



Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts

---

Anne Kleineberg

## Livia – Rollenbilder zwischen Tradition und Innovation

Archäologischer Anzeiger 2. Halbband 2024, 1–36 (§)

<https://doi.org/10.34780/a74y5b16>

### Herausgebende Institution / Publisher:

Deutsches Archäologisches Institut

### Copyright (Digital Edition) © 2025 Deutsches Archäologisches Institut

Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0

Email: [info@dainst.de](mailto:info@dainst.de) | Web: <https://www.dainst.org>

### Nutzungsbedingungen:

Mit dem Herunterladen erkennen Sie die [Nutzungsbedingungen](#) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeber\*innen der jeweiligen Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

### Terms of use:

By downloading you accept the [terms of use](#) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

---

## IMPRESSUM

### Archäologischer Anzeiger

erscheint seit 1889/*published since 1889*

AA 2024/2 • 294 Seiten/*pages mit/with 255 Abbildungen/illustrations*

### Herausgeber/Editors

Friederike Fless • Philipp von Rummel  
Deutsches Archäologisches Institut  
Zentrale  
Podbielskiallee 69–71  
14195 Berlin  
Deutschland  
www.dainst.org

### Mitherausgeber/Co-Editors

Die Direktoren und Direktorinnen der Abteilungen und Kommissionen des Deutschen Archäologischen Instituts/  
*The Directors of the departments and commissions:*

Ortwin Dally, Rom • Margarete van Ess, Berlin • Svend Hansen, Berlin • Kerstin P. Hofmann, Frankfurt a. M. •  
Jörg Linstädter, Bonn • Felix Pirson, Istanbul • Dietrich Raue, Kairo • Paul Scheduling, Madrid • Christof Schuler, München •  
Katja Sporn, Athen

### Wissenschaftlicher Beirat/Advisory Board

Norbert Benecke, Berlin • Orhan Bingöl, Ankara • Serra Durugönül, Mersin • Jörg W. Klinger, Berlin •  
Sabine Ladstätter, Wien • Franziska Lang, Darmstadt • Massimo Osanna, Matera • Corinna Rohn, Wiesbaden •  
Brian Rose, Philadelphia • Alan Shapiro, Baltimore

### Peer Review

Alle für den Archäologischen Anzeiger eingereichten Beiträge werden einem doppelblinden Peer-Review-Verfahren durch internationale Fachgutachterinnen und -gutachter unterzogen./*All articles submitted to the Archäologischer Anzeiger are reviewed by international experts in a double-blind peer review process.*

### Redaktion und Layout/Editing and Typesetting

Gesamtverantwortliche Redaktion/*Publishing editor:*

Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste, Berlin  
(<https://www.dainst.org/standort/zentrale/redaktion>), [redaktion.zentrale@dainst.de](mailto:redaktion.zentrale@dainst.de)

Für Manuskriptenreichungen siehe/*For manuscript submission, see:* <https://publications.dainst.org/journals/index.php/aa/about/submissions>

Redaktionelle Bearbeitung/*Editing:* Dorothee Fillies, Berlin

Satz/*Typesetting:* le-tex publishing services GmbH, Leipzig

Corporate Design, Layoutgestaltung/*Layout design:* LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

Umschlagfoto/*Cover illustration:* Pontische Amphora des Paris-Malers, Inv. 55.7. The Metropolitan Museum of Art

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254814>), Bearbeitung: Ausschnitt des Originalbildes und Verwendung eines Farbfilters, CC0 (<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>)

Gestaltung Catrin Gerlach nach Vorlage von Tanja Lemke-Mahdavi. Alle Rechte vorbehalten

### Druckausgabe/Printed edition

© 2025 Deutsches Archäologisches Institut

Druck und Vertrieb/*Printing and Distribution:* Dr. Ludwig Reichert Verlag, Tauernstraße 11, 65199 Wiesbaden •  
[info@reichert-verlag.de](mailto:info@reichert-verlag.de), [www.reichert-verlag.de](http://www.reichert-verlag.de)

P-ISSN: 0003-8105 – ISBN: 978-3-7520-0835-7

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Eine Nutzung ohne Zustimmung des Deutschen Archäologischen Instituts und/oder der jeweiligen Rechteinhaber ist nur innerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes zulässig. Etwaige abweichende Nutzungsmöglichkeiten für Text und Abbildungen sind gesondert im Band vermerkt./*This work, including all of its parts, is protected by copyright. Any use beyond the limits of copyright law is only allowed with the permission of the German Archaeological Institute and/or the respective copyright holders. Any deviating terms of use for text and images are indicated in the credits.*

Druck und Bindung in Deutschland/*Printed and bound in Germany*

### Digitale Ausgabe/Digital edition

© 2025 Deutsches Archäologisches Institut

Webdesign/*Webdesign:* LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

XML-Export, Konvertierung/*XML-Export, Conversion:* digital publishing competence, München

Programmiertechnische Anpassung des Viewers/*Viewer Customization:* LEAN BAKERY, München

E-ISSN: 2510-4713 – DOI: <https://doi.org/10.34780/wh9cv954>

Zu den Nutzungsbedingungen siehe/*For the terms of use see* <https://publications.dainst.org/journals/index/termsOfUse>



**ABSTRACT**

**Livia – Role Depictions between Tradition and Innovation**

Anne Kleineberg

The images of Livia are a central subject of research due to their important role in the visual representation of the imperial house at the beginning of the Principate. In addition to the portrait types, the different image carriers used and the contexts in which they were used are also important. An analysis of the statues, busts, cameos and portraits created during her lifetime allows for a new perspective on the depictions with a stola despite the difficult circumstances of their transmission. Here, a greater variance can be demonstrated iconographically for the supposedly uniform image of the femina stolata. At the same time, the focus is on the novel medial presence of Livia not only through statues, but also on new contexts of use for the gems and cameos or innovative images such as the free-standing bust.

**KEYWORDS**

Livia, Roman portraiture, ruler representations, early imperial era, Rome



---

# Livia – Rollenbilder zwischen Tradition und Innovation

1 Für Livia und alle weiteren weiblichen Mitglieder des Kaiserhauses setzte in der frühen Kaiserzeit eine für die römische Antike bislang ungekannte Intensität von Bildnisstiftungen für Frauen ein<sup>1</sup>. So traten Frauen erstmals nicht bzw. nicht primär in ihrer Funktion als Stifterinnen und Priesterinnen, sondern als Teil der Familie des Princeps und damit außerhalb einer politisch aktiven Amtsausführung in den Vordergrund<sup>2</sup>. In besonderer Weise gilt dies für Livia (geb. 58 v. Chr.; gest. 29 n. Chr.), nicht nur als Ehefrau des ersten Princeps Augustus (reg. 27 v. Chr. – 14 n. Chr.), sondern auch als Mutter seines Nachfolgers Tiberius (reg. 14–37 n. Chr.).

2 In historischer Perspektive ist dies nach dem Ende der römischen Republik durch die neue politische Herrschaftsform des Prinzipats begründet, die jedoch deziert als *res publica restituta* etabliert wurde. Die neuen Machtverhältnisse erforderten die kontinuierliche Demonstration von politischem Konsens aller beteiligten Akteure auf verschiedenen Ebenen. In diesem Zusammenhang war die visuelle Repräsentation des Kaiserhauses von zentraler Bedeutung. Die Konzeption der Porträts erfolgte zwar im direkten kaiserlichen Umfeld über genehmigte Bildnistypen (s. u.), doch fungierte der Kaiser in der Regel nicht selbst als Auftraggeber. Die öffentlich errichteten Porträtstatuen waren daher ein zentrales Medium, über die die Stifter – seien es nun Amtsträger, Honoratioren einer Stadt oder Privatpersonen – als Ehren- und Loyalitätsbekundung einen solchen politischen Konsens kommunizierten<sup>3</sup>. Es stellt sich daher die Frage, in

---

1 Der vorliegende Beitrag ist aus einem von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Postdoc-Projekts zu den »Bildnisbüsten der weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses« hervorgegangen. Die zentralen Ergebnisse des Projekts erscheinen in einer separaten, ausführlichen Publikation. Für die kritische Diskussion und hilfreiche Hinweise bin ich Heide Frielinghaus, Joachim Raeder, Martin Kovacs und Christiane Vorster ebenso zu großem Dank verpflichtet wie auch für die wichtigen Ergänzungen aus dem Peer-Review-Verfahren. Für die Hilfe bei der Beschaffung der Bildvorlagen gilt mein besonderer Dank Joachim Raeder, Hans Rupprecht Goette und Daria Lanzaolo.

2 Eine offizielle Funktion der Livia ist aber beispielsweise ihr Amt als Priesterin des Divus Augustus, als Augustus nach seinem Tod 14 n. Chr. unter die Staatsgötter aufgenommen worden war. Dazu Brännstedt 2016, 74 f.

3 Dazu grundlegend von den Hoff 2009 und von den Hoff 2011, bes. 15–26 (mit weiterer Literatur). Vgl. auch Hekster 2015, 25–37.

---

welcher Weise die visuelle Repräsentation Livias zur Akzeptanz des Prinzipats beitrug und welche Rolle den jeweiligen Bildnismedien dabei zukam<sup>4</sup>.

3 Bezeichnend ist hierbei, dass die frühen Porträttypen der Livia mit der Nodus-Frisur und dem Nackenknoten zentrale Elemente spätrepublikanischer Modefrisuren übernahmen. Die späteren Varianten einer Mittelscheitelfrisur orientierten sich hingegen an Vorbildern klassischer Göttinnenfrisuren. Am Beispiel der zu den Porträts gehörenden Bildnisträger lässt sich zudem zeigen, dass diese die seit der römischen Republik gültigen Rollenbilder zunächst weiterhin tradierten, indem sie Livia mit der Stola und damit als Ehefrau und römische Bürgerin darstellten. Die Divinisierung unter ihrem Enkel Claudius 42 n. Chr. erforderte hingegen neue visuelle Konzepte für die Diva Augusta, zum Beispiel durch die Verwendung von Attributen Glück verheißender und Wohlstand spendender Göttinnen wie Fortuna oder Ceres. Diese grundlegenden Veränderungen sind durch die typologischen Studien zum Porträt der Livia<sup>5</sup> und weitere Arbeiten zu den typologischen und/oder ikonographischen Spezifika der verschiedenen Bildnisträger – wie Statuen oder Gemmen und Kameen – bereits klar herausgearbeitet worden<sup>6</sup>.

4 Dennoch lohnt es sich, nicht nur am Beispiel der Statuen, sondern auch der Büsten sowie Gemmen und Kameen als drei zentrale Bildnisträger einige wesentliche Aspekte der visuellen Repräsentation der Livia mit der Stola aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und dabei stärker auf die zu Lebzeiten entstandenen Bildnisse zu fokussieren. Erstens lässt sich entgegen der restriktiven Bestimmungen der literarischen Quellen insgesamt ein weitaus vielfältigeres Bild nachweisen. Damit stehen zweitens Tendenzen im Fokus, wie das vermeintlich einheitliche Bild der *femina stolata* auf verschiedene Weise aufgebrochen werden konnte und wie diese innovativen Darstellungsmodi, z.B. durch die Wahl eines Statuentypus, begründet sein können. Bei den frei stehenden, rundplastischen Büsten stellt sich als neue Bildnisform für Porträts eher grundlegend die Frage, wie die *femina stolata* überhaupt in ein Bild umgesetzt werden kann, während Teilkörperdarstellungen bei Gemmen und Kameen nicht ungewöhnlich sind. Schließlich werden erst im Vergleich zu nichtkaiserlichen Bildnissen Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich, wenngleich diese hier nicht umfassend dargelegt werden können.

---

4 Von den Schwierigkeiten bei der Bestimmung der Position der Livia im Zusammenhang der neuen Machtverhältnisse, in deren Rahmen Augustus de facto der Alleinherrscher in einer offiziell wiederhergestellten Republik war, zeugt etwa, dass Augustus 27 v. Chr. eben dieser Beiname vom Senat verliehen wurde. Die Verleihung des Ehrentitels der Augusta an Livia erfolgte hingegen erst nach seinem Tod. Zugleich wird Livia qua Testament durch Augustus adoptiert, sodass ihr offizieller Name nach 14 n. Chr. Iulia Augusta lautet. Zum Ehrentitel der Augusta s. Alexandridis 2004, 14 f. Zur Bedeutung Livias als Ehefrau des Augustus im Kontext der neuen Machtstrukturen s. Perkounig 1995, bes. 54–61. 67 f. 119–146; Frei-Stolba 1998, 67–89; Kunst 2000, 1–6; Alexandridis 2004, 17; Späth 2010, 293–308; Brännstedt 2016, bes. 44–47; Cenerini 2019, 346–357; Kunst 2021, 388–394.

5 Gross 1962; Bartels 1963; Boschung 1993b, 45–47; Winkes 1995; Bartman 1999; Wood 1999, 87–141 Abb. 21–53 und zusammenfassend Valeri 2022, 70–80 Abb. 1–9. Vgl. insbesondere die kritische Diskussion mit neuen Impulsen zur chronologischen Abfolge der Porträttypen bei Boschung 2016/2017, 31–43 Abb. 1–10. Schwierigkeiten der Einordnung sind auch in dem Fehlen entsprechender stadtrömischer Münzbildnisse begründet (s. u. mit Anm. 76. 77).

6 Eine umfassende Untersuchung zum kaiserlichen Frauenporträt bietet Alexandridis 2004. Speziell zu Darstellungen mit der Stola Scholz 1992, zu den verschiedenen Formen der Götterangleichung Mikocki 1995, zu Darstellungen Livias in der Glyptik Megow 1987, Trabert 2017 sowie Gołyźniak 2020 und zu den Münzbildnissen jetzt Harvey 2020. Zu ergänzen sind ferner Rose 1997, Boschung 2002 und Hekster 2015, bes. 111–137 zu den statuarischen Gruppen und weiteren visuellen Konzepten der kaiserlichen Familie in iulisch-claudischer Zeit.

## Bildnisse im Wandel – Von Livia Drusilla zu Iulia Augusta

5 Wie bei den römischen Kaisern sind auch die Porträts der weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses im direkten kaiserlichen Umfeld entworfen und in verbindliche Modelle der einzelnen Bildnistypen überführt worden, die über mechanische Kopierverfahren für eine Verbreitung im gesamten Imperium Romanum gedacht waren. Ein solches Verfahren zur Vervielfältigung deckte den hohen Bedarf kaiserlicher Porträts, erlaubte ihre Herstellung in ganz unterschiedlichen Formaten und sollte ein einheitliches Erscheinungsbild gewährleisten<sup>7</sup>. Die chronologische Abfolge und die Anzahl der Porträttypen der Livia werden zwar kontrovers diskutiert, doch lassen sich anhand der Porträtköpfe zumindest die zentralen Entwicklungstendenzen nachvollziehen.

6 Wesentliche Merkmale des frühen Liviabildnisses sind der Stirnbausch, der Scheitelzopf und ein Nackenknoten, die durch zwei Porträttypen überliefert sind. Als frühester Porträttypus gilt in der Regel der Typus Marbury Hall, dessen Entstehung wohl spätestens in frühaugusteischer Zeit anzunehmen ist<sup>8</sup>. Zu den besten Repliken des Typus ist das mit zugehöriger Büste erhaltene Bildnis in Liverpool (Abb. 1. 5) zu rechnen, das um 20/10 v. Chr. zu datieren ist<sup>9</sup>. Bis auf kleinere Beschädigungen und einige geringfügige Ergänzungen, wie der Nasenspitze und einem Flecken am Kinn, ist die lebensgroße Büste aus Marmor mit dem leicht nach links gewendeten Porträtkopf sehr gut erhalten. Die Löcher in den Ohrläppchen belegen, dass zu diesem Porträt Ohringe, wohl aus Edelmetall, gehörten. Das jugendlich wirkende Gesicht mit der hohen, flachen Stirn, den volleren Wangen und den schwach ausgeprägten Nasolabialfalten läuft zum Kinn hin etwas spitzer zu. Besonders markant sind die großen, gerundeten Augen, die leicht geschwungenen Brauen und der kleine Mund. Charakteristisch ist auch die – nur auf den ersten Blick schlicht erscheinende – Anlage der Frisur. Die sog. Nodus-Frisur zeichnet sich dadurch aus, dass eine abgeteilte Haarpartie des Oberkopfes zunächst nach vorn geführt und über der Stirn zu einem Bausch umgeschlagen wird. Das verbliebene Haar wird zu einem schmalen Scheitelzopf geflochten, über den Ober- und Hinterkopf zurückgeführt und endet in einem Nackenknoten. Das übrige eng anliegende, aus einzelnen schmalen Strähnen bestehende und leicht gewellte Kalottenhaar ist zu einem voluminösen Nackenknoten zusammengenommen. Dieser scheint aus zwei separaten ›Haarkissen‹ zu bestehen, um die in mehreren Reihen schmale, geflochtene Zöpfe geschlungen sind. Nur die zunächst leicht gewellten, in zwei Schichten angelegten und dann zum Nackenknoten hin eingedrehten Haarkompartimente des Schläfenhaares sind etwas voluminöser gestaltet.

7 Dem frühen Typus Marbury Hall in vielen Punkten vergleichbar sind Bildnisse des spätestens in spätaugusteischer Zeit entstandenen Typus Kopenhagen 615, wie es beispielhaft eine Replik in Kopenhagen (Abb. 2. 6) zeigt. Der leicht nach rechts gewendete Porträtkopf ist bis auf den partiell beschädigten Nackenknoten sehr gut erhalten, während entlang der schräg verlaufenden Bruchkante der Großteil des unteren

---

7 Zum Entwurf und zur Verbreitung kaiserlicher Bildnistypen Boschung 1993b, 39 mit Anm. 2; von den Hoff 2011, 20 f.; Boschung 2016/2017, 33 und Niederhuber 2022, bes. 83–91. Am Beispiel der rundplastischen und auf Münzen geprägten Bildnisse der Faustina Minor und des Marcus Aurelius kann Christian Niederhuber wahrscheinlich machen, dass z. B. Aktualisierungen einzelner Porträttypen durch die Werkstätten »were accomplished independently in both media«. Niederhuber 2022, bes. 87. 89.

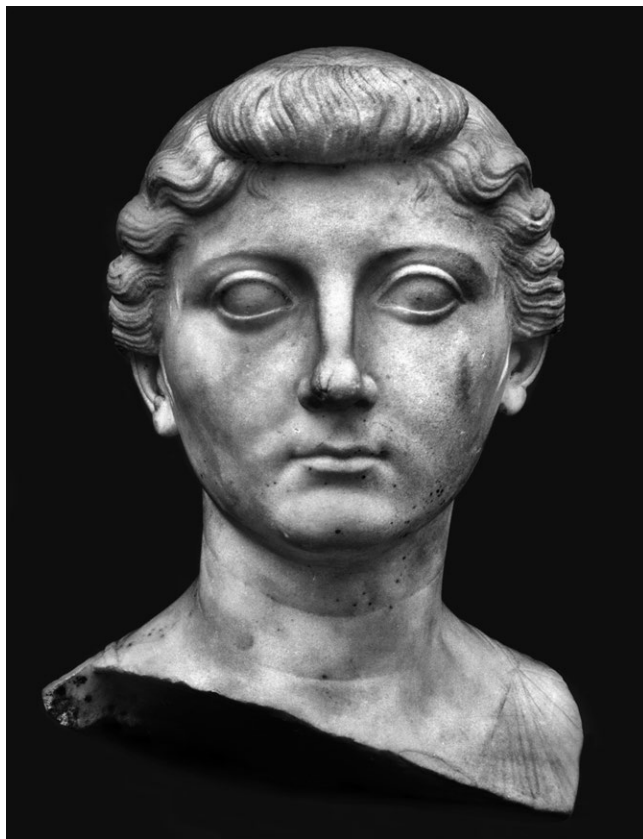
8 Zur Aufstellung von Statuen für Octavia und Livia 35 v. Chr. in Rom s. Frei-Stolba 1998, 74 f.; Alexandridis 2004, 13; Boatwright 2011, 123–125; Brännstedt 2016, 37 f.; Harvey 2020, 6 f. Das Urbild könnte daher schon zu diesem Zeitpunkt oder etwas früher entstanden sein. Vgl. Fittschen – Zanker 1983, 1 zu Kat. 1; Bartman 1999, 64; Boschung 2002, 184. Zum Typus Marbury Hall s. Boschung 1993b, 45 f. Abb. 10. 11; Winkes 1995, 25–33 Abb. 9 und Boschung 2016/2017, 34 f. 40.

9 Liverpool, World Museum Inv. 1988.116. Die Büstenstütze, der Büstenfuß und die Tabula sind ergänzt. H (Kopf und Büste): 42 cm. Scholz 1992, 51 f. Bü 5; Winkes 1995, 137 Kat. 59 Abb. 59; Bartman 1999, 64 f. Abb. 52–54; 161 f. Abb. 143; Alexandridis 2004, 123 Kat. 20 Taf. 3, 2 (augusteisch); Boschung 2016/2017, 34 f. Abb. 2 a. b; Valeri 2022, 72 Abb. 1 und Radicke 2022, 685 Taf. 14, 1 (J. Raeder).



1

Abb. 1: Büste der Livia. Liverpool, World Museum Inv. 1988.116



2

Abb. 2: Büste der Livia. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1444

Büstenkörpers fehlt<sup>10</sup>. Neben den etwas volleren Gesichtszügen und der noch klarer akzentuierten Augenpartie stimmt die Anlage der Frisur mit dem – hier allerdings voluminöseren – Stirnbausch, der eng anliegenden Haarkappe sowie der Bildung des Nackenknotens überein. Die von dem Stirnbausch zurückgeführte Haarpartie auf dem Scheitel ist zwar deutlich vom übrigen Kalottenhaar abgesetzt, weist aber offenbar keinen Scheitelzopf auf. Am markantesten weicht jedoch die Gestaltung des vorderen Schläfenhaares ab. Dieses ist nun in deutlich voluminösere und in ihrer Einzelform klar akzentuierte, aufeinander folgende Wellen gelegt, die das Gesicht gleichmäßig rahmen. Im Bereich der Stirn, Schläfen und vor den Ohren befinden sich vereinzelt schmale, herausgelöste Strähnen, die auf dem Inkarnat aufliegen.

<sup>8</sup> Weitere Bildnisse wie jene der Gruppe Albani-Bonn oder die mit dem sog. Zopftypus verbundenen Porträts sind auf Grund unterschiedlich starker Abweichungen entweder als eigenständige Porträttypen oder weitere Varianten bewertet worden<sup>11</sup>. Unabhängig davon hat die Forschung zu Recht betont, dass die früh(er)en, noch zu Lebzeiten des Augustus entstandenen Porträttypen der Livia in der Tradition spätrepublikanischer Porträts stehen. Vor allem der Stirnbausch (mit oder ohne Scheitelzopf) und der Nackenknoten greifen wesentliche Elemente einer ModEFRISUR auf, die sich wohl spätestens um 50/40 v. Chr. für römische Frauenporträts nachweisen lassen<sup>12</sup>.

10 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1444. H erh.: 34 cm. Angeblich in dem Theater von Arsinoe (Fayum, Ägypten) gefunden. Scholz 1992, 52 Bü 7; Johansen 1994, 96 f. Kat. 36 mit Abb.; Winkes 1995, 115 Kat. 41 Abb. 41; Rose 1997, 188 f. Kat. 129 Taf. 237; Wood 1999, 93. 106 Abb. 22, 2; Bartman 1999, 5 Abb. 3; 77 Abb. 63; 174 f. Kat. 64 Abb. 161. 162; Alexandridis 2004, 122 Kat. 17 Taf. 3, 1 (spät augusteisch); Boschung 2016/2017, 37 und 36 Abb. 5 a. b.

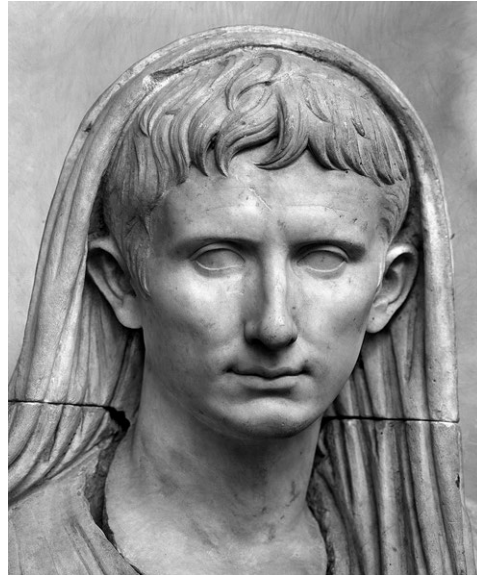
11 Eine knappe, aber präzise Übersicht zu den verschiedenen Positionen bietet Boschung 2002, 182 mit Anm. 1299. s. auch Boschung 2016/2017, 35 f. Abb. 4 a. b.

12 Trillmich 1976, 36–59, bes. 57–59; Bartman 1999, 37; Boschung 2002, 182 f.





3



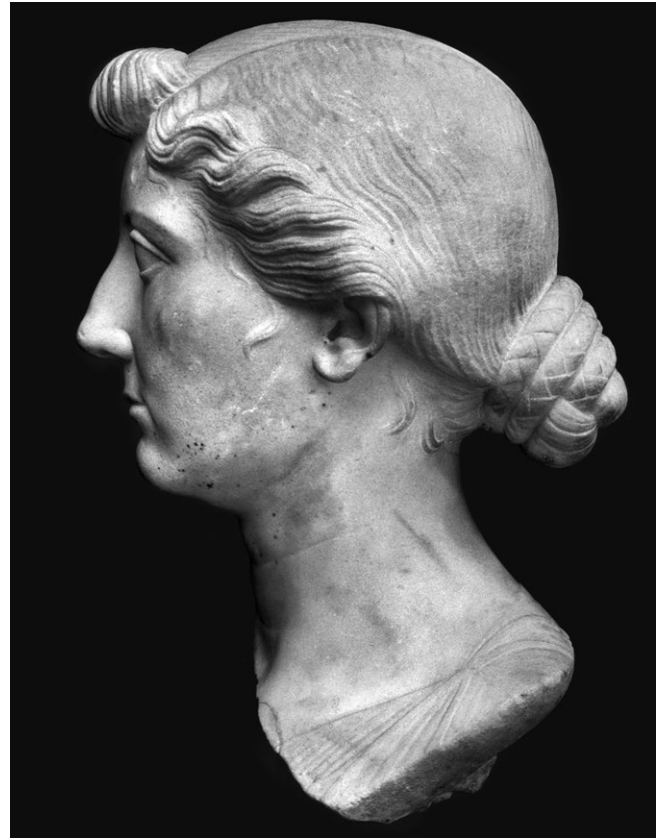
4

Abb. 3: Porträtkopf der Livia.  
Köln, Römisch Germanisches  
Zentralmuseum Inv. 1944.1

Abb. 4: Porträtkopf des Augustus.  
Rom, Museo Nazionale Romano,  
Palazzo Massimo alle Terme  
Inv. 56230



5



6

9 Für Augustus ist die Neukonzeption seines Bildnisses hingegen bereits zum Regierungsantritt 27 v. Chr. greifbar. An die Stelle der jugendlich-dynamischen Bildnisse der späten Republik mit dem stärker aufgeworfenen Stirnhaar und den markanten Energie- und Pathosformeln trat der durch klassizistische Elemente geprägte Typus Prima Porta. Das Bildnis einer Togastatue mit verhülltem Haupt in Rom<sup>13</sup> (Abb. 4) zeigt symmetrisch angelegte und deutlich beruhigte Gesichtszüge mit einer subtilen Gliede-

Abb. 5: Büste der Livia. Liverpool,  
World Museum Inv. 1988.116

Abb. 6: Büste der Livia.  
Kopenhagen, Ny Carlsberg  
Glyptotek Inv. 1444

13 Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme Inv. 56230. In Rom im Bereich der Via Labicana gefunden. Boschung 1993a, 176 f. Kat. 165 Taf. 80. 148, 8; 214, 1 (augusteisch).



zung des Inkarnats. Der einem festen Ordnungssystem verpflichteten Anlage des Haares entspricht besonders die Gestaltung des Stirnhaares mit einer Abfolge von Gabel- und Zangenmotiven<sup>14</sup>.

10 Während diese Neukonzeption des Augustusbildnisses zum Regierungsantritt erfolgte, lässt sich ein grundlegender Wandel des Liviaporträts mit dem sog. Ceres-Typus (hier Abb. 3. 15) erst später nachweisen. Die neue Frisur folgt dem Vorbild griechischer Götterbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr. und zeichnet sich nun durch einen Mittelscheitel aus. Von diesem ausgehend, rahmt das locker in Wellen angeordnete und zurückgestrichene Haar das Gesicht und bedeckt die Ohren beinahe ganz. Das übrige Haar ist am Hinterkopf in einem tief sitzenden, lockeren Knoten zusammen genommen. Bisher konnte jedoch kein Konsens erzielt werden, zu welchem Zeitpunkt die Einführung der neuen Mittelscheitelfrisur erfolgte. Zumindest sind solche Frisuren bereits für Livia und weitere Frauen der *domus Augusta* an der 13 oder 9 v. Chr. errichteten Ara Pacis nachweisbar<sup>15</sup>. Die Liviaporträts überliefern jedoch mehrere Varianten der Mittelscheitelfrisur, die zum Teil beträchtlich voneinander abweichen und deren Verhältnis zueinander bisher nicht sicher bestimmt werden konnte<sup>16</sup>. Bezeichnend ist aber, dass aus der einfachen Mittelscheitelfrisur noch in augusteischer Zeit neue ModEFRISUREN entwickelt werden, die zum Beispiel seit tiberischer Zeit durch kleinteilige Schläfenlöckchen in der Stirn und durch komplexe Flecht-Arrangements im Nacken bereichert werden<sup>17</sup>.

## Femina stolata – Die ikonographische Varianz der Stola

11 Aber nicht nur die Bildnisse selbst, sondern auch die unterschiedlichen Bildnisträger – seien es rundplastische Statuen und Büsten, Bildnisse auf Gemmen und Kameen – sind bedeutend. Für sie sollen im Folgenden in diachroner Perspektive wesentliche Entwicklungstendenzen der Darstellung mit der Stola im Fokus stehen<sup>18</sup>.

12 Unabhängig von der Frage nach dem tatsächlichen Tragen der Stola (und der Toga) im Alltag<sup>19</sup> haben zahlreiche Arbeiten gezeigt, dass die Stola ein wesentlicher Bestandteil der visuellen Repräsentation der Frauen der *domus Augusta* in der frühen Kaiserzeit war. Das knöchellange, über der Tunika getragene Gewand verwies auf den sozialen Status als römische Bürgerin und Ehefrau<sup>20</sup>. In den literarischen Quellen wird

---

14 Zu den früheren Porträttypen und der Neufassung des Augustusbildnisses grundlegend Boschung 1993a, bes. 61–65. Vgl. auch Boschung 2022.

15 Die Mittelscheitelfrisuren werden dort partiell mit einem Nackenknoten oder längeren Schulterlocken kombiniert. Vgl. etwa Boschung 2002, 183. Zur unterschiedlichen Beurteilung der Entstehung des Urbildes des sog. Ceres-Typus vgl. etwa Winkes 1995, 44–50 und Bartman 1999, 144 f.

16 Erschwert wird die Bewertung auch dadurch, dass eine größere Zahl der Liviaporträts mit dem verhüllten Haupt nur Aufschluss über die Gestaltung des vorderen Stirn- und Schläfenhaares erlaubt. Zusammenfassend zu den Bildnissen mit Mittelscheitelfrisur s. Boschung 2016/2017, 37–41 Abb. 6 a. b; 7 a. b. Neu ist hierbei sein Vorschlag, die Entstehung des Typus Béziers-Kiel nicht in frühtiberischer Zeit, sondern bereits um 20 v. Chr. anzusetzen.

17 Boschung 1993b, 40; Polaschek 1972, bes. 155–172 Abb. 7–9.

18 Gerade für die öffentlich aufgestellten Ehrenstatuen ist hier die Überlieferungssituation zu berücksichtigen. Durch epigraphische Zeugnisse oder archäologische Befunde sind Statuen der Livia nachweisbar, aber meist sind die Statuenkörper verloren oder eine Zugehörigkeit zu den Porträtköpfen ist nicht gesichert.

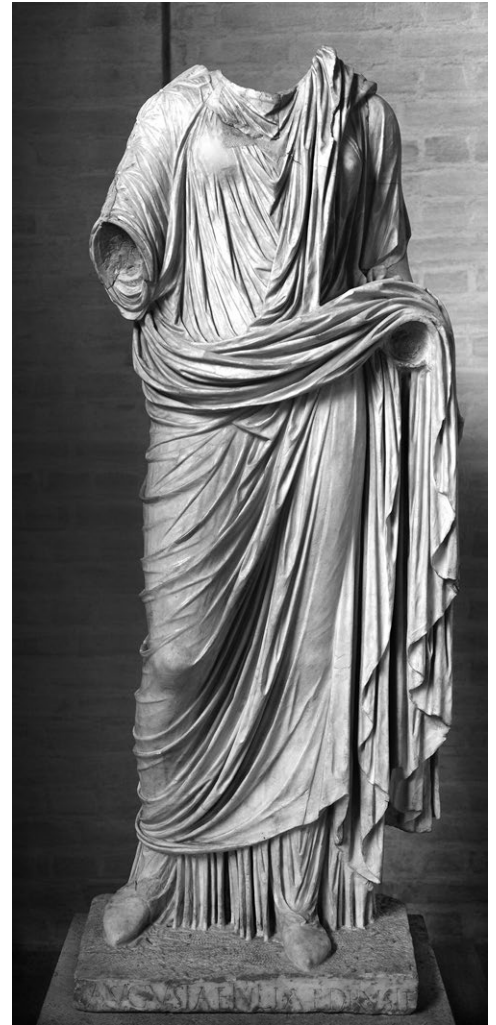
19 Sicher ist es einerseits legitim, dieses über die Schriftquellen greifbare Idealbild vor allem mit den Gesetzesinitiativen des Augustus zu verbinden, die das Tragen der Toga bzw. der Stola einforderten. Vgl. dazu Perkounig 1995, 61–68; Alexandridis 2004, 52. 99 Anm. 952 und Radicke 2022, bes. 328–336. Zu berücksichtigen ist auch die zeitgenössische Luxuskritik. Sie richtete sich gegen die offenbar sehr beliebten, aus dem Osten übernommenen seidenen Gewänder, die kontrastierend den altrömischen Tugenden gegenübergestellt wurden. Dazu Hildebrandt 2013, 58–61.

20 Grundlegend Scholz 1992, bes. 21–32. Vgl. auch Alexandridis 2004, 51–54; Fabricius 2007, 75–77 und Olson 2008, 25–36. Eine umfassende Analyse der Schriftquellen zur Stola jetzt bei Radicke 2022, 299–354 sowie eben dort in einem separaten, auf einen Überblick ausgerichteten archäologischen Teil S. 680–688 mit Taf. 1–29 (J. Raeder). – Die Stola ist in der Regel anhand der auf den Schultern aufliegenden, allerdings im

das Tragen der Stola zudem mit verschiedenen moralischen Tugenden der römischen *matrona* gleichgesetzt. Explizit genannt werden dort die lange, bis zu den Füßen reichende Stola, der den Körper verhüllende Stoff des Mantels und das mit dem Mantel zu bedeckende Haupt<sup>21</sup>. Damit wurde auf ein bereits seit republikanischer Zeit bestehendes Wertesystem eines idealen römischen Frauenbildes Bezug genommen.

13 Die erhaltenen Statuenkörper sind mit dem literarisch überlieferten Idealbild nur bedingt zu vereinbaren. Dies zeigt eine in Italien gefundene Statue der Livia (Abb. 7) von herausragender bildhauerischer Qualität in München<sup>22</sup>. Der Statuenkörper selbst ist nur geringfügig beschädigt, es fehlen die ehemals separat eingesetzten Unterarme und der Porträtkopf. Über die auf der Plinthe erhaltene Inschrift, »*Augustae Iuliae Drusi filia*«, ist die Identifizierung der Statue gesichert – nicht aber ihre genaue Datierung. Der Titel ist Livia erst nach dem Tod des Augustus verliehen worden, während u. a. die kleinteilige Durchbildung der Gewandfalten und die schmalen, scharfkantigen Faltengrate stilistisch für eine Datierung der Statue in tiberische Zeit sprechen. Es kann nicht mit Sicherheit ermittelt werden, ob sie noch zu Lebzeiten oder erst postum entstanden ist.

14 Bei der Statue im Hüftbausch-Typus mit dem linken Standbein ist das rechte Spielbein mit dem stärker nach außen gerichteten Fuß deutlicher nach hinten versetzt. Die ehemals separat eingesetzten Unterarme lagen nicht eng am Körper an, sondern griffen unterschiedlich stark in den Raum aus<sup>23</sup>. Über einer sog. Knüpfärmel-Tunika ist die Stola u. a. anhand des Trägers auf der rechten Schulter zu erkennen. Der reich gefaltete Mantel<sup>24</sup> ist in aufwändiger Form angelegt und bedeckt fast den gesamten Körper. Davon ausgenommen sind insbesondere ein Teil der Unterschenkel und die Schuhe, die *calcei muliebres*. Zudem zeigen die sich auf der linken Schulter seitlich des Halses stauenden Falten und die auf der hinteren rechten Schulter aufliegenden Gewandbahnen an, dass der Mantel einst über den Hinterkopf des heute fehlenden Einsatzkopfes



7

Abb. 7: Statue der Livia. München, Glyptothek Inv. GL 367

Detail unterschiedlich ausgeführten Träger zu erkennen. Sind diese durch den Mantel verdeckt, ist in vielen Fällen auch eine Identifizierung anhand der markanten V-förmigen Anlage der Falten möglich. So bereits Scholz 1992, 28 und bes. 88–93 Beil. 3 a–f. Vgl. ergänzend auch Radicke 2022, 683 f. mit Anm. 66 Taf. 13, 1–6 (J. Raeder). – Kelly Olson und Jan Radicke können anhand der Schriftquellen sehr wahrscheinlich machen, dass der bisher unterschiedlich interpretierte Begriff *instita* nicht mit den Trägern, sondern mit einem am unteren Gewandsaum aufgenähten Band zu identifizieren ist: Olson 2008, 30 und Radicke 2022, 307 f. und 310 f. (zur möglichen purpurnen Farbe). In diesem Fall ließe sich ein weiteres Distinktionsmerkmal der Frauen des Ritter- und Senatorenstandes greifen. Die Träger dürften nach Radicke 2022, 311 f. hingegen mit dem Begriff *analeptis* zu verbinden sein.

- 21 Zum Idealbild der römischen Frau in den antiken Schriftquellen und ihrer Bedeutung für die Frauen der *domus Augusta* s. Kunst 2000, 3 f.; Riemer 2000, 134–155; Foubert 2010 sowie Späth 2006. Zur Körpersprache und Gestik als Bestandteil gesellschaftlicher Verhaltensnormen und Definition von Geschlechterdifferenz s. Davies 2018, 31–56 (Männer) und 57–80 (Frauen).
- 22 München, Glyptothek Inv. GL 367. In Potenza, Italien, gefunden. H erh. (mit Plinthe): 1,67 m. Unter Berücksichtigung des zu ergänzenden Einsatzkopfes dürfte die Gesamthöhe der Statue ursprünglich ca. 2 m betragen haben. Scholz 1992, 39 f. St 16 Abb. 21; Winkes 1995, 193 f. Kat. 123 mit Abb.; Bartman 1999, 41 f. Abb. 39; 154 Kat. 18; Alexandridis 2004, 125 Kat. 25 Taf. 4, 1; Goette 2013, 88 f. Abb. 7 a. b; Gebauer 2017, 150–152 Abb. 4, 10. 11; 357 Kat. 39 mit Abb. und Radicke 2022, 680. 684 Taf. 12 (J. Raeder).
- 23 Nicht auszuschließen ist, dass die Hände ursprünglich weitere Attribute hielten wie z. B. eine *patra* als Verweis auf die *pietas*, mithin auch auf das Amt als Priesterin des Divus Augustus. Für vergleichbare Armhaltungen hellenistischer Ehrenstatuen und einer möglichen Deutung als Gebetsgestus sowie für erhaltene Attribute (Phiale) s. exemplarisch Eule 2001, 57. 62 sowie 181 KS 47 Taf. 15 Abb. 85; 185 KS 57 Taf. 11 Abb. 63; 188 f. KS 65 Taf. 15 Abb. 86 und Dillon 2010, 97 f. Abb. 45; 141 f. Abb. 71. 72.
- 24 Zur Verschmelzung griechischer und römischer Elemente der Kleidung, die keine sichere Bestimmung als Chiton und Pallium bzw. Knüpfärmel-Tunika und Palla erlauben, s. Alexandridis 2004, 41–44; Fabricius 2007, 76; Goette 2013, 89 f. sowie Radicke 2022, 243–255 und Radicke 2022, 676–679. 681 (J. Raeder).



8

Abb. 8: Fragment der  
Porträtstatue einer Frau. Parma,  
Museo Nazionale di Antichità  
Inv. 1952.404

gezogen war. Die aufwändige Anlage des Mantels wird beispielsweise am Hüftbausch deutlich, wobei der verbleibende Mantelstoff über den linken Unterarm geführt ist, in mehrfach umgelegten Falten des Saumes herabfällt und zugleich mit den zusammengeschobenen Gewandbahnen an der linken Seite des Körpers korrespondiert.

<sup>15</sup> Dennoch zeichnen sich unter den verschiedenen Gewändern die Brüste, der linke Oberschenkel und die Knie deutlich ab. Zudem tritt zusätzlich die geschwungene Kontur des rechten Unter- und Oberschenkels trotz der zahlreichen scharfgratigen Faltenbahnen deutlich hervor<sup>25</sup>. Ein sehr guter Vergleich für die Statue in München ist eine weitere Statue im Hüftbausch-Typus mit der Stola aus Thysdrus, die ursprünglich eine Frau des iulisch-claudischen Kaiserhauses dargestellt haben könnte<sup>26</sup>. Die reich gefälte Stola über der Knüpfärmel-Tunika ist hier als dünner, eng am Körper anliegender Stoff charakterisiert, unter dem sogar der Bauchnabel und die schräg liegenden Hüften deutlich sichtbar sind. Um Ausnahmen handelt es sich hierbei nicht, da sich auch bei weiteren Statuen der Frauen der *domus Augusta* mit Stola in vielen Fällen (nicht nur) die Brüste stärker abzeichnen<sup>27</sup>. Eine fragmentarisch erhaltene Statue aus dem Theater von Parma<sup>28</sup> (Abb. 8) zeigt weitere Optionen auf: Neben der hier übergegürteten Stola<sup>29</sup> und dem ursprünglich *capite aperto* dargestellten Porträtkopf ist der Oberkörper durch die spezifische Anlage des Mantels un-

bedeckt. Weitere Statuen der Livia mit der Stola – im Orans-Typus im Vatikan<sup>30</sup> mit den im Gebetsgestus erhobenen Händen und im Schulterbausch-Typus Berlin/London in Tunis – belegen<sup>31</sup>, dass die Deutlichkeit, mit der sich einzelne Körperformen unter den stoffreichen Gewändern abzeichnen können oder aber die Körperkonturen besonders betont werden, variierte. Sicher war dies auch durch den gewählten Statuentypus bedingt, der etwa eine bestimmte Art der Anlage des Mantels festlegte<sup>32</sup>.

<sup>16</sup> Zwei weitere Beispiele können im Vergleich zur Münchner Livia (Abb. 7) Gemeinsamkeiten und Unterschiede für Statuen der *femina stolata* in augusteisch-ti-

<sup>25</sup> Vgl. auch Scholz 1992, 40.

<sup>26</sup> El Jem, Musée Archéologique d'El Jem Inv. 09.03.26.28. H ges.: 1,73 m. Auch hier dürfte die Gesamthöhe der Statue mit dem zu ergänzenden Einsatzkopf *capite coperto* mind. 2 m betragen haben. Stirling 2012, 630–632 Abb. 7–9; Alexandridis 2004, 248 Anhang 2.2.14 Ab 6. Zum möglichen Aufstellungskontext mit weiteren Statuen in einem mit dem Kaiserkult verbundenen Gebäude Stirling 2012, 634–643 Abb. 13–17.

<sup>27</sup> Zahlreiche weitere Beispiele bei Alexandridis 2004, 43 mit Anm. 383. Vgl. auch Stirling 2012, 631.

<sup>28</sup> Parma, Museo Nazionale di Antichità Inv. 1952.404. 1844 im Theater gefunden. Der Porträtkopf ist nicht zugehörig. H des Statuenfragments: 89 cm. Fuchs 1987, 104 f. Kat. C.II.1 und Kat. Dw.I.1 Taf. 45, 1; Scholz 1992, 40 St 18 Abb. 23.

<sup>29</sup> Weitere Beispiele bei Scholz 1992, 85.

<sup>30</sup> Rom, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Sala dei Busti Inv. 637. Die Zugehörigkeit von Kopf und Statue ist möglich, aber nicht mit letzter Sicherheit zu beurteilen. Winkes 1995, 164 f. Kat. 88 mit Abb. (tiberisch); Rose 1997, 97 f. Kat. 25 Taf. 89; Bartman 1999, 155 f. Kat. 22; 8 f. Abb. 9. 10; Boschung 2002, 68 f. Kat. 19.5 Taf. 55, 1 (augusteisch?); Alexandridis 2004, 129 Kat. 33 Taf. 4, 2 (tiberisch); Davies 2018, 171; Radicke 2022, 685 Anm. 75 Taf. 14, 2 (J. Raeder) und Valeri 2022, 75 f. mit Abb.; 201 Kat. 44 mit Abb. Zur Statuengruppe aus der sog. Basilika von Otricoli s. Anm. 70.

<sup>31</sup> Tunis, Musée national du Bardo Inv. C 933. Bartman 1999, 176 Kat. 67; 47 f. Abb. 45; Alexandridis 2004, 132 f. Kat. 39 Taf. 4, 3 (spät-tiberisch-caliguläisch); Baratte u. a. 2023, 147–149 Kat. 118 Abb. 118 a–i (spät-tiberisch-frühclaudisch); E. Neri – N. Kopczynski – S. Andrés).

<sup>32</sup> So bereits Alexandridis 2004, 65 und Fejfer 2008, 335.





9



10

Abb. 9: Porträtstatue einer Frau.  
Rom, Musei Capitolini Inv. S 2294

Abb. 10: Porträtstatue einer Frau.  
Rom, Museo Nazionale Romano,  
Museo delle Terme di Diocleziano  
Inv. 121216

berischer Zeit in Italien exemplarisch verdeutlichen. Eine Statue in Rom<sup>33</sup> (Abb. 9), für die nach ihrem Fundort an der Via Salaria die Aufstellung in einem Grabkontext sehr wahrscheinlich ist, ist zwar im Hinblick auf das Standmotiv und die Armhaltung vergleichbar. Besonderheiten sind jedoch die nicht geknüpfte Tunika, die übergegürtete Stola, die Darstellung *capite aperto*, die langen, auf die Schultern fallenden Locken und die Anlage des Mantels, der den Oberkörper nicht bedeckt. Im Gegensatz dazu bedeckt der über den Hinterkopf gezogene Mantel bei der Statue einer jungen Frau in Rom<sup>34</sup> (Abb. 10) auch einen Großteil des Oberkörpers, sodass die Stola mit ihren markanten Trägern gerade noch sichtbar ist. Im Vergleich zur Münchner Livia (Abb. 7) ist zwar auch eine kleinteilige Anlage der Gewandfalten des Mantels der beiden Statuen in Rom (Abb. 9. 10) markant. Sie wirken jedoch eher blockhaft, da das Standbein unter dem Mantel nicht akzentuiert ist und optisch nur durch die Schuhspitze unter der Stola hervortritt.

17 Bereits Annetta Alexandridis konnte auf der Grundlage einer umfassenden Materialbasis zeigen, dass es insbesondere im Vergleich zu den Togastatuen der Männer

33 Rom, Musei Capitolini, Museo Nuovo Capitolino Inv. S 2294. Scholz 1992, 34 St 4 Abb. 6; Alexandridis 2004, 259 Anhang 2.2.21 Aa 6 (augusteisch).

34 Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme di Diocleziano Inv. 121216. 1931 auf der Tiberinsel in Rom gefunden, H. ges.: 1,83 m. Scholz 1992, 37 f. St 11 Abb. 16. 17; Alexandridis 2004, 270 Anhang 2.2.26 C 8; Friggeri – Magnani Cianetti 2014, 80 f. Nr. 8 mit Abb. (F. Boldrighini); Radicke 2022, 684. 698 Taf. 11 (um 20/30 n. Chr.; J. Raeder).





11

Abb. 11: Statue der Agrippina Maior. Parma, Museo Nazionale di Antichità Inv. 1952.829

keinen verbindlichen Typus – auch nicht für die *femina stolata* – gab. Vielmehr ist die hohe Anzahl unterschiedlicher Statuentypen bezeichnend<sup>35</sup>. Für die frühe Kaiserzeit ist zudem markant, dass der Hüft- und der Schulterbausch-Typus (oft mit der Stola) sehr viel häufiger für Frauen des iulisch-claudischen Kaiserhauses und vor allem im Westen des Imperium Romanum verwendet wurden<sup>36</sup>, während gleichzeitig für Privatporträts, wenn auch nicht ausschließlich, der Pudicitia-Typus sowohl für öffentliche Ehrenstatuen wie auch Statuen im Grabkontext sehr beliebt war<sup>37</sup>.

18 Ungeachtet der Diversität der Statuentypen und der ikonographischen Variationsmöglichkeiten vermittelten sie dennoch normative Rollenbilder: zum Beispiel durch das geringere Bewegungspotenzial, indem kein weit ausgreifendes Standmotiv und kaum oder nicht bewegte Oberkörper charakteristisch sind<sup>38</sup>. Glenys Davies hat in diesem Zusammenhang neben dem Statuentypus und dem ikonographischen Schema auch die Gestik bzw. die Armhaltung als wichtigen Bestandteil der Definition sozialer Rollen für Frauen und Männer und der jeweiligen visuellen Kodierung von Geschlechterdifferenz analysiert<sup>39</sup>. Im Vergleich zu den oftmals im aktiven Redegestus dargestellten Togati der Männer<sup>40</sup> wird zum Beispiel bei Statuen im Pudicitia-Typus die ohnehin schon durch das Standmotiv bedingte Geschlossenheit etwa durch unter dem Mantel eng am Körper anliegende Arme noch verstärkt. Insofern sind Statuen wie jene in München, in Parma und Rom (Abb. 7. 8. 9) durch das Standmotiv und die stärker in den Raum ausgreifenden Arme als aktiver gekennzeichnet<sup>41</sup> – doch ist dies nur eine Option. Trotz eines vergleichbaren Standmotivs der Statue in Rom (Abb. 10) oder der in caliguläischer Zeit entstandenen Statue der Agrippina Maior in Parma<sup>42</sup> (Abb. 11) ist das Bewegungspotenzial etwa im Unterschied zur Statue der Livia in München (Abb. 7) deutlich reduziert. Die Oberkörper sind jeweils frontal ausgerichtet und der rechte, vor den Oberkörper genommene Arm liegt unter dem Mantel (wenn auch nicht in identischer Weise) eng am Körper an. Einzelne Bereiche des Körpers zeichnen sich kaum unter der Klei-

- 
- 35 Dennoch wurden einige Statuentypen favorisiert, wobei manche sogar exklusiv für die Frauen der *domus Augusta* geschaffen worden zu sein scheinen. In vielen Fällen lassen sich griechische Vorbilder ermitteln, die mehr oder weniger stark variiert und nicht zwingend mit der Stola oder weiteren Trachtelementen kombiniert werden. Weitere Optionen waren die Darstellung der Porträtköpfe mit verhülltem Haupt oder *capite aperto* sowie die Verwendung unterschiedlicher Attribute wie einer *patera* oder einem Weihrauchkästchen (*acerra*). s. Alexandridis 2004, 57–65 mit Verweis auf die umfassenden Anhänge: 220–270. 295–306 Tab. 9–14. Zusammenfassend Alexandridis 2000, 15 f.; Goette 2013, 85 f. Vgl. auch Fabricius 2007, 75–77.
- 36 Alexandridis 2004, 62 f. mit Anm. 573. 581 Tab. 12. 14. Vgl. auch Davies 2013, 179. 185 f. 193–196.
- 37 Alexandridis 2004, 58 Anm. 537 mit Tab. 13 und bes. 59 (Pudicitia, Große und Kleine Herkulanerin für Frauen des Kaiserhauses kaum relevant). Zur Bedeutung dieser am häufigsten für nichtkaiserliche Porträts verwendeten Statuentypen neben dem Ceres-Typus vgl. auch Alexandridis 2010, 254–274 Abb. 10.2–10.9; Davies 2013, 172–198 Abb. 1–12; Fejfer 2015, 86–90, bes. 86 mit Anm. 11. 12 und zum Ceres-Typus 98–107. Zusammenfassend Fejfer 2008, bes. 335–345.
- 38 Davon ausgenommen sind Statuen im Orans-Typus, bei dem beide Arme in einem Adorationsgestus erhoben sind (hier Anm. 30). Zum Orans-Typus s. Alexandridis 2004, 63 f. 259 f. Anhang 2.2.21; Valeri 2022, 75 mit Anm. 38.
- 39 Grundlegend Davies 2018, bes. 236 f. 266. Vgl. auch Bartman 1999, 45 f.; Fejfer 2008, 344.
- 40 Davies 2018, bes. 124–138 sowie Davies 2013, 192.
- 41 Vgl. Davies 2018, 152–192, bes. 160–175 und Davies 2013, bes. 172. 192. 195 f.
- 42 Parma, Museo Nazionale di Antichità Inv. 1952.829. Rose 1997, 122 f. Kat. 50 Nr. 5 Taf. 141. 142 (caliguläisch); Boschung 2002, 33. 25 f. Kat. 2.7 (caliguläisch); Alexandridis 2004, 145 Kat. 67 Taf. 15, 1 (tüberisch-caliguläisch); Davies 2018, 169 f. Abb. 47.
-

dung ab, doch ist bei der Statue der Agrippina Maior in Parma (Abb. 11) das Standbein durch die Faltenführung deutlich akzentuiert.

19 Insgesamt verdeutlichen die genannten Vergleiche die beachtlichen Variationsmöglichkeiten der statuarischen Darstellung mit der Stola (Abb. 7. 8. 9. 10), die durch den gewählten Statuentypus, mit bedecktem oder unbedecktem Haupt und/oder durch die konkrete Anlage der Gewandelemente in Relation zum Grad der Sichtbarkeit der sich unter den Gewandelementen abzeichnenden Körperpartien, bedingt sein können. Schließlich wird auch die ursprüngliche Farbgebung bzw. die (partielle) Vergoldung zur visuellen Differenz beigetragen haben und ist für die Wirkung der Statuen aus Marmor nicht zu unterschätzen<sup>43</sup>.

20 Auch bei den rundplastischen, frei stehenden Büsten sind Darstellungen mit Tunika und/oder Stola, entweder mit oder ohne einen zusätzlichen Mantel, das häufigste ikonographische Schema<sup>44</sup>. Trotz der noch vergleichsweise kleinen Büstenkörper der Livia-Büsten in Liverpool (Abb. 1. 5) und Kopenhagen (Abb. 2. 6) ist die Stola über der Tunika am Original jeweils gut sichtbar. Bei der schlechter erhaltenen Büste in Kopenhagen sind die schmalen Träger der Stola im Bereich der Schultern und auf der Rückseite zu erkennen<sup>45</sup>. Wie bei den Statuen aus Marmor (s. o.) ist auch hier von einer farbigen Fassung der beiden Gewänder auszugehen, die ehemals eine klare Differenzierung bewirkte.

21 Im Vergleich zu den Statuen erscheinen die kleinen Büsten durch ihr Format zunächst eher unspektakulär. Zudem sind im 1. Jh. n. Chr. weder Kränze als zusätzliche Attribute noch das verhüllte Haupt für Büsten der Frauen der *domus Augusta* nachgewiesen. Mit Blick auf die Überlieferungssituation sind die beiden Büsten aber nicht nur wichtige Zeugnisse für die Darstellung der Livia mit der Stola in augusteischer Zeit<sup>46</sup>. Die rundplastischen, frei stehenden Büsten sind noch aus zwei weiteren Gründen relevant: Erstens etablierte sich durch sie um 40/30 v. Chr. in Italien überhaupt erst eine neue Bildnisform für lebensgroße Bildnisse aus Marmor oder Bronze. Auf diese Weise stand ein alternatives Medium für römische Porträts zur Verfügung, das auch Bildnisehrungen der Frauen der *domus Augusta* in neuen Verwendungskontexten – primär im Haus oder in der Villa – ermöglichte<sup>47</sup>.

---

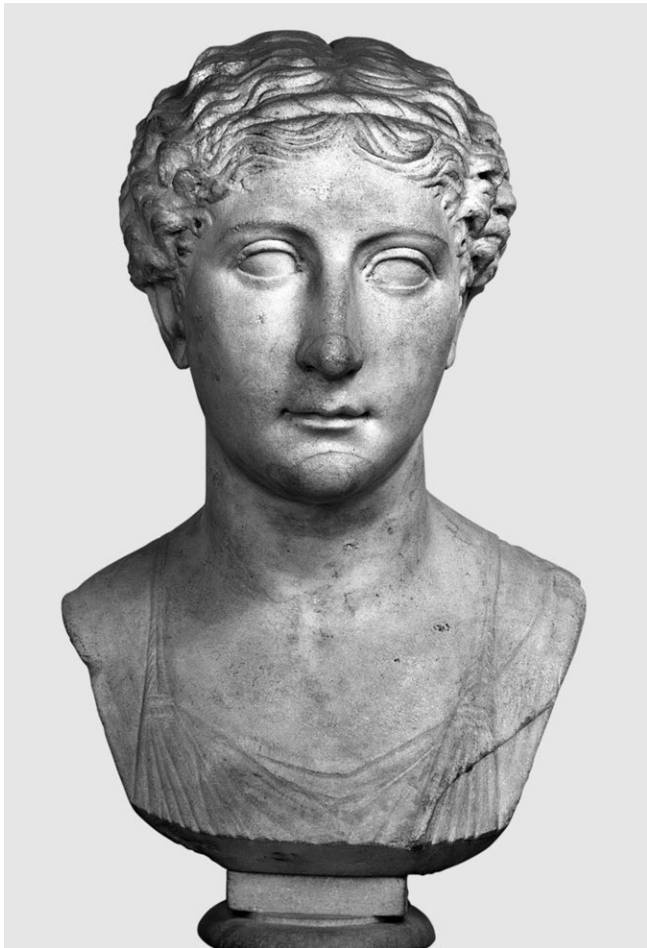
43 Zur Polychromie römischer Porträts s. Skovmøller 2020. So konnten für die Statue der Fundilia (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 708) auf der Stola violette, auf dem Mantel rötlich-braune und am Saum des Mantels blaue und gelbe Farbspuren nachgewiesen werden. Dazu Skovmøller 2020, 63–69 Abb. 49–52 und die Rekonstruktionsvorschläge 72 f. Abb. 60. 61. Vgl. auch Radicke 2022, 683 f. Taf. 9, 1; 10, 1; 29 (J. Raeder). Zu den Farben der Kleidung römischer Frauen und ihrer kulturhistorischen Bedeutung s. Radicke 2022, 405–454, bes. 442 f. 452 f. (wohl keine verbindlichen Farben für die Stola bzw. den Mantel).

44 Vgl. die Zusammenstellung der Büsten mit Stola (inklusive der Privatporträts) bei Scholz 1992, 50–62 Bü 1–29 Abb. 39–58. Eine Unterscheidung zwischen Einsatzbüsten für Hermen und frei stehenden Büsten erfolgt nicht.

45 Dagegen von Bartman 1999, 175 als »alexandrinischer Gewandtyp« und von Winkes 1995, 115 als »Chiton« bezeichnet.

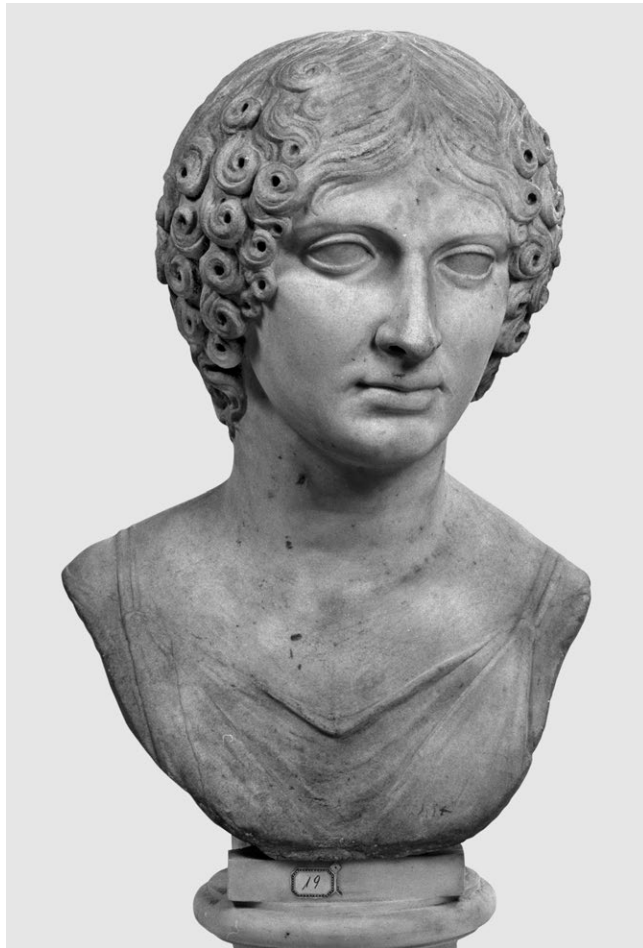
46 Zu einer weiteren Büste der Livia mit Tunika, Stola und Mantel in Tunis, Musée national du Bardo Inv. C 934 s. Scholz 1992, 57 f. Bü 19 Abb. 51; Alexandridis 2004, 133 Kat. 40 Taf. 3, 3 (spätiberisch-frühclaudisch); Baratte u. a. 2023, 149 f. Kat. 119 Abb. 119 a–d (S. Andrés).

47 Die Dissertation der Autorin zu den Büsten der männlichen Angehörigen des Kaiserhauses befindet sich in Druckvorbereitung und behandelt ausführlich u. a. zentrale Aspekte der Genese, der Verwendungskontexte und der Bedeutung der frei stehenden Büste. – Zur Aufstellung rundplastischer Büsten überwiegend in Häusern und Villen s. Fejfer 2008, 91 f. 239–244 und Neudecker 1988, bes. 84–90. Ergänzend für die augusteische Zeit bzw. die frühe Kaiserzeit sind neben der Agrippina Minor aus der Villa Milreu (hier Anm. 48) z. B. zwei Büsten aus der Casa del Citarista in Pompeji zu nennen: die einer jungen Frau (hier Anm. 50; Abb. 13) und eines jungen Mannes (Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6028) s. Carella u. a. 2008, 37 f. A15 mit Abb. (N. Insera). – Die unterlebensgroßen Bronzestatuen des Augustus und der Livia (Paris, Musée du Louvre Inv. N 3254 Br. 28 und N 3253 Br. 28) sind hingegen auf Grund der erhaltenen Stifterinschrift mit der expliziten Motivformel »*v(otum) s(solvit) l(ibens) m(erito)*« sehr wahrscheinlich als Weihung in ein Heiligtum einzuordnen. Vgl. Giroire – Roger 2008, 108–111 Nr. 33 a. b mit Abb. (mit älterer Literatur; S. Descamps-Lequime). Zu einer weiteren *ex voto* gestifteten Büste (Lissabon, Archäologisches Nationalmuseum Inv. E.7749/E.7778) s. Rodrigues Gonçalves 2007, 318 f. Nr. 141 (trajanisch); 98 Abb. 141 und 577–582 (zum Heiligtum).



12

Abb. 12: Büste der Antonia Minor. Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 1229



13

Abb. 13: Büste einer Frau. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6192

22 Zweitens sind anhand der Gestaltung der weiblichen Büsten bis zur Mitte des 1. Jhs. n. Chr. ebenfalls Tendenzen zu beobachten, die im Vergleich zu dem normativen Bild der Schriftquellen durchaus Spielräume erkennen lassen. Bei den etwas größeren Büstenkörpern ist es eine Option, dass die Tunika, die Stola (und der Mantel) den wiedergegebenen Teil des Oberkörpers nicht mehr ganz bedecken. Bei der Büste der Agrippina Minor in Faro<sup>48</sup> lässt die Tunika einen Teil des Oberkörpers unbedeckt, sodass der Träger der Stola auf der nackten Haut aufliegt. Noch deutlicher tritt der Unterschied gegenüber den Statuen, deren (Unter)Gewänder üblicherweise bis zum Halsansatz reichen, bei den Büsten der Antonia Minor in Paris<sup>49</sup> (Abb. 12) und einer Frau in Neapel<sup>50</sup> (Abb. 13) hervor. Die Tunika ist jeweils gerade noch am äußersten Rand der Schultern angegeben, während die Träger der Stola auf den nackten Schultern aufliegen. Diese ursprünglich sicher farbig akzentuierten Trachtelemente werden einen Kontrast zum helleren Inkarnat gebildet haben<sup>51</sup>.

48 Faro, Museo Provincial da Cicade Inv. 425. Aus der Villa Milreu, H ges.: 47,5 cm. Scholz 1992, 59 Bü 22; Alexandridis 2004, 157 f. Kat. 103 Taf. 22, 2 (claudisch); Rodrigues Gonçalves 2007, 88–90 Nr. 9 mit Abb. (mit älterer Literatur).

49 Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 1229. Wohl aus Tusculum, Italien, H des Antiken: 40,5 cm. de Kersauson 1986, 172 f. Kat. 80 mit Abb.; Alexandridis 2004, 141 Kat. 60 Taf. 11, 4 (spätüberisch-frühclaudisch, mit älterer Literatur); Radicke 2022, 686 Taf. 15, 1 (J. Raeder).

50 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6192. 1861 im Peristylhof der Casa del Citarista gefunden, H des Antiken: 45 cm. Carella u. a. 2008, 34 f. sowie 38–40 A15 mit Abb. (claudisch; N. Inserra).

51 Zur Untersuchung der Farbspuren auf der Einsatzbüste für eine Herme der Staia Quinta (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1435) und Rekonstruktionsvorschlägen mit unterschiedlichen Farbtintensitäten s. Skovmøller 2020, 47 Abb. 29; 78–84 Abb. 70–78; 87 Abb. 80; 282–284 Kat. 4.



23 Auch Gemmen und Kameen wurden in der frühen Kaiserzeit mit großer Intensität für kaiserliche Bildnisse genutzt. Die sog. Staatskameen aus Edel- oder Halbedelsteinen kursierten im Umfeld des kaiserlichen Hofes und zeichneten sich häufig u. a. ikonographisch durch verschiedene Formen der Götterangleichung und damit durch eine besonders ehrende Bildsprache aus. Kleinere Gemmen und Kameen fungierten in großer Zahl auch als kostbare Schmuckstücke von Einzelpersonen<sup>52</sup>. Hierzu zählt etwa ein Ringstein mit dem Bildnis der Livia aus rotem indischen Karneol und einer goldenen Fassung in Berlin<sup>53</sup>.

24 Für die größere Anzahl der noch in augusteischer Zeit entstandenen Gemmen und Kameen mit Bildnissen der Livia hat Wolf Rüdiger Megow gezeigt, dass Kränze als weitere Attribute erst seit tiberischer Zeit zunehmend verwendet werden. Sofern die Bildnisse einen größeren, im Umfang variierenden Bereich des Oberkörpers miteinschließen, ist in der Regel die Verwendung der Tunika, der Stola und des Mantels bezeichnend<sup>54</sup>. Trotz ihrer geringen Größe lässt sich oft beobachten, dass die bzw. der Träger der Stola deutlich sichtbar ist. Dies ist etwa bei einem Kameo in Paris mit einem Porträt im Typus Marbury Hall, das den typischen Stirnbausch, den Scheitelzopf und den Nackenknoten zeigt, der Fall<sup>55</sup>.

25 Anders verhält es sich bei einem erst nach dem Tod des Augustus entstandenen kleinen Kameo in Florenz (Abb. 14) mit den hintereinander gestaffelten Bildnissen des regierenden Princeps Tiberius und seiner Mutter<sup>56</sup>. Während das ikonographische Schema vergleichbar ist, zeigt das Porträt der Livia mit der Stepháne und dem Ähren-Mohn-Kranz zwei Attribute, die der Göttinnenikonographie entlehnt sind. Der Kranz, als primäres Attribut der Ceres, kann als Verweis auf die Segen und Wohlstand spendende Göttin gesehen werden<sup>57</sup>. Bemerkenswert ist hier aber, dass die beiden Götterattribute mit der bürgerlichen Tracht, bestehend aus der Tunika, der Stola und dem Mantel, kombiniert werden<sup>58</sup>.

26 Im Vergleich zu den bisher besprochenen Beispielen zeichnet sich der große Kameo in Wien (Abb. 15) durch eine komplexe und besonders ehrende Bildsprache aus. Er zeigt Livia thronend, in der erhobenen Linken eine kleine Büste des Divus Augustus



14

Abb. 14: Kameo des Tiberius und der Livia. Florenz, Museo Archeologico Nazionale Inv. 14533

52 Vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 15–17. 126–132. 146 f.; Giuliani – Schmidt 2010, bes. 41–45 (zum Grand Camée de France; L. Giuliani); von den Hoff 2011, 23. 39–41; Platz-Horster 2012, 33–45 (Fingerringe) und Smith 2021, 78 f. 102–106.

53 Berlin, Antikensammlung Inv. Misc. 7064 = FG 1066. Aus Petescia (nördlich von Rom); Maße: 3,3 × 2,6 cm. Megow 1987, 253 Kat. B 13 Taf. 7, 12; Winkes 1995, 88 Kat. 13 mit Abb.; Bartman 1999, 12. 13 Abb. 11; 187 f. Kat. 92; Platz-Horster 2012, 53 f. Kat. 4 Taf. 1, 4 (Typus Kopenhagen 615; kleine Büste mit einem geknüpften Chiton und Mantel; spätaugusteisch); Trabert 2017, 90 f. Abb. 6; Golyźniak 2020, 242. 438 Kat. 694; 568 Abb. 962.

54 Megow 1987, 148. 249–259 B 1–24 Taf. 1, 3–5. 16; 2, 4. 7–9; 7, 10; 8, 7; 9, 1–3; 13, 8. 9. Eine Ausnahme stellt hingegen der oben genannte Berliner Kameo – kleine Büste mit Chiton (?) und Mantel – dar. Auf einen weiteren Glaskameo der Livia (mit Stola?) in Narona verweist Trabert 2017, 88 mit Anm. 44.

55 Paris, Cabinet des Médailles Inv. 232a. Dm: 7,4 cm, Fassung modern. Megow 1987, 252 B 11 Taf. 2, 6; Winkes 1995, 144 Kat. 69 mit Abb.; Bartman 1999, 20 Abb. 17; 192 Kat. 103; Alexandridis 2004, 135 Kat. 45 Taf. 54, 1; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2003, 212 f. Nr. 269; 139 mit Abb. (spätaugusteisch?; moderne Entstehung nicht sicher auszuschließen) und Trabert 2017, 88 mit Anm. 39 Abb. 2 (sicher antik).

56 Florenz, Museo Archeologico Nazionale Inv. 14533. Sardonyx, 5,8 × 4,8 cm. Megow 1987, 179 f. A 49 Taf. 10, 10 (sicher vor 29 n. Chr.); Scholz 1992, 69 Gl. 5 (noch zu Lebzeiten Livias); Winkes 1995, 103 Kat. 28 mit Abb.; Bartman 1999, 194 Kat. 112 (modern); Wood 1999, 113 Abb. 36; Alexandridis 2004, 134 Kat. 43 Taf. 54, 4 (tiberisch); Zwierlein-Diehl 2007, 436 Taf. 132 Abb. 624 (frühtiberisch); Hertel 2013, 203 Kat. 31 Taf. 129, 2 (14–25/29 n. Chr.); Trabert 2017, 93–95 Abb. 7; Golyźniak 2020, 249. 445 Kat. 860; 575 Abb. 1015; Smith 2021, 88. 110 Nr. 12; 130 mit Abb.; Valeri 2022, 77. 207 Kat. 56 mit Abb.

57 Zu beiden Attributen Alexandridis 2004, 46–50.

58 Neben der auch in nachaugusteischer Zeit belegten weiteren Verwendung der frühen Porträttypen ist der Stirnbausch auch als Element von Klitterungen nachgewiesen. Vgl. z. B. das Bildnis der Sitzstatue aus Ephesos bei Boschung 2002, 66 f. Kat. 18.2 Taf. 52, 2 (caliguläisch-frühclaudisch) und das Porträt in Paris (s. u. Anm. 64 Nr. 2).





15

Abb. 15: Kameo der Livia (hier Gipsabguss). Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. ANSA IXa 95

haltend. Der Kameo ist daher sicher erst nach dem Tod des Augustus entstanden; eine Entstehung zu Lebzeiten Livias ist sehr wahrscheinlich<sup>59</sup>. Zwar trägt die erste Augusta mit einem Porträt im Ceres-Typus auch hier die Knüpfärmel-Tunika, die Stola und einen Mantel, der den Hinterkopf bedeckt. Das Untergewand ist jedoch von der linken Schulter gerutscht, wodurch eine zentrale Bildformel der Göttin Aphrodite/Venus aufgegriffen wird. Auch die vom Hinterkopf nach unten geführten Gewandbahnen sind so umgeschlagen worden, dass die unbedeckte Schulter und der Träger der Stola nicht verdeckt werden und der Kontrast zur nackten Haut deutlich hervortritt. Hinzu kommen weitere Götterattribute wie das in der Rechten gehaltene Ähren-Mohn-Bündel, das als Attribut der Ceres auf Wohlstand und Fruchtbarkeit anspielt, sowie eine Stepháne und die Mauerkrone der Tyche/Fortuna. Die verschiedenen Götterattribute werden aber, ebenso wie das auf Aphrodite/Venus anspielende Gewand, mit der Stola der römischen *matrona* kombiniert.

27 Die Kameen in Florenz und in Wien könnten darauf hindeuten, dass sich für Livia noch zu Lebzeiten, aber erst seit tiberischer Zeit, verschiedene Formen der Götterangleichung als besonders ehrende Darstellungsform – wenn auch in einem exklusiveren Rezeptionsrahmen – etabliert haben. Gänzlich ohne Parallele wäre

dies nicht. Zwar stehen auch die bei weitem überwiegenden öffentlichen Ehrenstatuen des Augustus in der Toga (Abb. 4) in republikanischer Tradition und verweisen auf den *civilis princeps*<sup>60</sup>. Aber spätestens mit der spätaugusteischen Gemma Augustea als einem im kaiserlichen Umfeld kursierenden sog. Staatskameo erscheint auch Augustus thronend wie Jupiter mit nacktem Oberkörper und im Hüftmantel neben der Göttin Dea Roma (und nicht Livia!)<sup>61</sup>.

28 Insofern sind über den Grand Camée de France, der nach der überzeugenden Analyse von Luca Giuliani die komplexe Nachfolgesituation nach dem Tod des Drusus Minor 23 n. Chr. ins Bild setzt<sup>62</sup>, nochmals andere Akzente greifbar. Im Rahmen der viel-

59 Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. ANSA IX a 95. Sardonyx, 9 × 6,6 cm. Megow 1987, 254 B 15 Taf. 9, 1–3 (früh-tiberisch); Scholz 1992, 67 Gl. 1 (früh-tiberisch); Mikocki 1995, 165 Kat. 101 Taf. 21, 101; Winkes 1995, 49. 189 Kat. 113; Bartman 1999, 103 f. Abb. 79; 193 Kat. 110; Wood 1999, 119 f. 280 f. Abb. 41; Zwierlein-Diehl 2007, 435 Taf. 130 Abb. 619 a (14–29 n. Chr.); Zwierlein-Diehl 2008, 126–133 Nr. 8 Abb. 76–81 (14–29 n. Chr.); Trabert 2017, 102 f. Abb. 11. 12 (claudisch); Gołyźniak 2020, 249. 444 f. Kat. 856 (14–29 n. Chr.); 574 Abb. 1011; Smith 2021, 88. 111 Nr. 15; 131 mit Abb.; Radicke 2022, 686 Taf. 15, 4 (J. Raeder) und Valeri 2022, 77. 206 Kat. 54 mit Abb. (14–29 n. Chr.). Die Datierung ist umstritten. Megow 1987, 254 plädiert für eine Entstehung noch zu Lebzeiten der Livia in früh-tiberischer Zeit, während Alexandridis 2004, 137 den Kameo ebenfalls aus stilistischen Gründen in die spättiberisch-frühclaudische Zeit datiert.

60 Zur Bedeutung der Toga(darstellungen) unter Augustus s. Boschung 1993a, 96. Vgl. auch von den Hoff 2011, bes. 32.

61 Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. ANSA IXa 79. Onyx in zwei Schichten, 19 × 23 cm. Megow 1987, 155 f. A 10 Taf. 3. 4. 5, 1–4; Zwierlein-Diehl 2007, 149–154 Abb. 610; Zwierlein-Diehl 2008, 98–123 Nr. 6 Abb. 38–65 (9/10–12 n. Chr.); von den Hoff 2011, 39; Hertel 2013, 128. 207 f. Kat. 155 Taf. 127, 7 (spätaugusteisch); Gołyźniak 2020, 224. 419 Kat. 185; 551 Abb. 850 und Smith 2021, 87 f. 109 f. Nr. 11; 130 mit Abb. (spätaugusteisch; mit jüngerer Literatur). Bei einem weiteren kleinen Kameo in Wien ist zumindest für eine frühaugusteische Datierung plädiert worden. Dieser zeigt Augustus nackt stehend und mit einer Aegis, die wie ein Mantel auf der rechten Schulter befestigt ist, sowie einem Blitzbündel in der Linken und einem Zepter in der Rechten. Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. ANSA IXa 54. Sardonyx, zwei Schichten. Boschung 1993a, 131 f. Kat. 48 Taf. 48, 4 (Typus Louvre Ma 1280, frühaugusteisch); Zwierlein-Diehl 2008, 78–83 Nr. 3 Abb. 18–21 (30/20 v. Chr.); Gołyźniak 2020, 222. 226. 417 Kat. 137 (30/20 v. Chr.); 549 Abb. 834.

62 Paris, Cabinet des Médailles Inv. 264. Sardonyx in fünf Schichten, 31 × 26,5 cm. Megow 1987, 202–207 A 85 Taf. 32, 5–10; 33, 1–5 (claudisch); Scholz 1992, 71 Gl. 11; Winkes 1995, 145 Kat. 71 mit Abb. (claudisch);

figurigen Komposition thront Livia im Mittelfeld neben Tiberius. Hier sind Knüpfärmel-Tunika, das wohl als Stola zu identifizierende Gewand, ein den Unterkörper bedeckender Mantel und Sandalen (?) mit einem Ähren-Mohn-Bündel in der rechten Hand sowie einem Lorbeerkranz und Wollbinde kombiniert. Auch hier zeigen sich also Formen der Götterangleichung – im Vergleich zu dem neben ihr im Zentrum thronenden Tiberius u. a. mit der Aegis statt des Hüftmantels oder den zahlreicheren Götterattributen beim Wiener Kameo (Abb. 15) jedoch weniger explizit.

29 Während das Diadem oder die Ähren-Mohn-Kränze bzw. -bündel als Attribute für die späteren Frauen der *domus Augusta* bereits zu Lebzeiten zentrale ikonographische Spezifika darstellten<sup>63</sup>, wären dies für die Bildnisse der Livia (Abb. 14, 15) bedeutende Veränderungen<sup>64</sup>. Nochmals sei jedoch klar hervorgehoben, dass bei beiden Kameen und sehr wahrscheinlich auch beim Grand Camée de France auf eine Kombination mit der Stola – wenn auch jeweils in unterschiedlicher Weise – Wert gelegt wurde. Demgegenüber sollte die große Zahl der Gemmen und Kameen kleinen bis mittleren Formats der Livia mit (Knüpfärmel)Tunika, Stola und Mantel in augusteisch-tiberischer Zeit nicht zu sehr in den Hintergrund geraten – zumal es sich bei weitem überwiegend um Einzelporträts handelt.

## Familien-Bande – Die visuelle Repräsentation der *domus Augusta*

30 Mit der Errichtung öffentlicher Ehrenstatuen von Frauen als Bestandteil statuarischer Gruppen der *domus Augusta* erfolgte ihre Integration in ein neues dynastisches Konzept, das ihre Rolle als Ehefrauen und/oder Mütter potenzieller Nachfolger des Augustus klar herausstellte. Dietrich Boschung und Charles Brian Rose haben mit ihren detaillierten Studien zu den statuarischen Gruppen gezeigt, in welcher umfassenden Weise und variablen Kombination die Mitglieder der *gens Augusta* im öffentlichen Raum die Präsenz der neuen, Stabilität und Kontinuität verheißenden Dynastie visuell manifestierten<sup>65</sup>. Je nach Umfang und der konkreten Positionierung einzelner Personen erfolgten feine hierarchische Abstufungen, die etwa die jeweiligen Regelungen der Nachfolge durch Statuengruppen vergegenwärtigen konnten. Vor allem die aus Gabel- und Zangenmotiven bestehenden Kurzhaarfrisuren der männlichen Angehörigen des Kaiserhauses verdeutlichten über diese Form der Bildnisangleichung programmatisch die Zugehörigkeit zur und den Fortbestand der *gens Augusta*<sup>66</sup>.

---

Alexandridis 2004, 134 f. Kat. 44 Taf. 59, 1 (eher tiberisch); Zwierlein-Diehl 2007, 438 f. Taf. 134 Abb. 633 (23–29 n. Chr.); Giuliani – Schmidt 2010, 7–61; von den Hoff 2011, 39 Abb. 16; Hertel 2013, 205 f. Kat. 147 Taf. 130, 8 (am ehesten 23 n. Chr. oder kurze Zeit später entstanden) und Smith 2021, 90. 114 f. Nr. 21; 136 mit Abb. (kurz nach 23 n. Chr.; mit weiterer Literatur).

63 Alexandridis 2004, bes. 48–50.

64 Porträts der Livia mit Ähren-Mohn-Kränzen und/oder einem Diadem, die zu Statuen gehörten, sind bisher zu Lebzeiten nicht sicher nachweisbar. Vgl. etwa zwei Porträts in Köln und Paris. 1. Köln, Römisch Germanisches Zentralmuseum Inv. 1944.1 (hier Abb. 3). Angeblich auf dem Palatin in Rom mit einem Augustusporträt gefunden. Boschung 2002, 140 Kat. 70.2; Alexandridis 2004, 121 Kat. 15 Taf. 6, 2 (tiberisch); Boschung 2016/2017, 37. 38 Abb. 6 a. b. – 2. Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 1242. Eine mögliche Zugehörigkeit der Statue ist erneut zu prüfen. de Kersauson 1986, 120 f. Kat. 45 mit Abb. (zugehörig; früh-tiberisch); Alexandridis 2004, 126 Kat. 28 Taf. 8, 1; 9, 1 (tiberisch). Vgl. auch das nun publizierte Porträt mit Ährenkranz aus Thysdrus (El Jem, Musée Archéologique d'El Jem Inv. 09.03.26.16) mit früher Datierung bei Stirling 2012, 626–630 Abb. 2–4 (Fayum Type, um 10/20 n. Chr.).

65 Rose 1997; Boschung 2002 und Hekster 2015, bes. 111–137.

66 Die *domus Augusta* formierte sich erst innerhalb der ersten 20 Jahre durch die konsequente Heiratspolitik des Augustus – zumal Augustus und Livia keine eigenen Kinder hatten (und die Ehe kinderlos bleiben sollte). So kamen zunächst die männlichen Nachkommen ihrer Kinder aus früheren Verbindungen, vor allem der Augustustochter Iulia und des Tiberius als ältester Sohn der Livia, für mögliche Konzepte einer Regelung der Nachfolge in Frage. Vgl. Boschung 2002, 147 f.

31 Schon kurz vor 27 v. Chr. sind Ehrenstatuen für Octavian und Livia vereinzelt im griechischen Osten bezeugt<sup>67</sup>. Die hohe Anzahl epigraphischer Zeugnisse aus augusteischer und tiberischer Zeit lässt keinen Zweifel an der Bedeutung Livias als Ehefrau des Augustus und seit 4 n. Chr. als Mutter des designierten Thronfolgers und späteren Kaisers Tiberius. Zu Lebzeiten waren ihre Statuen oft gemeinsam mit jenen des Augustus bzw. des Tiberius und/oder weiteren Familienangehörigen aufgestellt<sup>68</sup>. So krönten etwa zehn Statuen wohl seit 7/8 n. Chr. ein Bogenmonument in Ticinum (Pavia). Während Augustus in der Mitte und Livia zu seiner Linken das Zentrum der Komposition bildeten, folgten an seiner rechten Seite Tiberius als designierter Thronfolger, dann seine Söhne Germanicus und Drusus Minor sowie ganz außen Nero als ältester Sohn des Germanicus. Neben Livia erschienen hingegen die verstorbenen (Adoptiv)Söhne des Augustus – Gaius und Lucius – sowie der Germanicussohn Drusus und Claudius (Enkel der Livia). Treffend hat Dietrich Boschung die Bedeutung dieser Gruppe beurteilt, die neben Augustus und Livia alle wahrscheinlichen Thronfolger versammelte und die Kontinuität und Stabilität der Dynastie über mindestens vier Generationen überzeugend ins Bild setzte<sup>69</sup>.

32 Zwar erlaubt die oft nur fragmentarische Überlieferung dieser statuarischen Gruppen in vielen Fällen keine sichere Beurteilung der Anordnung oder der typologischen und ikonographischen Charakteristika einzelner Statuen<sup>70</sup>. Die bei weitem überwiegende Anzahl der Darstellungen mit der Toga und der Stola lässt aber vermuten, dass zumindest bis 14 n. Chr. im Westen des Reiches bzw. in Italien die öffentlichen Ehrenstatuen des Augustus und der Livia als zentrale Anknüpfungspunkte für weiterhin gültige Tugend- und Wertvorstellungen fungierten<sup>71</sup>.

33 Zum Abschluss sollen ergänzend zu den Bildnissen noch knapp einige Optionen der nicht nur in ihrer Anzahl durchaus beachtenswerten Stiftungen der Livia bzw. der mit ihrem Namen verbundenen Gebäude in Rom und besondere Ehrenrechte berücksichtigt werden. Hierzu zählen neben dem *macellum Liviae* auf dem Esquilin<sup>72</sup> auch die 7 v. Chr. eingeweihte *porticus Liviae*<sup>73</sup> und weitere, erneuerte Tempel wie jener der Bona Dea auf dem Aventin oder der Fortuna Muliebris wenige Kilometer außerhalb Roms<sup>74</sup>. Viele weitere Beispiele ließen sich anführen, wie Livia in ein dichtes Netzwerk verschiedener Ehrungen (nicht nur in Rom) eingebunden und selbst als *patrona* aktiv

67 Boschung 2002, 144. 154 Tab. I Nr. 1 (Eleusis). 2 (Ioulis).

68 Zu den zahlreichen epigraphischen Zeugnissen Boschung 2002, bes. 145. 154 Tab. I Nr. 4. 7. 8. 11. 14. 31. 41–43. 46. 48. 82. 84. 89 (?).

69 Boschung 2002, 148–150. 155 Tab. I Nr. 31. Grundsätzlich war die Darstellung der weiblichen Familienmitglieder aber nicht verpflichtend. So umfasste eine Gruppe auf der Akropolis in Athen Augustus und Tiberius im Zentrum sowie an den Seiten die Söhne des Tiberius, Germanicus und Drusus Minor. Rose 1997, 138 Kat. 68; Boschung 2002, 106–108 (4–14 n. Chr.).

70 So war eine Statue Livias (s. o. Anm. 30), die noch zu Lebzeiten entstanden sein könnte, zwar sicher mit weiteren Statuen der *gens Augusta* in der sog. Basilika von Otricoli aufgestellt. Eine sichere Rekonstruktion des ursprünglichen Aufstellungskontextes ist wegen zu vieler unbekannter Faktoren aber nicht möglich. Rose 1997, 97 f. Kat. 25 Taf. 88–93; Boschung 2002, 67–69 Kat. 19. Ähnliches gilt auch für die Gruppe aus Béziers, bei der weder eine gemeinsame Aufstellung mit Tiberius noch ihr Verhältnis zu weiteren kaiserlichen Statuen gesichert ist. Rose 1997, 126–128 Kat. 52; 127 Anm. 10 Taf. 161; Boschung 2002, 58–61; 59 Kat. 13.8 Taf. 42, 1. 3; Boschung 2016/2017, 39 mit Anm. 33.

71 Prominent erscheint die *gens Augusta* mit Augustus und weiteren Personen im Rahmen einer Prozession, die wohl mit rituellen Handlungen zu verbinden ist, auf den Reliefs der 13 oder 9 v. Chr. eingeweihten Ara Pacis in Rom als Bestandteil eines bedeutenden vom Senat errichteten Monuments. Zur partiell umstrittenen Benennung einzelner Personen und zu ikonographischen Spezifika s. Alexandridis 2004, 99. 107 und 115–118 Kat. 1–8 Taf. 1, 1. 2. Vgl. auch Boschung 2002, 183 und Brännstedt 2016, 51–53.

72 LTUR III (1996) s. v. *Macellum Liviae* 203 f. (G. Pisani Sartorio). s. auch Bertrand – Chillet 2016, 469–484.

73 LTUR IV (1999) s. v. *Porticus Liviae* 127–129 (C. Panella).

74 Brännstedt 2016, 123 f. Zum Tempel der Fortuna Muliebris vgl. de Caprariis – Petacco 2016, 9–16 Abb. 1–7. Zu den öffentlichen Stiftungen zusammenfassend Frei-Stolba 1998, 84 f.; Brännstedt 2016, 117–125. Zur Präsenz der Livia im öffentlichen Raum s. auch Boatwright 2011, 123–125. Zu den weiteren zahlreichen Bauten in Rom, die in augusteischer und tiberischer Zeit auf unterschiedliche Weise die dauerhafte Präsenz der *gens Augusta* im öffentlichen Raum begründeten s. Heinemann 2007, bes. 52–70. 75–77.

war, welche umfangreichen Aufgaben sie als *sacerdos* des Divus Augustus erfüllte oder welche Sonderrechte ihr zugestanden wurden<sup>75</sup>. Auch sie zeugen in ihrer Summe von der herausgehobenen Position der Livia innerhalb der *domus Augusta*. Sicher sprengten aber ihre umfassenden Betätigungsfelder den üblichen Handlungsrahmen einer römischen *matrona*.

34 Wenngleich sich damit für Livia als Ehefrau des ersten Princeps ein äußerst differenziertes Bild gewinnen lässt, sind in augusteisch-tiberischer Zeit und damit zu Beginn des Prinzipats auch klare Grenzen evident. Im Vergleich zu den zahlreich überlieferten rundplastischen Bildnissen, den archäologisch oder epigraphisch nachweisbaren Ehrenstatuen oder der Darstellung der Livia als Teil der Prozession auf der Ara Pacis in Rom fällt umso mehr auf, dass Bildnisse der Livia zwar häufig Bestandteil der Emissionen in den Provinzen waren – in der stadtrömischen Prägung augusteischer Zeit jedoch fehlen und selbst unter Tiberius selten waren<sup>76</sup>. Am wahrscheinlichsten ist die Identifizierung eines idealisierten Porträts der Livia auf einem Dupondius des Jahres 22/23 n. Chr. mit der Legende »Salus Augusta«, wobei auch hier der Träger der Stola markant von der Tunika und dem Mantel abgesetzt ist<sup>77</sup>. Erst unter Claudius (hier in wechselnden Konstellationen und vor allem für Agrippina Minor) ist die Darstellung der Frauen der *domus Augusta* zu Lebzeiten als Ehefrauen und/oder Mütter der potenziellen Nachfolger in der stadtrömischen Münzprägung in großem Umfang greifbar<sup>78</sup>.

## Fazit

35 Im Zuge der neuen politischen Machtverhältnisse kam den Frauen als Teil der *familia* des Princeps seit der frühen Kaiserzeit eine zentrale Rolle zu. Konsequenterfolgte die Integration der Frauen im Umfeld des Kaisers als Ehefrauen und/oder Mütter potenzieller Thronfolger im Rahmen der visuellen Repräsentation der *domus Augusta*.

36 Parallel zu der neuen Intensität der Bildnisstiftungen war zu Beginn der Kaiserzeit die Entwicklung neuer Statuentypen erforderlich, wurden Gemmen und Kameen als Medium kaiserlicher Repräsentation auch für die Frauen etabliert und sogar – wie mit der rundplastischen, frei stehenden Büste – neuartige Bildnisformen geschaffen. Die bei weitem überwiegende Darstellung mit der Stola nahm auf die tugendhafte und moralisch vorbildliche Ehefrau und römische Bürgerin Bezug, wodurch seit der römischen Republik gültige Rollenbilder weiterhin tradiert wurden. Auf diese Weise konnte die Sonderstellung der weiblichen Mitglieder des Kaiserhauses berücksichtigt werden, ohne dabei die in der Gesellschaft durch etablierte Verhaltensnormen gesetzten Rahmenbedingungen zu sprengen. Die unterschiedlichen statuarischen Schemata mit der Stola werden insbesondere bei dynastischen Gruppen, die Statuen der Livia und des Augustus und weitere Familienmitglieder kombinierten, die Bedeutung

---

75 Eine gute und detaillierte Untersuchung zu allen relevanten Aspekten bei Brännstedt 2016, bes. 74 f. 91–138. Zusammenfassend Kunst 2021, 390–393. Die Ehrungen im griechischen Osten behandelt ausführlich Hahn 1994.

76 Ähnlich bereits Wood 1999, 88 f.; Hekster 2015, 119 f. Jetzt ausführlich Harvey 2020, 107–155, bes. 107–110. 121–124 sowie die Appendices 203–229 (Katalog und Übersicht der Münzbildnisse nach Porträttypen). Bemerkenswert ist nach Harvey 2020, 108 ferner das Ergebnis, dass »all of the eastern mints combined make up nearly 70% of the total output of Livia coins«. Zur schwierigen Datierung der frühesten Münzbildnisse zusammenfassend Winkes 1995, 19 f. (pergamenische Prägungen bereits 16/13 v. Chr.?).

77 Scholz 1992, 72 f. Mü 1; Winkes 1995, 22 und 21 Abb. 4; Wood 1999, 89 Abb. 34; Harvey 2020, 65 f. Abb. 2.1; Kunst 2021, 389; Radicke 2022, 686 Taf. 15, 3 (J. Raeder). Bei weiteren stadtrömischen Bronze- und Silberprägungen wird es sich eher um Göttinnen und Personifikationen gehandelt haben. Vgl. Wood 1999, 109 f. mit Anm. 120; Kunst 2021, 389 Anm. 21. Anders Harvey 2020, 80–96 Abb. 2.11 (Livia); Winkes 1995, 19 (wohl Livia).

78 Vgl. etwa Wood 1999, 251–257, bes. 256; Boschung 2002, 161 f. und Hekster 2015, 129. 131 (mit weiterer Literatur).



bürgerlicher Qualitäten in den Fokus gestellt haben. Exemplarisch konnte gezeigt werden, dass über die unterschiedlichen Bildnisträger einerseits vergleichbare, aber auch stärker variierende Bilder der *femina stolata* relevant waren. Erst seit tiberischer Zeit, aber noch zu Lebzeiten Livias, lassen sich Tendenzen greifen, die das Idealbild der römischen *matrona* nach und nach, etwa durch das Hinzufügen verschiedener Götterattribute, aufbrechen konnten. Die Entlehnung des Ähren-Mohn-Kranzes von der Segen und Wohlstand spendenden Göttin Ceres sollte später ein festes Attribut werden<sup>79</sup>. Trotz der grundsätzlich vielfältigen Phänomene im Rahmen der Bildnisrepräsentation der Frauen der *domus Augusta* zeichnet sich klar ab, wie zu Beginn der frühen Kaiserzeit am Beispiel der Livia neue Wege für römische Frauenporträts erprobt und damit auch viele grundlegende Maßstäbe für die Frauen im Umfeld der späteren Kaiser gesetzt wurden.

## Abkürzungen

- Alexandridis 2000** A. Alexandridis, Exklusiv oder bürgernah? Die Frauen des römischen Kaiserhauses im Bild, in: C. Kunst – U. Riemer (Hrsg.), Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen. Tagung Potsdam 8.–9. Oktober 1999, Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 3 (Stuttgart 2000) 9–28
- Alexandridis 2004** A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004)
- Alexandridis 2010** A. Alexandridis, Neutral Bodies? Female Portrait Statue Types from the Late Republic to the 2<sup>nd</sup> Century CE, in: S. Hales – T. Hodos (Hrsg.), Material Culture and Social Identities in the Ancient World (Cambridge 2010) 252–279
- Baratte u. a. 2023** F. Baratte – F. Bejaoui – N. de Chaisemartin – F. Nait-Yghil (Hrsg.), Les sculptures romaines du musée national du Bardo 1. Les portraits. Empereurs et personnages masculins privés, statues cuirassées, personnages en toge, impératrices et femmes privées, statues féminines drapées, L'atelier du sculpteur 2 (Bordeaux 2023)
- Bartels 1963** H. Bartels, Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit. Fulvia, Octavia, Livia, Julia (München 1963)
- Bartman 1999** E. Bartman, Portraits of Livia. Imaging the Imperial Women in Augustan Rome (Cambridge 1999)
- Bertrand – Chillet 2016** E. Bertrand – C. Chillet, Le macellum Liviae à Rome. Vrai ou faux monument augustéen?, MEFRA 128, 2, 2016, 469–485
- Boatwright 2011** M. T. Boatwright, Women and Gender in the Forum Romanum, *TransactAmPhilAss* 141, 2011, 105–141
- Boschung 1993a** D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, Das römische Herrscherbild I, 2 (Berlin 1993)
- Boschung 1993b** D. Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie. Ein kritischer Forschungsbericht, *JRA* 6, 1993, 39–79
- Boschung 2002** D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses, *MAR* 32 (Mainz 2002)
- Boschung 2016/2017** D. Boschung, Ikonographische Überlegungen zum Trierer Liviaporträt, *TrZ* 79/80, 2016/2017, 31–45
- Boschung 2022** D. Boschung, Von Octavian zu Augustus. Das Image des Kaisers, in: A. Haug – A. Hoffmann (Hrsg.), Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom. Ausstellungskatalog Hamburg (München 2022) 28–35
- Brännstedt 2016** L. Brännstedt, *Femina Princeps*. Livia's Position in the Roman State (Lund 2016)
- de Caprariis – Petacco 2016** F. de Caprariis – L. Petacco, *Drusi filia, uxor Caesaris*. Livia e il tempio di Fortuna Muliebre, *BCom* 117, 2016, 9–16
- Carella u. a. 2008** A. Carella – L. A. d'Acunto – N. Inserra – C. Serpe (Hrsg.), *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*. Gli arredi scultorei delle case pompeiane, *Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei* 26 (Rom 2008)
- Cenerini 2019** F. Cenerini, Livia tra Augusto e Tiberio, in: A. Bencivenni – A. Cristofori – F. Muccioli – C. Salvaterra – G. Geraci (Hrsg.), *Philobiblos*. Scritti in onore di Giovanni Geraci, *Antiquitas* 4 (Mailand 2019) 343–362
- Davies 2013** G. Davies, Honorific vs. Funerary Statues of Women. Essentially the Same or Fundamentally Different?, in: E. A. Hemelrijk – G. Woolf (Hrsg.), *Women and the Roman City in the Latin West*, *Mnemosyne Suppl.* 360 (Boston 2013) 171–199
- Davies 2018** G. Davies, *Gender and Body Language in Roman Art* (New York 2018)
- Dillon 2010** S. Dillon, *The Female Portrait Statue in the Greek World* (New York 2010)
- Eule 2001** J. C. Eule, Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext, *TASK Vakfi yayinlari* 2 (Istanbul 2001)
- Fabricius 2007** J. Fabricius, Grenzziehungen. Zu Strategien somatischer Geschlechterdiskurse in der griechischen und römischen Kultur, in: E. Hartmann – U. Hartmann – K. Pietzner (Hrsg.), *Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike*, Tagung Berlin 17.–20. Februar 2005 (Stuttgart 2007) 65–86
- Fejfer 2008** J. Fejfer, Roman Portraits in Context, *ICON* 2 (Berlin 2008)
- Fejfer 2015** J. Fejfer, Statues of Roman Women and Cultural Transmission. Understanding the So-called Ceres Statue as a Roman Portrait Carrier, in: J. Fejfer – M. Moltesen – A. Rathje (Hrsg.), *Tradition. Transmission of Culture in the Ancient World*. Tagung Kopenhagen November 2012, *Acta Hyperborea* 14 (Kopenhagen 2015) 85–116
- Fittschen – Zanker 1983** K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 3. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts, *BeitrESKAr* 5 (Mainz 1983)
- Foubert 2010** L. Foubert, Literary Constructions of Female Identities. The Parallel Lives of Julio-Claudian Women in Tacitus' Annals, in: C. Deroux (Hrsg.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, *Collection Latomus* 323 (Brüssel 2010) 344–365
- Frei-Stolba 1998** R. Frei-Stolba, Recherches sur la position juridique et sociale de Livie, l'épouse d'Auguste, *Études de Lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, 1998, 1, 65–89
- Friggeri – Magnani Cianetti 2014** R. Friggeri – M. Magnani Cianetti, *Terme di Diocleziano*. Il chiostro piccolo della certosa di Santa Maria degli Angeli (Mailand 2014)
- Fuchs 1987** M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (Mainz 1987)

- Gebauer 2017** J. Gebauer, Vom Princeps zum Kaiser und Gott, in: F. Knauß – S. Gliwitzky (Hrsg.), Charakterköpfe. Griechen und Römer im Porträt. Ausstellungskatalog München (München 2017) 142–201
- Giroire – Roger 2008** C. Giroire – D. Roger (Hrsg.), De l'esclave à l'empereur. L'art romain dans les collections du Musée du Louvre. Ausstellungskatalog Arles (Paris 2008)
- Giuliani – Schmidt 2010** L. Giuliani – S. Schmidt, Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo (München 2010)
- Goette 2013** H. R. Goette, Das antike Griechenland und die römische Kleidung, in: M. Tellenbach – R. Schulz – A. Wiczorek (Hrsg.), Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich. Ausstellungskatalog Hildesheim (Regensburg 2013) 83–93
- Gołyźniak 2020** P. Gołyźniak, Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus, *Archeopress Roman Archaeology* 65 (Oxford 2020)
- Gross 1962** W. H. Gross, Iulia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie, *AbhGöttingen* 52 (Göttingen 1962)
- Hahn 1994** U. Hahn, Die Frauen des römischen Kaiserhauses und ihre Ehrungen im griechischen Osten anhand epigraphischer und numismatischer Zeugnisse von Livia bis Sabina, *Saarbrücker Studien zur Archäologie und Alten Geschichte* 8 (Saarbrücken 1994)
- Harvey 2020** T. Harvey, Julia Augusta. Images of Rome's First Empress on the Coins of the Roman Empire (New York 2020)
- Heinemann 2007** A. A. J. Heinemann, Eine Archäologie des Störfalls. Die toten Söhne des Kaisers in der Öffentlichkeit des frühen Prinzipats, in: F. Hölscher – T. Hölscher (Hrsg.), *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück*. Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom 15.–17. März 2004, *Archäologie und Geschichte* 12 (Heidelberg 2007) 41–109
- Hekster 2015** O. Hekster, Emperors and Ancestors. Roman Rulers and the Constraints of Tradition (Oxford 2015)
- Hertel 2013** D. Hertel, Die Bildnisse des Tiberius, *Das römische Herrscherbild* I, 3 (Wiesbaden 2013)
- Hildebrandt 2013** B. Hildebrandt, Seidenkleidung in der römischen Kaiserzeit, in: M. Tellenbach – R. Schulz – A. Wiczorek (Hrsg.), *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich*. Ausstellungskatalog Hildesheim (Regensburg 2013) 58–61
- von den Hoff 2009** R. von den Hoff, Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines Kaisers, *AA* 2009/1, 239–263
- von den Hoff 2011** R. von den Hoff, Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte(n). Prolegomena zu einem medialen Konzept römischer Herrscherporträts, in: A. Winterling (Hrsg.), *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer neuen römischen Kaisergeschichte 31 v. Chr. – 192 n. Chr.* Kolloquium München 11.–13. Januar 2007, *Schriften des Historischen Kollegs* 75 (München 2011) 15–44
- Johansen 1994** F. Johansen, Roman Portraits I. Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1994)
- de Kersauson 1986** K. de Kersauson, Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains 1. Portraits de la république et d'époque Julio-Claudienne (Paris 1986)
- Kunst 2000** C. Kunst, Die Rolle der römischen Kaiserfrau. Eine Einleitung, in: C. Kunst – U. Riemer (Hrsg.), *Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen*. Tagung Potsdam 8.–9. Oktober 1999, *Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge* 3 (Stuttgart 2000) 1–6
- Kunst 2021** C. Kunst, Livia and the Principate of Augustus and Tiberius, in: E. D. Carney – S. Müller (Hrsg.), *The Routledge Companion to Women and Monarchy in the Ancient Mediterranean World* (New York 2021) 388–398
- Megow 1987** W. R. Megow, Kameen von Augustus bis Alexander Severus, *Antike Münzen und geschnittene Steine* 11 (Berlin 1987)
- Mikocki 1995** T. Mikocki, Sub Specie Deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Étude iconologique, *RdA Suppl.* 14 (Rom 1995)
- Neudecker 1988** R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, *BeitrESkAr* 9 (Mainz 1988)
- Niederhuber 2022** C. Niederhuber, Roman Imperial Portrait Practice in the Second Century AD. Marcus Aurelius and Faustina the Younger (Oxford 2022)
- Olson 2008** K. Olson, Dress and the Roman Woman. Self-Representation and Society (New York 2008)
- Perkounig 1995** C. M. Perkounig, Livia Drusilla – Iulia Augusta. Das politische Porträt der ersten Kaiserin Roms (Wien 1995)
- Platz-Horster 2012** G. Platz-Horster, Erhabene Bilder. Die Kameen in der Antikensammlung Berlin (Wiesbaden 2012)
- Polaschek 1972** K. Polaschek, Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zur weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit, *TrZ* 35, 1972, 141–210
- Radicke 2022** J. Radicke, Roman Women's Dress. Literary Sources, Terminology, and Historical Development (Berlin 2022)
- Riemer 2000** U. Riemer, Was ziemt einer kaiserlichen Ehefrau? Die Kaiserfrauen in den Viten Suetons, in: C. Kunst – U. Riemer (Hrsg.), *Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen*. Tagung Potsdam 8.–9. Oktober 1999, *Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge* 3 (Stuttgart 2000) 134–155
- Rodrigues Gonçalves 2007** L. J. Rodrigues Gonçalves, Escultura romana em Portugal. Uma arte do quotidiano, *Studia Lusitana* 2 (Merida 2007)

- Rose 1997** C. B. Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period* (Cambridge 1997)
- Scholz 1992** B. I. Scholz, *Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona* (Köln 1992)
- Skovmøller 2020** A. Skovmøller, *Facing the Colours of Roman Portraiture. Exploring the Materiality of Ancient Polychrome Forms, Image & Context* 19 (Berlin 2020)
- Smith 2021** R. R. R. Smith, *Maiestas Serena. Roman Court Cameos and Early Imperial Poetry and Panegyric*, *JRS* 111, 2021, 75–152
- Späth 2006** T. Späth, *Geschlechter – Texte – Wirklichkeiten*, in: R. Rollinger – C. Ulf (Hrsg.), *Frauen und Geschlechter. Bilder – Rollen – Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit* (Köln 2006) 39–76
- Späth 2010** T. Späth, *Augustae zwischen modernen Konzepten und römischen Praktiken der Macht*, in: A. Kolb (Hrsg.), *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof? Tagung Zürich 18.–20. September 2008, Herrschaftsstrukturen und Herrschaftspraxis* 2 (Berlin 2010) 293–308
- Stirling 2012** L. M. Stirling, *A New Portrait of Livia from Thysdrus (El Jem, Tunisia)*, *AJA* 116, 2012, 625–647
- Trabert 2017** J. Trabert, *Das Bild der Livia in der Glyptik. Rollen einer Kaiserin der julisch-claudischen Zeit*, *MarbWPr* 2017, 85–107
- Trillmich 1976** W. Trillmich, *Das Torlonia-Mädchen. Zu Herkunft und Entstehung des kaiserzeitlichen Frauenporträts*, *AbhGöttingen* 99 (Göttingen 1976)
- Valeri 2022** C. Valeri, *Livia Drusilla. Die Frau des ersten römischen Kaisers und das neue Bild der Frau in der Gens Augusta*, in: A. Haug – A. Hoffmann (Hrsg.), *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom. Ausstellungskatalog Hamburg* (München 2022) 70–83
- Vollenweider – Avisseau-Broustet 2003** M. L. Vollenweider – M. Avisseau-Broustet, *Camées et intailles 2. Les portraits romains du Cabinet des médailles* (Paris 2003)
- Winkes 1995** R. Winkes, *Livia, Octavia, Iulia. Porträts und Darstellungen*, *Archaeologia Transatlantica* 13 (Providence 1995)
- Wood 1999** S. E. Wood, *Imperial Women. A Study in Public Images 40 B.C. – A.D. 68*, *Mnemosyne Suppl.* 195 (Leiden 1999)
- Zwierlein-Diehl 2007** E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin 2007)
- Zwierlein-Diehl 2008** E. Zwierlein-Diehl, *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum* (Wien 2008)



---

## ZUSAMMENFASSUNG

### Livia – Rollenbilder zwischen Tradition und Innovation

Anne Kleineberg

Die Bildnisse der Livia sind als wichtiger Bestandteil der visuellen Repräsentation des Kaiserhauses zu Beginn des Prinzipats ein zentraler Gegenstand der Forschung. Neben den Porträttypen sind auch die unterschiedlichen Bildnisträger und die mit ihnen verbundenen Verwendungskontexte von Bedeutung. Die Analyse der zu Lebzeiten entstandenen Bildnisse in Form von Statuen, Büsten sowie Gemmen und Kameen erlaubt trotz einer erschwerten Überlieferungssituation eine neue Perspektive auf die Darstellung mit der Stola. So lässt sich für das vermeintlich einheitliche Bild der *femina stolata* ikonographisch eine größere Varianz nachweisen. Zugleich liegt damit der Fokus nicht nur auf der neuartigen medialen Präsenz der Livia durch Ehrenstatuen, sondern auch auf neuartigen Verwendungskontexten für die Gemmen und Kameen oder auf innovativen Bildnisträgern wie der frei stehenden Büste.

## SCHLAGWÖRTER

Livia, Römisches Porträt, Herrscherrepräsentation, frühe Kaiserzeit, Rom

---

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Titelbild: Forschungsarchiv für Antike Plastik, FA-S17353-01 (Foto: Philipp Groß), [arachne.dainst.org/entity/330466](http://arachne.dainst.org/entity/330466)

Abb. 1: © Liverpool, World Museum

Abb. 2: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Fitt74-29-08 (Foto: Gisela Fittschen-Badura), [arachne.dainst.org/entity/5332722](http://arachne.dainst.org/entity/5332722)

Abb. 3: Forschungsarchiv für Antike Plastik, FA-S17353-01 (Foto: Philipp Groß), [arachne.dainst.org/entity/330466](http://arachne.dainst.org/entity/330466)

Abb. 4: Fotothek DAI Rom, D-DAI-Rom-57.1180, [arachne.dainst.org/entity/6334679](http://arachne.dainst.org/entity/6334679) (Foto: Renato Sansaini, Aufnahmedatum: 06.08.1957)

Abb. 5: © Liverpool, World Museum

Abb. 6: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Fitt74-29-11 (Foto: Gisela Fittschen-Badura), [arachne.dainst.org/entity/5332725](http://arachne.dainst.org/entity/5332725)

Abb. 7: © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München (Foto: Prisma Archiv)

Abb. 8: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM-67.1640, [arachne.dainst.org/entity/6267734](http://arachne.dainst.org/entity/6267734) (Foto: Gerhard Singer, Aufnahmedatum: 20.09.1967)

Abb. 9: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM-36.1241, [arachne.dainst.org/entity/1923824](http://arachne.dainst.org/entity/1923824) (Foto: Cesare Faraglia)

Abb. 10: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM-56.230, [arachne.dainst.org/entity/5568773](http://arachne.dainst.org/entity/5568773) (Foto: Renato Sansaini)

Abb. 11: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM-67.1585, [arachne.dainst.org/entity/2890063](http://arachne.dainst.org/entity/2890063) (Foto: Gerhard Singer)

Abb. 12: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Fitt71-37-01 (Foto: Gisela Fittschen-Badura), [arachne.dainst.org/entity/1074899](http://arachne.dainst.org/entity/1074899)

Abb. 13: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Fitt-88-08-04 (Foto: Gisela Fittschen-Badura), [arachne.dainst.org/entity/1935861](http://arachne.dainst.org/entity/1935861)

Abb. 14: Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze – Direzione regionale Musei della Toscana

Abb. 15: Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Gipsabguss-Sammlung Inv. A 878 (Foto: Hans Rupprecht Goette)

---

## KONTAKT

Dr. Anne Kleineberg  
Archäologisches Institut, Abt. Klassische  
Archäologie, Universität zu Köln  
Kerpener Straße 30  
50931 Köln  
Deutschland  
anne.kleineberg@uni-koeln.de  
ORCID-ID: <https://orcid.org/0009-0004-8826-2650>  
ROR ID: <https://ror.org/00rcxh774>

---

## METADATA

Titel/*Title*: Livia – Rollenbilder zwischen Tradition und Innovation/*Livia – Role Depictions between Tradition and Innovation*

Band/*Issue*: 2024/2

Bitte zitieren Sie diesen Beitrag folgenderweise/  
*Please cite the article as follows*: A. Kleineberg,  
Livia – Rollenbilder zwischen Tradition und  
Innovation, AA 2024/2, § 1–36, <https://doi.org/10.34780/a74y5b16>

Copyright: Alle Rechte vorbehalten/*All rights reserved*.

Online veröffentlicht am/*Online published on*:  
05.05.2025

DOI: <https://doi.org/10.34780/a74y5b16>

Schlagwörter/*Keywords*: Livia, Römisches Porträt,  
Herrscherrepräsentation, frühe Kaiserzeit, Rom/  
*Livia, Roman portraiture, ruler representations,  
early imperial era, Rome*