

Citation style

Fittschen, Klaus: Rezension über: Christa Landwehr (ed.), Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretania. 4: Porträtplastik. Fragmente von Porträt- oder Idealplastik, Mainz: Philipp von Zabern Verlag, 2008, in: ~ Göttinger Forum für Altertumswissenschaft, 15 (2012), S. 1061-1088, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/f252c46776849ee9eae6f94d07f7472c>



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Christa LANDWEHR, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretania. Band IV Porträtplastik. Fragmente von Porträt- oder Idealplastik. Mit Beiträgen von Annetta Alexandrides, Stephanie Dimas, Walter Trillmich, Aufnahmen von Florian Kleinfenn. Mainz: Philipp von Zabern Verlag 2003, XX + 165 S., 32 Abb., 114 Tafeln und 11 Beilagen

Das Vasallenkönigreich, das von Augustus aus dem westlichen Teil Numidiens und aus Mauretanien neu gebildet worden ist, hat unter seinen einzigen beiden Herrschern, Juba II. (reg. 25 v. Chr. bis 23 n. Chr.) und Ptolemaios (reg. 23 bis 40 n. Chr.) eine erstaunliche Blütezeit erlebt, die auch noch weiter wirkte, nachdem es dem Römischen Reich einverleibt worden war. Das ist u.a. an der großen Zahl von Skulpturen hoher Qualität, z.T. nach klassischen griechischen Vorbildern, klar zu erkennen. Von den französischen Archäologen, die alle diese Skulpturen im 19. und 20. Jh. ausgegraben haben, sind sie in der Zeit, als sie in Nordafrika noch das Sagen hatten, nur in ganz unzureichender Form veröffentlicht worden. Der Bedeutung dieser Skulpturen war sich die Forschung jedoch stets bewußt und hat ihre sachgemäße Erschließung seit langem als Desiderat empfunden. Dieser Schatz konnte nun dank der Zustimmung und Unterstützung der algerischen Antikenbehörde von Christa Landwehr (im Folgenden L.) gehoben werden. Sie hat die photographische und archäologische Dokumentation der vor allem in Cherchel (Caesarea, der antiken Hauptstadt des Königreichs Mauretanien) verwahrten Skulpturen in den Jahren zwischen 1982 und 1992 mit großer Energie und Hingabe betrieben und, trotz einiger durch politische Veränderungen in Algerien und durch stockende finanzielle Förderung bedingte Unterbrechungen, zu einem erfolgreichen Abschluß bringen können.

Vier umfangreiche Katalogbände liegen nun vor.¹ Alle erreichbaren Skulpturen² sind der Forschung in meist ausreichenden Ansichten³ auf ausgezeichnet

¹ Bd. I: Idealplastik weibliche Figuren benannt (Archäologische Forschungen 18, 1993) mit Kat.-Nr. 1-66;

Bd. II: Idealplastik männliche Figuren (2000) mit Kat.-Nr. 67-175;

Bd. III: Idealplastik. Bacchus und Gefolge – Masken – Fabelwesen – Tiere – Bukranien – nicht benennbare Figuren (2006) mit Kat.-Nr. 176-274;

Die Porträtstatuen hat L. – leider – von den Bildnisköpfen getrennt in den Bänden I und II behandelt, die zugehörigen Bildnisse werden in Bd. IV mit den Katalognummern der Bände I und II zitiert, was das Zitieren und Auffinden der Bildnisse unnötig verkompliziert. Den Bänden II, III und IV sind zahlreiche Beilagen mit Vergleichsstücken beigegeben.

² Einige z.Z. nicht auffindbare oder verschollene Skulpturen konnten nur nach alten Abbildungen vorgestellt werden.

³ Bei einigen Statuen und bei Kolossalköpfen war es nicht möglich, Aufnahmen der Rückseiten herzustellen, eine Schwierigkeit, die in vielen Museen besteht. Von den Büsten Nr. 302, 310, 311 und 314 hätten sich Aufnahmen der Rückseite aber sicher anfertigen

gedruckten Tafeln zugänglich gemacht. Für diese Leistung darf sich L. des Danks aller an antiker Skulptur interessierter Forscher und Liebhaber gewiß sein. Die wissenschaftliche Anerkennung für das Geleistete wäre vermutlich noch größer, wenn auch Form und Gehalt der Katalogtexte dem in der bildlichen Dokumentation erreichten Standard entsprächen. Das ist aber leider nicht durchweg der Fall. Die Texte sind in der Abfolge der einzelnen Bände immer wortreicher geworden und durch Beschreibungen geprägt, die nicht streng genug auf ein Erkenntnisziel hin ausgerichtet sind. Vor allem aber stören Eigenwilligkeiten in der Argumentation, die im offenen Widerspruch zu vorherrschenden Lehrmeinungen stehen.⁴ Das kann durchaus legitim sein und mag auf manchen Leser auch erfrischend wirken, doch müssen solche Abweichungen vom Forschungsstand besonders überzeugend begründet werden. Das ist m.E. nicht der Fall, wie besonders im vierten, hier zu besprechenden Band, deutlich wird. Er ist den in Cherchel gefundenen rundplastischen Porträts gewidmet. Auf diesem Gebiet hat L. zuvor noch nicht geforscht, was man dem Band anmerkt. Die Bildnisse werden in chronologischer Abfolge vorgestellt, zunächst die aus der Königszeit, dann die aus der Zeit nach 42 n. Chr., als – nach der Ermordung des Ptolemaios durch Caligula (40 n. Chr.) – aus den beiden Hälften des Königreichs die römischen Provinzen Mauretania Caesariensis und Mauretania Tingitana geworden waren. Auf die Bildnisse folgen in einem zweiten Teil die ohne Kopf erhaltenen Bildnisstatuen, Büsten und Fragmente von solchen.

Am Anfang stehen die Bildnisse der beiden Regenten Juba II. und Ptolemaios, die L. als geschlossenen Block behandelt, in den sie sinnvollerweise auch deren außerhalb Mauretaniens gefundene Bildnisse einbezieht. Hierfür mußte sich L., wie sie schreibt (S. 3), „der ebenso mühsamen wie auch undankbaren Aufgabe“ unterwerfen, sich mit Thesen des Rezensenten zum Thema auseinanderzusetzen. Sie hat diese Auseinandersetzung schon in einem umfangreichen, französisch verfaßten Aufsatz geführt, der ein Jahr vor dem Katalog er-

lassen können, ebenso von der Rückseite und linken Nebenseite der Statuette Nr. 320. Vgl. auch u. Anm. 93. – Es sei auch darauf hingewiesen, daß in Bd. IV alle Abbildungen freigestellt worden sind, wodurch die Tafeln ihr einheitliches, klinisch reines Aussehen erhalten haben. Der Wirklichkeit im Museum entspricht das nicht, aber das Schweben der Skulpturen in einer weißen Fläche ohne Bezug auf eine Bodenfläche paßt zur virtuellen Welt der heutigen Zeit.

⁴ Vgl. dazu etwa die folgenden Rezensionen:
zu Bd. I: R. v. d. Hoff, *Gnomon* 68, 1996, 714-718;
zu Bd. II: M. Fuchs, *BJb* 201, 2001, 579-584;
zu Bd. III: M. Fuchs, *BJb* 206, 2006, 340-346;
zu Bd. IV: M. Fuchs, *BJb* 209, 2009 (2011) 380-383.

Die bei L. gelegentlich sehr heftig ausfallenden Invektiven gegen andere Forscher sind von M. Fuchs, *BJb* 201, 2001, 583 m.E. zurecht gerügt worden.

schienen ist⁵ und nun hier etwas verkürzt wiederholt wird. Ich hatte in einem 1974 erschienenen Aufsatz⁶ zu zeigen versucht, daß die damals bekannten Bildnisse der beiden Könige von vier verschiedenen Bildnistypen abhängen, jeweils zwei für Vater und Sohn, und daß die Frisuren dieser Bildnistypen Bildnisse des Augustus und der augusteischen Prinzen Caius Caesar und Tiberius zitieren. Aus diesen Abhängigkeiten hatte ich – in Verbindung mit den Münzbildnissen – die Entstehungsdaten der Bildnistypen abgeleitet. L. hält das alles, sowohl die Abhängigkeit der Bildnisse von bestimmten Vorlagen (Bildnistypen), als auch ihre Beeinflussungen von stadtrömischen Vorbildern und die darauf aufgebaute Chronologie für völlig verfehlt;⁷ eine Richtigstellung schien ihr auch deswegen dringend erforderlich, weil meine Thesen von der Forschung eine so positive Zustimmung erfahren hätten (S. 2 Anm. 11).⁸ In zwei Übersichtsabbildungen hat sie meine angefochtene und ihre neue Interpretation gegenübergestellt.⁹ L. hält alle Bildnisse für eigenständige Schöpfungen, keinesfalls für Kopien nach verlorenen Originalen (S. 16). Sie ordnet die Bildnisse nach „der einfachen und traditionellen Methode“ der Bestimmung des dargestellten Lebensalters (S. 11, ähnlich S. 33). Man fühlt sich angesichts dieser Methode um hundert Jahre in die Zeit Bernoullis und davor zurückversetzt, und in der Tat bezieht L. viele ihrer Altersbestimmungen von den französischen Autoren jener Generation. Nur hat sich im Fall der Porträts des Augustus (und anderer römischer Kaiser) gezeigt, daß das Lebensalter kein verlässliches Ordnungskriterium bereitstellt.¹⁰ Das ist eine Erkenntnis der Forschungen der zweiten Hälfte des 20. Jhs.,¹¹ die heute nicht mehr ernsthaft in Frage gestellt wird: Besonders jugendlich aussehende Augustusbildnisse sind nicht unbedingt früher entstanden als erwachsener wirkende, wie sich aus ihrem Stil unabweisbar ergibt.¹² Das braucht hier nicht mehr weiter erörtert zu werden. Hinzu kommt noch, daß sich Forscher über das angeblich dargestellte Lebensalter fast nie einigen können. Zu dem Bildnis des Ptolemaios im ersten Typus in Paris (Nr. 282 Taf. 14-15) wird S. 39 Anm. 23 vermerkt, daß F. Cha-

⁵ Vgl. Ch. Landwehr, RA 2007, 65-110.

⁶ Vgl. K. Fittschen, MM 15, 1974, 156-173.

⁷ Im deutschen Resümee des Anm. 5 genannten Aufsatzes (a.O. 109) wirft L. mir „die unkritische Übertragung des Paradigmas der augusteischen Bildnispolitik auf die Mauretanischen Könige“ vor, was zu „schweren Fehldatierungen“ geführt habe.

⁸ Auflistung der zustimmenden Stimmen in Landwehr a.O. 81 Anm. 63.

⁹ Die Abbildung 1 enthält neben kleineren Unstimmigkeiten einen gravierenden Fehler: Das Bildnis des Ptolemaios Nr. 284 habe ich keineswegs in spättiberische Zeit datiert, sondern a.O. (s. Anm. 6) 163 (zu Nr. C 2) in spätaugusteisch-frühtiberische Zeit. Derselbe Fehler schon in Landwehr a.O. (s. Anm. 5) 78 und 80 Abb. 16.

¹⁰ Vgl. z.B. P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Aktium-Typus (1973) passim, bes. 27.

¹¹ Vgl. dazu z.B. D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus (Das Römische Herrscherbild I 2, 1993) 51ff.

¹² Vgl. z.B. Boschung a.O. Taf. 70 (frühaugust.) mit Taf. 86 (spätaugust.).

mou den Prinzen auf elf bis zwölf Jahre schätzte, K. de Kersauson dagegen auf 15 Jahre, während L. acht bis neun Jahre für das einzig Vertretbare hält. (Das Bildnis weist die Anfänge von Koteletten vor den Ohren auf, wie sie in dieser Altersstufe noch nicht aufzutreten pflegen.) Derartige Altersbestimmungen beruhen allein auf subjektiver Lebenserfahrung.¹³ Mit welchem Recht beansprucht L., daß ihre Lebenserfahrung zu richtigeren Einschätzungen führe als die anderer Forscher? Die Ausweglosigkeit, in die L. mit ihrer „Methode“ gerät, wird an der Beurteilung des prächtigen Bronzefigürchens Jubas II. aus Volubilis in Rabat (S. 9f. Abb. 6a-d) deutlich, das bisher stets an den Anfang seiner Herrschaft datiert wurde. L. erklärt es dagegen für ein Altersbildnis aus den Jahren 5-15 n. Chr., als Juba II. in seinem sechsten Lebensjahrzehnt stand (S. 15f.). Sie begründet ihr Urteil mit der Behauptung, „daß die Haare oberhalb der Stirn lichter werden“ (S. 15; S. 16 spricht sie von „Haarverlust“). Aber auf die charakteristische geneigte Kopfhaltung, die seit klassischer Zeit jugendlichen *pudor* (αἰδώς) ausdrückt, geht sie gar nicht ein. Ob ihr die Forschung das durchgehen läßt? L.s Aversion gegen die Vorstellung, die erhaltenen Bildnisse hingen von verbindlichen Modellen (Bildnistypen) ab,¹⁴ ist auch deswegen ganz unverständlich, weil sie selbst einräumen muß, daß mehrere Bildnisse sich durch übereinstimmende Frisuren zu Gruppen zusammenschließen (auf der Abb. 2 sind sie durch graue Hintergrundfarbe markiert). Nun ist aus der Ikonographie römischer Kaiser bekannt, daß die Bildnistypen vor allem durch ihre Frisuren festgelegt sind. Das war offensichtlich auch im Königreich Mauretanien nicht anders. Die Bildnisse Jubas II. in Kopenhagen (S. 7 Taf. 4.6) und in Paris (Nr. 275 Taf. 5-7) sind untereinander Repliken (das gilt offenbar auch für den bisher nur in zwei schlechten Abbildungen bekannten Kopf in elsässischem Privatbesitz [Nr. 276]),¹⁵ ebenso dessen Bildnisse in Rabat (S. 9f. Abb. 6a-d) und Madrid (S. 11 Abb. 7a-c), wie L. 28 Anm. 66 und 67 selbst zugibt. Wo die Vorbilder standen und ob auch die in Italien gefundenen Repliken in Cherchel gearbeitet und dann „exportiert“ worden sind, wie L. selbstverständlich annimmt, oder ob es umgekehrt war, ist noch gänzlich

¹³ Zur Altersbestimmung von Kinderbildnissen vgl. A. Backe-Dahmen, *Innocentissima aetas* (2006) 100f. und meine Kritik in: *GFA* 13, 2010, 1086.

¹⁴ Diese Aversion zieht sich durch das ganze Buch, vgl. S. 82 Anm. 8 und 12 sowie 85f. Auch in Bezug auf die kaiserliche Idealskulptur nimmt L. eine ähnliche Haltung ein (s. dazu die in Anm. 4 genannte Besprechung).

¹⁵ Wenn der Name des Vorbesitzers richtig überliefert ist (Mavrocordato), käme wohl eher Griechenland als Herkunftsland in Betracht. Daß in Athen eine Bildnisstatue Jubas II. gestanden hat, ist durch Pausanias (I 17,2) bezeugt. Ein Bildniskopf mit Königsbinde aus dem Dionysos-Theater in Athen ist den Bildnissen Nr. 275 und Kopenhagen (Taf. 6-7) in Bezug auf die Frisur ähnlich und könnte Juba darstellen, vgl. E. Raftopoulou, *Figures enfantines du Musée National d'Athènes* (2000) 87f. Nr. 48 Taf. 86-87.

ungeklärt.¹⁶ Besonders aufschlußreich ist die Serie der Repliken des zweiten Bildnistypus des Ptolemaios (Abb. 2 unten rechts): Sie stimmen in Bezug auf das Kopfhaar alle soweit überein, daß die Abhängigkeit von einer gemeinsamen Vorlage erkennbar ist.¹⁷ Einige dieser Bildnisse zeigen die Anfänge eines Bartes (auf den Wangen vor den Ohren und am Kinn; das gilt auch für das erst kürzlich aufgetauchte Bildnis in New Yorker Privatbesitz [S. 30f. Taf. 17b,d., nach L. „Ptolemaios als heranwachsender Knabe“]); an anderen Repliken sind diese Bartteile zusammengewachsen. Es handelt sich also um zwei Phasen innerhalb der Rezeption eines Bildnistypus. Aus einer von L. nicht berücksichtigten Replik in Leiden¹⁸ ergibt sich, daß der Bildnistypus zunächst sogar ganz bartlos konzipiert worden ist. Das Phänomen, daß ein in Bezug auf die Haarfrisur festgelegter Bildnistypus in Bezug auf Zunahme von Bart in gewissen Abständen abgeändert wird, läßt sich an den Bildnissen zahlreicher heranwachsender römischer Kronprinzen verfolgen.¹⁹ Die Bildnisse des Ptolemaios sind das bisher früheste Beispiel dieses Verfahrens; es hatte seinen einfach Grund darin, daß für noch im Wachstum befindliche Personen nicht alle paar Jahre ein gänzlich neuer Bildnistypus kreiert zu werden brauchte.

Und was schließlich die Abhängigkeit der Bildnisse der beiden mauretanischen Könige von stadtrömischen Vorbildern angeht, so gibt L. immerhin zu (S. 35 mit Anm. 25), daß es „durchaus möglich sei“, „daß es dem Vater oder dem Knaben [s.c. Ptolemaios] gefiel, die Haare nach der Mode des Gaius Caesar zu tragen“. Nun ist sich die Forschung längst darin einig, daß die Frisur der Bildnisse des Adoptivsohns des Augustus keineswegs einer „Mode“ ent-

¹⁶ Die unbezweifelbare Herkunft einiger Bildnisse der beiden Könige aus Italien kann man sich vielleicht mit der Annahme erklären, daß die königliche Familie oder Angehörige des Hofstaates Grundbesitz in Italien hatten. Zu einer kopflosen Herme Jubas II. in Terracina vgl. AE 1986, 36 Nr. 124; A.M. Andermahr, *Totus in praedis* (1998) 443 Anm. 5; K. Fittschen, *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover* (2006) 146 Anm. 9 Taf. 33,1. – Die Annahme von L., das Bildnis des Ptolemaios in Woburn Abbey (31 Abb. 12a-d) könne aus Algerien stammen und über Istanbul nach Europa gelangt sein (S. 38 Anm. 11), ist unbegründet. – Dagegen könnte das Bildnis Jubas II. in Madrid (S. 12 Abb. 7a-c) theoretisch auch aus Spanien stammen, weil der König in Gadis den Ehren-Duumvirat bekleidete und in Carthago nova Patron und Quinquennalis war (vgl. RE IX 2 [1916] 2387 [F. Jacoby]).

¹⁷ L. verlangt allerdings „wörtliche Übereinstimmung“ (S. 17f. Anm. 38. 45. 68), doch das zeigt, daß sie sich mit Methode und Problemen der Replikenrezension nicht vertraut gemacht hat.

¹⁸ Vgl. F.L. Bastet/H. Brunstig, *Corpus signorum classicorum Musei Antiquarii Lugduno – Batavi* (1982) 274 Nr. 528 Taf. 155. Nach Landwehr a.O. (s. Anm. 5) 86 Anm. 91 B habe der Kopf keinen Bezug zu den Bildnissen des Ptolemaios. Daß es sich um eine Replik handelt, ist an der Frisur unschwer zu erkennen, gleichgültig wie man die Authentizität des Kopfes beurteilt; ich habe dazu in H.G. Horn/Ch.B. Rüger (Hgg.), *Die Numider*, Kat. Ausst. Bonn 1979) 220f. alles Nötige gesagt.

¹⁹ Vgl. dazu K. Fittschen, *BullCom* 109, 2008, 109ff. bes. 113f. mit den einschlägigen Parallelen.

sprach, sondern dynastischen Zielsetzungen diene. Die Ikonographie der Kaiser und Prinzen des iulisch-claudischen Hauses ist voll von solchen Frisurzitate, an denen familiäre Zusammenhänge und Rangstufen in der Sukzession ablesbar werden sollten.²⁰ Die Frisurzitate an den Bildnissen der mauretanischen Könige dienten dagegen wohl auch der Loyalitätsbekundung. Übrigens läßt sich auch der Bart, den Ptolemaios im Gegensatz zu seinem Vater und allen Vorfahren mütterlicherseits getragen hat, gut als Nachahmung zeitgenössischer stadtrömischer Vorbilder erklären: die Germanicus-Söhne Nero und Drusus haben als tiberische Kronprinzen ebenfalls derartige Bärte getragen.²¹

Ich sehe nicht, daß die Ikonographie der mauretanischen Könige durch die Ausführungen von L. an Klarheit gewonnen hat und kann deshalb auch nicht erkennen, wo ich meine Ansichten revidieren müßte.

Soweit zum Methodischen. Im Folgenden zur Behandlung der Denkmäler selbst, zu der es viel zu sagen gibt.

S. 5 Nr. 277 Taf. 8

Das Bildnis paßt zu keinem der bisher bekannten Bildnistypen der beiden mauretanischen Könige. Wegen des hier besonders tiefliegenden Königsdiadems hatte ich auf Ptolemaios I. verwiesen,²² dessen Bildnisse, sowohl auf den Münzen als auch in der Rundplastik, in dieser Hinsicht vergleichbar sind.²³ Ptolemaios I. ist der Stammvater des Geschlechts, aus dem Jubas Frau Kleopatra Selene hervorgegangen ist.²⁴ Die Annahme, in Caesarea könne das Andenken der Vorfahren des Königshauses gepflegt worden sein, wird von L. allerdings strikt abgelehnt (s.u. Nr. 281). „Der Meinung der französischen Forscher, es handle sich um Juba II. [...] kann ich nur beipflichten“ (S. 6). Ob man einer solchen Formulierung Beweiskraft zubilligen sollte?

²⁰ Vgl. dazu den Überblick bei D. Boschung, JRA 6, 1993, 39ff.

²¹ Vgl. K. Fittschen, in: G. Bonamente/M.P. Segolini (Hgg.), *Germanico. La persona, la personalità, il personaggio*, Atti Convegno Macerata – Perugia 1986 (1987) 215ff. Taf. 9-13; Boschung a.O. 64ff. Typus R und S. – Daß die Frisuren kaiserlicher Bildnisse auch von anderen Klientelkönigen zitiert worden sind, zeigt das Bildnis Antiochos III. von Kommagene (12 v. Chr.-17 n. Chr.), vgl. R. Fleischer, in: *Augustus – Der Blick von außen*, Akten der Intern. Tagung Mainz 2006 (2008) 321ff. Abb. 12-14.

²² Vgl. K. Fittschen, in: *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, Studi in onore di Achille Adriani I (1983) 165ff. Taf. 28.

²³ Dieses Detail wird von L. gar nicht beachtet.

²⁴ Auf der Basis für eine bronzene Ehrenstatue in Athen wird König Ptolemaios nicht nur als Sohn König Jubas, sondern auch als Πτολεμαίου ἑκγονος bezeichnet. F. Jacoby (RE IX 2 [1916] 2384 s.v. Juba) hält diesen Ptolemaios nicht für Ptolemaios XII., den Urgroßvater, sondern für Ptolemaios I. Lagu, den Stammvater des Geschlechts.

S. 6 Nr. 279 Taf. 10-11

Das Bildnis stellt Juba II. als reiferen Mann dar, aber als das Greisenporträt eines Sechzig- bis Siebzigjährigen kann es wohl kaum gelten, und von „augenfälliger“ Zahnlosigkeit (S. 14) kann keine Rede sein (ebensowenig wie bei Nr. 277).²⁵ L. behandelt den Kopf zu Recht zusammen mit den Bildnissen in Rabat und Madrid (s.o.), denn er weist über der Stirn dieselben Haarmotive auf, geht also trotz aller, in der Tat auffälliger Veränderungen auf dasselbe Vorbild zurück und zeigt, welchen Spielraum den Kopisten bei ihrer Arbeit zugestanden wurde, ein aus der Ikonographie des Augustus wohlbekanntes Phänomen.²⁶

S. 18 Nr. 281 Taf. 12

L. weist die schon von anderen und auch von mir vertretene Auffassung, daß ausdrucksstarke Frauenporträt stelle Kleopatra VII., die Mutter der Kleopatra Selene dar, mit Entschiedenheit zurück, vielmehr sei eindeutig die Tochter, die Frau Jubas II., dargestellt. Mein Hauptargument, diese könne nicht gemeint sein, weil sie auf den Münzen anders, nämlich ähnlich wie Livia in deren späteren Bildnistypen mit einem Haarkranz wiedergegeben wird (s. hier Nr. 295), verwirft sie mit der lapidaren und kaum widerlegbaren Vermutung, auf den Münzen seien eben nicht alle „Frisurvarianten“ der Königin berücksichtigt worden (S. 22).²⁷ Im Übrigen könne gar nicht damit gerechnet werden, daß in einem von Rom abhängigen Klientelstaat ein Bildnis der Staatsfeindin Roms hätte aufgestellt werden dürfen (S. 22). Nun wissen wir nichts darüber, welche Freiheiten das mauretanische Königshaus sich in der Pflege des Andenkens seiner Vorfahren leisten konnte. Augustus jedenfalls hat an der Existenz von Bildnissen des Caesarmörders und Staatsfeindes Brutus in römischen Familien und italischen Städten keinen Anstoß genommen.²⁸ Warum also hätte man im fernen Mauretanien mehr Rücksicht nehmen sollen? Daß in Caesarea ptolemäische Traditionen gepflegt wurden, ist unbestreitbar.²⁹ Die auffällig vorge-

²⁵ Zur Darstellung wirklich zahnloser Männer und Frauen s. den Index in K. Fittschen/P. Zanker, Katalog der römischen Bildnisse in den Capitolinischen Museen IV.

²⁶ Abweichungen gegenüber dem ursprünglichen Vorbild können recht groß ausfallen, wie das etwa gleichzeitige Bildnis des Augustus im Typus Alcudia in Toulouse illustriert, vgl. Boschung a.O. (s. Anm. 11) 121f. Nr. 29 Taf. 18-19.

²⁷ S. 56 unten liest man, daß die „schlichte Haartracht“ der Kleopatra Selene auf den Münzen in „krassem Gegensatz zu der recht aufwendigen Frisur“ des Bildnisses Nr. 281 steht. Hätte L. daraus nicht Konsequenzen ziehen müssen?

²⁸ Vgl. J.J. Bernoulli, Römische Ikonographie I (1882) 190 mit den antiken Belegen.

²⁹ Vgl. K. Fittschen, in: Horn/Rüger a.O. (s. Anm. 18), 238f. 520 mit Abb. In der Münzprägung der mauretanischen Könige lassen sich sowohl numidische wie ptolemäische Traditionen nachweisen, vgl. D. Salzmann, MM 15, 1974, 174ff.

schobene Unterlippe findet sich ähnlich an den Bildnissen, die üblicherweise auf Ptolemaios XII., den Vater Kleopatras VII., bezogen werden.³⁰ Die Benennungsfrage kann jedenfalls noch nicht zugunsten der Kleopatra Selene als entschieden gelten. Um sie zu klären, wird es auch nötig sein, über die Frisur des Bildnis Nr. 281 Einvernehmen herzustellen.

Die Beschreibung und Rekonstruktion durch L. (Abb. 9a-c) ist unverständlich und nicht nachvollziehbar. Es handelt sich um die klassische Melonenfrisur, wie sie seit dem späten 4. Jh. (Kleine Herkulanenserin) bezeugt ist.³¹ Nur die Haare vor dem Diadem sind in diese strenge Haaranlage nicht eingebunden, sondern locker mit einander verflochten; auf die Stirn hängen kleine, eingerollte Löckchen, wie sie auch an den Bildnissen Kleopatras VII. in Berlin und im Vatikan³² sowie auf einigen ihrer Münzbildnisse vorkommen.³³ Ich verstehe deshalb nicht, weshalb sich L. so vehement gegen eine Identifizierung mit der Mutter sträubt.

Es gibt noch ein weiteres in Cherchel gefundenes Bildnis, das als Ahnenporträt in Betracht kommt: In dem jetzt in Paris verwahrten vollbärtigen Männerkopf mit üppigem, aus Korkenzieherlocken zusammengesetzten Haupthaar und Diadem hat die Forschung einmütig Juba I., den Vater Jubas II. erkannt.³⁴ Auch diese Identifizierung läßt L. nicht gelten, wie sie in einem eigenen Aufsatz³⁵ und in Bd. III unter Nr. 256 ausgeführt hat; sie glaubt in dem Kopf den numidischen Gott *Deus Maurus* erkennen zu können, dessen Ikonographie bisher jedoch unbekannt ist. L.s Umdeutung ist deshalb schon auf entschiedenen Widerspruch gestoßen.³⁶ Die Frage möglicher Ahnenporträts kann also noch nicht als widerlegt gelten.³⁷

S. 28 Nr. 288 Taf. 24

Auch das Kopffragment in Cherchel und der Kopf auf einer nackten Idealstatue aus einem Tempel in Sala (Marokko, S. 32 Abb. 14a-c) sind untereinander

³⁰ Vgl. H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (1975) 178 Nr. I 1 Taf. 69, 1-3.

³¹ Vgl. dazu jetzt J. Daehner (Hg.), *Die Herculanerinnen* (2007) mit reicher Dokumentation.

³² Vgl. B. Andreae/K. Rhein (Hgg.), *Kleopatra und die Caesaren*, Kat. Ausst. Hamburg 2006, 20ff. Abb. 6-7. 9-10. 12-14.

³³ Vgl. ebenda 131ff. Abb. 88. 93. 95-96.

³⁴ Vgl. Fittschen a.O. (s. Anm. 6) 167 Anm. 35 Taf. 31a-b.

³⁵ Vgl. Ch. Landwehr, *JdI* 116, 2001, 277ff. Abb. 1. 3. 4. 8. 12.

³⁶ Vgl. M. Fuchs, *BJb* 206, 2006, 2430f. Juba II. nennt sich auf einigen seiner Münzen „*Regis Jubae f(i)lius*“, vgl. J. Mazard, *Corpus Nummorum Numidiaae Mauretaniaeque* (1955) 117f. Nr. 357 und 124 Nr. 389, jeweils mit Abb.; dazu vgl. auch die Inschrift auf dem Anm. 16 genannten Hermenpfeiler Jubas II. in Terracina.

³⁷ Vielleicht war es die Bezeichnung „Ahnengalerie“, die ich a.O. (s. Anm. 18) 221 und passim benutzt hatte, die L.s Zorn ausgelöst hat. Die Anführungszeichen deuten an, daß ich nicht eine topographisch zusammenhängende Aufstellung im Auge hatte.

Repliken.³⁸ Durch das kurzgeschnittene, flach anliegende Haupthaar unterscheiden sich die beiden Bildnisse deutlich von den anderen Bildnissen der beiden Könige. Es liegt ihnen offenkundig ein anderes Konzept zugrunde. Auf den ersten Blick läßt sich kaum entscheiden, ob überhaupt einer der beiden Könige und ggf. welcher gemeint sein könnte. L. schließt sich der Identifizierung der Statue aus Sala durch Jean Boube als Ptolemaios an, ohne allerdings die Gründe zu referieren, die zu dieser Benennung geführt haben.³⁹ Ich hatte mich dagegen für Juba II. entschieden mit Verweis auf einen Münzbildnistypus des Königs, der sich von den anderen Münzbildnissen in derselben Weise unterscheidet wie der Typus Cherchel – Sala von den anderen Bildnistypen Jubas. Charakteristisch ist neben dem kurzflockigen Haar vor allem der tiefe, winklige Einzug der Haarkontur über den Schläfen.⁴⁰

Da es eine ähnliche Bildnisversion aber auch auf Münzen des Ptolemaios gibt,⁴¹ ist auf diesem Weg eine sichere Entscheidung nicht zu gewinnen. Deshalb müssen, solange keine besseren Hilfsmittel zur Verfügung stehen, physiognomische Details den Ausschlag geben: Die Art, wie die Brauen waagerecht an die Nasenwurzel anstoßen, ist den Bildnissen Jubas m.E. ähnlicher als denen des Ptolemaios. Die Zuweisung der beiden Bildnisse an den letzteren kann jedenfalls nicht als gesichert gelten.

S. 28 Bronzestütchen des Ptolemaios, ehemals Privatbesitz Schweden, z.Z. Leihgabe im Metropolitan Museum New York, Abb. 11a-c

Die Herkunft der Büste ist nach wie vor nicht geklärt. Die Annahme von L. (S. 38 Anm. 10), sie sei in Caesarea angefertigt und „für die Verwandten in Rom“ nach Italien gesandt worden, ist pure Spekulation. Nun gibt es zu dieser Büste eine ebenfalls sehr qualitätsvolle Wiederholung, ebenfalls in Bronze und ebenfalls ohne gesicherte Herkunft, die – einem beliebten kunsthistorischen Muster entsprechend – als Arbeit der Renaissance betrachtet wird.⁴² Diese Wiederholung steht der New Yorker stilistisch so nahe, daß eine Beziehung

³⁸ So zuerst Fittschen a.O. (s. Anm. 22) 165 Anm. 6 und 8.

³⁹ Vgl. J. Boube, RA 1990, 331ff. bes. 356ff.

⁴⁰ Vgl. Sylloge Nummorum Graecorum, Royal Collection of Coins and Medals, Danish National Museum, fasc. 42 (1969) Nr. 552. 555-558 Taf. 21; Fittschen a.O. (s. Anm. 6) 165 Anm. 24-25.

⁴¹ Vgl. Horn/Rüger a.O. (s. Anm. 18) 663 Abb. 4. Die in Anm. 40 genannten Münzbildnisse Jubas sind zweifellos qualitätsvoller und sind den beiden rundplastischen Bildnissen ähnlicher.

⁴² In Privatbesitz (Abbott Guggenheim Coll.), vormals Otto Gutekunst, London: W. Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance (1922) Taf. 9 oben links; W. Bode/J. Draper, Italian Bronze Statuettes (1980) Taf. 253 (18. Jh.); L. Camins, Renaissance and Baroque Bronzes from the Abbott Guggenheim Collection, Kat. Ausst. San Francisco 1988, 40ff. Nr. 10 mit Abb. (ca. 1520-1550, von Simone Bianco?).

zwischen beiden bestehen muß. Das hat dazu geführt, daß auch die New Yorker Büste als nachantik verdächtigt wurde.⁴³ Die zweite Büste ist zwar auch unterlebensgroß, aber etwas größer als die New Yorker. Es kann sich also nicht um einen Nachguß der einen nach der anderen handeln. Winzige Abweichungen im Haar zwischen beiden Bronzen legen vielmehr die Annahme nahe, daß sie in derselben Werkstatt nach demselben Vorbild gegossen worden sind. Da aus der Renaissance (und aus späterer Zeit) bisher kein Vorbild kannt ist, nach dem sie hätten gestaltet werden können, muß man schließen, daß beide Büsten antik sind. In beiden Fällen war das Diadem separat gearbeitet. Da es keine Befestigungsspuren gibt, war es wohl nur lose aufgelegt und bestand vielleicht aus Edelmetall (Silber?). Wozu die beiden Büsten gedient haben, ist unbekannt. Die Aufstellung in einem Lararium hat wohl am meisten für sich. Da in beiden Fällen entsprechende Vorrichtungen nicht vorhanden sind, weiß man nicht, wie sie aufgestellt waren.⁴⁴

S. 39 Nr. 289 Taf. 13

Der Kopf einer Frau, dem (absichtlich schon der Antike?) das Gesicht abgeschlagen worden ist, muß wegen des Diadems eine königliche Person dargestellt haben. L. schlägt versuchsweise den Namen Drusilla vor, die vielleicht eine leibliche Schwester des Ptolemaios gewesen ist, und datiert das Bildnis in die Jahre 15-20 n. Chr. Die Frisur mit den vielen, dichtgedrängten Schneckenlöckchen ist aber erst später, in claudisch-neronischer Zeit belegt.⁴⁵ Wenn man nicht annehmen will, daß in Mauretanien diese Frisurmode bereits früher angekommen sei, kann das Bildnis also erst nach dem Ende der Königszeit entstanden sein. Wir wissen nicht, ob Drusilla damals in Caesarea noch eine Rolle spielte⁴⁶ oder ob Ptolemaios eine Frau hatte,⁴⁷ die seinen Tod überlebt hat und im Lande – heimlich? – weiter verehrt wurde. Deshalb könnte die Art der Zer-

⁴³ Camins a.O. („mistakenly ... considered an antiquity“).

⁴⁴ Mit diesem Problem stehen die beiden Bronzen allerdings nicht allein, vgl. K. Dahmen, Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit (2001) 20f. und Kat.-Nr. 29. 34. 38. 43. 48. Man hat sich wohl eine Unterlage aus Holz vorzustellen.

⁴⁵ Vgl. K. Polaschek, TrZ 35, 1972, 178ff. Abb. 11-12.

⁴⁶ Nach Tac., hist. V 9 und Sueton, Claud. 28 war Drusilla mit dem Freigelassenen Antonius Felix verheiratet, der unter Claudius Legat in Judäa war.

⁴⁷ L. nimmt ohne nähere Begründung an, daß Ptolemaios unverheiratet geblieben sei, doch widerspräche das antiken Gewohnheiten, gerade in Monarchien. Daß wir keinen Namen kennen, besagt angesichts der trümmerhaften Überlieferung nichts. Nach M. Hofmann, in: RE 23,2 (1959) 1768 habe Ptolemaios nach dem Brauch seiner Vorfahren mütterlicherseits seine Schwester Drusilla geheiratet, doch ist das reine Spekulation wie so manches in diesem seltsamen RE-Artikel.

störung von besonderer Bedeutung sein. (Zu einem anderen möglichen Porträt einer mauretanischen Königin s.u. unter S. 50 Nr. 66-Fortsetzung).

S. 43 Nr. 291 Abb. 16a-b

Das in Alger verwahrte Bildnis einer älteren Frau aus der Nekropole von Cherchel gehört zu jenen Bildwerken, die L. nicht genauer untersuchen und besser dokumentieren konnte. Die Dargestellte trägt eine Frisur, die über der Stirn nach Art der *coma in gradus*-Frisur angelegt ist und im Nacken durch ein großes Nest aus geflochtenen Zöpfen abgeschlossen wird. Es handelt sich um eine bisher selten belegte ModEFRISUR neronisch-flavischer Zeit. Ein besonders qualitätsvolles und besser erhaltenes Beispiel befindet sich in Madrid⁴⁸, ein weiteres aus Nikosia in London⁴⁹. Das Bildnis ist also erst nach dem Ende der Königszeit entstanden.

S. 46 Nr. 294 Taf. 27

Der in Alger verwahrte Kolossalkopf ist aus einem männlichen in einen weiblichen Kopf umgearbeitet worden. Vom männlichen Kopf ist nur das Nackenhaar erhalten geblieben, das aber ausreicht, den ursprünglichen Kopf als Bildnis auszuweisen. L. behauptet, daß es ausgeschlossen sei, daß in Caesarea in der Königszeit das Kolossalbildnis eines römischen Kaisers hätte aufgestellt werden können; das Bildnis könne vielmehr erst nach 40 n. Chr. entstanden sein (zu dieser Art der Argumentation vgl. auch u. Nr. 321). In der Frage, wen die ursprüngliche Fassung dargestellt haben könnte, schränkt sie die Möglichkeiten auf Augustus und Caligula ein und entscheidet sich für den ersteren, weil in der kurzen Zeit zwischen der Ermordung des Ptolemaios (40 n. Chr.) und der Ermordung des Caligula (Jan. 41 n. Chr.) in Cherchel ein Kolossalbildnis des Kaisers nicht hätte errichtet werden können. Nun ist aber die Vorstellung, ein Kolossalbildnis des Augustus hätte in späterer Zeit (nach L.s Vorschlag vielleicht in hadrianischer Zeit) umgearbeitet werden können, völlig absurd, jedenfalls vor der Zeit der Tetrarchen und des Konstantin. Man wird sich also doch wohl eher für Caligula entscheiden müssen. Nichts hindert uns anzunehmen, daß Ptolemaios Grund hatte, ein solches Bildnis in seiner Hauptstadt aufzustellen. Vielleicht ist die Umarbeitung schon unmittelbar nach Caligulas Tod, noch vor der Umwandlung des Königreichs in eine römische Provinz erfolgt: Die Bürger Caesareas hätten doppelten Grund gehabt. Und vielleicht ist das Bildnis

⁴⁸ Vgl. St. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid I. Die Porträts (1993) 176ff. Nr. 44 mit Abb. (85-95 n. Chr.).

⁴⁹ Vgl. V. Karageorghi/C. Vermeule, *Sculptures from Salamis* (Salamis II 1966) 30 Nr. 101 Taf. 16,1-2.

deshalb in den Kopf einer Göttin (oder Personifikation) verwandelt worden und nicht in das Bildnis eines anderen Kaisers (z.B. des Claudius).

Daß ursprünglich der Kaiser Nero dargestellt war, was mit dem Nackenhaar vereinbar wäre, ist wegen der schlanken Kopfform weniger wahrscheinlich. Die Alternative Caligula oder Nero würde sich vielleicht an der Rückseite klären lassen, doch konnte eine entsprechende Aufnahme leider nicht hergestellt werden.

S. 50 Nr. 66-Fortsetzung Taf. 31

Das Bildnis, von dem mehrere Repliken bekannt sind, wird von A. Alexandridis mit Livilla, der Tochter der älteren und Frau des jüngeren Drusus identifiziert und in spättiberisch-frühclaudische Zeit datiert. Die Benennung scheint sich in der neueren Forschung durchzusetzen. Da Livilla im Gefolge des Sturzes Seians 31 n. Chr. hingerichtet wurde, sind Bildnisauftellungen danach kaum noch zu erwarten. Die Statue der Livilla muß also noch in der Königszeit aufgestellt worden sein. Alexandridis rechnet, einer Replikenliste von H.R. Goette folgend,⁵⁰ auch ein Bildnis in der Münchner Residenz zu diesen Repliken. Das ist jedoch nicht zutreffend, wie schon E. Weski gezeigt hat.⁵¹ Die Frisur des Münchner Kopfes ist zwar erstaunlich ähnlich, weist aber auch kleinere Abweichungen auf und trägt vor allem eine Königsbinde, und zwar eine von der auch in Mauretanien üblichen breiten Art. Da ganz ausgeschlossen ist, daß eine römische Prinzessin mit diesem monarchischen Standeskennzeichen hätte dargestellt werden können (auch aus dem griechischen Osten sind – gegen Weski – solche Ausnahmen bisher nicht bekannt), muß es sich um das Bildnis einer Klientelkönigin handeln, die in ihrer Frisur Bildnisse der Livilla nachgeahmt hat. Eine solche Königin wird man am ehesten in Mauretanien vermuten dürfen. Daß das Bildnis in München sehr wahrscheinlich aus Italien stammt, steht dieser Vermutung nicht im Wege (s.o. Anm. 16).

S. 53 Nr. 298 Taf. 32-33

In der endlosen Diskussion um die richtige Deutung des Einsatzkopfes *capite velato* entscheidet sich L. für die Darstellung eines Mannes.⁵² Die Gesichtszüge sprechen nicht gegen diese Geschlechtsbestimmung. L. ließ sich dazu beson-

⁵⁰ Vgl. H.R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (1990) 35f. Anm. 159f.

⁵¹ Vgl. E. Weski/H. Frosien-Leinz, Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen (1987) 156ff. Nr. 31 Taf. 70; K. Fittschen, AntK 47, 2004, 121 Anm. 59.

⁵² So schon M. Ferroukhi, in: S. Walker/P. Higgs (Hgg.), Cleopatra of Egypt, Kat. Ausst. London 2001, 242 Nr. 262 mit Abb.

ders durch die Löcher in den Ohrläppchen bewegen, weil in den Randgebieten des Römischen Reiches Ohrschmuck auch von Männern getragen worden sei. Man muß sich dafür allerdings nicht auf Ohrringe aus römischen Militärlagern berufen, denn der Kaiser Macrinus, ein Mauretanier und aus Caesarea gebürtig, hat, wie Cassius Dio 79, 11, 1 berichtet, nach einheimischem Brauch Ohrschmuck getragen, allerdings nur in einem Ohr. Das wird durch das – vor allem deswegen – auf Macrinus bezogene Bronzefigürchen in Belgrad bestätigt.⁵³ Dann wäre Ohrschmuck an beiden Ohren doch wieder ein Indiz für eine Frau. Die bisher beste Parallele für das „unordentliche“ Stirnhaar ist ein Bildnis aus Pozzuoli im Castello di Baia, ebenfalls *capite velato* und mit herben Zügen, das wegen der *vitta* aber eindeutig eine Frau wiedergibt.⁵⁴ Ein weiteres Detail, das bisher überhaupt nicht beachtet worden ist und auch von L. nicht erwähnt wird, deutet ebenfalls in diese Richtung: Auf der Rückseite ist in Höhe des Hinterkopfes im Gewand eine Stufe zu erkennen, die sich auch auf den Profilseiten deutlich abzeichnet und keine Beschädigung sein kann. Damit könnte ein hochsitzendes Haarnest angedeutet sein, dessen Kontur sich unter dem Mantel abzeichnet.⁵⁵ Wenn das richtig ist, stünde das weibliche Geschlecht fest, und das Bildnis könnte nicht vor der flavischen Zeit entstanden sein. Eine solche Datierung wird m.E. auch durch Männerbildnisse dieser Zeit gestützt.⁵⁶

Daß das unruhig gelockte Haar auf die nordafrikanische Herkunft der dargestellten Person, unabhängig von der Frage männlich oder weiblich, weise, scheint mir ganz unsicher. Mit derartigen, seit langem beliebten ethnischen Kriterien sollte etwas zurückhaltender umgegangen werden (s.u. Nr. 311).

S. 60 Nr. 40-Fortsetzung Taf. 36,1-3

Die Statue einer Frau im Ceres-Typus *capite velato* hatte L. in Band I noch – entsprechend der älteren Literatur – in die zweite Hälfte des 2. Jhs. datiert. Jetzt hat sie diesen Ansatz korrigiert und vertritt eine Entstehung im ersten Viertel des 2. Jhs. Die fehlende Augenbohrung könnte ihr recht geben, doch gibt es immer wieder Ausnahmen von der Regel „Augenbohrungen ab 130 n. Chr.“, zumal in den Provinzen (vgl. z.B. hier Nr. 302, 305, 306, 309, 315, 320). Die

⁵³ Vgl. Salzmann a.O. (s. Anm. 29) 371ff. Abb. 28-30.

⁵⁴ Vgl. F. Zevi (Hg.), Museo Archeologico dei Campi Flegrei, Catalogo Generale II. Pozzuoli (2008) 191 mit Abb.

⁵⁵ Vgl. z.B. Fittschen/Zanker a.O. (s. Anm. 25) III Nr. 78 Taf. 98 und Nr. 80 Taf. 100.

⁵⁶ Vgl. z.B. K. Fittschen/P. Zanker/P. Cain, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen II (2010) Nr. 60 Taf. 68; vgl. auch den Kopf (auf moderner Büste) in Cremona: C. Compostella, Un gruppo di sculture marmoree di età romana nel Museo Civico di Cremona (1985) 72ff. Taf. 6a-b.

Frisur, die vor dem Mantel sichtbar ist, entspreche einer Gruppe von Frauenporträts, die Paul Zanker zuerst zusammengestellt hat und die mehrheitlich in trajanische Zeit gehörten.⁵⁷ An diesen Bildnissen liegen die Ohren jedoch stets frei, während sie hier ganz vom ondulierten Haar bedeckt werden, wie es in antoninischer Zeit vorherrschender Brauch ist.⁵⁸ Es muß daher bei der früheren Datierung bleiben. Auch das Gesicht spricht nicht dagegen: Neben schön geformten ovalen Gesichtern gibt es in antoninischer Zeit auch solche mit angespannten Zügen.⁵⁹ Die Statue ist also erst nach der hadrianischen Statue gleichen Typs Nr. 34 Taf. 37 entstanden, was man an ihrem Gewandstil auch erkennen kann (abgebildet in Bd. I Taf. 56-58).

S. 65 Nr. 303 Taf. 40

L. meint, daß das Einsatzbildnis des Antinoos für eine Herme bestimmt gewesen sei. Das scheint mir ganz unwahrscheinlich. Abgesehen davon, daß bisher keine Herme mit Antinoosbildnis bekannt geworden ist, läßt sich die auf der Rückseite bis fast an den Hinterkopf reichende Aushöhlung der Einsatzbüste mit einem Hermenpfeiler nicht vereinbaren. Der Kopf muß vielmehr in eine Statue eingesetzt gewesen sein, und zwar in eine mit einem Gewand, das im Nacken bis an den Haaransatz reichte. Wegen des Efeu-Weintrauben-Kranzes im Haar dürfte auch diese verlorene Statue dem dionysischen Repertoire angehört haben. Bekleidete Bacchusstatuen sind allerdings sehr selten; in Betracht käme am ehesten der Typus Hope,⁶⁰ der unter den Antinoosstatuen allerdings noch nicht belegt ist. L. fertigt die Meinung von H. Meyer, der Antinoos Charchel sei aus einem Bacchuskopf umgearbeitet worden, in einer Anmerkung kurz ab und geht auf die in die gleiche Richtung zielende Ansicht von H.R. Goette⁶¹ gar nicht ein. Ich verstehe allerdings auch nicht, worauf sich diese Behauptungen stützen, doch wäre für die Klärung auch solcher Fragen eine Aufnahme der Rückseite wünschenswert gewesen.

S. 69 Nr. 306 Taf. 41

L. hält die Büste, mit der zusammen das Bildnis in der bisherigen Literatur bekannt gemacht worden ist, für nicht zugehörig, weil sie für diesen Kopf zu

⁵⁷ Vgl. Fittschen/Zanker a.O. III 60f., Nr. 80 Taf. 100.

⁵⁸ Vgl. Fittschen/Zanker a.O. III Nr. 113-116 Taf. 142-148.

⁵⁹ Vgl. z.B. ein Bildnis in Kassel: P. Gercke/N. Zimmermann-Elseify, *Antike Steinskulpturen und neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog* (2007) 264f. Nr. 85 mit Abb. (165-170 n. Chr.).

⁶⁰ Vgl. LIMC III (1986) 436f. Nr. 128 Taf. 309.

⁶¹ Vgl. H.R. Goette, GGA 250, 1998, 37.

klein sei. Sie behandelt die Büste deshalb separat S. 133f. Nr. 344 Taf. 86a-c und bildet sie dort auch ohne den herausgeschnittenen Kopf ab. Ich finde das keine glückliche Lösung. Es gibt auch andere Beispiele, an denen Kopf und Büste nicht im richtigen Größenverhältnis zueinander stehen, was auch immer der Grund dafür gewesen sein mag.⁶² Da Kopf und Büste etwa gleichzeitig entstanden und zusammen gefunden worden sind und offenbar auch aus dem gleichen Marmor bestehen, spricht m.E. nichts dagegen, sie als zusammengehörig anzusehen.

Das künstlerisch nicht gerade anspruchsvolle Bildnis weist, wie L. beobachtet hat, ein Detail auf, das ihm das besondere Interesse der Antiquare sichert: Der schmale, glatte Saum, der sich am Stirnhaar entlangzieht, kann wohl nicht anders gedeutet werden als der Rand einer Perücke, die also sichtbar gemacht werden sollte.⁶³ Ich kenne bisher keine Parallele. An dem von L. angeführten Bildnis in Kopenhagen rührt die Stufe vor dem Stirnhaar von einer Umarbeitung her, auch wenn L. das nicht wahrhaben will (S. 72 Anm. 1).⁶⁴

S. 70 Nr. 307 Taf. 44

Der Lockenschopf auf dem Hinterkopf des Knabenbildnisses deutet L. – der vorherrschenden Lehrmeinung entsprechend – als Isislocke, obwohl die echten Isis- oder besser Horus-Locken stets an der Seite des Kopfes getragen wurden. Sie beruft sich S. 71 Anm. 4 auf den Kopf eines Knaben im Magazin der Vatikanischen Museen, der in der Tat in dieser Frage eine Schlüsselrolle gespielt hat.⁶⁵ Sie hat übersehen, daß gerade dieser Kopf ausscheiden muß, weil er, wie Ariel Herrmann erkannt hat,⁶⁶ kein Porträt sondern ein „Genre“-Kopf ist, und weil er, wie Magdalene Söldner nachweisen konnte,⁶⁷ einen Sklavenjungen wiedergibt. Das gilt auch für andere Genreköpfe und Bildnisse mit langen Locken am Hinterkopf. Wie vor kurzem John Pollini dargelegt hat, muß die Deutung solcher Bildnisse mit derartiger „Lockenpracht“ im Bereich

⁶² Vgl. z.B. ein Bildnis in den Capitolinischen Museen (Fittschen/Zanker a.O. [s. Anm. 25] III Nr. 100 Taf. 127); vgl. ferner eine – unpublizierte? – Büste aus frühantoninischer Zeit in Kos.

⁶³ Vgl. dazu D. Ziegler, *Frauenfrisuren der römischen Antike – Abbild und Wirklichkeit* (2000) 167ff. 208ff. mit weiteren Belegen.

⁶⁴ Vgl. etwa das aus einem Bildnis Domitians umgearbeitete Bildnis Nervas am Cancellaria-Relief A: M. Bergmann, *MarbWPr* 1981, 19ff. Taf. 8.

⁶⁵ Vgl. V. v. Gonzenbach, *Untersuchungen zu den Knabenweihen im Isiskult der Kaiserzeit* (1957) 134f. Nr. K 3 Taf. 4.

⁶⁶ Vgl. A. Herrmann, *BClevMus* 80, 1993, 308ff. mit Abb. 16-18.

⁶⁷ Vgl. M. Söldner, in: FS B. Ögün (2000) 292ff. bes. 295ff. Abb. 7-8.

der *delicia*-Darstellungen gesucht werden.⁶⁸ Ob das für alle Bildnisse mit solchen Locken gilt oder ob diese Locken im Kontext auch andere Bedeutungen haben konnten, bedarf noch weiterer Klärung.⁶⁹

L. vergleicht das Haar des Knabenkopfes zutreffend mit Bildnissen Trajans (seine Frisur ist mit der des Decennalien-Typus nahezu identisch), aber warum datiert sie das Bildnis dann in die Zeit „nach der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr.“? Die Knabenbüste in Arles, die sie als Parallele anführt (S. 71 Anm. 18 Beil. 4a), weicht in der Haarstilisierung deutlich ab und gehört, wie ich zu zeigen versucht habe,⁷⁰ wohl in das frühe 3. Jh. n. Chr.

S. 74 Nr. 310 Taf. 46. 48-49

Die wohlerhaltene Büste einer Frau mit Turmfrisur ist sicher die brillianteste in Cherchel gefundene Skulptur. Sie stammt offensichtlich aus einer der führenden stadtrömischen Werkstätten. Das scheint L. allerdings ganz anders zu sehen, doch wird ihre Ansicht nicht recht deutlich, vielmehr wird der Leser auf eine kommende Arbeit vertröstet (s.u. 29). Die Büste steht nach Umfang und Gewandstil einer Büste der Faustina minor im Museo Capitolino (Beil. 5c) sehr nahe, die nach dem Bildnistypus der Kaiserin nicht vor 161 n. Chr. entstanden sein kann.⁷¹ Da sie noch etwas ausladender ist, hatte ich die Büste in Cherchel als „unmittelbare stilistische Vorstufe“ bezeichnet, was von L. aus mir nicht ganz verständlichen Gründen bestritten wird. Aber ihre Datierung der Büste in die Jahre um 160 n. Chr. ist vertretbar, wenn man eine lineare Entwicklung der Büstenformen annimmt.⁷² Aus dieser Datierung folgert sie, daß die zeitliche Einordnung auch anderer Bildnisse mit Turmfrisur in die Jahre 140-150 n. Chr. durch die bisherige Forschung, u. a. auch durch den Rezensenten, unrichtig sei.⁷³ Doch so einfach geht es nicht. Die Turmfrisur der Frau in Cherchel

⁶⁸ Vgl. J. Pollini, *The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver*, *ArtBull* 1999 (March) 21ff. mit vielen Belegen.

⁶⁹ Die einschlägigen Denkmäler sind zusammengestellt und diskutiert in: Fittschen/Zanker a.O. (s. Anm. 25) IV Nr. 41.

⁷⁰ Vgl. K. Fittschen, *JdI* 106, 1991, 305ff. Taf. 71,1-3; 72,1; 73,2.

⁷¹ Vgl. Fittschen/Zanker a.O. III 22 Anm. 10 zu Nr. 20.

⁷² Ob das zulässig ist, bedarf weiterer Untersuchungen. Die Büste einer jungen Frau in Montpellier (EA 1859-1860), die der Büste Cherchel in Stil und Größe ebenfalls sehr nahe steht, könnte nach der Frisur bereits in den Jahren um 150 n. Chr. entstanden sein.

⁷³ Sie beruft sich dabei auf die Rezension von H. Jucker, *Gnomon* 56, 1984, 356, der sich jedoch nicht zur Turm-, sondern zur Turbanfrisur äußert. Seine Bemerkungen betreffen allerdings ein vergleichbares Problem: Ist es zulässig anzunehmen, daß die Rezeption einer Modefrisur erst langsam, mit Verzögerung von bis zu zwanzig Jahren nach ihrem ersten Auftreten einsetzt? Das ist nämlich die Vorstellung, der viele Forscher anhängen. Zum Problem vgl. auch K. Fittschen, *Boreas* 34, 2011, 180.

war um 160 n. Chr. zweifellos „aus der Mode“. Im Jahre 152 hatte Faustina minor mit der Mode der Turmfrisuren radikal gebrochen und eine ganz schlichte Frisur eingeführt, die sie selbst sogar ohne die Mithilfe einer *ornatrix* hätte herstellen können.⁷⁴ Wir wissen nicht, was der Anlaß zu diesem Schritt gewesen ist, ob es sich nur um eine bloße Laune gehandelt hat oder ob damit weitergehende Absichten (z.B. gegen übertriebenen Frisurenluxus) verbunden gewesen sind, jedenfalls hat sich diese neue Haartracht bei den Bürgerinnen schnell durchgesetzt.⁷⁵ Die Büste einer unbekannten Frau, wiederum im Museo Capitolino, die der Büste in Cherchel stilistisch sehr ähnlich ist und vielleicht sogar aus der gleichen Werkstatt stammt, weist bereits diese neue Mode auf.⁷⁶ Nun kann sicher nicht erwartet werden, daß sich alle Bürgerinnen der neuen Einfachheit sogleich unterworfen und auf den bisherigen Frisurenprunk verzichtet hätten. Es ist also vermutlich auch noch nach 152 n. Chr. mit Bildnissen mit Turmfrisur zu rechnen. Daß aber eine Frau, zumal eine junge, die nach der Qualität ihres Bildnisses vermutlich zur Oberschicht (oder nach L. vielleicht sogar zur kaiserlichen Familie) gehört hat, noch in den Jahren um 160 die Haartracht der vierziger Jahre des 2. Jhs.⁷⁷ getragen habe, scheint mir nicht gerade wahrscheinlich. Wenn die Büste also nicht schon um 150 n. Chr., sondern wirklich erst zehn Jahre später entstanden ist, so könnte das Bildnis nach einem älteren Modell angefertigt worden sein. Als Parallele könnte man die Büste der älteren Faustina im Palazzo Doria in Rom anführen, die in Größe und Stil aus derselben Zeit wie die Büste in Cherchel stammt, aber eine Bildniskopie des in den Jahren nach 138 konzipierten Bildnistypus trägt (leider läßt sich nicht zweifelsfrei nachweisen, daß Kopf und Büste zusammengehören).⁷⁸ Bisher sind Repliken des Bildnisses in Cherchel nicht bekannt geworden, so daß Aussagen über den sozialen Status der Dargestellten vorerst nicht möglich sind. Denkbar wäre z.B., daß es sich um das Bildnis einer Patronin handelt, das ein Klient nach einem in Rom bereits vorhandenen Vorbild hat anfertigen lassen.

⁷⁴ Mit ihrem fünften Bildnistypus, vgl. ausführlich K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae (AbhGöttingen 126, 1982) 36. 40f. 51ff. Taf. 19-22.

⁷⁵ In Bezug auf den achten Bildnistypus der Kaiserin von 162 n. Chr. läßt sich das sicher nachweisen, vgl. K. Fittschen, MarbWPr 1983-1984, 129 Abb. 1-4.

⁷⁶ Vgl. Fittschen/Zanker a.O. (s. Anm. 25) III 84 Nr. 114 Taf. 144-145; das Bildnis folgt in der Frisur dem sechsten Bildnistypus der Kaiserin von 159 n. Chr.

⁷⁷ Die Verbindung von Stirnhaar-Schlaufen und Turm z. B. bei einem Bildnis in den Capitolinischen Museen: Fittschen/Zanker a.O. III 75 Nr. 98 Taf. 123. Das Motiv der Stirnhaar-Schlaufen kommt schon an hadrianischen Bildnissen vor, vgl. ein Bildnis in Venedig: G. Traversari, Ritratti (Museo Archeologico di Venezia, 1968) 71f. Nr. 52 mit Abb.

⁷⁸ Vgl. C. Benocchia (Hg.), Le virtù e i piaceri in villa, Kat. Ausst. Rom 1998, 266 Anm. 75 mit Abb.; Büste nach M. Wegner, Boreas 2, 1979, 135 vermutlich zugehörig. Auch bei nicht-kaiserlichen Personen war es üblich, Kopien nach schon älteren Vorlagen anzufertigen, wie das Beispiel des Herodes Atticus lehrt.

S. 77 Nr. 311 Taf. 47. 50-51

Die Panzerbüste eines jungen Mannes ist ein weiteres Spitzenstück aus Cherchel. L. stellt klar, daß das Bildnis nicht umgearbeitet ist, wie ich vermutet (besser: gehofft) hatte,⁷⁹ doch ist damit das Problem dieser Büste nicht geklärt. Panzerbüsten sind unter den Bildnissen nichtkaiserlicher Männer insgesamt recht selten, unter Heranwachsenden ist mir außer der Büste in Cherchel nur ein weiteres Exemplar bekannt, eine Büste im Museo Capitolino, die nachweislich aus dem Bildnis einer anderen Person umgearbeitet ist.⁸⁰ Die sichtbare rechte Panzerklappe auf der Büste in Cherchel ist mit der Figur eines „Ranckenmannes“ dekoriert, deren Bedeutung in der Forschung umstritten ist. Dieser Schmuck ist bisher nur an Panzerbüsten von Kaisern belegt (Hadrian, Marc Aurel, Septimius Severus).⁸¹ Zwar gibt es noch eine Reihe kopfloser Büsten mit diesem Panzerklappenschmuck, doch ist die Annahme, sie könnten Bildnisse von Nichtkaisern getragen haben, wenig wahrscheinlich, da sie typologisch den Büsten mit Köpfen entsprechen. Es stellt sich also die Frage, warum ein junger Mann dieses Alters im Panzer dargestellt werden konnte, noch dazu in einem Panzer, dessen Dekor offenbar ausschließlich Kaisern vorbehalten war.⁸² L.s These, es handele sich um einen „römischen Bürger [...] aus einer wohlhabenden Familie höchsten Ansehens“, der „sich als junger Mann bereits im militärischen Bereich betätigte“, scheint mir dem Problem nicht gerecht zu werden. Oder soll man annehmen, daß in der fernen Provinz Mauretanien andere Regeln galten, als im übrigen Reich? Ich kann auf die angeschnittene Frage bisher auch keine schlüssige Antwort geben.⁸³ Sie muß vorerst unbeantwortet bleiben. Das Problem wird noch dadurch kompliziert, daß die Büste offenbar aus einer stadtrömischen Werkstatt stammt. Dort finden sich die stilistisch engsten Parallelen. L. ist allerdings anderer Ansicht. Das kurzgelockte Haar hält sie für eine nordafrikanische Eigenart (s.o. Nr. 298), die sich vom gelockten Haar stadtrömischer Bildnisse der frühen und mittleren

⁷⁹ Wenn es sich nämlich um das umgearbeitete Bildnis eines der *damnatio memoriae* verfallenen Kaisers handelte, wäre die Usurpation eines kaiserlichen Büstentypus durch eine Privatperson leichter zu erklären.

⁸⁰ Vgl. Fittschen/Zanker a.O. (s. Anm. 25) IV Nr. 43.

⁸¹ Zu dieser Frage ausführlich T. Stefanidou-Tiveriou, AM 117, 2002, 299ff. bes. 311ff.; K. Fittschen, in: *Amicitiae gratia*, Gedenkschrift für Alkmene Stavridi (2008) 169ff. bes. 176ff.

⁸² Ich hatte auf dieses Problem bereits in K. Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit* (1999) 98 Nr. 121 hingewiesen, doch ist L. darauf gar nicht eingegangen.

⁸³ Man könnte das Bildnis in Cherchel versuchsweise mit den frühesten Münzbildnissen Caracallas verbinden, die noch nicht dem verbreiteten Knabenbildnistypus (s.u. Anm. 87) entsprechen (vgl. Fittschen/Zanker a.O. [s. Anm. 25] I 100 Anm. 6 zu Nr. 86), doch sprechen das dargestellte Lebensalter und die physiognomischen Züge dagegen. Das gilt auch für Pertinax Caesar, zumal wenn der auf ihn bezogene Bildnistypus richtig identifiziert ist (vgl. Fittschen, a.O. [s. Anm. 82] 75ff. Taf. 124-126).

Antoninenzeit deutlich unterscheide, wofür sie Bildnisse des Lucius Verus und des jungen Commodus zum Vergleich anführt.⁸⁴ Entsprechend datiert sie die Büste Charchel in die Jahre 175-180 n. Chr. Wenn man aber späte Bildnisse des Commodus⁸⁵ oder Bildnisse, die vielleicht Septimius Severus oder einen seiner Kontrahenten darstellen,⁸⁶ heranzieht, sind formale und stilistische Unterschiede kaum zu erkennen. Die Art, nur in den besser sichtbaren Teilen des Haares den Bohrer einzusetzen, die übrigen Teile aber nur mit dem Meißel zu bearbeiten, entspricht genau stadtrömischer Praxis. Die Panzerbüste des jungen Caracalla im Museo Nazionale Romano, die in den Jahren zwischen 198 und 204 entstanden ist,⁸⁷ zeigt eine ganz ähnliche Bildung des Paludamentums. Auf dem Schwertgurt dieser Büste befinden sich Ranken in derselben Stilisierung wie an den „Rankenmännern“. Es kann daher m.E. gar kein Zweifel bestehen, daß die Büste erst gegen Ende des 2. Jhs. entstanden ist, und ob der dargestellte junge Mann ein gebürtiger Mauretanier war, entzieht sich unserer Urteilsmöglichkeit (s.o. Nr. 298).

S. 95 Nr. 320 Taf. 60-61

Der rätselhaften, unterlebensgroßen Statue einer jugendlich wirkenden Gestalt, die beim Opfer dargestellt ist, hat L. eine ausgedehnte Analyse gewidmet. Sie deutet die Figur als Priester des Kybelekultes, der durch weibliche Elemente (Frisur und Gürtel) als selbstentmannt gekennzeichnet, also ein Gallus sei. Sie datiert die handwerklich nicht gerade anspruchsvolle Skulptur in die Jahre um 400 n. Chr., also in die Zeit nach dem Verbot heidnischer Kulte durch Theodosius I. 391 n. Chr. Diese überraschende Datierung ist wohl vor allem durch die großen Augen ausgelöst worden, aber wirklich schlagende Argumente für eine so späte Entstehung kann L. nicht beibringen. Auch sonst gibt es viele offene Fragen: Die Figur trägt über dem wadenlangen Untergewand ein Kleidungsstück, daß nur auf den ersten Blick wie eine contabulierte Toga aussieht, von L. aber so gedeutet wird. Es fehlen die *lacinia* und der üblicherweise vom linken Arm herabhängende Togazipfel; über dieses Gewand-

⁸⁴ L. klagt S. 83 Anm. 41 über scheinbare Widersprüche in der Numerierung der Bildnistypen des Commodus. Ein Blick in Fittschen a.O. 66 Anm. 350 oder M. Bergmann, Die Strahlen des Herrschers (1998) Taf. 48,4-9 hätte sie schnell aufklären können. Hier hätte die Redaktion eingreifen müssen.

⁸⁵ Vgl. die beiden Repliken in Houghton Hall und München, die aus den achtziger Jahren stammen: Fittschen/Zanker a.O. (s. Anm. 25) I Beil. 59a-b und 60a-d.

⁸⁶ Vgl. die Repliken ehemals im Palazzo Braschi (Fittschen/Zanker a.O. 93 Nr. 81 Taf. 99-100) und in amerikanischem Privatbesitz (A.M. McCann, The Portraits of Septimius Severus, *MemAmAc* 30, 1968, 131f. Nr. 9 Taf. 28).

⁸⁷ Vgl. H.B. Wiggers/M. Wegner, Caracalla bis Balbinus (Das römische Herrscherbild III 1, 1971) Taf. 5a.

stück und das Untergewand ist ein Gürtel gezogen, wie er zu einer Toga nie getragen wird. Das Obergewand ist offenbar ein schalartiges Tuch, das breit um den Unterkörper gelegt ist, nach oben hin schmal zusammengeschoben wird und dann – wie bei einer contabulierten Toga – über die Brust gezogen ist (leider fehlen Aufnahmen der linken Seite und der Rückseite, so daß man nicht erfährt, wie der Stoff um den Körper geführt ist). Daß es sich so verhält, erkennt man auch daran, daß der Stoff, der die rechte Hüfte bedeckt, zur Tunica gehört, wie die unter dem Gürtel durchlaufenden Falten zeigen. Eine genaue Parallele ist mir nicht bekannt, doch sind schärpenartige Gewandstücke, gerade auch in contabulierter Form, auf den Darstellungen von Anhängern orientalischer Kulte gut bezeugt.⁸⁸ Unklar bleibt, wie man sich den Zusammenhang der strähnigen Stirnhaare mit der Melonenfrisur hinter dem Kranz vorzustellen hat. Es wäre zu fragen, ob hier eine Umarbeitung vorgenommen worden ist, zumal die Kontur des Schädels mit der Profillinie der Stirn nicht harmoniert. Doch könnte eine solche Vermutung in dieses schlichte Werk vielleicht zuviel hineininterpretieren. Die Stirnhaare lassen sowohl auf ein weibliches wie ein männliches Geschlecht der dargestellten Figur schließen. Die einfachen *calcei* sprechen eher für das letztere. Die Vermischung männlicher und weiblicher Frisurelemente ist bei Kultdienern stadtrömischer Kulte ganz geläufig.⁸⁹ Die geweiteten Augen sind kein ausschließlich spätantikes Element, sondern lassen sich auch vorher schon nachweisen.⁹⁰ Die Contabulatio schließt – gemessen an der stadtrömischen Entwicklung – eine vortrajanische Entstehung aus;⁹¹ am nächsten stehen Togadrapierungen aus der ersten Hälfte des 3. Jhs.⁹² Als Beweisstück für das Weiterleben heidnischer Kulte nach 391 n. Chr. sollte diese Statue jedenfalls besser nicht herangezogen werden.

⁸⁸ Vgl. etwa eine Statue im Vatikan, Museo Chiaramonti (B. Andreae, Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I 3 [1995] Taf. 1082); weitere Beispiele bei H.R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (1990) 72f. Anm. 359-360. Zur Rolle contabulierter Mäntel in ägyptischen Kulturen vgl. J. Eingartner, Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit (1991) Nr. 85-88 Taf. 55-56; B. Borg, StädelJb 19, 2004, 194ff. – Auf die Statue im Museo Chiaramonti verweist L. in der Behandlung des Torsos S. 119 Nr. 329 Taf. 73 Anm. 10, an dem ebenfalls ein contabulierter „Schal“ unter einer Gürtung über das Untergewand gezogen ist; auch hier handelt es sich um ein Kultgewand für die Priesterin eines orientalischen Kultes.

⁸⁹ Vgl. F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf römischen historischen Reliefs (1995) 37f.

⁹⁰ Vgl. z.B. das Relief eines Archigallus im Museo Capitolino, vermutlich aus hadrianischer Zeit: Fittschen/Zanker a.O. (s. Anm. 25) IV Nr. 110 Taf. 115.

⁹¹ Vgl. Goette a.O. (s. Anm. 88) 55f. 141f. (Gruppe C a) Taf. 31,3-4,6; 34,1; 52,1; 53,3; Fittschen/Zanker/Cain a.O. (s. Anm. 56) II Nr. 79 Taf. 95; Fittschen/Zanker a.O. (s. Anm. 25) IV Nr. 108 Taf. 114.

⁹² Vgl. Goette a.O. Taf. 32,1-4; 33,1; Fittschen/Zanker a.O. IV Nr. 33 Taf. 49-50.

S. 102 Nr. 321 Taf. 62-66

Die „Panzerstatue von Cherchel“ ist die wohl bekannteste in Caesarea gefundene Skulptur. Da der separat gearbeitete Kopf nicht gefunden wurde und an der für die Deutung entscheidenden Relieffigur auf dem Panzer („Divus Julius“) der Kopf weitgehend zerstört ist,⁹³ weiß man nicht, wer der Dargestellte war; daß es ein Kaiser war, ist nach dem Bildprogramm des Panzers kaum zu bezweifeln. Deshalb wird über Datierung und Identifizierung in der Forschung noch immer heftig gestritten. Unter den ganz unterschiedlichen bisher geäußerten Ansichten werden z.Z. nur noch zwei Alternativen diskutiert: augusteisch oder claudisch. Als dargestellter Kaiser wird also entweder Augustus oder Claudius vermutet. Die Behandlung der Statue haben sich L. und Walter Trillmich (T.) geteilt: L. hat sich neben der genauen Beschreibung und dem Referat über die Forschungsgeschichte der Datierungsfrage angenommen, während sich T. der Deutung des Bildprogramms auf dem Panzer gewidmet hat.⁹⁴ L. und T. vertreten die claudische Datierung und halten den ehemals dargestellten Kaiser für Claudius. Deshalb mußten sich beide in besonderem Maße mit der anderen Alternative auseinandersetzen, die u.a. auch vom Rezensenten vertreten wird.⁹⁵ L. eröffnet das Datierungskapitel (S. 106-108) mit der Bemerkung, die Stilkritik des Rezensenten sei „voreingenommen und a priori zeitlich festgelegt“, weil nach seiner „Vorstellung die Panzerstatue Augustus darstelle“. „Man merkt seiner Studie an: Die Datierung wirkt konstruiert“. L. beruft sich für ihr abweichendes eigenes Urteil vor allem auf die Ansichten anderer Forscher, die ebenfalls eine claudische Datierung vertreten haben. Der wichtigste Gewährsmann ist Klaus Stemmer, der die bisher umfassendste Arbeit zu kaiserlichen Panzerstatuen vorgelegt hat und deshalb auf diesem Gebiet als besonders vertrauenswürdiger Fachmann gilt.⁹⁶ Stemmer hält die Panzerstatue Cherchel für die claudische Kopie nach einem augusteischen Vorbild aus Bronze.⁹⁷ Um die Beweiskraft anderer Panzerstatuen

⁹³ Nur vom Nackenhaar hat sich ein Rest erhalten. Es ist bedauerlich, daß L. von diesem (und anderen) Details keine Abbildung vorgelegt hat, obwohl ihr doch bewußt gewesen sein muß, daß es gerade bei dieser Statue auf jede Einzelheit ankommt. Ich weiß nicht, ob die Statue noch immer im Hof des Museums aufgestellt ist. Der Zustand besonders der Relieffiguren auf dem Panzer scheint sich jedenfalls weiter verschlechtert zu haben, wenn man die von L. vorgelegten Abbildungen mit denen vergleicht, die G. Fittschen-Badura 1966 angefertigt hat.

⁹⁴ Dadurch wurde L., wie sie S. 111 Anm. 9 schreibt, „von einer diffizilen und undankbaren Aufgabe befreit“.

⁹⁵ Vgl. K. Fittschen, Zur Panzerstatue von Cherchel, *JdI* 91, 1976, 175-203 Abb. 1-2. 4-6. 12. 16. 19-21.

⁹⁶ Vgl. K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen (1978). Stemmer hat in dieser Arbeit allerdings nur einen Teil der über 600 nachgewiesenen Panzerstatuen behandelt, vgl. seine Übersicht 168-180.

⁹⁷ Stemmer a.O. 10ff. Nr. I 5 Taf. 2,1-2; 3,1-5. Ich verstehe nicht, inwiefern L. S. 105f. mit Anm. 36. 41 und 57 glaubt, Stemmer einen „Widerruf“ unterstellen zu können.

beurteilen zu können, ist es allerdings wichtig sich klarzumachen, daß die meisten Panzerstatuen in dem fraglichen Zeitraum selbst nur stilistisch und typologisch datiert sind. Unter den von Stemmer zusammengestellten Panzerstatuen gibt es von augusteischer bis in claudische Zeit nur drei, die durch ihr Bildnis oder ihre Fundvergesellschaftung außerstilistisch eingeordnet werden können: die berühmte Panzerstatue des Augustus von Prima Porta (die sicher älter ist als die von Cherchel und dieser als Vorbild gedient haben könnte) und zwei Statuen aus einer claudischen Fundgruppe aus Cerveteri, die eine mit dem zugehörigen Bildnis des älteren Drusus.⁹⁸ Die Lederlaschen am Panzer dieser beiden Statuen seien nach Stemmer denen an der Panzerstatue Cherchel besonders ähnlich, was ich nicht nachvollziehen kann: Sie sind platt und fallen gleichmäßig nach unten, was bei der Statue Cherchel gerade nicht der Fall ist. Das gilt ebenso für die ebenfalls verglichene Panzerstatue in Neapel mit dem nicht sicher zugehörigen Bildnis eines augusteischen Prinzen (Agrippa Postumus?),⁹⁹ deren Lederlaschen sich durch ihre beulenreiche Oberfläche deutlich unterscheiden. Unter allen von Stemmer gesammelten Statuen gibt es keine einzige, die der Panzerstatue Cherchel in den Formalien und im Stil soweit gleicht, daß daraus eine gesicherte zeitliche Einordnung abgeleitet werden kann, und zwar weder in die claudische, noch in die augusteische Zeit. Allerdings ist die Sorgfalt, mit der viele Details ausgeführt sind (besonders etwa die Scharniere am Panzer selbst und an den Panzerklappen), doch wohl eher ein Indiz für die Entstehung in einer Zeit, in der Panzerstatuen noch nicht in Serie hergestellt wurden. Andere Forscher, auf die sich L. bezieht, glauben eine claudische Datierung aus dem Stil der Falten des Paludamentums und der Relieffiguren auf dem Panzer ableiten zu können. Für T. Hölscher führt z.B. „der tief eingeschnittene Schulterbausch über augusteische Formen deutlich hinaus“.¹⁰⁰ Nun kommt es bei solchen generalisierenden Feststellungen immer darauf an, was man unter „augusteischen Formen“ versteht. Einen prinzipiellen Unterschied z.B. zum Schulterbausch einer kopflosen Sitzstatue im Jupiter-Typus aus Tivoli, die nach der Stiftungsinschrift und dem Fundkontext Augustus darstellt und in mittelaugusteische Zeit datiert wird,¹⁰¹ kann ich nicht erkennen. An den von L. ergänzend angeführten Beispielen aus claudischer Zeit (Sitzstatue des Augustus aus Leptis Magna, Augustus am Ravennarelie, Panzerstatue des Drusus aus Cerveteri) sind die Schulterbäusche weniger tiefenräumlich und z.T. sogar recht schematisch angelegt. Man könnte aus diesen

⁹⁸ Stemmer a.O. 96f. Nr. VII a 2 Taf. 65,1-2; 111f. Nr. XI 1 Taf. 75,1 (Drusus maior).

⁹⁹ Stemmer a.O. 57f. Nr. V 3 Taf. 35,2.

¹⁰⁰ Vgl. T. Hölscher, in: V.M. Strocka (Hrsg.), Die Regierungszeit des Claudius (41-54 n. Chr.), Umbruch oder Episode, Intern. Symposium Freiburg 1991 (1994) 101.

¹⁰¹ Vgl. C. Maderna, Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen (1988) 173 Nr. JT 14 Taf. 8.

Vergleichen m.E. sogar umgekehrt den Schluß ziehen, daß die Panzerstatue Cherchel jedenfalls nicht claudisch ist.

Auf einer ähnlichen Ebene liegt der Vergleich der Relieffigur des „Divus Julius“ mit der entsprechenden Figur am dem Ravennarelieff, ein Vergleich, der schon oft vorgenommen worden ist.¹⁰² Ähnlichkeiten in der Darstellung der Muskulatur und des Knochenbaus der nackten Oberkörper beider Figuren sind nicht zu leugnen, doch könnte es ja sein, daß die Ähnlichkeit durch die Abhängigkeit vom gleichen Vorbild, einer Statue des Divus Julius, bedingt ist.

Besondere Bewunderung haben immer wieder die Lederstiefel der Panzerstatue Cherchel hervorgerufen, die in ihrer Detailgenauigkeit von kaum einem anderen Beispiel übertroffen werden. Einige Nietköpfe auf dem Oberleder waren sogar gesondert gearbeitet und eingesetzt (was L. nicht erwähnt). Unter den Fußfragmenten der Statuen der *summi viri* vom Augustusforum gibt es Vergleichbares.¹⁰³ Allerdings sind ähnlich geschmückte Stiefel auch noch an späteren Statuen zu finden, jedoch nicht in dieser sensiblen Ausführung.¹⁰⁴ Der Stiefel am Fußfragment einer nicht erhaltenen überlebensgroßen Statue im Museum von Termini Imerese (S. 107 Abb. 306) zeigt ganz ähnliche Verzierungen: Die Akanthusblätter am Hacken und die Ranken an den Seiten sind – wie an der Statue in Cherchel – reiner Ara Pacis-Stil. Doch läßt L. diesen Vergleich nicht gelten: Da in claudischer Zeit augusteischer Stil nachgebildet worden sei, sei „ein bedeutender Unterschied zwischen augusteischen und claudischen Blüten, Blättern und Ranken [...] nicht zu erwarten“ (S. 107). Selbst wenn diese Vermutung zuträfe, ein Argument für die claudische Datierung der Panzerstatue ergibt sich daraus nicht.

Die gesamte Beweisführung von L. macht deutlich, daß auf dem Wege der herkömmlichen Stilvergleiche eine Einigung offenbar nicht zu erreichen ist. Man muß sich also nach Kriterien umsehen, die dem subjektiven Dafürhalten weniger ausgeliefert sind. Ein solches Kriterium bietet die Palmbaumstütze,

¹⁰² Vgl. A. Post, Römische Hüftmantelstatuen, Studien zur Kopistentätigkeit um die Zeitwende (2004) 414f. Nr. V 4 Taf. 21.

¹⁰³ Vgl. S. Rinaldo Tufi, DdArch NS 3, 1981, 79ff. Abb. 19-30. Einen ähnlich reichverzierten Stiefel besitzt das Fußfragment einer Kolossalstatue aus Sagalassos, das vielleicht zur Bildnisstatue des M. Lollius gehörte; Lollius, cos. 21 v. Chr. und Patron der Stadt, begleitete C. Caesar auf seinem Feldzug in den Osten: vgl. W. Eck/S. Mägele, in: Vom Euphrat bis zum Bosphoros, FS E. Schwertheim I (Asia Minor Studien 65, 2008) 177ff. Taf. 32,1-3.

¹⁰⁴ Vgl. z.B. das Bein einer Panzerstatue in Granada (Stemmer a.O. [s. Anm. 96] 68 Nr. V 24 Taf. 44,5) oder eine Togastatue in Baltimore (D. Kent Hill, AntK 15, 1972, 27ff. Taf. 9,4-6). Das Relief mit Diana und Apollon in der Villa Medici in Rom, das ich a.O. (s.o. Anm. 95) 201 Abb. 22 zum Vergleich herangezogen hatte, wird von E. Simon, WürzJbb 5, 1979, 264 Abb. 3 jetzt in claudische Zeit datiert (zum Problem vgl. auch Anm. 100 und 102).

da sich ihre stilistische Eigenart objektiv beschreiben läßt.¹⁰⁵ Sie unterscheidet sich von den zahlreichen späteren Beispielen durch die detaillierte Wiedergabe des wulstigen Wurzelwerks. An sicher nachaugusteischen Palmbaumstützen werden diese Wurzelballen nicht mehr dargestellt; der Reduktionsprozeß läßt sich schon in augusteischer Zeit beobachten,¹⁰⁶ woraus sich für die Panzerstatue Cherchel ein klarer *terminus ante quem* ergibt. L. schiebt diesen Tatbestand leichthin mit der Behauptung beiseite, auch Friedrich Muthmann habe die Palmbaumstütze dieser Statue in claudische Zeit datiert (S. 107 Anm. 61); Muthmann kann als Autorität auf diesem Spezialgebiet gelten.¹⁰⁷ Doch L. irrt.¹⁰⁸ Muthmann datiert die Statue augusteisch!¹⁰⁹ Nach Rita Amedick, auf die sich L. hier ebenfalls beruft, stammt keine der von Muthmann gesammelten Statuen mit Palmbaumstütze aus vorclaudischer Zeit.¹¹⁰ Wenn demnach auch der Togatus Barberini erst claudisch wäre, müßte die inzwischen weithin akzeptierte Toga-Chronologie aufgegeben werden; ob Amedick das wohl bei dieser leichtfertigen Behauptung bedacht hat?

Andreas Post schließlich, der die Panzerstatue Cherchel wie Klaus Stemmer für die claudische Kopie nach einem augusteischen Original hält, nimmt an, daß der Kopist das Vorbild in Bezug auf die Palmbaumstütze genau kopiert, den Bildschmuck des Panzers und das Paludamentum dagegen in claudischen Stil übertragen habe.¹¹¹ Sollen wir einer derartigen Konstruktion wirklich Glauben schenken?

T. legt den Versuch einer „claudischen“ Interpretation des Bildprogramms vor (S. 107-111). Die Delphine auf den Panzerklappen der Marsbüste, die Okeanosmaske auf dem Schild der Venus und den Triton bezieht er auf die durch die Eroberung Britanniens unter Claudius (43 n. Chr.) erreichte römische Herrschaft „[...] ultra oceanum“. Der „Divus Julius“ erscheine im Mittelbild, weil er als erster begonnen habe, was durch Claudius nun vollendet worden sei. Diese originelle Deutung läßt aber einen entscheidenden Punkt außer acht, das Schiffstrümmerstück in der Hand des Tritons, das sich nur auf eine Seeschlacht beziehen kann. Meeresherrschaft wäre üblicherweise durch ein Steuerruder angedeutet worden. Dieses Stück vom Bugaufbau eines Kriegsschiffes

¹⁰⁵ Darauf hatte ich a.O. (s. Anm. 95) 199f. bereits hingewiesen, doch ist dieses Argument von den Anhängern der claudischen Datierung nicht beachtet worden.

¹⁰⁶ Vgl. den „Togatus Barberini“: Goette a.O. (s. Anm. 88) 115 Ba 35 Taf. 6,5 (augusteisch); Fittschen/Zanker/Cain a.O. (s. Anm. 56) II 48ff. Nr. 38 mit Anm. 23 Taf. 40 (Cain: spät-augusteisch-tiberisch).

¹⁰⁷ Vgl. F. Muthmann, Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken (1951); dort 110 zur Entwicklung der Palmbaumstütze.

¹⁰⁸ Das Zitat auf S. 113 Anm. 61 ist falsch.

¹⁰⁹ Vgl. Muthmann a.O. 210.

¹¹⁰ Vgl. R. Amedick, Frühkaiserzeitliche Bildhauerstile im alten Rom (1987) 87.

¹¹¹ Vgl. Post a.O. (s. Anm. 102) 415.

war ja der Ausgangspunkt meiner Überlegungen zur Panzerstatue.¹¹² Bei der Eroberung Britanniens unter Claudius gab es jedoch keine Seeschlacht, die erst Überquerung der Straße von Dover unter Aulus Plautius erfolgte genauso kampflos wie die anschließende Spazierfahrt des Claudius selbst, wie Cassius Dio 60,19-21 überliefert. Woher hätten die Bewohner der Insel auch eine Kriegsflotte nehmen sollen?

Den durch die Trophäe in der Hand des Tritons angedeuteten Seekrieg hatte ich in der Tat ohne nähere Begründung auf die Seeschlachten von Naulochos (36 v. Chr.) und Aktium (31 v. Chr.) bezogen, weil sich das – im gegebenen Kontext – von selbst versteht; welche Seeschlachten hätten denn sonst noch in Betracht gezogen werden können? T.s „claudische“ Interpretation ist deshalb nicht haltbar. Da ist der von T. nicht erwähnte Vorschlag von Tonio Hölscher¹¹³ viel konsequenter: Er hält die Panzerstatue ebenfalls für eine Bildnisstatue des Claudius, deutet die Figuren auf dem Panzer aber „augusteisch“: Der „Divus Julius“ sei Augustus selbst.¹¹⁴ Nach Hölscher füge sich die Darstellung in die unter Claudius zu beobachtende Tendenz, die Gründungsgeschichte der Kaiserherrschaft wieder stärker in Erinnerung zu rufen. Er belegt das u.a. mit den Relieffragmenten in Budapest, die sich auf die Schlacht von Aktium beziehen und ihrem Stil nach wohl tatsächlich claudisch sind.¹¹⁵ Hölscher stellt sie sich an der Basis für eine Statue des Divus Augustus vor, was ein plausibles Ensemble abgibt. Aber eine Statue des Claudius, auf deren Panzer allein die Erfolge des Augustus gefeiert werden: ist das wirklich ein überzeugendes Programm für einen Kaiser, der sich seinen neuen Untertanen präsentiert? Auch genealogisch hätte sich Claudius auf das „augusteische“ Bildprogramm kaum beziehen können, da er eben kein Julier war. Da Hölschers „augusteisches“ Programm ausschließt, daß die Statue mit einem Bildnis des Augustus bekrönt war,¹¹⁶ führt seine claudische Deutung der Panzerstatue Chérchel m.E. nicht zu einem schlüssigeren Ergebnis als die augusteische.

¹¹² Vgl. Fittschen a.O. (s. Anm. 95) 190f. Abb. 12. Diese Deutung ist sogar von L. akzeptiert worden (S. 105 Anm. 23).

¹¹³ Vgl. Hölscher a.O. (s. Anm. 100) 100 f. Abb. 12.

¹¹⁴ Die Identifizierung dieser Figur mit dem Divus Julius wird immer wieder angezweifelt, da sie sich in der Tat nur auf den verwendeten Figurentypus stützen kann. Da dieser Typus auch für Kaiser und Prinzen verwendet worden ist, sind andere Benennungen möglich, aber auch nicht besser zu beweisen, da der Kopf der Figur verloren ist; er enthielt vielleicht Angaben, an denen ein Betrachter auch ohne die Kenntnis einer Stiftungsschrift den Dargestellten hätte erkennen können.

¹¹⁵ Vgl. Hölscher a.O. 100 Abb. 10-11.

¹¹⁶ Denn in diesem Fall wäre Augustus zweifach dargestellt. Dieser Einwand gilt, wie U. Hausmann, RM 103, 1996, 146 f. Anm. 44 bemerkt hat, auch gegenüber dem Vorschlag von P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 226 mit Abb. 178, der den „Divus Julius“ für Caius Caesar hält und sich die Statue mit dessen Bildnis bekrönt vorstellt. Ein

T. hat die Deutung der Büste in der Velatio als Mars gelten lassen, bestreitet aber, daß es sich um Mars Ultor handelt. Für meine Deutung ist diese Frage nicht wirklich entscheidend, im Gegenteil, sie befreit von dem Zwang, die Fertigstellung des Augustusforums 2. v. Chr. als *terminus ante quem non* für die Panzerstatue zu postulieren. Einen *terminus post quem* liefert allein der Wechsel von einem jugendlich-bartlosen zu einem bärtigen Mars, den Erika Simon in die Zeit der Ara Pacis datiert.¹¹⁷

Abschließend muß noch auf das Argument eingegangen werden, eine Panzerstatue des Augustus mit dieser Thematik sei während der Herrschaft König Jubas II. ganz undenkbar, sie könne erst nach dem Ende des Königreichs aufgestellt worden sein; in dieser Auffassung sind sich L. (S. 106 mit Anm. 54) und T. (S. 110) einig. Nach Ansicht von L. hätten sowohl das mauretanische Königshaus wie auch die Kaiser in Rom bewußt vermieden, sich gegenseitig zu reizen, das erstere z.B. durch den Verzicht auf die Pflege des Andenkens seiner Vorfahren (s.o. Nr. 277 und 281), die letzteren durch den Verzicht auf die Aufstellung machtbetonender Statuen. Aber die Panzerstatue von Cherchel stellt keineswegs eine Provokation dar. Anders als die Panzerstatue von Prima Porta, auf der die besiegten Völker dargestellt sind, wird hier nur verkündet, daß nach Krieg und Sieg nun Frieden und Wohlstand herrschen, die auch dem Königreich Mauretanien zugute kommen.

Das gilt auch für den König Juba persönlich: An der Seeschlacht von Aktium hatte er im Gefolge Octavians selbst teilgenommen, wie sich aus Cassius Dio 51,15,6 ergibt. Und selbst die Figur eines „Divus Julius“ (falls es bei dieser Benennung bleibt) stellt keinen Affront dar: Caesar hatte den Knaben Juba nach der Schlacht bei Thapsos und nach dem Selbstmord des Vaters nicht getötet, was das Übliche gewesen wäre, sondern ihn mit nach Rom genommen und dort erziehen lassen. Das war die Voraussetzung für seine spätere Karriere.¹¹⁸

Caius Caesar als Thronfolger wäre in einem augusteischen Bildprogramm durchaus vorstellbar und angesichts der engen Beziehungen, die Juba II. mit diesem Prinzen unterhielt, sogar naheliegend, vgl. dazu auch Simon a.O. (s. Anm. 104) 267 f. Vgl. auch u. Anm. 118.

¹¹⁷ Vgl. Simon a.O. 266.

¹¹⁸ Es muß in diesem Zusammenhang daran erinnert werden, daß C. Julius Juba „personenstandsrechtlich“ nicht nur Römer war, sondern auch dem julischen Geschlecht angehörte. Nur so läßt sich die Legende auf einer – offenbar kleinen – Münzemission Jubas verstehen, von der bisher nur ein einziges, schlecht erhaltenes Exemplar bekannt ist: Mazard a.O. (s. Anm. 36) 102 Nr. 271. Auf dem Revers steht – wenn richtig gelesen – JUBA REX DIVI F(ilius); vgl. auch Salzmann a.O. (s. Anm. 29) 175 Anm. 12. Mit „Divus“ kann nur Augustus gemeint sein. Neben der nicht geleugneten numidischen Identität (s. Anm. 36) konnte sich Juba demnach zugleich auch als Sohn des Augustus (und Bruder des 30 Jahre jüngeren C. Caesar) verstehen. Dieser bisher nicht beachtete Aspekt muß bei der Beurteilung der Panzerstatue berücksichtigt werden.

Herodes, ein anderer Klientelkönig aus der Zeit Jubas II., hatte überhaupt keine Bedenken, in seinem Reich auch Bildnisstatuen des Augustus aufzustellen, und zwar sogar solche kolossalen Formats (für Caesarea Maritima vgl. Jos. bell. Jud. I 414 = ant. Jud. 15,9,6). Auch in Caesarea Mauretania muß es für den Kaiserkult eine Statue des Augustus gegeben haben.¹¹⁹ Die Präsenz des Kaisers im Theater von Caesarea bedeutete also nichts Ungewöhnliches und Herausforderndes.¹²⁰ Das Theater ist unter Juba II. errichtet worden.¹²¹ Auch aus dem Bildprogramm der Panzerstatue von Cherchel läßt sich eine claudische Datierung also nicht zwingend ableiten.

S. 121 Nr. 330 Abb. 31a-b Taf. 74-75

L. schlägt für die eindrucksvolle, kopflose weibliche Figur aus dem Theater von Caesarea eine gewagte Rekonstruktion und Deutung vor. Wegen des separat gearbeiteten Kopfes sei es eine Porträtstatue, wegen des überlebensgroßen Formates und der Datierung des Torsos in die frühe Kaiserzeit komme nur Kleopatra Selene in Betracht. Aus Dübelspuren im Gewand und auf dem linken Unterarm und aus der breiten, waagrechten Auflagefläche in Höhe der Schultern schließt sie, daß sich der Frau eine Schlange um den Hals gelegt habe, die sich an ihrer Vorderseite über den linken Unterarm emporgeschlängelt habe; diese Schlange sei separat aus Marmor gearbeitet und angedübelt worden. Kleopatra Selene sei also als Isis dargestellt. Man fragt sich natürlich, warum der Bildhauer diese Schlange nicht mit der Statue aus einem Stück gearbeitet hat, wie es bei anderen Figuren mit Schlangen, z.B. bei Hygieia,¹²² üblich war. Die breite Auflagefläche auf den Schultern erklärt sich ganz einfach aus dem separat gearbeiteten Kopf: Da der Mantel im Nacken der Statue nicht abschließt, mußte sich dessen fehlender Rand notwendiger Weise am Einsatzkopf befinden. An zahlreichen Gewandstatuen mit separat gearbeiteten Köpfen läßt sich beobachten, wie breit die Auflagefläche für das am Kopf befindli-

¹¹⁹ Vgl. Fittschen a.O. (s. Anm. 95) 202 Anm. 120-121; D. Kienast, Augustus (1982) 409 Anm. 199; H. Hänlein-Schäfer, Veneratio Augusti (1985) 271f.

¹²⁰ Die Statue ist ohne Kontext bei der Nordostecke des Theaters gefunden worden, deshalb ist nicht bekannt, ob und ggf. wo sie innerhalb des Theaters aufgestellt war. Ein denkbarer Platz wäre die Exedra in *summa cavea*.

¹²¹ Zur Datierung in jubäische (augusteische) Zeit vgl. P. Pensabene, in: 150-Jahr-Feier des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, Ansprachen und Vorträge 1979 (1982) 117f. Abb. 2 mit weiterer Lit. und Dokumentation der dem Theater zuweisbaren Bauglieder; M. Mathea-Förtsch, Römische Rankenpfeiler und -pilaster (1999) 75f. Anm. 931.

¹²² Vgl. LIMC V 2 (1990) Taf. 384ff., bes. Nr. 160 Taf. 392; Nr. 177 Taf. 393.

che Gewand sein konnte.¹²³ Da im Übrigen nicht verständlich ist, warum der Bildhauer den Abschluß des Mantels im Nacken nicht an der Statue ausgeführt hat, liegt die Vermutung nahe, daß der Kopf – gegen die entschiedene Meinung von L. – doch vom Mantel bedeckt war. Die zahlreichen Dübelspuren an der Statue kann man sich wohl nur als Reparaturen oder spätere Veränderungen erklären und werden sich kaum mehr rekonstruieren lassen.

Auf die vielen Fragmente von Statuen oder Büsten, teils hoher Qualität, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, da sie wenig Anlaß zu kontroversen Urteilen bieten.

Im Gegensatz zu den Bänden I–III hat L. in diesem Band ihre Datierungsvorschläge jeweils begründet. Insofern stellt er ein in sich abgeschlossenes Werk dar. Doch hat sie alle Werkstattfragen ganz ausgeklammert, die sie – zusammen mit der in den Bänden I–III unterbliebenen Rechtfertigung ihrer Chronologie – in einem weiteren, fünften Band, im Zusammenhang behandeln will. Die Abtrennung von Fragen, die zum Verständnis jeder einzelnen Skulptur von grundlegender Bedeutung sind, war sicher keine sinnvolle, jedenfalls keine benutzerfreundliche Entscheidung: Der interessierte Leser muß nun noch ein weiteres Buch konsultieren, wenn er sich kundig machen will. Steht ihm für ein solches Verfahren beliebig viel Lebenszeit zur Verfügung? Man muß die Langmut, mit der Walter Trillmich als Betreuer das Caesarea-Projekt über viele Jahre begleitet und immerhin bis zum Abschluß der Materialvorlage geführt hat, bewundern. Aber man kann auch verstehen, warum die Geldgeber sich schwer getan haben, das Projekt unbegrenzt zu fördern.

Klaus Fittschen
Alter Weg 19
D-38302 Wolfenbüttel
E-Mail: fittschen_zehm@arcor.de

¹²³ Vgl. etwa C. Saletti, *Il ciclo statuaria della basilica di Velleia* (1968) Taf. 1-30; A. Claridge, in: *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Symposium Malibu 1988 (1990) 144 Abb. 10.