Zeitschrift: Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern

Herausgeber: Archäologisches Seminar der Universität Bern

Band: 9 (1983)

Artikel: Iulia Agrippina als Schwester des Caligula und Mutter des Nero : Bedeutung und Formgeschichte des Typus Adolphseck 22

Autor: Trillmich, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-521317

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Walter Trillmich

Iulia Agrippina als Schwester des Caligula und Mutter des Nero

Bedeutung und Formgeschichte des Typus Adolphseck 22

Die Frauenbüste Kat. Nr. 35 der Berner Ausstellung «Gesichter»[1] ist kurz vor deren Eröffnung von B. Freyer-Schauenburg erstmals vorgelegt worden[2]. Bereits dort wird auf den seltsamen Widerspruch zwischen vorderer und hinterer Hälfte der Frisur aufmerksam gemacht: die Stirnhaarpartie entspricht mehr oder weniger dem Bildnis in Adolphseck Nr. 22[3] – also Modeformen, die nicht vor der Zeit des Caligula aufzutreten scheinen[4]; die rückwärtige Partie dagegen mit dem hochsitzenden, abstehenden Nackenknoten, seiner doppelten Schnürungsflechte, den aus dem Knoten entspringenden voluminösen Halslocken und dem dünnen, straffen Zopf, der von der Knotenschnürung ausgehend die seitliche Einrollung der Nackenhaare an deren oberem Rand begleitet, sind modische Frisurelemente, die man von spätaugusteischen Bildnissen kennt[5].

Die Autorin schliesst an diese Feststellung einige sehr berechtigte Bemerkungen an, in denen sie vor der trügerischen Verlässlichkeit der mittlerweilen so beliebten ‹Entwicklungs›-Schemata frühkaiserzeitlicher Modefrisuren warnt[6]. Und dennoch können ihre Folgerungen aus dem widersprüchlichen Befund nicht recht überzeugen: sie versucht eine zeitliche Einordnung der Frisur nach den in ihr verbundenen spätaugusteischen und «selbst für tiberische Zeit recht modern»[7] erscheinenden Elementen und schlägt mit aller Vorsicht, vor allem wegen der unleugbaren physiognomischen Ähnlichkeit zu dem genannten «Porträt einer Caligulaschwester» in Adolphseck, eine Benennung dieses Einzelstücks auf Claudia Livilla, die Tante des Caligula und seiner Schwestern, vor, deren Bildnisse zu Beginn des Jahres 32 n.Chr. der Zerstörung preisgegeben wurden, «was das bisherige Fehlen von Repliken zumindest teilweise erklären könnte»[8].

Demgegenüber sagt D. Kaspar in ihrem Katalogtext zu der Schweizer Büste[9], es seien vom Porträt dieser Dame «so viele Wiederholungen erhalten, dass sie ohne Zweifel eine hohe Persönlichkeit der iulisch-claudischen Dynastie darstellt». Sie meint damit die Gruppe jener Bildnisse, die K. Polaschek 1973 unter dem etwas enigmatischen Titel «Porträttypen einer claudischen Kaiserin» behandelt und auf Messalina bezogen hat; eine Benennung, die D. Kaspar mit Recht ablehnt. Sie hat im übrigen das Verdienst, für den äusseren, technischen

Ausser den vom Deutschen Archäologischen Institut vorgeschriebenen Abkürzungen (AA 1982, 809ff.; Archäologische Bibliographie 1982) werden hier verwendet:
Polaschek 1972 K. Polaschek, Exkurs zur Ikonographie einer Caligulaschwester, TrZ 35, 1972, 200-210.
Polaschek 1973 K. Polaschek, Porträttypen einer claudischen Kaiserin, Studia Archaeologica XVII (1973).

1 Gesichter 1983, 90f. Nr. 35 (D. Kaspar).
2 AA 1982, 317ff. Abb. 1. 3. 5. 7.
3 ebenda 319 Abb. 4 (vgl. hier Anm. 49 und *Taf. 5, 1*).
4 ebenda 323. Zu dem dort genannten Bildnis aus Formiae im Thermenmuseum vgl. hier Anm. 44 und *Taf. 6, 1-3*.
5 ebenda 324 mit Anm. 30. 322 Abb. 6 (Privatporträt in Kopenhagen, NCG 582).
6 ebenda 323. 325.
7 ebenda 326.
8 ebenda 326 Anm. 38. In der Tat spricht Tacitus (ann. VI 2, 1) eine deutliche Sprache: *atroces sententiae dicebantur, in effigies quoque ac memoriam eius* ... Vgl. E. Meise, Untersuchungen zur Geschichte der Julisch-Claudischen Dynastie, Vestigia X (1969) 88f. Anm. 242.
9 Vgl. Anm. 1.

Befund dieser seltsamen, aus Elementen ganz verschiedener Modefrisuren zusammengesetzten Haartracht die richtige Lösung gefunden zu haben: das Bildnis ist umgearbeitet aus einer Büste augusteischer Zeit, worauf besonders der Rest eines Scheitelzopfes hinweist[10]. Umso überraschender muss es sein, wenn D. Kaspar zu derselben Benennung gelangt wie B. Freyer-Schauenburg: Claudia Livilla.

Unser Beitrag zur Erklärung der Schweizer Büste besteht in einer gründlichen Revision der zum Vergleich herangezogenen Porträts «einer Caligula-Schwester» (Gruppe Adolphseck 22; Polaschek 1972) bzw. «einer claudischen Kaiserin» (Gruppe München 316; Polaschek 1973)[11], deren typologische Abgrenzung voneinander oder besser deren Zusammenhang untereinander nach wie vor ebenso unklar ist wie die Frage der Identität einer oder mehrerer Personen, die in diesen Porträts dargestellt sind.

I Der Pariser Füllhorn-Kameo Nr. 277

In den Bemühungen um Ordnung und Benennung der hier zur Diskussion stehenden Bildnisköpfe hat immer eine entscheidende Rolle gespielt der berühmte Sardonyx-Kameo Nr. 277 des Cabinet des Médailles in der Bibliothèque Nationale von Paris (*Taf. 2,1*)[12]. «Dass die bisher einmütig vorgeschlagene Benennung des Cameo auf Messalina zu Recht besteht», wusste K. Polaschek[13]; neuerdings aber sagt D. Kaspar von dem «Doppelfüllhornkameo in Paris» ohne weitere Begründung: «Dieser feiert das Ereignis der Geburt der Zwillinge Gemellus und Germanicus im Jahr 20 n.Chr.»[14]. Für K. Polaschek folgte, dass die Bildnisse um den Kopf München 316[15] die Kaiserin Messalina darstellen; für D. Kaspar ergibt sich die Benennung jener Gruppe und der Schweizer Büste auf die Ältere Livilla.

Es bleibt zu prüfen, ob zwischen dem Pariser Kameo Nr. 277 und der Gruppe um den Kopf München 316 überhaupt ein direktes Replikenverhältnis besteht; zuvor aber, ob jenes Edelstein-Bildnis Messalina oder Claudia Livilla darstellen kann. Hierzu empfiehlt es sich, den Pariser Kameo wieder einmal genauer zu betrachten. Wir bilden ihn darum hier ab nach einer freundlicherweise von M. L. Vollenweider zur Verfügung gestellten guten Neuaufnahme (*Taf. 2, 1*) und stellen daneben die Aufnahme eines Teilabgusses (*Taf. 2, 2*)[16], der nur die Bildnisbüste selbst wiedergibt und obendrein etwas nachgeschnitten ist, aber immerhin der Verdeutlichung der Physiognomie und einiger Frisurdetails sowie des Stils dienen kann.

Der Stein ist vor Zeiten beschädigt oder beschnitten und darum für seine jetzige Fassung durch Zufügung einiger Segmente des dunklen Grundes passend gemacht worden: sie finden sich unterhalb des Füllhorns, über dem Scheitel und vor dem Gesicht des Frauenporträts[17]. Die kleine Figur am linken Rande des Steins ist ganz offensichtlich auch beschnitten; wieviel dort vom ursprünglichen Bestand fehlt, ist nicht zu sagen. Nach der Gesamtform und Komposition des Kameo wird aber der Verlust nicht sehr gross sein.

10 Am ehesten erkennbar in der Aufnahme AA 1982, 322 Abb. 5. Man muss dazu bemerken, dass B. Freyer-Schauenburg, als sie ihren Aufsatz schrieb, die Büste nicht im Original hatte sehen können.

11 Bisher vorliegende Rezensionen von Polaschek 1973: D. E. E. und F. S. Kleiner, AJA 78, 1974, 443f.; J. Chr. Balty, AntCl 44, 1975, 388-393 bes. 391ff.

12 E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale (1897) 145f. Nr. 277 Taf. 31 mit der älteren Literatur; CAH X (1934) 564. 569; CAH Plates IV (1934) 158 Nr. c; Polaschek 1972, 174 Anm. 143; Polaschek 1973, 20 mit Anm. 37 (weitere Literatur). 24f. Taf. 5, 1 (nach Neg. Bibl. Nat. B 4565, ohne den Knabenkopf; dazu s.u.). Vgl. auch Anm. 16 und 20. – H 93 mm; Br 79 mm (jeweils mit Fassung). Dreischichtiger Sardonyx.

13 Polaschek 1973, 25 mit Anm. 58 a. Zustimmend Balty a.O. 391.

14 Vgl. Anm. 1.

15 Zu diesem Bildnis s. u. S. 34 mit Anm. 76.

16 In der Sammlung Cades IV C Nr. 350; Inst. Neg. Rom 5152 (nach dem dort vorhandenen Exemplar der Impronte Gemmarie). Erwähnt wird dieser Teilabguss auch bei J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 (1886) 358 Nr. a. Er ist sicher nach dem Pariser Stein gefertigt, lässt aber ausser den Beifiguren auch die vom Kranz herabhängende Wollbinde fort.

17 Der seltsame weisse ‹Bausch› auf dem Scheitel des Hauptporträts kommt dadurch zustande, dass die vordersten Blätter des Kranzes angeschlagen sind, so dass die darunterliegende helle Schicht sichtbar wird.

Der Knabenkopf (bisher meist ‹Britannicus›), der offenbar erst abbrach, nachdem Babelon seinen Katalog verfasst hatte, galt lange als ergänzt, befand sich im Magazin des Cabinet des Médailles und fehlte auf den neueren Abbildungen des Steins. Für die hier vorgelegte Aufnahme wurde er wieder angesetzt, und M. L. Vollenweider teilt mir mit, dass man ihn doch als zugehörig betrachten dürfe: «Dies geht auch daraus hervor, dass er nicht nur die obere grauweisse Schicht, sondern die untere dunkle Schicht fortsetzt»[18]. Nun sieht freilich dieser Kopf recht merkwürdig aus mit seinen halbgeschlossenen Augen und der auch stilistisch seltsamen Haarwiedergabe; er sitzt ausserdem jetzt aus der Mitte nach links verschoben auf den Schultern der Gewandbüste. Wir möchten darum die Zugehörigkeit des Knabenkopfes zum Kameo für möglich, aber nicht als erwiesen ansehen; im übrigen ist auch eine spätere Umarbeitung nicht auszuschliessen. Angesichts dieser Zweifel muss jedenfalls das Köpfchen aus der ikonographischen Argumentation zur Erklärung des Steins herausgelassen werden.

Dagegen ist absolut sicher, dass von einem «Doppelfüllhornkameo» nicht die Rede sein kann. Die Beschreibung von E. Babelon lautete: «Sous le buste de l'impératrice, se croisent deux cornes d'abondance, qui s'élèvent de chaque côté de ses épaules. Deux bustes d'enfants émergent de ces cornes ...»[19]; sie ist seither vielfach in diesem Sinne wiederholt oder abgeschrieben worden[20] bis hin zu der erst recht erstaunlichen Formulierung «two opposing cornucopiae though only one is visible»[21]. Richtig betonte demgegenüber schon Bernoulli, dass «nur e i n Füllhorn sichtbar ist, so dass nicht notwendig eine Parallelisierung der kleinen Büsten angenommen werden muss»[22].

Die falschen Beschreibungen oder merkwürdigen Theorien über zwei Füllhörner kamen offenbar teils deswegen zustande, weil ein vorgefasstes Deutungs-Konzept dem genauen Hinschauen im Wege stand, teils möglicherweise unter dem Eindruck, dass von einem an der linken Seite des Steins angedeuteten oder ehemals vorhandenen zweiten Füllhorn die Spitze zu erkennen sei.

Es ist aber nur ein einziges Füllhorn dargestellt, dessen Körper mit einem zierlichen Rankenornament geschmückt ist. Seine Spitze ist von einem Kelch aus länglichen Blättern umhüllt und von einem U-förmig gebogenen Blatt oder Blättergebinde abgeschlossen. Von diesem hängen zwei kleine, glockenförmige Gebilde herab, beide mit der geraden Seite nach links, also in dieselbe Richtung zeigend; ganz am Ende folgt offenbar ein drittes, quastenförmiges Element, das in seinen Detailformen nicht genau bestimmbar ist.

Eine derartige Appendix an der Spitze eines Füllhorns ist nichts Ungewöhnliches. Es handelt sich dabei um eine frei herabhängende Binde oder Schnur, auf der glocken- oder quastenförmige Schmuckelemente aufgereiht sind. Eine solche Verzierung begegnet in sehr ähnlicher Form – Blattkelch an der äussersten Spitze des Horns und zwei oder drei ‹Kügelchen› oder Quasten, die davon herabhängen – schon bei den prächtigen Füllhörnern ptolemäischer Münzen[23] oder beispielsweise auf den von L. Mussidius Longus im Jahre 43/42 v.Chr. ausgebrachten Goldmünzen der Triumvirn[24]. Wir können daher feststellen, dass von einem

18 Brieflich am 9.11.1972. Sie weist mit Recht darauf hin, dass Babelon in seinem Katalog (vgl. Anm. 12) mit keinem Wort erwähnt, dass der Knabenkopf etwa restauriert sein könne.

19 Babelon a.O. (vgl. Anm. 12).

20 Vgl. z.B. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques: Les pierres gravées, Guide du visiteur (1930) 101 Nr. 277 Taf. 23, 1 (wiederholt wörtlich den Text von Babelon); R. West, Römische Porträtplastik I (1933) 216 Taf. 59, 257: «Rechts und links von ihr steigen zwei Füllhörner empor, aus welchen je ein Kinderköpfchen hervorlugt.» Ähnlich merkwürdigerweise auch Furtwängler, AG III (1900) 324; H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 152 und H. Möbius, Zweck und Typen der römischen Kaiserkameen (Sondervorabdruck aus ANRW; 1975) 15.

21 E. Strong in: CAH Plates IV (1934) 158 Nr. c.

22 Bernoulli a.O. (vgl. Anm. 16) 359.

23 Vgl. z.B. die (einfachen) Füllhörner auf Münzen mit dem Bildnis der Berenike II: P. R. Franke – M. Hirmer, Die griechische Münze (1964) Taf. 219 unten.

24 M. H. Crawford, Roman Republican Coinage (1974) 504f. Nr. 494/13-15 Taf. 59; vgl. H. A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum I (1910) 575 Nr. 4230-4232 Taf. 56, 11-13; M. v. Bahrfeldt, Die römische Goldmünzenprägung während der Republik und unter Augustus (1923) 56 Nr. 41 Taf. 6, 1-6; zahlreiche Stücke abgebildet auch bei Th. V. Buttrey, The Triumviral Portrait Gold of the Quattuorviri Monetales of 42 B.C., NNM 137 (1956) Taf. 1-3.

zweiten, zu dem mit der Gewandbüste spiegelsymmetrisch angeordneten Füllhorn auf unserem Stein jede Spur fehlt.

Nun zu der kleinen weiblichen Figur am linken Bildrand (bisher meist ‹Octavia›). Der Porträtcharakter dieser Figur ist alles andere als erwiesen. Die Gestalt, die mit einem langen, unter der Brust gegürteten Gewand bekleidet ist, trägt auf dem nach links oben, dem Hauptporträt zugewandten Kopf einen Helm, dessen tief in die Stirn reichender vorderer Rand ebenso deutlich erkennbar ist wie sein mittlerer und vor allem sein seitlich herabhängender, schrägstehender rechter Helmbusch[25]. Es handelt sich also um eine allegorische Figur oder Personifikation; Bernoulli hatte darum – nach dem Vorgang anderer – an eine Darstellung der Göttin Roma gedacht, war aber nicht sicher, ob die Figur wirklich mit einem Helm ausgestattet sei und kam deswegen von dem schon eingeschlagenen richtigen Weg zur Deutung des Steins wieder ab[26]. Neuerdings hat D. Hertel diesen Vorschlag fragend wiederholt[27], ebenfalls bedauernd, dass aus den bisher publizierten Aufnahmen der Befund nicht mit ausreichender Deutlichkeit hervorgehe. Unsere Abbildung (*Taf. 2, 1*) hilft hoffentlich diesem Mangel endgültig ab.

Der ikonographische Bestand des Kameo ist also dieser: dargestellt ist eine weibliche Porträtbüste, angetan mit Tunika und Mantel und ausgestattet mit Lorbeerkranz, hineinkomponiert in die Krümmung eines grossen Füllhorns, aus dem eine bekleidete Büste aufwächst, und flankiert von einer kleinen, bekleideten weiblichen Gestalt mit Helm. Von diesem Bestand muss der Versuch einer Interpretation ausgehen. Eine Deutung auf Claudia Livilla mit ihren «Gemelli» Tiberius und Germanicus[28] scheitert schon an dem eindeutig weiblichen Geschlecht der kleinen Figur am linken Bildrand. Eine Beziehung auf Messalina dagegen bleibt an diesem Punkt der Erörterung weiterhin möglich: sie könnte ja durchaus mit nur einem ihrer Kinder, nämlich dem Thronfolger Britannicus, dargestellt sein.

Auffallend und für die Frage einer Benennung nicht unwichtig ist die relativ grosse Anzahl von Wiederholungen dieses Bildnisses in der Glyptik, wobei allerdings gefragt werden muss, ob alle Kameen dieser Art antik sind. An erster Stelle steht der schon öfter in diesem Zusammenhang genannte prachtvolle Londoner Sardonyxkameo Nr. 3604, den wir hier erneut im Original (*Taf. 3, 1*) und erstmals nach einem Gipsabguss (*Taf. 3, 2*) abbilden[29]. Die typologische Identität, d.h. der Replikencharakter beider Porträts ist evident; übereinstimmend sind sie ferner ausgestattet mit einem Lorbeerkranz, der nur aus Blättern besteht und mit einer Wollbinde zusammengeschnürt ist, deren Enden schlaufenförmig auf den Nacken herabhängen. Die Schnürung des Nackenzopfes, bei dem Londoner Kameo eben noch erhalten, besteht aus einer doppelten Haarflechte. Das Londoner Bildnis zeigt ausserdem einen grossen, tropfenförmigen Ohrring, wie er wiederkehrt bei verschiedenen Porträts der Gruppe, die mehr oder weniger variiert diesen Bildnistypus wiederholen: z.B. bei den Pariser

25 Vgl. den Helm der Dea Roma auf der Gemma Augustea: G. M. A. Richter, Engraved Gems of the Romans (1971) 104 Abb. 501; Detailaufnahme bei M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) Taf. 94, 3.

26 Bernoulli a.O. (vgl. Anm. 16) 359. Babelon a.O. (vgl. Anm. 12) sah den Helm natürlich, schloss aber zu schnell: «Octavie, casquée, est identifiée avec la déesse Rome ...»; ebenso Furtwängler und Jucker a.O. (vgl. Anm. 20). Dabei hätte eigentlich auffallen müssen, dass der als männlicher Nachkomme und Thronfolger natürlich wichtigere ‹Britannicus› im Gegensatz zu seiner ‹Schwester Octvavia› ohne göttliche Attribute dargestellt wäre.

27 MM 22, 1981, 263 Anm. 38.

28 Dies die Deutung von D. Kaspar a.O. (vgl. Anm. 1).

29 H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos ... in the British Museum (1926) 339 Nr. 3604 Taf. 40 (in ergänztem Zustand; Agrippina Minor, vielleicht auch Messalina); Richter a.O. 109 Abb. 528 (ohne Ergänzung; Agrippina Minor); Polaschek 1972, 201 Anm. 4 (Livilla oder Drusilla); Polaschek 1973, Taf. 10, 3 (ohne Ergänzung); Möbius a.O. (vgl. Anm. 20) 16 mit Anm. 91 («am ehesten Messalina»). Wir bilden den Stein hier nach der alten Aufnahme des Museums ab (Neg. XXXV B 41), weil sie in mancher Hinsicht besser ist als die neue, nach Abnahme der Ergänzung gefertigte (Neg. LXII B 38). Die Aufnahme nach dem Gipsabguss des antiken Teils, den ich durch freundliche Vermittlung von D. E. Haynes und B. F. Cook erhielt, stammt von Frau E. Eggers, Berlin. – Die Nasenspitze ist nur in der allerobersten Schicht bestossen, der Kontur daher der originale. Eine weitere Beschädigung betrifft die vorderste Haarwelle an der Scheitelung und das darunter in die Stirn hängende erste Ringellöckchen. – Erhaltene H des Kopffragments (gemessen in der Position unserer *Taf. 3, 2*) 68 mm; Br 65 mm. Sardonyx; erhalten zwei Schichten. Merkwürdig, dass der Grund ganz und gar verloren scheint.

Kameen Nr. 280 (*Taf. 4, 1*)[30] – dieser mit Rechtswendung des Porträts – und Nr. 283 (*Taf. 4, 2*)[31], die sich von den beiden zuvor genannten dadurch unterscheiden, dass der Kranz auch Früchte des Lorbeer enthält und die ihn zusammenhaltende Binde aufwendiger und grösser dargestellt ist. Der Leningrader Kameo Inv. 335 (*Taf. 4, 3*)[32] meint ganz offensichtlich denselben Bildnistypus, wenn auch die Zahl der Haarwellen und der Ringellöckchen reduziert ist und der Ausdruck des Gesichts in seiner veristischen Tendenz sich von den anderen Kameenbildnissen unterscheidet. Doch spricht dies nicht gegen die Authentizität dieses übrigens wieder nach rechts gewandten Porträts. Zweifel hätte ich dagegen im Falle der beiden Pariser Sardonyx-Kameen Nr. 282[33] und Nr. 284[34], vor allem wegen der dort zugefügten Halslocken, die nicht zum Typus gehören, und wegen des in beiden Fällen augenscheinlich nach dem berühmten Pariser Kameo Nr. 277 kopierten Brustschmuckes[35]. Bei Nr. 282 ist der Gegenstand, den die Frau mit der linken Hand emporhält, nicht recht zu erkennen, und bei Nr. 284 stört sehr das Füllhorn – dort mit Früchtekegel –, das wiederum an den Kameo Nr. 277 erinnert[36]. Typologisch ziemlich unklar ist schliesslich ein weiteres Leningrader Sardonyxporträt (Inv. 343), das aber offenbar doch irgendwie von dem hier besprochenen Typus abzuhängen scheint und das wir um des Vergleiches willen auch abbilden (*Taf. 4, 4*)[37].

Die stilistische Beurteilung dieser Kameen ist wie immer äusserst schwierig; sie kann aber für die Frage der Benennung von grosser Wichtigkeit sein und muss daher versucht werden. Ein Vergleich vor allem der Gipsabgüsse des Pariser (*Taf. 2, 2*) und des Londoner Kameo (*Taf. 3, 2*) mit dem eines Londoner Claudius-Kameo (*Taf. 4, 5*)[38] lässt gewisse Gemeinsamkeiten erkennen in der Gestaltung vergleichbarer Details wie Schnitt der Augen und Sitz der

30 Babelon a.O. (vgl. Anm. 12) 147 Nr. 280 Taf. 31 («Agrippine la Jeune»); Furtwängler, AG III (1900) 324 (vermutlich die Jüngere Agrippina); E. Zwierlein-Diehl, KölnJbVFrühGesch 17, 1980, 43 mit Anm. 307 («vielleicht Agrippina minor»). – H 70 mm; Br 55 mm (mit der Fassung). Dreischichtiger Sardonyx. – Vgl. auch Anm. 31.

31 Babelon a.O. 148 Nr. 283 Taf. 31 («Agrippine la Jeune»); Richter a.O. 109 Abb. 527 (Agrippina Minor); Zwierlein-Diehl a.O. mit gleicher Benennung; Foto Mus. 72 A 24665. – H 45 mm; Br 40 mm. Dreischichtiger Sardonyx. – Im Anschluss an H. Möbius hat E. Zwierlein-Diehl (a.O. 37. 42f.) eine merkwürdige Theorie entwickelt zu Bedeutung und Verwendung der Stola, die sie für ein Kultgewand hält, «eine Art Ependytes mit einem geflochtenen Träger auf der rechten, einem glatten Träger auf der linken Schulter» (a.O. 42). Schon die von ihr selbst gewählten Belege hierfür widerlegen z.T. die These (ebenda Anm. 303; bei unserem Kameo Nr. 283 ist der geflochtene Träger auf der vorne liegenden linken Schulter zu sehen). «Ependytes» bedeutet in des Wortes Sinne nicht mehr als ein Gewand, das über einem Untergewand getragen wird; als terminus technicus ist das Wort im Grunde unbrauchbar, da mit keinem bestimmten antiken Kleidungsstück zu verbinden, wie R. Fleischer, Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien (1973) 91f. kurz und treffend dargelegt hat. Im übrigen gibt es natürlich in reicher Menge private Statuen und Büsten, die mit diesem Kleidungsstück mehr oder weniger aufwendiger Machart, eben der Stola der verheirateten Frau, ausgestattet sind; vgl. Verf., MM 15, 1974, 185 Anm. 6; M. Bieber, Ancient Copies (1977) 23.

32 O. Neverov, Antique Cameos in the Hermitage Collection (1971) 90 Nr. 78 mit farbiger Abbildung («Agrippina the Younger»). – H 44 mm; Br 35 mm (mit der Fassung). Sardonyx. – Auch hier im Kranz eine Lorbeere. Die vordersten Blätter sind bestossen, so dass wie bei dem Pariser Kameo Nr. 277 (vgl. Anm. 17) die weisse Schicht sichtbar wird.

33 Babelon a.O. 148 Nr. 282 Taf. 32 («Agrippine la Jeune»); Foto Mus. 72 A 24664. – H 25 mm; Br 17 mm. Fünfschichtiger Sardonyx.

34 Babelon a.O. 148 Nr. 284 Taf. 32 («Antonia la Jeune»); Foto Mus. 72 A 24666. – H 40 mm; Br 33 mm. Sardonyx. Vgl. auch Anm. 36.

35 Bei diesem Schmuckstück wird es sich um eine Bulla handeln; vgl. H. Kyrieleis, BJb 171, 1971, 170ff.

36 Bei diesem Stein (Nr. 284) sind auch die Form des Ohrrings, die Faltenwiedergabe am Schleierrand und der nackte Oberarm merkwürdig. Die Wellung des Haares vor dem Lorbeerkranz ist stark verunklärt bzw. vereinfacht.

37 Neverov a.O. 90 Nr. 79 mit farbiger Abbildung («Agrippina the Elder»). – H 59 mm; Br 47 mm. Sardonyx. – Die Zone der Ringellöckchen am vorderen Frisurrand scheint nicht voll verstanden bzw. ausgeführt, das Ohr ist zu drei Vierteln bedeckt, die Einschlagung des seitlichen Haares hinter dem Ohr ist kaum angedeutet und die Zopfschnürung scheint zu fehlen. Merkwürdig ist auch, wie die Wollbinde von der Kranzschnürung steif herabhängt und in zwei Enden ausläuft. Der antike Ursprung des Steins soll damit nicht unbedingt bestritten werden, doch bleibt der Zusammenhang mit den hier besprochenen glyptischen Darstellungen vorläufig undeutlich. – Ähnliches gilt auch für den Leningrader Sardonyx-Kameo Inv. 352: O. Neverov, Antike Kameen (1981) Abb. 19. Die Frisur des mit Lorbeerkranz und Ohrring ausgestatteten Bildnisses sieht aus wie eine Mischung aus dem hier besprochenen Typ und Porträts der Agrippina Maior; das korpulente Gesicht wirkt ganz unbekannt.

38 London, British Museum, Gems 1939. 6-7.1: H. Möbius, Zweck und Typen der römischen Kaiserkameen (1975) 16 Abb. 4; E. Zwierlein-Diehl, KölnJbVFrühGesch 17, 1980, 14 mit Anm. 11. S. 27 mit Anm. 142; Neg. Museum XLII B 15; XVII C 15. – Vergleichbar ist auch der Claudius-Kameo des Grünen Gewölbes in Dresden: B. Schweitzer, RM 57, 1942, 92ff. Taf. 6-8.

Pupille, Einzelformen des Ohres und der Furche um den Nasenflügel sowie Form und Gravur der Blätter des Lorbeerkranzes. Mir scheint ein Ansatz der ganzen Gruppe in die Zeit des Claudius daher am wahrscheinlichsten[39] – womit nicht gesagt ist, dass der Bildnistypus als solcher nicht älter sein könne.

Die ausnahmslos mit Lorbeer bekränzten Kameenbildnisse geben übereinstimmend eine nicht mehr ganz junge, in einigen Fällen sogar etwas füllig und matronal wirkende Frau wieder. Angesichts unseres Datierungsvorschlages bliebe von daher Messalina weiterhin die erste Anwärterin auf die Benennung; betrachten wir nun aber die wiederum relativ zahlreichen Repliken dieses Bildnisses in der Rundplastik, so ergeben sich aus der Formgeschichte bzw. Chronologie des zugrundeliegenden Typus neue Perspektiven für die Deutung des (claudischen) Pariser Kameo Nr. 277 und seiner Wiederholungen.

II Die Gruppe Adolphseck 22 (Polaschek 1972)

Für einen Vergleich mit rundplastischen Porträts gehen wir zweckmässigerweise von den beiden grossen Kameen in Paris (*Taf. 2, 1.2*) und London (*Taf. 3, 1.2*) aus, an deren antikem Ursprung für meine Begriffe nicht der leiseste Zweifel sein kann. Für diesen ikonographischen Vergleich in Frage kommen nun gerade n i c h t die Bildnisse um den Kopf München 316 – K. Polaschek's ‹Messalina› bzw. D. Kaspar's ‹Claudia Livilla› –, die wir weiter unten besprechen werden. Die Gegenüberstellung des Münchener Porträts und des Pariser Kameo bei K. Polaschek, die deren Replikencharakter und damit die Messalina-Benennung jener Köpfe beweisen sollte[40], zeigt im Gegenteil auf den ersten Blick die typologischen Unterschiede vor allem der Frisuren. Direkt vergleichbar sind vielmehr die Porträts um den Kopf Adolphseck 22, die K. Polaschek auf eine Caligula-Schwester, am ehesten Drusilla, beziehen wollte[41] und die wir hier nach neuestem Stand noch einmal auflisten[42]. Anschliessend werden wir in die Recensio eintreten mit dem Zweck, die typologische Einheitlichkeit dieser Gruppe von Bildnissen zu erweisen, eine Erklärung für ihren in mancher Beziehung heterogenen Charakter vorzuschlagen und aus alledem neue Kriterien für die Benennungsfrage zu gewinnen.

39 Entsprechende Datierungen finden sich fast ausnahmslos in der Literatur zu diesen Kameen; freilich sind sie meist aus der jeweiligen Benennung gewonnen.
Eine Schlüsselrolle bei der Datierung und mithin der Frage der Benennung dieser Edelsteinbildnisse könnte einem Kameo der Sammlung Tyszkiewicz zukommen, dessen gegenwärtigen Aufenthalt ich nicht kenne: W. Froehner, La Collection Tyszkiewicz, Choix de monuments antiques avec texte explicatif (1892) Taf. 33, 2; ders., Collection d'antiquités du Comte Michel Tyszkiewicz (Auktionskatalog 1898) 87 Nr. 273 Taf. 26. Es handelt sich bei diesem angeblich aus dem Fayum stammenden, vormals in der Sammlung Giovanni di Demetrio befindlichen zweischichtigen Sardonyx (H 43 mm; Br 48 mm) um ein Doppelbildnis in Frontalansicht: links offensichtlich Claudius, mit Lorbeerkranz und velatio capitis; rechts ein mit Tunika und Stola bekleidetes Frauenbildnis, gleichfalls mit Lorbeerkranz, das mit den hier behandelten Kameenbildnissen (und mit der Gruppe Adolphseck 22; s.u.) typologisch übereinstimmt, bis auf die Ausstattung mit zwei langen, korkzieherartig gedrehten Locken, die am Hals herab auf die Schultern fallen. Durch die Verbindung mit einem Claudius-Bildnis wäre ein hochwillkommenes ausserkünstlerisches Indiz für die Verwendung dieses Bildnis-Typus während der Regierung des Claudius gegeben; das Vorhandensein der Schulterlocken bringt aber typologische Probleme mit sich, die den Wert des Kameo in dieser Beweisführung stark einschränken, weswegen wir auf das entsprechende Argument vorläufig verzichten. – Fast selbstverständlich erscheint, dass Froehner den Stein für eine Darstellung des Claudius mit Messalina ansah; ebenso Furtwängler AG III (1900) 324.

40 Polaschek 1973, 24f. Taf. 4, 1 bzw. Taf. 5, 1. Zur Gruppe des Münchener Kopfes und ihrer typologischen Einordnung s. u. S. 34.

41 Polaschek 1972, 200ff.; Liste der ihr bekannten vier Repliken ebenda 210.

42 In der folgenden Liste sind nur die am bequemsten zu erreichenden bzw. nebeneinanderzulegenden Abbildungen der Köpfe zitiert; für weitere Literatur sind die jeweils genannten Anmerkungen zu vergleichen. In unserem Tafelteil haben wir uns im allgemeinen darauf beschränken müssen, die fotografische Dokumentation dieser Köpfe um bisher nicht publizierte Ansichten zu komplettieren. Soweit nicht anders vermerkt, handelt es sich um Marmorköpfe.

Nr. 1. Adolphseck, Schloß Fasanerie, Nr. 22.
Abb.: Polaschek 1972, 202 Abb. 1 (VA); 205 Abb. 6 (l. Prof.). Hier *Taf. 5, 1* (r. Prof.). – Vgl. Anm. 49.

Nr. 2. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. GR 116-1937.
Fragment eines Plasmaköpfchens.
Hier *Taf. 5, 2*. – Vgl. Anm. 52.

Nr. 3. Huelva (Spanien), Museo.
Abb.: MM 22, 1981, Taf. 29 (4 Ansichten).

Nr. 4. London, British Museum, Gems Nr. 3946.
Köpfchen aus grünem Plasma. H 9 cm.
Abb.: Polaschek 1972, 202 Abb. 2 (VA). 205 Abb. 7 (l. Prof.). Hier *Taf. 5, 3* (r. Prof.). *5, 4* (RS). – Vgl. Anm. 45.

Nr. 5. Providence, Rhode Island School of Design, Museum, Acc. No. 56.097.
Abb.: Polaschek 1972, 203 Abb. 5 (VA). 205 Abb. 8 (l. Prof.); B. Sismondo Ridgway (vgl. Anm. 47) Abb. S. 202 (RS). 203 (r. Prof.). – Vgl. Anm. 47.

Nr. 6. Rom, Museo Nazionale Romano (zuvor in Formia, Museo, Inv. 00105).
Abb.: Polaschek 1973, Taf. 9, 1 (VA). 10, 1 (l. Prof.). Hier *Taf. 6, 1* (l. Prof.). *6, 2* (r. Prof.). *6, 3* (RS). – Vgl. Anm. 44.

Nr. 7. Toledo, Casa y Museo del «Greco», Inv. 146.
Hier *Taf. 7, 1-4* (4 Ansichten; Aufnahmen P. Witte).

Herkunft unbekannt; wahrscheinlich aus Italien über einen privaten Sammler nach Toledo gelangt.
Material: Weisser Marmor, rötlichbraun verfärbt vor allem im Haar; besonders im Gesicht Oberfläche speckig glänzend. In den Partien der Ringellocken, besonders auf der rechten Kopfseite, Reste von rötlichem Sinter.
Zustand und Technik: Gleich unter dem Kinn bzw. an der Zopfschnürung gebrochen. Es fehlen die Kinnspitze und die Nase; auch die Lippen sind bis zur Unkenntlichkeit bestossen. Mit einer schwarzen, schmierigen Substanz sind Pupillen eingetragen (in unserer Abbildung *Taf. 7, 1* so weit wie möglich retuschiert, um den sehr störenden ‹Blick› zu eliminieren); schwarze Verfärbungen ähnlicher Art finden sich am vorderen Frisurrand auf der rechten Kopfseite. – Die Mundwinkel sind auffallend tief und prononciert wiedergegeben, jedoch nicht gebohrt, sondern durch kleine dreieckige Eintiefungen markiert. Das Zentrum der Ringellocken ist mit dem Bohrer hergestellt. – Der Kopf war möglicherweise leicht zu seiner Linken gedreht; die rechte Kopfseite ist deutlich sorgfältiger ausgearbeitet. Nach der Art des Bruches dürfte der Kopf von einer Büste oder Statue stammen, nicht zum Einsetzen bestimmt gewesen sein.
Masse: Erhaltene H 20,5 cm; grösste Ausladung 19,7 cm. Kinnspitze bis Haaransatz über der Stirnmitte (Ansatz des Mittelscheitels) 14,4 cm. Abstand der inneren Augenwinkel 3,2 cm.
Unpubliziert.

Wahrscheinlich anzuschliessen:
Nr. 8. Aquileia, Museo Archeologico, Inv. P.G. 4.
Abb.: F. Poulsen (vgl. Anm. 53) Taf. 5 (VA; r. Prof.). – Vgl. hier Anm. 53.

Vielleicht anzuschliessen:
Ehemals Ostia, Museo, Inv. 51. Gefunden 1912 in der Nähe des Theaters; seit 1944 verschollen[43].
Hier *Taf. 6, 4* (r. Prof.).

43 G. Calza, Art and Archaeology 19, 1925, 94 mit Abb. (rechte Dreiviertelansicht; Benennung auf Livia); G. Battaglia, BullCom 59, 1931, 133 Abb. 2 («Agrippina Maggiore»); V. H. Poulsen, ActaArch 17, 1946, 26 Anm. 112 (Privatporträt); Scavi di Ostia V (1964): R. Calza, I ritratti I 43 Nr. 56 Taf. 33 (Vorderansicht); A. M. Tamassia, BdA 53, 1968, 175 Anm. 27 (Privatporträt; «donna anziana»); K. Polaschek, TrZ 35, 1972, 175 Anm. 146 Abb. 10,3; Inst.Neg.Rom 6617 (Vorderansicht); Foto DAI Rom Nr. 35.5143 (Vorderansicht) und 35.5144 (danach hier *Taf. 6, 4*). – H 0,26 m.
Dieser Kopf ist nur mit Vorbehalt anzuschliessen, vor allem deswegen, weil sein ikonographischer Befund nicht mehr am Original zu überprüfen ist. Um diesem Mangel wenigstens teilweise abzuhelfen, bilden wir hier erstmals nach einem im römischen Institut befindlichen Foto die rechte Profilansicht ab. Sie kann zumindest – und zusammen mit der 1925 von G. Calza a.O. publizierten rechten Dreiviertelansicht – den Eindruck korrigieren, es handle sich um eine «donna anziana d'aspetto malaticcio» (R. Calza a.O.), den die Vorderansicht in der Tat vermittelt, sicher aber auch durch die Beschädigungen. Die Behandlung des Löckchenbausches vor dem Ohr zeigt an, dass es sich bei dem Kopf um eine relativ kursorische Arbeit handelte; dasselbe gilt für das allmähliche ‹Auslaufen› der Wellung des Haares und die fehlende Ausarbeitung der Frisur am Hinterkopf. Bei alledem ist nicht auszuschliessen, dass wir ein Privatporträt vor uns haben, das eng an der hier besprochenen Gruppe orientiert war. Wir werden deshalb den verschollenen Kopf von Ostia aus der folgenden Recensio herauslassen. – Vgl. auch den Löckchenbesatz am vorderen Frisurrand eines sicher privaten Porträts im Konservatorenpalast: K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen III (1983) 46 Nr. 56 Taf. 71f. mit Hinweis auf die «Bildnisse einer caliguläischen Prinzessin» (ebenda Anm. 2).

Der Zusammenschluss der Kameenbildnisse mit Werken der Rundplastik ergibt sich am überzeugendsten durch den Vergleich zwischen dem Pariser Kameo Nr. 277 (*Taf. 2, 1.2*) und dem Kopf aus Formiae im Thermenmuseum (Nr. 6 *Taf. 6, 1*)[44] einerseits bzw. dem Kameo London Nr. 3604 (*Taf. 3, 1.2*) und dem Plasmaköpfchen in London (Nr. 4 *Taf. 5, 3*)[45] andererseits. Der Replikencharakter aller vier Porträts ist ohne umständliche Beschreibung offenkundig.

Der Vergleich macht auch einen scheinbaren Unterschied in den Frisuren der beiden Kameenporträts bzw. der beiden rundplastischen Köpfe deutlich und erklärt ihn zugleich. Die Frisur ist nämlich in allen vier Fällen die von K. Polaschek treffend beschriebene: «Das über der Stirnmitte gescheitelte Haar ist in scharf ondulierte, steife Wellen frisiert, deren abgeplattete Rücken eingesenkt zu sein scheinen. Dieser optische Eindruck wird dadurch hervorgerufen, dass die einzelnen Haarsträhnen schlaufenartig emporgezogen sind»[46]. Die in der Vorderansicht klar gegeneinander abgegrenzten zweiteiligen Wellen-‹Einheiten› mit ihren eingesenkten Rücken scheinen sich nun in der Seitenansicht mancher Repliken zu verdoppeln, so dass der Eindruck entsteht, es handle sich um eine etwas verschiedene, kleinteiliger oder enger gewellte Frisur. Der Effekt ist besonders deutlich an dem Londoner Plasmaköpfchen, dort möglicherweise auch wegen des lichtschluckenden Materials. Im Falle der Wiederholung in Providence (Nr. 5)[47] wirken sogar am selben Kopf die beiden Profilansichten in dieser Weise verschieden: während in der linken Seitenansicht die grossen Doppelwellen-Einheiten deutlich erkennbar bleiben, wirkt die Wellung in der rechten Seitenansicht[48] kleinteiliger. Dagegen ist bei dem sehr qualitätvollen Kopf in Adolphseck (Nr. 1 *Taf. 5, 1*)[49] und bei dem ebenfalls hervorragenden Kopf von Formiae (Nr. 6 *Taf. 6, 1.2*) der Rhythmus der grossen Haarwellen mit ihrer mittleren Einbuchtung auch in den Seitenansichten klar erkennbar. Das gleiche gilt

44 S. Fuchs, RM 51, 1936, 230/1 Anm. 3 (Agrippina Maior); Polaschek 1972, 201ff. Abb. 3. 4. 9; Polaschek 1973, 18 Taf. 9, 1; 10, 1. Die unscharfe, aber wichtige Aufnahme Inst.Neg.Rom 35.2154, noch in Formiae angefertigt, ist abgebildet bei Polaschek 1972, 202 Abb. 3: damals war der Kopf noch verbunden mit dem Rest einer Büste (nach dem stark abfallenden Schulterkontur zu urteilen kein Statuenfragment). Die Replik aus Formiae ist somit die einzige unter den rundplastischen, von der mehr bekannt ist als der Kopf. Auf der linken Schulter ist deutlich der doppelte Träger einer Stola (dazu s. Anm. 31) zu erkennen.

45 H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos ... in the British Museum (1926) 369 Nr. 3946 Taf. 43 (Agrippina Maior); ders., The Art of the Romans[2] (1928) 122 Taf. 52 Mitte; E. Strong, Scultura Romana II (1926) 367 Abb. 219 (Agrippina Maior); R. P. Hinks, Greek and Roman Portrait-sculpture (1935) 23f. Taf. 26 a (Agrippina Maior); K. Parlasca, AA 1967, 554 Anm. 29 (Agrippina Maior); G. M. A. Richter, Engraved Gems of the Romans (1971) 106 Nr. 508 Abb. 508 (Agrippina Maior); Polaschek 1972, 201 (mit Anm. 7; weitere Literatur) ff. Abb. 2. 7. 11; Polaschek 1973, 11 Anm. 4. S. 14. 18f. Taf. 9, 2; 10, 2.
Das Material des 9 cm hohen Köpfchens ist von einer sehr schönen, intensiv jadegrünen Farbe. Im allgemeinen wird es als «Plasma» bezeichnet, so auch von Walters a.O. (1926), der später jedoch (1928) «root of emerald or plasma» sagt; ähnlich Hinks (a.O. 23; «plasma»), der dann von «stone» und «Kupfersilikat» spricht. Parlasca a.O. nennt den Kopf als ein Beispiel für plastische Angabe der Pupillen bei Halbedelsteinporträts, und Polaschek 1972, 201, spricht von «grünem Chalzedon» (so auch D. Hertel, MM 22, 1981, 263 Anm. 38), was ganz sicher nicht zutrifft. Nach Art sowohl der Verreibungen (Hinterkopf, Kinn) als auch der Risse (linke Braue; vom äusseren Winkel des linken Auges unter dem Ohr hindurch bis zum Nacken; ähnlich langer Riss auf der rechten Seite von Hals und Kopf) und der Abplatzungen (Nackenzopf, Hals) handelt es sich um gegossenes Glas, das wir weiterhin als Plasma bezeichnen wollen. – Ob das Köpfchen zu einer Büste oder einer Statuette vervollständigt werden muss, ist leider nicht mehr zu entscheiden. Die Wendung des Kopfes zu seiner Rechten ist noch deutlich, ebenso gewisse Asymmetrien in der Frisur, die links weiter auslädt und überhaupt auf der linken Seite im Detail reicher wirkt. Die Schnürung des Nackenzopfes durch eine doppelte Flechte ist an der linken Seite erhalten. Die Ohrläppchen sind durchbohrt zur Aufnahme von Ohrringen, die nach der Vorstellung von Walters a.O. und Hinks a.O. 24 aus Gold gewesen wären; man könnte auch nach der Analogie einiger Kameenbildnisse für diesen Fall die Zufügung eines tropfenförmigen Halbedelsteins anderer Farbe annehmen. Die Bohrung geht in den Kopf hinein, da die Ohrläppchen nicht frei ausgearbeitet sind.

46 Polaschek 1973, 14.

47 A. M. Clark, An Agrippina, BProvidence 44, 1958 (no. 4, May), Museum Notes 3-5 Abb. 2f.; B. Sismondo Ridgway, Classical Sculpture. Catalogue of the Classical Collection, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence (1972) 86f. Nr. 33 Abb. S. 201-204. Weitere Literatur bei Polaschek 1972, 201 Anm. 6 S. 203ff. Abb. 5.8.10; Polaschek 1973, 18 Anm. 32.

48 Erstmals abgebildet bei Ridgway a.O. 203.

49 V. H. Poulsen, Les portraits romains I (1962) 97 (unter Nr. 61) Nr. 2; H. v. Heintze, Die antiken Porträts in Schloß Fasanerie bei Fulda (1968) 32 Nr. 22. S. 100 Nr. 22 Taf. 37f.; 114 b; A. M. Tamassia, BdA 53, 1968, 170 mit Anm. 29; Polaschek 1972, 200ff. Abb. 1. 6; Polaschek 1973, 18 mit Anm. 32. Vgl. hier Anm. 3. – Auch dieses Marmorporträt war übrigens wie das Plasmaköpfchen in London (Nr. 4; vgl. Anm. 45) und die meisten glyptischen Wiederholungen mit Ohrringen ausgestattet.

für die handwerklich recht mäßige, trockene, aber um Genauigkeit bemühte Replik in Toledo (Nr. 7 *Taf. 7, 3.4*), die wir hier erstmals vorlegen[50].

Der Pariser Kameo Nr. 277 nun wahrt ebenso wie die Seitenansichten des Kopfes von Formiae die Struktur der zweiteiligen grossen Wellen mit ‹Mittelrinne›, während der Londoner Kameo Nr. 3604 ebenso wie die Seitenansichten des Plasmaköpfchens im selben Museum diese Struktur verunklären. Erst bei genauem Hinsehen erkennt man bzw. kann man abzählen, dass eigentlich auch dort die grösseren, zweigeteilten Haarwellen zugrundeliegen.

Diese Beobachtung ist einigermassen wichtig für die Frage, ob es sich bei den Bildnissen dieser Gruppe um Vertreter eines einzigen Typus handle: der eben beschriebene Unterschied in der Seitenansicht ist pseudotypologischer Natur. Bei der jüngst publizierten, in mancher Beziehung merkwürdigen und sicher provinziellen Wiederholung in Huelva (Nr. 3)[51] greift die Schematisierung der Frisur sogar auf die Vorderansicht über; das gleiche gilt für das Kopffragment aus Plasma in Cambridge (Nr. 2 *Taf. 5, 2*), auf das mich freundlicherweise W. Megow aufmerksam gemacht hat[52].

Von diesem Unterschied ausgehend ist also innerhalb der Gruppe keine Differenzierung zu treffen, jedenfalls nicht im typologischen Sinne. Es bleiben aber weitere Unterschiede zu besprechen, die einem Zusammenschluß dieser Bildnisse zu einem einzigen Typus und damit der Beziehung auf immer dieselbe Person im Wege zu stehen scheinen.

Durch den Reichtum an Ringellöckchen, die ab der Höhe der Schläfe (Providence, Plasma London) oder schon ab der Stirnmitte (Toledo) zwei übereinanderliegende Reihen bilden und ein seitlich weites Ausladen der Frisur verursachen, schliessen sich diese drei Köpfe zusammen gegenüber den hierin sparsameren Versionen in Adolphseck und im Thermenmuseum. Der hier neu vorgelegte Kopf in Toledo (*Taf. 7*) beginnt mit der Doppelung der Löckchenreihe bereits ab der ersten Haarwelle rechts und links vom Mittelscheitel, wie besonders in der linken Seitenansicht deutlich wird. Er ist deswegen wichtig für den Anschluß des Kopfes in Aquileia (Nr. 8)[53], dessen etwas provinzielle Machart schon F. Poulsen betont hat: dort ist die Löckchenreihe in einer ganz schematischen Weise vom Scheitel an verdoppelt. Auch die Wellung des Haares ist starr und schematisiert wiedergegeben; die Doppelwellen mit der Mittelrinne sind geradezu überdeutlich gegeneinander abgesetzt und an ihren vorderen Enden unorganisch abgeschnitten, so dass sich eine gerade Kante ergibt. Es sind dies aber Unterschiede, die wiederum nicht notwendig zu einer typologischen Differenzierung innerhalb der Gruppe führen müssen. Auch bei den beiden Kameenbildnissen in Paris und London (*Taf. 2.3*) ist die Löckchenpartie vor dem Ohr verschieden gestaltet: im Falle des Pariser Steins folgt auf zwei übereinander hängende Ringellöckchen ein kurzes korkzieherartiges Gebilde vor dem Ohr, während bei der Londoner Version das Lockenbüschel vor dem Ohr in drei Reihen von jeweils drei übereinander angeordneten Ringellöckchen zerlegt ist.

Der rückwärtige Abschluss der Frisur mit der langgezogenen festen Eindrehung der Haare hinter dem Ohr und dem verhältnismässig tief im Nacken ansetzenden Schlaufenzopf ist bei allen Köpfen dieser Gruppe gleich. In der Rückansicht scheinen der Marmorkopf von Formiae (Nr. 6 *Taf. 6, 3*) und das Plasmaköpfchen in London (Nr. 4 *Taf. 5, 4*) fast identisch: die

50 Herzlichen Dank schulde ich M. E. Gómez-Moreno und besonders M. Casamar Pérez für die Erlaubnis zu Studium und Publikation des Kopfes.

51 D. Hertel, MM 22, 1981, 262f. Taf. 29, 1-4.

52 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. GR 116-1937: C. H. Smith – C. A. Hutton, Catalogue of Antiquities in the Collection of the Late W. F. Cook (1908) 64 Nr. 272 Taf. 12.

53 F. Poulsen, Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen (1928) 9f. Nr. 3 Taf. 5, Abb. 5f. (Privatporträt oder eine der Frauen aus der Familie des Claudius); G. Brusin, Aquileia (1929) 103 Abb. 59. S. 104 Nr. 31 («forse ... Agrippina, madre di Nerone»); R. West, Römische Porträtplastik I (1933) 218 (eher Messalina als Agrippina Minor, wenn nicht Privatporträt); V.H. Poulsen, MeddelelsGlyptKøb 7, 1950, 43 Abb. 8. S. 49; ders., ActaArch 22, 1951, 133 Abb. 24. S. 134 Nr. 1 (Claudia Octavia); Tamassia a.O. 175 Anm. 27 (Privatporträt); V. Santamaria Scrinari, Museo Archeologico di Aquileia, Catalogo delle sculture romane (1972) 78 Nr. 237 (Abb. versehentlich als Nr. «238» bezeichnet; möglicherweise Agrippina Minor); K. Polaschek, TrZ 35, 1982, 174 mit Anm. 144. S. 175 Abb. 10,1. – Der von F. Poulsen a.O. 9 Taf. 6, Abb. 7 verglichene Kopf (Catalogo delle collezioni Cte. Cernazai di Udine, Vendita 24.-31. Ottobre 1900, 67 Nr. 431 Taf. 32; vgl. V. H. Poulsen, ActaArch 22, 1951, 134f. Nr. 2, der eine Benennung auf Claudia Octavia vorschlug) ist offensichtlich einmal umgearbeitet worden; ob aber aus einem Bildnis der hier zusammengestellten Gruppe, muss sehr fraglich bleiben.

Wellung des seitlichen Haares setzt sich über den ganzen Hinterkopf fort und zieht bis zur Schnürung des Nackenzopfes herab. Der Kopf in Aquileia (Nr. 8) scheint in dieser Beziehung den beiden zuvor genannten zu entsprechen; etwas weniger deutlich, aber ähnlich ist hierin der Kopf in Providence (Nr. 5). Dagegen sind auf dem Hinterkopf des Porträts in Toledo (Nr. 7 *Taf. 7, 2*) seltsame Experimente angestellt, wenn nicht der Kopf hier überhaupt unfertig belassen wurde. Darauf könnte der grob eingerissene Mittelscheitel hinweisen, ebenso die nur angedeutete Struktur des Haares und auch die fehlende Ausarbeitung am unteren Rand der seitlichen Haareinrollung hinter dem linken Ohr. Denkbar wäre auch, dass der Bildhauer nach einem Vorbild arbeitete, das den Hinterkopf unausgeführt liess. Eine besondere Stellung nimmt wiederum der Kopf in Huelva (Nr. 3) ein mit seiner gegenüber den anderen Bildnissen kürzeren und dickeren, durch zwei schräggestellte Kerben als eingerollt charakterisierten Einschlagung der seitlichen Haare hinter den Ohren und einem nach den erhaltenen Resten zu urteilen breiteren Nackenzopf. Dass der Bildhauer dieses Kopfes die Frisur insgesamt einigermassen ‹freihändig› kopierte und zu ornamentalisierender Vereinfachung neigt, zeigte sich aber schon in der gleichmässigen, schematischen Wiedergabe der Haarwellen. Es ist dies auch der einzige Kopf der Serie, bei dem das Ohr von der Frisur zur Hälfte bedeckt ist, während es sonst übereinstimmend freisteht oder höchstens an seinem vorderen oberen Rand leicht von der letzten Wellung des Haares überschattet wird. Man möchte den Kopf in Huelva wegen dieser Besonderheiten dennoch nicht aus der Serie ausschliessen, sondern ihn als eine provinzielle und in mancher Beziehung freie Wiederholung eines Originals verstehen, das auch den übrigen Köpfen der Gruppe zugrundeliegt.

Wir haben bisher nach Möglichkeit vermieden, von einem ‹Typus› zu sprechen, auch wenn die geschilderten Varianten in der Wiedergabe der Haartracht nicht unbedingt gegen eine typologische Einheitlichkeit dieser Gruppe von Bildnissen sprechen. Wir kommen nun nämlich auf die Physiognomie dieser Porträts zu sprechen, die allerdings alles andere als einheitlich ist.

Vorab sei bemerkt, dass wir im folgenden weder psychologisieren noch unkontrollierte Impressionen zu methodischen Kriterien erheben wollen. Es sieht aber jedermann schon beim flüchtigen Betrachten dieser Gesichter Unterschiede in Anatomie und Ausdruck, die es schwer machen, in sämtlichen Bildnissen der Gruppe dieselbe Frau zu erkennen. Und in der Tat sind die vielen voneinander abweichenden Benennungen dieser Köpfe vor allem in Behandlungen einzelner Stücke oftmals unter dem Eindruck der jeweils speziellen Physiognomie zustande gekommen. An dem jugendlichen Kopf in Adolphseck ist schon immer die geradezu fatale Ähnlichkeit des relativ knappen, fast mageren Gesichts zu Caligula aufgefallen; dasselbe gilt besonders für die Mundpartie des sehr um physiognomische Ausdruckskraft bemühten Kopfes in Huelva. Der Unterschied zu dem vollwangigen, weniger nervös wirkenden und aus grossen Augen ruhig blickenden Kopf von Formiae ist erheblich; dieser wiederum zeigt eine erstaunliche anatomische und physiognomische Ähnlichkeit zu den beiden ebenfalls reif wirkenden Kameenbildnissen in Paris und London. Ebenmässig, fast etwas langweilig sind die an Bildnisse der Älteren Agrippina erinnernden Gesichtszüge des Kopfes in Toledo, während man sich im Falle des relativ lieblich und jugendlich wirkenden Plasmakopfes in London, aber auch des ernst, fast etwas verkniffen dreinschauenden Kopfes in Providence schwer des Eindrucks erwehren kann, diese Züge von Bildnissen der Jüngeren Agrippina her gut zu kennen.

Spätestens bei Feststellung dieser physiognomischen Ungleichartigkeit innerhalb unserer Bildnisserie könnte man sich geneigt fühlen, die Porträts doch auf verschiedene Personen zu beziehen, und ich habe früher daran gedacht, in dieser Gruppe die Bildnisse zweier oder aller drei Caligula-Schwestern zu sehen. In der Tat erscheinen sie ja z.B. auf den Münzen des Caligula als Dreiheit, einander zum Verwechseln ähnlich[54]. Aber eine entsprechende Beweis-

54 Sesterzen der Reichsprägung mit Darstellung der drei Kaiserschwestern in Vollfigur aus dem Jahre 37/38 n.Chr.: H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum I (1923) 152 Nr. 36f. Taf. 28, 4; Verf., AMuGS VIII (1978) 39 Typ 2 Taf. 10, 10; ähnlich der Münztyp einer unbestimmten Münzstätte «C I C» (geprägt nach 38 n.Chr.): Verf. a.O. 110 mit Anm. 353 Taf. 13, 12. – Bronzeprägung von Apameia in Bithynien mit den porträthaften Büsten der drei Schwestern, geprägt 38-39 n.Chr.: ebenda 108 mit Anm. 347 Taf. 13, 11.

führung und die typologische Zerlegung der Gruppe dürfte überaus schwierig sein, zumal kaum zu entscheiden wäre, welches Gesicht zu welcher der Prinzessinnen gehören sollte.

Will man umgekehrt – wie es unsere Absicht ist – die Einheitlichkeit eines zugrundeliegenden Typus erweisen, so bedarf es einer stichhaltigen Begründung für die offensichtlichen Verschiedenheiten innerhalb der Kopienserie. Sicher nicht ausreichend ist, was K. Polaschek hierzu vortrug: «Die scheinbaren Unterschiede der fünf Köpfe in der Frontalansicht beruhen auf den unterschiedlich gewählten Standpunkten der Fotografen»[55]. Dieser Versuch einer Bagatellisierung der physiognomischen Verschiedenheit der vier (nicht fünf) ihr bekannten Wiederholungen ist gewiss eine Folge ihrer Benennung des Typus auf Drusilla: es wäre in der Tat verwunderlich, wenn deren Bildnisse - überwiegend doch wohl im Zeitraum nicht einmal eines Jahrfünfts hergestellt[56] – nennenswerte physiognomische Verschiedenheit aufweisen sollten. Und damit kommen wir auf den entscheidenden Punkt, nämlich die Frage nach der Chronologie der Repliken bzw. nach der Laufzeit des Bildnis-Typus und seiner Formgeschichte. Wir ziehen aber unseren Benennungsvorschlag vor, um von da aus die Formgeschichte des Bildnis-Typus ihrerseits erklären zu können.

Wir sind mit K. Polaschek darin einig, dass es sich bei den Bildnissen des Typus Adolphseck 22 um die Darstellung «einer Caligulaschwester» handeln muss, und wir würden gerne mit ihr zu der Annahme neigen, dass die von Caligula mit so zahlreichen Ehren bedachte Drusilla gemeint sei. Doch das verbietet unbedingt der Füllhornkameo in Paris, auf den wir jetzt zurückkommen und der von K. Polaschek unter dem Eindruck seiner vermeintlich sicheren Messalina-Benennung nicht als Replik des Kopfes Adolphseck 22 und seiner Gruppe erkannt worden ist. Ausser der thematischen Schwierigkeit – Drusilla mit einer Kinderbüste[57] – spricht gegen diese Benennung unsere Datierung der Kameen in claudische Zeit, wohin auch manche rundplastische Wiederholung des Typus zu gehören scheint[58]. Damit muss die von K. Polaschek erwogene Alternative einer Benennung des Typus Adolphseck 22 auf Iulia Livilla ebenfalls ausscheiden. Auch die Beziehung des Pariser Kameo auf Messalina mit Britannicus ist jetzt, nach der Vorführung der rundplastischen Wiederholungen des Typus, wohl endgültig auszuscheiden, eben wegen der gesuchten Ähnlichkeit mancher dieser Köpfe mit dem Bildnis des Caligula und der entsprechend frühen Datierung solcher Porträts[59].

So bleibt von den drei Caligula-Schwestern nur die älteste übrig, die am längsten lebte und die grösste historische Bedeutung hatte: Iulia Agrippina. Wir greifen übrigens damit einen Vorschlag von V. H. Poulsen auf, der seinerzeit nur drei (rundplastische) Repliken nannte – Providence, Adolphseck 22 und den Londoner Plasmakopf – und sie, leider ohne jede Begründung, auf einen Typus der Agrippina Minor bezog, welcher dem Typus des berühmten Kopenhagener Kopfes voraufgehen sollte[60].

55 Polaschek 1972, 204 Anm. 13.

56 Auch wenn die Diva Drusilla (Zusammenstellung der Quellen und der Literatur bei P. Herz, Diva Drusilla, Historia 30, 1981, 324-336) gewiss nicht unmittelbar von den Maßnahmen betroffen war, die nach dem Tode des Caligula zur Vernichtung von dessen Andenken beschlossen wurden, so muss man doch annehmen, dass ihr kaum weiterhin Statuen errichtet wurden und dass auch ihr Kult mehr oder weniger rasch einschlief. – Dass Drusilla schon unter Tiberius gelegentlich, etwa in Statuengruppen der Kaiserfamilie, dargestellt war, ist keineswegs auszuschliessen, ja sogar wahrscheinlich, doch wissen wir vorläufig – ähnlich wie im Falle ihrer Schwestern – nichts über das Aussehen entsprechender Bildnisse.

57 D. Hertel (gesprächsweise) erwägt die Möglichkeit, dass der Pariser Kameo Nr. 277 Drusilla mit einer Caligula-Büste auf dem Füllhorn darstelle, und weist auf einen Londoner Karneol hin, der Livia mit der Büste des (Divus?) Augustus auf einem Füllhorn darstellen könne: M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 121 Taf. 86, 4-6; vgl. E. Zwierlein-Diehl, KölnJbVFrühGesch 17, 1980, 44 mit Anm. 320 Taf. 13, 77 (benennt im Anschluss an E. Simon auf Antonia). Ich bezweifle, dass mit der verschleierten, diademtragenden Frau dieses Steins Livia (oder Antonia) gemeint sei (in den Abbildungen sollte der Karneol so weit aufgerichtet werden, dass Füllhornkörper und Büste senkrecht stehen, was die ‹anbetende› Attitüde der Frau eliminiert), will aber nicht grundsätzlich die Möglichkeit solcher Darstellungsformen leugnen. Gegen den Deutungsversuch von D. Hertel zum Pariser Kameo Nr. 277 und grundsätzlich gegen eine Beziehung dieses Typus auf Drusilla spricht aber wohl doch die grosse Anzahl erhaltener Repliken, zusätzlich die von uns angenommene Datierung einiger Köpfe und aller Edelsteinbildnisse in claudische Zeit (vgl. Anm. 58).

58 Dazu s. u. S. 32 (claudische Repliken des Typus Adolphseck 22) bzw. S. 34 (Gruppe München 316). Vgl. auch Anm. 56.

59 Dazu s. u. S. 33.

60 V.H. Poulsen, Les portraits romains I (1962) 97 unter Nr. 61. Vgl. zu dem Porträt in der Ny Carlsberg Glyptothek auch Anm. 75.

Diese Benennung des Typus Adolphseck 22 auf Agrippina Minor hat K. Polaschek ausschliessen wollen mit dem Argument, dass deren «Porträttypen der Caligulazeit und der Zeit des Claudius festgelegt sind und typologisch und physiognomisch mit dem Typus Schloß Fasanerie nicht übereinstimmen»[61]. Hier wäre wohl zunächst grundsätzlich zu fragen, was uns verbieten sollte, einen bestimmten Bildnis-Typus auf eine Person zu beziehen, von der schon andere Bildnis-Typen bekannt sind. Zweitens muss man ebenfalls grundsätzlich mit der Möglichkeit von Überschneidungen in der Laufzeit bzw. Verwendungsdauer verschiedener Bildnis-Typen derselben Person rechnen. Drittens ist der von K. Polaschek als das Agrippina-Bild der Caligula-Zeit angesehene Typus Veleia[62] erst unter Claudius nachweisbar und wahrscheinlich damals erst geschaffen worden[63].

Dass Agrippina unter Caligula dargestellt wurde, steht ausser Zweifel, doch blieb der entsprechende Bildnis-Typus noch zu suchen: es ist der Typus Adolphseck 22, der benennbar wird durch eine viel später entstandene Replik, eben den Pariser Füllhornkameo.

Wir möchten also diesen Stein als eine Darstellung der Iulia Agrippina mit ihrem Sohn L. Domitius Nero verstehen. Der Lorbeerkranz, den sie hier und auf allen übrigen Kameenporträts des Typus trägt, gibt zusätzlich den Hinweis, dass Agrippina zur Zeit der Entstehung dieser Bildnisse bereits als Gemahlin des Claudius und Kaiserin auftrat[64]. Die politische Situation, in der der Pariser Kameo in Auftrag gegeben wurde, kann nur die der Jahre 49/50 n.Chr. sein, als Agrippina mit allen Mitteln versuchte, ihren Sohn Nero auf Kosten des Claudius-Sohnes Britannicus in den Vordergrund zu spielen. Dass sie für den Kameo einen Bildnis-Typus wählte, der noch aus der Zeit stammte, als sie lediglich als Schwester des Caligula eine Rolle spielte und unter dem sie zur Zeit der Geburt ihres Sohnes (15. Dezember 37 n.Chr.) vermutlich dargestellt wurde, muss kaum verwundern. Wahrscheinlich wollte sie sich in diesem propagandistischen Zusammenhang bewusst absetzen von der Ikonographie ihrer ‹Vorgängerin› Valeria Messalina, deren Löckchenfrisur in der Art der üblichen Agrippina Maior/Minor-Haartracht wir von Münzen der Provinzial- und Lokalprägung recht gut kennen[65]. Gerade Messalina war ja in der Propaganda des Claudius in erster Linie als die Mutter seiner Kinder Octavia und Britannicus herausgestellt worden, wie uns vor allem wiederum die Münzprägung lehrt, am deutlichsten die alexandrinischen Tetradrachmen aus den Jahren von 41 bis 45/46 n.Chr., welche Messalina wohl als Demeter zeigen, auf der ausgestreckten Rechten die Figuren ihrer beiden Kinder tragend[66].

Mit jenem Füllhornkameo und mit der Verwendung gerade dieses Bildnis-Typus mag sich also Agrippina in Gegensatz zu ihrer Vorgängerin und deren Sohn Britannicus gestellt, ihren eigenen Anspruch und vor allem den ihres Sohnes Nero vorgetragen und sich mit dieser Aussage an ihre Partei bei Hofe gewandt haben, Leute wie Pallas, Seneca und Afranius Burrus[67]. Die kleine Figur vor der Büste der Agrippina könnte in der Tat die Göttin Roma sein,

61 Polaschek 1972, 206.

62 Ebenda 207f.

63 Zum Typus Veleia vgl. u. S. 33 mit Anm. 70.

64 Die Bedeutung des Lorbeerkranzes bei Frauenbildnissen ist noch ziemlich unklar: vgl. dazu Verf., MM 25, 1984, 140 mit Anm. 26ff. Diese Art der Bekränzung kommt aber jedenfalls in iulisch-claudischer Zeit bei Frauen (zumindest in der Porträtkunst) so selten vor, dass sie eine ganz besondere Auszeichnung (oder gelegentlich Anmaßung?; vgl. Tacitus, ann. XII 56 zur golddurchwirkten Chlamys der Agrippina Minor) bedeuten muss.

65 Sinope (?): Gilhofer u. Ranschburg – A. Hess AG, Aukt. Slg. Fr. Trau (22.5.1935) Nr. 385 Taf. 5 = A. Banti – L. Simonetti, Corpus Nummorum Romanorum XVI (1978) 14 Nr. 13. – Nikaia: W. H. Waddington – E. Babelon – Th. Reinach, Recueil Général des Monnaies Grecques de l'Asie Mineure I 3 (1910) 401 Nr. 34 Taf. 66, 10; Th. F. Carney, Roman Coins in the Collection of Sir St. Courtauld (1963) 18 Nr. 74 Taf. 6; Bank Leu – Münzen und Medaillen AG, Aukt. Slg. W. Niggeler II (21.10.1966) Nr. 592 Taf. 3. – Caesarea (Kappadokien): Verf., AMuGS VIII (1978) 151 mit Anm. 565 Taf. 15, 10; vgl. Banti –Simonetti a.O. 35 Nr. 1.

66 Verf. a.O. 157f. mit Anm. 588 (Belege) Taf. 15, 15. – Vgl. auch die in Anm. 65 genannten silbernen Messalina-Didrachmen von Caesarea in Kappadokien, auf deren Rückseite alle drei Kinder des Claudius in Vollfigur auftreten.

67 In einem solchen Konzept könnte vielleicht auch der umgearbeitete Sardonyx-Kameo in Leningrad seinen Platz finden, dessen ursprüngliche Fassung meist auf eine Darstellung des jungen Nero zwischen den Büsten des Divus Augustus und der Iulia Augusta (Livia) gedeutet wird: E. Zwierlein-Diehl, KölnJbVFrühGesch 17, 1980, 44 mit Anm. 318 (ältere Literatur) Taf. 13, 76. Natürlich hätte eine solche Zusammenstellung wenig Sinn, und H. Jucker (JdI 91, 1976, 227 Anm. 58) sagt völlig mit Recht, dass bei einer Deutung der Knabenbüste auf Nero die Frau nur Iulia Agrippina benannt werden könne. Das ursprüngliche Frauenbildnis dieses Kameo ist durch die spätere

die hoffnungsvoll auf die Frau blickt, welche dem Reich den eigentlich berufenen Thronfolger geboren hat[68].

Damit ergibt sich nun sehr wahrscheinlich tatsächlich eine Überschneidung in der Verwendungsdauer dieses ‹Mädchen-Typus› der Agrippina mit anderen Bildnis-Typen, die sie als Kaiserin verwendete und die sicherlich jeweils verschiedene propagandistische Bedeutung haben. Leider ist die Chronologie bzw. Laufzeit der Bildnis-Typen Ancona-Kopenhagen und Mailand-Florenz noch immer nicht mit der hier notwendigen Präzision bestimmbar: sind sie schon vor dem Jahre 49 n.Chr. geschaffen, wie man manchmal glauben möchte, setzen sie zum Zeitpunkt der Hochzeit ein, beginnen sie erst etwas später und in gestaffelter Folge[69]? Der Typus Veleia könnte die Augusta Agrippina meinen und anlässlich der Verleihung dieses Ehrennamens im Jahre 50 n.Chr. geschaffen worden sein[70]. Diese anderen Bildnis-Typen müssen nicht notwendigerweise den älteren Typus Adolphseck 22 sofort verdrängt, werden ihn aber allmählich abgelöst haben. Wenn es zutrifft, dass Agrippina mit der Verwendung ihres Jugend-Typus vor allem auf ihre Verwandtschaft mit Germanicus und ihre mütterlicherseits iulische Abstammung hinweisen wollte, um den Herrschaftsanspruch ihres Sohnes Nero vorzutragen, so wurde die entsprechende Propaganda – am deutlichsten formuliert in dem Pariser Füllhornkameo – und mit ihr vielleicht der Bildnis-Typus Adolphseck 22 spätestens in dem Moment überflüssig und gar gefährlich, als Agrippina die Adoption ihres Sohnes durch den Kaiser durchgesetzt hatte (50 n.Chr.).

Ist unsere Benennung des Pariser Kameo-Porträts und mithin des dort gewählten Bildnis-Typus auf die Caligula-Schwester und Claudius-Gattin Iulia Agrippina richtig, so ergibt sich auch die Erklärung für die zunächst doch recht befremdlichen Unterschiede, die wir bei der Betrachtung seiner rundplastischen Wiederholungen, also der Gruppe um den Kopf Adolphseck 22, festgestellt hatten. Diese Unterschiede – besonders deutlich in der Physiognomie – sind ganz einfach eine formgeschichtliche Konsequenz der verhältnismässig langen Laufzeit dieses Typus, der nach unserer Vorstellung zunächst Agrippina im Alter von etwa 22 Jahren und als Schwester des Caligula bzw. Tochter des Germanicus vorstellen musste[71]. In diese Frühzeit der Verwendung des Typus, also in die Jahre 37 und 38 n.Chr., könnten Repliken wie das jugendliche Plasmaköpfchen in London (*Taf. 5, 3.4*), der Kopf in Huelva und der dem Caligula so besonders ähnliche schöne Kopf in Adolphseck (*Taf. 5, 1*) gehören, der übrigens auch seinem Stil nach mit Porträts des Caligula engstens verwandt ist[72].

Mit der Verbannung der beiden Iulien Agrippina und Livilla im Jahre 39 n.Chr. wurde gewiss die Replizierung des Typus unterbrochen. Wenn nach ihrer von Claudius angeordneten

Umarbeitung so gut wie verschwunden; Identifizierungsversuche werden daher wohl stets im Hypothetischen bleiben, allenfalls durch eine zweifelsfreie Bestimmung des Knabenporträts gefördert werden. Im Zusammenhang mit der Ikonographie der Agrippina Minor ist darum vorläufig dieses hochbedeutende Denkmal zu einem Schattendasein verurteilt. Trotzdem sei bemerkt, dass für die Umarbeitung in ein Kaiserinnenporträt des 3. Jhs. n.Chr. mit einer Frisur wie sie etwa von Iulia Soaemias bis Salonina angetroffen wird, unser Agrippina-Bildnis in der Art des Pariser Füllhornkameo (= Typus Adolphseck 22) die denkbar besten Voraussetzungen bot. In der Tat scheint die Partie des Haares vor dem Kranz bis herab zum Ohr mit ihren breiten, flachen Wellen Zug um Zug den hier versammelten Agrippina-Kameen zu entsprechen und womöglich – bis auf die Tilgung des Ringellöckchenfrieses am vorderen Rand – gar nicht verändert zu sein.

68 Zur Symbolik des Füllhorns als Bildnisträger, gerade im Bereich der Nachfolgepropaganda, vgl. H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 151ff.; ferner Zwierlein-Diehl a.O. 44f. mit Anm. 321 (weitere Literatur).

69 Vgl. Verf., MM 15, 1974, 191; ders. in: Homenaje a Sáenz de Buruaga (1982) 112 Anm. 5. S. 114 mit Anm. 11f.; zuletzt zu diesen beiden Typen P. Zanker in: K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen III (1983) 6f. Kat. Nr. 5, Anm. 4 mit Replikenlisten (Typus II und III) und Beilage 3-6.

70 Vgl. Verf. a.O. (1982) 109ff.; zur Chronologie des Typus ebenda 114ff. Vgl. zuletzt Zanker a.O., Typus I (nur die Statuen in Neapel und Parma). Die dort ausgesprochenen Vorbehalte gegen die Beziehung dieses Typus auf Agrippina Minor sind m.E. endgültig ausgeräumt durch die beiden diademtragenden Repliken aus Mérida und Conimbriga: Verf. a.O. (1982) 110f. Taf. 7 bzw. S. 113 Nr. 3 Taf. 9.

71 Ob oder wie die im Jahre 15 oder 16 n.Chr. geborene älteste Germanicus-Tochter zu dessen Lebzeiten oder später (28 n.Chr. Heirat mit Cn. Domitius Ahenobarbus) bis zum Regierungsantritt des Caligula dargestellt wurde, wissen wir vorläufig nicht. Auf dessen Münzen von Apameia (vgl. Anm. 54) ist übrigens für die Darstellung der Agrippina sicher nicht der Typus Adolphseck 22 verwendet.

72 Vgl. vor allem den Caligulakopf in derselben Sammlung: H. v. Heintze, Die antiken Porträts in Schloß Fasanerie bei Fulda (1968) 30f. Nr. 21. S. 99f. Nr. 21 Taf. 34-36. 114 a. 116 a; D. Hertel, MM 23, 1982, 267 Nr. I A 1 Taf. 44 a. c. d (mit weiterer Literatur).

Rückkehr (41 n.Chr.) erneut Bildnisse der Agrippina angefertigt und aufgestellt wurden, so könnten sie durchaus wiederum den kaum fünf Jahre alten Bildnis-Typus repliziert haben, denn Anlass zur Schaffung eines neuen Typus mag diese Rückkehr nicht unbedingt geboten haben[73]; im Gegenteil wissen wir, dass Messalina mit gutem politischen Instinkt alles tat, um Agrippina und besonders ihren Sohn Nero nicht ins Rampenlicht treten zu lassen[74].

Die möglichen Gründe für die Weiterverwendung gerade dieses ‹Mädchen-Typus› der Agrippina nach ihrem Aufstieg zur Kaiserin und für seine wahrscheinlich endgültige Aufgabe bald danach haben wir oben dargelegt. Der Pariser Füllhornkameo wäre nach dieser Vorstellung in den Jahren 49-50 n.Chr. entstanden als eine der spätesten Repliken jenes Bildnis-Typus, der vermutlich zur Zeit des Caligula geschaffen wurde und mithin eine Laufzeit von knapp anderthalb Jahrzehnten gehabt hätte. Im Jahre 50 n.Chr. hatte Agrippina ein Lebensalter von 34 oder 35 Jahren; in diese Zeit – und wieder übrigens auch in die entsprechende Stilrichtung – könnten beispielsweise der dem Pariser Kameo so ähnliche Kopf aus Formiae im Thermenmuseum (*Taf. 6, 1-3*) oder die Replik in Providence gehören, die so erstaunliche Ähnlichkeit hat mit dem grossartigen, diademtragenden Porträtkopf der Agrippina in der Ny Carlsberg Glyptothek[75].

III Die Gruppe München 316 (Polaschek 1973)

Ausgesprochen claudische Stilmerkmale glaubt man auch zu erkennen an einigen Porträts der Gruppe um den Kopf München 316[76], die K. Polaschek als «Bildnisse einer claudischen Kaiserin» zusammengestellt und durch den verfehlten ikonographischen Vergleich mit dem ‹Messalina›-Kameo Paris Nr. 277 auf jene Kaiserin bezogen hat. Wir müssen auf diese Köpfe kurz eingehen, um auf unseren Ausgangspunkt und das Anliegen dieser Zeilen, die Deutung der Schweizer Büste, zurückkommen zu können.

Die typologische Einheitlichkeit dieser Gruppe ist abermals äusserst problematisch[77]. Wirklichen Replikencharakter haben allenfalls die mit Diadem und Wollbinde ausgestatteten Köpfe München 316 und Adolphseck 23[78] einerseits sowie möglicherweise der Kopf auf der

73 In diese Richtung zielte ein Vorschlag von St. Maggi (Athenaeum 68, 1980, 353ff.) zur Interpretation eines sehr jugendlichen und nicht mit den üblichen Halslocken ausgestatteten Mantuaner Porträts, das mit dem Typus Ancona zusammenhängt. Ich hatte im Anschluss an Maggi eine derartige ‹Vorform› des Typus für möglich gehalten (Homenaje a Sáenz de Buruaga [1982] 112 Anm. 5), möchte das jetzt aber doch widerrufen. Der Mantuaner Kopf ist als eine unter vielen Repliken aufgezählt und gut abgebildet bei Zanker a.O. 7 Kat. Nr. 5, Anm. 4 Typus III m, Beilage 4.

74 Tacitus, ann. XI 12 nennt deutlich, wenn auch etwas einseitig als Grund dieser Feindschaft bzw. als die Gefahr, die Messalina und Britannicus von Agrippina und ihrem Sohn drohte, dessen Abstammung von dem nach wie vor populären Germanicus.

75 Ny Carlsberg Glyptothek 636; vgl. Anm. 60. Typus Ancona-Kopenhagen. Vgl. auch Verf., MM 15, 1974, 188f. Taf. 44; ders. in: K. Vierneisel – P. Zanker, Die Bildnisse des Augustus (Ausstellung München – Berlin 1979) 99 Abb. 10.13 (Gipsabguss, der die physiognomische Ähnlichkeit zu dem Kopf in Providence besonders deutlich hervortreten lässt).

76 Polaschek 1973, 11ff. (mit Anm. 1) Taf. 2,1; 3,1; 4,1; 16,1; 17,2 mit der älteren Literatur; Verf. a.O. (1979) 98f. Nr. 10.12 (vgl. dazu aber Anm. 87).

77 Mit Sicherheit auszuscheiden ist der schwer ergänzte Kopf in Dresden, den Polaschek 1973 (17f. mit Anm. 27 Taf. 3,2; 5,2; 7,1; 8,2) als Replik der Köpfe München 316 (hier Anm. 76) und Adolphseck 23 (hier Anm. 78) aufführt: abgesehen von aller sonstigen Verschiedenheit (vgl. auch J. Ch. Balty, AntCl 44, 1975, 391) trägt dieser Kopf Halslocken, die bei den übrigen hierhergehörigen Porträts fehlen; vgl. dazu u. S. 35 mit Anm. 82 und 83.
Für nicht zugehörig halte ich auch den Kopf in Sarsina (Polaschek 1973, 28f. mit Anm. 63 Taf. 12,1; 17,1), den Susini auf Livia beziehen wollte.
Der Kopf aus Luni in Genua (Polaschek 1973, 30ff. mit Anm. 70 Taf. 13; 15,2; 18,2 mit der älteren Literatur; C. Saletti, Athenaeum 51, 1973, 37-42 mit Abb. 2; A. Frova [Hrsg.], Scavi di Luni. Relazione preliminare delle campagne di scavo 1970-1971 [1973] 50f. mit Anm. 22 [weitere Literatur] Taf. 13,4) stellt Antonia Augusta dar; vgl. Verf. in: Homenaje a Sáenz de Buruaga (1982) 118f. Anm. 27 (die von Saletti a.O. vorgeschlagene Livia-Benennung dieses Kopfes vertritt neuerdings auch wieder D. Hertel, MM 23, 1982, 262 Anm. 10 Nr. 6).
Zu dem schwierigen Kopf der Hispanic Society of America in New York s. u. Anm. 84.

78 H. v. Heintze, Die antiken Porträts in Schloß Fasanerie bei Fulda (1968) 33f. Nr. 23. S. 100 Nr. 23 Taf. 40f. 113 b; Polaschek 1973, 16f. Taf. 2,2; 4,2; 6,2; 8,1.

Statue aus Cerveteri, ehemals im Lateran[79], und der verschleierte Kopf aus Termini Imerese[80], die nur eine Wollbinde tragen, andererseits.

Die Frisur oder besser die Frisuren dieser Köpfe können durchaus als aus der des Typus Adolphseck 22 abgeleitet verstanden werden[81]. Es sieht so aus, als sei zu einem bestimmten Zeitpunkt der Auftrag ergangen, an jenem Bildnis-Typus eine Redaktion vorzunehmen mit dem Ziel, eine idealisierte Version herzustellen, die für eine geplante Ausstattung mit Insignien wie Diadem und Wollbinde passender erschien als die ursprüngliche Version mit ihrer zum Teil sehr ausdrucksstarken physiognomischen Charakterisierung und betont modischen Frisur. Die Uneinheitlichkeit der Gruppe lässt daran denken, dass hier die inhaltliche Variation das wichtigste war, während für die bildhauerische Ausgestaltung der neuen Bedeutungsvariante weniger bindende Vorschriften gemacht wurden.

Die Idealisierung des zugrundeliegenden Bildnis-Typus ist am vollkommensten durchgeführt an dem Münchener Kopf Nr. 316. Die Frisur ist ‹beruhigt›, fast zu einer beliebigen Idealfrisur geworden, wozu die gleichmässige Wellung, die halbe Bedeckung des Ohres und die fast völlige Aufgabe der Einrollung hinter dem Ohr gehören. Auch der Ringelfries ist stark zurückgedrängt, wie besonders an der Verkleinerung des ehemals so koketten Löckchenbausches vor dem Ohr deutlich wird. Porträthafter blieben diese modischen Elemente der Frisur bei den Köpfen aus Termini Imerese und Cerveteri; dafür zeigt dieser letztgenannte aber einen idealen losen Schopf im Nacken, während bei dem sonst viel idealeren Kopf in München die modische Form und vor allem die Flechtung des Nackenzopfes beibehalten wurden.

Das dem Münchener Kopf am nächsten stehende Porträt in Adolphseck Nr. 23 ist trotz seiner starken Verwitterung wichtig für den Zusammenschluss dieser Gruppe mit dem nach unserer Vorstellung zugrundeliegenden Typus Adolphseck 22, weil es dessen Doppelwellen-Einheiten mit der mittleren Eintiefung in aller Deutlichkeit bewahrt hat. Das Gesicht war hier offensichtlich in ähnlicher Weise idealisiert wie bei der Replik in München, während die Züge der Köpfe von Cerveteri und Termini Imerese sehr viel porträthafter belassen wurden.

Wichtig ist für die typologische Herleitung der Gruppe München 316 aus dem Typus Adolphseck 22, dass keiner dieser Köpfe Halslocken trägt, wie gelegentlich falsch restauriert[82] oder beschrieben[83]. Vielmehr fällt seitlich am Hals die Wollbinde herab und zwar in zwei Enden, die auf die Schulter herabhängen und in einigen Fällen eine dort aufliegende Schlaufe bilden[84]. Man erkennt dies ganz deutlich nicht nur an den Originalen, sondern auch an den

79 Jetzt im Museo Gregoriano Profano des Vatikan (Inv. 9952): B. Pace, QuadALibia 3, 1954, 11 Abb. 4. 7; A. Giuliano, Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense (1957) 29f. Nr. 32 Taf. 20f. mit der älteren Literatur; EAA I (1958) 160 Abb. 232 s. v. Agrippina maggiore (Pietrangeli); W. H. Gross, Iulia Augusta, 52. AbhGöttingen (1962) 112 mit Anm. 23; Helbig[4] I 755 Nr. 1050; E. E. Schmidt, Römische Frauenstatuen (1967) 59 mit Anm. 308; A. M. Tamassia, BdA 53, 1968, 170 mit Anm. 37; G. Traversari, Aspetti formali della scultura neoclassica (1968) 14 Anm. 12 Abb. 4; F. de Ruyt, RendPontAcc 44, 1971/72, 161 Abb. 10; Polaschek 1973, 24 mit Anm. 54. S. 26f. Taf. 11,1; 14,1; 16,1; Balty a.O. 391f.; E. La Rocca, ArchCl 28, 1976, 226 Taf. 87,1.

80 N. Bonacasa, Ritratti greci e romani della Sicilia (1964) 57 Nr. 69 Taf. 32,1. 2; K. Parlasca, AA 1967, 551f. Abb. 4; H. Jucker, Erasmus 20, 1968, 106; Polaschek 1973, 27 mit Anm. 62 (es sei bemerkt, dass es sich bei Nicola Bonacasa nicht um eine Frau handelt) Taf. 11,2; 14,2; 16,2.

81 In diesem Sinne sieht auch D. Hertel, MM 22, 1981, 263 Anm. 38 «die beiden Gruppen als Stränge ein und desselben Typus» an. Die Unterschiede zwischen den beiden «Strängen» sind aber nicht nur formaler, sondern auch inhaltlicher Art. – Ob der von Hertel a.O. zu der Gruppe München 316 gestellte Kopf in Córdoba wirklich dazugehört, scheint mir sehr zweifelhaft. Dieser verschleierte Kopf trägt Halslocken (vgl. dazu u. S. 36) und ausserdem einen Kranz, nicht eine Wollbinde vor dem Diadem.

82 So früher bei dem Kopf auf der Statue aus Cerveteri: vgl. die Abbildung bei Giuliano a.O. Taf. 21, 32 b. c.

83 C. Anti, AfrIt 2, 1928/29, 4 und Polaschek 1973, 14f. Anm. 14 zum Kopf München 316; richtig dagegen H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 67 Anm. 8 zu St 1. Auch der Kopf in Adolphseck (Nr. 23) trägt eine doppelte Wollbinde, keine Schulterlocken (anders Polaschek 1973, 17 mit Anm. 26), ebensowenig der Kopf aus Cerveteri (anders Polaschek 1973, 27). Umgekehrt liess sich K. Polaschek durch das offensichtliche Fehlen von Halslocken bei den Porträts in Sarsina (hier Anm. 77), Termini Imerese (hier Anm. 80) und New York (hier Anm. 84) nicht darin stören, sie zu dieser Gruppe zu rechnen.

84 Vgl. die doppelte, als Schlaufe auf der Schulter aufliegende Binde des Kopfes in New York, Hispanic Society of America, Inv. D 105: A. García y Bellido, Esculturas romanas de España y Portugal (1949) 47 Nr. 36 Taf. 32; Polaschek 1973, 30 Taf. 12,2; 15,1; 18,1. Gerade dieses Detail könnte dafür sprechen, jenes Bildnis mit der hier besprochenen Gruppe in Verbindung zu bringen, doch lassen die sehr sparsame Verwendung der Ringellöckchen und die abweichende Physiognomie wieder Zweifel aufkommen (vgl. auch J. Ch. Balty, AntCl 44, 1975, 392). Man könnte hier an den Schläfenlöckchen-Typus der Antonia Minor denken: vgl. Verf. in: Homenaje a Sáenz de Buruaga (1982) 118f. Anm. 27 Nr. 4.

publizierten Aufnahmen. Bei dem Kopf in München sieht man die Binde in doppeltem Strang zu beiden Seiten der Zopfschnürung entspringen; die in diesem Falle losen beiden Enden liegen auf der rechten Seite am Rande des Einsatzkonus auf der Schulter auf, deutlich als Elemente einer aus Wollfäden bestehenden, in Abständen eingeschnürten Binde charakterisiert[85]. Bei dem Kopf aus Cerveteri ist auf der linken Seite[86] die erste Abschnürung jenes Stranges erhalten, der dort in nicht ganz klarer Weise dicht hinter dem Ohr unter der Frisur hervorkommt.

Wir sehen also die Köpfe dieser Gruppe als eine aus dem Typus Adolphseck 22 herausentwickelte Seitenüberlieferung an oder besser als eine Fortsetzung seiner ikonographischen Tradition unter neuer Bedeutung, die durch die unterschiedlich konsequent ausgeführte, aber generell angestrebte Idealisierung von Gesicht und Haartracht, verbunden mit der Zufügung von Insignien wie Diadem und Wollbinde, charakterisiert ist. Es ist klar, dass eine solche Redaktion erst mit dem Aufstieg Agrippinas zur Frau des Claudius und zur Kaiserin möglich und sinnvoll war. Der Stil der Porträts scheint – wie gesagt – zu diesem Ansatz zu passen[87].

Unsere Benennung des Pariser Kameo Nr. 277, dessen Bildnis auch D. Kaspar als eine Replik der Schweizer Büste ansieht, vor allem aber unsere Skizze von der Form- und Bedeutungsgeschichte des Typus Adolphseck 22 bzw. seiner idealisierten und mit Insignien ausgestatteten claudischen Variante (Gruppe München 316) führt nun zu einem neuen Deutungsvorschlag für jene Büste. Betont sei vorab noch einmal die Wichtigkeit der Entdekkung von D. Kaspar, dass das Bildnis durch Umarbeitung aus einer älteren Büste gewonnen wurde, also nicht im Kopierverfahren hergestellt werden konnte. Das erklärt zur Genüge die typologischen Ungereimtheiten, die wir im folgenden aufzählen werden.

Der Bildhauer hatte offensichtlich den Auftrag, ein Porträt von der Art und Bedeutung des Kopfes München 316 oder der Statue aus Cerveteri ehemals im Lateran anzufertigen. Ein Diadem gehört nicht notwendig zur Ausstattung jener Bildnisfassung, wie wir sahen, die Wollbinde aber schon. Sie war aus dem Vorhandenen der älteren Büste natürlich nicht zu gewinnen; darum musste sie mittels zweier Bohrlöcher hinter den Ohren zugefügt werden, möglicherweise sogar in organischem Material. Bei den übrigen Bildnissen dieser Gruppe fällt die Wollbinde in zwei Strängen, die eine Schlaufe bilden, bis auf die Schultern herab. Eine solche voluminöse Binde konnte in der Vorderansicht bei unserer Büste sogar die Halslocken des Vorgänger-Porträts verdecken: damit wäre erklärt, warum der Bildhauer sich die Mühe sparte, diese Locken abzuarbeiten. Dass die Büste in ihrer zweiten Verwendung für eine Aufstellung vorgesehen war, bei der die Rückseite unsichtbar blieb, ist durch die Beibehaltung der übrigen, völlig anachronistisch wirkenden Hinterkopffrisur so gut wie sicher. Auch die Abarbeitung des ursprünglich vorhandenen Scheitelzopfes ist nur so weit vorgenommen, wie es für eine ‹ungestörte› Vorderansicht des neuen Porträts notwendig war.

Dagegen musste man in Kauf nehmen, dass das Ohr auch von der neuen Frisur unbedeckt blieb, weil es nun einmal in der ersten Fassung vorhanden war und nur durch Anstückung eines Frisurteils zur Hälfte hätte verdeckt werden können, wie es an sich der Gruppe um den Kopf München 316 entspräche.

In der Wellung des Haares ist deutlich, dass hierfür ein Vorbild in der Art des sehr stark idealisierten Münchener Kopfes 316 zu Rate gezogen wurde, bei dem die Doppelwellen mit der eingetieften Mittelrinne zu gleichmässig ablaufenden, idealeren Wellen vereinfacht sind. Insbesondere an dem Ringellöckchenfries am vorderen Frisurrand sieht man dann, dass der

85 Vgl. die frühere – in dieser Hinsicht ganz richtige – Restaurierung des Münchener Kopfes: A. Furtwängler, Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München (1903) Taf. 76,1.

86 Polaschek 1973, Taf. 14,1.

87 Mit der hier vorgetragenen Interpretation des Pariser Kameo Nr. 277, des Typus Adolphseck 22 und der Gruppe München 316 erledigt sich mein Vorschlag einer Beziehung des Münchener Kopfes auf Drusilla Panthea (Verf. in: K. Vierneisel – P. Zanker, Die Bildnisse des Augustus [Ausstellung München – Berlin 1979] 99 Nr. 10.12), der zuletzt von D. Hertel, MM 22, 1981, 263 Anm. 39 aufgegriffen wurde.

Bildhauer bei seinem Auftrag relativ ‹freihändig› verfahren musste: in einer Weise, die mit überhaupt keinem anderen Bildnis der Gruppe genau zu vergleichen ist, wurde hier die Formel ‹knapper Ringellöckchenbesatz› eigenständig gestaltet. Umso bemerkenswerter – auch im Hinblick auf die aus unserem Deutungsvorschlag sich ergebende relativ späte Datierung der Zweitfassung – scheint mir darum ein kleines Detail: der Löckchenfries endet vor dem linken Ohr nicht in dem üblichen Bausch von Ringeln, sondern es folgen auf die beiden letzten, übereinanderhängenden kreisförmigen Löckchen zwei kurze, korkzieherartig gewundene Lokken[88]. Derartiges kennen wir sonst von keinem einzigen der rundplastischen Porträts dieser Gruppe; eine solche korkzieherförmige Locke findet sich aber vor dem Ohr des Bildnisses auf dem Pariser Füllhornkameo (*Taf. 2, 1.2*)! Wir wollen nicht behaupten, dass gerade dieser Kameo unserem Bildhauer zur Verfügung gestanden habe, auch wenn dort das Porträt von der linken Seite zu sehen ist und die Löckchen vor dem rechten Ohr der Schweizer Büste gerade nicht in Korkzieherform gedreht sind. Aber ein Vorbild in der Art des Pariser Kameo ist doch wohl für dieses Detail vorauszusetzen.

Das Gesicht schliesslich erinnert mit seinen sehr individuellen Zügen mehr an die Bildnisse um den Kopf Adolphseck 22 als an die viel zurückhaltender charakterisierenden Köpfe der Gruppe um München 316. Dass es recht vollwangig ist und in der Stirnpartie übermässig breit wirkt, muss mit der Anlage des Vorgänger-Porträts zusammenhängen, das der Bildhauer nicht zu stark abmagern konnte, um den Zusammenhang von Gesicht und geforderter Frisur nicht zu gefährden. Es ist ihm dennoch gelungen, in die vorgefundene, nicht ganz passende Kopfform treffend die wohlbekannte Physiognomie jener Frau einzuzeichnen, die wir für die Caligula-Schwester und spätere Gattin des Claudius, Iulia Agrippina, halten möchten.

88 Dieses Detail ist auch bemerkt und beschrieben von B. Freyer-Schauenburg, AA 1982, 320.

Abbildungen

Taf. 2, 1 Kameo Paris, Bibl.Nat., Cab.Méd. Nr. 277. Original, leicht vergrössert. Iulia Agrippina mit Füllhornbüste des Nero.
Aufnahme Cab.Méd. (Neg. F 1247).

2 Kameo der Taf. 2, 1. Teilabguss der Sammlung Cades, 1:1. Inst.Neg.Rom 5152.

Taf. 3, 1 Kameo London, Br.Mus., Gems 3604. Original mit früherer Ergänzung, 1:1. Iulia Agrippina.
Aufnahme Br.Mus. (Neg. XXXV B 41).

2 Kameo der Taf. 3, 1. Abguss des antiken Teils, 1:1.
Aufnahme E. Eggers, Berlin (Neg. Trillmich 72.4).

Taf. 4, 1 Kameo Paris, Bibl.Nat., Cab.Méd. Nr. 280. Original, 1:1. Iulia Agrippina.
Aufnahme Cab.Méd. (Neg. A 13152).

2 Kameo Paris, Bibl.Nat., Cab.Méd. Nr. 283. Original, 1:1. Iulia Agrippina.
Aufnahme Cab.Méd. (Neg. 72 A 24665).

3 Kameo Leningrad, Ermitage, Inv. 335. Original, 1,5:1. Iulia Agrippina.
Aufnahme Ermitage.

4 Kameo Leningrad, Ermitage, Inv. 343. Original. Iulia Agrippina (?).
Aufnahme Ermitage.

5 Kameo London, Br.Mus., Gems 1939.6-7.1. Abguss, 1:1. Claudius.
Aufnahme Br.Mus. (Neg. XVII C 15, rechts).

Taf. 5, 1 Adolphseck, Schloß Fasanerie, Nr. 22. Einsatzkopf der Iulia Agrippina.
Aufnahme Verf. (Neg. 72.9.8).

2 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. GR 116-1937. Plasmaköpfchen (Fragment) der Iulia Agrippina.
Reproduktion nach Katalog (s. Anm. 52).

3-4 London, Br.Mus., Gems 3946. Plasmaköpfchen der Iulia Agrippina.
Aufnahmen Br.Mus.

Taf. 6, 1-3 Rom, Museo Nazionale Romano. Kopf (von einer Büste) der Iulia Agrippina, aus Formiae.
Aufnahmen Mus.Naz.Romano.

4 Ehemals Ostia, Museo, Inv. 51 (verschollen). Bildniskopf; vielleicht Iulia Agrippina.
Nach Foto DAI Rom Nr. 35.5144.

Taf. 7, 1-4 Toledo, Casa y Museo del «Greco», Inv. 146. Kopf der Iulia Agrippina.
Inst.Neg.Madrid R 58-83-6/1/12/4 (Aufnahme P. Witte).