

# Bleibt Julia wirklich Julia?

Autor(en): **Willers, Dietrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bulletin de l'Association Pro Aventico**

Band (Jahr): **49 (2007)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-246305>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Bleibt Julia wirklich Julia?

Dietrich WILLERS

In memoriam Denise KASPAR  
25. Juni 1945 – 24. April 2007

---

### Zusammenfassung

Das Porträt der jungen römischen Prinzessin iulisch-claudischer Zeit aus Avenches im Laténium, Parc et Musée d'archéologie von Hauterive-Neuchâtel trägt in der dortigen Ausstellung den Namen «Julia, Tochter des Drusus minor». Die Benennung geht auf Forschungen der Berner Archäologin Denise Kaspar zurück, die freilich zu früh starb, um die ausführliche schriftliche Begründung der Namengebung publizieren zu können. Ein erster Teil versucht hier, die wahrscheinliche Argumentationskette D. Kaspars zu rekonstruieren. Dazu müssen die historischen Personen der Julia, ihrer Mutter Livilla und ihrer Grossmutter Antonia minor nach der Aussage der althistorischen Quellen skizziert werden. Die grosse typologische Verwandtschaft des Porträts aus Avenches mit dem Bildnis der Antonia minor verlangt sodann eine eingehende Gegenüberstellung. François Chamoux hatte in der Porträtbüste ein Bildnis der Antonia selbst vermutet, was jedoch mit der konsequenten Verwendung des anerkannten methodischen Werkzeugs der Porträtforschung auszuschliessen ist. Umgekehrt ist die Benennung «Julia» weder zu sichern noch wirklich auszuschliessen.

Ein anderes Prinzessinnenbild aus der gleichen Zeit der mittleren Jahre des Kaisers Tiberius, das vor einigen Jahren aus dem Kunsthandel in Schweizer Privatbesitz gelangte, hat grösseren Anspruch auf den Namen Julia. Es hat die grössere Familienähnlichkeit mit Antonia minor, und es stellt sich durch die Angleichung an das Porträt des Kaisers Augustus bewusst in die Traditionslinie des iulisch-claudischen Prinzessinnen- /Herrscherinnenporträts während der Glanzjahre der historischen Iulia.

### Résumé

Le portrait d'une jeune princesse romaine d'époque julio-claudienne mis au jour à Avenches est exposé au Laténium, Parc et Musée d'archéologie d'Hauterive-Neuchâtel. Il y est aujourd'hui présenté sous le nom de «Julia, fille de Drusus minor». Cette désignation est le fruit des travaux de l'archéologue bernoise Denise Kaspar, qui disparut hélas avant de pouvoir publier la justification détaillée de cette identification. La première partie de cette contribution vise à reconstituer le faisceau d'indices réunis par D. Kaspar. Dans cette perspective, il s'agissait d'esquisser les figures historiques de Julia, de sa mère Livilla et de sa grand-mère Antonia minor, en se fondant sur le récit des historiens antiques. La grande parenté typologique du portrait d'Avenches avec les représentations d'Antonia minor impose ensuite une confrontation approfondie. François Chamoux était allé jusqu'à reconnaître Antonia elle-même dans le buste avenchois, identification qu'un usage approprié des outils méthodologiques validés permet toutefois d'écarter. Par contre, il n'est pas encore véritablement possible de certifier ou d'exclure la désignation de «Julia».

Un autre portrait de princesse de la même période, soit du milieu du règne de l'empereur Tibère, apparut il y a quelques années sur le marché de l'art et désormais en mains privées, peut plus légitimement revendiquer le nom de Julia. Il partage plus de traits familiaux communs avec Antonia minor et, dans son souci d'harmonisation avec la figuration de l'empereur Auguste, s'inscrit parfaitement dans la ligne des portraits de princesses et de souveraines de la période de gloire de la Julia historique.



*Abb. 1 – 5. Porträtbüste einer römischen Prinzessin aus der Zeit des Kaisers Tiberius, Hauterive-Neuchâtel, Laténium, Parc et Musée d'archéologie, Inv. 489.*



Abb. 1 – 5. Porträtbüste einer römischen Prinzessin aus der Zeit des Kaisers Tiberius, Hauterive-Neuchâtel, Laténium, Parc et Musée d'archéologie, Inv. 489.

## Einleitung

Vor 25 Jahren war das Bildnis der jungen Römerin aus Avenches (Abb. 1-5), das sich seit Generationen im Museum von Neuchâtel befindet<sup>1</sup>, das Hauptwerk der Ausstellung «Gesichter» im Bernischen Historischen Museum<sup>2</sup>. Es bezauberte auch bei jener Gelegenheit durch seinen jugendlichen Liebreiz und seine vollendete Schönheit. Wohlbekannt wie dieses herausragende Werk ist, muss es hier nicht durch eine Beschreibung vorgestellt werden. Im Jahr nach der Berner Ausstellung konnte Martin Bossert noch die Information hinzufügen, dass eine petrographische Untersuchung den Marmor der Büste als parisch erwiesen hat<sup>3</sup>, und Denise Kaspar beschrieb später die erhaltenen Farbreste etwas ausführlicher<sup>4</sup>. Im Katalog der Berner Ausstellung gab Frau Kaspar dem Werk den Namen Iulia, Tochter des Drusus und der Livilla, und vertrat diese Benennung auch mit entschiedener Bestimmtheit. Die Identifizierung hat damals die Zustimmung Hans Juckers gefunden. Doch nach meiner Kenntnis ist er der einzige geblieben, der sie akzeptiert hat. Allgemein erfolgte knappe Ablehnung<sup>5</sup> oder offensichtlich Übergehen als nicht diskussionswürdige Willkür<sup>6</sup>. 1999 schliesslich gab François Chamoux seiner alten, schon früher in Vorträgen vertretenen Meinung, im Bildnis von Aventicum sei ein Porträt der Antonia minor erhalten, schriftliche Gestalt<sup>7</sup>. Denise Kaspar konnte ihre Argumente im knappen Katalogtext nicht vorlegen, und die geplante Begründung ist durch ihren frühen Tod verhindert worden. Chamoux seinerseits ist einer eingehenden und ausdrücklichen *recensio* der Repliken des Antoniaporträts ausgewichen, so dass beide Benennungen einer gesicherten Grundlage ermangeln. Den Anstoss dazu, auf dieses kaum lösbare Problem erneut zurückzukommen, gibt ein neues Bildnis einer jungen Frau in Schweizer Besitz (Abb. 23-27. 30), das der Prinzessin von Avenches geschwisterlich verwandt ist und das unten vorgestellt werden wird.

Den Anstoss zu den nachfolgenden Überlegungen gab Michael Heinzelmans Einladung zu dem Berner Kolloquium vom 26. Oktober 2007: «*Bonus Eventus* – Festkolloquium zum 50. Geburtstag des Instituts für Archäologie Hans Jucker zum Gedenken» – ein Anlass, der ganz dem antiken Porträt galt, dem wichtigsten Forschungsschwerpunkt Hans Juckers (man erinnere sich an Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern (HASB) 9, 1983 zum Gedächtnis Hans Juckers, ebenfalls dem antiken Porträt gewidmet, oder an H. JUCKER, Marc Aurel bleibt Marc Aurel, *BPA* 26, 1981, S. 9-36.

<sup>1</sup> Laténium, Parc et Musée d'archéologie Hauterive-Neuchâtel, Inv. 489.

<sup>2</sup> GESICHTER 1982/83, 92f. Nr. 36 (Text Martin Bossert und Denise Kaspar). Der Verf. dieser Zeilen vermisst schmerzlich, dass er seine Überlegungen nicht mehr mit D. Kaspar diskutieren kann.

<sup>3</sup> BOSSERT 1983, S. 40-41, Nr. 36, Anm. 4.

<sup>4</sup> D. KASPAR, *AS* 19, 1996, S. 123.

<sup>5</sup> z. B. BOSCHUNG 1993, S. 64, Anm. 136 (wobei allerdings eine Verwechslung mit GESICHTER 1982/83 Nr. 35 erfolgte).

<sup>6</sup> z. B. WOOD 1999; ALEXANDRIDIS 2004.

<sup>7</sup> CHAMOUX 1999 – bereits 1972 in einem Vortrag in Neuchâtel vorgetragen, s. BOSSERT 1983, S. 40-41, Nr. 36 Anm. 2.

Die Frauen der ersten Generationen des römischen Kaiserhauses in den Bildnissen zu erkennen, gehört bekanntlich zu den schwierigsten und längst nicht abschliessend gelösten Problemen der Porträtforschung. Diese Frauen waren Mitglieder aus dem engeren und engsten Umfeld der Kaiser selbst. Die einen sollten die Mütter der nächsten Generation von Thronfolgern werden, die anderen hatten nur kurze Zeit offizielle Bedeutung und Funktion, wieder andere fielen rasch in Ungnade, so dass insgesamt mit einer höchst ungleichen Repräsentation im Bildnis und einer eher zufälligen Überlieferung im erhaltenen Bestand zu rechnen ist. Unterschiedliche Verwandtschaftsgrade lassen zudem Familienähnlichkeit erwarten. Aber solange einzelne Kaiserinnen bzw. Prinzessinnen offizielle Funktion hatten und Aufgaben öffentlicher Repräsentation wahrnehmen mussten, wurde mit ihren Porträtarstellungen nicht anders verfahren als bei den männlichen Mitgliedern des Kaiserhauses: Es wurden offizielle Bildnistypen mit festgelegten Merkmalen geschaffen, die in den Wiederholungen in Marmor oder Bronze allenfalls variiert werden konnten, aber aufs Ganze feststanden. Deshalb bleibt auch für die Frauenbildnisse des Kaiserhauses die *typologische Methode* das erste Arbeitsinstrument der Forschung<sup>8</sup>, bevor nach geklärter Typologie weiterführende Fragen inhaltlicher Art gestellt werden können. Unter diesen einschränkenden Voraussetzungen steht auch die nachfolgende Notiz. Sie muss, so abständig das heute auch scheinen mag, erst einmal weitgehend auf typologischer Untersuchung beharren.

## I

Wer war Iulia? Um den Gründen, die einst Frau Kaspar zu dieser Identifizierung veranlassten, näher zu kommen, ist zu rekapitulieren, was über die historische Persönlichkeit bekannt ist<sup>9</sup>. Sie gehört bereits der vierten Generation nach Augustus an, ist eine Enkelin des Tiberius über seinen Sohn Drusus minor<sup>10</sup>, mütterlicherseits Enkelin der Anto-

<sup>8</sup> Typologie als Grundlagenarbeit – das stand vor reichlich dreissig Jahren im Vordergrund der Diskussion, als etwa Walter Trillmich in einer Abfolge von Arbeiten über das Verhältnis von Typologie und Formgeschichte anhand der Bildnisse der Agrippina Maior nachdachte und Hans Jucker ihn auf die Grenzen seines methodischen Vorgehens hinwies: W. TRILLMICH, Zur Formgeschichte von Bildnistypen, *JdI* 86, 1971, S. 179-213; H. JUCKER, Methodisches zur kunstgeschichtlichen Interpretation von Münzbildnissen der Agrippina Maior und der Antonia Minor, *Schweizer Münzblätter* 23, 1973, S. 55-64; POLASCHEK 1972; POLASCHEK 1973; W. TRILLMICH, Ein Kopffragment in Mérida und die Bildnisse der Agrippina Minor aus den Hispanischen Provinzen, in: *Homenaje a Saenz de Buruaga*, Madrid, 1982, S.109-126; W. TRILLMICH, Iulia Agrippina als Schwester des Caligula und Mutter des Nero. Bedeutung und Formgeschichte des Typus Adolphseck 22, *Hefte des Archäologischen Seminars Bern* 9, 1983, S. 21-38 u. Taf. 2-7; W. TRILLMICH, Beobachtungen am Bildnis der Agrippina Maior oder: Probleme und Grenzen der Typologie, *Madridere Mitteilungen* 25, 1984, S. 135-158, Taf. 27-35.

<sup>9</sup> RE X, 1 (1918) 908f. Nr. 552 (Fitzler); PIR<sup>2</sup> IV (1952-1966) S. 301-302, Nr. 636; MEISE 1969, S. 57-59; 101; 142-143; SYME 1982; RAEPSAET-CHARLIER 1987, I, S. 360-362, Nr. 422. II, Stemma XXIII; ECK 2002, passim.

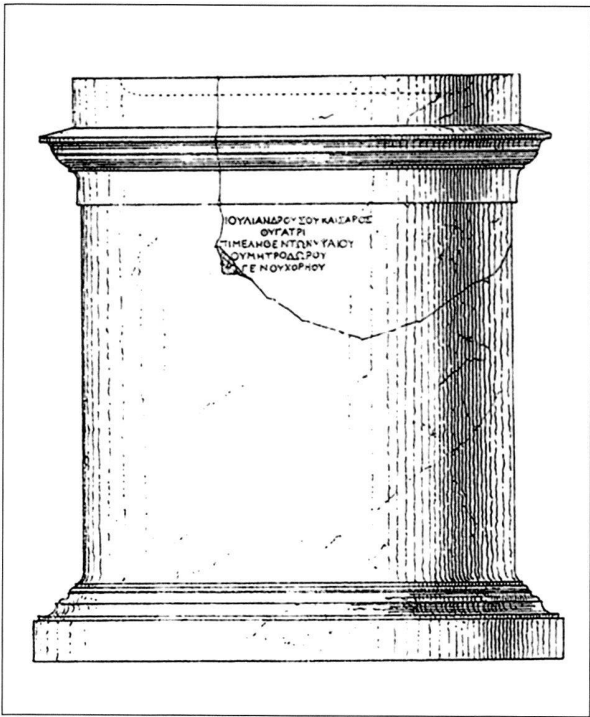


Abb. 6. Pergamon, Rundbasis für eine Statue der Iulia, Tochter des Drusus minor und der Livilla, Rekonstruktionszeichnung.

nia minor über deren Tochter Livilla. Sie ist gegen 5 – 6 n.Chr. geboren<sup>11</sup>. Sie gehörte damit selbstverständlich von Geburt an in den ersten Rang der *domus Augusta*. Auch Augustus hat den Werdegang seiner Urenkelin noch verfolgt, wenn man Sueton glauben kann (Suetonius, Augustus 99, 1). Ihre beiden Brüder waren die jüngeren Zwillinge Germanicus und Tiberius Gemelli, die beide vor ihr starben<sup>12</sup>.

Die dynastische Nachfolgeregelung im Prinzipat für die Nachfolge des Tiberius mit Germanicus<sup>13</sup> und dem Sohn Drusus minor scheiterte vorzeitig mit deren Tod 19 bzw. 23 n. Chr. Jetzt fiel die Wahl auf die beiden erstgeborenen Söhne des Germanicus, auf Nero Caesar und Drusus Caesar<sup>14</sup>. Mit eben diesem Nero ist Iulia 17 n.Chr. verlobt und im Jahr 20 verheiratet worden, im Alter von wenigstens 14 Jahren. Die Reaktion auf diese herausragende Verbindung,

<sup>10</sup> KIENAST 1996, S. 82-83.

<sup>11</sup> Das immer wiederholte und erneut abgeschriebene Geburtsdatum «ca. 3 n.Chr.» übersieht die biographischen Daten der Mutter Livilla: Sie war bis zum 21./22. Februar 4 n.Chr. mit dem Thronfolger C. Caesar (KIENAST 1996, S. 73-74) verheiratet, der in diesen Tagen in Lykien starb, und wurde dann nach den – ausgedehnten – Trauerfeierlichkeiten mit Drusus, dem Vater der Iulia, verheiratet. SYME 1982, S. 62, Anm. 3 korrigierte richtig in «ca. 5 – 6 n. Chr.», gab aber die Begründung nicht.

<sup>12</sup> KIENAST 1996, 83 (Tiberius); PIR<sup>2</sup> I Nr. 224 (Germanicus).

<sup>13</sup> KIENAST 1996, 79-82; L. A. FRIEDRICHS, Totenkult im Alten Rom. Die Ehrungen des Germanicus, *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 10, 2007, S. 21-49. Das System der jeweils dynastisch doppelt gesicherten Nachfolgeplanung, das Augustus eingeführt hatte, ist bis hin zu Nero immer noch am anschaulichsten in dem Stammbaum GESICHTER 1982/83, S. 50 abzulesen.

<sup>14</sup> KIENAST 1996, S. 81

natürlich von Tiberius arrangiert, war allgemein positiv und beifällig (Tac. ann. 3, 29). Auch war Nero schon vor dem Jahr 23 in seinen Ämtern bewusst ge- und befördert worden. Es folgen also neun Jahre, in denen Iulia in hellstem Licht gestanden haben muss. 29 n.Chr. erlosch der Glanz, Nero stürzte, musste in die Verbannung und starb zwei Jahre später. 33 wurde Iulia mit dem wesentlich älteren Rubellius Blandus verheiratet. «She married beneath herself» zitiert Syme das Urteil des Tacitus<sup>15</sup>. Doch es half ihr nicht auf Dauer, dass Tiberius sie mit dieser Heirat in eine hintere Linie rückte. Zehn Jahre später endete sie als Opfer Messalinas.

Aber bis zu ihrem 23. Lebensjahr stand Iulia unter den Frauen des «Hofes» mit in der ersten Reihe. Da aus der ersten Ehe keine Kinder hervorgingen, musste niemand später auf sie Bezug nehmen. Der Sohn Rubellius Blandus wurde zwar vom Volk vorübergehend als Prätendent gefeiert (Tac. ann. 14, 22)<sup>16</sup>, stand aber in der «offiziellen» dynastischen Thronwarschaft so weit hinten, dass auch dadurch kein Anlass bestand, der Mutter erneut Ehrungen zukommen zu lassen.

Zu den verstreuten Zeugnissen der Literatur über Julias frühe Jahre treten wenige andere Dokumente ihrer öffentlichen Bedeutung. In Rom selbst sind es nur zwei Grabinschriften, die eine für eine Freigelassene der Iulia aus einem Columbarium bei Sankt Peter<sup>17</sup>, die andere für eine Sklavin der Iulia aus einem Columbarium an der Via Labicana<sup>18</sup>. Wirklich wichtig ist nur, dass ihr in Pergamon eine Statue errichtet wurde, von der die Basis mit Inschrift erhalten ist (Abb. 6)<sup>19</sup>. Sie steht für die verlorenen anderen, die es demnach gegeben haben muss.

## II

Um sich dem möglichen Aussehen des Porträts oder der Porträts der Iulia anzunähern ist auch auf die Grossmutter Antonia minor und die Mutter Livilla zurückzublicken. Antonia Minor<sup>20</sup>, geboren 36 v.Chr. als Tochter des Marc Anton und der Octavia, der Schwester des Augustus, wurde vom Kaiser um 16 v.Chr. mit seinem Stiefsohn Drusus (maior)<sup>21</sup> aus der ersten Ehe der Livia, dem Bruder des Tiberius, verheiratet. Aus dieser Ehe stammen drei Kinder: Germanicus (Anm. 13), der von Kaiser Tiberius als sein Nachfolger vorgesehen wurde und deshalb auf Veranlassung des Augustus bereits im Jahr 4 n.Chr. von Tiberius adoptiert wurde, sodann Livilla (s. u.) und der spätere Kaiser Claudius<sup>22</sup>. Nach dem frühen Tod des

<sup>15</sup> SYME 1982, S. 62.

<sup>16</sup> MEISE 1969, S. 101 mit Anm. 59; S. 192 mit Anm. 83.

<sup>17</sup> CIL VI 4119.

<sup>18</sup> *Notizie degli scavi di antichità* 1914, S. 387, Nr. 24.

<sup>19</sup> M. FRÄNKEL, *Die Inschriften von Pergamon (Altortümer von Pergamon VIII 2)*, Berlin, 1895, S. 279 Nr. 390 mit Abb.: Rundbasis aus Marmor, H. 1,29 m, Dm 0,95 m.

<sup>20</sup> RE I, 2, 1894, 2640 Nr. 114 (P. GROEBE); PIR<sup>2</sup> I, 1933 Nr. A 885; RAEPSAET-CHARLIER 1987, I 90f. Nr. 73; HAHN 1994, S. 18-125; KIENAST 1996, S. 88-89; WOOD 1999, S. 142-150.

<sup>21</sup> Mit vollem Namen Nero Claudius Drusus: KIENAST 1996, S. 68-69.

<sup>22</sup> KIENAST 1996, S. 90-92.

Drusus 9 v.Chr. ging Antonia keine Ehe mehr ein und zog sich aus dem öffentlichen Leben ganz zurück. Durch die Adoption des Germanicus 4 n.Chr. trat die Mutter Antonia vermutlich wieder etwas deutlicher in den Vordergrund, aber erst als Germanicus 19 n.Chr. vorzeitig starb und der beliebte Heerführer und Staatsmann postum hohe öffentliche Ehrungen erhielt, gewann auch die Mutter des Verstorbenen wieder verstärkt öffentliche Bedeutung. Aber da stand sie bereits im 55. Lebensjahr. Sie starb 37 n.Chr. im Alter von ca. 74 Jahren und nur wenige Monate nach Caligulas Übernahme der Herrschaft. Ihr Enkel Caligula, Sohn des Germanicus (Kaiser 37–41 n.Chr.), und ihr Sohn Claudius (Kaiser 41–54 n.Chr.) erwiesen ihr als *principes* im Rahmen ihrer Familienpropaganda hohe Ehren. Gleichwohl ist durch einige erhaltene Inschriften bezeugt, dass Antonia früh zu Bildnisehren kam. Die Weihung einer Statuengruppe in Ulia in Spanien mit Antonia<sup>23</sup> gehört in die Zeit 12 v.Chr. oder kurz danach, noch zu Lebzeiten ihres Gatten. Sie stand im 24. Lebensjahr. Eine Statue der Antonia stand in Mytilene<sup>24</sup> und wird in das Jahr 9 v.Chr. oder wenig später datiert – Antonia war 27 oder wenig älter. Die Inschrift eines Denkmals in Troja/Illion<sup>25</sup> gehört in die Zeit kurz vor dem Tod des Germanicus, als Antonia bereits den 55 Jahren nahe war. Auf dem Bogen zu Ehren des verstorbenen Germanicus im Circus Flaminius von 20 n.Chr. war selbstverständlich auch Antonia dargestellt<sup>26</sup> (die Mutter 55 Jahre). Alle späteren Inschriften, nicht eben viele<sup>27</sup>, stammen aus der Zeit des Claudius, sind postume Ehrungen. Man wird also mit frühen Porträtschöpfungen für Antonia rechnen können, denen vermutlich eine längere Unterbrechung folgte.

Antonias Tochter Livilla<sup>28</sup> wurde zwischen den Brüdern Germanicus und Claudius geboren, also zwischen 14 und 11 v.Chr. Nach der frühen und kurzen Ehe mit dem Thronfolger C. Caesar (1 – 4 n.Chr., s. o. Anm. 11) wurde sie nach der ‚Staatstrauer‘ rasch wieder mit Drusus minor, dem Sohn des Tiberius (Anm. 10), verheiratet. Auch wenn die Ehe anfangs glücklich gewesen zu sein scheint (Tac. ann. 3, 34) und Livilla den Gatten nach Pannonien und Illyrien begleitete, geriet sie bald in ein eigentümliches Zwielicht. Die Rivalität mit Agrippina (maior), der Gattin und ab 19 n.Chr. Witwe des Germanicus, führte zu Reibereien und Eifersüchteleien zwischen den Frauen (Tac. ann. 2, 43; 4, 40). Derselbe Tacitus (Tac. ann. 4, 3, 3 ff.; 8, 1 ff.; 10, 1 ff.) und andere antike Autoren (Cassius Dio 58, 11, 6;

Suetonius, Tiberius 62, 1) behaupten sodann, dass Drusus im Jahr 23 n. Chr. nicht eines natürlichen Todes starb, sondern von L. Aelius Seianus<sup>29</sup> unter Mittäterschaft Livillas ermordet wurde. Auch wenn das Gerücht offensichtlich nicht den Tatsachen entsprach<sup>30</sup>, es lief um und war dann von dem nahe liegenden zusätzlichen Verdacht begleitet, dass zwischen Seian und Livilla schon zuvor ehebrecherische Beziehungen bestanden. Nach Drusus' Tod schloss sie sich vollends Seian an. Zwar lehnte Tiberius den Antrag Seians, die Witwe des Drusus heiraten zu dürfen, ab, aber an der Verschwörung Seians nahm sie aktiv teil und erlitt folglich nach seiner Hinrichtung 31 n. Chr. ebenfalls den Tod. Auf Tiberius' Veranlassung verhängte der Senat Anfang 32 n.Chr. über die Tote die *damnatio memoriae* (Tac. ann. 6, 2). Tacitus wusste aus seinen Quellen, dass Livilla eine aussergewöhnliche Schönheit war (Tac. ann. 4, 3), kann sich im übrigen aber nicht genügen, ihre Verderbtheit zu tadeln.

### III

Der Weg über die Porträts auf Münzen erlaubte die Bestimmung der rundplastischen und glyptischen Bildnisdarstellungen jener drei Frauen der *domus Augusta* aus der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts n.Chr., die in der Repräsentation der Herrscher spezielle Bedeutung hatten: Antonia minor, Agrippina maior und deren Tochter Agrippina minor. Die Porträts dieser Damen sind im Kern wohl bekannt, auch wenn im Detail Unsicherheiten bleiben. Das gilt nicht zuletzt für Antonias Porträt<sup>31</sup>. Für die Gegenüberstellung mit der Avencher Prinzessin hat man sich auf die gesicherte Hauptüberlieferung zu konzentrieren. Die erste erhaltene rundplastische Bildnisschöpfung für Antonia, der so genannte «Schlichte Typ» – auch «Typus Wilton House»<sup>32</sup> nach der Wiederholung heute in Cambridge, MA (Abb. 7-9)<sup>33</sup>, liegt heute in fünf zuverlässig zugehörigen rundplastischen Wiederholungen vor.

Von den bei KÜNZL 1997, S. 484-487 gezählten 12 Repliken sind drei glyptische Arbeiten: Nr. A4, A5 und A11. Einzig der Topas in Florenz A11 stellt Antonia dar. Zur *recensio* der rundplastischen Kopien: A1 Bronzestatue aus dem Theater von Herculaneum *capite velato*, sie gibt wegen der Verhüllung wenig zu erkennen, könnte aber gegen Boschung<sup>34</sup> eine Porträtstatue der Antonia sein (und wäre

<sup>29</sup> D. HENNIG, *L. Aelius Seianus. Untersuchungen zur Regierung des Tiberius*, München, 1975.

<sup>30</sup> Ebenda S. 31-40.

<sup>31</sup> POLASCHEK 1972, S. 164-166 u. passim; POLASCHEK 1973; BOSCHUNG 1993, S. 51-52; KÜNZL 1997 – die ältere Lit. ist dort erfasst. Zur Forschungsgeschichte s. KÜNZL 1997, S. 441-444. Zuletzt: M. HENIG/R. WILKINS, A new portrait of Antonia Minor, *Oxford Journal of Archaeology* 15, 1996, S. 109-111 (nicht Antonia); E. ROSSO, Un portrait d'Antonia Minor au théâtre antique de Vienne (Isère), *Revue Archéologique* 2000, S. 311-325.

<sup>32</sup> BOSCHUNG 1993, 51 und andere.

<sup>33</sup> Harvard University, Arthur M. Sackler Museum Acc. no. 1972.306, Kopf auf nicht zugehöriger und deshalb nicht abgebildeter Büste (ERHART 1978; KÜNZL 1997, S. 486 Nr. A7; WOOD 1999, Abb. 60-61).

<sup>34</sup> BOSCHUNG 2002, S. 125, Anm. 703: Privatbildnis.

<sup>23</sup> HANSON/JOHNSON 1946, S. 390, Nr. 5.

<sup>24</sup> HANSON/JOHNSON 1946, S.393; HAHN 1994, S. 121-337, Nr. 112.

<sup>25</sup> HANSON/JOHNSON 1946, S. 393; HAHN 1994, S. 19-336-337, Nr. 109 und 113.

<sup>26</sup> E. M. STEINBY (Hrsg.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae* I, Rom, 1993, S. 95-96 (E. RODRÍGUEZ ALMEIDA).

<sup>27</sup> HANSON/JOHNSON 1946, S. 393-394.

<sup>28</sup> RE XIII (1927) 924-927 (L. OLLENDORFF); PIR<sup>2</sup> V (1970-1987) S. 79-80, Nr. 303; RAEPSAET/CHARLIER 1987, S. 216-218 Nr. 239; HAHN 1994, S. 126-129. Der offizielle Name ist Livia Iulia, in den antiken Quellen häufig, bei Sueton durchgängig Livilla.

dann die sechste Replik). A3 Rom, Villa Doria Pamphilj müsste am Original untersucht werden; nach den Abbildungen, die S. Künzl allein zur Verfügung standen, ist die Zugehörigkeit wenig wahrscheinlich. A10 Bologna, Museo Civico lässt im umgearbeiteten Zustand faktisch nichts mehr von der Antonia des Schlichten Typus noch überhaupt Antonia erkennen. Am schwierigsten ist der Kopf A12 aus Gortyn zu beurteilen. Es trennen ihn nicht nur physiognomische Abweichungen vom Schlichten Typus, was von den Skeptikern ins Feld geführt wird, sondern auch ein typologisches Element: die seitlichen Nackenhaare hinter den Ohren werden bei den anderen Repliken locker hängend, aber glatt zum Nackenschopf hingeführt. Beim Einsatzkopf aus Gortyn sind sie markant eingedreht, was Künzl mit Umarbeitung aus einem älteren Porträt erklärt<sup>35</sup>, was aber nicht konkret nachzuweisen ist. Eine ähnliche Einrollung findet sich bei A8 Edmonton auf der linken Kopfseite, wo tatsächlich eine «Umschreibung» aus älterem vorliegt. Zanker nannte als Repliken noch die drei Bildnisse, die bei Künzl im Katalog die Nummer B5 (Japan, Slg. Kurashiki), B9 (Grosseto aus Rusellae) und – als Variante – C7 (Cimiez) tragen<sup>36</sup>, wozu bei der Würdigung des zweiten Typus Stellung zu nehmen ist.

Die fünf Repliken, die den Kern der Überlieferung ausmachen (A2 Samos, A6 Erbach, A7 Cambridge, A8 Edmonton, A9 Leptis Magna) sind alle mit einem «Reif» oder genauer: durch eine aus Fäden gedrehte Wollbinde im Haar über der Stirn ausgezeichnet. Bei allen Bildnissen der Antonia, die den Reif/die Wollbinde oder eine Stephane tragen, verschwindet das Band alsbald im Haar. Schon Fittschen hatte seinerzeit wahrscheinlich gemacht<sup>37</sup>, dass die Wollbinde nicht zum ursprünglichen Entwurf des Antoniaporträts gehört hatte. Dort wo der Reif auftaucht, ist er entweder als gedrehte Wollbinde gegeben oder durch eine regelmässige Abfolge von Knoten in Segmente untergliedert, gewöhnlich als «Astragalbinde» bezeichnet. Letztere, die geknüpft Wollbinde, galt lange als Insigne der Priesterinnen im Kult des Divus Augustus (und Antonia wurde in späten Jahren mit dieser Würde betraut), was aber in dieser zugespitzten Form nicht zutrifft<sup>38</sup>. Allzu viele Frauen des Kaiserhauses, die das Amt nie innehatten, sind gleichwohl mit der Astragalbinde geschmückt. In den Quellen wird die tordierte, aus roten und weissen Fäden gedrehte Wollbinde als *infula* bezeichnet, ist gängigstes Schmuckutensil im Kult. In der eigentlichen Kulthandlung hängen ihre Enden lose herab und enden in Fransen, den *vittae*<sup>39</sup>. In der elegant verkürz-

ten Weise, wie die Frauenporträts julisch-claudischer Zeit geschmückt sind, ist also nicht konkreter Kult angedeutet, sondern ist daraus ein generelles *pietas*-Motiv geworden. Man wird die unterschiedlichen Ausprägungen dieses Kopfschmucks nicht allzu speziell inhaltlich ausdeuten dürfen. Und deshalb kann das Attribut auch nicht zur Deutung und Benennung eines Porträts beitragen.

Der Schlichte Typus des Antoniaporträts lässt sich an eben jener Wiederholung im Sackler Museum (Abb. 7-9) recht verlässlich erfassen, weil im Bereich der typusbestimmenden Elemente keine Ergänzungen verunklären. Gleiches gilt für die Wiederholung in Erbach (Abb. 10-13)<sup>40</sup>. Er ist charakterisiert durch einen eher runden als schlanken Kopf, durch glatte volle Wangen, einen kleinen Mund, eine Oberlippe, die über die Unterlippe hervortritt, durch das volle Kinn, das durch eine deutliche Einziehung unter der Unterlippe vom Munde abgesetzt ist. Die Haare sind gescheitelt mit vier Lockenwellen zu beiden Seiten, mit lockerem Schopf im Nacken, an den Schläfen in leicht durchhängendem Bogen nach hinten geführt, ein Reif über der Stirn im Haar. Jugendlich wird man das Bildnis gewiss nicht nennen.

Neben dem Schlichten Typus steht der «Schläfenlöckchentyp», zuerst von Karin Polaschek als einheitliche Überlieferung konstituiert<sup>41</sup>, sodann die Replikenliste von Klaus Fittschen präzisiert<sup>42</sup> und von Susanne Künzl um die Neufunde ergänzt und erneut diskutiert<sup>43</sup>. Der Typus wird anerkanntermassen durch die Wiederholung in Schloss Erbach verlässlich vertreten (Abb. 14-17, Anm. 42). Die Frisur ist in den Grundzügen ganz dieselbe, und auch die physiognomischen Eigenheiten sind sich so gleich, dass es sich nur um dieselbe Person handeln kann. Die auffälligste und namengebende Änderung: Bei gleicher Anlage der Haarwellen ist er durch eine Abfolge kleiner kreisrund undulierter Löckchen charakterisiert, die sich an den Schläfen aus der Haarkante herausringeln. Die seitlichen Haarsträhnen hinter den Ohren, aus denen der gebundene Schopf gebildet wird, sind bei diesem Typus fast durchwegs eingerollt. Ausserdem ist der Kopf bei den meisten Repliken schmaler, und die Wangen wirken dadurch schlanker. Weil die Anzahl undulierter Löckchen an den einzelnen Repliken zwischen zwei und vier gebrannten Löckchen schwankt, haben strenge Kritiker wie Dietrich Boschung<sup>44</sup> dies nicht als eigenen Typus gelten lassen, sondern sahen lokale Werkstatteigentümlichkeiten im Umgang mit dem Vorbild. Ich halte diese Sicht für überzogen und akzeptiere, dass wir es mit einer bewussten neuen Redaktion des Entwurfs zu tun haben. Boschungs Bewertung mag dadurch veranlasst sein, dass einzelne

<sup>35</sup> KÜNZL 1997, S. 456-457; zum Kopf zuletzt M. LAGOIANNI-GEORGAKARAKOS, *Die römischen Porträts Kretas I: Bezirk Heraklion (Corpus Signorum Imperii Romani, Griechenland VI, 1)*, Athen 2002, S. 25; 73-74, Nr. 40, Taf. 43 (Privatbildnis, allerdings ohne Kenntnis der Zuschreibung an Antonia minor); D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Caligula (Das römische Herrscherbild 14)*, Berlin, 2002, S. 98 (Livia).

<sup>36</sup> FITTSCHEN/ZANKER III, S. 45, Nr. 54, Anm. 2.

<sup>37</sup> FITTSCHEN 1977, S. 58-62; so auch KÜNZL 1997, S. 457.

<sup>38</sup> A. ALEXANDRIDIS, 2004, S. 75-77; ähnlich argumentierte schon A. M. Small, s. KÜNZL 1997, S. 457 mit Anm. 78.

<sup>39</sup> A. V. SIEBERT, *Instrumenta Sacra. Untersuchungen zu römischen Opfer-, Kult- und Priestergeräten*, Berlin, 1999, S. 137-139.

<sup>40</sup> FITTSCHEN 1977, S. 58-61, Nr. 18, Taf. 20. 32, 1; KÜNZL 1997, S. 485, Nr. A6; die Verfasserin räumt ebenda S. 458 ein, dass die Büste in Erbach A6, der Kopf in Cambridge A7 und der Kameo in Florenz A11 die eigentliche Kerngruppe des Schlichten Typus bilden.

<sup>41</sup> POLASCHEK 1973, S. 25-30 u. passim.

<sup>42</sup> FITTSCHEN 1977, S. 61-62, Nr. 19 mit Taf. 21. 32, 2.

<sup>43</sup> KÜNZL 1997, S. 458-462; 487-490, Taf. 53 – 55, 3.

<sup>44</sup> BOSCHUNG 1993, S. 52.



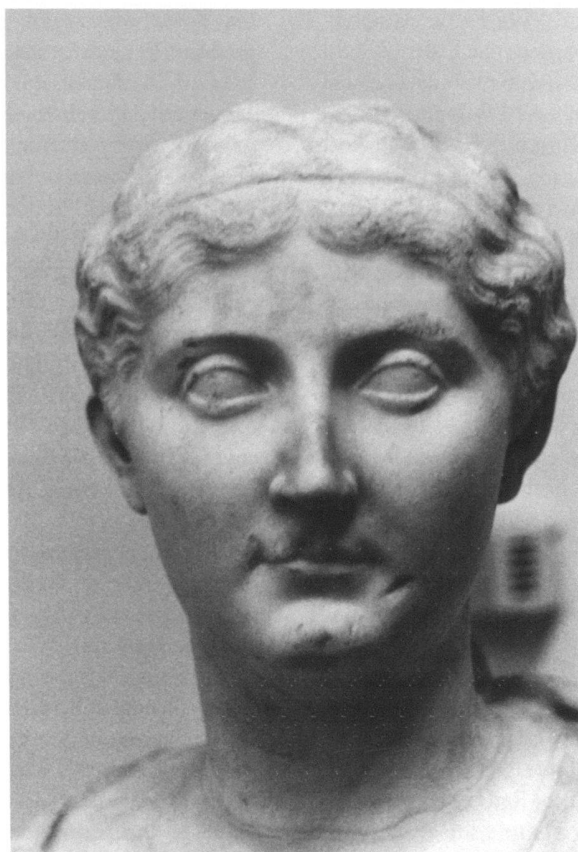
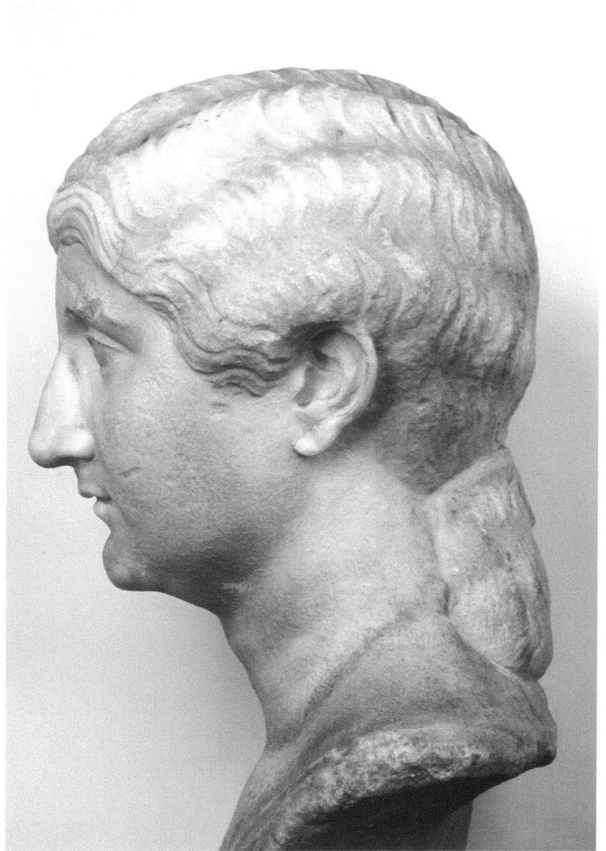


Abb. 7 – 9. Porträtkopf der Antonia minor im « Schlichten Typus » auf nicht zugehöriger Büste, Cambridge, MA, Arthur M. Sackler Museum Inv. 1972.306.



*Abb. 10 – 13. Porträtbüste der Antonia minor im « Schlichten Typus », Schloss Erbach.*



Abb. 14 – 17. Porträtkopf der Antonia minor auf moderner Büste im « Schläfenlöckchen-Typus », Schloss Erbach.

Repliken Elemente beider Typen mischen<sup>45</sup>. Die zuletzt durchgeprobte Feindatierung der 12 erhaltenen Repliken des Schläfenlöckchentypus (Künzl) setzt sie alle in claudische Zeit, was vermutlich zutreffend ist und sich mit der forcierten Ehrung des Claudius für seine Mutter zu Anfang seiner Regierungszeit erklären lässt.

Doch damit ist über den entwicklungsgeschichtlichen Standort beider Typen und über das Datum ihrer Entstehung noch nicht entschieden. Voraus geht die idealisierte Gestaltung der Antonia auf dem Südfries der Ara Pacis (Abb. 18), vor 9 v. Chr. entstanden. Sie gehört zwar nicht zum Schlichten Typus, weist aber die gleiche Grundanlage der Frisur auf.

Die Schöpfung des rundplastischen Schlichten Typus wird noch zu Lebzeiten Antonias entstanden sein. Doch über das genaue Datum der Entstehung ist Gewissheit nicht zu erreichen. Die jüngste Studie von Susanne Künzl plädiert für eine Bildnisschöpfung in spättiberischer Zeit<sup>46</sup>, Boschung hatte zuvor einen Ursprung noch in augusteischer Zeit angenommen<sup>47</sup>, was möglich ist und seine innere Logik besitzt, wenn man auf die Darstellung der Antonia im Relief der Südeinfriedung der Ara Pacis zurückblickt und sich erinnert, dass bereits zu Lebzeiten des Augustus Statuen der Gattin des Drusus aufgestellt wurden<sup>48</sup>. Doch im erhaltenen Bestand sind, wie gesagt, nur Kopien aus spättiberischer bis claudischer Zeit vorhanden, die eine Antonia in jüngeren Lebensjahren nicht erkennen lassen.

Für die Neufassung des Antoniaporträts im Schläfenlöckchentypus gibt es naheliegende Gründe. In den Jahren der größten Verbreitung des Schlichten Typus, in caliguläischer und frühclaudischer Zeit, muss dieses Bildnis ausgesprochen altmodisch gewirkt haben. Es war in seiner Zurückhaltung und Einfachheit vor allem der Haartracht längst «aus der Mode». Es sind die Bildnisse der Schwiegertochter Agrippina maior (Abb. 19-20), ca. 22 Jahre jünger als Antonia, und der eigenen Tochter Livilla (Abb. 21-22), 22 bis 25 Jahre jünger, die zeigen, wie die alte Tracht erst durch ein freies, reiches Löckchenspiel, durch zusätzliche Haarlocken und in der Folge durch eine gesteigerte Verwendung der Brennschere bereichert, wenn nicht kompliziert wird. Agrippinas Schicksal ist in manchem dem anderer Frauen des julisch-claudischen Kaiserhauses ähnlich: 14 v. Chr. geboren, im Jahr 5 n. Chr. im Alter von ca. 19 Jahren mit Germanicus verheiratet; spätestens von diesem Zeitpunkt an muss sie an der öffentlichen Repräsentation vollkommen Teil gehabt haben und war deshalb bis zum Tod des Germanicus 19 n. Chr. des öffentlichen Bildnisses würdig. Zehn Jahre später hat Tiberius sie verbannt, und bald darauf ist sie gestorben, wurde aber von Caligula und Claudius in der dynastischen Programmatik wieder ins Licht gerückt. Ihr Bildnis, in einem Haupttypus überliefert und durch die numismatische Dokumentation sicher bestimmt, weist zwar noch die ein-



Abb. 18. Rom, Ara Pacis, Porträt der Antonia minor aus dem Relief der Einfriedung, Südseite.

fache Grundstruktur der vorausgehenden Haartracht (Abb. 19-20)<sup>49</sup>. Doch im Vergleich mit der Haartracht der Antonia wird der Eindruck bestimmt von dem nunmehr völlig lockeren und reicheren Fluss der seitlichen Löckchen, die jetzt die Ohren ganz verdecken, und durch die langen Locken, die sich hinter den Ohren vom Haupthaar lösen und dicht am Hals auf die Schultern fallen.

Das Porträt Livillas ist nur versuchsweise bestimmt (Abb. 21-22)<sup>50</sup>. Der kompliziertere Typus ist durch die durchgehende Reihe ondulierter eingerollter Löckchen am vorderen Haarrand über der Stirn, durch die dichtere Abfolge von Haarwellen auf der Kalotte und durch die straffe Einrollung der seitlichen Haarsträhnen zum Nacken hin gekennzeichnet. Unabhängig von der nicht gesicherten Identifizierung als Livilla ist dieser Typus aus stilistischen Gründen der mittel- bis spättiberischen Zeit zugewiesen und stellt

<sup>49</sup> Abgebildet ist die Replik Rom, Museo Capitolino Inv. 421 (FITTSCHEN/ZANKER 1983, S. 5-6, Nr. 4, Taf. 4-5; WOOD 1999, Abb. 91-92). Zum Typus und zur Haartracht K. POLASCHEK, *Porträttypen einer claudischen Kaiserin*, Rom, 1973, S. 36-38; W. TRILLMICH, *Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius. Agrippina maior und Antonia Augusta auf Münzen*, Berlin, 1978; R. TANSINI, *I ritratti di Agrippina maggiore*, Roma, 1995 mit der Rezension W. TRILLMICH, *Gnomon* 70, 1998, S. 88-90. Zur Person: HAHN 1994, S. 130-150.

<sup>50</sup> Abgebildet ist hier die Replik Frankfurt a. M., Liebieghaus-Museum Inv. 2404, diese Wiederholung bereichert durch die etwas unnatürlich angeschlossenen Schulterlocken (FREYER-SCHAUENBURG 1982, S. 320-326 Abb. 1. 3. 5. 7; GESICHTER 1982/83, S. 88-89, Nr. 35; P. C. BOL, *Liebieghaus-Museum alter Plastik. Griechische und römische Plastik*, Frankfurt, 1997, 197-200 mit Abb. 129. 291 mit Lit. (nicht Livilla); Zum Typus: BOSCHUNG 1993, S. 63-64; WOOD 1999, S. 190-195, Abb. 74-77; BOSCHUNG 2002, S. 9, Nr. 1.10, Taf. 7, 4; ALEXANDRIDIS 2004, S. 148-149, Nr. 76-79.

<sup>45</sup> Die Replik aus Rusellae in Grosseto (KÜNZL 1997, S. 489 Nr. B9; BOSCHUNG 2002, Taf. 58, 3) hat die Schläfenlöckchen wieder weitgehend reduziert.

<sup>46</sup> KÜNZL 1997, S. 462.

<sup>47</sup> BOSCHUNG 1993, S. 52. So zuvor schon P. Zanker, in: FITTSCHEN/ZANKER 1983, S. 45, Nr. 45.

<sup>48</sup> s. o. Anm. 23-24.



Abb. 19 – 20. Porträtkopf der Agrippina maior auf moderner Büste, Rom, Museo Capitolino Inv. 421.



Abb. 21 – 22. Porträtbüste einer römischen Prinzessin (Livilla?), Frankfurt, Liebieghaus-Museum Inv. 2404.

sich damit neben die zu gleicher Zeit präsenten Bildnisse der Antonia. Verglichen mit dieser präziösen «Livilla» ist auch der jüngere Schläfenlöckchentypus der Antonia von grosser Schlichtheit. Für die Gegenüberstellung der Antonia mit der Avencher Prinzessin gilt jedenfalls, wie bereits gesagt, nur die gesicherte Hauptüberlieferung der Antonia-porträts.

## IV

Die schlichte, einfache Anlage der Antoniafrisur und des Gesamthabitus hatte in mittel- und spättiberischer Zeit im Privatbildnis beträchtlichen Erfolg und wurde vielerorts nachgeahmt. Das Vorbild der vornehmen, hochgeschätzten und als untadelig verehrten Aristokratin war offensichtlich direkt wirksam<sup>51</sup>. Karin Polaschek hat seinerzeit etliche erhaltene Privatbildnisse mit direkter Bildnisangleichung an die Porträts der Antonia minor nennen können, was sich gewiss ergänzen liesse<sup>52</sup>. Hierher gehört aber auch die Büste der Prinzessin aus Avenches (Abb. 1-5), in der Chamoux Antonia selbst erkennen wollte<sup>53</sup>.

Die Haartracht der Prinzessin von Avenches hat fraglos vieles von der Antoniafrisur übernommen, doch im Detail gibt es zu viele Abweichungen, die sich nicht mehr als Kopistenvarianten erklären lassen, so dass Antonia nicht dargestellt sein kann. Die Vorderansicht und der seitliche Verlauf der Haare an den Schläfen entsprechen dem Schlichten Typus der Antonia. Doch das endet bereits hinter den Ohren. Die dort nach hinten geführten Strähnen sind bei Antonia – vor allem im Schläfenlöckchentypus, gelegentlich eingerollt, aber niemals zum Zopf geflochten. Der Nackenschopf ist bei diesem jüngeren Typus der Antonia gelegentlich aus geflochtenen Strähnen zur «Zopfschlaufe» ausgestaltet<sup>54</sup>, was aber in der Frisur des Schlichten Typus nicht vorkommt. Dem Antoniaporträt vollends fremd ist die Zweiteilung der Haartracht in den vorderen Teil mit Mittelscheitel und den davon ausgehenden Haarwellen und andererseits den hinteren Teil der ineinander zopfartig verflochtenen diagonalen Strähnen. Es kommen physiognomische Unterschiede hinzu. Kein Bildnis der fünfzig- bis sechzigjährigen Antonia erlaubt sich die Rückstilisierung zu dieser Jugendlichkeit.

Nicht Antonia, aber fraglos eine in Rom bedeutsame Persönlichkeit: Der physiognomische Gesamteindruck spricht dafür, in der jungen Frau ein Mitglied der *domus Augusta* zu erkennen. Die Grösse und Form der Büste ohne

Andeutung der Schulterrundung, die Gesichtsbildung mit den schmalen Lidern und der stilistische Gesamteindruck datieren das Werk in das mitteltiberische Jahrzehnt von ungefähr 20 – 30 n.Chr.<sup>55</sup>. Schon die Büsten Caligulas sind proportional grösser und geben ein gut Teil der Schulterrundung wieder<sup>56</sup>. Dieser Kranz von Argumenten – ein höfisches Porträt einer jungen «Prinzessin» aus den zwanziger Jahren des ersten Jahrhunderts nach Chr., das in bewusster Anlehnung an das Bildnis der grossen Antonia geschaffen ist – hatte zu Denise Kaspars Deutung auf Julia, Tochter des Drusus und der Livilla geführt. Sie lässt sich nicht im Wortsinn beweisen, aber auch nicht zwingend widerlegen<sup>57</sup> – ein Ergebnis, das nicht recht befriedigen kann. Die strenge, gleichsam orthodoxe Position der typologischen Forschung könnte die Benennung auf keinen Fall gelten lassen, da eine Replik im erhaltenen Denkmälerbestand bisher nicht vorliegt<sup>58</sup>.

## V

Die Büste einer julisch-claudischen Prinzessin, die sich seit einigen Jahren in Schweizer Privatbesitz befindet (Abb. 23-27. 30), hat das Zeug, der Prinzessin von Avenches den Rang als Iulia Drusi streitig zu machen<sup>59</sup>. Das Porträt hat Lebensgrösse. Die Oberfläche ist insgesamt von braunen Sinterflecken und Wurzelspuren überzogen, was die Betrachtung ein wenig erschwert, aber immerhin deutlich macht, dass die Oberfläche nicht modern überarbeitet worden ist. Der Kopf ist zu seiner Rechten gewendet, aber nicht geneigt, der Blick geht geradeaus. Der Kopfwendung zu ihrer Rechten entspricht, dass der linke Halsnicker über der flachen Brustpartie angespannt ist.

<sup>51</sup> H. JUCKER, *Altrömische Porträt-Plastik*. Kunsthau Zürich, 1953, S. 25-26, Nr. 39, Taf. 7 hatte noch eine Datierung «Mitte 1. Jahrh. n. Chr.» vorgeschlagen. Seitdem hat die Forschung die Form- und Stilentwicklung intensiver durchdrungen: FREYER-SCHAUENBURG 1982, S. 321; BOSSERT 1983, S. 40-41, Nr. 36, mit Anm. 6.

<sup>52</sup> D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Caligula (Das römische Herrscherbild I 4)*, Berlin, 1989, z. B. Taf. 44. 46, 2-3.

<sup>53</sup> In einem späteren Text hat D. Kaspar insofern eingeschränkt, als die Benennung «Julia» jeweils mit dem Fragezeichen in Klammern ergänzt wurde: D. KASPAR, *AS* 19, 1996, S. 123.

<sup>54</sup> BOSCHUNG 1993, S. 40. Boschung (ebenda) war sich der «Gefahr, dass damit gelegentlich Bildnisse zu Unrecht [aus dem Bestand der offiziellen Herrscherbilder] ausgeschlossen werden», durchaus bewusst.

<sup>55</sup> Die Marmorbüste hat eine Gesamthöhe von 41,9 cm, der Kopf allein im üblichen Mass von Kinn bis Scheitel misst 20 cm; die Nase fehlt und ist im Bruch bestossen, desgleichen finden sich Bestossungen an der rechten Kante der Büste und im Stirnhaar; kleinere Verletzungen am Philtrum, an der Oberlippe und am Kinn; im Hinterkopf und im Haarschopf hinten erkennt man antike Aussparungen zum Einsetzen von Anstückungen. Auktionskatalog Sotheby's New York, June 13, 2002, 99 Nr. 117 («possibly Antonia the Younger», keine Angabe über Herkunft oder Vorbesitzer). – Eine Replik zu diesem Werk ist nicht bekannt. B. Freyer-Schauenburg fragte brieflich (2. 11. 2007), ob in dem fragmentierten Kopf einst im New Yorker Kunsthandel (Sotheby's New York, Auktion vom 8. Juni 1994, Nr. 160) eine nahe Entsprechung vorliege, was mir nicht wahrscheinlich scheint.

<sup>51</sup> So zu Recht schon POLASCHEK 1972, S. 164-166.

<sup>52</sup> z. B. das Fragment des Athener Akropolismuseums Inv. Akr. 13356 (G. DONTAS, *Les portraits attiques au musée de l'Acropole (Corpus Signorum Imperii Romani. Grèce I, 1)*, Athen, 2004, S. 44-45, Nr. 9, Taf. 7).

<sup>53</sup> CHAMOIX 1999 hat die typologische Strukturierung der Antonia-Überlieferung völlig übergangen, was verhinderte, dass er die Details der Darstellung angemessen bewerten konnte.

<sup>54</sup> Replik aus Tusculum in Paris, Louvre Ma 1229 (KÜNZL 1997, S. 487-488, Nr. B2, Taf. 53), was K. POLASCHEK dazu veranlasst hatte, die Büste aus den Repliken auszuscheiden (POLASCHEK 1973, S. 47-48), wogegen dann K. Fittschen Einspruch erhob (FITTSCHEN 1977, S. 62, Anm. 3).



*Abb. 23 – 27. Porträtbüste einer römischen Prinzessin (Julia, Tochter des Drusus minor und der Livilla?), Schweiz, Privatbesitz.*





Unter der nicht sehr hohen, gewölbten Stirn leiten die vornehm geschwungenen Brauen leicht aufwärts zu den Schläfen über. Sicher umrissene und empfindsam modellierte, schmale Lider rahmen mandelförmige Augen. Unter den zarten Wangen erspürt man feste, eher breite Wangenknochen. Die kurze Nase ist an ihrer Wurzel leicht eingesenkt, nach der Nasenwurzel ein wenig verdickt und fügt sich in das Gesicht harmonisch ein. In dem vollen, aber fest geschlossenen Mund ragte die Oberlippe ursprünglich ein wenig über die Unterlippe vor. Das Haar ist durch einen Mittelscheitel geteilt und in vier scheidelparallele Wellen gelegt. Die vordere Kante des Haars läuft in der Mitte parallel zur Stirn, fällt dann zu den Seiten hin leicht ab, bis das Haar dann hinter die Ohren gestrichen wird. Vor den Ohren bildet es zu beiden Seiten eine lockere Schlaufe, die aus der vierten Welle herausgezogen ist – auf der rechten Seite etwas voller durchhängend. Aus dem Stirnhaar lösen sich seitlich der Stirnmitte insgesamt vier kleine Strähnen, die anmutig verspielt zu den Brauen herabfallen.

Die Wellen ziehen sich über den gesamten Oberkopf hin, doch die vordere Haarpartie ist von den Wellen der Kalotte durch einen Haarreif getrennt, der den Kopf ganz umfasst. Der Reif selbst wird nicht sichtbar, da er auf seiner ganzen Länge spiralförmig von einem Band umwickelt ist – vermutlich aus Wolle. Der Reif erscheint wie eine elastische Spange, die erst im Nacken in der Frisur verschwindet. Hinter den Ohren nämlich wird das Haar seitlich zu Zöpfen geflochten und im Nacken in doppelter Bindung kunstvoll und nahezu festlich zum «Schopf» zusammengekommen, der bis auf den Ansatz des Rückens fällt.

Der Marmor hat eine etwas grössere Körnung, als ich es von carrarischem gewohnt bin, könnte also auch griechisch sein. Qualität, Machart, Stil lassen eine stadtrömische Arbeit erkennen. Provinzielle Eigenart ist fern.

Die Annäherung an die kunst- und kulturgeschichtliche Interpretation muss mit der Feststellung einer Besonderheit beginnen. Die Büste ist nicht zum Einlassen in eine Statue oder Herme gearbeitet. Sie muss ihren Sockel gehabt haben, hat aber auf ihm frei gestanden, was im privaten wie offiziellen Porträt durchaus üblich ist.<sup>60</sup> Dass aber eine weibliche Büste keine rahmende Angabe der Kleidung zeigt, ist ungewöhnlich, wenn auch nicht völlig singulär. Eine bronzene Frauenbüste claudischer Zeit aus der Casa del Citarista in Pompeji<sup>61</sup> war offensichtlich nicht in eine Herme eingelassen. Die Vermutung, dass die Wahl der Büstenform ohne Andeutung von Kleidung

<sup>60</sup> Separat gearbeitete Träger von Porträtbüsten der späten Republik und der julisch-claudischen Zeit mit Zapflöchern sind im erhaltenen archäologischen Material bisher nicht nachzuweisen, können aber aus der Zurichtung von Porträtbüsten selbst mit ihren Zapfen zweifelsfrei erschlossen werden, s. H. R. GOETTE, *Boreas* 7, 1984, S. 91-93. Die Prinzessin aus Avenches (Abb. 1-5) gehört zu der Gruppe von frühkaiserzeitlichen Bildnisbüsten, die eines fest verbundenen Sockels nicht bedürfen, weil sie auf der Innenstütze sicher aufruhren, vgl. H. R. GOETTE, ebenda S. 91; K. FITTSCHEN, Von Einsatzbüsten und freistehenden Büsten: Zum angeblichen Bildnis der „Keltenfürstin Adobogiona“ aus Pergamon, in: *Rome et ses provinces. Hommages à Jean-Charles Balty*, Brüssel, 2001, S. 109-117 bes. S. 115-117.

womöglich mit der Jugendlichkeit der Dargestellten zusammenhängt, wird durch die ebenfalls unbedeckte Büste der durchaus nicht mehr jugendlichen Antonia minor einst in Samos<sup>62</sup> und die halb lebensgrosse Bronzebüste einer Frau im Habitus der Agrippina minor aus claudischer Zeit in New York aus der Gegend von Rimini<sup>63</sup> widerlegt. Die Marmorbüste unseres Porträts gibt durch Form und Grösse jedenfalls einen ersten, aber gewichtigen Anhalt für die Entstehungszeit. Der Ausschnitt dieser Grösse, der die Rundung der Schulter noch nicht mit umfasst, findet sich so vor allem in tiberischer Zeit. Die Frage, warum der Kleidungsausschnitt fehlt, bleibt unbeantwortet.

Diesem Zeitansatz der Büste entspricht, dass das Porträt im Angebot des New Yorker Kunsthandels als Porträt der Antonia Minor angesprochen wurde und diesen Namen dann auch in den Folgejahren behielt. Die Nähe zu den Darstellungen der Antonia ist eklatant, aber sie selbst ist *nicht* dargestellt. Ehe die weiteren Argumente zur Datierung des Werks und die Gründe dafür, dass man von einer «Prinzessin» zu sprechen wohl berechtigt ist, erörtert werden, muss auch für dieses Prinzessinnenporträt das Verhältnis zu den Bildnissen der Antonia geklärt werden. Es ist der «Schlichte Typ», der das Vorbild für die Haargestaltung und die Eigenart im Ganzen unserer Porträtbüste abgab. Die oben gegebene Beschreibung der Haargestaltung passt zu guten Teilen auf die Haaranlage im «Schlichten Typ». Doch die Unterschiede sind nicht zufällig und können nicht als Varianten innerhalb des Typus gelten:

– Kein Bildnis der Antonia im «Schlichten Typus» (Abb. 7-13) wagt die Rückkehr zu dieser Phase von Jugendlichkeit. Erst bei dem oben als postum bezeichneten «Schläfenlöckchen-Typus» (Abb. 14-17) gibt es zwei Wiederholungen, die auf Jugendlichkeit hin angelegt sind. Die edle und stark idealisierte Statue claudischer Zeit aus Baiae<sup>64</sup> wurde freilich aus einem älteren Werk zur Statue der Antonia umgearbeitet, die jüngeren Züge gehören nicht ihr. Bleibt also die qualitätvolle Büste in Japan aus einer julisch-claudischen Familiengruppe<sup>65</sup>. Doch diese Antonia geht nicht mehr auf den ursprünglichen Entwurf zurück, wie auch der Reif im Haar zeigt, und sie ist nicht gleich jung.

<sup>61</sup> R. BONIFACIO, *Ritratti Romani da Pompei (Archaeologia Perusina 14)*, Rom, 1997, S. 109-111, Nr. 44, Taf. 36b-37.

<sup>62</sup> Vom Kastro in Pythagorion, verschollen: KÜNZL 1997, S. 485, Nr. A2, Taf. 48 (freundl. Hinweis von B. Freyer-Schauenburg).

<sup>63</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 52.11.6: H. JUCKER, *Das Bildnis im Blätterkelch*, Olten, 1961, S. 49-51, Taf. 15 (freundl. Hinweis von B. Freyer-Schauenburg).

– Eine Marmorbüste der Livia in Malibu ist ohne Autopsie so schwer zu beurteilen, dass sie hier besser ausser Betracht bleibt: Malibu, The J. Paul Getty Museum, Inv. 74.AA.36: J. CHAMAY/J. FREL/J.-L. MAIER, *Le monde des Césars* (Ausstellungskatalog), Genf, 1982, S. 68-71, Taf. 9-9b. Die Aussenkante dieser Büste könnte nachantik so stark eingekürzt sein, dass der Gewandausschnitt weggefallen wäre.

<sup>64</sup> KÜNZL 1997, S. 489, Nr. B10, Taf. 54; WOOD 1999, Abb. 64-66; C. VALERI, *Marmora Phlegraea*, Rom, 2005, S. 149 Abb. 159.

<sup>65</sup> KÜNZL 1997, S. 88-89, Nr. B5; VALERI, ebenda 97, Abb. 96.



Abb. 28. Einsatzkopf des «Britannicus», Cuenca, Museo Arqueológico Provincial.



Abb. 29. Kopf des «Britannicus» auf Togastatue, Rom, Vatikan, Galleria dei Candelabri IV 93, Inv. 2622.

– Der Reif im Haar: Bei allen Bildnissen der Antonia, die den Reif oder eine Stephane tragen, verschwindet das Band alsbald im Haar und wird nicht bis zum Hinterkopf herumgeführt und zu einer den ganzen Kopf umfassenden Spange ausgebildet wie beim Bildnis in Privatbesitz.

– Der dritte Unterschied zwischen dem Antonia-Porträt und dem neuen Mädchenbildnis: Bei keinem Bildnis der Antonia wird das Haar seitlich zum Zopf geflochten und der «Schopf im Nacken» gleich kunstvoll verflochten und umwunden.

– Ein letztes und besonders bemerkenswertes Element: Die anmutigen einzelnen Haarlocken auf der Stirn sind Teil der Jugendlichkeit. Auch sie verändern den Typus gegenüber dem Bildnis der Antonia über das hinaus, was als Typusvarianten möglich ist, und können nicht als zufällig eingestuft werden. Lose aus der Frisur auf die Stirn fallende Löckchen im Porträt der Frau haben eine längere Vorgeschichte, wobei sie in unterschiedlich ausgestaltet sein können. Diese Vorgeschichte reicht bis in die späthellenistische Bildniskunst, wie die Berliner Kleopatra zeigt<sup>66</sup>. Bei Livia sind es vor allem provinzielle Porträts Kleinasiens, die durch die Stirnfransen ausgezeichnet sind<sup>67</sup>, – also ein Element, um Liebreiz, ja Schönheit auszudrücken. Ich kenne kein anderes Porträt, bei dem es gleich anmutig gegeben ist wie bei dem Bildnis in Schweizer Besitz. Man hat – um zu resümieren – das Bildnis einer sehr jungen Frau vor sich, das wiederum einen unverkennbaren

<sup>66</sup> Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlungen, Inv. 1976, 10, zuletzt: B. ANDREAE *et al.*, *Kleopatra und die Caesaren* (Ausstellungskatalog Hamburg, Bucerius Kunst Forum 2006-2007), München, 2007, S. 20-23, Abb. 6. 7. 9; 250, Kat. Nr. 2 u. passim.

Zusammenhang mit dem Porträt der hochangesehenen Antonia hat. Die nahe Verwandtschaft im Typologischen und Physiognomischen ist nicht zu bestreiten und muss auch dem halbwegs gebildeten zeitgenössischen Betrachter aufgefallen sein. Aber die Möglichkeit, hier ein ausgeprägtes Jugendbildnis Antonias anzunehmen, ist auszuschließen: Der Weg, eine so reiche und differenzierte Frisurgestaltung in einem zeitlich späteren Schritt auf den «Schlichten Typ» reduziert zu denken, ist nicht gangbar.

Zu zwei weiteren offiziellen Bildnissen iulisch-claudischer Zeit besteht eine unterschiedlich enge, aber doch unverkennbare physiognomische Verwandtschaft, und es bleibt hier, sie auf ihre Aussage zur Datierung des Prinzessinnenbildnisses zu prüfen ist und vor allem diese Verwandtschaft auf ihre semantische Bedeutung hin zu befragen. Partielle Nähe besteht zum Bildnis eines jungen, kaum zehnjährigen Knaben, das in zehn Repliken erhalten ist, zum so genannten Britannicus (Abb. 28 und 29)<sup>68</sup>. Die Überlieferung ist ohne Autopsie der Repliken schwer zu beurteilen<sup>69</sup> und ist (deshalb?) in der Forschung hinsicht-

<sup>67</sup> a) von Marmaris: J. INAN/E. ROSENBAUM, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture*, London, 1966, S. 60-61, Nr. 11 Taf. 7, 3-4; b) von Ephesos: J. INAN/E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde*, Mainz, 1979, S. 61, Nr. 5 Taf. 4, 2; 5, 1-2; c) von Aphrodisias: J. INAN/E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, ebenda S. 61-62, Nr. 6, Taf. 5, 3-4; R. R. R. SMITH *et al.*, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias*, Mainz, 2006, S. 197-199, Taf. 60-61 mit weiteren Hinweisen.

– Eher befremdlich nimmt sich das Schönheitselement am Bildnis einer Matrona in Madrid, Museo del Prado aus, vgl. St. F. SCHRÖDER, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid I: Die Porträts*, Mainz, 1993, S. 115-116, Nr. 23.

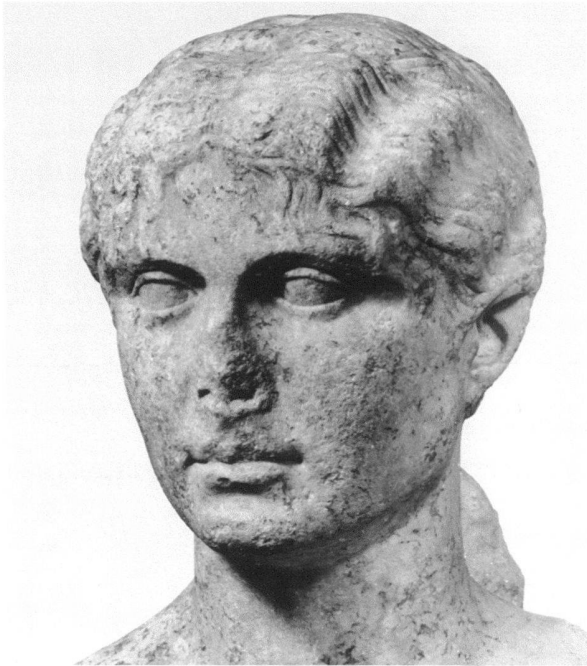


Abb. 30. Porträtbüste einer römischen Prinzessin (Julia, Tochter des Drusus minor und der Livilla?), Schweiz, Privatbesitz.

lich Datierung und Benennung widersprüchlich beurteilt worden. Die Datierungen reichen von dem extremen Ansatz in augusteische Zeit<sup>70</sup> bis zur Identifizierung mit dem Claudiussohn Britannicus, was einen Ansatz um 50 n. Chr. bedeutet<sup>71</sup>. Die Benennung Britannicus ist in der Tat zur Zeit die überzeugendste, wozu hier die Argumentation nicht wiederholt werden muss. Doch auch dieser Ansatz ist für den Vergleich mit unserer Prinzessin aufschlussreich. Stilistisch ist der Abstand erheblich. Die sorgsam und mit feinem Empfinden geleistete Gestaltung im Prinzessinnenbildnis wahrt Zurückhaltung in den Details,

<sup>68</sup> Freundl. Hinweis von K. Fittschen. Die Überlieferung ist zu erschliessen über FITTSCHEN 1994. Abgebildet sind hier die zwei Repliken, die nach meinem Dafürhalten den Typus verlässlich repräsentieren: Cuenca, Museo Arqueológico Provincial, hier Abb. 28 (FITTSCHEN 1994, S. 736 Abb. 82, 4; BOSCHUNG 2002, S. 135, Nr. 56.1) und Rom, Vatikan aus Otricoli, Kopf auf (nicht sicher zugehöriger) Togastatue (Vatikan, Galleria dei Candelabri IV 93, Inv. 2622 (BOSCHUNG 2002, S. 68, Nr. 19.3, Taf. 54, 2).

<sup>69</sup> Von der Replik in Florenz, Museo Archeologico Inv. 13188 widersprechen zwei gleichzeitig publizierte Photoserien einander krass. Die Abbildungen A. ROMUALDI, *RM* 4, 1987, S. 78-80, Nr. 23, Taf. 76-77 vermitteln in ihrer Wiedergabe reich modulierter Plastizität den Eindruck «claudischen Barocks», nach den «trockenen», die Plastizität zurücknehmenden Abbildungen M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater*, Mainz, 1987, S. 96, Nr. CI1 und passim, Taf. 39, 1. 2. 4 würde man die Arbeit in tiberische, wenn nicht spätaugusteische Zeit datieren.

<sup>70</sup> BOSCHUNG 2002, S. 186: C. Caesar, was ein Datum des Typus um 4 v. Chr. nach sich zieht. J.-Ch. BALTY, *Monuments Piot* 53, 1963, S. 113-114: der junge Claudius, d. h. der Typus gehörte in die Zeit 1 v. Chr. – 1 n. Chr. Ebenfalls noch extrem D. KASPAR, in: *GESICHTER* 1982/83, S. 80-81, Nr. 30: Nero Iulius Caesar, Sohn des Germanicus – der spätere Gemahl der Iulia Drusi, d. h. ein früh-tiberischer Typus um 15 n. Chr.

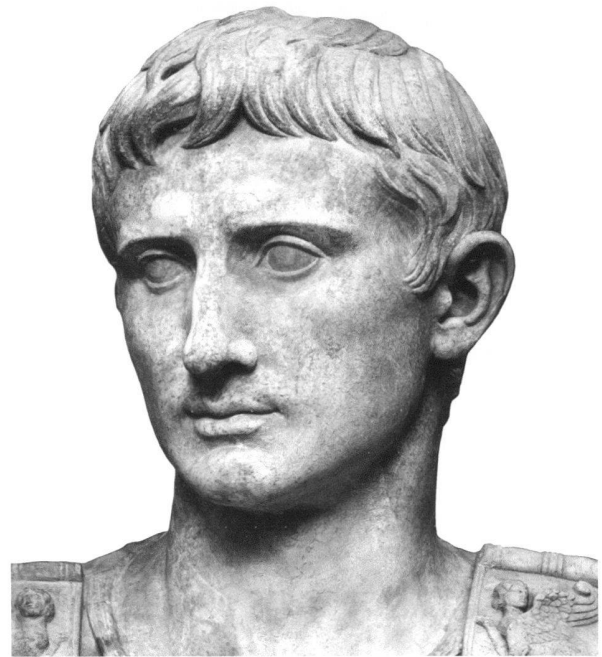


Abb. 31. Kopf der Statue des Augustus von Prima Porta, Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Inv. 2290.

vorherrschend ist der Eindruck beruhigter, stiller Formen. Dagegen steht die bewegte, lebhaft modellierte Oberfläche im Prinzenbildnis des «Britannicus», die Stilwende zur claudischen Formgebung ist hier vollzogen, die Frühdatierung der Prinzessin bestätigt sich also im Stilvergleich. Die physiognomische Verwandtschaft ist vorhanden, bleibt aber recht allgemein. Die Nähe findet ihre Erklärung darin, dass das spätere Prinzenbildnis sich älterer augusteischer Modelle bedient<sup>72</sup>, doch neu ist vor allem der deutliche und individuelle Realismus der Knabendarstellung. Dagegen wahrt die Prinzessin den älteren Habitus überindividueller Idealität.

Diese zuletzt genannte Eigenart teilt das neue Bildnis mit einem hochberühmten Porträt, zu dem eine überaus auffallende Verwandtschaft besteht. Das Prinzessinnenbildnis besitzt unerwartet starke Affinität zum Bildnis des Augustus selbst und zwar zum «Typus Prima Porta» (Abb. 31)<sup>73</sup>. Typologisch lässt sich das nicht erhärten, aber physiognomisch ist der Befund eindeutig. Diese Beobachtung, so scheint mir, ist das wichtigste Argument dafür, dass es sich tatsächlich um ein Prinzessinnenbildnis und nicht um ein

<sup>71</sup> Wohl zuerst ausgesprochen von G. DAREGGI, *Bollettino d'Arte* 67, 1982, S. 17-18, Nr. 3, Abb. 25-29, jetzt von einer Mehrheit in der Forschung akzeptiert. Zuvor von H. JUCKER, *Museum Helveticum* 31, 1974, S. 188 und von A.-K. MASSNER, *Bildnisangleichung*, Berlin, 1982, S. 57-58 mit Anm. 292, Taf. 24d als Tiberius Gemellus angesprochen, was als Datum für den Typus einen Ansatz 28 – 29 n. Chr. bedingt.

<sup>72</sup> FITTSCHEN 1994.

<sup>73</sup> Hier verdeutlicht mit dem Porträt des Augustus von Prima Porta, Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Inv. 2290 (D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin, 1993, S. 179-181, Nr. 171, Taf. 1, 5; 69. 70. 82, 1; 148, 1; 213).

Privatporträt handelt. Es stellt sich bewusst in eine längere Tradition des iulisch-claudischen Herrscherbildes. Festzuhalten ist noch, dass nicht dieselbe Person wie die der jungen Römerin von Avenches (Abb. 1-5) dargestellt ist. Die Kopf- und Gesichtsform trennen sie. Die junge Frau von Avenches hat einen schlanken Kopf mit eher ovaler Gesichtsfläche, während die Kopfform der neuen Prinzessin von einem breiten Oberkopf her zum Untergesicht hin deutlich schmaler wird. Das verbindet sie über zwei Generationen hin mit den gerundeten Köpfen der Antonia (Abb. 7) und deren Tochter Livilla (Abb. 21). Und deshalb hat die neue Prinzessin das erste Anrecht, die Enkelin und Tochter Iulia genannt zu werden.

Nachtrag: Zum Bildnis der Antonia jüngst J.-CH. BALTY/D. CAZES, *Sculptures antiques de Chiragan I.1 Les Portraits romains. Époque Julio-Claudienne*. Toulouse 2005, 145-161, hier leider nicht mehr berücksichtigt.

## Zum Fundort der Frauenbüste in Avenches

Anne DE PURY-GYSEL

In der Literatur zu Avenches taucht die Frauenbüste erstmals 1896 bei Eugène Secretan in seinem «Touristenführer» zu Avenches auf, eine Auftragsarbeit der Pro Aventico<sup>1</sup>. Im Kapitel zum römischen Theater zeichnet der Autor denn auch die unglückselige Geschichte des Abbaus dieses antiken Monumentes im mittleren 19. Jahrhundert nach<sup>2</sup>. Hinzu kommt die Aufzählung der Funde aus dem Theater, die ins seit 1838 im Turm auf dem Amphitheater installierte Museum gelangten. Dabei erwähnt E. Secretan, dass eine einzige ausserordentliche Statue aus Marmor gefunden worden sei, 1847, eine Büste, vielleicht das Porträt der Kaiserin Julia Mamaea, und dieses Stück befinde sich nicht einmal in Avenches, sondern in Neuenburg<sup>3</sup>. Secretan überliefert, dass zur Zeit der Niederschrift seines Manuskriptes der Name des Finders der Frauenbüste, der dieses über den See nach Neuenburg verkauft hatte, in Avenches noch bekannt war<sup>4</sup>. Wir haben keinerlei Anlass, diese Aussage E. Secretans zu bezweifeln. In der zweiten Auflage seines Buches, erschienen 1905, nuanciert E. Secretan allerdings die Benennung des Porträts, es handle sich nicht um ein Bildnis einer Kaiserin, sondern um jenes einer Frau eines hohen Beamten. Zudem erfahren wir, dass das Museum in Avenches nun eine Kopie der Büste besass, «und dies ein halbes Jahrhundert nach der Entdeckung des Stückes»<sup>5</sup>. Dieselbe Deutung des Bildnisses wird in der dritten Auflage von Secretans Buch, erschienen 1919, unverändert übernommen<sup>6</sup>. Und so kam es, dass das Römermuseum Avenches immer noch die Kopie dieses erstklassigen Porträts ausstellt.

<sup>1</sup> E. SECRETAN, *Aventicum. Son passé et ses ruines*. I. Coup d'œil historique. II. Guide sur le terrain. Lausanne, 1896, Vorwort.

<sup>2</sup> *Ibidem* S. 58-66.

<sup>3</sup> *Ibidem* S. 63.

## Photonachweise

- Abb. 1-5; 21-27, 30 J. Zbinden, Bern.
- Abb. 6 Nach M. FRÄNKEL, *Die Inschriften von Pergamon (Altertümer von Pergamon VIII 2)*, Berlin, 1895, S. 279, Nr. 390.
- Abb. 7-9 Dietrich Willers, Neg. DWL 88-6-1A/2A/3A.
- Abb. 10-13 G. Fittschen-Badura; Arachne, Archiv-Nr. 37002, Neg. Fitt72-02-09/12/10/11.
- Abb. 14-17 G. Fittschen-Badura; Arachne, Archiv-Nr. 37000, Neg. Fitt72-01-08/09/05-11/05-09.
- Abb. 18 B. Malter; Arachne, Archiv-Nr. 37889, Neg. Malt1065-08.
- Abb. 19-20 G. Fittschen-Badura; Arachne, Archiv-Nr. 16305, Neg. FittCap 73-50-09/10.
- Abb. 28 G. Fittschen-Badura, Neg. Deutsches Archäologisches Institut Madrid, Nr. D-DAI-MAD-FIB-R-41-84-09.
- Abb. 29 Deutsches Archäologisches Institut Rom, InstNegRom 33.39.
- Abb. 31 Arachne, Archiv-Nr. 19620, Neg. FA-S4985-02.

<sup>4</sup> Anm. 1: «C'était en 1847, lors du déblayage du pourtour occidental, un ouvrier, dont le nom est connu à Avenches, cacha ce buste dans le fond d'une hotte et lui fit ainsi traverser le lac pour aller le vendre plus avantageusement au conservateur de Neuchâtel.» Dank den Forschungen zum antiken Theater durch Georg Matter wissen wir heute, dass es sich 1847 um «wilde» Ausgrabungen gehandelt hat, cf. G. MATTER, *Das römische Theater von Avenches*, Dissertation Lausanne 2008, Manuskript Band 2, S. 45.

<sup>5</sup> E. SECRETAN, *Aventicum. Son passé et ses ruines*. I. Coup d'œil historique. II. Guide sur le terrain. Lausanne, 1905<sup>2</sup>, 63: «Enfin, on ne connaît qu'un seul buste en marbre, non pas d'une impératrice, mais peut-être d'un haut fonctionnaire; seulement, le musée d'Avenches n'en possède qu'un fac-similé: l'original est à Neuchâtel, voici plus d'un demi-siècle.»

<sup>6</sup> E. SECRETAN, *Aventicum. Son passé et ses ruines*. I. Coup d'œil historique. II. Guide sur le terrain. Lausanne, 1919<sup>3</sup>, S. 79.

## Bibliographie und Abkürzungen

*Bibliographische Abkürzungen (s. auch S. 6)*

- JdI* *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 1, 1886 ff.  
 PIR<sup>2</sup> A. STEIN/L. PETERSEN (Hgg.), *Prosopographia Imperii Romani Saec. I. II. III.*, Berlin, <sup>2</sup>1933 ff.  
 RE G. WISSOWA u.a. (Hgg.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, Stuttgart 1893-1980.  
 RM *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 1, 1886 ff.

## Bibliographie

- ALEXANDRIDIS 2004 A. ALEXANDRIDIS, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz, 2004.  
 BOSCHUNG 1993 D. BOSCHUNG, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht, *Journal of Roman Archaeology* 6, 1993, S. 39-79.  
 BOSCHUNG 2002 D. BOSCHUNG, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz, 2002.  
 CHAMOIX 1999 F. CHAMOIX, La dame d'Avenches, in: N. BLANC/A. BUISSON (Hgg.), *Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris, 1999, S. 167-172 und Abb. 1-6.  
 ECK 2002 W. ECK, Die iulisch-claudische Familie: Frauen neben Caligula, Claudius und Nero, in: H. TEMPORINI-GRÄFIN VITZTHUM (Hrsg.), *Die Kaiserinnen Roms*, München 2002, S. 103-163.  
 FITTSCHEN 1975 K. FITTSCHEN, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach (Archäologische Forschungen 3)*, Berlin, 1975.  
 FITTSCHEN/ZANKER 1983 K. FITTSCHEN/P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Sammlungen und den anderen Sammlungen der Stadt Rom III: Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts*, Mainz, 1983.  
 FITTSCHEN 1994 K. FITTSCHEN, Britannico, in: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale. Secondo supplemento 1971-1994 I*, Roma, 1994, 736f. s. v. Britannico.  
 FREYER-SCHAUENBURG 1982 B. FREYER-SCHAUENBURG, Zu zwei Porträtbüsten in Privatbesitz, *Archäologischer Anzeiger* 1982, S. 317-332.  
 GESICHTER 1982/83 H. JUCKER/D. WILLERS (Hgg.), *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz (Ausstellungskatalog)*, Bern, <sup>1</sup>1982–<sup>3</sup>1983.  
 HAHN 1994 U. HAHN, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses und ihre Ehrungen im griechischen Osten anhand epigraphischer und numismatischer Zeugnisse von Livia bis Sabina*, Saarbrücken, 1994.  
 HANSON/JOHNSON 1946 Chr. HANSON/F. P. JOHNSON, On Certain Portrait Inscriptions, *American Journal of Archaeology* 50, 1946, S. 389-400.  
 KIENAST 1996 D. KIENAST, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt, <sup>2</sup>1996.  
 KÜNZL 1997 S. KÜNZL, Antonia Minor – Porträts und Porträttypen, *JbRGZM* 44, 1997 II, S. 441-495, Taf. 47-62.  
 MEISE 1969 E. MEISE, *Untersuchungen zur Geschichte der Julisch-Claudischen Dynastie (Vestigia 10)*, München, 1969.  
 POLASCHEK 1972 K. POLASCHEK, Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zur weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit, *Trierer Zeitschrift* 35, 1972, S. 141-210.  
 POLASCHEK 1973 K. POLASCHEK, *Studien zur Ikonographie der Antonia Minor*, Rom, 1973.  
 RAEPSAET-CHARLIER 1987 M.-Th. RAEPSAET-CHARLIER, *Prosopographie des femmes de l'ordre sénatorial (I<sup>er</sup>–IV<sup>e</sup> siècles) 1–2*, Louvain, 1987.  
 SYME 1982 R. SYME, The Marriage of Rubellius Blandus, *American Journal of Philology* 103, 1982, 62-85.  
 Tac. ann. Tacitus, *Annales*.  
 WOOD 1999 S. E. WOOD, *Imperial Women. A Study in Public Images, 40 B. C. – A. D. 68*, Leiden, 1999.