

Das weit überlebensgroße Marmorporträt der Livia, das Jean Krier durch die Zusammenfügung der beiden anpassenden Fragmente in Luxemburg und Trier gewinnen konnte [Abb. 1], hat unsere Kenntnisse über die Darstellungen der Kaiserin in einer höchst willkommenen Weise erweitert¹. Das bietet die Gelegenheit, mit einigem zeitlichen Abstand noch einmal auf Fragen der Livia-Ikonographie zurückzukommen².

Das Fragment in Luxemburg ist bereits 1975 durch Karin Goethert-Polaschek in seiner Bedeutung erkannt und als Bildnis der Livia gedeutet worden³. Sie verglich die Frisur mit den waagrecht nach hinten gekämmten, dabei kleinteilig gewellten Strähnen mit gesicherten Darstellungen der Kaiserin in Kopenhagen und Lowther Castle. Gleichzeitig konnte sie auch die aquilin geschwungene Nase sowie die Form der großen Augen, des kleinen Munds und des Kinns überzeugend mit der Ikonographie der Livia verbinden. Die 2014 durch Krier vorgenommene Ergänzung durch den Trierer Neufund von St. Maximin hat nicht nur die Benennung glänzend bestätigt, sondern eher überraschend auch die Provenienz aus *Augusta Treverorum* zweifellos nachgewiesen, zudem die hohe Qualität der Bildhauerarbeit vollends deutlich gemacht. Dabei hat es sich gezeigt, dass der Liviakopf nicht, wie von Goethert-Polaschek vermutet, zu einem Relief, sondern zu einer akrolithen Statue gehört haben muss: Die Rückseite ist nicht ausgearbeitet, sondern mit dem Zahneisen geglättet, sodass hier ein weiteres Stück ansetzte⁴. Die Zurichtung an den Seiten lässt erkennen, dass der Hinterkopf durch ein hochgezogenes Gewand verhüllt war, ferner zeigen drei Stiftlöcher, dass die Kaiserin wohl ein Diadem oder einen Kranz trug, der aus Metall gearbeitet und angesetzt war. Die akrolithe

Stückungstechnik ist ein Indiz dafür, dass die Gewandstatue aus einem anderen Material bestand als der Kopf, möglicherweise aus lothringischem Kalkstein⁵. Auch Hände und Fußspitzen könnten wie in anderen Fällen, zum Beispiel bei der kolossalen Sitzstatue der Juno aus der Fleischstraße in Trier⁶, aus dem kostbaren leuchtenden Marmor angesetzt gewesen sein⁷.

Die früheste bekannte Liviastatue wurde nach einem Bericht des Cassius Dio im Jahre 35 v. Chr. gemeinsam mit einem Standbild der Octavia in Rom aufgestellt (Cassius Dio 49,38,1). Nach Ausweis der Inschriften kommen vereinzelt Statuen seit der Schlacht von *Actium* auch im griechischen Osten vor. So zeigte eine Stiftung des Demos in Eleusis aus den Jahren 31-28 v. Chr. Livia zur Rechten ihres Gatten Octavian stehend. Ebenso wurden in Ioulis auf Keos in der gleichen Zeit

¹ Krier 2014a-c. – Ältere Literatur zum Fragment in Luxemburg: Goethert-Polaschek 1975, 109-112. – Fittschen/Zanker 1983, 4 Anm. zu Nr. 3. – Kreikenbom 1992, 185-186 Nr. III 46 („angeblich kolossal“). – Winkes 1995, 30 Nr. 54 mit Abb. – Jean Krier danke ich sehr herzlich dafür, dass er mir die beiden Originalhälften des Kopfes im Juli 2014 im Rheinischen Landesmuseum in Trier zugänglich machte und mir die Möglichkeit eröffnete, den vorliegenden Beitrag in der Trierer Zeitschrift zu veröffentlichen.

² Frühere Überlegungen dazu: Boschung 1993a, bes. 44-50. – Boschung 2002, 182-184.

³ Goethert-Polaschek 1975, 109-112.

⁴ Vgl. dazu das Liviabildnis in Tarragona, dessen Rückseite durch Aufrauung für das Einsetzen in eine Gewandstatue mit hochgezogenem Mantel vorbereitet ist: Winkes 1995, 178-179 Nr. 101.

⁵ Krier 2014c, 30.

⁶ Binsfeld/Goethert-Polaschek/Schwinden 1988, 57-58 Nr. 97. – Goethert 2002, 38-39 mit Abb. 53.

⁷ Vgl. etwa Bossert 1983, 22-27 Nr. 9 Taf. 9-20. – Despinis 2004.



a



b



a

b



b

a

1 Trier, St. Maximin. Kopf der Livia vor der Restaurierung. **a** Trier, Museum am Dom, Inv. Max 618. **b** Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art, Inv. 156.

Statuen des Herrscherpaares errichtet. Besonders zahlreich sind epigraphische Zeugnisse für Liviabildnisse in augusteischer und tiberischer Zeit. Auch nach ihrem Tod und nach der Vergöttlichung als Diva Augusta durch ihren Enkel Claudius im Jahre 42 n. Chr. wurden weiterhin Statuen aufgestellt⁸. Vielfach standen Bildnisse der Kaiserin zusammen mit Statuen des Augustus und weiterer Angehöriger des Kaiserhauses⁹.

Die Untersuchungen zum Porträt der weiblichen Angehörigen römischer Kaiser haben gezeigt, dass sie wie die Bildnisse der Kaiser und der Prinzen jeweils nach einigen wenigen Entwürfen gearbeitet worden sind. Das System des Entwurfs und dessen Verbreitung muss dasselbe gewesen sein wie bei dem Herrscherporträt selbst. Demnach wurden die Porträts in der Umgebung des Kaiserhofs konzipiert und in einem Modell detailliert ausgearbeitet. Diese Entwürfe waren von vornherein als Vorlage für eine Vervielfältigung und für weiträumig verbreitete Kopien gedacht. Sie müssen sehr detailliert gewesen sein und wurden in dreidimensionaler Form ausgeführt, als lebensgroße Plastiken aus Wachs oder Ton. Sie legten Physiognomie, Frisur und Kopfwendung bis in kleinste Details fest. Mithilfe bewährter mechanischer Kopiermethoden konnte die entwerfende Bildhauerwerkstatt in Rom nach dieser Vorlage zahlreiche detailgetreue Exemplare herstellen, manchmal im Auftrag des Kaisers oder seiner Familie. Abgüsse des ursprünglichen Modells, aber auch der danach gearbeiteten Skulpturen konnten abgeformt und verschickt werden, sodass sie im gesamten Römischen Reich von lokalen Ateliers kopiert werden konnten. Auf diese Weise erschienen die Bildnisse von Angehörigen der Kaiserfamilie auch in entfernteren Teilen des *Imperium Romanum* in ihren Grundzügen einheitlich und zugleich individuell¹⁰.

Das geschilderte Verfahren, das bereits in der Triumviratszeit (ab 43 v. Chr.) für das Herrscherporträt entwickelt und eingesetzt worden ist¹¹, lässt sich aus den erhaltenen Kaiserporträts, ihrer Verbreitung und Herstellungsweise sowie aus neuzeitlichen Bildhauertechniken erschließen; die Einzelheiten des Entwurfs und seiner Verbreitung sind aber weitgehend unbekannt. Aus der Sicht des Kaisers wies das Vorgehen viele Vorteile auf: Es stellte eine gewisse Einheitlichkeit der

Kaiserporträts im gesamten Reich sicher und erlaubte gleichzeitig die Kombination mit verschiedenen Statuentypen ebenso wie die Ausführung in unterschiedlichen Formaten. In der Praxis ergaben sich dennoch erhebliche Unterschiede: Nicht alle Kopisten waren gleich geschickt; vielfach neigten sie zur Vereinfachung komplizierter Vorgaben oder zu einer Verdeutlichung von Motiven, die ihnen wichtig erschienen. Auf diese Weise wirkten auch Kopien, die letztlich auf den gleichen Entwurf zurückgingen, unterschiedlich. Unklar bleibt, ob das System der Schaffung und Verbreitung von Bildnissen ebenfalls schon in der Triumviratszeit für die Darstellung der weiblichen Verwandten des Octavian eingesetzt worden ist; wahrscheinlicher erscheint, dass es dafür erst später, bei gesteigerter Nachfrage, übernommen worden ist.

Auch die erhaltenen Liviaporträts lassen sich zu Bildnistypen zusammenzufassen, das heißt, zu Gruppen von Darstellungen, die jeweils von einem gemeinsamen Vorbild abhängen. Da für Münzbildnisse und Kameen in vielen Fällen die gleichen Vorlagen benutzt wurden, ist die Identifizierung des Liviaporträts weitgehend gesichert. Grundlegend dafür war die Untersuchung der Münzbildnisse durch Walter Hatto Gross¹². Er konnte zeigen, dass die augusteischen Münzen von Pergamon (ca. 10-2 v. Chr.)¹³ und Alexandria (ab 10/9 v. Chr.)¹⁴ zwei eng verwandte Fassungen des Liviaporträts wiedergeben, die am besten durch ihre signifikante Frisur zu erkennen und zu unterscheiden sind. Das Haar der Kaiserin ist bei beiden auf dem Scheitel nach vorne geführt, über der Stirn in einem eingerollten Bausch umgelegt und bis zum Nacken zurückgeführt. An

⁸ Bartman 1999, 199-211.

⁹ Boschung 2002.

¹⁰ Pfanner 1989, 157-257. – Fittschen 2010, 221-246.

¹¹ Boschung 1993b, 61-63.

¹² Gross 1962.

¹³ Gross 1962, 28-30 Taf. 4,6-8. – Zur Datierung: RPC I 400; 402 Nr. 2358-2359 (ca. 10-2 v. Chr.). – Mannsperger 1998 Taf. 11 Abb. 22.

¹⁴ Gross 1962, 22-24 Taf. 3,1-7. – Winkes 1995, 20 Abb. 2. – Mannsperger 1998 Taf. 7 Abb. 15. – Noeske u. a. 2014, 16-30 Nr. 36; 46-49; 109-115; 215-235.



2 Büste der Livia. Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. 1988.166.

den Schläfen sind die Strähnen umgeschlagen und nach hinten gezogen. Im Nacken sind die verschiedenen Teile der Frisur zusammengekommen und zu einem kleinen festen Haarknoten zusammengefasst, der etwas absteht und schräg nach unten zeigt. Die pergamenischen Darstellungen unterscheiden sich von den alexandrinischen durch einen zusätzlichen eng geflochtenen Zopf, der auf dem Schläfenhaar liegt und mit diesem nach hinten geführt wird sowie durch ebenfalls zusätzliche Strähnen, die sich aus dem Haarknoten im Nacken lösen und entlang des Halses herabfallen. Diese Frisuren sind auf provinziellen Prägungen auch später noch zu finden. Davon unterscheidet sich die in Rom geprägte tiberische Darstellung der Salus Augusta grundsätzlich¹⁵, die wegen ihrer porträthaften Züge ebenfalls als Liviaporträt gilt. Das Haar ist hier in der Mitte gescheitelt und auf der Kalotte straff herabgezogen. An den Schläfen ist es voller und wird gleichmäßig gewellt nach hinten geführt, wobei es die obere Hälfte des Ohres ver-

deckt. Die verschiedenen Teile sind hinten ebenfalls zu einem Nackenknoten zusammengefasst. Aufgrund dieser Beobachtungen hat Gross drei Bildnisfassungen der Livia unterschieden: den augusteischen „Zopftypus“ der pergamenischen Münzen, den ebenfalls augusteischen „Nodustypus“ der alexandrinischen Prägungen sowie den „Salustypus“ der tiberischen Emissionen.

Die rundplastischen Bildnisse der Livia hat Paul Zanker in mehrere Bildnistypen aufgeteilt, von denen drei den von Gross festgestellten Fassungen des Münzporträts entsprechen. Seither haben sich Rolf Winkes¹⁶, Elizabeth Bartman¹⁷ und Susan E. Wood¹⁸ eingehend mit dem Bildnis der

¹⁵ Gross 1962, 17-21 Taf. 2,2-3. – Mannsperger 1998 Taf. 13 Abb. 25.

¹⁶ Winkes 1995.

¹⁷ Bartman 1999.

¹⁸ Wood 1999.



3 Kopf der Livia (Rückseite). Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 572.

ersten Kaiserin beschäftigt. Ein erster Porträttypus wird durch eine Marmorbüste in Liverpool aus der Sammlung in Marbury Hall am besten vertreten [Abb. 2]¹⁹. Deren komplizierte und kunstvoll arrangierte Frisur erscheint als Variante der augusteischen Münzbildnisse aus Pergamon und Alexandria. Das Haar wird oben in einer breiten flachen Bahn zur Mitte und nach vorne geführt, über der Stirn mit einem eng eingerollten Bausch umgeschlagen, zu einem schmalen Zopf geflochten und wieder zurück nach hinten gelegt. Vorne lösen sich aus der festen Haarrolle einige Haarspitzen, die flach auf die Stirn fallen. Die Strähnen an den Seiten sind auf der Kalotte und im Nacken straff zurückgezogen, während das Schläfenhaar leicht gewellt und in zwei Schichten gelegt ist. Die erste wird in einem Halbkreis nach oben gezogen und zu einer engen, schräg nach hinten gewendeten Rolle eingedreht. Die zweite Haarschicht verdeckt den oberen Ohrtrand und wird dahinter zusammen mit dem oberen Haarteil eingerollt. Am Hinterkopf werden die

Haare in schmalen Zöpfchen verflochten, die um einen straffen Knoten geschlungen sind. Dieser Nackenknoten sitzt auf der Höhe der Ohren und zeigt abwärts²⁰ [Abb. 3]. Das Gesicht wirkt jugendlich, doch betonen die zuverlässigen Repliken individuelle Züge wie die vollen Wangen, die weichen Nasolabialfalten und die leicht asymmetrische Augenpartie. Repliken dieses Typus sind mehrfach in Bildnisgruppen der julisch-claudischen Kaiserfamilie gefunden worden, was die Benennung als Livia zusätzlich stützt²¹.

Ein zweiter, jedoch selten vertretener Typus der rundplastischen Liviaporträts entspricht dem von Gross auf den Münzen festgestellten Zopf-typus. Eine Skulptur in Kopenhagen kommt den entsprechenden Münzbildnissen am nächsten [Abb. 4]²². Die Frisur übernimmt das Grundsche-ma des Typus Marbury Hall mit Scheitelflechte, Stirnbausch, eingeschlagenem Schläfenhaar und Nackenknoten, verändert es aber in mehreren Punkten. Zunächst ist der Haarbausch über der Stirn weniger straff, sodass er voller erscheint. Oberhalb des gebauschten und gleichmäßig zurückgestrichenen Schläfenhaars verläuft ein dünner Zopf. Zudem ist aus dem Nackenknoten auf jeder Seite eine dicke Locke herausgezogen, die entlang des Halses auf die Schulter fällt. Die wenigen Exemplare dieser Gruppe weichen teilweise erheblich voneinander ab, sodass sich der Entwurf nicht im Detail rekonstruieren lässt. Auf der anderen Seite kehrt diese Bildnisfassung mit

¹⁹ Fittschen/Zanker 1983, 2-3 Nr. 1 Anm. 7 mit Replikenliste (Z.). – Winkes 1995, 25-33.

²⁰ Die beste Vorstellung vom Entwurf des Typus geben die Repliken in Liverpool (einst Marbury Hall, Winkes 1995, 137 Nr. 59. – Bartman 1999, 161-162 Cat. 37 Abb. 143), Posen (Sadowska 1972, 16-17 Nr. 6 Taf. 5) und Rom, Nationalmuseum 572 (Wood 1999 Taf. 26-27).

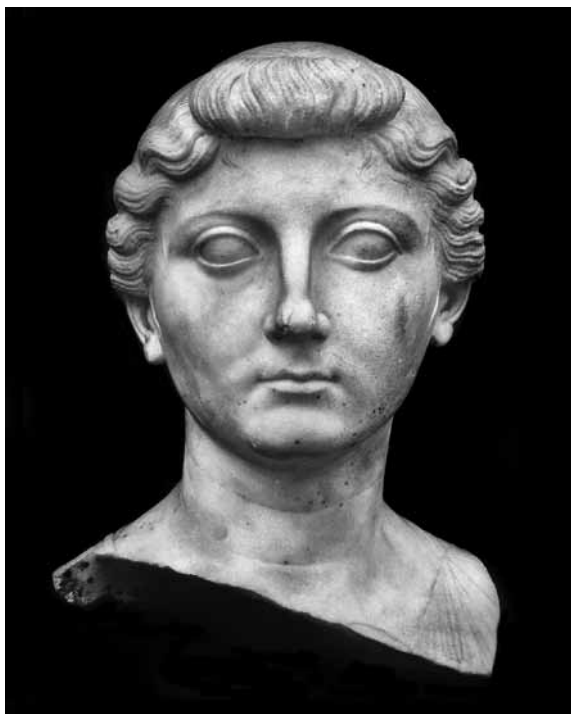
²¹ Repliken aus Fundgruppen: Ephesos, Basilika am Staatsmarkt (Boschung 2002, 66 Nr. 18.2); claudisch; Gegenstück zu einer Augustusstatue (Actium-Typus). – Samos, Kastro Tigani (Boschung 2002, 140 Nr. 72.3). – Volterra, Theater (Boschung 2002, 92 Nr. 29.2); zusammen mit einem Tiberiusbildnis gefunden.

²² Winkes 1995, 35-38; 115-116 Nr. 40. – Wood 1999 Taf. 28-29.

²³ Gross 1962, 28-30 Taf. 4,6-8.



4 Büste der Livia. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 748 (Cat. 616).



5 Fayum. Büste der Livia. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1444 (Cat. 615).

allen ihren wesentlichen Elementen bei Münzbildnissen der Livia wieder, freilich nur bei Prägungen von Pergamon²³.

Ein weiterer Bildnistypus, dessen qualitativvollster Vertreter aus dem unterägyptischen Fayum stammt und heute ebenfalls in Kopenhagen aufbewahrt wird²⁴, erscheint wie eine vereinfachte Variante der beiden bereits beschriebenen Typen, deren Frisur in ihren Grundzügen wiederum übernommen, an den Kopfseiten aber erheblich variiert ist [Abb. 5]. Das Schläfenhaar ist hier voluminöser und einheitlicher angegeben. Es wird nicht in flache Schichten aufgeteilt, sondern in mehreren gewellten Locken waagrecht zurückgestrichen, locker eingedreht und über den oberen Ohrrand geführt. Das übrige Haar liegt eng am Kopf an. Auch hier fallen aus der Haarrolle zwei dünne Haarspitzen auf die Stirn; auch hier fasst ein aus dünnen Zöpfchen geschlungener Knoten im Nacken die verschiedenen Frisurteile zusammen. Die Gesichtszüge sind stärker als beim ersten Typus (Marbury Hall) symmetrisiert und geglättet. Repliken dieses Typus sind häufig und waren mehrfach Teil von Bildnisgruppen der Kaiserfamilie. Er ist zudem für das Münzbildnis der Kaiserin gut bezeugt²⁵, sodass über seine Benennung kein Zweifel bestehen kann. Problematisch scheint dagegen sein Verhältnis zu der Gruppe „Albani-Bonn“, die von Zanker als ein eigener Typus angesehen worden ist²⁶. Sie unterscheidet sich von dem Typus Kopenhagen 615 nur dadurch, dass das Schläfenhaar in langen, parallel gelegten Locken schräg nach hinten geführt ist und nicht eingeschlagen wird. Es dürfte sich dabei um Vereinfachungen oder Varianten des Typus Kopenhagen 615 handeln, zumal bisher nur wenige sichere Beispiele bekannt sind.

Gegenüber den drei bisher besprochenen Bildnistypen der Livia weist die nächste Fassung eine grundsätzlich andere Frisur auf²⁷. Das Haar wird von einem Mittelscheitel ausgehend in Wellen zur Seite und nach hinten geführt, wobei es den oberen Teil der Ohren verdeckt und nur deren unteren Teil sichtbar lässt. Am Hinterkopf wird es zu einem Knoten zusammengenommen²⁸. Porträts der Livia mit Mittelscheitel sind zahlreich und sie wurden recht häufig zusammen mit Bildnissen anderer Mitglieder des Kaiserhauses gefunden, was ihre Benennung bestätigt. Mehrere Exemplare tragen Kränze aus Früchten und Ähren [Abb. 6], die als Attribut der Ceres aufgefasst werden können; andere sind mit einem Diadem geschmückt oder tragen andere göttliche Attribute wie etwa die Mauerkrone [Abb. 9]. Bei den meisten ist der Hinterkopf durch den hochgezogenen Mantel verdeckt, sodass die Form des Nackenknotens nicht erkennbar ist. Zu dieser Fassung gehört, wie bereits Goethert-Polaschek gezeigt hat, zweifellos auch der Kopf aus Trier²⁹.

Die Liviabildnisse mit Mittelscheitel weichen aber zum Teil beträchtlich voneinander ab, etwa in der unterschiedlichen Betonung des Mittelscheitels oder in der abweichenden Akzentuierung der Haarwellen. So schlug Zanker vor, zwischen einem „Ceres-Typus“³⁰ und einem davon durch deutlicher gewelltes Haar unterschiedenen „Salus-Typus“ zu trennen³¹. Dies erscheint schwierig, da die zweite Gruppe kaum spezifische Gemeinsamkeiten erkennen lässt; es dürfte sich daher eher um Varianten eines einzigen Entwurfs handeln. Dazu kommt, dass bei zahlreichen Exemplaren dieser Fassung die Schläfen und der Hinterkopf bedeckt sind. So wird erst eine eingehende Untersuchung aller Repliken die genauen Zusammenhänge klären können.

Die Liviabildnisse mit Mittelscheitel weichen aber zum Teil beträchtlich voneinander ab, etwa in der unterschiedlichen Betonung des Mittelscheitels oder in der abweichenden Akzentuierung der Haarwellen. So schlug Zanker vor, zwischen einem „Ceres-Typus“³⁰ und einem davon durch deutlicher gewelltes Haar unterschiedenen „Salus-Typus“ zu trennen³¹. Dies erscheint schwierig, da die zweite Gruppe kaum spezifische Gemeinsamkeiten erkennen lässt; es dürfte sich daher eher um Varianten eines einzigen Entwurfs handeln. Dazu kommt, dass bei zahlreichen Exemplaren dieser Fassung die Schläfen und der Hinterkopf bedeckt sind. So wird erst eine eingehende Untersuchung aller Repliken die genauen Zusammenhänge klären können.

²⁴ Fittschen/Zanker 1983, 2 Nr. 1 Anm. 6 mit Replikenliste (Z.). – Winkes 1995, 39-44. – Eine gute Vorstellung vom Entwurf geben die Repliken in Kopenhagen 615, Pesaro und Stuttgart: Winkes 1995, 115; 117 Nr. 41; 154-155 Nr. 77; 176-177 Nr. 100.

²⁵ Gross 1962, 23 Taf. 3,1-7.

²⁶ Fittschen/Zanker 1983, 2 Nr. 1 Anm. 3. – Winkes 1995, 33-35. – Bartman 1999, 219-220.

²⁷ Fittschen/Zanker 1983, 3-4 Nr. 3 mit Anm. 9 mit Replikenreihe (Z.). – Winkes 1995, 44-50.

²⁸ Vgl. etwa die Repliken Rom, Capitol (Fittschen/Zanker 1983, 3 ff. Nr. 3 Taf. 2-3. – Winkes 1995, 156-157 Nr. 81) sowie Bochum und St. Petersburg (Winkes 1995, 92-93 Nr. 16; 170 Nr. 94).

²⁹ Goethert-Polaschek 1975. – Vom Typus Béziers-Kiel unterscheidet sich der Kopf aus Trier durch den Verlauf der kleinteilig gewellten Strähnen, die waagrecht nach hinten gezogen sind.

³⁰ Fittschen/Zanker 1983, 3-4 mit Anm. 9.

³¹ Fittschen/Zanker 1983, 3-4 mit Anm. 6.



6 Kopf der Livia mit Kranz aus Früchten und Ähren. Köln, Römisch-Germanisches Museum, Inv. 1994,1.



7 Béziers. Kopf der Livia. Toulouse, Musée Saint-Raymond, Inv. 30006.

Anders verhält es sich mit einer Gruppe um die Köpfe aus Béziers [Abb. 7] und in Kiel, die Brigitte Freyer-Schauenburg zusammengestellt und als Porträttypus der Livia identifiziert hat³². Die Köpfe stimmen untereinander eng überein, sodass klar ist, dass sie auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen müssen. Signifikant ist das gescheitelte voluminöse Stirn- und Schläfenhaar, das sich wulstartig von den flachen Strähnen auf der Kalotte abhebt und in langen, leicht gewellten Strähnen über die obere Hälfte der Ohren geführt ist. Im Nacken wird das Haar in Zöpfchen verflochten, die um einen breiten Knoten herumgeführt sind, der die Breite des Nackens erreicht. Die bereits genannten Salus-Augusta-Darstellungen auf den tiberischen Münzen des Jahres 22/23 n. Chr. zeigen eine verwandte Haartracht, doch ist dort das Haar an den Seiten einheitlicher, das heißt, es ist nicht in einen glatten Teil oben und einen aufgebauchten Bereich an den Schläfen geteilt. Zudem ist es stärker gewellt; die Haarwellen sind flacher und zugleich weiter auseinanderzogen; der Nackenknoten ist kleiner. Das spricht dafür, dass die Salus-Augusta-Fassung und die Gruppe um den Kopf aus Béziers zwei unterschiedliche Porträttypen darstellen. Die relative Häufigkeit von Repliken des Typus Béziers-Kiel und ihre Aufstellung gemeinsam mit anderen Angehörigen der Kaiserfamilie³³ zeigt, dass ein Mitglied des Kaiserhauses dargestellt sein muss. Am ehesten kommt dafür wiederum Livia in Frage, auch wenn die Augustus-Tochter Julia an der Ara Pacis mit einer ähnlichen Mittelscheitelfrisur auftritt³⁴.

Somit lassen sich die Bildnisse der Livia zunächst in zwei große Gruppen unterteilen, die durch grundsätzlich verschiedene Frisuren gekennzeichnet sind. Die erste Gruppe trägt die komplizierte und kleinteilige Nodusfrisur mit Stirnbausch, deren Herstellung aufwendige Haarkünste erforderte³⁵. Ähnlich frisierte Frauenporträts sind seit den Jahren um 40 v. Chr. nachzuweisen³⁶, so etwa für Octavia Minor, die Schwester des späteren Kaisers Augustus³⁷. Auch drei Frauenporträts aus dem Liciniergrab in Rom tragen Varianten der Nodusfrisur. Die beiden jüngeren mögen Scribonia, die zweite Gattin des Octavian, und ihre gleichnamige Schwester, Gattin des Sextus Pompeius, darstellen³⁸. Die Bildnisse der Livia mit Stirnbausch dürften daher bis in die Zeit

ihrer Heirat mit Octavian (38 v. Chr.) zurückreichen, vielleicht sogar bis zu ihrer ersten Hochzeit mit Tiberius Claudius Nero im Jahre 43 v. Chr. Sie sind trotz der aufwendigen und extravaganten Haartracht nicht individuell, sondern variieren eine zeitgenössische Modefrisur, die damals von zahlreichen Frauen getragen worden ist³⁹, auch von den gleichaltrigen Verwandten und Rivalinnen der Livia. Sie alle nutzten die Nodusfrisur und versuchten zugleich, durch auffällige Abweichungen eine eigene Form zu finden: durch eine besondere Gestaltung des Stirnbausches, durch Unterschiede in der Gestaltung des Schläfenhaars oder durch abweichende Größe, Lage und Form des Nackenknotens.

Zu klären bleibt, in welcher Reihenfolge die unterschiedlichen Bildnistypen der Livia entstanden sind und welche Bedeutung ihnen zukam. Für die Beantwortung dieser Frage lassen sich die gelegentlich bemühten vermeintlichen Alterszüge nicht verwenden. Denn dafür müsste zunächst nachgewiesen werden, dass sie bereits beim Entwurf belegbar sind, was bisher nicht gelungen ist. Überhaupt sind tatsächliche Alterszüge wie Stirnrunzeln, Krähenfüße, Tränensäcke oder Hängefalten bei keiner Replik zu finden und die gelegentlich etwas deutlicher angegebenen Wangenfalten können auf die Interpretation des jeweiligen Kopisten zurückgehen⁴⁰. Ebenso ist zu

³² Freyer-Schauenburg 1982, 209-224. – Balty/Cazes 1995, 96-101 Nr. 8. – Boschung 2002, 183 Anm. 1305. – Rosso 2006 Nr. 127.

³³ Die Replik aus Béziers fand sich zusammen mit Porträts von Augustus, M. Agrippa, Tiberius, Germanicus und Drusus Minor, Octavia Minor(?) u. a: Balty/Cazes 1995. – Boschung 2002, 58-61 Nr. 13.8. – Rosso 2006, 339-362 Nr. 120-130.

³⁴ Wood 1999 Taf. 30. – Zur Benennung: Boschung 1993a, 49.

³⁵ Mannsperger 1998, 32-35.

³⁶ Kockel 1993, 42-43.

³⁷ Zum rundplastischen Porträt: Boschung 1993a, 43-45 Ba. – Boschung 2002, 182-184. – Pollini 2002.

³⁸ Boschung 1986, 265-268; 285. – Kragelund/Moltesen/Østergaard 2003, 114 Nr. 33-35 Abb. 66-68.

³⁹ Vgl. etwa Fittschen/Zanker 1983, 40-41 Nr. 45 Taf. 57-58. – Winkes 1995, 208-215 Nr. 221; 226-227; 231. – Kockel 1993, 109-110 D3 Taf. 23c; 110-111 D6 Taf. 24a-b; 113 E2 Taf. 25b; 114-115 E5 Taf. 27a; 119-120 F1 Taf. 33b. – Balty/Cazes 2005, 182-103 Abb. 99-102; 104; 106; 108.

⁴⁰ So etwa bei dem Kopf des Typus Marbury Hall in Barcelona: Winkes 1995, 84-85 Nr. 5. – Bartman 1999, 166-167 Cat. 45.

beachten, dass ältere Entwürfe auch dann noch kopiert werden konnten, wenn bereits neue Fassungen geschaffen worden waren. In vielen Fällen wird die lokale Verfügbarkeit der Vorlagen ausschlaggebend gewesen sein für die Wahl des verwendeten Bildnistyps. Die verschiedenartigen Bildnisse der Octavia⁴¹, die innerhalb weniger Jahre auf den Münzen des Marcus Antonius erscheinen, machen deutlich, dass mehrere Porträtfassungen gleichzeitig benutzt wurden. Ein ähnlicher Befund ergibt sich auch für die frühesten Darstellungen des Octavian⁴².

Die frühesten Liviaporträts dürften für einen familiären Kontext entstanden und nicht für eine weitere Verbreitung bestimmt gewesen sein. Auch die durch Cassius Dio für das Jahr 35 v. Chr. bezeugte, öffentlich aufgestellte Statue dürfte als Einzelstück gearbeitet worden sein, könnte aber als Vorlage für weitere Bildnisse gedient haben, als nach der Schlacht von *Actium* eine überregionale Verbreitung von Liviadarstellungen erfolgte. Die große Nachfrage nach Porträts der Kaiserin in augusteischer Zeit muss dazu geführt haben, dass auch für sie ein im Umkreis des Kaiserhauses geschaffener Entwurf für die reichsweite Verbreitung bereitgestellt worden ist. Dafür kommt wohl am ehesten der weit verbreitete Typus Kopenhagen 615 in Frage. Es lässt sich freilich nicht bestimmen, zu welchem Zeitpunkt das Liviabildnis in dieser Weise festgelegt worden ist. Von den beiden anderen Bildnisfassungen mit Nodusfrisur dürfte der häufigere Typus Marbury Hall mit der Statue des Jahres 35 v. Chr. zusammenhängen. Die Tatsache, dass Cassius Dio noch 250 Jahre später von ihr berichtet, zeigt, dass ihre Aufstellung von den Zeitgenossen als spektakuläres Ereignis wahrgenommen worden ist. Für eine frühe Datierung des Typus Marbury Hall spricht auch, dass auf den Münzen des Marcus Antonius von 38 v. Chr. Octavia eine Frisur trägt, bei der das Schläfenhaar ebenfalls in zwei Schichten zu einem Nackenknoten geführt wird⁴³.

Die Porträts mit Mittelscheitel zeigen dagegen eine grundsätzliche Neukonzeption des Liviaporträts⁴⁴. In mindestens zwei Fällen wurde der Haarbausch über der Stirn bereits in der Antike abgearbeitet, um die Bildnisse der neuen Fassung anzupassen und sie damit zu aktualisieren⁴⁵. Die Mittelscheitelfrisur ist nicht als Fortentwicklung

oder Variante der älteren Fassungen mit Nodus entstanden, sondern schuf ein neues Bild der Kaiserin. Von den verschiedenen Fassungen steht der Typus Béziers-Kiel den Nodusfrisuren noch näher, zeigt er doch wie diese eine Zweiteilung der Haare an den Kopfseiten in einen oberen, an der Kalotte anliegenden Bereich und in einen unteren, dessen Strähnen sich etwas aufbauschen und vom Kopf lösen; ebenso übernimmt er die Form des Haarknotens im Nacken. Er dürfte dem ursprünglichen Entwurf entsprechen, während der Salus-Typus und seine Varianten davon abhängige Weiterentwicklungen sind. Das gilt für den von Zanker zusammengestellten Ceres-Typus mit stärker bewegten und kleinteilig gewellten Strähnen, aber auch für die Münzbilder der Salus Augusta mit einheitlich angegebenem Haar.

Die einfache Mittelscheitelfrisur ist in Wirklichkeit höchst anspruchsvoll, hängt sie doch eng mit idealen Göttinnenfrisuren zusammen⁴⁶. Hier erfolgte, ähnlich wie beim Prima-Porta-Typus des Augustus,⁴⁷ eine Verschmelzung von idealen und individuellen Elementen. So sind denn spätere Vertreter des Liviaporträts mit Mittelscheitel oft mit Diadem oder Kränzen aus Früchten und Ähren geschmückt, wie sie für Göttinnen, insbesondere für Ceres, vorkommen. Diese Attribute variieren beträchtlich und können daher nicht auf einen zentral geschaffenen und gezielt verbreiteten Entwurf zurückgehen.

Der Zeitpunkt für das Aufkommen der Mittelscheitelfrisur ist noch nicht sicher bestimmt. Gestützt auf die – freilich nicht durchgehende – Münzprägung ist oft eine Datierung nach 14 n. Chr. vorgeschlagen worden; der neue Typus wäre dann Ausdruck von Livias veränderter Po-

⁴¹ Boschung 1993a, 43.

⁴² Boschung 1993b, 11-26; 61-63.

⁴³ Trillmich 1976, 44 mit Anm. 154 Taf. 9,6. – Crawford 1974, 534 Taf. 63 Nr. 533/3a.

⁴⁴ Mannsperger 1998, 37-40.

⁴⁵ Winkes 1995, 186-187 Nr. 109 (Tunis); ferner ein Liviakopf in Münchner Privatbesitz: Auktionskatalog Sotheby's, Ancient Marbles: Classical Sculpture and Works of Art. London 13. Juni 2016, Lot 57.

⁴⁶ Fittschen/Zanker 1983, 4.

⁴⁷ Boschung 1993b, 64-65.

sition innerhalb der Kaiserfamilie nach der postumen Adoption durch Augustus und der damit verbundenen Verleihung des Namens Augusta⁴⁸. Tatsächlich sind Münzbildnisse dieses Typus erst in tiberischer Zeit zu finden⁴⁹. Ähnliche Frisuren kommen jedoch bereits an der zwischen 13 und 9 v. Chr. geschaffenen Ara Pacis vor, sodass der Entwurf des Typus vor 10 v. Chr. geschaffen sein kann. Dafür spricht auch, dass das Porträt der Augustus-Nichte Antonia Minor ebenfalls eine Frisur mit Mittelscheitel aufweist; es dürfte in seiner ursprünglichen Fassung spätestens anlässlich der Hochzeit mit Drusus Maior, dem Sohn der Livia, im Jahre 16 v. Chr. geschaffen worden sein⁵⁰. Da die Mittelscheitelfrisur keine Weiterentwicklung spätrepublikanischer Modefrisuren darstellt, sondern einen konzeptionellen Neuanfang bedeutet, wird diese Haartracht für die Kaiserin selbst entwickelt und dann von ihrer Schwiegertochter Antonia Minor übernommen worden sein. Der Typus Béziers-Kiel der Livia ist demnach bereits in den Jahren um 20 v. Chr. geschaffen worden.

Aus diesen Indizien lässt sich die Geschichte des Liviaporträts versuchsweise rekonstruieren. Der früheste Typus Marbury Hall ist um 40 v. Chr. entstanden. Er wird zunächst nicht für eine weitere Verbreitung gedacht gewesen sein, sondern dürfte seine Prominenz aus der Verwendung für die 35 v. Chr. öffentlich aufgestellte Statue gewonnen haben. Die kleinteilige und akkurat elaborierte Haartracht, Variante einer zeitgenössischen Modefrisur, vermittelt Extravaganz und Luxus, ist sie doch das Werk raffinierter Haarkünstler. Etwa zehn Jahre später, schätzungsweise um 30 v. Chr., erfolgte mit der Schaffung des Typus Kopenhagen 615 eine Weiterentwicklung, die nun zweifellos für eine reichsweite Verbreitung und für eine Aufstellung zusammen mit Bildnissen des Augustus konzipiert war. Sie reduziert die artifiziellen Züge der früheren Fassung, indem sie deren kleinteilige Motive zusammenfasst und angleicht. Damit erreichte sie eine ähnliche Beruhigung und Vereinheitlichung, wie der Typus Primaporta dies für das Bildnis des Augustus leistete⁵¹. Noch einmal zehn Jahre später, um 20 v. Chr., wurde das Liviaporträt mit dem Typus Béziers-Kiel grundlegend neu konzipiert. Das bedeutete die endgültige Abkehr von zeitgenössischen Modefrisuren und somit den Versuch,

die Kaiserin einer Konkurrenz mit zeitgenössischen Frauen zu entziehen. Die neue, einfache Frisur war zunächst singulär und betonte damit die einzigartige Position der Livia, die allenfalls mit Göttinnen vergleichbar erschien. Auch das entspricht wiederum den Intentionen des Prima-Porta-Typus des Augustus. Freilich erhielten schon bald die jüngeren Frauen des Kaiserhauses wie Julia und Antonia Minor ähnliche Frisuren. Die weitere Entwicklung ist wenig klar, doch zeigen die Salus-Augustus-Prägungen, dass es noch mindestens eine weitere offizielle Fassung des Liviaporträts gegeben haben muss, die spätestens in frühtiberischer Zeit entstand. Sie ist auch noch postum und noch für die Darstellung der 42 n. Chr. vergöttlichten Livia verwendet worden, wie etwa das Ravennarelieff⁵² aus claudischer Zeit beweist.

Der Liviakopf in Trier gehört zu den wenigen kolossalen Bildnissen der Kaiserin⁵³. Zwei weitere Beispiele sind in *Leptis Magna* gefunden worden. Das erste zeigt Livia im Typus Kopenhagen 615⁵⁴

⁴⁸ Zur Abfolge der Typen Winkes 1995, 63: Typus Marbury Hall um 15 v. Chr.; Typus Kopenhagen 616 („Zopftypus“); Typus Kopenhagen 615 („Typus Fayum“) 4 n. Chr. anlässlich der Adoption des Tiberius; Ceres-Typus („Mittelscheitel-Typus“) spätaugusteisch. – Bartman 1999: Typus Marbury Hall seit der Triumviratszeit (64); Typus Kopenhagen 615 („Typus Fayum“) ca. 20 v. Chr. (76); Typus Béziers-Kiel in frühtiberischer Zeit (116); ein weiterer Typus nach der Divinisierung in claudischer Zeit.

⁴⁹ Gross 1962, 17-21 Taf. 2,2-3.

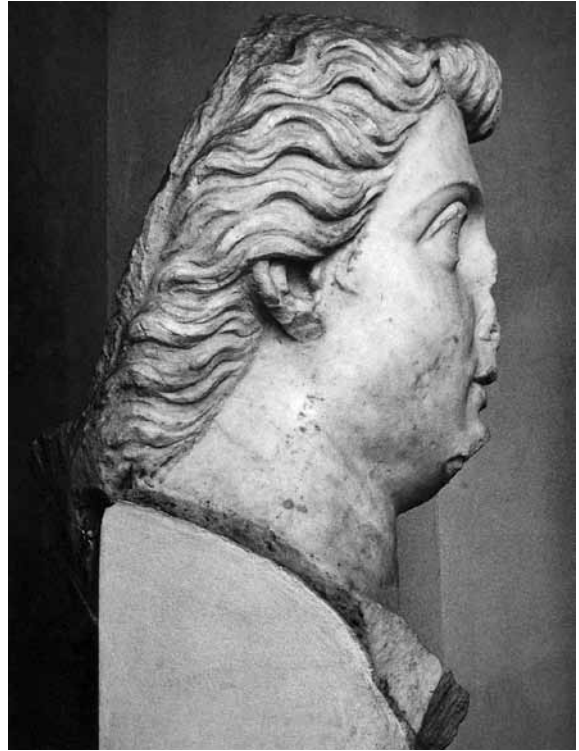
⁵⁰ Boschung 1993a, 51-52 Ha.

⁵¹ Boschung 1993b, 64-65.

⁵² Jucker 1976, 245 Abb. 9-10; 265 ff. – Das gebauschte und gewellte Haar, das das Ohr größtenteils verdeckt, verbindet den Frauenkopf des Reliefs mit dem hier besprochenen Typus und spricht gegen die mehrfach vorgeschlagene Identifizierung mit Antonia Minor.

⁵³ Außer Betracht bleibt hier der Kolossalkopf der sog. Juno Ludovisi (H. mit Hals 116 cm), deren Deutung als Liviaporträt problematisch bleibt: Wood 1999, 133-136; 170-171 Abb. 50-51 („probably Livia“). – Winkes 1995 Nr. 86 mit Abb. als „Livia“; dagegen Kreikenbom 1992, 92-93 (wohl kein Porträt). – Ruck 2007, 57-58 Anm. 46 (wohl kein Porträt).

⁵⁴ Kopf mit Hals H. 68 cm. – Boschung 2002, 9-18; Nr. 1.5 Taf. 3,2; 4. – Ruck 2007, 70 Anm. 135. – Winkes 1995, 181 Nr. 105 mit Abb. – Kreikenbom 1992, 179 Nr. III 36 Taf. 11a.



8 Leptis Magna. Kolossalkopf der Livia von einer Akrolith-Statue. El-Beida, Archäologisches Museum.

[Abb. 8]. Es gehörte zu einer Gruppe von akrolithen Kolossalstatuen aus tiberischer Zeit, die dort im Tempel der Roma und des Augustus am Forum Vetus stand. Während in der einen Cella Roma und Augustus throneten, enthielt die zweite Cella die Sitzstatuen des Kaisers Tiberius und seiner Mutter Livia. Von dem Porträt der Kaiserin sind nur Vorder- und Nebenseiten ausgearbeitet, während die Oberseite nur bossiert ist und die Rückseite wie bei dem Trierer Kolossalkopf fehlt. Auch hier mussten die fehlenden Teile aus anderem Material angefügt werden und offensichtlich war auch hier der Hinterkopf verhüllt. Das Haar ist über der Stirn zu einem lockeren Nodus umgeschlagen, an den Seiten in voluminösen Strähnen waagrecht nach hinten geführt, ohne dass es zu einem Knoten zusammengenommen werden sollte.

Der zweite weit überlebensgroße Kopf aus *Leptis Magna* gehört zu einer 3,10 m hohen Gewandstatue [Abb. 9]⁵⁵. Sie stand in einer Ädikula oberhalb der Cavea des Theaters und stellte nach der zugehörigen Inschrift *Ceres Augusta* dar⁵⁶. Ädikula

und Statue sind im Jahre 35/36 n. Chr. entstanden, nach dem Tod der Livia, aber noch vor ihrer Divinisierung. Während die Statue der Ikonographie griechischer Göttinnen folgt, trägt der Kopf die Züge der Livia und entspricht am ehesten Zankers *Ceres*-Typus mit Mittelscheitel. Livia, die seit 14 n. Chr. den Namen *Augusta* trug, ist auf diese Weise mit der segenspendenden Göttin *Ceres* verschmolzen. Dem entspricht ihr Kopfschmuck, denn sie trägt nicht nur eine Mauerkrone, die an *Fortuna* erinnert, sondern auch einen Kranz aus Ähren, Mohnkapseln und Ölbaumblättern. Die heute verlorenen Attribute in ihren Händen mögen diesen Bezug noch verstärkt haben.

⁵⁵ Statue mit Plinthe 310 cm; Kopf (mit Mauerkrone) 70 cm; Gesicht 29 cm. – Boschung 2002, 10-11; 22-24. – Winkes 1995, 184-185 Nr. 107 mit Abb. – Kreikenbom 1992, 180-181 Nr. III 39 Taf. 11c.

⁵⁶ Caputo 1987, 62.



9 Leptis Magna. Überlebensgroße Statue der Livia als Ceres. El-Beida, Archäologisches Museum, Inv. 26.

Die beiden besprochenen Liviabildnisse aus *Leptis Magna* geben einen Hinweis auf den ursprünglichen Aufstellungskontext des Trierer Kolossalkopfs. Auch dieser muss für die Aufstellung in einem Bezirk des Kaiserkults und in einem prachtvollen architektonischen Rahmen geschaffen worden sein. Eine entsprechende Anlage ist in Trier durch die monumentale Inschrift für Gaius und Lucius, die adoptierten Söhne des Augustus, bereits für 4/5 n. Chr. nachgewiesen und Reste anspruchsvoller Architekturornamentik lassen sich ebenfalls einem solchen Kontext zuordnen⁵⁷. Anlass für die Weihung der eindrucksvollen Liviastatue könnte die Divinisierung des Augustus im Jahre 14 n. Chr. gewesen sein, als auch in Rom ein Tempel für den neuen Staatsgott



10 Kopf der Trierer Livia, zusammengesetzt aus originalgetreuen Kopien. Trier, Rheinisches Landesmuseum, EV 2014,275.

beschlossen wurde. Vermutlich war sie Teil einer größeren Stiftung, die sie an der Seite des Divus Augustus zeigte.

Das kostbare Material und die hervorragende Qualität der Bildhauerarbeit machen deutlich, dass in *Augusta Treverorum* für die Verherrlichung der Kaiserfamilie kein Aufwand gescheut worden ist [Abb. 10]: Nicht nur der großkristalline Marmor wurde aus dem Mittelmeerraum importiert, auch die Bildhauer stammten zweifellos aus einem der mediterranen Kunstzentren. Funde wie die weit überlebensgroße dynastische Gruppe mit einer Gewandstatue der Agrippina Maior aus *Aventicum*⁵⁸ oder das Fragment eines ebenfalls überlebensgroßen Reliefkopfs aus Köln⁵⁹ zeigen, dass aufwendige Marmorskulpturen zu Ehren des Herrscherhauses nördlich der Alpen schon in der frühen Kaiserzeit keine Einzelfälle waren.

⁵⁷ Dazu und zur historischen Einordnung ist ein Beitrag von Jean Krier für die Trierer Zeitschrift in Vorbereitung.

⁵⁸ Bossert 1983, 41-45 Nr. 37-40 Taf. 46-55. – Rosso 2006, 247-248 Nr. 42.

⁵⁹ Boschung 1993b, 203 Kat.-Nr. 274*.

Literatur

- Balty/Cazes 1995
J.-Ch. Balty/D. Cazes, Portraits impériaux de Béziers. Le groupe statuaire du forum (Toulouse 1995).
- Balty/Cazes 2005
J.-Ch. Balty/D. Cazes, Sculptures antiques de Chiragan I. Les portraits romains 1. Époque julio-claudienne (Toulouse 2005).
- Bartman 1999
E. Bartman, Portraits of Livia. Imaging the imperial woman in Augustan Rome (Cambridge 1999).
- Binsfeld/Goethert-Polaschek/Schwinden 1988
W. Binsfeld/K. Goethert-Polaschek/L. Schwinden, Katalog der römischen Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums Trier. 1. Götter- und Weihedenkmäler. Trierer Grabungen und Forschungen XII 2 (Mainz 1988).
- Boschung 1986
D. Boschung, Bemerkungen zum Liciniergrab. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 101, 1986, 257-287.
- Boschung 1993a
D. Boschung, Die Bildnistypen der julisch-claudischen Kaiserfamilie. Ein kritischer Forschungsbericht. *Journal of Roman archaeology* 6, 1993, 39-79.
- Boschung 1993b
D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I 2 (Berlin 1993).
- Boschung 2002
D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses (Mainz 2002).
- Bossert 1983
M. Bossert, Die Rundskulpturen von Aventicum. *Acta Bernensia* 9 (Bern 1983).
- Caputo 1987
G. Caputo, Il teatro augusteo di Leptis Magna (Rom 1987).
- Crawford 1974
M. Crawford, Roman republican coinage (Cambridge 1974).
- Despinis 2004
G. I. Despinis, Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit. *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-Hist. Kl.* 2004, 8 (Göttingen 2004).
- Fittschen 2010
K. Fittschen, The portraits of Roman emperors and their families. Controversial positions and unsolved problems. In: *The emperor and Rome. Space, representation, and ritual.* Hrsg. von B. Ch. Ewald/C. F. Noreña (Cambridge 2010) 221-246.
- Fittschen/Zanker 1983
K. Fittschen/P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und in den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III (Rom 1983).
- Freyer-Schauenburg 1982
B. Freyer-Schauenburg, Die Kieler Livia. *Bonner Jahrbücher* 182, 1982, 209-224.
- Goethert 2002
K. Goethert, Kaiser, Prinzen, prominente Bürger. Römische Bildniskunst des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. im Rheinischen Landesmuseum Trier (Trier 2002).
- Goethert-Polaschek 1975
K. Goethert-Polaschek, Ein Reliefkopf in Luxemburg. *Trierer Zeitschrift* 38, 1975, 109-112.
- Gross 1962
W. H. Gross, Julia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie. *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-Hist. Kl. 3.F.* 52 (Göttingen 1962).
- Jucker 1976
H. Jucker, Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna. In: *Mélanges offerts à P. Collart* (Lausanne 1976) 237-267.
- Kockel 1993
V. Kockel, Porträtreiefs römischer Grabbauten (Mainz 1993).
- Kragelund/Moltesen/Østergaard 2003
P. Kragelund/M. Moltesen/J. St. Østergaard, The Licinian tomb. Fact or fiction? (Kopenhagen 2003).
- Kreikenbom 1992
D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum ersten Jahrhundert n. Chr. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungshefte* 27 (Berlin 1992).
- Krier 2014a
J. Krier, Luxembourg. Livie retrouvée. *Archéologia* 521, 2014, 10-11.
- Krier 2014b
J. Krier, Ein kolossaler Marmorkopf der Kaiserin Livia aus Trier. Ein besonderer Beitrag zum Augustus-Jahr 2014. *Archaeologia Luxemburgensis* 1, 2014, 43-47.
- Krier 2014c
J. Krier, Livia Augusta in Trier. Die Wiederentdeckung eines kolossalen Marmorkopfs der Gattin von Kaiser Augustus. *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier* 46, 2014, 24-36.
- Mannspurger 1998
M. Mannspurger, Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haar-mode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina (Bonn 1998).
- Noeske u. a. 2014
H.-Ch. Noeske u. a., A catalogue of the Roman provincial coins from the Alexandrian Mint in the Graeco-Roman Museum in Alexandria I (Bonn 2014).
- Pfanner 1989
M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, 157-257.
- Pollini 2002
J. Pollini, A new portrait of Octavia and the iconography of Octavia Minor and Julia Maior. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 109, 2002, 11-42.
- Rosso 2006
E. Rosso, L'image de l'empereur en Gaule romaine. *Portraits et inscriptions. Archéologie et histoire de l'art* 20 (Paris 2006).
- RPC I
A. Burnett/M. Amandry/P. P. Ripollès, Roman provincial coinage I. From the death of Caesar to the death of Vitellius (London 1992).
- Ruck 2007
B. Ruck, Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom (Heidelberg 2007).
- Sadurska 1972
A. Sadurska, Les portraits romains dans les collections polonaises (Warschau 1972).

Trillmich 1976

W. Trillmich, Das Torlonia-Mädchen. Zu Herkunft und Entstehung des kaiserzeitlichen Frauenporträts (Göttingen 1976).

Winkes 1995

R. Winkes, Livia, Octavia, Julia. Porträts und Darstellungen. *Archaeologia transatlantica* 13 (Providence 1995).

Wood 1999

S. E. Wood, Imperial women. A study in public images 40 BC - AD 68 (Leiden 1999).

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Th. Zühmer, RLM Trier, Digitalfotos.

Abb. 2a-b nach: Bartman 1999 Abb. 52; 54.

Abb. 3 Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. Fitt78-47-9; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/37362> (G. Fittschen-Badura).

Abb. 4a Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. Fitt74-45-04; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6676325> (G. Fittschen-Badura).

Abb. 4b Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. Fitt74-45-07; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6676328> (G. Fittschen-Badura).

Abb. 5a Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. Fitt74-29-08; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6676206> (G. Fittschen-Badura).

Abb. 5b Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. Fitt78-29-11; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6676209> (G. Fittschen-Badura).

Abb. 6a Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. FA-S17353-03; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1662797> (FA).

Abb. 6b Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. FA-S17353-12; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1662806> (FA).

Abb. 7a Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. Fitt68-88-07; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/696691> (G. Fittschen-Badura).

Abb. 7b Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. Fitt68-88-06 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/696690> (G. Fittschen-Badura).

Abb. 8a Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. FA-S5340-01; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/680625> (FA).

Abb. 8b Forschungsarchiv für Antike Plastik Neg. FA-S5340-02; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/680626> (FA).

Abb. 9 Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Neg. 61.1723; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7124192> (DAI Rom).

Abb. 10 Th. Zühmer, RLM Trier, Digitalfoto.

Anschrift des Verfassers

Internationales Kolleg Morphomata
Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln
dietch.boschung@uni-koeln.de