

Dominik MASCHEK

## ZUM PHÄNOMEN DER BILDNISANGLEICHUNG IM TRAIANISCHEN MÄNNERPORTRÄT\*

Sind neue Überlegungen zur Bildnistypologie des Kaisers Traian überhaupt gefragt?

Diese Frage scheint wahrlich legitim, gilt doch die typologische Reihung der Traiansporträts als eine der weithin akzeptierten Konstanten innerhalb der Forschung, seit W. H. Gross vor gut 64 Jahren den entsprechenden synoptischen Band zur Ikonographie des Kaisers in der Reihe »Das römische Herrscherbild« vorlegte<sup>1</sup>. Darin getroffene Zuweisungen wurden verschiedentlich bestritten oder neu diskutiert; im großen jedoch veränderte sich die einmal kartierte Typologie bis auf einige Verfeinerungen nicht wesentlich<sup>2</sup>. So wurde zwar bemerkt, daß das hauptsächliche Bestimmungsmerkmal, die Frisur, im Gefolge des Kaiserporträts als regelrechte Modeerscheinung in andere soziale 'Schichten' diffundierte, doch man ging meist nicht soweit, die einmal benannten Stücke diverser internationaler Sammlungen und Depots in bezug auf derartige Erkenntnisse einer kritischen Neubewertung zu unterziehen<sup>3</sup>.

---

\* Für die Genehmigung der Photoerlaubnis im Magazin der Kapitولينischen Museen sowie seine persönliche Unterstützung bei den Aufnahmen bin ich Paolo Arata (Archivio Fotografico/Musei Capitolini) zu großem Dank verpflichtet; ferner sei folgenden Personen für mannigfache Hilfestellung und Ratschläge gedankt: Gunhild Jenewein (Rom), Friedrich Krinzing (Wien), Andreas Schmidt-Colinet (Wien), Sylvia Diebner (Rom), Paolo Monti (Rom), Andreas Konecny (Wien), Cristian Găzduc (Padua) und Valeriu Luduşan (Madrid). – Die Zitate folgen den Richtlinien des Österreichischen Archäologischen Institutes (ÖJh 69, 2000, 357 ff. bzw. <http://www.oelai.at/publik/autoren.html>); zudem gelten in Text und Anmerkungsapparat die folgenden Abkürzungen:

Cichorius

C. Cichorius, Die Reliefs der Traianssäule I. II (1896–1900).

Gross, Traian

W. H. Gross, Die Bildnisse Traians (1940).

Bergmann, Zeittypen

M. Bergmann, Zeittypen im Kaiserporträt?, in: Römische Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Konferenz 12.–15. Mai 1981, WissZBerlin 31, 1982, 143 ff.

Zanker, Herrscherbild

P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, in: Römische Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Konferenz 12.–15. Mai 1981, WissZBerlin 31, 1982, 307 ff.

Massner, Bildnisangleichung

A.-K. Massner, Bildnisangleichung – Untersuchung zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Augustusporträts (43 v. Chr. – 68 n. Chr.) (1982).

Krierer, Sieg und Niederlage

K. R. Krierer, Sieg und Niederlage, WForsch 1 (1992).

<sup>1</sup> Zu dieser Typologie s. grundlegend Gross, Traian 65 ff. 116 ff.; RE Suppl. X (1965) 1102 ff. s. v. M. Ulpius Traianus (W. H. Gross); vgl. kritisch EAA 2. Suppl. V (1997) 816 ff. Abb. 1048 ff. s. v. Traiano (K. Fittschen) mit Lit.; zu den typologischen Problemen, die sich aufgrund von Umarbeitungen älterer Porträts zu Traiansköpfen ergeben können, vgl. außerdem H. R. Goette – K. Hitzl, AM 102, 1987, 289 ff. Taf. 27 f.; kritisch zu 'provinziellen' Traiansporträts vgl. A. Invernizzi, Mesopotamia 21, 1986, 21 ff. sowie zuletzt B. Freyer-Schauenburg, AM 117, 2002, 257 ff. bes. Taf. 41–49.

<sup>2</sup> Unter den neueren Arbeiten s. vor allem J.-Ch. Balty, Cahier du Musée royal de Mariemont 8/9, 1977/78, 45 ff.; H. Jucker, JbBerlMus 26, 1984, 17 ff.; M. Bergmann, Zu den Porträts des Trajan und Hadrian, in: A. Caballos – P. León (Hrsg.), Itálica MMCC. Actas de las jornadas del 2200 aniversario de la fundación de Itálica, Sevilla 8–11 noviembre 1994 (1997) 137 ff.; Fittschen – Zanker I Nr. 39–44 Taf. 41–48; zuletzt auch D. Boschung, Ein Kaiser in vielen Rollen. Die Bildnisse des Traian, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit? (2002) 163 ff. 169 ff. mit älterer Lit.

<sup>3</sup> Einen Abriß der methodischen Problemkreise, welche sich im Zuge dieses Postulats einer Porträtmode in Anschluß an das Herrscherbild ergeben, legte P. Zanker vor. Diese Arbeit wurde jedoch meist nur in bezug auf ihre soziologischen Komponenten rezipiert, ohne daß auf ihrer Grundlage eine Neupositionierung der Methodik angestrebt worden wäre; s. Zanker, Herrscherbild 307 ff. bes. 311.

Aus diesem Grund soll in Folge der Versuch unternommen werden, die Benennbarkeit gerade einiger früher Bildnisse Traians auf neuer Basis zu diskutieren. Von besonderem Interesse sind dabei – gleichsam als Fallbeispiele – zwei Stücke aus dem Skulpturenmagazin der Kapitolinischen Museen in Rom, namentlich die Inventarnummern 3019 (Abb. 1) und 1432 (Abb. 2). Obgleich beide Porträtköpfe nach wie vor als Beispiele der Ikonographie des Kaisers in seinen ersten Regierungsjahren gelten, wurden bereits von früheren Bearbeitern in mehreren Details Uneinheitlichkeiten festgestellt, die man durch das Postulat verschiedener Typenvarianten zu erklären suchte<sup>4</sup>. Aus dieser Zusammenfassung an sich divergierender Phänotypen und ihrer gemeinsamen Ansprache als Traiansporträts ergab sich zwangsläufig eine Heterogenität in der Typologie. Vereinfacht gesagt: Eine Anzahl untereinander verschiedener Köpfe wurde in einer geschlossenen Typenkarte versammelt, wobei die Ähnlichkeit (nicht die Übereinstimmung) weniger Elemente genügte, um für ein Einzelstück die Benennung als Traiansbildnis zu gewährleisten. Die exemplarisch behandelten Stücke aus den Kapitolinischen Museen sollen nun im Rahmen einer vergleichenden Untersuchung zur Relativierung dieses rein typologischen Ansatzes herangezogen werden.

Voraussetzungen muß, abseits der Empirie des Hauptstückes, eine Klärung der methodischen Grundlage erfolgen, von welcher ausgehend die Argumentation sich entwickeln wird. Es handelt sich dabei um das Postulat der sog. Bildnisangleichung. Vor nunmehr 23 Jahren erschien in der Reihe zum römischen Herrscherbild A.-K. Massners Werk »Bildnisangleichung – Untersuchung zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Augustusporträts (43 v.Chr. – 68 n.Chr.)«. Damit war der Terminus 'Bildnisangleichung' nicht nur gleichsam geboren, sondern gleichzeitig durch das Gewicht des Reihenwerkes in einen besonderen Status versetzt. Dabei ist die Definition des Begriffes durch die Autorin selbst für die vorliegenden Überlegungen von großem Interesse. Sie möge deshalb in ihrer Vollständigkeit zitiert werden: »Bewußte Angleichung ist Teil der im Auftrag an den Künstler formulierten Porträtabsticht. Sie fordert die Repräsentation, das Zur-Schau-Stellen jener Eigenschaften, die der Dargestellte selbst nicht verkörpert, deshalb im Vorbild sucht und findet. Bewußte Angleichung kann sich auf eine formale, auf assoziative Wirkung bedachte Übernahme äußerlicher Attribute beschränken. Sie kann aber auch – und das meinen wir mit Bildnisangleichung im engeren Sinne – die individuellen physiognomischen Züge desjenigen, der porträtiert wird, mit denen seines Vorbildes in einer Art verschmelzen, daß wir, wenn uns sowohl Urbild als auch Vorbild bekannt sind, die charakteristischen Züge beider im Bildnis wiederfinden können.«<sup>5</sup>

A.-K. Massners Hauptaugenmerk lag auf der Fragestellung, inwieweit die Bildnisse des Augustus formal auf die Ikonographie seiner Familie sowie aller anderen iulisch-claudischen Herrscher ausstrahlten. Dabei gelang es ihr zu zeigen, daß nicht nur bestimmte Chiffren der Haargestaltung, sondern auch regelrechte physiognomische Angleichungen den Status bestimmter Personen (z. B. der Prinzen Gaius und Lucius Caesar) bzw. ihr Verwandtschafts- und Naheverhältnis zum Kaiser in besonderer Weise zum Ausdruck bringen sollten<sup>6</sup>. Massner definierte so eine Formellandschaft der Verbindlichkeiten zwischen den Bildnissen des iulisch-claudischen Hauses, die zwar die eindeutige Benennung und chronologische Einordnung einzelner Porträts teilweise verunmöglichte, andererseits aber auch die sozialen und machtdynamischen Abhängigkeiten innerhalb dieser speziellen Gruppe von Bildnissen hervortreten ließ. Die Angleichung von Privatpersonen an das Herrscherbild wurde dabei jedoch völlig zugunsten einer Elitenforschung ausgeklammert<sup>7</sup>.

Überlegungen zur Interdependenz von Formen und Formeln des Kaiserbildnisses mit der privaten Repräsentation legte zur selben Zeit P. Zanker vor, der diesen Zweig seiner Forschungen

<sup>4</sup> s. vor allem Fittschen – Zanker I 39 ff.

<sup>5</sup> Massner, Bildnisangleichung 3.

<sup>6</sup> s. Massner, Bildnisangleichung bes. 42 ff. 53 ff. 70 ff., zusammenfassend 142 ff.

<sup>7</sup> Der Begriff 'Elitenforschung' ist hier als Qualitätsbeschreibung der von A.-K. Massner ausgewählten und untersuchten Porträtgruppe zu verstehen, da diese ausschließlich Mitglieder des Kaiserhauses beinhaltet; vgl. zur Selektion der Bildnisse die Darlegungen der Autorin im Vorwort: Massner, Bildnisangleichung XI.



1 Porträt Inv. 3019. Roma, Musei Capitolini



2 Porträt Inv. 1432. Roma, Musei Capitolini

in mehreren weiteren Arbeiten vertieft<sup>8</sup>. In seinem Beitrag »Herrscherbild und Zeitgesicht« zur Porträtkonferenz in Berlin 1981 definiert er den Ausgangspunkt der Argumentation folgendermaßen: »Bei der festen pyramidalen Struktur der umfassend verwalteten kaiserzeitlichen Massengesellschaft war der Kaiser die einzige allen gemeinsame Bezugsperson.«<sup>9</sup> Daraus leitet er ab, daß die Vorbildwirkung des Herrscherbildes auf die private Porträtkunst spätestens ab mitelaugusteischer Zeit prädominant gewesen sei. Dieses Modell der römischen Gesellschaft (»feste pyramidale Struktur«) führt Zanker darüber hinaus einerseits zur dezidierten Ablehnung bisheriger Ansätze, eine lineare Stilentwicklung des römischen Porträts definieren zu wollen; andererseits legt er es seinen eigenen Überlegungen zum sog. Zeitgesicht zugrunde<sup>10</sup>. Er nimmt an, daß die Art und Weise, in der sich der Princeps ab Augustus darstellen ließ – und mit diesem Begriff »sich darstellen lassen« ist auch tatsächlich eine aktive Wahl der zu transportierenden Inhalte des Bildnisses gemeint –, in Folge auf die Selbstdarstellung von Angehörigen vor allem auch der sog. Mittelschicht abgefärbt habe. Dies bedeutet, daß sich im Gefolge der öffentlich aufgestellten Statuen und Porträts des Kaiserhauses eine Konvention bzw. auch verschiedene Moden der Darstellung gebildet hätten. Gewisse Elemente der kaiserlichen Ikonographie (wobei hier zwischen persönlicher und funktionaler Ikonographie nicht mehr zu unterscheiden ist) fanden also auch in der Abbildung von sozusagen 'gewöhnlichen' Bürgern Verbreitung<sup>11</sup>.

Zwei Aspekte dieser Argumentation verdienen m. E. besondere Beachtung, da sie einen gewissen Widerspruch in sich tragen: auf der einen Seite die postulierte Beeinflussung des Bürgers durch das Herrscherbild und die klar festgelegte Richtung dieser Beeinflussung; andererseits die Auflösung der rein physiognomischen Methode zugunsten einer strengen Typologie, die sich von der Benennung gelöst hat, um sich an die Verbreitungsanalyse von Einzelelementen zu halten. P. Zanker geht davon aus, daß das Herrscherbild die Mode geprägt habe. Ob dieser Prozeß tatsächlich so einseitig gesehen werden kann und inwiefern nicht auch äußere Einflüsse auf die Prägung der kaiserlichen Mode ausschlaggebend waren, ist letztlich nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist darauf hinzuweisen, daß *realiter* die Verwendung, Adaption und Verbreitung ikonographischer Motive wohl nicht nur in eine Richtung gegangen ist. Dementsprechend sollte man die Interpretationen, wer aus welchem Beweggrund welche Ikonographie gewählt und ob diese Wahl immer nur von der Elite ausgehend in niedrigere soziale Schichten gewirkt habe, mit Vorsicht anstellen<sup>12</sup>.

Der zweite problematische Aspekt von P. Zankers Argumentation ist die Wahl der strengen Typologie; in der Tat lehnt er die physiognomische Analyse von Porträts mit dem Hinweis auf die allzu enge Angleichung an das kaiserliche Vorbild weitgehend ab<sup>13</sup>. Statt dessen ist zu beob-

<sup>8</sup> Vgl. bes. P. Zanker, Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps (1983); ders., Augustus und die Macht der Bilder<sup>2</sup> (1990) 292 f.; ders., Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik, in: J. Bouzek u. a. (Hrsg.), Roman Portraits. Artistic and Literary, Acts of the Third International Conference on the Roman Portraits held in Prague and in the Beyčnĕ Castle from 25 to 29 September 1989 (1997) 9 ff.

<sup>9</sup> Zanker, Herrscherbild 311.

<sup>10</sup> Zur Definition s. grundlegend Zanker, Herrscherbild 307.

<sup>11</sup> Zur Chronologie dieses Prozesses s. Zanker, Herrscherbild 310.

<sup>12</sup> Kurz aufgeworfen wurde die Problematik, die sich gerade in Hinblick auf relativchronologische Wertungen (zeitliche Reihung Herrscherporträt – Privatporträt) ergibt, anhand von Genrefiguren auf römischen historischen Reliefs claudischer und flavischer Zeitstellung (Villa-Medici-Reliefs, Titusbogen, Cancellariareliefs), deren Bartmode die sog. hadrianische Revolution in der Kaiserfrisur eindeutig vorwegnimmt; s. A. Bonanno, Imperial and Private Portraiture: a Case of Non-Dependence, in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hrsg.), Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano. Roma, 26–30 Settembre 1984 (1988) 157 f. bes. Abb. 2 ff.; zur vorhadrianischen Bartmode vgl. auch die knappe und pointierte Analyse bei Bergmann, Zeittypen 145.

<sup>13</sup> Zanker, Herrscherbild 311: »Nur bei eindeutigem typologischen Zusammenhang mit einem offiziellen Bildnis sind sichere Benennungen möglich.«; vgl. dazu den Hinweis von M. Bergmann: »Das heißt nicht, daß das Phänomen »Zeitgesicht« im ganzen auf einem Zirkelschluß beruht: wir datieren die Privatporträts im doppelten Sinne »nach« den Kaiserporträts und stellen dann Übereinstimmungen fest. Vor diesem, im Einzelfall möglichen, Irrtum schützt u. a. die doch zu oft vorhandene physiognomische Angleichung an den Kaiser.« (Bergmann, Zeittypen 143).

achten, daß vor allem die Frisur und ihre Lockenschemata als datierendes Element herangezogen werden – darüber hinaus aber auch dazu verwendet werden können, ein anonymes Porträt etwa als ‘Prinzenbildnis’ zu bezeichnen. Die typologisch aussagekräftigen Elemente dienen folglich einerseits dazu, eine Verbreitung festzustellen, die sich durch verschiedene soziale Schichten zieht (worauf sich dann wiederum die soziologische Interpretation stützt), andererseits ermöglicht die Methode bei gehäuftem Auftreten charakteristischer Motive (z. B. in der Frisur) einen Verweis auf die mögliche Zugehörigkeit eines anonymen Dargestellten zum nächsten Umkreis des Kaiserhauses<sup>14</sup>.

In seinem Beitrag zu der 3. Internationalen Konferenz zum römischen Porträt 1989 in Prag faßte P. Zanker diesen Ansatz nochmals wie folgt zusammen: »[...] mit der massenweisen Verbreitung der neuen klassizistischen Bildnisse des Kaiserhauses begannen diese als Leitbilder zu wirken und Frisur, Habitus, Gesichtsschnitt, aber auch Einzelheiten der handwerklichen Machart, wie z.B. die Ausarbeitung der Haare zu bestimmen.«<sup>15</sup> Er argumentiert also mit einer regelrechten Mode der Macht, einer Vorbildwirkung des propagierten Staatsbildnisses, die alle Formen privater Repräsentation durchzogen habe, vor allem das Porträt im Funeralkontext. Die Beweisführung operiert mit einer subtilen Alltagssoziologie, einer allgemeinen Prämisse, wie Propaganda und ‘Bilderwelt’ eben zu funktionieren hätten<sup>16</sup>.

Doch begründet und erschöpft sich ein solcher Ansatz nicht in dem, was man instinktiv Alltagswissen nennen möchte. Er wurzelt im Gegenteil tief in entsprechenden Überlegungen zu Bild und Porträt in der Malerei, die in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts von E. H. Gombrich angestellt wurden und vor allem über dessen Aufsatz »Maske und Gesicht« wesentlichen Einfluß auf die gesamte kunstgeschichtliche Forschung ausüben sollten<sup>17</sup>. In kondensierter Form finden sich Gombrichs Thesen auch bei A.-K. Massner: »Überspitzt gesehen stellt sich die Frage der Ähnlichkeit sowieso nur bei der Bestimmung der Porträttypen und der Zuordnung der Repliken. Ansonsten ist das römische Kaiserporträt nach allem, was sich in unserem Zusammenhang ergab, eben nicht Abbild der physiognomischen Realität, sondern eher und hauptsächlich ›Maske‹.«<sup>18</sup>

Der Begriff »Maske« bedarf einer näheren Erläuterung. Laut E. H. Gombrich erfüllen nämlich Elemente wie Habitus, Frisur und Kleidung in Bildern automatisch die Funktion einer Maske oder Maskierung, um es auf den Punkt zu bringen: einer Verkleidung, so daß es schließlich vor allem an physiognomischen Details liegt, das Individuum zu kennzeichnen<sup>19</sup>. Die Folge dieses Effekts faßt Gombrich unter der Formel »Maske und Gesicht« folgendermaßen zusammen: »Es ist uns nahezu unmöglich, ein altes Porträt so zu sehen, wie es gesehen werden sollte, [...] denn wir sind kaum in der Lage, die volle Bedeutung eines auf Bestellung gemalten Bildes voll

<sup>14</sup> Vgl. Zanker, Herrscherbild 308 f.

<sup>15</sup> Zanker (Anm. 8:1997) 15.

<sup>16</sup> Zum Begriff ‘Bilderwelt’ vgl. nur P. Zanker, RA 1994, 281 ff.; T. Hölscher, Bildwerke: Darstellungen, Funktionen, Botschaften, in: A. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (2000) 147; ders., Augustus und die Macht der Archäologie, in: La révolution Romaine après Ronald Syme. Bilans et perspectives, Entretiens sur l’antiquité classique, Vandœuvre 6–10 septembre 1999 (2000) 244 f.; D. Graepler, Kunst – Bilderwelt – materielle Kultur, in: St. Altekamp – M. R. Hofter – M. Krumme (Hrsg.), Posthumanistische Klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden, Kolloquium Berlin 1999 (2001) 337 ff. bes. 354 ff.

<sup>17</sup> E. H. Gombrich, Maske und Gesicht, in: ders. – J. Hochberg – M. Black, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit (1981) 10 ff.

<sup>18</sup> Massner, Bildnisangleichung 145 Anm. 787.

<sup>19</sup> Gerade diese physiognomische Differenzierung wird allerdings im Fall des römischen Porträts der frühen und mittleren Kaiserzeit durch die bereits erwähnte Angleichung von Privatbildnissen an die kaiserliche Erscheinung erschwert (vgl. zur Diskussion um das Auftreten von Modephänomenen hier auch Anm. 11); dazu Bergmann, Zeittypen 143: »Das römische Kaiserporträt ist physiognomisch und entspricht der Prinzipatsideologie darin, daß es gewöhnlich keine dem Kaiser vorbehaltene Züge enthält, Züge, die vom Privatmann nicht übernommen werden können.«

zu erfassen, das angefertigt wurde, um den gesellschaftlichen Rang und die Karriere des Modells festzuhalten und seine Züge den Nachkommen zur Erinnerung und späteren Zeiten als Denkmal zu überliefern.«<sup>20</sup>

Solche Prozesse der Wechselwirkung zwischen der von einer gesellschaftlichen Elite gewählten Darstellungsform und der Ikonographie von Porträts anderer Gruppen lassen sich etwa gut an Gemälden des 16. Jahrhunderts ablesen. So schließen sich verschiedene Dogenporträts (Francesco Venier, 1564, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, und Andrea Gritti von Tizian, 1544/45, National Gallery of Art, Washington, Pietro Loredano von Tintoretto, 1567–70, National Gallery of Art, Washington) in differierenden ‘Typen’ der Darstellung zusammen, die ihrerseits eng den Konventionen anderer Funktionsporträts gehorchen (so etwa den Papstbildern Tizians). Einer derartigen horizontalen Verbreitung steht ferner eine vertikale Bewegung zur Seite, in der sich dieselben Konventionen in verschiedenen sozialen Schichten etablieren. Die ganzfigurige Darstellung des jugendlichen Philipp II. von Spanien im Madrider Prado (Tizian) hängt in Habitus, Tracht und perspektivischer Darstellung nicht nur, wie man erwarten könnte, mit dem Porträt Maximilians II. in der Kaiserfamilie von Arcimboldo (1553, Kunsthistorisches Museum, Wien) zusammen, sondern zeigt darüber hinaus auch engste Verbindungen zu einer ganzen Gruppe anonymer italienischer Edelleute, die sich etwa zur selben Zeit von dem Venezianer Moroni porträtieren ließ (z. B. der »Kavalier in Rosa«, 1560, Collezione Morosini, Bergamo, oder das Bildnis des Secco Svarolo, 1563, Florenz, Uffizien). Dabei muß im besonderen davon ausgegangen werden, daß Chiffren und Modeerscheinungen synchron auftreten und auf mehrere Personen angewendet werden können; derartige Gleichzeitigkeit ist ein ganz wesentlicher Aspekt, denn durch sie wird eine chronologisch fortschreitende Stilentwicklung, die man an den einzelnen Stücken ablesen zu können glaubte, stark zugunsten einer Verbreitungslehre der Einzelformen relativiert<sup>21</sup>.

Masken, so können wir aus E. H. Gombrichs Überlegungen weiter folgern, dienen aber nicht ausschließlich den repräsentativen Ansprüchen der Individuen innerhalb einer Elite (also z. B. eines Herrschers als Einzelperson), sondern in wesentlichem Maße auch der gruppenspezifischen Selbstdarstellung bestimmter sozialer ‘Einheiten’, vorzugsweise solcher, die eine bestimmte Nähe oder Beziehung zum Herrscher selbst sowie eine Ähnlichkeit untereinander an den Tag legen wollen.

Auf dieser Grundlage soll nun die Frage gestellt werden: Könnte die anfangs dargelegte Heterogenität in der Typologie der sog. frühen Traiansporträts vielleicht durch das Phänomen der Bildnisangleichung bedingt sein? Wäre es also möglich, daß dekontextualisierte Porträtköpfe anonymer Zeitgenossen des Kaisers durch ihre bewußte Angleichung an dessen Ikonographie als typologische ‘Variante’ eines Traiansbildes Eingang in die Literatur gefunden haben<sup>22</sup>?

An erster Stelle muß zur Klärung dieser Fragen das Instrument der vergleichenden Bildanalyse eingesetzt werden. Kann man an Referenzbeispielen zeigen, wie durchlässig in traianischer Zeit die Grenzen in der Darstellungskonvention des Kaisers in bezug auf porträtlich gehaltene Personen in seiner unmittelbaren Umgebung waren?

Als wesentliche Quelle seien in dieser Hinsicht die Reliefs von der Traianssäule herangezogen<sup>23</sup>. Bereits W. H. Gross kam bei seinem Versuch, die Kaiserbildnisse der Friesbänder bestimm-

<sup>20</sup> Gombrich (Anm. 17) 24; zu dementsprechenden Überlegungen zur Entwicklung der Karikatur vgl. ders., *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*<sup>6</sup> (2002) 280 ff.

<sup>21</sup> Eine Methode, die, wie wir bereits gesehen haben, auch P. Zanker in seinem Beitrag zur Porträtkonferenz Berlin 1981 vorschlägt; s. o. Anm. 3.

<sup>22</sup> Auf die Existenz dieses Phänomens wurde bereits von P. Zanker deutlich hingewiesen, wenngleich er die Wirkung des Kaiserporträts auf eine sog. Mittelschicht beschränkt glaubte: »Ein Überblick über das Material des ersten Jahrhunderts n. Chr. erlaubt die Feststellung, daß die Angleichung von Privatporträts ans Herrscherbild (sowohl in bezug auf Habitus und Mode als vor allem auf physiognomische Ähnlichkeit) in trajanischer Zeit einen eindeutigen Höhepunkt erreicht hat.« (Zanker, *Herrscherbild* 310); vgl. auch u. Anm. 35.

<sup>23</sup> Synoptisch zur Traianssäule und ihrem Bildschmuck s. C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule I. II* (1896–1900); L. Rossi, *Trajan's Column and the Dacian Wars* (1971); S. Settis, *La colonna traiana* (1988); R. Bode, *Der*

ten Porträttypen zuzuordnen, zu der Erkenntnis, daß die Figur Traians in den einzelnen Szenen aufgrund eines Mangels an determinierenden Details meist nur aus dem Bildkontext erkannt werden könne<sup>24</sup>. In weiterer Folge strich W. Schindler das große Maß an Ähnlichkeit in Frisur, Physiognomie und Habitus heraus, welches zwischen den Traiansfiguren und porträthaftern Gestalten aus der unmittelbaren Umgebung des Kaisers besteht, und sprach dabei von regelrechten »Verwechslungseffekten«. Die »variable Verschränkung von Stil und Typus« bewirke »typologische Unschärfen bis zur Verunklärung der Kaiserphysiognomie«<sup>25</sup>. Bei einer detaillierten Betrachtung einiger Szenen der Friese wird die Stichhaltigkeit dieser Argumente deutlich. Vor allem das Instrument der Frisuranalyse greift in allen Fällen zu kurz: weder kann es dazu eingesetzt werden, den Kaiser innerhalb einer Gruppe eindeutig zu benennen, da immer wieder auch Personen im Umfeld der als Traian deutbaren Figur eine Frisur wie der Kaiser tragen, noch ist es möglich, die Traiansbildnisse selbst aufgrund der Verteilung von Einzelelementen zu Typengruppen zu ordnen.

Dieses Phänomen begegnet beispielsweise in der Friesszene 46.CLXIV nach Cichorius (Abb. 3)<sup>26</sup>. Linker Hand hat sich eine Dreiergruppe römischer Offiziere (1–3) in ihrer typischen Tracht – Muskelpanzer, Oberarm- und Bauchptyrges, *paludamentum*, *calcei* – auf einem schräg nach rechts abfallenden Felsplateau versammelt<sup>27</sup>; die mittlere Figur (2), die einem unterwürdig dargestellten Barbaren die Hand reicht, ist aus dem szenischen Kontext als Traian benennbar; die Figur (1) rechts hinter ihm, die zu einem Teil von dem Barbaren verdeckt wird, ist in Dreiviertelansicht dargestellt und trägt deutlich erkennbar die langsträhnige Stirnhaarfrisur, die von sog. frühen Traiansbildnissen gut bekannt ist<sup>28</sup>. Der Kaiser selbst ist im Profil gezeigt, ebenso die Figur (3) hinter ihm, deren Gesicht jedoch nur fragmentarisch erhalten ist.

Eine ähnliche Szene haben wir in der Darstellung 49.CLXXIV nach Cichorius vor uns (Abb. 4)<sup>29</sup>. Diesmal handelt es sich um eine Fünfergruppe, von der sich zumindest vier Personen aufgrund ihrer Tracht als römische Offiziere (1–4) identifizieren lassen. Die Blickführung der umgebenden Figuren sowie seine prominente Stellung in der vorderen Reliefebene ermöglichen wiederum die Ansprache eines dieser Männer als Traian (1). Der Kaiser ist erneut im Profil dargestellt. Links hinter ihm ist eine bis auf den Kopf völlig verdeckte Gestalt (2) in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Auch dieser Mann trägt die oben beschriebene Stirnhaarfrisur. Die Frage, ob es sich bei den Figuren der Szenen 46.CLXIV und 49.CLXXIV womöglich sogar um ein und dieselbe Person handeln könnte, ist für die hier angestellten Beobachtungen nicht von Belang; wichtig scheint hingegen, daß diese Figur in der bewußten Szene deutlich an die tradierte kaiserliche Ikonographie angeglichen wurde.

Bei der in die zweite Reliefebene gerückten Offiziersdarstellung (2) links neben Traian läßt sich außerdem eine über die Übernahme der Frisur noch hinausgehende Angleichung an Habitus und Physiognomie des Kaisers konstatieren.

---

Bilderfriese der Trajanssäule, BJB 192, 1992, 123 ff.; F. Coarelli, *The Column of Trajan* (2000); gesammelte Lit. bis 1992 bei Krierer, *Sieg und Niederlage* 123 f. sowie bis 2002 bei T. Hölscher, *Bilder der Macht und Herrschaft*, in: Nünnerich-Asmus (Anm. 2) 180; zur Interpretation der Friese und ihrer Komposition s. vor allem T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, JdI 95, 1980, 265 ff.; B. Fehr, *Das Militär als Leitbild. Politische Funktion und gruppenspezifische Wahrnehmung des Traiansforums und der Traianssäule*, Hephaisstos 7/8, 1985/86, 39 ff.; L. Baumer – T. Hölscher – L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, JdI 106, 1991, 261 ff.

<sup>24</sup> s. Gross, *Traian* 55; zu der Heterogenität der Traiansdarstellungen an den Säulenreliefs und ihrer oftmaligen Nichtabhängigkeit von den erschlossenen Bildnistypen des Kaisers s. W. Schindler, *Sudermann's Traian und das Traianische*, in: Bonacasa – Rizza (Anm. 12) 470 f.

<sup>25</sup> s. Schindler (Anm. 24) 471.

<sup>26</sup> Die Zitierweise nach C. Cichorius folgt hier dem Schema: Tafelnummer nach Cichorius (arabisch), fortlaufende Szenennummer (römisch); zu dieser Szene s. auch Gross, *Traian* Taf. 40c (Detail); Krierer, *Sieg und Niederlage* Taf. 71, 243; Coarelli (Anm. 23) Taf. 71.

<sup>27</sup> Zur römischen Offizierstracht vgl. M. Junkelmann, *Die Legionen des Augustus*<sup>5</sup> (1991) 120.

<sup>28</sup> Vgl. vor allem Fittschen – Zanker I 39 ff. mit Lit.

<sup>29</sup> s. auch Gross, *Traian* Taf. 40d (Detail); Coarelli (Anm. 23) Taf. 76.



3 Traianssäule, Detail der Friesszene 46.CLXIV nach Cichorius



4 Traianssäule, Detail der Friesszene 49.CLXXIV nach Cichorius



5 Traianssäule, Detail der Friesszene 42.CXLVII nach Cichorius

Derartige physiognomische Angleichungen können auch bei weiteren Figuren in der Umgebung des Kaisers ausgemacht werden, so etwa in der Darstellung 42.CXLVII nach Cichorius (Abb. 5)<sup>30</sup>. Gezeigt wird eine eng zusammengrückte Fünfergruppe, darunter links zwei behelmte Figuren (1 und 2), von denen die linke Offizierstracht trägt. Die Figur (3) in der Mitte, wiederum im Profil dargestellt, hat sich nach rechts gewendet, um einen dort knieenden Barbaren zu empfangen; der Gestus mit der vorgestreckten Rechten verstärkt die Bewegung noch. In dieser Figur können wir den Kaiser erkennen. Rechts hinter ihm ist nun ein Mann (4) dargestellt, der nicht nur die markante Stirnhaarfrisur trägt, sondern selbst in der Gesichtsgestaltung dem Antlitz Traians überaus nahekommt. Damit kann man die Darstellung 34.CXVI nach Cichorius vergleichen (Abb. 6)<sup>31</sup>. Es handelt sich um eine Szene vom Ende des ersten Dakerkrieges: Deutlich ins Zentrum gerückt und auf einer *sella* sitzend, ist der Kaiser (1) gezeigt, der die Ehrfurchtsbezeugung eines Soldaten in *lorica hamata* (2) entgegennimmt<sup>32</sup>. Rechts und links Traians stehen zwei Offiziere (3 und 4), wobei die in Dreiviertelansicht gezeigte Figur (3) hier von besonderem Interesse ist. Auch dieser Offizier trägt eine Spielart der bekannten Frisur, und sein Gesicht ist ebenfalls merklich an das des sitzenden Kaisers angeglichen.

Zwei weitere Beispiele verdeutlichen das Phänomen zusätzlich. Zum ersten sei die Darstellung 14.XL nach Cichorius behandelt (Abb. 7)<sup>33</sup>: Vor allem der Gestus weist die im Profil dargestellte Figur (1) der Vierergruppe als Traian aus. In diesem Fall ist die Ähnlichkeit der Frisuren aller drei Begleiter (2–4) des Kaisers mit den in Relief und Rundplastik überlieferten Bildnissen bemerkenswert. Ferner kann die Figur (2), das bartlose Gesicht ins Dreiviertelprofil gewandt, wieder in nahe Verwandtschaft zur bekannten kaiserlichen Physiognomie gebracht werden. Die beiden Figuren (3 und 4) rechts davon sind durch ihre Tracht diesmal nicht als hohe Offiziere ausgewiesen; die Kniehosen und das Kettenhemd entsprechen den verschiedentlich als *auxilia* oder Praetorianer gedeuteten Figuren in anderen Szenen der Reliefbänder<sup>34</sup>.

Als letzte Szene der Traianssäule läßt die Darstellung 77.CIV nach Cichorius das untersuchte Phänomen nochmals klar umrissen hervortreten (Abb. 8)<sup>35</sup>. Gezeigt ist eine *adlucutio*-Szene, in der sich Traian (1), auf einem aus Quadern gefügten Podium stehend, an die versammelten Truppen wendet. Die Figur des Kaisers ist auch durch den links hinter ihr stehenden Liktoreindeutig zu erkennen. Begleitet wird Traian von zwei hohen Offizieren (2 und 3), in denen wir wohl historische Gestalten, vielleicht Legionslegaten, vermuten können<sup>36</sup>. Die links stehende Figur (2) ist Traian in den Gesichtszügen durchaus ähnlich, vor allem aber zeigt sich die Angleichung in den Haarkappen der beiden im Profil angegeben Männer.

Zusammenfassend läßt sich aus der Betrachtung dieser Beispiele von der Traianssäule die Feststellung treffen: Es ist zwar nicht zu entscheiden, ob es sich bei all den gezeigten Personen in der Nähe des Kaisers um militärische Genrefiguren mit porträthaftem Charakter oder tatsächlich um Bildnisse historischer Personen aus der Entourage des Traian handelt, in diesem Zusammenhang wichtig ist jedoch, daß sie in vielen Details von Haar- und Gesichtsgestaltung offenbar an den Princeps angeglichen wurden<sup>37</sup>. Die Existenz jenes Prozesses, den wir eingangs

<sup>30</sup> s. auch Gross, Traian Taf. 37c (Detail); Coarelli (Anm. 23) Taf. 62.

<sup>31</sup> s. Coarelli (Anm. 23) Taf. 48.

<sup>32</sup> Zur Unterscheidung von 'Truppengattungen' an der Traianssäule vgl. K. Lehmann-Hartleben, Die Traianssäule (1926) 89 f.; W. Gauer, Untersuchungen zur Traianssäule I, MAR XIII (1977) 55 ff.; vgl. auch Junkelmann (Anm. 27) 150 f.

<sup>33</sup> s. Coarelli (Anm. 23) Taf. 15.

<sup>34</sup> *auxilia*: H. Russell Robinson, The Armour of Imperial Rome (1975) 153 ff. 164 ff.; M. Speidel, Gnomon 52, 1980, 591 f.; K. Strobel, Untersuchungen zu den Dakerkriegen Traians (1984) 243; Praetorianer: Gauer (Anm. 32) 57 f.

<sup>35</sup> s. Gross, Traian Taf. 41b (Detail); Coarelli (Anm. 23) Taf. 125.

<sup>36</sup> Wobei die Benennungen jedoch umstritten sind; vgl. Cichorius II 275 ff.; Gauer (Anm. 32) 60 f. mit Anm. 303; 64 ff. Taf. 20; Th. Schäfer, JdI 104, 1989, 309 f.; zuletzt auch Coarelli (Anm. 23) 169.

<sup>37</sup> Ähnliche Beobachtungen können auf dem Gebiet des repräsentativen Staatsreliefs auch zu verschiedenen Szenen des Traiansbogens von Benevent angestellt werden. An diesem Denkmal zeigen wiederholt porträthafte Gestalten aus der Umgebung des Kaisers sowie Genrefiguren die 'traianische' Stirnhaarfrisur. Vgl. z. B. C. Pietrangeli, L'Arco



6 Traianssäule, Detail der Fries-  
szene 34.CXVI nach Cichorius



7 Traianssäule, Detail der Fries-  
szene 14.XL nach Cichorius



8 Traianssäule, Detail der Fries-  
szene 77.CIV nach Cichorius

unter dem Begriff 'Bildnisangleichung' beschrieben haben, darf also folgerichtig für die Reliefs der Traianssäule und die direkte kaiserliche Gefolgschaft in traianischer Zeit angenommen werden. Daraus erklärt sich auch die eingangs erwähnte Beobachtung von W. H. Gross, der daran zweifelte »ob wir Traian ohne die Hilfe des Zusammenhangs wiedererkennen würden«<sup>38</sup>. Der Kaiser ist nämlich bloß aus dem Kontext und der Komposition der Szenen zu benennen<sup>39</sup>.



9 Elfenbeinfries, Unterhandlungsszene. Efes Müzesi, Selçuk

Eine andere Möglichkeit, die Figur des Kaisers innerhalb einer Darstellung eindeutig kenntlich zu machen, besteht im Kunstgriff der Vergrößerung. Der 2003 von M. Dawid monographisch vorgelegte Elfenbeinfries aus dem Hanghaus 2 von Ephesos liefert nicht nur für diese Praxis, sondern auch für das Phänomen der Bildnisangleichung selbst wertvolle Indizien<sup>40</sup>. Es handelt sich dabei um ein Werk der repräsentativen Kleinkunst<sup>41</sup>. Folglich ist davon auszugehen, daß der Auftraggeber einen anderen Anspruch an das Endprodukt stellte, als wir ihn von der offiziellen Staatskunst zu erwarten geneigt sind. Private Aspekte spielten ohne Zweifel bei der Wahl der Bildthemen, wahrscheinlich sogar bei der gesamten Zusammenstellung der Szenen, eine wesentliche Rolle; auch die von dem oder den Ausführenden gewählten Darstellungsformen und Ikonographien orientieren sich zwar an öffentlichen Denkmälern der Kaiserzeit, grenzen sich jedoch zugleich durch einige Spielarten in den figürlichen Kompositionen von der kaiserlich-militärischen Repräsentationskunst ab. So setzte das kleine Format den Möglichkeiten der Ausführung gewisse Grenzen, während andererseits das verwendete Elfenbein in vielen Details eine von Steindenkmälern stark abweichende, teilweise sozusagen hochauflösende Wiedergabe gestattete.

Zwei der Relieffelder sind hier von Interesse: einerseits eine Unterhandlungsszene zwischen einem römischen Offizier und einem Barbaren (Abb. 9), andererseits der fragmentarisch erhaltene Mittelabschnitt des Frieses, der wohl den Moment der Unterwerfung eines Barbaren gegenüber einem römischen Militärdetachment darstellt (Abb. 10)<sup>42</sup>. Die römischen Protagonisten der

di Traiano a Benevento (1947) Taf. 15. 20. 21. 23; dasselbe Phänomen der 'ModEFRISUREN' bei Genrefiguren (z. B. Likatoren) ist an der Traianssäule zu beobachten, vgl. Gauer (Anm. 32) Taf. 18b; die Feststellung P. Zankers (Zanker, Herrscherbild 308), es seien »bei den hochgestellten Persönlichkeiten in der nächsten Umgebung des Kaisers« weder an der Traianssäule noch auf dem Bogen von Benevent »Angleichungen irgendwelcher Art« zu beobachten, sowie die daraus folgende Beschränkung der Verbreitung kaiserlicher Porträtmode auf die sog. Mittelschicht können aufgrund der angeführten Evidenz zurückgewiesen werden.

<sup>38</sup> Gross, Traian 48.

<sup>39</sup> Ähnliche Überlegungen zuletzt auch bei Hölscher (Anm. 23:2002) 138; gegen eine Unschärfe in der Gestaltung der Traiansporträts an der Säule vgl. Gauer (Anm. 32) 61.

<sup>40</sup> Zu den Fundumständen sowie den restauratorischen Maßnahmen am Fries s. M. Dawid, Die Elfenbeinplastiken aus dem Hanghaus 2 in Ephesos, FiE VIII 5 (2003) 13 ff.

<sup>41</sup> Vgl. die Überlegungen zur ursprünglichen Verwendung des Frieses als Verzierung einer *sella curulis* bzw. einer Prunktruhe bei Dawid (Anm. 40) 62 mit Anm. 160; ebenso bestünde die Möglichkeit, den Fries als privaten Besitz eines hochrangigen Offiziers aus der nahen Umgebung des Kaisers zu interpretieren (dies wird von der Bearbeiterin jedoch eher abgelehnt, da es »zu sehr ins Reich der Phantasie führen« würde; Dawid a. O. 63).

<sup>42</sup> Die entsprechenden Abbildungen des Frieses in seinem rekonstruierten Zustand sowie Detailaufnahmen der Hauptfiguren bei Dawid (Anm. 40) Taf. 5, 18a; 6, 18b. 19; 9, 30; 10, 32a. c; 11, 33.



10 Elfenbeinfries, Unterwerfungsszene. Efes Müzesi, Selçuk

Bildfelder sehen einander auf den ersten Blick sehr ähnlich, vor allem in bezug auf die völlige Bartlosigkeit und die typisch traianische Stirnhaargestaltung, die in Kombination mit Rüstungsdetails der begleitenden römischen Soldaten eine Datierung nicht später als an den Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. nahelegen<sup>43</sup>. Der wesentliche Unterschied der Figuren liegt allerdings in der auffallenden Größendifferenz, die fast einen ganzen Kopf beträgt. Die entscheidende

Frage ist nun, ob in beiden Szenen dieselbe Person dargestellt sein kann. Ihre Beantwortung soll durch eine mehrschichtige ikonographische Analyse versucht werden, in deren Rahmen die szenische Gesamtkomposition sowie die den Figuren beigeordneten Antiquaria besondere Beachtung verdienen.

Der Aufbau der beiden Bildfelder ist eindeutig von differenzierter Gestaltung. In ihrem Bezug zueinander wird dieser Unterschied besonders deutlich (Abb. 11). Die Unterhandlungsszene präsentiert Römer und Barbaren in räumlich annähernd gleichwertiger Verteilung auf dem Tableau. Zwischen dem römischen 'Feldherren' und seinem barbarischen Widerpart sind, die Mittelachse besetzend, Hals und Kopf des Reitpferdes eingeschoben, wodurch keiner von beiden dem anderen gegenüber in eine dominante Situation gerückt wird. Darüber hinaus sind die Figuren gleich groß wiedergegeben, woraus sich für den Betrachter der Eindruck von Ausgewogenheit ergibt. Von diesem Schema unterscheidet sich die Komposition des Mittelfeldes in fundamentaler Weise. Die Gruppe römischer Soldaten, innerhalb derer sich auch die bis fast an den unteren Rand der Kopfprofilleiste vergrößerte Hauptfigur befindet, nimmt beinahe den gesamten Bildraum ein. Eine unter dem Vorderlauf des Reitpferdes erhaltene vorgestreckte rechte Handfläche kann wohl mit einer knienden Figur in Verbindung gebracht werden; es handelt sich also offenbar um eine Unterwerfungsgeste<sup>44</sup>. Diesem Inhalt entspricht die raumgreifende Anordnung der Römer und ihres erhabenen Protagonisten.

Ein prominentes Beispiel für die bewußte Vergrößerung einer Figur im szenischen Kontext findet sich für die vortraianische Zeit an den Platten der sog. Cancellaria-Reliefs. Sowohl die nachträglich zu einem Nervaporträt umgearbeitete Figur Domitians als auch diejenige seines vergöttlichten Vaters Vespasian sind gegenüber den umgebenden Genrefiguren eindeutig vergrößert dargestellt. Lediglich die Götterfiguren weisen eine darüber hinaus gehende Steigerung in den Dimensionen auf<sup>45</sup>. Noch häufiger begegnet die Vergrößerung der Figur des Kaisers in der Münzpropaganda, etwa auf stadtrömischen Prägungen Domitians<sup>46</sup>, Traians<sup>47</sup> und Hadrians<sup>48</sup>. Allein dieses gestalterische Mittel wäre also bereits ein starkes Indiz dafür, die Hauptfigur des

<sup>43</sup> Vgl. dazu die Überlegungen bei Schäfer (Anm. 36) 307.

<sup>44</sup> s. Dawid (Anm. 40) 59; zu Proskynese und Handgestus in Unterwerfungsszenen vgl. nur Krierer, Sieg und Niederlage 191 ff. Taf. 69, 238; 70, 242; 76, 258.

<sup>45</sup> s. R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denotate Status in Roman Sculpture and Coinage* (1963) 99 (mit Lit.) Abb. 2, 117.

<sup>46</sup> Ebenda 98 Abb. 2, 110. 114.

<sup>47</sup> Ebenda 108 Abb. 3, 8.

<sup>48</sup> Ebenda 132 Abb. 3, 66.



11 Elfenbeinfries, Szenen Abb. 9 und Abb. 10 im Vergleich. Efes Müzesi, Selçuk

Mittelfeldes als Kaiser anzusprechen, woraus sich aus der eingangs erwähnten Zeitstellung eine Benennung als Traian ergeben muß.

Doch auch der Aufbau der Verhandlungsszene auf dem linken Friesfeld ist aufschlußreich. Ähnlich ausgewogene Darstellungen kommen in der einschlägig bekannten stadtrömischen Ikonographie, beispielsweise an der Traianssäule, nicht vor. Sobald die Person des Kaisers involviert ist, kann nämlich eine konsequent praktizierte kompositorische Herabsetzung der barbarischen Unterhändler beobachtet werden. Beispielsweise empfängt in der Darstellung 37.LII nach Cichorius<sup>49</sup> Traian eine dakische Gesandtschaft; die Gruppe aus vier Barbaren bewegt sich auf den Kaiser und seine zwei Begleiter zu. Die Römer stehen auf einer als felsig gekennzeichneten Anhöhe, wodurch die in den Vordergrund gerückte Figur Traians sich etwa einen halben Kopf über den Führer der barbarischen Delegation erhebt. Die Darstellung 73.C nach Cichorius präsentiert erneut dieses Schema<sup>50</sup>. Es handelt sich um das Eintreffen von Gesandtschaften verschiedener friedfertiger Völker vor dem Kaiser, der in ziviler Tracht gezeigt ist. Die Figur Traians bildet den Zielpunkt jener Bewegung, die der Zug von Unterhändlern beschreibt. Der Kaiser ist wiederum etwa einen halben Kopf größer dargestellt als der barbarische Gesandte an der Spitze der Abordnungen, so daß man eine aufsteigende Diagonale zwischen dem von links kommenden Barbaren und dem rechts stehenden Traian ziehen kann, dessen Figur außerdem gegenüber seinen Begleitern leicht vergrößert wiedergegeben ist. Die Komposition der Darstellung läßt also offenbar bewußt jede Ausgeglichenheit zwischen Kaiser und Barbaren vermissen.

Auf dem linken Feld des ephesischen Frieses hingegen wurde, wie wir bereits einleitend festgestellt haben, eine Isokephalie der beiden Hauptfiguren herbeigeführt. Es bestand jedoch eigentlich kein zwingender Grund, den Protagonisten des Mittelfeldes, Traian, zweimal in unterschiedlichen Größen zu zeigen. Denn hätte man damit in der linken Szene den Respekt gegenüber dem friedfertigen barbarischen Unterhändler zum Ausdruck bringen wollen, wäre es ein Leichtes gewesen, sowohl den Römer als auch den Barbaren in den Dimensionen der Hauptfigur des Mittelreliefs zu arbeiten, also die Größen nicht von einer Szene zur anderen zu verändern. Dies ist am vorliegenden Stück jedoch nicht zu beobachten. Die Wahl in der Gestaltgebung dürfte vielmehr, berücksichtigt man die eindeutig gewichteten Szenen kaiserlich-stadtrömischer Repräsentation, darauf zurückzuführen sein, daß in der Verhandlungsszene des linken Bildfeldes eben nicht der Kaiser selbst dargestellt ist.

Eine analytische Betrachtung der auf dem Elfenbeinfries abgebildeten Antiquaria bestätigt diesen aus dem szenischen Kontext und der Größe der Figuren gewonnenen Befund. Die Helme

<sup>49</sup> Vgl. Gauer (Anm. 32) 29; Coarelli (Anm. 23) Taf. 54.

<sup>50</sup> Vgl. Gauer (Anm. 32) 32 mit Anm. 193 Taf. 4a; Coarelli (Anm. 23) Taf. 120.

der Soldaten in den fraglichen Bildfeldern erinnern stark an jenen attischen Typus mit ausladendem Federschmuck, der vom Großen Traianischen Schlachtfries des Konstantinsbogens, dem sog. Praetorianerrelief im Louvre und einigen anderen Darstellungen des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. bekannt ist<sup>51</sup>. Ebenso kann der Kettenpanzer des frontal gezeigten Begleiters des römischen Protagonisten im linken Bildfeld gut mit Beispielen anderer Reliefarbeiten traianischer Zeitstellung verglichen werden: bis auf die fehlenden Schulterstücke nahezu identische Schutzbewaffnung tragen zwei der berittenen Soldaten vom Großen Traianischen Schlachtenfries sowie eine Reiterfigur auf einer in Rom gefundenen Bronzekanne<sup>52</sup>. Ob es möglich sei, auf Darstellungen flavischer und traianischer Zeit anhand des bewußten Helmtypus als auch der *lorica hamata* bestimmte Spezialeinheiten, namentlich die Praetorianer, zu identifizieren, war immer wieder Thema kritischer Diskussionen<sup>53</sup>. Es ist allerdings nach wie vor evident, daß die Kombination der bewußten Helme mit dem altertümlich anmutenden Panzerzeug auffallend oft an berittenen Soldaten in der direkten Gefolgschaft des Kaisers bzw. in Verbindung mit Feldzeichen der Garde begegnet. Im Fall des linken Friesfeldes könnte es sich also um ein Detachement eben dieser militärischen Einheit handeln, das den römischen Unterhändler begleitet<sup>54</sup>. Der Rundschild, auf den dieser seinen linken Arm stützt, wurde aufgrund des scheinbar sichtbaren Dekors mit Kreuzen und Kreissegmenten von der Bearbeiterin in die Nähe makedonischer Schilde gerückt. Nun ist dem Betrachter des Frieses jedoch deutlich die mit horizontalem Haltegriff versehene Innenseite des Schildes zugewandt. Die kreuz- und halbkreisförmigen Kerben können also weder mit den bekannten Ornamenten der makedonischen Beispiele noch deren symbolischen Implikationen in Verbindung gebracht werden, befinden sie sich dort doch auf der Außenseite der Schutzwaffen<sup>55</sup>. Vielmehr dürfte es sich im vorliegenden Fall um die Andeutung des gepolsterten Schildinnenfutters handeln<sup>56</sup>.

Läßt man die Interpretationen bezüglich Heroisierung oder historisierender Verwendung ‘makedonischer’ Bewaffnung aus diesen Gründen beiseite, wäre es wohl angebrachter, den Schild generell als Insignie der Kavallerie bzw. des *ordo equester* zu interpretieren<sup>57</sup>. Darstellungen, die den Kaiser selbst mit Rundschild zeigen, sind für das 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. nicht nachzuweisen. Der Schild darf deshalb wohl als ein denotierendes militärisches Attribut, wahrscheinlich als Rangabzeichen eines Offiziers, verstanden werden<sup>58</sup>. In Kombination mit den bereits besprochenen Helm- und Rüstungstypen der umgebenden Soldaten könnte man an den Kommandanten eines besonderen Teiles der Gardekavallerie denken. Die bewußte Darstellung der Schutzwaffe in nur einer der Szenen macht jedoch bloß dann Sinn, wenn sie Rang und Identität ihres Trägers in eindeutiger Weise zum Ausdruck bringen und ihn gegenüber dem vergrößert wiedergegebenen Kaiser absetzen sollte. In Anbetracht dieses Befundes ist es mithin

<sup>51</sup> Vgl. G. Waurick, Untersuchungen zur historisierenden Rüstung in der römischen Kunst, *JbRGZM* 30, 1983, 265 ff.; G. M. Koepfel, *BJb* 184, 1984, Kat. 14 Abb. 19–20; Kat. 13 Abb. 18; Junkelmann (Anm. 27) 170 f.; J. Borchardt, Der Fries vom Kenotaph für Gaius Caesar in Limyra (2002) Taf. 64, 3 (Relief mit *signiferi* der Praetorianergarde, Galleria Borghese/Rom); Taf. 73, 5; Dawid (Anm. 40) 19 f. 61 f. Taf. 6, 18b.

<sup>52</sup> Großer Traianischer Schlachtenfries: Hölscher (Anm. 23:2000) 138 f. Abb. 126 f.; Krieger, Sieg und Niederlage, Taf. 123, 394 f.; 124, 396; 125, 397; 126, 398; 127, 399; 129, 401; vgl. Gauer (Anm. 32) 107 Anm. 288 sowie Koepfel (Anm. 51) 152; Bronzekanne: Schäfer (Anm. 36) 295 Abb. 15.

<sup>53</sup> Einen Überblick gibt Schäfer (Anm. 36) 315 f.; m. E. zu Recht hebt Junkelmann (Anm. 27) 153 die bei Eliteeinheiten festzustellende Tendenz hervor, sich durch historische bzw. historisierende Ausrüstungsstücke von der ‘gewöhnlichen’ Truppe abzusetzen.

<sup>54</sup> Vgl. die Ansprache der Soldaten als Praetorianer bei Dawid (Anm. 40) 22.

<sup>55</sup> Vgl. Dawid (Anm. 40) 22 mit Lit.

<sup>56</sup> Den Hinweis verdanke ich A. Konecny.

<sup>57</sup> Zur *parma equestris* vgl. Junkelmann (Anm. 27) 179; ders., Die Reiter Roms III (1992) 176 ff.

<sup>58</sup> Nach Mitteilung von C. Gäzdac ist die Darstellung eines Kaisers mit Rundschild in der fraglichen Zeitspanne auch im numismatischen Material belegt; dazu vgl. etwa Schäfer (Anm. 36) 297 Abb. 14: Der von Schäfer auf dem Bildfeld als zweiter Protagonist außer dem Kaiser bezeichnete Reiter trägt deutlich erkennbar einen Rundschild und wird ebenfalls als hoher römischer Offizier interpretiert.

beinahe unmöglich, in den Hauptfiguren der beiden Bildfelder dieselbe Person erkennen zu wollen<sup>59</sup>.

Die behandelten Beispiele von der Traianssäule und der ephesische Elfenbeinfries zeigen also, in welchem bedeutendem Maße das Phänomen der Angleichung an das Herrscherbild die porträthaften Darstellungen traianischer Repräsentationskunst prägte. Es wurde evident, daß die Bildnisangleichung schlußendlich zu einem Punkt führt, an dem man die Identität einer Person – und sei es auch die des Kaisers – nur noch aus dem szenischen Bildkontext ermitteln kann; hier versagt die herkömmliche typologische Methode der Porträtforschung, und auch vermeintlich sichere physiognomische Vergleiche können in die Irre weisen.

Daß mit Bildnisangleichungen auch in der rundplastischen Porträtkunst traianischer Zeit besonders zu rechnen sei, wurde immer wieder betont<sup>60</sup>. Als Leitstücke dienten in der Argumentation eindeutig nicht Traian darstellende Köpfe (z. B. Porträts von Kindern, bärtigen Jugendlichen oder alten Männern), die typologisch klassifizierbare Schemata der kaiserlichen Stirnhaargestaltung übernehmen<sup>61</sup>. Handelt es sich jedoch um männliche, unbärtige Porträtköpfe mittleren Alters mit traianischer Frisur, deren Herkunft, Anbringung und ursprünglicher Aufstellungskontext nicht mehr erschlossen werden können, ist die Verlockung nach wie vor groß, sie als Variante eines kaiserlichen Porträttypus anzusprechen. Die Bildnisse Inv. 1432 und 3019 aus den Kapitolinischen Museen können hierfür als Paradebeispiele angeführt werden. Vor dem Hintergrund der oben entwickelten Überlegungen soll nun eine neue Bewertung dieser zwei Bildwerke sowie ihrer Stellung in der stadtrömischen Kunstproduktion traianischer Zeit versucht werden.

Das aus dem Kunsthandel stammende Stück Inv. 3019 (Abb. 2) wurde von K. Fittschen und P. Zanker dem 1. Bildnistypus des Kaisers zugeordnet<sup>62</sup>. Besonders charakteristisch sind zwei Elemente des Kopfes: Erstens ändert sich die Bewegungsrichtung der wie kappenartig auf der Kalotte aufliegend gearbeiteten Stirnhaarsträhnen vom Betrachter aus gesehen rechts über der Nase, ein wenig aus der Hauptachse des Gesichts versetzt, wo die Ausbildung einer kleinen Gabel beobachtet werden kann. Die zweite Auffälligkeit betrifft die Gesichtsbildung selbst, die von Fittschen und Zanker als »breiter und voller« im Gegensatz zu »späteren Bildnissen« beschrieben wird. Die Beurteilung der »weichen und stofflichen Inkarnatbildung« führt in Folge zu einem chronologischen Ansatz des Stückes in unmittelbarer Nähe zu spätflavischen Porträts, woraus sich die frühe Datierung vor oder knapp nach dem Regierungsantritt des Kaisers ergibt<sup>63</sup>. Die Benennung als Traiansbildnis ergab sich für die Bearbeiter dabei vor allem aus der beschriebenen Bildung des Stirnhaares.

Demselben frühen Typus wurde der Kopf Inv. 1432<sup>64</sup> (Abb. 1), gefunden 1937 auf dem Forum Iulium, zugewiesen. Das hauptsächliche Ordnungselement der Bearbeiter war wiederum

<sup>59</sup> So deutet die Bearbeiterin den Protagonisten der Verhandlungsszene auch als den Feldherren Traians A. Cornelius Palma bei der Einrichtung der Provinz Arabia, die vergrößerte Figur des Mittelfeldes als eine Darstellung des Kaisers selbst; die gesamte Argumentation bei Dawid (Anm. 40) 32. 58 f.

<sup>60</sup> s. etwa Zanker, Herrscherbild 310; Boschung, (Anm. 2) 171. Immer noch grundlegend zu den Privatporträts traianischer Zeitstellun G. Daltrop, Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit (Diss. Münster 1957).

<sup>61</sup> s. z. B. H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 78 Taf. 27 (bärtiger Jüngling); P. Zanker, Ein hoher Offizier Trajans, in: Eikones. Festschrift H. Jucker, 12. Beih. AntK (1980) 196 ff.; H. Jucker – D. Willers, Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz<sup>3</sup> (Ausstellungskat. Bern 1983) 117 (bärtiger Jüngling). 119 (alter Mann); K. Fittschen, Kinderporträt und offizielles Porträt im 2. Jh. n.Chr., in: Bonacasa – Rizza (Anm. 12) 303 ff. Abb. 1 ff.; P. Liverani, RM 101, 1994, 161 ff. Taf. 62, 2; 63 (Porträtstatuen aus einem Grabbau); H. I. Flower, A Tale of Two Monuments: Domitian, Trajan, and Some Praetorians at Puteoli (AE 1973, 137), AJA 105, 2001, 625 ff. Abb. 3.

<sup>62</sup> s. Fittschen – Zanker I 39 Nr. 39 Taf. 41. 42; vgl. auch Gross, Traian 67. 69 f. 124 Nr. 4 Taf. 6b. 7; A. Leibundgut, JdI 99, 1984, 265 Abb. 7; von R. Calza wurde der Kopf irrigerweise als spätantikes Bildnis des Flavius Magnus Magnentius angesprochen: vgl. R. Calza, Iconografia Romana imperiale da Carausio a Giuliano (1972) 361 f. Nr. 254 Taf. 122; 450 f.

<sup>63</sup> Fittschen – Zanker I 39.

<sup>64</sup> Ehemals Antiquario Comunale Inv. 2012.

die Frisur, die, in typologische Nähe zu 'späteren Trajansbildnissen' gerückt, allerdings als frühe Stufe erkannt und dementsprechend relativchronologisch gewertet wurde. Die Sichellocken der Stirnhaargestaltung werden als typisch trajanisch bezeichnet, was in diesem Kontext jedoch als 'typisch für Traian' zu verstehen ist, da die Beurteilung der Frisur die Benennung des Bildnisses erst ermöglicht<sup>65</sup>. Die störenden Elemente der Uneinheitlichkeit, die man im direkten Vergleich der beiden demselben Typus zugewiesenen Bildnisse sogleich bemerkt, liegen vor allem in der stark voneinander abweichenden Formgebung von Wangen und Augen sowie in dem bei Inv. 1432 überaus tief liegendem Haaransatz. Letzter taucht weder an den weiteren Porträts des entsprechenden Typus noch an späteren Bildnissen in ähnlicher Gestaltung auf. All diese Divergenzen wurden von den Bearbeitern durch die Bezeichnung des Kopfes Inv. 1432 als Typenvariante scheinbar gelöst<sup>66</sup>.

Eine Zusammenstellung einiger Porträts des von K. Fittschen und P. Zanker postulierten Typus und ihr Vergleich mit dem Bildnis Inv. 1432 lassen allerdings Zweifel an dieser Erklärung aufkommen<sup>67</sup>. Dabei werden nicht nur prägnante Details der Frisur, sondern auch der Physiognomie und der Profilliniengestaltung als aussagekräftige Indizien bewertet. Ein durchgängiges physiognomisches Merkmal, dessen deutliche Ausprägung das Traiansbildnis gemäß der *communis opinio* kennzeichnet, besteht in der tief angegebenen Nasen-Lippen-Furche, die im Mundbereich in eine leicht gewellt überhängenden Oberlippe übergeht<sup>68</sup>. Die Bildnisse des 1. Typus im Louvre (Ma 3512<sup>69</sup>; Abb. 12) und Kapitolinische Museen Inv. 3019 zeigen dieses Merkmal sehr deutlich. Der Kopf Kapitolinische Museen Inv. 1432 hingegen weist es nur in stark reduziertem Maß auf. An einem Porträt in Frankfurt, Liebieg-Haus Inv. 156<sup>70</sup>, das generell demselben Typus zugewiesen wird, ist das Spezifikum ebenfalls nicht zu beobachten; allerdings ist hier die Profilgestaltung vor allem in bezug auf Wangenlinie und Kinn dem Kopf Kapitolinische Museen Inv. 3019 so ähnlich, daß man letzten mit Louvre Ma 3512 sowie dem Frankfurter Exemplar wohl bereits in eine typologische Gruppe zusammenfassen kann, noch bevor auf die Charakteristika der Frisur eingegangen wird. Das Porträt Kapitolinische Museen Inv. 1432 hingegen darf diesen Beispielen aufgrund der unterschiedlich wiedergegebenen Oberlippe und Kinnpartie, die im Profil trotz grober Beschädigungen einen deutlich abweichenden Umriss zeigt, nicht zur Seite gestellt werden.

Bei der Gestaltung des strähnigen Haares ist eine allgemeine Nähe von Kapitolinische Museen Inv. 3019 und Frankfurt, Liebieg-Haus Inv. 156 zu konstatieren. Die Ausarbeitung der Strähnen erfolgte in beiden Fällen flächig, die Ränder der Frisur sind deutlich gegen die Hautpartien abgesetzt. Dieser Randkontur, der tatsächlich linear ausgeführt ist und nur vereinzelt durch die Angabe einzelner Strähnenspitzen aufgelockert wird, erzeugt den Eindruck einer regelrechten Haarkappe. Das Phänomen kann auch an Kapitolinische Museen Inv. 1432 beobachtet werden. Hier jedoch ist das Stirnhaar über der vom Betrachter gesehen linken Gesichtshälfte merklich aufgelockert angegeben, einzelne Strähnen sind auch in der Fläche durch gegeneinander abgesetzte Tiefen differenziert. Die Angabe der einzelnen Sichellocken selbst ist beim Kopf Louvre Ma 3512 noch wesentlich nuancierter und plastischer, vor allem was den Bereich des Hinterhauptes und der Nackenzone betrifft, ebenso wie es auch für die gesamte Oberflächengestaltung des Gesichtes zu bemerken ist. Das zweite Register der Locken über den Stirnlocken setzt hier zudem besonders weit vorn an, was an den beiden engverwandten Köpfen Kapitolini-

<sup>65</sup> s. Fittschen – Zanker I 40.

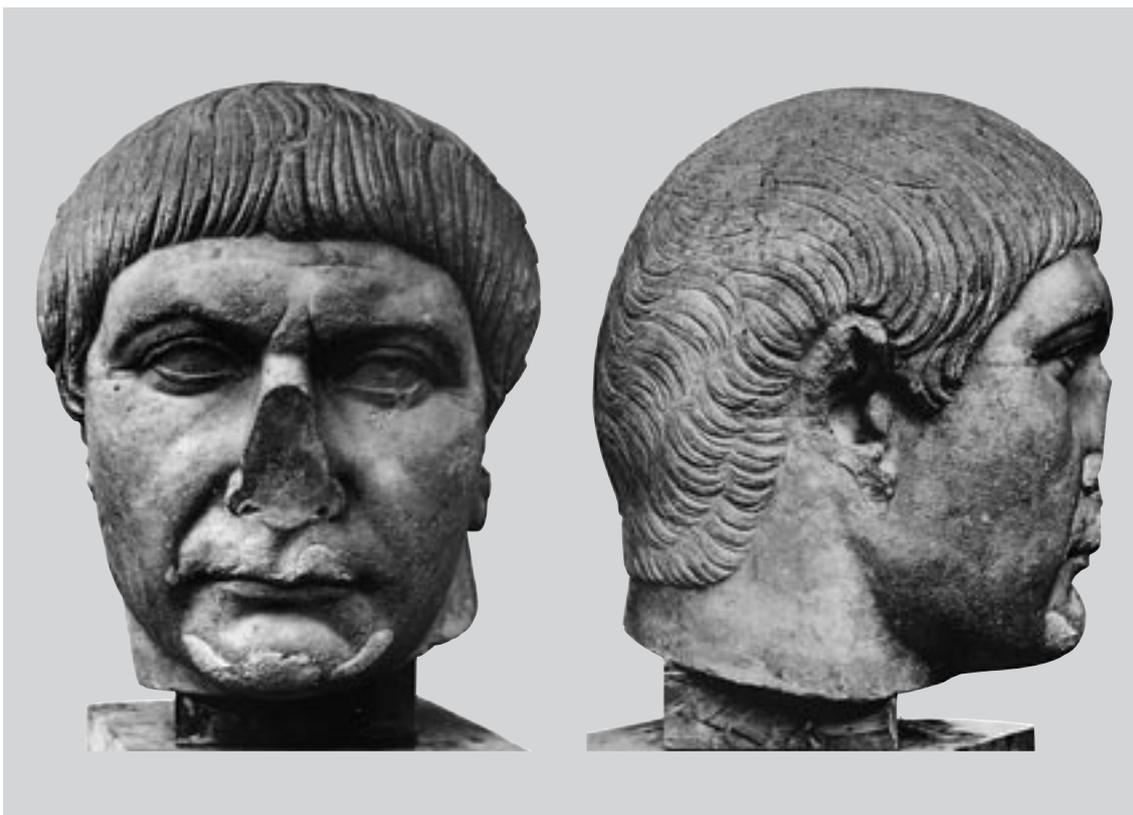
<sup>66</sup> s. Fittschen – Zanker I 40.

<sup>67</sup> Eine Auflistung der anhand ihrer Stirnhaarbildung zugewiesenen Stücke bei Fittschen – Zanker I 39. Bei den dort aufgeführten Stücken könnte ein maßhaltiger Vergleich von Profillinien (Vertikalschnitten) eine weitere Differenzierung der hier dargelegten Argumentation ermöglichen; s. zu dieser Methode grundlegend M. Pfanner, JdI 104, 1989, 159 f. 197 ff. sowie bes. 204 ff. 220 ff.

<sup>68</sup> Vgl. Schindler (Anm. 24) 467 ff. Abb. 1–4.

<sup>69</sup> s. K. de Kersauson, Catalogue des portraits romains II, Musée du Louvre (1996) 84.

<sup>70</sup> s. P. C. Bol in: H. Beck (Hrsg.), Liebieghaus – Museum alter Plastik. Antike Bildwerke, 1. Bildwerke aus Stein und aus Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike (1983) 229 ff. Abb. 72, 1–72, 4 mit Lit.



12 Traiansporträt 1. Bildnistypus. Paris, Louvre Ma 3512

sche Museen Inv. 3019 und Frankfurt, Liebig-Haus Inv. 156 nicht begegnet. Bei gleichen Grundkonturen im Profil und weitgehend gleichem Stirnlockenschema dürfte die Differenz in diesen Bereichen der handwerklichen Ausführung allerdings wohl auf den herstellenden Künstler bzw. jenen Faktor zurückzuführen sein, der gerne als ‘Landschaftsstil’ bezeichnet wird<sup>71</sup>.

Der Kopf in der Münchner Residenz Inv. 55<sup>72</sup> wiederum zeigt eine ähnliche Haargestaltung wie Kapitolinische Museen Inv. 1432: gegeneinander abgesetzte, durch Zwischenrillen hervorgehobene Strähnen, die über der Nase eine Gabel bilden und an den Schläfen in schräger Linie zum Ohr hin abfallen. Vor allem in der Kinnpartie und der Gestaltung der Wangen gibt es jedoch nicht zu übersehende Unterschiede. Das Münchner Exemplar weist außerdem das bereits beschriebene physiognomische Indiz (die prominent ausgebildete Oberlippe) für Traian auf, das die Porträts Louvre Ma 3512 und Kapitolinische Museen Inv. 3019 des sog. 1. Bildnistypus verklammert, welches am Bildnis Kapitolinische Museen Inv. 1432 jedoch nicht in dieser Weise begegnet.

Es scheint also, daß die Porträts Louvre Ma 3512, Münchner Residenz Inv. 55 und Kapitolinische Museen Inv. 3019 sich insofern zu einer Gruppe zusammenschließen lassen, als sie mit großer Wahrscheinlichkeit dieselbe Person bezeichnen. Die simple Tatsache dieser dreimaligen Wiederholung läßt ihre Interpretation als Kaiserporträts zwingend erscheinen. Kapitolinische Museen Inv. 3019 vereint dabei alle Charakteristika der anderen Porträts dieses Bildnistypus, der in den Einzelementen eine starke Bestrebung zu physiognomischer Einheitlichkeit erkennen läßt.

<sup>71</sup> Zur handwerklichen Bedingtheit von ‘Stil’ vgl. allgemein M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, *JdI* 104, 1989, 157 ff. Zu ‘Landschaftsstil’ vgl. auch W. Trillmich, Zur Formgeschichte von Bildnis-Typen, *JdI* 86, 1971, 178 ff. bzw. K. Fittschen, Zum angeblichen Bildnis des Lucius Verus im Thermenmuseum, *JdI* 86, 1971, 214 ff. bes. 222 f.

Für das Stück Kapitolinische Museen Inv. 1432 hingegen darf eine Zuordnung an diese Gruppe nicht ausgesprochen werden, da eine solche nur aufgrund der Haargestaltung zu argumentieren wäre. Die Benennung des Bildnisses allein über die Frisur ist jedoch eine irreführende Methode: es konnte vor allem anhand von Beispielen der Traianssäule gezeigt werden, daß gerade die Frisur der sog. frühen Bildnistypen des Traian auch an vielen porträthaften Köpfen und Personen selber Zeitstellung begegnet. Physiognomische Angleichungen an den Kaiser waren ebenfalls festzustellen, vor allem im Kreis seiner hohen Offiziere und engsten Begleiter. Ein ähnlicher Befund ließ sich aus dem Elfenbeinfries aus dem Hanghaus 2 von Ephesos gewinnen, in dessen Bildfeldern die Figur des Kaisers nur durch deutliche Vergrößerung, szenische Komposition sowie beigegebene Attribute von einem ranghohen Offizier mit nahezu identischer Gesichts- und Haargestaltung unterschieden werden kann.

Die Präsenz von Porträtstatuen erfolgreicher Feldherren im öffentlichen Raum traianischer Zeit ist sowohl durch literarische als auch epigraphische Quellen hinreichend bezeugt<sup>73</sup>. Innerhalb solcher Galerien verdienter Männer muß als wesentliches Hilfsmittel bei der Identifizierung natürlich stets eine Basisinschrift vorausgesetzt werden. Die Benennbarkeit war also durchaus auch dann noch gegeben, wenn die Porträts der Geehrten in Frisur und Gesichtsgestaltung an den Kaiser angeglichen worden waren, wie es offenbar einer verbreiteten Konvention innerhalb bestimmter traianischer Eliten entsprach. Bei unbekanntem Aufstellungskontext<sup>74</sup> muß die Identität des Dargestellten folglich unklar bleiben, solange sich das Bildnis nicht mit mehreren anderen eindeutig zu einer typologischen Gruppe zusammenschließen läßt, wobei physiognomische Determinanten, Profilinienausarbeitung und Elemente der Frisurgestaltung gleichermaßen zu beachten sind.

Aus all diesen Gründen sollte der Kopf Kapitolinische Museen Inv. 1432 allgemein als 'männlicher Unbekannter traianischer Zeit' bezeichnet werden. Seine Aufnahme in die Bildnistypologie des Kaisers läßt sich jedenfalls nicht mit Gewicht vertreten. Die weiterführende Frage, ob nicht vielleicht das Phänomen der ikonographischen und physiognomischen Angleichung anonymer Personen an kaiserliche Bildnisse die Bildung der einen oder anderen sog. Typenvariante in der Porträtforschung ursächlich bedingt hat, darf als Anregung für die weitere Beschäftigung mit der Problematik verstanden werden.

*Dominik Maschek*

*Trautmansdorffgasse 26, A-1130 Wien*

*E-Mail: dominik.maschek@gmx.at*

Abbildungsnachweis: Abb. 1. 2: Photo Verf.; Abb. 3: Traianssäule, Detail der Friesszene 46.CLXIV nach Cichorius; Abb. 4: Traianssäule, Detail der Friesszene 49.CLXXIV nach Cichorius; Abb. 5: Traianssäule, Detail der Friesszene 42.CXLVII nach Cichorius; Abb. 6: Traianssäule, Detail der Friesszene 34.CXVI nach Cichorius; Abb. 7: Traianssäule, Detail der Friesszene 14.XL nach Cichorius; Abb. 8: Traianssäule, Detail der Friesszene 77.CIV nach Cichorius; Abb. 9–11: ÖAI, Photo N. Gail; Abb. 12: nach Fittschen – Zanker I Beil. 18.8a–b.

<sup>72</sup> Vgl. E. Weski in: G. Hojer (Hrsg.), *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen* (1987) 232 f. Nr. 113 Taf. 153 (Inv. Res. Mü. P. I 55); vgl. Gross, Traian Taf. 21c. d.

<sup>73</sup> Statuenaufstellungen für Licinius Sura: CIL VI 1444; Cass. Dio 68, 15, 3; für A. Cornelius Palma: Cass. Dio 68, 16, 2; vgl. P. Zanker, AA 1970, 499 ff. bes. 517 ff.; Fehr (Anm. 23) 46 f.; G. Lahusen, *Offizielle und private Bildnisgalerien in Rom*, in: Bonacasa – Rizza (Anm. 12) 361 ff.; ders., *Ars humanissima. Zur Ikonologie des Materials der römischen Plastik und Skulptur*, in: T. Fischer-Hansen – J. Lund u. a. (Hrsg.), *Ancient Portraiture. Image and Message* (1992) 173 ff.

<sup>74</sup> Das Bildnis Kapitolinische Museen Inv. 1432 wurde zwar auf dem Forum Iulium gefunden, allerdings sind die näheren Umstände unbekannt. Da Statuenaufstellungen für verdiente Offiziere für alle großen öffentlichen Repräsentationsräume des frühen 2. Jhs. n. Chr. angenommen werden können, bedingt der Fundort *a priori* keine Bezeichnung des Kopfes als Kaiserporträt; zum Forum Iulium vgl. LTUR II (1995) 299–306 s. v. Forum Iulium (C. Morselli).