

STUDIEN ZU DEN KAISERZEITLICHEN PRIVATPORTRAITS AUS ATHEN

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Ricarda Schmidt

aus München

Bonn 2014

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Winfried Schmitz
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Harald Mielsch
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Martin Bentz
(Gutachter)

PD Dr. Helga Bumke
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 22.07.2010

Inhalt

	Seite
I. Einleitendes	1
II. Fundkontexte	
a. Vorbemerkung	5
b. Agorai	
i. Die ‚Griechische Agora‘	
1. Pantainos-Bibliothek	6
2. Der Statuenbefund vom sog. Palast der Giganten	8
ii. Die ‚Römische Agora‘	10
c. Theater	
i. Dionysostheater	11
d. Gymnasium	
i. Diogeneion	12
e. Privathäuser	
i. Haus Ω	
1. Lage und Struktur des Hauses	13
2. Die Brunnenbefunde	15
ii. Ein Haus am Nordostabhang des Nymphenhügels	18
iii. Der Brunnenbefund von ‚Haus N‘	20
iv. Das sog. Haus des Proklos	20
f. Werkstattfunde	23
i. Eine Bildhauerwerkstatt in der Pantainos-Bibliothek	23
g. Heiligtümer	
i. Olympieion	24
ii. Asklepieion	25
iii. Akropolis	26
iv. Hephaisteion	26
h. Sepulkralkontext	27
i. Zusammenfassung	27
III. Formen statuarischer Repräsentation	
a. Statuen	
i. Männlich	28
ii. Weiblich	34
b. Büsten	36
c. Hermen	40
IV. Stil	
a. Methodisches	43
b. Ergebnisse	45
i. Männlich	

1. Iulisch-claudisch	48
2. Flavisch	49
3. Trajanisch	50
4. Hadrianisch	51
5. Antoninisch	53
a. Das Portrait des Polydeukion	55
6. Severisch	56
7. Nachseverisch	58
8. Gallienisch und tetrarchisch	59
ii. Weiblich	
1. Iulisch-claudisch	60
2. Flavisch	60
3. Trajanisch	61
4. Hadrianisch	61
5. Antoninisch	62
6. Severisch	62
7. Nachseverisch	63
iii. Zusammenfassung	64
V. Ikonografie	
a. Das römische Kaiserhaus als ikonografisches Vorbild	66
i. Kaiser oder nicht Kaiser?	66
ii. Kaiserimitierende Bildnisse	
1. Männlich	70
a. Das iulisch-claudische Kaiserhaus	71
b. Das flavische Kaiserhaus	74
c. Das trajanische Kaiserhaus	75
d. Das hadrianische und antoninische Kaiserhaus	76
e. Das severische Kaiserhaus	79
f. Die ‚Soldatenkaiser‘	80
g. Gallienus	81
h. Die postherulische Zeit	82
2. Weiblich	83
a. Das iulisch-claudische Kaiserhaus	83
b. Das flavische Kaiserhaus	84
c. Das trajanische Kaiserhaus	84
d. Das hadrianische und antoninische Kaiserhaus	85
e. Das severische Kaiserhaus	86
f. Nachseverisch	87
g. Zwei Bildnisse des 4. Jhs. n. Chr.	87
b. Andere Vorbilder	
i. Griechische Intellektuellenbildnisse	88
ii. Heroenbildnisse & Alexander der Große	89
iii. Götter	90

iv. Polydeukion	91
c. Zur Motivation der Angleichungen	92
VI. Schlussbemerkungen	97
VII. Katalog	100
VIII. Literatur	377

Vorwort

Die vorliegende Arbeit stellt die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im Sommersemester 2010 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn angenommen wurde.

Nach der Abgabe der Arbeit erschienene Literatur wurde nicht mehr berücksichtigt.

Betreut wurde die Arbeit von Harald Mielsch, der ihr Entstehen über die Jahre hinweg wohlwollend begleitete und durch kritische Anmerkungen entscheidend förderte. Hierfür möchte ich ihm sehr herzlich danken.

Martin Bentz bin ich für die Übernahme des Ko-Referats und wertvolle Hinweise sehr verbunden. Die Prüfungskommission wurde ferner gebildet durch Helga Bumke und Winfried Schmitz; nicht zuletzt hierfür sei ihnen herzlich gedankt.

Ralf Krumeich danke ich nicht nur für die Anregung, mich mit dem Thema zu beschäftigen, sondern auch für zahlreiche wichtige Ratschläge zu verschiedenen Stadien der Arbeit. Nicht zuletzt durch sein reges Interesse am Fortgang der Arbeit unterstützte er mich maßgeblich. Klaus Fittschen bin ich sehr verbunden dafür, dass er mir ganz am Anfang meiner Arbeit die Gelegenheit gab, mit ihm die Fragestellungen der Untersuchung zu diskutieren. Ihm verdanke ich wesentliche grundlegende Anmerkungen.

Viele weitere Personen haben zum Gelingen der Arbeit beigetragen, insbesondere meine Kommilitonen und Freunde Tanja Seegler, Jan Breder, Anja Wieland, Sarah Schrenk, Stefanie Ostendorf, Simone Ferracuti und in ganz besonderem Maße Isabella Hodgson und Marta Scarrone. Der Bibliothekarin des Bonner Instituts Claudia Voos bin ich insbesondere für Ihre Geduld dankbar, wenn meine Bücherstapel wieder einmal die zumutbare Obergrenze bei Weitem überschritten.

Auch während der Materialaufnahme in Athen erfuhr ich von verschiedensten Seiten Unterstützung: Von der damaligen Belegschaft des DAI wurde ich sehr herzlich aufgenommen; besonders nennen möchte ich Michael Krumme, Kathrin Heyken, Oliver Pilz, Yvonne Kaiser und vor allem Martin Kreeb, dem ich für viele Hinweise, nicht nur fachlicher Natur, sehr herzlich danken möchte. Beim Erhalt der Studiengenehmigungen leistete Astrid Lindenlauf unersetzliche Hilfe. Unvergessen werden auch die Forschungen im Depot des Athener Nationalmuseums bleiben, die durch die Gastfreundschaft des dortigen Restauratorenteams alles andere als verstaubt waren. Besonders möchte ich in diesem Zusammenhang Klaus-Valentin von Eickstedt danken, der mir dort in liberalster Weise seine professionelle Fotoausrüstung zur Verfügung stellte. Sehr freundliche Aufnahme einschließlich zahlreicher Tassen wärmenden Tees erfuhr ich auch während der Materialaufnahme im Agoramuseum während der kalten Wintermonate.

Das Entstehen der Arbeit wurde finanziell unterstützt durch ein Jahresstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdiensts sowie den Kölner Gymnasial-

und Stiftungsfonds. Beiden Institutionen möchte ich meinen herzlichen Dank hierfür aussprechen.

Keine Sprache der Welt kann den Beitrag in Worte fassen, den meine Eltern Dr. Hans-Friedrich und Christel Schmidt sowie mein Lebensgefährte Andrea Salcuni zum Gelingen der Arbeit leisteten.

Nach zahlreichen Familienurlaube im Mittelmeerraum inklusive Besuch der Ruinenstätten wunderten sich meine Eltern über meine Studienwahl nicht im Geringsten, zumal sie sich selbst für die Thematik begeistern. Entsprechend erfuhr ich von ihnen über die gesamte Zeit meines Studiums Ermutigung, Zuspruch und Unterstützung in jedweder Form, die mir den Mut gaben, die Herausforderung Promotion anzunehmen und vor allem dann auch breiter zu studieren. Ganz besonders dankbar bin ich ihnen für ihre Geduld während des Entstehens dieser Arbeit und der Überarbeitung im Anschluss ans Rigorosum. Dass sie meinen Geschwistern und mir zu jeder Zeit den Zugang zur Bildung uneingeschränkt und selbstverständlich ermöglichten – dafür gebührt ihnen aller Dank der Welt.

Mit Andrea durchlebte ich alle Höhen und Tiefen, die das Entstehen einer derartigen Arbeit mit sich bringt. Die Tage und Nächte, die wir der Diskussion klassisch-archäologischer Themen widmeten, sind inzwischen ins Unzählbare gewachsen. Entsprechend verdanke ich Andrea zahllose fundamentale Hinweise, insbesondere bei der Eingrenzung des Materials und bei der Beurteilung von Einzelstücken. Außerdem übernahm er zu verschiedenen Stadien der Arbeit das mühselige Korrekturlesen und war im Anschluss nicht einmal zu müde, mir noch eine apulische Pasta zuzubereiten. Den wichtigsten Beitrag zur Arbeit leistete er stets durch seine bloße Anwesenheit, die mir immer Halt im Leben gab und gibt.

Diesen drei so wichtigen Menschen in meinem Leben möchte ich die Arbeit widmen, in unendlicher Dankbarkeit für ihre Liebe und Geduld.

München, im Juli 2014
Ricarda Schmidt

I. Einleitendes

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind die in der römischen Kaiserzeit in Athen errichteten, rundplastischen Privatportraits.¹ Im Fokus der Arbeit stehen die stilistische und ikonografische Analyse der Bildnisse sowie die Frage nach den Formen der statuarischen Repräsentation, den konkreten Aufstellungskontexten und schließlich, soweit möglich, nach Bedeutung und Funktion der einzelnen Monumente. Von zentralem Interesse ist, inwieweit die Privatportraits in Athen an die Kaiserbildnisse oder an andere, eventuell lokalspezifische Vorbilder angeglichen sind. Die erzielten Erkenntnisse dienen als Basis für die weiterführende Interpretation des Materials. Zu klären ist, ob auf dem Gebiet der Bildniskunst, der Vorbilder und der Aufstellungspraktiken Unterschiede zu anderen Gegenden des Imperium Romanum, insbesondere Rom selbst, bestehen, inwiefern also Athen eine Sonderstellung einnahm und wie dies vor dem Hintergrund der besonderen Rolle der Stadt als Bildungszentrum in der römischen Kaiserzeit zu erklären ist. Hierzu sollen die Bildnisse aus Athen dem Material aus Rom und aus anderen Gebieten Griechenlands und des Imperiums gegenübergestellt werden. Dabei erweist sich die systematische Publikation von Portraits aus dem italischen Raum und Kleinasien als günstig.² Ferner erfolgt ein Vergleich der rundplastischen Portraits mit den figürlich verzierten Grabstelen Attikas der Kaiserzeit, für die kürzlich eine umfassende Untersuchung vorgelegt wurde.³

Ursprünglich war beabsichtigt gewesen, den Schwerpunkt der Arbeit auf die bisher nur in Ansätzen thematisierten Aufstellungskontexte der Bildnisse zu legen.

¹ „Portrait“, das im Folgenden synonym zu „Bildnis“ verwendet wird, bezeichnet im Unterschied zur Idealplastik die Darstellung einer konkreten historischen Person. „Privatportrait“ wird im Sinne von „nicht-kaiserlich“ verwendet. Auf die Widersprüchlichkeit der Verwendung und die Unschärfe des Begriffs „Privatportrait“ für „*immagini di carattere ufficiale*“ verwies Klaus Fittschen mehrfach: Fittschen (1996) 755; Fittschen (2000) 508 Anm. 11 mit weiteren Hinweisen. Vgl. dazu auch Fejfer (2008) 16 f. Die untersuchten Portraits bestehen alle aus weißem Marmor. Kaiserzeitliche Bronzebildnisse von Privatpersonen aus Athen sind nach heutigem Stand der Kenntnisse nicht erhalten. Zahlreiche Basen mit den charakteristischen Einlassspuren von Großbronzen belegen jedoch, dass Bronze im kaiserzeitlichen Athen ein sehr beliebtes Material für Portraitstandbilder, insbesondere in Form von Ehren- und Votivstatuen war.

² Vgl. insbesondere Fittschen – Zanker (1983); Fittschen – Zanker (1994); Inan – Rosenbaum (1966); Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979).

³ von Mook (1998).

Es zeigte sich aber, dass die Mehrzahl der Portraits im Rahmen der starken Überbauung des antiken Stadtgebiets in sekundäre Kontexte gelangte, womit zum Teil ihre weitreichende Verbringung einherging.⁴ Trotz dieser Einschränkungen reichen die Angaben aber aus, um zumindest das mögliche Spektrum der Aufstellungsorte vor Augen zu führen.

Das römische Griechenland steht seit etwa 30 Jahren im Zentrum des Forschungsinteresses. Bisher wurden verschiedene Materialgattungen einer Einzelbetrachtung unterzogen⁵; für die kaiserzeitliche Portraitkunst Athens wurde bisher allerdings keine zusammenhängende Untersuchung vorgenommen, obwohl bereits verschiedentlich auf die Notwendigkeit ihrer systematischen Erschließung und Interpretation hingewiesen wurde.⁶ Die Ausgangsbasis für eine derartige Untersuchung ist prinzipiell als gut einzustufen, da das Material zu großen Teilen in publizierter Form vorliegt. An erster Stelle ist die Leistung von Alkmini Datsouli-Stavridis zu nennen, die zahlreiche Portraits in Form von Einzel-⁷ sowie Katalogartikeln⁸ der Forschung erstmals zugänglich machte. Sie gliederte das Material chronologisch und brachte Benennungsvorschläge für einzelne Bildnisse vor. Eine von einer übergreifenden Fragestellung ausgehende, inhaltliche Auswertung des Materials legte sie jedoch nicht vor. Gleiches gilt für den Katalog der im Akropolismuseum befindlichen Portraits, der durch Giorgos Dontas 2004 publiziert wurde⁹, sowie für die durch Katerina Romiopoulou¹⁰ und Nikolaos Kaltsas¹¹ vorgelegten Kataloge des Athener Nationalmuseums.

Die bei der Erforschung der sog. Valerianischen Mauer 1861 zutage getretene, 33 Bildnisse umfassende Gruppe der sog. Kosmetenportraits untersuchten Paul

⁴ So traten beispielsweise Portraits, die mit großer Wahrscheinlichkeit zu Grabreliefs aus dem Kerameikos gehörten, auf der ‚Griechischen Agora‘ und der Akropolis zutage: Harrison (1953) 1; Dontas (2004) 16.

⁵ Vgl. beispielsweise von Rogge (1995); Havé-Nikolaus (1998); Moock (1998); Flaemig (2007).

⁶ Zanker (1983) 26; Fittschen (1996) 751; von Moock (1998) 33.

⁷ Datsouli-Stavridi (1973); Datsouli-Stavridi (1974a); Datsouli-Stavridi (1974b); Datsouli-Stavridi (1974c); Datsouli-Stavridi (1975); Stavridi (1976a); Stavridi (1976b); Datsouli-Stavridi (1977); Datsouli-Stavridi (1979a); Datsouli-Stavridi (1979b); Datsouli-Stavridi (1980a); Datsouli-Stavridi (1980b); Stavridis (1981a); Datsouli-Stavridi (1981b); Datsouli-Stavridi (1982a); Datsouli-Stavridi (1982b); Datsouli-Stavridi (1983); Datsouli-Stavridi (1984); Datsouli-Stavridi (1985); Datsouli-Stavridi (1987a); Datsouli-Stavridi (1987b); Datsouli-Stavridi (1996–1998).

⁸ Datsouli-Stavridi (1985).

⁹ Dontas (2004).

¹⁰ Romiopoulou (1997); Romiopoulou (o. J.).

¹¹ Kaltsas (2002).

Graindor¹² und Elena Lattanzi¹³ eingehend, ohne jedoch die unmittelbar nach der Auffindung bereits festgestellten Angleichungen an klassische und hellenistische Bildnisse griechischer Intellektueller vor dem historischen Hintergrund Athens in der Kaiserzeit auszuwerten.¹⁴ Der vorliegenden Untersuchung vergleichbar ist Evelyn Harrisons Publikation der bei den Ausgrabungen auf der Athener Agora zutage getretenen Portraits: sie untersucht das Material auf stilistische und ikonografische Besonderheiten, und geht der Frage nach, inwieweit sie Rückschlüsse auf den Romanisierungsprozess der Stadt Athen zulassen.¹⁵ Die stilistischen Besonderheiten der in Griechenland gefertigten Herrscherbildnisse arbeitete Paul Zanker in seiner Studie zu den provinziellen Kaiserportraits heraus, die als Grundlage für die Bewertung der stilistischen Charakteristika der athenischen Bildnisse dient.¹⁶ Einen wichtigen Beitrag zur Erschließung der stilistischen Eigenarten der attischen Portraitkunst des 3. Jhs. n. Chr. lieferte ferner Marianne Bergmann in ihrer Dissertation.¹⁷ Von grundlegender Bedeutung für unsere Kenntnis über das Funktionieren von Portraitwerkstätten in Athen und den Handel mit Bildnissen in der Kaiserzeit ist darüber hinaus ein Beitrag Klaus Fittschens, in dem er anhand der Form von Büstenstützen mindestens eine Werkstatt ermittelte.¹⁸ 2004 erschien ein Aufsatz von Ralf Krumeich, der für einige der Portraits der sog. Kosmetengruppe erneut die typologischen und ikonografischen Vorbilder herausarbeitet. Er erklärt das Phänomen der Angleichung an Bildnisse griechischer Philosophen und Redner der klassischen und frühhellenistischen Zeit vor dem kulturhistorischen Hintergrund der Zweiten Sophistik.¹⁹ In einem weiteren Beitrag unterstreicht Krumeich seine Beobachtungen durch eine präzise Auflistung der in der Kaiserzeit in Athen neu errichteten Bildnisse verschiedener Protagonisten der ‚großen‘ Vergangenheit der Stadt.²⁰

¹² P. Graindor (1915).

¹³ Lattanzi (1968).

¹⁴ Pervanoglu (1861) 171.

¹⁵ Harrison (1953).

¹⁶ Zanker (1983).

¹⁷ Bergmann (1977) 80–88.

¹⁸ Fittschen (2001a).

¹⁹ Krumeich (2004).

²⁰ Krumeich (2008b).

Die Notwendigkeit der hier geleisteten Untersuchung basiert mithin einerseits auf der Überprüfung²¹ und Präzisierung der bisherigen, stets auf einer selektiven Materialauswahl basierenden Beobachtungen, die nur in Form einer derartigen Gesamtschau möglich sind, andererseits ergibt sie sich aus der Tatsache, dass eine Vielzahl der besprochenen Bildnisse zuletzt in den 50er bis 80er Jahren untersucht worden sind, die Portraitforschung aber gerade in den letzten 30 Jahren nochmals große Fortschritte erzielt hat.

²¹ Sämtliche der im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Bildnisse wurden vor Ort einer Autopsie unterzogen.

II. Fundkontexte

a. Vorbemerkung

Ursprüngliches Ziel dieses Kapitels war, in Erfahrung zu bringen, ob sich hinsichtlich der Aufstellung der Portraits Besonderheiten ermitteln lassen, die mit der spezifischen historischen Situation Athens in der Kaiserzeit in Verbindung stehen. Beispielsweise wäre von Interesse, ob sich seitens der lokalen Elite besondere Präferenzen in der Wahl des Ortes der Aufstellung eines Portraits abzeichnen, etwa ob kontextuelle Bezugnahmen auf ältere Bildnisse greifbar sind. Die Untersuchung und Bewertung der Fundkontexte der Portraits erwies sich insbesondere vor dem Hintergrund der jahrhundertelangen nachantiken Nutzung und starken Überbauung des antiken Stadtgebiets allerdings als sehr problematisch: infolgedessen ist nämlich davon auszugehen, dass die Bildnisse zu jeweils nicht näher bestimmbar Zeitpunkten aus ihrem ursprünglichen Aufstellungszusammenhang herausgelöst und an den Ort ihrer Auffindung verbracht worden sein könnten. Sicher zu konstatieren ist dies für Bildnisse, die in moderne Gebäude oder Mauern verbaut aufgefunden wurden – in diesen Fällen sind in der Regel keine Rückschlüsse zum antiken Aufstellungsort möglich. Gleiches gilt für die zahlreichen Streufunde.²² Bildnisse, die im Laufe der Antike unter Aufgabe ihrer ursprünglichen Funktion beispielsweise als Baumaterial wiederverwendet wurden, lassen nur mit Vorbehalt und in Einzelfällen Rückschlüsse auf ihren primären Aufstellungszusammenhang zu.²³

²² Als Streufunde werden im Folgenden auch Bildnisse bezeichnet, über die keine genaueren Angaben hinsichtlich ihres Fundortes zu gewinnen sind; dies trifft häufig auf Portraits zu, die bereits im 19. Jh. zutage traten.

²³ Ausschlaggebend ist hierbei beispielsweise, zu welchem Zeitpunkt die Bildnisse unter die Erde gelangten: so ist davon auszugehen, dass im Zuge des Herulereinfalls zahlreiche Bildnisse aus ihrem ursprünglichen Aufstellungskontext herausgelöst wurden; für Portraits, die in Deponierungen gefunden wurden, die nach 267 n. Chr. angelegt wurden, sind daher keine Hinweise auf ihre primäre Aufstellung mehr möglich.

Die folgenden Bemerkungen beschränken sich daher auf diejenigen Bildnisse, die vermutlich am Ort ihrer ursprünglichen Aufstellung gefunden wurden²⁴ beziehungsweise für die dieser Kontext rekonstruierbar ist.

b. Agorai

Den zahlreichen kaiserzeitlichen Basen zufolge diente die Agora von Athen in großem Umfang der Errichtung von Statuen für die Mitglieder des römischen Kaiserhauses und der lokalen Elite.²⁵

i. Die ‚Griechische Agora‘

Eine tatsächliche ursprüngliche Aufstellung auf der ‚Griechischen Agora‘ trifft lediglich für ein einziges rundplastisches Bildnis (Kat. 22) mit hoher Wahrscheinlichkeit zu; weitere 7 Portraits wurden zum Teil deutlich nach dem Zeitpunkt ihrer Fertigung in auf diesem Gebiet befindlichen Privathäusern aufgestellt. Für die 23 in postherulischen und die 6 in modernen Kontexten auf der ‚Griechischen Agora‘ zutage getretenen Bildnisse ist immerhin zu vermuten, dass sie dort auch aufgestellt waren.

1. Pantainos-Bibliothek

Die von Titus Flavius Pantainos, seinem Sohn und seiner Tochter bald nach der Wende vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. gestiftete Bibliothek²⁶ liegt südlich der Attalos-Stoa an der Ecke zwischen Panathenäischem Weg und einer Straße, die in ostwestlicher Richtung verlaufend die ‚Griechische‘ mit der ‚Römischen Agora‘ verbindet. Um einen zentralen Peristylhof gruppieren sich Säulenhallen mit zahlreichen Räumen unterschiedlicher Funktion; der Aufbewahrung der Buchrollen dienten offenbar die Räume im östlichen Bereich, wohingegen in der

²⁴ Hierunter fallen freilich auch alle Bildnisse, die in der Antike aus ihrem Aufstellungszusammenhang herausgelöst und an einen anderen Ort verbracht wurden, wo sie erneut aufgestellt wurden, vgl. beispielsweise den Befund im sog. Haus Ω.

²⁵ Natürlich ist auch hier in Einzelfällen eine spät- oder nachantike Verbringung der Postamente auf das Gebiet der Agora nicht auszuschließen.

²⁶ Die Namen der Stifter sind in einer bei den US-amerikanischen Ausgrabungen des Jahres 1933 zutage getretenen Inschrift überliefert: Travlos (1971) 432 s. v. Pantainos-Bibliothek. 435 Abb. 552.

Weststoa Läden und Werkstätten untergebracht waren.²⁷ 1972 trat bei den US-amerikanischen Grabungen innerhalb des sog. Raums 3 der Nordstoa das Bildnis Athen, Agora Museum Inv. S 2468 (Kat. 22) zutage.²⁸ Dieser Raum war einerseits durch seine Größe²⁹ und Ausstattung³⁰, andererseits durch seine im Vergleich zu den anderen Räumen um 0,95 m zurückspringende Fassade und zwei vorgelagerte ionische Säulen, deren Basen in situ erhalten sind, architektonisch herausgehoben.³¹ Verwitterungs- und Abnutzungsspuren auf dem Stylobat zeigen ferner an, dass im 3,50 m breiten Gang vor Raum 3 zahlreiche Postamente aufgestellt waren, die möglicherweise Statuen trugen.³² Zwischen den ionischen Säulen war aller Wahrscheinlichkeit nach eine Statue des Trajan aufgestellt.³³ Den Angaben der US-amerikanischen Ausgräber zufolge besteht kaum Zweifel, dass „the entire complex was included in Pantainos' dedication and was erected at the same time about A.D. 100“³⁴. Nach der Verwüstung Athens durch die Heruler 267 n. Chr. lag die Bibliothek des Pantainos ungenutzt brach; im Zuge der Bauarbeiten des 1. Viertels des 5. Jhs. n. Chr. wurde Raum 3 mit Schutt verfüllt³⁵, in dem auch das genannte Bildnis zutage trat.³⁶ Aufgrund des Fundorts und seines guten Erhaltungszustands spricht sich T. Leslie Shear dafür aus, dass „it cannot have moved far from its original position“³⁷, und erwägt, dass es sich um das Bildnis des Stifters der Bibliothek T. Flavius Pantainos handle. Zwar ist eine derartige Benennung auch auf Grund der Entstehung des Portraits in trajanisch-

²⁷ Travlos (1971) 432 s. v. Pantainos-Bibliothek. Vgl. aber Shear (1973a) 387: „Which of the various spacious apartments should be assigned to the library is not yet clear; (...)“.

²⁸ Shear (1973a) 385. 405.

²⁹ Zusammen mit Raum 2 besitzt Raum 3 die größte Grundfläche aller Räume der Nordstoa: Shear (1973a) 388.

³⁰ Boden und Wände waren mit Marmor verkleidet: Shear (1973a) 388.

³¹ Die übrigen Säulen der Stoa standen ohne Basis direkt auf dem Stylobat und wiesen in Bezug auf ihre Dimensionen und das Interkolumnium geringere Maße auf. Die beiden ionischen Säulen vor Raum 3 gehören zur ersten Bauphase der Bibliothek: Shear (1973a) 388.

³² Die übrigen erhaltenen Stylobatabschnitte zeigen hingegen keine derartigen Spuren: Shear (1973a) 388.

³³ Shear (1973a) 388.

³⁴ Shear (1973a) 389.

³⁵ Shear (1973a) 393.

³⁶ Shear (1973a) 405.

³⁷ Shear (1973a) 405.

hadrianischer Zeit nicht auszuschließen, muss aber in Ermangelung weiterer Anhaltspunkte hypothetisch bleiben, wie Shear selbst einräumt.³⁸

2. Der Statuenbefund vom sog. Palast der Giganten

1937 wurden im Rahmen der US-amerikanischen Ausgrabungen östlich des im Zeitraum 410–425 n. Chr.³⁹ im Zentrum der Agora errichteten sogenannten Palasts der Giganten sieben zum Teil sehr fragmentarische, sämtlich kopflose Statuen antoninischer Zeit⁴⁰ gefunden. Fünf von ihnen lagen in einer unregelmäßigen Reihe am westlichen Fundament eines zwischen dem sog. Palast und der Attalos-Stoa von Südosten nach Nordwesten verlaufenden Aquädukts⁴¹, während zwei weitere in unmittelbarer Nähe zutage traten.⁴² Die beiden Sitzstatuen Agora, Museum Inv. S 826 und S 930⁴³ sowie ein weiteres Fragment einer Sitzstatue Agora, Museum Inv. S 1304⁴⁴ lassen sich mit den Statuenbasen an der Nordfassade des 15 v. Chr. errichteten Odeion des Agrippa⁴⁵ verbinden: offenbar waren an dieser Stelle im Zuge der vermutlich durch den Einbruch des Daches dieses Baus notwendig gewordenen Reparatur- und Restrukturierungsarbeiten des mittleren 2. Jhs. n. Chr.⁴⁶ insgesamt acht längliche Basen errichtet worden, die der Errichtung von Sitzstatuen dienten.⁴⁷ Da sich das Fragment Athen, Agora Museum Inv. S 826⁴⁸ typologisch mit einer Bildnisstatue des Epikur verbinden lässt, könnte es sich um Darstellungen

³⁸ Shear (1973a) 406. Dass der Stifter häufig durch eine Portraitstatue in seiner Anlage repräsentiert war, belegen beispielsweise das Nymphäum des Herodes Atticus in Olympia: Bol (1984) und das durch Plancia Magna restaurierte Stadttor in Perge: Fejfer (2008) 57 f. mit Anm. 219 und weiterer Literatur.

³⁹ Die Datierung der Erbauung beruht auf Münz- und Keramikfunden: Frantz (1988) 65.

⁴⁰ Zur Datierung vgl. Harrison (1953) 76 Anm. 11 zu Kat. 57.

⁴¹ Die Länge der Reihe entsprach in etwa den Maßen der Ostseite des Komplexes: Harrison (1953) 74. Es handelt sich um folgende Stücke: Agora, Museum Inv. S 936. 850. 849 (Harrison (1953) Kat. 57–58. 60), S 826 und S 930.

⁴² Die Fragmente Agora, Museum Inv. S 1346 und S 1347 (Harrison (1953) Kat. 59. 61) wurden „in late Roman levels, at the edge of the Panathenaic way“, mithin östlich des Odeion gefunden: Thompson (1950) 124.

⁴³ Thompson (1950) 124 f. Nr. 1–2 Taf. 78. 79 a–b.

⁴⁴ Dieses Fragment trat nördlich der Nordfassade des Odeion zutage: Thompson (1950) 124. 125 Nr. 3 Taf. 79 c.

⁴⁵ Zum Odeion des Agrippa vgl. Travlos (1971) 365 f. s. v. Odeion des Agrippa.

⁴⁶ Zu den Renovierungsarbeiten Thompson (1950) 99–133.

⁴⁷ Thompson (1950) 99. 100 Abb. 15.

⁴⁸ Thompson (1950) 124 f. Nr. 2

griechischer Geistesgrößen gehandelt haben.⁴⁹ Dennoch erscheint die Zuweisung der Gruppe der Sitzstatuen von der Agora an Darstellungen griechischer Intellektueller nicht zwingend zu sein: denkbar ist auch, dass sich hier eine Privatperson im Intellektuellenschema darstellen ließ, und hierfür den Typus der Epikurstatue auswählte.⁵⁰ Nach dem Herulereinfall 267 n. Chr. diente das Odeion in erster Linie als Steinbruch; so wurden zahlreiche Architekturteile in die sog. Valerianische Mauer verbaut.⁵¹ Auf seinem ehemaligen Gelände und im südlich anschließenden Bereich wurde um 400 n. Chr. eine weitläufige Anlage errichtet, deren Funktion in der Forschung umstritten ist.⁵² Die sieben östlich davon aufgefundenen Statuen wurden nach ihrer Beschädigung im Zuge des Herulereinfalls in späterer Zeit offenbar repariert und erneut aufgestellt⁵³; dies darf als Anzeichen ihrer hohen Wertschätzung gewertet werden.⁵⁴ Fundkontext und -ort sprechen nach Meinung der US-amerikanischen Ausgräber für eine

⁴⁹ Dieser Befund lässt sich gut mit der veränderten Nutzung des Baus, der ursprünglich wohl als Konzertsaal und nach den Reparaturarbeiten als „Versammlungsraum und Auditorium für die Philosophen dieser Zeit“ fungierte, vereinbaren: Travlos (1971) 365 s. v. Odeion des Agrippa.

⁵⁰ Vgl. dazu beispielsweise den Komplex aus einem Haus in Dion: Zanker (1995) 218 f.

⁵¹ Thompson (1950) 134 mit Anm. 1.

⁵² Auf Grund des großen, säulenumstandenen Hofes und eines im Südwesten der Anlage gelegenen Bades wurde der Bau als Gymnasium beziehungsweise Universität gedeutet: vgl. beispielsweise Frantz (1975) 32 f.; Camp (1986) 200. Die Struktur des Südteils der Anlage zeigt jedoch Thompson (1988) 96 zufolge eher eine Identifizierung als „residence“ an; hierfür spricht seiner Meinung nach auch die Vergleichbarkeit mit den spätantiken Häusern am Nordabhang des Areopag: Thompson (1988) 110. Unter anderem auf Grund der Größe der Anlage sei jedoch an eine „official institution“ zu denken: Thompson (1988) 96. 110; demgegenüber merkt Castrén (1994) 10 überzeugend an, dass die Größe des Hofes auf die Notwendigkeit „to make use of existing constructions“ zurückgehen könnte. Da seiner Meinung nach eine Nutzung als Philosophenschule, Bischofspalast oder Militäranlage ausgeschlossen ist, spricht er sich dafür aus, dass der Bau als „official residence, (...) intended for the occasional accommodation either of the emperor himself or of high-ranking Imperial officials when on tours of duty“ diente: Thompson (1988) 111. Zu Recht verweist allerdings Castrén (1994) 11 auf die Schwierigkeit, dass „it is not often easy to distinguish between the residence of an officially appointed magistrate or a villa or palace of a local magnate“. Er spricht sich daher für eine Interpretation als „splendid private residence“ aus. Der Bauherr könnte ein wohlhabender Bürger Athens gewesen sein: Thompson (1988) 113. In diesem Zusammenhang nennen Frantz und Thompson auch die Statue Athen, Agora Museum Inv. S 657 (Harrison (1953) 79–81 Kat. 64 Taf. 41–42), die, da sie nur 7 m nördlich der Nordostecke des Baus gefunden wurde und auf Grund ihres Gewichts in nachantiker Zeit wohl kaum weit von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt worden sein dürfte, möglicherweise in Zusammenhang mit dem sog. Palast gestanden haben könnte: Thompson (1988) 113; Frantz (1988) 65. Burman (1994) 82 f. hingegen denkt an die Kaiserin Eudokia als Bauherrin und Bewohnerin: ein Postament, das die Aufstellung einer Ehrenstatue für diese Kaiserin bezeugt und nördlich des sog. Palastes in der Nähe der Attalosstoa gefunden wurde (besprochen bei Sironen (1994) 52–54 Nr. 33), wertet sie als Indiz hierfür; so auch Karivieri (1994b) 112. Die Anlage wurde bis in die Zeit um 530 n. Chr. genutzt: Thompson (1988) 95.

⁵³ Harrison (1953) 76 Anm. 5 zu Kat. 57.

⁵⁴ Vgl. dazu auch den Befund in Haus Ω.

gemeinsame Aufstellung mit den beiden Sitzstatuen der Philosophen in einem nicht näher bestimmbareren Zusammenhang mit dem sog. Palast.⁵⁵

ii. Die ‚Römische Agora‘

Auf dem Gelände der ‚Römischen Agora‘ traten drei männliche Bildnisse zutage.⁵⁶ Die 111 x 89 m große Anlage besteht aus einem rechteckigen Hof, der von Säulenhallen, in denen sich Läden befanden, umfasst wurde. Der Inschrift IG II/III² 3175 zufolge stifteten Caesar und Augustus den Bau, während das Volk von Athen das dorische Propylon unter dem Archontat des Nikias im Jahr 11/10 oder 10/9 v. Chr. errichten ließ.⁵⁷ Vor diesem Hintergrund ist die Tatsache, dass sich die beiden Portraits Athen, Nationalmuseum Inv. 1983 (Kat. 13) und 1767 (Kat. 3) eng an Bildnisse des iulisch-claudischen Kaiserhauses anlehnen, von besonderem Interesse. Nach der Zerstörung Athens durch die Heruler 267 n. Chr. und der anschließenden Errichtung der sog. Valerianischen Mauer lag das Gebiet innerhalb der spätrömischen Befestigung und wurde auch in Mittelalter und Neuzeit als Marktplatz im Zentrum Athens genutzt.⁵⁸ Aufgründessen ist freilich nicht auszuschließen, dass die Bildnisse in späterer Zeit an den Ort ihrer Auffindung verbracht und mithin ihr Fundort nicht mit ursprünglichem Aufstellungsort übereinstimmt. Bedauerlicherweise sind hierzu keinerlei nähere Angaben möglich, da über die genauen Fundumstände der auf der ‚Römischen Agora‘ zutage getretenen Portraits nichts bekannt ist.⁵⁹

⁵⁵ Auf Grund ihres Fundorts vermutet Frantz (1988) 65, „that all seven had stood against the aqueduct of the late 5th century on the other side of the Panathenaic Way. Since the aqueduct is some sixty years later than the Palace it seems probable that during those sixty years the statues were more closely related to the Palace and were later shifted to their final position, perhaps to mask the utilitarian aqueduct where it rose above ground level“. Auf Grund des Fehlens weiterer Hinweise bleibt diese Annahme jedoch hypothetisch.

⁵⁶ Athen, Nationalmuseum Inv. 1983 (Kat. 13), 1767 (Kat. 3) und 1764 (Kat. 88).

⁵⁷ Travlos (1971) 28 s. v. Die Agora des Cäsar und des Augustus.

⁵⁸ Travlos (1971) 29 s. v. Die Agora des Cäsar und des Augustus.

⁵⁹ Alle drei wurden im ausgehenden 19. Jh. gefunden; systematische Ausgrabungen des Gebiets wurden durch die Griechische Archäologische Gesellschaft von 1890 an durchgeführt: Travlos (1971) 28 s. v. Die Agora des Cäsar und des Augustus; da die beiden Bildnisse Athen, Nationalmuseum Inv. 1764 (Kat. 88) und 1767 (Kat. 3) bereits 1889 aufgefunden wurden, liegt es nahe, dass es sich dabei um Streufunde handelt.

c. Theater

i. Dionysostheater

Die Bildnisse, die den epigrafischen, literarischen und archäologischen Quellen zufolge im Dionysostheater zur Aufstellung gelangten, sind als Weihungen an Dionysos Eleuthereus zu verstehen, dessen Heiligtum sich unmittelbar südlich an das Theater anschloss. Bei der Auswertung der Befunde erweist sich auch im Fall der beiden 1876 beziehungsweise 1878 bei den Ausgrabungen im Dionysostheater zutage getretenen Bildnisse die mangelnde Dokumentation als hinderlich: so liefert die Angabe, das Portrait im Nationalmuseum Inv. 419 (Kat. 72) sei „im Bereich des höhergelegenen, westlichen Teils der Mauer“⁶⁰ gefunden worden, nur einen sehr allgemeinen Hinweis auf seine ursprüngliche Aufstellung, zumal eine spätere Verbringung an diesen Ort auch angesichts des handlichen Büstenformats nicht ausgeschlossen werden kann.⁶¹ Das deutlich überlebensgroße Bildnis eines Unbekannten, Athen Nationalmuseum Inv. 356 (Kat. 53) wurde zusammen mit einem Portrait des Lucius Verus, das ursprünglich in eine Statue eingelassen war, gefunden. Stilistisch sind die beiden Bildnisse eng verwandt, so dass eine zeitgleiche Entstehung und gemeinsame Aufstellung zumindest nicht ausgeschlossen sind.⁶² Über den Ort ihrer Aufstellung sind auf Grund der mangelnden Angaben zum Fundzusammenhang allerdings keine weiteren Aussagen möglich; ihr deutlich überlebensgroßes bzw. kolossales Format könnte aber anzeigen, dass sie nicht allzu weit von ihrem Fundort aufgestellt waren. Auch für das tetrarchische Bildnis im Nationalmuseum Inv. 536 (Kat. 112), das ebenfalls im späten 19. Jh. im Dionysostheater zutage trat, lassen sich keine genaueren Angaben zum ehemaligen Aufstellungszusammenhang machen.

⁶⁰ Kavvadias (1880–1882) 265 Nr. 419.

⁶¹ So bezweifelt beispielsweise Graindor (1922) 48 f., dass der Fund- dem ursprünglichen Aufstellungskontext entspricht; vor dem Hintergrund seines Benennungsvorschlages als Polemon erwägt er eine Aufstellung auf der Akropolis oder im Asklepieion.

⁶² Vor diesem Hintergrund ist auch die deutliche Überlebensgröße des Privatportraits zu bewerten; mit 0,65 m Gesamthöhe ist das Portrait des Lucius Verus freilich nochmals ca. 1/3 höher als das des Unbekannten.

d. Gymnasium

i. Diogeneion

1861 wurde innerhalb eines östlich des Turms der Winde gelegenen Teilstücks der sog. Valerianischen Mauer eine Gruppe von Portraits gefunden, die in vier Fällen über zugehörige Hermenschäfte als Kosmeten benennbar sind.⁶³ Zahlreiche weitere Basen und Stelen mit Inschriften entstammen ebenfalls dem gymnasialen Bereich. Die Zuweisung ans Diogeneion gelingt über die im gleichen Kontext zutage getretene Inschrift IG II/III² 1078, welche die Anweisung enthält, Kopien des Textes in Eleusis sowie im Eleusinion und Diogeneion aufzustellen. Hieraus ist entsprechend auch der ursprüngliche Aufstellungsort der vier Kosmetenportraits erschließbar: offenbar gehörte ein Teil des in diesem Teilbereich der Mauer gefundenen Materials ursprünglich zur Ausstattung des Diogeneions.⁶⁴ Plutarch berichtet, dass die Athener dieses Gymnasium zu Ehren des Makedonen Diogenes errichteten, da er in erheblichem Maße zur Befreiung Athens von makedonischer Herrschaft beigetragen habe.⁶⁵

In der Forschung wird stets von der Zusammengehörigkeit der Gruppe im Sinne einer regelrechten Portraitserie ausgegangen. Entsprechend werden die Bildnisse einhellig als Angehörige des Diogeneion angesprochen, wobei die Älteren auf Basis der vier benennbaren Portraits gemeinhin ebenfalls als Kosmeten oder aber andere Beamte, die für die Ausbildung der Epheben zuständig waren, interpretiert werden, und die Jüngeren als ihre Schüler.⁶⁶ Hinsichtlich ihrer Aufstellungsweise wird für alle von einer Darstellung in Hermenform ausgegangen.⁶⁷

Diese bemerkenswerte Sicherheit in der Identifizierung von 29 Unbekannten, die nicht durch Inschriften näher bezeichnet sind, erstaunt insbesondere vor dem Hintergrund, dass in der Mauer eine Reihe von Spolien zutage traten, die nicht in den gymnasialen Bereich gehören; entsprechend stammten die Bauteile offenbar

⁶³ Athen, Nationalmuseum Inv. 384 (Kat. 18). 387 (Kat. 32). 385 (Kat. 34). 386 (Kat. 35). Zu den Fundumständen vgl. zuletzt Krumeich (2004) 133 mit weiterer Literatur.

⁶⁴ Krumeich (2004) 134 mit Anm. 12.

⁶⁵ Plut., Arat. 34, 5–6.

⁶⁶ So zuletzt Krumeich (2004) 135.

⁶⁷ Dies führte sogar dazu, dass für zwei weitere unbenannte Portraits, die nicht aus der „Valerianischen Mauer“ stammen, aber in Form einer Herme zur Aufstellung gelangt sind, in der Forschung eine Benennung als Kosmeten vorgebracht wurde: Athen, Agoramuseum Inv. S 387 (Kat. 74) und S 2056 (Kat. 78).

von verschiedenen Orten der Stadt.⁶⁸ Auch eine Aufstellung in Hermenform ist für den überwiegenden Anteil der Portraits letztendlich nicht gesichert⁶⁹, wobei aus einer Aufstellung in Form einer Herme freilich ohnehin nicht auf eine Identifizierung als Kosmet geschlossen werden kann.

e. Privathäuser

i. Haus Ω ⁷⁰

1. Lage und Struktur des Hauses

Haus Ω befindet sich in der Südostecke der Agora an den nördlichen Abhängen des Areopag etwa 50 m westlich des Panathenäischen Weges. Dieser Bereich war eines der zentralen Untersuchungsgebiete der US-amerikanischen Archäologen bei den Grabungen der Jahre 1970 und 1971 unter der Leitung von John Mc. Camp jr.⁷¹ Die frühesten Anzeichen einer Besiedlung des Gebiets unmittelbar südlich der Südtoa und an den nordöstlichen Ausläufern des Areopag stammen aus dem 7. Jh. v. Chr.⁷²; in klassischer Zeit entwickelte sich der Bereich zu einer beliebten Wohngegend⁷³, später siedelten sich hier vor allem

⁶⁸ Vgl. dazu Krumeich (2004) 133 Anm. 10 mit weiterer Literatur. Kaum berücksichtigt wurde in der bisherigen Forschung zudem der Umstand, dass zumindest ein Bildnis der „Gruppe“ – Athen, Nationalmuseum Inv. 401 (Kat. 9) –, das sich durch seine frühe, wohl tiberische Entstehungszeit auch chronologisch von den übrigen Portraits absetzt, in unfertigem Zustand belassen wurde; dabei kontrastiert die an allen Kopfseiten sehr sorgfältig gestaltete, also prinzipiell auf Allansichtigkeit konzipierte Frisur mit den bossiert belassenen Ohren und den deutlichen Werkzeugspuren im Gesicht. Bereits Paul Graindor hatte auf diesen Umstand hingewiesen und gemutmaßt, das Bildnis stamme aus einer Werkstatt in der Nähe des Diogeneion. Diese These verwirft er allerdings angesichts der Vielzahl „de traces de hâte et de négligence dans l'exécution de portraits de cosmètes, qui sont certainement terminés (...)“: Graindor (1915) 244; entsprechend sei die Unfertigkeit eine der möglichen Ausprägungen der teilweise groben Ausführung der Portraits. Allerdings vernachlässigt Graindor den Umstand, dass diese „traces de hâte et de négligence“ in den übrigen Fällen lediglich die Rück-, zum Teil auch die Nebenseiten betreffen, nie aber die eindeutig als Hauptansicht konzipierte Vorderseite; eine offensichtliche Unfertigkeit ist bei keinem anderen Bildnis der „Gruppe“ feststellbar.

⁶⁹ Auf einer Herme saßen außer den vier in Anm. 63 Genannten die Portraits Athen, Nationalmuseum Inv. 389 (Kat. 61). 394 (Kat. 71). 388 (Kat. 82). 414 (Kat. 85) und vermutlich auch 409 (Kat. 108). Die Zurichtung des Portraits Athen, Nationalmuseum Inv. 405 (Kat. 56) als Einsatzkopf, wodurch es sich übrigens von allen anderen Bildnissen der „Gruppe“ unterscheidet, spricht nicht prinzipiell gegen seine ursprüngliche Aufstellung in Form einer Herme, vgl. dazu Stähli (1992) 153–159, bes. 154 mit Anm. 43. 155 Abb. 1–2. 157 Abb. 5–6 (von Stähli (1992) 157 Bildunterschrift Abb. 5–6 (fälschlich) als Hermeneinsatzbüste bezeichnet); Fittschen (1980) 108 Anm. 3; Fittschen (2008) 330 f. mit Anm. 58.

⁷⁰ Seinen Namen erhielt das Haus nach der mit Ω bezeichneten Ausgrabungsfläche. Frantz (1988) bezeichnet die Struktur als Haus C.

⁷¹ Shear (1971) 266.

⁷² Thompson (1959a) 99. 103.

⁷³ Shear (1973b) 147.

handwerkliche Betriebe an.⁷⁴ Die bauliche Topografie dieses Gebiets zwischen der hellenistischen Zeit und dem späten 3. Jh. n. Chr. wird vor allem dadurch verunklärt⁷⁵, dass die durch den Einfall der Heruler 267 n. Chr. zerstörte beziehungsweise stark beschädigte Bebauung nur in Ausnahmefällen in die später entstandenen Häuser integriert⁷⁶, in den meisten Fällen aber beseitigt wurde.⁷⁷ Nach 267 n. Chr. lag das Gebiet offenbar bis ins 4. Jh. n. Chr. hinein brach⁷⁸, erfuhr dann jedoch durch die Anlage von vier großen Häusern, die auf Grund ihrer exzeptionellen Dimensionen und Ausstattung wohl im Besitz der wohlhabendsten Bürger dieser Zeit waren, eine Neustrukturierung.⁷⁹ Haus Ω, das unter einer Schicht nachantiken Schutts verborgen lag, entstand im ausgehenden 4. Jh. n. Chr.⁸⁰ und ist durch eine in west-östlicher Richtung verlaufende Straße, die sog. Upper South Road⁸¹, von einem nördlich unterhalb gelegenen, ebenfalls spätantiken Haus getrennt. Seine heutige Struktur spiegelt den Zustand nach den Umbauten des ersten Viertels des 6. Jhs. n. Chr. wider.⁸² Das 25 x 35 m große Haus gliedert sich in 24 Räume, 2 Peristyle und 2 überdachte Höfe.⁸³ An den im Norden gelegenen Eingang schließt sich ein großes Peristyl⁸⁴ an, um das sich 10

⁷⁴ Frantz (1988) 35.

⁷⁵ Shear (1973b) 156; Frantz (1988) 38. 47.

⁷⁶ Ein in der 1. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. erbautes Brunnenhaus wurde in Haus Ω integriert: vgl. dazu auch unten.

⁷⁷ Vgl. aber Frantz (1988) 35: „Many houses were put in shape again, their plans and general appearance, where possible, changing little from those of their prototypes, but more often in a much curtailed shape (...)”. Hingegen Frantz (1988) 38: “A number of bits of concrete foundations were found scattered around in the vicinity, sometimes incorporated in the new buildings, necessitating slight irregularities in plan. In other cases they may represent predecessors either swept away by the rains washing down the hillside or else deliberately cleared away to make a clean sweep for the new construction. The earlier remains, although sparse, extended over an area wide enough to lead to the belief that the predecessors, whatever their nature, occupied almost as much ground as their successors”.

⁷⁸ Frantz (1988) 35.

⁷⁹ Shear (1971) 266 mit Anm. 56; Shear (1973b) 156; Frantz (1988) 37. Dass die Bewohner des postherulischen Athen ursprüngliche Wohngebiete wiederbesiedelten, entsprach ganz dem Usus: Frantz (1988) 35. Camp (1986) 209 f. interpretiert die Skulpturenausstattung als „handsome collection of sculpture“, die gut zu einer Lehreinrichtung passe.

⁸⁰ Shear (1973b) 156. 160; Frantz (1988) 38. 48. Grundlage für die Datierung sind in erster Linie Keramikfunde.

⁸¹ Vgl. Frantz (1988) 38 mit Taf. 6.

⁸² Zu den vorgenommenen Umbauten vgl. Shear (1973a) 161.

⁸³ Die durchschnittliche Größe der Häuser im antiken Athen veranschlagt Alison Frantz bei ca. 130–150 m²; Ausnahmen in römischer Zeit hätten eine Grundfläche von 335–420 m² erreicht. Die spätantiken Häuser am Nordabhang des Areopag umfassten hingegen je eine Grundfläche von ca. 1 000–2 000 m²: Frantz (1988) 37.

⁸⁴ Das Peristyl besaß die Ausmaße 12,35 x ca. 18 m und war mit 5 x 3 ionischen Säulen versehen: Shear (1971) 266.

Räume und ein ehemals überdachter Hof gruppieren. Der über eine Treppe im südlichen Bereich des Hauses zugängliche Raum stellt wohl ein Triclinium dar⁸⁵, an das sich östlich ein halbkreisförmiges Becken anschließt, das unter anderem mit Wasser aus einem unmittelbar südlich gelegenen, in den Fels gehauenen Brunnen gespeist wurde.⁸⁶ Die Anlage wird als Nymphäum interpretiert; ab dem frühen 6. Jh. n. Chr. bis zur Zerstörung sei das Becken hingegen als Baptisterium genutzt worden.⁸⁷ Der östliche Hausbereich wird durch ein kleines Peristyl gegliedert, um das sich Räume geringerer Größe gruppieren. T. Leslie Shear jr. bezeichnet diesen Trakt daher hypothetisch als „private residential quarters“ des Hauses.⁸⁸ Im frühen 6. Jh. n. Chr. erfuhr das Haus durch die Anlage eines aus drei Räumen bestehenden Badekomplexes eine strukturelle Modifizierung.⁸⁹ Bald darauf wurde Haus Ω jedoch zerstört: Funde in der Schuttschicht datieren seine Verwüstung in das späte 6. Jh. n. Chr.⁹⁰; Shear vermutet einen Zusammenhang mit dem Einfall der Slawen 582/3 n. Chr.⁹¹

2. Die Brunnenbefunde

Von der ursprünglich sehr reichen Ausstattung des Hauses zeugen unter anderem die Funde von insgesamt 11 marmornen Skulpturen in verschiedenen

⁸⁵ Dafür spricht auch das Bodenmosaik, dessen Struktur die Aufstellung dreier Klinen um das Mittelfeld nahelegt. Dieses ursprünglich wohl figürliche Mosaikfeld wurde im Rahmen der Neustrukturierung des Hauses im frühen 6. Jh. n. Chr. durch ein opus sectile ersetzt: Shear (1971) 268; Shear (1973b) 161; Athenian Agora (1990) 156.

⁸⁶ Shear (1971) 268. Dieser Brunnen war bereits vor der Erbauung von Haus Ω in Gebrauch und gehörte offenbar zu einem Brunnenhaus, das nach Keramikfunden von der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. in Funktion war: Shear (1973b) 160; Frantz (1988) 48. Das Brunnenhaus war über einen in den Fels gehauenen Gang, der im 3. Jh. n. Chr. einstürzte, mit einem östlich gelegenen Brunnen beziehungsweise einer Zisterne verbunden: Shear (1973b) 159 f. Beim Bau von Haus Ω nach der Auffassung des Brunnenhauses wurde letzteres als unmittelbar östlich an den Raum mit dem halbkreisförmigen Becken anschließender Bereich in die Anlage integriert, womit freilich Modifikationen an seiner ursprünglichen Struktur verbunden waren: Shear (1971) 268. Zur Wasserversorgung von Haus Ω vgl. auch Frantz (1988) 42.

⁸⁷ Frantz (1988) 40. 88–90.

⁸⁸ Shear (1973b) 158.

⁸⁹ Shear (1973b) 158 f.; vgl. auch Plan Shear (1973b) 149 Abb. 5 (Room 6).

⁹⁰ Shear (1971) 269 mit Anm. 65. Offenbar brannte Haus Ω zumindest teilweise ab: der Boden des Tricliniums war mit einer 30 cm starken Schicht aus Asche und Kohle bedeckt: Frantz (1988) 90.

⁹¹ Shear (1971) 269. So auch Camp (1986) 213; Frantz (1988) 90–92; Athenian Agora (1990) 159.

Räumen und zwei Brunnen des Komplexes, die aus dem Zeitraum des 4. Jhs. v. Chr. bis ins 3. Jh. n. Chr. stammen.⁹²

Ein 5,25 m tiefer Brunnen an der Ostseite des großen Peristyls⁹³ enthielt Architektur- und Skulpturenfragmente, die dort absichtlich deponiert wurden. Dazu gehört auch das antoninische Portrait eines Unbekannten, Athen, Agora Museum Inv. S 2355 (Kat. 50), das in 5,10 m Tiefe zusammen mit einer Heliosdarstellung⁹⁴ ebenfalls antoninischer Zeit gefunden wurde.⁹⁵ Die Anlage des Badekomplexes im frühen 6. Jh. n. Chr. setzte einen unmittelbar nördlich im anschließenden überdachten Hof⁹⁶ gelegenen, 13 m tiefen Brunnen außer Funktion, der infolgedessen mit einer marmornen Platte abgedeckt wurde.⁹⁷ In diesem Brunnen traten in 12,50 m Tiefe die beiden weiblichen Portraitbüsten Agora, Museum Inv. S 2435 (Kat. 135) und S 2437 (Kat. 126) zusammen mit einer Statuette des Herakles⁹⁸ und einem Portrait des Antoninus Pius stadtrömischer Produktion⁹⁹ zutage.¹⁰⁰

Sämtliche dieser Skulpturen sind früher als die Anlage von Haus Ω zu datieren; offenbar gelangten sie nach seiner Errichtung dort in einer sekundären Verwendung zur Aufstellung.¹⁰¹ Aussagen über den Standort der in den Brunnen gefundenen Portraits in Haus Ω können lediglich in Ansätzen getroffen werden: so

⁹² Camp (1989) 52.

⁹³ Vgl. Plan Shear (1973b) 149 Abb. 5; Frantz (1988) 41 mit Anm. 161. 48 (Brunnen P 21:2). Im Zuge der Umstrukturierung des Hauses im frühen 6. Jh. n. Chr. wurde das aus dem halbkreisförmigen Becken abfließende Wasser in diesen Brunnen geleitet; der ursprüngliche Abfluss, der nach Westen in einen unterhalb des Trikliniums gelegenen Brunnen entwässerte, wurde aufgelassen: Shear (1971) 268; Shear (1973b) 161.

⁹⁴ Die Büste wurde als Portrait Alexanders des Großen publiziert: Shear (1971) 273 f. Gegen eine derartige Benennung spricht nach Meinung von Frantz (1988) 41 Anm. 161 jedoch „a row of 15 drilled holes for the insertion of metal spikes to form a crown, the regular attribute of Helios (...)“.

⁹⁵ Karteikarte Grabungstagebuch; Shear (1971) 273 f. Taf. 58 b. 59 a. Etwas höher, in 4,65 m Tiefe, trat der Kopf einer Nike zutage, auch er ein Werk der antoninischen Zeit: Shear (1971) 273 Taf. 58 a; Frantz (1988) 41 mit Anm. 161 und Taf. 40 c.

⁹⁶ Vgl. Plan Shear (1973b) 149 Abb. 5 (Room 7).

⁹⁷ Frantz (1988) 41 mit Anm. 158–159. 48 (Brunnen Q 21:4). Dafür, dass der Brunnen bis zu seiner Versiegelung im frühen 6. Jh. n. Chr. in Gebrauch war, spricht auch, dass in der Verfüllung keine Keramikfragmente enthalten waren: Frantz (1988) 87.

⁹⁸ Athen, Agora Museum Inv. S 2438: abgebildet bei Frantz (1988) Taf. 38 c.

⁹⁹ Athen, Agora Museum Inv. S 2436: abgebildet bei Frantz (1988) Taf. 40 a. Zum Import stadtrömischer Kaiserportraits nach Athen: Zanker (1983) 26 mit Anm. 74 und weiteren Beispielen.

¹⁰⁰ Zum Befund: Shear (1973b) 161 f. 170–173.

¹⁰¹ Die Unterschiede der handwerklichen Eigenarten wie beispielsweise der Büstenform aber auch der stilistischen Eigenheiten lassen nicht zwingend darauf schließen, dass die Bildnisse der beiden unbekanntes Frauen und des Antoninus Pius auch an ihrem primären Aufstellungskontext zusammen aufgestellt waren. Zum Phänomen der Aufstellung älterer Skulpturen, darunter Portraits, in spätantiken Villen vgl. auch Neudecker (1988) 117 mit Anm. 1210.

besitzt die Annahme, die Bildnisse seien an einem vor Witterungseinflüssen geschützten Ort innerhalb des Hauses aufgestellt gewesen, auf Grund ihrer sehr gut erhaltenen Oberflächen eine hohe Wahrscheinlichkeit. Die jeweils zusammen aufgefundenen Werke könnten gemeinsam oder immerhin in großer Nähe – beispielsweise innerhalb eines Raums – aufgestellt gewesen sein.¹⁰² Die in antoninischer Zeit gefertigten Skulpturen erfuhren im Rahmen der Ausstattung des Hauses am ehesten auf Grund ihres Alters, vielleicht auch als Hinweis auf tatsächliche oder nur behauptete Familientradition¹⁰³, offenbar große Wertschätzung.¹⁰⁴ Hierfür spricht auch die sorgfältige, intentionelle Deponierung der Werke in den Brunnen durch die Hausbesitzer, wohl um sie vor Zerstörung zu schützen.¹⁰⁵ Der Zeitpunkt der Deponierung kann freilich nur hypothetisch vermutet werden – einen Anhaltspunkt könnten nach Meinung von T. Leslie Shear die Umbauten des frühen 6. Jhs. n. Chr. darstellen, die er als Anzeichen eines Besitzerwechsels interpretiert. Folgende Faktoren sprechen seiner Meinung nach dafür, dass die neuen Eigentümer Angehörige der christlichen Religion gewesen seien¹⁰⁶: das Mittelfeld des im Triklinium befindlichen Mosaiks, das vermutlich eine figürliche, pagane Szene gezeigt habe, sei durch die christlichen Bewohner des 6. Jhs. n. Chr. durch ein neutrales opus sectile ersetzt worden, das zudem

¹⁰² Die Kombination unterschiedlicher Thematiken und Genres (Portraits – Weihrelief – Idealplastik) ist auch in anderen kaiserzeitlichen Villen nachweisbar und entspricht als solche „den Gestaltungsprinzipien der römischen Villegiatur“: Vorster (1998a) 58 f. Vgl. auch die bei Vorster (1998b) 279–286 und Frantz (1988) 88 genannten Beispiele sowie Neudecker (1988).

¹⁰³ Vgl. dazu auch Neudecker (1988) 75: In den römischen Villen Italiens wurde „der Prestigewert einer langen Ahnenreihe (...) künstlich durch Aufnahme fremder Porträts geschaffen; (...)“. Diese Praxis ist bereits in republikanischer Zeit nachweisbar: Neudecker (1988) 28, und wird in der Kaiserzeit verstärkt fortgesetzt.

¹⁰⁴ Zur Wertschätzung von Skulpturen in der Kaiserzeit auf Grund ihres Alters: Vorster (1998a) 13 mit Anm. 30. 59; Vorster (1998b), unter anderem mit Auswertung der literarischen Quellen zu diesem Phänomen.

¹⁰⁵ So auch Shear (1973b) 162. Ein gut vergleichbarer Befund liegt im Brunnen P 18:2 des Hauses B vor: Frantz (1988) 41 und Taf. 38 d. 39 a. c. Dass die Bewohner darüber hinaus eine nur hypothetisch näher zu bestimmende Beziehung zu den deponierten Werken, beispielsweise als „lover(s) of classical art“ (Frantz (1988) 88), pflegten, lässt die Tatsache vermuten, dass zahlreiche weitere, ebenfalls ‚alte‘ Skulpturen nicht von ihnen ‚gerettet‘ wurden: vgl. die zahlreichen, im Zerstörungsschutt und in der Nähe des Hauses gefundenen Skulpturen: Frantz (1988) 41 und Taf. 39 b. d. 41 a–b sowie die als Türschwelle wiederverwendete Statuette der Athena, Athen Agora Museum Inv. S 2337 (abgebildet bei Frantz (1988) Taf. 39 e) und ein Weihrelief (abgebildet bei Shear (1973b) Taf. 35 c). Dies könnte allerdings auch damit zu erklären sein, dass die ehemaligen Besitzer das Haus in großer Eile verlassen mussten: Frantz (1988) 87.

¹⁰⁶ Shear (1973b) 163; ihm folgend Camp (1986) 211; Frantz (1988) 89; Camp (1989) 53 f.

durch das „Christian symbol“, ein rotes Kreuz, Struktur erhalten.¹⁰⁷ Ferner verweist er auf eine als Türsturz wiederverwendete Statuette der Athena und ein absichtlich beschädigtes Weihrelief, die darauf deuten würden, dass die neuen Besitzer mutwillig pagane Bildwerke zerstörten.¹⁰⁸ Im Zerstörungsschutz des Hauses wurden darüberhinaus Fragmente einiger mit christlichen Motiven verzierter Lampen und eines rituell genutzten Sigma-Tisches gefunden.¹⁰⁹ Da Grundriss und Maßstab von Haus Ω mit den ebenfalls am Fuß des Areopag gelegenen Häusern A und B aus dem späten 4. oder 5. Jh. n. Chr.¹¹⁰ vergleichbar seien, vermutet Shear, dass es sich bei allen Gebäuden um die Wohn- und Wirkungsstätten wohlhabender Sophisten handle¹¹¹, die nach der durch Justinian 529 n. Chr. verordneten Schließung in den Besitz von Christen gelangt seien.¹¹²

ii. Ein Haus am Nordostabhang des Nymphenhügels

Das wohl aus dem 2. Jh. n. Chr.¹¹³ stammende Haus liegt auf der nordöstlichen Flanke des Nymphenhügels oberhalb der Reste älterer Baustrukturen.¹¹⁴ Vom Wohlstand seiner Bewohner zeugen die Lage¹¹⁵, Ausstattung¹¹⁶ und Größe¹¹⁷ des

¹⁰⁷ Shear (1973b) 163.

¹⁰⁸ Shear (1973b) 163.

¹⁰⁹ Shear (1973b) 163.

¹¹⁰ Thompson (1959a) 104 mit Abb. 5 (5. Jh. n. Chr.); Frantz (1988) 38 (spätes 4. Jh.) und Taf. 6 Häuser A und B. Die „close interrelationship of the Areopagus houses“ spricht ihrer Meinung nach für „some sort of coordinated plan and therefore a common purpose“: Frantz (1988) 46; zudem verweist sie auch auf die strukturellen Ähnlichkeiten der Häuser am Nordabhang des Areopag zum sog. Proklos-Haus: Franz (1988) 45. Zum sog. Proklos-Haus s. auch unten.

¹¹¹ Für die beiden Häuser A und B nahm dies bereits Thompson (1959a) 105 an. Frantz (1988) 46 hingegen vermutet, dass Haus Ω „perhaps had a prior phase as a private residence“, bevor es ebenfalls als Lehranstalt genutzt wurde. Für eine derartige Funktion spricht ihrer Meinung nach auch die Auffindung von Statuen des Hermes und des Herakles: diese hätten als „patron divinities of education“ gut in den Kontext derartiger Lehranstalten gepasst. Die Motivation, die zur Auswahl dieser beiden beweglichen Ausstattungsgegenstände führte, ist hier – wenngleich auch nur hypothetisch – noch greifbar; in allen anderen Fällen ist dies nicht einmal mehr vermutend zu ermitteln.

¹¹² Shear (1973b) 162 f. So auch Frantz (1988) 38. 90; Camp (1989) 53 f.

¹¹³ Vermutend Thompson (1948) 169; Blegen (1948) 524 schliesst eine frühere Entstehung nicht aus, wenn er sagt: „The main period of this house appears to be of the second century of our era“.

¹¹⁴ Diese stammen offenbar aus hellenistischer Zeit: Thompson (1949) 217. Anscheinend wurde das Gebiet nach der Zerstörung Athens durch Sulla 86 v. Chr. nur locker bebaut; erst im 2. Jh. n. Chr. erfuhr es durch rege Bautätigkeit eine Neustrukturierung: Thompson (1948) 169.

¹¹⁵ Vgl. dazu Thompson (1948) 169 f.; Blegen (1948) 524.

¹¹⁶ Blegen (1948) 524.

¹¹⁷ Nach Blegen (1948) 524 besaß das Haus, das über eine in ost-westlicher Richtung verlaufende Straße von Norden her zugänglich war, mit ca. 40 m Länge und ca. 20 m Breite beträchtliche Ausmaße. In seinem Zentrum befand sich ein marmorgeplastes Atrium der Maße 6,80 x 7,33 m.

Hauses. Über den im Norden gelegenen Hauseingang ist der zentrale Hof zugänglich, von dem aus sich nach Süden ein nahezu quadratisches¹¹⁸ Tablinum öffnet; unmittelbar westlich lag ein kleiner Raum, der als Küche und Vorratslager diente.¹¹⁹ Nach der Zerstörung, die auf den Herulereinfall 267 n. Chr. zurückgeht¹²⁰, wurde das Haus in veränderter Form bis ins 5. Jh. n. Chr. weitergenutzt¹²¹; Tablinum und Küche, die durch Feuer vernichtet worden waren, wurden allerdings nicht wiederaufgebaut.¹²² Innerhalb des Zerstörungsschutts des Tablinums wurden bei den US-amerikanischen Grabungskampagnen der Jahre 1947 und 1948 die beiden männlichen Bildnisse Agora, Museum Inv. S 1299 (Kat. 19) und S 1319 (Kat. 14) entdeckt, die offenbar zum Zeitpunkt des Herulereinfalls in diesem Raum aufgestellt waren. Es ist vorstellbar, dass die in flavische beziehungsweise trajanische Zeit zu datierenden Bildnisse beispielsweise zu einer Ahnengalerie, wie sie aus den republikanischen und kaiserzeitlichen Villen Italiens vielfach belegt sind¹²³, gehörten. Dagegen spricht jedoch die Beschaffenheit der Bildnisse, die ihre Wiederverwendung in einem sekundären Kontext nahelegt: das Portrait Agora, Museum Inv. S 1319 (Kat. 14), dessen Form am ehesten für die ursprüngliche Einlassung in eine Herme spricht, war Homer A. Thompson zufolge vor der Zerstörung des Hauses offenbar auf einer provisorischen Basis befestigt, deren Form an einen Tischuntersatz oder ein Wasserbecken erinnert.¹²⁴ Vermutlich war die erneute Aufstellung des Bildnisses auch der Anlass dafür, an Hinterkopf und Nase Reparaturen vorzunehmen, wodurch seine hohe Wertschätzung angezeigt wird.¹²⁵ Die Büste des Portraits Agora, Museum Inv. S 1299 (Kat. 19) könnte in ihrer heutigen Form ebenfalls das Ergebnis einer Umarbeitung sein; eine eigenständige Aufstellung ist jedenfalls nicht möglich.

¹¹⁸ Maße: 7,30 x 7,70 m: Blegen (1948) 524.

¹¹⁹ Dies wird durch die Funde zahlreicher charakteristischer Utensilien nahegelegt: Blegen (1948) 524; Thompson (1949) 217 f. Taf. 40.1. 41.

¹²⁰ Dies wird durch Münzen aus der Zerstörungsschicht nahegelegt: Thompson (1949) 218.

¹²¹ Blegen (1948) 524; Thompson (1948) 169; Thompson (1949) 217.

¹²² Blegen (1948) 524.

¹²³ Gerade das Tablinum diente vielfach der Aufstellung von Portraits: Plin., nat. hist. XXXV 6 f. Zur Ausstattung von italischen Villen mit kaiserlichen und privaten Portraits: Neudecker (1988) 74–91.

¹²⁴ Athen, Agora Museum Inv. ST 430. Abgebildet bei Thompson (1949) Taf. 43. 1.

¹²⁵ Zu Reparaturen als Anzeichen für die Wiederverwendung von Skulpturen: Neudecker (1988) 116.

iii. Der Brunnenbefund von ‚Haus N‘

Das an der Areopag-Straße gelegene ‚Haus N‘ entstand im 1. Jh. n. Chr.¹²⁶ Es umfasst eine Fläche von 20,30 x 16,50 m¹²⁷ und erstreckt sich teilweise auf ein Grundstück, dessen nördlicher Teil vermutlich bereits im 5. oder 4. Jh. v. Chr. zur Anlage von Gebäuden in den Fels gehauen worden war.¹²⁸ An den an der Südseite gelegenen Eingang schließt sich ein langer Gang an, der zu einem zentralen Hof führte, um den sich an allen Seiten unterschiedlich große Räume gruppieren. An der Südseite des Hofes lag ein 10,60 m tiefer Brunnen, der eine ca. 4,50 m starke Verfüllung enthielt; diese geht auf die Zerstörung des Hauses durch die Heruler 267 n. Chr. zurück.¹²⁹ Neben zerbrochenen Ziegeln und Fragmenten von Marmorverkleidungen wurde darin auch das unfertige Portrait einer Unbekannten, Agora, Museum Inv. S 1237 (Kat. 130) aus mittelantoinischer Zeit gefunden.¹³⁰ Da das Haus in der Nähe von Bildhauerwerkstätten lag¹³¹, besitzt die Annahme einer Herkunft von dort eine gewisse Wahrscheinlichkeit.¹³² Möglicherweise gelangte das Bildnis aus einer Werkstatt in ‚Haus N‘, wurde dort in unfertigem Zustand aufgestellt, und wurde nach der Zerstörung des Hauses zusammen mit anderem Schutt in den Brunnen geworfen.¹³³

iv. Das sog. Haus des Proklos

Das südlich der Akropolis zwischen Dionysostheater und Odeion des Herodes Atticus gelegene Gebäude wurde 1955 im Zuge der Anlegung der Dionysiou

¹²⁶ Young (1951) 274.

¹²⁷ Young (1951) 274.

¹²⁸ Von diesen haben sich geringe Reste erhalten; auch die Brunnen stammen aus dieser Zeit. Offenbar wurde die Grundfläche zum Zeitpunkt der Anlage von „Haus N“ nach Süden erweitert: Young (1951) 273.

¹²⁹ Dies legen die Keramikfunde nahe: Young (1951) 275. Die oberhalb anschließende, 3 m starke Verfüllung zeigt, dass „Haus N“ nach dem Einfall der Heruler – unter umfangreichem Einsatz von Spolien – wiederhergestellt und bis ins 4. oder 5. Jh. n. Chr. weitergenutzt wurde: Young (1951) 275.

¹³⁰ Young (1951) 275.

¹³¹ Diese waren möglicherweise bis zum Herulereinfall tätig: Young (1951) 270. Zu den Bildhauerwerkstätten im Gebiet zwischen Areopag, Nymphenhügel und Pnyx vgl. auch Young (1951) 160–167. 269–271. Erste Überreste traten bei den US-amerikanischen Grabungen des Jahres 1947 zutage: Thompson (1947) 170.

¹³² So Young (1951) 275.

¹³³ Es wurde nicht etwa absichtlich im Brunnen deponiert, um es vor Diebstahl oder Zerstörung zu schützen, vgl. den oben besprochenen Befund von Haus Ω.

Areopagitou-Avenue teilweise freigelegt.¹³⁴ Das oberhalb älterer Strukturen liegende Haus geht in seiner heutigen Form auf das späte 4. Jh. n. Chr. zurück.¹³⁵ An eine zentrale Halle der Maße 6,40 x 9,60 m schließt sich nördlich eine runde, ehemals marmorverkleidete Apsis an, die insgesamt sieben halbkreisförmige beziehungsweise sechseckige Nischen aufweist. Östlich beziehungsweise westlich davon befinden sich weitere Räume unterschiedlicher Größe. Das neronische Jünglingsportrait NAM Inv. 22 (Kat. 12) wurde aus dem Schutt der im Mittelalter vorgenommenen Zerstörung des östlichen Teils des Hauses geborgen. Mithin ist seine ursprüngliche Zugehörigkeit zur Ausstattung des Gebäudes nicht mit letzter Sicherheit zu ermitteln, da er „into the area after the destruction of the building“¹³⁶ gelangt sein könnte.

Der Ausgräber Miliadi zog dieses Gebäude als Sitz der neuplatonischen Schule und spezieller Haus des Proklos in Betracht, wofür er in erster Linie auf einen Bericht des Marinus (Vita Procli 29) verwies¹³⁷: Lage, Datierung und auch archäologische Funde schienen für eine derartige Identifizierung zu sprechen.¹³⁸

¹³⁴ Miliadi (1955). Der gesamte südliche Teil des Hauses ist modern überbaut und konnte daher nicht freigelegt werden: Karivieri (1994a) 116.

¹³⁵ Karivieri (1994a) 115 f. Wann das Haus hingegen aufgelassen wurde, ist offenbar unklar: die Stratigrafie spricht wohl für eine Aufgabe im 6. Jh. n. Chr., wobei keine nähere Fixierung innerhalb dieses Jahrhunderts möglich ist. Von den Verfechtern der These, es handle sich um den Sitz von Philosophen beziehungsweise das Haus des Proklos (vgl. dazu unten) wurde vermutet, die Schließung könne auf das Edikt des Justinian 529 n. Chr. zurückgehen, infolgedessen alle Philosophenschulen geschlossen wurden: Karivieri (1994a) 131, mit Einschränkungen. Allerdings scheint auch eine Weiternutzung zumindest der Apsis bis ins frühe 7. Jh. n. Chr. nachgewiesen zu sein; darauf deutet der Fund von Münzen des Heraclius: Karivieri (1994a) 139.

¹³⁶ Karivieri (1994a) 132.

¹³⁷ Miliadi (1955) 48 f. So unter anderem auch Frantz (1988) 43; Karivieri (1994a) 130.

¹³⁸ Vgl. auch die bei Frantz (1988) 43 f. und Karivieri (1994a) zusammengestellten Argumente: demnach sprächen Größe, Grundriss und Ausstattung für eine Identifizierung als Sitz der Neuplatoniker beziehungsweise Haus des Proklos. Beide verweisen ferner auf den Fund einer Opfergrube in Raum β, in der sich neben 7 Tassen und einer Kanne auch die Knochen eines rituell dargebrachten Schweins befunden habe: Frantz deutet diesen als Hinweis auf ein „esoteric ritual“, verweist aber darauf, dass sich das Schwein als Opfertier nicht mit den Neuplatonikern in Verbindung bringen lasse. Karivieri (1994a) 133 f. beurteilt die Opferung als dem bei den Thesmophoria in Eleusis durchgeführten Ritus verwandt und bringt sie daher in Zusammenhang mit einem Opfer für Demeter beziehungsweise Kybele; eine enge Verbindung des Proklos zu Kybele lasse sich wiederum dem Bericht des Marinus entnehmen: Karivieri (1994a) 132. Mithin spreche auch das Schweineopfer für eine Identifizierung der Struktur als Haus des Proklos. Frantz' Schlussfolgerung, die archäologischen Funde sprächen doch zumindest für eine „close connection of the house with philosophy or pagan ritual, or both“ (Frantz (1988) 44) ist einschränkend zuzustimmen: dass die Besitzer der heidnischen Religion angehörten, bezeugt eindeutig das Tieropfer; es ist unwahrscheinlich, dass es sich um „Christians who went on as before with decorating their houses with art objects“ handelte: so vorsichtig Karivieri (1994a) 136 mit Anm. 142 und Verweis auf J. Binder; die Autorin schließt dabei freilich nicht aus, dass die Besitzer Heiden

Abgesehen von der mit der topografischen Angabe des Marinus übereinstimmenden Lage des Hauses können aber weder Datierung noch Ausstattung beziehungsweise archäologische Funde für die Identifikation der Struktur als Haus des Proklos herangezogen werden: ohne die Identifizierung als Sitz der Neuplatoniker prinzipiell auszuschließen, zeigt gerade die Tatsache, dass zahlreiche der anderen großen Häuser im spätantiken Athen vergleichbar ausgestattet waren, dass es sich auch bei dem hier besprochenen Gebäude um eine derjenigen Strukturen handelt, „which are just like large villas in other cities of the Greek east, and have no demonstrable educational function.“¹³⁹ Unabhängig von der Interpretation der Anlage als Sitz von Philosophen sprechen allerdings Größe und Ausstattung dafür, dass es sich nicht um ein „ordinary house by Athenian standards“¹⁴⁰, sondern um ein reiches Gebäude der Athener Oberschicht dieser Zeit handelte. Sollte das Bildnis des unbekanntes Jünglings NAM Inv. 22 (Kat. 12) tatsächlich zur Ausstattung eines Raums in diesem Bau gehört haben, ist davon auszugehen, dass es spätestens im Zuge der Zerstörung Athens durch die Westgoten 396 n. Chr. aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst und für die Aufstellung in diesem Privathaus ausgewählt wurde.

waren: Karivieri (1994a) 132. 136. 138. Anders Fowden (1990) 496, der davon ausgeht, dass die Skulpturen auch Christen gehört haben könnten, schließlich seien auch diese nicht „immune to the beauty of antique statuary“. Hingegen scheint auch der Befund im sog. Haus Ω (s. oben) in diesem Zusammenhang Anhaltspunkte zu liefern: dort bezeugen eine als Türschwelle verwendete Athenastatue und ein zum Teil absichtlich lädiertes Weihrelief den zerstörerischen christlichen Umgang mit heidnischer Skulptur. Aber dass auch die Heiden die Skulpturen lediglich als wertvolle Kunstwerke zur Dekoration ihres Hauses ansahen, scheint durch die Existenz des Tieropfers ausgeschlossen: dieses lässt hingegen vermuten, dass der „religious aspect“ der gefundenen Skulpturen den Besitzern durchaus noch bekannt war; so auch Karivieri (1994a) 138. Dass der Skulpturenschmuck jedoch darauf hindeute, dass das Haus Sitz von Philosophen war (so auch Karivieri (1994a) 119–124. 132 f.), schließt, wie oben erwähnt, die Tatsache aus, dass zahlreiche spätantike Villen eine ganz vergleichbare Ausstattung aufwiesen: vgl. Karavieri (1994a) 137 f.; oder handelt es sich bei all diesen Bauten um den Sitz einer Philosophenschule?

¹³⁹ Fowden (1990) 495 f. In Bezug auf die hier besprochene Struktur übernimmt jedoch auch Fowden (1991) 496 die Benennung als Haus des Proklos, da er dem Bericht des Marinus einen hohen Wert beimisst. Eine Interpretation als „Gebäude intellektueller Funktion“ kritisch bewertend auch Danguillier (2001) 21 f. mit Anm. 213 und weiteren Hinweisen. Vgl. auch einschränkend Karivieri (1994b) 117: „And yet, a definitive interpretation of the function of the building cannot be made before the southern part of the building is excavated“.

¹⁴⁰ Frantz (1988) 43.

f. Werkstattfunde

Spuren der Unfertigkeit zeigen insgesamt 7 Portraits¹⁴¹; einen gesicherten Werkstattfund stellt jedoch lediglich das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 362 (Kat. 131 dar). Für die Übrigen lassen sich aus dem Fundkontext keinerlei weiterführende Schlüsse darüber ziehen, ob die Portraits trotz ihrer Unfertigkeit aufgestellt waren oder, möglicherweise als Modelle, in den Werkstätten selbst verblieben waren.

i. Eine Bildhauerwerkstatt in der Pantainos-Bibliothek

In der Weststoa der Pantainos-Bibliothek waren dem Befund nach zu urteilen Läden und Werkstätten untergebracht.¹⁴² In ihrem südlichsten Raum, der im 2. und 3. Jh. n. Chr. als Bildhauerwerkstatt genutzt worden war, trat in einer Deponierung unterhalb des Fußbodens 1933 das unfertige Portrait einer Unbekannten, Agora, Museum Inv. S 362 (Kat. 131) zutage. Das in mittelantoinischer Zeit angefertigte Bildnis war offenbar nicht verkauft worden, und verblieb – möglicherweise als Modell – auch in der Folgezeit, als Frisur und Mode bereits gewechselt hatten¹⁴³, bis zum Herulereinfall 267 n. Chr. in der Werkstatt.¹⁴⁴ Als der Raum im Zuge der Anlegung der sog. Valerianischen Mauer um 280 n. Chr. aufgegeben wurde¹⁴⁵, gelangte es zusammen mit

¹⁴¹ Es handelt sich um die folgenden Stücke: Athen, Nationalmuseum Inv. 1767 (Kat. 3). 401 (Kat. 9). 2155 (Kat. 23); Athen, Agoramuseum Inv. S 2056 (Kat. 78). S 1237 (Kat. 130) und S 362 (Kat. 131). Möglicherweise in unfertigem Zustand belassen wurde auch das Bildnis Athen, Nationalmuseum Inv. 571 (Kat. 141).

¹⁴² Travlos (1971) 432 s. v. Pantainos-Bibliothek.

¹⁴³ Die Frisuranlage erfreute sich bei Privatpersonen einer großen Beliebtheit, blieb aber auf die antoninische Zeit beschränkt: Fittschen (1982b) 53 Anm. 32.

¹⁴⁴ Harrison (1953) 49 zu Kat. 36 und Walters (1988) 65 Anm. 68 mutmaßen, das Bildnis sei möglicherweise zur Umarbeitung vorgesehen gewesen.

¹⁴⁵ Shear (1935a) 395; zur Situation der Stoa nach dem Herulereinfall vgl. auch ausführlich Shear (1973a) 391: „The Library of Pantainos lay directly in the path of the western leg of the new circuit. Indeed, the outer curtain of the fortifications was thrown up along the western stylobate of the Library and pushed northward along the front wall of the shops in the Stoa of Attalos. The superstructure of both buildings was dismantled and built into the fabric of the fortifications. At the corner of the Library, where the street led eastward from the Classical Agora to the Roman Market, two massive towers were erected to defend what now became the principal western gate to the late Roman town“. Zur baulichen Situation dieses Abschnitts der Pantainos-Bibliothek vgl. auch Shear (1973a) 392 Abb. 7; 393.

Zerstörungsschutt, Lehmziegeln und Münzen des ausgehenden 2. und frühen 3. Jhs. n. Chr. unter die Erde.¹⁴⁶

g. Heiligtümer

i. Olympieion

Von den fünf im Bereich des Olympieion zutage getretenen Bildnissen dürften drei zur ursprünglichen Ausstattung des Heiligtums gehört haben, wenn auch auf Grund der spärlichen Ausgrabungsberichte nur mehr vage Aussagen hierzu möglich sind¹⁴⁷: das antoninische Bildnis eines Knaben im Nationalmuseum Inv. 1805 (Kat. 36) trat im Bereich unmittelbar westlich oder östlich der Eutytherie des Tempels zutage und gehörte mithin möglicherweise zur Ausstattung des Heiligtums.

In Bezug auf die beiden hadrianisch-frühantoninischen Büsten Athen, Nationalmuseum Inv. 249 (Kat. 30) und Inv. 427 (Kat. 33) ist kaum Sicherheit zu erlangen, denn beide stammen aus den im Bereich der nördlichen Peribolosmauer angelegten Deponierungen, in denen insgesamt 86, partiell fragmentarische Skulpturen niedergelegt worden waren, die zum Teil aus anderen Heiligtümern oder Kontexten stammen.¹⁴⁸ Beide Portraits werden in der Forschung dennoch stets mit dem Olympieion in Verbindung gebracht: Grundlage hierfür stellt in erster Linie ihre fehlerhafte beziehungsweise hypothetische Benennung als Hadrian und Polemon dar.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Shear (1933a) 546 beziehungsweise Shear (1935a) 395 datierte die Anlegung der Deponierung auf Grund der Münzen in das ausgehende 2. beziehungsweise beginnende 3. Jh. n. Chr.; anders jedoch Harrison (1953) 49, die sich auf Grund des in der Deponierung mitgefundenen, auf den Herulereinfall zurückgehenden Zerstörungsschutts für deren Anlegung erst in postherulischer Zeit ausspricht.

¹⁴⁷ Die Grabungsberichte sind sehr generell gehalten: lediglich die Idealplastik ist einzeln aufgeführt, Portraits werden hiervoor allerdings nicht geschieden. Unklar bleibt auch, ob die Funde inner- oder außerhalb des Temenos zutage traten: Willers (1990) 30. 1888 wurde sowohl das Gebiet im Bereich der christlichen Basilika in der Nähe des Propylon als auch ein 2,50 m breiter Streifen an der Innenseite der Nordmauer, der von der Nordostecke des Temenos bis ca. 50 m westlich des Propylons reichte, untersucht: Willers (1990) 30 f. Vgl. dazu auch Willers (1990) 27 Abb. 9.

¹⁴⁸ Willers (1990) 30. Hierzu gehören beispielsweise das Weihrelief des Hagnousios für Demeter und Kore, Athen, Magazin der 3. Ephorie (Willers (1990) 43 mit Anm. 174), das Fragment eines Grabreliefs, Athen, Nationalmuseum Inv. 594 (?) (Willers (1990) 43 Anm. 175) und eine frühkaiserzeitliche Gruppe von Dionysos und Satyr, Athen, Nationalmuseum 245 (Willers (1990) 43 Anm. 179).

¹⁴⁹ Vgl. dazu die beiden entsprechenden Katalogartikel. Willers (1990) 42 f. nimmt auf Grund seiner hadrianischen Datierung der beiden Büsten ihre Herkunft aus dem Olympieion an; dies

Auch für das severische Bildnis einer Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 571 (Kat. 141), das ebenfalls aus diesen Deponierungen stammt, gibt es keinen Anhaltspunkt für eine ehemalige Aufstellung im Olympieion.

Aufgrund der oben skizzierten Umstände ist das Fundmaterial weder für Ausstattungsfragen des hadrianischen Olympieion von Belang, vor allem auch weil keines der Stücke „in situ oder erkennbar nahe dem Ort seiner ursprünglichen Aufstellung gefunden“¹⁵⁰ wurde, noch können ihre typologischen, ikonografischen und stilistischen Charakteristika vor dem Hintergrund ihres Aufstellungskontextes ausgewertet werden.

ii. Asklepieion

Der am Südabhang der Akropolis gelegene Bezirk wurde im Rahmen der Ausgrabungen der Griechischen Archäologischen Gesellschaft in den späten 70er Jahren des 18. Jhs. archäologisch näher untersucht. Die Identifizierung als Heiligtum des Asklepios und der Hygieia gelang über den Charakter der Funde, die überwiegend Weihgeschenke an diese beiden Gottheiten darstellen. So dürfen wohl auch die drei kaiserzeitlichen Bildnisse, die im Rahmen dieser Grabungen dort aufgefunden wurden¹⁵¹, als Weihgeschenke an eine der beiden Gottheiten verstanden werden¹⁵²; allerdings sind zu den Fundumständen keine weiteren Angaben überliefert, so dass letztlich nicht ausgeschlossen werden kann, dass sie nachträglich an den Ort ihrer Auffindung verbracht wurden.¹⁵³

kann nur ein vages Indiz sein, denn eine andere Herkunft lässt sich dadurch freilich nicht ausschließen.

¹⁵⁰ Willers (1990) 43.

¹⁵¹ Es handelt sich um die folgenden Stücke: Athen, Nationalmuseum Inv. 340 (Kat. 29), 551 (Kat. 140) und 446 (Kat. 114). Für das Portrait im Nationalmuseum Inv. 3326 (Kat. 5), das im Odeion des Perikles gefunden wurde, vermutet Datsouli-Stavridi (1980b) 120 Anm. 3 hypothetisch eine ursprüngliche Aufstellung im Asklepieion.

¹⁵² Wesentlich dazu Krumeich (2007) 383 f. 402–404. Vorstellbar ist etwa, dass sie im Zuge einer Bitte oder als Dank beispielsweise für Heilung o. ä. errichtet wurden; vgl. auch Krumeich (2007) 411.

¹⁵³ Dies ist auch angesichts der intensiven Bautätigkeit im Heiligtum in postherulischer Zeit nicht von der Hand zu weisen, vgl. dazu Travlos (1971) 128 s. v. Asklepieion.

iii. Akropolis

Auch in der römischen Kaiserzeit stellte die Akropolis einen zentralen Ort für die Aufstellung von Portraits dar.¹⁵⁴ Zahlreiche Statuenbasen vermitteln durch ihre Inschriften und Oberseiten ein anschauliches Bild von der Errichtung zumeist bronzener Bildnisstatuen in der Kaiserzeit; von den Portraits im Akropolis- und Nationalmuseum hingegen lässt sich nur für die verschwindend geringe Anzahl von 8 Bildnissen eine ursprüngliche Aufstellung auf der Akropolis vermuten.¹⁵⁵ Davon wurden sechs Exemplare an den Abhängen insbesondere im Süden des Burgbergs gefunden¹⁵⁶, und nur zwei direkt auf der Akropolis, von denen eines im Abraum älterer Grabungen zutage trat.¹⁵⁷ Für das Portrait im Akropolismuseum Inv. 7244 (Kat. 137), das in der Südmauer gefunden wurde, kann ebenfalls von einer ursprünglichen Aufstellung auf der Akropolis ausgegangen werden. Aus diesem Befund auf eine bevorzugte Aufstellung von Portraits im südlichen Burgbereich zu schließen, scheint jedoch nicht möglich.¹⁵⁸ Auf Grund der unzureichenden Dokumentation der Fundkontexte können keine darüberhinausgehenden Angaben gemacht werden.

iv. Hephaisteion

Die Auffindung von insgesamt sechs Portraits in beziehungsweise in der unmittelbaren Umgebung des in den 40er Jahren des 5. Jhs. v. Chr.¹⁵⁹ errichteten Hephaisteion bezeugt die Beliebtheit dieses Orts für die Errichtung von

¹⁵⁴ Vgl. dazu Krumeich (2007); Krumeich (2008a).

¹⁵⁵ Dontas (2004) 16 spricht sich dennoch dafür aus, dass "la majeure partie de ce vieux matériel a dû être mise au jour sur la roche même de l'Acropole", freilich allerdings ohne die jeweiligen Einzelstücke genau nennen zu können; über vage Vermutungen kommt er nicht hinaus. Die teilweise weite Verbringung der Exemplare zeigt sich an den zahlreichen Relieffragmenten, die er dem Sepulkralkontext zuweist. Zur Situation vgl. auch von Moock (1998) 8 f., der darauf hinweist, dass sowohl das Akropolis- als auch das Nationalmuseum "in der Zeit bis 1968 als Zentralmuseum (fungierte) und (...) Funde aus allen Gegenden Griechenlands" aufnahm: "Fehlen hier Herkunftsangaben, ist deren Erschließung ausgeschlossen".

¹⁵⁶ Es handelt sich um die folgenden Stücke: Nationalmuseum Inv. 2243 (Kat. 2). 2155 (Kat. 23). 2144 (Kat. 59). 581 (Kat. 110). 358 (Kat. 132). Auch das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 330 (Kat. 84) stammt aus der Serpentezmur.

¹⁵⁷ Akropolismuseum Inv. 9728 (Kat. 16). Für das Bildnis im Akropolismuseum Inv. 1315 (Kat. 51) kann der Fundort Akropolis nurmehr hypothetisch vermutet werden.

¹⁵⁸ Zur Schwierigkeit der Lokalisierung der Anatheme aus archaischer bis hellenistischer Zeit vgl. Krumeich (2007) 399 mit Anm. 50.

¹⁵⁹ Travlos (1971) 261 s. v. Hephaistos-Tempel.

Bildnissen.¹⁶⁰ Da allerdings keines der genannten Portraits in einem Primärkontext gefunden wurde beziehungsweise keine näheren Angaben über die Fundumstände bekannt sind, ist nicht auszuschließen, dass sie erst nachträglich in dieses Gebiet verbracht wurden.

h. Sepulkralkontext

Dem Grabkontext sind insgesamt sieben Bildnisse zuzuweisen, von denen 3 gesichert aus dem Kerameikos stammen.¹⁶¹ Drei Portraits im Nationalmuseum gehörten zu einem Grab, von denen die beiden severischen Exemplare Inv. 1886 (Kat. 77) und 1887 (Kat. 139) gemeinsam aufgestellt waren. Es ist nicht auszuschließen, dass das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 3297 (Kat. 119) zu einem Relief gehörte. Weiterführende Angaben verhindert jedoch die Publikationslage.¹⁶²

i. Zusammenfassung

Die aufgrund der starken Überbauung der Stadt in spät- und nachantiker Zeit problembehaftete Untersuchung der Fundkontexte, in denen die Bildnisse zutage traten, erbrachte, dass die Portraits im kaiserzeitlichen Athen auf den Agorai, z. T. wohl in den öffentlichen Gebäuden, im Theater, im Gymnasium und in den vielen Heiligtümern zur Aufstellung gelangten. Darüberhinaus lässt sich für einige Bildnisse eine Verwendung im sepulkralen Kontext sichern. Die Aufstellung von Portraits in Privathäusern ist nur in der Spätantike zu fassen: in postherulischer Zeit verbrachte die athenische Oberschicht Bildnisse der mittleren und späteren Kaiserzeit in ihre großen Häuser, wo sie wohl zur Ausstattung repräsentativer Räume gedient haben dürften.

¹⁶⁰ Es handelt sich um die folgenden Portraits: Nationalmuseum Inv. 490 (Kat. 8). 2135 (Kat. 6). 519 (Kat. 4). 346 (Kat. 37). sowie die Portraitheme des Moiragenes im Agoramuseum Inv. S 586 (Kat. 24). Das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 2314 (Kat. 116) wurde auf der Agora in der Nähe des Hephaisteion gefunden.

¹⁶¹ Es handelt sich um die Bildnisse im Kerameikoseum Inv. P 2 (Kat. 79) und P 28 (Kat. 46) sowie um das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 347 (Kat. 101); auch das im Eridanosgraben gefundene Bildnis P 34 (Kat. 10) dürfte aus dem Kerameikos stammen.

¹⁶² Vgl. dazu auch von Moock (1998) 3. 12 (zur Kerameikosgrabung).

III. Formen statuarischer Repräsentation

Ziel der folgenden Ausführungen ist, das Spektrum der verwendeten Darstellungsweisen aufzuzeigen, sowie zu ermitteln, inwiefern sich Athen in dieser Hinsicht von anderen Gebieten des Imperium Romanum unterscheidet; eine vollständige Materialaufnahme wurde nicht angestrebt.

a. Statuen

i. Männlich

Die Mehrzahl der männlichen Bildnisstatuen ist mit Chiton und Himation bekleidet. Sieben der insgesamt zehn hier erfassten Bildnisse in griechischem Gewand sind in einer leicht ponderierten Schrittstellung¹⁶³ in einem Typus wiedergegeben, der auf Vorbilder des 4. Jhs. v. Chr. zurückgeht¹⁶⁴ und auch auf den kaiserzeitlichen Grabstelen Attikas weit verbreitet ist¹⁶⁵: der Mantel ist von der linken Schulter über den Rücken zur rechten Körperseite gezogen; an der Vorderseite wird der rechte, vor der Brust angewinkelte Arm von einer Mantelschlaufe umhüllt.¹⁶⁶ Anschließend ist das Gewand über die linke Schulter zur Rückseite geführt, wo es, genau wie das andere Mantelende, das über dem gesenkten, leicht

¹⁶³ Keine Einheitlichkeit besteht bezüglich der Wiedergabe von Stand- und Spielbein: in drei Fällen verlagert der Dargestellte sein Gewicht auf das rechte Bein (Kerameikos, Museum Inv. P 32, Agora, Museum Inv. S 936 und S 850), wobei das entlastete Spielbein der beiden Bildnisse von der Agora leicht vorangestellt ist; in vier Fällen liegt das Gewicht auf dem linken Bein (Agora, Museum Inv. S 1346, S 849, S 1347 und S 1345), das rechte Spielbein ist in wenigstens drei Fällen leicht vorgestellt (auf Grund des fragmentarischen Erhaltungszustands nicht zu sichern bei S 1346). Einheitlicher präsentiert sich dieser Typus in der Kyrenaica: die Dargestellten verlagern ihr Gewicht einheitlich auf das rechte Bein: Rosenbaum (1960) 81.

¹⁶⁴ Auch die nur fragmentarisch erhaltene Statue von der Agora, Museum Inv. S 1347 (Harrison (1953) Kat. 61 Taf. 40) dürfte in diesem Typus wiedergegeben sein, denn das Erhaltene entspricht typologisch einer Statue, die ebenfalls auf der Agora gefunden wurde: Agora, Museum Inv. S 1354 (Harrison (1953) Kat. 62 Taf. 40).

¹⁶⁵ von Moock (1998) 58 zufolge sind 85 % der erwachsenen Männer auf den Grabstelen dieses Typus, den er mit Pfuhl – Möbius (1977. 1979) 61 als „Normaltypus“ bezeichnet. Eine Vorstellung vom Aussehen dieser Statuen vermittelt das Portrait eines Mannes auf einer hadrianisch-antoninischen Grabstele aus Athen im Nationalmuseum Inv. 3082: von Moock (1998) 146 Kat. 317 Taf. 48 a. Dieser Typus ist auch für Bildnisse römischer Kaiser belegt: Rosenbaum (1960) 80 Taf. XXVI Abb. 1–4 (Statuen des Hadrian und des Nerva (?)). Mit einem Himation ist auch die Statue des Trajan bekleidet: Rosenbaum (1960) Taf. XX Abb. 1–3.

¹⁶⁶ Bei der Statue von der Agora, Museum Inv. S 1354 (Harrison (1953) Kat. 62 Taf. 40) ist die Hand vollständig vom Gewand eingehüllt. Gleiches gilt für die gallienische Büste von der Agora, Museum Inv. S 2062 (Kat. 103). Ob die rechte Hand sichtbar ist oder verhüllt wird, ist für die Interpretation der Bildnisse unerheblich, vgl. dazu auch unten.

angewinkelten linken Arm liegt, gerade bis hinunter auf die Basis¹⁶⁷ beziehungsweise bis zum unteren Ende des Mantelsaums¹⁶⁸ herabfällt. Das Untergewand ist lediglich im Ausschnitt sichtbar. Die Statuen von der Agora, Museum Inv. S 1347¹⁶⁹ und S 1354¹⁷⁰ zeigen, dass die Standbilder dieses Typus darüberhinaus Schuhe tragen können¹⁷¹, wobei erstere mit Stiefeln, die die Zehen freiließen¹⁷², und letztere mit Sandalen bekleidet sein dürfte.¹⁷³ Zu Recht wurde in der Forschung darauf verwiesen, dass weder die Darstellung im Himation noch in dem hier vorgestellten Typus spezifisch zu interpretieren sei, etwa als Darstellung von Rednern oder Philosophen.¹⁷⁴ Die beigegebenen Attribute wie Buchrollen¹⁷⁵ und Scrinia dürfen wohl als allgemeine Hinweise auf Bildung zu deuten sein,

¹⁶⁷ Vgl. die Statuen von der Agora, Museum Inv. S 936: Harrison (1953) Kat. 57 Taf. 39 (Schrägsicht der Rückseite) und S 849: Harrison (1953) Kat. 60 Taf. 39 (Rückseite).

¹⁶⁸ Vgl. beispielsweise die Statue von der Agora, Museum Inv. S 1354 (Harrison (1953) Kat. 62 Taf. 40). Soweit erkennbar trifft dies auch auf die fragmentarische Statue von der Agora, Museum Inv. S 1347 zu: sollte das bei Harrison (1953) Kat. 61 Taf. 40 am linken Bildrand wiedergegebene Fragment tatsächlich zugehörig sein, reichte der Mantel lediglich bis auf die Höhe des Scrinium. Nicht zu sichern ist dies für die Statue aus dem Kerameikos, Museum P 32, Riemann (1940) 95 f. Kat. 129 Taf. 30 sowie für die Statuen von der Agora, Museum Inv. S 850 (Harrison (1953) Kat. 58 Taf. 38–39) und S 1346 (Harrison (1953) Kat. 59 Taf. 40), da sie an der Unterseite nicht ausreichend erhalten sind.

¹⁶⁹ Harrison (1953) Kat. 61 Taf. 40.

¹⁷⁰ Harrison (1953) Kat. 62 Taf. 40.

¹⁷¹ Daneben überliefern die kaiserzeitlichen Grabstelen Attikas, dass die Füße bei Darstellungen dieses Typus auch unbeschuht sein können: vgl. beispielsweise von Mook (1998) Kat. 326 Taf. 50.

¹⁷² Harrison (1953) 77 zu Kat. 61 („The left foot is shod in a heavy-soled boot, laced over the instep below a thick, narrow tongue. The toes are exposed“). Anhand der bei Harrison (1953) Taf. 40 publizierten Abbildung ist kein eigenes Urteil möglich; vor Ort war keine Studiengenehmigung für diese Fragmente erhältlich.

¹⁷³ Harrison (1953) 78 zu Kat. 62. Darstellungen dieses Typus in Verbindung mit Sandalen sind auch auf den kaiserzeitlichen Grabstelen Attikas überliefert: vgl. beispielsweise die tetrarchische Grabstele des Aurelius Eutyches aus dem Kerameikos in Athen, Nationalmuseum Inv. 1207: von Mook (1998) 123 f. Kat. 215 Taf. 27 c, die flavische Grabstele des Mousaios und der Amaryllis in Athen, Nationalmuseum Inv. 1233: von Mook (1998) 127 Kat. 231 Taf. 31 d sowie die späthadrianisch-antoninische Grabstele des Paramonos und des Alexandros in Piräus, Museum Inv. 222: von Mook (1998) 178 f. Kat. 495 Taf. 63 c.

¹⁷⁴ Vgl. beispielsweise Bieber (1959) 412.

¹⁷⁵ Die Statue von der Agora, Museum Inv. S 1354 (Harrison (1953) Kat. 62 Taf. 40) hält in der linken Hand eine Schriftrolle. Auf den Basen der drei Statuen von der Agora, Museum Inv. S 936, S 849 und S 1347 (Harrison (1953) Kat. 57. 60. 61) befanden sich seitlich scrinia und auch auf der Basis der Statue von der Agora, Museum Inv. S 1354 (Harrison (1953) 78 Kat. 62) könnte ein derartiges Behältnis gestanden haben, das aber nachträglich abgearbeitet wurde: „A plain rectangular mass of marble supports the left ankle. A change in the surface from smooth to rough suggests that the drapery over the left leg and foot was adjusted at a late stage in the work and the front of the support changed from a convex to a straight face. Possibly a book-box was intended and was later eliminated in favor of a plain support“. Denkbar ist, dass das Scrinium im Rahmen der Zweitaufstellung der Statue in postherulischer Zeit abgearbeitet wurde; möglicherweise war es irreparabel beschädigt worden.

liefern darüberhinaus aber keine Angaben zur Tätigkeit der Dargestellten.¹⁷⁶ Vielmehr diene das Tragen des Himation dazu, die Zugehörigkeit zum griechischen Kulturkreis zu verdeutlichen.¹⁷⁷ Die Aussage der Wiedergabe im „Normaltypus“ lässt sich darüberhinaus weitergehend spezifizieren: Standort und Drapierung des Himation sind ganz vergleichbar mit den Statuen des Sophokles und Aischines, die in korrekter Kleidung und Haltung das Ideal des Bürgers im 4. Jh. v. Chr. widerspiegeln.¹⁷⁸ Mithin dürfte die Verwendung des „Normaltypus“ in der kaiserzeitlichen Portraitkunst topisch, und zwar am ehesten im Sinne einer Rühmung der Dargestellten als vorbildliche Bürger zu interpretieren sein.¹⁷⁹ Die Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 936, S 580, S 1346, S 849 und S 1347 dürften aus stilistischen Gründen sämtlich in antoninische Zeit zu datieren sein.¹⁸⁰ Dass zu dieser Zeit in der rundplastischen Portraitplastik zur Darstellung des idealen Bürgers ein auf spätklassischen Statuen beruhender Typus ausgewählt wurde, braucht vor dem historischen Hintergrund Athens nicht zu verwundern: in vielerlei Hinsicht wurde in dieser Zeit die ruhmreiche Geschichte der Stadt zelebriert und deren Protagonisten als nachahmenswerte Vorbilder idealisiert.¹⁸¹

Demgegenüber ist die statuarische Darstellung in der Toga nur ein Mal belegt¹⁸²: aus dem 5. Jh. n. Chr. stammt die stark bestoßene, kopflose Statue eines Unbekannten, Agora, Museum Inv. S 657, der im von Hans Rupprecht Goette als „Magistrats-Typus“ bezeichneten Schema wiedergegeben ist.¹⁸³ Dieses ist am

¹⁷⁶ von Moock (1998) 59. Seit späthellenistischer Zeit war Bildung zu einem wesentlichen Aspekt der bürgerlichen Selbstdarstellung geworden: Zanker (1995a) 181–186.

¹⁷⁷ von Moock (1998) 59. 86.

¹⁷⁸ Zanker (1995a) 49–55, bes. 54. Zanker (1995b) 255.

¹⁷⁹ Auch von Moock (1998) 59 interpretiert den „Normaltypus“ topisch, als Darstellung des gebildeten Griechen.

¹⁸⁰ Harrison (1953) 76 mit Anm. 11.

¹⁸¹ von Moock (1998) 86 bezieht die Darstellung im Himation auf die Demonstration der Zugehörigkeit zum attischen Staatswesen mit seinen Tugenden, die Übernahme spätklassischer Statuentypen als Mittel, die „Zugehörigkeit zum Kreis der kultivierten, gebildeten Menschen“ zu demonstrieren. Vgl. auch von Moock (1998) 59: „In der Kaiserzeit wurde die Darstellung des Mannes im Normaltypus per se schon zum Topos für den gebildeten Griechen, der auf eine lange Tradition intellektuell herausragender Landsmänner zurückblicken konnte“. Ähnlich auch Bieber (1959) 413; Rosenbaum (1960) 80; Polaschek (1969) 13, sämtlich mit dem Verweis auf die beigegebenen Scrinia und Schriftrollen.

¹⁸² Auf den kaiserzeitlichen Grabstelen Attikas bietet sich ein ähnliches Bild: dort ist kein einziger männlicher Dargestellter mit der Toga bekleidet: von Moock (1998) 58 f.; Bergemann (2002) 375.

¹⁸³ Vgl. Goette (1990) 62 f. Zu den Charakteristika dieses Typus vgl. Goette (1990) 62 und hier Kat. 117.

Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr. voll ausgeprägt¹⁸⁴ und bis in justinianische Zeit nachweisbar.¹⁸⁵ Der starren, linear gearbeiteten, auf Stofflichkeit vollständig verzichtenden Formulierung des Gewandes zufolge ist die Statue innerhalb des genannten Zeitraums relativ spät anzusetzen.¹⁸⁶ Auf Grund der Bekleidung wird das Bildnis in der Forschung seit seiner Auffindung als „portrait of an unidentified senator“ angesprochen.¹⁸⁷ Unabhängig von dieser Statue und dem historischen Kontext, in dem sie entstanden ist, ist eine Darstellung in der Toga in den Provinzen des Römischen Reiches als Ausdruck besonderer *Romanitas* zu verstehen.¹⁸⁸ Das weitgehende Fehlen von Darstellungen in der Toga in Athen könnte auf die Bedeutung zurückgehen, die das griechische Himation im Rahmen der Auseinandersetzung der Römer mit dem Griechentum erlangte, nämlich die eines Synonyms für den griechischen Kulturkreis an sich und mithin bildlichen Merkmals der Zugehörigkeit zu diesem. Dies führte dazu, dass auch die Römer bei Reisen in östliche Reichsteile das Himation anlegten.¹⁸⁹

Die von der Forschung gemeinhin an die Wende vom 1. Jh. v. zum 1. Jh. n. Chr.¹⁹⁰ beziehungsweise ins 1. Jh. n. Chr. datierte¹⁹¹ männliche Statue im Athener Nationalmuseum Inv. 4476¹⁹², deren Portraitkopf verloren ist, ist lediglich mit einer auf der rechten Schulter gefibelten Chlamys bekleidet, welche die rechte Körperseite weitgehend freilässt. Bis in etwa auf Höhe der Leiste ist an der

¹⁸⁴ Goette (1990) 62 mit Verweis auf die Reliefs an der Basis des Theodosius-Obeliskens.

¹⁸⁵ Goette (1990) 63.

¹⁸⁶ Frühere Exemplare zeichnen sich durch eine größere Stofflichkeit in der Wiedergabe des Gewandes aus: vgl. Goette (1990) 63 mit den Hintergründen für diese Stilentwicklung. Harrison (1953) 80 datiert das Bildnis in das ausgehende 5. Jh. n. Chr.: als terminus ante quem macht sie die Schließung der philosophischen Schulen durch Justinian 529 n. Chr. geltend: da das Bildnis in der Nähe des sog. Palasts der Giganten gefunden wurde, geht sie von einer Aufstellung im Zusammenhang mit diesem Bau aus (so auch Thompson (1959b) 68; Frantz (1988) 65; Thompson (1988) 113 mit Anm. 30); dieser sei nun ihrer Meinung nach von der Schließung betroffen gewesen, weil es sich um ein Gymnasium gehandelt habe. Die Funktion des Baus ist allerdings umstritten. Als Datierungsanhaltspunkt folgt sie dem von Kollwitz (1941) 112 vorgebrachten Vergleich der Statue mit einem Konsulardiptychon des Boethius aus Elfenbein des Jahres 487 n. Chr. Castrén (1994) 14 mit Anm. 139 datiert die Statue mit Berufung auf Hans Rupprecht Goette in das mittlere 5. Jh. n. Chr.

¹⁸⁷ Harrison (1953) 80; ähnlich auch Thompson (1959a) 68; Frantz (1988) 65; Thompson (1988) 113 Anm. 30.

¹⁸⁸ Goette (1990) 27; von Moock (1998) 59; Bergemann (2002) 375.

¹⁸⁹ Goette (1990) 59; Fullerton (2000) 514.

¹⁹⁰ Datsouli-Stavridi (1984) 163; Kaltsas (2002) 322 Kat. 676.

¹⁹¹ Romiopolou (1997) 37 Kat. 24.

¹⁹² Kaltsas (2002) 322 Kat. 676. Die Statue wurde möglicherweise in der Umgebung der Akropolis gefunden: Romiopolou (1997) 37 Kat. 24.

rechten Seite ein Lorbeerbaum angegeben, um den sich eine Schlange ringelt.¹⁹³ Dieser beispielsweise von einem antoninischen Relief aus Thyrea im Athener Nationalmuseum Inv. 1450¹⁹⁴ bekannte Darstellungstypus diente der Heroisierung des Dargestellten¹⁹⁵, ohne dass eine konkrete Bezugnahme auf einen bestimmten Heros erkennbar ist.¹⁹⁶

In den Museen Athens befinden sich darüberhinaus 17 zum Teil sehr fragmentarisch erhaltene rundplastische Panzerstatuen.¹⁹⁷ Dass auch nicht-kaiserlichen Personen in Athen die Darstellung im Panzer prinzipiell möglich war, bezeugt beispielsweise das Reliefbild auf einer Stele zu Ehren eines Ephebenjahrgangs im Athener Nationalmuseum Inv. 1483, auf welcher der Kosmet in Panzer und Paludament mit Schwert und Lanze gezeigt ist.¹⁹⁸ Da jedoch in der Ikonographie der Panzerstatue beziehungsweise ihres Reliefschmuckes kaum ein Unterschied zwischen Kaisern und Privatpersonen feststellbar ist, erscheint eine eindeutige Zuweisung der in Athen gefundenen Fragmente zu kaiserlichen beziehungsweise privaten Portraitstatuen nicht möglich. Da Darstellungen im Panzer auf kaiserzeitlichen Grabreliefs aus dem griechischen Raum insgesamt selten sind und auf den kaiserzeitlichen attischen Grabstelen kein Soldat mit einer Paradeuniform und Paludamentum

¹⁹³ Beide Elemente dienen der Heroisierung des Dargestellten: die Schlange ist seit der 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. auf Reliefs in Verbindung mit Heroen belegt: Fabricius (1999) 64. Die Darstellung eines Baumes, die erstmals auf einem spätklassischen Totenmalrelief aus Kyzikos belegt ist, entwickelt sich im Hellenismus zum Grundbestand der Totenmalreliefs; meist dienen die Bäume als Aufenthaltsort der Schlange. Sie dürften den Hain eines Heros anzeigen: Fabricius (1999) 66 f.

¹⁹⁴ Kaltsas (2002) 347 Kat. 736.

¹⁹⁵ Möglicherweise stammt die Statue aus sepulkralem Kontext: Romiopoulou (1997) 37 Kat. 24; Kaltsas (2002) 322 Kat. 676.

¹⁹⁶ Wrede (1981) 158 Anm. 1. Anders hingegen Kaltsas (2002) 322 Kat. 676, der eine Divinisierung als Apollon in Erwägung zieht. Generell sind identifizierende Privatdeifikationen im griechischsprachigen Kulturkreis sehr selten: Wrede (1981) 44; zu den Grabstelen vgl. auch von Moock (1998) 68.

¹⁹⁷ Davon besitzt lediglich das Fragment einer um 100 n. Chr. gefertigten Panzerstatue von der Agora, Museum Inv. S 781 (Stemmer (1978) 44 Kat. III 25 Taf. 26, 3) einen gesicherten Fundort: das Stück wurde 1936 als Streufund auf der Agora aufgelesen. Für die übrigen 16 Exemplare waren keine näheren Angaben zum Fundort in Erfahrung zu bringen: Athen, Agoramuseum Inv. S 427; S 1121; S 1690; Akropolismuseum Inv. Acr. 2813; Acr. 2876; Acr. 2263; Acr. 3000; Acr. 8884; Acr. 9179 und 9188; Nationalmuseum Inv. 1644; 1667; 3000 (auf Grund der ausgezeichneten Qualität „wohl in Athen“ gefertigt: Stemmer (1978) 43 Kat. III 22); ohne Inv. (Stemmer (1978) 24 f. II 4 Taf. 12, 1–5); ohne Inv. (Stemmer (1978) 90 Anm. 264); ohne Inv. (Vermeule (1959–1960) 43 Kat. 74); ohne Inv. (Vermeule (1959–1960) 52 Kat. 161).

¹⁹⁸ Vgl. Lattanzi (1968) Taf. 36. Zur Interpretation dieser Darstellung in Hinblick auf die Identität des Dargestellten vgl. Krumeich (2004) 137 Anm. 28. Panzerstatuen waren keineswegs den Kaisern oder anderen Angehörigen der kaiserlichen Familie vorbehalten: Stemmer (1978) 147 f.

beziehungsweise mit einem Panzer bekleidet ist¹⁹⁹, liegt nahe, dass es sich bei den Panzerstatuen in Athen überwiegend um Darstellungen von Angehörigen des römischen Kaiserhauses gehandelt haben dürfte. Das Fragment von der Agora, Museum Inv. S 781 gehörte möglicherweise zu einer Panzerstatue, die sich durch das rechte Standbein, den erhobenen linken und den gesenkten rechten Arm auszeichnet.²⁰⁰ Dieser Typus ist von der frühen Kaiserzeit bis in die antoninische Epoche im gesamten Imperium Romanum nachweisbar, wobei er im griechischen Osten offenbar besonders beliebt war.²⁰¹ Auf dem Panzer ist eine Nike mit Tropaion dargestellt: dies entspricht neun weiteren Panzerstatuen dieses Typus, die auch in diesem Fall hauptsächlich im griechischen Osten gefunden wurden.²⁰² Mit Verweis auf den nahezu bei allen Panzerstatuen der späten Republik und Kaiserzeit fehlenden Helm weist Klaus Stemmer darauf hin, dass die römische Panzerstatue wohl kaum ein „realistisches Krieger- oder Feldherrnbild“ wiedergeben dürfte.²⁰³ In der Forschung wird entsprechend gemeinhin davon ausgegangen, dass die Darstellung mit militärischen Attributen als Wunsch des Portraitierten zu interpretieren sei, „der Mit- und Nachwelt als Soldat in Erinnerung zu bleiben oder allgemein einen Hinweis auf seine virtus zu geben.“²⁰⁴ Wie auch die oben genannte Darstellung des Kosmeten nahelegt, dürften nicht-kaiserliche Personen im Panzer „immer Inhaber eines öffentlichen Amtes“²⁰⁵ gewesen sein und sich „mit dem Reliefschmuck ihres Panzers als Träger einer verbindlichen Staatsideologie“²⁰⁶ zu erkennen gegeben haben.²⁰⁷

¹⁹⁹ von Moock (1998) 60 mit Anm. 719.

²⁰⁰ Stemmer (1978) 44 zu III 25. Diesen Typus bezeichnet Klaus Stemmer als „Typus III“: Stemmer (1978) 31–46.

²⁰¹ Stemmer (1978) 46.

²⁰² Stemmer (1978) 46.

²⁰³ Stemmer (1978) 148.

²⁰⁴ Cain (1993) 108. Dass die Darstellung im Panzer nicht zwangsläufig als „Berufsdarstellung“ anzusprechen ist, belegt das Relief auf einem Grabstein in Rom, Palazzo Corsetti (CIL 6, 25512), das ein dreijähriges Knäblein mit Paludamentum und Schwertband zeigt: vgl. dazu ausführlich Zanker (1980) 200. Vgl. auch Stemmer (1978) 148.

²⁰⁵ Stemmer (1978) 148.

²⁰⁶ Stemmer (1978) 148.

²⁰⁷ Vgl. dazu auch Fejfer (2008) 212.

ii. Weiblich

Im nordöstlichen Bereich des sog. Palasts der Giganten wurde das Fragment einer weiblichen Statue, Agoramuseum Inv. S 1345, gefunden.²⁰⁸ Die Dargestellte ist im sog. Schulterbauschtypus gezeigt, der in zahlreichen Beispielen²⁰⁹ überliefert ist und sich auch im Rahmen der statuarischen Repräsentation weiblicher Angehöriger des römischen Kaiserhauses großer Beliebtheit erfreute.²¹⁰ Folgende Merkmale sind für diesen Typus charakteristisch: das linke Standbein ist vom Gewand vollständig verhüllt, während das rechte Spielbein leicht zurück und zur Seite gesetzt ist. Über das fein gefältelte, kurzärmelige Untergewand ist das Himation von der linken Schulter über den Rücken unter Freilassung der rechten Brusthälfte nach vorn geführt. Ein Ende des Tuchs ist um den linken, angewinkelten Arm gewickelt und oberhalb der Hüfte an die linke Körperflanke angedrückt, wodurch sich an dieser Stelle ein kleiner Gewandbausch bildet; das andere Ende ist über die linke Schulter zur Rückseite geführt, wo es bis etwa in Höhe der Kniekehle reicht. In der rechten, ausgestreckten Hand kann die Dargestellte eine Patera halten.²¹¹

Eine weitere weibliche Gewandstatue in Athen, Nationalmuseum Inv. 3890 ist im Schema der Pudicitia wiedergegeben: die mit dem Peplos Bekleidete verlagert ihr Gewicht auf das linke Bein, während das rechte Spielbein leicht zurückgestellt ist. Der rechte Arm ist vor der Brust angewinkelt und zur linken Seite geführt; der linke

²⁰⁸ Harrison (1953) 78 Kat. 63.

²⁰⁹ Vier Exemplare wurden in Olympia gefunden, wovon eine als Portraitstatue der Elpinike anzusprechen sein dürfte, die im Nymphäum des Herodes Atticus aufgestellt war: Harrison (1953) 78 Anm. 1 zu Kat. 63; Bol (1984) 177–179 Kat. 41 Taf. 44–45. Zwei weitere Beispiele traten in Magnesia am Mäander zutage: Harrison (1953) 78 Anm. 2 zu Kat. 63; Bol (1984) 178 Anm. 560 mit weiteren Hinweisen zum Typus.

²¹⁰ Vgl. die bei Alexandridis (2004) 266–269 zusammengestellten Listen. Kruse (1975) 430 Anm. 105 konstatiert darüberhinaus, der Typus habe sich insbesondere im Osten des Imperium großer Beliebtheit erfreut.

²¹¹ In der Nähe des weiblichen Portraits, Agora, Museum Inv. S 1631 (Kat. 121) wurde eine Hand mit Phiale gefunden, die nahelegt, dass auf der Agora zumindest eine weitere Statue in diesem Typus dargestellt war: Harrison (1953) 23 mit Anm. 1; Thompson (1953) 55. Eine Zusammengehörigkeit aller drei Fragmente (Portraitkopf, Hand mit Phiale und Gewandstatuenfragment) wurde nie erwogen: Harrison (1953) 78 Kat. 63 vermutet, dass die Gewandstatue im Zuge der Restaurierungsarbeiten des mittleren 2. Jhs. am Odeion des Agrippa geschaffen wurde, während das Portrait und die in Bezug auf Stil und Material verwandte Hand mit Phiale in claudischer Zeit entstanden sein dürften.

Arm hingegen ist angewinkelt und zum Kinn geführt.²¹² Dieser Typus war auch auf den kaiserzeitlichen Grabstelen Attikas beliebt.²¹³

²¹² Zum Schema vgl. Alexandridis (2004) 261–265.

²¹³ Vgl. beispielsweise von Mook (1998) 89 Kat. 1; 103 Kat. 95 Taf. 5 a; 142 Kat. 300 Taf. 45 d (Armhaltung in der Art der Pudicitia); 162 Kat. 410; 190 Kat. 554 Taf. 68 b.

b. Büsten

Die Darstellung in Form einer freistehenden Büste lässt sich in Athen von trajanischer Zeit an greifen.²¹⁴ Dabei entspricht das Verhältnis zwischen der durch stilistische und typologische Kriterien ermittelten Datierung der Bildnisse und der Büstengröße dem aus Rom Bekannten²¹⁵: beispielsweise ist der Ausschnitt des frühesten Büstenportraits aus Athen, das eine unbekannte Frau zeigt (Kat. 124), mit der Replik des Trajansportraits im Decennialientypus in Rom, Museo Capitolino Inv. 276²¹⁶ vergleichbar. Der Ausschnitt des Bildnisses im Nationalmuseum Inv. 427 (Kat. 33), das in späthadrianisch-frühantoninische Zeit gehört, reicht bis unter die Brustwarzen herab; die Armstümpfe sind deutlich abgesetzt. Diese Form entwickelte sich in hadrianischer Zeit²¹⁷, ist in Rom aber noch in frühantoninischer Zeit belegt.²¹⁸ Dass die Entwicklung hin zu einem an Größe beständig zunehmenden Büstenumfang in Athen nicht ausnahmslos linear verlief, zeigt das Bildnis der Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 2437 (Kat. 126), das in hadrianischer Zeit entstand, aber eine Büstenform besitzt, die in Rom für die trajanische Zeit charakteristisch ist.²¹⁹ Noch deutlicher zeigt dies das Bildnis eines Unbekannten hadrianisch-frühantoninischer Zeit im Nationalmuseum Inv. 249 (Kat. 30), der ebenfalls noch die trajanische Büstenform zeigt. Unklarheit besteht diesbezüglich für das gallienische Portrait von der Agora, Museum Inv. S 2062 (Kat. 103), dessen Büstenform in der Tradition spätantoninisch-frühseverischer Zeit steht: ist dies als Zeichen des Rückgriffs zu werten oder handelt es sich um ein Bildnis, dessen Büstenausschnitt am Ende des 2. Jhs. n. Chr. gearbeitet wurde, während der offenbar in Bosse belassene Kopf erst in

²¹⁴ Das früheste Bildnis in Büstenform stellt die Unbekannte im Nationalmuseum, Inv. 3550 (Kat. 124) dar. Das ebenfalls in trajanische Zeit zu datierende Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 1299 (Kat. 19) ist vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt in eine Büste umgearbeitet worden und daher für die Frage nach dem Beginn der Portraitbüste in Athen nicht relevant: einen Hinweis auf die Umarbeitung liefert der fehlende Büstenfuß: dies entspricht dem aus einer Statue in eine Büste umgearbeiteten Bildnis in Athen, Nationalmuseum Inv. 423 (Kat. 117).

²¹⁵ Zur Problematik der Verwendung von Büstenformen als Datierungskriterium ausführlich Cain (1993) 14 f. 22. Vgl. auch Fejfer (2008) 245.

²¹⁶ Fittschen – Zanker (1994) 41 f. Kat. 42 Taf. 45–47.

²¹⁷ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Hadrian im Typus Stazione Termini, Rom, Palazzo dei Conservatori, Scala I 4 Inv. 817: Fittschen – Zanker (1994) 44–46 Kat. 46 Taf. 49–51.

²¹⁸ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Antoninus Pius in Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 26 Inv. 446: Fittschen – Zanker (1994) 63–66 Kat. 59 Taf. 67–69.

²¹⁹ Vgl. beispielsweise die Replik des Trajansbildnisses im Decennialientypus: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 42.

gallienischer Zeit ausgeführt wurde?²²⁰ Das Phänomen der zeitlichen Verzögerung in Bezug auf die Büstenformen ist auch in Rom greifbar und insofern nicht als Besonderheit der Portraitkunst Athens zu werten.²²¹

Ebenfalls im gesamten Imperium Romanum belegt sind Büsten mit angesetztem Sockel, wie sie die beiden antoninischen Portraits im Nationalmuseum, Inv. 427 (Kat. 33) und von der Agora, Museum Inv. S 2435 (Kat. 135) repräsentieren.²²² In Rom sind schon in tiberischer Zeit marmorne Privatportraits dieser Art bezeugt²²³, während die Portraitbüste des aus einem Bildnis des Domitian umgearbeiteten Nerva in Leipzig das früheste marmorne Kaiserbildnis darstellt, das diese Aufstellungsform zeigt.²²⁴ In Griechenland ist diese Technik von antoninischer Zeit²²⁵ bis in die 2. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. belegt²²⁶, wobei Büsten mit rundem Sockel in Athen nicht gesichert nachweisbar sind.²²⁷ Das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 2437 (Kat. 126) und die kopflose Büste Agora Museum, Inv. S 2063 weisen an ihrer Unterseite einen Zapfen auf, der wohl zur Befestigung auf

²²⁰ Spuren einer Umarbeitung finden sich an diesem Bildnis nicht. An der Büste einer Unbekannten im Museum von Kyrene lässt sich dieser Prozess gut nachvollziehen: die Büste, die ebenfalls frühantoninische Form besitzt, ist fertig ausgearbeitet und ist sogar poliert, während sich der Kopf in unfertigem Zustand befindet; an seiner Ausarbeitung ist gerade erst begonnen worden: Rosenbaum (1960) 72 Kat. 90 Taf. LVI, 3–4. 81.

²²¹ Bei den aus Rom stammenden weiblichen Bildnissen späthadrianischer Zeit schwanken die Büstenformen zum Teil erheblich: Fittschen – Zanker (1983) 59 f. mit Anm. 3 zu Kat. 79. Eine Büstenform, die unten weit über den Rand der Brustmuskeln herabreicht, kommt schon in späthadrianischer Zeit vor: Fittschen – Zanker (1994) 76 zu Kat. 68. Vgl. dazu auch Cain (1993) 22 mit Anm. 72.

²²² Das Bildnis im Nationalmuseum zeichnet sich durch die auch an der Rückseite sorgfältig gestalteten Büste mit ausgearbeiteter Büstenstütze aus, die dafür spricht, dass auch die Rückseite des Bildnisses sichtbar beziehungsweise zugänglich war; bei S 2435 hingegen ist der Büstenfuß nur in Bosse gearbeitet: die Rückseite war in diesem Fall wohl nicht sichtbar.

²²³ Vgl. Cain (1993) 24 mit weiteren Hinweisen.

²²⁴ Cain (1993) 25. Weitere Beispiele bei Jucker (1961) 98 Anm. 24 zu St 45.

²²⁵ Neben den erwähnten Büsten aus Athen sei auch auf das von der Priesterin Melitine gestiftete Bildnis des Jahres 163/4 n. Chr. aus dem Piräus, Paris, Louvre MA 3068: Jucker (1961) 97 f. St 45 Taf. 38 und auf eine Büste unbekannter Herkunft, deren Kopf verloren ist, Athen, Akropolismuseum Inv. Acr. 18433, Dontas (2004) 57 f. Kat. 29 Taf. 24, hingewiesen.

²²⁶ Vgl. die Büste der Aurelia Euprosia aus Melos, Athen, Nationalmuseum Inv. 424: Romiopoulou (1997) 129 Kat. 139. Zur Datierung vgl. Bergmann (1977) 193 Anm. 786.

²²⁷ Einen runden Sockel zeigt das Bildnis eines Unbekannten in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 778, das seiner Büstenform nach aus einer attischen Bildhauerwerkstatt stammen dürfte: Johansen (1995a) 154 f. Kat. 61; Fittschen (2001a) 75 Nr. 25 mit Anm. 44. Ferner sitzt eine Büste unbekannter Herkunft, deren Portraitkopf verloren ist, einer runden Basis auf: Athen, Akropolismuseum Inv. Acr. 6875, Dontas (2004) 77 Kat. 64 Taf. 48. Die Gesamtheit der Bildnisse mit angearbeiteten Sockeln belegt, dass die runde Form beliebter war als die rechteckige: Cain (1993) 25.

der heute verlorenen Basis diene.²²⁸ Keine Aussage zur Art der Aufstellung ist für die beiden in der Spätantike aus Statuen zu Büsten umgearbeiteten Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 423 (Kat. 117) und auf der Agora, Museum Inv. S 1299 (Kat. 19) möglich, da Büstenfuß und Einsatzzapfen, aber auch andere Spuren der ehemaligen Befestigung fehlen.

In Bezug auf die Tracht der Dargestellten bietet sich ein den rundplastischen Statuen vergleichbares Bild: die beiden männlichen Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 2062 (Kat. 103) und S 1299 (Kat. 19)²²⁹ sind mit Chiton und Himation bekleidet, wodurch sich die Träger als zum griechischen Kulturkreis zugehörig zu erkennen geben.²³⁰ Gleiches gilt für die drei weiblichen Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 2435 (Kat. 135), S 2437 (Kat. 126), die kopflose Büste Inv. S 2063 und das Bildnis in Athen, Nationalmuseum Inv. 3550 (Kat. 124). Zwei weitere männliche Bildnisse tragen lediglich das Himation, der Oberkörper ist hingegen unbekleidet. Das um die Schultern gelegte Gewand der Büste im Nationalmuseum Inv. 427 (Kat. 33) entspricht dem von Paul Zanker als „Bildungsbüste“ bezeichneten Typus²³¹, der „als Kürzel von griechischen Mantelstatuen klassischer Zeit oder aber von asketischen hellenistischen Philosophenstatuen“²³² zu verstehen sein dürfte und im gesamten Imperium Romanum verbreitet war.²³³ Dabei stellen die in dieser Weise Dargestellten freilich nicht sämtlich Berufsintellektuelle dar; angesichts der großen Anzahl von Büsten dieser Form ist eher davon auszugehen, dass auf diese Weise klassische

²²⁸ Auf Grund der modernen Befestigung auf einem Betonpfeiler ist dieser Zapfen bei dem Bildnis Inv. S 2437 derzeit nicht zu sehen, vgl. aber die Abbildung bei Shear (1973b) Taf. 38 a. Einen vergleichbaren Zapfen zeigt das trajanische Bildnis eines Jünglings aus der Nekropole von Anavarza, Adana Museum Inv. 38. 12. 1973: Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 266 f. Kat. 250 Taf. 178. Möglicherweise besitzen auch das trajanische Bildnis in Athen, Nationalmuseum Inv. 3550 (Kat. 124) und das gallienische Bildnis von der Agora, Inv. S 2062 (Kat. 103) einen derartigen Zapfen, der auf Grund der derzeitigen Aufstellung nicht sichtbar ist: für das Bildnis der Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 3550 (Kat. 124) vgl. aber Borg (1996) Taf. 59.

²²⁹ Die Büste in Athen, Agora, Museum Inv. S 2062 (Kat. 103) ist im „Normaltypus“ gezeigt: zur Interpretation dieses Schemas vgl. oben; das aus einer Statue später in eine Büste umgearbeitete Stück von der Agora, Museum Inv. S 1299 (Kat. 19) ist in Chiton und Himation wiedergegeben.

²³⁰ Vgl. dazu oben.

²³¹ Angesichts der Bezugnahme des Portraits auf die Dichterstatue des Anakreon könnte es sich bei dem Gewand allerdings auch um eine Chlamys handeln.

²³² Zanker (1995a) 216.

²³³ Zanker (1995a) 216 mit Anm. 37.

Bildung im Allgemeinen gerühmt werden sollte.²³⁴ Als allgemeiner Hinweis auf klassische Bildung dürfte auch die Angabe des Himation bei der Büste im Athener Nationalmuseum Inv. 249 (Kat. 30) zu interpretieren sein, das nicht um den Körper geschlungen ist, sondern lediglich der linken Schulter aufliegt.

Die unbekleidete Büste des Bildnisses in Athen, Nationalmuseum Inv. 419 aus dem Dionysostheater (Kat. 72) ist als Blätterkelch gestaltet. Hieraus lässt sich freilich nicht zweifelsfrei schließen, dass der Dargestellte bereits verstorben war²³⁵, der unbekleidete Oberkörper dürfte aber im Sinne einer heroischen Nacktheit auszudeuten sein.²³⁶

Lediglich das Bildnis in Athen, Nationalmuseum Inv. 423 (Kat. 117) aus der 1. Hälfte des 5. Jhs. n. Chr., das aus einer Statue umgearbeitet wurde, ist in der Toga wiedergegeben.²³⁷

²³⁴ Nicht auszuschließen ist freilich, dass durch diese Darstellung auch "spezifische philosophische Bestrebungen nachgerühmt werden sollten.": Zanker (1995a) 216.

²³⁵ Zur Interpretation der Blätterkelchbüste als Verstorbenenbildnis Jucker (1961) 136–138. Ferner werden die Blätterkelche bei ihm als „Segen und Glück verheißende Zeichen“ interpretiert: Jucker (1961) 216 f. Eine eindeutige Zuschreibung an Verstorbenenbildnisse in Zweifel ziehend bzw. ablehnend u. a. bei von Heintze (1964) 498; Herrscherbild II. 1 (1966) 41 Anm. 42 mit Verweis auf das sicher nicht postum zu datierende Bronzestütchen des Domitian in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 768; Dahmen (2001) 51. 89.

²³⁶ Zur ‚heroic nudity‘ zuletzt Fejfer (2008) 200.

²³⁷ Zur Interpretation vgl. oben 31.

c. Hermen

Die Form der Bildnisherme dürfte eine Erfindung athenischer Werkstätten des 1. Jhs. v. Chr. sein, der im Zuge der Anfertigung zahlreicher Kopien der Protagonisten der griechischen Vergangenheit für den römischen Markt großer Erfolg beschieden war.²³⁸ In Italien ist sie als Darstellungsform für Zeitgenossen seit der augusteischen Epoche belegt²³⁹; das früheste gesicherte Beispiel aus Athen gehört der trajanischen Zeit an.²⁴⁰

Die insgesamt zehn gesicherten, allesamt männlichen Hermenbildnisse²⁴¹ aus Athen gehören zum Typus der Schulterherme, die sich durch den gewölbten Ansatz von Brust und Schultern, der zu den Schaftkanten überleitet, auszeichnet.²⁴² Mit Ausnahme des unfertigen Exemplars von der Agora, Museum Inv. S 2065 (Kat. 78) sind die Arme bei diesen Hermenschäften als rechteckige Stümpfe gebildet, die seit spätarchaischer Zeit belegt sind.²⁴³ In allen Fällen wurden Hermenschaft und Portraitkopf aus einem Block gefertigt und anschließend in die separat gefertigte Basis eingelassen. Dass daneben auch Hermen mit Einsatzportraits gefertigt wurden, lassen die beiden im Folgenden zu

²³⁸ Vgl. dazu die Ausführungen bei Fittschen (2008) 330 mit Anm. 51. 53. 54. Auf den engen Zusammenhang zwischen Entstehung der Herme und der Villegiatur in Italien verweist Stähli (1992) 147. Um die Demonstration der eigenen Bildung bemüht imitierten die Villenbesitzer in Italien unter anderem durch die Aufstellung von Hermengalerien griechischer Intellektueller die „klassischen Stätten philosophischer Bildung und gymnasialer Erziehung“, um eine Atmosphäre derjenigen Orte zu suggerieren, „mit denen man griechisches Kultur- und Geistesleben assoziierte“: Stähli (1992) 151 f. Dabei kam der Herme als dem seit hellenistischer Zeit charakteristischen Merkmal griechischer Gymnasien besondere Aufmerksamkeit zu: Stähli (1992) 152. Ein Teil der Forschung führt daher den Beginn der Ehrung in Form einer Portraithherme in Griechenland auf die in den römischen Villen greifbare Praxis zurück: so zuletzt Fejfer (2008) 229.

²³⁹ Fittschen (2008) 331 mit Anm. 62.

²⁴⁰ Es handelt sich um das Bildnis des Heliodoros im Nationalmuseum Inv. 384 (Kat. 18). Vgl. dazu auch unten.

²⁴¹ Es handelt sich um die folgenden Exemplare: von der Agora, Museum Inv. S 387 (Kat. 74); S 586 (Kat. 24); aus dem Nationalmuseum Inv. 384 (Kat. 18); 385 (Kat. 34); 386 (Kat. 35); 387 (Kat. 32); 388 (Kat. 82); 389 (Kat. 61); 394 (Kat. 71). Das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 414 (Kat. 85) ist zu stark bestoßen, um eine eindeutige Zuweisung zum Typus der Schulterherme vorzunehmen.

²⁴² Wrede (1986) 2. Vgl. auch ders. 75 („Römische Bildnisherme kanonischer Form mit seitlichen Cunei und Phallus hat es seit dem dritten Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. gegeben“. Zur Typologie der Hermen vgl. auch ders. 4 f.

²⁴³ Wrede (1986) 2. Da die cunei separat gefertigt waren, sind sie in den meisten Fällen verloren; nachträglich wieder zusammengefügt wurden sie bei der Herme des Moiragenes, Agora, Museum Inv. 586. Die Trennung von cunei und Hermenschaft könnte unter anderem auf die Wiederverwendung der Hermenschäfte als Baumaterial zurückgehen, in deren Rahmen sich die cunei möglicherweise als hinderlich erwiesen. Jedenfalls lassen sie sich dort, wo sie ursprünglich vorhanden waren und nun fehlen, anhand der rechteckigen Löcher an den Seiten des Hermenschafts ergänzen.

besprechenden Bildnisse vermuten: Das Bildnis Agora, Museum Inv. S 356 (Kat. 1) weist eine dem Menander in Rom, Musei Vaticani²⁴⁴ verwandte Büstenform auf, die nahelegt, dass es sich ebenfalls um eine Hermeneinsatzbüste handeln könnte.²⁴⁵ Dies wäre als Hinweis dafür zu werten, dass in Griechenland bereits in augusteischer Zeit Portraithermen zur Aufstellung gelangten.²⁴⁶ Beim Jünglingsbildnis von der Agora, Museum Inv. S 1319 (Kat. 14) lässt nicht zuletzt der auffallend schräge Brustansatz den Schluss zu, dass die Büste vermutlich in einen Hermenschäft eingelassen war, und nicht, wie die Beschaffenheit des Zapfens prinzipiell auch zulassen würde, in eine Statue.

Der konzeptionelle Hintergrund für die Wahl einer Herme als Form der statuarischen Repräsentation ist im Fall der Kosmetenportraits näher greifbar: die Inschriften auf den Hermenschäften des Heliodoros, Nationalmuseum Inv. 384 (Kat. 18) und des Onasos, Nationalmuseum Inv. 387 (Kat. 32) überliefern, dass die Herme neben ihrer Funktion als Ehrung des Gottes Hermes die Nähe des Geehrten zu diesem Gott sichtbar machen sollte.²⁴⁷ Da die Kosmeten das Amt des Gymnasiumsvorstehers innehatten, dürfte die Funktion des Gottes als Schutzherr der Gymnasien und Palästren den Ausschlag für die Wahl der Herme gegeben haben. Die Aufstellung der Kosmetenhermen im Gymnasium führte, freilich in veränderter Form, die seit frühhellenistischer Zeit²⁴⁸ belegte Tradition

²⁴⁴ Vgl. Stähli (1992) 156 f. 158 Abb. 7–8.

²⁴⁵ Die Zuschreibung dieses Bildnisses zu einer Herme ist methodisch nicht zweifelsfrei zu sichern, da die Schwierigkeit bestehen bleibt, zwischen Hermeneinsatz- und Statueneinsatzbüsten zu unterscheiden, vgl. beispielsweise das Bildnis der Livia, die in Istanbul erworben wurde und sich derzeit in Kopenhagen befindet: Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 616, Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 62 Kat. 7 Taf. 6. Dieses Bildnis zeigt eine ganz ähnliche Büstenform wie das hier besprochene Portrait aus Athen; Hermenbildnisse sind für Angehörige des Kaiserhauses bisher aber nicht gesichert belegt. Dieselbe Problematik besteht bei der Unterscheidung zwischen Hermeneinsatzköpfen und Halsausschnittbüsten: Cain (1993) 23. Vgl. dazu auch Fittschen (2008) 335 Anm. 58.

²⁴⁶ Vgl. hingegen Wrede (1986) 74, der den Beginn der Aufstellung von Portraithermen in Griechenland entsprechend der Datierung des Kosmetenbildnisses des Heliodoros, Athen, Nationalmuseum Inv. 384 (Kat. 18) in trajanischer Zeit ansetzt. Kritisch bewertet er daher die auf rein epigrafischen Kriterien basierende Datierung der beiden auf Hermenschäften befindlichen Inschriften IG II/III² 3521 und 3791 in das frühe 1. Jh. n. Chr.

²⁴⁷ Vgl. dazu ausführlich Wrede (1981) 44 f. 275 Kat. 207; Wrede (1986) 74; Krumeich (2004) 138 f. mit weiterer Literatur. Weitere Beispiele für einen ehrenden Vergleich des Dargestellten mit dem Hermengott nennt Stähli (1992) 148.

²⁴⁸ Wrede (1986) 34 f.

der Errichtung von Hermen des Herakles und des Hermes in den griechischen Gymnasien weiter.²⁴⁹

Als Ehrendenkmal bleibt die Herme auf den Osten des Imperium beschränkt; im westlichen Reichsteil ist sie in dieser Funktion bislang nicht belegt: es scheint sich hierbei also um ein regionales Spezifikum zu handeln.²⁵⁰

²⁴⁹ Dafür, dass mit dem Wandel des Aufstellungsortes auch ein Wandel der Bildform einherging, spricht die Tatsache, dass die Epheben in hellenistischer Zeit den Kosmeten eine bronzene Portraitstatue auf der Agora errichten liessen: Krumeich (2004) 135 f. mit Anm. 31.

²⁵⁰ Zur Hermenform als Ausdruck griechischer Identität vgl. Smith (1998) 80. 91.

IV. Stil

a. Methodisches

Die Untersuchung der stilistischen Merkmale der kaiserzeitlichen Portraits aus Athen dient in erster Linie der Klärung der Frage, ob und inwiefern die athenische Portraitkunst stilistisch der Stadtrömischen folgte. Dabei ist allerdings zu beachten, dass die in Athen gefertigten Privatbildnisse im Vergleich zu den stadtrömischen Exemplaren von wenigen Ausnahmen abgesehen Erzeugnisse von durchschnittlicher bis geringer Qualität sind.²⁵¹ In einigen Fällen besonders des 1. und 2. Jhs. n. Chr. dürfte daher die Tatsache, dass im Haar der Bohrer geringer zum Einsatz gelangte als bei den gleichzeitigen stadtrömischen Erzeugnissen, als Qualitätsmerkmal zu bewerten sein.²⁵² Ferner dient die stilistische Untersuchung auch der chronologischen Einordnung der Bildnisse. Der Vergleich mit den stadtrömischen Portraits ist allerdings insofern nur eingeschränkt möglich, als im Zentrum des Imperiums selbst offenbar nicht von einer derart linearen Stilentwicklung auszugehen ist, wie dies in der Portraitforschung lange angenommen worden ist: beispielsweise erwies sich die für das 2. Jh. n. Chr. vermutete lineare Entwicklung von einer geschlossenen, ausschließlich mit dem Meißel gestalteten Haarkappe hin zu exzessiv aufgebohrtem Haar als zu schematisch, wie gerade in der neueren Literatur immer wieder zu Recht betont wird.²⁵³ Mithin darf das Ausmaß der Bohrungen im Haar bei den Bildnissen dieser Zeit als Datierungsindiz nicht uneingeschränkt

²⁵¹ Vgl. auch Fittschen (1969) 231. Als Zeichen geringer Qualität sind vermutlich die bei folgenden Portraits deutlich wahrnehmbaren Asymmetrien im Gesicht zu interpretieren: Athen, Nationalmuseum Inv. 388 (Kat. 82). 409 (Kat. 108). 414 (Kat. 85); bei der Mehrzahl der Portraits, die ebenfalls leichte Asymmetrien im Gesicht zeigen, dürften diese allerdings eher mit einer ursprünglichen Kopfwendung zusammenhängen (vgl. dazu die jeweiligen Katalogtexte). Gerade in der älteren Forschung wurde mit der griechischen Herkunft immer ein Qualitätsmerkmal verbunden; für zahlreiche stadtrömische Kaiser- und Privatportraits wurde daher eine Herkunft aus Griechenland oder zumindest ein griechischer Bildhauer angenommen, vgl. dazu auch Fittschen (1970) 140. 231; Inan – Rosenbaum (1966) 19 f.; Herrscherbild II, 3 (1956) 38 f.; Herrscherbild II, 4 (1939) 89 f.

²⁵² Vgl. beispielsweise das claudische Bildnis einer Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 3297 (Kat. 119).

²⁵³ Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 9; Fittschen – Zanker (1983) 67 Anm. 1; Fittschen – Zanker (1994) 71 zu Kat. 66. 77 zu Kat. 69; Fittschen (1999) 17. 18 mit Anm. 132. 60 Anm. 326. 74. 106 Anm. 495.

verwendet werden, denn es gilt auch die Fähigkeit des einzelnen Bildhauers, Traditionen und Abläufe innerhalb der jeweiligen Werkstätten²⁵⁴, aber auch die für ein Bildnis zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel²⁵⁵, die sich nicht unerheblich auf seine Qualität auswirken konnten²⁵⁶, zu berücksichtigen. Wenn nun aber davon auszugehen ist, dass bestimmte stilistische Merkmale nicht als charakteristisch für einen begrenzten Zeitraum angesprochen werden dürfen, wird die auf stilistischen Kriterien basierende Datierungsmethode nicht unerheblich eingeschränkt. Dies betrifft die stadtrömischen beziehungsweise italischen Privatportraits natürlich gleichermaßen wie die provinziellen. Daher empfiehlt sich zur Datierung der kaiserzeitlichen Privatportraits aus Athen die Einbeziehung der in Griechenland beziehungsweise Athen gefertigten Kaiserbildnisse, deren umfassende, systematisch bebilderte Publikation allerdings noch immer ein Desiderat der Forschung ist. Auf Grund der beschriebenen Einschränkungen basiert die zeitliche Einordnung der Bildnisse in dieser Arbeit zusätzlich auf dem Phänomen der Bildnisangleichung, die für die jeweiligen Einzelstücke zumindest einen eindeutigen *terminus post quem* liefert. Seit Beginn der Portraitforschung bedient sich die Wissenschaft dieses Verfahrens, freilich meist ohne darauf explizit hinzuweisen.²⁵⁷ Wie rasch die Übernahme ikonografischer und typologischer Charakteristika des Kaiserportraits in Griechenland erfolgen konnte, bezeugt das von der Priesterin Melitine geweihte Portrait einer Unbekannten aus dem Piräus²⁵⁸: durch die Inschrift ist das Bildnis in das Jahr 163/4 n. Chr. zu

²⁵⁴ Wichtige Hinweise hierzu liefert beispielsweise Pfanner (1988) 673–675. Vgl. auch Boschung – Pfanner (1988) bes. 24. Die von ihnen geforderte Unterscheidung zwischen Stil und technischen Eigenarten ist allerdings im Einzelfall nicht immer leicht zu bewerkstelligen; so auch Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 8 f.

²⁵⁵ Dass die Bohrungen mit erhöhten Kosten verbunden sein konnten, belegen die zahlreichen Portraits, deren Oberkopfhaar lediglich an denjenigen Partien Bohrungen aufweist, die bei der ursprünglichen Aufstellung sichtbar waren: Fittschen – Zanker (1994) 71 zu Kat. 66. Ebenso kann ein verstärkter Bohrgebrauch auch Qualitätsersatz sein: zentral hierzu Pfanner (1988) bes. 672–675. Auch lässt sich seit hadrianischer Zeit eine divergierende Stilentwicklung zwischen männlichen und weiblichen Bildnissen beobachten: Fittschen (1978) 37. 42 Anm. 42.

²⁵⁶ Vgl. auch die beiden Repliken des Marc Aurel-Portraits in Rom, Palazzo Braschi Inv. 234: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 68 Taf. 78. 80. 82 und im Museo Capitolino Inv. 448: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 69 Taf. 79. 81–82 sowie die beiden Repliken eines Privatportraits in München, Glyptothek, die ebenfalls stilistisch unterschiedlich ausgearbeitetes Haar zeigen: Wünsche (2005) 148 f.; Boschung – Pfanner (1988) 20–23.

²⁵⁷ Auf die Anwendung und Zulässigkeit dieses Verfahrens explizit hinweisend Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 16; Fittschen (1992–1993) 447; Fittschen (1999) 79 mit Anm. 415.

²⁵⁸ Louvre MA 3068: Jucker (1961) 97 f. St 45 Taf. 38; Fittschen (1982b) 63 mit Anm. 55. Vgl. dazu auch von Mook (1998) 34 Anm. 424.

datieren. Zu diesem Datum passt die „abgesetzte Stirnwellenfrisur“²⁵⁹, die dem 162 n. Chr. erstmals auf Münzen auftauchenden 8. Bildnistypus der Faustina Minor entspricht, aufs Vorzüglichste. In seine methodischen Schranken verweist das Verfahren der typologischen und ikonografischen Datierung jedoch das Bildnis des Kosmeten Heliodoros (Kat. 18), das sich ikonografisch an das Portrait des Vespasian anlehnt, der Inschrift auf dem zugehörigen Hermenschaft zufolge aber erst in hadrianischer Zeit entstanden ist.

Die angeführten Bemerkungen machen evident, dass die zeitliche Einordnung der Portraits aus Athen in den meisten Fällen nicht monokausal erfolgen kann.

b. Ergebnisse

Von augusteischer Zeit orientierten sich die athenischen Bildnisse stilistisch eng an dem aus Rom Bekannten.²⁶⁰ Dabei lässt sich ein ähnlich großes Stilspektrum wie in Rom greifen, eine Tatsache, die auch damit zusammenhängt, dass ausgesprochen qualitätvolle neben eher handwerklichen Bildnissen gleichermaßen vorkommen.

Vielfach wurde in der Forschung bereits auf die Raspelspuren als einem stilistischen Charakteristikum attischer Portraits verwiesen.²⁶¹ Von den hier untersuchten Portraits weisen 37 Exemplare eine solche Oberflächengestaltung auf.²⁶² In der Regel beschränkt sich die Raspelung auf die Hautpartien im Gesicht

²⁵⁹ Herrscherbild II, 4 (1939) 50; 53 Taf. 63, 1 p.

²⁶⁰ So schon Graindor (1915) 323 zum Portrait des Sosistratos; Fittschen (1969) 231 Anm. 89 für die gallienische Zeit; Fittschen (1969) 236 für die Portraits der späteren Kaiserzeit. Gleiches gilt im Übrigen auch für die aus Kleinasien stammenden Portraits des 3. Jhs. n. Chr.: Fittschen (1970) 137 f.

²⁶¹ Zu den Raspelspuren als Kennzeichen attischer Plastik vgl. Kron (1977) 146 mit Anm. 15 und weiterführenden Literaturhinweisen. Diese sind in den meisten Fällen nicht als Anzeichen für die Unfertigkeit der entsprechenden Portraits zu werten, sondern ein bewusstes Stilmittel; freilich finden sie sich aber, z. T. grober, auch bei unfertigen Bildnissen, vgl. hier Kat. 130. 131 (grobere Raspelspuren an Büste und Hals, feine im Gesichtsbereich). 141 (?).

²⁶² Es handelt sich um die folgenden Stücke: Kat. 8 (Nationalmuseum Inv. 490). 10 (Kerameikos-Museum Inv. P 34). 15 (Nationalmuseum Inv. 392). 25 (Nationalmuseum Inv. 410). 28 (Nationalmuseum Inv. 402). 29 (Nationalmuseum Inv. 340). 32 (Nationalmuseum Inv. 387). 33 (Nationalmuseum Inv. 427). 35 (Nationalmuseum Inv. 386). 41 (Nationalmuseum Inv. 369). 49 (Agoramuseum Inv. S 3500). 52 (Nationalmuseum Inv. 408). 55 (Agoramuseum Inv. S 564). 60 (Nationalmuseum Inv. 395). 63 (Agoramuseum Inv. S 1245). 73 (Agoramuseum Inv. S 954). 74 (Agoramuseum Inv. S 387). 75 (Nationalmuseum Inv. 411). 79 (Kerameikoseum Inv. P 2). 82 (Nationalmuseum Inv. 388). 91 (Nationalmuseum Inv. 400). 95 (Nationalmuseum Inv. 406). 96 (Nationalmuseum Inv. 391). 97 (Agoramuseum Inv. S 435). 100 (Agoramuseum Inv. S 580). 115 (Agoramuseum Inv. S 1604). 116 (Nationalmuseum Inv. 2314). 117 (Nationalmuseum Inv. 423).

und am Hals²⁶³, selten ist auch das Oberkopfhaar derart zugerichtet. Bei bekleideten Büsten ist auch das Gewand bisweilen mit Raspelspuren versehen. Als Charakteristikum attischer Werkstätten darf ferner die häufig nachlässige Gestaltung von Rück- und Nebenseiten der Portraits gelten: 66 der insgesamt 144 untersuchten Bildnisse zeichnen sich – freilich in ganz unterschiedlichem Ausmaß – hierdurch aus.²⁶⁴ Diese ist während des gesamten Untersuchungszeitraums bei weiblichen und männlichen Portraits gleichermaßen greifbar und lässt sich – selbst wenn wir für kein Portrait den ursprünglichen Ort der Aufstellung präzise fassen können – nicht allein mit einer potentiellen ‚Nichtsichtbarkeit‘ der entsprechenden Partien erklären.²⁶⁵ Eher ist davon auszugehen, dass eine

118 (Akropolismuseum Inv. 1961 – NAM 12). 120 (Agoramuseum Inv. S 525). 122 (Akropolismuseum Inv. Acr. 13356). 130 (Agoramuseum Inv. S 1237). 131 (Agoramuseum Inv. S 362, unfertig). 134 (Nationalmuseum Inv. 3001). 135 (Agoramuseum Inv. S 2435). 138 (Magazin der 3. Ephorie, Inv. unbekannt). 141 (Nationalmuseum Inv. 571, unfertig?).

²⁶³ Zum Teil sind auch nur bestimmte Gesichtspartien wie die Stirn oder die Zone unterhalb der Augen betroffen.

²⁶⁴ Es handelt sich um die folgenden Stücke: Kat. 2 (Nationalmuseum Inv. 2243). 6 (Nationalmuseum Inv. 2135). 7 (Agoramuseum Inv. S 1287). 10 (Kerameikos-Museum Inv. P 34). 11 (Agoramuseum Inv. S 347). 12 (Grabungs-Inv. NAM 22). 17 (Nationalmuseum Inv. Θ 307). 21 (Nationalmuseum Inv. 3302). 25 (Nationalmuseum Inv. 410). 26 (Nationalmuseum Inv. 413). 27 (Nationalmuseum Inv. 416). 28 (Nationalmuseum Inv. 402). 34 (Nationalmuseum Inv. 385). 38 (Agoramuseum Inv. S 1091). 39 (Nationalmuseum Inv. 404). 41 (Nationalmuseum Inv. 369). 47 (Agoramuseum Inv. S 938). 49 (Agoramuseum Inv. S 3500). 50 (Agoramuseum Inv. S 2355). 51 (Nationalmuseum Inv. 1315). 52 (Nationalmuseum Inv. 408). 53 (Nationalmuseum Inv. 356). 54 (Agoramuseum Inv. S 1134). 55 (Agoramuseum Inv. S 564). 56 (Nationalmuseum Inv. 405). 57 (Nationalmuseum Inv. 7245). 61 (Nationalmuseum Inv. 389). 63 (Agoramuseum Inv. S 1245). 64 (Nationalmuseum Inv. 3557). 65 (Nationalmuseum Inv. 407). 66 (Nationalmuseum Inv. 397). 71a (Nationalmuseum Inv. 336). 73 (Agoramuseum Inv. S 954). 75 (Nationalmuseum Inv. 411). 77 (Nationalmuseum Inv. 1886). 82 (Nationalmuseum Inv. 388). 83 (Nationalmuseum Inv. 390). 85 (Nationalmuseum Inv. 414). 87 (Nationalmuseum Inv. 412). 88 (Nationalmuseum Inv. 1764). 91 (Nationalmuseum Inv. 400). 92 (Nationalmuseum Inv. 2006). 97 (Agoramuseum Inv. S 435). 98 (Agoramuseum Inv. S 1307). 99 (Agoramuseum Inv. S 403). 102 (Nationalmuseum Inv. 349). 104 (Nationalmuseum, ohne Inv.). 106 (Nationalmuseum Inv. 428). 107 (Agoramuseum Inv. S 1312). 108 (Nationalmuseum Inv. 409). 109 (Agoramuseum Inv. S 1256). 112 (Nationalmuseum Inv. 536). 114 (Nationalmuseum Inv. 446). 115 (Agoramuseum Inv. S 1604). 116 (Nationalmuseum Inv. 2314). 117 (Nationalmuseum Inv. 423). 120 (Agoramuseum Inv. S 525). 121 (Agoramuseum Inv. S 1631). 125 (Nationalmuseum Inv. 449). 126 (Agoramuseum Inv. S 2437). 143 (Agoramuseum Inv. S 248). 144 (Agoramuseum Inv. S 931). Selbst bei den unfertigen Portraits lassen sich die Unterschiede in der Gestaltung von Vorder- und übrigen Bildnisseiten greifen, vgl. Kat. 3 (Nationalmuseum Inv. 1767). 78 (Agoramuseum Inv. S 2056). 130 (Agoramuseum Inv. S 1237). 131 (Agoramuseum Inv. S 362).

²⁶⁵ In Einzelfällen dürfte die unterschiedliche Gestaltung bestimmter Kopfpartien auf eine ursprüngliche Kopfwendung zur Seite zurückgehen. Augenfällig ist dies beispielsweise bei dem Jünglingsportrait im Nationalmuseum Inv. 369 (Kat. 41), bei dem die in sehr qualitätvoller Weise vorgenommenen Bohrungen an der rechten Kopfseite bis auf den Hinterkopf reichen, links jedoch die Haarpartie im hinteren Bereich und Nacken lediglich mit dem Meißel gestaltet wurde, wenn auch sehr sorgfältig. Die Aufstellungshöhe dürfte hingegen beim Portrait im Nationalmuseum Inv. 356 (Kat. 53) der Grund für die nur grob mit dem Meißel angelegte Oberkopfpattie sein. Zum

derartige Zurichtung nicht als ‚störend‘ wahrgenommen wurde. Freilich dürfte sie sich sicherlich auch nicht unerheblich auf die Kosten für ein Bildnis ausgewirkt haben.

Die Augenbohrung als technisch-formales Charakteristikum lässt sich spätestens zu Beginn der 40er Jahre des 2. Jhs. Chr. in Athen sicher nachweisen: das in die Jahre 141/2 n. Chr. zu datierende Portrait des Kosmeten Sosistratos (Kat. 34) und dasjenige des Kosmeten Chrysispos der Jahre 142/3 n. Chr. (Kat. 35) besitzen durch Ritzung und Bohrung plastisch gestaltete Augäpfel. Wie in Rom selbst lässt sich auch in Athen in hadrianischer und frühantoninischer Zeit diesbezüglich eine Übergangsphase greifen, bevor die plastische Gliederung der Augäpfel beim Gros der Portraits vorgenommen wurde.²⁶⁶ Bei drei Bildnissen der mittelantoninischen bis frühseverischen Zeit wurden die Augäpfel glatt belassen, das Oberkopfhaar ist hingegen teils stark aufgebohrt.²⁶⁷ Das Fehlen der Augenbohrung dürfte in diesen Fällen ein ‚retardierendes‘ Element darstellen.²⁶⁸

Thema Bildnisrückseiten und Vernachlässigung der Rückseite auf Grund von Nichtsichtbarkeit vgl. grundlegend auch Fittschen (1982a) 119.

²⁶⁶ Plastisch noch ungegliederte Augäpfel zeigen folgende in diese Zeit zu datierende Portraits: Athen, Nationalmuseum Inv. 410 (Kat. 25). 413 (Kat. 26). 416 (Kat. 27). 340 (Kat. 29). 531 (Kat. 31). 387 (Kat. 32) sowie Agoramuseum Inv. S 1091 (Kat. 38). S 526 (Kat. 40). Durch Bohrung und Ritzung gestaltete Augen zeigen hingegen die Bildnisse im Agoramuseum Inv. S 586 (Kat. 24) sowie im Nationalmuseum Inv. 402 (Kat. 28). 249 (Kat. 30). 427 (Kat. 33). 1805 (Kat. 36). 346 (Kat. 37). 404 (Kat. 39). 369 (Kat. 41). Dass die Irides durch Bemalung angegeben worden sein konnten, belegt das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 531 (Kat. 31). Angabe oder Fehlen der Augenbohrung ist unabhängig vom ikonografischen oder formalen Vorbild, das für das jeweilige Bildnis ausgewählt wurde. So wird beispielsweise eine physiognomische Bezugnahme auf Angehörige des Römischen Kaiserhauses der späthadrianisch-antoninischen Zeit zwanglos mit plastisch unbelassenen Augäpfeln ‚kombiniert‘, während Bildnisse, die sich ikonografisch auf Portraits beispielsweise der klassischen Zeit beziehen, plastisch gegliederte Augäpfel zeigen, vgl. z. B. die Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 402 (Kat. 28). 427 (Kat. 33). Entsprechend kann das Fehlen der Augenbohrung bei den Portraits im Nationalmuseum Inv. 413 (Kat. 26). 416 (Kat. 27). 340 (Kat. 29). 387 (Kat. 32) und im Agoramuseum Inv. S 526 (Kat. 40) nicht zwingend mit ihren ikonografischen und formalen Rückgriffen auf griechische Intellektuellenbildnisse erklärt werden.

²⁶⁷ Es handelt sich um die folgenden Bildnisse: Athen, Agoramuseum Inv. S 938 (Kat. 47). Akropolismuseum Inv. 1315 (Kat. 51). Nationalmuseum Inv. 3557 (Kat. 64).

²⁶⁸ Bei den Portraits im Agoramuseum Inv. S 2056 (Kat. 78) aus frühseverischer Zeit und S 362 (Kat. 131) aus mittelantoninischer Zeit dürfte die Unfertigkeit der Grund für die fehlende Augenbohrung sein. Gleichwohl können auch unfertig belassene Bildnisse plastisch gegliederte Augäpfel aufweisen: vgl. das ebenfalls mittelantoninische Bildnis im Agoramuseum Inv. S 1237 (Kat. 130). Keine Sicherheit ist diesbezüglich für das mittel- bis spätseverische Portrait der Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 571 (Kat. 141) zu erlangen: das Portrait ist unfertig – die Spuren der Unfertigkeit beschränken sich allerdings auf das Haupthaar, während die Gestaltung der Gesichtspartien zum Abschluss gebracht wurden, wie die Politur nahelegt. Man ist daher versucht, die fehlende Augenbohrung bei diesem Portrait ebenfalls als ‚retardierendes‘ Merkmal auszudeuten.

i. Männlich

1. Iulisch-claudisch

Die insgesamt dreizehn männlichen Bildnisse der iulisch-claudischen Epoche zeichnen sich durch eine enge stilistische Verwandtschaft zu den aus Rom bekannten Portraits aus. Wie die stadtrömischen kaiserlichen Vorbilder besitzen sie sämtlich eng am Kopf anliegendes, ausschließlich mit dem Meißel gestaltetes Haar. Die Einzellocken der augusteischen Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 356 (Kat. 1) und im Nationalmuseum Inv. 519 (Kat. 4) sind für sich genommen klar gezeichnet und durch Meißelritzungen binnengegliedert. Ganz vergleichbare Stilformen zeigt beispielsweise die Replik des Augustusportraits im Haupttypus in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 2394.²⁶⁹ In Bezug auf sein Stirnhaar ist das Knabenportrait von der Agora, Museum Inv. S 1287 (Kat. 7) stilistisch dem Bildnis des Tiberius in La Spezia La Spezia, Museo Civico Inv. 54 verwandt²⁷⁰; an den Seiten und hinten sind die Strähnen breiter und kaum durch Ritzungen binnengegliedert: dabei dürfte es sich allerdings um ein Merkmal der zur Rückseite hin abnehmenden Qualität handeln, das nur unter Vorbehalt stilistisch auswertbar ist; einer Datierung des Portraits in augusteische Zeit widerspricht diese Haargestaltung aber ohnehin nicht. Dem Portrait des Tiberius in La Spezia entspricht auch die stilistische Gestaltung des Stirnhaars des Knabenbildnisses im Nationalmuseum Inv. 2135 (Kat. 6). Das dem Portrait des Tiberius physiognomisch nahestehende Bildnis im Nationalmuseum Inv. 490 (Kat. 8) zeigt auch in der stilistischen Gestaltung des Stirnhaars Verwandtschaft mit dem kaiserlichen Vorbild.²⁷¹ An den Seiten sind die Strähnen allerdings kürzer gehalten und deutlicher voneinander abgesetzt, worin das Bildnis der Replik des Augustusportraits im Prima Porta-Typus im Palazzo dei Conservatori Inv. 2394

²⁶⁹ Fittschen – Zanker (1994) 3–6 Kat. 3. Gleichwohl macht Paul Zanker darauf aufmerksam, dass „die plastische Ausformung (Stofflichkeit, Strähnentrennung, Haarzeichnung) (...) von Werkstatt zu Werkstatt, ja von Bildhauer zu Bildhauer erheblich differierte“: Fittschen – Zanker (1994) 4 zu Kat. 3. Die fehlende Haarschichtung des Portraits von der Agora entspricht eher dem Tiberius- als dem Augustus-Bildnis (vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 283: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 10), Physiognomie und Form der Strähnen zeigen aber, dass das Portrait in der Nachfolge des Augustus-Bildnisses steht.

²⁷⁰ Vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1994) Beilage 9. Vgl. auch a. O. Kat. 10.

²⁷¹ Vgl. beispielsweise die besonders qualitätvolle Replik des Tiberius in der Variante vom Typus Berlin–Sorrent in Woburn Abbey: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 12.

besonders nahe kommt.²⁷² Eine dem Tiberiusportrait in Woburn Abbey ganz vergleichbare Gestaltung der Einzelsträhnen zeigt das Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 401 (Kat. 9): beide Bildnisse verbindet das gleichsam federartige, sich zum Teil in einzelne, dünnere Strähnen auffächernde Ende der Einzelsträhnen. Schon in der ausgehenden iulisch-claudischen Zeit lässt sich der von Zanker auch für das Kaiserportrait beschriebene zurückhaltende Einsatz des Bohrers in der Portraitkunst Athens belegen: das ausschließlich mit dem Meißel gestaltete neronische Jünglingsbildnis im Kerameikosmuseum Inv. P 34 (Kat. 10) weist eine dem Nero im Thermenmuseum Inv. 618 verwandte Frisur auf; allerdings ist das kaiserliche Bildnis im Stirnhaar durch Bohrungen aufgelockert. Entsprechendes gilt für das Jünglingsbildnis im Akropolismuseum, Grabungs-Inv. NAM 22 (Kat. 12), während sich das ebenfalls neronische Bildnis eines Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 347 (Kat. 11) in der Gestaltung von Stirn- und Schläfenhaar eher an der genannten Replik des Nero orientiert. Das zuletzt genannte Bildnis zeichnet sich außerdem durch ein flächiges, detailarm gestaltetes Gesicht aus, ein Kennzeichen, das Paul Zanker in seiner Untersuchung zu den römischen Kaiserportraits aus Griechenland als Charakteristikum der griechischen Portraitkunst herausarbeitete: ganz vergleichbar erscheinen die Portraits des Hadrian, Athen, Nationalmuseum Inv. 3729²⁷³ und des Lucius Verus, Athen, Nationalmuseum Inv. 350.²⁷⁴

2. Flavisch

Grundlage für die Datierung der beiden männlichen Portraits im Nationalmuseum Inv. 392 (Kat. 15) und von der Agora, Museum Inv. S 1319 (Kat. 14) in flavische Zeit bilden frisurtypologische und physiognomische, nicht jedoch stilistische Charakteristika. Die Oberfläche des Bildnisses von der Agora, Museum Inv. S 1319 (Kat. 14) ist zu verscheuert, um eine Aussage zuzulassen, während das durch feine Meißelritzungen gestaltete Haar des Bildnisses im Nationalmuseum

²⁷² Fittschen – Zanker (1994) Kat. 3.

²⁷³ Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 39 (Fundort unbekannt).

²⁷⁴ Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 83 (im Dionysostheater von Athen gefunden).

Inv. 392 (Kat. 15) für stadtrömische Bildnisse flavischer Zeit zwar belegt ist²⁷⁵, diese Form der Haargestaltung aber auch eine spätere Datierung prinzipiell nicht ausschließt.²⁷⁶

3. Trajanisch

In trajanischer Zeit ergibt sich stilistisch ein weniger einheitliches Bild: die Weiterverwendung des flavischen ‚Zeitgesichts‘ führte entsprechend auch zur Weiterführung der aus dieser Zeit bekannten Stilformen: das Haar des auf flavische Darstellungen zurückgehenden Bildnisses im Nationalmuseum Inv. 384 (Kat. 18) ist in einer Weise gestaltet, wie sie auch in flavischer Zeit bereits belegt ist.²⁷⁷ Das Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. Θ 307 (Kat. 17) hingegen gibt sich stilistisch als Erzeugnis der trajanischen Epoche zu erkennen. Prinzipiell ist die Ausarbeitung der Frisur mit stadtrömischen Frauenportraits der flavischen Zeit vergleichbar: das steil aufragende Schwammtoupet besteht aus festen, regelmäßigen Löckchen, die jeweils durch eine Punktbohrung markiert sind und durch feine Meißelritzungen binnengegliedert sind.²⁷⁸ Die Tendenz zur Individualisierung jedes einzelnen Löckchens durch zumeist grob belassene Bohrlinien deutet möglicherweise eine Entstehung in trajanischer Zeit an.²⁷⁹ Das offen in den Nacken fallende Hinterkopfhaar, das aus feinen, runden Schnüren besteht, ist in dieser Form in Rom wiederum schon in flavischer Zeit belegt.²⁸⁰ Keinen stilistischen Anhaltspunkt für ihre kaiserzeitliche Entstehung liefert die Haarwiedergabe der Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 1182 (Kat. 20) und

²⁷⁵ Vgl. beispielsweise ein Bildnis in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 770: Cain (1993) Taf. 22; ferner ein Bildnis in Rom, Museo Capitolino Inv. Albani B 110: Cain (1993) Taf. 25. Stilistisch ganz vergleichbar auch ein Bildnis in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 580, das vermutlich aus Griechenland stammt: Cain (1993) Taf. 53.

²⁷⁶ Vgl. beispielsweise das in hadrianische Zeit zu datierende Bildnis eines Unbekannten in Rom, Museo Capitolino: Fittschen (1992–1993) 469 Abb. 17, 1–2.

²⁷⁷ Zum Bildnis im Nationalmuseum Inv. 384 vgl. beispielsweise das Bildnis des Titus: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 28.

²⁷⁸ Vgl. dazu beispielsweise das Bildnis einer Unbekannten im Museo Capitolino Inv. 436: Fittschen – Zanker (1983) Kat. 63.

²⁷⁹ Vgl. beispielsweise das um 110 n. Chr. zu datierende Bildnis einer Frau im Museo Barracco, Scala Nr. 306: Fittschen – Zanker (1983) 54 Kat. 70 Taf. 88, die ebenfalls eine Tendenz zur Individualisierung einzelner Löckchen zeigt.

²⁸⁰ Vgl. beispielsweise das Bildnis einer Unbekannten im Museo Capitolino Inv. 425: Fittschen – Zanker (1983) Kat. 61: die Einzelsträhnen der Haarwülste hinter den Ohren sind in vergleichbarer Weise wiedergegeben.

S 1299 (Kat. 19), die in Rom bereits in republikanischer Zeit belegt ist.²⁸¹ Die Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 2155 (Kat. 23) und Inv. 3302 (Kat. 21) hingegen, die beide die Frisur Trajans in ihr Bildnis übernehmen, zeigen den Bildnissen des Kaisers entsprechende Stilformen.²⁸² Allerdings verzichtet der Unbekannte im Nationalmuseum Inv. 2155 (Kat. 23) vollständig auf Bohreinsatz im Haar, während das Kaiserbildnis im Typus Paris 1250-Mariemont, das hier als typologisches Vorbild verwendet wurde, die Anwendung des Bohrers bereits aufweisen kann.²⁸³

4. Hadrianisch

Auch die hadrianische Zeit ist durch ein vielfältiges Nebeneinander verschiedener stilistischer Gestaltungsweisen geprägt, die eine Zuweisung von Bildnissen zu dieser Epoche oftmals erschweren: in besonders eindrücklicher Weise belegt dies das Portrait des Kosmeten Chrysis im Nationalmuseum Inv. 386 (Kat. 35), der auf Grund seiner a penna-Frisur noch in neuester Zeit in das fortgeschrittene 3. Jh. n. Chr. datiert wurde²⁸⁴, obwohl die Inschrift eine Entstehung in den Jahren 142/3 n. Chr. belegt. Auch für die in der Forschung stets vorgebrachte Datierung des Bildnisses im Nationalmuseum Inv. 416 (Kat. 27) in hadrianische Zeit liegt eigentlich kein stichhaltiger stilistischer Anhaltspunkt vor: die Gestaltung von Haar und Bart findet sich in Rom in dieser Weise von flavischer²⁸⁵ bis in hadrianische²⁸⁶ Zeit.²⁸⁷ Für eine Datierung des Athener Portraits in nachflavische Zeit könnte zumindest der Vergleich mit dem Bildnis des Domitian in Athen, Nationalmuseum

²⁸¹ Vgl. beispielsweise Schweitzer (1948) Abb. 101.

²⁸² Zum Bildnis im Nationalmuseum Inv. 3302: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 39. Zum Bildnis im Nationalmuseum Inv. 2155: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 20.

²⁸³ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Vatikan, Chiaramonti III: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 20.

²⁸⁴ Zuletzt Meischner (2001) 42; so auch schon Datsouli-Stavridi (1985) 98.

²⁸⁵ Vgl. beispielsweise das Bildnis eines Unbekannten in Rom, Museo Torlonia Inv. 84: Cain (1993) 220–222 Kat. 94 Taf. 30–31.

²⁸⁶ Vgl. beispielsweise das Portrait des Hadrian im sog. Rollockentypus: Fittschen – Zanker (1994) 49–51 Kat. 49 Taf. 54–55. Vergleichbar sind ferner Darstellungen auf dem 114 n. Chr. zu datierenden Trajansbogen in Benevent: Rotili (1972) Taf. LXI, CX.

²⁸⁷ Ähnliches gilt für das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 2468 (Inv. 22), bei dem lediglich motivische Anhaltspunkte wie die Bartlosigkeit, die schmalen Lippen und die Nasolabialfalten für eine trajanische Datierung sprechen, stilistisch eine hadrianische Datierung aber nicht auszuschließen ist.

Inv. 345²⁸⁸ sprechen, der eine typologisch vergleichbare Frisur zeigt, die allerdings nahezu ausschließlich mit dem Meißel gestaltet ist; der Gebrauch des Bohrers könnte entsprechend eine spätere Entstehungszeit des Privatportraits anzeigen. Keine letztendliche Sicherheit ist auch für das in der Tradition des hadrianischen ‚Zeitgesichts‘ stehende Bildnis im Nationalmuseum Inv. 249 (Kat. 30) zu erlangen, das eine dem Portrait des Hadrian aus Athen im Nationalmuseum Inv. 3729²⁸⁹ ganz verwandte Gestaltung des Haares aufweist.²⁹⁰ Prinzipiell jedoch spricht auch nichts gegen eine antoninische Datierung dieses Bildnisses. Gleiches gilt auch für das Portrait des Unbekannten von der Agora im Nationalmuseum Inv. 3557 (Kat. 64), das sich durch die starke Aufbohrung des Stirnhaars zur Abtrennung, aber auch Binnengliederung der Einzelsträhnen auszeichnet. Einen vergleichbaren Oberflächeneindruck zeigt das Haar des Marc Aurel im 3. Bildnistypus im Museo Capitolino Inv. 650²⁹¹, wengleich auch die Haargestaltung des Hadriansportraits in Athen, Nationalmuseum Inv. 3729 verwandt erscheint.²⁹²

Ikonografische Rückgriffe auf die flavische Zeit und auf Bildnisse griechischer Intellektueller des 5. und 4. Jhs., die in hadrianischer Zeit einsetzen, verunklären das Bild zusätzlich: vergleichsweise unproblematisch ist die zeitliche Einordnung des dem flavischen ‚Zeitgesicht‘ entsprechenden Bildnisses im Nationalmuseum Inv. 410 (Kat. 25): die Ausarbeitung des Haupthaars ist vergleichbar mit weiteren Erzeugnissen der hadrianischen Zeit, beispielsweise dem Bildnis eines Unbekannten in Holkham Hall, das eine Augenbohrung aufweist.²⁹³ Problematischer ist die Beurteilung der beiden Portraits im Nationalmuseum Inv. 340 (Kat. 29) und Inv. 413 (Kat. 26), die sich ikonografisch auf Intellektuellenbildnisse des 5. und 4. Jhs. v. Chr. beziehen: der vollständige

²⁸⁸ Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 32–33.

²⁸⁹ Datsouli-Stavridi (1985) 42 f. Taf. 39.

²⁹⁰ Aus den Provinzen des Imperium sind mehrfach Bildnisse des Hadrian mit intensiver Bohrarbeit im Haar belegt: Fittschen (1999) 98 mit Anm. 465. Vergleichbar sind ferner Fittschen – Zanker (1994) Kat. 55 (Binnenbohrung der Locken, gerundete Lockenenden); gekerbte Strähnen etwa bei Fittschen – Zanker (1994) Beilage 45. Die Bartgestaltung entspricht stilistisch beispielsweise Fittschen – Zanker (1994) Beilage 48, aber auch Kat. 49.

²⁹¹ Fittschen – Zanker (1994) Kat. 65.

²⁹² Fittschen (1999) 98 mit Anm. 465 erwägt daher eine hadrianische Datierung des Portraits. Auch die fehlende Augenbohrung spricht für einen derartigen Ansatz.

²⁹³ Fittschen (1992–1993) 427 Abb. 19, 1–2. Vgl. auch Rotili (1972) Taf. XCV.

Verzicht von Bohrarbeit in Haar und Bart mag als Kostenfaktor oder eine hinsichtlich des Stils ‚konservative‘ Haltung gedeutet werden, dürfte in diesem Fall möglicherweise aber darauf zurückgehen, dass die jeweiligen Vorbilder ebenfalls Haar besitzen, das ausschließlich mit dem Meißel gestaltet ist.

5. Antoninisch

Das für die trajanische und hadrianische Epoche beschriebene Bild setzt sich auch in antoninischer Zeit fort. Auch hier hängt die große stilistische Vielfalt freilich nicht unwesentlich mit der Qualität der Bildnisse zusammen. Die rasche Übernahme der stadtrömischen Stilformen bezeugt die Bildnisherme des Kosmeten Sosistratos in Athen, Nationalmuseum Inv. 385 (Kat. 34), die über die Inschrift in das Jahr 141/2 n. Chr. zu datieren ist. Das Haar, das durch feine Meißelritzungen eine seidige Struktur erhält, ist in einer der Kopenhagener Replik des Ersten Knabenbildnisses des Lucius Verus vergleichbaren, freilich deutlich weniger qualitätvollen Weise gestaltet.²⁹⁴ Dessen Urbild wurde vermutlich anlässlich der Adoption des Marc Aurel und des Lucius Verus durch Antoninus Pius 138 n. Chr. geschaffen²⁹⁵, entsprechend dürfte auch die Replik in Kopenhagen in den Jahren um 140 n. Chr. entstanden sein.²⁹⁶ Eine ganz ähnliche Haarbehandlung zeigen auch die Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 404 (Kat. 39), das stark bestoßene Bildnis im Nationalmuseum Inv. 589 (Kat. 48) und das Portrait von der Agora, Museum Inv. S 335 (Kat. 70). Dass daraus aber nicht a priori auf eine antoninische Datierung geschlossen werden kann, zeigt die Tatsache, dass diese Haargestaltung noch in severischer Zeit nachweisbar ist.²⁹⁷ Auf Grund ikonografischer Merkmale ist das Bildnis in Athen, Nationalmuseum Inv. 369 (Kat. 41) nicht vor den 50er Jahren des 2. Jhs. n. Chr. entstanden.²⁹⁸ Wie an qualitätvollen stadtrömischen Bildnissen gelangte entsprechend auch hier der

²⁹⁴ Dieselbe Haarausarbeitung zeigt auch ein weiteres Bildnis in Athen, Nationalmuseum Inv. 404 (Kat. 39).

²⁹⁵ Fittschen (1999) 36.

²⁹⁶ Fittschen (1999) 35.

²⁹⁷ Fittschen – Zanker (1983) 96 f. zu Kat. 140.

²⁹⁸ Ikonografisch ist das Bildnis dem Zweiten Knabenbildnis des Lucius Verus (Typus Uffizien – Olympia), das in den Jahren um 150 n. Chr. (145?) entstand, und dem Jünglingsbildnis des Lucius Verus (Typus Vatikan Busti 286), das möglicherweise anlässlich des 1. Konsulats 154 n. Chr. geschaffen wurde, verwandt: Fittschen (1999) 89 Nr. 72.

Bohrer zur Anwendung, wenngleich sich sein Einsatz aus Kostengründen wohl auf die ursprünglich sichtbaren Bereiche des Portraits beschränkte. Nicht nur physiognomisch, sondern auch stilistisch gleicht sich das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 346 (Kat. 37) an das Portrait des Antoninus Pius an: beispielsweise weist das Profilhaar der Replik in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 690²⁹⁹ eine dem Athener Bildnis vergleichbare Binnengliederung durch vergleichsweise tiefe Bohrungen auf, wenngleich das Haar des letzteren insgesamt weniger stark und lediglich bis unmittelbar hinter die Ohren gebohrt ist. Eine den stadtrömischen Repliken des Bildnisses des Lucius Verus und des Prinzenportraits des Commodus genau entsprechende Gestaltungsweise des Oberkopfhaars zeigt das Bildnis des Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 3500 (Kat. 49).³⁰⁰ Dem Portrait des Marc Aurel im 4. Typus hingegen entspricht die stilistische Gestaltung des Oberkopfhaars und des Bartes beim Bildnis eines Unbekannten im Agoramuseum Inv. S 2355 (Kat. 50).³⁰¹ Die beiden Portraits im Nationalmuseum Inv. 408 (Kat. 52) und Inv. 356 (Kat. 53) hingegen zeichnen sich durch die Kombination verschiedener, aus Rom bekannter Stilformen aus: das Oberkopfhaar des Portraits im Nationalmuseum Inv. 408 (Kat. 52) ist in einer dem Bildnis des Marc Aurel im 3. Bildnistypus im Museo Capitolino Inv. 650 unmittelbar verwandten Weise gestaltet³⁰², während der stark durch Aufbohrungen aufgelockerte Bart eher an das Portrait des Antoninus Pius in Castle Howard erinnert.³⁰³ Das qualitätvolle, pathetisch bewegte Bildnis im Nationalmuseum Inv. 356 (Kat. 53) weist ein den Bildnissen des Lucius Verus und des Commodus vergleichbar gestaltetes Oberkopfhaar auf³⁰⁴, während die Gestaltung des knapp gehaltenen Bartes in der Tradition hadrianischer Bildnisse steht.³⁰⁵ Ähnlich stark, wenngleich stilistisch anders aufgebohrtes Haar besitzt das Bildnis des Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 938 (Kat. 47), das aus

²⁹⁹ Fittschen – Zanker (1994) Beilage 43.

³⁰⁰ Fittschen – Zanker (1994) Kat. 73 und 74.

³⁰¹ Fittschen – Zanker (1994) Kat. 68.

³⁰² Fittschen – Zanker (1994) Kat. 65.

³⁰³ Fittschen – Zanker (1994) Beilage 41.

³⁰⁴ Vergleichbar ist das Portrait des Lucius Verus: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 73, aber auch Bildnisse der spätantoinischen Zeit wie des Commodus: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 78 (wenngleich deutlich qualitätvoller, vergleichbar ist der Eindruck, der durch die Bohrungen im Haar entsteht), dem Commodus-Bildnis ähnlich ist auch die Form der Locken.

³⁰⁵ Vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1994) Kat. 46. 50.

frisurtypologischen Gründen und wegen der fehlenden Augenbohrung in hadrianische Zeit zu datieren sein könnte. Für eine Datierung in antoninische Zeit spricht allerdings die stilistische Nähe zu Portraits des Antoninus Pius und Marc Aurel.³⁰⁶ Die fehlende Augenbohrung wäre dann als retardierendes Element anzusprechen; allerdings fällt hierfür angesichts des intensiven, den stadtrömischen Modellen entsprechenden Bohreinsatzes eine Erklärung schwer. Am ehesten geht sie wohl auf die fehlende abschließende Oberflächenglättung des Portraits zurück.³⁰⁷ Der vollständige Verzicht auf Bohrungen beim Portrait des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 402 (Kat. 28) ist wohl am ehesten motivisch bedingt: das Bildnis bezieht sich ikonografisch auf das Portrait des Herodot, dessen in römischen Kopien überliefertes Bildnis³⁰⁸ geschlossenes, ausschließlich mit dem Meißel gestaltetes Haar zeigt. Die Haargestaltung kann bei dem Unbekannten aus Athen mithin nicht zur zeitlichen Einordnung des Bildnisses geltend gemacht werden.³⁰⁹ Einen Hinweis für die zeitliche Stellung des Bildnisses liefert am ehesten die Form des Bartes, der, abweichend vom klassischen Vorbild, kurz geschnitten ist. Dies spricht für eine Datierung des Portraits in hadrianisch-frühantoninische Zeit; die stilistische Ausarbeitung von Haar und Bart steht einem derartigen Datierungsansatz nicht entgegen.

a. Das Portrait des Polydeukion

Das um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. entstandene Portrait des Polydeukion zeichnet sich durch langsträhniges Haar aus, das ausschließlich mit dem Meißel gestaltet wurde. Diese interpretiert Hans Rupprecht Goette als Abweichungen zur stadtrömischen Bildniskunst, die „durch eine Auflösung der stofflichen Form aufgrund tiefer und reicher Bohrungen“³¹⁰ gekennzeichnet sei; mithin sei das

³⁰⁶ Das Ausmaß der Bohrarbeit entspricht dem Prinzenbildnis des Marc Aurel: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 61–62 und dem Bildnis des Antoninus Pius: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 41.

³⁰⁷ So Harrison (1953) 42 zu Nr. 30. Auf den unfertigen Zustand des Portraits könnten nach Harrison auch die unsaubereren Bohrkanaäle in Haar und Bart sprechen; allerdings ist nicht ausgeschlossen, dass dies als Qualitäts- und mithin Kostenfrage zu werten ist.

³⁰⁸ Vgl. Replikenliste bei Richter (1965a) 145 f. s. v. Herodotos. Zur Datierung der Repliken Fittschen (1977) 17 zu Kat. 4.

³⁰⁹ Bergmann (1977) 88 datiert das Bildnis auf Grund stilistischer Kriterien in hadrianisch-antoninische Zeit, freilich ohne genauer zu erläutern, ob sie hierfür auch den geringen Bohreinsatz geltend macht.

³¹⁰ Goette (2003) 552 f.

Konzept des Polydeukion-Urbilds als Ausdruck der Resistenz³¹¹ gegenüber Rom zu beurteilen. Abgesehen davon, dass sich die stilistische Entwicklung in Rom keineswegs so einheitlich präsentiert wie durch Goette vorgestellt³¹², spricht auch die Existenz zahlreicher weiterer antoninischer Bildnisse aus dem gesamten Imperium³¹³, die sich durch eine geschlossene Haarkappe, die nicht durch Bohrungen aufgelockert ist, auszeichnen, dagegen, die Genese des Polydeukion-Bildnisses als Ausdruck von Resistenz zu interpretieren. Als Gegenargument ist ferner die Tatsache, dass diese Bildnisse frisurtypologisch in der Tradition des Trajansportraits stehen³¹⁴, anzuführen: es war wohl eher die Schlichtheit der Strähnenfrisur, die die Beliebtheit des Trajansbildnisses weit über dessen Tod hinaus zur Folge hatte³¹⁵ – das Fehlen der Bohrarbeit im Haar ist mithin motivisch begründet und ist als solche ebenfalls nicht inhaltlich im Sinne einer Resistenz ausdeutbar. Mithin bleibt festzuhalten, dass die Kreation dieses Portraits im Rahmen einer reichsweiten Tendenz erfolgte, welche keineswegs ein auf Griechenland oder gar Attika beschränktes Phänomen darstellt.

6. Severisch

Das vielfältige Nebeneinander stilistischer Möglichkeiten setzt sich auch in severischer Zeit fort.³¹⁶ Dabei fällt ins Auge, dass das Spektrum der verwendeten Stilformen weitestgehend dem aus Rom Bekannten entspricht. In diesem Zusammenhang ist das Bildnis eines Unbekannten in Athen, Nationalmuseum Inv. 394 (Kat. 71) von Interesse, das sich durch eine hohe Qualität der Ausarbeitung auszeichnet. Die Bart- und Stirnhaarmotivik legt nahe, dass dieses Bildnis nicht vor der frühseverischen Zeit entstanden sein dürfte; stilistisch wäre allerdings

³¹¹ So Goette (2003) 554 f.

³¹² Vgl. dazu Fittschen (1999) passim.

³¹³ Vgl. die bei Fittschen (1988) genannten Beispiele (Kinderportraits) und das Bildnis eines Knaben in Athen, Nationalmuseum Inv. 1805 (Kat. 36). Vgl. aber auch beispielsweise das angeblich aus Rom stammende Bildnis eines Unbekannten in New York City, Metropolitan Museum of Art Inv. 15.145; Meyer (1985) Taf. 88, 3–4. Ferner zeigen die beiden Bildnisse aus Athen, Nationalmuseum Inv. 2144 (Kat. 59) und im Kerameikosmuseum Inv. P 28 (Kat. 46), die sich physiognomisch und frisurtypologisch an das Portrait des Polydeukion anlehnen, auch stilistische Angleichungen an ihr Vorbild.

³¹⁴ Fittschen (1988) 306 (geht typologisch auf Decennalienbildnis zurück, hängt aber typologisch auch mit dem Antinoosportrait und den Bildnissen der antoninischen Prinzen zusammen); Fittschen (1999) 78.

³¹⁵ Zanker (1982) 310; Fittschen (1988) 304.

³¹⁶ So auch Bergmann (1977) 82–86.

auch eine Entstehung in antoninischer Zeit denkbar. Von diesem Portrait existiert eine Replik (Athen, Nationalmuseum Inv. 336, Kat. 71 a), deren Fundort leider unbekannt ist. Diese zeichnet sich durch eine deutlich gröbere Gestaltung aus: den Bart durchziehen vergleichsweise flache, wurmartige Bohrungen, die zwar Licht-Schatten-Effekte hervorrufen, der Haarmasse aber keine Stofflichkeit und Plastizität verleihen. Beide Ausprägungen sind auch aus Rom bekannt und sind auch dort jeweils – ebenso wie in Athen – von der Qualität der Bildnisse abhängig.³¹⁷

Nach der in hadrianischer und frühantoninischer Zeit feststellbaren Zurückhaltung gegenüber dem Bohrgebrauch sind noch bis in mittelseverische Zeit hinein Bildnisse belegt, die sich durch stark aufgebohrtes Haupt- und Barthaar auszeichnen: das dem Caracalla/Geta im 2. Typus physiognomisch äußerst verwandte Portrait eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 415 (Kat. 68) beispielsweise zeigt – abweichend vom Vorbild – längere Haarsträhnen, die sich durch ihre starke Aufbohrung auszeichnen.³¹⁸ Gleiches gilt für das Portrait des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 390 (Kat. 83), für das Bildnis eines Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 517 (Kat. 86) sowie für die beiden an das Alleinherrscherbildnis des Caracalla angelehnten Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 411 (Kat. 75) und 1764 (Kat. 88). Eine dem genannten Caracallaportrait auch stilistisch verwandte Haargestaltung zeigen hingegen das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 1840 (Kat. 76) und das, allerdings unfertige, Portrait von der Agora, Museum Inv. S 2056 (Kat. 78). In der Tradition des römischen Kaiserhauses stehen auch das Portrait von der Agora, Museum Inv. S 950 (Kat. 62), das stilistisch am ehesten mit dem Portrait des Septimius Severus im Serapistypus vergleichbar ist³¹⁹, sowie die Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 387 (Kat. 74) und S 954 (Kat. 73), die beide einem dem Elagabal verwandte Haargestaltung zeigen: das Haar ist durch kurze und flache,

³¹⁷ Vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1994) Kat. 81–82.

³¹⁸ Vgl. dazu beispielsweise die Replik in Holkham Hall: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 69 d, die sich durch eine geschlossene, überwiegend mit dem Meißel gestaltete Haarkappe auszeichnet. Lediglich der Bart ist durch intensiveren Bohreinsatz aufgelockert.

³¹⁹ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Capitolino: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 83. Vergleichbar ist die Tendenz zur Zusammenfassung des Haares zu größeren Einheiten, wobei die Einzellocken durch Meißelrillen binnengegliedert sind und die Einzelsträhnen voneinander durch Bohrungen getrennt sind.

unregelmäßig angebrachte Bohrungen stofflich charakterisiert.³²⁰ Ab mittelseverischer Zeit erfreuten sich die kappenartigen Kurzhaarfrisuren großer Beliebtheit, die stilistisch allerdings ganz unterschiedlich ausgeführt sind: die Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 330 (Kat. 84), 1802 (Kat. 93) und das Portrait im Kerameikosmuseum Inv. P 2 (Kat. 79) beispielsweise besitzen eine a penna-Frisur, wie sie in Rom für Bildnisse der spätseverischen Zeit charakteristisch ist.³²¹ Daneben finden sich Portraits, deren Haar durch Pickung oder Ritzung angegeben ist: die durch vergleichsweise grobe Pickspuren aufgeraute Haaroberfläche am Bildnis im Nationalmuseum Inv. 635 (Kat. 81) bildet mit der glatten Gesichtshaut und dem voluminösen, durch Bohrungen aufgelockerten Bart einen reizvollen Kontrast.³²² Sehr feine, oberflächliche Meißelritzungen gliedern hingegen bei dem Bildnis im Nationalmuseum Inv. 398 (Kat. 80) das Haar. Die sichelförmigen Strähnen des Bildnisses im Nationalmuseum Inv. 396 (Kat. 94) finden keine Vergleiche in der stadtrömischen Portraïtkunst und dürften wohl am ehesten motivisch bedingt sein: in ihrer Form zeigen sie Verwandtschaft mit dem Platonbildnis, das auch in Bezug auf den Bart als ikonografisches Vorbild diente.³²³

7. Nachseverisch

Die Portraits der nachseverischen Zeit tragen sämtlich die kappenartige Kurzhaarfrisur, orientieren sich mithin typologisch weiterhin an den entsprechenden stadtrömischen Kaiserbildnissen; die stilistische Ausarbeitung des Haares ist jedoch ganz unterschiedlich. In Rom wurde die a penna-Technik in nachseverischer Zeit sukzessive durch zunehmend grober werdende Ritzungen

³²⁰ Eine verwandte Haargestaltung zeigt auch ein weiteres, aus Izmir oder Kyzikos stammendes Privatportrait in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 817, das enge physiognomische Parallelen zum Elagabalsbildnis aufweist: Johansen (1995b) 72 f. Kat. 26.

³²¹ Zeitlich aus dem Rahmen fallen diesbezüglich das hadrianisch zu datierende Bildnis des Chrysispos im Nationalmuseum Inv. 386 (Kat. 35) mit a penna-Frisur und das ebenfalls hadrianische Portrait eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 410 (Kat. 25), das eine aus kurzen Flammensträhnen bestehende Haartracht trägt, die entfernt an die a penna-Frisuren erinnert.

³²² Die Haarpickung entspricht dem Bildnis des Pupienus im Museo Capitolino Inv. 477: Fittschen – Zanker (1994) 126 f. Kat. 106 Taf. 130–131. Vgl. auch ein Knabenportrait des mittleren 3. Jhs. n. Chr. von der Agora, Museum Inv. S 1307 (Kat. 98), das eine ganz verwandte Haargestaltung zeigt.

³²³ Eine vergleichbare Frisur zeigt das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 837 (Kat. 89); allerdings lassen sich dort auf Grund der starken Zerstörung des Gesichtsbereichs keine Aussagen über mögliche Angleichungen treffen.

abgelöst.³²⁴ Die beiden Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 1307 (Kat. 98) und im Nationalmuseum Inv. 347 (Kat. 101) stehen mithin stilistisch in der durch das römische Kaiserhaus geprägten Mode. Sehr viel feiner und oberflächlicher sind die Ritzungen hingegen bei einem Bildnis im Nationalmuseum Inv. 391 (Kat. 96) ausgeführt. Es ist nicht zu entscheiden, ob diesem Detail Aussagekraft in Bezug auf die zeitliche Stellung des Werkes zuermessen werden kann, oder ob es sich dabei ausschließlich um ein Qualitätsmerkmal handelt. Daneben finden sich noch immer Bildnisse, die sich durch eine a penna-Frisur auszeichnen: die Portraits von der Agora, Museum Inv. S 580 (Kat. 100) und S 1312 (Kat. 107) sowie im Nationalmuseum Inv. 406 (Kat. 95) belegen, dass in Athen offenbar bestimmte stilistische Gestaltungsweisen länger in Gebrauch blieben als in Rom.³²⁵

8. Gallienisch und tetrarchisch

Die insgesamt fünf in gallienische Zeit³²⁶ zu datierenden Bildnisse entsprechen stilistisch dem aus Rom Bekannten, für das eine in ihrer Plastizität und Stofflichkeit reduzierte und stattdessen grafisch-lineare Wiedergabe von Haar und Bart charakteristisch ist. Gleiches gilt für die beiden Bildnisse aus tetrarchischer Zeit im Nationalmuseum Inv. 536 (Kat. 112) und Inv. 658 (Kat. 113).

³²⁴ Auch das Bildnis des Maximinus Thrax weist noch die feine Zeichnung der Haare in Form der a penna-Technik auf. Gegenüber der Zeit des Severus Alexander zeigt sich aber eine Zunahme langgezogener Ritzlinien, eine Stilisierung, die in den 40er Jahren des 3. Jhs. die a penna-Technik ablöst und zur vorherrschenden Darstellungsform wird: Fittschen – Zanker (1994) 125 zu Nr. 105.

³²⁵ An die a penna-Frisur erinnert ferner die Haargestaltung beim Portrait eines Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 435 (Kat. 97).

³²⁶ Nationalmuseum Inv. 349 (Kat. 102), Inv. 428 (Kat. 106), ohne Inv. (Kat. 104). Agora, Museum Inv. S 2062 (Kat. 103), Inv. S 659 (Kat. 105).

ii. Weiblich

1. Iulisch-claudisch

Auch die weiblichen Bildnisse der iulisch-claudischen Zeit entsprechen stilistisch dem aus Rom Bekannten: das Portrait von der Agora, Museum Inv. S 1631 (Kat. 121) beispielsweise ist mit der Replik des Antonia Minor-Portraits im Louvre, Inv. MA 1229 stilistisch gut vergleichbar.³²⁷ Die starke klassizistische Überformung des Gesichtsbereichs geht über das kaiserliche Vorbild jedoch hinaus: hierin dürfte eine griechische Besonderheit zu erkennen sein.³²⁸ Das stark bestoßene Bildnis in Athen, Nationalmuseum Inv. 3297 (Kat. 119) zeichnet sich durch eine lediglich mit dem Meißel gestaltete Löckchenfrisur aus, die typologisch auf die Bildnisse der Agrippina Minor zurückgeht. Man ist versucht, diesen Umstand im Rahmen des auch im Kaiserportrait belegten zurückhaltenden Bohrgebrauchs im griechischen Portrait auszudeuten; vermutlich handelt es sich dabei aber lediglich um ein Anzeichen der geringen Qualität des Privatportraits.³²⁹

2. Flavisch

Aus flavischer Zeit ist lediglich ein weibliches Bildnis (Magazin der 3. Ephorie (sog. Iulia Titi, Inv. unbek.) (Kat. 123)) überliefert, das hinsichtlich seiner Qualität nicht nur der stadtrömischen höfischen Portraitkunst in nichts nachsteht, sondern auch stilistisch dem einzig gesicherten rundplastischen Bildnis der Iulia Titi so nahe kommt, dass eine stadtrömische Herkunft des Bildnisses nicht ausgeschlossen werden kann.³³⁰ In diesem Fall wären jedoch die insbesondere im Gesichtsbereich ausgeprägten Klassizismen, die Paul Zanker auch für die Kaiserportraits ermittelt hatte, nicht vor dem Hintergrund der griechischen Herkunft auswertbar.

³²⁷ de Kersauson (1986) 172 f. Kat. 80.

³²⁸ An Bronzebildnisse klassischer Zeit erinnert ferner die Gesichtsgestaltung beim Bildnis des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 416 (Kat. 27).

³²⁹ Dies besitzt auch angesichts der Tatsache, dass auf der Athener Akropolis ein qualitätvolles Portrait der Agrippina Minor gefunden wurde, das gebohrtes Schläfenhaar besitzt, eine gewisse Wahrscheinlichkeit: Athen, Nationalmuseum Inv. 3554: Watzinger (1901) 319 Abb. 13; Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 21.

³³⁰ Mit dem Bildnis der Iulia Titi in Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv. 8638 ist insbesondere die stoffliche Gestaltung des Haarwulstes über der Stirn und die sorgfältige Gestaltung des Haares auf dem Hinterkopf und an den Seiten vergleichbar: Herrscherbild II, 1 (1966) Taf. 42.

3. Trajanisch

Lediglich ein weibliches Bildnis stammt aus trajanischer Zeit: die Büste der Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 3550 (Kat. 124) lässt sich frisurtypologisch in diese Epoche datieren. Auch die stilistische Ausarbeitung des Haares entspricht diesem Zeitansatz.³³¹

4. Hadrianisch

Auch bei den Frauenportraits ist die bei den männlichen Portraits beschriebene stilistische Vielfalt erkennbar: so ist das leider stark bestoßene Bildnis einer Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 359 (Kat. 127) lediglich auf Grund der Augenbohrung als Erzeugnis der hadrianischen Zeit erkennbar; Haar- und Karnatgestaltung entsprechen hingegen dem aus flavischer Zeit Bekannten. Die beiden anderen Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 449 (Kat. 125) und von der Agora, Museum Inv. S 2437 (Kat. 126) hingegen, deren Frisuren einen typologischen Anhaltspunkt für ihre Entstehung in hadrianischer Zeit liefern, lassen sich auch stilistisch mit Erzeugnissen dieser Zeit verbinden; allerdings schränkt die durch die grobe Ausarbeitung bedingte geringere Qualität des Bildnisses der Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 449 (Kat. 125) die stilistische Vergleichbarkeit mit stadtrömischen Bildnissen nicht unerheblich ein: am ehesten ist sie der Replik des Sabinabildnisses im Museo Capitolino Inv. 338 ähnlich, deren Haar einen vergleichbaren Oberflächeneindruck aufweist, obwohl die langen Haarsträhnen sehr sorgfältig und ausschließlich mit dem Bohrer gestaltet sind.³³² Gleiches gilt für das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 2437 (Kat. 126), dessen regelmäßige, schnurartige Haarsträhnen ebenfalls an die genannte Replik des Sabinabildnisses erinnern. Gleichwohl gelangte auch bei diesem Portrait ausschließlich der Meißel zur Haargestaltung zum Einsatz. Mithin bezeugen beide Bildnisse, dass in hadrianischer Zeit auch im weiblichen Portrait der Bohrer zurückhaltend eingesetzt wurde.

³³¹ Vgl. beispielsweise die Replik des Plotinaportraits in Rom, Museo Capitolino Inv. 439: Fittschen – Zanker (1994) 8 f. Kat. 7 Taf. 9.

³³² Fittschen – Zanker (1983) 10–12 Kat. 10 Taf. 12.

5. Antoninisch

Die Frauenportraits der antoninischen Zeit zeichnen sich sämtlich durch eine enge stilistische Verwandtschaft zu ihren jeweiligen kaiserlichen Vorbildern aus: beispielsweise übernimmt das Portrait der Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 801 (Kat. 129) nicht nur die Frisur, sondern auch die für das Portrait der Faustina Minor im 3. und 4. Typus überlieferte stilistische Gestaltung der Haare in ihr Bildnis.³³³ Trotz seines unfertigen Zustandes lässt das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 1237 (Kat. 130) erkennen, dass die dem 8. Typus der Faustina Minor typologisch entsprechende Frisur stilistisch in einer Weise gestaltet ist, die auch für die stadtrömischen Repliken dieses Bildnistypus überliefert ist.³³⁴ Das dem 5. Bildnistypus der Faustina Minor beziehungsweise dem 2. Typus der Lucilla nahestehende Portrait von der Agora, Museum Inv. S 362 (Kat. 131) lässt sich stilistisch mit Repliken der genannten typologischen Vorbilder gut verbinden.³³⁵ Beim Bildnis im Nationalmuseum Inv. 3001 (Kat. 134) entsprechen die Geschlossenheit der Haaroberfläche und die vergleichsweise kurzen, mit dem Meißel angefertigten Eintiefungen an das Bildnis der Crispina im 2. Typus.³³⁶ Auf die Angabe der einzelnen Haarsträhnen mit dem Meißel wurde allerdings verzichtet. Das Portrait von der Agora, Museum Inv. S 2435 (Kat. 135) entspricht nicht nur frisurtypologisch, sondern auch stilistisch Repliken des 4. Bildnistypus der Faustina Minor.³³⁷

6. Severisch

Wie schon in antoninischer Zeit gleichen sich die Frauenbildnisse stilistisch auch in severischer Zeit an ihre stadtrömischen Vorbilder an. Der aus frisurtypologischen und physiognomischen Gründen abzulehnenden Benennung des Portraits im Magazin der 3. Ephorie (Kat. 138) als Iulia Domna stünde zumindest der Stil nicht entgegen: das Portrait zeichnet sich durch die in Rom für die frühseverische Zeit charakteristischen Stilmerkmale aus, wenngleich diese

³³³ Vgl. beispielsweise Fittschen (1982b) Taf. 15–16. 17, 2–4.

³³⁴ vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1983) Taf. 28. Vgl. auch Fittschen (1982b) Taf. 18.

³³⁵ Vgl. beispielsweise Fittschen (1982b) Taf. 20, 1–3 (besonders das rechte Profil). Taf. 48, 1–2.

³³⁶ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Vatikan Inv. 1415: Fittschen (1982b) Taf. 54.

³³⁷ Vgl. beispielsweise Fittschen (1982b) Taf. 17, 2–4.

beim Athener Bildnis eine grobere Ausführung aufweisen.³³⁸ Das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 1887 (Kat. 139) zeigt eine stilistische Gestaltung des Haares, die in Rom schon in antoninischer Zeit belegt ist: es handelt sich um eine in der Ausführung simplifizierte Weise der Haardarstellung, wie sie in äußerst qualitätvoller Weise von Bildnissen der Faustina Minor, aber auch von Bildnissen der Iulia Domna im Typus Leptis sowie der Iulia Mamaea bekannt ist.³³⁹

7. Nachseverisch

Auch das äußerst qualitätvolle Portrait einer Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 541 aus der Mitte des 3. Jhs. n. Chr. (Kat. 142) weist eine Frisur auf, die stilistisch dem aus Rom Bekannten entspricht.³⁴⁰

Über die stilistische Ausarbeitung der beiden Frauenbildnisse des 4. Jhs. n. Chr. von der Agora, Museum Inv. S 248 (Kat. 143) und S 931 (Kat. 144) sind auf Grund ihrer starken Bestoßung keine Aussagen möglich.

³³⁸ Vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1983) Taf. 181 (Privatportrait). Kopenhagen: Johansen (1995b) 28 f. Kat. 5 (Iulia Domna).

³³⁹ Faustina Minor: vgl. beispielsweise Fittschen (1982b) Taf. 35, 3–4. 28, 1–2 (Haarkranz). 24–25; Iulia Domna: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 39; Iulia Mamaea: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 41 und die weitaus weniger qualitätvolle Replik Fittschen – Zanker (1983) Taf. 43.

³⁴⁰ Vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1983) Taf. 45–46. Vgl. auch die qualitätvollen Privatportraits in Kopenhagen: Johansen (1995b) Kat. 45. 68–70.

iii. Zusammenfassung

Die Untersuchung der stilistischen Charakteristika der kaiserzeitlichen Portraits aus Athen erbrachte einerseits eine enge Orientierung an Rom bereits von augusteischer Zeit an; die stilistische Vielfalt insbesondere des 2. und 3. Jhs. lässt sich in ähnlicher Form weitgehend auch in Rom fassen.

Allerdings lassen sich auch Unterschiede erkennen: in Athen ist von zum Teil deutlich längeren Laufzeiten stilistischer Merkmale auszugehen: dies belegt eindrücklich das Knabenportrait von der Agora, Museum Inv. S 1312 (Kat. 107), das noch nach der Mitte des 3. Jhs. n. Chr. eine a penna-Frisur zeigt, wohingegen sich die zeitgleichen stadtrömischen Bildnisse zu dieser Zeit bereits durch eine ausschließlich durch Ritzungen gestaltete Haarkappe auszeichnen.³⁴¹

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch der Vergleich des wohl in mittel- bis spätseverischer Zeit entstandenen Bildnisses von der Agora, Museum Inv. S 517 (Kat. 86) mit dem wohl ins 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. zu datierenden Portrait im Nationalmuseum Inv. 406 (Kat. 95), das einen ganz vergleichbar gestalteten Bart zeigt. Die Beobachtungen, die Paul Zanker in seiner grundlegenden Untersuchung zu den aus Griechenland stammenden Kaiserportraits³⁴² machte, lassen sich auch im Privatportrait fassen – wohl nicht zuletzt auf Grund der Werkstatttraditionen und der Vorbildfunktion des Kaiserportraits: hierzu gehört in erster Linie die Reduktion der charakteristischen Physiognomie zugunsten ausgeglichenerer Proportionen und an Klassischem orientierter Formen.³⁴³ Zu nennen ist ferner die Tendenz zu detailarmen und

³⁴¹ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Decius in Rom, Museo Capitolino Inv. 482: Fittschen – Zanker (1994) 130–133 Kat. 110 Taf. 135–137. Zum vielfältigen Nebeneinander unterschiedlichster Frisuren und der daraus resultierenden Schwierigkeit der Datierung der Portraits im Osten des Imperium Romanum im 2. und 3. Jh. n. Chr. vgl. Bergmann (1977) 82. 84; Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 9–16; Bergmann (1981) 183 Nr. 103. 185–187 Nr. 149. 154. 188 Nr. 182; Fittschen (1991) 304. Vgl. auch die verwandte Bartgestaltung des frühseverischen Portraits von der Agora, Museum Inv. S 517 (Kat. 86) und des in der Mitte des 3. Jhs. n. Chr. entstandenen Bildnisses im Nationalmuseum Inv. 406 (Kat. 95): Bergmann (1977) 84.

³⁴² Zanker (1983).

³⁴³ Beispielsweise geht die länglichere und schlankere Gesichtsform des Hadriansbildnisses aus Athen (Nationalmuseum Inv. 3729), das typologisch mit dem Typus Capitol Sala degli Imperatori 25 (auch Typus Panzerbüste Imperatori 32, vgl. Fittschen – Zanker (1994) Nr. 52) zusammenhängt, wohl auf eine „Verschönerung“ des flachen und breiten Gesichts Hadrians gemäß klassischer Formen durch den Bildhauer zurück: Zanker (1983) 15. Vgl. auch die postume Panzerstatue des Hadrian aus dem Nymphäum des Herodes Atticus in Olympia: Zanker (1983) 15 mit Anm. 30; 18 Anm. 40 Taf. 5, 4; 7, 2.

großflächigen Gesichtsbildungen.³⁴⁴ Einer vereinfachten Darstellung wurden auch die zum Teil komplizierten stadtrömischen Modefrisuren unterworfen, die im 2. Jh. n. Chr. in Athen auch nicht derart intensiv aufgebohrt wurden wie stadtrömische Bildnisse des Vergleichszeitraums.³⁴⁵ Diese Phänomene dürften als „Erbe altgriechischer Kunstauffassung“³⁴⁶ zu interpretieren sein.

³⁴⁴ Vgl. beispielsweise das Portrait des Lucius Verus aus dem Athener Dionysostheater: die stadtrömischen Bildnisse hingegen zeichnen sich durch stärkere Oberflächenreize aus, die durch die feinere Politur der Gesichtsteile, die differenziertere Bewegung der Oberfläche und die minutiöse Durchmodellierung der Kopf- und Barthaare entsteht: Fittschen (1971) 229. Darüberhinaus ersetzte der Bildhauer die charakteristischen schmalen Augen des Lucius Verus im Samtherrschaftstypus beim Athener Portrait durch eine allgemeinere Augenformel. Auf diese Weise entsteht ein Ausdruck der ‚Leere‘ in den Gesichtern der Portraitierten: Zanker (1983) 12 f.

³⁴⁵ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Antoninus Pius aus dem Nymphäum des Herodes Atticus in Olympia, als dessen Vorlage der Typus Croce Greca beziehungsweise Formia (gehen auf ein gemeinsames Urbild zurück: Fittschen – Zanker (1994) zu Nrn. 59 und 60) ermittelt wurde. Die charakteristischen Stirnhaarlocken hat der Athener Bildhauer zu größeren und bewegteren Einheiten zusammengefasst. Der Bohrer gelangte nur sehr zurückhaltend zur Anwendung. Vgl. Fittschen (1971) 229. Dies scheint aber zum Teil auch auf die geringere Qualität der Bildnisse zurückzugehen beziehungsweise motivisch bedingt zu sein: vgl. das Bildnis des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 402 (Kat. 28), das eine Angleichung an Herodot zeigt.

³⁴⁶ Fittschen (1971) 229. Ähnlich auch Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 11.

V. Ikonografie

Die Untersuchung der ikonografischen Besonderheiten der Athener Portraits erweist sich insofern als lohnenswert, als wir davon ausgehen können, dass die Wahl einer bestimmten Darstellungsform in erster Linie auf das Selbstverständnis des Portraitierten zurückgeht.

Dabei ist das Phänomen der Bildnisangleichung von zentraler Bedeutung: der Bezug auf bestimmte Vorlagen, also die intentionelle, programmatische Nachahmung überliefert uns nämlich, welche Persönlichkeiten von der athenischen Oberschicht als gesellschaftliche Vorbilder angesehen wurden. Der Vergleich mit stadtrömischen Privatportraits erbringt auch hier eine Antwort auf die Frage, inwiefern sich in Athen eigenständige Darstellungsweisen entwickelten.

a. Das römische Kaiserhaus als ikonografisches Vorbild

Von augusteischer Zeit an bis in die Spätantike orientiert sich der überwiegende Teil der Bürger Athens in ihrer persönlichen Repräsentation ikonografisch an den Angehörigen des Römischen Kaiserhauses. Dabei wird deutlich, dass der Grad der Angleichung von Anfang an sehr hoch ist und durch eine erstaunliche Einheitlichkeit geprägt ist: bis in hadrianische Zeit stellen die Angehörigen des römischen Kaiserhauses die einzigen ikonografischen Vorbilder für die in Athen gefundenen Portraits dar. Dabei erfreuten sich bestimmte ‚Zeitgesichter‘ zum Teil auch noch deutlich nach den jeweiligen Epochen, für die sie charakteristisch sind, großer Beliebtheit: beispielsweise sind die ‚flavischen‘ Altmännergesichter auch in hadrianischer Zeit noch mehrfach belegt. Dabei handelt es sich freilich um ein Phänomen, dass auch in Rom und in den anderen Gebieten des Imperium vielfach nachweisbar ist.

i. Kaiser oder nicht Kaiser?

Insbesondere diejenigen Bildnisse, die sich sehr eng an die kaiserlichen Vorbilder anlehnten, wurden in der älteren Forschung noch häufig als Darstellungen des jeweiligen Kaisers benannt, dessen Portrait als Vorbild diente. Prinzipiell ist bei

der Entscheidung, ob es sich bei diesen Bildnissen um Angehörige des römischen Kaiserhauses handelt, allein ausschlaggebend, ob „auch nur in kleinsten Einzelheiten“³⁴⁷ ein typologischer Zusammenhang mit den gesicherten Portraits der jeweiligen Kaiser nachweisbar ist.³⁴⁸ Als besonders problematisch erweisen sich in diesem Zusammenhang die weiblichen Privatportraits, da sie sich durch besonders enge Angleichungen auszeichnen: in erster Linie geht dies auf die mit den kaiserlichen Vorbildern häufig nahezu identischen Frisuren zurück, wodurch die sich meist auf Münzbildnisse stützende Benennung von Portraits zumindest wesentlich erschwert wird. Hinzu tritt die Tatsache, dass die Frauen bestimmte nicht veränderliche physiognomische Merkmale des Kaiserportraits bei gleichzeitiger Reduktion der individuellen physiognomischen Kennzeichnung in ihre Darstellung übernehmen. Das hieraus resultierende Dilemma veranschaulicht in besonderer Weise das in mehreren Repliken überlieferte Bildnis eines Mädchens von der Agora, Museum Inv. S 336 (Kat. 128), das auf Grund der Frisur lange Zeit als Portrait der Faustina Minor im 4. Bildnistypus galt.³⁴⁹ Auch die runden, stofflich gebildeten Gesichtsformen widersprechen einer derartigen Benennung nicht.³⁵⁰ Nur anhand genauer Vermessungen konnte Renate Bol nachweisen, dass es sich um eine Tochter des Herodes Atticus, wohl Athenais, handelt.³⁵¹ Auch die jugendlichere Erscheinung spricht dagegen, dass es sich bei den Mädchenbildnissen um das Portrait der Kaiserin im 4. Bildnistypus handelt, da diese zu diesem Zeitpunkt bereits etwa 20 Jahre alt war.³⁵² Entsprechend lässt sich auch im Fall des Portraits einer Frau im Magazin der 3. Ephorie (Inv. unbek.; sog. Iulia Domna) (Kat. 138) allein mit den geringen physiognomischen Abweichungen argumentieren, dass nicht die Kaiserin Iulia Domna dargestellt sein dürfte: da das Bildnis jene Frisur trägt, der die genannte Kaiserin seit dem ersten Jahrzehnt des 3. Jhs. n. Chr. zu Popularität verholfen hatte, erscheint

³⁴⁷ Zanker (1983) 14.

³⁴⁸ Zanker (1983) 12–14, bes. 14. Noch immer wird dieses methodische Vorgehen in der Forschung in Frage gestellt: vgl. dazu jüngst Riccardi (2000).

³⁴⁹ Fittschen (1982b) 49 f. Zum Münzbildnis der Faustina Minor im 4. Typus: Fittschen (1982b) 35 f. Taf. 2, 10.

³⁵⁰ Vgl. beispielsweise die Replik des Bildnisses der Faustina Minor im 4. Bildnistypus in Athen, Nationalmuseum Inv. 442: Fittschen (1982b) Taf. 18.

³⁵¹ Bol (1984) 181.

³⁵² Fittschen (1982b) 50 Anm. 27. Zum Geburtsdatum der Faustina Minor vgl. Fittschen (1982b) 22 Anm. 1.

zunächst zumindest unter frisurtypologischen Gesichtspunkten die Benennung als Iulia Domna, wie sie Pandelis Zoridis vorschlägt³⁵³, durchaus denkbar. Nahegelegt wird diese Benennung auch durch die Übernahme physiognomisch nicht veränderbarer Gesichtsdetails wie der herabgezogenen Tränenkanäle, dem weiten Abstand zwischen Mund und Nase sowie den geblähten Nasenflügeln und der Einzüge unterhalb des Mundes. Allerdings sprechen der runde Gesichtsumriss mit dem schweren Untergesicht, der horizontale Verlauf der Augenbrauen und generell das Fehlen spezifischer Charakteristika, die eine Benennung als Iulia Domna untermauert, dafür, dass es sich wohl doch um das Bildnis einer Unbekannten handeln dürfte.³⁵⁴

Eindeutiger ist der Fall des Portraits einer Frau im Athener Nationalmuseum Inv. 449 (Kat. 125), das seit der Publikation durch Frederik Poulsen 1923 als Bildnis der Sabina gilt: es sei im Rahmen einer der Reisen Hadrians nach Athen, auf der ihn seine Ehefrau begleitete, also in den Jahren 124/5 oder 128/9 n. Chr.³⁵⁵, entstanden. Von den gesicherten Sabinaportraits unterscheidet es sich allerdings durch eine abweichende Physiognomie und Frisur. Diesen Umstand erklärt Max Wegner damit, dass der griechische Bildhauer das Bildnis „auf Grund seines persönlichen Eindrucks vom Aussehen der Dargestellten“ geschaffen hat. Ganz ähnlich wird das Bildnis eines Mannes im Athener Nationalmuseum Inv. 249 (Kat. 30) interpretiert, das Kavvadias 1892 als Hadrian benannte³⁵⁶: die Abweichungen zu den offiziellen Typen Hadrians wurden damit erklärt, dass hier eine Darstellung vorliege, die den Kaiser in einer Weise zeige, wie er wirklich war³⁵⁷

³⁵³ Zoridis (1984) 593.

³⁵⁴ Keine endgültige Entscheidung lässt sich für das im Gesichtsbereich stark bestoßene Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 801 (Kat. 129) treffen, das dem Portrait der Faustina Minor im 3. und 4. Bildnistypus stark ähnelt. Vgl. dazu auch Harrison (1953) 46.

³⁵⁵ Wegner (1938) 304. Auf Basis der Frisuranordnung bringt Wegner das Athener Bildnis in Zusammenhang mit den Bildnismünzen mit dem Portrait Sabinas, die vor 130 n. Chr. entstanden sind; so auch West (1941) 125 Nr. 1. Da „der entsprechende Bildnistypus“ nach 130 n. Chr. auf den Münzen nicht mehr nachweisbar sei, gehe die Entstehung des Bildnisses wohl nicht auf die Reise Hadrians nach Athen im Jahre 132 n. Chr. zurück. Max Wegner postuliert Ähnlichkeiten zwischen dem Athener Bildnis und den Portraits der Sabina in Vaison und Italica, woraus er auf eine frühe Entstehung des Athener Kopfes im Rahmen des ersten Athenaufenthalts Hadrians 124/5 n. Chr. schließt: Herrscherbild II, 3 (1956) 87 f. Carandini (1969) 162 hingegen verbindet das Bildnis mit der 2. Reise Hadrians nach Athen 128/9 n. Chr. Ohne nähere Begründung datiert Datsouli-Stavridi (1985) 45 das Bildnis in das Jahr 136 n. Chr.

³⁵⁶ Kavvadias (1880–1882) 205 Kat. 249.

³⁵⁷ Max Wegner bezeichnet diese Bildnisse als „Originale“, die in direkter Anschauung des Modells durch den Bildhauer entstanden, Herrscherbild II, 3 (1956) 40 f. Vgl. auch West (1941) 117 f. Zu

beziehungsweise wie der griechische Künstler das Modell interpretierte.³⁵⁸ Freilich lässt sich nicht ausschließen, dass es sich bei den genannten Exemplaren tatsächlich um Portraits der Sabina und des Hadrian handelt; solange nicht entsprechend benannte Bildnisse dieser Art gefunden werden, ist dies methodisch allerdings nicht nachweisbar.³⁵⁹ Angesichts des derzeitigen Forschungsstandes werden beide daher zu Recht als Privatportraits eingestuft.³⁶⁰ Aus den genannten Gründen ist auch das Bildnis einer Frau, das sich im Magazin der 3. Ephorie befindet (Kat. 123), nicht benennbar: die Dargestellte trägt eine Frisur, die derjenigen der weiblichen Angehörigen des flavischen Kaiserhauses verwandt ist. Darüber hinaus übernimmt das Bildnis physiognomisch unveränderbare Gesichtsdetails wie die rundliche Gesichtsform, die weit ausschwingenden Brauen und den vollen Mund aus dem Portrait der Iulia Titi. Dass es sich dabei um die Kaisertochter handelt, wie Pandelis Zoridis vermutet³⁶¹, lässt sich in diesem Fall nur deshalb nicht verifizieren, da deren Ikonografie nicht hinlänglich bekannt ist: lediglich ein einziges rundplastisches Bildnis der Iulia Titi, das sich in Rom, Thermenmuseum Inv. 8638 befindet, ist gesichert. Da das Athener Portrait von diesem in Bezug auf Frisur und Physiognomie abweicht, dürfte es sich wohl doch eher um eine Unbekannte handeln.

diesen sog. privaten Kaiserportraits: Zanker (1983) 9 f. Anm. 8; Fittschen – Zanker (1983) 50 Anm. 5 zu Kat. 63.

³⁵⁸ Hekler (1912) XLII; Gualandi (1977) 71; West (1941) 117 f.; Herrscherbild II, 3 (1956) 40 f.

³⁵⁹ Fittschen (1971) 219; Zanker (1983) 14.

³⁶⁰ Sog. Sabina: ausführlich Fittschen (2000) 514. Sog. Hadrian: Weber (1954) 368; Fittschen (1977) 74 Anm. 3 zu Kat. 24; Zanker (1983) 14; Willers (1990) 45 f.; Fittschen (1992–1993) 450. 455. Vgl. dazu auch das Portrait des sog. Augustus von der Agora, Museum Inv. S 356 (Kat. 1).

³⁶¹ Zoridis (1984) 593.

ii. Kaiserimitierende Bildnisse

1. Männlich

Die im Folgenden zu besprechenden Bildnisse zeichnen sich sämtlich durch eine enge Angleichung an die kaiserlichen Vorbilder aus: dies betrifft in erster Linie die Frisuren und Barttrachten sowie die Mimik, zum Teil auch die Physiognomie. ‚Realistische‘ Elemente wie zurückweichendes Haar oder Glatzköpfigkeit, Feistheit und Altersmerkmale sind ab flavischer Zeit verstärkt fassbar und bleiben auch in antoninischer Zeit neben einer ‚nicht-realistischen‘ Darstellung ohne Altersmerkmale bestehen.³⁶² Eine deutliche Zunahme der ‚Realismen‘ lässt sich in severischer Zeit beobachten, und in der nachseverischen Zeit bildet sich eine verstärkt ‚realistische‘ Darstellungsweise heraus, die bis auf zwei Ausnahmen gallienischer Zeit³⁶³, die alleinige Richtung bleibt. Bei der Beurteilung dieses Befundes ist freilich zu beachten, dass das Auftreten ‚realistischer‘ Elemente im männlichen Privatportrait aus Athen Hand in Hand geht mit dem römischen Kaiserbildnis, und zwar sowohl was den Umfang der Ausprägung als auch die Einzelmotive und den Zeitpunkt angeht. Die enge physiognomische Angleichung brachte eben auch die Übernahme derartiger Motive mit sich: so zeigt schon das in tiberischer Zeit entstandene Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 401 (Kat. 9), das einen Jugendlichen wiedergibt, Nasolabialfalten: hierbei dürfte es sich aber um eine motivische Reminiszenz an das Bildnis des Tiberius handeln. Ein feistes Gesicht und Altersmerkmale zeigt entsprechend auch das Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 392 (Kat. 15), das sich physiognomisch an Titus anlehnt. Auch das sich in seiner Physiognomie am Bildnis des Marc Aurel im 4. Typus orientierende Portrait von der Agora, Museum Inv. S 2355 (Kat. 50) weist wie der Kaiser Altersmerkmale auf. Gleiches gilt für das um die Mitte des 3. Jhs. n. Chr. entstandene Knabenbildnis von der Agora, Museum Inv. S 1312 (Kat. 107), das trotz seines jungen Alters Nasolabialfalten

³⁶² Zu diesem Phänomen vgl. zusammenfassend Goette (1984) bes. 98–104.

³⁶³ Es handelt sich um die Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 349 (Kat. 102) und ohne Inv. (Kat. 104).

zeigt: diese sind als Anlehnung an das Bildnis des Gordianus Pius zu verstehen, dem damit eine gewisse Reife und Erfahrung bescheinigt werden sollte.³⁶⁴

Nun ist diese Erkenntnis freilich auch vor dem Hintergrund der zeitgleichen stadtrömischen Portraitkunst auszuwerten: in der Forschung wurde bereits darauf hingewiesen, dass ‚realistische‘ Portraits bereits seit augusteischer Zeit und im gesamten 2. Jh. n. Chr. fassbar sind, wobei eine Zunahme in spätantoninischer und frühseverischer Zeit zu verzeichnen ist.³⁶⁵ Bei der in Athen greifbaren Erscheinung handelt es sich mithin um die Reflexion eines im stadtrömischen Kaiser- und Privatportrait belegten Phänomens.

a. Das iulisch-claudische Kaiserhaus

Die in augusteische Zeit zu datierenden Bildnisse im Nationalmuseum, Inv. 519 (Kat. 4), 1767 (Kat. 3) und 2243 (Kat. 2) beziehungsweise von der Agora, Museum Inv. S 356 (Kat. 1) zeichnen sich durch eine wenig individuelle, auf Altersmerkmale weitgehend verzichtende Darstellung mit wohlproportionierten Kopfformen und schmalen Gesichtern aus, wie sie auch für das Portrait des Augustus charakteristisch ist. Wie das Vorbild sind sie bartlos dargestellt.³⁶⁶ Der Grad der physiognomischen Ähnlichkeit ist dabei ganz unterschiedlich: während das in der älteren Forschung als Portrait des Augustus³⁶⁷ bezeichnete Bildnis des Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 356 (Kat. 1) trotz seiner individuellen Merkmale dem Bildnis des Augustus physiognomisch, aber auch in Bezug auf seine Frisur und Haltung nahe kommt, gleicht sich der Jüngling im Nationalmuseum Inv. 1767 (Kat. 3) lediglich in Bezug auf seine Frisur eng an das Bildnis des Augustus im Prima Porta-Typus an. Das freilich nur sehr fragmentarisch überlieferte Bildnis des Jünglings im Nationalmuseum Inv. 2243 (Kat. 2) hängt frisurtypologisch nur lose mit dem kaiserlichen Vorbild zusammen: die augusteische Datierung ergibt sich in diesem Fall in erster Linie durch die Form und stilistische Wiedergabe der Locken. Neben dem Portrait des Augustus

³⁶⁴ Fittschen – Zanker (1994) 128 Kat. 107. Freilich bedeutet die Nachbildung derartiger motivischer Details ins Privatportrait nicht, dass auch die inhaltliche Aussage des Kaiserportraits übernommen wurde.

³⁶⁵ Fittschen (1980) 112–114.

³⁶⁶ Bei dem Bildnis im Nationalmuseum Inv. 519 handelt es sich allerdings ohnehin um ein Knabenbildnis.

³⁶⁷ Vgl. dazu unten.

diente in mittel- bis spätaugusteischer Zeit auch das Bildnis des Tiberius den Athener Bürgern als ikonografisches Vorbild: Anlage und stilistische Ausgestaltung der Stirnhaarlocken des Knabenportraits im Nationalmuseum Inv. 519 (Kat. 4) entsprechen dem wohl in mittel- bis spätaugusteischer Zeit entstandenen 1. Bildnistypus des Tiberius³⁶⁸, an Rück- und Nebenseiten sind hingegen noch die motivischen Abhängigkeiten der Locken vom Augustusportrait evident.³⁶⁹ Das Portrait im Nationalmuseum Inv. 490 (Kat. 8) ähnelt physiognomisch dem 1. Bildnistypus des Tiberius; der Verlauf der Stirnhaarlinie in einem einheitlichen, runden Bogen könnte auf die Abhängigkeit von Bildnissen im Typus Berlin-Sorrent deuten. Auch der kleine Mund und die weit auseinanderstehenden Augen sind als unmittelbare motivische Anleihen aus dem Tiberiusbildnis zu interpretieren. Zwei weitere tiberische Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 401 (Kat. 9) und 2135 (Kat. 6) übernehmen aus dem kaiserlichen Vorbild die kleinteilige Frisur in Bezug auf Motivik und stilistische Ausgestaltung sowie einzelne physiognomische Merkmale: das Bildnis des Jünglings im Nationalmuseum Inv. 401 (Kat. 9) zeigt die für das Bildnis des Tiberius im Typus Berlin-Sorrent charakteristischen kleinen Augen und Nasolabialfalten³⁷⁰, während das Knabenbildnis im Nationalmuseum Inv. 2135 (Kat. 6) einen dem 1. Bildnistypus des Tiberius verwandten Gesichtsumriss zeigt.³⁷¹ Physiognomisch ähneln diese beiden Bildnisse dem kaiserlichen Vorbild jedoch nicht, sondern entsprechen vielmehr in recht allgemeiner Weise dem ‚Zeitgesicht‘ der iulisch-claudischen Epoche. Gleiches gilt für das Portrait des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 1983 (Kat. 13).

Auch in neronischer Zeit setzt sich der Trend fort, nur die Frisuren aus dem Kaiserbildnis zu übernehmen, kaum jedoch physiognomische Angleichungen vorzunehmen. Das deutlich überlebensgroße Portrait von der Agora, Museum Inv.

³⁶⁸ Vgl. beispielsweise die Replik des Tiberiusportraits in La Spezia: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 9.

³⁶⁹ Vgl. beispielsweise die Replik des Augustusportraits im Typus Prima Porta: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 3 Taf. 6.

³⁷⁰ Vgl. beispielsweise die in den beiden Repliken im Palazzo Braschi Inv. 416 und in Woburn Abbey überlieferten Varianten dieses Typus: Fittschen – Zanker (1994) 13–15 Kat. 12 Taf. 14. Beilage 12.

³⁷¹ Vgl. beispielsweise die Replik des Tiberiusportraits in La Spezia: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 9.

S 347 (Kat. 11) zeigt eine der für das Neroportrait charakteristische coma in gradus-Frisur³⁷² eng verwandte Haaranlage. Physiognomisch zeigt das Bildnis jedoch weder Ähnlichkeiten zum Portrait des Nero noch zu einem der anderen Portraits der Angehörigen des römischen Kaiserhauses. Ähnliches trifft auch auf die Jünglingsbildnisse im Kerameikosmuseum Inv. P 34 (Kat. 10) und im Akropolismuseum, Grabungs-Inv. NAM 22 (Kat. 12) zu, die eine ganz ähnliche Frisur zeigen: ohne physiognomisch beziehungsweise motivisch auf einen bestimmten Angehörigen des römischen Kaiserhauses Bezug zu nehmen, fügen sich beide Portraits durch klassizistisch überprägte Gesichtszüge, Alterslosigkeit, wohlproportionierte Kopfform und äußerst zurückhaltend angegebene individuelle Merkmale in die Reihe der iulisch-claudischen ‚Zeitgesichter‘.

Die von der frühen Kaiserzeit an greifbare, einheitliche Übernahme des durch das iulisch-claudische Herrscherhaus geprägten ‚Zeitgesichts‘ legt nahe, dass die klassizistischen Gesichter der Kaiser offenbar dem Geschmack der athenischen Bevölkerung in besonderem Maße entsprachen. Der Befund entspricht den attischen Grabstelen weitestgehend³⁷³: die Sichellockenfrisur beispielsweise ist vielfach auf Grabstelen tiberisch-claudischer Zeit belegt³⁷⁴, während die Frisur mit langen, in die Stirn gekämmten Haarfransen, wie sie die drei Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 347 (Kat. 11), im Kerameikosmuseum Inv. P 34 (Kat. 10) und im Akropolismuseum, Grabungs-Inv. NAM 22 (Kat. 12) zeigen, auf Grabreliefs von der frühen Kaiserzeit bis in die hadrianisch-antoninische Zeit hinein getragen wird.³⁷⁵

³⁷² Vgl. beispielsweise die Replik des Neroportraits im 3. Bildnistypus in Rom, Thermenmuseum Inv. 618.

³⁷³ Gleichwohl ist dort ein breiteres Spektrum an Frisuren greifbar: beispielsweise finden sich die kappenartigen Kurzhaarfrisuren auf Grabstelen offenbar schon in der frühen Kaiserzeit, während sie in der rundplastischen Portraitkunst in Athen erst von trajanischer Zeit an zu beobachten sind: von Moock (1998) 40 f.

³⁷⁴ von Moock (1998) 40 mit Anm. 504.

³⁷⁵ von Moock (1998) 41 f. Die lange Laufzeit dürfte in erster Linie auf die Schlichtheit dieser Frisur zurückgehen.

b. Das flavische Kaiserhaus

Frisurtypologische und physiognomische Angleichungen an die Angehörigen des flavischen Kaiserhauses zeigt das Portrait eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 392 (Kat. 15): der straff geführte Gesichtsumriss ist dem Bildnis des Domitian im letzten Bildnistypus³⁷⁶ verwandt, während das aus bewegten Löckchen bestehende Haupthaar motivisch sowohl für das Titus- als auch für das Domitiansbildnis charakteristisch ist. Die Angabe der Altersmerkmale hängt wohl ebenfalls mit den flavischen Vorbildern zusammen. Obwohl der Mund kleiner und die Lippen kaum abgesetzt sind, könnte der starke Einzug zwischen Unterlippe und Kinn beim Athener Portrait eine motivische Reminiszenz an das Bildnis des Domitian darstellen. Auf den attischen Grabreliefs lässt sich eine physiognomische Angleichung an die Angehörigen des flavischen Kaiserhauses lediglich ein Mal greifen: auf dem Grabrelief des Mousaios und der Amaryllis im Nationalmuseum Inv. 1233 zeigt der am linken Rand stehende Mann eine deutliche physiognomische Bezugnahme auf das Bildnis des Titus.³⁷⁷

Allerdings setzt sich in flavischer Zeit auch die Tendenz zur zurückhaltenden Angabe individueller physiognomischer Merkmale fort, wie das Bildnis eines unbekanntes Jünglings von der Agora, Museum Inv. S 1319 (Kat. 14) zeigt, das abgesehen von den fülligen Gesichtsformen, die aus dem flavischen Kaiserbildnis übernommen wurden, und den langen Koteletten, die an das Neroportrait erinnern, auf den „classical ephebe type of the fourth century B. C.“³⁷⁸ Bezug nehmen könnte, wie Evelyn Harrison vermutet. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang auch das in flavisch-trajanische Zeit gehörende Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. Θ 307 (Kat. 17): der hier Gezeigte ist nur anhand des offen herabfallenden Nackenhaars, das für Frauenportraits in Kombination mit dem Löckchentoupet nicht überliefert ist³⁷⁹, überhaupt als Mann erkennbar. Die weichen, gerundeten Gesichtsformen und das vollständige Fehlen von Altersmerkmalen entsprechen hingegen dem Frauenportrait dieser Zeit. Die

³⁷⁶ Vgl. beispielsweise die Replik im Palazzo dei Conservatori Inv. 2451: Fittschen – Zanker (1994) 35 f. Kat. 32 Taf. 36. Vgl. aber auch die Replik in Athen, Nationalmuseum Inv. 345: Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 32.

³⁷⁷ von Moock (1998) 127 Kat. 231 Taf. 31 d. 32 a–b.

³⁷⁸ Harrison (1953) 26 zu Kat. 14.

³⁷⁹ Fless (1995) 69.

Statue im Athener Nationalmuseum Inv. 255 und das Portrait auf einem Grabrelief in Eleusis, die beide langes Nackenhaar tragen, legen nahe, dass es sich bei dem Dargestellten im Nationalmuseum um einen Angehörigen des eleusinischen Kultpersonals handeln könnte.³⁸⁰

In der rundplastischen Portraitkunst erfreute sich das flavische ‚Zeitgesicht‘ noch bis in antoninische Zeit großer Beliebtheit: das Hermenbildnis des Heliodoros im Nationalmuseum Inv. 384 (Kat. 18), das sich mittels der Inschrift in das Jahr 115/6 n. Chr. datieren lässt, zeigt beispielsweise enge ikonografische Bezüge zu Bildnissen des Vespasian.³⁸¹ Gleiches gilt für das hadrianische Portrait im Nationalmuseum Inv. 410 (Kat. 25) und das ebenfalls hadrianisch zu datierende Portrait von der Agora, Museum Inv. S 586 (Kat. 24). Ohne einem der Angehörigen des flavischen Kaiserhauses physiognomisch ähnlich zu sehen, sind auch die beiden trajanischen Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 1182 (Kat. 20), S 1299 (Kat. 19) und das hadrianische Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 2468 (Kat. 22) im flavischen Altmännertypus mit spärlichem Haarwuchs und explizit angegebenen Altersmerkmalen dargestellt. Ein vergleichbarer Trend lässt sich bei den attischen Grabstelen nicht beobachten, gleichwohl aber in der stadtrömischen Portraitkunst.³⁸²

c. Das trajanische Kaiserhaus

Die Übernahme der Strähnenfrisur des Trajan ist in trajanischer Zeit in zwei Fällen gesichert belegt: das stark bestoßene Knabenbildnis im Nationalmuseum Inv. 3302 (Kat. 21) trägt die aus dem 1. Bildnistypus dieses Kaisers bekannte Frisur aus glatten, eine geschlossene Haarkappe bildenden Strähnen.³⁸³ Das Bildnis eines älteren Mannes im Nationalmuseum Inv. 2155 (Kat. 23) besitzt hingegen eine Haartracht, die dem Trajansbildnis im Typus Paris 1250 – Mariemont³⁸⁴

³⁸⁰ Geominy (1989) Taf. 43,4; von Mook (1998) 42. 165 Kat. 428 Taf. 57 c.

³⁸¹ Vgl. beispielsweise das Portrait des Vespasian in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2585: Johansen (1995a) 28 f. Kat. 3. Vergleichbar sind die explizite Angabe der Altersmerkmale, die schmalen Augen und die kurzen Sichellocken.

³⁸² Fittschen (1992–1993) 463–478 mit verschiedenen Beispielen; Smith (1998) 83–87. bes. 84–86.

³⁸³ Vgl. dazu beispielsweise die Replik des 1. Bildnistypus des Trajan in Rom, Magazin des Museo Capitolino Inv. 3019: Fittschen – Zanker (1994) 39 f. Kat. 39 Taf. 41–42.

³⁸⁴ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Vatikan Inv. 1229: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 20.

ähnelt, übernimmt gleichzeitig aber auch Motive aus den Portraits des Nero und des Nerva.³⁸⁵ Das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 1805 (Kat. 36) zeigt, dass für Kinderbildnisse noch in antoninischer Zeit die trajanische Strähnenfrisur verwendet wurde. Ferner geht auch das langsträhnige, in die Stirn gekämmte Haar des Polydeukion typologisch auf trajanische Frisuren und im Besonderen auf das Decennalienbildnis dieses Kaisers zurück.³⁸⁶ Die Übernahme der schlichten Frisur des Trajan ins Kinderportrait auch in nachtrajanischer Zeit ist auch in Rom vielfach belegt.³⁸⁷ Angesichts der großen Beliebtheit der trajanischen Frisur in der stadtrömischen Portraitkunst und ihrer – wohl auf Grund ihrer Schlichtheit – auch auf den attischen Grabdenkmälern häufigen Verwendung³⁸⁸ erstaunt die geringe Anzahl der Portraits mit trajanischer Strähnenfrisur in Athen.

d. Das hadrianische und antoninische Kaiserhaus

In hadrianisch-frühantoninischer Zeit lassen sich explizite physiognomische Angleichungen an das Portrait des Hadrian bislang in drei Fällen greifen: die Bildnisse der Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 249 (Kat. 30), Inv. 531 (Kat. 31) und des Kosmeten Sosistratos im Nationalmuseum Inv. 385 (Kat. 34) ähneln physiognomisch diesem Kaiser. Das Kosmetenportrait kombiniert damit eine dem Bildnis des Aelius Verus verwandte Buckellockenfrisur, die es mit einer Anastole über der Stirn kombiniert.³⁸⁹ Das in hadrianische Zeit zu datierende Portrait des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 416 (Kat. 27) hingegen besitzt eine Frisur, die auf die Brennscherenfrisuren neronischer Zeit zurückgeht und noch in trajanischer und hadrianischer Zeit belegt ist³⁹⁰: Hadrian selbst trägt in seinen Bildnissen im Typus Rolllockenfrisur eine Haartracht, die typologisch in der

³⁸⁵ Der kleine Mund könnte motivisch auf das Nervaportrait und die langen Koteletten auf das Nerobildnis zurückgehen. Das Bildnis in Kopenhagen wurde jüngst durch Jane Fejfer fälschlicherweise als Umarbeitung bezeichnet: Fejfer (2008) 378 Abb. 310.

³⁸⁶ Die größere Haarfülle dürfte auf einen Einfluss des Antinoosportraits sowie der Bildnisse der antoninischen Prinzen zurückgehen: Fittschen (1988) 306. Vgl. dazu auch Fittschen (1999) 10 Anm. 97. 78. 104. Vor diesem Hintergrund sind auch die Angleichungen an das Polydeukionportrait durch athenische Privatleute zu beurteilen: vgl. dazu unten.

³⁸⁷ Zanker (1982).

³⁸⁸ Noch in hadrianischer und antoninischer Zeit ist die trajanische Fransenfrisur auf den attischen Grabstelen belegt, häufig in Kombination mit einem Bart: von Moock (1998) 42–44.

³⁸⁹ Vgl. dazu auch unten.

³⁹⁰ Vgl. die Reliefs des 114 n. Chr. zu datierenden Trajansbogens in Benevent: beispielsweise Rotili (1972) Taf. LXI, CX.

Tradition der neronischen coma in gradus-Frisur steht.³⁹¹ Allerdings ähnelt die Frisur des Athener Portraits der des Kaisers nicht in einem Maße, dass von einer motivischen Reminiszenz an diesen auszugehen ist. Dagegen spricht auch die Physiognomie, die keine Ähnlichkeit zu Hadrian zeigt, sondern unter weitgehendem Verzicht auf Individualität stark klassizistisch überformt ist. Eine ganze Reihe weiterer männlicher Bildnisse der antoninischen Zeit zeigen ebenfalls keine spezifischen physiognomischen Angleichungen an ein bestimmtes Kaiserportrait, sondern kombinieren einzelne motivische Anleihen aus verschiedenen Kaiserportraits miteinander und entsprechen so in eher allgemeiner Weise dem antoninischen ‚Zeitgesicht‘. Dabei erweist sich die für das Bildnis des Antoninus Pius charakteristische Frisur mit den beiden schräg auf die Stirnmitte vorstoßenden Locken als beliebtes Motiv: dieses Frisurdetail wurde in das Portrait eines Jünglings von der Agora, Museum Inv. S 1091 (Kat. 38) und, in abgewandelter Form, auch in das Bildnis im Akropolismuseum Inv. 1353, dessen Herkunft aus Athen allerdings nicht gesichert ist³⁹², übernommen.³⁹³ Das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 404 (Kat. 39) zeigt in Bezug auf die Anlage seiner Frisur hingegen Verwandtschaften mit dem Portrait des Antinoos³⁹⁴, während die schmalen Augen eher an das Portrait des Lucius Verus³⁹⁵ erinnern. Das voluminöse, sich in unterschiedliche Richtungen wellende Seitenhaar hingegen könnte in der Tradition des Knabenportraits des Marc Aurel³⁹⁶ stehen. Das Portrait von der Agora, Museum Inv. S 526 (Kat. 40) ähnelt physiognomisch Bildnissen des Antoninus Pius und des Marc Aurel; der Bart ist jedoch in der vom Bildnis des Aelius Verus bekannten Weise frisiert. Aus dem Hadriansbildnis im Typus Stazione Termini übernimmt das mittelantoninisch zu datierende Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 938 (Kat. 47) die frisurtypologische Anordnung der

³⁹¹ Vgl. beispielsweise die Replik im Palazzo Braschi Inv. 442: Fittschen – Zanker (1994) 49–51 Kat. 49 Taf. 54–55.

³⁹² Dontas (2004) 76 f. Kat. 63 Taf. 47.

³⁹³ Ferner zeichnet sich das – allerdings ohnehin auch physiognomisch an Antoninus Pius angelehnte – Bildnis im Nationalmuseum Inv. 346 (Kat. 37) durch dieses Haarmotiv aus.

³⁹⁴ Vgl. beispielsweise das Portrait des Antinoos im Haupttypus, Variante B der Zeit 130–138 n. Chr., Museo Capitolino, Galleria 15. Inv. 294, Fittschen–Zanker (1994) 59–61 Nr. 55 Taf. 61–62.

³⁹⁵ Vgl. beispielsweise das 1. Knabenbildnis des Lucius Verus, Kopenhagen der Zeit um 140 n. Chr., Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 705, Fittschen (1999) Taf. 58–59. 123b.

³⁹⁶ Vgl. beispielsweise die Büste des Marc Aurel im 1. Bildnistypus der Zeit um 140 n. Chr., Museo Capitolino, Galleria 36. Inv. 279, vgl. Fittschen–Zanker (1994) 67 f. Nr. 61 Taf. 69–70. 72.

Stirnhaarlocken. Abgesehen davon weist es allerdings keine weiteren physiognomischen oder motivischen Abhängigkeiten zu einem Angehörigen des römischen Kaiserhauses auf. Überhaupt keine Angleichungen zu einem benannten Bildnis, weder in Bezug auf die Physiognomie noch hinsichtlich der Frisur, weist das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 408 (Kat. 52) auf.

Vier Bildnisse zeigen hingegen explizite physiognomische und motivische Bezüge auf einzelne Kaiser- und Prinzenportraits: das frühantoninische Bildnis im Nationalmuseum Inv. 346 (Kat. 37) zeichnet sich durch eine Frisur aus, die dem Bildnis des Antoninus Pius eigen ist und auch die Physiognomie ist an diesem Kaiser orientiert, während der Unbekannte von der Agora, Museum Inv. S 2355 (Kat. 50) sich in Haar- und Bartmotivik an das Bildnis des Marc Aurel angleicht. Der Unbekannte im Nationalmuseum Inv. 403 (Kat. 58) trägt eine Frisur, die typologisch eng mit dem 1. Knabenbildnis des Lucius Verus verwandt ist.³⁹⁷ Das qualitätvolle Jünglingsbildnis im Nationalmuseum Inv. 369 (Kat. 41) hingegen zeigt deutliche frisurtypologische und physiognomische Bezüge zu den Typen D und E des Lucius Verus-Portraits: dieser Kaiser erfreute sich bei Jünglingsdarstellungen insbesondere in der östlichen Reichshälfte einer großen Beliebtheit – offenbar entsprach sein Erscheinungsbild dem dortigen Schönheitsideal in besonderer Weise.³⁹⁸

Eine derart fein abgestufte frisurtypologische und ikonografische Angleichung an kaiserliche Vorbilder lässt sich auf den Grabreliefs – vor allem auf Grund der geringen Qualität der Exemplare – nicht greifen: offenbar erfreute sich die trajanische Frisur, zum Teil in abgewandelter Form mit bewegteren, plastischeren Locken, weiterhin einer großen Beliebtheit³⁹⁹, aber auch die Lockenfrisuren des Hadrian und der Antoninen wurden übernommen. Gleichwohl beschränken sich die Angleichungen auf die allgemeine Gestaltung der Frisuren, motivische Übernahmen oder dergleichen lassen sich nicht feststellen.⁴⁰⁰ Auch die

³⁹⁷ Vgl. beispielsweise die Replik im Palazzo dei Conservatori Inv. 842: Fittschen (1999) Taf. 61. In gewisser Weise verwandt ist auch das ebenfalls frühantoninische sog. Bildnis des M. Galerius Aurelius Antoninus: vgl. beispielsweise die Replik in Ferrara: Fittschen (1999) Taf. 78.

³⁹⁸ Vgl. die Zusammenstellung bei Fittschen (1999) 88–90.

³⁹⁹ von Mook (1998) 42–44.

⁴⁰⁰ von Mook (1998) 43 f.

physiognomischen Angleichungen bleiben im Vergleich zu den rundplastischen Bildnissen nur sehr allgemein.⁴⁰¹

e. Das severische Kaiserhaus

Auch in der severischen Epoche ist das ‚Zeitgesicht‘ des jeweils aktuellen Herrscherbilds stark ausgeprägt. Die physiognomischen Angleichungen an einzelne Kaiser scheinen sogar zuzunehmen. Als besonders beliebt erweist sich hierbei das Alleinherrscherbildnis des Caracalla, wie die beiden Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 1764 (Kat. 88) und 411 (Kat. 75) zeigen; ersteres weist auch eine verwandte, freilich durch Bohrungen stark aufgelockerte Buckellockenfrisur auf. Ferner zeigen die Portraits von der Agora, Museum Inv. S 517 (Kat. 86), S 2056 (Kat. 78) und im Nationalmuseum Inv. 1840 (Kat. 76) einzelne physiognomische und motivische Anleihen an das Portrait des Caracalla. Auch das Bildnis des Severus Alexander erfreute sich als Vorbild einer gewissen Beliebtheit: der Knabe im Nationalmuseum Inv. 330 (Kat. 84) orientiert sich am kaiserlichen Prinzenbildnis⁴⁰², das noch bis ins fortgeschrittene 3. Jh. n. Chr. als Vorbild bemüht wurde, wie das wohl um die Jahrhundertmitte entstandene Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 1312 (Kat. 107) belegt. Der junge Mann im Nationalmuseum Inv. 398 (Kat. 80) nimmt eindeutig auf das in den Jahren 226 bis 235 n. Chr. geschaffene Bildnis dieses Kaisers Bezug. Das Bildnis eines jungen Mannes von der Agora, Museum Inv. S 954 (Kat. 73) hingegen zeigt enge physiognomische und ikonografische Parallelen zum Portrait des Elagabal. Im Gegensatz dazu ähneln die Portraits von der Agora, Museum Inv. S 950 (Kat. 62), S 335 (Kat. 70) und S 387 (Kat. 74) keinem der Angehörigen des römischen Kaiserhauses; vielmehr übernehmen sie Motive aus unterschiedlichen

⁴⁰¹ Von Moock (1998) 44 verweist auf die Grabstele einer Familie im Nationalmuseum Inv. 1231, auf der ein nackter Krieger tief auf der Stirn ansetzendes Haar und einen Vollbart zeigt, die er dem Bildnis des Lucius Verus im Samtherrschaftstypus zuweist. Die beiden männlichen Verstorbenen auf einer weiteren Familienstele im Athener Nationalmuseum Inv. 1378 lehnen sich nach von Moock (1998) 44 in Kopfform, Frisur und Angabe von Altersmerkmalen an Hadrian und Antoninus Pius an.

⁴⁰² Die beiden Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 1802 (Kat. 93) und im Kerameikosmuseum Inv. P 2 (Kat. 79) gleichen sich zumindest in frisurtypologischer Hinsicht an das Knabenbildnis des Severus Alexander an; inwiefern dies auch auf die Physiognomie zutrifft, lässt sich auf Grund des fragmentarischen Erhaltungszustandes nicht mehr ermitteln. Beide sind durch Stirnfalten allerdings als Erwachsene gekennzeichnet.

Kaiserportraits, die sie in ihrem Bildnis miteinander kombinieren: beispielsweise trägt der junge Mann von der Agora, Museum Inv. S 950 (Kat. 62) eine Frisur, die typologisch auf Antinoos zurückgeht, aber auch noch für die Jugendbildnisse des Marc Aurel, Lucius Verus, Caracalla und Geta belegt ist. Der Bart entspricht hingegen eher Bildnissen des Hadrian und Antoninus Pius, ist in dieser Form aber in Athen auch für ein Bildnis des Marc Aurel belegt.⁴⁰³ Die schmalen Augen des Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 335 (Kat. 70) hingegen könnten als motivische Anleihe an das Portrait des Lucius Verus im Samtherrschaftstypus zu deuten sein, während das Haupthaar möglicherweise auf den Serapistypus des Septimius Severus Bezug nimmt. Physiognomisch erinnert er eher an die durch das antoninische Kaiserhaus geprägten ‚Zeitgesichter‘. Gleiches gilt für den Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 387 (Kat. 74), der hingegen eine an Elagabal erinnernde Frisur trägt.

f. Die ‚Soldatenkaiser‘

In nachseverischer Zeit bildet sich ebenfalls ein ‚Zeitgesicht‘ heraus, wobei direkte physiognomische Angleichungen an einzelne Kaiser nur in Einzelfällen greifbar sind. Beispielsweise ist das Bildnis des Knaben von der Agora, Museum Inv. S 1307 (Kat. 98) dem Bildnis des Gordianus Pius in der Konturierung des Stirn-Schläfenhaars, Kopfform, Augengestaltung und Angabe der Nasolabialfalten vergleichbar. Ohne motivische und physiognomische Angleichungen aus dem Kaiserportrait dieser Zeit zu übernehmen, stehen auch das Portrait im Nationalmuseum Inv. 406 (Kat. 95)⁴⁰⁴, das Bildnis des Knaben im Nationalmuseum Inv. 391 (Kat. 96) und das Bildnis des Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 580 (Kat. 100) in der Tradition des aktuellen ‚Zeitgesichts‘. Auch auf den kaiserzeitlichen Grabstelen ist das kappenartig anliegende Oberkopfhaar mehrfach belegt.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Athen, Nationalmuseum Inv. Θ 3007.

⁴⁰⁴ Immer wieder wird in der Forschung auf die Ähnlichkeit des Athener Portraits mit einer Bronzestatue im Metropolitan Museum in New York verwiesen: Graindor (1915) 358; Harrison (1953) 97; Lattanzi (1968) 59. Deren Benennung als Trebonianus Gallus ist allerdings nicht gesichert: Bergmann (1977) 45.

⁴⁰⁵ Von Mook (1998) Kat. 180. 301. 348. Von Mook begründet die Datierung der Stelen ins mittlere 3. Jh. n. Chr. mit der „kantig von der Stirn abgesetzte(n) Stirnhaarlinie“, die an die Bildnisse des Gordianus Pius und des Philippus Minor erinnere, und mit der stilistischen

g. Gallienus

Aus gallienischer Zeit sind lediglich männliche Bildnisse überliefert. Enge physiognomische und frisurtypologische Übereinstimmungen zum 268 n. Chr. kreierten 3. Portraittypus dieses Kaisers zeigt das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 428 (Kat. 106). Bei den übrigen Bildnissen dieser Zeit beschränken sich die Angleichungen auf die Frisur: die Bildnisse im Nationalmuseum, ohne Inv. (Kat. 104) und Inv. 349 (Kat. 102) tragen eine Haartracht, die an das Galliensbildnis im Alleinherrschertypus erinnert. Auch die Frisur des Büstenportraits von der Agora, Museum Inv. S 2062 (Kat. 103) könnte als Reminiszenz an das Galliensbildnis gewertet werden.

Gallienische Frisuren finden sich auf den kaiserzeitlichen Grabstelen offenbar nicht.

Daneben entwickelt sich ab spätgallienischer Zeit in Athen und Griechenland ein eigenständiger Portraittypus heraus, der sich durch ein langgezogenes Gesicht, schematisierte, expressive Züge, nach vorne gestrichenes Haupthaar, das sich in der Stirn in einzelnen Sichellocken auflöst⁴⁰⁶, und einen auf Höhe der Wangen horizontal nach vorne gestrichenen Bart, zum Teil mit Buckellocken unter dem Kinn, auszeichnet.⁴⁰⁷ Von den Bildnissen aus Athen lässt sich das Exemplar im Nationalmuseum S 659 (Kat. 105) diesem Typus anschließen; schon in postgallienische Zeit gehört hingegen das ebenfalls dieser Gruppe zuzurechnende Portrait im Nationalmuseum Inv. 581 (Kat. 110). Eine vergleichbar expressive Gestaltung zeigt auch das Bildnis des Priesters Aurelios Eutyches auf einem attischen Grabrelief des späten 3. Jhs. n. Chr., der ebenfalls abweichend zum gleichzeitigen stadtrömischen Portrait langsträhniges Haar trägt.⁴⁰⁸ Für diesen Typus konnten bisher keine ikonografischen beziehungsweise typologischen Vorbilder ermittelt werden: es handelt sich demnach um eine

Gestaltung der Frisur: in allen Fällen ist das Haar durch parallel geführte Kerbungen gestaltet, „die kaum noch Beziehung zur severischen a penna-Frisur besitzen“. Auf Grund der handwerklichen Qualität der Stelen kann die stilistische Ausarbeitung m. E. allerdings nicht zur zeitlichen Datierung herangezogen werden.

⁴⁰⁶ Diese Frisur trägt auch noch der Unbekannte von der Agora, Museum Inv. S 1604 (Kat. 115), der im frühen 4. Jh. n. Chr. entstanden sein dürfte; möglicherweise handelt es sich bei den in die Stirn gekämmten Strähnen aber auch um eine Reminiszenz an das Portrait des Maxentius.

⁴⁰⁷ Einen ganz verwandten Bart zeigt schon das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 580 (Kat. 100), das dem mittleren 3. Jh. n. Chr. angehören dürfte.

⁴⁰⁸ von Mook (1998) Kat. 215.

eigenständige Schöpfung, die Zeugnis über die Originalität der Bildniskunst Athens in der späten Kaiserzeit ablegt.

h. Die postherulische Zeit

Das tetrarchische ‚Zeitgesicht‘ spiegeln die Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 536 (Kat. 112) und Inv. 658 (Kat. 113) wider. Das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 1604 (Kat. 115) zeigt eine dem schon genannten Portrait von der Agora, Museum Inv. S 659 (Kat. 105) verwandte Frisur: allerdings sind die Strähnen von Haar und Bart in ihrer Plastizität weiter reduziert und ähneln stilistisch, aber auch typologisch eher dem Portrait des Maxentius: mithin dürfte das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 1604 (Kat. 115) wohl im frühen 4. Jh. n. Chr. entstanden sein.⁴⁰⁹ Für das fragmentarisch erhaltene, in die letzten Jahrzehnte des 3. Jhs. n. Chr. zu datierende Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 1256 (Kat. 109) lassen sich gute Vergleiche in der stadtrömischen Portraitkunst ermitteln.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Vgl. beispielsweise die Replik in Dresden: Schröder (2009) 340 f. Kat. 66.

⁴¹⁰ Vgl. beispielsweise das Bildnis eines Unbekannten in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2597: Johansen (1995b) 146 f. Kat. 62.

2. Weiblich

Bei den weiblichen Bildnissen lässt sich – wie in Rom auch – von trajanischer bis in severische Zeit ein Nebeneinander von Portraits fassen, die sich an die kaiserlichen Vorbilder angleichen oder davon abweichen.⁴¹¹ Die Abweichungen beziehen sich jedoch ausschließlich auf die Physiognomie und die Angabe von individuellen Merkmalen; die Frisur wird hingegen immer aus dem kaiserlichen Vorbild der jeweiligen Zeit⁴¹² übernommen.⁴¹³ Dieser Befund entspricht auch den kaiserzeitlichen Grabreliefs, die sich – mit einer Ausnahme⁴¹⁴ – in ihren Frisuren ausschließlich auf das römische Kaiserhaus beziehen.

a. Das iulisch-claudische Kaiserhaus

Das Phänomen der auf die Physiognomie bezogenen Nichtangleichung lässt sich bereits in der iulisch-claudischen Zeit greifen: wie die meisten der männlichen Bildnisse ähneln auch die Frauenportraits der iulisch-claudischen Zeit physiognomisch den kaiserlichen Vorbildern nicht, sondern entsprechen vielmehr in recht allgemeiner Weise dem ‚Zeitgesicht‘. Beispielsweise beschränken sich im Falle des Bildnisses einer Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 3297 (Kat. 119) die Angleichungen an Agrippina Minor auf die Frisur; Gleiches trifft auch auf das allerdings im Gesichtsbereich stark bestoßene weibliche Portrait von der Agora, Museum Inv. S 525 (Kat. 120) zu. Individuelle physiognomische Merkmale besitzt

⁴¹¹ Vgl. dazu auch Fittschen (1999) 78 mit Anm. 406, der darauf hinweist, dass die bürgerliche Selbstdarstellung „demnach auch im 2. Jh. n. Chr. noch nicht so uniform und nicht so ausschließlich auf die Herrscher bezogen (war), wie es in der neuen Forschung gern angenommen wird“.

⁴¹² Aufgrund des Fehlens außerstilistischer Anhaltspunkte basieren die Datierungen freilich in den meisten Fällen ohnehin auf der Frisur; nur im Fall des Portraits von der Agora, Museum Inv. S 359 (Kat. 127), das eine flavische Frisur trägt, könnte die Augenbohrung für eine Datierung in hadrianische Zeit sprechen. Dieser Trend zur Weiterführung flavischer Frisurmoden ist, wie die Untersuchung erbrachte, auch für das Männerportrait belegt. Zur Laufzeit des flavischen Löckchentoupets vgl. auch Fless (1995) 69.

⁴¹³ Das Bildnis der Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 3550 (Kat. 124) weist zwar eine mit dem kaiserlichen Vorbild verwandte Frisur auf; diese wandelt sie jedoch raffiniert ab. Das offen herabfallende Nackenhaar des Mädchens im Nationalmuseum Inv. 3056 (Kat. 136) hingegen dürfte motivisch-ikonografisch bedingt sein.

⁴¹⁴ Es handelt sich um einen auf zwei Grabreliefs belegten Frisurentypus, der sich durch in Strähnen vom Wirbel nach vorne geführtes Haupthaar auszeichnet, das in drei symmetrisch angeordneten Rolllöckchenreihen das Gesicht rahmt, während auf dem Oberkopf ein aus vier Einzelzöpfen bestehender Haarschopf liegt. Diese Frisur besitzt keine direkten stadtrömischen Vorbilder und ist in der rundplastischen Portraitkunst Athens nicht belegt: von Mook (1998) 35 f.

keines der beiden Bildnisse.⁴¹⁵ Einen Sonderfall stellt diesbezüglich das weibliche Portrait von der Agora, Museum Inv. S 1631 (Kat. 121) dar, das eine aus dem Bildnis der Antonia Minor bekannte Frisur trägt: zwar zeichnet sich auch das kaiserliche Vorbild durch klassizistisch überformte Gesichtszüge aus⁴¹⁶, beim Athener Bildnis sind die Klassizismen aber derart ausgeprägt, dass es sich dabei wohl nicht um die Übernahme eines von Antonia Minor gesetzten ‚Trends‘, sondern eher um die bei griechischen Portraits mehrfach belegte Tendenz zur klassizistischen Überformung handeln dürfte, die Paul Zanker für die aus Griechenland stammenden Kaiserportraits als „Angleichung der Vorlagen an die jeweils vertraute eigene Kunstsprache“⁴¹⁷ deutete. Das lediglich sehr fragmentarisch überlieferte Bildnis einer Frau im Akropolismuseum Inv. Acr. 13356 (Kat. 122) zeigt trotz seiner individuellen Merkmale wie des kleinen Mundes keine physiognomischen Angleichungen an eine der Angehörigen des römischen Kaiserhauses, die seine Datierung in iulisch-claudische Zeit methodisch stützen könnten.

b. Das flavische Kaiserhaus

Die Übernahme des flavischen Löckchentoupets bezeugt das exzeptionelle Bildnis im Magazin der 3. Ephorie (Kat. 123), das sich ferner durch eine stark klassizistische Wiedergabe der Gesichtsdetails auszeichnet. Gleichwohl entnimmt die Dargestellte dem Bildnis der Iulia Titi bestimmte nicht-veränderliche, physiognomische Merkmale, wie den großen Mund und die dreieckige, schmale Nase.

c. Das trajanische Kaiserhaus

Aus trajanischer Zeit ist lediglich ein weibliches Bildnis überliefert: das Portrait einer Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 3550 (Kat. 124) wandelt die aus dem Plotinabildnis bekannte Frisur, die sich durch eine aus dem Stirnhaar gebildete Haarwelle auszeichnet, durch einen Schopf über dem Scheitel leicht ab;

⁴¹⁵ Bisweilen führt die Tatsache, dass die Physiognomie der weiblichen Portraits nur sehr wenig individuell charakterisiert ist, zu Schwierigkeiten bei der Benennung.

⁴¹⁶ Vgl. beispielsweise die Replik des Portraits der Antonia Minor in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 743: Johansen (1994) 110 f. Kat. 43.

⁴¹⁷ Zanker (1983) 16.

physiognomisch ähnelt sie dem kaiserlichen Vorbild hingegen nicht, sondern zeichnet sich durch individuelle Merkmale aus, wenngleich das pralle Karnat und die Altersmerkmale dem ‚Zeitgesicht‘ durchaus entsprechen.

d. Das hadrianische und antoninische Kaiserhaus

Der Trend zu einer ‚realistischeren‘ Darstellung setzt sich im Frauenportrait der hadrianischen und antoninischen Zeit fort⁴¹⁸, wenngleich sich auch noch Bildnisse finden, die sich durch idealisierte Gesichtszügen, die unterschiedlich stark ausgeprägt sind, auszeichnen: so sind die individuellen Züge bei dem mittelantoninischen Portrait einer jungen Frau im Nationalmuseum Inv. 358 (Kat. 132) zugunsten idealisierender Formen weitestgehend unterdrückt. Abgesehen von dem leichten Doppelkinn fehlt auch dem hadrianischen Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 2437 (Kat. 126) eine individuelle Charakterisierung. Kaum Individualität besitzen auch das Bildnis einer Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 3001 (Kat. 134) und das – freilich stark bestoßene – Mädchenbildnis aus antoninischer Zeit im Nationalmuseum Inv. 3056 (Kat. 136). Das antoninische Bildnis einer älteren Frau von der Agora, Museum Inv. S 2435 (Kat. 135) hingegen bezeugt den gegenläufigen ‚Trend‘: durch die Angabe von Altersmerkmalen, das schmale, nach unten spitz zulaufende Gesicht, die großen Augen, die kräftige Nase, den durch einen kräftigen Einzug nach unten abgesetzten Mund mit der schmalen Oberlippe, das kleine, mit einem senkrechten Grübchen versehene Kinn und das leicht nach hinten fliehende Untergesicht ist das Portrait individuell gekennzeichnet. Einzelne physiognomische Charakteristika zeigen auch die folgenden Bildnisse: das mittelantoninische Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 362 (Kat. 131) ist durch die fliehende Stirn, die prominente Augenpartie mit den großen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen⁴¹⁹, die breite

⁴¹⁸ In Rom lässt sich die Tendenz zu einer ‚realistischen‘ Darstellungsweise im Frauenportrait ebenfalls beobachten, wenngleich dies ein ‚schichtenspezifisches‘ Phänomen zu sein scheint: Fittschen – Zanker (1983) 110 zu Kat. 164. Bedauerlicherweise erlauben die Fundkontexte bei den Athener Portraits in keinem Fall nähere Aussagen zur sozialen Herkunft der Dargestellten.

⁴¹⁹ Allerdings nimmt das Bildnis in seiner Augengestaltung offenbar Bezug auf das Bildnis Faustina Minors, deren Augen bereits im 5. Bildnistypus eine „vorquellende Form“ besitzen, die sich später zum verschleierte Blick entwickeln: vgl. Fittschen (1982b) 52. Die leicht hochgezogenen Mundwinkel, die ein leichtes Lächeln verursachen, könnten eine Anlehnung an das Portrait der Lucilla sein, für die „leicht nach oben gezogene Mundwinkel“ sowohl im 1. wie im 2. Bildnistypus belegt sind: vgl. Fittschen (1982b) 79.

Nase mit dem schmalen Ansatz und den kleinen, schmallippigen Mund charakterisiert. Auch das ebenfalls unfertige Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 1237 (Kat. 130) ist durch die breiten, schwellenden Lippen, das kleine knollige Kinn, das fliehende Untergesicht, die zusammengewachsenen Augenbrauen und die kräftige Nase, die im Profil einen Höcker bildet, individuell charakterisiert. Das zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt im vorderen Kopfbereich umgearbeitete Bildnis einer Frau im Nationalmuseum Inv. 3469 (Kat. 133) erhält durch die buschigen Augenbrauen, die von kräftigen Lidern gerahmten Augen, den Mund mit den kaum abgesetzten, vollen Lippen und das fliehende Kinn eine eigenständige Physiognomie; freilich ist nicht mehr feststellbar, inwiefern das wohl mittelantoninische Ausgangsbildnis auch schon über individuelle Gesichtszüge verfügte. Das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 449 (Kat. 125) zeichnet sich ebenfalls durch physiognomische Individualität aus, die seine oftmals vorgebrachte Identifizierung mit der Kaiserin auch vor diesem Hintergrund ausschließt.⁴²⁰

e. Das severische Kaiserhaus

Aus severischer Zeit sind lediglich fünf weibliche Portraits⁴²¹ überliefert, die sich sämtlich durch idealisierte Gesichtszüge, ein weitgehendes Fehlen individueller Merkmale⁴²² und eine äußerste Zurückhaltung bei der Angabe von Altersmerkmalen auszeichnen.⁴²³ Als alleiniges frisurtypologisches, aber auch physiognomisches Vorbild dienten die Portraits der römischen Kaiserinnen. Gewissermaßen lässt sich mithin ein Abkommen vom antoninischen ‚Trend‘ zu

⁴²⁰ Vgl. dazu auch oben.

⁴²¹ Es handelt sich um die folgenden Bildnisse: Akropolismuseum Inv. 7244 (Kat. 137); ein Bildnis ohne Inv. im Magazin der 3. Ephorie (Kat. 138) sowie Nationalmuseum Inv. 1887 (Kat. 139), 571 (Kat. 141) und 551 (Kat. 140).

⁴²² Lediglich das ausgeprägte Doppelkinn verleiht dem Bildnis im Nationalmuseum Inv. 1887 (Kat. 139) Individualität. Beim stark bestoßenen Mädchenportrait im Akropolismuseum Inv. 7244 (Kat. 137) wirkt die sensibel gestaltete Mundzone individuell.

⁴²³ Vgl. beispielsweise das Mädchenportrait im Akropolismuseum Inv. 7244 (Kat. 137), die beiden Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 551 (Kat. 140) und 571 (Kat. 141) sowie die sog. Iulia Domna im Magazin der 3. Ephorie, ohne Inv. (Kat. 138).

individueller Darstellungsweise ermitteln, wenngleich die Materialbasis hierfür recht gering erscheint.⁴²⁴

f. Nachseverisch

Aus nachseverischer Zeit ist lediglich ein – wenn auch sehr qualitätvolles – Bildnis, Nationalmuseum Inv. 541 (Kat. 142) überliefert. Auch in diesem Fall bezieht sich die Dargestellte auf das römische Kaiserhaus: sie trägt eine aus dem Portrait der Tranquillina beziehungsweise Otacilia Severa bekannte Frisur. Wie im Kaiserportrait sind die individuellen Merkmale zugunsten idealisierter Formen äußerst zurückhaltend angegeben.

g. Zwei Bildnisse des 4. Jhs. n. Chr.

Dem 4. Jh. n. Chr. entstammen zwei weibliche Bildnisse von der Agora, von denen sich eines, Museum Inv. S 248 (Kat. 143), der konstantinischen Zeit zuweisen lässt: maßgeblich hierfür ist die Frisur. Das andere, Museum Inv. S 931 (Kat. 144), gehört frisurtypologisch ebenfalls ins 4. Jh. n. Chr.; allerdings lässt sich die Haartracht nicht eindeutig einer der Angehörigen des römischen Kaiserhauses zuweisen, weshalb eine zeitliche Präzisierung innerhalb dieses Jahrhunderts schwierig erscheint. Auf Grund der starken Zerstörung der beiden Bildnisse sind Aussagen über physiognomische Angleichungen nicht mehr möglich.

⁴²⁴ In der stadtrömischen Portraitkunst sind im 3. Jh. n. Chr. ‚realistische‘ Frauenportraits belegt, wenngleich sie selten sind; die idealisierenden Tendenzen herrschen weiterhin vor: Fittschen – Zanker (1983) 110 zu Kat. 164.

b. Andere Vorbilder

Von hadrianischer bis in severische Zeit lassen sich neben den Angehörigen des Kaiserhauses weitere ikonografische Vorbilder für die Athener Privatportraits greifen.

i. Griechische Intellektuellenbildnisse

Seit hadrianischer Zeit sind im Athener Privatportrait Angleichungen an Bildnisse griechischer Intellektueller nachweisbar. Dabei ist zwischen Bildnissen, die sich ikonografisch auf bestimmte Vorbilder beziehen, und Portraits, die sich eher allgemein am griechischen Intellektuellenbildnis orientieren, zu unterscheiden. Es liegt nahe, die bei all diesen Bildnissen feststellbaren, ‚realistischen‘ Elemente wie Altersmerkmale und zurückweichendes Oberkopfhaar von ihrer Angleichung an die griechischen Intellektuellenportraits abzuleiten, die diese seit der Spätklassik zeigen. Das wohl in hadrianische Zeit zu datierende Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 402 (Kat. 28) gleicht sich in Frisur- und Bartanlage unverkennbar an das Portrait des Herodot an. Aus hadrianisch-frühantoninischer Zeit stammt ein weiteres Bildnis im Nationalmuseum Inv. 340 (Kat. 29), dessen verfilztes Haar möglicherweise als Anlehnung an Kynikerbildnisse zu interpretieren ist. Ähnlich dürfte auch das von Haaren beinahe zugewachsene Portrait des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 393 (Kat. 69) zu deuten sein. Dass das Antisthenesportrait noch in severischer Zeit als ikonografisches Vorbild diente, zeigt das Portrait des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 412 (Kat. 87). Die beiden Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 394 (Kat. 71) mit Replik Inv. 336 (Kat. 71 a) und Inv. 387 (Kat. 32) hingegen scheinen sich in Bezug auf Haar und Bart, aber auch im allgemeinen Erscheinungsbild auf das Portrait des sog. Aischylos zu beziehen. Der Unbekannte von der Agora, Museum Inv. S 526 (Kat. 40) dürfte sich das Demosthenesportrait zum Vorbild genommen haben. Eine regelrechte physiognomische Angleichung an das Platonbildnis zeigt das Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 396 (Kat. 94), das sich außerdem in Bezug auf den Bart an sein Vorbild angleicht. Die mittlere Stirnhaarzunge setzt ferner die beiden Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 388 (Kat. 82) und 390 (Kat. 83) in Beziehung mit dem Portrait des Aischines. Die Bartgestaltung des ersteren

ist hingegen mit dem Portrait des Thukydides verwandt. Der sog. Polemon im Nationalmuseum Inv. 427 (Kat. 33) hingegen bezieht sich in Bartgestaltung, Kopfhaltung und Manteldrapierung auf das Portrait des Anakreon, von dessen bei Pausanias (I, 25, 1) überlieferter, posthum geschaffener Bronzestatue auf der Athener Akropolis wir eine Vorstellung durch die Marmorkopie in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 491 besitzen. Allgemeine Formeln aus dem griechischen Intellektuellenbildnis wie Altersmerkmale, Denkerstirn, langer Bart und zurückweichendes Oberkopfhaar beziehungsweise Glatzköpfigkeit übernehmen die Bildnisse im Nationalmuseum 395 (Kat. 60), 389 (Kat. 61), 394 (Kat. 71), 405 (Kat. 56) und 407 (Kat. 65) in ihr Bildnis; konkrete Referenzen an ein spezielles Vorbild zeigen sie jedoch nicht.⁴²⁵

ii. Heroenbildnisse, Alexander der Große

Der fortgeschrittenen antoninischen beziehungsweise frühseverischen Zeit gehören zwei Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 356 (Kat. 53) und Inv. 419 (Kat. 72) an, die sich durch langes, bis auf die Schultern üppig herabwallendes Haupthaar und einen knappen Bart auszeichnen. Beim Bildnis des jungen Mannes im Nationalmuseum Inv. 419 (Kat. 72) sind die Strähnen über der Stirn wirbelartig nach oben und zu den Seiten gestrichen. Das Stirnhaar des anderen Portraits im Nationalmuseum Inv. 356 (Kat. 53) wird hingegen von zwei von der Mitte aus zu den Seiten gestrichenen Strähnen bestimmt. Wie schon lange in der Forschung erkannt wurde, dürften beiden Portraits Heroenbildnisse der spätklassischen und frühhellenistischen Zeit zugrundeliegen.⁴²⁶ Dazu passt auch die energische Kopfwendung und der leicht geöffnete Mund des Bildnisses im Nationalmuseum Inv. 356 (Kat. 53), die als Formeln des hellenistischen Pathos-Portraits angesprochen werden dürfen und als solche den Dargestellten „als (ein)

⁴²⁵ Gleiches trifft auf ein Bildnis im Benaki-Museum Inv. 44208 zu, dessen Herkunft aus Athen allerdings nicht gesichert ist; vgl. dazu Damaskos (2009).

⁴²⁶ Klaus Fittschen bringt das Motiv des wirbelartig angeordneten Stirnhaars beim Portrait im Nationalmuseum Inv. 419 (Kat. 72) in Verbindung mit Bildnissen Alexanders des Großen und Mithridates VI., schließt aber auch andere Vorbilder nicht aus; unter Verweis auf das in der Forschung noch immer umstrittene Alexanderportrait bringt er auch das in der Mitte gescheitelte Haar des Bildnisses im Nationalmuseum Inv. 356 (Kat. 53) in Verbindung mit Alexander dem Großen: Fittschen (1989) 109 f. Paul Zanker führt beide Frisuren hingegen allgemeiner auf klassische Heroenbildnisse zurück: Zanker (1995a) 235. Einen konkreten Bezug auf Diomedes zeigt eine Bildnisbüste in New York, Metropolitan Museum: von Bothmer (1990) 214 f. Kat. 155.

von göttlichen Kräften und von Tatendrang erfüllte(s), Heroen und Göttern vergleichbare(s) Wesen“ charakterisieren.⁴²⁷ Möglicherweise ist auch der leicht geöffnete Mund des Portraits eines Jünglings im Agoramuseum Inv. S 1319 (Kat. 14) in diesem Sinne auszudeuten.

Während eine Reihe weiterer Bildnisse antoninischer und severischer Zeit aus dem gesamten Reich ganz vergleichbare Frisuren zeigen⁴²⁸, die ermittelten frisurtypologischen Rückgriffe mithin kein explizit griechisches oder athenisches Phänomen darstellen, blieb die Übernahme derartiger Pathos-Formeln auf den Osten des Imperium Romanum beschränkt.⁴²⁹

iii. Götter

Das antoninische Bildnis im Akropolismuseum Inv. 1315 (Kat. 51) trägt ebenfalls langes, lockiges Haar, das allerdings mit einem langsträhnigen Bart kombiniert wird. Auffällig ist wiederum das über der Stirn sitzende Frisurmotiv, das in der Hauptsache aus zwei, von einem zentral sitzenden Wirbel nach oben und zu den Seiten gestrichenen, langen Strähnen gebildet wird. Eine ähnliche Frisur trägt das antoninische Bildnis eines unbekanntes Mannes in Thera, Mus. Inv. 13, für das Klaus Fittschen eine typologische Ähnlichkeit mit Antisthenes oder einem spätklassischen (Asklepios-?)Kopf in Syrakus ermittelte.⁴³⁰ Abgesehen von dem langen Bart unterscheidet sich das Athener Portrait von demjenigen in Thera durch die explizite Angabe von Altersmerkmalen und die Denkerstirn, die eher der These, das Bildnis des Antisthenes sei als Vorbild herangezogen worden, Gewicht verleihen. Einen Bezug auf Serapis zeigt hingegen ein um 200 n. Chr. zu datierendes Bildnis in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1561⁴³¹, dessen Herkunft aus Athen allerdings nicht gesichert ist. Dass es sich bei den

⁴²⁷ Zanker (1983) 22. Allerdings sind der geöffnete Mund und die heftige Kopfbewegung nicht auf Bildnisse beschränkt, die sich auf Heroenbildnisse beziehen: vgl. die Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 369 (Kat. 41); 1886 (Kat. 77); 1764 (Kat. 88) und das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 1245 (Kat. 63). Durch eine heftige Kopfbewegung zeichnet sich ferner das weibliche Bildnis im Nationalmuseum Inv. 358 (Kat. 132) aus. Die Übernahme derartiger Elemente lässt sich ausschließlich in antoninischer und severischer Zeit fassen und blieb offenbar auf Bildnisse jüngerer Personen beschränkt.

⁴²⁸ Zusammengefasst bei Fittschen (1989).

⁴²⁹ In Kleinasien finden sich auch im Kaiserportrait derart ausgeprägte Pathos-Formeln: Zanker (1983) 21–25.

⁴³⁰ Fittschen (1992) 117 f. Taf. 9. Eine Angleichung an Antisthenes vertritt Zanker (1995) 225.

⁴³¹ Johansen (1995b) 84 f. Kat. 32.

Götterangleichungen keinesfalls um ein griechisches Phänomen handelt, belegen eine Reihe von Privatportraits aus dem gesamten Imperium Romanum, die „in formam deorum“ wiedergegeben sind⁴³², nicht zuletzt aber auch das Bildnis des Marc Aurel im 4. Bildnistypus, das sich durch anastoleartig aufgerichtetes Stirnhaar und weit geöffnete Augen auszeichnet – beides Elemente, die an Jupiterköpfe erinnern.⁴³³

Die Angleichung an Götterköpfe ist unterschiedlich zu beurteilen: zum Teil sollten den Dargestellten auf diese Weise wohl göttliche Eigenschaften zugesprochen werden – wie im Fall des Kaiserportraits. Alternativ sollte auf diese Weise vielleicht die Verehrung einer Gottheit zum Ausdruck gebracht werden. Das Kopenhagener Portrait, das durch lang herabwallendes Haar und eine lange Wulstbinde näher charakterisiert ist, könnte hingegen einen Serapispriester darstellen.

iv. Polydeukion

Die unmittelbaren Angleichungen an Polydeukion hingegen scheinen sich auf Griechenland zu beschränken; in Athen lassen sich diese bei zwei Bildnissen greifen. Das Portrait aus dem Kerameikos, Museum Inv. P 28 (Kat. 46) weist sowohl physiognomische als auch frisurtypologische⁴³⁴ Abhängigkeiten auf, während sich bei dem Knabenbildnis im Nationalmuseum, Inv. 2144 (Kat. 59) die Ähnlichkeiten auf die Physiognomie beschränken.⁴³⁵

Dieser Befund ist allerdings vor dem Hintergrund auszuwerten, dass Polydeukion selbst in der Tradition der trajanischen Frisurmode steht, die sich für Knabenbildnisse im gesamten Imperium wohl noch bis in severische Zeit großer Beliebtheit erfreute.

⁴³² Vgl. die Zusammenstellung bei Wrede (1981).

⁴³³ Bergmann (1988) 31 f.; Fittschen – Zanker (1994) 75 zu Kat. 68.

⁴³⁴ Vgl. insbesondere die Profilansicht. Das Seitenhaar ist ganz vergleichbar gestaltet bei einem leider stark bestoßenen Bildnis im Akropolismuseum Inv. 7245 (Kat. 57) (vgl. insbesondere die rechte Profilansicht mit der linken Seite des hier besprochenen Bildnisses). Allerdings sind sowohl Gesicht als auch zentrales Stirnhaar so stark bestoßen, dass keine weiterführende Aussagen möglich sind.

⁴³⁵ Zwar erinnert auch das Motiv der beiden in die Stirn fallenden Strähnen in gewisser Weise an das Bildnis des Polydeukion; von diesem weicht aber das voluminöse, gelockte Seitenhaar ab.

c. Zur Motivation der Angleichungen

An die obige Untersuchung, die das Spektrum der ikonografischen Vorbilder im kaiserzeitlichen Athen vor Augen führte, schließt sich die Frage nach der Motivation, sich an ein bestimmtes Vorbild anzugleichen. Beispielsweise wäre von Interesse, zu erfahren, welcher Bevölkerungsgruppe an einer auf die griechischen Intellektuellenbildnisse zurückgreifenden Darstellung gelegen war und ob die Auswahl des Vorbilds mit den von dieser Gruppe bekleideten gesellschaftlichen Ämtern zusammenhängt.

In Athen erweist sich eine derartige Untersuchung vor allem deshalb als problematisch, weil sich lediglich bei einer geringen Anzahl der Bildnisse die Identität der Dargestellten ermitteln lässt. Für drei Portraits lässt sich wahrscheinlich machen, dass es sich um Priester- und Kultpersonal handeln dürfte: dazu gehört das Knabenbildnis von der Agora, Museum Inv. S 1312 (Kat. 107), das sich durch eine vom knappen Haupthaar deutlich abgesetzte, lange Nackenhaarlocke und einen Kranz, dessen Blätter Myrte darstellen könnten, auszeichnet und das entsprechend ein in die Eleusinien involviertes Kind darstellen könnte. Von Interesse für unsere Fragestellung ist nun, dass der Dargestellte sich in Bezug auf seine kappenartige Kurzhaarfrisur als auch auf seine Physiognomie an das römische Kaiserhaus, und zwar an das Bildnis des Severus Alexander angleicht.⁴³⁶ Um eine aus dem Römischen stammende Darstellungsweise handelt es sich auch bei dem Bildnis im Nationalmuseum Inv. Θ 307 (Kat. 17): das zu einem Löckchentoupet aufgetürmte Stirnhaar ist für die weiblichen Angehörigen des flavischen Kaiserhauses charakteristisch, auf die der Dargestellte auch physiognomisch Bezug nimmt. Sein langes Nackenhaar hingegen könnte anzeigen, dass es sich um einen Angehörigen des eleusinischen Kultpersonals handelt.⁴³⁷ Langes Nackenhaar war freilich auch im italischen

⁴³⁶ Für die übrigen Knabenbildnisse mit langem Nackenschopf, also die Portraits von der Agora, Museum Inv. S 1307 (Kat. 98) und im Nationalmuseum Inv. 1805 (Kat. 36), lässt sich nicht mit letzter Sicherheit entscheiden, ob es sich ebenfalls um Kinder handelt, die in die Eleusinien involviert waren. Jedenfalls stehen sie ebenfalls sämtlich in der Tradition des durch das römische Herrscherhaus geprägten ‚Zeitgesichts‘.

⁴³⁷ Dies legt die Statue eines langhaarigen Jünglings im Athener Nationalmuseum Inv. 255 nahe, die, wie die Tracht nahelegt, wohl einen eleusinischen Dadouchos darstellen dürfte: Geominy

Raum für Gelage- und Kulddiener charakteristisch, wie die Darstellungen auf dem Trajansbogen von Benevent belegen: offensichtlich handelt es sich also auch bei diesem Motiv um eine aus der römischen Ikonografie übernommene Darstellungsweise.⁴³⁸ Ein weiteres, ebenfalls in der Tradition des stadtrömischen Portraits stehendes Bildnis stammt von der Agora, Museum Inv. S 564 (Kat. 55), dessen Glatzköpfigkeit für eine Benennung als Isispriester spricht.⁴³⁹

Das Bildnis von der Agora, Museum Inv. S 3500 (Kat. 49), das auf Grund seiner Büstenkrone einen Spielegeber darstellen dürfte, trägt eine Frisur, die typologisch an Bildnisse des Septimius Severus erinnert. Eine – allerdings flüchtige – Durchsicht des Erhaltenen zeigt, dass die Kaiserangleichung bei Spielegebern offenbar nicht ungewöhnlich ist.

Obige Erkenntnisse könnten zur Annahme verleiten, dass die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschafts- beziehungsweise ‚Berufsgruppe‘ eine einheitliche Ikonografie nach sich zog. Dass dies nicht zutrifft, belegen vier Portraits, die durch die Inschriften als Kosmeten bezeichnet sind: drei von ihnen stehen in der Tradition des römischen Kaiserhauses, während Onasos offenbar auf das Bildnis des sog. Aischylos zurückgreift. Die Bildnisse der Kosmeten zeigen ferner, dass die Angleichung an griechische Denkerbildnisse nicht etwa auf kaiserzeitliche Gelehrte beschränkt war, sondern dass durchaus auch Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die keine ‚Berufsintellektuellen‘ darstellen, sich derartige Vorbilder auswählten.

Mithin dürfte in erster Linie das Selbstverständnis des Auftraggebers für die Wahl eines bestimmten Vorbilds ausschlaggebend gewesen sein. Da diese persönlichen Motive jedoch in keinem Fall mehr fassbar sind, können wir uns der Frage nach der Motivation der Angleichung lediglich auf einer sehr allgemeinen Basis nähern: so dürften die Angleichungen an das kaiserliche Bildnis in einigen Fällen im Sinne einer Zurschaustellung von Loyalität oder einfach Bewunderung für den Herrscher zu verstehen sein.⁴⁴⁰ Entsprechend wird die Tatsache, dass sich in trajanischer Zeit ein besonders einheitliches ‚Zeitgesicht‘ herausbildete, in

(1989). Diese Frisur ist auch mehrfach auf den kaiserzeitlichen attischen Grabstelen belegt: von Mook (1998) 41 f.

⁴³⁸ von Mook (1998) 41 Anm. 510.

⁴³⁹ Harrison (1953) 14 Anm. 4. 56 zu Kat. 43.

⁴⁴⁰ So beispielsweise Cain (1993) 111; Smith (1998) 92; Boschung (2003) 6.

der Forschung auf die hohe Popularität dieses Kaisers zurückgeführt.⁴⁴¹ Bei den Spielegebern dürfte die Tatsache, dass einzelne Spiele primär dem Kaiserhaus gewidmet waren, ausschlaggebend für eine kaisernahe Darstellung gewesen sein.⁴⁴² Ferner wurde in der Forschung zu Recht darauf verwiesen, dass bis zu einem gewissen Grad bestimmte Abläufe und Traditionen der verschiedenen Werkstätten für die Angleichungen verantwortlich gewesen sein könnten: Faktoren wie die Kopfform oder die Haltung hängen sicherlich nicht unwesentlich mit der Fähigkeit des Bildhauers, aber auch mit den ihm zur Verfügung stehenden Modellen zusammen.⁴⁴³

Ausgehend von der Tatsache, dass das kaiserliche Portrait dazu diente, die jeweiligen Vorzüge des Herrschers formelhaft ins Bild zu setzen, könnten die Angleichungen dem Dargestellten Tugenden bescheinigen, die auch dem Kaiser eigen waren, beziehungsweise einen vergleichbaren Einsatz für das Gemeinwohl bezeugen – freilich auf lokaler Ebene.⁴⁴⁴ Gleiches gilt entsprechend für die Angleichungen an nicht-kaiserliche Vorbilder: einem Jüngling, der sich ikonografisch an Alexander den Großen anlehnt, könnte auf diese Weise Tatkraft und Mut zuerkannt worden sein, während diejenigen, deren Bildnis an griechische Denkerbildnisse angeglichen wurde, offenbar für vergleichbare intellektuelle Fähigkeiten beziehungsweise eine große Belesenheit gerühmt werden sollten. Offenbar war den Dargestellten durch eine Angleichung an die griechischen Intellektuellenbildnisse aber auch daran gelegen, sich „als traditionsbewusste Träger der altherwürdigen (...) griechischen Kultur“ zu repräsentieren.⁴⁴⁵ Dass die Bildnisse von Protagonisten einer längst vergangenen Zeit im 2. Jh. n. Chr. erneut zu gesellschaftlichen Vorbildern werden konnten, hängt eng mit der spezifischen Situation Athens in der römischen Kaiserzeit zusammen: mit dem Verlust seiner politischen Bedeutung nach dem Peloponnesischen Krieg hatte sich Athen seit dem Ende des 4. Jhs. v. Chr. zu einem Zentrum der Bildung entwickelt, das seit

⁴⁴¹ Zanker (1982) 310.

⁴⁴² Rumscheid (2000) 37.

⁴⁴³ Zanker (1982) 310 f.; Smith (1998) 92. Zu den Abläufen in einer Werkstatt und der 'industriellen' Herstellung von Portraits: Pfanner (1989). Gleichwohl hängt die Ikonografie eines Bildnisses in geringerem Maße von der Werkstatt ab als beispielsweise die stilistische Ausarbeitung.

⁴⁴⁴ So auch Zanker (1982) 311.

⁴⁴⁵ Krumeich (2004) 147.

republikanischer Zeit auch zunehmend von vornehmen Römern zu Studienzwecken aufgesucht wurde.⁴⁴⁶ In diesem Rahmen wurde auf verschiedenen Ebenen in der Stadt die Pflege der ruhmreichen Vergangenheit betrieben: diese umfasste beispielsweise die Instandhaltung der Bauten auf der Akropolis, die Darstellung der für die Stadtgeschichte wichtigen Mythen auf den kaiserzeitlichen Münzen⁴⁴⁷ und die Anlegung von Stammbäumen, die der Rückführung bestimmter Familien der Stadt auf Perikles, Konon oder Themistokles dienten; dazu gehörte aber auch die Pflege der alten und die Errichtung neuer Statuen der historischen Protagonisten der Stadt.⁴⁴⁸ Das beschriebene kulturelle Klima, das zu diesem auf vielen Ebenen fassbaren ‚Vergangenheitskult‘ führte, hatte jedoch nicht zur Folge, dass sich die Angleichung an Intellektuellenbildnisse der griechischen Zeit zu einer ausgeprägten Strömung im Privatportrait entwickelte. Ferner sind die Angleichungen an griechische Intellektuellenbildnisse vor dem Hintergrund der Tatsache auszuwerten, dass aus dem übrigen Imperium zahlreiche weitere Portraits überliefert sind, die ikonografische Angleichungen an das griechische Denkerbildnis, und zwar sowohl auf einer allgemeinen als auch auf einer ganz spezifischen Ebene, aufweisen und als solche belegen, dass es sich bei den Rückgriffen keinesfalls um ein athenisches Spezifikum handelt: weder nahm die Übernahme ikonografischer Merkmale dort seinen Anfang, noch blieb diese Praxis auf Athen beschränkt. Vielmehr entwickelten sich offenbar im Laufe des 2. Jhs. n. Chr. im gesamten Imperium ikonografische Alternativen zu den Angehörigen des römischen Kaiserhauses als gesellschaftlichen Vorbildern, an denen sich die kaiserzeitliche Bevölkerung orientierte. Es entwickelte sich mithin neben dem auf die Kaiser und ihre Angehörigen bezogenen ‚Zeitgesicht‘ ein weiteres, von dem freilich das Herrscherbild selbst nicht unabhängig war, wie beispielsweise die Portraits des Marc Aurel und Pertinax zeigen.⁴⁴⁹ Als Ausdruck der Resistenz gegenüber Rom sind die Rückgriffe auf griechische

⁴⁴⁶ Fittschen (1995); Hahn (1989) 119 Anm. 3.

⁴⁴⁷ Vgl. dazu von Mosch (1996).

⁴⁴⁸ Zur Neuerrichtung von Statuen zusammenfassend Krumeich (2008b) 165–173. Entsprechend ist davon auszugehen, dass die ikonografischen Bezüge auf die griechischen Vorbilder nicht nur von ‚Insidern‘ bemerkt wurde: Krumeich (2004) 147.

⁴⁴⁹ Zanker (1995) 213. Vgl. dazu auch Fittschen (1977) 89 mit Verweis auf das Portrait des P. Magnius Victor.

Denkerbildnisse mithin keineswegs zu verstehen. Maßgeblich hierfür sind vielmehr – und hierauf wurde in der Forschung auch verschiedentlich zu Recht verwiesen – die Entwicklungen im Zuge der 2. Sophistik, in deren Rahmen man sich regelmäßig auf die Protagonisten der ruhmreichen Vergangenheit Athens und Griechenlands berief.

VI. Schlussbemerkungen

Die Untersuchung der kaiserzeitlichen Privatportraits aus Athen erbrachte, dass diese sich sowohl hinsichtlich des Stils als auch der Ikonografie weitgehend an der stadtrömischen Bildniskunst orientierten.

Schon von augusteischer Zeit an, als Rom sich längst als Hegemonialmacht in Griechenland etabliert hatte, lässt sich eine große stilistische Ähnlichkeit zu den stadtrömischen Portraits beobachten, die nicht zuletzt darauf zurückgehen dürfte, dass die im klassizistischen Sinne wohlproportionierten Gesichter der Angehörigen des iulisch-claudischen Kaiserhauses dem griechischen Geschmack in besonderer Weise entsprachen. Im Rahmen der zunehmenden Konsolidierung des Imperiums im Verlauf der mittleren Kaiserzeit, die zur Entfaltung der griechisch-römischen Kultur in nahezu allen Provinzen führte, verschmolz schließlich die Kunst der jeweiligen Regionen noch stärker miteinander.

Auch in Bezug auf die Ikonografie ergibt sich im Wesentlichen ein der Stadt Rom vergleichbares, gegenüber den figürlichen Grabstelen Attikas jedoch weitaus reicheres Bild: in den meisten Fällen bezog sich die athenische Oberschicht in ihrer Darstellung auf die Angehörigen des Kaiserhauses. Dies betrifft Frisur und Barttracht sowie Mimik, Physiognomie und die mehr oder weniger ausgeprägte Angabe ‚realistischer‘ Elemente. Der Befund lässt dabei keinen Zusammenhang zwischen der Popularität eines Kaisers beziehungsweise seinen Aktivitäten in Griechenland und der Häufigkeit beziehungsweise Intensität der Übernahme seiner ikonografischen Charakteristika ins Privatportrait erkennen. Die Bezugnahme auf andere Vorbilder wie griechische Intellektuellenbildnisse der klassischen und hellenistischen Zeit lässt sich erst dann fassen, nachdem die Protagonisten der ruhmreichen Vergangenheit Athens in Rom auf breiter Ebene zu gesellschaftlichen Vorbildern wurden, an die Privatleute sich in ihren Bildnissen anlehnen. Obwohl in Athen diese retrospektiven Strömungen durchaus auch als Ausdruck des lokalspezifischen kulturellen Selbstverständnisses zu interpretieren sind, zeigt all dies, dass sich die Stadt auf dem Gebiet der Portraitkunst nicht zu

einem ‚Trendsetter‘ entwickelte. Vielmehr wurden die von Rom ausgehenden Impulse weitgehend und in großer Einheitlichkeit übernommen.

Dennoch lassen sich bestimmte charakteristische Eigenheiten der athenischen Portraits greifen, die belegen, dass sich die Stadt eine gewisse Eigenständigkeit auf diesem Gebiet bewahrte:

Die Untersuchung der stilistischen Eigenheiten erbrachte, dass bestimmte Gestaltungsweisen insbesondere des Haares zum Teil noch deutlich nach ihrer stadtrömischen Blüte in Athen zur Anwendung gelangten. Dadurch kam es insbesondere im 3. Jh. n. Chr. zu einem vielfältigen Nebeneinander unterschiedlicher Haargestaltungen, die die im stadtrömischen Kaiserportrait greifbare Entwicklung nicht so empfindlich widerspiegeln wie noch im 1. Jh. n. Chr. Ferner sind die Raspelspuren als lokale Eigenheit anzusehen, die beispielsweise auch an Reliefs sichtbar stehengelassen wurden. Im Sinne eines Weiterlebens altgriechischer Kunstauffassung dürfte die Reduzierung der ‚belebten‘ Physiognomie zugunsten großflächiger Klassizismen zu interpretieren sein. Gleiches gilt für die Vereinfachung stadtrömischer Modefrisuren. Erst im 3. Jh. n. Chr. werden die klassizistischen Formen durch ‚realistische‘ verdrängt, wodurch sich auch eigenständige Lösungen entwickelten, für die sich keine stadtrömischen Vorbilder ermitteln lassen. Sie legen Zeugnis ab von der Originalität der athenischen Werkstätten noch in der späteren Kaiserzeit.

Die Untersuchung der statuarischen Repräsentation erbrachte, dass Portraits in Form einer Herme, Büste oder Statue errichtet wurden. In Athen lässt sich die Hermenform für Ehrenbildnisse von trajanischer bis in severische Zeit nachweisen. Insgesamt blieb sie in der gesamten Kaiserzeit auf den östlichen Teil des Imperiums beschränkt; in Rom und den westlichen Provinzen lässt sie sich in der Funktion einer öffentlichen Ehrung bislang nicht beobachten. Die Büsten, deren formale Entwicklung dem aus Rom Bekannten weitestgehend entspricht, zeigen zusammen mit den Statuen, dass den Dargestellten äußerlich an einer Sichtbarmachung ihrer Zugehörigkeit zum griechischen Kulturkreis gelegen war: von zwei spätantiken Ausnahmen abgesehen wurden sie sämtlich in griechischer Tracht, nämlich Chiton und Himation dargestellt.

Die ikonografische Untersuchung erbrachte als Besonderheit ein vereinzelt Fortleben hellenistischer Pathosformeln wie heftiger Kopfbewegungen und geöffneter Münder. Diese wurden zwanglos mit einer Angleichung an stadtrömische Vorbilder verbunden, die einen geöffneten Mund freilich nicht zeigen. Gleichermassen lassen sie sich bei Bildnissen beobachten, die sich an Alexander den Großen angleichen.

Die ermittelten Besonderheiten sind stets vor dem Hintergrund der allgemeinen engen Orientierung an Rom zu bewerten: keinesfalls ist hierin der Ausdruck einer wie auch immer gearteten Resistenz gegen Rom zu erkennen, wie noch in der neueren Forschung zum Teil vermutet wird.

Im Unterschied zu den figürlichen Grabstelen, deren Produktion durch den Herulereinfall zum Erliegen kam, sind noch bis ins 5. Jh. n. Chr. Portraits aus Athen überliefert. Offenbar beeinträchtigte die Verwüstung der Stadt 267 n. Chr. das athenische Leben nicht in einem Maße, dass die Bildhauerwerkstätten ihre Arbeit einstellten: der Befund lässt darauf schließen, dass weiterhin in größerem Umfang Nachfrage nach Bildnissen bestand und die athenischen Werkstätten in der Lage waren, zum Teil sehr qualitätvolle Exemplare auszuliefern. Gleichzeitig lässt sich in postherulischer Zeit ein hohes Interesse an Portraits der mittleren und späteren Kaiserzeit beobachten. So zeigen mehrere Fälle an, dass die athenische Oberschicht des 4. Jhs. n. Chr. ältere Portraits, aber auch andere Denkmäler in ihren Häusern zur Aufstellung brachte: offenbar wurde diesen Skulpturen, insbesondere wohl aufgrund ihres Alters, auch in der Spätzeit der Stadt noch eine hohe Wertschätzung entgegengebracht.

VII. KATALOG

Männliche Bildnisse

1 Portrait eines Unbekannten. Augusteisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 356

Erhaltungszustand: Einsatzbüste, am Rand geringfügig bestoßen. Kopf unmittelbar unterhalb des Kinns gebrochen, mit Büste im Bruch zusammengefügt. Nasenspitze, Ohren und Augenpartie bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen auf Wangen und Stirn. Büstenrückseite fein bis mittelgrob gepickt. Marmor gräulich verwittert. Am gesamten Kopf dunkelbraune Verwitterungsspuren. 1956 Anbringung auf modernem Sockel.

Pentelischer Marmor mit gräulichen Einschlüssen. H ges 0,48 m. Das Bildnis war in die „Valerianische Mauer“ südlich der Stoa des Attalos verbaut worden, wo es am 5. Mai 1933 gefunden wurde; die zugehörige Büste trat in einer in der Nähe gelegenen Grube, die ebenfalls Fundmaterial des 3. Jahrhunderts n. Chr. enthielt, zutage.⁴⁵⁰

Literatur: Karo (1933) 202; Shear (1933a) 544–546 Abb. 5 B; Hekler (1935b) 399 mit Anm. 5; Shear (1935a) 407–411 Abb. 32–34 Taf. 5; Montini (1938) 44 Abb. 45 f.; Poulsen (1939) 26 Taf. 25 Abb. 34; Harrison (1953) 17–20 Nr. 7 Taf. 5–6; Hafner (1954) 83 Nr. A 41 Taf. 38; Harrison (1960a) Abb. 7; Athenian Agora (1962) 185 f.; Athenian Agora (1976) 276; Athenian Agora (1990) 270; Dontas (2004) 48 zu Kat. 15.

Unmittelbar nach seiner Auffindung wurde dieses sorgfältig gearbeitete Bildnis als Augustus benannt⁴⁵¹, wogegen sich zu Recht erstmals Frederik Poulsen aussprach.⁴⁵² Gegen eine Identifizierung mit dem ersten römischen Kaiser sprechen neben der Haaranlage, die zu keinem der gesicherten Augustusportraits in Replikenverhältnis steht, auch physiognomische Merkmale wie der fleischige Mund mit dem leicht herabhängenden Oberlippenzipfel, der starke Einzug zum Kinn, das ein vertikales Grübchen aufweist, und die kräftige Nase, die im Profil

⁴⁵⁰ Shear (1935a) 407; Harrison (1953) 17.

⁴⁵¹ Karo (1933) 202; Shear (1933a) 544–546; Hekler (1935b) 399 mit Anm. 5; Shear (1935a) 407–411; Montini (1938) 45 f. Shear und Montini bringen die Schaffung des Bildnisses in Zusammenhang mit dem Besuch des Augustus in Athen nach der Schlacht von Actium. Hafner (1954) 83 A 41 zieht die Benennung als Augustus auf Grund der erheblich abweichenden Anordnung der Stirnhaare zumindest in Zweifel, räumt aber große physiognomische Ähnlichkeiten, insbesondere in der Profilansicht ein. Er nimmt daher an, es handle sich um eine in claudischer Zeit vorgenommene Umbildung des Augustusportraits.

⁴⁵² Poulsen (1939) 26. So auch Harrison (1953) 18; Harrison (1960a) Bildunterschrift zu Abb. 7, die erwägt, es handle sich um das Portrait eines Angehörigen des iulisch-claudischen Kaiserhauses; so auch Athenian Agora (1962) 185 f.; Athenian Agora (1976) 276; Athenian Agora (1990) 270.

einen Höcker zeigt. Mithin handelt es sich um das Bildnis eines unbekanntem Privatmannes, der hinsichtlich seiner Physiognomie, Haaranlage und würdevollen Haltung⁴⁵³ Bezug auf das Portrait des Augustus nimmt.

Abgesehen von den physiognomischen und ikonografischen Angleichungen spricht auch die stilistische Gestaltung der Haare mit dem Meißel für eine augusteische Datierung.⁴⁵⁴

Das Bildnis ist zur Einlassung in eine Statue oder Herme gearbeitet.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Augustus in München, Glyptothek Inv. 317 (abgebildet bei Wünsche (2005) 133). Die asymmetrische Stellung der Augen ist durch die Kopfwendung bedingt.

⁴⁵⁴ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Augustus im Typus Prima Porta in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 2394: Fittschen – Zanker (1994) 3–6 Kat. 3. Auch dort sind die Einzelsträhnen jeweils durch eine feine Meißelritzung binnengegliedert.

⁴⁵⁵ Eine Einlassung des Bildnisses in eine Basis, wie Shear (1935a) 407 und Harrison (1953) 17 vermuteten, ist m. E. ausgeschlossen: dagegen spricht u. a. die Allansichtigkeit des Portraitkopfes, die im Gegensatz zur gepickten Büste steht. Vgl. dazu auch Fittschen (2001b) 115 f. Eine Unterscheidung zwischen Statuen- und Hermeneinsatzbüsten ist nicht möglich; vgl. beispielsweise die ganz ähnlich gearbeitete Bildnisbüste der Livia, Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) Taf. 6: da bislang keine Hermenbildnisse von Angehörigen des Kaiserhauses bekannt sind, dürfte dieses Bildnis in eine Statue eingelassen gewesen sein.

2 Portrait eines Unbekannten. Augusteisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 2243

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Rechter vorderer Gesichtsbereich ausgebrochen. Mund und Nase vollständig weggebrochen. Oberflächliche Beschädigungen am gesamten Kopf, insbesondere im Augen- und Brauenbereich, auf der linken Wange sowie am Hinterkopf. Ohrränder bestoßen. Marmor hellgelb bis orange verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,277 m. An den Abhängen der Akropolis gefunden.

Literatur: Kastriotis (1908) 368 Nr. 2243; Datsouli-Stavridi (1980b) 122 f. Taf. 44 α–β.

Das Bildnis befindet sich in ruinösem Zustand.

Der junge Mann mit den vollen Wangen trägt eine Frisur aus langen Strähnen, die über der Stirn zur rechten Seite gestrichen sind. Lebendigkeit erhält die Frisur durch die Gabel- und Zangenmotive im Bereich der Schläfen. Typologisch ist diese Haaranlage mit iulisch-claudischen Männerfrisuren verwandt. Dies spricht, zusammen mit den glatten Gesichtszügen und der Alterslosigkeit, für eine Datierung des Portraits in augusteische Zeit.⁴⁵⁶

Die Rückseite des Bildnisses war nachlässiger ausgeführt als die übrigen Seiten.

⁴⁵⁶ Datsouli-Stavridi (1980b) 123 datiert das Bildnis hingegen aus stilistischen und frisurtypologischen Gründen in tiberische Zeit.

3 Portrait eines Unbekannten. Augusteisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 1767

Erhaltungszustand: unfertig.⁴⁵⁷ Am Hals gebrochen. Gesichtspartie bestoßen: Kinn, Mund, Nase, Stirn und linkes Auge stark beschädigt, oberflächliche Bestoßungen auf Stirn und Wangen sowie im Haar, Oberfläche verrieben. Ohren bestoßen. Marmor rötlich, orange und gelb verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,277 m. 1889 auf der ‚Römischen Agora‘ gefunden.

Literatur: Kastriotis (1908) 311 Nr. 1767; Datsouli-Stavridi (1980b) 120 Taf. 40 α–β.

Dargestellt ist ein junger Mann, der sich durch füllige Wangen, ein rundes Untergesicht und kleine, weit auseinanderstehende Augen auszeichnet. Soweit erkennbar war das Lippenrot kaum abgesetzt, Kontur erhielt der Mund lediglich durch die Bohrrille. Die kleinen, weit hinten sitzenden Ohren liegen eng am Kopf an. Die sichelförmigen, kappenartig anliegenden Strähnen bilden über der Stirn ein System aus Gabeln und Zangen, das eine Datierung des Bildnisses in augusteische Zeit wahrscheinlich macht.⁴⁵⁸

Die leichten Asymmetrien im Augen- und Ohrbereich sowie im Haar sprechen für eine ursprüngliche leichte Wendung des Kopfes zur linken Seite. Zu den Seiten und am Hinter- sowie Oberkopf sind die Locken in ihrer Plastizität deutlich reduziert dargestellt.

⁴⁵⁷ Die stehengelassenen Meißelspuren auf Ober- und Hinterkopf sowie die grob gearbeiteten Ohren sprechen dafür, dass der Kopf nicht fertiggestellt wurde. Möglicherweise ist auch die Nackenbosse auf den unfertigen Zustand des Bildnisses zurückzuführen. Datsouli-Stavridi (1980b) 120 mit Anm. 2 hingegen führt sie auf die Zugehörigkeit des Bildnisses zu einem Relief zurück. Mir scheint die Form der Bosse, insbesondere an ihren Rändern, aber gegen ihre Theorie zu sprechen, zumal dieses technische Detail beispielsweise auch für die ebenfalls unfertige, rundplastische Replik des Typus ‚Sandalenbinder‘, Athen, Akropolis-Museum Inv. 1325, belegt ist, vgl. Ridgway (1964) 116 Taf. 38 Abb. 4–7. Eine in Form und Größe ganz vergleichbare Nackenbosse zeigt ferner das Bildnis des Balbinus in der Ny Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen, Inv. 3691, Johansen (1995b) 108 f. Kat. 43, das nicht zu einem Relief gehörte und vermutlich auch nicht aus Kleinasien stammt. Zur Nackenstütze bei Portraits vgl. Harrison (1953) 70 mit Anm. 3 zu Kat. 54; Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 3. 107 Anm. 5 zu Nr. 55; Fittschen – Zanker (1983) 23 f. mit Anm. 1 zu Kat. 23; Geominy (1989) 254 mit Anm. 29, jeweils mit weiterführenden Literaturhinweisen.

⁴⁵⁸ So auch schon Datsouli-Stavridi (1980b) 120.

4 Portrait eines Knaben. Augusteisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 519

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Unterer Gesichtsbereich sowie linker und zentraler Hinterkopf ausgebrochen. Nase fehlt, Augen- und Brauenpartie stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Wangen- und Stirnbereich sowie im Haar. Ohren bestoßen. Mörtelspuren im Haar und am rechten Ohr. Marmor gelblich verwittert.

Parischer Marmor.⁴⁵⁹ H ges. 0,248 m. 1837 im Bereich des Hephaisteion gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880-82) 285 Nr. 519; Sybel (1881) Kat. 750; Kastriotis (1908) 85 Nr. 519–522; Datsouli-Stavridi (1980b) 121 Taf. 41 γ–δ.

Das Knabenportrait zeichnet sich durch einen runden Gesichtsumriss, volle Wangen und schmale Augen, die von kräftigen Lidern gerahmt werden, aus. Das ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haupthaar besteht aus leicht gewellten, sichelförmigen Strähnen, die über der Stirn zu den Seiten gestrichen sind. Über dem linken Auge bilden zwei lange, nach rechts gekämmte Strähnen mit dem nach links anschließenden Strähnen eine charakteristische Gabel. Die sorgfältige Gestaltung auch der Neben- und Rückseiten des Bildnisses sprechen dafür, dass auch diese Partien des Bildnisses sichtbar waren.

Frisurtypologisch und stilistisch ist das Bildnis in iulisch-claudische Zeit zu datieren.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ So Datsouli-Stavridi (1980b) 121 Anm. 2.

⁴⁶⁰ Die stilistische Gestaltung des Stirnhaars erinnert an das Bildnis des Tiberius (vgl. z. B. die Replik in La Spezia, Museo Civico Inv. 54: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 9), wenngleich die Form und Breite der Locken in der Tradition des Augustusbildnisses stehen: vgl. beispielsweise die Replik des Prima Porta-Typus in Rom, Museo Capitolino Inv. 681 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 7 a). Datsouli-Stavridi (1980b) 121 datiert das Bildnis daher in augusteische Zeit.

5 Portrait eines Unbekannten. Augusteisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 3326

Erhaltungszustand: stark bestoßen. Am Hals gebrochen; gesamter Hinterkopf, rechte Seite und ein großer Teil des Oberkopfes fehlen. Kleines (Dübel-?)Loch an der Rückseite. Gesichtsbereich stark bestoßen, an verschiedenen Stellen feine Risse. Nase abgeschlagen. Haar, Kranz und linkes Ohr bestoßen, Oberfläche verrieben. Sinterspuren an Rück- und linker Kopfseite. Marmor hellgelblich verwittert, teilweise orange bis dunkelbraun verfärbt.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,285 m. Bei den Grabungen der Griechischen Archäologischen Gesellschaft 1914 im Odeion des Perikles gefunden, ursprünglich im Asklepieion aufgestellt?⁴⁶¹

Literatur: Kastriotis (1914) 161. 163 Abb. 20; Kastriotis (1919) 7 f. Abb. 6–7; Poulsen (1968) 277 f. Nr. VI; Datsouli-Stavridi (1980b) 120 f. Taf. 40 γ–δ; Datsouli-Stavridi (1982b) 177 mit Anm. 2; Nodleman (1987) 72 Abb. 23 a–b. 73.

Der Dargestellte ist durch die Angabe von Krähenfüßen, erschlafftem Wangenfleisch, Stirn- und Nasolabialfalten als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisiert. Ferner zeichnet er sich durch tief in ihren Höhlen, dicht unterhalb der Brauen sitzende Augen und einen breiten Mund aus. Das ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haupthaar ist über den Oberkopf in die Stirn gestrichen; dort bilden die sichelförmigen Strähnen, soweit erkennbar, ein System aus Gabeln und Zangen. Entsprechend wurde das Bildnis in augusteische Zeit datiert.⁴⁶²

Auf Grund der starken Bestoßung lässt sich nicht mehr bestimmen, aus welchen Blättern der Kranz besteht.⁴⁶³ Mithin ist eine genauere Identifizierung des Darge-

⁴⁶¹ Datsouli-Stavridi (1980b) 120 Anm. 3. Denkbar ist auch eine Aufstellung im Dionysostheater.

⁴⁶² Datsouli-Stavridi (1980b) 120; Datsouli-Stavridi (1982b) 177. Gleichwohl könnten die physiognomische Ähnlichkeit zum Bildnis des Claudius und im Grunde genommen auch die frisurtypologischen Merkmale für eine Datierung des Bildnisses in claudische Zeit sprechen: vgl. beispielsweise das Portrait des Claudius im Haupttypus in Erbach (Fittschen (1977b) Kat. 17 Taf. 19, 2).

⁴⁶³ Die ineinandergesteckten, länglichen, sich nach außen leicht verbreiternden Kompartimente könnten Pinienzweige sein, vgl. Broneer (1962) Taf. 67–68. Allerdings ist der Form nach nicht auszuschließen, dass es sich nicht beispielsweise doch um einen Kranz aus Lorbeer- oder Olivenblättern handelt, vgl. Fittschen (1977) 20 mit Anm. 2 zu Kat. 6 Taf. 7. Datsouli-Stavridi (1980b) 120 mit Anm. 3, die sich nicht dazu äußert, um welche Blätter es sich handeln könnte, vermutet auf Grund des Kranzes eine Priesterdarstellung, so auch Datsouli-Stavridi (1982b) 177. Bildnis mit Pinienkranz in Sparta: Datsouli-Stavridi (1987a) Abb. 34–35.

stellten nicht möglich.⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Poulsen (1968) 277 und Nodelman (1987) 73 verbinden das Athener Bildnis mit dem sog. Fabius Maximus im Vatikan, Sala dei Busti Inv. 716: Nodelman (1987) 72 Abb. 22 a–b. Gegen den von ihnen konstatierten Replikenstatus der beiden Bildnisse sprechen in erster Linie die typologischen Abweichungen im Haar: das Bildnis im Vatikan zeigt an der rechten Schläfe zwei charakteristische, zur Gesichtsmitte gebogene Strähnen, die das Athener Bildnis nicht zeigt. Ferner sprechen auch der abweichende Brauenverlauf und Gesichtsumriss dafür, dass es sich hierbei um zwei verschiedene Persönlichkeiten handelt. Freilich muss auch die von Kastriotis (1919) 7 f. vorgebrachte Benennung als Ariobarzanes II als spekulativ zurückgewiesen werden.

6 Portrait eines Knaben. Augusteisch-tiberisch

Athen Nationalmuseum Inv. 2135

Erhaltungszustand: fragmentarisch. Am Hals gebrochen. Gesichtsbereich stark bestoßen. Rechte Seite und Hinterkopf stark verwittert, Oberfläche verrieben; Sinterspuren. Ohrränder bestoßen. Marmor hellgelblich verwittert, an der rechten Seite gräuliche Verwitterungsspuren.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,265 m. In der Umgebung des Hephaisteion gefunden.

Literatur: Kastriotis (1908) 365 Nr. 2135–2136; Datsouli-Stavridi (1980b) 123 Taf. 44 c–d.

Von der ursprünglich sorgfältigen Gestaltung des Portraits gibt nurmehr die sensibel charakterisierte Mundpartie eine Vorstellung. Kleinteilige, eng am Kopf anliegende Strähnen rahmen die Stirn in einem einheitlichen Bogen. Am Hinterkopf sind die Strähnen grober gestaltet. Frisurtypologisch steht das Bildnis in der Tradition iulisch-claudischer Männerportraits.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Die kleinteiligen Strähnen sprechen für eine Datierung in die iulisch-claudische Zeit: vgl. beispielsweise das Portrait des Tiberius im 1. Bildnistypus, Replik in La Spezia, Museo Civico Inv. 54 (Fittschen – Zanker (1994) Beilage 9). Datsouli-Stavridi (1980b) 122 f. datiert das Bildnis tiberisch.

7 Portrait eines Knaben. Augusteisch-tiberisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1287

Erhaltungszustand: Am Halsansatz gebrochen. Kinn- und Mundpartie stark bestoßen, Nase vollständig weggebrochen, zentraler und rechter Stirnbereich beschädigt. Beschädigungen an Wangen sowie im Augen- und Brauenbereich. Strähnen über der Stirn, Seitenhaar mit Ohren und Partie auf dem hinteren Oberkopf oberflächlich bestoßen. Marmor im Gesichtsbereich orange, an den Seiten und am Hinterkopf hellgelblich verwittert.

Mittelgrobkörniger, sehr lichtdurchlässiger Marmor.⁴⁶⁶ H ges. 0,22 m. Am 25. Juli 1947 westlich des nordwestlichen Ausläufers des Areopag in einer spätrömischen Deponierung gefunden, die möglicherweise in die Zeit nach dem Einfall der Heruler gehört.⁴⁶⁷

Literatur: Thompson (1948) 178 mit Anm. 47; Harrison (1953) 20 f. Nr. 8 Taf. 7; Kiss (1975) 155 Abb. 553–554.

Das Knabenportrait mit der hohen, gewölbten Stirn und den kleinen Augen besitzt eine Frisur, die aus langen, leicht gewellten Sichelsträhnen besteht. Diese sind von einem Wirbel auf dem Hinterkopf nach vorne gekämmt und über der Stirn nach links gestrichen. Die Anlage der Frisur, die Sichelform der Locken, ihre Gestaltung mit dem Meißel und ihre geringe Plastizität sprechen für eine Entstehungszeit des Bildnisses in tiberischer Zeit.⁴⁶⁸

Homer Thompson vermutet in diesem Bildnis einen iulisch-claudischen Prinzen, da der Schädel sehr breit sei und das Gesicht eine ausgeprägt knochige Struktur besitze, wie es auch für Mitglieder der Herrscherfamilie charakteristisch sei.⁴⁶⁹

Evelyn Harrison⁴⁷⁰ vergleicht das Portrait mit einem Portrait des C. Caesar aus

⁴⁶⁶ Dass es sich um pentelischen Marmor handelt, wie Harrison (1953) 20 annimmt, ist zu bezweifeln.

⁴⁶⁷ Harrison (1953) 20.

⁴⁶⁸ Vgl. beispielsweise das Portrait des Augustus im Typus Forbes (Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 495: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 10 c) sowie das Portrait des Drusus Minor im Typus Louvre MA 1240 in Athen, Nationalmuseum Inv. 2661 (Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 24). Für eine Datierung in iulisch-claudische Zeit sprechen sich auch Thompson (1948) 178 und Harrison (1953) 20 f. aus.

⁴⁶⁹ Vgl. Thompson (1948) 178 mit Anm. 47 („tremendous breadth of cranium and the prominent bony structure of the face“).

⁴⁷⁰ Vgl. Harrison (1953) 21.

den königlichen Gärten in Athen⁴⁷¹, räumt aber ein, dass eine Benennung des Bildnisses von der Agora vor allem auf Grund seines schlechten Erhaltungszustands nicht möglich sei. Zsolt Kiss⁴⁷² vermutet in dem Bildnis eine Darstellung des Tiberius Gemellus oder des Germanicus Gemellus: hierzu stellt sie dem Portrait aus Athen drei Bildnisse in Porto Torres⁴⁷³, Hannover⁴⁷⁴ und Rom⁴⁷⁵ zur Seite, die allerdings untereinander typologisch nicht zusammenhängen.⁴⁷⁶ Da das Knabenbildnis von der Agora typologisch keinem bekannten Prinzenbildnis iulisch-claudischer Zeit entspricht und zudem Repliken fehlen, die für eine gewisse Bedeutung des Portraitierten sprächen, müssen die Benennungsvorschläge hypothetisch bleiben.⁴⁷⁷

Zwar lässt sich auf Grund des fragmentarischen Erhaltungszustandes nicht ermitteln, in welcher Form das Portrait zur Aufstellung gelangte; die an der linken Seite zum Hinterkopf hin abnehmende Qualität der Ausarbeitung der Einzellocken und die geringfügigen Asymmetrien im Augen- und Ohrenbereich sprechen jedoch dafür, dass der Kopf ursprünglich leicht zur linken Seite gedreht war.

⁴⁷¹ Athen Nationalmuseum Inv. 3606: Kaltsas (2002) 316 Kat. 660 mit weiterer Literatur.

⁴⁷² Vgl. Kiss (1975) 155.

⁴⁷³ Vgl. Kiss (1975) Abb. 556–557.

⁴⁷⁴ Kestner-Museum Inv. 25: Kiss (1975) Abb. 636–637.

⁴⁷⁵ Museo Nazionale Inv. 121553: Kiss (1975) Abb. 638.

⁴⁷⁶ Darüberhinaus führt Kiss (1975) 155 weitere Portraits des Tiberius Gemellus an, die zwischen 26 und 35 n. Chr. geschaffen worden seien: Toulouse, Musée Raymond Inv. 30.121 (Kiss (1975) Abb. 558), Grand Saconnex, col. Sarasin (Kiss (1975) Abb. 557), London BM Inv. 3600 (Kiss (1975) Abb. 559), Paris, Louvre Inv. 1145 (Kiss (1975) Abb. 560), Dardanellen, col. Calvert (Kiss (1975) Abb. 140), Parma, Museo Nazionale (Kiss (1975) Abb. 561 f.) und Vatikan (Kiss (1975) Abb. 563 f.). Dass diese in keinem typologischen Zusammenhang mit den zuvor genannten Bildnissen stehen, begründet sie damit, dass es sich bei den eben genannten Bildnissen um eine „solution alternative pour l'iconographie de ce prince“ handle oder alternativ um Bildnisse des Germanicus Gemellus, der im Alter von 5 Jahren verstarb.

⁴⁷⁷ So auch Harrison (1953) 21.

8 Portrait eines Unbekannten. Tiberisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 490

Erhaltungszustand: am Hals abgeschlagen. Ein Dübelloch belegt, dass der nun fehlende Hinterkopf ursprünglich gesondert angestückt war. Beschädigungen an Kinn, Mund und Nase sowie linker Wange und Braue. Einzelne Locken des Haupthaars und Rand des rechten Ohrs bestoßen. Raspelspuren vor den Ohren und unter dem Kinn. Zur Herkunftsbezeichnung wurde das Bildnis am Hals mit einem Θ in roter Farbe markiert. Marmor orangefarben verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,25 m. In der Umgebung des Hephaisteion gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 280 Nr. 490; Sybel (1881) Kat. 674; Kastriotis (1908) 82 Nr. 490; Stavridis (1981a) 403–405 Taf. 155–156; Datsouli-Stavridi (1982b) 177 mit Anm. 4.

Das Bildnis zeichnet sich durch große, weit auseinanderstehende Augen, eine kurze, dreieckige Nase und einen sehr kleinen Mund aus; Altersmerkmale fehlen vollständig. Die mittellangen Sichelsträhnen, die über den Oberkopf nach vorne gestrichen sind, rahmen das Gesicht in einem runden Bogen. Das Kotelettenhaar ist lebendig bewegt. Physiognomie⁴⁷⁸ und Typologie der Frisur weisen das Portrait als tiberisches ‚Zeitgesicht‘⁴⁷⁹ aus. Auch die stilistische Gestaltung des Haares ist mit dem Bildnis des Tiberius im 1. Typus aus mittel- bis spätaugusteischer Zeit vergleichbar.⁴⁸⁰

Die Asymmetrien im Augenbereich hängen vermutlich mit einer ursprünglich leichten Drehung des Kopfes zur rechten Seite zusammen. Die rundherum sorgfältige Gestaltung des Bildnisses spricht dafür, dass auch seine Rück- und Nebenseiten zugänglich waren.

⁴⁷⁸ Beispielsweise sind die weit auseinanderstehenden Augen für das Bildnis des Tiberius charakteristisch, vgl. die Replik aus Fayum in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1445, Johansen (1994) 114 f. Kat. 45.

⁴⁷⁹ Die Vermutung von Stavridis (1981a) 404 f., hier sei „ein Prinz der augusteischen Familie“ dargestellt, muss hypothetisch bleiben. Vgl. auch Datsouli-Stavridi (1982b) 177.

⁴⁸⁰ Eine augusteische Datierung bringt auch Stavridis (1981a) 404 vor. Vgl. beispielsweise die Replik des Tiberiusbildnisses in La Spezia, Museo Civico: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 9. Die seitlichen Strähnen entsprechen motivisch noch eher dem Bildnis des Augustus: vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 2394 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 6).

9 Portrait eines Unbekannten. Tiberisch

Athen Nationalmuseum, Magazin. Inv. 401

Erhaltungszustand: Unfertig⁴⁸¹, antike Oberfläche sehr gut erhalten. Kopf gebrochen. Oberflächliche Beschädigungen an Kinn, Mundpartie, Ohren sowie im Haar. Nase stark bestoßen. Gebohrte Vertiefung (Tiefe max. 0,7 cm) im rechten Stirnhaarbereich. Auf Grund der Unfertigkeit sind die Ohren grob gestaltet. Vereinzelt Mörtelreste. Marmor hellgelb verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,275 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 263 Nr. 401; Sybel (1881) 112 Nr. 623; Graindor (1915) 290–292 Nr. 1 Abb. 9; Graindor (1931) 188 Abb. 24; Lattanzi (1968) 33 f. Nr. 1 Taf. 1.

Die Halsmuskulatur lässt auf eine Neigung des Kopfes zur linken Seite schließen. Der Portraitierte besitzt leichte Nasolabialfalten und kräftige Kieferknochen, die dem Bildnis zusammen mit den von äußerst kräftigen Lidern gerahmten, auffallend schmalen Augen Individualität verleihen. Von einem Wirbel auf dem Oberkopf sind die flammenförmigen, eng am Kopf anliegenden Strähnen des Haupthaars nach vorne beziehungsweise in den Nacken gestrichen. Sie rahmen die Stirn in einem runden, einheitlichen Bogen.

Die Gestaltung des Haars wurde ausschließlich mit dem Meißel und an allen Kopfseiten sehr sorgfältig vorgenommen; zusammen mit der Form der Einzelsträhnen und den kleinen Augen spricht dies für eine Datierung des Bildnisses in die fortgeschrittene tiberische Zeit.⁴⁸² Das Bildnis steht auch ikonografisch in der durch das römische Kaiserhaus dieser Zeit geprägten Tradition.

⁴⁸¹ Es fällt auf, dass lediglich die Hautpartien unfertig belassen wurden; das Haar ist rundherum sehr sorgfältig gestaltet und weist keine Spuren der Unfertigkeit auf.

⁴⁸² Vgl. beispielsweise das Bildnis des Tiberius in der Variante vom Typus Berlin – Sorrent, Woburn Abbey (Fittschen – Zanker (1994) Beilage 12).

10 Portrait eines Unbekannten. Neronisch

Athen, Kerameikos-Museum. Inv. P 34

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Geglätteter, zum Teil mit feinen Pickungen versehener Einsatzzapfen vorne bestoßen. Separat gearbeiteter Hinterkopf fehlt; Anschlussfläche gepickt. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an Kinn, Mundpartie, Stirn, Ohren sowie im Haar; über dem rechten Ohr wurde eine abgesplitterte Haarpartie modern wieder angefügt. Marmorriß von der Oberlippe zur rechten Schläfe. Raspelspuren an den Hautpartien. Oberfläche gelblich verwittert; Versinterungsspuren im Haar.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,28 m. Im Eridanosgraben gefunden.⁴⁸³

Literatur: Riemann (1940) 89 Taf. 28 Kat. 118.

Abgesehen vom breiten Mund und kräftigen Kinn besitzt das Bildnis keine individuellen Merkmale. Klassizistisch überprägt sind die Augen, die von breiten Lidern gerahmt werden. Ferner fehlen Altersangaben. Die langen glatten Strähnen des Oberkopfhaars, dessen Ausarbeitung zur Rückseite des Bildnisses hin abnimmt, sind über den Oberkopf nach vorn gestrichen und enden über der Stirn in einem einheitlichen Bogen. Aufgelockert wird die Frisur lediglich durch eine kleine Gabel über dem rechten Auge. Die Feinheit der Strähnen, die ‚metallische‘ Gestaltung der scharf definierten Augen und die Physiognomie verbinden das Portrait am ehesten mit Bildnissen der mittleren iulisch-claudischen Zeit;⁴⁸⁴ aus frisurtypologischen Gründen ist jedoch auch eine neronische Datierung plausibel.

In Bezug auf die Haaranlage könnte es sich um eine vereinfachte Form der durch das Nerobildnis geprägten *coma in gradus formata*-Frisur handeln.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Riemann (1940) 89.

⁴⁸⁴ Vgl. beispielsweise die Repliken des Bildnisses des Tiberius im 1. Typus in Rom, Museo Capitolino Inv. 283 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 12 a) und in La Spezia, Museo Civico Inv. 54 (Fittschen – Zanker (1994) Beilage 9) sowie das Portrait des Tiberius, Variante vom Typus Berlin – Sorrent, Woburn Abbey (Fittschen – Zanker (1994) Beilage 12). Entsprechend datiert Riemann (1940) 89 das hier besprochene Bildnis in tiberische Zeit.

⁴⁸⁵ Vgl. beispielsweise die Replik des Nerobildnisses in Rom, Thermenmuseum Inv. 618: Bergmann – Zanker (1981) 324 Abb. 5 mit weiterer Literatur.

11 Portrait eines Unbekannten. Neronisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 347

Erhaltungszustand: Einsatzkopf, Zapfen am Rand leicht bestoßen. Kinn und Mundpartie bestoßen, Nase größtenteils weggebrochen. Beschädigungen an Ohren, Augen- und Brauenpartie sowie auf dem linken Hinterkopf. Haar oberhalb der Stirn und Blätter des Kranzes bestoßen, Oberfläche verrieben. Feine Risse an der linken Seite sowie im zentralen Stirn- und Haarbereich. Die von Shear⁴⁸⁶ konstatierten Messpunkte entsprechen nicht dem Tatbestand. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,585 m; Kinn – Haaransatz 0,20 m. Am 21. April 1933 in einer Mühle des 5. Jahrhunderts n. Chr. in der Südostecke der Agora gefunden.

Literatur: Karo (1933) 202; Shear (1933a) 308 Abb. 17. 309; Shear (1935a) 411–413 Abb. 35–36; Stuart (1938) 82; Schweitzer (1942) 113; Harrison (1953) 27 f. Kat. 17 Taf. 12; Hafner (1954) 85 A 44 Taf. 38; Athenian Agora (1962) 135; Athenian Agora (1976) 209; Riccardi (2000) 124 f. Abb. 20–21.

Das als Einsatzkopf gestaltete Portrait gehörte mit großer Wahrscheinlichkeit zu einer bekleideten Statue. Der Portraitierte wendet den Kopf deutlich zur rechten Seite.⁴⁸⁷ Er zeichnet sich durch das flächige, lange Untergesicht und die auffallend großen Augen aus. Durch die Angabe von Nasenwurzel- und Nasolabialfalten sowie einer Stirnfalte ist der Portraitierte als älter gekennzeichnet. Das Haar besteht aus langen Sichellocken, die von einem Wirbel auf dem Hinterkopf über den Oberkopf nach vorne und über der Stirn nach links gestrichen sind. Das Stirnhaar ist durch unterschiedlich tiefe und lange Bohrungen gegliedert; der Meißel wurde nur sparsam angewendet. Auf dem Oberkopf, im Nacken und hinter den Ohren ist das Haar deutlich weniger plastisch wiedergegeben als über der Stirn.

⁴⁸⁶ Shear (1935a) 411.

⁴⁸⁷ Mit der Drehung des Kopfes lassen sich die am Kopf in direkter Vorderansicht feststellbaren Asymmetrien, insbesondere im Augenbereich, erklären.

Der Portraitierte trägt einen Kranz aus Lorbeerblättern⁴⁸⁸, der hinten durch ein geknotetes Band zusammengehalten wird. Dieses Attribut führte in der Forschung bisher dazu, in dem Dargestellten entweder einen Kaiser⁴⁸⁹ oder einen Priester⁴⁹⁰ zu erkennen. Gegen die Identifizierung mit einem Kaiser spricht in erster Linie, dass die Frisur in keinem typologischen Zusammenhang mit einem der bekannten Kaiserbildnisse steht. Auch das immer wieder angeführte Argument der Überlebensgröße kann nicht geltend gemacht werden, da schon seit dem 6. Jh. v. Chr. Portraits i. d. R. Überlebensgröße besitzen und eine Höhe von 0,30 m seit dem späten 2. Jh. n. Chr. als Regel gelten kann.⁴⁹¹ Auch die Benennung als Priester ist nicht zwingend: wie Michael Blechs Untersuchung zeigt, diente Lorbeer auch generell für Sieger- oder Ehrenkränze.⁴⁹²

Der Benennung als Claudius beziehungsweise Trajan entsprechend wurde das Portrait bisher sowohl um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. als auch in das frühe 2. Jahrhundert n. Chr. datiert. Die Frisur beruht typologisch auf der *coma in gradus formata*-Frisur des Nero: die in die Stirn zur linken Seite gekämmten Strähnen erinnern zwar an die Frisur Trajans, doch sprechen die Regelmäßigkeit der Strähnen, ihre Breite und die Tatsache, dass sie durch eine Stufe vom Haupthaar abgesetzt sind, dafür, dass hier die Frisur Neros Vorbild war. Auch im Profil zeigen sich Ähnlichkeiten zur Frisur dieses Kaisers: an der rechten Seite verlaufen breite, lange Strähnen in einem S-Schwung nahezu horizontal nach vorne ins Gesicht, wie es für die Portraits des Nero charakteristisch ist.⁴⁹³

⁴⁸⁸ Die Blattgestaltung könnte dafür sprechen, dass es sich auch bei den Blättern des Kranzes, den der Knabe von der Agora, Museum Inv. S 1307 (Kat. 98) trägt, um Lorbeer handelt.

⁴⁸⁹ Unmittelbar nach Auffindung des Bildnisses wurde eine Benennung als Claudius vorgebracht, Shear (1933a) 309; Karo (1933) 202; Shear (1935a) 411–413; Schweitzer (1942) 113; Hafner (1954) 85. Diese Benennung ablehnend Stuart (1938) 82. Später dann wurde das Bildnis als Trajan benannt und in Verbindung gebracht mit der Inschriftenbasis IG I 7353 für eine Ehrenstatue dieses Kaisers: Athenian Agora (1962) 135; Athenian Agora (1976) 209. Benennung als Trajan zuletzt bei Riccardi (2000) 124 f.

⁴⁹⁰ Harrison (1953) 27 f. Zur Verwendung von Lorbeer im kultischen Zusammenhang vgl. Blech (1982).

⁴⁹¹ Fittschen (1994) 613. Vgl. dazu auch Fittschen (1999) 96 zu Nr. 114 mit Verweis auf 100 mit Anm. 470 zu Nr. 124 und weiteren Literaturangaben; Fittschen – Zanker (1994) 142 zu Nr. 117.

⁴⁹² Blech (1982) 221–226.

⁴⁹³ Vgl. beispielsweise das Portrait des Nero in Rom, Thermenmuseum Inv. 618 (Bergmann – Zanker (1981) 324 Abb. 5; Hiesinger (1975) Taf. 24 Abb. 43–44). Die Portraits Trajans zeigen demgegenüber entweder eine einheitliche, geschlossene Haarkappe ohne Gabelmotiv oder eine Frisur, bei der das Schläfenhaar nach unten gekämmt ist.

Es handelt sich also um das Portrait eines Privatmannes, der im mittleren 1. Jahrhundert n. Chr. mit einer überlebensgroßen Ehrenstatue auf der Athener Agora geehrt wurde. Aus dem sekundären Fundkontext lassen sich keine Rückschlüsse auf den ursprünglichen Aufstellungskontext der Statue ziehen.

12 Portrait eines Unbekannten. Neronisch

Athen, Grabungs-Inv. NAM 22.

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Kinn und Nase stark, Mund und Rand des linken Ohrs leicht bestoßen. Kratzspuren und oberflächliche Beschädigungen auf den Wangen. Rückseite roh belassen, Bosse am unteren Zapfenrand. Ausbruch im zentralen Nackenbereich. Wurzelfasern und Sinterspuren am gesamten Kopf. Das Portrait wurde auf einem modernen Hermenpfeiler aus Beton befestigt.

Pentelischer Marmor. Im mittelalterlichen Zerstörungsschutt der zentralen Halle des sog. Hauses des Proklos gefunden.⁴⁹⁴

Literatur: Karivieri (1994a) 131 Abb. 30 a–b.

Abgesehen von dem schön geschwungenen Mund mit den vollen Lippen weist das alterslose Bildnis keine individuellen Merkmale auf. Der Dargestellte legt seinen Kopf leicht zur rechten Seite und in den Nacken. Das Oberkopfhaar ist mit der Brennschere als *coma in gradus formata*-Frisur gestaltet, wie sie für die neronische Zeit charakteristisch ist.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Karivieri (1994a) 132 weist allerdings darauf hin, dass das Portrait nicht zwingend zur ursprünglichen Ausstattung dieses Hauses gehörte, sondern erst nach seiner Zerstörung an seinen Fundort verbracht worden sein könnte.

⁴⁹⁵ Diese Frisur ist bereits in spättiberischer Zeit nachweisbar: Cain (199) 59 f. 68, und erfreute sich im Privatportrait von neronischer bis in hadrianische Zeit insbesondere für Bildnisse junger Männer einer großen Beliebtheit: vgl. beispielsweise die Darstellungen auf dem Trajansbogen in Benevent: Rotili (1972) Taf. LXI. CX. Das Haar ist stilistisch in einer Weise ausgeführt, die in Rom schon in tiberischer Zeit belegt ist: vgl. beispielsweise Johansen (1994) 118 f. Kat. 47. Vgl. auch das Portrait des Tiberius, Variante vom Typus Berlin – Sorrent, Woburn Abbey (Fittschen – Zanker (1994) Beilage 12).

13 Portrait eines Unbekannten. Iulisch-claudisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 1983

Erhaltungszustand: Am Hals gebrochen. Nase weggebrochen; Mundpartie und Ohren bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Haar, Augen- und Brauenbereich, an der rechten Wange und am Kinn. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,322 m. Kinn – Scheitel 0,185 m. 1890 auf der ‚Römischen Agora‘ gefunden.⁴⁹⁶

Literatur: Kastriotis (1908) 346 Kat. 1983; Romiopoulou (1997) 18 Kat. 3; Kaltsas (2002) 321 Kat. 673.

An diesem Portrait eines jungen Mannes sind individuelle Merkmale zugunsten einer idealisierten Erscheinung weitgehend unterdrückt. Lediglich das dicht unterhalb des Mundes sitzende, kräftige Kinn und die breite, leicht vorspringende Unterlippe verleihen dem Bildnis Individualität. Die großflächigen Stirn- und Wangenflächen dominieren das schmale, nach unten zulaufende Gesicht. Die schmalen Augen werden von kräftigen Lidern gerahmt. Das Haupthaar, das aus leicht gewellten, ausschließlich mit dem Meißel gestalteten Sichellocken besteht, ist über der Stirn zur rechten Seite gestrichen, wodurch sich über dem Außenwinkel des linken Auges eine Gabel bildet. Typologisch findet diese einfache Frisur gute Vergleiche in der 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.⁴⁹⁷ Bestätigt wird dieser zeitliche Ansatz durch die Physiognomie des Portraitierten, die in der Tradition des durch das römische Herrscherbild geprägten ‚Zeitgesichts‘ steht.

⁴⁹⁶ Kaltsas (2002) 321 Kat. 673.

⁴⁹⁷ Eine Datierung in die 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. vertritt auch Kaltsas (2002) 321 Kat. 673. Als Vergleich eignen sich insbesondere die Portraits des Drusus Minor, Grosseto, Museo Archeologico (Typus Louvre MA 1240): Boschung (2002) Taf. 59, 1; Athen Nationalmuseum Inv. 2661 (Typus Leptis Magna): Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 24; Parma, Archäologisches Museum Inv. 1952 Nr. 832 (Typus Luni): Boschung (2002) 25 Kat. 2.2 Taf. 12, 1. 14, 1. 3. Vgl. ferner die Portraits des Germanicus im Typus Béziers, Tarragona, Archäologisches Museum Nr. M 123: Boschung (2002) 91 Kat. 27.2 Taf. 76, 2. 4, und des Caligula, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2687: Johansen (1994) 136 Kat. 56.

14 Portrait eines Unbekannten. Flavisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1319

Erhaltungszustand: Hermeneinsatzbüste, vorne und an den Seiten bestoßen. Fluviale Verwitterungsspuren an rechter Brusthälfte. Kinn, Mundpartie, Nase und Brauen stark bestoßen. Geringe Beschädigungen und Kratzspuren auf Stirn und Wangen. Haar bestoßen und verrieben. Ohrränder beschädigt. Hinterkopf fast vollständig weggebrochen, an der verwitterten Bruchfläche Reste eines Dübellochs mit Eisenspuren.⁴⁹⁸ Marmor gelblich-hellorange verwittert. Durch die im Juni 1950 vorgenommene Anbringung des Portraits auf einem modernen Pfeiler ist der unterhalb der Büste ansetzende Einsatzzapfen derzeit nicht sichtbar.⁴⁹⁹

Pentelischer Marmor. H ges. 0,43 cm. Kinn–Haaransatz 0,145 m. Am 20. März 1948 in der Nordwestecke von Raum 2 eines Hauses am Nordostabhang des Nymphenhügels gefunden. Das Portrait lag unterhalb einer Zerstörungsschicht, die vor allem verbrannten Schutt enthielt und mit dem Einfall der Heruler in Verbindung gebracht wird.⁵⁰⁰ Im gleichen Raum, der direkt neben der Küche lag und wohl als Tablinum anzusprechen sein dürfte⁵⁰¹, wurde auch die Büste eines älteren Mannes, Agora, Museum Inv. S 1299 (Kat. 19) gefunden.

Literatur: Blegen (1948) 525 Taf. LV.C; Thompson (1949) 220 Taf. 43. 1; Harrison (1953) 25 f. Nr. 14 Taf. 11; Weber (1954) 367; Harrison (1960a) Abb. 39; Athenian Agora (1962) 196; Athenian Agora (1976) 289; Walters (1988) 94 mit Anm. 23 Taf. 15 d–e.

Der Portraitierte, der seinen Kopf zur rechten Seite wendet, zeichnet sich durch füllige Gesichtsformen aus. Auffallend ist der im Profil hervortretende Wulst auf der Stirn.⁵⁰² Der Mund ist leicht geöffnet. Das Haar, das die Stirn in einem

⁴⁹⁸ Möglicherweise wurde das Bildnis im Rahmen seiner Zweitaufstellung (vgl. dazu unten) repariert und in diesem Zuge der damals schon verlorene Hinterkopf erneut angefertigt und mittels eines Dübels angefügt; ablehnend Harrison (1953) 26. Auf Grund der Tatsache, dass am Fundort weder das Hinterkopffragment noch die abgeschlagene Nase des Portraits gefunden wurden und die Bruchflächen verrieben sind, vermutete Thompson (1949) 220, dass die Beschädigungen auf einen nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt vor dem Herulereinfall zurückgehen könnten. So auch Harrison (1953) 25.

⁴⁹⁹ Vgl. aber Harrison (1953) Taf. 11. Die Länge des Einsatzzapfens beträgt 0,09 m: Grabungstagebuch.

⁵⁰⁰ Dies wird in erster Linie aus den im Schutt gefundenen Münzen deutlich: Thompson (1949) 217 f. 220.

⁵⁰¹ Maße von Raum 2: 7,30 x 7,70 m: Blegen (1948) 524; Thompson (1949) 217. 220. Taf. 40.

⁵⁰² Vgl. auch drei weitere Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 435 (Kat. 97), S 1134 (Kat. 54) und S 2355 (Kat. 50). Cain interpretiert dies als Charakteristikum attischer Portraits: Cain (1993)

gleichmäßigen Bogen rahmt, besteht aus kurzen, gewellten Strähnen, die ausschließlich mit dem Meißel gestaltet wurden. Der Bartflaum auf den Wangen betont das jugendliche Alter des Dargestellten. Die Büste ist durch die Angabe der Halsmuskulatur und der Schlüsselbeine organisch gestaltet. Die plastische Gestaltung der Rückseite durch die Angabe von Schulterblättern und Rückenmuskulatur lässt vermuten, dass auch diese Partie sichtbar war.

Das Portrait ist bisher unterschiedlich, überwiegend aber in die 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., datiert worden⁵⁰³; Haargestaltung und fülliges Gesicht sprechen am ehesten für eine Datierung in flavische Zeit.⁵⁰⁴ Die langen Koteletten mit dem Bartflaum auf den Wangen sind möglicherweise eine motivische Reminiszenz an das Bildnis Neros.⁵⁰⁵

Zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt wurde das Bildnis aus seinem ursprünglichen Aufstellungszusammenhang⁵⁰⁶ herausgelöst und in einem am Nordostabhang des Nymphenhügels gelegenen Haus des 2. Jhs. n. Chr. auf dem

114. Vgl. dazu auch Jucker (1961) 98 zu St 45. Möglicherweise handelt es sich um eine Werkstatteigenheit.

⁵⁰³ Blegen (1948) 525: frühes 1. Jh. n. Chr.; Thompson (1949) 220: neronisch; Harrison (1953) 25f. zu Nr. 14: frühflavisch; Weber (1954) 367: 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.; Athenian Agora (1962) 196: 1. Jh. n. Chr. Athenian Agora (1976) 289: 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.; Walters (1988) 94 Anm. 23: flavisch.

⁵⁰⁴ Vgl. beispielsweise die Portraits des Titus (Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 3361: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 31 a) und Domitian (Replik in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 2451: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 36 a bzw. Replik in Athen, Nationalmuseum Inv. 345: Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 32).

⁵⁰⁵ Vgl. beispielsweise Nero im Typus Thermenmuseum, Rom, Thermenmuseum Inv. 618 (Bergmann – Zanker (1981) 324 Abb. 5). Lange Koteletten besitzt auch das Portrait des Drusus: Boschung (2002) Taf. 31, 1–3. Harrison (1953) 26 zu Kat. 14 hingegen postuliert eine Bezugnahme auf den „classical epebe type“, wofür u. a. die Gestaltung der Augen und die zurückhaltende Angabe individueller Merkmale sprächen.

⁵⁰⁶ Die Form des am hinteren Rand der Büste befindlichen Zapfens, die keine separate Aufstellung des Bildnisses zulässt, und die lediglich grobe Pickung des Zapfens und der Unterseite des Büstenausschnitts, die nicht auf Ansicht gearbeitet sind, sprechen dafür, dass die Büste in eine Statue oder – auf Grund des vergleichsweise steilen Brustansatzes – wahrscheinlicher in eine Herme eingesetzt war: vgl. das Portrait des L. Annius Rufus aus Nemi, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1437: Johansen (1994) 192 f. Nr. 84 mit einer dem Athener Privatportrait ganz vergleichbaren Büstenform. Vgl. auch die Büste der Staia Quinta aus Nemi, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 639: Johansen (1994) 196 f. Nr. 86: die bei Fittschen (2001b) 114 f. Abb. 3–4 abgebildete Unteransicht der Büste beziehungsweise Oberseite der Herme der Staia Quinta zeigen, wie der Einsatz der Büste in die Herme technisch gelöst war; allerdings sitzt der Zapfen beim Athener Bildnis am hinteren Rand des Büstenausschnitts. Die insbesondere für Hermen beliebten Einsatzportraits, die einen größeren, büstenartigen Ausschnitt aufweisen, sind spätestens seit der frühen Kaiserzeit nachweisbar: Fittschen (2001b) 114 mit Anm. 26.

runden Postament, das zusammen mit dem Portrait gefunden wurde⁵⁰⁷, erneut aufgestellt. Welche Verbindung zwischen Portraitiertem und Hausbesitzern bestand, und welche konkrete Bedeutung und Funktion das Bildnis im Rahmen der Ausstattung des Hauses hatte, lässt sich freilich nicht mehr ermitteln.⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ Athen, Agoramuseum Inv. ST 430. Pentelischer Marmor, H ges. 0,25 m, Durchmesser 0,40 m, vgl. Thompson (1949) 220 Anm. 19. Das Postament wird von Thompson (1949) 220 als „lower part of an unfinished support for a table or a wash-basin“ interpretiert. So auch Harrison (1953) 25 zu Kat. 14.

⁵⁰⁸ Thompson (1949) 220 vermutet, dass die Büste zur ursprünglichen Ausstattung des Hauses gehörte und einen „more remote ancestor of the well-to-do family that occupied this large and well-furnished house“ zeigt.

15 Portrait eines Unbekannten. Flavisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 392

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Augenlider, Brauenpartie und linker Ohrrand bestoßen; abgebrochene Nasenspitze in Gips ergänzt. Mörtelspuren am gesamten Kopf. Feine Raspelspuren an den Hautpartien. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,286 m; Kinn-Haaransatz: 0,185 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 262 Kat. 392; Sybel (1881) 112 Nr. 624; Kastriotis (1908) 76 Nr. 392; Graindor (1915) 304–306 Nr. 4 Abb. 11; Graindor (1931) 191 f. Abb. 30; Lattanzi (1968) 35 f. Kat. 3 Taf. 3; Datsouli-Stavridi (1985) 93 f. Taf. 138; Romiopoulou (1997) 51 Kat. 40; Kaltsas (2002) 326 Kat. 684.

Feiste Gesichtsformen⁵⁰⁹ und Altersmerkmale verbinden dieses Bildnis mit den Portraits des flavischen Kaiserhauses. Auch die Frisur, die aus leicht gewellten, in unterschiedliche Richtungen verlaufenden Strähnen besteht, hängt typologisch mit der Ringellockenfrisur des Titus- und Domitiansportraits zusammen⁵¹⁰, ist aber auch in hadrianischer Zeit noch nachweisbar.⁵¹¹ Das dickliche Gesicht und die stoffliche Wiedergabe des Inkarnats, insbesondere im Mundbereich, legen eine Datierung des Werks ins ausgehende 1. Jh. n. Chr. nahe.⁵¹²

⁵⁰⁹ Der Aufnahmestandpunkt bei Lattanzi (1968) Taf. 3 ist zu tief gewählt, weshalb das Gesicht aufgebläht erscheint; die Aufnahmen bei Romiopoulou (1997) 51 und Kaltsas (2002) 326 Kat. 684 zeigen, dass das Doppelkinn zumindest in der Vorderansicht des Portraits nicht so deutlich sichtbar ist, wie die Aufnahme bei Lattanzi nahelegt.

⁵¹⁰ Allerdings sind die Locken dort kürzer, vgl. Fittschen – Zanker (1994) Nrn. 29–30. 32; vgl. auch das Bildnis des Nerva in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 772: Johansen (1995a) 88 f. Nr. 31. Eher vergleichbar ist das Bronzestütchen des Domitian in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 768: Johansen (1995a) 38 f. Nr. 8. Eine Bezugnahme auf Portraits hellenistischer Zeit, wie sie Graindor (1915) 306 unter anderem auf Grund der „traits si réguliers et son profil de médaille“ vermutet, lässt sich nicht erkennen; ablehnend auch Lattanzi (1968) 36.

⁵¹¹ Vgl. beispielsweise das in frühhadrianischer Zeit entstandene Portrait eines Unbekannten des Bildhauers Zonas mit einer ähnlichen Stirnhaarfrisur, Rom, Museo Capitolino: Fittschen (1992–1993) 469 Abb. 17, 1–2. Vergleichbar sind auch die feisten Gesichtszüge; die Brauen sind plastisch noch stärker abgesetzt und kräftiger gestaltet.

⁵¹² Bisher wurde das Bildnis in trajanische Zeit datiert: Graindor (1915) 305 und Graindor (1931) 192 (spättrajanisch); Lattanzi (1968) 35 zu Nr. 3 (110–120 n. Chr.); Datsouli-Stavridi (1985) 93 (trajanisch); Kaltsas (2002) 326 zu Nr. 684 (110–120 n. Chr.).

16 Portrait eines Unbekannten. 1. Jh. n. Chr. (?)

Athen, Akropolismuseum Inv. Acr. 9728

Erhaltungszustand: sehr fragmentarisch. Unmittelbar am Halsansatz gebrochen, erhalten ist lediglich der untere Kopfteil bis etwa in Höhe der Ohren. Nase bis auf Ansatz weggebrochen, Mund-, Kinn- und Wangenpartien stark bestoßen; Nackenhaar am Hinterkopf und linke Kopfseite beschädigt. Marmor gelblich-bräunlich verwittert.

Pentelischer Marmor. H max. 0,14 m. Nach dem 2. Weltkrieg in archäologisch nicht untersuchtem Abraum früherer Ausgrabungen auf der Akropolis gefunden.

Literatur: Dontas (2004) 47 f. Kat. 14 Taf. 12.

Das Bildnis ist auf Grund seines äußerst fragmentarischen Zustandes praktisch wertlos. Die geringen noch sichtbaren physiognomischen Charakteristika wie das lange Kotelettenhaar und das unter dem fleischigen Mund kräftig vorspringende Kinn könnten für eine Datierung des Bildnisses in das 1. Jh. n. Chr. sprechen⁵¹³; für die Bestimmung der dargestellten Person reichen sie jedoch keinesfalls aus.⁵¹⁴

⁵¹³ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Tiberius in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1750: Johansen (1994) 118 f. Kat. 47 mit einem vergleichbar schweren Untergesicht sowie einem fleischigen und kräftig vorspringenden Mund. Langes Kotelettenhaar hingegen erinnert an das Bildnis des Nero: vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Thermenmuseum Inv. 618 (Bergmann – Zanker (1981) 324 Abb. 5).

⁵¹⁴ Über physiognomische Vergleiche gelangt Dontas (2004) 47 f. Kat. 14 zu der Ansicht, bei dem Dargestellten handle es sich um Drusus den Jüngeren.

17 Portrait eines Unbekannten. Trajanisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. Θ 307⁵¹⁵

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Kinn, Mund und Nase stark beschädigt, Augen- und Brauenpartie bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen auf Wangen und Stirn. Haar bestoßen, einzelne Locken ausgebrochen; Oberfläche verrieben. Ohrränder bestoßen. Marmor gelblich bis hellorange verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,28 m. In der Plaka gefunden.

Literatur: Datsouli-Stavridi (1974b) 187 f. Taf. 106–109; Fless (1995) 68 f. mit Anm. 502 Taf. 35, 2.

Das Bildnis zeichnet sich durch rundliche Gesichtsformen, die das Knochengestüt vollständig verbergen, und das Fehlen von Altersmerkmalen aus. Trotz der starken Beschädigung der Gesichtsoberfläche ist deutlich, dass die Augen von kräftigen Lidern gerahmt sind; Inscriptions der Augäpfel fehlen. Auffälligstes Merkmal des Bildnisses ist die Frisur: über der Stirn ist das Haar zu einem aus mehreren Reihen buckeliger Locken bestehenden Toupet aufgetürmt, das für Frauenportraits der flavischen und trajanischen Zeit charakteristisch ist.⁵¹⁶ Alkmini Datsouli-Stavridi schlägt daher eine Benennung als Domitia Longina vor.⁵¹⁷ Abgesehen von den physiognomischen Abweichungen spricht gegen diese These jedoch das lange, bis in den Nacken offen herabfallende Haar, das weder für gesicherte Portraits der Domitia Longina⁵¹⁸ noch generell für Frauenportraits in Kombination mit dem ‚Schwammtoupet‘ belegt ist.⁵¹⁹ Friederike Fless verbindet das hier besprochene Bildnis mit einer Gruppe männlicher Bildnisse mit langen Haaren, die im Kult oder beim Gelage tätige Diener darstellen dürften.⁵²⁰ Auf den

⁵¹⁵ Für wichtige Hinweise zu diesem Bildnis bin ich G. Despinis sehr verbunden.

⁵¹⁶ Vgl. dazu beispielsweise das Münzbildnis der Domitia Longina: Herrscherbild II, 1 Taf. 58–59.

⁵¹⁷ Datsouli-Stavridi (1974b) 188.

⁵¹⁸ Datsouli-Stavridi (1974b) 188 bewertet diese Abweichung hingegen als lokale Sonderform, die in gewisser Weise die Unabhängigkeit des griechischen vom stadtrömischen Portrait belege. Die Benennung als Domitia Longina ablehnend auch Fless (1995) 68 Anm. 504.

⁵¹⁹ Fless (1995) 69. Frei herabfallendes Haar ist für Frauenbildnisse generell nur selten belegt, vgl. Cain (1993) 69 mit Anm. 163 und weiterführenden Hinweisen.

⁵²⁰ Fless (1995) 68 f.; so auch Pollini (2002) 53. Die Kombination des Löckchentoupets mit offenem Nackenhaar ist erstmals bei einem Tafelträger auf dem Beuterelief des Titusbogens

attischen Grabstelen ist langes Nackenhaar mehrfach belegt⁵²¹ und dürfte, wie auch die Statue eines Jünglings mit langem Nackenhaar im Athener Nationalmuseum Inv. 255 nahelegt, für die Angehörigen des eleusinischen Kultpersonals charakteristisch gewesen sein.

Für eine Datierung des Bildnisses in trajanische Zeit sprechen erstarrt wirkenden, reihenförmig angeführten Löckchen, die durch Bohrungen voneinander abgetrennt sind.⁵²²

belegt: Fless (1995) 42. 107 Kat. 26 Taf. 22, 2; Pfanner (1983) Taf. 62, 4 Figur 11; vgl. auch Darstellung auf dem Zwischenrelief des Trajansbogens in Benevent, Fless (1995) 42 f. 108 Kat. 28 II Taf. 18, 2. 23, 1; Rotili (1972) Taf. V; vgl. auch den kleinen Fries des Trajansbogens in Benevent: Fless (1995) Taf. 5, 1. Weitere Darstellungen langhaariger Opferdiener mit Löckchentoupet in flavischer Zeit: Fless (1995) 42 Anm. 253. Diese Darstellungsweise ist noch bis in antoninische Zeit belegt: vgl. Fless (1995) 69 mit Hinweis auf die Darstellung eines *minister* auf einem um 158 n. Chr. angefertigten Bronzemedallion des Antoninus Pius. Vgl. auch Fless (1995) 43.

⁵²¹ Vgl. beispielsweise eine Grabstele aus Eleusis mit der Darstellung eines Mannes, der eine dem hier besprochenen Bildnis ganz vergleichbare Frisur zeigt: Eleusis, Museum, ohne Inv.: Cain (1993) 139–141 Kat. 19; von Mook (1999) 165 Kat. 428 Taf. 57 c. Freilich ist umstritten, ob es sich bei der Darstellung um einen eleusinischen Kultdiener handelt oder „ob die Frisur nur als Zeichen für Schönheit und Luxuria verwendet wurde (...)“. Vgl. dazu auch von Mook (1999) 41 Anm. 510.

⁵²² Vgl. beispielsweise das trajanische Portrait einer Unbekannten in Rom, Museo Barracco, Scala Nr. 306: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 88 c. Eine dem Hinterkopfhaar vergleichbare Wiedergabe der Strähnen in der Form langer Schnüre zeigt beispielsweise das Bildnis einer Unbekannten in Rom, Museo Capitolino Inv. 425: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 77 d (vgl. insbesondere die Zöpfe hinter dem Ohr).

18 Portrait des Kosmeten Heliodoros. 115/6 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 384

Erhaltungszustand: Ränder der Basis bestoßen, z. T. Ergänzungen in Gips. Hermenschaft vorne und an den Seiten geglättet; an der Rückseite mittelgrob gepickt. Zweifach gebrochen, an den Rändern bestoßen. Ausbrüche vorne und an den Seiten in Gips ergänzt. Vorder- und linke Seite des Hermenschafts fluvial verwittert. Geschlecht abgearbeitet.⁵²³ Kopf gebrochen, im Bruch an Hermenschaft angesetzt. Geringe Bestoßungen im Gesicht und auf dem Hinterkopf. Rechter Ohrtrand leicht bestoßen. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit grauen Adern. H gesamt 1,975 m; H Kopf bis Bruch 0,302 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Dumont (1877) 230–233 Taf. III; Kaibel (1878) 398 f. Nr. 955; Kavvadias (1880–1882) 257 f. Nr. 384; Sybel (1881) 111 Nr. 599; Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 382; Graindor (1915) 292–300 mit Abb. 10; Hekler (1922–1924) 197. 198 Abb. 67; Graindor (1931) 189 f. Abb. 26; Harrison (1953) 31 zu Nr. 19; Harrison (1965) 124 f.; Lattanzi (1968) 24–26. 34 f. Taf. 2 a–b; Follet (1976) 203 f.; Wrede (1981) 44. 275 Nr. 207; Wrede (1986) 74; Tzachou-Alexandri (1989) 192–194 Nr. 85 (V. Machaira); Fittschen (1996) 754 Abb. 986; Romiopoulou (1997) 50 f. Kat. 39; Kaltsas (2002) 325 f. Kat. 683; Krumeich (2004) 139 f. Anm. 36. 37. 41; Kaltsas (2007) 422 f.

Laut der Inschrift wurde die Herme zu Ehren des Kosmeten Heliodoros während des Archontats des Publius Fulvius⁵²⁴ Metrodoros aus Sounion wohl im Jahr 115/6 n. Chr. errichtet.⁵²⁵

⁵²³ Die Abarbeitung erfolgte wohl im Rahmen der Zweitverwendung der Herme im Mauerverbund.

⁵²⁴ Bei Dumont (1877) 230 zu Φούριος/Furius ergänzt; so auch Kaibel (1878) 399 zu Nr. 955; Kavvadias (1880–1882) 257; Sybel (1881) 111 zu Nr. 599. Graindor (1915) 295 lehnt eine Ergänzung als Furius ab, da eine Person dieses Namens in dieser Zeit nicht weiter bekannt sei. Auch die Ergänzung zu Flavius sei abzulehnen, weil die Fehlstelle auf einen längeren Namen schließen lasse. Er schlägt eine Ergänzung zu Φούλβιος/Fulvius vor, so auch Lattanzi (1968) 24–26; Follet (1976) 203 f.; Kaltsas (2002) 325 zu Nr. 683.

⁵²⁵ Es wurden verschiedene Datierungsvorschläge vorgebracht, die von frühtrajanischer bis in späthadrianische Zeit reichen: Graindor (1915) 292: 98/9–110/1 n. Chr., vgl. auch Graindor (1931) 190: 98/9 – 109/10 n. Chr.; Harrison (1953) 31 zu Nr. 19 mit Verweis auf Graindor (1915) 292–300: 100–110/1 n. Chr.; Wrede (1981) 44: 100–110 n. Chr., so auch Kaltsas (2002) 325 zu Nr. 683; D’Ambra (2005) 206; Kaltsas (2007) 423; Lattanzi (1968) 26: vor 112/13 n. Chr.; Tzachou-Alexandri (1989) 192–194 Nr. 85 (V. Machaira): frühes 2. Jh. n. Chr.; Kaibel (1878) 399 zu Nr. 955: um 115 n. Chr., vgl. auch Sybel (1881) 111 zu Nr. 599: um 115 n. Chr., Krumeich (2004) 139 mit Verweis auf Follet (1976) 203 f. beziehungsweise Kapetanopoulos (1992–1998) 224. 235: 115/6 n. Chr., vgl. auch Hekler (1922–1924) 197: 113/114 n. Chr.; Follet (1976) 203 f.: frühestens

Altersmerkmale, die schmalen Augen, die tief in ihren Höhlen liegen, die schiefe⁵²⁶, leicht gebogene Nase, der kleine Mund mit den kaum abgesetzten Lippen und das kleine, knollige Kinn mit dem Grübchen verleihen dem Portrait Individualität. Die kleinteilige, ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Frisur besteht aus leicht gewellten, kurzen Strähnen, die an den Seiten größeres Volumen entwickeln. Physiognomisch ähnelt der Geehrte Bildnissen der flavischen Zeit und insbesondere Vespasian.⁵²⁷

Durch die Angabe von Schlüsselbeinen, Halsgrube und -muskulatur ist der Übergang des Hermenschafts zum Portraitkopf organisch gestaltet.

113/4 n. Chr., durch die Nennung des Rats der 600 spätestens 121/2 bzw. 124/5 n. Chr.; Dumont (1877) 232 f.: zwischen 111 und 135 n. Chr., so auch Kavvadias (1880–1882) 257.

⁵²⁶ Möglicherweise deutet die Form der Nase auf einen Bruch des Nasenbeins und mithin die gymnasiale Tätigkeit des Dargestellten.

⁵²⁷ Vgl. erstmals Graindor (1915) 299 und erneut Graindor (1931) 190, der sich zu Recht dagegen ausspricht, dass hierin ein retardierendes Moment der attischen Portraitkunst in Bezug auf die Übernahme stadtrömischer Moden zu sehen sei. Dies ist angesichts der Tatsache, dass sich auch in Rom noch bis in hadrianische Zeit flavische ‚Zeitgesichter‘ finden, ganz unwahrscheinlich. Vgl. auch Harrison (1953) 31 zu Kat. 19 (stilistische Nähe); Lattanzi (1968) 34; Tzachou-Alexandri (1989) 192–194 Nr. 85 (V. Machaira); Krumeich (2004) 139 f. Vgl. beispielsweise das Portrait des Vespasian in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2585 (Johansen (1995a) 28 f. Nr. 3); vergleichbar sind die explizite Angabe der Altersmerkmale, die schmalen Augen und die kurzen Sichellocken. Eine Angleichung an Vespasian zeigt auch das hadrianisch zu datierende Bildnis in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 788: Johansen (1995b) 153.

19 Portrait eines Unbekannten. Trajanisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1299

Erhaltungszustand: sehr gut. Büstenrand und einzelne Gewandfalten bestoßen. Feine Risse an Hals, Nase, Stirn sowie am linken Auge. Nase großflächig weggebrochen. Beeinträchtigung der Oberfläche (speckig glänzend) insbesondere am Haaransatz sowie im Brauen- und Schläfenbereich durch Reinigung des Gesichts, möglicherweise mit Säure.⁵²⁸ Marmor gräulich verwittert.

Sehr grobkristalliner, schwach lichtdurchlässiger Marmor.⁵²⁹ H ges. 0,475m. Am 8. August 1947 in der Nordwestecke von Raum 2 des Hauses am Nordostabhang des Nymphenhügels gefunden. Das Portrait lag unterhalb einer Zerstörungsschicht, die vor allem verbrannten Schutt enthielt und mit dem Einfall der Heruler in Verbindung gebracht wird. Im gleichen Raum, der direkt neben der Küche lag und wohl als Tablinum anzusprechen sein dürfte, wurde auch die Büste eines Jünglings, Agora, Museum Inv. S 1319 (Kat. 14) gefunden.

Literatur: Amandry (1947–1948) 430 Abb. 6. 432; Thompson (1948) 178 Taf. LVI; Harrison (1953) 30 f. Kat. 19 Taf. 14; Weber (1954) 367; Harrison (1960a) Abb. 12; Athenian Agora (1962) 186; Shear (1973a) 406 mit Anm. 106; Athenian Agora (1976) 276; Goette (1984) 100 E c.

Die fest aufeinander gepressten Lippen des breiten Mundes und die zusammengekniffenen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen verleihen dem Dargestellten einen mürrischen, verbissenen Ausdruck. Auffallend ist die Kopfform: die relativ niedrige Stirn biegt eckig zum steil nach hinten ansteigenden Oberkopf an. Das kappenartig am Kopf anliegende Haar entwickelt keine Plastizität; seine Gestaltung erfolgte ausschließlich durch flache Meißelritzungen.⁵³⁰

Frisur und dezidierte Angabe der Altersmerkmale stehen in der Tradition flavischer Portraits. Auch physiognomische Details wie die deutlich abgesetzten

⁵²⁸ Mittel- bis dunkelbraune und orangefarbene Verfärbungen zeugen von einer starken Verwitterung der Vorderseite des Portraits. Vermutlich war auch die Gesichtspartie mit den mittelgroben Raspelspuren versehen, die an Büste und Hinterkopf noch sichtbar sind.

⁵²⁹ Im Grabungstagebuch als Inselemarmor interpretiert. So auch Harrison (1953) 30.

⁵³⁰ Eine vergleichbare Haargestaltung zeigt auch das in hadrianische Zeit zu datierende Bildnis eines Unbekannten von der Agora, Museum Inv. S 1182 (Kat. 20). Eine ähnliche stilistische Ausführung ist bereits in republikanischer Zeit belegt: vgl. beispielsweise das Bildnis eines Unbekannten, Schweitzer (1948) Abb. 101.

Tränensäcke⁵³¹, das kräftige Kinn⁵³² und die Augen⁵³³ erinnern an die Angehörigen des flavischen Kaiserhauses. Der Mund und die ausgeprägten Nasolabialfalten verbinden das Bildnis hingegen mit dem Trajansportrait.⁵³⁴

Die mit Chiton und Himation bekleidete Büste ist hinten ausgehöhlt und besitzt keinen Büstenfuß.⁵³⁵ Eine standsichere, freie Aufstellung des Bildnisses ist mithin nicht möglich. Vermutlich wurde das Bildnis im Rahmen seiner Zweitaufstellung aus einer Statue in eine Büste umgearbeitet.

⁵³¹ Vgl. beispielsweise das Portrait des Vitellius Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 3167 (Johansen (1995a) 25) und des Vespasian Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2585 (Johansen (1995a) 28 f. Nr. 3), aber auch des Nerva Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 772 (Johansen (1995a) 88 f. Nr. 31).

⁵³² Vgl. beispielsweise die Portraits des Vespasian, Kopenhagen Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2585 (Johansen (1995a) 28 f. Nr. 3), des Titus im Museo Capitolino Antiquariums-Inv. 7673 und des Domitian im Palazzo dei Conservatori Inv. 2451: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 36 a. So aber auch bei Portraits des Trajan, vgl. beispielsweise das Bildnis im Museo Capitolino Inv. 3019: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 42 a.

⁵³³ Vgl. hier insbesondere das genannte Portrait des Vespasian in Kopenhagen: Johansen (1995a) 28 f. Nr. 3.

⁵³⁴ Vgl. beispielsweise das Portrait Trajans im 1. Bildnistypus: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 42 a. Aufgrunddessen wird das Bildnis überzeugend in trajanische Zeit datiert: Harrison (1953) 31; Shear (1973a) 406; Athenian Agora (1962) 186; Athenian Agora (1976) 276. Thompson (1948) 178 datiert das Bildnis auf Grund der Büstenform in spätrömische oder frühtrajanische Zeit und vermutet, dass es in derselben Werkstatt angefertigt wurde wie die Herme des Moiragenes, Athen Agora Inv. S 586 (Kat. 24). Amandry (1947–1948) 432 schlägt eine Datierung ins 1. Jahrhundert n. Chr. vor, allerdings ohne dies genauer zu begründen.

⁵³⁵ Der Befund entspricht dem umgearbeiteten Bildnis im Nationalmuseum Inv. 423 (Kat. 117).

20 Portrait eines Unbekannten. Trajanisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1182

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase fehlt. Oberflächliche Beschädigungen im Kinn-, Wangen-, Augen-, Brauen- und Stirnbereich. Flacher Ausbruch im zentralen Stirnbereich. Ohren stark bestoßen.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,295 m; Kinn – Scheitel 0,25 m. Am 16. Juni 1939 in einer spätrömischen Deponierung am nordöstlichen Fuß des Areopag gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 28–30 Kat. 18 Taf. 13; Harrison (1960a) Abb. 10; Shear (1973a) 406 mit Anm. 106; Athenian Agora (1976) 276; Walters (1988) 95.

Der Portraitierte zeichnet sich durch eine schmale Kopfform mit langem Untergesicht aus. Altersmerkmale, zusammengezogene Brauen, angespannte Stirnmuskulatur und die dicht unterhalb der Brauen liegenden, von kräftigen Lidern gerahmten Augen verleihen dem Bildnis einen ernsten, strengen Ausdruck. Die zurückspringende Stirn war durch einen tiefen Einzug von der stark gebogenen Nase abgesetzt. Die stoffliche Gestaltung des Inkarnats, insbesondere im Bereich des Mundes, und die sorgfältige Wiedergabe von Details bezeugen die hohe Qualität des Portraits.

Evelyn Harrison⁵³⁶ bringt dieses Portrait überzeugend mit dem trajanischen Fragment einer kolossalen Statue vermutlich des Nerva, das auf dem Trajansforum gefunden wurde, in Verbindung.⁵³⁷ Die bisher vorgebrachte Datierung des Bildnisses in trajanische Zeit dürfte demnach das Richtige treffen.⁵³⁸

⁵³⁶ Harrison (1953) 29.

⁵³⁷ Mercati Traianei, Magazin. Ohne Inv.: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 40 a. Vergleichbar sind die Kopfform, einzelne motivische Details wie die starken Nasolabial- und die Halsfalten, die Falten vor den Ohren sowie die Stofflichkeit des Karnats. Harrisons Vergleich mit dem Grabrelief eines Unbekannten aus dem Haterier-Grab (Hekler (1912) Taf. 225 a) hingegen überzeugt nicht: zwar finden sich motivische Übereinstimmungen wie von Harrison (1953) 29 beschrieben, die Frisur spricht jedoch für eine Datierung dieses Reliefs in hadrianische Zeit.

⁵³⁸ Harrison (1953) 29 f.; Shear (1973a) 406; Athenian Agora (1976) 276; Walters (1988) 95.

21 Portrait eines Unbekannten. Trajanisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 3302

Erhaltungszustand: sehr fragmentarisch. Erhalten ist lediglich ein Teil der linken Kopfhälfte. Nase stark bestoßen; oberflächliche Beschädigungen am gesamten Fragment.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,195 m. In Athen gefunden.

Literatur: Datsouli-Stavridi (1980a) 324. 328 Abb. 8–9.

Auf Grund seines sehr fragmentarischen Zustandes besitzt das Bildnis lediglich statistischen Wert. Hinweise für seine zeitliche Einordnung liefert die Frisur: die langen nach unten in die Stirn gestrichenen Strähnen des kappenartig am Kopf anliegenden Haars sind typologisch mit trajanischen Frisuren verwandt.⁵³⁹

⁵³⁹ So auch Datsouli-Stavridi (1980a) 324.

22 Portrait eines Unbekannten. Trajanisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 2468

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen am Hals sowie im gesamten Gesichts- und Haarbereich. Haar auf dem Oberkopf verrieben. Ohrränder bestoßen. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,31 m. Am 4. April 1972 auf der ‚Griechischen Agora‘ in Raum 3 der Pantainos-Bibliothek gefunden.

Literatur: Shear (1973a) 405 f. Taf. 76 a; Athenian Agora (1976) 276. 277 Abb. 147; Gauer (1977) 108 Anm. 303 Taf. 20 b; Athenian Agora (1990) 270. 271 Abb. 157.

Der Dargestellte, der seinen Kopf leicht zur linken Seite wendet, ist durch zurückweichendes Oberkopfhaar, Krähenfüße, erschlafftes Wangenfleisch, Stirn- und Nasolabialfalten als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisiert. Durch die zusammengezogenen Brauen erhält das Gesicht einen verkniffenen Ausdruck. Charakteristisch sind ferner die kleinen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen, die keine Binnenzeichnung aufweisen, der breite Mund mit der leicht vorspringenden Unterlippe und das kantige, durch einen kräftigen Einzug abgesetzte Kinn. Das Oberkopfhaar besteht aus leicht gewellten Strähnen, die nach vorne gestrichen sind und die Stirn trapezoidal rahmen. Es liegt dem Kopf eng an und ist durch flache Bohrungen und feine Meißelritzungen binnengegliedert. Mit Verweis auf die typologische Ähnlichkeit zur Frisur des Kosmeten Heliodoros im Nationalmuseum Inv. 384 (Kat. 18) datiert T. Leslie Shear das Portrait überzeugend in trajanische Zeit.⁵⁴⁰

Shears⁵⁴¹ Vorschlag, den Dargestellten mit dem Stifter der Bibliothek, T. Flavius Pantainos, zu identifizieren, muss in Ermangelung eindeutig befürwortender Anhaltspunkte hypothetisch bleiben.

⁵⁴⁰ Shear (1973a) 405 f. So auch Grabungstagebuch; Athenian Agora (1976) 276; Athenian Agora (1990) 270.

⁵⁴¹ Shear (1973a) 406.

23 Portrait eines Unbekannten. Trajanisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 2155

Erhaltungszustand: unfertig.⁵⁴² Am Hals gebrochen. Kinn, Mund und Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen auf Wangen, Stirn, im Augenbereich, an den Ohren und im Haar. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,288 m. Am Südabhang der Akropolis gefunden.

Literatur: Datsouli-Stavridi (1980b) 123 Taf. 45 α–β.

Der Portraitierte zeichnet sich durch einen nach hinten ansteigenden Kopfumriss, ein kleines, spitzes Kinn, von kräftigen Lidern gerahmte Augen und einen sehr kleinen Mund mit schmalen Lippen aus. Individualität verleihen dem Gesicht darüberhinaus die kräftige Nase, die leichten Nasolabialfalten und die steil nach außen ansteigenden, in einem scharfen Knick umbiegenden Augenbrauen. Nur in Bosse ausgearbeitet sind die Ansätze des Bartes auf den Wangen. Das ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haupthaar besteht aus langen, sichelförmigen Strähnen, die über den Oberkopf nach vorne gestrichen sind und lediglich geringe Plastizität entwickeln. Frisurtypologisch steht das Bildnis in der Tradition des Trajansportraits⁵⁴³, während der kleine Mund auf das Nervaportrait und die langen Koteletten auf das Nerobildnis zurückgehen dürften. Die Asymmetrien im Augen- und Brauenbereich könnten für eine ursprünglich leichte Wendung des Kopfes zur rechten Seite sprechen.

⁵⁴² Einige Locken des Haupthaares und die Koteletten wurden in bossiertem Zustand belassen, im Gesicht blieben Meißelspuren stehen. Die großen Ohren sind nur grob angelegt und hinten nicht ausgearbeitet.

⁵⁴³ Vgl. beispielsweise die Replik im Vatikan Inv. 1229: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 20. Vgl. hingegen Datsouli-Stavridi (1980b) 123, die das Bildnis in augusteische Zeit datiert und als Germanicus benennt. Auf Grund der Abweichungen in Frisur und Physiognomie ist dies jedoch auszuschließen.

24 Portraitherme des Moiragenes. Hadrianisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 586

Erhaltungszustand: Ränder der Basis bestoßen. Hermenschaft an Vorderseite und Nebenseiten glatt; an der Rückseite feine, regelmäßige Pickungen. Geringe Beschädigungen an der linken Seite; Armstümpfe leicht bestoßen. Separat gearbeitetes Geschlecht fehlt. An der Rückseite des Kopfes wurden Werkzeugspuren stehengelassen. Kopf gebrochen, sitzt bruchlos auf Herme auf. Ausbruch im zentralen Nackenbereich; gesondert angesetzte Kalotte fehlt. Ohren und Haar hinter dem linken Ohr leicht bestoßen. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 1,52 m; Kinn – Scheitel ca. 0,18 m. Gefunden in einer spätrömischen Deponierung in einer Zisterne südlich des Hephaisteion. Kopf und Armstumpf gefunden am 24. Mai 1935, das Übrige am 22. Mai 1935.

Literatur: Shear (1935b) 443f. Abb. 7; Shear (1936) 16 f. Abb. 14; Oliver (1941) 3 Anm. 5; Harrison (1953) 35–37. Nr. 25 Taf. 17; Mitsos–Vanderpool (1953) 180 Anm. 2; Harrison (1960a) Abb. 27; Athenian Agora (1962) 194; Harrison (1967) Abb. 28; Athenian Agora (1976) 294.

In der Inschrift auf dem Hermenschaft ist der Dargestellte als Moiragenes, Eponymos der Phyle Hippothontis benannt.⁵⁴⁴

Er ist durch die Angabe von Stirn-, Nasenwurzel-, Nasolabialfalten, Krähenfüße, Geheimratsecken sowie erschlafftes Wangen- und Halsfleisch als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisiert. Das Inkarnat ist stofflich wiedergegeben. Durch die dichtstehenden, leicht verschatteten Augen und die zusammengepressten Lippen des schmalen Mundes erhält er einen grimmigen

⁵⁴⁴ Der Titel des Eponymos findet sich häufig in athenischen Prytanenlisten und auf anderen Weihungen beziehungsweise Ehrungen, die von den Phylen errichtet wurden. Offensichtlich handelte es sich dabei um einen „patron or benefactor who gave financial aid to the prytanes in the performance of their duties“ beziehungsweise um einen „patron who really bought the honorary position and whose name stood in first place on all official documents of the society“: Oliver (1941) 3. Bereits seit der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. wurden in verschiedenen Städten Jahreslisten von Beamten geführt: Chaniotis (1998) 4. Da in Inschrift und Darstellung Hinweise auf sakrale Ämter des Moiragenes fehlen (bspw. Kranz o. ä.), war dieser wohl ein profaner Eponym (militärischer Beamter, politischer Amtsträger), der, da das Amt eines Eponymos mit erheblichen Kosten verbunden war, wohl sehr vermögend gewesen sein dürfte: Chaniotis (1998). Moiragenes kommt der Inschrift zufolge aus dem Demos Koile, das seit der Phylenreform des Kleisthenes und nach Auflösung der makedonischen Phylen 201/200 v. Chr. der Phyle Hippothontis südwestlich der Pnyx zwischen Nymphenhügel und Mouseion nahe dem Melitischen Tor angehörte: Lohmann (1998) 610.

Ausdruck. Ferner verleiht ihm die kräftige, breite Nase Individualität. Auf eine Tätigkeit im Gymnasium verweisen die geschwollenen Ohren. Die Frisur besteht aus langen, glatten Strähnen, die über der Stirn zur linken Seite gestrichen sind. Sie sind ausschließlich durch kurze, sparsam verteilte Meißelritzungen binnengegliedert. Diese Gestaltungsweise erinnert am ehesten an das Portrait des Hadrian in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 681 a.⁵⁴⁵ Auch die Augenbohrung legt eine Datierung in die fortgeschrittene hadrianische Zeit nahe.⁵⁴⁶

Das qualitätvolle Bildnis lässt sich einer Reihe von Privatportraits hadrianischer Zeit anschließen, die ikonografisch keinen Bezug auf das aktuelle Bildnis des Kaisers nehmen, sondern in ihrer Bartlosigkeit und realistischen Darstellung mit Altersmerkmalen teilweise Bezug auf Portraits von Vorgängern Hadrians nehmen.⁵⁴⁷ Die Altersmerkmale setzen das Bildnis in Bezug zu den Portraits des flavischen Kaiserhauses⁵⁴⁸, während die ausgeprägten Nasolabialfalten und die Mundgestaltung an das Trajansportrait erinnern.

⁵⁴⁵ Fittschen – Zanker (1994) Beilage 25. Die Inschrift übermittelt keine Informationen über die Lebenszeit des Dargestellten beziehungsweise die Entstehungszeit des Bildnisses; auch ist Moiragenes aus keiner anderen Inschrift bekannt: vgl. dazu auch Shear (1936) 17 und die Ausführungen bei Harrison (1953) 35 mit Verweis auf IG II/III² 1809: der dort genannte Moiragenes ist auf Grund der Datierung der Inschrift in die siebziger Jahre des 2. Jhs. n. Chr. nicht identisch mit dem durch diese Herme Geehrten. Anders Smith (1998) 83, der entsprechend das Hermenportrait in die gleiche Zeit wie die Inschrift setzt. So auch D’Ambra (2005) 214 Anm. 30.

⁵⁴⁶ Hadrianisch auch Harrison (1935) 35 f. Gemeinhin wird angenommen, dass der regelmäßige Gebrauch des Bohrers zur Binnengliederung der Augen ab etwa 130 n. Chr. einsetzt, vgl. Fittschen (1999) 18 mit Anm. 135. Zur Datierung ins 2. Jahrhundert n. Chr. passt auch die Form der Buchstaben, vgl. Shear (1936) 17. Shear (1935b) 444. Mittleres 2. Jhd. n. Chr. bei Athenian Agora (1976) 294. 2. Viertel 2. Jhs. n. Chr. auch bei Athenian Agora (1962) 194.

⁵⁴⁷ Vgl. beispielsweise Fittschen (1992–1993) 463–478 mit zahlreichen Beispielen.

⁵⁴⁸ Vgl. insbesondere das Portrait des Vespasian in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2585: Johansen (1995a) 28 f. Nr. 3.

25 Portrait eines Unbekannten. Hadrianisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 410

Erhaltungszustand: Am Hals gebrochen. Nase und Ohren bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen und Mörtelreste am gesamten Kopf. Oberfläche verwittert. Raspelspuren an Hals und Oberkopf. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,30 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 264 Nr. 410; Sybel (1881) 111 Kat. 608; Arndt–Bruckmann (1891–1942) Taf. 381; Graindor (1915) 300–304 Kat. 3 Taf. 16; Poulsen (1923) 80 Anm. 2 zu Kat. 64; Graindor (1931) 191 Abb. 28; Harrison (1953) 37 Anm. 4 zu Kat. 25; Lattanzi (1968) 36 f. Kat. 4 Taf. 4; Romiopoulou (1997) 54 Kat. 43; Kaltsas (2002) 327 Kat. 687.

Halbglatze, Krähenfüße, faltige, erschlaffte Haut im Halsbereich und auf den Wangen, zahnlos wirkender Mund sowie Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten charakterisieren den Dargestellten als alten Mann. Er wendet seinen nach oben hin ausladenden Kopf leicht zur rechten Seite. Dicht unterhalb der in einem flachen Bogen verlaufenden, durch Meißelritzungen gegliederten Brauen liegen die schmalen, bis auf den abgesetzten Innenwinkel nicht plastisch differenzierten Augen. Das schmale Oberlid verschwindet nahezu vollständig in der Lidfalte („Schlupflider“). Die kurze, breite Nase ist im Profil leicht gekrümmt. Der Mund besitzt sehr schmale, durch eine feine Bohrlinie voneinander getrennte Lippen, deren Begrenzung nicht angegeben ist. Das Haupthaar ist ausschließlich mit dem Meißel gestaltet. Die kurzen, flammenförmigen Strähnen sind durch Meißelritzungen binnengegliedert, deren Feinheit und Volumen zum Hinterkopf hin abnimmt.

Physiognomisch nimmt das Portrait Bezug auf Portraits des flavischen Kaiserhauses, insbesondere des Vespasian.⁵⁴⁹ Einen Hinweis auf die zeitliche Stellung des Werks liefert die Haarbehandlung, die sich stilistisch mit einem in

⁵⁴⁹ Ähnlichkeiten bestehen insbesondere zu einem Bildnistypus dieses Kaisers, der die Alterszüge reduziert wiedergibt und einen weniger breiten Schädel als der Haupttypus besitzt, vgl. dazu Bergmann – Zanker (1981) 334 mit Beispielen. Halbglatze und zahnloser Mund dürften hingegen auf den Haupttypus des Vespasian zurückgehen, vgl. beispielsweise das Portrait in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2585: Johansen (1995a) 28 f. Nr. 3.

hadrianischer Zeit entstandenen Bildnis eines Unbekannten in Holkham Hall vergleichen lässt.⁵⁵⁰

Auch dieses Portrait führt vor Augen, dass sich das vom flavischen Kaiserhaus geprägte ‚Zeitgesicht‘ in Athen auch in hadrianischer Zeit noch großer Beliebtheit erfreute.

⁵⁵⁰ Vgl. Poulsen (1923) 79 f. Nr. 64; Fittschen – Zanker (1992–1993) 470. 472 Abb. 19, 1–2. Eine ähnliche Frisur zeigt auch das Portrait des Kosmeten Chrysipp aus dem Jahr 142/3 n. Chr. (Kat. 35). Zur Datierung vgl. auch Graindor (1915) 303 (trajanisch); Poulsen (1923) 80 mit Anm. 2 (trajanisch); Graindor (1931) 191 (Anfang des 2. Jhs. n. Chr.). Harrison (1953) 37 Anm. 4 zu Nr. 25 weist auf die Ähnlichkeiten dieses Bildnisses zum Portrait des Moiragenes (Kat. 24) hin, die Lattanzi (1968) 36 zu Nr. 4 zur Datierung des Portraits in frühhadrianische Zeit veranlassen. Hadrianisch auch Kaltsas (2002) 327 Kat. 687.

26 Portrait eines Unbekannten. Hadrianisch (?)

Athen, Nationalmuseum. Inv. 413

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase stark beschädigt. Bestoßungen im Augen- und Brauenbereich sowie an den Ohren. Bosse hinter dem linken Ohr. Zahneisenspuren im Gesichts- und Halsbereich. Oberfläche stark verwittert. Marmor gelblich bis hellbraun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,27 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 264 Nr. 413; Sybel (1881) 112 Nr. 627; Graindor (1915) 306–311 Nr. 5 Abb. 12; Graindor (1934) 269 f. Taf. XI Abb. 21; Lattanzi (1968) 37 f. Kat. 5 Taf. 5; Schröder (1993) 275; Danguillier (2001) 38 f. 232 Kat. 26.

Das schlecht erhaltene, wenig qualitätvolle Portrait zeichnet sich durch einen schmalrechteckig, leicht nach oben ausladenden Kopf und tief in den Höhlen liegende, verschattete Augen aus. Halbglatze, Tränensäcke, Krähenfüße, Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten kennzeichnen den Dargestellten als alten Mann. Der unmittelbar unterhalb der kleinen, dreieckigen Nase ansetzende, die Oberlippe vollständig verdeckende und bis an die Unterlippe heranreichende Bart liegt eng am Gesicht an. Sehr nachlässig sind die Ohren gestaltet; hinter dem Linken wurde eine Bosse stengelassen. Das voluminöse Haupthaar besteht aus sichelförmigen Strähnen, die wie der Bart ausschließlich mit dem Meißel gebildet sind. Die sorgfältige Gestaltung der sichelförmigen Strähnen am Hinterkopf, die der groben Ausführung des Haares an der linken Kopfseite entgegensteht, könnte dafür sprechen, dass auch die Rückseite des Portraits sichtbar war, während die linke Seite nicht zugänglich war; dies legen auch die Bosse hinter dem linken Ohr und die ungleiche Behandlung des Bartes nahe.⁵⁵¹

Die Augäpfel sind durch eine flache, langovale Eintiefung gegliedert, die einen Anhaltspunkt für die Datierung des Bildnisses in die hadrianische Zeit liefern.⁵⁵²

⁵⁵¹ Am rechten äußeren Rand ist der Bart etwas voluminöser angegeben, die Strähnen sind länger.

⁵⁵² Bisher wurde das Bildnis in spätrajanische bis frühantoinische Zeit datiert: Graindor (1915) 309; Graindor (1934) 269 f.; Lattanzi (1968) 38 zu Nr. 5; Danguillier (2001) 38 mit Anm. 403.

Das Portrait gehört zu einer Gruppe, die sich ikonografisch und typologisch nicht am offiziellen Portrait des römischen Kaiserhauses orientiert, sondern mit Bart, Halbglatze, ausgeprägten Alterszügen und Denkerstirn Elemente des Intellektuellenbildnisses in die Darstellung aufnimmt.⁵⁵³

⁵⁵³ Das Bildnis wurde auf Grund seines nach oben hin ausladenden Schädels bisher mehrfach mit dem Portrait des Aristoteles (vgl. bspw. die Replik in Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. I 246; Richter (1965b) Abb. 985) in Verbindung gebracht, vgl. Graindor (1915) 311; Lattanzi (1968) 37 zu Nr. 5; Danguillier (2001) 38. Ferner wurden Thukydides (Graindor (1915) 310; Lattanzi (1968) 37 f. zu Nr. 5) und Hippokrates (Schröder (1993) 275) als mögliche Vorbilder genannt.

27 Portrait eines Unbekannten. Hadrianisch (?)

Athen, Nationalmuseum. Inv. 416

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen. Nase abgebrochen, fehlender Teil in Gips ergänzt. Stirnhaar über dem rechten Auge bestoßen. Größere Beschädigung auf dem Oberkopf. Ohren geringfügig bestoßen. Marmor gelblich verwittert.

Parischer Marmor. H ges. 0,26 m. Kinn-Haaransatz 0,165 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 265 Nr. 416; Sybel (1881) 112 Nr. 614; Graindor (1915) 311 f. Nr. 6 Abb. 13; Hekler (1922–1924) 177 mit Anm. 10. 178 Abb. 61; Graindor (1934) 270 Abb. 22; Lattanzi (1968) 38 f. Nr. 6 Taf. 6; Datsouli-Stavridi (1985) 94 f. Taf. 139–140; Meyer (1994) 158 Abb. 30; Kaltsas (2002) 326 Kat. 686; Krumeich (2004) 140 f. 151 Abb. 3.

Mit Ausnahme des herabhängenden Oberlippenzipfels und der sehr reduzierten Angabe von Altersmerkmalen in Form von Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten besitzt das Bildnis keine individuellen Merkmale. Die großen Augen sind bis auf die Angabe des Augeninnenwinkels plastisch unbelassen und werden von kräftigen Lidern gerahmt. Die kurzen Strähnen des Bartes sind ausschließlich mit dem Meißel gestaltet. Im Kinnbereich rollen sie sich zu schneckenförmigen Locken ein, die in der Mitte durch eine Punktbohrung gegliedert sind. Das Haupthaar ist über den Oberkopf nach vorne gestrichen. Über der Stirn bilden die Strähnen kleine Sichel, die sich zu den jeweiligen Seiten öffnen; zentral über der Stirnmitte sitzt eine Gabel. Im Stirnbereich ist das Haar mit Bohrer und Meißel gestaltet, während an den Seiten, auf der Kalotte und am Hinterkopf ausschließlich der Meißel zum Einsatz gelangte.

Auf die klassizistische Wirkung des Portraits, die an Bronzebildnisse des 5. Jhs. v. Chr. erinnert, verweist bereits Paul Graindor 1915.⁵⁵⁴ Die Gestaltung der Frisur steht allerdings in der Tradition der aufwändigen Brennscherenfrisuren

⁵⁵⁴ Vgl. Graindor (1915) 311 mit Anm. 3 zu Nr. 6 mit Verweis auf das Portrait des Perikles; so auch Lattanzi (1968) 38 f.; Datsouli-Stavridi (1985) 94. Vgl. dazu auch Krumeich (2004) 140 f., der darauf hinweist, dass Haar- beziehungsweise Bart keine konkreten Zitate des Periklesbildnisses aufweisen.

neronischer Zeit, die sich auch in flavischer und noch in trajanischer⁵⁵⁵ und hadrianischer Zeit⁵⁵⁶ greifen lassen. Frisurtypologisch lässt sich die Datierung des Bildnisses mithin kaum eingrenzen. Für eine Einordnung in nachflavische Zeit spricht der Vergleich mit dem Bildnis des Domitian in Athen, Nationalmuseum Inv. 345, das eine typologisch vergleichbare Frisur zeigt, die im Unterschied zu dem hier besprochenen Portrait allerdings nahezu ausschließlich mit dem Meißel gestaltet ist.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Vgl. einige Darstellungen auf den Reliefs des 114 n. Chr. zu datierenden Trajansbogens in Benevent: Rotili (1972) Taf. LXI. CX.

⁵⁵⁶ Vgl. beispielsweise das Portrait des Hadrian im sog. Rolllockentypus, Replik in Rom, Palazzo Braschi Inv. 442: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 54.

⁵⁵⁷ Die Datierung des Bildnisses in hadrianische Zeit entspricht der *communis opinio*: Graindor (1915) 311 f. zu Nr. 6; Graindor (1934) 270; Lattanzi (1968) 39; Datsouli-Stavridi (1985) 94; Krumeich (2004) 140 (hadrianisch oder frühantoninisch). Auch die Bartgestaltung entspricht anderen hadrianischen Portraits: vgl. beispielsweise die hadrianischen Reliefs in Chatsworth: Boschung u. a. (1997) 78 f. Kat. 76 Taf. 70. Vgl. demgegenüber Hekler (1922–1924) 177 mit Anm. 10, der die Haaranlage auf die trajanische Frisurmode zurückführt.

28 Portrait eines Unbekannten. Hadrianisch (?)

Athen, Nationalmuseum. Inv. 402

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Rechte Gesichtshälfte stark verrieben. Geringe Bestoßungen im Gesichtsbereich und auf der Kalotte. Linkes Ohr leicht beschädigt. Raspelspuren im Gesichtsbereich. Marmor gräulich–braun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,29 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 263 Nr. 402; Sybel (1881) 112 Nr. 626; Graindor (1915) 356–358 Nr. 23 Taf. XXII; Harrison (1953) 96; Lattanzi (1968) 57 f. Nr. 25 Taf. 25; Bergmann (1977) 88 mit Anm. 356.

Schmale, lange Augen, eine leicht schiefe, im Profil gebogene Nase, Altersmerkmale und ein kleiner Mund mit hervortretender Unterlippe verleihen dem Dargestellten Individualität. Das linke Ohr ist leicht geschwollen („Blumenkohlohr“). Die asymmetrische Gestaltung des Gesichts und die sorgfältigere Haupthaar- und Ohrgestaltung an der linken Kopfhälfte sprechen für eine Kopfwendung zur rechten Seite. Der Bart besteht aus einzelnen, plastischen Löckchen, die eng am Gesicht anliegen. Unterhalb des Kinns bilden zwei gegenläufig eingedrehte Locken ein charakteristisches Bartmotiv. Der Oberlippenbart ist aus glatt herabgekämmten Strähnen gebildet, die den seitlichen Oberlippenbereich verdecken. Das Haupthaar besteht aus breiten Strähnen, die nach vorne und über der Stirn zu den Seiten gestrichen sind. Zur Gestaltung von Haar und Bart gelangte ausschließlich der Meißel zum Einsatz. Die Plastizität der Locken nimmt zum Nacken hin ab; auf dem Oberkopf und im Nacken sind sie lediglich durch grobe Pickung gestaltet. Hinter den grob gestalteten Ohren wurden Bossen stehengelassen.

Zur Datierung des Bildnisses wurde in der älteren Literatur auf den strengen, gleichsam brutalen Eindruck des Portraits verwiesen und aufgrunddessen eine Einordnung in das mittlere 3. Jh. n. Chr. vorgeschlagen.⁵⁵⁸ Für die erstmals durch

⁵⁵⁸ Graindor (1915) 357 f.; Harrison (1953) 96; Lattanzi (1968) 58 zu Nr. 25.

Marianne Bergmann postulierte Entstehungszeit in hadrianisch-antoninischer Zeit spricht in erster Linie der ausschließliche Gebrauch des Meißels zur Gestaltung von Haupthaar und Bart. Gleichwohl ist der zurückhaltende Einsatz des Bohrers in Haar und Bart bis zu einem gewissen Grad auch motivisch bedingt und als solcher nicht zwangsläufig zeitlich auswertbar: Gemäß der Mode seiner Zeit trägt der Portraitierte seinen Bart kurz; das charakteristische Bartmotiv unterhalb des Kinns ist hingegen als Rückgriff auf das Bildnis des Herodot zu verstehen.⁵⁵⁹ Angleichungen an das Bildnis des Historikers sind auch im Haupthaar greifbar: vergleichbar sind insbesondere die leicht gewellten, breiten Strähnen, die über der Stirn zu den Seiten gestrichen sind, woraus sich eine breite Gabel entwickelt.⁵⁶⁰ Auch Details wie die tief an der Nase ansetzenden, horizontal verlaufenden Augenbrauen, die ausgeprägte Nasenwurzelfalte, die schmalen Augen mit den breiten Oberlidern und die Form des Oberlippenbartes sind als unmittelbare Zitate des Herodotbildnisses zu verstehen.

⁵⁵⁹ Vgl. hingegen Lattanzi (1968) 58 zu Nr. 25, die das Bartmotiv in Verbindung mit dem Portrait des Pindar bringt.

⁵⁶⁰ Typologisch vergleichbar erscheinen freilich auch Portraits von Angehörigen des römischen Kaiserhauses: Das Stirnhaarmotiv könnte auf Bildnisse der iulisch-claudischen Familie zurückgreifen, vgl. beispielsweise das Portrait des Drusus Maior aus tiberisch-claudischer Zeit, Museo Capitolino Inv. 355: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 22 Taf. 24; verwandt erscheinen auch die dicken Strähnen des Antinoosportraits, vgl. das Bildnis im Museo Nuovo Capitolino Inv. 2305: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 56 Taf. 63, und des Knabenbildnisses des Lucius Verus aus der Zeit 140–150 n. Chr., vgl. Bildnis im Palazzo dei Conservatori Inv. 842: Fittschen – Zanker (1994) Kat. 72 Taf. 83. Die langen, glatten, nach vorne gestrichenen Strähnen des Seitenhaars erinnern typologisch hingegen eher an Bildnisse Trajans: Fittschen–Zanker (1994) Kat. 40 Taf. 43.

29 Portrait eines Unbekannten. Hadrianisch (?)

Athen, Nationalmuseum Magazin Inv. 340

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nasenspitze sowie einzelne Haar- und Bartsträhnen bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im gesamten Gesichtsbereich. Raspelspuren an den Hautpartien. Oberfläche zerkratzt und verrieben. Marmor hellgelblich verwittert

Pentelischer Marmor.⁵⁶¹ 1878 im Asklepieion gefunden.⁵⁶²

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 246 Nr. 340; Arndt – Bruckmann (1892–1942) 438–439; Meyer (1991) 227 Taf. 138, 3–4; Meyer (1994) 158; von den Hoff (1994) 18 Anm. 14; Zanker (1995) 224. 225 Abb. 128; Danguillier (2001) 83 f.

Die angespannte Stirnmuskulatur und eine ausgeprägte Anastole über der Stirnmitte, zu deren Seiten sich das Haar in dicken, ungepflegten Büscheln vom Kopf sträubt, verleihen dem Dargestellten, der bereits fortgeschrittenen Alters ist, einen energiegeladenen Ausdruck. Üppig ist auch der Bart, der aus unterschiedlich langen, in verschiedene Richtungen gekämmten Strähnen besteht, die sich unterhalb des Kinns zu zwei dicken Büscheln vereinen. Die auffallend kleinen, unter nahezu horizontal verlaufenden Brauen liegenden Augen weisen keine Bohrungen auf. Dies spricht zusammen mit dem zurückhaltenden Gebrauch des Bohrers dafür, dass das Bildnis in hadrianisch-frühantoninischer Zeit entstanden sein dürfte.⁵⁶³

Ausgehend von dem verfilzten Haupthaar und dem üppigen Bart lässt sich das Bildnis ikonografisch am ehesten denjenigen Portraits zuordnen, die Bezüge zu den Kynikerbildnissen aufweisen: offenbar beansprucht der Dargestellte durch diese Darstellungsweise für sich, „einen kynisch strengen Bios zu führen“⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ Kavvadias (1880–1882) 246 Nr. 340.

⁵⁶² Kavvadias (1880–1882) 246 Nr. 340.

⁵⁶³ So auch Zanker (1995) 224 f.

⁵⁶⁴ Zanker (1995) 224. So auch Meyer (1994) 158; die Gesichtszüge bezieht dieser jedoch auf den Typus B des Sokratesportraits: so auch bereits Meyer (1991) 227. von den Hoff (1994) 18 mit Anm. 14 weist lediglich darauf hin, dass die Frisur nicht der kaiserzeitlichen Mode entspreche, das griechische Vorbild aber nicht näher bestimmbar sei. Die Zugehörigkeit zur Gattung der Portraits in Frage stellend hingegen Danguillier (2001) 84 mit Anm. 886.

30 Portrait eines Unbekannten. Hadrianisch-frühantoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 249

Erhaltungszustand: Hals gebrochen, sitzt Bruch an Bruch auf mehrfach gebrochener, an den Rändern leicht bestoßener Büste. Bruchflächen z. T. mit Gips verfüllt. Beschädigungen an Nase, Stirn, Bart, Mund-, Augen- und Brauenbereich sowie am rechten Ohr. Einzelne Haarsträhnen bestoßen; Oberfläche auf Oberkopf und Nacken verrieben. Ausbrüche am Wirbel auf dem Oberkopf und an der Nackenhaarlinie. Marmor hellgelblich, an der Büste zum Teil rötlich beziehungsweise orangefarben verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. max.⁵⁶⁵ 0,615 cm; Kinn – Haaransatz 0,20 m. 1888 beim Olympieion⁵⁶⁶ gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 205 Kat. 249; Kavvadias (1888) 73 Nr. 2; Staïs (1907) 71 Nr. 249; Kastriotis (1908) 58 Nr. 249; Bieber (1912) 111 Nr. 2330; Hekler (1912) XLII Taf. 258 a; Neugebauer (1921) 25; Papaspiridi (1927) 106 Nr. 249; Graindor (1934) 272 f. Abb. 25; West (1941) 117 f. Nr. 16 Taf. XXXI Abb. 118; Harrison (1953) 39. 88 Anm. 1 Taf. 45; Vermeule (1954) 255; Weber (1954) 368; Herrscherbild II, 3 (1956) 40 f. 62. 93 Abb. 26 b; von Heintze (1958) 476; Vermeule (1968) 258; Fittschen (1977) 74 Anm. 3 zu Kat. 24; Gualandi (1977) 71. 86 Nr. 4; Karouzou (1979) 95 Nr. 294; Zanker (1983) 14 Taf. 4, 3–4; Wegner – Unger (1984) 110; Datsouli-Stavridi (1985) 44 f. Taf. 42; Willers (1990) 45 f. Taf. 5, 1–4; Fittschen (1992–1993) 450. 454 Abb. 6, 1–2. 455; Romiopoulou (1997) 80 Kat. 80; Romiopoulou (o. J.) 61 Kat. 80. 63; Riccardi (2000) 126 Abb. 22. 127; Kaltsas (2002) 339 Kat. 718; Kaltsas (2007) 421.

Der Dargestellte ist jüngeren Alters und zeichnet sich durch einen länglichen Gesichtsumriss, einen knappen Bart mit kurzen, sichelförmigen Locken, langes, leicht gewelltes und in die Stirn gestrichenes Haupthaar sowie eine im Profil leicht gebogene Nase, deutlich abgesetzte Tränensäcke und ein schweres Kinn aus.

Bereits kurz nach seiner Auffindung und bis in jüngste Zeit wurde das Bildnis als Hadrian benannt⁵⁶⁷, wobei insbesondere auf die Verwandtschaft zum Typus

⁵⁶⁵ Unterer Büstenrand leicht beschädigt beziehungsweise Büstenfuß evtl. modern.

⁵⁶⁶ Das Bildnis wurde zusammen mit einem Heraklestorso, Athen, Nationalmuseum Inv. 250 (Willers (1990) 43 mit Anm. 185) und dem sog. Splachnoptes, Athen, Nationalmuseum Inv. 248 (Kaltsas (2002) 89 Kat. 154) in einer Deponierung an der Nordseite des Olympieion im Bereich der Peribolosmauer gefunden: Willers (1990) 45; Kavvadias (1880–1882) 205 Kat. 249.

⁵⁶⁷ Unmittelbar nach seiner Auffindung publiziert Kavvadias (1888) 73 Nr. 2 das Bildnis als Unbekannten. Schon 1890 jedoch bringt er das Portrait in Verbindung mit dem Kaiser: Kavvadias

Vatikan Busti 283⁵⁶⁸ verwiesen wurde.⁵⁶⁹ Freilich entbehren diese Vermutungen – wie bereits mehrfach erläutert wurde⁵⁷⁰ – der methodischen Grundlage, weshalb eine Identifikation des Dargestellten nicht möglich ist.

Die Kombination von voluminösem Haupthaar und knappem, eng am Gesicht anliegendem Bart und die extensive Bohrarbeit im Haar sprechen für eine Datierung des Bildnisses in antoninische Zeit⁵⁷¹; gleichwohl liegt mit dem Portrait aus Athen im Nationalmuseum Inv. 3729⁵⁷² ein Bildnis des Hadrian vor, das sich durch eine quantitativ wie qualitativ vergleichbare Bohrarbeit auszeichnet. Mithin ist nicht auszuschließen, dass das hier erörterte Bildnis nicht doch bereits in hadrianischer Zeit entstanden ist.

(1880–1882) 205 Kat. 249. Die Benennung als Hadrian vertreten auch Staïs (1907) 71 Nr. 249; Kastriotis (1908) 58 Nr. 249; Bieber (1912) 111 Nr. 2330; Hekler (1912) XLII; Papaspiridi (1927) 106 Nr. 249; Graindor (1934) 272 f.; West (1941) 117 f.; Harrison (1953) 39. 88 Anm. 1; Herrscherbild II, 3 (1956) 40 f.; Bracker (1968) 77; Vermeule (1968) 258 (Hadrian?); Gualandi (1977) 71; Wegner – Unger (1984) 110; mit Einschränkungen auch Datsouli-Stavridi (1985) 44 f.; Romiopoulou (1997) 80 Kat. 80; Romiopoulou (o. J.) 61 Kat. 80; Riccardi (2000) 127; Kaltsas (2002) 339 Kat. 718; Kaltsas (2007) 421.

⁵⁶⁸ Replikenliste bei Fittschen – Zanker (1994) 58 Anm. 1 zu Kat. 54.

⁵⁶⁹ Herrscherbild II, 3 (1956) 40 f. Auf typologische Verwandtschaften zum Typus Vatikan Busti 283 verweisen auch Fittschen (1977) 74 Anm. 3 zu Kat. 24; Fittschen (1992–1993) 450. 455 und Willers (1990) 45 f., die freilich beide die Benennung als Hadrian ablehnen. Romiopoulou (1997) 80 Kat. 80 hingegen bezeichnet das Bildnis als „Zwischentypus“ („ενδιάμεσο τύπο“), während Riccardi (2000) 127 eher Bezüge zum Typus Stazione Termini erkennt.

⁵⁷⁰ Hans Weber beurteilt die Benennung als Hadrian auf Grund der abweichenden Stirnhaarfrisur und der weit geöffneten Augen kritisch: Weber (1954) 368. Aus frisurtypologischen, stilistischen und physiognomischen Gründen lehnt auch Fittschen (1977) 74 Anm. 3 zu Kat. 24 eine Benennung als Hadrian ab, vgl. auch Fittschen (1992–1993) 450. 455. Ähnlich Willers (1990) 45 f., der auf Frisur, Physiognomie und Büstenform verweist. Zanker (1983) 14 macht einerseits ebenfalls auf die frisurtypologischen und physiognomischen Unterschiede aufmerksam, setzt sich darüberhinaus aber auch mit den Vorschlägen, hier liege ein Portrait, das nach eigener Anschauung durch den Bildhauer beziehungsweise nach den griechischen Vorstellungen von Hadrian gefertigt wurde, auseinander; diese weist er zurück, solange „nicht gesicherte Hadriansbildnisse dieser Art nachgewiesen werden können“; dies betrifft auch Max Wegners und Katarina Romiopoulous Vermutung, hier liege ein eigenständiger Typus vor: Herrscherbild II, 3 (1956) 40 f. 62. 93 (Marmorkopie nach einer bronzenen Portraitstatue des Hadrian); ihm folgend Bracker (1968) 77; Gualandi (1977) 71; Romiopoulou (1997) 80 Kat. 80.

⁵⁷¹ Antoninisch auch Weber (1954) 368 (indirekt); Harrison (1953) 39 (Haargestaltung erinnert an Antoninus Pius, postum (?)); postumes Bildnis auch Vermeule (1968) 258; Gualandi (1977) 71. 86 Nr. 4. Die Haarbehandlung spricht nach Max Wegner, der sich für eine antoninische Datierung ausspricht, dafür, dass es sich bei dem hier besprochenen Kopf um eine Replik einer bronzenen Portraitstatue des Hadrian handelt, Herrscherbild II, 3 (1956) 40 f. 62. 93. Ihm folgend Vermeule (1954) 255. Hadrianische Datierung bei Graindor (1934) 272 f.; Datsouli-Stavridi (1985) 44 f.; Romiopoulou (1997) 80 Kat. 80; Romiopoulou (o. J.) 61 Kat. 80 (um 130 n. Chr.); Kaltsas (2002) 339 Kat. 718; Kaltsas (2007) 421. Späthadrianisch-frühantoninisch Bracker (1968) 81; Willers (1990) 45 f. Nicht hadrianisch Fittschen (1977) 74 Anm. 3 zu Kat. 24. Eine Datierung in die fortgeschrittene antoninische Zeit vertreten Hekler (1912) XLII (antoninisch-aurelianisch); Vermeule (1954) 255 (Zeit des Marc Aurel, Commodus); vgl. auch Vermeule (1968) 258.

⁵⁷² Kaltsas (2002) 340 Kat. 720.

Bei dem Dargestellten handelt es sich also um einen Privatmann, der offensichtlich sowohl in Bezug auf die Physiognomie als auch die stilistische Ausarbeitung seines Bildnisses auf eine der aktuellen stadtrömischen Mode entsprechende Darstellung Wert legte.

31 Portrait eines Unbekannten. Späthadrianisch-frühantoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 531

Erhaltungszustand: Ober- und Hinterkopf fehlt; rechte Kopfhälfte stark bestoßen. Unterhalb der Oberlippe gebrochen. Rand des linken Ohrs bestoßen. Nasenspitze bestoßen. Oberfläche poliert. Marmor dunkelgrau verwittert. Rußspuren am rechten, oberen Kopfbereich.⁵⁷³

Pentelischer Marmor. H ges. 0,263 m; Oberlippe–Brauen 0,09 m. In Athen gefunden.⁵⁷⁴

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 287 Nr. 531; Sybel (1881) 118 Nr. 736; Kastriotis (1908) 86 Nr. 528–531; Datsouli-Stavridi (1983) 203 Taf. 69 γ–δ.

Das Bildnis zeichnet sich durch seine hohe Qualität aus: Augenbrauen und Bartlocken sind sehr sorgfältig mit dem Meißel gestaltet und bilden einen reizvollen Kontrast zu den polierten Hautpartien. Soweit erkennbar war das Haar auch an den Seiten sorgfältig ausgearbeitet; mithin war das Portrait wohl so aufgestellt, dass zumindest auch seine seitlichen Partien sichtbar waren.

Individualität verleihen dem Dargestellten die zusammengewachsenen Augenbrauen, die durch einen kräftigen Einzug von der Stirn abgesetzte, im Profil gebogene Nase und die Altersmerkmale in Form von Nasolabialfalten und Tränensäcken. Die Augen werden von kräftigen Lidern gerahmt.⁵⁷⁵ Wie der Bart bestand auch das Haupthaar aus leicht gewellten, plastischen Strähnen; sie waren nach vorne in die Stirn gestrichen und entwickelten über der rechten Schläfe ein System aus Gabeln und Zangen.

Die fehlende Augenbohrung, Bärtigkeit und Haaranlage sprechen für eine Datierung des Bildnisses in späthadrianisch-frühantoninische Zeit.⁵⁷⁶

⁵⁷³ Marmorrisse im Kinnbereich, auf der rechten Kopfhälfte in Höhe des Ohrs, am rechten Hinterkopf und auf der linken Seite könnten auf Feuereinwirkung zurückgehen.

⁵⁷⁴ Kavvadias (1880–1882) 287 Nr. 531; Datsouli-Stavridi (1983) 203 Anm. 2.

⁵⁷⁵ Bis auf den abgesetzten Innenwinkel sind die Augäpfel plastisch unbearbeitet belassen; mittelbraune Farbspuren im Irisbereich deuten aber auf eine ursprüngliche Bemalung dieser Partie.

⁵⁷⁶ Vgl. hingegen Datsouli-Stavridi (1983) 203, die sich für eine frühere Datierung in spätrajanisch-frühhadrianische Zeit ausspricht, wofür sie Augengestaltung, Frisur und Bart heranzieht.

32 Portrait des Kosmeten Onasos. Späthadrianisch-frühantoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 387

Erhaltungszustand: Basis an allen vier Seiten sowie an der Oberseite mit mittelgroben Pickspuren versehen; Ausbrüche an den Kanten und auf Ober- und Unterseite. Vorderseite und beide Seiten des Hermenschafts geglättet, Rückseite mittelgrob gepickt. Ausbrüche an allen vier Kanten des Hermenschafts, z. T. in Gips ergänzt.⁵⁷⁷ Rechtes Armloch oben ausgebrochen. Geschlecht bestoßen, Oberfläche des Pubeshaars verrieben. Kopf gebrochen, sicher zugehörig. Fehlende Ansatzstellen in Gips ergänzt; Bartspitzen unter dem Kinn mit Gips verschmiert. Bart links leicht bestoßen, Oberfläche verrieben. Ohrränder und Seitenhaar leicht bestoßen. Am Hinterkopf ‚Raspel­spuren‘. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 2, 20 m⁵⁷⁸; Basis: H 0,40 m, B 0,55 m, T 0,52 m; Herme: H 1,49, B 0,32 m, T 0,255 m; H des Kopfes 0, 31 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kaibel (1878) 402 Nr. 964; Dumont (1878), 626 Taf. VI; Kavvadias (1880 – 1882) 260 Nr. 387; Sybel (1881) 110 f. Nr. 598; Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 385; Graindor (1915) 313–318 Nr. 7 Abb. 6. Taf. 17; Graindor (1934) 270 f. Taf. 13 Abb. 23–24; Paribeni (1934) Taf. 243; Harrison (1953) 34 zu Nr. 23. 36. 37 Anm. 8 zu Nr. 25; Giuliano (1959–1960) 394. 400 Abb. 13; Lattanzi (1968) 39 f. Nr. 7 Taf. 7; Stern (1975) 52. 141. 152–155; Follet (1976) 454 f. 511. 529; Fittschen (1977) 90 Anm. 4; Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 164 Anm. 10 zu Kat. 115; Oliver (1980) 97 f.; Wrede (1981) 275 Nr. 209; Willers (1990) 44; Meyer (1991) 226 f. Taf. 138, 1; Schröder (1993) 275 zu Nr. 79; Meyer (1994) 157 f. Abb. 28; von den Hoff (1994) 18; Romiopoulou (1997) 52 f. Kat. 42; Danguillier (2001) 106 f. 231 Nr. 14; Kaltsas (2002) 326 f. Kat. 685; Goette (2003) 554 Anm. 27; Krumeich (2004) 141 f. mit Anm. 51–54; Fejfer (2008) 229. 230 Abb. 150.

In der Inschrift auf dem Hermenschaft ist das Bildnis als Kosmet Onasos benannt. Der Übergang vom Hermenschaft zum Portraitkopf ist durch die Angabe der Schlüsselbeine und der Schultermuskulatur organisch gestaltet. Das Portrait

⁵⁷⁷ Vgl. aber Kaltsas (2002) 326 Nr. 685: „The back top right corner of the stele, which was made of a separate piece of marble, is missing, as is the phallus“.

⁵⁷⁸ Vgl. aber Kaltsas (2002) 326 Nr. 685: H mit Basis 1, 89 m.

macht einen gepflegten Eindruck⁵⁷⁹ und zeichnet sich durch seine sorgfältige Gestaltung aus. Altersmerkmale wie Krähenfüße, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten sind zurückhaltend angegeben. Die schmalen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen sind lediglich durch die Angabe des Augeninnenwinkels binnengegliedert.⁵⁸⁰ Die schmale, im Profil gebogene Nase ist durch einen kräftigen Einzug nach oben hin abgesetzt. Der kleine Mund mit den schmalen Lippen wird teilweise von den langen Strähnen des Oberlippenbarts verdeckt. Der Bart zeichnet sich durch unterschiedlich lange, leicht gewellte Strähnen aus, deren Ende zum Teil mit einer Punktbohrung markiert ist. Unterhalb des Kinns ist er in zwei Teile geteilt, wodurch sich ein charakteristisches Bartmotiv ergibt. Die Einzelsträhnen sind überwiegend durch sorgfältige Bohrungen voneinander getrennt und mit dem Meißel binnengegliedert. Die welligen, unterschiedlich langen Strähnen des voluminösen Haupthaars sind über den Oberkopf nach vorne gestrichen. Die zentral über der Stirn liegenden Strähnen sind zur linken Seite gestrichen und fallen s-förmig in die Stirn. Zur Gestaltung der Frisur gelangten Bohrer und Meißel zum Einsatz. Da auch die Ohren und das Seitenbeziehungsweise Nackenhaar sorgfältig gestaltet sind, war die Herme des Onasos offenbar von allen Seiten ansichtig.⁵⁸¹

Durch die Inschrift⁵⁸² auf der Herme ist das Portrait in späthadrianisch-frühantoninische Zeit datiert.⁵⁸³

⁵⁷⁹ Vgl. beispielsweise die Gestaltung des Barts mit der Bartfliege und insbesondere des Oberlippenbarts.

⁵⁸⁰ Evelyn Harrison sieht darin einen Hinweis darauf, zu welchem Zeitpunkt in Athen die Augenbohrung einsetzte, vgl. Harrison (1953) 36 zu Nr. 25.

⁵⁸¹ Zur Gestaltung des Nackenhaars gelangte ebenfalls der Bohrer zum Einsatz, allerdings sind die Einzelsträhnen im Vergleich zum vorderen Haarbereich in ihrer Plastizität reduziert.

⁵⁸² IG III 752; II/III.2 3744, zur Inschrift vgl. Lattanzi (1968) 26 f. Nr. 2. Die an der rechten Seite des Hermenschafts befindliche Inschrift wurde in späterer Zeit angebracht, vgl. Lattanzi (1968) 27 (aus der Zeit des Commodus?).

⁵⁸³ Zur Datierung der Amtszeit des in der Inschrift genannten Archon Klaudios Lysiades vgl. Graindor (1915) 316 f.; Follet (1976) 455. 511. 529; Oliver (1980) 97 f. Vgl. auch Kaibel (1878) 402 Nr. 964 (antoninisch); Sybel (1881) 110 Nr. 598 (antoninisch); Graindor (1934) 270 (hadrianisch); Harrison (1953) 34 mit Anm. 1 zu Nr. 23 (späthadrianisch); Harrison (1953) 36 zu Nr. 25 (späthadrianisch); Giuliano (1959–1960) 394 (130–140 n. Chr.); Lattanzi (1968) 27 und Lattanzi (1968) 39 zu Nr. 7 (129–138 n. Chr.); Stern (1975) 52. 153 (129–138 n. Chr.); Meyer (1991) 226 f. (noch hadrianisch); Meyer (1994) 157 f. (späthadrianisch); Danguillier (2001) 106. 231 zu Nr. 14 (frühantoninisch aus stilistischen und typologischen Gründen; Amtszeit des Onasos zwischen 129 und 138); Goette (2003) 554 Anm. 27 (130–140 n. Chr.); Krumeich (2004) 141 (späthadrianisch-frühantoninisch); Kaltsas (2002) 326 Nr. 685 (130–140 n. Chr.). Vgl. hingegen Dumont (1878) 626

Auf die klassizistische Wirkung des Portraits wurde verschiedentlich hingewiesen, wobei als Vorbilder unterschiedliche Bildnisse vorgeschlagen wurden.⁵⁸⁴ Claudia Danguillier hingegen sieht das Bildnis des Onasos eng in der kaiserzeitlichen Mode verhaftet; klassische Zitate seien nicht greifbar.⁵⁸⁵ Freilich lassen sich in Haar- und Barttracht des Kosmetenportraits keine engen motivischen Übereinstimmungen zu den als Vorbilder vermuteten Bildnissen des Sophokles, Metrodor, des sog. Aischylos beziehungsweise der Epikureer im Allgemeinen feststellen.⁵⁸⁶ Allerdings ist ersichtlich, dass das Bildnis in Bezug auf Physiognomie, Kopfform und Ausdruck in der Tradition spätklassischer Bildnisse steht und nicht etwa in der des durch das Kaiserhaus geprägten ‚Zeitgesichts‘.⁵⁸⁷

(Amtszeit des Onasos gegen Ende des 2. Jhs. n. Chr.); Kavvadias (1880–1882) 260 Nr. 387 (Amtszeit des Onasos gegen Ende des 2. Jhs.).

⁵⁸⁴ Graindor (1915) 314 spricht von einem „visage régulier, d’une beauté classique“; als Anlehnung an die klassischen Vorbilder interpretiert er auch die Tatsache, dass das Portrait keine Augenbohrung besitzt. Unter anderem die Bildnisse des Sophokles und des Metrodor hätten dem Portrait des Onasos als Vorbilder gedient; Lattanzi (1968) 39 zu Nr. 7 nennt den sog. Aischylos, Sophokles und insbesondere Metrodor; enge Bezüge zum Bildnis des Metrodor sieht auch Schröder (1993) 275 zu Nr. 79; Fittschen (1977) 90 Anm. 4 nennt als Vorbild des Onasosportraits generell die Bildnisse der Epikureer; Stern (1975) 52. 152 verweist auf die Bezüge auf griechische Philosophenbildnisse des 4. und 3. Jhs. v. Chr.; Meyer (1991) 226 beurteilt die Bezüge zum Portrait des sog. Aischylos als so eng, dass „man (es) auf den ersten Blick für eine Replik“ halten könnte, so auch Meyer (1994) 157; das Bildnis des sog. Aischylos als Vorbild annehmend auch von den Hoff (1994) 18; Krumeich (2004) 141.

⁵⁸⁵ Die Anlage des Stirnhaars und die Bartgestaltung vergleicht sie mit dem Bildnis des Antoninus Pius, vgl. Danguillier (2001) 106 mit Anm. 1121–1122. Auch von den Hoff (1994) 18 mit Anm. 12 sieht die Barttracht des Onasos in der Mode des 2. Jhs. n. Chr. verhaftet und zieht als Vergleich Portraits des Lucius Verus im Samtherrschaftstypus der Zeit 160–170 n. Chr. heran; vgl. auch Krumeich (2004) 142 mit Anm. 53–54.

⁵⁸⁶ In Bezug auf das Motiv der zentral in die Stirn fallenden Locken ist ein konkretes Vorbild tatsächlich nicht zu ermitteln: es erinnert sowohl an das Portrait des sog. Aischylos als auch an das Bildnis des Antoninus Pius, vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1994) Kat. 69 Taf. 67–68 beziehungsweise an das Bildnis des Marc Aurel im 1. Bildnistypus, das vermutlich im Zusammenhang mit der Adoption des Knaben durch Antoninus Pius am 25. 2. 138 n. Chr. entstand, vgl. Fittschen – Zanker (1994) 67 zu Nr. 61 Taf. 69–70. 72.

⁵⁸⁷ So auch Krumeich (2004) 142 mit Anm. 53.

33 Portrait eines Unbekannten. Späthadrianisch-frühantoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 427

Erhaltungszustand: Kopf und Büste ungebrochen. An allen Seiten geglättete Basis vorne, an der Rück- und linken Seite bestoßen. Büstenrand und einzelne Gewandfalten bestoßen, an der linken Seite Oberfläche verrieben. Rechter Rand beschnitten, Schnittfläche verwittert. Nase und Ohrränder bestoßen. Beschädigungen an Oberlippenbart, beiden Wangen, Stirn, im Augen- und Haarbereich. Haar auf dem Oberkopf verrieben. Feine Raspelspuren im Gesicht. Verwitterungsspuren an Hals, Gewand sowie in Haar und Bart. Marmor hellorange verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,64 m, Kinn – Scheitel 0,20 m. 1888 im nördlichen Peribolos des Olympieion gefunden.⁵⁸⁸

Literatur: Kavvadias (1880–1882) Nr. 427; ADelt (1888) 178 Nr. 18; Kastriotis (1908) 77 Nrn. 421–427; Hekler (1940) 122 f. Abb. 6–7. 125; Schefold (1943) 180 Nr. 4; Giuliano (1959) 197 zu Nr. 9; von Heintze (1963) 50 mit Anm. 10; Giuliano (1965) 78; Richter (1965c) 285 Abb. 2034-2037; Stern (1975) 45. 53 f. 152 f.; Schefold (1977) 328 f. Abb. 206; Goette (1984) 96 D c; Datsouli-Stavridi (1985) 46 f. Taf. 44–45; Scatozza Höricht (1986) 240 f. Abb. 103; Willers (1990) 44 f. Taf. 4, 1–3; Zanker (1995a) 232 f. Abb. 136; Romiopoulou (1997) 73 Kat. 73; Schefold (1997) 328 f. Abb. 206; Romiopoulou (o. J.) 57 Kat. 73; Danguillier (2001) 126–128. 131. 215. 217. 232 Kat. 27; Kaltsas (2002) 342 Nr. 726.

Auf einem trapezoidalen Sockelblock erhebt sich die Oberkörperbüste, die abgesehen von dem über beide Schultern gelegten Gewand unbekleidet ist.⁵⁸⁹ Die dem Blick der Augen nach links oben folgende, deutliche Kopfwendung und der leicht geöffnete Mund verleihen dem Bildnis einen lebendigen Ausdruck. Individualität erhält das Portrait durch die Altersmerkmale wie zurückweichendes

⁵⁸⁸ In den Fundberichten der Grabungen von 1888, die vorwiegend im Bereich der Nordmauer (2,50 m breiter Streifen an der Innenseite der Nordmauer von der Nordostecke bis ca. 50 m westlich des Propylon) und nördlich des Temenos durchgeführt wurden, sind insgesamt 86 Skulpturen und Skulpturenfragmente genannt; explizit aufgeführt ist lediglich die Idealplastik. Außerdem wurde nicht dokumentiert, ob die Funde inner- oder außerhalb des Temenos zutage traten: Willers (1990) 30 f. Willers (1990) 43 weist explizit darauf hin, dass „von den fünf Fundstücken, deren hadrianische Datierung wahrscheinlich ist und die einer besonderen Prüfung bedürfen, (...) keines *in situ* oder erkennbar nahe dem Ort seiner ursprünglichen Aufstellung gefunden“ wurde. In Bezug auf den Aufstellungskontext des hier besprochenen Portraits lassen sich mithin lediglich sehr generelle Aussagen treffen.

⁵⁸⁹ Zur Form der Büste und Vergleichen: Goette (1984) 96 f.

Oberkopfhaar, Krähenfüße, Tränensäcke sowie den Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten, sowie durch die großen, stark hervortretenden Augen, die Schlupflider und die im Profil gebogene Nase. Der aus langen, leicht gewellten und sich am Ende einrollenden Strähnen bestehende Bart reicht bis unmittelbar an den Mund; die Oberlippe wird partiell vom voluminösen Oberlippenbart verdeckt. Auf dem Kinn ist der Bart kurz gehalten, wodurch er von den längeren Bartsträhnen unterhalb des Kinns durch eine charakteristische „Stufe“ abgesetzt ist. Das Oberkopfhaar besteht aus unterschiedlich breiten, sichelförmigen Strähnen, die über den Oberkopf nach vorne gekämmt sind, um die kahle Stirn zu verdecken. Haar und Bart sind ausschließlich mit dem Meißel gestaltet. Die sorgfältig ausgearbeiteten Ohren, das auch an den Seiten und am Hinterkopf detailreich gestaltete Haar, nicht zuletzt aber auch die geglättete Rückseite der Basis und die detaillierte Gestaltung der Büstenrückseite legen nahe, dass auch die Rück- und Nebenseiten des Bildnisses sichtbar waren. An verschiedenen Stellen zeigt das Portrait Asymmetrien, die auf die starke Kopfwendung zurückgehen.⁵⁹⁰

Das Bildnis ist in der bisherigen Forschung überzeugend in späthadrianisch-frühantoninische Zeit datiert worden.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ Sie sind daher nur in der Vorderansicht, nicht aber in der Hauptansicht des Portraits zu erkennen: dazu gehören die unterschiedlich hoch sitzenden Ohren und Augen, das Kinn, das aus der Mittelachse des Gesichts leicht nach rechts verschoben ist (auch in Hauptansicht sichtbar), das rechte Auge, welches näher an der Nase sitzt als das linke, der linke Wangenknochen, der tiefer als der rechte sitzt. Mit der Haltung des Kopfes hängt ebenfalls zusammen, dass die linke Gesichtshälfte breiter ist als die rechte, und im Vergleich zur Drehung des Kopfes zu stark nach hinten abfällt. An den Seiten unter dem Kinn (seitlicher Kieferbereich) finden sich ebenfalls beidseitig Asymmetrien: rechts ist von vorne ein lebendigeres Lockenrelief sichtbar. Die Locken sind im Wesentlichen zur Gesichtsmitte hin gestrichen. Die Form der Locken entspricht denen auf den Wangen. Die linke, vom Betrachter abgewandte Seite zeigt im Kieferbereich größere, zahlenmäßig reduzierte Locken, die flacher am Gesicht anliegen; die von der Hauptansicht sichtbaren, näher zur Gesichtsmitte wachsenden Locken sind an dieser Seite hingegen plastisch kräftiger als rechts wiedergegeben. Nicht durch die Drehung bestimmt sind hingegen die unterschiedlich gestalteten Nasolabialfalten, die schiefe, nach rechts verschobene Nase beziehungsweise das nach rechts verschobene Kinn, der weniger stark gewölbte linke Augapfel und die rechte, über den Augeninnenwinkel herabhängende Braue.

⁵⁹¹ Hekler (1940) 125; Schefold (1943) 180 Nr. 4; Giuliano (1959) 197 zu Nr. 9; Stern (1975) 53. 152 f.; Datsouli-Stavridi (1985) 46 f.; Scatozza Hörich (1986) 240 (1. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.); Willers (1990) 44; Schefold (1997) 328 Abbildung 206; Romiopoulou (o. J.) 57 Kat. 73; Danguillier (2001) 126; Kaltsas (2002) 342 Kat. 726. Diesem Datierungsansatz entspricht auch der Büstenausschnitt, der bis knapp unterhalb der Brustwarzen reicht.

Anton Hekler⁵⁹² bringt das Bildnis mit dem Sophisten M. Antonius Polemon in Verbindung, da überliefert ist, dass dieser anlässlich der Einweihung des Olympieion als Redner auftrat, ein Ehrenbildnis im Peribolos mithin gut denkbar ist, und zudem die Büste „auf das vorzüglichste“ zur Beschreibung des Polemon durch Philostrat passe.⁵⁹³ Diese These wurde in der anschließenden Forschung zum Teil vorsichtig übernommen⁵⁹⁴ und es wurden Vermutungen über mögliche ikonografische Vorbilder des Bildnisses angestellt.⁵⁹⁵ Abgesehen davon, dass eine Benennung als Polemon in Ermangelung eindeutiger Hinweise hypothetisch bleiben muss⁵⁹⁶, wurde in der bisherigen Forschung nicht bemerkt, dass das Bildnis sich unverkennbar an das Portrait des Dichters Anakreon anlehnt⁵⁹⁷: die Bezüge betreffen einerseits Details wie die Bartgestaltung, insbesondere die „Bartstufe“ unterhalb des Kinns, den relativ knapp gehaltenen Kinnbart, die langen, gewellten Locken des Wangenbarts⁵⁹⁸ sowie Form und Volumen des Oberlippenbarts, aber auch generell die Kopfhaltung, vor allem die lebendige Wendung zur Seite, und die Drapierung des Mantels über beide Schultern.

⁵⁹² Hekler (1940) 125.

⁵⁹³ Philostratos, ΒΙΟΙ ΣΟΦΙΣΤΩΝ I, 25. Dieser beschreibt die Ausdrucksweise des Polemon bei seinen Reden als „θερμή“ und „εναγώνιος“ und überliefert, „ὁ δὲ, ὡσπερ εἰώθει, στήσας τοὺς οφθαλμοὺς ἐπὶ τὰς ἤδη παρισταμένας ἐννοίας ἐπαφῆκεν εαυτὸν τῷ λόγῳ (...)“.

⁵⁹⁴ Als Polemon benannt bei Giuliano (1959) 197 zu Nr. 9; Giuliano (1965) 78. Benennung als Polemon (vorsichtig) in Erwägung ziehend Schefold (1943) 180 Nr. 4; Richter (1965c) 285; Datsouli-Stavridi (1985) 46 f.; Scatozza Hörcht (1986) 241 (Philosoph?); Schefold (1997) 328 Abbildung 206; Romiopoulou (o. J.) 57 Kat. 73 („Philosoph“); Kaltsas (2002) 342 Kat. 726.

⁵⁹⁵ Giuliano (1965) 78 sieht das Bildnis in der Tradition der hellenistischen Portraits wie des Bias stehend; hochhellenistische Vorbilder auch bei von Heintze (1963) 50 (ohne Benennung); Stern (1975) 53 f. 152 benennt das Portrait des Sophokles „or something very similar“ als typologisches Vorbild.

⁵⁹⁶ So auch schon Willers (1990) 44 f. mit dem Hinweis auf die Fundberichte von 1888; Zanker (1995a) 232 f.; Danguillier (2001) 217.

⁵⁹⁷ Besonders gut nachvollziehbar ist dies beim Vergleich mit der Hermenbüste in Rom, Museo Nuovo dei Conservatori Inv. 838 – auch aufgrund des Büstenausschnitts: Richter (1965a) 76 Abb. 271–272. 274.

⁵⁹⁸ Gleichwohl lassen sich in der Gestaltung des Wangenbarts auch Bezüge zum Portrait des Aelius Caesar fassen, vgl. beispielsweise die Replik in Florenz, Uffizien Inv. 154: Hannestad (1974) Taf. 4.

34 Portrait des Kosmeten Sosistratos. 141/2 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 385

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen; im Bruch auf Hermenschaft anpassend. Basis vorne geglättet, Rück- und Nebenseiten mit mittegrober Pickung versehen. Hermenschaft in Höhe des Geschlechts gebrochen. Kanten von Basis und Hermenschaft bestoßen, Fehlstellen zum Teil mit Gips verfüllt. Reste der Zapfen in den Armlöchern. Rückseite mittelgrob gepickt. Kinn, Nase und Augenbereich leicht bestoßen. Einzelne Locken des Haupthaars geringfügig beschädigt, Oberfläche des Haars an der rechten Seite und am Hinterkopf verrieben und verwittert.⁵⁹⁹ Am gesamten Kopf Mörtelspuren. Marmor gelb-hellbräunlich verwittert.

Pentelischer Marmor mit grauen Adern. H ges. 2,265 m; H des Kopfes 0,32 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Dumont (1877) 233–235 Taf. IV; Kavvadias (1880–1882) 258 f. Nr. 385; Sybel (1881) 110 Nr. 597; Arndt – Bruckmann (1891 – 1942) Taf. 383; Hekler (1912) XLII Taf. 258 b. 323 Nr. 258 b; Graindor (1914) 380; Graindor (1915) 320–323 Nr. 9 Taf. 18; Hekler (1922–1924) 176; Harrison (1953) 36. 37 Anm. 6; Lattanzi (1968) 27 f. Nr. 3. 41 f. Nr. 8 Taf. 8; Stern (1975) 53. 152; Datsouli-Stavridi (1985) 95 f. Taf. 141–142; Tzachou-Alexandri (1989) 193 f. Nr. 86 mit Abb. (V. Machaira); Willers (1990) 44; Fittschen (1992–1993) 455. 457 Abb. 1–2; Romiopoulou (1997) Nr. 45; Smith (1998) 80 Taf. IX 1; Fittschen (1999) 35 Anm. 215 g. 96 Anm. 449; Kaltsas (2002) 328 Kat. 688; Goette (2003) 554 f. mit Abb. 9–10; Krumeich (2004) 140 mit Anm. 44. 152 Abb. 5; Kaltsas (2007) 422 f.

Durch die Angabe von Brustmuskulatur und Schlüsselbeinen ist der Übergang von Hermenschaft zu Portraitkopf organisch gestaltet. Dem entspannt wirkenden Gesicht verleihen die gebogene Nase, der kleine Mund mit den schmalen Lippen und die Altersmerkmale wie Krähenfüße, Tränensäcke, Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten Individualität. Der ausschließlich durch Meißelritzungen gestaltete Bart besteht aus langen, leicht gewellten Strähnen, die eng am Gesicht anliegen und nur im unteren Wangenbereich geringes Volumen entwickeln. Das Haupthaar besteht aus kräftigen Buckellocken, die sich spiralg einrollen; an den

⁵⁹⁹ Dadurch entsteht der Eindruck, das Haar sei hier nachlässiger gestaltet. Eine sorgfältigere Gestaltung der linken Nebenseite könnte auch auf die – allerdings nur sehr leichte – Kopfwendung zur rechten Seite zurückgehen.

Seiten und am Hinterkopf sind sie in ihrer Plastizität reduziert und in Form von Sichelsträhnen wiedergegeben. Über der Mitte der Stirn ist das Haar durch einen Wirbel anastoleartig aufgerichtet. Die sorgfältig ausgearbeiteten Strähnen sind durch Meißelritzungen und flache Bohrungen gestaltet.

Durch die Inschrift⁶⁰⁰ ist das Portrait als Sosistratos benannt und in das Jahr 141/2 n. Chr. datiert.⁶⁰¹ Mehrfach wurde bisher darauf verwiesen, dass es enge ikonografische Bezüge zur gleichzeitigen Mode des römischen Kaiserhauses aufweist („Zeitgesicht“).⁶⁰² Die Kopfform und die Kombination des stark gelockten, längeren Haars mit dem kurzen Bart erinnert insbesondere an Bildnisse des Hadrian⁶⁰³ und des Antoninus Pius⁶⁰⁴.

⁶⁰⁰ IG III 745 = IG II/III² 3739; vgl. Lattanzi (1968) 27 f. Nr. 3

⁶⁰¹ Die Datierung ins Jahr 141/2 n. Chr. basiert auf neuen Erkenntnissen in der Forschung zu den Amtsjahren der Archonten und Paidotriben und stützt sich in diesem Fall auf den Paidotriben Abaskantos, der das Archontenjahr des Publius Aelius Phileas aus Melite bestimmt, vgl. dazu Oliver (1942) 85; Follet (1976) 208 f. So auch Harrison (1953) 36. 37 Anm. 6 mit Verweis auf I.G., II/III² 2047; Lattanzi (1968) 28 zu Nr. 3. 41 zu Nr. 8; Tzachou-Alexandri (1989) 194 Nr. 86 (V. Machaira); Kaltsas (2002) 328 Nr. 688; Goette (2003) 554; Krumeich (2004) 140; Kaltsas (2007) 423. Die ältere Forschung hatte entsprechend eines zeitlich früheren Ansatzes des Paidotriben Abaskantos das Archontat des Publius Aelius Phileas in das Jahr 137/8 n. Chr. beziehungsweise 139/40 n. Chr. datiert, vgl. Dumont (1877) 234 (mit Bezug auf A. Dumont, *Essai sur l'éphébie attique* II 81); Kavvadias (1880–1882) 259 (mit Bezug auf Dumont, *Ephéb. att.* II 256; Dumont (1877) 233 Taf. IV in das Jahr 135 n. Chr. datiert); Sybel (1881) 110 zu Nr. 597 (137 n. Chr.); Hekler (1912) 323 zu Nr. 258 b (137/8 n. Chr.); Graindor (1915) 320 zu Nr. 9. 322 (139/40 n. Chr.); Hekler (1922–1924) 176 (137/8 n. Chr.). Zu Abaskantos vgl. auch die Herme des Kosmeten Chrysippos (Kat. 35). Ohne Beachtung der in der Inschrift enthaltenen Datierungsanhaltspunkte Datsouli-Stavridi (1985) 95 (antoninisch); ohne nähere Erläuterung auch Smith (1998) Beischrift zu Taf. IX (Mitte des 2. Jhs. n. Chr.).

⁶⁰² Vgl. Hekler (1912) XLII („(...) als Erzeugnis der stadtrömischen Kunst verständlich (...)“); ikonografisch „zwischen Hadrian und Antoninen“: Graindor (1914) 380; Graindor (1915) 322 f.; Lattanzi (1968) 41 zu Nr. 8; Smith (1998) 80 (Hadrian); vgl. auch Fittschen (1992–1993) 455, der auf die ikonografische Nähe des Sosistratos zum Portrait des Aelius Verus verweist; so auch Krumeich (2004) 140. Vergleichbar erscheint insbesondere die Buckellockenfrisur.

⁶⁰³ Vgl. beispielsweise das in frühhadrianischer Zeit entstandene Portrait Hadrians im Typus mit der „Rollockenfrisur“: Replik in Rom, Palazzo Braschi Inv. 442: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 54.

⁶⁰⁴ Vgl. beispielsweise das um 140 n. Chr. entstandene Portrait des Antoninus Pius: Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 446: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 68.

35 Portrait des Kosmeten Chrysispos. 142/3 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 386

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen; im Bruch auf Hermenschaft anpassend. Ausbruch vorne in Gips ergänzt. Kanten der Basis bestoßen; Ausbruch im vorderen Bereich mit Gips repariert. An Vorder- und beiden Nebenseiten ca. 4,5 cm breiter, mit dem Zahneisen geglätteter Rand, mittelgrob gepickter Spiegel; Rückseite grob gepickt. Kanten des Hermenschafts bestoßen, Ausbruch vorne rechts in Gips ergänzt. Vorder- und Nebenseiten geglättet. Umlaufender, mit dem Zahneisen geglätteter Rand an der Rückseite, Spiegel grob gepickt. Ausbruch hinten und an den Seiten mit Gips verfüllt. Geschlecht bestoßen. Ohren, Nase und Kinnpartie stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an Wangen, Brauen und Stirn. Haar- und Bartoberfläche verwittert, Sinterspuren. Raspelspuren an Gesicht und Hals. Marmor braun-gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit grauen Adern. H ges. 2,36 m; H des Kopfes 0,295 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: ohne Autor (1877) 360 Taf. V; Kaibel (1878) 401 Nr. 959; Kavvadias (1880–1882) 259 Nr. 386; Sybel (1881) Kat. 600; Graindor (1915) 324 ff. Nr. 10 Abb. 15; Poulsen (1923) 80 Anm. 2 zu Nr. 64; Harrison (1953) 37 Anm. 6; Lattanzi (1968) 42 f. Nr. 9 Taf. 9; Datsouli-Stavridi (1985) 97–99 Taf. 145–146; Romiopoulou (1997) 56 f. Kat. 46; Smith (1998) 80 Taf. IX 4; Danguillier (2001) 136 f. 234 Kat. 30; Meischner (2001) 42; Kaltsas (2002) 329 f. Nr. 692.

Durch die Angabe von Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten, Krähenfüßen, Tränensäcken, erschlafftem Wangenfleisch und zurückweichendem Oberkopfhaar ist der Dargestellte als älter charakterisiert. In der Inschrift ist er als Chrysispos benannt. Dicht unterhalb der in einem sehr flachen Bogen verlaufenden, in der Mitte zusammengewachsenen Augenbrauen liegen die engstehenden Augen⁶⁰⁵, deren Oberlider nahezu vollständig vom Orbital verborgen werden („Schlupflider“). Augeninnenwinkel, Iris und Pupille sind plastisch angegeben; die Brauen sind durch Meißelritzungen gestaltet. Die verschattete, prominente Augenpartie verleiht dem Bildnis zusammen mit dem leicht schief sitzenden Mund, der schmale Lippen besitzt, einen verkniffenen Eindruck. Das auffallend lange,

⁶⁰⁵ Entsprechend der leichten Kopfwendung zur rechten Seite sitzt das rechte Auge tiefer als das linke, vgl. auch Graindor (1915) 328; Lattanzi (1968) 42 zu Nr. 9.

vorspringende Kinn war durch einen nur sehr schwachen Einzug von der Unterlippe abgesetzt. Soweit erkennbar war die Nase durch einen kräftigen Einzug nach oben hin abgetrennt. Der knappe, eng am Gesicht anliegende Bart besteht aus unregelmäßig dichten Strähnen, die ihm einen ungepflegten Eindruck verleihen. Die kurzen Strähnen des Haupthaars liegen eng am Kopf an und sind in einer den a penna-Frisuren der mittelseverischen Zeit vergleichbaren Weise gestaltet.⁶⁰⁶ Aus diesem Grund wird das Bildnis auch in der neueren und neuesten Literatur noch in das fortgeschrittene 3. Jh. n. Chr. datiert⁶⁰⁷, obwohl durch die Inschrift⁶⁰⁸ gesichert ist, dass es im Jahr 142/3 n. Chr. entstand.⁶⁰⁹ Dass das Portrait des Chrysippos ikonografisch in hadrianisch-frühantoninischer Zeit nicht allein steht, zeigt die Zusammenstellung verschiedener Privatportraits dieses Zeitraums durch Klaus Fittschen.⁶¹⁰ Insbesondere das Portrait eines Unbekannten in Holkham Hall⁶¹¹ zeigt eine dem Chrysippos vergleichbare Frisur.⁶¹²

⁶⁰⁶ Vgl. beispielsweise die Replik des Macrinusportraits in Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv. 1757: Fittschen – Zanker (1994) 112 f. Kat. 95 Taf. 116–117 (217–218 n. Chr.).

⁶⁰⁷ Datsouli-Stavridi (1985) 98; Meischner (2001) 42.

⁶⁰⁸ IG III, 740 = IG II² 3740; zur Inschrift vgl. auch Lattanzi (1968) 28 f. Nr. 4. Die Rasuren in Zeile 3 und 4 gehen möglicherweise auf „Verschreiber“ des Epigrafisten zurück, vgl. auch Graindor (1915) 324.

⁶⁰⁹ Dabei ist die Nennung des Paidotriben Abaskantos, Sohn des Eumolpos aus Kephisia, der zum Zeitpunkt der Hermenerrichtung bereits sieben Jahre im Amt war, von ausschlaggebender Bedeutung, vgl. ohne Autor (1877) 360; Kavvadias (1880 – 1882) 260 zu Nr. 386; Kolbe (1921) 131–156, bes. 148; Oliver (1942) 81. So auch Harrison (1953) 37 Anm. 6; Lattanzi (1968) 29. 42 zu Nr. 9; Kaltsas (2002) 330 zu Nr. 692 (141/2 bzw. 142/3 n. Chr.). Abweichend davon Kaibel (1878) 401 Nr. 959 (144/5 n. Chr.). Paul Graindor vermutete zunächst eine Datierung ins Jahr 145/6 n. Chr., später dann aber Kolbe (1921) zustimmend, vgl. Graindor (1915) 324. 382; Graindor (1934) 29. Zum Paidotriben Abaskantos vgl. auch Herme des Sosistratos aus Marathon (Kat. 34); Graindor (1915) 323 Anm. 2 schließt aus, dass Sosistratos nach 144/5 n. Chr. das Amt des Kosmeten bekleidet hat. Die unterhalb des Geschlechts befindliche Inschrift ist jüngeren Datums, vgl. bereits Kaibel (1878) 401 Nr. 959.

⁶¹⁰ Fittschen (1992–1993), ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

⁶¹¹ Vgl. Poulsen (1923) 79 f. Nr. 64; Fittschen (1992–1993) 472 Abb. 19, 1–2. Eine stilistisch recht gut vergleichbare Kurzhaarfrisur zeigt auch das hadrianisch zu datierende Bildnis eines Unbekannten, Nationalmuseum Inv. 410 (Kat. 25); so auch Poulsen (1923) 80 Anm. 2 zu Nr. 64.

⁶¹² Graindor (1915) 328 f. führt das Portrait des Chrysippos auf die Bildnisse des Demosthenes und Olympiodoros zurück. Alternativ schlägt er vor, auf diese Weise habe Chrysippos seine Zugehörigkeit zu den Stoikern zum Ausdruck bringen wollen. So auch Lattanzi (1968) 42 zu Nr. 9, die zudem das Bildnis des Bias als Vorbild anführt. Mit den Portraits des Olympiodoros und des Demosthenes sind Anlage und Länge des Bartes vergleichbar; auch der düstere Blick aus den dicht unterhalb der Brauen gelegenen Augen erinnert an diese Bildnisse sowie an den Stoiker Zenon. Ablehnend hingegen Danguillier (2001) 136 f.

36 Portrait eines Knaben. Frühantoninisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 1805

Erhaltungszustand: unterhalb des Kehlkopfes abgeschlagen; Nackenhaarlocke beschnitten. Kinn, Mund und Nase bestoßen. Geringfügige Beschädigungen an Wangen, im Stirnbereich, im Stirnhaar und auf dem Oberkopf. Ohren stark bestoßen. Mörtelspuren an der rechten Kopfhälfte. Reinigung des Kopfes führte insbesondere an der rechten Seite zur Beeinträchtigung der Oberfläche. Marmor gelblich bis mittelbraun verfärbt.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,235 m. 1898 bei den Ausgrabungen im Olympieion gefunden.⁶¹³

Literatur: Kastriotis (1908) 318 Nr. 1805; Datsouli-Stavridi (1980a) 330–333. 337 Abb. 26–29.

Das schöne Knabenbildnis ist von hoher Qualität; die sorgfältige Ausarbeitung aller vier Seiten spricht dafür, dass es allansichtig war. Die langen, schmalen Augen werden von kräftigen Oberlidern gerahmt. Die zusammengewachsenen Brauen, die dem Bildnis Individualität verleihen, verlaufen in einem langen, runden Bogen; die einzelnen Härchen sind durch Meißelritzungen angegeben. Das Lippenrot des leicht geöffneten Mundes ist, soweit erkennbar, kaum abgesetzt. Die schwach vorspringende Unterlippe ist durch einen starken Einzug vom leicht fliehenden Kinn abgesetzt. Das eng am Kopf anliegende, überwiegend mit dem Meißel gestaltete Oberkopfhaar besteht aus mittellangen, flach gewellten Strähnen, die in Einzelsträhnen auf die Stirn fallen. Typologisch steht die Frisur in der Tradition trajanischer Frisuren. Auf dem Hinterkopf löst sich eine breite und voluminöse Strähne, die ursprünglich bis auf den Rücken reichte, aus dem Nackenhaar. Auf Grund dessen identifiziert Alkmini Datsouli-Stavridi den Dargestellten als Diener im Isiskult.⁶¹⁴ Die sorgfältige Ausarbeitung der Rückseite des Bildnisses spricht dafür, dass diesem ikonografischen Detail inhaltliche Bedeutung zugemessen wurde. Allerdings ist die Interpretation der langen Haare

⁶¹³ Datsouli-Stavridi (1980a) 331 Anm. 18. Zu den Fundberichten dieses Jahres vgl. auch Willers (1990) 30. Das Untersuchungsgebiet dieses Jahres lag unmittelbar westlich beziehungsweise östlich der Eutytherie des Tempels: Willers (1990) 27 Abb. 9.

⁶¹⁴ Datsouli-Stavridi (1980a) 332.

bei Knabenbildnissen in der Forschung nach wie vor umstritten⁶¹⁵, so dass eine genauere Identifizierung des Dargestellten nicht möglich ist.

Nicht zuletzt die Augenbohrung spricht dafür, dass die von Alkmini Datsouli-Stavridi⁶¹⁶ vorgebrachte Datierung in spätrajanisch-frühhadrianische Zeit zu früh angesetzt ist; wahrscheinlicher ist eine Einordnung in die (früh-)antoninische Zeit.

⁶¹⁵ Zur Forschungsdiskussion vgl. das Bildnis eines Knaben von der Agora, Museum Inv. S 1307 (Kat. 98).

⁶¹⁶ Datsouli-Stavridi (1980a) 333.

37 Portrait eines Unbekannten. Frühantoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 346

Erhaltungszustand: am Hals beschnitten. Bartlocken unter dem Kinn und an der rechten Seite bestoßen. Nasenrücken, Haar, Kranz, Brauen- und Augenpartie beschädigt. Ohrränder leicht bestoßen. Marmorriß auf dem linken Hinterkopf. Marmor hellgelblich verwittert, braune Verwitterungsspuren und Mörtelreste am gesamten Portrait.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,295 m. 1884 östlich des Hephaisteion gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 247 Nr. 346; Kastriotis (1908) 72 Nr. 328–349; Datsouli-Stavridi (1982a) 216 f. Taf. 50 γ; Meischner (2001) 141.

Dargestellt ist ein Mann mittleren Alters, der durch einen Kranz, dessen Blätter von der Eiche stammen oder aber Eppich darstellen könnten⁶¹⁷, näher charakterisiert ist. Die dichtstehenden, kleinen Augen, die Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten, die deutlich abgesetzten Tränensäcke, die durch einen tiefsitzenden Einzug abgesetzte Nase, die zusammengewachsenen Augenbrauen und die schmalen Lippen verleihen dem Portrait Individualität. Auf den Wangen besteht der Bart aus leicht gewellten, kurzen Strähnen, die nahezu ausschließlich mit dem Meißel gestaltet sind; am Kinnboden und an den Koteletten sind die Strähnen länger und verstärkt durch Bohrungen aufgelockert. Das Oberkopfhaar besteht aus langen, leicht gewellten Strähnen, die über der Stirn ein charakteristisches Motiv aus zwei schmalen, sich v-förmig gabelnden Strähnen und einer horizontal nach rechts gestrichenen Locke ausbilden. Typologisch erinnert dieses Motiv unmittelbar an das 138 n. Chr. entstandene Portrait des Antoninus Pius.⁶¹⁸ Abgesehen von dem zur Rückseite hin abnehmenden

⁶¹⁷ Von Datsouli-Stavridi (1982a) 216 fälschlicherweise als Lorbeerkranz identifiziert. Für eine Identifizierung als Eichenblätter sprechen die runden Einziehungen am Rand; gegen Eiche und für Eppich spricht allerdings, dass die Blätter sehr klein sind.

⁶¹⁸ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 446: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 68. Anlass für die Schaffung des Typus war die Erhebung zum Thronfolger am 25. 2. 138 n. Chr., Fittschen – Zanker (1994) 64 zu Kat. 59. Ein ganz verwandtes Mittelmotiv zeigen die beiden Repliken des Portraits eines Unbekannten in Istanbul bzw. Athen: Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) Kat. 284. 300 Taf. 202.

Bohrgebrauch sind Haar und Kranz auch an den Seiten und auf dem Hinterkopf sorgfältig ausgearbeitet: dies spricht dafür, dass wohl auch diese Partien des Portraits sichtbar waren.⁶¹⁹

Der vergleichsweise starke Einsatz des Bohrers und das Frisurmotiv über der Stirn legen nahe, dass das Bildnis in frühantoinischer Zeit entstanden ist⁶²⁰; die Übernahme motivischer Charakteristika aus kaiserlichen Bildnissen zeigt ferner, dass der Geehrte auf eine zeitgemäße, an der Ikonografie des Kaiserhauses orientierte Darstellung Wert legte.

⁶¹⁹ Das Haar auf dem Oberkopf ist deutlich weniger sorgfältig gestaltet als auf dem übrigen Kopf. Dies lässt Schlüsse auf die ursprüngliche Aufstellungshöhe des Bildnisses zu: sieht man den Kopf in einer starken Unteransicht, so ist das Haar oberhalb des Kranzes kaum beziehungsweise nicht mehr sichtbar.

⁶²⁰ So auch Datsouli-Stavridi (1982a) 217.

38 Portrait eines Unbekannten. Frühantoninisch

Athen, Agoramuseum, Magazin. Inv. S 1091

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Hinten und an den Seiten ist der Einsatzzapfen mit feinen Pickungen versehen. Kinn und Mundbereich bestoßen, Oberfläche verrieben. Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Augenbereich bestoßen, Oberfläche verrieben. Oberflächliche Beschädigungen in Stirn- und Wangenbereich. Haar bestoßen und verrieben; Dübellöcher zur Befestigung eines jetzt fehlenden, metallenen Attributs. Ohrränder leicht bestoßen. Ausbruch auf dem Oberkopf. Marmor hellgelblich verwittert; mittelbraune Verfärbungen am Hals, im rechten Wangenbereich, an der Nase, im Augenbereich, auf der Stirn und im Haar. Im Juni 1950 wurde das Portrait auf einer modernen Basis befestigt.⁶²¹

Pentelischer Marmor. H ges. 37,5 cm. Kinn-Haaransatz 17 cm. Am 29. Juni 1938 in der Nordostecke des Fundaments eines byzantinischen Hauses nahe der Südostecke des Arestempels auf der Agora gefunden.⁶²²

Literatur: Harrison (1953) 34 f. Nr. 24 Taf. 16.

Das Portrait zeigt einen jungen Mann mit kleinen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen und einem schön geschwungenen Mund mit einer vollen Unterlippe. Er trägt einen knappen, eng am Gesicht anliegenden Bart, der ausschließlich mit dem Meißel gestaltet ist. Die Frisur besteht aus mittellangen, gewellten Strähnen. Über der Stirn sind sie horizontal zu den Seiten gestrichen, wodurch sich rechts der Stirnmitte eine charakteristische Zange bildet. Die Locken, die in der Vorderansicht des Bildnisses sichtbar sind, sind sehr sorgfältig mit Meißel und Bohrer gestaltet, wohingegen die Strähnen an den Seiten und auf dem Hinterkopf kaum Plastizität entwickeln und vergleichsweise grob und ausschließlich mit dem

⁶²¹ Die derzeitige Sockelung lässt vermuten, der Dargestellte sei mit leicht nach vorne geneigtem Kopf wiedergegeben. Allerdings wurden am unteren Teil des Einsatzzapfens moderne Ergänzungen zur Anbringung auf der Basis vorgenommen, die diesen Eindruck des nach vorne geneigten Kopfes verstärken – wenn nicht sogar vollständig vortäuschen. Zum ursprünglichen Aussehen des Einsatzzapfens vgl. Harrison (1953) Taf. 16. Insbesondere in der Profilansicht sind deutliche Unterschiede zwischen dem Zustand des Zapfens zum Zeitpunkt der Auffindung und seiner heutigen Form zu erkennen.

⁶²² Vgl. Harrison (1953) Taf. 49 K 8.

Meißel gebildet sind. Der Portraitierte trug vermutlich einen metallenen Kranz, von dem die vorne und an den Seiten befindlichen Dübellocher zeugen.⁶²³

Die Tatsache, dass die Augäpfel bis auf den abgesetzten Augeninnenwinkel glatt belassen sind, zeigt an, dass das Portrait zeitlich nicht allzu weit ins 2. Jh. n. Chr. vorgerückt werden sollte.⁶²⁴ Die vielfältigen Bezüge des Bildnisses auf die Portraitkunst der hadrianischen und frühantoninischen Zeit sprechen dafür, dass das Bildnis wohl in frühantoninischer Zeit entstanden sein dürfte: Kopfform, Haaranlage, aber auch Haargestaltung sind eng an das seit der Adoption des Antoninus Pius durch Hadrian am 25. Februar 138 n. Chr. auf Münzen nachweisbare Portrait des Antoninus Pius im Typus Formia⁶²⁵ und auf das wohl 138 n. Chr.⁶²⁶ geschaffene Prinzenportrait des Marc Aurel angelehnt. Auch die Kombination der voluminösen Lockenfrisur mit dem knappen Bart steht ganz in der Tradition der hadrianischen und frühantoninischen Mode des Kaiserhauses.

Freilich wäre die Identität des Dargestellten vor dem Hintergrund seiner engen Anlehnung an kaiserliche Vorbilder von besonderem Interesse. Evelyn Harrison deutet das Bildnis auf Grund des Kranzes als Darstellung eines Priesters.⁶²⁷ Allerdings zeigt Jutta Rumscheid in ihrer Dissertation, dass Priester durchaus als Zeichen ihrer Würde Kränze und Strophia tragen konnten, diese Darstellung aber nicht auf diesen Personenkreis beschränkt war: ein „einfacher“ Kranz konnte auch ein Zeichen für einen Sieg oder eine Ehrung sein.⁶²⁸ Demnach ist das Portrait von

⁶²³ Eine ganz ähnliche Form der Anbringung eines metallenen Kopfschmucks zeigt das Portrait eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 3557 (Kat. 64), das der spätantoninisch-frühseverischen Zeit angehören dürfte und ebenfalls von der Agora stammt. Auch hier wurde die unmittelbar unterhalb des Kopfschmucks liegende Haarpartie in Form eines schmalen Bands eingetieft, auf dem dann die Dübellocher angebracht wurden. Der bei diesem Bildnis u. a. von Wrede (1981) 303 zu Nr. 285 rekonstruierte Strahlenreif, der zur Vergöttlichung des Dargestellten als Sol diente, lässt sich für das hier besprochene Bildnis nicht ergänzen, denn die Dübellocher sitzen nicht so regelmäßig wie bei dem Portrait im Nationalmuseum; vgl. dazu auch das Portrait des Gallien, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 3388, Johansen (1995b) 124 f. Nr. 51, das ebenfalls einen Strahlenkranz trug.

⁶²⁴ Gemeinhin werden in der Forschung als Zeitpunkt für das Einsetzen der Augenbohrung in der stadtrömischen Portraitkunst die Jahre um 130 n. Chr. veranschlagt, vgl. dazu Fittschen (1999) 18 mit Anm. 135.

⁶²⁵ Fittschen – Zanker (1994) 64 zu Nr. 59.

⁶²⁶ Vgl. Fittschen – Zanker (1994) 67 zu Nr. 61. Fittschen (1999) 20. Zur Haaranlage vgl. auch Prinzenportrait des Lucius Verus, Fittschen – Zanker (1994) 78 f. zu Nr. 72. Ähnlich auch das Portrait des Hadrian in Perge: Inan – Rosenbaum (1966) Taf. XXI.

⁶²⁷ Vgl. Harrison (1953) 35.

⁶²⁸ Rumscheid (2000) 2–4. Auf der anderen Seite gibt es auch Portraits, die den Inschriften zufolge eindeutig Priester darstellen, aber nicht mit Attributen versehen sind, vgl. Rumscheid (2000) 3.

der Athener Agora nicht zweifelsfrei als Priester identifizierbar, und entsprechend auch seine ikonografische Nähe zum Kaiserhaus nicht vor diesem Hintergrund auswertbar.

39 Portrait eines Unbekannten. Um 150 n. Chr.

Athen Nationalmuseum, Magazin. Inv. 404

Erhaltungszustand: in Höhe des Mundes gebrochen, ehemals in Gips vorgenommene Ergänzung des Untergesichts⁶²⁹ wieder entfernt. Nase stark, Brauenpartie, Ohren und seitliche Haarpartien leicht bestoßen.⁶³⁰ Bart und Haar auf dem Hinterkopf verrieben. Mörtelreste an Bart und Haar. Marmor orange-gelblich verfärbt.

Pentelischer Marmor mit grauen Einschlüssen. H ges. 0,26 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 263 Nr. 404; Sybel (1881) 114 Nr. 663; Graindor (1915) 318–320 Nr. 8 Abb. 14; Hekler (1938) 93 Taf. 59 Abb. 7–8; Lattanzi (1968) 43 f. Nr. 10 Taf. 10.

Das qualitätvolle Bildnis zeichnet sich durch die sorgfältige Gestaltung von Haar und Bart aus. Tränensäcke, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten charakterisieren den Dargestellten als Mann mittleren Alters. Dicht unterhalb der in einem flachen Bogen verlaufenden, plastisch wiedergegebenen und durch Meißelritzungen gegliederten Brauen liegen die schmalen Augen. Individualität verleihen dem Bildnis ferner die kurze Nase mit dem schmalen Ansatz und die dünne Oberlippe, die an den Seiten durch die langen, nach unten gekämmten Strähnen des Oberlippenbarts verdeckt wird. Der knappe, am Gesicht eng anliegende Bart besteht aus kurzen, leicht gewellten Strähnen, die dem Bart ein lebendiges Relief verleihen. Das Oberkopfhaar besteht aus längeren, lockigen Strähnen, die in unterschiedliche Richtungen gestrichen sind und sich teilweise buckelig einrollen. Über der Stirn bilden zwei längere, zur linken Seite gestrichene Strähnen ein charakteristisches, zangenförmiges Mittelmotiv. Die sorgfältig gestalteten Einzelsträhnen im vorderen Haar- sowie im Bartbereich sind überwiegend mit dem Meißel und nur teilweise mit dem Bohrer gearbeitet. Die Gliederung des Haares erfolgte durch sehr feine, dicht nebeneinander liegende Meißelritzungen,

⁶²⁹ Vgl. Lattanzi (1968) Taf. 10. Es handelte sich um eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts, da sie bereits bei Sybel (1881) 114 Nr. 663 erwähnt ist.

⁶³⁰ Zum Teil erfolgten die Beschädigungen nach der Auffindung, da sie keine Verwitterungsspuren aufweisen.

die dem Haar eine raue Oberfläche verleihen, die in Kontrast zur glatten Gesichtshaut steht.⁶³¹

In vielerlei Hinsicht steht das Bildnis in der Tradition der Portraitkunst des antoninischen Kaiserhauses, nicht nur in Bezug auf seinen Gesamteindruck, sondern auch in Detailformen wie den Stirnlocken, deren Anlage an das Portrait des Antinoos⁶³² erinnert, den schmalen Augen, die auf das Portrait des Lucius Verus⁶³³ Bezug nehmen dürften, und im voluminösen, sich in unterschiedliche Richtungen wellenden Seitenhaar, das an das Knabenportrait des Marc Aurel⁶³⁴ erinnert. Darüberhinaus findet auch die stilistische Gestaltung des Haares unmittelbare Vergleiche in der stadtrömischen Portraitkunst.⁶³⁵

Die genannten Vergleiche sprechen für eine Datierung des Bildnisses in die Zeit um 150 n. Chr.⁶³⁶

⁶³¹ Auf dem Oberkopf und im Bereich hinter den Ohren ist das Haar mit dem Meißel und teilweise mit dem Bohrer, jedoch weniger sorgfältig als im vorderen Kopfbereich gestaltet; darüberhinaus besitzen die Locken eine geringere Plastizität. Die Ohren sind durch eine feine Rille vom Ohr abgetrennt und auch hinten gut ausgearbeitet.

⁶³² Vgl. beispielsweise das Portrait des Antinoos im Haupttypus, Variante B der Zeit 130–138 n. Chr.: Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 294 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 62).

⁶³³ Vgl. beispielsweise 1. Knabenbildnis des Lucius Verus der Zeit um 140 n. Chr.: Replik in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 705 (Fittschen (1999) Taf. 59).

⁶³⁴ Vgl. beispielsweise die Büste des Marc Aurel im 1. Bildnistypus der Zeit um 140 n. Chr.: Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 279 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 72).

⁶³⁵ Vgl. beispielsweise die überaus qualitätvolle Replik des Prinzenbildnisses des Lucius Verus in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 705 (Fittschen (1999) Taf. 59), dessen Haar durch äußerst feine und sorgfältige Meißelritzungen eine seidige Struktur erhält.

⁶³⁶ So auch Hekler (1938) 93; Lattanzi (1968) 44 zu Nr. 10. Der nur reduziert eingesetzte Bohrer widerspricht dieser Datierung nicht, da die attische Portraitkunst sich insgesamt durch einen zurückhaltenden Gebrauch des Bohrers auszeichnet. In hadrianische Zeit datiert hingegen Graindor (1915) 320 das Bildnis.

40 Portrait eines Unbekannten. Um 150 n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 526

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; an der linken Seite Ansatz der Schulterpartie erhalten, im Nacken Gewandrest. Gesichtsbereich und Haar z. T. stark bestoßen; Oberfläche verrieben. Nase vollständig weggebrochen, Ohren bestoßen. Intentionelle (?) Pickspuren auf der Stirn und im vorderen Oberkopfbereich. Der im Grabungstagebuch enthaltene Hinweis auf einen Messpunkt „at the point of the head“ entspricht nicht (mehr) den Tatsachen. Marmor orange bis hellbraun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,27 m. Am 26. Februar 1935 in einer türkischen Deponierung im zentralen Bereich der Agora gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 41 Nr. 29 Taf. 18; Clinton (1974) 34 Nr. V mit Anm. 163; Athenian Agora (1976) 287.

Das leider nur schlecht erhaltene Bildnis zeichnet sich durch einen üppigen Bart und reiches Oberkopfhaar aus, die in Kontrast zum fortgeschrittenen Alter des Dargestellten stehen. Auffallend klein und schmal sind die Augen; der Augapfel ist glatt belassen. Soweit erkennbar, war die Nase schmal und der kleine Mund kaum abgesetzt.

Der Bart besteht aus langen, leicht gewellten Strähnen, die in einer voluminösen Welle am Hals hinunterwachsen. Durch Bohrungen sind die Einzelsträhnen voneinander getrennt; die Binnengliederung erfolgte durch feine Meißelritzungen. Das voluminöse Haupthaar besteht aus langen, leicht gewellten Strähnen, die in die Stirn gekämmt sind und unterhalb der Binde überwiegend mit dem Bohrer und zusätzlich durch feine Meißelritzungen gestaltet wurden. Auf dem Oberkopf ist das Haar in seiner Plastizität reduziert wiedergegeben und ausschließlich mit dem Meißel gestaltet; offenbar war diese Partie des Portraits nicht ansichtig.

Der Portraitierte ist durch eine plastisch glatt belassene, im Nacken geknotete Wulstbinde näher charakterisiert. Der oberhalb befindliche Einzug zeigt an, dass

dieser Kopfschmuck mit einem weiteren Attribut kombiniert war.⁶³⁷ Allerdings erlaubt der jetzige Stand der Forschung keine nähere Benennung des Dargestellten: die von Evelyn Harrison vorsichtig vorgebrachte Identifikation als Priester lässt sich nicht sichern⁶³⁸, da keine Hinweise auf den Charakter des fehlenden Kopfschmucks zu ermitteln sind und ein Strophion nicht allein Priestern als Amtsinsignie vorbehalten war.⁶³⁹ Auch die Tatsache, dass der Portraitierte mit einem Himation bekleidet war, lässt keinerlei weiterführende Schlussfolgerungen zu seiner Identität zu.

Das Portrait zeigt motivische Anlehnungen an die Bildnisse des Antoninus Pius; die Form des Wangenbartes erinnert an Bildnisse des Aelius Verus und des Marc Aurel.⁶⁴⁰ Zusammen mit dem vergleichsweise stark aufgebohrten Bart- und Oberkopfhair spricht dies für eine Entstehung um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr.⁶⁴¹ Trotz der genannten motivischen Anlehnungen entspricht das Bildnis nicht dem durch das römische Kaiserhaus geprägten ‚Zeitgesicht‘, sondern lehnt sich physiognomisch an das Portrait des Demosthenes an.⁶⁴² Als motivische Bezugnahme auf das Rednerbildnis könnten auch die kleinen Augen, der kräftige Oberlippenbart und die ausgeprägten Altersmerkmale, insbesondere die Nasolabialfalten, interpretiert werden.⁶⁴³

⁶³⁷ Möglicherweise war das Attribut aus Metall; allerdings hat sich kein Dübelloch zu seiner Anbringung erhalten.

⁶³⁸ Harrison (1953) 41. So auch Athenian Agora (1976) 287.

⁶³⁹ Rumscheid (2000) 3. Nach Rumscheid (2000) 109 lässt sich mit Ausnahme des Modius für die von ihr untersuchten Typen von Kränzen und Kronen keine ausschließliche Deutung beispielsweise als Priesterinsignie ermitteln.

⁶⁴⁰ Vgl. beispielsweise die Replik des Aelius Verus-Portraits in Paris, Louvre Inv. MA 1167: Hannestad (1974) Taf. 5 b.

⁶⁴¹ So auch Harrison (1953) 41 und Athenian Agora (1976) 287.

⁶⁴² So auch Harrison (1953) 41. Ablehnend hingegen Danguillier (2001) 74 f.

⁶⁴³ Vgl. beispielsweise die Replik in Oxford: Richter (1965b) Abb. 1464–1467.

41 Portrait eines Unbekannten. Um 150 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 369

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; links Schulteransatz erhalten. Mund- und Nasenpartie stark bestoßen; Beschädigungen an Augen- und Brauenpartie, auf beiden Wangen und am Hals. Einzelne Haarlocken bestoßen, Oberfläche zum Teil verwittert und verrieben. Raspelspuren am Hals, im Nacken sowie im Ohrbereich. Moderne Farbspuren im Haar. Gesichtspartie poliert. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,365 m. In der Nähe des Vassilis Olgas-Boulevards gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 252 Nr. 369; Kastriotis (1908) 75 Nrn. 369–373; Bieber (1912) 113 Nr. 2360; Neugebauer (1921) 25 mit Anm. 91; von Heintze (1962) 113 zu Nr. 71; Datsouli-Stavridi (1982a) 218 f. Taf. 52 γ–δ; Fittschen (1999) 89 Nr. 72 Taf. 160 c–d.

Das Bildnis zeichnet sich durch seine hohe Qualität aus. Der Dargestellte ist durch große Augen mit breiten Oberlidern, zusammengewachsene Augenbrauen und einen, soweit erkennbar, sinnlichen Mund mit breiten, leicht vorspringenden Lippen individuell charakterisiert. Der leichte Bartansatz auf den Wangen wurde ausschließlich mit dem Meißel gestaltet. Das Haupthaar besteht aus langen, sichelförmigen Strähnen, die eine voluminöse, bis in den Nacken herabreichende Masse bilden.⁶⁴⁴ Beide Ohren werden großteils vom Haar verdeckt. Durch lange Bohrkanäle⁶⁴⁵ entstehen Licht-Schatteneffekte im Haar, die zur Politur der Gesichtspartie in reizvollem Kontrast stehen. Auf dem Oberkopf ist das Haar weniger plastisch wiedergegeben. Der am Halsverlauf erkennbaren, leichten Wendung des Kopfes zur linken Seite, der auch der Blick folgt, wird auch in der Ausarbeitung der Frisur Rechnung getragen: die Locken des rechten Seitenhaars sind bis in den Nacken durch Bohrungen strukturiert, während sich links die

⁶⁴⁴ Das den Nacken bedeckende Haar ist durch eine Stufe vom Haupthaar abgesetzt. Datsouli-Stavridi (1982a) 219 vermutet daher vorsichtig, dass der Portraitierte eine Tanie getragen haben könnte. Da sich die Vertiefung aber auf das Nackenhaar beschränkt, im Seiten- und Stirnhaar aber nicht weiterläuft, und auch keine Dübellöcher für die Anbringung eines metallenen Kopfschmuckes nachweisbar sind, lässt sich diese Annahme nicht aufrechterhalten.

⁶⁴⁵ Die Bohrkanäle sind unsauber, die Bohrstege sind in allen Fällen sichtbar stehengelassen.

Bohrarbeit lediglich bis auf den Bereich unmittelbar hinter dem Ohr beschränkt.⁶⁴⁶ Offenbar war das Bildnis so aufgestellt, dass die linke Neben- und die Rückseite nur eingeschränkt sichtbar waren.

Die stilistische Ausarbeitung des Haares und die auf Kontraste zwischen Haar und Haut ausgelegte Gestaltung entsprechen der stadtrömischen Portraitkunst der früh- bis mittelantoinischen Zeit.⁶⁴⁷ Aber auch die physiognomischen Angleichungen an den Typus D und E des Bildnisses des Lucius Verus belegen⁶⁴⁸, dass der Portraitierte auf eine den aktuellen stadtrömischen Modetrends entsprechende Darstellung Wert legte.

⁶⁴⁶ Im Nacken, auf dem Hinter- und Oberkopf wurde der Bohrer nicht verwendet: die Gestaltung der Locken und ihre Binnengliederung erfolgte hier ausschließlich durch Meißelarbeit. Das Haar auf dem Oberkopf, Hinterkopf und im Nacken ist deutlich weniger plastisch gestaltet als an den Seiten und über der Stirn. Insgesamt ist das Haar sorgfältig ausgearbeitet, was der hohen Qualität des Portraits insgesamt entspricht.

⁶⁴⁷ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Lucius Verus im Typus E, Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. I 115: Fittschen (1999) 42 E 5 Taf. 70. Antoninisch auch Bieber (1912) 113 Nr. 2360; Neugebauer (1921) 25; Datsouli-Stavridi (1982a) 219.

⁶⁴⁸ Vgl. beispielsweise die Replik in Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. I 115: Fittschen (1999) Taf. 70. Fittschen (1999) 89 Kat. 72 rechnet das Bildnis einer Gruppe von Privatportraits zu, die sich in Bezug auf ihre Frisur typologisch dem zweiten Knabenbildnis des Lucius Verus (Typus Uffizien – Olympia; Fittschen (1999) 39–41 mit Replikenliste), das um 150 n. Chr. geschaffen worden sein dürfte, und dem Jünglingsbildnis des Lucius Verus (Typus Vatikan Busti 286; Fittschen (1999) 42–45 mit Replikenliste), das vermutlich anlässlich des 1. Konsulats des Lucius Verus 154 n. Chr. entstand, angleichen.

42 Portrait des Polydeukion. Mittelantoinisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 3468

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar leicht beschnitten. Kinn und Mund bestoßen, Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Oberflächliche Beschädigungen auf den Wangen, im Augen- und Brauenbereich sowie im Haar. Linker Bereich der Kalotte fehlt. Marmor orangefarben verwittert.

Grobkörniger, weißer Marmor, naxisch? H ges. 0,298 m. Aus Athen.

Literatur: Philadelpheus (1920–1921) 126 Nr. 45 Abb. 22; Blümel (1933) 30 Nr. 3 zu R 72; Datsouli-Stavridi (1977) 138 Abb. 13. 139 Nr. α.

Das Portrait ist eine von bisher 37 bekannten Repliken⁶⁴⁹ eines Portraittypus, den Karl A. Neugebauer 1931 als Darstellung des Polydeukion, einen der Trophimoi des Herodes Atticus, erkannte.⁶⁵⁰ Der Knabe zeichnet sich durch ein schmalovales Gesicht mit fülligen Wangen, einen großen Mund mit einer vollen Unterlippe und ein fliehendes Untergesicht aus. Das lange, leicht gewellte Oberkopfhhaar ist in die Stirn gekämmt. Die Binnengliederung der Einzelsträhnen erfolgte überwiegend mit dem Meißel; insbesondere an den Seiten und am Hinterkopf wurden sie durch den Bohrer voneinander getrennt. Die rundherum sorgfältige Ausarbeitung des Bildnisses zeigt an, dass auch seine Neben- und Rückseiten sichtbar waren.

Auf Grund der unbekanntenen Lebensdaten des Polydeukion ist die Datierung seines Portraits in der Forschung umstritten. Philostrat überliefert, dass Herodes Atticus zahlreiche Bildnisse des Polydeukion nach dessen Tod aufstellen ließ.⁶⁵¹ Hugo Meyer, der den Forschungsstand bis in die frühen 80er Jahre zusammenfassend wiedergibt⁶⁵², geht methodisch vom Stil der erhaltenen Repliken des Polydeukionportraits aus und gelangt auf diese Weise zu einer

⁶⁴⁹ Goette (2003) 551.

⁶⁵⁰ Blümel (1933) 30 R 72.

⁶⁵¹ Philostrat, *Vitae sophistarum* 2, 559.

⁶⁵² Meyer (1985) bes. 393–397.

Datierung des Urbilds in die 40er Jahre des 2. Jhs. n. Chr.⁶⁵³ Hans Rupprecht Goette ist dieser zeitlichen Einordnung mit überzeugenden Argumenten entgegen getreten: er führt an, dass sich Herodes Atticus, der seine Trophimoi nach dem Tod mehrerer seiner eigenen Kinder in seiner Villa in Marathon aufzog, in diesen Jahren in Rom aufhielt.⁶⁵⁴ Vielmehr seien die Knaben wohl im Zuge der 165 n. Chr. eingeschleppten Pest relativ knapp nacheinander gestorben, woraus sich auf eine Datierung des Polydeukion-Urbilds in die 2. Hälfte der 60er Jahre des 2. Jhs. n. Chr. schließen lasse; die Repliken dürften seiner Meinung nach bis zum Tod des Herodes Atticus 177/8 n. Chr. gefertigt worden sein.⁶⁵⁵ Das Portrait des Polydeukion, das sich durch eine geschlossene, weitestgehend mit dem Meißel gestaltete Haarkappe auszeichnet, steht mithin in der im Athen des 2. Jhs. n. Chr. greifbaren Stiltradition des weitestgehenden Verzichts auf Bohrungen, der auch für das Portrait des Herodes Atticus charakteristisch ist.

⁶⁵³ Meyer (1985) 400–403; ihm folgend von Moock (1998) 44. Vgl. auch Fittschen (1988) 306: um 150 n. Chr. (ohne nähere Erläuterung).

⁶⁵⁴ Goette (2003) 552.

⁶⁵⁵ Goette (2003) 552.

43 Portrait des Polydeukion. Mittelantoninisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 3847

Erhaltungszustand: im Zuge der Wiederverwendung des Bildnisses als Brunnen-⁶⁵⁶ oder Geisonfigur⁶⁵⁷ wurde der Hinterkopfbereich abgetrennt; die glatte Schnittfläche ist mit groben Pickspuren versehen. Zur Befestigung des Bildnisses wurde zentral ein Dübelloch angebracht. Auf Höhe des Mundes befindet sich ein weiteres, durchgehendes Loch für das Wasserrohr, bei dessen Anbringung und späterer Entfernung insbesondere die rechte Wange sowie der Mund- und Nasenbereich beschädigt wurden. Ferner oberflächliche Beschädigungen an Ohren, Augen- und Brauenpartie. Stirnhaar bestoßen, geringfügige Beschädigungen im Seitenhaar und auf dem Oberkopf. Oberfläche des Stirn- und Seitenhaars speckig-seifig⁶⁵⁸, die einerseits auf die fluviale Verwitterung durch die Aufstellung des Portraits im Freien, oder, falls das Portrait als Brunnenfigur verwendet wurde, auf das häufige Berühren des Kopfes durch Nutzer des Brunnens – beispielsweise beim Wasserschöpfen – zurückgehen könnte. Sinter- und Mörtelspuren an der Rückseite, am Hals, in beiden Ohren, im Haar hinter den Ohren und an den Augen. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,287 m. Kinn-Haaransatz 0,135 m. In Athen gefunden.⁶⁵⁹

Literatur: Weber (1956) 144 mit Anm. 70; Jucker (1961) 92 f. Anm. 4 Abb. 12; Datsouli-Stavridi (1977) 139–141 Abb. 14.

Trotz der starken Beschädigung lässt sich das Bildnis anhand der charakteristischen langsträhnigen Frisur eindeutig als Polydeukion benennen. Auf dem Oberkopf nimmt das Volumen der Locken ab; hinter den Ohren sind Bossen stehengeblieben. Wie es für Polydeukion-Bildnisse charakteristisch ist, erfolgte die Gestaltung des Haupthaars überwiegend mit dem Meißel; einzelne Strähnen wurden darüberhinaus mit dem Bohrer voneinander abgetrennt.

⁶⁵⁶ Weber (1956) 144; Jucker (1961) 92. Ein ähnliches Schicksal ereilte das Portrait des Commodus im Typus Capitol: Fittschen (1999) 58 K 3 Taf. 89.

⁶⁵⁷ So Datsouli-Stavridi (1977) 140 f. mit Anm. 20.

⁶⁵⁸ Binnengliederung der Locken durch Meißelritzungen dort weitgehend verloren. Ebenfalls verunklärt ist das Ende der Locken auf der Stirn.

⁶⁵⁹ Datsouli-Stavridi (1977) 141 Anm. 20; Jucker (1961) 92. 93 Anm. 4 (in der Gegend der Akropolis gefunden).

44 Portrait des Polydeukion. Mittelantoninisch

Athen, Agoramuseum, Magazin. Inv. S 224

Erhaltungszustand: sehr fragmentarisch. Gesamter unterer Kopfbereich ab Augenpartie und Hinterkopf⁶⁶⁰ vollständig fehlend. Oberflächliche Beschädigungen im Augen- und Brauenbereich sowie im Haar, Oberfläche verrieben. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H. max. 0,18 m. 1932 am Ostabhang des Kolonos Agoraios gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 37 f. Nr. 26 Taf. 18.

Trotz des schlechten Erhaltungszustands des Bildnisses lässt sich der Dargestellte über das charakteristische Stirnhaarmotiv als Polydeukion benennen.

⁶⁶⁰ Eine Zugehörigkeit des Portraits zu einem Relief, wie Homer A. Thompson im Grabungstagebuch vermutet, kann auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes weder ausgeschlossen noch bestätigt werden.

45 Portrait des Polydeukion. Mittelantoinisch

Athen, Akropolismuseum Inv. 17965

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen, Nackenhaar beschnitten. Gesamter Gesichtsbereich und linker sowie zentraler Stirn- und Oberkopfbereich⁶⁶¹ ausgebrochen. Ohren und einzelne Haarlocken leicht bestoßen. Mörtelspuren an der Rückseite. Marmor grau, zum Teil schwarz verfärbt.⁶⁶²

Weißer, feinkörniger Marmor. H ges. 0,25 m. 1952 an der Kreuzung der Straßen Lekka und Praxitelous gefunden.⁶⁶³

Literatur: Datsouli-Stavridi (1977) 141 f. Abb. 18–19; Meyer (1985) 398 Nr. 5; Fittschen (1991) 305 Anm. 63 Taf. 73,1; Dontas (2004) 61 Kat. 36 Taf. 29.

Auf Grund des Replikenverhältnisses zu den gesicherten Polydeukionbildnissen besteht kein Zweifel an der Richtigkeit der Benennung dieses Portraits durch Alkmini Datsouli-Stavridi.⁶⁶⁴ Wie für Polydeukionportraits charakteristisch wurde das Haar lediglich an wenigen Stellen und oberflächlich mit dem Bohrer bearbeitet; zur Scheidung und Binnengliederung der Einzelsträhnen gelangte in erster Linie der Meißel zum Einsatz. Da auch die Rückseite des Bildnisses sorgfältig gestaltet ist, liegt nahe, dass auch dieser Bereich des Portraits ansichtig war.

⁶⁶¹ Auf Grund der nicht verwitterten Ausbruchfläche vermutet Dontas (2004) 61 zu Kat. 36, dass „ce dommage est plutôt récent (survenu pendant la trouvaille de la pièce?)“.

⁶⁶² Dontas (2004) 61 zu Kat. 36: „Une tache huileuse s'étale sur presque toute la partie droite du visage“.

⁶⁶³ Dontas (2004) 61 zu Kat. 36.

⁶⁶⁴ Datsouli-Stavridi (1977) 142. So auch Meyer (1985) 398 Nr. 5; Fittschen (1991) 305 Anm. 63. Dontas (2004) 61 zu Kat. 36 versieht diese Benennung auf Grund der „charpente (...) délibérément osseuse“, die dieses Portrait weniger jugendlich als die anderen Repliken erscheinen lasse, mit einem Fragezeichen.

46 Portrait eines Unbekannten. Mittelantoninisch

Athen, Kerameikos-Museum. Inv. P 28

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Kinn, Mundbereich, Nase und Brauenpartie stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen auf den Wangen und an der Stirn. Haar an verschiedenen Stellen bestoßen. Antike Oberfläche stark verwittert; Marmor gelblich verfärbt.

Pentelischer Marmor.⁶⁶⁵ H ges. 0,28 m. Aus dem Kerameikos.

Literatur: Riemann (1940) 89 f. Kat. 119 Taf. 27.

Der Dargestellte wendete den Kopf leicht zur rechten Seite; der Kopfdrehung folgt auch die Blickrichtung seiner Augen. Abgesehen von den leichten Nasolabialfalten sind keine Altersmerkmale erkennbar. Die schmalen Augen werden von kräftigen Lidern gerahmt. Das Oberkopfhaar besteht aus langen, leicht gewellten Strähnen, die überwiegend mit dem Meißel, am Haaransatz auch mit dem Bohrer gestaltet wurden.⁶⁶⁶ Charakteristisch sind zwei über der Stirnmitte nach unten fallende Strähnen, die motivisch an das Prinzenbildnis des Marc Aurel erinnern.⁶⁶⁷ Das lange Seitenhaar ist typologisch, aber auch stilistisch mit Bildnissen des Polydeukion verwandt.⁶⁶⁸ Einem Datierungsansatz in früh- bis mittelantoninische Zeit entspricht auch das Ausmaß der Bohrungen im Haupthaar.⁶⁶⁹

Zusätzlich zu der frisurtypologischen Anpassung an das Bildnis des Polydeukion ist der Dargestellte auch physiognomisch an diesen angeglichen.

⁶⁶⁵ Riemann (1940) 89: "Gelblich-weißer Marmor von mittlerem Korn".

⁶⁶⁶ Auch an der Rückseite ist das Bildnis sorgfältig und unter Einsatz des Bohrers gestaltet; es dürfte daher auch diese Partie des Portraits ansichtig gewesen sein.

⁶⁶⁷ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Capitolino, Galleria 36 Inv. 279, Fittschen – Zanker (1994) 67 f. Kat. 61 Taf. 69–70. 72. Den Vergleich mit dem Prinzenbildnis des Marc Aurel nahm bereits Riemann (1940) 90 vor. Vgl. auch das Bildnis des Antoninus Pius in Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 26 Inv. 446, Fittschen – Zanker (1994) 63–66 Kat. 59 Taf. 67–69.

⁶⁶⁸ Stilistisch ist die feine Meißelgravur der langen Einzelsträhnen vergleichbar. Riemann (1940) 89, der das hier besprochene Bildnis ebenfalls mit dem Portrait des Polydeukion vergleicht, vermutet, dass „der Kopf (...) die Arbeit einer Werkstatt, die für Herodes Attikos tätig war“ sei.

⁶⁶⁹ Riemann (1940) 90 datiert das hier besprochene Bildnis in das 3. Viertel des 2. Jhs. n. Chr.

47 Portrait eines Unbekannten. Mittelantoinisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 938

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase größtenteils ausgebrochen. Lippen, Oberlippenbart und Brauenpartie stark bestoßen. Einzelne Stirnhaar- und seitliche Locken sowie linkes Ohr stark beschädigt. Haar auf dem Hinter- und Oberkopf lediglich grob ausgearbeitet, zum Teil großflächig bestoßen. Bearbeitungsspuren im Gesicht. Oberfläche des Portraits zum Teil stark verrieben; feine Risse im Gesichtsbereich sowie an Hals und rechtem Ohr. Marmor dunkelgelb-gräulich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,325 m. Am 27. Mai 1937 auf der Agora in einem Brunnen gefunden, der durch den Boden einer westlich der Tholos liegenden, aufgelassenen Zisterne gegraben worden war.⁶⁷⁰

Literatur: Thompson (1940) 101; Harrison (1953) 42 Kat. 30 Taf. 20; Athenian Agora (1962) 193 f.; Athenian Agora (1976) 295.

Dargestellt ist ein Mann mittleren Alters, der sich durch kleine, engstehende Augen und voluminöses Oberkopfhaar auszeichnet. Die schmale Oberlippe wird nahezu vollständig von den kurzen Strähnen des Oberlippenbarts verdeckt; die Unterlippe ist breit und springt leicht vor. Der Bart, der die Wangen und einen Teil des Halses bedeckt, ist durch tiefe, kurze Bohrungen in einzelne Strähnen untergliedert, die wiederum durch Meißelritzungen binnengegliedert werden. Das Oberkopfhaar besteht aus langen, gelockten Strähnen, die oberhalb der Stirn in horizontaler Richtung verlaufen: dieses Motiv erinnert unmittelbar an den Typus Stazione Termini des Hadrianportraits.⁶⁷¹ Der intensive Gebrauch des Bohrers in der Haarpartie vor den Ohren, durch den Hell-Dunkel-Kontraste entstehen, die für das römische Prinzen- und Kaiserportrait insbesondere seit der Mitte des 2.

⁶⁷⁰ Offenbar wurde der Kopf dort zum Zeitpunkt des Herulereinfalls zusammen mit anderem Material „deponiert“. Im gleichen Kontext fanden sich Agora, Museum Inv. S 954 (Kat. 73) und Agora, Museum Inv. S 950 (Kat. 62); Thompson (1940) 101. Zur Zisterne und zum Brunnen vgl. Thompson (1940) 98–103, insbesondere 101. Demnach gehören die frühesten Funde aus dem Brunnen ins fortgeschrittene 1. Jh. n. Chr., was dem Entstehungszeitpunkt des Brunnens entsprechen dürfte. Nach dem Herulereinfall wurde er bis ins 5. Jh. n. Chr. als „Abfallgrube“ weiterbenutzt.

⁶⁷¹ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 817: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 50.

Jahrhunderts n. Chr. charakteristisch sind⁶⁷², legt allerdings eine Entstehung des Bildnisses in fortgeschrittener antoninischer Zeit nahe. Die Länge des Bartes ist mit dem 3. Bildnistypus des Marc Aurel vergleichbar⁶⁷³ und die schmale Augenform könnte auf das Bildnis des Lucius Verus im 4. Typus zurückgehen.⁶⁷⁴ Das Fehlen der Augenbohrung könnte als retardierendes Element interpretiert werden, hing möglicherweise, wie Evelyn Harrison vermutet, aber damit zusammen, dass am Portrait die abschließende Oberflächenbearbeitung nicht vorgenommen wurde, wofür auch die noch deutlich sichtbaren Bearbeitungsspuren im Gesicht sprechen.⁶⁷⁵

⁶⁷² Vgl. dazu beispielsweise das Prinzenportrait des Marc Aurel, bei dem sich bereits eine Zunahme der Bohrungen im Haar zeigt, vgl. Fittschen – Zanker (1994) Kat. 61 Taf. 72. Ausgeprägter dann bei den späteren Bildnistypen des Marc Aurel, vgl. Fittschen – Zanker (1994) Kat. 65 Taf. 75; Nr. 69 Taf. 81 und bei den Portraits des Lucius Verus und des Commodus, vgl. Fittschen – Zanker (1994) Kat. 73 Taf. 84–85; Nr. 74 Taf. 87–88; Nr. 78 Taf. 91–92. Zur Frage, inwiefern Art und Ausmaß von Bohrungen als Datierungskriterium herangezogen werden dürfen, s. Fittschen (1999) 18 mit Anm. 132; vgl. auch Fittschen – Zanker (1994) 71 zu Nr. 66.

⁶⁷³ Vgl. insbesondere den 3. Bildnistypus des Marc Aurel (Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 650: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 75), bei dem auch die Länge des Bartes dem Athener Portrait gut vergleichbar ist.

⁶⁷⁴ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 452: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 84. So auch Harrison (1953) 42 zu Nr. 30.

⁶⁷⁵ Vgl. Harrison (1953) 42 zu Nr. 30. Auf den unfertigen Zustand des Portraits könnten nach Harrison auch die unsauberen Bohrkanäle in Haar und Bart sprechen; allerdings könnte dies auch eine Qualitäts- und mithin Kostenfrage sein.

48 Portrait eines Unbekannten. Mittelantoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 589

Erhaltungszustand: Am Hals gebrochen; oberer Gesichtsbereich abgeschlagen.⁶⁷⁶ Einzelne Bartlocken unter dem Kinn, Mundpartie und Nase bestoßen; an der Oberlippe nicht verwitterter Ausbruch. Linkes Ohr läppchen leicht bestoßen. Haar an verschiedenen Stellen beschädigt. Am gesamten Kopf Mörtelspuren. Marmor mittelbraun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,36 m. 1886 in den Fundamenten eines Hauses in der Nähe der Nordmauer der Akropolis gefunden.⁶⁷⁷

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 298 Nr. 589; Kastriotis (1908) 92 Nr. 589-590; Datsouli-Stavridi (1982a) 220 Taf. 53 γ.

Trotz der starken Beschädigung ist ersichtlich, dass der Kopf von hoher Qualität ist; offenbar war er ursprünglich so aufgestellt, dass auch seine sorgfältig gestaltete Rückseite sichtbar war.⁶⁷⁸ Dargestellt ist ein Mann mittleren Alters, der sich durch dicht an der Nase sitzende Augen, eine hohe Stirn, einen aus langen, leicht gewellten Strähnen bestehenden Wangenbart und voluminöses, die Ohren nahezu vollständig verdeckendes Oberkopffhaar auszeichnet. Der Bart ist überwiegend mit dem Meißel gestaltet, während im Oberkopffhaar der Meißel ausschließlich zur sorgfältigen Binnengliederung der Einzelsträhnen eingesetzt wurde, während zu ihrer Abgrenzung auch der Bohrer zum Einsatz gelangte.

Der reizvolle Kontrast von geglätteter Haut und aufgerautem Haar sowie die Typologie der Frisur und des Bartes⁶⁷⁹ sprechen für eine Datierung des Bildnisses in die fortgeschrittene antoninische Zeit.⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ Möglicherweise wurde das Bildnis für seine Zweitverwendung als Verfüllung des Fundaments eines Hauses zurechtgehauen.

⁶⁷⁷ Datsouli-Stavridi (1982a) 220.

⁶⁷⁸ Die linke Barthälfte ist sorgfältiger gestaltet als die rechte: dies dürfte andeuten, dass der Kopf ursprünglich leicht zur rechten Seite gewendet war.

⁶⁷⁹ Vgl. beispielsweise das wohl 160/161 n. Chr. entstandene Bildnis des Marc Aurel im 3. Typus mit einer vergleichbaren Bartlänge und voluminösen Oberkopffrisur (Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 650: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 75) und das ebenfalls aus dieser Zeit stammende Bildnis des Lucius Verus im 4. Typus (Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 452: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 84).

⁶⁸⁰ So auch Datsouli-Stavridi (1982a) 220.

49 Portrait eines Agonotheten. Mittelantoinisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 3500

Erhaltungszustand: am Hals abgetrennt. Gesichtsbereich bis in Höhe der Augen stark bestoßen; oberflächliche Beschädigungen im Augen- und Brauenbereich. Einzelne Locken des Stirnhaars bestoßen. Büstenkrone vorne leicht bestoßen, Büsten zum Teil beschädigt. Gewandrest im rechten Halsbereich.⁶⁸¹ Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor.⁶⁸² H ges. 0,37 m. 2002 als Streufund in der Nähe des Eleusinion gefunden.⁶⁸³

Literatur: Camp (2007) 654. 655 Abb. 28; Riccardi (2007); Camp (2008) 88–93.

Dieser Neufund ist vor allem deshalb von Interesse, weil er das bislang einzige Bildnis mit einer Büstenkrone aus Athen darstellt⁶⁸⁴ und mithin nahelegt, dass auch in Griechenland die Büstenkrone den Spielgeber auszeichnete.⁶⁸⁵ In ihrer ausführlichen Publikation stuft Lee Ann Riccardi dieses qualitätvolle Bildnis als Umarbeitung ein.⁶⁸⁶ Folgende Argumente sprechen ihrer Meinung nach dafür:

1) die stilistisch unterschiedliche Behandlung von Haar und Bart, die sich in einem „contrast between the voluminous, plastically rendered hair and the incised, linear

⁶⁸¹ Riccardi (2007) 366. Erhaltene Statuen zeigen, dass die Agonotheten mit Chiton, Himation und Sandalen bekleidet waren: Rumscheid (2000) 41.

⁶⁸² Riccardi (2007) 368.

⁶⁸³ Riccardi (2007) 365. 366 Anm. 5. Zu den Fundumständen vgl. auch Camp (2008) 88.

⁶⁸⁴ Die meisten Portraits und Reliefs mit Büstenkronen stammen aus Kleinasien; aus Griechenland ist – neben dem hier besprochenen Portrait – lediglich ein weiteres Bildnis im Museum von Thera, Rumscheid (2000) 139 Kat. 57 Taf. 23, 12 bekannt; diese Insel war allerdings dem Proconsul in Ephesos unterstellt und mithin direkt mit Kleinasien verbunden: Rumscheid (2000) 47. Neben einem bislang unpublizierten Bildnis mit Büstenkrone, das offenbar kürzlich in der Villa des Herodes Atticus in Loukou gefunden wurde, nennt Riccardi (2007) 366 Anm. 4 das Portrait des sog. Flavius Damianus, Louvre MA 4705, besprochen und abgebildet bei Rumscheid (2000) 144 Kat. 65 Taf. 31, 1–3, dessen Herkunft aus Makedonien aber unsicher ist. Das von Riccardi (2007) 366 Anm. 3 genannte Bildnis aus Dion gehört typologisch zu den Portraits mit bildnistragenden Blattkränzen: vgl. dazu auch Rumscheid (2000) 52–61, bes. 59.

⁶⁸⁵ Vgl. hingegen Rumscheid (2000) 48: „Dass die Büstenkrone auch in Griechenland zur ‚Tracht‘ der Spielgeber gehörte, ist nach dem Fehlen entsprechender Funde wohl auszuschließen“. Freilich kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei dem Dargestellten um eine bedeutende Persönlichkeit Kleinasien handelte, die auch über die Grenzen hinaus bekannt beziehungsweise tätig war; Rumscheid (2000) 48 verweist auf Marcus Ulpius Appuleius Eurykles aus Aizanoi, der als Panhellene eine Büstenkrone in Athen trug. Letztlich kommt aber auch eine Interpretation als Priester für den Kaiserkult, wie Camp (2008) 88–93 vorschlägt, in Frage.

⁶⁸⁶ Riccardi (2007) 376–381. Zur Motivation für die Umarbeitung: Riccardi (2007) 380 f.

beard that is totally lacking in volume“⁶⁸⁷ äußere und zu einer „tension between forms created by volume and forms created by line“⁶⁸⁸ führe; mithin sei unwahrscheinlich, dass „the same sculptor (...) at the same time“⁶⁸⁹ am Werk gewesen sei, zumal auch Vergleichsbeispiele hierfür aus Athen fehlten. Die Bartgestaltung spreche dafür, dass die Umarbeitung des Bildnisses im mittleren beziehungsweise späten 3. Jh. n. Chr. erfolgte.⁶⁹⁰

2) die Raspelspuren im gesamten Gesichtsbereich interpretiert Riccardi als Anzeichen für eine Überarbeitung dieser Partie im 3. Jh. n. Chr.: erst in diesem Jahrhundert seien Bildnisse nachweisbar, die nicht nur an den weniger sichtbaren Partien, sondern im gesamten Gesichtsbereich Raspelspuren aufweisen.⁶⁹¹

3) die ihres Erachtens nach eckige und unbeholfen gestaltete linke Wange, durch die „the surface appears almost faceted into three separate horizontal planes“, spreche ferner für eine Umarbeitung des Bildnisses.⁶⁹²

Freilich lassen sich in antoninischer und frühseverischer Zeit zahlreiche stilistische Vergleiche für eine Bartgestaltung durch in die Gesichtsoberfläche eingetiefte Ritzungen beibringen, die zeigen, dass es sich hierbei um eine motivisch bedingte Stilform zur Darstellung kurzer Bärte, die nicht zeitlich auswertbar ist, handelt.⁶⁹³

Eine Umarbeitung lässt sich hieraus mithin nicht ableiten. Ebenso wenig lassen sich die Raspelspuren im gesamten Gesichtsbereich als Zeichen einer Umarbeitung im 3. Jh. n. Chr. deuten: von den hier untersuchten Bildnissen zeigen 37 Exemplare diese Besonderheit⁶⁹⁴; ferner zeigen die antoninischen Portraits des Nymphäums des Herodes Atticus in Olympia, dass dies bereits in antoninischer Zeit Sitte war. Auch das dritte von Riccardi genannte Argument für eine Umarbeitung ist nur schwer nachzuvollziehen, denn die Gestaltung der Wangen als flächige, zum vorderen Gesichtsbereich gleichsam „umknickende“

⁶⁸⁷ Riccardi (2007) 376.

⁶⁸⁸ a. O.

⁶⁸⁹ a. O.

⁶⁹⁰ Riccardi (2007) 377. 379. Als Vergleich zieht sie neben den Bildnissen des Maximinus Thrax und des Philippus Arabs auch das Bildnis des Unbekannten, Athen, Agora Museum Inv. S 1406 (Kat. 111) heran, dessen Bartgestaltung allerdings darauf zurückgeht, dass es sich hierbei um eine Umarbeitung eines vormals unbärtigen Bildnisses handelt.

⁶⁹¹ Riccardi (2007) 379 f.

⁶⁹² Riccardi (2007) 380.

⁶⁹³ Vgl. Fittschen (1999) 96 zu Nr. 114.

⁶⁹⁴ Vgl. dazu oben 45 mit Anm. 262.

Ebene könnte auch auf die Wendung des Gesichts zur rechten Seite zurückgehen.⁶⁹⁵ Zusammenfassend ist daher auszuschließen, dass es sich bei dem hier besprochenen Bildnis um eine Umarbeitung handelt.

Die stilistische, auf Licht-Schatten-Effekten beruhende Gestaltung des Haares weist enge Bezüge zur stadtrömischen Portraitplastik der antoninischen Zeit auf⁶⁹⁶; mithin dürfte das Bildnis in mittel- bis spätantoninischer Zeit entstanden sein. Hinsichtlich des Stils lässt sich also festhalten, dass dem Portraitierten an einer an der stadtrömischen Bildniskunst orientierten Darstellung gelegen war.

Riccardi benennt die an der Krone angebrachten, sämtlich männlichen Büstchen als Portraits von Angehörigen des römischen Kaiserhauses; diese Vermutung stützt sie auf die individuelle Wiedergabe von Gesichtern und Kleidung.⁶⁹⁷

Allerdings lassen das geringe Format, die darauf beruhende unzureichende Ausarbeitung und der schlechte Erhaltungszustand keine nähere Benennung der Dargestellten zu; Jutta Rumscheid weist ferner zu Recht darauf hin, dass es auch dem antiken Betrachter wohl kaum leicht gefallen sein dürfte, die Büstchen zu erkennen, eine Wiedererkennbarkeit aber auch deshalb nicht notwendig gewesen sei, da die zugehörige Inschrift ohnehin nähere Informationen zu dem Dargestellten enthalten habe.⁶⁹⁸ Von flavischer Zeit bis ins mittlere 3. Jh. n. Chr. diente die Büstenkrone den Spielgebern als Insignie, die Organisation und häufig auch Finanzierung munizipaler und provinzialer Agone beziehungsweise Schauspiele zu Ehren von Göttern und Kaisern übernommen hatten und

⁶⁹⁵ Dies zieht Riccardi (2007) 380 als Möglichkeit immerhin in Betracht, wenngleich ihr die Annahme einer Umarbeitung größere Wahrscheinlichkeit zu besitzen scheint.

⁶⁹⁶ Im stadtrömischen Bereich ist diese Haargestaltung stilistisch seit frühantoninischer Zeit belegt: vgl. beispielsweise die Portraits des Marc Aurel im Bildnistypus Uffizien – Toulouse: Farnborough Hall Inv. 12 (Fittschen (1999) Taf. 36 a) und Tarragona, Mus. Arqu. Inv. 386 (Fittschen (1999) Taf. 50 a). Vgl. ferner das Jünglingsbildnis des Lucius Verus, Typus Vatikan Busti 286: Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. I 115 (Fittschen (1999) Taf. 70). In Athen ist diese Haargestaltung seit spätantoninischer Zeit belegt: vgl. beispielsweise das Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 408 (Kat. 52). Riccardi spricht sich für eine Datierung des hier besprochenen Portraits in das frühe 3. Jh. n. Chr., möglicherweise in die Regierungszeit des Caracalla, aus; entsprechend benennt sie zwei der Büsten in der Krone als Septimius Severus und Caracalla: Riccardi (2007) 374. 376. Zur zeitlichen Verbreitung der Büstenkronen: Rumscheid (2000) 49–51. Camp (2007) 654 datiert das hier besprochene Bildnis ins ausgehende 2. Jh. n. Chr.

⁶⁹⁷ Die Möglichkeit der Benennbarkeit der Büstchen jedoch einschränkend Riccardi (2007) 376. Freilich beschränken sich die individuellen Merkmale im Gesichtsbereich im Wesentlichen auf Bärtigkeit und Unbärtigkeit; wie für Darstellungen auf Büstenkronen charakteristisch, sind die Büstchen nur unzureichend ausgearbeitet. Ferner sind alle Büstchen mit militärischer Kleidung – Panzer und/oder Paludamentum – wiedergegeben: vgl. Riccardi (2007) 368 f. mit Abb. 2.

⁶⁹⁸ Rumscheid (2000) 37.

entsprechend mit einer Portraitstatue geehrt wurden; mit einem speziellen Amt lässt sie sich jedoch nicht verbinden.⁶⁹⁹ Epigrafisch sind Ehrungen in Form von Portraits für Agonotheten in Athen von augusteischer Zeit bis in die Mitte des 3. Jhs. n. Chr. belegt, wobei als Repräsentationsform neben Basen, die der Aufstellung von Statuen aus Bronze und Marmor dienten⁷⁰⁰, auch Hermen belegt sind⁷⁰¹; die Untersuchung Riccardis erbrachte, dass sich das Portrait bisher allerdings mit keinem dieser erhaltenen Statuenträger verbinden lässt.⁷⁰² Über die ursprüngliche Form der Aufstellung des Portraits lassen sich entsprechend keine weiterführenden Angaben machen.⁷⁰³

⁶⁹⁹ Vielmehr zeigt die sorgfältige Untersuchung des Büstenkronentypus durch Jutta Rumscheid, dass die Büstenkrone als Abzeichen für Priester, Agonotheten, Alytarchen, Archiereis der Provinz Asia, städtische Archiereis, Archiprytanen, Eparchikoi, Kilikarchen, Panegyriarchen, Panhellenen und Stephanophoren überliefert ist: Rumscheid (2000) 38. 109. Der Versuch Riccardis, das hier besprochene Bildnis als „man who served as a delegate to the Panhellenion“ zu identifizieren, muss daher hypothetisch bleiben: Riccardi (2007) 383–388, bes. 387.

⁷⁰⁰ Vgl. beispielsweise IG II/III² 2996 (gefunden im nördlichen Bereich der Akropolis; augusteisch). 3535 (gefunden nördlich des Erechtheions; ca. 57 n. Chr.). Fragment einer Tabula: IG II/III² 3580 (auf der Akropolis gefunden; vor der Mitte des 2. Jhs. n. Chr.). Zur Errichtung von Ehrenstatuen für Agonotheten vgl. auch Riccardi (2007) 388 mit weiterführenden Hinweisen.

⁷⁰¹ Vgl. beispielsweise IG II/III² 3626 (im nördlichen Bereich der Propyläen gefunden; nach der Mitte des 2. Jhs. n. Chr.). 3649 (in der Nähe des Parthenon gefunden, Ende des 2. Jhs. n. Chr.). 3668 (beim Asklepieion gefunden; Mitte des 3. Jhs. n. Chr.).

⁷⁰² Riccardi (2007) 388.

⁷⁰³ Riccardi (2007) 366. 370 schließt aus der nachlässigen Gestaltung der Rückseite, dass das Bildnis so aufgestellt war, dass seine rückwärtigen Partien nicht sichtbar waren (bspw. in Form einer Statue oder Büste auf einem hohen Pfeiler oder in Form einer Herme). Dies lässt sich ebensowenig ausschließen wie definitiv sichern: angesichts der Tatsache, dass 66 der im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Portraits eine nachlässige Gestaltung der Rückseite aufweisen, handelt es sich zunächst einmal lediglich um ein Charakteristikum der attischen Portraitwerkstätten, aus dem nicht zwangsläufig auf die Aufstellungsform geschlossen werden kann. Vgl. dazu auch oben 46 f. mit Anm. 264–265.

50 Portrait eines Unbekannten. Mittel- bis spätantoinisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 2355

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Einzelne Bartlocken bestoßen, insbesondere unterhalb des Kinns. Nase, linke Braue und einzelne Haarlocken bestoßen. Oberfläche stellenweise verrieben. Marmor hellgelb verwittert.

Pentelischer Marmor mit weißen Einschlüssen im Hinterkopfbereich. H ges. 0,335 m. Am 31 Juli 1970 auf der Agora in einem Brunnen in 5 m Tiefe im östlichen Peristylbereich von Haus Ω gefunden.

Literatur: Shear (1971) 274 Taf. 59 a; Athenian Agora (1976) 295; Camp (1986) 204 Abb. 174; Frantz (1988) 41 Taf. 40 d; Kreikenbom (1992) 255 mit Anm. 4 zu Kat. VI. 5 Taf. 32 c–d.

Das Bildnis zeichnet sich durch seine vergleichsweise hohe Qualität aus. Der Dargestellte ist durch die Angabe von Krähenfüßen, Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisiert. Bemerkenswert sind die stark vorspringende Brauenpartie, der leicht geöffnete Mund mit den schmalen Lippen sowie das lockige Haupt- und lange Barthaar, die das Gesicht beinahe zuwachsen. Die leicht gewellten, langen Strähnen des Bartes sind nach unten beziehungsweise hinten gestrichen. Das Oberkopfhaar besteht aus mittellangen, gewellten Locken, die große Plastizität entwickeln und dem Haar lebendiges Relief verleihen. Der intensive Einsatz des Bohrers in Bart und Haupthaar bewirkt einen lebendigen Kontrast zur geglätteten Hautpartie.

Auf dem Ober- und Hinterkopf gelangte der Bohrer nicht zur Anwendung; offenbar waren diese Partien des Bildnisses nicht oder nur eingeschränkt sichtbar. Die leichten Asymmetrien im Gesichtsbereich⁷⁰⁴ und in der Bohrarbeit im

⁷⁰⁴ Das rechte Auge sitzt deutlich höher als das Linke. Das Oberlid des rechten Auges ist breiter als das des Linken. Das linke Auge ist länger als das Rechte, das Rechte ist höher als das Linke.

Haupthaar⁷⁰⁵ sprechen für eine ursprünglich wohl relativ stark ausgeprägte Wendung des Kopfes zur rechten Seite.⁷⁰⁶

Nach seiner Auffindung wurde das Portrait überzeugend in antoninische Zeit datiert⁷⁰⁷, wobei der Vergleich mit den Bildnissen des Marc Aurel und des Lucius Verus, der zeigt, dass der Portraitierte in Haar- und Bartmode auf das aktuelle Kaiserbildnis Bezug nimmt⁷⁰⁸, für eine Datierung in die 2. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. spricht. Der intensive Bohreinsatz und die Binnengliederung des Haares durch lange Bohrkanäle entspricht ebenfalls ganz der Mode dieser Zeit. Physiognomisch erinnert das Bildnis an das Portrait des Aelius Verus.⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ Das Haupthaar ist an der rechten Kopfseite lediglich im Schläfenbereich gebohrt, während die Bohrungen an der linken Kopfseite bis hinter das Ohr reichen.

⁷⁰⁶ Diese schließt freilich nicht aus, dass der Kopf einer Herme aufgesessen hat, wie Shear (1971) 274 Anm. 83 vermutet, so auch Karteikarte Grabungstagebuch: der Vergleich mit Wünsche (1980) 29 Abb. 25 zeigt, dass auch Hermenportraits bisweilen starke Kopfwendungen aufweisen; allerdings gibt es für Shears Rekonstruktion auch keinen befürwortenden Hinweis. Dementsprechend gibt es auch keinerlei Anhaltspunkt für seine Vermutung, in dem Dargestellten einen Kosmeten zu erkennen, zumal die Hermenform ohnehin auch für andere gesellschaftliche Gruppen belegt ist, vgl. dazu auch Wrede (1986) 73.

⁷⁰⁷ Grabungstagebuch; Shear (1971) 274; Camp (1986) 204 Abb. 174 (Bildunterschrift: 2nd century AD.).

⁷⁰⁸ Vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1994) Kat. 61. 62. 68.

⁷⁰⁹ Vgl. Hannestad (1974). Fittschen (1999) 72–74. Vgl. insbesondere das Portrait in Paris, Louvre MA 1167: Hannestad (1974) Taf. 5 b.

51 Portrait eines Unbekannten. Mittel- bis spätantoinisch

Athen, Akropolismuseum. Inv. 1315

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Ausbruch im Nacken. Kinn, Mund und Nase bestoßen; oberflächliche Beschädigungen an einzelnen Bartlocken, im Augen- sowie im vorderen Haarbereich. Linke Neben- sowie Rückseite des Portraits verrieben. Marmor gelblich verwittert; Oberfläche ausgezeichnet erhalten.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,362 m. Athen, „vermutlich auf der Akropolis gefunden“⁷¹⁰.

Literatur: Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 440; Casson (1921) 223; Meyer (1991) 227 Taf. 138,2; Fittschen (1992) 117 Anm. 18; Meyer (1994) 158; von den Hoff (1994) 18 Anm. 14; Zanker (1995) 225. 227 Abb. 130; Danguillier (2001) 83–85. 231 Kat. 13; Dontas (2004) 68 f. Kat. 50 Taf. 39.

Der Dargestellte mit dem birnenförmigen Schädel ist durch die Angabe von Krähenfüßen, Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisiert. Unterhalb der nahezu horizontal verlaufenden Brauen liegen die schmalen, plastisch undifferenziert belassenen Augen. Das lange, gelockte Haar bildet durch einen Wirbel über der Stirn, durch den die mittlere Strähne anastoleartig aufragt, ein charakteristisches Motiv, das in der bisherigen Forschung entweder als Anlehnung an das Portrait des Kynikers Antisthenes⁷¹¹ oder an ein Götterbildnis interpretiert wurde.⁷¹² Frisurtypologisch lässt sich keines der beiden vorgebrachten Vorbilder ausschließen. Für eine

⁷¹⁰ Dontas (2004) 68 zu Kat. 50.

⁷¹¹ Zuerst Meyer (1991) 227; Meyer (1994) 158. So auch Zanker (1995) 225; Dontas (2004) 69 (widersprüchlich allerdings, dass er dieses Portraits einerseits dem „type dit <<barbare>>“ zurechnet, der sich durch „chevelures foisonnantes et desordonnées“ und einen langen Bart auszeichne, andererseits diese Darstellungsweise als Mittel interpretiert, die „ambition de paraître cultivés à la manière grecque“ zu veranschaulichen.). Als Antistheneszitat interpretiert das Stirnhaarmotiv auch vorsichtig von den Hoff (1994) 18 Anm. 14.

⁷¹² Klaus Fittschen macht auf die Verwandtschaft des Stirnhaarmotivs des hier besprochenen Portraits zu dem eines Bildnisses in Thera, Museum Inv. 13 aufmerksam; ohne die Möglichkeit einer Bezugnahme auf Antisthenes auszuschließen, bezieht er das Portrait in Thera auf einen Götterkopf (Asklepios?) in Syrakus, Museo Nazionale Inv. 693 (Fittschen (1992) Taf. 9, 4): der Dargestellte lasse sich durch dieses Zitat als „Verehrer des Asklepios“ erkennen: Fittschen (1992) 117 f. mit Anm. 18. Danguillier (2001) 84 f. bevorzugt hingegen den Götterkopf als typologisches Vorbild, da „keine eindeutigen Motivübereinstimmungen“ mit dem Bildnis des Antisthenes vorlägen, der Bart abweiche und der „Lorbeerzweig (...) ihn als Priester kennzeichnen“ dürfte.

Vorbildhaftigkeit des Antisthenesportraits könnten die Altersmerkmale und die Stirnfalten sprechen, die eine Bezugnahme auf die angespannten Gesichtszüge des Philosophen darstellen könnten. Die Tatsache, dass der sorgfältig gestutzte, gepflegte Bart nicht dem Kynikerbildnis entspricht, interpretiert Paul Zanker als „Zeichen (...) bürgerlicher Urbanität“, auf das der Dargestellte bei seiner Philosophenstilisierung Wert gelegt habe; das Ergebnis sei die vorliegende eklektische Kombination verschiedenartiger ikonografischer Elemente.⁷¹³ Durch einen Kranz, dessen Blätter am ehesten vom Olivenbaum stammen dürften⁷¹⁴, ist der Dargestellte näher charakterisiert.⁷¹⁵

In Bart und vorderem Haarbereich gelangte der Bohrer zur plastischen Differenzierung der Einzellocken umfassend zum Einsatz, wodurch reizvolle Licht-Schatten-Effekte entstehen. Das Ausmaß der Bohrungen spricht für den durch Georges Dontas vorgebrachten zeitlichen Ansatz in mittel- bis spätantoinische Zeit.⁷¹⁶ An den Seiten und auf dem Hinterkopf gelangte der Bohrer nicht zur Anwendung.

⁷¹³ Zanker (1995) 225.

⁷¹⁴ Dontas (2004) 69. Danguillier (2001) 85 hingegen interpretiert die Blätter als Lorbeer – dafür erscheinen sie aber als zu schmal.

⁷¹⁵ Danguillier (2001) 85 mit Anm. 893 interpretiert den Blattkranz als Hinweis darauf, dass der Dargestellte ein Priester sei. Dontas (2004) 69 weist jedoch zu Recht darauf hin, dass es sich ebenso gut um einen Ehrenkranz handeln könnte.

⁷¹⁶ Dontas (2004) 69. Diesem Ansatz widerspricht die fehlende Augenbohrung keineswegs: vgl. Dontas (2004) 69 mit weiteren Beispielen.

52 Portrait eines Unbekannten. Spätantoinisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 408

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen, im Nacken Reste einer Bosse, die zu gering sind, um zweifelsfrei als Reste eines Gewandes interpretierbar zu sein.⁷¹⁷ Geringfügige Bestoßungen im Haar, an der Nase sowie im Schläfen-, Brauen-, Augen- und Wangenbereich. Mörtelreste, insbesondere am Hinterkopf. Raspelspuren am gesamten Kopf, am Hals gröber als im Gesichtsbereich. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,345 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 264 Nr. 408; Sybel (1881) 112 Nr. 616; Graindor (1915) 337–339 Nr. 14 Abb. 19; Harrison (1953) 53 mit Anm. 5 zu Nr. 39. 93 f.; Lattanzi (1968) 48 f. Nr. 15 Taf. 15; Bergmann (1977) 83. 135; Romiopoulou (1997) 58 Kat. 48; Meischner (2001) 141; Kaltsas (2002) 331 Kat. 696; Riccardi (2007) 371. 374 Abb. 6.

Die fliehende Stirn ist durch eine kräftige, horizontale Querfalte geteilt, die dem Portrait zusammen mit der einen Knick aufweisenden Nase, dem vorspringenden Kinn und dem steil abfallenden Kinnboden eine individuelle Profillinie verleiht. Unterhalb der leicht zusammengewachsenen Brauen liegen verschattet die kleinen Augen, die durch peltaförmige Pupille und Irisritzung binnengegliedert sind. Die Wangenpartie ist flächig gestaltet, die Knochenstruktur des Gesichts ist nicht erkennbar. Die schmalen Lippen des kleinen Mundes sind durch eine Bohrrille voneinander getrennt. Der gepflegte Wangenbart erhält durch intensiven Bohreinsatz Struktur. Die Strähnen sind kurz und liegen eng am Gesicht an; durch Meißelritzungen sind die einzelnen Härchen angegeben. In der Ausarbeitung des Bartes lassen sich deutliche Unterschiede zwischen rechter und linker Kopfseite erkennen: links ist der Bart so stark aufgebohrt, dass sein organischer

⁷¹⁷ Alternativ könnte die Bosse der Verstärkung der Halspartie gedient haben, vgl. dazu das Portrait Athen, Nationalmuseum Inv. 389 (Kat. 61). Interpretation als Gewandrest hingegen bei Graindor (1915) 337; Lattanzi (1968) 48; Krumeich (2004) 139 Anm. 38.

Zusammenhang verloren zu gehen droht⁷¹⁸. An der rechten Seite hingegen sind die Strähnen durch kürzere und sorgfältiger angelegte Bohrrillen gegliedert, wodurch der Bart einen plastischeren, stofflicheren Charakter erhält. Die lockigen Strähnen des Haupthaars sind im Stirn- und Schläfenbereich sowie unmittelbar hinter den Ohren durch Bohrungen gestaltet, wodurch intensive Licht-Schatten-Effekte entstehen. In den Bohrkanälen wurden vereinzelt feine Stege stehengelassen, die möglicherweise als Haarsträhnen⁷¹⁹ zu deuten sind und bei Portraits der fortgeschrittenen antoninischen Zeit häufiger zu beobachten sind.⁷²⁰ Im Stirnhaar lässt sich kein charakteristisches Lockenmotiv erkennen. Auch im Haupthaar sind Unterschiede in der Gestaltung der rechten und linken Kopfseite zu beobachten: an der linken Seite besitzt das Haar keinen organischen Charakter mehr; die Bohrungen, die auch im vorderen Haarbereich unsaubere Kanäle aufweisen, dienen lediglich seiner groben Strukturierung.⁷²¹ An der rechten Kopfseite reicht die Bohrarbeit nicht so weit auf den Hinterkopf wie links; insgesamt sind die Einzellocken aber durch sorgfältige Bohrungen und feine Meißelritzungen differenziert ausgearbeitet, wodurch das Haar einen stofflichen Charakter erhält. Auf dem Ober- und Hinterkopf wurde auf Bohreinsatz vollständig verzichtet und das Haar plastisch weitgehend undifferenziert belassen. Die beschriebenen Unterschiede der Haar- und Bartgestaltung an den beiden Kopfhälften sprechen dafür, dass der Dargestellte seinen Kopf zur linken Seite wendete. Art und Ausmaß der Bohrungen legen eine Datierung des Bildnisses in spätantoninische Zeit nahe.⁷²²

⁷¹⁸ Vermutlich ist hierin weniger ein zeitliches als vielmehr ein Merkmal der geringen Qualität des Bildnisses zu erkennen. Vgl. dazu das in frühseverischer Zeit entstandene Portrait des Septimius Severus im 1. Typus (?), Museo Nuovo Capitolino Inv. 2309: Fittschen – Zanker (1994) 94 f. Nr. 82 Taf. 101–102: im Haar der rechten Kopfhälfte ging der organische Zusammenhang durch den extensiven Bohreinsatz verloren, wofür einerseits die Kopfwendung und „Nichtsichtbarkeit“ der rechten Seite, aber auch der handwerkliche Charakter des Bildnisses insgesamt verantwortlich ist.

⁷¹⁹ Sie besitzen keine ‚praktische‘ Funktion, sondern sind vielmehr als „Kunstform“ dieser Zeit zu verstehen: Pfanner (1988) 675.

⁷²⁰ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Commodus im 1. Typus der Jahre 175–177 n. Chr.: Replik in Rom, Museo Capitolino, Magazin Antiquariums-Inv. 10456 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 89).

⁷²¹ Allerdings wurden auch hier vereinzelt Stege in den Bohrkanälen stehengelassen.

⁷²² In der Forschung wurde das Portrait bisher überwiegend in severische Zeit datiert, vgl. Graindor (1915) 338 f.; Harrison (1953) 53 mit Anm. 5 zu Nr. 39. 93 f.; Lattanzi (1968) 48 f. zu Nr. 15; Meischner (2001) 141. Datierung in spätantoninische Zeit auch bei Kaltsas (2002) 331 Kat. 696. Bergmann (1977) 83: spätantoninisch–severisch.

53 Portrait eines Unbekannten. Spätantoinisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 356

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen; Seiten- und Nackenhaar durch Bruchkante beschnitten. Oberflächliche Bestoßungen im Bart, an Mund, Wangen und linkem Auge. Nase stark bestoßen. Einzelne Haarsträhnen vorne und an den Seiten, Nacken- und Hinterkopfhaar beschädigt. Wulstbinde und Kranz bestoßen und verrieben. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit grauen Adern. H ges. 0,395 m.⁷²³ 1878 im Dionysostheater gemeinsam mit einem Bildnis des Lucius Verus⁷²⁴ gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 249 Nr. 356; Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 907; Kastriotis (1908) 73 Nr. 356; Hekler (1912) 323. 327 Abb. 262 b; Paribeni (1934) Taf. 278; Harrison (1953) 41 zu Kat. 29; Clinton (1974) 34 Nr. VI mit Anm. 166; Bergmann (1977) 81 mit Anm. 316; Datsouli-Stavridi (1985) 69 f. Taf. 85; Romiopoulou (1997) 82 Kat. 83; Romiopoulou (o. J.) 61 Kat. 82; Fittschen (1999) 97 Kat. 119 Taf. 184 c–f; Meischner (2001) 139; Camp (2008) 88. 90 Abb. 4; Riccardi (2007) 386. 387 Abb. 15.

Das Bildnis besticht einerseits durch seine hohe Qualität, andererseits durch seinen energischen Ausdruck, der durch die Kopfwendung, den geöffneten Mund und das den Kopf in langen, züngelnden Strähnen rahmende Haupthaar erzielt wird. Dargestellt ist ein junger Mann, der durch die leicht hervorquellenden Augäpfel, die langen, schmalen, in einem flachen Bogen verlaufenden Brauen, die im Profil gebogene Nase, den kleinen Mund mit den schwellenden Lippen, das auffallend kleine, runde Kinn und die Kerbe im rechten Ohrläppchen Individualität erhält. Die Stirn wird nahezu vollständig von den lebendig bewegten Strähnen des Haupthaars verdeckt. Über der Stirnmitte sind zwei Strähnen zu den Seiten, rechts und links sowie oberhalb davon ist das Haar nach oben weggestrichen. Tiefe Bohrungen verleihen dem Haar über der Stirn und den Schläfen Plastizität, wodurch ein reizvoller Kontrast zur glatten Gesichtshaut und zum kurzen, eng am Gesicht anliegenden Wangenbart erzeugt wird.

⁷²³ Mithin weist das Bildnis etwa 1,5-fache Lebensgröße auf, vgl. dazu Fittschen (1994) 613.

⁷²⁴ Athen, Nationalmuseum Inv. 350: Datsouli-Stavridi (1985) 67 f. Taf. 83.

Der Portraitierte ist durch eine im Nacken geknotete Wulstbinde und einen darüberliegenden breiten Kranz, dessen Blätter am ehesten Lorbeer darstellen dürften⁷²⁵, näher charakterisiert. Auf Grund der Tatsache, dass diese Darstellungsform ikonografisch bisher nicht eindeutig auf eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe bezogen werden kann⁷²⁶, ist zur Identität des Dargestellten keine abschließende Aussage möglich. Klaus Fittschen vermutet auf Grund des „Diadems“, dass ein nicht näher bestimmbarer bosporanischer König dargestellt sein könnte.⁷²⁷ Ausgehend vom Fundort könnte man freilich auch an einen Priester des Dionysos denken, der im Heiligtum des Gottes eine marmorne Statue für seine Verdienste erhielt.⁷²⁸

Das Ausmaß der Bohrungen zeigt, dass die vorgebrachte Datierung in die fortgeschrittene antoninische Zeit das Richtige treffen dürfte.⁷²⁹

⁷²⁵ Vergleichbar erscheinen die – allerdings größeren – Blätter des Kranzes eines wohl kleinasiatischen Privatportraits in Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Inv. 1961,139: Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 310 f. Kat. 307 Taf. 217.

⁷²⁶ Zahlreiche andere Portraits zeigen Kranz und Wulstbinde bzw. Diadem, vgl. beispielsweise Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) Kat. 146 Taf. 117, 2–3; Kat. 284 Taf. 202, 1. 203, 1–2; Kat. 312 Taf. 236, 1–2. Inan – Rosenbaum (1966) Kat. 119 Taf. LXVIII; Kat. 178 Taf. CIV, 1–2 und 142 Anm. 1 mit Verweis auf Athener Priesterportrait, L'Orange (1933) Kat. 12 Abb. 25. 29; Kat. 238 Taf. CXXXI, 3–4. Zu den Priesterkronen vgl. auch einleitend Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 38 f.

⁷²⁷ Fittschen (1999) 97 zu Kat. 119.

⁷²⁸ Dafür könnte auch der Kranz aus Lorbeer, der heiligen Pflanze des Dionysos, sprechen: DNP s. v. Lorbeer. Riccardi (2007) 386 schlägt eine Benennung als Hierophant vor.

⁷²⁹ Fittschen (1999) 97 zu Kat. 119. Vergleichbar ist das Portrait des Lucius Verus (bspw. Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 452: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 84), aber auch Bildnisse der spätantoninischen Zeit wie des Commodus, bspw. die Replik in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 1120 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 92), die trotz ihrer deutlich höheren Qualität eine ähnliche Oberflächenwirkung im Haar besitzt; vergleichbar ist auch die Form der Locken.

54 Portrait eines Unbekannten. Antoninisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1134

Erhaltungszustand: fragmentarisch. Am Hals gebrochen; Gesichtsfläche ab Höhe der Augen bis zum Kranz erhalten. Hinterkopf abgeschlagen; modern wieder angefügt. Kalotte fehlt. Ohren stark bestoßen. Haarpartie hinter den Ohren, Stirnpartie sowie Kranz oberflächlich bestoßen. Marmor gelblich-braun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,235 m. Am 31. März 1939 in einer Deponierung westlich der „Valerianischen Mauer“ nahe der Kirche der Hypapanti gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 53 f. Kat. 40 Taf. 27.

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist die überdurchschnittliche Qualität des Bildnisses noch erkennbar.

Die großen Augen werden von kräftigen Lidern gerahmt. Sie liegen dicht unterhalb der plastisch abgesetzten, durch Meißelritzungen binnengegliederten Brauen, die leicht herabhängen.⁷³⁰ Die durch eine tiefe Querfalte gegliederte Stirn weist im Profil eine deutliche Schwellung auf. Das Haupthaar besteht aus langen, über den Oberkopf nach vorne gekämmten Strähnen, die überwiegend mit dem Meißel gestaltet, über der Stirn zum Teil auch durch Bohrungen voneinander abgetrennt sind. Der Dargestellte trägt einen Vollbart aus leicht gewellten, plastischen Strähnen, die ebenfalls überwiegend mit dem Meißel gebildet wurden.⁷³¹

Der Portraitierte ist durch einen Lorbeerkranz⁷³² näher charakterisiert. Weiterführende Schlüsse auf die Identität des Dargestellten lassen sich daraus allerdings nicht ziehen: eine Benennung des Geehrten als Priester, wie Harrison⁷³³ vorsichtig vorschlägt, ist mithin nicht möglich.⁷³⁴

⁷³⁰ Dies stellt möglicherweise eine motivische Angleichung an das Portrait des Antoninus Pius dar.

⁷³¹ Die Bohrkanäle wurden sowohl im Bart als auch im Haar unsauber stehengelassen.

⁷³² Die Blätter sind bis auf die Angabe des Mittelgrads ungegliedert belassen.

⁷³³ Vgl. Harrison (1953) 53 f.

⁷³⁴ Nach Ausweis der schriftlichen Quellen waren sowohl Priester als auch Kultdiener in den Heiligtümern bekränzt. Tertullian nennt die Priesterschaften und die für sie charakteristischen Kränze nicht, sondern verweist stattdessen auf Claudius Saturninus, der diese ausführlicher

Auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes ist eine zeitliche Einordnung des Portraits mit Schwierigkeiten verbunden. Frisurtypologisch steht es in der Tradition des Trajanportraits: eine ganz vergleichbare Stirnhaaranlage besitzt das Bildnis des Trajan im Typus Paris 1250-Mariemont.⁷³⁵ Die Bartgestaltung⁷³⁶ und der insgesamt zurückhaltende Gebrauch des Bohrers sprechen für eine Datierung des Bildnisses in früh- bis mittelantoninische Zeit.⁷³⁷

Oberhalb des Kranzes, hinter den sorgfältig gestalteten Ohren und im Nacken ist das Haar in seiner Plastizität und der Sorgfalt der Ausarbeitung reduziert wiedergegeben.⁷³⁸

beschreibe (Tert., de corona 10, zitiert bei Rumscheid (2000) 2). Allerdings ist dessen Schrift, „de coronis“, verloren: Rumscheid (2000) 1. Der Lorbeerkranz könnte auf ein Amt im Apollon-Kult hinweisen (zur Bedeutung des Lorbeers im Apollon-Kult vgl. Hünemörder (1999) 442. Blech (1982) 216–242. 244f.), ist aber auch mit Dionysos, Artemis, den Dioskuren (vgl. Hünemörder (1999) 442.), Zeus (vgl. Ganszyniec (1922) 1594. Hünemörder (1999) 442 mit entsprechenden Quellen), Aphrodite, Hephaistos, Poseidon und Boreas (vgl. Ganszyniec (1922) 1594 mit weiterführenden Angaben) verbunden. Vgl. allerdings Blech (1982) 246: „Außerhalb der apollinischen Kulte ist der Lorbeer selten belegt.“ Er verweist darauf, dass auch für den Kult des Asklepios, für den samischen Herakult und in der Mysteriensatzung von Andania ein Lorbeerkranz überliefert ist. Allerdings sind Lorbeerkränze nicht nur auf das Priesteramt beschränkt: auch Dichter und Sänger konnten mit Lorbeer bekränzt werden: Hünemörder (1999) 442. Die Sieger bei den Pythischen Spielen wurden unter anderem der Aussage Aelians zufolge mit einem Lorbeerkranz bekrönt: Blech (1982) 137. Aristophanes und Euripides erwähnen darüber hinaus, dass Seher Lorbeerkränze tragen konnten: Blech (1982) 227. 245. Generell bestanden auch die delphischen und delischen Ehrenkränze aus Lorbeer, vgl. Blech (1982) 161. 223 m. Anm. 34.

⁷³⁵ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Vatikan, Chiaramonti III 7: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 20. Vgl. auch das von trajanischen Frisuren abhängende Portrait des Polydeukion. Auch innerhalb des Kaiserhauses ist diese Frisur im 2. Jahrhundert n. Chr. für die Bildnisse der jungen Prinzen charakteristisch, beispielsweise für das Bildnis des Lucius Verus: vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 842 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 83), die auf ein 138 n. Chr. anlässlich der Adoption durch Antoninus Pius geschaffenes Urbild zurückgeht und im Zeitraum 140–150 n. Chr. geschaffen worden sein dürfte.

⁷³⁶ Vgl. beispielsweise den 3. Bildnistypus des Marc Aurel, der in den Jahren 160–161 n. Chr. geschaffen wurde, Museo Capitolino Inv. 650: Fittschen – Zanker (1994) 70 f. Kat. 65 Taf. 75.

⁷³⁷ Harrison (1953) 53f. hingegen schlägt eine Datierung in das 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. vor. Allerdings kannte sie nur das vordere Gesichtsfragment, das sie – wenig überzeugend – mit einem Portrait aus dem Kerameikos verglich: Riemann, Kerameikos II 90 Nr. 120 Taf. 28.

⁷³⁸ Die Binnengliederung ist deutlich weniger differenziert und lebendig, sondern gröber. Hinter den Ohren, oberhalb des Kranzes und im Nacken gelangte der Bohrer nicht zum Einsatz.

55 Portrait eines Unbekannten. Antoninisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 564

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Kinn, Nase und Ohren bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an Mund, Wangen, Brauen und Blattkranz. Raspelspuren auf dem Oberkopf sowie am Hinterkopf. Marmor dunkelgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,257 m; Kinn – Scheitel 0,23 m. Am 2. Mai 1935 auf der Agora in einer mit türkischen Scherben vermischten Deponierung oberhalb des Odeion gefunden.

Literatur: Shear (1935b) 446 Abb. 11. 447; Harrison (1953) 56 f. Kat. 43 Taf. 30; Hafner (1954) 107; Harrison (1960a) Abb. 33; Athenian Agora (1962) 192; Athenian Agora (1976) 302; Bergmann (1977) 88; Smith (1998) 84.

Der Dargestellte zeichnet sich durch ein schmalovales Gesicht mit flächigen Wangen, schmale Oberlider, eine lange Nase, die im Profil eine leichte Schwellung aufweist, und einen kleinen Mund mit schmalen Lippen aus. Durch die Angabe von Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten, Krähenfüßen, Tränensäcken und erschlafftem Halsfleisch ist er als älter charakterisiert. Auch die Glatze verweist auf sein fortgeschrittenes Alter; dass sie ihn, zusammen mit dem Lorbeerkranz, als Priester auszeichne, wie Evelyn B. Harrison vorsichtig vorschlägt, muss hypothetisch bleiben.⁷³⁹

⁷³⁹ Harrison (1953) 56 zu Kat. 43; Harrison (1960a) Bildunterschrift zu Abb. 33; so auch Athenian Agora (1976) 302. Shear (1935) 447 vermutet hingegen, das Haar sei aufgemalt gewesen; einen Hinweis liefere die Oberflächenbehandlung der Kalotte (die Glatze oberhalb des Kranzes ist sorgfältig geglättet, im hinteren Teil sind aber leichte Werkzeugspuren stehen geblieben); so auch Grabungstagebuch Karteikarte. Die Theorie der Bemalung ablehnend Harrison (1953) 56 zu Kat. 43. Da auch die Hinterkopfpattie rau belassen und auch der Blattkranz dort lediglich bossiert ausgearbeitet ist, dürfte diese Oberflächenbehandlung in der Tat eher eine Arbeits- und mithin finanzielle Ersparnis gewesen sein und könnte damit zusammenhängen, dass diese Partien des Bildnisses nicht sichtbar waren. Ähnlich auch Harrison (1953) 56 zu Kat. 43. Eine nur sehr eingeschränkte Ansichtigkeit der Nebenseiten des Bildnisses wird auch durch die Gestaltung der Wangen und der Ohren nahegelegt. Die Asymmetrien im Augenbereich lassen die Beobachtung zu, dass der Dargestellte seinen Kopf ursprünglich leicht zur linken Seite wandte. Ausgeschlossen ist auch die von Shear (1935b) 447 geäußerte, auf dem Lorbeerkranz basierende Vermutung, es handle sich um das Bildnis eines Kaisers; ablehnend auch Harrison (1953) 56 zu Kat. 43.

Vergleiche mit dem Portrait des Moiragenes (Kat. 24) und Chrysispos (Kat. 35) zeigen, dass das Bildnis in antoninischer Zeit entstanden sein dürfte.⁷⁴⁰ Ikonografisch gehört es zu einer Reihe von Altmännerbildnissen, die sich durch eine realistische Darstellungsweise vom gleichzeitigen Portrait des Kaiserhauses absetzen.⁷⁴¹

⁷⁴⁰ Bergmann (1977) 88; für eine Datierung ins 2. Jh. n. Chr. sprechen sich auch Hafner (1954) 107; Athenian Agora (1976) 302 (Homer A. Thompson); Harrison (1960a) Bildunterschrift zu Abb. 33 aus. Eine Datierung in die Zeit 235–245 n. Chr., wie sie zuerst Harrison (1953) 56 f. Kat. 43 vorgebracht hatte, erwägt auch Smith (1998) 84 Anm. 145.

⁷⁴¹ Vgl. dazu auch Fittschen (1980) 13. Zum Altmännertypus in hadrianischer und antoninischer Zeit vgl. auch Fittschen (1980) 112 mit Anm. 38; Fittschen (1992–1993).

56 Portrait eines Unbekannten. Antoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 405

Erhaltungszustand: Einsatzkopf.⁷⁴² Nase bestoßen, Beschädigungen im Bart. Oberflächliche Bestoßungen im gesamten Gesicht und im Haar, insbesondere vorne rechts. Ohrränder beschädigt. Mörtelreste am gesamten Kopf, vor allem im Bart und an der linken Gesichtshälfte. Teilweise intensive Reinigung führte zur Beeinträchtigung der Oberfläche, insbesondere im Bereich der Brauen, des Bartansatzes und am Hinterkopf rechts.⁷⁴³ Marmor hellgelblich verfärbt.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,432 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 263 Nr. 405; Sybel (1881) 112 Nr. 618; Graindor (1915) 376 f. Nr. 32 Taf. XXV; Hekler (1922–1924) 196. 197 Abb. 66; Harrison (1953) 98 mit Anm. 46; Lattanzi (1968) 44 f. Nr. 11 Taf. 11; Danguillier (2001) 36 f. 40. 232 Kat. 22; Meischner (2001) 146.

Der Portraitierte zeichnet sich durch einen langrechteckigen Kopfumriss, eine lange, schmale, im Profil leicht gebogene Nase, hohe Wangenknochen, einen kleinen Mund mit fleischigen Lippen und ein kräftiges Kinn aus. Die angespannte Brauen- und Stirnpartie, die dem Dargestellten einen kritischen, gleichsam prüfenden Ausdruck verleiht, kontrastiert mit dem flächigen, unbewegten Untergesicht. Der eng am Gesicht anliegende Bart besteht aus kurzen Strähnen, die sich auf den Wangen zu flachen Buckeln erheben. Er endet unterhalb der Ohren und ist nicht durch Koteletten mit dem Haupthaar verbunden. Der Portraitierte besitzt eine Halbglatze; an den Seiten und im Nacken rollt sich das Haupthaar zu voluminösen Buckellocken ein, die ausschließlich mit dem Meißel

⁷⁴² Dies schließt die Zugehörigkeit zu einem Hermenschaft nicht prinzipiell aus, vgl. dazu Stähli (1992) 153–159, bes. 154 mit Anm. 43. 155 Abb. 1–2. 157 Abb. 5–6 (von Stähli (1992) 157 Bildunterschrift Abb. 5–6 (fälschlich) als Hermeneinsatzbüste bezeichnet); Fittschen (1980) 108 Anm. 3; Fittschen (2008) 330 f. mit Anm. 58. Prinzipiell können Einsatzköpfe für Hermen nur in seltenen Fällen von denjenigen, die für Statuen bestimmt waren, unterschieden werden: Fittschen (2008) 330 Anm. 58. Die bei Graindor (1915) 376 und ihm folgend Lattanzi (1968) 44 und Krumeich (2004) 139 Anm. 38 genannten Himationreste im Nackenbereich des Portraits entsprechen nicht dem Tatbestand.

⁷⁴³ Vgl. hingegen Graindor (1915) 376, der die glänzende Oberfläche auf eine antike Politur zurückführt.

gegliedert sind. Dem reduzierten Bohreinsatz, der Länge des Bartes und der Form der Brauen zufolge dürfte das Bildnis in die Zeit um 150 n. Chr. gehören.⁷⁴⁴

Das Portrait zeigt weder physiognomische noch ikonografische beziehungsweise typologische Abhängigkeiten von einem konkreten Vorbild: vielmehr gehört es zu einer Gruppe von Portraits, die anhand der allgemeinen Merkmale der Halbglatze, des Vollbarts und der ausgeprägten Denkerstirn Elemente des griechischen Intellektuellenbildnisses aufnehmen.⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ Der von Graindor (1915) 376 f. vorgebrachten Einordnung des Bildnisses in konstantinische Zeit widersprach Hekler (1922–1924) 196, der stattdessen eine Datierung um 140–150 n. Chr. vorbrachte; ihm folgend Harrison (1953) 98 (frühantoninisch); Danguillier (2001) 36 f. (früh- bis mittelantoninisch). Einen etwas späteren zeitlichen Ansatz vertritt Lattanzi (1968) 45 zu Nr. 11, die das Bildnis in die spätantoninische Zeit setzt.

⁷⁴⁵ Anders Danguillier (2001) 36 f. 40: das Bildnis sei „aus dem Formenrepertoire der (...) Zeit heraus entwickelt“ und bleibe „letztendlich ganz im herkömmlichen Rahmen“ der kaiserzeitlichen Portraïtkunst.

57 Portrait eines Unbekannten. Antoninisch

Athen, Akropolismuseum. Inv. 7245

Erhaltungszustand: fragmentarisch. Am Hals gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Gesichtsbereich und Stirnhaar abgeschlagen und mit groben Pickspuren versehen. An der linken Kopfseite Bartoberfläche verrieben; abgesehen davon ist die antike Oberfläche gut erhalten. Marmor gelblich-bräunlich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,31 m. Am 3. August 1958 50 m östlich des Weges, der von der Dionysiou Areopagitou-Straße zum Platz vor dem Odeion des Herodes Atticus führt, beziehungsweise 30 m nördlich der Nordostecke des „Proklos-Hauses“ gefunden.

Literatur: Dontas (2004) 54 Kat. 23 Taf. 20.

Das Bildnis zeichnet sich durch sein langes, reich bewegtes Hauthaar, das bis in den Nacken reicht, aus. Die einzelnen Strähnen, die an den Seiten nach hinten geführt sind, rollen sich an ihren Enden spiralig ein. Der Bart besteht aus relativ kurzen, dicht am Gesicht anliegenden Buckellocken, die ebenfalls die Form von Spiralen besitzen. Zur Bartgestaltung gelangte ausschließlich der Meißel zur Anwendung. Es fällt auf, dass die Ausführung von Haar- und Bartlocken an der rechten Kopfseite phantasievoller, sorgfältiger und unter intensiverem Bohreinsatz als links erfolgte; auf dem Oberkopf und im Nacken gelangte der Bohrer nicht zur Anwendung und die Locken sind weniger sorgfältig gestaltet und besitzen geringere Plastizität: all dies spricht dafür, dass der Dargestellte seinen Kopf ursprünglich zur linken Seite wendete und so aufgestellt war, dass die linke Seite, der Oberkopf und die Rückseite nur eingeschränkt beziehungsweise nicht sichtbar war.

Der Portraitierte ist durch einen Reif und einen Blattkranz näher charakterisiert.⁷⁴⁶ Bärtigkeit, lockiges Haupthaar und intensiver Bohreinsatz sprechen für eine Datierung des Bildnisses in antoninische Zeit.⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ Dontas (2004) 54 Kat. 23 vermutet daher in dem Dargestellten einen Priester; der Fundort könnte seiner Meinung nach dafür sprechen, dass es sich um „une statue érigée dans le théâtre de Dionysos“ handelt, „représentant un prêtre de marque“. Dies muss allerdings hypothetisch bleiben.

⁷⁴⁷ Vgl. auch Dontas (2004) 54 Kat. 23: Mitte des 2. Jhs. n. Chr.

58 Portrait eines Unbekannten. Antoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 403

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Ursprünglich gesondert angesetzte Kalotte fehlt, Eintiefung mit groben Pickungen versehen. Nasenspitze abgebrochen. Oberflächliche Bestoßungen im linken Augen- und Brauenbereich. Seitenhaar und Bart an Kinn und rechter Wange verrieben. Politur der Gesichtspartien zum Teil erhalten. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit bräunlichen Einschlüssen. H ges. 0,29 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 263 Nr. 403; Sybel (1881) 113 Kat. 642; Graindor (1915) 369 f. Nr. 29 Abb. 30; Bovini (1943) 265–267 Abb. 66; Harrison (1953) 94; Lattanzi (1968) 61 Nr. 29 Taf. 29; Massner (1969/70) 316 Abb. 11. 318 f.; Bergmann (1977) 87 f.; Romiopoulou (1997) 62 Kat. 55; Meischner (2001) 141; Kaltsas (2002) 333 Kat. 702.

Am Halsansatz lässt sich erkennen, dass der Portraitierte seinen Kopf deutlich zur linken Seite wendete. Nasenwurzelfalte und leichte Krähenfüße sind die einzigen Altersmerkmale. Die schmalen, durch Irisritzung und runde Pupillenbohrung binnengegliederten Augen werden von den dicht darüber liegenden Brauen verschattet. Das kräftige Oberlid ist durch eine tiefe Bohrrille nach oben hin abgesetzt; dazu kontrastiert das feine, stofflich gestaltete Unterlid mit dem sich durchdrückenden Tränensack. Auffallend ist die Gestaltung der Augenbrauen, die plastisch nicht abgesetzt, sondern ausschließlich durch kräftige Meißelritzungen gestaltet sind. Die schmale, gerade Nase ist im Profil leicht gebogen. Der knappe, eng am Gesicht anliegende Wangenbart besteht aus kleinen, flammenartigen Strähnen, die auf dem kleinen, runden Kinn etwas kürzer gehalten sind. Das voluminöse, perückenhafte Oberkopfhaar besteht aus längeren, sichelförmigen Locken, die in Stufen angeordnet übereinander liegen. Über der Stirn öffnen sich die Sichelsträhnen zur Gesichtsmitte; charakteristisch ist eine längere, querliegende Locke über der Mitte der Stirn. Weder in Haar noch Bart gelangte der Bohrer zur Anwendung; die Strähnen sind vielmehr durch sorgfältige Meißelritzungen binnengegliedert.

Frisurtypologisch steht das Bildnis in der Tradition des anlässlich der Adoption 138 n. Chr. geschaffenen Prinzenportraits des Lucius Verus.⁷⁴⁸ Mithin dürfte es in frühantoninischer Zeit geschaffen worden sein.⁷⁴⁹ Marianne Bergmanns Vermutung, das Bildnis sei in severischer Zeit oberflächlich aus einer hadrianischen Vorlage umgearbeitet worden, ist nicht nachvollziehbar.⁷⁵⁰

⁷⁴⁸ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 842: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 83.

⁷⁴⁹ Vielfach wurde mit dem fehlenden Bohreinsatz eine späte Datierung des Bildnisses in gallienische Zeit begründet, vgl. Bovini (1943) 266 f.; Harrison (1953) 94; Lattanzi (1968) 61 zu Nr. 29; Massner (1969/70) 318 f. Gallienisch auch Kaltsas (2001) 333 Nr. 702. Graindor (1915) 370 vergleicht Haar und Bart mit den Portraits des Gallien und des Claudius Gothicus sowie Münzen des Victorinus. „L’expression sentimentale, l’opposition entre les surfaces lisses du visage et les masses rugueuses de la chevelure et de la barbe“ seien als Reminiszenzen an die antoninische Zeit zu verstehen; vgl. auch Lattanzi (1968) 61 zu Nr. 29, die in der Bartgestaltung Anleihen an die hadrianische Zeit erkennt. Meischner (2001) 141 hingegen datiert das Bildnis ohne nähere Begründung in die Zeit 193–207 n. Chr.

⁷⁵⁰ Bergmann (1977) 87 f.

59 Portrait eines Knaben. Antoninisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 2144

Erhaltungszustand: der Kopf ist in zwei Hälften gebrochen und wurde modern zusammengefügt.⁷⁵¹ Ausbrüche entlang des Bruchrandes, insbesondere an der linken Seite. Im Nacken Reste des Gewandes erhalten. Rechter vorderer Bereich des Gesichts stark bestoßen: Untergesicht weggebrochen, Mund bestoßen, Stirn- und Schläfenhaar, Nase, Wangen- und Augenbereich stark beschädigt. Kranz bestoßen und verrieben. Oberflächlicher Ausbruch auf dem Oberkopf links. Leichte Mörtelspuren auf der linken Wange und auf dem Oberkopf. Marmor hellgelb verwittert, am Hinterkopf gräuliche Verwitterungsspuren.

Pentelischer Marmor (?). H ges. ca. 0,225 m. Gefunden am Westabhang der Akropolis.

Literatur: Kastriotis (1908) 366 Nr. 2138-2159; Datsouli-Stavridi (1977) 132 Abb. 7.

Das sorgfältig gestaltete Knabenbildnis zeichnet sich durch große, nach links blickende Augen, gerundete Wangen, einen kleinen Mund und lebendig bewegtes, langsträhniges Haar aus, das die Ohren vollständig verdeckt. Über der Stirn bilden zwei aus dem Vorderhaar herabfallende Strähnen ein charakteristisches, v-förmiges Mittelmotiv, während das Haar an den Schläfen nach unten beziehungsweise hinten gestrichen ist. Das Nackenhaar reicht bis auf die Schultern hinunter. Am Hinterkopf sind die Locken weniger plastisch und insgesamt grober wiedergegeben als an den Seiten und im vorderen Kopfbereich.⁷⁵²

Typologisch gehört das Bildnis zu einer Reihe von Bildnissen, die sich durch längere Haarsträhnen und eine geschlossen wirkende Haaroberfläche auszeichnen.⁷⁵³ Diese Darstellungsweise erfreute sich im gesamten 2. Jh. n. Chr. bis in severische Zeit großer Beliebtheit im Privatportrait. Die Frisur des hier

⁷⁵¹ Es ist nicht zu erkennen, ob die Fragmente Bruch an Bruch passen, da aufeinandersitzende Teile mit Kleber verschmiert sind. Die Zusammengehörigkeit von Vorder- und Hinterkopf wird aber durch die Frisur (Stil und Anlage) sowie durch den Kranz bestätigt, der auf dem Hinterkopf auf gleicher Höhe wie vorne weiterläuft. Warum Datsouli-Stavridi (1977) 134 das Bildnis einem Relief zuordnet, ist nicht klar.

⁷⁵² Auch die Blätter des Kranzes sind etwa bis auf die Höhe der Ohren ausgearbeitet, dahinter ist der Kranz plastisch unbelassen und weist insgesamt weniger Plastizität auf.

⁷⁵³ Vgl. die Zusammenstellung bei Fittschen (1999) 101–106.

Portraitierten steht in der Tradition des Polydeukionportraits: vergleichbar sind insbesondere die in die Stirn fallenden Strähnen und die geschlossene, ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haarkappe.⁷⁵⁴ Alkmini Datsouli-Stavridi erkennt darüberhinaus weiterreichende physiognomische Ähnlichkeiten, weshalb sie – trotz der typologischen Abweichungen in der Frisur – für das hier besprochene Bildnis eine Benennung als Polydeukion in Erwägung zieht. Angesichts der Tatsache, dass das Bildnis des Polydeukion als ikonografisches Vorbild für Knaben und junge Männer belegt ist, reicht die bloße physiognomische Ähnlichkeit für eine derartige Identifikation freilich nicht aus.

Der Dargestellte ist durch einen Kranz, dessen Blätter dem Olivenbaum zugehören könnten, näher charakterisiert.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Vgl. beispielsweise die Replik in Athen, Nationalmuseum Inv. 4811: Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 54–55. Die in die Stirn fallenden Einzelsträhnen sind allerdings auch bei anderen Bildnissen bezeugt, bei denen nicht von einer Vorbildhaftigkeit des Polydeukionportraits auszugehen ist: vgl. beispielsweise Fittschen (1989) Abb. 25–32.

⁷⁵⁵ Datsouli-Stavridi (1977) 134 nimmt hingegen Lorbeerblätter an. Dafür scheinen die Blätter jedoch zu klein zu sein.

60 Portrait eines Unbekannten. Antoninisch (?)

Athen, Nationalmuseum. Inv. 395

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen. Geringe Reste einer Bosse (zu Himation gehörig?) im Nacken.⁷⁵⁶ Einzelne Bartsträhnen bestoßen. Geringfügige Beschädigungen an der Nase und an den Ohren. Haar auf dem Ober- und Hinterkopf bestoßen. Jetzt fehlender oberer Teil des Hinterkopfes war gesondert angestückt; Stückungsfläche mit leichten Pickungen versehen. Raspelspuren im Gesicht und am Hals; Verwitterungsspuren insbesondere an der rechten Gesichts- und Haarpartie. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit silbrigen Einschlüssen. H ges. 0,315 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 262 Nr. 395; Sybel (1881) Nr. 619; Graindor (1915) 348 f. Nr. 19 Abb. 23; Harrison (1953) 57 Anm. 5 zu Kat. 43. 96; Lattanzi (1968) 54 f. Nr. 21 Taf. 21; Fittschen (1971) 244; Bergmann (1977) 83 f.; Datsouli-Stavridi (1985) 104 f. Taf. 157; Romiopoulou (1997) 67 Kat. 65; Danguillier (2001) 38. 231 Kat. 20; Kaltsas (2002) 332 Kat. 699.

Das flächige Gesicht zeichnet sich durch eine sorgfältige Gestaltung aus, wie besonders an der Wiedergabe von Details wie der Schläfenadern deutlich wird. Allerdings gelang dem Bildhauer keine naturalistische Darstellung der einzelnen Gesichtsteile: diese scheinen dem Gesicht aufzuliegen, ohne eine organische Verbindung mit diesem einzugehen. Der Dargestellte ist durch Halbglatze, abgesetzte Tränensäcke, Krähenfüße, Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisiert. Ferner zeichnet er sich durch eine kräftige, durch tiefen Einzug von der Stirn abgesetzte Nase und einen kleinen Mund aus, dessen schwellende Lippen leicht geöffnet sind. Ausgesprochen sorgfältig gestaltet ist der Bart: der Oberlippenbart endet exakt oberhalb des Lippenrots und fällt seitlich in einem manierierten S-Schwung nach unten. Das kleine, runde, im Profil leicht vorspringende Kinn ist frei vom Bart und weist ein Grübchen auf. Die Bartsträhnen auf den Wangen sind lang und leicht gewellt. Plastizität erhalten sie durch Bohrungen und Meißelritzungen. Das Haupthaar

⁷⁵⁶ Das Himation lässt Aussagen über die Länge des Halses zu, der kürzer war, als die derzeitige Ergänzung vermuten lässt, vgl. Graindor (1915) 348.

besteht aus kurzen, sichelförmigen Buckellocken, die sich in verschiedene Richtungen einrollen. An den Seiten ist das Haar durch Bohrungen aufgelockert, die an den beiden Kopfhälften unterschiedlich gestaltet sind. Einen Hinweis auf die athletische Ausbildung des Portraitierten liefert das geschwollene linke Ohr.

Die beschriebenen Unterschiede in der Gestaltung des Haupthaars sind, ebenso wie die Asymmetrien im Gesicht, am ehesten mit einer ursprünglichen Wendung des Kopfes zur rechten Seite erklärbar. Auch die Rückseite des Portraits ist sorgfältig gestaltet.

Paul Graindor bringt das Bildnis in Zusammenhang mit der Physiognomie und dem mimischen Habitus des Portraits des Aischines, wofür er die Kopfform, den besonnenen Ausdruck und den gerade gehaltenen, nicht angehobenen Kopf mit dem kräftigen Hals geltend macht.⁷⁵⁷ Allerdings bestätigt sich dies weder in Bezug auf den generellen Eindruck des Bildnisses noch hinsichtlich der Einzelformen wie beispielsweise der Gestaltung von Haar und Bart.⁷⁵⁸ Bärtigkeit und Halbglatze stellen vielmehr Merkmale dar, die für eine eher allgemeine Bindung an griechische Portraits der klassischen und hellenistischen Zeit sprechen.⁷⁵⁹

Dieses Bildnis wurde bisher unterschiedlich datiert, wobei die Vorschläge von spätantoinischer Zeit⁷⁶⁰ bis zur Mitte des 3. Jhs. n. Chr.⁷⁶¹ reichen, doch ist auch eine Datierung in frühantoinische Zeit nicht auszuschließen.⁷⁶²

⁷⁵⁷ Graindor (1915) 348; ihm folgend Lattanzi (1968) 54.

⁷⁵⁸ Vgl. beispielsweise die Replik des Aischines-Portraits in Neapel, Nationalmuseum Inv. 6018. Ablehnend auch Danguillier (2001) 38 mit Anm. 401.

⁷⁵⁹ So auch Harrison (1953) 57 Anm. 5 zu Kat. 43; Lattanzi (1968) 55. Anders Danguillier (2001) 38, die das Bildnis dem von ihr so bezeichneten „einfachen Grundtypus“ zuordnet und mithin sowohl eine allgemeine Beziehung zu griechischen Typen als auch eine mit dieser Darstellung verbundene, intellektuelle Stilisierung ablehnt.

⁷⁶⁰ Fittschen (1971) 244.

⁷⁶¹ Kaltsas (2002) 332 Kat. 699. Graindor (1915) 349 datiert das Bildnis an das Ende der Regierungszeit des Alexander Severus; Harrison (1953) 57 Anm. 5 zu Kat. 43. 96 spricht sich auf Grund der „close resemblance to portraits of Maximinus Thrax“ für eine Datierung in das 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. aus; ihm folgend Lattanzi (1968) 55; Datsouli-Stavridi (1985) 104; Romiopoulou (1997) 67. Danguillier (2001) 38 datiert das Bildnis stilistisch „in die Zeit Caracallas und seiner Nachfolger“, wofür sie die Augenbildung, Inkarnatstruktur sowie Haar- und Bartbehandlung heranzieht.

⁷⁶² Vgl. beispielsweise das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 405 (Kat. 56) mit einer verwandten Haargestaltung. Bergmann (1977) 83 hingegen sieht enge Parallelen zu den Bildnissen im Nationalmuseum Inv. 388 (Kat. 82) und 390 (Kat. 83).

61 Portrait eines Unbekannten. Spätantoninisch-frühseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 389

Erhaltungszustand: Hermenschaft gebrochen, unterer Teil fehlt. Abgeschlagener Kopf sitzt Bruch an Bruch auf. Hinten puntelloartige Protuberanz zur Verstärkung der Nackenpartie.⁷⁶³ Nasenspitze bestoßen. Geringfügige Beschädigungen im Gesichts- und Haarbereich. Zahneinsenspuren im Gesichts- und Halsbereich. Mörtelspuren, insbesondere im Haarbereich und am linken Ohr; Reinigung des Gesichtsbereichs führte stellenweise zur Beeinträchtigung der antiken Oberfläche. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit gräulichen Adern. H ges. 0,45 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 261 Nr. 389; Sybel (1881) 112 Kat. 620⁷⁶⁴; Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 387; Hekler (1912) XLII. 323, Taf. 260 b; Graindor (1915) 334–337 Nr. 13 Abb. 18; Lattanzi (1968) 47 f. Nr. 14 Taf. 14; Bergmann (1977) 87; Romiopoulou (1997) 62 Kat. 56; Danguillier (2001) 37. 231 Kat. 16; Kaltsas (2002) 330 Abb. 331 Kat. 695; Riccardi (2007) 371. 373 Abb. 5.

Durch die Angabe von Schlüsselbeinen, Halsmuskulatur und -grube ist der Übergang von Hermenschaft zu Portraitkopf organisch gestaltet.

Mit Ausnahme des über der Stirn zurückweichenden Haupthaars und der leichten Nasolabialfalten, die den Dargestellten als Mann mittleren Alters kennzeichnen, besitzt das flächige, breite Gesicht keine individuellen Merkmale. Unterhalb der schön geschwungenen Brauen liegen die mandelförmigen Augen, die durch Irisritzung und peltaförmige Pupille binnengegliedert sind. Die Nase ist schmal und gerade und zeigt auch im Profil keine Schwellung. Die schmale Oberlippe des kleinen Mundes wird nahezu vollständig von den langen, nach unten gestrichenen Strähnen des Oberlippenbarts verdeckt. Unmittelbar unterhalb der leicht vorspringenden Unterlippe befindet sich eine Bartfliege. Der Wangenbart besteht aus leicht gewellten, flammenförmigen Strähnen mittlerer Länge, die im

⁷⁶³ Vgl. dazu Graindor (1915) Abb. 18. Unmittelbar unterhalb der Protuberanz wurde der Kopf abgeschlagen.

⁷⁶⁴ Die dortige Fundortangabe „Athen, Kerameikos“ wurde schon von Graindor (1915) 334 als falsch erkannt.

Kinnbereich eng am Gesicht anliegen und auf den Wangen voluminöser gestaltet sind. Zu ihrer Ausführung gelangte an der rechten Kopfseite überwiegend der Bohrer zum Einsatz. An der linken Seite und am Kinn hingegen ist der Bart ausschließlich mit dem Meißel gestaltet; die einzelnen Bartsträhnen sind deutlich ausgearbeitet und sorgfältig voneinander abgetrennt, die Binnengliederung erfolgte ausschließlich mit dem Meißel. Das Haupthaar besteht aus lockigen Strähnen, die an den Seiten großes Volumen entwickeln. An der Rückseite befinden sich einige gut ausgearbeitete Locken, die Marianne Bergmann als Anzeichen für eine Umarbeitung deutet.⁷⁶⁵ Zur Kaschierung der kahlen Stirn sind die Strähnen auf dem Oberkopf nach vorne gestrichen. In den vorderen Bereichen des Seitenhaars werden sie durch tiefe Bohrungen in einzelne Lockenkompartimente gegliedert; hinter den Ohren sowie am Ober- und Hinterkopf hingegen erfolgte die Gestaltung der Locken überwiegend mit dem Meißel. Insgesamt sind Haar und Bart sorgfältig ausgeführt und verleihen dem Portraitierten einen gepflegten Eindruck. Zum Hinterkopf hin nimmt die Qualität der Ausarbeitung des Haares ab.

Der starke Kontrast zwischen glatter Gesichtshaut und stark aufgebohrtem Haar mit den charakteristischen Licht-Schatten-Effekten spricht für eine Datierung des Bildnisses in spätantoinische oder frühseverische Zeit.⁷⁶⁶

Dieses Bildnis gehört zu einer Gruppe von Portraits, die anhand allgemeiner Merkmale, wie in diesem Fall der Halbglatze und des Vollbarts, Elemente des Intellektuellenbildnisses aufnehmen.

⁷⁶⁵ Bergmann (1977) 87. Die Umarbeitung hingegen zu Recht ablehnend Danguillier (2001) 37 Anm. 388.

⁷⁶⁶ Bislang wurde das Bildnis überwiegend in severische Zeit datiert: vgl. Graindor (1915) 336 f.; Lattanzi (1968) 48 zu Nr. 14; Kaltsas (2002) 331 Kat. 695. Zur Datierung vgl. auch Hekler (1912) XLII (2. Jh. n. Chr.). 323 (2.–3. Jh. n. Chr.). Spätantoinisch–frühseverisch auch Danguillier (2001) 37 mit Anm. 388.

62 Portrait eines Unbekannten. Spätantoinisch-frühseverisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 950

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Nase stark bestoßen; Ohrränder leicht beschädigt. Oberflächliche Bestoßungen und Abrieb im Mund- und Brauenbereich, auf den Wangen, im Stirnhaar sowie auf dem Oberkopf. Riss im linken Gesichtsbereich; Spuren von Feuereinwirkung unterhalb des Kinns und an der Rückseite des Kopfes.⁷⁶⁷ Marmor grau-gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,265 m. Am 3. Juni 1937 auf der Agora in einem Brunnen, der durch den Fußboden einer Zisterne westlich der Tholos gegraben wurde, gefunden.⁷⁶⁸

Literatur: Thompson (1940) 101; Harrison (1953) 62 f. Nr. 48 Taf. 31; Athenian Agora (1962) 192; Athenian Agora (1976) 302; Bergmann (1977) 88; Meischner (2001) 146.

Abgesehen von den Stirnfalten ist der Dargestellte alterslos gezeigt. Die langen schmalen, von breiten Oberlidern gerahmten Augen, die durch einen Wulst abgesetzte Brauenpartie, die in einem flachen Bogen verlaufenden, in der Mitte zusammengewachsenen Brauen und der kleine Mund mit dem herabgezogenen Oberlippenzipfel verleihen dem Bildnis Individualität. Die schmale Nase weist, soweit erkennbar, im Profil eine leichte Krümmung auf.

Der Portraitierte trägt einen Vollbart, der bis an den Mund heranwächst und auch den Halsansatz bedeckt. Wie die Augenbrauen ist auch das Barthaar plastisch kaum erhaben wiedergegeben; vielmehr dienen kräftige Meißelritzungen der Strukturierung. In Kontrast zum eng am Gesicht anliegenden Bart steht das voluminöse, aus mittellangen, gewellten Strähnen bestehende Haupthaar, das über der Stirn ein charakteristisches Motiv aus drei nach links geöffneten Sichellocken zeigt und bis weit in den Nacken reicht. Typologisch geht diese

⁷⁶⁷ Harrison (1953) 62 führt dies auf den Einfall der Heruler 267 n. Chr. zurück, infolgedessen das Portrait unter die Erde geraten sei. Auch der Riss könnte auf den Brand zurückgehen. Ferner spricht der Fundzusammenhang für eine Zerstörung im Zuge des Herulereinfalls, vgl. Thompson (1940) 101.

⁷⁶⁸ Harrison (1953) 62 zu Kat. 48. Zum Fundkontext vgl. auch ausführlich Thompson (1940) 98–101. Das Portrait wurde zusammen mit den beiden Bildnissen Inv. S 938 (Kat. 47) und S 954 (Kat. 73) gefunden.

Frisur auf das Portrait des Antinoos⁷⁶⁹ zurück, das sich auf die Jugendbildnisse des Marc Aurel und Lucius Verus, aber auch des Caracalla und Geta und dementsprechend auch auf die Privatportraits der antoninischen und frühseverischen Zeit ausgewirkt hatte.⁷⁷⁰ Die Entstehungszeit des Bildnisses lässt sich nicht präziser fassen: die frisurtypologischen Referenzen im Haar sprechen für eine Datierung in fortgeschrittene antoninische Zeit⁷⁷¹; die intensive Bohrarbeit steht diesem Ansatz nicht entgegen. Angesichts der Tatsache, dass sich auch in frühseverischer Zeit in Athen noch Bildnisse mit intensiv aufgebohrtem Haar finden, ist allerdings auch eine Entstehung im frühen 3. Jh. n. Chr. nicht ausgeschlossen.⁷⁷²

⁷⁶⁹ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Antinoos im Haupttypus (Variante B) der Zeit 130–138 n. Chr.: Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 294: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 62.

⁷⁷⁰ Motivisch vergleichbar ist beispielsweise der Bildnistypus Borghese, Replik in Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este (Fittschen (1999) Taf. 78 a), der typologisch den Knabenbildnissen des Marc Aurel und Lucius Verus nahesteht und für den Klaus Fittschen eine Benennung als M. Galerius Aurelius Antoninus vorbringt. Dass sich diese Frisur auch im Privatportrait einer großen Beliebtheit erfreute, zeigen beispielsweise das Portrait eines Knaben aus antoninischer Zeit, Farnborough Hall: Fittschen (1999) Taf. 129 a–b. d, ferner zwei Bildnisse, die sich an die Portraits des Antinoos anlehnen: Athen, Nationalmuseum Inv. 698, Fittschen (1999) 80 I a 1 Taf. 130 a–d und Olympia, Museum Inv. Λ 204 und 208, Fittschen (1999) 80 f. I a 2 Taf. 130 e–f, und die beiden, dem Knabenbildnis des Lucius Verus, dem Bildnistypus Borghese und dem Antinoos-Portrait verwandten Portraits in London, British Museum Inv. 1909, Fittschen (1999) 83 c 26 Taf. 141 a–c und Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 716, Fittschen (1999) 83 c 27 Taf. 141 d–e. Offenbar handelt es sich um eine Frisur, die insbesondere für die Darstellung junger Männer ausgewählt wurde. Gut vergleichbar ist zudem die Frisur des Caracalla im 1. Thronfolgertypus aus der Zeit 196–204 n. Chr., vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 641: Fittschen (1999) Taf. 127 b.

⁷⁷¹ Dass der kurze, lediglich durch Ritzungen gegliederte Hauptbart einer derartigen Zeitstellung nicht entgegensteht, zeigt das Bildnis des Marc Aurel im Athener Nationalmuseum Inv. Θ 3007, das eine ganz vergleichbare Bartgestaltung zeigt. Vgl. auch das physiognomisch ähnliche Bildnis eines Unbekannten in Sparta, Museum Inv. 574: Datsouli-Stavridi (1987a) Abb. 28–29, und ein Portrait in Ostia, Museum Inv. 1443: Fittschen (1999) Taf. 72 a–c, die beide ebenfalls voluminöses, gewelltes Oberkopfhaar mit knappem Bart verbinden.

⁷⁷² Bergmann (1977) 88: severisch, auch antoninisch möglich; Athenian Agora (1976) 302: frühes 3. Jh. n. Chr. Anders hingegen Harrison (1953) 62 Kat. 48, die das Bildnis auf Grund seiner „fresh and unweathered condition of the marble“ als kurz vor dem Herulereinfall geschaffen beurteilt und entsprechend in gallienische Zeit datiert.

63 Portrait eines Unbekannten. Spätantoinisch-frühseverisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1245

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen, Bartlocken beschnitten. Gesichtsfläche abgeschlagen; im November 1953 mit dem separat aufgefundenen Hinterkopf zusammengefügt. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen am Kinn und im Bart. Raspelspuren am Hals. Marmor gelblich verwittert; dunkelbraune Verwitterungsspuren im Gesicht und an der linken Seite.

Pentelischer Marmor. H max. 0,183 m. Am 28. Mai 1947 auf der Agora in einer nachrömischen Deponierung nördlich der Mittelstoa gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 42 f. Nr. 31 Taf. 20.

Soweit erkennbar handelte es sich bei diesem Portraitkopf einst um ein Werk von überdurchschnittlicher Qualität. Das glatte Karnat und der durch Bohrungen aufgelockerte, kurze Bart bilden einen reizvollen Kontrast. Tiefe Nasolabialfalten und deutlich abgesetzte Tränensäcke charakterisieren den Dargestellten als Mann fortgeschrittenen Alters. Darüber hinaus erhält das Bildnis durch die breite, kräftige Nase und die schmalen, leicht geöffneten Lippen, die kaum zum Kinn abgesetzt sind, Individualität. Der Bart besteht aus kurzen, sichelförmigen Strähnen, die über die Hälfte der Wangen bedecken und am Hals hinunter wachsen. Er ist durch kurze, flache Bohrungen gegliedert; zusätzlich sind die Einzelsträhnen mit dem Meißel binnengegliedert.⁷⁷³ Diese Gestaltung erinnert stilistisch an die in spätantoinisch-frühseverischer Zeit entstandenen Bildnisse der Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 407 (Kat. 65), 408 (Kat. 52) und 415 (Kat. 68); mithin dürfte auch das hier besprochene Bildnis dieser Zeitstufe angehören.⁷⁷⁴ Vom Oberkopfhaar sind lediglich geringe Reste im Nackenbereich erhalten; dort waren die offenbar sichelförmigen Strähnen ausschließlich mit dem Meißel gestaltet.

⁷⁷³ Für eine ursprüngliche Wendung des Kopfes zur linken Seite spricht die Tatsache, dass der Bart an der linken Seite weniger stark aufgebohrt ist als rechts.

⁷⁷⁴ Für eine Datierung in das ausgehende 2. Jh. n. Chr. spricht sich auch Harrison (1953) 43 aus.

64 Portrait eines Knaben. Spätantoninisch-frühseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 3557

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Kinn und Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an Brauen sowie im Haar. Ohrränder leicht bestoßen. Linker hinterer Kopfbereich fehlend, ursprünglich antik angestückt?⁷⁷⁵ Die ursprünglich metallenen Stifte des Strahlenreifs fehlen. Oberfläche des Haars verrieben. In späterer Zeit wurde ein Kreuz auf der Stirn eingeritzt. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor.⁷⁷⁶ H. ges. 0,34 m.⁷⁷⁷ Auf der Athener Agora gefunden.

Literatur: Poulsen (1932) 752 Taf. 4, 6; Hekler (1935b) 398 Anm. 3; Herrscherbild II, 4 (1939) 253; Poulsen (1962) 403; von Heintze (1966–1967) 205 Taf. 63, 4; Herrscherbild III, 1 (1971) 56; Bergmann (1977) 121 Anm. 491; Wegner (1980) 56. 76; Wrede (1981) 48. 303 Kat. 285; Datsouli-Stavridi (1985) 70 Taf. 86; Kreikenbom (1992) 231 Nr. IV 14; Fittschen (1999) 98 Kat. 122 Taf. 186 a–d.

Kolossales Format und Strahlenkranz legen nahe, dass hier das Bildnis eines Angehörigen des römischen Kaiserhauses vorliegen könnte.⁷⁷⁸ Entsprechend wurde es bisher als Commodus⁷⁷⁹ beziehungsweise Caracalla⁷⁸⁰ benannt, wogegen sich erstmals Heinz Wiggers mit überzeugenden Argumenten aussprach.⁷⁸¹ Auch zum heutigen Stand der Forschung gilt noch immer unverändert: weder physiognomisch noch frisurtypologisch ist es möglich, das Portrait mit einem der benannten Prinzenbildnisse in Verbindung zu bringen; Repliken fehlen. Aufgrunddessen bezeichnet Henning Wrede das Bildnis als

⁷⁷⁵ Die Anstückungsfläche ist geglättet und mit feinen Pickungen versehen.

⁷⁷⁶ Datsouli-Stavridi (1985) 70 vermutet allerdings parischen Marmor.

⁷⁷⁷ Auf Grund der doppelten Lebensgröße besitzt das Bildnis kolossales Format: Fittschen (1999) 98 Anm. 464. Vgl. auch Herrscherbild II, 4 (1939) 253; Wrede (1981) 303. Zur Definition von Überlebensgröße und Kolossalität Fittschen (1994) 613.

⁷⁷⁸ Vgl. dazu Fittschen (1999) 34. 70. Schon die Überlebensgröße ist bei Kindern sehr ungewöhnlich: Fittschen – Zanker (1994) 79 zu Kat. 72.

⁷⁷⁹ Hekler (1935b) 398 Anm. 3.

⁷⁸⁰ Herrscherbild II, 4 (1939) 253 (an Caracalla erinnernd, kein Commodus); von Heintze (1966–1967) 205.

⁷⁸¹ Herrscherbild III, 1 (1971) 56 (kein Commodus, kein Caracalla). Ablehnend auch Bergmann (1977) 121 Anm. 491 (Frisur passt nicht zu junglichem Caracalla beziehungsweise antoninischem Prinzen); Wegner (1980) 76 (kein Commodus); Wrede (1981) 303 zu Kat. 285 (kein Caracalla).

unbekannten Prinzen⁷⁸²; gleichermaßen schließt er nicht aus, dass es sich auch um das divinisierte Bildnis eines Privatmanns handeln könnte, wobei auf Grund des Strahlenkranzes am ehesten an eine Gleichsetzung mit Helios/Sol zu denken sei.⁷⁸³ Dies wäre vor allem deshalb bemerkenswert, da prinzipiell die geringe Anzahl von an Götterdarstellungen angeglichenen Privatportraits nahelegt, dass „der griechischsprachige Kulturkreis plastische Privatdeifikationen nicht akzeptierte“⁷⁸⁴; für eine Darstellung einer Privatperson als Helios/Sol ist entsprechend kein weiteres Beispiel aus der östlichen Reichshälfte bekannt.⁷⁸⁵

Das Haar besteht aus reich bewegten, im vorderen Bereich kleinteilig aufgebohrten Strähnen. Auf dem Oberkopf ist es aus längeren, weniger plastischen Locken gebildet und ausschließlich mit dem Meißel gestaltet. Die stilistische Ausarbeitung des Haares lässt sich am ehesten mit Bildnissen der spätantoinisch-frühseverischen Epoche vergleichen⁷⁸⁶, aber auch eine Entstehung in hadrianischer Zeit ist nicht ausgeschlossen.⁷⁸⁷

⁷⁸² Wrede (1981) 303 Kat. 285. So auch Fittschen (1999) 98 zu Kat. 112.

⁷⁸³ Wrede (1981) 303 Kat. 285.

⁷⁸⁴ Wrede (1981) 44.

⁷⁸⁵ Abgesehen von einer mutmaßlichen Angleichung an Sol auf einem Relief des Grabaltars der Iulia Victorina (Wrede (1981) 264 f. Kat. 183. 303 Kat. 286) gibt es hierfür allerdings ohnehin nur eine rundplastische Parallele, die ein aus einem Idealkopf (?) umgearbeitetes Portrait darstellt: Bergmann (1977) 122 Anm. 491; Wrede (1981) 302 Kat. 284. Aufgrunddessen beurteilt Klaus Fittschen Wredes „Ausweg“ als „etwas gezwungen“: Fittschen (1999) 98 zu Kat. 112. Format und Fundort sprechen seiner Meinung nach gegen eine Interpretation als Privatdeifikation, wenn auch das kolossale Format nicht zwingend ausschliesse, dass es sich um eine Privatperson handelt: möglicherweise habe es von der Regel, dass Kolossalität „soweit bekannt – kaiserlichen Personen vorbehalten war“, Ausnahmen gegeben: Fittschen (1999) 98 Anm. 464. So auch Kreikenbom (1992) 231 Kat. IV 14, der sich dafür ausspricht, dass es sich um ein postumes Portrait handeln könnte, wofür auch die idealisierenden Elemente sprächen.

⁷⁸⁶ Antoninische Datierung auch bei Wrede (1981) 303 zu Kat. 285: mittel- bis spätantoinisch; Datsouli-Stavriddi (1985) 70: spätantoinisch; Kreikenbom (1992) 231 Kat. IV 14: antoinisch. Die von Poulsen (1962) 403 und Fittschen (1999) 98 zu Kat. 122 postulierte Ähnlichkeit zu Caracalla, die einen *terminus ante quem non* liefern würde, kann ich nicht nachvollziehen.

⁷⁸⁷ Fittschen (1999) 98 mit Anm. 465 und Vergleichsbeispielen. Für eine hadrianische Datierung spricht neben der fehlenden Augenbohrung auch die Gestaltung der Augenbrauen ohne Härchenangabe. Anders Kreikenbom (1992) 231 Kat. IV 14, der die fehlende Augenbohrung als idealisierendes Element einstuft.

65 Portrait eines Unbekannten. Spätantoinisch-frühseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 407

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen. Einzelne Haarsträhnen, insbesondere im zentralen Stirnbereich, Nasenspitze, Bartlocken und rechter Ohrrand bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Stirn-, Brauen-, Augen- und Mundbereich. Mörtelspuren, insbesondere an der rechten Kopfhälfte; Kinn und Oberlippenbart gereinigt. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,31 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 263 f. Nr. 407; Sybel (1881) 111 Nr. 604; Graindor (1915) 332–334 Nr. 12 Abb. 17; Lattanzi (1968) 46 f. Nr. 13 Taf. 13; Romiopoulou (1997) 59 Kat. 49; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 49; Meischner (2001) 146; Danguillier (2001) 37 f. 232 Kat. 23; Kaltsas (2002) 329 Kat. 691.

Der aus seinen kleinen Augen kritisch dreinblickende Dargestellte zeichnet sich durch eine eckige, nach oben schmaler werdende Kopfform, ausgeprägte Altersmerkmale und eine lange, im Profil kräftig gebogene Nase aus. Vom Mund, der vollständig vom Bart bedeckt wird, ist lediglich die Mundspalte sichtbar. Auf die plastische Gestaltung von Einzelsträhnen wurde im Bart weitgehend verzichtet, vielmehr erhält der Bart durch tiefe, Licht-Schatten-Effekte erzeugende Bohrungen Struktur. Das Haupthaar rollt sich an den Seiten zu voluminösen Buckellocken ein, die überwiegend durch tiefe, kurze Bohrungen voneinander getrennt wie auch binnengegliedert sind. Die Bohrarbeit erstreckt sich auch auf den Bereich hinter den Ohren, zur Gestaltung des Hinterkopfbereichs jedoch gelangte ausschließlich der Meißel zum Einsatz; die Locken sind in diesem Bereich weniger plastisch. Die stilistischen Merkmale sprechen für eine Datierung in spätantoinisch-frühseverische Zeit.⁷⁸⁸

⁷⁸⁸ Eine stilistisch verwandte, gleichwohl qualitativ hochwertigere Ausarbeitung zeigt beispielsweise das Bildnis des Didius Iulianus (?) in Rom, Vatikan Inv. 710: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 65. Zur Datierung vgl. auch Graindor (1915) 333: frühseverisch; Lattanzi (1968) 46 zu Nr. 13: Zeit des Commodus; Meischner (2001) 146 datiert das Bildnis ohne nähere Begründung in die mittelseverische Zeit; Danguillier (2001) 37 f. mit Anm. 389: frühseverisch.

Das Bildnis gehört zu einer auch in Rom belegten Gruppe, die ikonografisch beziehungsweise typologisch keinen Bezug auf Portraits des römischen Kaiserhauses nimmt⁷⁸⁹; vielmehr übernimmt sie Bärtigkeit und Halbglatze aus dem griechischen Intellektuellenbildnis, ohne sich an ein konkretes Vorbild anzulehnen.⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ Vgl. beispielsweise Zanker (1995) Abb. 121 a. d–f. 122 d.

⁷⁹⁰ Dieser Typus ist bei Danguillier (2001) 36 als "einfacher Grundtypus" bezeichnet. Als Merkmale dieses Typus nennt sie die runde Kopfform, den knappen Bart und den lockig-volumenreichen Haarkranz um eine hohe Stirn- und Oberkopfglatze.

66 Portrait eines Unbekannten. Spätantoninisch-severisch mit späterer (?) Reparatur

Athen, Nationalmuseum. Inv. 397

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; moderne Ergänzung des Hermenschafts entfernt. Grob behauene Bosse im Nacken, wohl zur Verstärkung der Halspartie.⁷⁹¹ Ohrränder und Bartlocken unter dem Kinn bestoßen. Nasenspitze leicht bestoßen. Geringe Beschädigungen im Augenbereich und Stirnhaar. Der fehlende Teil der Kalotte war gesondert angesetzt, wie ein Dübelloch im Zentrum der Schnittfläche nahelegt. Mörtelspuren in Haar, Bart, Augen- und Brauenbereich. Marmor gelblich-orange verwittert.

Pentelischer Marmor mit grauen Adern. H ges. 0,32 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 262 Nr. 397; Sybel (1881) Nr. 615; Graindor (1915) 371–374 Nr. 30 Abb. 31; Harrison (1953) 98; Lattanzi (1968) 62 f. Nr. 31 Taf. 31; Bergmann (1977) 87.

Das Portrait stellt einen Mann mittleren Alters dar. Dicht unterhalb der plastisch leicht abgesetzten Brauen liegen leicht verschattet die von kräftigen Oberlidern gerahmten Augen. Ein tiefer Einzug trennt die hohe Stirn von der schmalen, leicht schief sitzenden Nase, die in der Profilansicht eine leichte Krümmung aufweist. Der Wangenbart besteht aus leicht gewellten, unterschiedlich voluminösen Strähnen, die überwiegend durch lange, unterschiedlich tiefe Bohrungen, an der rechten Gesichtshälfte zusätzlich durch Meißelritzungen gegliedert sind. Auffällig ist, dass der Bohrer an der linken Kopfseite im Bart häufiger zum Einsatz gelangte und die Bohrkanäle gröber belassen wurden als rechts. Während sie links lediglich aus dem Gesicht nach hinten gestrichen sind, verlaufen die differenzierter gestalteten Locken an der rechten Gesichtshälfte in unterschiedliche Richtungen. Dadurch erhält der Bart einen ungepflegten Eindruck. Das Oberkopfhaar ist nach vorne gestrichen. Über der Stirn wird sein Verlauf durch einen zentral sitzenden Wirbel bestimmt, von dem aus die Strähnen horizontal zu den Seiten gestrichen sind. Das nach unten gekämmte Seitenhaar

⁷⁹¹ Eine vergleichbare Bosse besitzt das Portrait im Nationalmuseum Inv. 414 (Kat. 85).

ist an den beiden Kopfhälften lediglich im unmittelbar an das Gesichtsfeld grenzenden Bereich schräg oberhalb des Ohrs vergleichbar gestaltet; die Partie oberhalb und hinter dem Ohr ist – wie der Bart – an der rechten Kopfseite plastisch differenzierter und sorgfältiger gearbeitet. Links hingegen endet die mit Bohrungen versehene Gestaltung des Haares unmittelbar vor dem Ohr. Auf der Kalotte ist das Haar lediglich oberflächlich mit dem Meißel zu weitgehend undifferenzierten, leichten Wellen gestaltet. Im zentralen und rechten Nackenbereich sind die Strähnen sorgfältig und differenziert mit dem Meißel gearbeitet: sie weisen eine dem rechten Seitenhaar vergleichbare Binnengliederung auf. Oberhalb der Bosse und des linken Ohrs ist das Haar hingegen nur sehr grob ausgeführt. Die ungleiche Gestaltung der beiden Kopfhälften zeigt sich auch an den Ohren.

Die Gründe hierfür offenbaren sich deutlich in der Rückansicht des Portraits: Von hier aus sind – im Unterschied zur rechten Seite – deutlich linkes Ohr und Wangenbart sichtbar; für die Gestaltung der gesamten unteren linken Seite stand weniger „Marmor Masse“ zur Verfügung als rechts.⁷⁹² Für eine der rechten Seite vergleichbar qualitätvolle Gestaltung stand links offenbar lediglich im Schläfen- und daran anschließenden Seitenhaar ausreichend Material zur Verfügung.

Diese Auffälligkeiten sind wohl nicht – wie Paul Graindor⁷⁹³ erstmals vermutete – als Umarbeitung zu interpretieren, sondern dürften eher eine bildhauerische Notwendigkeit gewesen sein – vorstellbar ist beispielsweise eine großflächige Abplatzung oder Beschädigung im Zuge des Herstellungsprozesses. Dies könnte auch für den rechten, hinteren Teil der Kalotte gelten: allerdings war hier die Beschädigung offenbar so gravierend, dass eine Ergänzung mit einem separat gearbeiteten und angestückten Kalottenteil notwendig war, der nunmehr verloren ist.

⁷⁹² Links ist deutliche eine Verjüngung der Profillinie des Hinterkopfes zu erkennen; durch die Ansichtigkeit von Bart und Ohr der linken Kopfhälfte wirkt die Rückansicht leicht zur linken Seite verschoben.

⁷⁹³ Graindor (1915) 371–373. Seiner Meinung nach sei hierfür ein Modewechsel ausschlaggebend gewesen; die Tatsache, dass lediglich eine Kopfseite umgearbeitet worden sei, gehe möglicherweise auf deren bessere Sichtbarkeit zurück. Alternativ schlägt er vor, das Portrait sei unfertig belassen worden: Graindor (1915) 244. Ablehnend Lattanzi (1968) 63. Zur Umarbeitung vgl. auch Bergmann (1977) 87.

Freilich könnten Kalottenanstückung und grobe Gestaltung der linken Kopfseite auch im Zuge einer späteren Reparatur des Bildnisses erfolgt sein, woran die hohe Wertschätzung, die den Portraits auch zu späterer Zeit noch entgegengebracht wurde, erkennbar wäre. Insbesondere hinsichtlich der unterschiedlichen Bartgestaltung ist man versucht, von einer zweiten Bearbeitungsphase auszugehen⁷⁹⁴; gleichwohl könnten die hier so eindrücklich fassbaren Unterschiede ebensogut auf die mangelnde „Marmor­masse“ auf der linken Seite zurückgehen und wären entsprechend nicht zeitlich auswertbar. Bei einer leichten Kopfwendung zur linken Seite⁷⁹⁵ wäre dieser Bereich ohnehin nicht oder weniger gut sichtbar gewesen.

In stilistischer Hinsicht spricht jedenfalls nichts zwingend gegen eine einzige Phase: so unterschiedlich die Gestaltung von Haar und Bart auf den beiden Kopfseiten erscheinen mag, überzeugende Vergleiche für sämtliche verwendeten Stilmittel finden sich in spätantoinisch-severischer Zeit.⁷⁹⁶

Frisurtypologisch gehört das Bildnis zu einer Gruppe von Portraits, die das Motiv der Anastole aus dem Bildnis Alexanders des Großen übernehmen, das übrige Haupthaar aber nach der Mode der Zeit frisieren.⁷⁹⁷

⁷⁹⁴ Ebenso könnte die Bosse im Nacken ursprünglich zu einem Himation gehört haben, das abgearbeitet und zur Verstärkung der Halspartie in Bossenform stengel­gelassen wurde.

⁷⁹⁵ Hinweise auf eine mögliche Wendung des Kopfes zur linken Seite könnten auch die leichten Asymmetrien im Augenbereich liefern: die Augen sitzen schief; das Oberlid des rechten Auges ist etwas stärker nach oben gezogen als links, wodurch das rechte Auge breiter ist; links hingegen ist das Oberlid kräftiger gestaltet als rechts. In der Vorderansicht zeigen sich ferner die rundere Gestaltung der linken Gesichtshälfte und der näher zur Gesichtsmitte gerückte Halsansatz.

⁷⁹⁶ Eine stilistisch vergleichbare Gestaltung von Haupt- und Barthaar zeigt das u. a. aus typologischen Gründen sicher nach 212 n. Chr. geschaffene Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 411 (Kat. 75) sowie ein weiteres Portrait eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 393 (Kat. 69), das stilistisch in spätantoinische bis frühseverische Zeit gehört. Zu einer spätantoinisch-severischen Datierung passt auch die stoffliche Gestaltung des Inkarnats. Die Gestaltung von Haar und Bart durch wurmartige Bohrungen ist auch im stadtrömischen Kaiserportrait in frühseverischer Zeit greifbar: vgl. beispielsweise das Portrait des Septimius Severus in Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv. 2309 (Fittschen – Zanker (1994) 94 f. Kat. 82 Taf. 101–102. Vgl. hingegen Graindor (1915) 373 f.: Zeitgenosse des Carinus; die Umarbeitung sei nicht lange nach Anfertigung des Ausgangsbildnisses erfolgt. Harrison (1953) 98, die das Bildnis nicht als Umarbeitung erkennt, datiert es in die ersten drei Jahrzehnte des 3. Jhs. n. Chr. Lattanzi (1968) 63: spätgallienisch.

⁷⁹⁷ Vgl. Fittschen (1989) 109 f. mit Abb. 22–24, der belegt, dass es sich um ein reichsweites Phänomen handelt.

67 Portrait eines Unbekannten. Antoninisch/severisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 399

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen. Geringe Beschädigungen im Gesichts- und Haarbereich. Rand des rechten Ohrs bestoßen. Mörtelspuren am Hinterkopf links und im Gesicht. Zwei Messpunkte auf dem Hinterkopf. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit grauen Adern. H ges. 0,28 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 399; Sybel (1881) Nr. 603; Graindor (1915) 378–381 Nr. 33 Taf. XXVI; L'Orange (1933) 57–59. 137 Nr. 85 Abb. 161–162; Harrison (1953) 66 zu Kat. 51. 90 f. 99–102 Taf. 46 a; Harrison (1967) 99 f. Abb. 32; Lattanzi (1968) 64 Nr. 33 Taf. 33; Bergmann (1977) 88; Datsouli-Stavridi (1985) 106 f. Abb. 162–163; Romiopoulou (1997) 66 Kat. 64; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 64; Meischner (2001) 37; Kaltsas (2002) 334 Kat. 708.

Das Gesicht zeichnet sich durch große Augen, die von breiten Oberlidern gerahmt werden, eine kräftige, im Profil leicht gebogene Nase und einen kleinen Mund aus. Die schmalen Brauen sind plastisch abgesetzt und werden durch feine Meißelritzungen binnengegliedert. Der Mund ist durch eine Bohrlinie leicht geöffnet; kaum zu erkennen ist die Begrenzung des Lippenrots. Das breite, abgeflachte Kinn flieht leicht nach hinten. Das fein gearbeitete Haar bildet eine dicht am Kopf anliegende, einheitliche Kappe, die das Gesicht in einem runden Bogen rahmt.

Die zeitliche Stellung des Bildnisses wurde bisher kontrovers diskutiert: eine Datierung in konstantinische Zeit brachte erstmals Paul Graindor⁷⁹⁸ vor, der unter anderem auf die Gestaltung des Mundes und die Anlage der Frisur verwies. Evelyn Harrison lehnte dies zu Recht ab, denn „in the sculptured portraits of Constantine and his contemporaries the surfaces are harder and flatter than they

⁷⁹⁸ Graindor (1915) 378–380. Ihm folgend L'Orange (1933) 58, der das stofflich gestaltete Inkarnat als Kennzeichen der griechischen Herkunft des Bildnisses anspricht. Trotz der durch den Fundkontext bedingten Datierungsanhaltspunkte (s. folgende Anm.) datiert Alkmini Datsouli-Stavridi das Portrait ebenfalls in konstantinische Zeit: Datsouli-Stavridi (1985) 107.

are here, and abrupt intersections of planes are not avoided".⁷⁹⁹ Typologisch liefert die Frisur keinen Anhaltspunkt für die Datierung, da sie in ihrer Form auf die trajanische Zeit zurückgeht. Argumentieren lässt sich hingegen mit der stilistischen Ausarbeitung des Haares, die sich durch eine große Sensibilität auszeichnet, wodurch das Haar sehr stofflich wirkt. Dies schließt eine gallienische Datierung⁸⁰⁰ aus, da das Haar bei Bildnissen dieser Epoche in aller Regel durch einen höheren Grad an Abstraktion und Linearität charakterisiert ist.⁸⁰¹

Eine zeitliche Einordnung des Knabenportraits gelingt am ehesten über Vergleiche mit weiteren aus Athen stammenden Bildnissen: eine stilistisch ähnliche Haargestaltung zeigt das mittel- bis spätseverische Portrait eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 398 (Kat. 80). Auch hier ist das kappenartig am Kopf anliegende Haar ausschließlich durch sehr feine Meißelritzungen binnengegliedert, die nur die Oberfläche des Haares betreffen und nicht in die Tiefe eingreifen. Obwohl die Ritzungen bei diesem Portrait kürzer sind, entsteht ein dem hier besprochenen Bildnis vergleichbarer Oberflächeneindruck. Vergleichbar ist auch die sensible Modellierung der Gesichtsdetails.⁸⁰² Aber auch eine antoninische Entstehung des Knabenportraits ist nicht ausgeschlossen, wie der Vergleich mit einem wohl (früh-)antoninisch zu datierenden Bildnis im Nationalmuseum Inv. 1805 (Kat. 36) zeigt: zwar weist das Stirnhaar weniger Meißelrillungen auf als das hier besprochene Portrait, insbesondere die Profilansichten sind hinsichtlich der Ausarbeitung des Haares jedoch gut vergleichbar. Zum derzeitigen Forschungsstand ist mithin keine endgültige Entscheidung möglich.

⁷⁹⁹ Harrison (1953) 100. Freilich spricht auch der Fundkontext innerhalb der um 280 n. Chr. errichteten, sog. Valerianischen Mauer gegen eine Entstehung in konstantinischer Zeit.

⁸⁰⁰ Harrison (1953) 99 f.; Lattanzi (1968) 64.

⁸⁰¹ Vgl. beispielsweise das spätgallienische Knabenbildnis mit einer typologisch vergleichbaren Frisur in Kopenhagen, National Museum: Fittschen (1984) 155 Abb. 78–79. Verwandter erscheint das Frauenportrait des mittleren 3. Jhs. n. Chr. in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 807: Johansen (1995b) 117.

⁸⁰² Spätseverisch auch Meischner (2001) 37. Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 64 und Kaltsas (2002) 334 Kat. 708: 1. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr.; Romiopoulou (1997) 66 Kat. 64: 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr.

68 Portrait eines Unbekannten. Frühseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 415

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen.⁸⁰³ Oberflächliche Beschädigungen an der Nasenspitze, links an der Wange, am Oberlid sowie am linken Ohrrand. Haar oberflächlich bestoßen und leicht verrieben. Feiner Riss im Schläfenhaar. Bart unter dem Kinn und am Hals leicht bestoßen. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,34 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 264 Nr. 415; Sybel (1881) Nr. 625; Graindor (1915) 362 f. Kat. 26 Taf. 24; Bovini (1943) 264 f. Abb. 65; Harrison (1953) 94; Lattanzi (1968) 50 f. Kat. 17 Taf. 17; Bergmann (1977) 82 Anm. 321. 83. 85. 88; Datsouli-Stavridi (1985) 99 Taf. 147–148; Romiopoulou (1997) 58 Kat. 47; Romiopoulou (o. J.) 51 Kat. 47; Meischner (2001) 141; Kaltsas (2002) 331 Kat. 694.

Das Bildnis zeichnet sich durch seine sorgfältige Gestaltung aus. Individualität verleihen dem Dargestellten der leicht schielende Blick, die herabgezogene linke Braue, die Nase mit der Schwellung im Profil, der kleine Mund mit den schmalen Lippen, der herabhängende Oberlippenzipfel, das fliehende Untergesicht sowie die Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten. Durch eine feine Bohrlinie sind die Lippen geöffnet wiedergegeben. Das Oberkopfhaar besteht aus mittellangen, leicht gewellten Strähnen, die an allen vier Seiten durch tiefe, sorgfältige Bohrungen voneinander getrennt sind; zwischen den einzelnen Locken sind feine Stege stehen geblieben, die wohl als Haarsträhnen zu verstehen sind.⁸⁰⁴ Die kleinen Sichellöckchen des knappen Wangenbarts liegen eng am Gesicht an und sind überwiegend durch sorgfältige Bohrungen gestaltet; der ausschließlich durch Meißelritzungen gebildete Oberlippenbart bindet nicht in den Wangenbart ein. Die plastische Gestaltung des Haars an allen Kopfseiten und die sorgfältige

⁸⁰³ Nach Auffindung wurde das Bildnis auf einem modernen Hermenschaft angebracht, allerdings in einem Winkel, der fälschlicherweise nahelegt, der Portraitierte recke seinen Kopf weit nach vorne, vgl. Lattanzi (1968) Taf. 17. Einen zu tiefen Aufnahmestandpunkt wählte hingegen Graindor (1915) Taf. XXIV, wodurch das Untergesicht deutlich runder wirkt. Brauchbare Aufnahmen legte Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 147–148 vor. Mittlerweile wurde der Hermenschaft wieder entfernt.

⁸⁰⁴ Pfanner (1988) 675.

Gestaltung auch der hinteren Ohrpartien sprechen dafür, dass auch die Rückbeziehungsweise Nebenseiten des Bildnisses zugänglich waren. Für eine leichte Kopfwendung zur linken Seite sprechen die Asymmetrien im Augenbereich.

Die Anlage des Stirnhaars mit den horizontal nach rechts verlaufenden, mit ihren Spitzen in die Stirn umbiegenden Strähnen steht typologisch in der Tradition des Portraits des Antoninus Pius.⁸⁰⁵ Dass das Bildnis jedoch deutlich später, nämlich in frühseverischer Zeit entstanden ist, legt die Physiognomie des Portraitierten nahe, die Bezüge zum Portrait des Geta oder Caracalla im 2. Typus aufweist.⁸⁰⁶

Das Bildnis belegt mithin, dass sich in Athen nach einem zögerlichen Beginn des Bohrgebrauchs diese Technik noch bis in die severische Zeit großer Beliebtheit erfreute.

⁸⁰⁵ Vgl. beispielsweise die um 140 n. Chr. zu datierende Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 446: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 68. Zur Frisur vgl. auch das Bildnis des Kosmeten Onasos (Kat. 32), die typologisch noch enger mit dem Portrait des Antoninus Pius zusammenhängt.

⁸⁰⁶ Vgl. beispielsweise die Replik in Holkham Hall: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 69 d. Vgl. dazu auch Fittschen (1971) 229; Pfanner (1988) 672. Graindor (1915) 362 vermutet unter anderem auf Grund des knappen Barts eine Entstehung des Bildnisses in gallienischer Zeit; dass die Kürze des Bartes einer antoninischen Datierung jedoch nicht entgegensteht, zeigen zahlreiche antoninische Bildnisse junger Männer, die einen knappen Bart tragen, vgl. beispielsweise die Bildnisse in Castle Howard: Fittschen (1999) Taf. 162; Sparta, Museum Inv. 574: Fittschen (1999) Taf. 163 e–f; aus dem Kunsthandel: Fittschen (1999) Taf. 166; Rom, Vatikan Inv. 184: Fittschen (1999) Taf. 182 a–b; Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. 3026: Fittschen (1999) Taf. 184 a–b und das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 356 (Kat. 53). Gallienische Datierung auch bei Bovini (1943) 265. Abgesehen davon wurde das Bildnis in der Forschung bisher severisch datiert: Harrison (1953) 94 (frühseverisch); Lattanzi (1968) 51 (zwischen Caracalla und Alexander Severus); Bergmann (1977) 83 (severisch); Datsouli-Stavridi (1985) 99 (Regierungszeit des Alexander Severus); Meischner (2001) 141 (frühseverisch).

69 Portrait eines Unbekannten. Frühseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 393

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; untere Bartlocken bestoßen. Nase bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Brauenbereich, Haar und am rechten Ohrrand. Mörtelspuren in Haar und Bart; Gesichtspartie sowie Nacken- und Oberkopfbereich gereinigt. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,385 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 262 Nr. 393; Sybel (1881) Nr. 622; Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 389; Graindor (1915) 363–367 Kat. 27 Abb. 28; Poulsen (1928) 252. 253 Abb. 2; Harrison (1953) 51 zu Kat. 38. 88 Anm. 5. 94; Lattanzi (1968) 51 f. Kat. 18 Taf. 18; Bergmann (1977) 88; Datsouli-Stavridi (1985) 96 Taf. 143; Fittschen (1992) 117 mit Anm. 18; von den Hoff (1994) 18 Anm. 14; Romiopoulou (1997) 64 Kat. 60; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 60; Smith (1998) 80 Taf. IX 3; Danguillier (2001) 80 f. 231 Kat. 18. Abb. 33–34; Kaltsas (2002) 331 Kat. 697.

Das Gesicht dieses vergleichsweise jungen Mannes ist von Haaren beinahe zugewachsen. Die Strähnen des Oberkopfhaares reichen nahezu bis auf Höhe der Augenbrauen; Mund, Kinn und Hals werden vollständig vom Bart verdeckt. Individualität verleiht dem Bildnis ferner die im Profil stark gebogene Nase.

Der ursprünglich wohl bis auf die Brust herabreichende Bart wird an den Rändern von zwei langen, kräftigen, zur Mitte hin eingedrehten Strähnen eingefasst. Das Haupthaar besteht aus langen und dicken, leicht gewellten Strähnen, die von einem Scheitel über dem Außenwinkel des linken Auges in einem lebendigen Schwung sichelförmig zur linken Seite gekämmt sind. Oberhalb des zentralen Stirnbereichs türmt sich die Haarmasse zu einem voluminösen Bausch, der dem Haar einen ungeordneten Eindruck verleiht. Auch auf dem Hinterkopf ist das Haar voluminös gestaltet; im Nacken liegt es hingegen eng am Hals an. Haupthaar und Bart sind überwiegend mit dem Meißel gestaltet; vor allem die Haarmasse des Bartes erhielt zusätzlich durch lange, unterschiedlich tiefe Bohrungen Struktur. Da Ohren und Haupthaar auch hinten sorgfältig ausgearbeitet sind, ist davon

auszugehen, dass auch die rückwärtigen Partien des Bildnisses zugänglich waren.

Der lange, den Mund überwuchernde Bart und das ungepflegt wirkende Haupthaar des Dargestellten werden seit Paul Arndt⁸⁰⁷ von der Forschung überzeugend als Bezüge auf Kynikerportraits⁸⁰⁸ gedeutet.⁸⁰⁹

Die Datierung des Bildnisses ist umstritten⁸¹⁰; Evelyn Harrison macht auf die stilistische Verwandtschaft zum Portrait eines unbekanntes Jünglings von der Agora, Museum Inv. S 954 (Kat. 73) aufmerksam, das starke Angleichungen an das Bildnis des Elagabal zeigt und um 220 n. Chr. entstanden sein dürfte.⁸¹¹ Im Unterschied zu diesem sind die Bohrungen bei dem hier besprochenen Bildnis jedoch länger und tiefer, wodurch ein anderer Oberflächeneindruck als beim Jünglingsportrait entsteht. Eher vergleichbar erscheint das anlässlich seiner Erhebung zum Caesar 198 n. Chr. geschaffene Knabenbildnis des Geta, das eine

⁸⁰⁷ Arndt – Bruckmann (1891–1942) zu Taf. 389.

⁸⁰⁸ Abweichend von den überlieferten Kynikerbildnissen zeigt der Dargestellte in die Stirn hineinreichendes Haar, das zwar auf dem Oberkopf aufgeworfen ist, insgesamt aber gepflegter wirkt als beispielsweise das des Antisthenes: Richter (1965b) Abb. 1037. Die Anlage der Haare über der Stirn zeigt, dass hier offenbar eine Frisur, die typologisch mit den *coma in gradus formata*-Frisuren des römischen Kaiserhauses verwandt ist, mit dem aufgeworfenen Haar des Antisthenesportrait kombiniert wurde. Danguillier (2001) 80 f. mit Anm. 850 bringt die Frisur ebenfalls in Zusammenhang mit römischen Kaiser- und Prinzenportraits; die Anastole interpretiert sie allerdings als „hellenistische Pathosformel“, die an die Diadochenportraits erinnere. Ein Portrait in Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. 2460 zeigt dem hier besprochenen Bildnis vergleichbares sichelförmig nach links gestrichenes Stirnhaar in Kombination mit einem langen, allerdings deutlich kürzeren und gepflegteren Bart; die Anastole fehlt: Despinis et al. (2003) Taf. 452 Abb. 850.

⁸⁰⁹ Allerdings ist dabei umstritten, ob sich eine konkrete Bezugnahme auf das Bildnis des Antisthenes greifen lässt: Graindor (1915) 365; Poulsen (1928) 252; Harrison (1953) 88 Anm. 5; Lattanzi (1968) 52 und Fittschen (1992) 117 sprechen sich für Antisthenes als Vorbild aus; von den Hoff (1994) 18 Anm. 14 vermutet vorsichtig eine Angleichung an den sog. Krates; Smith (1998) 80 merkt an, dass „the large moustache and the large proportion of the whole portrait given over to beard and hair appear more ‚Hellenic‘“. Eine deutliche Stilisierung „in Anspielung auf den kynischen Philosophentypus“ erkennt Danguillier (2001) 80 f., eine konkrete Bezugnahme auf ein klassisches Kynikerbildnis beziehungsweise Antisthenes lehnt sie jedoch ab. Vielmehr handele es sich hier um „eine Schöpfung, die auf der Basis zeitgenössischer Haar- und Bartanlage entwickelt ist und diesem Gerüst Formeln überblendet, welche möglicherweise aus der hellenistischen Kunst stammen und in römischer Zeit als dem Habitus eines Kynikers adäquat empfunden wurden“.

⁸¹⁰ In der älteren Forschung wurde eine Datierung in die 2. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. vertreten, Graindor (1915) 366 f.; ihm folgend Poulsen (1928) 252. Ablehnend Lattanzi (1968) 52 (30er Jahre des 3. Jhs. n. Chr.). Anders auch Bergmann (1977) 88 (antoninische Entstehungszeit nicht ausgeschlossen, am ehesten Regierungszeit des Septimius Severus); Datsouli-Stavridi (1985) 96 (frühseverisch); Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 60 (Ende des 2.–Anfang des 3. Jhs. n. Chr.); Danguillier (2001) 80 (Anfang des 3. Jhs. n. Chr.).

⁸¹¹ Harrison (1953) 51 zu Kat. 38. 94, die sich aufgrunddessen für eine spätseverische Entstehung ausspricht. Das diesem verwandte Portrait von der Agora, Museum Inv. S 387 (Kat. 74) zeigt eine dem hier besprochenen Bildnis typologisch vergleichbare Stirnhaaranlage.

ähnliche, überwiegend durch Meißelarbeit gestaltete Haarkappe zeigt.⁸¹² Dies spricht für eine frühseverische Datierung des hier besprochenen Portraits.

⁸¹² Vgl. beispielsweise die Replik in München, Glyptothek Inv. 352 (, Herrscherbild III, 1 (1971) 108 Taf. 25). Verwandt erscheint insbesondere die Gestaltung des Seitenhaars.

70 Portrait eines Unbekannten. Frühseverisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 335

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaarlinie beschnitten. Einzelne Locken in Haar und Bart bestoßen beziehungsweise abgebrochen; größere Beschädigung auf dem Oberkopf. Quadratischer Ausbruch an der Rückseite des Portraits im Haar; ein Teil der abgesplitterten Fragmente wurden modern wieder angefügt. Nase bestoßen; oberflächliche Beschädigungen und Kratzspuren im Gesicht. Binnengliederung von Haar und Bart z. T. verschliffen. Mörtelspuren in Haar und Bart, Gesichtsbereich weitgehend gereinigt. Marmor hellbraun-gräulich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. ca. 0,40 m; Kinn – Scheitel 0,33 m⁸¹³. Am 6. April 1933 in einer Deponierung in der Nähe der Schaufelradrinne einer Wassermühle aus dem 5. Jh. n. Chr. im südöstlichen Bereich der Agora gefunden.

Literatur: Shear (1933a) 309 Taf. XXXVIII, 2; Shear (1935a) 416–418 Abb. 39–40; Herrscherbild II, 4 (1939) 13. 95; Harrison (1953) 38–41 Kat. 28. 89 Anm. 11. 90 Anm. 12 Taf. 19; Vermeule (1954) 255; Harrison (1960a) Frontispiz und Abb. 13; Vermeule (1968) 263 f. 430 f.; Fittschen (1971) 229 f.; Hannestad (1974) 82. 92 Kat. 17; Poulsen (1974) 156 zu Kat. 157; Athenian Agora (1976) 209; Bergmann (1977) 82 Anm. 320; Walters (1988) 81 Anm. 89; Wegner (1988) 65. 67; Athenian Agora (1990) 213; Kreikenbom (1992) 254 f. Nr. VI 5 Taf. 32 a–b; Danguillier (2001) 115 f.

Dieses Bildnis zeichnet sich gleichermaßen durch seine hohe Qualität wie auch deutliche Überlebensgröße aus. Altersmerkmale wie Nasenwurzel- und Nasolabialfalten, die schmalen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen, die kräftige, im Profil gebogene Nase, der kleine Mund mit den schmalen Lippen und das vorspringende Kinn verleihen dem Portrait Individualität. Der Bart besteht aus voluminösen, langen Strähnen, die sich unter dem Kinn schneckenförmig einrollen. Die Oberlippe wird nahezu vollständig vom Oberlippenbart verdeckt. Das voluminöse Haupthaar besteht aus langen, gewellten Strähnen, die bis in den Nacken herunterwallen. Über den Oberkopf sind sie nach vorne gestrichen und fallen als Lockenpaket in die Stirn, während sie an den Seiten nach unten

⁸¹³ Harrison (1953) 38 zu Kat. 28. Setzt man 0,20–0,25 m als lebensgroßes Kopfformat voraus, handelt es sich um ein etwa 1,5-fach lebensgroßes Bildnis. Überlebensgröße ist bei antiken Portraits seit griechischer Zeit üblich, „wobei seit dem späteren 2. Jh. n. Chr. eine Größe von ca. 0,30 m fast als Regel gelten kann“: Fittschen (1994) 613 f.

gestrichen sind und die Ohren nahezu vollständig verdecken. Haar und Bart sind durch Bohrarbeit aufgelockert; zusätzlich werden die Einzelsträhnen durch sehr feine Meißelritzungen binnengegliedert, die dem Haar eine seidige Wirkung verleihen. Die Asymmetrien im Gesichtsbereich lassen auf eine leichte Drehung des Kopfes zur linken Seite schließen.

Insbesondere auf Grund der deutlichen Überlebensgröße wurde das Bildnis verschiedentlich als Angehöriger des römischen Kaiserhauses identifiziert: vorgebracht wurde eine Benennung als Aelius Verus⁸¹⁴, Commodus⁸¹⁵ und Septimius Severus.⁸¹⁶ Zu Letzterem bestehen frisurtypologisch die größten Ähnlichkeiten: insbesondere die Anordnung des Schläfenhaars ist vergleichbar; entferntere Verwandtschaft zeigt das Stirnhaar, das beim Athener Kopf abweichend vom Kaiserbildnis allerdings nicht so deutlich in separate Einzelsträhnen aufgegliedert ist. Aus der beschriebenen Verwandtschaft ergibt sich jedoch keine kaiserliche Benennung, denn das Bildnis lässt sich in keiner Einzelheit mit der Typenreihe des Septimius Severus oder eines anderen römischen Kaisers verbinden.⁸¹⁷

Analog zu den vorgebrachten Benennungsvorschlägen wurde das Bildnis in früh-⁸¹⁸ beziehungsweise spätantoninische⁸¹⁹ und frühseverische⁸²⁰ Zeit datiert. Eine auf stilistischen Kriterien basierende Argumentation erweist sich insbesondere insofern als problematisch, als dass fein ziseliertes Haar im gesamten Zeitraum, also von frühantoninischer⁸²¹ bis in severische Zeit, belegt ist.⁸²² Einen *terminus*

⁸¹⁴ Vermeule (1954) 255; Vermeule (1968) 430 f.; Hannestad (1974) 82; Athenian Agora (1976) 209; Athenian Agora (1990) 213. Ablehnend Wegner (1988) 67.

⁸¹⁵ Shear (1933a) 309.

⁸¹⁶ Shear (1935a) 416; Herrscherbild II, 4 (1939) 13.

⁸¹⁷ So auch Harrison (1953) 39 zu Kat. 28 (Privatmann, kein Septimius Severus). Vgl. auch Wegner (1988) 67 (kein Aelius Verus).

⁸¹⁸ Harrison (1953) 39 f. zu Kat. 28; Walters (1988) 81 Anm. 89; Athenian Agora (1976) 209; Athenian Agora (1990) 213 (entsprechend der Benennung als Aelius Verus). Antoninisch auch Vermeule (1954) 255; Vermeule (1968) 263 f. (Bildnis des Aelius Verus, geschaffen anlässlich des Besuchs von Lucius Verus in Athen); Hannestad (1974) 82 (postumes Portrait des Aelius Verus); Bergmann (1977) 82 Anm. 320.

⁸¹⁹ Shear (1933a) 309 (entsprechend seiner Benennung als Commodus).

⁸²⁰ Shear (1935a) 416. 418 (entsprechend seiner Benennung als Septimius Severus); Herrscherbild II, 4 (1939) 13 (entsprechend seiner Benennung als Septimius Severus); Wegner (1988) 67.

⁸²¹ Vgl. beispielsweise das Knabenbildnis des Lucius Verus in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 705: Fittschen (1999) Taf. 58–59, und die Bildnisse der Faustina Minor im 8. Bildnistypus im Museo Capitolino Inv. 666 und 632: Fittschen – Zanker (1983) Kat. 21–22 Taf. 29–31.

post quem für die Datierung des hier besprochenen Bildnisses liefern am ehesten die frisurtypologischen Verwandtschaften zu den Portraits des Septimius Severus im Serapistypus, der anlässlich der Ägyptenreise des Kaisers 199/200 n. Chr. geschaffen worden war.⁸²³ Einem derartigen Zeitansatz entspricht auch die Form des Bartes, die dem Bildnis des Clodius Albinus nahesteht.⁸²⁴

⁸²² Vgl. beispielsweise das frühseverische Bildnis einer Unbekannten im Museo Capitolino Inv. 280: Fittschen – Zanker (1983) 96 f. Kat. 140 Taf. 165–167.

⁸²³ Fittschen – Zanker (1994) 95 zu Kat. 83. In antoninische Zeit datieren das hier besprochene Bildnis Harrison (1953) 39 f. und Danguillier (2001) 115 f. (die von ihr 116 Anm. 1220 genannten frisurtypologischen Vergleiche überzeugen allerdings nicht).

⁸²⁴ Vgl. beispielsweise die Replik in Bloomington, Indiana Univ. Art Museum: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 63 a.

71 Portrait eines Unbekannten. Um 200 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 394

Erhaltungszustand: Hermenschaft gebrochen; ursprünglich geglättete Vorderseite abgeschlagen. Kopf gebrochen, sitzt bruchlos auf Hals. Armlöcher an den Rändern bestoßen. Verwitterungsspuren an der rechten Kopfhälfte und Rückseite des geglätteten Hermenschafts. Ohrränder und Nase ergänzt. Einzelne Haar- und Bartspitzen bestoßen. Größere Beschädigung auf dem hinteren Oberkopf. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit silbrigen Einschlüssen. H ges. 0,75 m; Kinn-Scheitel: 0,35 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 262 Nr. 394; Sybel (1881) 111 Nr. 610; Hekler (1912) XLII. 323 Taf. 259; Graindor (1915) 329–332 Nr. 11 Taf. 19; Lattanzi (1968) 45 f. Nr. 12 Taf. 12; Bergmann (1977) 83; Fittschen (1977) 90 Anm. 4; Romiopoulou (1997) 59 Kat. 50; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 50; Danguillier (2001) 101; Kaltsas (2002) 328 f. Kat. 690.

Das sorgfältig gestaltete Portrait zeichnet sich durch einen langen, zotteligen Bart, voluminöses Haupthaar, eine kurze, leicht gebogene Nase und Altersmerkmale wie Nasenwurzel-, Nasolabial- und Stirnfalten aus. Die durch Iris, Pupille und Tränenkarunkel gegliederten Augen liegen dicht unterhalb der plastisch gestalteten Brauen. Die Strähnen des Oberlippenbarts verdecken die Oberlippe vollständig, die Unterlippe ist kurz und schmal. Durch eine breite Bohrrille ist der Mund geöffnet dargestellt. Die Bartsträhnen sind durch Meißel und Bohrer sorgfältig gestaltet und entwickeln großes Volumen. Das Haupthaar besteht aus kürzeren, leicht gewellten Strähnen, die über den Oberkopf nach vorne gestrichen sind. Über der Stirn sind sie horizontal angeordnet und, wie auch an den Seiten, durch Bohrungen aufgelockert. Auch im Nackenbereich ist das Haar sorgfältig und zum Teil mit dem Bohrer gestaltet; lediglich auf dem Oberkopf wurde es ausschließlich mit dem Meißel gearbeitet. Offensichtlich war die Herme von allen Seiten ansichtig.

Verschiedentlich wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Gestaltung des Bartes in der Tradition der Portraits der Kaiser Pertinax⁸²⁵, Prescennius Niger⁸²⁶ und Didius Iulianus⁸²⁷ steht.⁸²⁸ Die kleinteilige Frisur und ihre Motivik über der Stirn erinnern hingegen an das Portrait des Septimius Severus im 1. Bildnistypus.⁸²⁹ Die typologischen Verwandtschaften sprechen für eine Datierung des Bildnisses in die Zeit um 200 n. Chr.; dazu passen auch Art und Ausmaß des Bohreinsatzes.⁸³⁰

Trotz der beschriebenen typologischen Verwandtschaften steht das Bildnis nicht in der Tradition des durch das römische Kaiserhaus geprägten ‚Zeitgesichts‘, sondern scheint sich konkret auf das Portrait des sog. Aischylos zu beziehen.⁸³¹

⁸²⁵ Vgl. beispielsweise die Replik in Leiden, Rijksmuseum, Inv. 1822: Bastet – Brunsting (1982) Taf. 116.

⁸²⁶ Vgl. das Portrait des Prescennius Niger auf römischen Münzen: RIC IV, 1 Taf. I–II.

⁸²⁷ Vgl. das Portrait des Didius Iulianus auf römischen Münzen: RIC IV, 1 Taf. III–IV.

⁸²⁸ Vgl. Graindor (1915) 330–332; Lattanzi (1968) 46. Vgl. auch Danguillier (2001) 101, die aufgrund der Anlehnung an die kaiserzeitliche Mode eine „Philosophenstilisierung“ des Dargestellten zumindest in Frage stellt. Allerdings berücksichtigt diese Einschätzung nicht die Tradition, in der die kaiserlichen Bildnisse selbst stehen: der im Verlauf des 2. Jhs. n. Chr. zunehmend länger werdende Bart darf auch im Kaiserportrait als „Philosophen-“ beziehungsweise „Bildungsbart“ verstanden werden, vgl. Zanker (1995) 211 f.; Bergmann (1988) 31. Vgl. dazu auch Hekler (1912) XLII, der das hier besprochene Bildnis als einen der „unmittelbaren Abkömmlinge der hellenistischen Philosophenportraits“ bezeichnet.

⁸²⁹ Vgl. beispielsweise Florenz, Pal. Pitti Inv. 640: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 66 a. Bergmann (1977) 83 weist darüber hinaus auf Ähnlichkeiten in der Frisuranlage zwischen dem hier besprochenen Portrait und dem Bildnis eines Unbekannten von der Athener Agora hin: Agora, Museum Inv. S 517 (Kat. 86).

⁸³⁰ So auch Graindor (1915) 330–332; Lattanzi (1968) 46; Danguillier (2001) 101; Bergmann (1977) 83 (severisch).

⁸³¹ Fittschen (1977) 90 Anm. 4. Ablehnend Danguillier (2001) 101, die jegliche Bezugnahme auf griechische Vorbilder bestreitet.

71 a Portrait eines Unbekannten. Um 200 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 336

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen. Bartspitzen und Nase bestoßen. Oberfläche verrieben. Brauenpartie bestoßen, oberflächliche Beschädigungen an Stirn und Wangen. Ausbruch über dem Stirnhaar, Kalotte beschädigt. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,33 m. Aus Athen.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 245 Nr. 336; Sybel (1882) 112 Nr. 636; Kastriotis (1908) 72; Graindor (1915) 330; Lattanzi (1968) 45 zu Nr. 12 Taf. 34 a; Bergmann (1977) 83; Stavridi (1981b) 127 Taf. 45 α; Romiopoulou (1997) 106 Kat. 106; Romiopoulou (o. J.) 71 Kat. 106; Kaltsas (2002) 356 Kat. 758.

1915 wies erstmals Paul Graindor darauf hin, dass dieses Bildnis in einem Replikenverhältnis zum Portrait des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 394 (Kat. 71) steht.⁸³² Allerdings sind die einzelnen Motive wie die Bohrung der Lidfalte und die Gestaltung von Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten deutlich grober ausgeführt.⁸³³ Die Bartsträhnen sind durch lange, tiefe Bohrungen voneinander getrennt; ihrer Binnengliederung dienen kurze, wurmförmige, unsauber belassene Kanäle, die oberflächliche Licht-Schatten-Effekte hervorrufen und dem Bart auf diese Weise Plastizität verleihen.⁸³⁴ Das Haupthaar ist überwiegend mit dem Meißel, an der rechten Seite zusätzlich durch flache Bohrarbeit gestaltet. Zur groben Gestaltung der Haarlocken auf dem Hinterkopf gelangte ausschließlich der Meißel zum Einsatz.

⁸³² Graindor (1915) 330.

⁸³³ Graindor (1915) 330 interpretiert die beschriebenen Unterschiede mit dem im Vergleich zur Replik Inv. 394 (Kat. 71) höheren Alter des Dargestellten. M. E. sind sie hingegen lediglich ein Zeichen der geringeren Qualität des hier besprochenen Bildnisses.

⁸³⁴ Der verstärkte Bohreinsatz im Bart ist ebenfalls auf die geringe Qualität des Bildnisses zurückzuführen: er stellt gleichsam einen „Qualitätsersatz“ für die an den qualitätvollsten stadtrömischen Kaiserbildnissen im Verlauf des 2. Jhs. n. Chr. zunehmend greifbare Tendenz zu verstärkter Bohrarbeit zur Erzielung von Licht-Schatten-Effekten dar. Zur Beurteilung der Bohrstile vgl. Pfanner (1988) 670–675, bes. 672.

Die erhaltenen Reste des Halsansatzes und die Asymmetrien im Gesicht deuten darauf hin, dass der Dargestellte seinen Kopf zur Seite wendete.⁸³⁵

Eine Datierung des Bildnisses in frühseverische Zeit, wie sie durch die Replik Im Nationalmuseum Inv. 394 (Kat. 71) nahegelegt wird, ist auch aus stilistischen Gründen wahrscheinlich.⁸³⁶

⁸³⁵ Der Halsansatz spricht für eine Kopfwendung zur rechten Seite. Die Asymmetrien im Gesichtsbereich hingegen lassen keine eindeutige Aussage hierüber zu: für eine Kopfwendung nach rechts sprechen die deutlich flüchtigere Bildhauerarbeit an der rechten Seite des Portraits, die demnach nicht oder nicht so gut sichtbar war; außerdem sind rechter Augapfel und Augenbraue plastischer gestaltet und das linke Auge sitzt tiefer als das rechte. Auf der anderen Seite ist die Tatsache, dass das linke Ohr deutlich höher als das rechte sitzt, als Indiz für eine Kopfwendung zur linken Seite zu werten; dafür spricht auch, dass die linke Gesichtshälfte breiter ist als die rechte und stärker nach hinten flieht, wodurch bei einer Kopfwendung nach links ein ‚reineres‘ Profil entstehen würde; außerdem sitzt das rechte Auge weiter am Gesichtsrand, das linke ist zur Mitte hin versetzt, die Lidfalte ist links tiefer und das rechte Oberlid ist breiter. Möglicherweise sind diese Asymmetrien zumindest teilweise auf die geringe Qualität des Bildnisses zurückzuführen: wenn das Portrait des Unbekannten Kat. 71, das einen exakt geradeaus gehaltenen Kopf zeigt, die Vorlage für das hier besprochene Bildnis war, hatte der Bildhauer möglicherweise Probleme bei der Umsetzung der Kopie, bei deren Gestaltung er der neuen Aufstellungsform mit leichter Kopfwendung zur Seite durch den Gebrauch von Asymmetrien im Gesichtsbereich Rechnung tragen musste.

⁸³⁶ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Septimius Severus in Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv. 2309: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 101. Die geschlossene, kaum mit Bohrungen versehene Haarkappe des Athener Portraits ist nicht zeitlich auswertbar, sondern hängt wohl eher mit der Qualität des Bildnisses zusammen. Dieses Bildnis und das im Replikenverhältnis dazu stehende (Kat. 71) führen deutlich vor Augen, dass stilistische Abweichungen nicht zwangsläufig zeitlich bedingt sind, sondern auch entscheidend mit der Qualität des Portraits zusammenhängen.

72 Portrait eines Unbekannten. 200–210 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 419

Erhaltungszustand: Büste im Blätterkelch.⁸³⁷ Unmittelbar unterhalb der Halsgrube gebrochen und an allen Seiten stark bestoßen, Ausbrüche hinten links z. T. mit Gips verschmiert. Einzelne Strähnen des Oberkopfhaares bestoßen; gesamtes Nacken- und hinteres Seitenhaar fehlte und wurde in künstlich patiniertem Gips ergänzt. Nase und einzelne Bartlocken insbesondere unterhalb des Kinns bestoßen. Brauenpartie oberflächlich beschädigt. Feine Risse am Halsansatz und im Gesichtsbereich; Kratzspuren auf den Wangen. Marmor grau bis bräunlich verwittert; Hautpartien poliert.

Sehr feinkörniger, lichtdurchlässiger Marmor.⁸³⁸ H ges. 0,48 m. 1876 im Dionysostheater im Bereich des höhergelegenen, westlichen Teils der Cavea gefunden.⁸³⁹

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 265 f. Nr. 419; Sybel (1881) Nr. 2890; Lepsius (1890) 93 Nr. 249; Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 301–302; Wiegand (1904) 306 f.; Staïs (1907) 85 Nr. 420; Kastriotis (1908) 77 Nr. 419; Delbrück (1912) LII f. Kat. 46 Abb. 22 Taf. 46; Hekler (1912) XLII. 261. 323 Nr. 261. 327; Graindor (1915) 411 Anm. 3; Cagnat – Chapot (1916) 513 f.; Graindor (1922) 41–49 Taf. 3 Abb. 9; Picard (1926) 443 f. Abb. 176; Strong (1926) 388 Abb. 234. 390 f.; Papaspiridi (1927) 114 Kat. 419; Rodenwaldt (1927) 662. 736 Kat. 662; Arndt (1928) 8; Herrmann (1928) 94; Graindor (1930) 62 Nr. 4 Abb. 2; Graindor (1934) 273–277 Taf. XV; Paribeni (1934) 38 Taf. CCXXIX; Ducati (1938) 259 Taf. CLXIV, 2; Hekler (1938) 94 Anm. 10; Bovini (1943) 303 f. Taf. IV, 4; Mathew (1943) 67 f. Taf. IV, 2; Buschor (1947) 160 Abb. 66; Harrison (1953) 88 Anm. 1. 97 Anm. 44; Hafner (1954) 106; Felletti Maj (1958) 230 f. Kat. 304; von Heintze (1959) 183 f. Anm. 38; Jucker (1961) 108 f. Abb. 46 a–b. 47 a St. Anhang I; von Heintze (1963) 52 Anm. 128; Inan – Rosenbaum (1966) 111 zu Kat. 114; Alföldi (1967) 271 f. 278 Taf. 71, 1. 72. 78, 1 (= Wiederabdruck Alföldi (1930)); Fittschen (1969) 231 Anm. 89; Fittschen (1971) 244–249. Abb.

⁸³⁷ Zur Form der Büste vgl. Jucker (1961) 109 mit Hinweis auf eine partielle Unfertigkeit der Blätter. Der Befund spricht für eine dem Trajansportrait in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1723 vergleichbare Gestaltung der Büstenrückseite: Johansen (1995a) 102 f. Kat. 36.

⁸³⁸ Lepsius (1890) 93 zu Nr. 249 und Kavvadias (1880–1882) 265 Kat. 419 weisen darauf hin, dass der Marmor nicht griechisch sei; so auch Datsouli-Stavridi (1985) 85; Papaspiridi (1927) 114 Kat. 419; Cagnat – Chapot (1916) 513 f. Romiopolou (1997) 104 Kat. 105 vermutet Inselmarmor. Fittschen (1971) 248 Anm. 127 bezeichnet den Marmor als „offenbar nicht attisch“ und bezweifelt daher sowie auf Grund der auffallend hohen Qualität, dass das Bildnis in einer attischen Werkstatt hergestellt wurde. Anders Bergmann (1977) 82 mit Anm. 321. Stavridi (1976a) 107 Anm. 8 hält den Marmor fälschlicherweise für pentelisch.

⁸³⁹ Graindor (1922) 48 f. bezweifelt, dass der Fund- dem ursprünglichen Aufstellungskontext entspricht; vor dem Hintergrund seines Benennungsvorschlages als Sophist Polemon erwägt er eine Aufstellung auf der Akropolis oder im Asklepieion.

43. 47; Andreae (1973) 245. 252 Nr. 120. 255 Abb. 120; Alföldi, *Istoria tou Ellenikou Ethnous* (1976) 595 Abb. 138; Stavridi (1976a) 106 f. Abb. 11; Bergmann (1977) 47. 80–82. Taf. 24, 5; Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 13 f.; Karouzou (1979) 96; Meischner (1982) 407 f.; Dasouli-Stavridi (1985) 84 f. Taf. 118–119; Smith (1988) 142 f. Taf. 73; Fittschen (1989) 109 Abb. 13–14; Romiopoulou (1997) 104 f. Kat. 105; Romiopoulou (o. J.) 71 Kat. 105. 72 Abb.; Fittschen (1999) 106 Anm. 498; Danguillier (2001) 8; Meischner (2001) 18 Abb. 13; Kaltsas (2002) 362 f. Nr. 775; Kaltsas (2007) 431; Fejfer (2008) 276 Abb. 208. 278.

Der Unbekannte aus dem Dionysostheater steht in Bezug auf die Qualität seiner Ausarbeitung innerhalb der attischen Portraitkunst bisher allein und dürfte wohl nicht zuletzt deshalb zu den am häufigsten besprochenen Bildnissen der Antike gehören. Entsprechend zahlreich sind die bisher vorgebrachten Datierungs- und Benennungsvorschläge. 2008 erfolgte die letzte Besprechung des Kopfes durch Jane Fejfer, die, insbesondere auf Grund eines Vergleiches mit der Büste des Flussgottes Olganos, die in Makedonien gefunden wurde⁸⁴⁰, in Zweifel zieht, dass es sich bei dem Athener Kopf überhaupt um ein Portrait handelt: ohne Inschrift könne nicht ausgeschlossen werden, dass er eine Personifikation darstelle.⁸⁴¹ Bevor nun also Datierung und Benennung des Kopfes thematisiert werden sollen, ist zu fragen, ob und inwiefern das Werk als Portrait und mithin Darstellung einer historischen Person anzusprechen ist. Verschiedentlich wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Darstellung stark idealisiert sei⁸⁴²: beispielsweise fehlen Altersmerkmale abgesehen von der dezent angegebenen Nasenwurzelfalte vollständig; ferner ist das in langen, üppigen Locken bis in den Nacken wallende Haar mit dem Wirbel über der Stirn auch für Personifikationen belegt.⁸⁴³ Dass es sich bei dem Kopf aus dem Dionysostheater wohl doch um ein Portrait handeln dürfte, legen die individuellen Merkmale wie die schmallängliche Kopfform mit den

⁸⁴⁰ Fejfer (2008) 277 Abb. 209.

⁸⁴¹ Fejfer (2008) 278. 486 Anm. 19.

⁸⁴² Cagnat – Chapot (1916) 513 f.; Smith (1988) 142 f.; Romiopoulou (o. J.) 71 Kat. 105; Kaltsas (2002) 362 Kat. 775.

⁸⁴³ Vgl. beispielsweise die oben erwähnte Personifikation des Flusses Olganos, Fejfer (2008) 277 Abb. 209.

hohen Wangenknochen, der kurze Bart, die individuell gestaltete Augen-⁸⁴⁴ und Brauenzone⁸⁴⁵ sowie die im Profil gebogene Nase⁸⁴⁶ nahe.

Unmittelbar nach seiner Auffindung wurde das Bildnis 1880–1882 durch Kavvadias in Verbindung mit renaissancezeitlichen Christusbildern gebracht; gleichwohl wies er einschränkend darauf hin, dass eine derartige Benennung vor dem Hintergrund des Fundortes wohl kaum wahrscheinlich sei.⁸⁴⁷ Richard Delbrück brachte 1912 mit Verweis auf Münzbildnisse eine Benennung als einen der bosporanischen Könige Rhoimetalkes oder Eupator hervor⁸⁴⁸, die seither immer wieder Zuspruch gefunden hat.⁸⁴⁹ Abgesehen davon wurde das Bildnis mit Herodes Atticus⁸⁵⁰, Polemon⁸⁵¹ und Kaiser Gallienus⁸⁵² identifiziert. Einige dieser Vorschläge können aus unterschiedlichen Gründen ausgeschlossen werden, alle übrigen bleiben – und darauf wurde bereits vielfach hingewiesen⁸⁵³ – zum jetzigen Kenntnisstand hypothetisch.⁸⁵⁴

⁸⁴⁴ Charakteristisch sind die breiten Lider, die deutlich über den Augapfel hervorstehen.

⁸⁴⁵ Die insgesamt sehr langen Brauen verlaufen nahezu waagrecht und biegen erst jenseits des Augenaußenwinkels kantig nach unten um. Die Tatsache, dass sie zusammengewachsen sind, ist ein „für severische Portraits typisches Phänomen“: Fittschen (1999) 106 mit Anm. 498.

⁸⁴⁶ Auch aufgrunddessen wurde vermutet, der Dargestellte sei Angehöriger einer semitischen Ethnie: Hekler (1912) 261; Graindor (1915) 411 Anm. 3; Strong (1926) 390 f.; Herrmann (1928) 94; Felletti Maj (1958) 230 f. Kat. 304. Ablehnend Alföldi (1967) 278; Fittschen (1971) 244 247. 248 f.; Fittschen (1989) 109.

⁸⁴⁷ Kavvadias (1880–1882) = Kavvadias (1880–1882) 265 Kat. 419.

⁸⁴⁸ Delbrück (1912) LII f.

⁸⁴⁹ Arndt (1928) 8 (Eupator); Ducati (1938) 259 (Rhoimetalkes?); Smith (1988) 142 f. ((unbenannter) Klientelkönig aus dem Schwarzmeerraum); Romiopoulou (1997) 104 Kat. 105 (barbarischer Herrscher); so auch Romiopoulou (o. J.) 71 Kat. 105 (philhellenischer Herrscher aus dem Schwarzmeergebiet?). Die Benennung als Rhoimetalkes beziehungsweise Eupator lehnen Cagnat – Chapot (1916) 513 f. zwar ab, allerdings sei „la longue chevelure, pleine de noblesse dans sa négligence, (...) identique à celle que portent, sur leurs monnaies, les princes du Bosphore de Thrace“. Die Identifikation mit einem der bosporanischen Könige vollständig ablehnend Graindor (1915) 411 Anm. 3; Graindor (1934) 274; Jucker (1961) 109; Fittschen (1971) 244 Anm. 122; Fittschen (1989) 109.

⁸⁵⁰ Strong (1926) 388. 390 f.

⁸⁵¹ Graindor (1922) 41–49; Graindor (1934) 274; Picard (1926) 443 f.

⁸⁵² Alföldi (1967) 271 f.; Mathew (1943) 67 f. (vgl. dazu auch Kommentar Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979); vorsichtig auch Felletti Maj (1958) 230 f. Kat. 304. Ablehnend unter anderem Fittschen (1971) 244. 247–249.

⁸⁵³ Klassifizierung als Unbekannter bei Wiegand (1904) 306 f.; Stais (1907) 85 Nr. 420; Kastriotis (1908) 77 Nr. 419; Cagnat – Chapot (1916) 513 f.; Papaspiridi (1927) 114 Kat. 419; Rodenwaldt (1927) 662. 736 Kat. 662; Hekler (1938) 94 Anm. 10 (Ablehnung der Benennung als Gallienus); Bovini (1943) 303 f.; Jucker (1961) 108; Fittschen (1971) 244 247. 248 f.; Andrae (1973) 245; Fittschen (1989) 109; Kaltsas (2002) 362 Kat. 775; vorsichtig auch Fejfer (2008) 276 Abb. 208. 278.

⁸⁵⁴ Zu Recht lehnt Danguillier (2001) 8 die durch Jucker (1961) 109 („homo spiritualis“); von Heintze (1963) 52 Anm. 128; Stavridi (1976a) 105–107 und Datsouli-Stavridi (1985) 84 vorgebrachte Identifikation als Denker oder Philosoph ab. Vgl. auch Jucker (1961) 138 zur

Das Portrait gehört zu einer Reihe von Bildnissen überwiegend junger Männer, die sich durch üppiges, lang herabwallendes Haar auszeichnen; zum Teil sitzt oberhalb der Stirn eine Anastole oder das Haar ist wie hier zu den Seiten und nach oben weggestrichen.⁸⁵⁵ Klaus Fittschen bringt die Frisuranlage dieser Gruppe in Zusammenhang mit dem Bildnis Alexanders des Großen⁸⁵⁶, während Paul Zanker von einer allgemeineren Angleichung an Heroenbildnisse ausgeht.⁸⁵⁷ Das Portrait aus dem Dionysostheater ist überzeugend in die Zeit um 200–210 n. Chr. datiert worden.⁸⁵⁸

Blätterkelchbüste, deren Verwendung in Verbindung mit einem Dichter- oder Philosophenbildnis bisher nicht belegt ist.

⁸⁵⁵ Diese Bildnisse, die häufig als Barbarenbildnisse bezeichnet wurden, stellte erstmals Klaus Fittschen zu einer Gruppe zusammen: Fittschen (1989).

⁸⁵⁶ Fittschen (1989). Für das hier besprochene Bildnis aus dem Dionysostheater nennt er neben dem Alexander Helios im Capitol auch das Bildnis Mithradates IV. als Vorbild, der seinerseits Alexanderportraits nachahmte: Fittschen (1989) 109.

⁸⁵⁷ Zanker (1995) 235 f. Dazu würde auch passen, dass die Bildnisse überwiegend mit nacktem Oberkörper wiedergegeben sind. In Bezug auf das hier besprochene Bildnis zieht Zanker eine Darstellung als neuer Diomedes in Erwägung: Zanker (1995) 350 Anm. 65 mit Verweis auf die Büste eines Unbekannten in New York, Metropolitan Museum: von Bothmer (1990) 214 f. Kat. 155. Verschiedentlich wurde in der bisherigen Forschung darauf hingewiesen, dass das Portrait aus dem Dionysostheater mit spätklassischen und hellenistischen Bildnissen in Beziehung stehe, wobei meist auf das Bildnis des sog. Maussolos aus dem Mausoleum von Halikarnassos verwiesen wurde: vgl. beispielsweise Strong (1926) 390 f.; Ducati (1938) 259; Smith (1988) 142 f.

⁸⁵⁸ Fittschen (1971) 244 247–249 mit Vergleichen zu Bildnissen des Commodus, Septimius Severus und Caracalla; Fittschen (1989) 109; Fittschen (1999) 106. Frühseverisch auch Andreae (1973) 245. 252 Nr. 120; Bergmann (1977) 80 f.; Meischner (1982) 407 f.; Smith (1988) 142 f.; Romiopoulou (1997) 104 Kat. 105; Romiopoulou (o. J.) 71 Kat. 105; Meischner (2001) 18; Kaltsas (2002) 362 Kat. 775. In der älteren Forschung schwanken die Datierungsvorschläge zwischen der frühantoninischen und gallienischen Zeit. Gallienisch: Alföldi (1967) 271 f. Mathew (1943) 67; Felletti Maj (1958) 230 f. Kat. 304; von Heintze (1959) 183; von Heintze (1963) 52 Anm. 128; Inan – Rosenbaum (1966) 111 zu Kat. 114; Stavridi (1976a) 105–107; vorsichtig Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 14; Datsouli-Stavridi (1985) 84. Die gallienische Datierung ablehnend Hekler (1938) 94 Anm. 10. Ohne nähere Begründung klassifiziert Papaspiridi (1927) 114 Kat. 419 das Bildnis als „travail soigné des derniers temps de l'époque romaine“. Eine antoninische Datierung vertreten hingegen Wiegand (1904) 306 f.; Delbrück (1912) LII f.; Hekler (1912) 261; Graindor (1915) 411 Anm. 3; Graindor (1922) 41; Picard (1926) 443 f.; Strong (1926) 390 f.; Arndt (1928) 8; Graindor (1934) 274; Ducati (1938) 259; Bovini (1943) 303 f.; Harrison (1953) 88 Anm. 1; Hafner (1954) 106; Jucker (1961) 110 und jüngst auch Fejfer (2008) 276 zu Abb. 208.

73 Portrait eines Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 954

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an der rechten Braue, im Bartbereich sowie im Haar. Oberfläche insgesamt sehr gut erhalten; leichte Raspelspuren an Ohren und Hals. Marmor gräulich bis mittelorange verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,32 m. Am 7. Juni 1937 auf der Agora in einem Brunnen westlich der Tholos gefunden.⁸⁵⁹

Literatur: Thompson (1940) 101; Harrison (1953) 51 Nr. 38 Taf. 25; Athenian Agora (1962) 192; von Heintze (1966–1967) 221 Taf. 75,2. 77,2; Herrscherbild III, 1 (1971) 140; Poulsen (1974) zu Kat. 151; Athenian Agora (1976) 302; Bergmann (1977) 83 mit Anm. 327; Meischner (2001) 31 Abb. 50. 152.

Dieser junge Mann zeichnet sich durch einen langrechteckigen Gesichtsumriss, kräftige, in der Mitte zusammengewachsene Augenbrauen, eine kurze, im Profil leicht gebogene Nase und schmale Oberlider aus. Der breite Mund mit den vorspringenden, durch eine Bohrrille getrennten Lippen ist durch einen kräftigen Einzug vom kantigen Kinn abgesetzt. Die hohe Stirn wird vom voluminösen Haupthaar, das über der Stirn zu den Seiten gestrichen ist, nahezu vollständig verdeckt. Die leicht gewellten Locken zeichnen sich durch ihre stoffliche Charakterisierung, die überwiegend mit dem Meißel und zusätzlich durch wenige Bohrungen erfolgte, aus. Wangen- und Schnurrbart bestehen aus kurzen, eng am Gesicht anliegenden Strähnen, die ausschließlich mit dem Meißel gestaltet sind. Die Asymmetrien in der Augenpartie und im Haupthaar⁸⁶⁰ sprechen für eine leichte Wendung des Kopfes zur rechten Seite. Oberkopf- und Nackenhaar sind in ihrer Plastizität reduziert und ausschließlich mit dem Meißel vergleichsweise grob wiedergegeben.

⁸⁵⁹ In diesem Brunnen, allerdings in einer höheren Schicht, traten auch die beiden Bildnisse Inv. S 938 (Kat. 47) und S 950 (Kat. 62) zutage: Thompson (1940) 101.

⁸⁶⁰ An der linken Seite besitzen die Locken größere Plastizität und sind feiner ausgearbeitet.

Frisurtypologisch⁸⁶¹ und physiognomisch steht das Bildnis in der Tradition des 2. Bildnistypus des Elagabal, der vermutlich 219/20 n. Chr. geschaffen wurde; auf Münzen sind Wangen- und Schnurrbart seit 221 n. Chr. belegt.⁸⁶² Mithin dürfte das hier besprochene Bildnis in den frühen 20er Jahren des 3. Jhs. n. Chr. entstanden sein.⁸⁶³

⁸⁶¹ Die lebendig bewegten, einander überlagernden Locken bilden ein lebendiges Oberflächenrelief und heben sich deutlich vom glatten Gesicht ab. Das Schläfenhaar zeigt Ähnlichkeiten zum Portrait des Elagabal: auch hier rollen sich die Haare teilweise zu kleinen Knoten ein, vgl. Fittschen – Zanker (1994) 116 zu Kat. 98 mit Verweisen auf Kat. 74 und Kat. 79.

⁸⁶² Fittschen – Zanker (1994) 116 zu Kat. 98.

⁸⁶³ So auch Harrison (1953) 51 Nr. 38 Taf. 25; Bergmann (1977) 83; Meischner (2001) 152. Thompson (1940) 101 datiert das Bildnis hingegen in das mittlere 3. Jh. n. Chr.

74 Portraitherme eines Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 387

Erhaltungszustand: Hermenschaft fragmentarisch erhalten; fein- bis mittelgroben Pickspuren an der Rückseite; linke Nebenseite geglättet. Kopf gebrochen. Nase stark beschädigt. Augen- und Brauenpartie sowie einzelne Haarlocken bestoßen; Ausbruch im Stirnhaar rechts. Ohren beschädigt. Oberfläche insgesamt gut erhalten, zum Teil verrieben. Hautpartien mit Raspelspuren; Werkzeugspuren im Bartbereich. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit vereinzelt, silbrigen Einschlüssen. H ges. 0,54 m; Kinn – Scheitel 0,27 m. Am 23./24. Juni 1933 auf der Agora in einer spätrömischen Deponierung gefunden, die durch den Fußboden eines großen römischen Gebäudes nördlich des Arestempels gebrochen worden war.⁸⁶⁴

Literatur: Shear (1933a) 547 Abb. 6 B. 548; Shear (1935a) 419 Abb. 41. 420; Harrison (1953) 52 f. Kat. 39 Taf. 26; Harrison (1960a) Abb. 28; Harrison (1960b) 389 Anm. 86; Athenian Agora (1962) 194; Athenian Agora (1976) 295; Bergmann (1977) 88; Meischner (2001) 141.

Dieses Bildnis zeichnet sich durch eine quadratische Kopfform, voluminöses Oberkopfhaar und einen knappen, eng am Gesicht anliegenden Bart aus. Die großen, weit geöffneten Augen verleihen dem Dargestellten einen wachen Blick. Charakteristisch sind ferner die durch einen kräftigen Wulst abgesetzte Brauenpartie, die im Profil leicht gebogene Nase und der kleine Mund; das rechte Ohr ist leicht geschwollen. Das üppige, aus mehreren Strähnschichten bestehende Haupthaar macht einen zerwehten Eindruck; der Bart besteht aus kurzen, unregelmäßig wachsenden Strähnen, die ihm ein fleckiges Aussehen verleihen. Zu seiner Gestaltung gelangte ausschließlich der Meißel zum Einsatz, während im Haar zusätzlich, wenn auch sparsam, der Bohrer angewendet wurde. Evelyn Harrison verbindet das Portrait überzeugend mit dem Bildnis eines jungen Mannes, das ebenfalls von der Agora stammt und eine ganz vergleichbare stilistische Gestaltung des Oberkopfhaars durch kurze, relativ flache Bohrungen

⁸⁶⁴ Harrison (1953) 52 zu Kat. 39.

zeigt (Kat. 73).⁸⁶⁵ Auch in Volumen und Struktur ist die Haargestaltung so gut vergleichbar, dass die Portraits vermutlich auf denselben Bildhauer bzw. dieselbe Werkstatt zurückgehen. Durch die physiognomische Ähnlichkeit zum 2. Bildnistypus des Elagabal ist eine Datierung des Jünglingsportraits von der Agora in die fortgeschrittene severische Zeit gesichert, wodurch auch ein Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung des hier besprochenen Portraits gewonnen wird.⁸⁶⁶ Einen *terminus ante quem non* liefert darüberhinaus die Tatsache, dass der Dargestellte physiognomisch Bildnissen des Septimius Severus⁸⁶⁷ ähnelt. Die von Shear vorgebrachte Benennung als Kosmet, die er in erster Linie an der Hermenform festmacht⁸⁶⁸, muss angesichts der Tatsache, dass Hermen auch für andere gesellschaftliche Gruppen belegt sind, hypothetisch bleiben.⁸⁶⁹

⁸⁶⁵ Harrison (1953) 52. Vgl. auch die Replik des 2. Bildnistypus des Elagabal im Museo Capitolino Inv. 470 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 120) und das Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 393 (Kat. 69). Vgl. prinzipiell auch das Bildnis eines Unbekannten in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 817: Johansen (1995b) 72 f. Kat. 26, das sich ebenfalls an Elagabal orientiert und eine verwandte Haargestaltung zeigt. Nicht überzeugen kann hingegen Shear (1935a) 420, der das Bildnis mit dem Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 409 (Kat. 108) in Verbindung bringt.

⁸⁶⁶ So auch Shear (1935a) 420; Athenian Agora (1962) 194; Athenian Agora (1976) 295. In frühseverische Zeit datiert das Bildnis Meischner (2001) 141. Vgl. demgegenüber Shear (1933a) 548: Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. Bergmann (1977) 88 zieht eine Datierung in gallienische Zeit in Erwägung. Dagegen spricht jedoch die stoffliche Haargestaltung, die zu einem impressionistischen Oberflächeneindruck führt: dies sind Charakteristika, die in Athen – ebenso wie in Rom – in gallienischer Zeit zugunsten einer abstrakten Gestaltungsweise aufgegeben werden.

⁸⁶⁷ Vgl. beispielsweise die Replik des Serapistypus in Rom, Museo Capitolino Inv. 461: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 103. Auch eine physiognomische Bezugnahme auf Hadrian (vgl. beispielsweise die Replik des Typus Panzerbüste Imperatori 32 in Rom, Museo Capitolino Inv. 443: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 58) und Antoninus Pius (vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 446: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 68) ist greifbar.

⁸⁶⁸ Shear (1935a) 419 f.

⁸⁶⁹ So auch Harrison (1953) 52 f.

75 Portrait eines Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 411

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen; Gewandreeste am Hals hinten links. Ohren, Unterlippe und Bart unter dem Kinn bestoßen; Oberfläche verrieben. Einzelne Locken in Wangenbart und Haupthaar beschädigt, Abplatzung auf dem Oberkopf. Oberflächliche Bestoßungen an Nasenspitze sowie im Augen- und Brauenbereich. Raspelspuren im Halsbereich. Mörtelreste in Haar und Bart. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,37 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 264 Nr. 411; Sybel (1881) Nr. 607; Graindor (1915) 342–344 Nr. 16 Abb. 21; Harrison (1953) 94; Lattanzi (1968) 49 f. Nr. 16 Taf. 16; Bergmann (1977) 83; Fittschen (1977) 90 Anm. 4; Datsouli-Stavridi (1985) 96 f. Taf. 144; von den Hoff (1994) 18 mit Anm. 14; Romiopoulou (1997) 61 Kat. 53; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 53; Danguillier (2001) 119. 232 Kat. 24; Meischner (2001) 24; Kaltsas (2002) 330 Kat. 693; Krumeich (2004) 143 f.

Die zusammengekniffenen Brauen verleihen dem Dargestellten, der durch Stirn- und Nasolabialfalten als Mann mittleren Alters charakterisiert ist, einen grimmigen Ausdruck. Der leichten Kopfwendung nach rechts folgt auch die Blickrichtung der Augen. Die Strähnen des Wangenbartes sind verschieden lang und entsprechend unterschiedlich voluminös, wodurch der Bart ein ungepflegtes Aussehen erhält. Der kurz gestutzte Oberlippen- und Kinnbart ist ausschließlich durch sorgfältige Meißelritzungen gestaltet, während auf den Wangen überwiegend der Bohrer zum Einsatz gelangte. Das Haupthaar besteht aus längeren, leicht gewellten Strähnen, die in mehreren, voluminösen Schichten über den Oberkopf nach vorne und über der Stirn zur rechten Seite gestrichen sind, wodurch über dem Außenwinkel des linken Auges eine weite Gabel entsteht. Im Stirnbereich ist das Haar durch lange Bohrungen gegliedert; auch die Abgrenzung des Haars vom Gesichtsbereich erfolgte über eine Bohrlinie, die in die Gesichtshaut eingetieft ist. Auf dem Oberkopf, an den Seiten hinter den Ohren und im Nacken gelangte hingegen ausschließlich der Meißel zur Gliederung in einzelne Strähnen zum Einsatz; in diesen Bereichen ist auch das Haarvolumen verringert. Der strähnige Charakter

der Locken verleiht auch dem Haupthaar einen ungepflegten Charakter. Aufgrund der engen physiognomischen Bezüge wurde bereits mehrfach darauf verwiesen, dass das 212 n. Chr. geschaffene Bildnis des Caracalla im 1. Alleinherrschertypus einen *terminus post quem* für die Entstehung des hier besprochenen Portraits darstellt.⁸⁷⁰ Auch die Bartanlage entspricht dem kaiserlichen Vorbild. Lediglich das Stirnhaar⁸⁷¹ scheint einem anderen Vorbild verpflichtet zu sein, und zwar offenbar demselben, das auch dem Jünglingsbildnis unbekannter Herkunft im Archäologischen Museum Zadar zugrunde liegt.⁸⁷² Interessanterweise steht letztgenanntes physiognomisch in der Tradition des Portraits des Alexander Severus, kombiniert diese Haaranlage mithin ebenfalls mit dem aktuellen ‚Zeitgesicht‘.⁸⁷³ Zum derzeitigen Stand der Forschung ist es allerdings nicht möglich, das entsprechende Vorbild näher zu fassen.⁸⁷⁴

⁸⁷⁰ Vgl. Graindor (1915) 343; Lattanzi (1968) 50 zu Nr. 16; Krumeich (2004) 143 f. Datierung in severische Zeit zudem bei Harrison (1953) 94; Bergmann (1977) 83; Datsouli-Stavridi (1985) 97; Romiopoulou (1997) 61 Kat. 53; Meischner (2001) 24; Kaltsas (2002) 330 Kat. 693.

⁸⁷¹ Zwar besteht der Bart auf den Wangen aus längeren, leicht gewellten Strähnen, während er sich beim Caracallabildnis im 1. Alleinherrschertypus zu knotenartigen Erhebungen einrollt; der kurze Oberlippenbart und das ausasierte Kinn entsprechen aber diesem Bildnistypus; so auch Danguillier (2001) 119.

⁸⁷² So zu Recht Danguillier (2001) 119. Dieses Bildnis ist besprochen und abgebildet bei Kolega (1988).

⁸⁷³ Vgl. Kolega (1988). Eine ähnliche, allerdings seitenverkehrte Stirnhaaranlage zeigt auch das Bildnis eines unbekanntes Jünglings im Athener Nationalmuseum Inv. 5247: Datsouli-Stavridi (1977) 136 f. Abb. 11–12.

⁸⁷⁴ Als mögliche Vorbilder wurden in der Forschung bisher verschiedene Portraits benannt: Klaus Fittschen bringt das Bildnis in Zusammenhang mit dem in drei Repliken überlieferten Portrait eines Unbekannten, das dem Aristotelesbildnis der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. nahesteht: Fittschen (1977) 90 Anm. 4, vgl. Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 589–590. Ralf von den Hoff zieht eine Verwandtschaft zum Bildnis des Xenophon in Erwägung, dessen Haar ganz ähnlich in die Stirn, allerdings zur linken Seite gestrichen ist: von den Hoff (1994) 18 Anm. 14; ihm folgend Krumeich (2004) 143 mit Anm. 60, der zudem auf das Portrait des Hermarch als mögliches Vorbild verweist. Danguillier (2001) 119 weist ebenfalls auf die Ähnlichkeiten zum Portrait des Xenophon hin, vermutet aber abschließend einen „in der kantigen Kopfform und der Stirnhaarmotivik allgemein auf griechische Typen“ zurückgreifende Darstellung. Aufgrund der Jugendlichkeit der Portraitierten in Zadar (Anm. 872) und in Athen, Nationalmuseum Inv. 5247 (Anm. 873) verliert die Vermutung, das Bildnis eines griechischen Intellektuellen habe Pate gestanden, allerdings an Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls dürfen die beiden Bildnisse nicht ohne Weiteres der Vielzahl von Herrscher- und Privatportraits spätantoinisch-frühseverischer Zeit mit langem, in die Stirn gekämmtem Haar beigefügt werden: vgl. beispielsweise das Bildnis des Caracalla im 1. Thronfolgertypus der Zeit 196–204 n. Chr., Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1692, Johansen (1995b) 34 f. Nr. 8, das zeitgleich entstandene Bildnis des Geta im 1. Thronfolgertypus, München, Glyptothek Inv. 352, Herrscherbild III, 1 (1971) 108 Taf. 25, und das 221 n. Chr. entstandene Portrait des Elagabal im 2. Bildnistypus, Museo Capitolino Inv. 470: Fittschen – Zanker (1994) 115–117 Kat. 98 Taf. 120–121 (zur inhaltlichen Aussage dieser Darstellung siehe ebenda 116). Auch im Privatportrait ist das in die Stirn gekämmte Oberkopfhaar greifbar: vgl. beispielsweise das in spätantoinisch-frühseverischer Zeit entstandene Bildnis eines Unbekannten im Vatikan, Braccio Nuovo 63: Bergmann (1977) 75 Taf. 9, 5; das frühseverische Bildnis eines

Unbekannten aus Miletopolis, Berlin, Pergamonmuseum Inv. 1639, dessen Stirnhaaranlage deutliche Bezüge zum Bildnis des Caracalla im 1. Thronfolgertypus aufweist: Inan – Rosenbaum (1966) 110 f. Kat. 114 Taf. LXVII Abb. 3–4; die frühseverische Männerbüste in Toulouse, Musée Raymond: Fittschen (1971) 237 Abb. 27–28; das – allerdings stark bestoßene – in frühseverischer Zeit entstandene Portrait des Flavius Damianus aus Ephesos, Izmir, Museum Inv. 648: Inan – Rosenbaum (1966) 128 Kat. 151 Taf. LXXXIII, 4. LXXXVII, 1–2, und das Portrait eines Unbekannten von einem attischen Klinensarkophag der Zeit um 220–230 n. Chr. aus der Ostnekropole von Pergamon, Side, Museum Inv. 617: Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 261 f. Kat. 244 Taf. 173. 174, 3.

76 Portrait eines Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 1840

Erhaltungszustand: Am Hals gebrochen; Kinn abgeschlagen. Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Mund, Ohren, Stirn und Brauenbereich oberflächlich bestoßen. Beschädigung auf dem Oberkopf. Oberfläche des gesamten Kopfes fluvial stark verwittert, Sinterspuren auf dem Hinterkopf. Marmor hellgelb–orangefarben verwittert.

Pentelischer Marmor mittelgrober Körnung. H ges. 0,257 m. Im Flussbett des Ilissos gefunden.

Literatur: Kastriotis (1908) 324 Nr. 1840; Datsouli-Stavridi (1981b) 131 Taf. 47 γ.

Der Dargestellte zeichnet sich durch einen massigen Schädel mit weit ausladendem Hinterkopf und hoher Stirn aus. Zurückweichendes Oberkopfhaar, Stirn- und leichte Nasolabialfalten charakterisieren ihn als älter. Die tief in den Höhlen liegenden Augen sind schmal und vergleichsweise klein; der Mund ist leicht geöffnet. Der Bart, der die Wangen zu etwa drei Vierteln bedeckt, liegt eng am Gesicht an und besteht aus sehr kurzen, in die Gesichtsoberfläche eingeritzten Strähnen. Das Oberkopfhaar setzt sich aus eng am Kopf anliegenden, kleinen Buckellocken zusammen. Bart und Haar sind ausschließlich mit dem Meißel gestaltet. Die anatomisch grob ausgeführten, tief sitzenden Ohren liegen dicht am Kopf an. Die Asymmetrien im Ohren- und Augenbereich sprechen für eine leichte Wendung des Kopfes zur linken Seite.

Frisurtypologisch gehört das Bildnis in mittelseverische Zeit⁸⁷⁵; zu diesem zeitlichen Ansatz passt auch die Gestaltung des Bartes⁸⁷⁶ und die kugelige Kopfform.⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ Vgl. beispielsweise das Portrait Caracallas im 1. Alleinherrschertypus aus der Zeit 212–217 n. Chr., Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv. 2310: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 110.

⁸⁷⁶ Vgl. beispielsweise das Portrait Caracallas im 2. Alleinherrschertypus aus der Zeit 215–217 n. Chr., Museo Capitolino Inv. 465: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 115.

⁸⁷⁷ Vgl. hingegen Datsouli-Stavridi (1981b) 131, die das Bildnis ohne nähere Begründung in die Regierungszeit des Alexander Severus datiert.

77 Portrait eines Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Nationalmuseum Magazin. Inv. 1886

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase und Kinnbereich stark bestoßen, Unterlippe beschädigt. Oberflächliche Beschädigungen im Bart, an den Augen, Brauen, im Stirnbereich sowie im vorderen Haar. Strähnen vor dem linken Ohr abgebrochen; die Verwitterung der Bruchfläche legt nahe, dass sie bereits in der Antike geglättet und zur Ergänzung der fehlenden Locken mit runden Vertiefungen versehen wurde. Mörtelsspuren im Stirnbereich, auf dem Hinterkopf und im Nacken. Marmor hellbraun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,30 m. Zusammen mit dem Portrait Athen, Nationalmuseum Inv. 1887 (Kat. 139) in einem Grabbau in Athen, der bei Fundamentgrabungen in einem Haus in der Piräusstraße zutage getreten ist, gefunden.⁸⁷⁸

Literatur: Kastriotis (1908) 328 Kat. 1886; Datsouli-Stavridi (1981b) 128 Taf. 45 b.

Die Werkstattzugehörigkeit dieses Bildnisses mit dem im gleichen Fundkontext zutage getretenen Portrait einer Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 1887 (Kat. 139) wird durch die stilistische Verwandtschaft nahegelegt: die Brauen sind auch bei diesem Portrait durch parallele, in die Hautoberfläche eingetiefte Einkerbungen gestaltet; auch der Kontrast zwischen glatter Haut und durch Bohrungen aufgelockerte Haar- und Bartpartien, die durch überwiegend unsaubere Bohrrillen von der Gesichtspartie abgetrennt sind, entspricht dem weiblichen Pendant.

Der Dargestellte, ein Mann mittleren Alters, zeichnet sich durch schmale, verschattet unterhalb der langen Brauen liegende Augen, ein fleischiges Orbital, in dem die Oberlider nahezu verschwinden, und einen breiten, leicht geöffneten Mund aus. Der Bart, dessen plastische Gestaltung überwiegend durch intensive Bohrarbeit erfolgte, bedeckt einen Teil des Halses und die Wangen bis etwa zur Hälfte. Das Oberkopfhaar, das aus langen, dicht am Kopf anliegenden Strähnen besteht, ist von einem Wirbel auf dem Hinterkopf nach vorne gestrichen; über der Stirn fächert es sich in verschiedene, zu den Seiten gestrichene Einzellocken auf.

⁸⁷⁸ Zu den Fundumständen vgl. Datsouli-Stavridi (1979b) 227 f. Anm. 6.

Im Bereich von Schläfen und Stirn sind die Strähnen durch Bohrungen gestaltet und entwickeln daher ein größeres plastisches Volumen als das übrige Oberkopfhaar.

Auffallend sind die großen, weit am Hinterkopf sitzenden Ohren gestaltet, die weder in Vorder- noch Rückansicht des Bildnisses erkennbar sind; insbesondere an der linken Seite ist die Ohrmuschel sehr groß und tief gearbeitet, hinten weist sie eine leichte Bosse auf.

Leichte Asymmetrien zeigen sich in Frisur, Bart und im Gesichtsbereich, die wohl mit der Drehung des Kopfes zur rechten Seite zusammenhängen. Der Drehung des Kopfes folgt auch die Blickrichtung der Augen. Auf Ober- und Hinterkopf, im Nacken und an den Seiten wurde vollständig auf Bohrungen verzichtet, einzelne Haarlocken sind nur grob angelegt.⁸⁷⁹

Das mitgefundene und sicher gleichzeitig aufgestellte Frauenportrait legt eine Datierung in die mittelseverische Zeit nahe; dem widerspricht weder Oberkopfhaar- noch Bartgestaltung des männlichen Pendants.⁸⁸⁰

⁸⁷⁹ Auf dem Oberkopf ist das Haar kaum gestaltet. Die langen, einander überlagernden Strähnen entwickeln auf dem Hinterkopf und im Nacken kaum Volumen. Die Gestaltung erfolgte ausschließlich mit dem Meißel. Die Strähnen sind sehr flach gearbeitet und kaum abgesetzt. Das Haarrelief ist hier sehr flach.

⁸⁸⁰ Vgl. beispielsweise das in das Jahr 221 n. Chr. zu datierende Bildnis des Elagabal im 2. Typus, Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 470: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 120.

78 Portraitherme eines Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 2056

Erhaltungszustand: Hermenschaft vorne geglättet; mittelgrobe Pickspuren an der Rückseite. Geringe Beschädigungen an den Rändern; Falten des Gewandes leicht bestoßen. Nasenspitze und linkes Ohr beschädigt. Oberfläche verrieben. Marmor gelblich verwittert. Unfertig.⁸⁸¹

Pentelischer Marmor. H ges. 1,70 m. Am 15. Juni 1959 in eine spätrömische Mauer nördlich der nördlichen Stützmauer des Eleusinion verbaut gefunden.

Literatur: Harrison (1960a) Abb. 30; Harrison (1960b) 370 f. Anm. 7. 389 f. Taf. 86 d–e; Athenian Agora (1962) 194; Athenian Agora (1976) 295. 301 Abb. 157.

Das Bildnis zeichnet sich durch einen massigen Schädel, kleine, von schmalen Oberlidern gerahmte Augen, eine breite, durch einen kräftigen Sattel nach oben abgesetzte Nase und breite, fleischige Lippen, die durch einen starken Einzug vom kleinen Kinn abgesetzt sind, aus. Charakteristisch sind ferner das Doppelkinn sowie die asymmetrische Gestaltung der Brauen. Die durch Verletzungen vernarbten und geschwollenen Ohren weisen auf die athletische Ausbildung des Mannes. Der in Bosse belassene Bart bedeckt die Wangen bis zur Hälfte; er liegt eng am Gesicht an und entwickelt keine Plastizität. Die Frisur besteht aus einzelnen, plastischen Buckellocken, die durch Meißelritzungen sowie einzelne flache Bohrungen gestaltet sind. Zur Rückseite hin nimmt die Qualität der Ausarbeitung der Buckellocken ab.

Eine explizite Zurschaustellung von Feistheit und Alter ist im gesamten Imperium schon für Bildnisse der flavischen und hadrianischen Zeit belegt.⁸⁸² Das hier besprochene Portrait zeigt typologische und motivische Verwandtschaften zum

⁸⁸¹ Dies ist ersichtlich an den Werkzeugspuren an Oberkörper, Hals, Gesicht und Ohren; ferner sind die Armlöcher nicht ausgearbeitet und die Bohrkanäle in Gewand, Pubeshaar und am Geschlecht unsauber belassen. Einzelne Details wie Ritzung der Brauen und Augen sind noch nicht ausgeführt. Auf dem Kinn befindet sich ein Messpunkt, im Stirnhaar zwei. Die Ohren sind grob gestaltet.

⁸⁸² Fittschen (1992–1993) 467–475 mit Abb. 17, 1–2 (Portrait eines Unbekannten, Rom, Mus. Cap.), 17, 3–4 (Portrait eines Unbekannten (sog. Pseudo-Vitellius), Venedig, Mus. Arch.), Abb. 20, 1–2 (Portrait eines Unbekannten, Rom, Mus. Vat.) (alle bartlos). Zum neronisch-flavischen ‚Zeitgesicht‘ vgl. auch Cain (1993) 118 f.

Bildnis des Caracalla im 1. Alleinherrschertypus: hierzu gehören die Buckellocken, der Abschluss des Haupthaars über der Stirn, der knappe Bart, die schmalen Oberlider, aber auch die asymmetrische Brauenpartie.⁸⁸³ Mithin dürfte das Bildnis in severischer Zeit entstanden sein.⁸⁸⁴ Verschiedentlich wurde geäußert, dass der Dargestellte das Amt eines Kosmeten bekleidet haben könnte.⁸⁸⁵ Dass hierzu aber kein Anlass besteht, zeigt die von Henning Wrede zusammengestellte Übersicht, aus der ersichtlich wird, dass ganz unterschiedliche ‚Berufsgruppen‘ Ehrungen in Hermenform erhalten konnten.⁸⁸⁶

⁸⁸³ Vgl. beispielsweise die Replik im Museo Nuovo Capitolino Inv. 2310: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 110. Eine Replik dieses Typus befindet sich im Akropolismuseum, Inv. 1311: Dontas (2004) Taf. 51.

⁸⁸⁴ Das Portrait des Caracalla im 1. Alleinherrschertypus war nach der Erringung der Alleinherrschaft 212 n. Chr. geschaffen worden und bis 215 n. Chr. gültig: Fittschen – Zanker (1994) 106 zu Kat. 91.

⁸⁸⁵ Harrison (1960) 389 vermutet dies auf Grund des Formats der Herme und der „mediocrity of the portrait“. So auch Athenian Agora (1962) 194; Athenian Agora (1976) 294.

⁸⁸⁶ Vgl. dazu auch oben Kat. 74.

79 Portrait eines Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Kerameikos-Museum. Inv. P 2

Erhaltungszustand: sehr fragmentarisch. Erhalten ist lediglich ein kleines Fragment des Kopfes mit dem rechten Auge, der Braue, dem Stirnhaar und Blattkranz. Raspelspuren an den Hautpartien. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H max. 0,20 m; B max. 0,092 m; T max. 0,077 m. Aus dem Kerameikos.

Literatur: Riemann (1940) 90 Taf. 28 Kat. 120.

Trotz seines fragmentarischen Erhaltungszustands ist die gute Qualität des Bildnisses noch erkennbar.

Dicht unterhalb der durch kräftige Meißelritzungen gestalteten Brauen liegt das schmale, von kräftigen Lidern gerahmte Auge. Die Gestaltung des Oberkopfhaars in a penna-Technik liefert den Anhaltspunkt für die Datierung des Bildnisses in mittelseverische Zeit.⁸⁸⁷

Der Dargestellte trug einen Doppelkranz, dessen Blätter wohl vom Olivenbaum stammen dürften.⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ Vorstufen dieser Technik zeigen Bildnisse des Caracalla, Geta, Elagabal und Macrinus: Fittschen – Zanker (1994) 118 zu Kat. 99; den Höhepunkt erreichte diese Technik unter Alexander Severus, vgl. die Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 480: Fittschen – Zanker (1994) 117–121 Kat. 99 Taf. 122–123. 126. Riemann (1940) 90 datiert das hier besprochene Bildnis über einen Vergleich mit Bildnissen des Maximinus Thrax in die Jahre 230/40 n. Chr.

⁸⁸⁸ So auch Riemann (1940) 90.

80 Portrait eines Unbekannten. Mittel- bis spätseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 398

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen. Ehemals ergänzte Nasenspitze abgenommen; Kinnbereich beschädigt. Ausbruch im linken Augenbereich. Bartspitzen geringfügig, Ohren stark bestoßen. Kleinere Bestoßungen und Kratzspuren im gesamten Gesichtsbereich sowie auf dem Ober- und Hinterkopf. Am gesamten Portrait Mörtelspuren. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,27 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 262 Nr. 398; Sybel (1881) Nr. 654; Graindor (1915) 360–362 Nr. 25 Taf. XXIII; Rodenwaldt (1930a) 134. 135 Abb. 14; Blümel (1933) 44 zu R 105; L’Orange (1933) 13. 110 Nr. 10 Abb. 24. 28; Bovini (1943) 253–255 Abb. 55–56; Harrison (1953) 55 f. zu Kat. 42. 95; Lattanzi (1968) 60 f. Nr. 28 Taf. 28; Bergmann (1977) 81. 84; Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 303 Anm. 2 zu Kat. 301; Datsouli-Stavridi (1985) 99 f. Taf. 149–150; Romiopoulou (1997) 66 Kat. 63; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 63; Meischner (2001) 51; Kaltsas (2002) 333 Kat. 704.

Das Portrait des jungen Mannes zeichnet sich durch einen schmallänglichen, ebenmäßigen Kopfumriss aus; das lange Untergesicht wird von der flächigen Wangenpartie dominiert. Kennzeichen der klassizistisch-idealisierten Formensprache sind das vollständige Fehlen von Altersmerkmalen und die zurückhaltende Angabe individueller Merkmale.⁸⁸⁹ Die sorgfältig gezupften Brauen sowie die Gestaltung von Haupthaar und Bart verleihen dem Bildnis einen gepflegten Ausdruck: der aus kurzen, in die Gesichtsoberfläche eingeritzten Strähnen bestehende Oberlippenbart verdeckt die Oberlippe gerade nicht; regelmäßige Buckellocken bedecken das untere Drittel des Wangenbereichs bis zum Halsansatz; auf dem Kinn befindet sich eine sorgfältig ausrasierte Bartfliege aus kurzen, unplastischen Strähnen. Das Oberkopfhaar liegt kappenartig eng am Kopf und ist durch sehr flache Meißelritzungen gegliedert; die einzelnen Strähnen entwickeln kein eigenes Volumen. Von einem Wirbel auf dem Hinterkopf ist das Haar nach vorne und über der Stirn nach rechts gestrichen.

⁸⁸⁹ Hierzu zählen die im Profil leicht konkav gebogene Nase und die schwellenden Lippen des kleinen Mundes. Auffallend sind auch die schmalen, langen Augen.

Die Datierung dieses Portraits wurde kontrovers diskutiert: in der älteren Forschung, bei Paul Graindor, Gerhart Rodenwaldt, Hans Peter L'Orange und Giuseppe Bovini, wurde das Bildnis insbesondere auf Grund von Physiognomie, Ausdruck und Bartform sowie aus stilistischen Gründen⁸⁹⁰ ins mittlere 3. Jh. n. Chr. beziehungsweise in gallienische Zeit datiert.⁸⁹¹ Evelyn Harrison⁸⁹² hingegen schlägt eine Datierung in severische Zeit vor, wofür sie unter anderem die stilistische Ausarbeitung des Haares und den Verlauf der Frisur über der Stirn heranzieht; die Bartmotivik vergleicht sie darüberhinaus überzeugend mit Portraits des Caracalla.⁸⁹³ Für einen derartigen Zeitansatz spricht auch die physiognomische und motivische Bezugnahme auf das Bildnis des Alexander Severus.⁸⁹⁴

⁸⁹⁰ Graindor (1915) 360 datiert das Bildnis auf Grund der Haargestaltung durch oberflächliche Ritzungen in die Regierungszeit des Volusian. Ihm folgend Rodenwaldt (1930a) 134; Bovini (1943) 254 f.; Lattanzi (1968) 60 f. Kat. 28 und jüngst Meischner (2001) 51.

⁸⁹¹ So L'Orange (1933) 13, der, abweichend von Paul Graindor, auch die „Arbeit des weichen, halblangen Haupthaars, dessen Einzellocken durch feine, flache Meißelhiebe oberflächlich skizziert sind“, als Kriterium für eine Datierung in gallienische Zeit heranzieht.

⁸⁹² Harrison (1953) 56 mit Anm. 4 zu Kat. 42. 95. Ihr folgend Bergmann (1977) 84.

⁸⁹³ Vgl. beispielsweise die Replik des Bildnisses im 1. Alleinherrschartypus in Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv. 2310: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 110.

⁸⁹⁴ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Vatikan Inv. 632: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 86 a. Unmittelbar vergleichbar ist beispielsweise der sinnliche Mund mit den vollen Lippen.

81 Portrait eines Unbekannten. Mittel- bis spätseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 635

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Bartlocken unter dem Kinn bestoßen und beschnitten. Rechtes Ohr und Hinterkopf abgeschlagen. Bruchfläche der ursprünglich bestoßenen Nase geglättet und mit mittelgroben Pickspuren versehen.⁸⁹⁵ Rand des linken Ohrs bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Bart und gesamten Gesichtsbereich. Haar auf dem Oberkopf und an der rechten Seite verrieben. Marmor hellgelblich verwittert.⁸⁹⁶

Pentelischer Marmor. H ges. 0,317 m. In Athen gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 305 Nr. 635; Kastriotis (1908) 95 Nrn. 633–636; Datsouli-Stavridi (1981b) 131 f. Taf. 47 δ; Romiopoulou (1997) 110 Nr. 112; Romiopoulou (o. J.) 75 Nr. 112; Kaltsas (2002) 357 Nr. 759.

Das Bildnis zeichnet sich durch einen birnenförmigen Kopf mit kräftigem Kiefer aus; ferner verleihen die Altersmerkmale, die hohe Stirn, die in einem runden Bogen verlaufenden Brauen, die tiefliegenden, von kräftigen Lidern gerahmten Augen, die kurze Nase und der kleine Mund mit vorspringender Oberlippe dem Dargestellten Individualität. Auffallend ist die Kombination des langen, voluminösen Bartes, der durch Bohrungen stark aufgelockert ist, mit dem kappenartig eng am Kopf anliegenden Haupthaar, das ausschließlich durch oberflächliche Ritzungen binnengegliedert wird.

Eine derartige Darstellungsweise ist für die Bildnisse der Kaiser Macrinus⁸⁹⁷ und Pupienus⁸⁹⁸ charakteristisch. Dies ist auf der einen Seite als Anhaltspunkt für die

⁸⁹⁵ Die gepickte Fläche ist verwittert; vermutlich handelt es sich um eine antike Reparatur.

⁸⁹⁶ Datsouli-Stavridi (1981b) 132 verweist darauf, dass sich auf den Lippen noch Farbreste befinden. Dies entspricht nicht (mehr) dem Tatbestand.

⁸⁹⁷ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv. 1757: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 117. Vergleichbar sind insbesondere der Einzug in Höhe der Ohren, der Verlauf des Haares über der Stirn und der zottelige Bart mit Stufe unter dem Kinn. Auch die dezidierte Angabe von Altersmerkmalen könnte aus dem Macrinus-Bildnis übernommen worden sein.

⁸⁹⁸ Vgl. beispielsweise die qualitätvolle Replik in Rom, Vatikan Inv. 2265: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 89. Vergleichbar sind die Kopfform, die Kombination des langen Bartes mit dem kurzen Haupthaar und die stilistische Gestaltung des Haares durch feine, an a penna-Technik erinnernde Ritzlinien. Der Stirnhaarrand weicht allerdings ab. Auch die dezidierte Angabe von Altersmerkmalen könnte aus dem Pupienus-Bildnis übernommen worden sein. Trotz der nur

zeitliche Einordnung des Bildnisses in die fortgeschrittene severische Zeit zu werten, wie die bisherige Forschung zu Recht erkannte.⁸⁹⁹ Auf der anderen Seite darf diese Darstellungsweise inhaltlich als Angleichung an das stadtrömische Modeideal interpretiert werden: offenbar war dem Geehrten an einer aktuellen, modischen Darstellung gelegen. Eine weitergehende Identifikation des Portraitierten, beispielsweise als Intellektuellen beziehungsweise Philosophen, wie Katharina Romiopoulou vorschlägt, ist hingegen nicht möglich.⁹⁰⁰

fünfmonatigen Regierungszeit des Pupienus wurde sein Bildnis als ikonografisches Vorbild im Privatportrait verwendet: Fittschen – Zanker (1994) 127 mit Anm. 8 zu Kat. 106.

⁸⁹⁹ So Datsouli-Stavridi (1981b) 132; Romiopoulou (1997) 110 Kat. 112; Romiopoulou (o. J.) 75 Kat. 112; Kaltsas (2002) 357 Kat. 759.

⁹⁰⁰ Romiopoulou (1997) 110 Kat. 112; Romiopoulou (o. J.) 75 Kat. 112.

82 Portrait eines Unbekannten. 231/2 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 388

Erhaltungszustand: Hermenschaft gebrochen, unterer Teil fehlt. Vorder- und beide Nebenseiten geglättet, hinten grob gepickt. Himation leicht bestoßen. Kopf am Halsansatz gebrochen, Ausbrüche mit Gips verfüllt. Ausbruch hinter dem linken Ohr mit Gips repariert; ferner oberflächliche Ausbrüche auf der Kalotte. Bartspitzen, Nase, Stirn, Brauen- und Augenbereich bestoßen. Oberfläche von Haar und Bart partiell verrieben, zum Teil rötliche Verfärbungen. Messpunkt auf dem Kinn, Raspelspuren an Gesicht und Hals. Mörtelspuren. Marmor gelblich verfärbt.

Pentelischer Marmor mit bräunlich-roten Adern. H max. 0,69 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Dumont (1878) 626 Taf. IV; Kavvadias (1880–1882) 261 Nr. 388; Sybel (1881) 111 Nr. 601; Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 386; Graindor (1915) 349–352 Nr. 20 Abb. 24; Poulsen (1929–1931) 21 Abb. 5-6; L'Orange (1933) 9 Nr. 1. 10. 107 Nr. 1; Notopoulos (1949) 40; Harrison (1953) 61 zu Nr. 47. 62 Anm. 3. 89 Anm. 9. 93. 96; Lattanzi (1968) 30 Nr. 5. 55 f. 74 Nr. 22 Taf. 22; Fittschen (1969) 230–236 mit Abb. 51–52; Bergmann (1977) 83. 87. 157 Anm. 637; Datsouli-Stavridi (1985) 100 f. Taf. 151–152; Schröder (1993) 275 zu Nr. 79; von den Hoff (1994) 18 mit Anm. 9 und 15; Zanker (1995) 209 f. mit Abb. 117; Romiopoulou (1997) 65 Kat. 62; Smith (1998) 80 Taf. 9, 2; Danguillier (2001) 69 f. 231 Kat. 15 Abb. 25–26; Meischner (2001) 141; Kaltsas (2002) 332 Nr. 701; Krumeich (2004) 144 mit Anm. 61; Riccardi (2007) 377. 378 Abb. 9.

Durch die Angabe der plastisch leicht gewölbten Brusthälften, des Brustbeins, der Schlüsselbeine und der Hals- beziehungsweise Schultermuskulatur ist der Übergang vom Hermenschaft zum Portraitkopf organisch gestaltet. Über der linken Schulter liegt ein Himation, das im Nacken zur rechten Schulter geführt ist. Ausgeprägte Geheimratsecken, Tränensäcke, Stirn- und Nasolabialfalten charakterisieren den Dargestellten als älteren Mann. Ferner zeichnet er sich durch nahezu horizontal verlaufende, in der Mitte zusammengewachsene Brauen, eine kurze, im Profil gebogene Nase und eine hohe, zum Oberkopf kantig umbrechende Stirn aus. Die geschwollenen Ohren verweisen auf die gymnasiale Ausbildung des Dargestellten. Auffallend sind die vermutlich auf die geringe

Qualität des Bildnisses zurückgehenden Asymmetrien im Gesichtsbereich: die unterschiedlich breiten Augen besitzen verschieden große Irides; die Binnenzeichnung der Augäpfel ist zur Gesichtsmitte gerückt, wodurch ein leicht schielender Blick entsteht; der kleine Mund mit den schmalen Lippen ist aus der Gesichtssachse nach links verschoben, der Oberlippenzipfel hingegen sitzt zu weit rechts. Der Bart besteht aus unterschiedlich langen, leicht gewellten Strähnen, die durch tiefe Bohrlinien voneinander getrennt und durch feine Meißelritzungen binnengegliedert sind. Die voluminösen, leicht gewellten Strähnen des Seitenhaars bedecken den oberen Bereich der Ohrmuscheln. Vom Oberkopf sind drei flache Haarzungen nach vorne gekämmt. Vor den Ohren wurde das Haar überwiegend mit dem Bohrer gestaltet; auf der Kalotte, hinter den Ohren und im Nacken gelangte ausschließlich der Meißel zum Einsatz, wobei die Feinheit der Ausarbeitung zur Rückseite hin abnimmt. Dies sowie die grobe Gestaltung der Rückseite des Hermenchäfts sprechen dafür, dass die rückwärtige Partie des Portraits nicht sichtbar war.

Durch die Inschrift ist das Portrait in das Jahr 231/2 n. Chr. datiert.⁹⁰¹ Auf die Tatsache, dass es enge Bezüge zu Bildnissen des 4. Jhs. v. Chr. aufweist, wurde bereits vielfach hingewiesen. Die Frisurgestaltung mit der in die Stirn gekämmten Mittelsträhne und dem langsträhnigen Seitenhaar entspricht am ehesten dem Portrait des Aischines.⁹⁰² Die Form des Bartes, die durch drei Horizontalfalten gegliederte Stirn, aber auch der Gesamteindruck stehen dem Bildnis des

⁹⁰¹ IG III 1194 = IG II/III.2 2241. Ausschlaggebend für die Datierung ist das Archontat des Kasianos aus Steiria in der 29. Panathenais, also im Jahr 231/2 n. Chr.: Follet (1976) 240. 287. 332; so auch Bergmann (1977) 83; Danguillier (2001) 69 mit Anm. 729; Krumeich (2004) 144 Anm. 61. Fittschen (1969) 230–236, bes. 232–235 hatte eine auf stilistischen Kriterien basierende Datierung der Herme um 220–230 n. Chr. vorgebracht, die sich entsprechend als zutreffend erweist. In der älteren Literatur wird das Portrait in die Jahre 238/9, 241/2, 242/3 beziehungsweise 245 n. Chr. datiert: Dumont (1878) 626; Kavvadias (1880–1882) 261 Nr. 388; Sybel (1881) 111 Nr. 601; Graindor (1914) 400; Graindor (1915) 349; Brückner (1931) 5; L'Orange (1933) 9 Nr. 1; Notopoulos (1949) 40; Harrison (1953) 61 zu Nr. 47. 93. 96; Lattanzi (1968) 30 Nr. 5. Datsouli-Stavridi (1985) 101 und Kaltsas (2002) 332 Nr. 700 grenzen die Zeitstellung nicht näher ein; Meischner (2001) 141 datiert das Bildnis ohne Angabe von Gründen in die Zeit 193–207 n. Chr.

⁹⁰² So erstmals von den Hoff (1994) 18; im folgend Smith (1998) 80; Danguillier (2001) 69 f.; Krumeich (2004) 144. Ferner wurden als Vorbilder vorgebracht: Lysias: L'Orange (1933) 10; Lattanzi (1968) 74, Euripides: Lattanzi (1968) 55, Aristoteles: Danguillier (2001) 70, Zenon: Krumeich (2004) 144 Anm. 63 und Theophrast: Zanker (1995) 210; Krumeich (2004) 144 Anm. 62. Das voluminöse, allerdings kürzere Seitenhaar und die zur Kaschierung der kahlen Stirn nach vorne gekämmten Strähnen erinnern auch an das Portrait des Euripides, vgl. bspw. die Replik in Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6135: Richter (1965a) Abb. 717.

Thukydides nahe.⁹⁰³ Dem Aischinesbildnis sind offenbar weitere Privatportraits wie das dem hier besprochenen Bildnis ganz verwandte Portrait im Nationalmuseum Inv. 390 (Kat. 83)⁹⁰⁴, die Portraitbüste eines Unbekannten im Museum von Thessaloniki Inv. 11201⁹⁰⁵ und das Bildnis in Berlin, Pergamonmuseum Inv. Sk 318⁹⁰⁶ verpflichtet.

Die von Marianne Bergmann⁹⁰⁷ konstatierte Umarbeitung, deren Spuren im Bart und an den Ohren zu finden seien, lässt sich nicht nachvollziehen.

⁹⁰³ So auch Graindor (1915) 351 f., der allerdings die zentrale Mittelhaarsträhne auch in Verbindung mit dem Portrait des Septimius Severus im Serapistypus bringt; Lattanzi (1968) 55 zu Nr. 22. 74; Schröder (1993) zu Nr. 79; Krumeich (2004) 144 Anm. 62.

⁹⁰⁴ So auch Graindor (1915) 353 zu Nr. 21; Harrison (1953) 93. 96; Lattanzi (1968) 74; Bergmann (1977) 83. 87. 157 Anm. 688; von den Hoff (1994) 18 mit Anm. 15; Danguillier (2001) 69; Krumeich (2004) 144. Um eine Replik, wie von den Hoff (1994) 18 mit Anm. 15 vorbringt, handelt es sich jedoch nicht.

⁹⁰⁵ Despini et al. (2003) 151–153 Kat. 265 Taf. 434–435 Abb. 793–796.

⁹⁰⁶ Stemmer (1988) 42 f. D 9.

⁹⁰⁷ Bergmann (1977) 87.

83 Portrait eines Unbekannten. Um 230 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 390

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen; Gewandrest (?) im Nacken. Nase leicht bestoßen; oberflächliche Beschädigungen im Bart, Wangen- und Augenbereich. Rand des rechten Ohrs leicht bestoßen. Einzelne Locken des Oberkopfhaars beschädigt, Oberfläche auf der Kalotte verrieben. Mörtelspuren im Bereich der Ohren. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,335 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 261 Nr. 390; Sybel (1881) 112 Nr. 617; Kastriotis (1908) 76 Nr. 390; Graindor (1915) 353 f. Nr. 21 Taf. 21; Harrison (1953) 61. 62 Anm. 2 zu Nr. 47. 89 Anm. 9. 93. 96; Lattanzi (1968) 56 Nr. 23 Taf. 23; Bergmann (1977) 83. 84 mit Anm. 332. 157 Anm. 637; Karouzou (1979) 95 Nr. 390; Datsouli-Stavridi (1985) 101 f. Taf. 153–154; von den Hoff (1994) 18 mit Anm. 9 und 15; Romiopoulou (1997) 63 Kat. 58; Danguillier (2001) 69 f. 231 Kat. 17; Kaltsas (2002) 333 Kat. 703; Krumeich (2004) 144 f. mit Anm. 64; Riccardi (2007) 377. 378 Abb. 10.

Das gut erhaltene Bildnis zeichnet sich durch schmale Augen, ‚Schlupflider‘, eine kurze, im Profil leicht gebogene Nase und geschwollene Ohrmuscheln (‚Blumenkohlohren‘) aus. Altersmerkmale wie Tränensäcke, Geheimratsecken, Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten sind sehr zurückhaltend angegeben. Der Wangenbart besteht aus längeren, leicht gewellten Strähnen, die überwiegend durch Bohrungen und zusätzlich durch feine Meißelritzungen binnengegliedert werden. Unterhalb des Kinns sind die Strähnen zur Gesichtsmitte gestrichen. Das Oberkopfhaar besteht aus längeren, leicht gewellten Strähnen, die über den Oberkopf nach vorne gekämmt sind. Über der Stirn bilden zwei längere, zur linken Seite s-förmig geschwungene Strähnen ein charakteristisches Frisurmotiv, das dem Aischinesportrait entnommen zu sein scheint.

Mehrfach wurde in der Forschung auf die engen typologischen und ikonografischen Übereinstimmungen dieses Bildnisses zum zeitlich ins Jahr 231/2 n. Chr. fixierten Portrait des Unbekannten, Nationalmuseum Inv. 388 (Kat. 82)

verwiesen.⁹⁰⁸ Obwohl das hier besprochene Bildnis deutlich qualitätvoller ist, spricht seine stilistische Ausführung nicht gegen eine etwa zeitgleiche Entstehung um 230 n. Chr.⁹⁰⁹

⁹⁰⁸ Graindor (1915) 353; Harrison (1953) 93. 96; Lattanzi (1968) 56 zu Nr. 23; Bergmann (1977) 83. 157 Anm. 637; Danguillier (2001) 69; Krumeich (2004) 144. von den Hoff (1994) 18 mit Anm. 15 bezeichnet die beiden Portraits als Repliken.

⁹⁰⁹ So auch Graindor (1915) 354; Harrison (1953) 93; Lattanzi (1968) 56 zu Nr. 23.

84 Portrait eines Unbekannten. Spätseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 330

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Fragmente vorne am Hals modern angefügt.⁹¹⁰
Oberflächliche Beschädigungen an Wangen und Kinn sowie im Haar. Ohrränder, Nase und linke Augenbraue bestoßen. Marmor hellbräunlich bis orangerot verwittert.

Feinkörniger, sehr lichtdurchlässiger Marmor (parisch?). H ges. 0,252 m. In der Serpentezmauer gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 244 Nr. 330; Kastriotis (1908) 72 Nr. 328–349; Bergmann (1977) 84 mit Anm. 334; Datsouli-Stavridi (1979a) 119–126 Abb. 9–10; Meischner (1984) 343 Nr. 38. 347; Datsouli-Stavridi (1985) 79 f. Taf. 107–108; Romiopoulou (1997) 119 Kat. 125; Romiopoulou (o. J.) 77 Kat. 125; Meischner (2001) 42; Kaltsas (2002) 357 Kat. 760.

Das qualitätvolle Bildnis eines Jünglings zeichnet sich durch lange, schmale Augen, eine durch starken Einzug nach oben abgesetzte Nase und einen vollen, kräftig abgesetzten Mund mit vorspringender Oberlippe und leicht herabgezogenem Mittelzipfel aus. Die Profilansicht offenbart das leicht fliehende Untergesicht und die hohe, steil nach außen hin ansteigende Stirn. Der Blick folgt der leichten Wendung des Kopfes zur rechten Seite. Das ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haupthaar besteht aus einer einheitlichen Kappe, die über der Stirn einen runden Bogen bildet. Die stilistische Ausarbeitung des Haares in der *penna*-Technik liefert einen Anhaltspunkt für die Datierung des Bildnisses in spätseverische Zeit.⁹¹¹ Auch ikonografisch bzw. physiognomisch steht das Bildnis in der Tradition der Portraits der Angehörigen des severischen Kaiserhauses.

⁹¹⁰ Die derzeitige Sockelung erweckt den Eindruck, dass der Dargestellte seinen Kopf leicht nach vorne neigt. Aus dem antiken Befund lässt sich auf eine derartige Kopfhaltung allerdings nicht schließen.

⁹¹¹ Musterbeispiel für diese Art der Haarwiedergabe ist das Bildnis des Alexander Severus im Museo Capitolino Inv. 480: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 122. Für eine Datierung in spätseverische Zeit sprechen sich auch Bergmann (1977) 84; Datsouli-Stavridi (1979a) 119; Meischner (1984) 347; Datsouli-Stavridi (1985) 79; Romiopoulou (1997) 119 Kat. 125; Romiopoulou (o. J.) 77 Kat. 125 und Kaltsas (2002) 357 Kat. 760 aus. Vgl. hingegen Meischner (2001) 42: 235–245 n. Chr.

85 Portrait eines Unbekannten. Severisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 414

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen; moderne Ergänzung des Hermenschafts wurde wieder entfernt.⁹¹² Bosse im Nacken.⁹¹³ Nase bestoßen; oberflächliche Abplatzung an der linken Braue. Ohrländer leicht bestoßen. Vereinzelt oberflächliche Bestoßungen im Haar. Mörtelspuren im linken Gesichtsbereich, im Haar sowie an Ohren und Rückseite des Portraits. Zahneisenspuren an Hals und Ohren. Oberfläche im Bartbereich verwittert. Marmor hellgelb bis hellorange verwittert.

Feinkörniger, pentelischer Marmor. H ges. 0,325 m. Kinn – Haaransatz ca. 0,20 m. Herme B max. 0,195 m, H max. 0,075 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 264 Nr. 414; Sybel (1881) Nr. 615; Graindor (1915) 344–346 Nr. 17 Abb. 22; Harrison (1953) 94; Lattanzi (1968) 53 f. Kat. 20 Taf. 20; Bergmann (1977) 87; Meischner (2001) 141.

Der Portraitierte mit dem leicht schielenden Blick ist fortgeschrittenen Alters: das Gesicht ist knochig und hager, die Schläfen sind eingefallen und die Wangenknochen treten hervor. Drei parallel geschwungene, tiefe Falten zerfurchen die Stirn, die Tränensäcke sind deutlich abgesetzt und das Wangenfleisch ist erschlafft. In auffallendem Kontrast dazu steht das voluminöse, volle Haupthaar, dessen Anlage typologisch an Bildnisse der iulisch-claudischen Epoche erinnert.⁹¹⁴ Einen eher ungepflegten Eindruck vermittelt der Bart, der aus

⁹¹² Vgl. Lattanzi (1968) Taf. 20. Dass das Bildnis wohl tatsächlich ursprünglich in Form einer Herme aufgestellt gewesen sein dürfte, zeigt der waagrecht vom Hals wegführende Schulteransatz der rechten Seite.

⁹¹³ Bei der Bosse handelt es sich eindeutig nicht um die Reste eines Himations (so Graindor (1915) 344 und ihm folgend Lattanzi (1968) 53 sowie Krumeich (2004) 139 Anm. 138); auch ist sie nicht mit einer anderweitig nachlässigen Gestaltung der Rückseite des Portraits erklärbar, denn die Frisur ist auch hinten sorgfältig gestaltet. Möglicherweise wurde sie zur Verstärkung der Halspartie stehengelassen; vgl. dazu auch das Portrait im Nationalmuseum Inv. 397 (Kat. 66) mit einer ganz vergleichbaren Bosse.

⁹¹⁴ Bezüge bestehen zu den folgenden Portraits: Tiberius im Typus Kopenhagen 623 (sog. Adoptionstypus): Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1445: Johansen (1994) 115; Caligula im Haupttypus, vgl. beispielsweise die Kopie im Schloss Fasanerie bei Fulda, FAS.ARP 21: Herrscherbild I.4 (1989) Taf. 5, 1, beziehungsweise die Kopie desselben Typus in Malibu, J. Paul Getty Museum Acc.No. 72 AA 155: Herrscherbild I.4 (1989) Taf. 12, 1; Claudius im Haupttypus:

unterschiedlich langen, zottelig wirkenden Strähnen gebildet ist und bis an die Unterlippe heranreicht beziehungsweise die Oberlippe des sehr kleinen Mundes vollständig verdeckt. Leicht aus der Gesichtsbachse nach links verschoben ist das Kinn. Die Ohren treten nicht aus dem Kopfumriss hervor. In der Profilansicht fallen die kräftige Brauenpartie, der unmittelbar unterhalb der Brauen liegende tiefe Sattel zur vergleichsweise kurzen Nase und der breite Hals ins Auge. Diese Auffälligkeiten dürften allerdings eher qualitative Gründe haben, und nicht auf eine Umarbeitung, wie sie Marianne Bergmann⁹¹⁵ konstatiert, zurückgehen.

Hinsichtlich der zeitlichen Einordnung des Portraits könnte die iulisch-claudische Haarmotivik in Kombination mit dem stark aufgebohrten Bart als Datierungsanhalt geltend gemacht werden.⁹¹⁶ Insofern dürfte die bisher durchgehend in der Forschung vertretene, severische Datierung des Bildnisses wohl das Richtige treffen.⁹¹⁷

vgl. beispielsweise die Kopie in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1277: Johansen (1994) 143.

⁹¹⁵ Bergmann (1977) 87.

⁹¹⁶ Mit dem um 220 n. Chr. geschaffenen 2. Typus des Elagabalsportraits wird eine Frisur modern, die in der Stirnhaarmotivik Augustusportraits zitiert: Fittschen – Zanker (1994) 116. 117 Anm. 18 zu Kat. 98. Zum Bezug der Stirnhaarfrisur des Unbekannten auf das Portrait des Elagabal vgl. Graindor (1915) 345, der dies als Anhaltspunkt für die Datierung wertet.

⁹¹⁷ Neben der Haar- und Bartgestaltung wurden die Drehung des Kopfes, die Blickrichtung der Augen und der Gesichtsausdruck, die an „certain portraits“ des Caracalla erinnere, angeführt: Graindor (1915) 344; Lattanzi (1968) 54 zu Kat. 20. Severische Datierung auch bei Harrison (1953) 94 (spätseverisch); Bergmann (1977) 87 (severisch?); Meischner (2001) 141 (frühseverisch).

86 Portrait eines Unbekannten. Severisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 517

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Brauenpartie leicht, Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigung auf der linken Wange, feiner Marmoriss schräg unterhalb des rechten Auges. Absplinterung an der rechten Seite in Höhe des Ohrs modern wieder angefügt. Linkes Ohr leicht bestoßen; an verschiedenen Stellen im Haar Beschädigungen. Marmor dunkelgelb bis orange verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,292 m. Am 18. Februar 1935 auf der Agora südwestlich der Tholos in einer Deponierung des 9. oder 10. Jahrhunderts gefunden.

Literatur: Shear (1935b) 180 Abb. 10. 181; Harrison (1953) 49 f. Nr. 37 Taf. 24; Harrison (1960a) Abb. 29; Harrison (1960b) 389 Anm. 86; Athenian Agora (1962) 192; Lattanzi (1968) 50; Athenian Agora (1976) 302; Bergmann (1977) 83; Meischner (2001) 141; Riccardi (2007) 376. 377 Abb. 8.

Die großen, tief in ihren Höhlen liegenden Augen, deren Oberlider vom Orbital vollständig verborgen werden, der kleine Mund mit den schwellenden Lippen, die breite Nase, die kantig zu den Augenbrauen umbiegt, und der Ansatz zu einem Doppelkinn verleihen dem Dargestellten Individualität. Das leicht geschwollene rechte Ohr verweist auf seine gymnasiale Ausbildung. Der Bart besteht aus knappen, eng am Gesicht anliegenden Sichellocken. Er ist durch feine, oberflächliche Meißelritzungen gestaltet; die Locken sind einzeln ausgearbeitet. Das voluminöse Oberkopfhaar besteht aus voluminösen Strähnen, die in unterschiedliche Richtungen gestrichen sind und dadurch dem Haar ein lebendiges Relief verleihen. Durch Bohrungen ist es aufgelockert. Die hohe Qualität des Portraits manifestiert sich unter anderem in der Brauenpartie mit den plastisch ausgearbeiteten Härchen sowie in der sehr sorgfältigen Gestaltung des Oberkopfhaars und des Barts.

Motivisch steht die Frisur des Athener Kopfes in der Tradition der antoninischen Zeit und erinnert insbesondere an Portraits des Commodus.⁹¹⁸ Bezüge lassen

⁹¹⁸ So auch Harrison (1953) 50; Bergmann (1977) 83. Verwandt erscheint insbesondere die Kleinteiligkeit der Frisur über der Stirn und das wild gekräuselte, in mehreren Schichten angelegte

sich auch zum Bildnis des Septimius Severus im 1. Typus ermitteln, das noch in der Tradition antoninischer Bildnisse steht.⁹¹⁹ In Bartgestaltung und Physiognomie greift das Athener Portrait allerdings offensichtlich auf Caracalla zurück.⁹²⁰ Mithin dürfte das Bildnis in mittel- bis spätseverischer Zeit entstanden sein.⁹²¹

Verschiedentlich wurden Vorschläge zur Identität des Dargestellten vorgebracht⁹²²; über Vermutungen wird man diesbezüglich aber wohl kaum hinauskommen.

Haupthaar, das sich zum Nacken hin zu größeren Lockenbüscheln einrollt; vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Vatikan, Sala dei Busti 368: Herrscherbild II.4 1939 Taf. 52, 1.

⁹¹⁹ Vgl. beispielsweise die Replik in Florenz, Palazzo Pitti Inv. 640: Fittschen – Zanker (1994) Beilage 66. Vergleichbar sind die Anlage der Locken über der Stirn, das abstehende Schläfenhaar und die insgesamt kleinteilige Gliederung des Haars, die nach hinten zugunsten größerer Lockenbüschel abnimmt.

⁹²⁰ So auch Harrison (1953) 50; Lattanzi (1968) 50 zu Nr. 16. Zum Portrait des Caracalla im Alleinherrschertypus vgl. Fittschen–Zanker (1994) 105–108. Vergleichbar sind der kurze, kleinteilige Bart, die in Falten gelegte Stirn und der ernste Blick aus den schmalen Augen mit den ‚Schlupflidern‘.

⁹²¹ So auch Harrison (1953) 50; Harrison (1960a) Beischrift zu Abb. 29; Harrison (1960b) 389 Anm. 86; Lattanzi (1968) 50; Athenian Agora (1976) 302; Bergmann (1977) 83. In frühseverische Zeit datiert das Bildnis hingegen Meischner (2001) 141.

⁹²² Shear (1935b) 181 (Kosmet?); Harrison (1953) 49 (vermutlich kein Kosmet, möglicherweise “a well-to-do citizen, an official or a public benefactor, rather than a philosopher or other intellectual, but this is all pure conjecture”); Benennung als Kosmet vorsichtig auch Riccardi (2007) 376 f.

87 Portrait eines Unbekannten. Severisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 412

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; an der rechten Seite Teil des Schulteransatzes erhalten. Geringe Beschädigungen im Wangenbart; Bartspitzen der linken Seite abgebrochen. Nase, rechtes Seitenhaar, Ohr und Brauenpartie bestoßen. Mörtelspuren in Haar und Gesicht. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,335 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 264 Nr. 412; Sybel (1881) Nr. 621; Graindor (1915) 346–348 Nr. 18 Taf. 20; Harrison (1953) 94; Lattanzi (1968) 52 f. Nr. 19 Taf. 19; Bergmann (1977) 88; von den Hoff (1994) 18; Romiopoulou (1997) 63 Kat. 57; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 57; Danguillier (2001) 45. 81–83. 232 Kat. 25 Abb. 35–36; Kaltsas (2002) 331 Kat. 698.

Leichte Geheimratsecken, eingefallene Wangen, Stirn-, Nasolabial- und Nasenwurzelfalten, Krähenfüße, hervortretende Tränensäcke, buschige Augenbrauen, große Ohren, erschlaffte Wangenhaut und ein zahnlos wirkender Mund verleihen dem Portraitierten ein hageres Aussehen und zeigen sein hohes Alter an. In Kontrast dazu stehen das voluminöse Oberkopfhaar sowie der sehr haarreiche Bart, der die Mundspalte vollständig verdeckt und durch den das Untergesicht beinahe zugewachsen wird.

Die vergleichsweise kleinen Augen werden durch die prominenten, plastisch abgesetzten und durch Meißelritzungen gegliederten Brauen verschattet. Die langen und leicht gewellten Strähnen des Haupthaars sind von der Kalotte über den Oberkopf nach vorne, zu den Seiten und nach unten gekämmt; an den Schläfen sind sie vom Kopf weggestrichen, wodurch sie großes Volumen entwickeln. Sie wurden überwiegend mit dem Meißel gestaltet, im vorderen Haarbereich zusätzlich durch flache Bohrrillen. Zum Hinterkopf nehmen Anzahl und Qualität der Locken ab. Sehr sorgfältig mit Meißel und Bohrer gestaltet wurden auch die langen, leicht gewellten Strähnen des Hauptbartes. Auffallend ist die unterschiedliche Gestaltung des Bartes an den beiden Kopfhälften, die,

zusammen mit den leichten Asymmetrien im Augenbereich, für eine leichte Wendung des Kopfes zur rechten Seite spricht.

Mehrfach wurde in der Forschung auf die Verwandtschaft des hier besprochenen Bildnisses zum Portrait des Antisthenes verwiesen⁹²³: vergleichbar sind insbesondere der den Mund überwuchernde Bart⁹²⁴, das lange, an den Schläfen leicht ausgestellte Oberkopfhaar⁹²⁵, die Anastole des Stirnhaares⁹²⁶ und die Form der Stirnfalten. Noch engere Bezüge zeigt das Bildnis zum Portrait eines Unbekannten in Kopenhagen⁹²⁷, das seinerseits Verwandtschaft zum Antisthenesportrait zeigt.⁹²⁸ Beim Vergleich des Athener Bildnisses mit dem Kopenhagener Portrait fällt insbesondere die Übereinstimmung motivischer Details wie die Form der Stirnfalten und die Gestaltung des Schläfenhaars der linken Seite einschließlich der vor dem Ohr eingerollten Schläfenlocke ins Auge. Auf Grund der unklaren Benennung des Portraits in Kopenhagen lässt sich diese Verwandtschaft allerdings bisher nur dahingehend auswerten, dass beide Bildnisse offenbar in der Tradition des Antisthenesportraits stehen beziehungsweise dass den Portraitierten an einer in der Tradition der Kynikerbildnisse stehenden Darstellung gelegen war.⁹²⁹

⁹²³ Indirekt erstmals durch von den Hoff (1994) 19; ihm folgend Danguillier (2001) 82 f. Eine allgemeinere Angleichung an griechische Vorbilder vermuten Graindor (1915) 347 und Romiopoulou (1997) 63 Kat. 57. Lattanzi (1968) 53 hingegen bringt das Bildnis in Verbindung mit dem sog. Lysiastypus: Richter (1965a) Abb. 370–375.

⁹²⁴ Der steil zu den Seiten herabfallende Oberlippenbart ist insbesondere mit den Repliken des Antisthenesportraits in Rom, Vatikan Inv. 2888 und im Museo Capitolino Inv. 55 vergleichbar: Richter (1965b) Abb. 1040–1045. Graindor (1915) 347 und ihm folgend Lattanzi (1968) 53 bringen die Bartgestaltung hingegen mit dem Portrait des Macrinus in Verbindung.

⁹²⁵ Bei dem hier besprochenen Bildnis ist das Oberkopfhaar allerdings kürzer gehalten und verdeckt die Ohren nicht. Graindor (1915) 347, der das Portrait als in der Bildnistradition des römischen Kaiserhauses stehend beurteilt, erkennt lediglich in der Frisur „quelque réminiscence d'œuvres classiques“. Vgl. demgegenüber Danguillier (2001) 82 mit Anm. 869, die auf die antoninisch-severische Tradition der Haaranlage verweist; der Haarkontur entspreche dem Portrait des Antoninus Pius. Dies vermag ich nicht nachzuvollziehen.

⁹²⁶ Bei dem hier besprochenen Bildnis ist diese freilich deutlich weniger stark ausgeprägt; auch weicht ihr Verlauf von der des Antisthenesportraits ab.

⁹²⁷ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1284: Johansen (1992) 135. Auf die Verwandtschaft verwies erstmals von den Hoff (1994) 19; ihm folgend Danguillier (2001) 82 f.

⁹²⁸ Vergleichbar sind die Kombination von langsträhmigem, leicht gewelltem Oberkopfhaar mit dem langen, gepflegten Bart, die Anastole über der Stirn, die kleinen Augen und die Stirnfalten.

⁹²⁹ Nach von den Hoff ist es durchaus möglich, dass der Unbekannte aus Kopenhagen eine kaiserzeitliche Umbildung oder Neuschöpfung des Antisthenesportraits darstelle. „Das Fehlen kaiserzeitlicher Modeelemente und die geringe Prägung durch handwerkliche Eigenschaften, die römischen Portraits eigen sind (Augenbohrung)“ könnte seiner Meinung nach damit zusammenhängen, dass dieses Bildnis auf diese Weise „äußerlich Kopien nach griechischen Originalen sehr ähnlich erscheinen“ sollte. Wie er erläutert, ist alternativ freilich nicht

Das vorliegende Bildnis ist von der bisherigen Forschung überzeugend in severische Zeit datiert worden.⁹³⁰

auszuschließen, dass das Kopenhagener Bildnis eine Privatperson darstellt, die sich in ihrem Bildnis konkret auf das Portrait des Antisthenes bezieht: von den Hoff (1994) 19 f. In diesem Fall sprächen die motivischen Übereinstimmungen zwischen Kopenhagener und Athener Bildnis für ein weiteres, nicht überliefertes beziehungsweise bisher nicht bekanntes Bildnis, auf das sich sowohl das Kopenhagener als auch das Athener Portrait bezögen. Danguillier (2001) 82 f. geht davon aus, dass das Kopenhagener Bildnis, das sie als „ideales Portrait“ bezeichnet, einer Reihe „römischer Neuschöpfungen und Umbildungen“ des Antisthenesportraits „von jeweils verwandtem Typus“ zugehörig ist, worin sie von den Hoff (1994) 19 f. zustimmt. Infolgedessen beurteilt sie die motivischen Verwandtschaften zwischen dem hier besprochenen Portrait und dem Kopenhagener Bildnis als konkretes „Zitat des idealen Typen durch den Kosmeten“.

⁹³⁰ Graindor (1915) 346 f.; Harrison (1953) 94; Lattanzi (1968) 53 zu Kat. 19; Bergmann (1977) 88 (spätantioninisch oder severisch); Romiopoulou (1997) 63 Kat. 57; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 57 (Ende des 2. Jhs. n. Chr.); Danguillier (2001) 81 f.; Kaltsas (2002) 331 Kat. 698 (Ende des 2. Jhs. n. Chr.).

88 Portrait eines Unbekannten. Severisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 1764

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Kalotte abgeschlagen. Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Ohrränder, einzelne Bartlocken insbesondere unterhalb des Kinns und am Oberlippenbart, Brauen-, Mund- und Kinnpartie bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an der rechten Wange. Einzelne Haarlocken bestoßen, nicht verwitterter Ausbruch im linken Nackenbereich. Mörtelspuren an der linken Seite in Stirnhaar und Gesichtsbereich. Oberfläche verrieben; antike Politur an einigen Stellen erhalten. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,312m. 1889 auf der ‚Römischen Agora‘ gefunden.⁹³¹

Literatur: Kastriotis (1908) 311 Kat. 1764; Datsouli-Stavridi (1985) 71 f. Taf. 91–92; Romiopoulou (1997) 111 Kat. 114; Romiopoulou (o. J.) 75 Kat. 114; Meischner (2001) 147; Kaltsas (2002) 356 Kat. 757.

Das qualitätvolle Bildnis zeichnet sich durch einen breiten, massigen Schädel und, im Kontrast dazu, auffallend kleine, engstehende Augen mit ‚Schlupflidern‘ aus. Leichte Geheimratsecken, Nasenwurzel-, Nasolabialfalten, Krähenfüße, abgesetzte Tränensäcke und die tiefe Stirnfalte charakterisieren den Dargestellten als Mann mittleren Alters. Die geschwollenen Ohrmuscheln weisen auf seine athletische Ausbildung.⁹³² Die Oberlippe des kleinen, leicht geöffneten Mundes wird vollständig vom Oberlippenbart verdeckt. Unterhalb der vorspringenden Unterlippe sitzt eine Bartfliege. Durch sorgfältige, tiefe Bohrungen ist der Bart sehr kleinteilig strukturiert. Er besteht aus kurzen, kaum Volumen entwickelnden Locken, die auf dem Kinn kürzer gehalten sind und auch am Hals herunterwachsen. Einzelne Härchen sind durch sorgfältige Meißelritzungen angegeben. Das Oberkopfhaar besteht aus buckeligen Locken, die durch starke, bis hinter die Ohren reichende Aufbohrung ihren organischen Zusammenhang nahezu verloren haben. Über der Stirnmitte bilden zwei längere, nach unten fallende Locken ein charakteristisches Frisurmotiv. Die erhaltenen Halspartien

⁹³¹ Das Bildnis wurde in der Nähe des Horologion des Andronikos gefunden: Romiopoulou (1997) 111 Kat. 114.

⁹³² Insbesondere das rechte Ohr ist stark geschwollen, am linken befindet sich eine Narbe.

und die Asymmetrien⁹³³ belegen eine ursprünglich leichte Drehung des Kopfes zur rechten Seite.

Aufgrund der physiognomischen Ähnlichkeit darf das Portrait des Caracalla im 1. Alleinherrschertypus als *terminus post quem* für das Athener Bildnis angenommen werden⁹³⁴; übereinstimmend wurde es daher in der bisherigen Forschung in caracalleische Zeit datiert.⁹³⁵ Die stilistische Ausarbeitung hingegen bezeugt, dass die in antoninischer Tradition stehende, starke Aufbohrung der Haarpartien noch in mittelseverischer Zeit in Athen greifbar ist.

⁹³³ Die linke Gesichtshälfte ist breiter als die Rechte und flieht stärker nach hinten; das linke Auge ist stärker zur Mitte gezogen und schmäler als das Rechte. Im Bart wurden links am Halsansatz unterhalb des Ohrs flache Bartlocken mit dem Meißel gestaltet, die rechts – möglicherweise aufgrund der Nichtsichtbarkeit dieser Partie – fehlen. Das linke Seitenhaar ist in Bezug auf Quantität und Qualität der Bohrungen wesentlich sorgfältiger gestaltet als rechts.

⁹³⁴ Kastriotis (1908) 311 Kat. 1764 vermutete wohl aufgrunddessen, dass der Kaiser selbst dargestellt sei; zu Recht ablehnend Datsouli-Stavridi (1985) 72.

⁹³⁵ Datsouli-Stavridi (1985) 72; Romiopoulou (o. J.) 75 Kat. 114; Meischner (2001) 147; Kaltsas (2002) 356 Kat. 757.

89 Portrait eines Unbekannten. Severisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 837

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Gesichtsbereich abgeschlagen. Oberflächliche Beschädigungen im Haar; auf dem Oberkopf verrieben. Ohren minimal bestoßen. Mörtelspuren im Stirn-, Nacken- und Bartbereich sowie an den Rändern der Bruchfläche vorne. Antike Oberfläche sehr gut erhalten. Marmor hellgelblich verwittert.

Grobkörniger (Insel-?)Marmor.⁹³⁶ H ges. 0,475 m. Am 3. März 1937 in der Verfüllung der sog. Valerianischen Mauer unterhalb der modernen Straße, die um die Nordflanke der Akropolis herumführt, gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 33 f. Kat. 23 Taf. 12.

Trotz des fragmentarischen Erhaltungszustands ist die hohe Qualität des Bildnisses noch erkennbar.

Der Bart besteht aus unterschiedlich langen, voluminösen, in unterschiedliche Richtungen gedrehten Locken. Er ist sehr sorgfältig gestaltet: die einzelnen Strähnen sind durch den Bohrer voneinander getrennt, die Binnengliederung erfolgte durch unterschiedlich breite und tiefe Meißelritzungen. Das Oberkopfhaar ist kurz und liegt kappenartig eng am Kopf an; es wird ausschließlich durch feine, sehr sorgfältige Meißelritzungen binnengegliedert. Auf dem Hinterkopf sitzt ein Wirbel, von dem aus die kurzen Sichellocken über den Oberkopf nach vorne, an den Seiten nach unten und im Nacken nach hinten gekämmt sind. Auch hinten wurde das Haar sorgfältig ausgearbeitet, die Feinheit der Meißelritzungen ist hinten und auf dem Oberkopf allerdings etwas reduziert.

Die von Evelyn Harrison⁹³⁷ vorgebrachte Datierung in hadrianische Zeit überzeugt nicht; vielmehr ist das kappenartig anliegende Haar, das mit dem Meißel in einzelne Strähnen unterteilt ist und keine Plastizität entwickelt, in Kombination mit einem voluminösen Bart für das Portrait des Macrinus und des Pupienus

⁹³⁶ Es handelt sich um grobkörnigen, kaum lichtdurchlässigen weißen Marmor.

⁹³⁷ Harrison (1953) 34.

charakteristisch.⁹³⁸ Einer zeitlichen Einordnung des Bildnisses in die fortgeschrittene severische Epoche ist daher der Vorzug zu geben.

⁹³⁸ Im Unterschied zum hier besprochenen Bildnis zeigen diese jedoch kein aus flachen Sichelsträhnen bestehendes Haupthaar – handelt es sich hierbei um ein Merkmal einer „besonders klassizistische(n) Gestaltungsweise“?: so Danguillier (2001) 93. In diesem Detail unmittelbar vergleichbar ist das Bildnis eines Unbekannten in Athen, Nationalmuseum Inv. 396 (Kat. 94).

90 Portrait eines Unbekannten. Severisch (?)

Athen, Nationalmuseum. Inv. 504

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; einzelne Bartlocken unter dem Kinn bis auf den Ansatz weggebrochen. Oberkopf abgeschlagen. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigung an der linken Wange, Ohren bestoßen. An verschiedenen Stellen Mörtelspuren. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H max. 0,29 m. In Athen gefunden.⁹³⁹

Literatur: Kavvadias (1880-82) 282 Nr. 504; Sybel (1881) Nr. 735; Kastriotis (1908) 83 Nrn. 503–504; Datsouli-Stavridi (1983) 205 Taf. 73 α–β.

Das Bildnis zeichnet sich durch seine hohe Qualität aus; seine rundherum sorgfältige Ausarbeitung legt nahe, dass auch die Neben- und Rückseiten sichtbar waren.

Ausgeprägte Nasolabialfalten, Tränensäcke und leichte Krähenfüße charakterisieren den Dargestellten als Mann fortgeschrittenen Alters. Darüberhinaus verleihen die breiten, stark vorgewölbten Oberlider, die kräftige Nase und der starke Einzug zwischen Unterlippe und Kinn dem Bildnis Individualität. Die vernarbten und leicht geschwollenen Ohren weisen auf die athletische Ausbildung des Mannes.

Die überwiegend mittels Bohrungen gestalteten, voluminösen und leicht gewellten Strähnen des Hauptbartes, der die Wangen nahezu freilässt, aber Oberlippe, Kinnbogen und Hals bedeckt, stehen in auffallendem Kontrast zum eng am Kopf anliegenden, glatten Oberkopfhaar, das ausschließlich mit dem Meißel gebildet wurde. Diese Kombination ist von den Bildnissen des Macrinus und Pupienus bekannt⁹⁴⁰, deren Frisur der Mode der Zeit entspricht, während der lange Bart

⁹³⁹ Die Mörtelspuren sprechen dafür, dass das Bildnis möglicherweise als Mauerverfüllung wiederverwendet und entsprechend zurechtgehauen wurde.

⁹⁴⁰ Vgl. beispielsweise die Repliken im Museo Nuovo Capitolino Inv. 1757: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 117, freilich mit kurz geschorenem Haar, und im Museo Capitolino Inv. 460: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 118, mit dem längeren, dicksträhnigen Haar der späteren Bildnisse; vgl. auch die Bildnisse des Pupienus, Museo Capitolino Inv. 477: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 130, allerdings mit einer völlig anderen stilistischen Gestaltung des Oberkopfhaares. Datsouli-Stavridi

Bezug auf die Zeit des Marc Aurel und Septimius Severus nimmt.⁹⁴¹ Beim Athener Portrait könnten ferner die schweren Oberlider eine motivische Reminiszenz an das Bildnis Marc Aurels darstellen. Abgesehen davon weist der hier besprochene Kopf freilich keine Angleichungen an Bildnisse antoninischer oder severischer Kaiser auf. Stilistisch spricht jedoch nichts gegen die auf typologischen bzw. motivischen Kriterien basierende Datierung in mittel- bis spätseverische Zeit.

(1983) 205 datiert das Bildnis in die Zeit des Septimius Severus. Als Vergleich nennt sie das Portrait des „Marc Aurel“ (von ihr als Septimius Severus benannt) im Museum von Nikosia, das m. E. in die Zeit des Commodus gehört: Vermeule (1968) 279 Abb. 147. 395.

⁹⁴¹ Fittschen – Zanker (1994) 112 f. mit Anm. 8 zu Kat. 95. 127 mit Anm. 7 zu Kat. 106.

91 Portrait eines Unbekannten. Severisch (?)

Athen Nationalmuseum. Inv. 400

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen. Ohrränder und Bart bestoßen. Mörtelspuren in Mund- und Augenbereich, Bart sowie an Ober- und Hinterkopf, insbesondere an der rechten Seite. Raspelspuren an Hals und Gesicht. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,335 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 263 Nr. 400; Sybel (1881) 114 Nr. 664; Graindor (1915) 374 f. Nr. 31 Abb. 32; Lattanzi (1968) 63 f. Nr. 32 Taf. 32; Bergmann (1977) 87.

Das Bildnis zeichnet sich durch seine hohe Qualität aus; Anzeichen einer Umarbeitung, wie sie Marianne Bergmann⁹⁴² postulierte, lassen sich nicht feststellen. Der kantige, stark nach oben hin ausladende Schädel mit den starken Einzügen an den Schläfen, die schmalen Augen mit den breiten Lidern, die kräftige, lange Nase mit dem schmalen Ansatz und der breite Mund mit den fleischigen Lippen und dem kräftigen Einzug zum Kinn verleihen dem Bildnis Individualität. Die unterschiedlich langen, leicht gewellten Einzelsträhnen des Bartes, der die Wangen, den Kinnboden und den Hals bis zum Adamsapfel bedeckt, sind ausschließlich mit dem Meißel gestaltet. Gleiches gilt für die langen, glatten Strähnen des Haares, die über den Oberkopf in die Stirn gestrichen sind. Auf dem Ober- und Hinterkopf sowie im Nacken wurde das Haar deutlich gröber gestaltet; die Einzelsträhnen sind nicht plastisch differenziert. Die Ohren sind grob ausgeführt und nur durch eine Bohrrille vom Haar abgetrennt.

Besonders hinsichtlich seiner Profillinie und hier insbesondere der Mundpartie mit dem vorstehenden Oberkiefer, dem tiefen Einzug unterhalb der Unterlippe und dem hervorspringenden Kinn ist das Bildnis dem Portrait im Nationalmuseum Inv. 504 (Kat. 90), das m. E. in severische Zeit gehört, auffallend ähnlich. Obwohl das

⁹⁴² Bergmann (1977) 87.

Oberkopfhaar stilistisch verschieden gestaltet ist, erscheint aufgrund dieser Verwandtschaft eine etwa zeitgleiche Entstehung der Bildnisse wahrscheinlich.⁹⁴³

⁹⁴³ Bisher wurde das Bildnis immer sehr spät, kurz vor dem Herulereinfall, datiert und als eines der spätesten Portraits innerhalb der sog. Kosmetengruppe angesehen: Graindor (1915) 374 f. Kat. 31 Abb. 32; Lattanzi (1968) 63 f. Kat. 32 Taf. 32. Bergmann (1977) 87 zieht auf Grund des Halsbartes und des flach geschabten Haares eine Datierung in frühgallienische Zeit in Erwägung, gleichwohl sei nicht zu entscheiden, inwiefern Gesichtsschnitt und Augenform von dem von ihr postulierten Vorgängerbildnis bestimmt sind. Die von Graindor (1915) 375 festgestellten ikonografischen und motivischen Ähnlichkeiten zum Portrait des sog. Carinus in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 850 sind im Grunde genommen nachvollziehbar: vergleichbar sind die Form der Nase und der Augen, der zum Hals hin abfallende Kinnboden, die leicht fliehende, gefurchte Stirn und der Verlauf des Haares über der Stirn; eine Datierung des Athener Portraits um die Regierungszeit des Carinus (reg. 283–285 n. Chr.) ist auf Grund des Fundkontextes in der Valerianischen Mauer allerdings schwer vorstellbar.

92 Portrait eines Unbekannten. Severisch (?)

Athen, Nationalmuseum. Inv. 2006

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Im Nacken sind die Enden der Wulstbinde beschnitten. Einsatzzapfen mittelgrob gepickt. Ausbruch am Kranz vorne. Nase bestoßen. Bart, Ohrränder, Wangen- und Stirnpartie leicht bestoßen und verrieben. Geringe Beschädigungen an Mund und Oberlippenbart. Oberflächlicher Ausbruch im zentralen Stirnhaar. Auf dem Hinterkopf kleinere Bestoßungen am oberen Rand des Diadems und Kratzspuren am Hals. Verwitterungsspuren am gesamten Kopf.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,431 m. Bartende – Haaransatz 0,195 m. In Athen gefunden.

Literatur: Kastriotis (1908) 349 Nr. 2006; Kastriotis (1923) 118–120 Abb. 1; Papaspiridi (1927) 100; Karouzou (1979) 126 Nr. 2006; Datsouli-Stavridi (1985) 91 f. Taf. 136; Romiopoulou (1997) 131 Kat. 143; Meischner (2001) 113; Kaltsas (2002) 373 Nr. 800 mit weiterer Literatur; Fleck (2008) 80 f. 170 f. Kat. 43.

Das Bildnis zeichnet sich durch reich gelocktes Haupthaar und einen langen, gepflegten Bart aus, deren sorgfältige Gestaltung die hohe Qualität des Werkes unterstreicht.⁹⁴⁴ Charakteristisch sind ferner die im Profil stark gebogene Nase, die kleinen, engstehenden Augen, die unterhalb der nahezu horizontal verlaufenden Brauen liegen, sowie die Stirn- und Nasolabialfalten, die freilich nur sehr dezent angegeben wurden. Auffallend klein ist der Mund: die Oberlippe wird zum Teil vom Oberlippenbart verdeckt, an die Unterlippe schließt sich eine stegförmige „Bartfliege“ an. Die kleinen Ohren liegen direkt am Kopf an und sind direkt aus der Haarmasse herausgearbeitet.

Die zeitliche Stellung des Bildnisses ist umstritten: in der Forschung wurde lange eine Datierung in theodosianische Zeit favorisiert⁹⁴⁵, die sich auf die zuerst von P. Kastriotis⁹⁴⁶ vorgebrachte Annahme stützte, dass das Bildnis den Kaiser Julian

⁹⁴⁴ Haupthaar und Bart sind gleichermaßen durch sorgfältige Bohrungen und Meißelritzungen gestaltet. Freilich beschränkt sich die präzise Ausführung auf Vorder- und vordere Nebenseiten; hinten sind keine Einzelsträhnen angegeben, vielmehr ist das Bildnis dort lediglich durch grobe Meißelarbeit gestaltet.

⁹⁴⁵ Zuletzt Kaltsas (2002) 373 Kat. 800.

⁹⁴⁶ Kastriotis (1923) 118–120.

Apostata darstelle. Gegen diese Interpretation wandte sich zuletzt zu Recht Thorsten Fleck.⁹⁴⁷ Er bringt als Entstehungszeit die severische Epoche vor: dies stützt er auf die stilistische Ausarbeitung von Haar und Bart.⁹⁴⁸ Die Schwierigkeit der Datierung dieses Bildnisses beruht auf dem Umstand, dass es sich hierbei offenbar um eine sehr sorgfältig vorgenommene Umarbeitung eines ursprünglich deutlich überlebensgroßen Vorgängerportraits handelt, deren Spuren lediglich im Ohr- und Mundbereich erkennbar sind.⁹⁴⁹

Der Dargestellte ist durch einen Kopfschmuck, der sich aus einer plastisch unbearbeitet belassenen Wulstbinde und einem hohen Aufsatz, der aus einem Geflecht rautenförmiger Vertiefungen besteht, zusammensetzt, näher charakterisiert⁹⁵⁰; in der Forschung wird dieser gemeinhin als Insignie eines Priesters interpretiert.⁹⁵¹

⁹⁴⁷ Fleck (2008) 80 f.

⁹⁴⁸ Fleck (2008) 81.

⁹⁴⁹ Auch Romiopoulou (1997) 131 Kat. 143 spricht das Bildnis als Umarbeitung an: Bart, Frisur und Augen sprächen dafür, dass das Vorgängerbildnis in severische Zeit gehöre, während die Umarbeitung in theodosianische Zeit zu datieren sei.

⁹⁵⁰ Der Abstand zwischen Wulstbinde und Diadem ist sehr schmal.

⁹⁵¹ Zuletzt Fleck (2008) 80 f. mit Anm. 298–301 und weiteren Hinweisen. 171.

93 Portrait eines Unbekannten. Severisch (?)

Athen, Nationalmuseum. Inv. 1802

Erhaltungszustand: fragmentarisch. Lediglich ein Teil der vorderen Kopfhälfte ist erhalten. Nase bis auf Ansatz weggebrochen; oberflächliche Beschädigungen an Stirn, im Augen- und Brauenbereich sowie im Stirnhaar. Kranz/Wulstbinde (?) stark bestoßen. An der rechten Seite Haar und „Kranz“ abgearbeitet. Marmor hellgelb bis rötlich verwittert.

Pentelischer Marmor. H max. 0,224 m. Im Stadion gefunden.

Literatur: Kastriotis (1908) 318 Nr. 1802; Datsouli-Stavridi (1981b) 132 Taf. 48 α.

Der Dargestellte, der durch Nasolabialfalten, erschlafftes Wangenfleisch, Nasenwurzelfalten und eine leichte Stirnfalte als älter charakterisiert ist, zeichnet sich durch engstehende, dicht unterhalb der plastisch abgesetzten Augenbrauen und tief in den Höhlen liegende Augen aus. Das die Stirn in einem geschwungenen Bogen rahmende Haupthaar ist als geschlossene Kappe, die ausschließlich durch feine Meißelritzungen gegliedert wird⁹⁵², gestaltet. Die einzelnen Strähnen sind in a penna-Technik wiedergegeben.⁹⁵³ Allerdings liefert dies nur einen vagen Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung des Bildnisses, denn noch in der 2. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. sind Bildnisse mit a penna-Frisuren in Athen belegt.⁹⁵⁴

Der Dargestellte trägt vermutlich einen Kranz in seinem Haar, dessen Blätter auf Grund des schlechten Erhaltungszustands allerdings nicht bestimmbar sind; mithin sind keine weiteren Aussagen zur Identität des Portraitierten möglich.⁹⁵⁵

⁹⁵² Allerdings ist die Haarpartie oberhalb des Kranzes nicht plastisch gestaltet, sondern lediglich geglättet und fein aufgeraut. Mithin war das Bildnis so aufgestellt, dass die Oberseite nicht sichtbar war.

⁹⁵³ Aus diesem Grund datiert Datsouli-Stavridi (1981b) 132 das Bildnis in die Regierungszeit des Alexander Severus.

⁹⁵⁴ Vgl. beispielsweise das in der 2. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. entstandene Knabenportrait von der Agora, Museum Inv. S 1312 (Kat. 107).

⁹⁵⁵ Der Fundort lässt lediglich hypothetische Vermutungen zu. Ist hier ein Sieger in einem sportlichen Wettkampf gezeigt?

94 Portrait eines Unbekannten. Severisch (?)

Athen, Nationalmuseum. Inv. 396

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Unterer Gesichtsteil mit Wangenbart war vom Rest des Kopfes abgeschlagen worden; die bruchlos aufeinander sitzenden Fragmente wurden modern wieder zusammengefügt. Kleinere Beschädigungen im Bart, unterer Rand bestoßen. Nasenspitze beschädigt. Ohren, Stirn, Kinn sowie linke Augen- und Wangenpartie leicht bestoßen; Beschädigung auf dem Oberkopf. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,36 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 262 Nr. 396; Sybel (1881) Nr. 602; Arndt – Bruckmann (1891–1942) Taf. 388; Hekler (1912) XLII Taf. 260 a; Graindor (1915) 367–369 Nr. 28 Abb. 29; Lattanzi (1968) 62 Nr. 30 Taf. 30; Bergmann (1977) 88; Datsouli-Stavridi (1985) 105 Taf. 158–159; Schröder (1993) 275; von den Hoff (1994) 99; Zanker (1995) 209. 210 mit Abb. 116. 227; Romiopoulou (1997) 60 Kat. 51; Romiopoulou (o. J.) 54 f. Kat. 51; Danguillier (2001) 91–94 Abb. 38–39; Brandt (2002) 172. 173 Abb. 62; Kaltsas (2002) 334 Kat. 706; Krumeich (2004) 142 Abb. 9. 11.

Die leicht fliehende Stirn, die langen, schmalen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen, die schmale Nase mit der leichten Krümmung im Profil, der kleine Mund mit den schwellenden Lippen, das runde, leicht vorspringende Kinn und die Altersmerkmale verleihen dem Bildnis Individualität. Auffallend ist der Kontrast zwischen kurzem, an der Stirn zurückweichendem Oberkopfhaar beziehungsweise dem aus kurzen, glatten Strähnen bestehenden Oberlippenbart ohne Volumen und dem langen, voluminösen Bart aus leicht gewellten Strähnen, der das Untergesicht sehr lang wirken lässt. Durch Meißel und Bohrarbeit sind die Bartsträhnen gestaltet und gegliedert. Das kappenartig am Kopf anliegende Oberkopfhaar wurde ausschließlich mit dem Meißel in kleine, sichelförmige Strähnen gegliedert; auf dem Oberkopf ist es lediglich schematisch ausgeführt.

Bereits Paul Graindor erkannte, dass das Bildnis der griechischen Portraitkunst der klassischen Zeit eng verhaftet ist: in erster Linie ist die Gestaltung des Bartes zu nennen, die unmittelbar an das um 350/40 v. Chr. entstandene, in zahlreichen

römischen Kopien überlieferte Bildnis des Platon erinnert.⁹⁵⁶ Auch für die kleinen, sichelförmigen Strähnen des Oberkopfhaares finden sich im offiziellen Herrscherportrait keine unmittelbaren Vergleiche; möglicherweise sind sie, wie Claudia Danguillier vermutet, Merkmal einer „besonders klassizistische(n) Gestaltungsweise“.⁹⁵⁷ Ferner ist die Gestaltung der Augenpartie, insbesondere die Angabe von kräftigen, vorstehenden Lidern, als Reminiszenz an die Portraitkunst der klassischen Zeit zu werten. Die erläuterten engen Bezüge zur griechischen Bildniskunst dieser Epoche erweisen sich als problematisch für die Datierung des Bildnisses, die entsprechend kontrovers diskutiert wird: die Vorschläge reichen von hadrianischer Zeit⁹⁵⁸ bis in die 2. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr.⁹⁵⁹ Die stilistische Nähe hinsichtlich der Ausarbeitung des Oberkopfhaares zum Portrait im Agoramuseum Inv. S 837 (Kat. 89), das offenbar in der Tradition der Bildnisse des Macrinus und Pupienus steht, legt nahe, dass der hier besprochene Kopf in die fortgeschrittene severische Zeit zu datieren sein dürfte.

⁹⁵⁶ So schon Lattanzi (1968) 62 Kat. 30; Schröder (1993) 275; Zanker (1995) 210; Danguillier (2001) 91–93; Brandt (2002) 172; Krumeich (2004) 142. Auch Zenon (Graindor (1915) 367 f.; Danguillier (2001) 93; Brandt (2002) 172; Krumeich (2004) 142. 143 Anm. 56), der sog. Aischylos (Graindor (1915) 367 f.; Datsouli-Stavridi (1985) 105) und der sog. Krates (Krumeich (2004) 142. 143 Anm. 56) wurden als Vorbilder genannt.

⁹⁵⁷ Danguillier (2001) 93.

⁹⁵⁸ Zanker (1995) Bildunterschrift 210 zu Abb. 116. 227 (ohne nähere Erläuterung). So auch Brandt (2002) 172. Bildunterschrift zu 173 Abb. 62. Datierung ins 2. Jh. n. Chr. auch bei Hekler (1912) XLII. Arndt – Bruckmann (1891–1942): 2. oder 3. Jh. n. Chr.

⁹⁵⁹ Graindor (1915) 368 f.; Lattanzi (1968) 62 (spätgallienisch). Beide verweisen u. a. auf die Gestaltung des Oberlippenbarts, die für eine Datierung in gallienische Zeit spräche. Lattanzi verweist in diesem Zusammenhang auf das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 398 (Kat. 80), das m. E. aber in severischer Zeit entstanden ist. Gallienisch auch Datsouli-Stavridi (1985) 105. Datierung in severische Zeit beziehungsweise in die 1. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. bei Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 51 (200–250 n. Chr.); Danguillier (2001) 91 f. (30er Jahre des 3. Jhs. n. Chr.) und Krumeich (2004) 142 (severisch, ohne nähere Begründung). Hingegen von den Hoff (1994) 99: mittleres 3. Jh. n. Chr.

95 Portrait eines Unbekannten. Ca. 230–250 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 406

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Unmittelbar oberhalb des Bruchs Reste einer Bosse (Himation?). Flache Abplatzung auf dem Oberkopf; leichte Bestoßungen auf dem Hinterkopf. Oberfläche verrieben. Ohrränder, Brauenpartie links und Nasenspitze bestoßen. Raspelspuren am Hals. Verwitterungs- und Mörtelspuren insbesondere an der linken Seite. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit gräulichen Adern. H ges. 0,27 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 263 Nr. 406; Sybel (1881) Nr. 605; Graindor (1915) 358–360 Nr. 24 Abb. 27; L'Orange (1933) 11 f. 108 Nr. 3 Abb. 13. 15; Harrison (1953) 58. 59 Anm. 9 zu Kat. 44. 60 mit Anm. 1 zu Kat. 45. 97–99; Lattanzi (1968) 59 f. Nr. 27 Taf. 27; Bergmann (1977) 84 mit Anm. 337. 85. 88; Meischner (2001) 163. Kaltsas (2002) 334 Kat. 705.

Der massige, nach oben hin ausladende Schädel, die breite, kaum abgesetzte Nase, die kugeligen, von kräftigen und in einem hohen Bogen verlaufenden Lidern gerahmten Augen, die geschwollenen Ohren und der durch einen kräftigen Einzug vom Kinn abgesetzte, leicht geöffnete Mund mit den schmalen Lippen verleihen dem Bildnis Individualität. Der Portraitierte trägt einen knappen, eng am Gesicht anliegenden Bart, der bis auf den Hals hinunterwächst. Zu seiner Gestaltung gelangte ausschließlich der Meißel zum Einsatz. Ähnlich wie der Bart ist das kappenartig am Kopf anliegende Haupthaar gestaltet, das an die a penna-Frisuren der mittel- und spätseverische Zeit erinnert. In der Gestaltung von Haar und Bart zeigen sich an den beiden Kopfhälften Unterschiede⁹⁶⁰, die zusammen mit dem stärker hervortretenden und kräftiger gerundeten rechten Auge, dem zu tief sitzenden Wangenknochen der linken Gesichtshälfte, die zudem breiter ist und stärker zur Rückseite flieht als die rechte, sowie der asymmetrischen Stellung und der verschiedenen Größe der Ohren für eine Kopfwendung zur linken Seite

⁹⁶⁰ An der linken Kopfhälfte gliedern die Meißelritzungen Haar und Bart dergestalt, dass der Eindruck sichelförmiger Einzellocken entsteht, ohne dass diese im Detail ausgearbeitet sind, während rechts die Einzelsträhnen plastisch ausgearbeitet und einzeln differenziert wurden.

sprechen. Die Tatsache, dass Ohren und Haupthaar auch hinten gut ausgearbeitet sind, weist darauf hin, dass auch die Rückseite des Portraits sichtbar war.

Ikonografisch steht das Portrait zweifellos in der durch das römische Kaiserhaus geprägten Tradition.⁹⁶¹ Allerdings ergeben sich hieraus lediglich grobe Anhaltspunkte für seine zeitliche Stellung. Der Vergleich mit stilistisch verwandten Privatbildnissen, wie er bereits durch Evelyn Harrison und Marianne Bergmann vorgenommen wurde⁹⁶², liefert am ehesten weiterführende Indizien, die für eine Datierung des Portraits in das fortgeschrittene 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. sprechen.⁹⁶³ Mithin gehört das Bildnis vermutlich zu den letzten vor dem Herulereinfall entstandenen Portraits aus dem Athener Stadtgebiet.

⁹⁶¹ Bisher wurde verschiedentlich auf die ikonografische Nähe des Bildnisses zu einer Bronzestatue im Metropolitan Museum in New York verwiesen, die als Darstellung des Kaisers Trebonianus Gallus benannt wurde: abgebildet bei Picón et al. (2007) 402 f. Kat. 471. Aufgründessen spricht sich Graindor (1915) 358 für eine Datierung des Portraits in die frühen 50er Jahre des 3. Jhs. n. Chr. aus; dass die kaiserliche Benennung allerdings keinesfalls gesichert ist, erläutert Bergmann (1977) 45. Vergleich zur New Yorker Bronzestatue auch bei Harrison (1953) 97; Lattanzi (1968) 59.

⁹⁶² Als Vergleiche wurden – neben der in der vorigen Anmerkung erwähnten New Yorker Bronzestatue – bisher die folgenden Portraits vorgebracht: das in nachgallienische Zeit zu datierende Knabenbildnis von der Agora Mus. Inv. S 1312 (Kat. 107), das auf Grund von Brandspuren mit großer Wahrscheinlichkeit bereits vor dem Herulereinfall aufgestellte Portrait im Agoramuseum Inv. S 659 (Kat. 105) mit Replik in Eleusis (abgebildet bei Harrison (1953) Taf. 46 e), die Portraits der Unbekannten im Nationalmuseum (Harrison (1953) Taf. 46 d beziehungsweise Bergmann (1977) Taf. 25, 4), das Bildnis eines Unbekannten (Kat. 100), das Bildnis der männlichen Deckelfigur auf einem attischen Achilleussarkophag in Rom, Museo Capitolino (abgebildet und besprochen bei L'Orange (1933) 9. 107 Kat. 2. Abb. 12. 14), das Bronzeportrait des sog. Trebonianus Gallus in Florenz, Museo Archeologico (abgebildet bei Goldscheider (1940) Taf. 98–99), die Bildnisse von der Agora, Museum Inv. S 580 (Kat. 100) und S 435 (Kat. 97) sowie das Bildnis im Nationalmuseum Inv. 391 (Kat. 96): Harrison (1953) 59 f. 97 f.; Bergmann (1977) 85.

⁹⁶³ Vor allem auf Grund der Ähnlichkeit zur New Yorker Bronzestatue (vgl. vorige Anmerkungen) spricht sich Harrison (1953) 59 Anm. 9 zu Kat. 44. 60 zu Kat. 45. 97 f. für eine Datierung des Portraits in die Zeit des Trebonianus Gallus aus. Bergmann (1977) 85 vermutet für die gesamte in der vorigen Anmerkung zusammengestellte Gruppe eine Entstehung frühestens in spätseverisch-gordianischer Zeit, weist aber explizit auf die Schwierigkeit ihrer zeitlichen Fixierung hin: das hier besprochene Bildnis stehe zusammen mit dem Bildnis eines Knaben (Kat. 96) in der handwerklichen Tradition der severischen Zeit; darüberhinaus liefere die Portraitstatue des Balbinus im Piräusmuseum, Inv. 278, abgebildet in Steinhauer (2001) 397 Kat. 514 „einen allerdings nur sehr allgemeinen Hinweis“. Einen zeitlichen Ansatz des hier besprochenen Portraits in die 2. Hälfte der 30er beziehungsweise in die 40er Jahre des 3. Jhs. n. Chr. vertritt L'Orange (1933) 11; Lattanzi spricht sich für eine Datierung in die 40er beziehungsweise frühen 50er Jahre des 3. Jhs. n. Chr. aus. Meischner (2001) 163 datiert das Bildnis ohne nähere Begründung in die Zeit 245–253 n. Chr.

96 Portraitherme eines Unbekannten. Ca. 230–250 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 391

Erhaltungszustand: Kopf gebrochen; sitzt Bruch an Bruch auf Hermenschaft auf. Rückseite der Herme grob gepickt, an den Seiten geglättet, Vorderseite ausgebrochen. Ränder bestoßen. Ränder der Armlöcher fransig ausgebrochen. Verwitterungs- und Mörtelspuren am Kopf. Ohrränder bestoßen. Hinterkopf beschädigt. Kratzspuren im Gesicht. Raspelspuren im Gesicht. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,67 m; H des Kopfes 0,301 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 261 Nr. 391; Sybel (1881) Nr. 606; Graindor (1915) 354–356 Nr. 22 Abb. 26; Rodenwaldt (1930a) 134 Anm. 1; L'Orange (1933) 12. 109 Nr. 8 Abb. 20. 22; Harrison (1953) 51 zu Kat. 38. 58 zu Kat. 44. 59 Anm. 1 zu Kat. 44. 60 zu Kat. 45. 94. 97; Lattanzi (1968) 58 f. Nr. 26 Taf. 26; Bergmann (1977) 84 Anm. 337. 85; Meischner (2001) 159; Kaltsas (2002) 334 Kat. 707.

Das Portrait erhält durch die leicht nach oben auslandende Schädelform, das lange Untergesicht mit den flächigen Wangen, die deutlich unterhalb buschiger Brauen liegenden, weit auseinanderstehenden Augen, die von kräftigen, stark gebogenen Lidern gerahmt werden, die kräftige, im Profil leicht gebogene Nase und die fleischigen, leicht geöffneten, symmetrischen Lippen mit dem herabgezogenen Oberlippenzipfel Individualität. Das über der Stirn horizontal verlaufende, an den Schläfen rechtwinklig umknickende und in einem S-Schwung zu den Ohren verlaufende Oberkopfhaar liegt dicht am Schädel an und entwickelt kaum eigenes Volumen; lediglich zu beiden Seiten über den Ohren ist durch eine deutliche Stufe zwischen Haar und Gesicht Haarmasse angedeutet. Flache Meißelritzungen verleihen der Frisur Struktur.

Ikonografisch steht das Bildnis in der durch das römische Kaiserhaus geprägten Bildnistradition. Allerdings liefert die lediglich schematisch angelegte Frisur keine Hinweise für seine zeitliche Stellung. Neben den individuellen Merkmalen, die

eine Abhängigkeit vom Portrait Gordians III. anzeigen könnten⁹⁶⁴, ist die Datierung des Werkes in diesem Fall am ehesten über die Zuweisung zu einer Gruppe gleichartiger Privatportraits zu ermitteln⁹⁶⁵: demnach dürfte wohl frühestens von einer spätseverisch-gordianischen Entstehungszeit auszugehen sein.⁹⁶⁶ Auf Grund der Ähnlichkeit des Bildnisses zum Portrait eines Unbekannten, das in einer mittelalterlichen Mauer im südlichen Bereich der ‚Griechischen Agora‘ zutage trat⁹⁶⁷, vermutet Evelyn Harrison eine über die vermutliche Werkstattzusammengehörigkeit⁹⁶⁸ der Portraits hinausgehende, familiäre Verbindung der beiden Dargestellten: möglicherweise sei in dem Bildnis von der Agora der Sohn eines Kosmeten gezeigt, der „a prominent place in the class of ephebes over which his father presided“ innehatte. Zwar sind derartige Fälle epigrafisch nachweisbar⁹⁶⁹, ob die Ähnlichkeiten zwischen den Bildnissen jedoch Zeichen verwandtschaftlicher Beziehungen sind, muss hypothetisch bleiben.⁹⁷⁰

⁹⁶⁴ Vgl. dazu beispielsweise das Bildnis des Gordianus Pius in Rom, Museo Capitolino Inv. 490: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 132. Vgl. dazu auch Graindor (1915) 354. 356, der das Portrait aufgrund des Vergleichs mit den Portraits Gordians III. in die späten 30er beziehungsweise 40er Jahre des 3. Jhs. n. Chr. einordnet. Anders L’Orange (1933) 12, der das Bildnis in spätseverische Zeit datiert, worin ihm die spätere Forschung allerdings nicht gefolgt ist.

⁹⁶⁵ Vgl. dazu 281 Anm. 962–963 sowie Harrison (1953) 51 zu Kat. 38. 58 zu Kat. 44. 60 zu Kat. 45. 97. Lattanzi (1968) 58 f. Bergmann (1977) 85.

⁹⁶⁶ Bergmann (1977) 85. Problematisch erscheint die Aussage Paul Graindors, das Bildnis sei auf Grund seiner realistischeren Darstellung möglicherweise zeitlich später als die gesichert in der Regierungszeit Gordians III. gefertigten Privatportraits aus Athen entstanden: Graindor (1915) 355 f. Werkstatttraditionen, Qualitätsunterschiede und die prinzipielle Schwierigkeit der Datierung der Portraitkunst in dieser Zeit lassen m. E. keine genauere Eingrenzung als den oben beschriebenen Zeitraum zu. Rodenwaldt (1930a) 134 Anm. 1 datiert das Bildnis gegen die Mitte des 3. Jhs. n. Chr.; so auch Harrison (1953) 58 zu Kat. 44 (245–255 n. Chr.); Lattanzi (1968) 59 schlägt eine Datierung in die Zeit zwischen Maximinus Thrax und Decius vor; ohne weitere Begründung datiert Meischner (2001) 159 das Bildnis in die Jahre 235–245 n. Chr.

⁹⁶⁷ Agoramuseum Inv. S 580 (Kat. 100).

⁹⁶⁸ Harrison (1953) 58 zu Kat. 44. 97; Lattanzi (1968) 58.

⁹⁶⁹ Harrison (1953) 59 Anm. 4 zu Kat. 44 nennt folgende Beispiele: die 97/8 n. Chr. beziehungsweise 102/3–110/11 n. Chr. errichtete Ehrenstele für den Kosmeten Eirenaios, der von seinen beiden Söhnen Ari[sto]boulos und Leukios flankiert wird: IG II/III² 2017, besprochen bei Graindor (1915) 251–258 und Krumeich (2004) 136 f. mit Anm. 26; die wohl 212/3 n. Chr. entstandene Ehrenstele für den Kosmeten Aurelius Dositheos: IG II/III² 2208, besprochen bei Graindor (1915) 258–261 und Krumeich (2004) 137 Anm. 30; die kopflose Herme des Tryphon der Zeit um 200 n. Chr.: IG II/III² 2193.

⁹⁷⁰ Zur Frage, inwiefern Ähnlichkeiten bei Privatportraits auf eine Verwandtschaft der Dargestellten deuten oder als Merkmal einer starken Werkstatttradition zu interpretieren sind vgl. auch Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 21 Anm. 105.

97 Portrait eines Unbekannten. 230–250 n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 435

Erhaltungszustand: am Hals abgeschlagen. Zentraler Gesichtsbereich, insbesondere Nase bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen auf den Wangen. Ohren stark bestoßen. Raspelspuren an den Hautpartien. Marmor orangefarben bis mittelbraun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,315 m. Am 6. März 1934 in einer Deponierung, die hellenistisches und spätrömisches Material enthielt, an der Westseite der Agora östlich des „Great Drain“ gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 59 f. Kat. 45 Taf. 29; Athenian Agora (1976) 287.

Das Gesicht wirkt durch die prominent vorstehende Brauenpartie, die kräftigen Wangenknochen und die Einzüge an den Schläfen knochig. Darüberhinaus verleihen die eng stehenden, stark hervortretenden Augen, die breite, kurze Nase und der große Mund mit den breiten Lippen dem Bildnis Individualität.

Der Portraitierte trägt einen knappen, eng am Gesicht anliegenden Bart, dessen leicht gewellte Strähnen ausschließlich mit dem Meißel gestaltet sind. Er bedeckt etwa die Hälfte der Wangen. Das Oberkopfhaar besteht aus einer am Kopf anliegenden Kappe, die ausschließlich durch kurze Meißelritzungen binnengegliedert ist. Die kurzen Strähnen rahmen die Stirn in einem runden Bogen und sind dort zur linken Seite gestrichen. Zum Hinterkopf nimmt die Ausarbeitung des Haars qualitativ ab; auf dem Oberkopf ist das Haar nicht ausgearbeitet.⁹⁷¹

Evelyn B. Harrison bezeichnet den Dargestellten als Negroiden.⁹⁷² Auf dieser Ausgangsbasis vermutet sie vorsichtig, es könne sich um einen Athleten handeln, wofür auch „his comparative youth and the dull, heavy features“⁹⁷³ sprächen. Freilich muss eine derartige Benennung hypothetisch bleiben, gerade auch vor

⁹⁷¹ Die Oberfläche ist dort geglättet und mittelgrob gepickt.

⁹⁷² Harrison (1953) 59. Sie macht dies an den folgenden physiognomischen Merkmalen fest: dem „ape-like brow“, den kleinen Augen und der kurzen Nase, „but also from the heavy, compact structure of the face and the shape of the head“. Gleichzeitig räumt sie aber ein, dass „the lips do not look particularly thick“ und „the hair (...) does not seem unusually curly“: Harrison (1953) 59 f.

⁹⁷³ Harrison (1953) 60.

dem Hintergrund des schlechten Erhaltungszustandes, der eine sichere Identifizierung als Negroide eigentlich nicht zulässt.⁹⁷⁴

Harrison bringt das Portrait überzeugend in Verbindung mit einer Gruppe von Bildnissen, die im Zeitraum 230–250 n. Chr. entstanden sein dürften.⁹⁷⁵

⁹⁷⁴ Gerade die stark zerstörten Nasen- und Mundpartien könnten weiterführende Hinweise auf die ethnische Zugehörigkeit des Dargestellten liefern. Einen leicht hervortretenden Brauenbogen zeigt auch das Portrait des Maximinus Thrax, vgl. beispielsweise die Replik im Museo Capitolino Inv. 473: Fittschen – Zanker (1994) 124–126 Kat. 105 Taf. 128–129. Zudem spricht die glattsträhnige Frisur gegen eine derartige Identifizierung, wie auch Harrison (1953) 59 einräumt.

⁹⁷⁵ Harrison (1953) 60. Die Frisur des Portraits von der Agora, die Reminiszenzen der *a penna*-Technik aufweist, kann als datierendes Kriterium nicht herangezogen werden, denn diese Form der Haargestaltung bleibt offenbar über die Zeit des Severus Alexander hinaus in Athen üblich. Zur Schwierigkeit der Datierung anhand der Frisuren vgl. auch Bergmann (1977) 44. Vergleichbar sind auch die folgenden Bildnisse: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 3691: Johansen (1995b) 108 f. Kat. 43; Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 2802: Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 295–297 Kat. 289 Taf. 207; Berlin, Pergamonmuseum: Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 303 Kat. 301 Taf. 213, 1; Princeton, Universitätsmuseum: Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 336 Kat. 336 Taf. 244.

98 Portrait eines Knaben. Um 235–250 n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1307

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase vollständig weggebrochen. Zentraler Gesichtsbereich oberflächlich bestoßen. Geringe Beschädigungen an Ohren und im Stirnhaar. Oberfläche verrieben. Marmor gelb bis hellorange verwittert.

Pentelischer Marmor mit silbrigen Einschlüssen. H ges. 0,25 m. Am 17. September 1947 am westlichen Fuß des Areopag in einer Zerstörungsschicht unterhalb des Hypokaustenraums eines römischen Bades gefunden, zusammen mit Keramik, die vor den Herulereinfall zu datieren ist.

Literatur: Thompson (1948) 179 Taf. 58; Harrison (1953) 54 f. Nr. 41 Taf. 28; Harrison (1960a) Abb. 40; Athenian Agora (1962) 196; Bracker (1964) 21. 67–70; Jucker (1966) 171; Fittschen (1969) 199; Athenian Agora (1976) 289; Herrscherbild III, 3 (1979) 20; Hausmann (1981) 385; Alföldi-Rosenbaum (1983) 819.

Der Knabe zeichnet sich durch ein schmales Gesicht, eine hohe Stirn, einen langen Hals, fleischige Augenlider, große Ohren und einen breiten Mund, der nur durch einen schwachen Einzug vom kleinen, spitzen Kinn abgesetzt ist, aus. Auffallend sind die Nasolabialfalten, die nicht recht zum knabenhaften Alter des Dargestellten passen. Ferner ist der Portraitierte durch eine von der Kalotte in den Nacken fallende, lange und leicht gewellte Haarsträhne sowie durch einen Kranz, dessen lange, schmale Blätter sich durch eine kräftige Mittelrippe auszeichnen, näher charakterisiert.

Abgesehen von der langen Nackenlocke liegt das Haar kappenförmig am Kopf an; die kurzen Strähnen sind durch flache Meißelpickungen angegeben.⁹⁷⁶ Diese Frisur ist seit den Prinzenbildnissen des Geta und Caracalla für das offizielle Kaiserportrait charakteristisch.⁹⁷⁷ Die Gestaltung des Haars durch kurze, flache

⁹⁷⁶ An der linken Kopfseite sind die Meißelpickungen sorgfältiger ausgeführt als rechts. Dies spricht, zusammen mit der Ausarbeitung der Halsmuskulatur, dafür, dass der Kopf leicht zur rechten Seite gewendet war.

⁹⁷⁷ Vgl. Fittschen – Zanker (1994) 102–104 Kat. 88. Die Haarkappe bleibt auch für die Folgezeit für das Kaiserportrait verbindlich mit Ausnahme des Caracalla-Bildnisses im ersten Alleinherrschertypus: Fittschen – Zanker (1994) 107 Kat. 91. Bereits das Caracalla-Bildnis im 2. Alleinherrschertypus zeigt eine eng am Kopf anliegende, kappenartige Frisur: Fittschen – Zanker

Pickungen steht in einer für die Jahre 235 bis 250 n. Chr. charakteristischen Tradition.⁹⁷⁸ Die Form der Ritzungen entspricht dabei eher dem Portrait des Gordianus Pius als den späteren Bildnissen des Philippus Arabs und Decius.⁹⁷⁹ Auch die Konturierung des Stirn-Schläfenhaars entspricht dem Portrait des Gordianus Pius: an den Schläfen verläuft es in einer s-förmig geschwungenen Linie, ganz so wie am kaiserlichen Vorbild. Ferner bezieht sich das Athener Privatportrait in Kopfform⁹⁸⁰, Gestaltung der Augen⁹⁸¹ und Nasolabialfalten⁹⁸² auf das kaiserliche Bildnis.

Diese engen Bezüge verleiteten mehrfach dazu, im Athener Kopf den Kaiser zu erkennen.⁹⁸³ Eine derartige Zuschreibung ist aber vor allem deshalb ausgeschlossen, weil er ‚unveränderliche‘ physiognomische Charakteristika des

(1994) 110 Kat. 94. Auch das Bildnis des Macrinus, Elagabal und Severus Alexander zeigt eng am Kopf anliegendes Haar.

⁹⁷⁸ Daher datiert Harrison (1953) 54 das Bildnis frühestens in das 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr.; Goette (1989) 215 C 2 datiert das Portrait nachseverisch.

⁹⁷⁹ Vgl. beispielsweise die Replik des Portraits des Gordianus Pius in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 995: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 133.

⁹⁸⁰ Der Kaiser hat einen ovalen Kopf, der in Höhe der Schläfen birnenförmig auslädt; außerdem weisen beide Portraits eine hohe Stirn auf.

⁹⁸¹ Der Kaiser zeichnet sich durch fleischige Lider aus: vgl. bspw. die Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 490: Fittschen – Zanker 1994 Taf. 132.

⁹⁸² Das Portrait des Gordianus Pius weist zum Teil Nasolabialfalten auf (auf Münzbildnissen ab dem Jahr 242 n. Chr.): vgl. bspw. die Replik in Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv. 479: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 134. Dieses Bildnis erscheint durch Zutaten wie den Schnurrbart und die Ansätze eines Wangenbarts sowie die gestrecktere und schlankere Kopfform älter und gereifter: allerdings wurde für das Portrait des 17-jährigen Kaisers kein neuer Bildtypus erfunden, sondern es wurde lediglich durch die Zufügung von Altersmerkmalen und anderer physiognomischer Änderungen „auf den neuesten Stand gebracht“. Zum Begriff der „Typus-Neuaufgabe“: Fittschen – Zanker (1994) 129 f. Kat. 109.

⁹⁸³ Erstmals Bracker (1964) 68 f., der insgesamt neun „physiognomische Konstanten“ ermittelt, die das Athener Portrait mit dem Gordiansportrait verbinden. Dies seien die „S-förmig geschwungene Nacken-Hinterhauptlinie, mit Doppelknick am Hinterhauptloch und am Nacken-Haaransatz“, „rund vorfallende Schläfenbeine“, die „Einziehung an der Nasenwurzel“, „mondsichelförmige Augenunterlider, wulstig verdickt“, die „knappe, kräftig gefalzte Unterlippenkehlung“, das „Sockelkinn“, ein „waagrecht stehender Kinnboden“, die „Stirnhaarlappen, oberhalb der Schläfen zu zwei Ecken einziehend. Leichte Rechtsscheitelung“ und die „S-förmig gebildete seitliche Haarbegrenzung, bis Ohrmitte herabreichend“. Darüberhinaus sprechen seiner Meinung nach die Tatsache, dass „der obere Zahnbogen schon im Ansatz über die Unterlippe hinaus ragt“, sowie der „Rest einer aufgeschürzten Oberlippe“, die starke „Falzung unter der Unterlippe“, aus der ersichtlich wird, dass „die Unterlippe ursprünglich einen lappigen Vorfall gebildet haben muss“, und „das Höherziehen der rechten Augebraue“, aus der sich eine „ehedem asymmetrische Stellung des Blickkomplexes“ erschließen lässt, für eine Benennung des Portraits als Gordianus Pius. Er ordnet ihn auf Grund der „Einschnürung des Schädels in Höhe der Schläfengruben“, der „Einziehung an der Nasenwurzel“ und der „Mundwinkelbegrenzung durch zwei Schnittfältchen“ dem von ihm ermittelten Typus II „Trabeabüste Berlin“ zu. Die Benennung als Gordianus Pius übernimmt Herrscherbild III, 3 (1979) 20. Die Identifikation als Gordianus Pius ablehnend Jucker (1966) 167–171; Fittschen (1969) 198f. 202; Hausmann (1981) 385. Alföldi-Rosenbaum (1983) 819; Fittschen – Zanker (1994) 128.

Portraits des Gordianus Pius nicht zeigt.⁹⁸⁴ Darüberhinaus wäre das Bildnis als Kaiserportrait auch hinsichtlich der langen Nackenlocke ein Einzelfall.⁹⁸⁵

Hans Rupprecht Goette interpretiert das Athener Bildnis auf Grund der langen Strähne im Nackenhaar und des Kranzes, dessen Blätter er als Myrte deutet, als Darstellung eines verstorbenen Knaben, der mit den Mysterienkulten der Isis beziehungsweise Demeter verbunden war.⁹⁸⁶ Seiner Meinung nach könnte das Portrait im oder in der Nähe des nordwestlich der Akropolis am Panathenäischen Weg gelegenen Eleusinion aufgestellt gewesen sein.⁹⁸⁷

Eine Vielzahl rundplastischer Bildnisse von Kindern unterschiedlichen Alters zeigt im Nacken beziehungsweise an der rechten oder linken Kopfseite vor oder hinter dem Ohr eine verschieden breite bzw. lange Haarsträhne, die sich in ihrer Länge vom übrigen Haupthaar absetzt.⁹⁸⁸ Sie wird sehr unterschiedlich gedeutet: beispielsweise als Frisur von Knaben, die mit dem Isis-Kult in Verbindung stehen⁹⁸⁹, oder als „Jugendlocke“, die von den Angehörigen der Oberschicht im

⁹⁸⁴ Hierzu gehören beispielsweise die Kopfform und der Stirnhaarrand. Viele der für Gordianus Pius charakteristischen physiognomischen Details lassen sich am Athener Portrait auf Grund seines schlechten Erhaltungszustandes, auf den Bracker (1964) 69 selbst verweist, nicht nachprüfen: beispielsweise die Beschaffenheit und Form der Brauen, die Oberlippe und das Aussehen der Oberlippe. Sicher abzulehnen sind, wie Fittschen und Jucker bereits bemerkt haben, aber folgende, von Bracker vorgeschlagene „physiognomische Konstanten“, die das Athener Bildnis mit gesicherten Darstellungen des Kaisers verbänden: die „durchgehende Einschnürung des Schädels in der Höhe der Schläfengruben“, die „Einziehung an der Nasenwurzel“, „Mundform, Stirnhaargrenze und Schädelform“, die Nasenwurzeleinziehung und der Haarrand über den Schläfen.

⁹⁸⁵ Jucker (1966) 171; Fittschen (1969) 199; Hausmann (1981) 385. Bracker (1964) 21. 69 f. hatte unverständlicherweise darauf hingewiesen, dass die Bekränzung mit einem Lorbeerkranz und die Haarlocke Athen als Entstehungsort sicher mache, weil er annimmt, dass es sich dabei um ein Zeichen handle, dass der Kaiser in die eleusinischen Mysterien eingeweiht worden sei. Vgl. dazu auch Herrscherbild III.3 (1979) 20 mit dem Verweis, dass „derartige Knabenzöpfe zu einer sinnentleerten modischen Zutat geworden“ seien, „die offenkundig weder auf ein Heiligtum noch eine bestimmte Religion beschränkt blieb“ und damit für ein Kaiserbildnis sehr wohl vorstellbar seien.

⁹⁸⁶ Goette (1989) 207 Anm. 17 und 21. Dass es sich bei dem Dargestellten um einen Verstorbenen handelt, begründet Goette (1989) 209 damit, „dass – bis auf wenige Ausnahmen aus der Frühzeit der römischen Republik – für eine Weihung von Ehrenstatuen Minderjähriger nach der römischen Staatsauffassung kein Anlass bestehen konnte, es sei denn, dass es sich um kaiserliche Prinzen oder Prinzessinnen handelte, deren Portraits man in Familiengalerien aufstellte. Daraus lässt sich folgern, dass kindliche Privatportraits aus Anlass ihres Todes aufgestellt wurden (...)“.

⁹⁸⁷ Goette (1989) 208 f. Zur Lokalisierung des Eleusinion: Travlos (1971) 198–203 s.v. Eleusinion.

⁹⁸⁸ Vgl. dazu die Zusammenstellung bei Goette (1989) 210–217, ergänzt durch Borg (1996) 114 Anm. 19.

⁹⁸⁹ Demnach stelle die Haarlocke einen direkten Bezug zum altägyptischen Gott Horus, dem Sohn der Isis, dar, der sich „durch eine besondere Haartracht“ auszeichnete: „Auf sonst kurzgeschorenem Haupt trägt er hinter dem rechten Ohr eine lange zum Zopf geflochtene, einfach

Rahmen eines „rite de passage“ als Haaropfer dargebracht wird.⁹⁹⁰ Verschiedentlich wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Darstellungen sich typologisch je nach Position der Locke unterscheiden, woran sich die Frage schließt, ob diesen Varianten inhaltliche Bedeutung beigemessen werden kann.⁹⁹¹ Bezugnehmend auf Victorine von Gonzenbach spricht sich Hans Rupprecht Goette dafür aus, „alle Bildnisse mit einer derartigen Frisur, gleichgültig, ob sie eine Ohrlocke oder eine am Hinterkopf tragen, auf Knaben zu beziehen, die den Isis-Mysterien geweiht waren.“⁹⁹² Überzeugend argumentiert jedoch Barbara Borg gegen eine einheitliche Deutung aller Knabenportraits mit Locke als Isis-Kinder, zumal, wie sie ausführt, keines davon in einem Isis-Heiligtum gefunden worden sei. Eine eindeutige Entscheidung ist zum derzeitigen Stand der Forschung nicht möglich. Jedenfalls spricht gegen die von Goette vorgeschlagene Interpretation des Athener Portraits als Isis-Knaben beziehungsweise Eingeweihten der eleusinischen Mysterien die Beschaffenheit des Kranzes, dessen Blätter wohl am ehesten als Lorbeer anzusprechen sind.⁹⁹³ Diese freilich wurden zu ganz unterschiedlichen Anlässen verliehen, weshalb auch hieraus keine weiteren Schlüsse auf die Identität des Dargestellten gezogen werden können.

umschnürte oder auch offene Locke“. Das Aussehen der Locke ist bei Macrobius, Sat. I, XXI 14 beschrieben: „*Idem Ägyptii volentes ipsius solis nomine dicare simulacrum figuravere raso capite sed dextra parte crine remanente*“: Eyssenhardt (1868). Der Beschreibung bei Macrobius entsprechen nur sehr wenige Bildnisse genau, und dennoch werden die zahlreichen Knabenbildnisse mit Haarsträhne in der Forschung meist auf Horus bezogen: die Kinder seien auf Grund ihres geringen Alters noch keine Mysteren, sondern hätten eine in den Schriftquellen überlieferte „Vorweihe“ erhalten: zusammenfassend Borg (1996) 114 mit Anm. 22.

⁹⁹⁰ In ägyptischen Papyri wird das dargebrachte Haar als mallos bezeichnet, die Zeremonie als mallekouria: Borg (1996) 116. 118 mit Anm. 48–50 und weiteren Literaturhinweisen.

⁹⁹¹ Goette (1989) 204 f. und Anhang 210–217 mit typologischer Gliederung; Borg (1996) 114 f.

⁹⁹² Goette (1989) 208.

⁹⁹³ Gegen die Identifizierung der Blätter als Myrte durch Goette (1989) 207 spricht, dass Myrtenblätter deutlich kleiner und weniger fleischig sind; auch fehlt ihnen eine kräftige Mittelrippe. Die Existenz von Knabenbildnissen mit Kränzen aus Myrtenblättern, die eine andere Form besitzen, spricht zudem dagegen, dass die Blätter des Kranzes des hier besprochenen Portraits lediglich nachlässig gebildet sind: vgl. Eleusis, Museum Inv. 5105 (Goette (1989) Taf. 35) und 5149 (abgebildet in AM 104, 1989, Taf. 34) sowie ein Portrait von der Agora, Museum Inv. S 1312 (Kat. 107). Auch der Kranz des Portraits von der Agora, Museum Inv. S 1134 (Kat. 54) besteht aus dem hier besprochenen Bildnis in Form und Größe vergleichbaren Blättern; allerdings ist die Mittelrippe nicht so kräftig angegeben. Ganz ähnlich auch die Blätter des Kranzes des Bildnisses im Agoramuseum Inv. S 347 (Kat. 11). Vgl. auch Rosenbaum (1960) 72f. Nr. 92 Taf. LVII, 1–2.

99 Portrait eines Knaben. 1. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 403

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar und Bosse (lange Nackenhaarsträhne?) beschnitten. Linker und zentraler Vorderkopfbereich ausgebrochen. Oberflächliche Beschädigungen auf der rechten Wange, im Augen-, Brauen- und Stirnbereich sowie im Haar. Ohren und Kranz stark bestoßen. Zahneisenspuren unterhalb der Ohren und am Hals. Marmor hellgelblich verwittert.

Parischer (?) Marmor. H ges. 0,23 m. Am 2. November 1933 auf der Agora in einem modernen Haus in der Nähe der Tholos gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 55 f. Kat. 42 Taf. 27.

Das Bildnis gibt sich durch die unregelmäßig verlaufende Nackenhaarlinie, das in seiner Oberfläche unruhiger als das übrige Haupthaar wirkende Nackenhaar, die Gestaltung der Ohren und die Stirnhaarlinie mit den langen, schräg nach unten verlaufenden Strähnen als Umarbeitung zu erkennen. Für ein antoninisches Ursprungsbildnis spricht in erster Linie die Gestaltung der Ohren, für die offenbar die Strähnen des Vorgängerbildnisses verwendet wurden, aber auch die unruhige Oberfläche des Nackenhaars, die auf eine lockige Frisur des Ausgangsbildnisses schließen lassen. Freilich ist der Umstand der Umarbeitung bei der Datierung des Bildnisses zu berücksichtigen: prinzipiell ist flach am Kopf anliegendes, eher grafisch als plastisch gegliedertes Oberkopfhaar seit mittelseverischer Zeit bei Portraits belegt.⁹⁹⁴ Die Binnengliederung durch kurze, oberflächliche Ritzungen entspricht Bildnissen nachseverischer Zeit⁹⁹⁵, könnte aber auch ein Zeichen verminderter Qualität sein und muss zumindest vor dem Hintergrund der Wiederverwendung des Bildnisses ausgewertet werden. Mithin erfolgte die

⁹⁹⁴ Den Beginn nimmt diese Entwicklung mit den Bildnissen des Caracalla beziehungsweise Geta im 2. Thronfolgertypus (Consulatstypus), vgl. beispielsweise die Replik im Museo Capitolino Inv. 468: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 106.

⁹⁹⁵ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Maximinus Thrax, Replik im Museo Capitolino Inv. 473: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 129. Vgl. auch das Bildnis des Gordianus Pius, Museo Nuovo Capitolino Inv. 479 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 134) und das Bildnis des Decius, Museo Capitolino Inv. 482 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 136).

Umarbeitung wohl zu einem nicht näher bestimmbar Zeitpunkt innerhalb der 1. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr.⁹⁹⁶

Durch einen Kranz aus schmalen, langen und spitz zulaufenden (Myrten-?)Blättern ist der Portraitierte näher charakterisiert. Kranz und lange Nackenhaarlocke könnten dafür sprechen, dass es sich um einen in den Mysterienkult der Isis oder Demeter beziehungsweise in die eleusinischen Mysterien Eingeweihten handelt⁹⁹⁷, oder dass der Dargestellte den Kranz im Rahmen einer Ehrung erhalten hatte. Die lange Strähne im Nacken könnte er dann im Zuge eines „rite de passage“ als Haaropfer dargebracht haben.

⁹⁹⁶ Freilich könnte der Verlauf des Stirnhaars in einer einheitlich geschwungenen Linie für eine Datierung in spätseverische Zeit sprechen, vgl. beispielsweise das Portrait des Severus Alexander, Museo Capitolino Inv. 480 (Fittschen – Zanker (1994) Taf. 122) mit einer ganz vergleichbaren Stirnhaarlinie. Harrison (1953) 55 f. vergleicht das hier besprochene Bildnis mit dem Portrait des Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 398 (Kat. 80), das sie zu Recht in die Zeit des Alexander Severus datiert. Das hier besprochene Portrait sei ein „cruder product“ derselben Werkstatt. Sie datiert das Portrait des Knaben daher in die Zeit des Alexander Severus oder kurz danach. Allerdings bewertet sie das Bildnis nicht als Umarbeitung und argumentiert daher mit der Augenbildung als datierendem Kriterium. Im freilich weitgehend zerstörten Gesichtsbereich fehlen Hinweise auf die Umarbeitung des Bildnisses; die Augengestaltung könnte entsprechend auch der ersten Phase angehören.

⁹⁹⁷ Harrison (1953) 56 Anm. 1 mit Verweis auf Harrison (1953) Nr. 41: ihrer Meinung nach weise die lange Locke den Dargestellten als Isis-Knaben aus. Zur Problematik vgl. auch Kat. 98.

100 Portrait eines Unbekannten. Um die Mitte des 3. Jhs. n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 580

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Kinn, Stirn, Augen- und Brauenpartie oberflächlich, Nase stark bestoßen. Ohrränder beschädigt. Raspelspuren an den Hautpartien.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,272 m. Am 24. Mai 1935 in einer mittelalterlichen Mauer im südlichen Bereich der Agora gefunden.

Literatur: Shear (1935b) 446 Abb. 10. 447; Harrison (1953) 57–59 Kat. 44 Taf. 30; Harrison (1960a) Abb. 34; Bergmann (1977) 85. 159; Meischner (2001) 173.

Das qualitätvolle, an allen Seiten sorgfältig ausgearbeitete Bildnis zeichnet sich durch ein spitz nach unten zulaufendes Gesicht, große, von kräftigen Oberlidern gerahmte Augen und einen breiten Mund mit fleischigen Lippen aus. Die ausschließlich mit dem Meißel gestalteten Strähnen des knappen Bartes sind vor den Ohren nach vorne gekämmt, wodurch ein charakteristischer S-Schwung zum nach hinten gestrichenen Wangenbart entsteht.⁹⁹⁸ Das eng am Kopf anliegende Haupthaar ist in a penna-Technik gestaltet; freilich liefert dies lediglich einen *terminus post quem* für die zeitliche Einordnung des Bildnisses: insbesondere die Gestaltung der Augenpartie schließt das Bildnis vielmehr mit Portraits zusammen, die um die Mitte des 3. Jhs. n. Chr. entstanden sind.⁹⁹⁹ Mithin trägt der Dargestellte zwar eine durch das römische Kaiserhaus geprägte Frisur, allerdings zu einem Zeitpunkt, als diese in Rom bereits aus der Mode war.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁸ Einen typologisch ganz vergleichbaren Bart zeigen die Bildnisse des sog. Epidaurostypus, zu denen auch die beiden Bildnisse im Nationalmuseum Inv. 581 (Kat. 110) und von der Agora, Museum Inv. S 659 (Kat. 105) gehören.

⁹⁹⁹ Vgl. Bergmann (1977) 88 (mit entsprechenden Vergleichen). 159. So auch schon Harrison (1953) 58 Kat. 44; Harrison (1960a) Bildunterschrift zu Abb. 34. Hingegen Shear (1935b) 447 ("latter part of the second century A.D.").

¹⁰⁰⁰ Aussagen zur Identität des Dargestellten können nicht getroffen werden; T. Leslie Shears Einschätzung, bei ihm handle es sich um einen „man of serious character (...), a man of thought rather than of action, a scholar rather than a soldier“, muss hypothetisch bleiben. Da auch die dem sog. Epidaurostypus zugerechneten Bildnisse unbenannt bleiben, lässt sich über die typologische Ähnlichkeit zu dieser Gruppe nicht zu weiteren Aussagen gelangen. Die von Harrison (1953) 58. 59 Anm. 4 postulierte familiäre Ähnlichkeit zum Bildnis des Epheben, Athen, Nationalmuseum Inv. S 1312 (Kat. 107), auf die sie die Vermutung stützt, bei dem hier besprochenen Bildnis könnte es sich um einen Kosmeten handeln, kann ich nicht nachvollziehen, ebenso wenig wie ihre Annahme, die Bildnisse kämen aus derselben Werkstatt.

101 Portrait eines Unbekannten. 240–260 n. Chr.

Athen Nationalmuseum. Inv. 347

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase und Ohren stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im zentralen Gesichtsbereich sowie im Haar. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,29 m. 1879 im Kerameikos gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 347; Kastriotis (1908) 72 Nrn. 328–349; L'Orange (1933) 11. 108 Nr. 4 Abb. 16; Bergmann (1977) 85 Taf. 25, 2; Romiopoulou (1997) 128 Kat. 137; Romiopoulou (o. J.) 81 Kat. 137; Meischner (2001) 163; Kaltsas (2002) 370 Kat. 788.

Der recht junge Mann zeichnet sich durch eine lange, schmale Nase, einen hoch sitzenden Mund mit vorspringender Oberlippe und leicht herabgezogenem Mittelzipfel, ein kräftig abgesetztes, langes Kinn, das mit einem Grübchen versehen ist, sowie einen kräftigen Hals aus. Die langen, schmalen Brauen verlaufen asymmetrisch; dies könnte auf eine Wendung des Kopfes zur rechten Seite zurückgehen, wie auch das linke Auge, das höher sitzt als das rechte, und die ungleiche Gestaltung des Bartes¹⁰⁰¹ nahelegen. Der ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Wangenbart besteht aus dicht am Gesicht anliegenden, kurzen Strähnen, die kein plastisches Volumen besitzen. Das Oberkopfhaar bildet eine am Kopf anliegende Kappe; die Einzelsträhnen sind durch Meißelritzungen angegeben. Über der Stirnmitte ist das Haar gescheitelt.

Marianne Bergmann weist auf die stilistische Verwandtschaft des hier besprochenen Bildnisses mit dem Portrait einer Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 541 (Kat. 142)¹⁰⁰² hin, die für seine Entstehung im Zeitraum 240–260 n. Chr. spricht.

¹⁰⁰¹ Die Bartgestaltung auf der rechten Seite ist deutlich gröber.

¹⁰⁰² Dieses Bildnis gehört aus frisurtypologischen Gründen in die Zeit 240–260 n. Chr. (Tranquillina, eher Otacilia).

102 Portrait eines Unbekannten. Gallienisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 349

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase stark bestoßen. Mundpartie und Oberlippenbart beschädigt. Oberflächliche Beschädigungen an Hals, Wangenbart sowie im zentralen Gesichtsbereich. Linker Ohrtrand bestoßen. Haar verrießen, an verschiedenen Stellen flache Ausbrüche. Wulstbinde bestoßen. Messpunkt im Stirnhaar rechts des Mittelscheitels. Marmor hellockerfarben verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,36 m. In Athen gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) Nr. 349; L'Orange (1933) 13 Nr. 11. 110 f. Nr. 11 Abb. 26–27; Harrison (1953) 6 Anm. 16. 61. 64. 97 f. 100; Clinton (1974) 34 Nr. III; Rocchetti (1974–1975) 397 Abb. 6. 399; Bergmann (1977) 85. 88; Romiopoulou (1997) 124 Kat. 131; Romiopoulou (o. J.) Nr. 131; Meischner (2001) 167; Kaltsas (2002) 370 Nr. 787.

Der Dargestellte besitzt einen breiten, kugeligen Schädel mit weit ausladendem Hinterkopf, der auf einem kräftigen Hals ruht. Stirn-, Nasenwurzel und leichte Nasolabialfalten charakterisieren ihn als älter. Die kleinen Augen werden von kräftigen, deutlich hervorstehenden Lidern gerahmt; die Nase war, wie am Ansatz erkennbar, im Profil gebogen. Die Lippen des kleinen Mundes sind durch eine tiefe, breite Bohrrille geöffnet wiedergegeben; das breite, mit einem Grübchen versehene Kinn ist durch einen tiefen Einzug nach oben hin abgesetzt. Der eng am Gesicht anliegende Bart besteht aus kurzen Strähnen, die kaum Volumen entwickeln. Das ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haupthaar besteht aus langen, leicht gewellten Strähnen, die über der Stirn in einem an Gabel-Zangen-Frisuren erinnernden System angeordnet sind. Zu den Kopfseiten nimmt die Qualität der Haargestaltung ab; das Nackenhaar ist nicht ausgearbeitet, sondern lediglich mit rohen Pickungen versehen.¹⁰⁰³

¹⁰⁰³ Die weniger sorgfältige Gestaltung betrifft auch die Ohren, die lediglich durch eine Bohrrille vom Haupthaar abgesetzt sind und mit dem Bohrer grob gestaltet wurden, sowie die Wulstbinde: sie ist hinten deutlich weniger stark gerundet, insgesamt flacher gestaltet und weniger deutlich vom Haar abgesetzt.

Typologisch und stilistisch sind Haar- und Barttracht mit den Bildnissen Galliens verwandt, weshalb das Portrait überzeugend in gallienische Zeit datiert wurde.¹⁰⁰⁴ Für das Bildnis sind bisher unterschiedliche Identifizierungsvorschläge vorgebracht worden, wobei neben der Überlebensgröße auch das Strophion als Argument ins Feld geführt wurde.¹⁰⁰⁵ Die Existenz einer – ebenfalls überlebensgroßen – Replik des Portraits¹⁰⁰⁶, deren Fundort unbekannt ist, darf als Anzeichen für eine gewisse Bedeutung des Dargestellten gewertet werden. Aus der Tatsache, dass er ein Strophion trägt, lässt sich allerdings keine eindeutige Benennung ableiten, da es von verschiedenen Personengruppen, unter anderem von Priestern und Philosophen, getragen wurde.¹⁰⁰⁷ Auch die Kombination von Wulstbinde und Blattkranz bei der Replik lässt keine nähere Aussage über die Identität des Dargestellten zu, zumal die Identifizierung der Blätter des Kranzes problematisch ist.¹⁰⁰⁸ Ausgehend von der Replik, die in Form einer Herme zur Aufstellung gelangte und ihren Kopf nach vorne rekt, vermutet Hans Peter L'Orange, dass der Portraitierte ursprünglich eine Ehrung in Form einer Sitzstatue erhalten habe, von der anschließend Kopien angefertigt worden seien.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁴ L'Orange (1933) 13; Harrison (1953) 61. 64. 97. 100; Clinton (1974) 34 Nr. III; Rocchetti (1974–1975) 399; Bergmann (1977) 85. 88; Romiopoulou (1997) 124 Kat. 131; Kaltsas (2002) 370 Nr. 787. Die Gabel-Zangen-Motivik im Stirnhaar des hier besprochenen Portraits sind mithin als Modeelemente anzusprechen, die im Rahmen der sog. Gallienischen Renaissance entwickelt wurden: Fittschen – Zanker (1994) 135 Kat. 112.

¹⁰⁰⁵ Der Dargestellte wird in der Regel als Priester bezeichnet: zuletzt Kaltsas (2002) 370 Nr. 787; so auch Harrison (1953) 61 Anm. 2; Romiopoulou (1997) 124 Kat. 131; Romiopoulou (o. J.) 77 Kat. 131. Eine Interpretation als Hierophant bringt Clinton (1974) 34 Nr. III vor.

¹⁰⁰⁶ Athen, Nationalmuseum Inv. 432.

¹⁰⁰⁷ Vgl. dazu Rumscheid (2000) 3 mit Anm. 30–32.

¹⁰⁰⁸ L'Orange (1933) interpretiert sie als Lorbeer- oder Olivenblätter; tatsächlich ähneln sie am ehesten Blättern des Olivenbaums, ausgeschlossen scheint mir aber auch nicht, dass es sich um Myrte handelt. Lorbeerblätter sind breiter als die hier dargestellten.

¹⁰⁰⁹ L'Orange (1933) 110 Nr. 11. Infolgedessen schlägt er eine Interpretation als „Bildnis eines lehrenden Philosophen“, beispielsweise Plotin oder eher Longinus, vor. So auch Rocchetti (1974–1975) 399. Dass die Eigenheiten des kopierten Ausgangsbildnisses in die die Darstellung „verkürzende“ Hermenform übernommen wurden, ist auch von anderen Beispielen bekannt, vgl. etwa die Bildnisherme in der Münchener Glyptothek Inv. 539, die nach einer Sitzstatue kopiert wurde: Wünsche (1980) 18–21.

103 Portraitbüste eines Unbekannten. Gallienisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 2062

Erhaltungszustand: sehr gut. Einsatzzapfen gebrochen. Einzelne Falten des Gewandes bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an Kinn, Nase, Brauen und Stirn. Ohrränder leicht bestoßen; Riss auf dem Oberkopf. Marmor hellgelb-bräunlich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,64 m. Am 17. Juni 1959 nördlich der nördlichen Stützmauer des Eleusinions gefunden.¹⁰¹⁰

Literatur: Harrison (1960a) Abb. 15; Harrison (1960b) 390–392 Taf. 86 a–b; Athenian Agora (1962) 195; Thompson (1962) 3131 Taf. VIII Abb. 21; Athenian Agora (1976) 289. 290 Abb. 153; Meischner (1984) 320–325 passim. 322 Abb. 4; Walters (1988) 88 Anm. 134. 111 Anm. 138; Fittschen (2001a) 73 Nr. 6 mit Anm. 26. 76; Meischner (2001) 31. 35 Abb. 60.

Das qualitätvolle Portrait zeichnet sich durch rundliche Gesichtsformen, ein kleines Kinn, große, stark hervortretende Augen unter den kräftigen, zusammengewachsenen Brauen sowie durch eine schmale, im Profil stark gebogene Nase aus. Das Untergesicht flieht nach hinten; ferner zeigt der Dargestellte Ansätze zu einem Doppelkinn. Abgesehen von der Stirnfalte sind keine Altersmerkmale angegeben, im Gegenteil: durch den die Wangen noch nicht vollständig bedeckenden Bart wird das junge Alter des Dargestellten unterstrichen. Der lange Hals wird hinten von dem bis zum Ansatz des Nackenhaars hinaufreichenden Himation verdeckt. Der Portraitierte wendet seinen Kopf leicht zur rechten Seite. Das dicht am Kopf anliegende Oberkopfhaar besteht aus langen, über den Oberkopf nach vorne gestrichenen Strähnen, die an den Schläfen eine einheitliche Linie bilden, und sich über der Stirn in Einzelsträhnen auflösen. Haar und Bart sind ausschließlich mit dem Meißel gestaltet.

¹⁰¹⁰ Im gleichen Kontext trat die kopflose Büste einer Unbekannten, Agora, Museum Inv. S 2063 zutage; Harrison (1960b) 390 vermutet daher eine Zusammengehörigkeit beider Portraits. Der hervorragende Erhaltungszustand legt nahe, dass das Bildnis absichtlich „vergraben“ wurde, um es vor Zerstörung zu schützen.

Das Bildnis wurde überzeugend in gallienische Zeit datiert.¹⁰¹¹ Klaus Fittschen macht allerdings darauf aufmerksam, dass sich die Büste durch die Gestaltung ihrer Rückseite¹⁰¹² als einer Werkstatt zugehörig erweist, deren Wirken sich lediglich im Zeitraum von hadrianischer bis in frühseverische Zeit nachweisen lässt.¹⁰¹³ Will man nicht davon ausgehen, dass das Bildnis einer Umarbeitung unterzogen wurde, wofür Anzeichen fehlen, bleibt die Möglichkeit, dass eine unfertige Büste dieser Werkstatt in gallienischer Zeit für das hier besprochene Bildnis verwendet wurde.¹⁰¹⁴

Eine Benennung des Portraits ist nach heutigem Stand der Kenntnisse nicht möglich; die von Evelyn B. Harrison postulierte physiognomische Ähnlichkeit zur severischen Kaiserfamilie und darauf beruhende Identifikation als Syrer ist nicht nachzuvollziehen.¹⁰¹⁵

¹⁰¹¹ Harrison (1960b) 390; Walters (1988) 111 Anm. 138; Fittschen (2001a) 73 Anm 26. In die Regierungszeit des Elagabal datiert das Bildnis Meischner (1984) 320 passim; Meischner (2001) 31. Thompson (1962) 3131 spricht sich für eine Datierung in das 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. aus.

¹⁰¹² Fittschen (2001a) 73 f. mit 11 weiteren Beispielen für diesen von ihm als Variante A bezeichneten Büstentypus. Auch die zusammen mit dem hier besprochenen Bildnis gefundene Büste, Magazin des Agora-Museums Inv. S 2063 ist dieser Werkstatt und dieser Variante zuzuschreiben.

¹⁰¹³ Fittschen (2001a) 76.

¹⁰¹⁴ Fittschen (2001a) 76.

¹⁰¹⁵ Harrison (1960b) 390; ihr folgend: Athenian Agora (1962) 195.

104 Portrait eines Unbekannten. Gallienisch

Athen, Nationalmuseum. Ohne Inv.

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Gesichtspartie stark beschädigt; Nase vollständig weggebrochen. Ausbruch im zentralen Stirnhaar. Ohrränder bestoßen. Mörtelspuren an der Rückseite. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,28 m.¹⁰¹⁶ Aus Athen, Geschenk von N. Thon an das Nationalmuseum.

Literatur: Kastriotis (1908) 327 Kat. 1860; L'Orange (1933) 13 Nr. 13. 111 Kat. 13 Abb. 30–31; Bovini (1943) 267 f. Abb. 67; Meischner (2001) 167.

Das als Einsatzkopf gearbeitete Bildnis zeichnet sich durch weit geöffnete Augen, langsträhniges Haar und einen knappen, eng am Gesicht anliegenden Bart aus. Die lineare Haar- und Bartgestaltung durch flache Meißelritzungen legt eine Datierung des Portraits in gallienische Zeit nahe.¹⁰¹⁷ Der knappe Bart und die Teilung des Haares über der Stirnmitte mit den daran anschließenden, horizontal zu den Seiten gestrichenen Strähnen zeigen, dass der Dargestellte nicht nur stilistisch, sondern auch motivisch auf das Bildnis des Kaisers Gallien Bezug nimmt.

¹⁰¹⁶ L'Orange (1933) 111 zu Kat. 13.

¹⁰¹⁷ Vgl. beispielsweise das Portrait des Gallien im Alleinherrschaftstypus, dessen dicke Locken denselben Grad der Abstraktion zeigen: Replik in Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Fittschen – Zanker (1994) Beilage 93). Auch L'Orange (1933) 13; Bovini (1943) 267 und Meischner (2001) 167 datieren das hier besprochene Bildnis in gallienische Zeit.

105 Portrait eines Unbekannten. Spätgallienisch

Athen, ehem. Agoramuseum, verschollen.¹⁰¹⁸ Inv. S 659

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nach den Angaben Evelyn Harrisons fehlt der gesamte Hinterkopf ab den Ohren.¹⁰¹⁹ Gesichtspartie bestoßen, Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Die Oberfläche ist durch Feuereinwirkung und Verwitterung stark in Mitleidenschaft gezogen.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,351 m.¹⁰²⁰ Am 14. März 1936 vor der Stoa des Attalos zusammen mit spätrömischen und türkischen Scherben in 2,20 m Tiefe gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 63 f. Kat. 49 Taf. 31. 101; Kallipolitou (1960) 147; Harrison (1960a) Abb. 35; Athenian Agora (1962) 197; von Heintze (1963) 43; von Sydow (1969) 107; Clinton (1974) 33 Nr. I; L'Orange (1975) 61; Bergmann (1977) 85; Voutiras (1981) 203. 205. 207 f.; von Heintze (1983) 187; Athenian Agora (1990) 197; Danguillier (2001) 141. 143–146. 221. 230 Kat. 10a; Meischner (2001) 175.

Der Dargestellte ist durch tiefe Stirnfalten, Krähenfüße, Nasenwurzel- und ausgeprägte Nasolabialfalten als Mann fortgeschrittenen Alters gekennzeichnet. Er trägt einen kurzen Bart, der aus leicht gewellten Strähnen besteht und eng am Gesicht anliegt. Das strähnige Haar fällt in langen, schmalen Sicheln in die Stirn.¹⁰²¹ Zu seiner Gestaltung wurde ausschließlich der Meißel verwendet. Näher charakterisiert ist der Portraitierte durch eine schmale Wulstbinde, die mit einem darüber sitzenden Kranz, dessen Blätter nicht identifizierbar sind, kombiniert war. Evelyn Harrison macht darauf aufmerksam, dass das hier besprochene Bildnis in Replikenverhältnis zu einem Portrait steht, das in Eleusis gefunden wurde¹⁰²²; abgesehen von der physiognomischen Ähnlichkeit der Dargestellten stimmt das zentrale Stirnhaarmotiv zumindest weitestgehend überein.¹⁰²³ Emmanuel Voutiras

¹⁰¹⁸ Auf der zugehörigen Karteikarte des Grabungstagebuchs als gestohlen (Dezember 1963) vermerkt.

¹⁰¹⁹ Harrison (1953) 63.

¹⁰²⁰ Grabungstagebuch; Harrison (1953) 63 zu Kat. 49.

¹⁰²¹ Typologisch erinnert die Frisur an das Portrait des Polydeukion.

¹⁰²² Harrison (1953) 63. Es handelt sich um Eleusis, Museum Inv. 5; Rodenwaldt (1919) 7 Nr. 7.

¹⁰²³ Über dem rechten Auge weist das Bildnis aus Eleusis lediglich eine Sichellocke auf, während das Portrait von der Agora an dieser Stelle zwei lange Sichellocken besitzt. Die anschließende Forschung übernahm Harrisons Ansicht weitgehend: Kallipolitou (1960) 147; von Heintze (1963) 38; von Sydow (1969) 107; Danguillier (2001) 141. 144.

weist aber zu Recht darauf hin, dass es sich um Vertreter eines unpersönlichen Portraittypus handeln dürfte, mithin wohl zwei Persönlichkeiten dargestellt sind.¹⁰²⁴ Die für den Portraitierten vorgebrachte Benennung als M. Iunius Nikagoras, die teilweise auf dem angeblichen Replikenverhältnis beruht, ist als spekulativ zu beurteilen.¹⁰²⁵

Das Bildnis ist überzeugend in die spätgallienische Zeit kurz vor den Herulereinfall 267 n. Chr. datiert worden.¹⁰²⁶

¹⁰²⁴ Voutiras (1981) 204 f.

¹⁰²⁵ Diese Benennung beruht auf dem Fund einer Rundbasis IG II/III² 3814, die die Aufstellung einer Statue für den Hierokeryx M. Iunius Nikagoras bezeugt: Hekler (1940) 135 f.; zustimmend Voutiras (1981) 208; vorsichtig zustimmend auch Harrison (1953) 103 f., die darauf verweist, dass – bei einem erschlossenen Geburtsjahr zwischen 175 und 180 n. Chr. – Nikagoras offenbar sehr alt geworden sei; von Heintze (1983) 187, die der Identifikation mit Nikagoras kritisch gegenübersteht, zieht aus diesem Grund eine postume Stiftung in Erwägung. Die Benennung als Nikagoras ablehnend Danguillier (2001) 145; prinzipiell auch Stutzinger (1983) 605. Eine Identifikation als Priester – ausgehend vom Fundort des Portraits in Eleusis in Kombination mit der Wulstbinde beziehungsweise dem Strophion – erwägen Harrison (1953) 104; Kallipolitou (1960) 147; L'Orange (1975) 60; Danguillier (2001) 145. 221. Ausgehend von einem Relief aus Hagnous mit der Darstellung eines Hierophanten, der ein Strophion mit Kranz trägt, erwägt Kevin Clinton auch für das hier besprochene Bildnis eine Benennung als Hierophant. Dem Bildnis stellt er weitere fünf Portraits zur Seite, die er sämtlich als Darstellungen von Hierophanten deutet: Clinton (1974) 33 f. Ausgehend von Clintons Liste gelangt Voutiras (1981) 203 zu seiner Behauptung, der Eleusis-Typus könne „in groben Umrissen, insbesondere bei Darstellungen von Priestern bis ins 2. Jh. n. Chr. zurückverfolgt werden“, die Danguillier (2001) 145 zu Recht ablehnt. Rodenwaldt (1919) 11 f. hingegen vermutet, dass der „Reifen im Haar“ zur Kennzeichnung des Dargestellten als Dichter oder Philosoph diene; konkret schlägt er – vor dem Hintergrund seiner späten Datierung – eine Benennung als Plutarch vor. Deutung als Philosoph (Neuplatoniker) auch bei L'Orange (1933) 43. Allerdings weist Rumscheid (2000) 3 mit Anm. 30–32 darauf hin, dass sowohl Priester als auch Philosophen ein Strophion tragen konnten, mithin keine eindeutige Zuweisung möglich ist.

¹⁰²⁶ Auf Grund der Brandspuren am hier besprochenen Bildnis brachte Harrison (1953) 63 f. zu Kat. 49. 101 den Herulereinfall 267 n. Chr. als *terminus ante quem* für dessen Entstehung vor; zustimmend von Heintze (1963) 43 und von Heintze (1983) 187; von Sydow (1969) 107; Bergmann (1977) 85; Voutiras (1981) 205 mit Anm. 27; Danguillier (2001) 141 Anm. 1492. Spätgallienische Datierung auch bei Clinton (1974) 33 Nr. I; Kallipolitou (1960) 147. Gut vergleichbar ist das gallienische Privatportrait aus Ephesos, Selçuk, Museum Inv. 643: Inan – Rosenbaum (1966) 141 f. Kat. 178 Taf. CIV 1–2. Eine ganz vergleichbare Oberkopffrisur zeigt beispielsweise ein spätgallienisches Portrait in Bologna, Museo Civico Inv. 3524: Bergmann (1977) 70 Taf. 23, 2. 4. Meischner (2001) 175 hingegen datiert das Bildnis in den Zeitraum 282–293 n. Chr., ohne dies näher zu begründen.

106 Portrait eines Unbekannten. Spätgallienisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 428

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Die einst mittels eines Dübels gesondert angefügte Kalotte fehlt jetzt.¹⁰²⁷ Brauenpartie und Nase bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen am linken Auge, an der linken Wange, im Mundbereich sowie im Haar. Haar- und Bartoberfläche verrieben. Kranz stark bestoßen. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,33 m. In Athen gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 267 f. Nr. 428; Sybel (1881) Nr. 612; Kastriotis (1908) 77 Nr. 428–432; Arndt – Bruckmann (1891–1942) 909; Poulsen (1928) 251 Abb. 1. 252; Bergmann (1977) 85 mit Anm. 345 Taf. 25, 5–6; Datsouli-Stavridi (1985) 82 f. Taf. 115–116; Romiopoulou (1997) 125 Kat. 133; Romiopoulou (o. J.) 81 Kat. 132; Meischner (2001) 147; Kaltsas (2002) 357 Kat. 761.

Der Portraitierte zeichnet sich durch einen massigen Schädel mit zurückspringender Stirn und fliehendem Untergesicht, einen steil zum Hals verlaufenden Kinnboden, eine kurze, im Profil leicht geschwollene Nase und einen sehr kleinen Mund mit leicht herabgezogenem Oberlippenzipfel aus. Altersmerkmale in Form von Nasenwurzel- und Nasolabialfalten sind sehr dezent angegeben. Die Brauen sind plastisch abgesetzt, die Orbitale fleischig. Das kleine, runde Kinn besitzt ein Grübchen und ist durch einen kräftigen Einzug vom Mund abgesetzt.

Der Dargestellte trägt einen knappen, ausschließlich mit dem Meißel gestalteten Vollbart aus kleinen buckeligen Locken, die eng am Gesicht anliegen. In Kontrast dazu steht das voluminöse Haupthaar aus langen, leicht gewellten Locken, die vom Mittelscheitel aus zu den Seiten gekämmt sind, bis in den Nacken reichen und die Ohren verdecken. Flache Bohrungen und Meißelritzungen an den Seiten und im Nacken gliedern das Haar.

¹⁰²⁷ Zentral sitzendes, rundes Dübelloch: Lochtiefe ca. 3 cm. Die Anstückungsfläche ist mit langen, schmalen Pickspuren versehen. Vgl. aber Bergmann (1977) 85 Anm. 345: „Auf der Kalotte Dübelloch zum Einsetzen eines größeren Gegenstandes“; ähnlich auch Datsouli-Stavridi (1985) 82.

Die Blätter des Kranzes sind nicht ausreichend erhalten, um Aussagen zu ihrer Beschaffenheit und mithin der Identität des Dargestellten zuzulassen.¹⁰²⁸

Das qualitätvolle Portrait wurde überzeugend mit Bildnissen des Gallienus in Verbindung gebracht; frisurtypologisch schließt es sich am ehesten dem 3., kurz vor der Ermordung des Kaisers 268 n. Chr. kreierte Bildnistypus an.¹⁰²⁹ Offenbar legte der Dargestellte Wert auf eine der aktuellen stadtrömischen Mode entsprechende Darstellung.

¹⁰²⁸ Poulsen (1928) 252 erwägt, dass hier ein Priester gezeigt sei, jedoch kein Philosoph. Romiopoulou (1997) 125 Kat. 133 vermutet den Inhaber eines politischen oder religiösen Amts, gleichwohl sei nicht zu entscheiden, ob ein Grieche oder Römer gezeigt sei.

¹⁰²⁹ Poulsen (1928) 252; Bergmann (1977) 85; Datsouli-Stavridi (1985) 83. Gallienisch auch Romiopoulou (1997) 125 Kat. 133; Romiopoulou (o. J.) 81 Kat. 132; Kaltsas (2002) 357 Kat. 761. Vgl. das Bildnis in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 832; Johansen (1995b) 129. Freilich sind die Haarsträhnen nicht so lang und lassen die Ohren frei. Zum Typus vgl. Fittschen (1975) 142; Bergmann (1977) 52. 54. Aus dem Bildnis des Gallienus übernahm der Dargestellte in Athen auch den kleinen Mund mit den schmalen Lippen, die einen leicht herabgezogenen Mittelzipfel aufweisen. Ohne Begründung datiert hingegen Meischner (2001) 147 das hier besprochene Bildnis in mittelseverische Zeit (207–218 n. Chr.).

107 Portrait eines Knaben. Ca. 260–280 n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1312

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen. Großflächiger Ausbruch am Hinterkopf. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an Kinn, Wangen und Brauen sowie am Kranz. Ohrränder bestoßen. Zahneinsensuren an den Hautpartien. Marmor gelblich-hellbraun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,205 m. Am 12. März 1948 auf der Agora in einer modernen Grube direkt westlich des Westendes der Mittelstoa gefunden.

Literatur: Thompson (1949) 220 Taf. 43, 2; Harrison (1953) 60 f. Nr. 46 Taf. 29; Harrison (1960a) Abb. 41; Athenian Agora (1962) 196; Athenian Agora (1976) 289.

Der Knabe zeichnet sich durch ein rundliches Gesicht mit einer hohen Stirn aus. Dicht unterhalb der tief an der Nasenwurzel ansetzenden Brauen liegen die von kräftigen Lidern gerahmten, großen Augen. Sehr klein ist hingegen der Mund, der durch einen tiefen Einzug vom kleinen, vorspringenden Kinn abgesetzt ist. Das Oberkopfhaar liegt eng am Oberkopf an und entwickelt nur geringes Volumen; es rahmt die Stirn in einem runden Bogen. Die Strähnen des Stirn- und vorderen Seitenhaars sind mit den Meißel in a penna-Technik wiedergegeben; hinter den Ohren, im Nacken und insbesondere oberhalb des Kranzes ist das Haar gröber belassen und lediglich schematisch angegeben.

Die Wiedergabe des Haares in der in Rom in mittelseverischer Zeit voll ausgeprägten a penna-Technik wird mit einer Augenform kombiniert, die mit gallienischen¹⁰³⁰ und postgallienischen¹⁰³¹ Bildnissen gut vergleichbar ist. Mithin zeigt das hier besprochene Knabenportrait, dass damit zu rechnen ist, dass Darstellungsweisen, die in Rom bereits seit langer Zeit nicht mehr zur Anwendung gelangten, in Athen noch in Gebrauch waren.

¹⁰³⁰ Harrison (1953) 61 mit Anm. 2 zu Kat. 46 verweist überzeugend auf die Ähnlichkeiten zum Portrait eines Unbekannten im Athener Nationalmuseum, Inv. 349 (Kat. 102), das auf Grund seiner Frisur in gallienische Zeit zu datieren ist. Harrison deutet die Ähnlichkeit zwischen den beiden Bildnissen im Sinne einer verwandtschaftlichen Beziehung aus; dies erscheint in Hinblick auf das Phänomen des ‚Zeitgesichts‘ allerdings problematisch.

¹⁰³¹ Vgl. beispielsweise das Bildnis des Carinus (?) in Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 850: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 146.

Durch einen Kranz, dessen Blätter Myrte darstellen könnten, ist der Portraitierte näher charakterisiert. Zwar muss jeglicher Identifizierungsversuch hypothetisch bleiben, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit kann aber davon ausgegangen werden, dass der Knabe in die Eleusinien involviert war.¹⁰³²

¹⁰³² Mit Myrtenkränzen wurden die Sieger in den Eleusinien in Eleusis ausgezeichnet: Blech (1982) 140. 158 f. Anm. 255 mit Verweis auf IG II/III² 1231 und IG II/III² 847, in der explizit der Myrtenkranz als Bekränzung in Eleusis genannt wird. 252 f. Darüberhinaus wurde Myrte auch im Totenkult verwendet: Blech (1982) 94.

108 Portrait eines Unbekannten. 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 409

Erhaltungszustand: Hermenschaft modern ergänzt. Am Hals gebrochen. Im Nacken Rest des über die Schultern gelegten Himation. Nasenspitze, Ohrränder und linke Augebraue bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an linker Wange, Bartfliege, Kinn und im Stirnbereich. Haar über der Stirn bestoßen; Bart verrieben. Zahneisenspuren an Gesichts- und Halspartien. An den Seiten Mörtelspuren; Gesicht weitgehend gereinigt. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor mit grauen Adern. H ges. 0,269 m. In der „Valerianischen Mauer“ gefunden („Kosmetengruppe“).

Literatur: Dumont (1878) 626 Taf. V; Kavvadias (1880–1882) Nr. 409; Sybel (1881) Nr. 613; Graindor (1915) 339–342 Nr. 15 Abb. 20; L'Orange (1933) 10–12. 108 f. Nr. 6 Abb. 18; Harrison (1953) 96 f.; Lattanzi (1968) 57 Nr. 24 Taf. 24; Datsouli-Stavridi (1985) 102 f. Taf. 155; Romiopoulou (1997) 61 Kat. 54; Romiopoulou (o. J.) 55 Kat. 54; Meischner (2001) 146; Kaltsas (2002) 332 Kat. 700.

Das Portrait zeigt starke Asymmetrien: die Gesichtshälften sind ungleich breit, die Ohren sind asymmetrisch gebildet und das rechte Seitenhaar weist – im Unterschied zum Linken – tiefe Bohrrillen auf.

Der Dargestellte ist durch Stirn-, Nasenwurzel und Nasolabialfalten als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisiert. Individualität erhält das Bildnis durch den leicht „schielenden“ Blick, die kräftige, geschwollene Nase, die prominente Brauenpartie und die großen, dicht darunter liegenden Augen, die in Kontrast zum kleinen Mund mit den schmalen Lippen stehen. Der kleine, dicht am Gesicht anliegende Bart besteht aus kurzen, leicht gewellten Strähnen. Das Oberkopfhaar besteht aus voluminösen, leicht gewellten Locken, die, bis auf eine nach unten fallende Locke über dem Innenwinkel des rechten Auges, horizontal über der Stirn angeordnet sind. Zwar ist die Haaranlage typologisch am ehesten mit Bildnissen des Caracalla im 1. Alleinherrschertypus zu verbinden¹⁰³³, die Gestaltung der

¹⁰³³ Vgl. beispielsweise die Replik im Museo Nuovo Capitolino Inv. 2310: Fittschen – Zanker (1994) Taf. 110. Auch die Bartgestaltung entspricht motivisch diesem Bildnistypus, vgl.

Augenpartie spricht allerdings dafür, dass die bisher von verschiedenen Seiten vorgebrachte Datierung des Portraits in das 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. das Richtige treffen dürfte.¹⁰³⁴

beispielsweise die den Mund einrahmenden Enden des Oberlippenbartes und das ausasierte Kinn.

¹⁰³⁴ L'Orange (1933) 11 f.; Harrison (1953) 96 f.; Lattanzi (1968) 57; Datsouli-Stavridi (1985) 103. Eine vergleichbare Augengestaltung zeigt beispielsweise das wohl in die Zeit um 230–250 n.Chr. zu datierende Bildnis eines Unbekannten im Nationalmuseum Inv. 406 (Kat. 95); auch die Form des Bartes ist mit diesem Bildnis gut vergleichbar.

109 Portrait eines Unbekannten. 270–300 n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1256

Erhaltungszustand: fragmentarisch. Am Hals gebrochen. Gesichtsbereich stark bestoßen, insbesondere an der rechten Seite. Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Oberfläche des Haares verrieben. Ohren bestoßen. Mörtelspuren auf dem Oberkopf.¹⁰³⁵ Marmor hellorange verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,265 m. Am 7. Juni 1947 in einer frühbyzantinischen Mauer zwischen dem Areopag und dem Nymphenhügel westlich des nordwestlichen Ausläufers des Areopag gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 64 f. Kat. 50 Taf. 32.

Auf Grund seiner groben Bearbeitung und schlechten Erhaltung ist dieses Bildnis von geringem Wert. Der Portraitierte ist durch die Angabe von Stirn- und tiefen Nasolabialfalten sowie erschlafftem Wangenfleisch als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisiert. Soweit erkennbar liegen die Augen dicht unterhalb der an den äußeren Enden stark herabhängenden Brauen und werden von breiten Oberlidern gerahmt. Die stark gewölbten Augäpfel sind so stark bestoßen, dass von einer eventuellen Binnenzeichnung keine Spuren erhalten sind. Die schmalen Lippen des Mundes werden durch eine Meißellinie voneinander getrennt; der Einzug zwischen Unterlippe und Kinn ist lediglich sehr schwach. Der knappe, eng am Gesicht anliegende Bart bedeckt den unteren Teil der Wangen und den Halsansatz. Das Haupthaar besteht aus kurzen Strähnen, die, wie der Bart, ausschließlich durch flache, grobe Meißelritzungen gestaltet sind und keine eigene Plastizität entwickeln. Der fragmentarische Zustand des Bildnisses erschwert seine zeitliche Einordnung. Die überzeugendsten Vergleiche gehören dem letzten Viertel des 3. Jhs. n. Chr. an.¹⁰³⁶

¹⁰³⁵ Im Grabungstagebuch wird dieser Umstand mit einer sekundären Verwendung innerhalb einer Mauer erklärt; dass es sich dabei jedoch nicht um die frühbyzantinische Mauer, in der das Bildnis gefunden wurde, handeln könne, weist jedoch die Tatsache, dass zu ihrem Bau kein Mörtel verwendet wurde.

¹⁰³⁶ Vgl. beispielsweise das deutlich qualitätvollere Bildnis eines Unbekannten in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2597 (Johansen (1995b) 147), dessen Haar und Bart vergleichbar gestaltet sind, das dem hier besprochenen Bildnis – soweit erkennbar – aber auch physiognomisch nahekommt. Eine Datierung ins ausgehende 3. Jh. n. Chr. vertritt auch Harrison (1953) 64.

110 Portrait eines Unbekannten. Ca. 270–300 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 581

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Kopf durch glatten Längsschnitt in zwei Hälften geteilt; Absplitterungen entlang der Bruchkante.¹⁰³⁷ Kinn und Nase bestoßen. Stirnbereich, Bartspitzen und Brauenpartie der linken Seite oberflächlich bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen auf der Kalotte. Rand des linken Ohrs bestoßen. Werkzeugspuren im Stirn- und Wangenbereich. Marmor hellgelb, an einzelnen Stellen mittelbraun verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,41 m; H des Athener Fragments 0,305 m. Vermutlich bei den Ausgrabungen der Griechischen Archäologischen Gesellschaft 1876–1877 am Süabhäng der Akropolis in der Serpentzémauer gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–82) 297 Nr. 581; Kastriotis (1908) 91 Nrn. 579–581; Rodenwaldt (1919) 4 Nr. 2 Taf. 3; L'Orange (1933) 41–43. 125 f. Nr. 64; Harrison (1953) 101 Nr. II. 103 f.; von Heintze (1963) 38 mit Anm. 16; Goldscheider (1967) Kat. 186; von Sydow (1969) 105 Nr. 3 Anm. 3. 106 f.; L'Orange (1973) 37. 38 Abb. 9. 41 f.; L'Orange (1975) 62 f. Taf. VIII. c, IX; Bergmann (1977) 157 f. mit Anm. 637 Abb. 47, 1–2; Voutiras (1981); Stutzinger (1983); Templ (1984) 435 Abb. 21; Datsouli-Stavridi (1985) 89 Taf. 131–132; Karivieri (1994a) 131 Abb. 28; Danguillier (2001) 2 mit Anm. 18. 21 f. mit Anm. 213. 141–147. 221. 226 f.

Individualität verleihen dem Bildnis die dicht stehenden Augen, die von kräftigen Lidern gerahmt und von den buschigen, nahezu zusammengewachsenen Brauen verschattet werden, die schmale, im Profil stark gebogene Nase mit der tief herabgezogenen Spitze und den breiten, stilisierten Flügeln sowie der kleine Mund, der vom runden Kinn durch einen tiefen Einzug abgesetzt ist. Zwei tiefe, v-förmige Stirnfalten, Krähenfüße, Geheimratsecken und ausgeprägte Nasolabialfalten zeigen das fortgeschrittene Alter des Dargestellten an. Das ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haar ist über den Oberkopf nach vorne gekämmt, ohne dass der Strähnenverlauf im Detail nachvollziehbar wäre. An den Seiten geht es in einem voluminösen S-Schwung übergangslos in den Bart über.

¹⁰³⁷ Der linke Kopfteil befindet sich im Athener Nationalmuseum (= dieses Stück), der rechte im Pariser Musée Rodin, Inv. 121. Die Zusammengehörigkeit wurde von Emmanuel Voutiras erkannt: Voutiras (1981). Infolgedessen wurden Abgüsse von den Fragmenten angefertigt und zusammengefügt; das zusammengesetzte Bildnis befindet sich in Bonn, Akademisches Kunstmuseum. Vermutlich wurde das Portrait für die Zweitverwendung als Mauerverfüllung entsprechend zurecht gehauen. Auch die Abarbeitung im Nacken könnte darauf zurückgehen, wenn man nicht, wie Voutiras (1981) 203 Anm. 9, eine Zweitverwendung im Statuenverbund annehmen möchte.

Die mittels eines Bohrpunkts gestalteten Bartspitzen rollen sich schneckenförmig ein. Die unorganisch gestalteten Ohren wirken wie angesetzt.

Das langgezogene Gesicht, die schematisierten, expressiven Züge, das nach vorne gestrichene Haupthaar und die Bartanlage sind Merkmale, die das Portrait mit einer Gruppe von Bildnissen verbinden, die in der Forschung als „Epidauros-Typus“¹⁰³⁸ bezeichnet wird. Da die Bezüge zwischen den dem Typus zugerechneten beziehungsweise als verwandt empfundenen Köpfen in der Forschung umstritten sind, herrscht Uneinigkeit darüber, ob die Portraits als Darstellungen einer einzigen oder mehrerer Persönlichkeiten zu werten sind.¹⁰³⁹

Marianne Bergmann und Emmanuel Voutiras verweisen darauf, dass – rechnet man die Überlieferungssituation ein – die ursprüngliche Anzahl der Bildnisse erheblich höher gewesen sein müsse¹⁰⁴⁰, sich gleichzeitig in dieser Epoche aber eine derart umfangreiche Errichtung von Ehrendenkmälern für eine Einzelperson epigrafisch nicht belegen lasse.¹⁰⁴¹ Ferner weist Voutiras darauf hin, dass die

¹⁰³⁸ Die Bezeichnung als „Epidauros-Typus“ geht auf Harrison (1953) 102 zurück. Diesem werden in der Regel alle oder ein Teil der folgenden Bildnisse zugerechnet: Athen, Nationalmuseum Inv. 360. 581 (= das hier besprochene Bildnis). 582. 3411; Delphi, Musée Inv. 4040; Vatikan, Magazin und Korinth, Museum Inv. 2415.

¹⁰³⁹ Rodenwaldt (1919) 9 spricht die beiden von ihm als werkstattgleiche Stücke erkannten Portraits im Athener Nationalmuseum Inv. 580 und 3411 als Darstellungen derselben Persönlichkeit an. So auch L'Orange (1933) 43, der darüberhinaus vermutet, die Bildnisse im Vatikan und im Athener Nationalmuseum Inv. 582 seien identisch. Evelyn Harrison vermutet für alle die von ihr dem Epidauros-Typus zugerechneten Bildnisse, dass es sich um eine einzige Persönlichkeit handelt. Einen Replikenzusammenhang zwischen den Bildnissen im Athener Nationalmuseum Inv. 582, 581, 580, 3411 und im Vatikan vermutet L'Orange (1955–1957) 41 Anm. 27. Helga von Heintze verweist generell auf die Schwierigkeit der Unterscheidung verschiedener Persönlichkeiten; die bestehenden Unterschiede zwischen den Bildnissen führt sie generell auf „Werkstatt-Traditionen und Bildhauerhandschriften“ zurück: von Heintze (1963) 43 Anm. 49. 48; vgl. auch von Heintze (1983) 187. Ähnlich auch Danguillier (2001) 144, die auf Grund der „eher gering(en)“ typologischen Differenzen und des großen, „auf wirklichen Detailmotiven basierende(n) Zusammenhang(s)“ innerhalb des „Epidaurostypus“ davon ausgeht, dass die von ihr dem Typus zugewiesenen Bildnisse Athen, Nationalmuseum Inv. 580. 3411; Korinth Museum Inv. 2415 und Vatikan, Magazin dieselbe Person zeigen. Datsouli-Stavridi (1985) 88 bezeichnet die Portraits im Athener Nationalmuseum Inv. 580, 581 und 582 als Darstellungen derselben Person; Voutiras (1981) 204 erkennt in den Bildnissen in Korinth, Museum Inv. 2415 und Athen, Nationalmuseum Inv. 580 dieselbe Person.

¹⁰⁴⁰ Bergmann (1977) 157 Anm. 637; Voutiras (1981) 204.

¹⁰⁴¹ Voutiras (1981) 204 mit Anm. 19–20 führt als Beispiel einer Mehrfachweihung in dieser Zeit den Historiker P. Herennius Dexippos an, dem zwei Ehrenstatuen und eine Herme errichtet wurden (IG II/III² 3669–3671), ferner dessen Vater P. Herennius Ptolemaios Hermaios, dem eine Ehrenstatue und eine Herme errichtet wurden (IG II/III² 3667–3668), sowie Claudius Illyricus dem im mittleren 3. Jh. n. Chr. zwei Ehrenstatuen gestiftet wurden (IG II/III² 3689–3690). Vgl. dazu auch Danguillier (2001) 144, die diese Tatsache zumindest als Einschränkung für ihre Annahme, dass die von ihr dem Epidauros-Typus zugerechneten Bildnisse eine einzige Persönlichkeit darstellen, ansieht. Anders hingegen Harrison (1953) 104 mit Anm. 75: sie verwendet die bei

Existenz von Repliken innerhalb des „Epidauros-Typus“ belegt, dass die typologische Methode des „Lockenzählens“ zur Überprüfung des Replikenverhältnisses von Portraits auch in der Spätantike nicht außer Kraft gesetzt sei¹⁰⁴²; im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die von der Forschung durchgehend gesehenen Abweichungen zwischen den Bildnissen inhaltlich im Sinne der Darstellung verschiedener Persönlichkeiten auszuwerten sind. Mithin sind die den Typus konstituierenden beziehungsweise verwandten Bildnisse als Vertreter eines „neuen, völlig unpersönlichen Portraittypus“ anzusehen.¹⁰⁴³ Alle Versuche, die Dargestellten zu identifizieren, bleiben hypothetisch.¹⁰⁴⁴ Die zeitliche Einordnung des „Epidauros-Typus“ ist umstritten¹⁰⁴⁵; eine Entstehung im ausgehenden 3. Jahrhundert n. Chr. dürfte aber das Richtige treffen.¹⁰⁴⁶

Voutiras angeführten Beispiele, die belegen, dass Einzelpersonen auch in der Spätantike mehrfach Ehrenstatuen erhielten, als Argument für ihre These, dass alle Bildnisse dieselbe Persönlichkeit zeigen.

¹⁰⁴² Voutiras (1981) 204 bezeichnet die Bildnisse in Korinth, Museum Inv. 2415 und Athen, Nationalmuseum Inv. 580 als Repliken.

¹⁰⁴³ Bergmann (1977) 157 Anm. 637. Vgl. auch Voutiras (1981) 205 mit Anm. 26 und weiterer Literatur; Stutzinger (1983) 605.

¹⁰⁴⁴ Meist wurde – auch vor dem historischen Hintergrund Athens in der 2. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. – eine Interpretation als Intellektuelle beziehungsweise Philosophen vertreten: Rodenwaldt (1919) 8. 12. Ähnlich Maass (1996) 152 Kat. 5; L’Orange (1933) 43 (Iamblichos); L’Orange (1955–1957) 41; L’Orange (1975) 63; Harrison (1953) 104 f. mit Anm. 75 (P. Herennius Dexippos (?)); so auch Voutiras (1981) 208 mit Anm. 59; von Heintze (1963) 46 (Philosoph); so auch von Heintze (1983) 187; De Grazia (1973) 197; Stutzinger (1983) 605; Datsouli-Stavridi (1985) 89 (Philippos von Pergamon; Iamblichos?). Das hier besprochene Bildnis bringt Rodenwaldt (1919) 14 f. in Verbindung mit dem sog. Haus des Plutarch „am Südabhang der Akropolis neben dem Asklepieion und dem Heiligtum des Dionysos am Theater“ als dem vermeintlichen Sitz der Neuplatoniker in der Spätantike: er vermutet vorsichtig, dass das Bildnis dort aufgestellt war und mithin als Neuplatoniker zu benennen sei. Danguillier (2001) 145 f. lehnt hingegen die Verbindung mit Denkerbildnissen als „völlig spekulativ“ ab; vielmehr erwiesen sich „viele Formelemente der Portraitgruppe Epidauros als in der Zeit gebundene Floskeln“. Allerdings pflichtet sie Rodenwaldts Vorschlag der ikonografischen Verwandtschaft des Typus zum Bildnis des Theophrast bei, allerdings „lassen sich keine wirklich eindeutigen Übereinstimmungen greifen“. Eine „intellektuelle Konnotation für die spätrömische Gruppe“ könne ihrer Meinung nach „zumindest nicht ausgeschlossen werden“. Ganz anders Goldscheider (1967) Kat. 168, der die im Musée Rodin befindliche Kopfhälfte des hier besprochenen Bildnisses als Darstellung eines Barbaren, spezifischer eines Dakers, bezeichnet.

¹⁰⁴⁵ Die Vorschläge reichen vom beginnenden 2. Jh. n. Chr. (Goldscheider (1967) Kat. 186) bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. (Rodenwaldt (1919) 11). Diskutiert wird insbesondere die Frage, in welchem zeitlichen Abstand die einzelnen den Typus konstituierenden Bildnisse entstanden sind.

¹⁰⁴⁶ Harrison (1953) 104; von Sydow (1969); von Heintze (1963) 43; Voutiras (1981) 206 f.; Danguillier (2001) 142; von Heintze (1983) 187; De Grazia (1973) 35. 196 zu Kat. 46. 199–201; Bergmann (1977) 158; Datsouli-Stavridi (1985) 87–89. Ohne nähere Begründung Maass (1996) 152 Kat. 5 (3. oder 4. Jh. n. Chr.). L’Orange (1933) 41–43 hingegen ist der Meinung, dass die Bildnisse in den Zeitraum des ausgehenden 3. beziehungsweise beginnenden 4. Jhs. n. Chr. bis in die Zeit nach 325 n. Chr. gehören; so auch L’Orange (1955–1957) 37 (spätgallienisch bis 4. Jh.); L’Orange (1975) 60 f. Ihm folgend Stutzinger (1983) 604 f.; Kübler (1952–1953) 140.

111 Portrait eines Unbekannten. 3. Jh. n. Chr. (?)

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1406

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. In zwei Hälften gebrochen, modern wieder zusammengefügt. Linke Kopfhälfte stärker verwittert. Oberflächliche Beschädigungen an Mund, Ohrändern und Nackenhaarlinie; Nase stark bestoßen. Mörtelspuren im Haarbereich, an der Nase und am Kinn. Marmor gelblich-orange verwittert.¹⁰⁴⁷

Pentelischer Marmor. H ges. 0,405 m. Am 26. April 1949 in einem spätrömischen Aquädukt, das vor der Stoa des Attalos verläuft, gefunden.¹⁰⁴⁸

Literatur: FA (1952) 137 Abb. 17. 138 Kat. 1599; Thompson (1950a) 331 f. Taf. 105 a; Harrison (1953) 65–67 Kat. 51 Taf. 33; Harrison (1960a) Abb. 47; Harrison (1967) 87 Abb. 30; Athenian Agora (1976) 287; Meischner (2001) 100 Abb. 271. 180; Riccardi (2007) 379 Abb. 11.

Das Bildnis ist bisher nicht als Umarbeitung¹⁰⁴⁹ erkannt und mithin stets fehlerhaft beurteilt worden: insbesondere die Gestaltung des Haares erwies sich für die zeitliche Einordnung als problematisch.¹⁰⁵⁰

Die Form der langen, sich zum Teil überlagernden Strähnen, die keinerlei Plastizität besitzen, sondern durch breite, in die Oberfläche eingetiefte Ritzungen gestaltet sind, geht offensichtlich auf die sekundäre Verwendung des Portraits zurück.

¹⁰⁴⁷ Von den roten Farbspuren auf den Lippen, auf die Thompson (1950a) 332 und Harrison (1953) 65 zu Kat. 51 hinweisen, ist nichts (mehr) zu erkennen.

¹⁰⁴⁸ Thompson (1950a) 331 f.

¹⁰⁴⁹ Die kappenartige Frisur mit den gerade begrenzenden Kurvaturen ist aus der ursprünglichen Frisur auf ein einheitliches Niveau gebracht und durch Meißelritzungen untergliedert worden. Außerdem ist die Umarbeitung des Bildnisses noch an den folgenden Stellen erkennbar: die linke Schläfenpartie ist im Vergleich zur rechten zu breit und flieht stark nach hinten. Der Bildhauer hat hier offenbar zu wenig vom Vorgängerbildnis entfernt. Die Ohren sind aus den Locken der Vorlage ‚herausgeschnitten‘ worden. Die Binnengliederung der Brauen (kantig umbrechende Brauenpartie, die nicht plastisch ausgearbeitet ist, gehört aber zum Vorgängerportrait) und der Augen wurde im Rahmen der Zweitverwendung angebracht, wie auch der Bart, der in die vorhandene Oberfläche des Vorgängerportraits eingepickt wurde, und die Stirnfalten. Das Bildnis zeigt sonst keine Altersmerkmale. Zum ursprünglichen Portrait könnten auch die Locken hinter dem linken Ohr gehören, die stark abgeflacht wurden.

¹⁰⁵⁰ Thompson (1950a) 331 f. datiert das Bildnis auf Grund des guten Erhaltungszustandes seiner Oberfläche in die Zeit unmittelbar vor den Herulereinfall, während sich Harrison (1967) 87 anhand von Vergleichen für eine Datierung ins beginnende 4. Jh. n. Chr. ausspricht. Ohne nähere Begründung FA (1952) 138 Kat. 1599 (3. Jh. n. Chr.); Athenian Agora (1976) 287 (3. beziehungsweise frühes 4. Jh. n. Chr.); Meischner (2001) 180 (337–364 n. Chr.).

Das offenbar unbärtige Ausgangsbildnis ist wohl in iulisch-claudischer Zeit geschaffen worden, worauf die Alterslosigkeit, die kantige Brauenpartie, aber auch die Physiognomie¹⁰⁵¹ weisen. Der Zeitpunkt der Umarbeitung lässt sich hingegen nicht genauer bestimmen. Dem Fundkontext zufolge wurde das Bildnis im Zuge des Herulereinfalls zerstört.¹⁰⁵² Das Jahr 267 n. Chr. bildet mithin einen *terminus ante quem*.

¹⁰⁵¹ Beispielsweise erkennbar an der schmalen, im Sinne des klassizistischen Geschmacks wohlproportionierten Kopfform.

¹⁰⁵² Thompson (1950a) 331 f.

112 Portrait eines Unbekannten. Tetrarchisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 536

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Ausbrüche an Kinn und im Nacken. Nase, Mund, Ohren und Brauen bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an Wangen und Stirn. Kalotte ursprünglich gesondert angesetzt. Marmorriß an der rechten Kopfseite. Marmor hellgelblich verwittert.

Parischer Marmor. H ges. 0,251 m. Im Dionysostheater gefunden.

Literatur: Sybel (1881) Nr. 729; Kavvadias (1880–1882) 288 Nr. 536; L'Orange (1933) 27 f. Nr. 6. 113 Kat. 19 Abb. 53–54; Kübler (1952–1953) 139; von Sydow (1969) 107–109 mit Anm. 25; Calza (1972) 147 Kat. 58 Taf. XXXIX, 111–112; Datsouli-Stavridi (1985) 85 Taf. 120–121.

Auf die enge Verwandtschaft dieses Bildnisses zum Portrait eines Unbekannten in Athen, Nationalmuseum Inv. 658 (Kat. 113) wurde bereits hingewiesen.¹⁰⁵³ Dafür, dass die beiden Bildnisse Repliken darstellen, gibt es jedoch keinen Anhaltspunkt¹⁰⁵⁴; vielmehr legten die beiden Portraitierten auf eine dem durch das tetrarchische Kaiserhaus geprägten ‚Zeitgesicht‘ entsprechende Darstellungsweise Wert.

¹⁰⁵³ L'Orange (1933) 28 f.

¹⁰⁵⁴ So Calza (1972) 147 Kat. 58.

113 Portrait eines Unbekannten. Tetrarchisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 658

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Hinter- und Oberkopf abgeschlagen. Nase und Mund bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen auf Kinn, Wangen, im Augen- beziehungsweise Brauenbereich sowie im Haupthaar. Rechtes Ohr bestoßen. Mörtelspuren im Stirnbereich, linken Stirnhaar, auf der Nase und im Augenbereich. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,251 m. In Athen gefunden, Geschenk von Alexandros Kyriakou an das Nationalmuseum.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 308 f. Nr. 658; Sybel (1881) 207 Nr. 2909; Kastriotis (1908) 96 Nr. 658; L'Orange (1933) 27 Nr. 7. 113 Nr. 20 Abb. 55–57; Kübler (1952–1953) 122 f. 139 f.; Calza (1972) 147 Kat. 58 Taf. XXXIX, 113–114; Datsouli-Stavridi (1981b) 135 Taf. 50 α.

Das sorgfältig gestaltete Portrait zeigt im Augen- und Mundbereich Asymmetrien, die auf eine leichte Wendung des Kopfes zur rechten Seite zurückgehen dürften. Frisur und Bart besitzen keinen plastischen Eigenwert; dies ist prinzipiell für einen langen Zeitraum charakteristisch.¹⁰⁵⁵ Verschiedentlich wurde bisher auf die „Maskenhaftigkeit“¹⁰⁵⁶ und „Formenkälte“¹⁰⁵⁷ des Bildnisses hingewiesen, die als Reflexion der Tendenzen zur Stereometrisierung in der nachgallienischen Portraitkunst zu werten sind. Die bisher vorgebrachte Datierung des Bildnisses in tetrarchische Zeit dürfte entsprechend das Richtige treffen.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁵ Fittschen (1970) 133.

¹⁰⁵⁶ Kübler (1952–1953) 122; Datsouli-Stavridi (1981b) 135.

¹⁰⁵⁷ Kübler (1952–1953) 140; L'Orange (1933) 28.

¹⁰⁵⁸ L'Orange (1933) 26 f.; Kübler (1952–1953) 122 f.; Datsouli-Stavridi (1981b) 135. Vgl. auch Kat. 112. Eine Reihe von stadtrömischen Portraits zeigen dem hier besprochenen Bildnis ganz verwandte Formen und belegen, dass die von L'Orange (1933) 26 f. geäußerte Einschätzung einer eigenen Entwicklung der östlichen Portraitkunst in tetrarchischer Zeit nicht zutrifft. Vgl. beispielsweise das Portrait eines Unbekannten, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 2572: Johansen (1995b) 186 f. Kat. 82; vgl. generell auch L'Orange (1984) Taf. 19. 23 a–b. 24 (Constantius Chlorus). 26 (Maxentius). 30 (Licinius?).

114 Portrait eines Unbekannten. Tetrarchisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 446

Erhaltungszustand: Umarbeitung. Am Hals gebrochen. Ohren und Nase stark bestoßen Kinn; Kratzspuren an der rechten Wange. Beschädigungen im Augenbereich. Gesondert angefügte Kalotte jetzt fehlend, Fläche geglättet und mit groben Pickspuren versehen. Oberflächliche Beschädigungen im Hinterkopf- und Nackenhaar. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,295 m. Athen, Asklepieion.

Literatur: Kavvadias (1880-82) 271 Nr. 446; Sybel (1881) 207 Nr. 2911; Kastriotis (1908) 78; L'Orange (1933) 39 f. 123 Nr. 55 Abb. 102. 105; L'Orange (1975) 59 f. Taf. 1 c; Romiopoulou (1997) 136 Kat. 148; Meischner (2001) 176; Kaltsas (2002) 372 Nr. 794.

Die massige Schädelform mit der auffallend hohen, durch tiefe und breite Falten gegliederten Stirn, der düstere Blick aus den großen, tiefliegenden Augen, die von kräftigen Lidern gerahmt werden, die im Vergleich zu den Augen auffallend kleine Nase beziehungsweise Mundpartie, das leichte Doppelkinn sowie die Altersmerkmale verleihen dem Bildnis Individualität. Der knappe Bart liegt eng am Gesicht an und besteht aus kleinen Sichelsträhnen. Das Haar ist über den Oberkopf nach vorne gestrichen; über der Stirn sitzt eine zentrale Haarzunge. An den Seiten und am Hinterkopf besteht das Haar aus langen, leicht gewellten Strähnen, die ausschließlich mit dem Meißel gestaltet sind.

Das Bildnis ist aus einem deutlich überlebensgroßen Portrait umgearbeitet worden. Dies zeigt sich im Mund-¹⁰⁵⁹ und Haar-¹⁰⁶⁰ beziehungsweise

¹⁰⁵⁹ Die vorstehenden, durch eine unsaubere Bohrrille voneinander getrennten Lippen wirken zusammengedrückt. Offenbar wurde die Unterlippe des ursprünglich kolossalen Bildnisses in Unterlippe und Bartfliege unterteilt; dies erklärt auch das – im Vergleich zum kurzen Hauptbart – große Volumen der Bartfliege. Die Abarbeitung der ursprünglichen Unterlippe ist auch an den flachen Partien rechts und links der jetzigen Bartfliege zu erkennen. Die vorstehende Form der Oberlippe lässt sich mit einer deutlich größeren Oberlippe des ursprünglichen Bildnisses erklären.

¹⁰⁶⁰ Der Befund auf der Kalotte weist darauf hin, dass die Glättung und Pickung im Rahmen der Umarbeitung erfolgte: die Pickung hängt mit der Verwendung von Mörtel zur Anstückung der fehlenden Kalotte für die 2. Bildnisversion zusammen, da der Mörtel auf der gepickten Fläche besser haftet, vgl. dazu beispielsweise das tetrarchische Bildnis einer Unbekannten, Palazzo dei Conservatori Inv. 2689: Fittschen – Zanker (1983) 116 Kat. 175 Taf. 204 mit einer ganz vergleichbaren Vorrichtung. Möglicherweise war der ursprünglich kolossale Kopf an der Oberseite beschädigt und wurde gerade deshalb für eine Wiederverwendung ausgewählt.

Ohrbereich¹⁰⁶¹; auch die Augengestaltung geht wohl auf die Umarbeitung zurück.¹⁰⁶²

Die Datierung der zweiten Bildnisphase in tetrarchische Zeit dürfte das Richtige treffen.¹⁰⁶³

Auf die erste Bildnisversion könnten auch das längere Koteletten- (vgl. Übergang zum knappen Bart!), Seiten- und Hinterkopfhaar zurückgehen, wobei davon auszugehen ist, dass die Strähnen bei der Umarbeitung in ihrem Volumen deutlich reduziert wurden.

¹⁰⁶¹ Über dem rechten Ohr befindet sich ein tiefes Bohrloch, das in einen Steg zwischen Haupthaar und Ohr eingetieft ist. Steg und Bohrloch weisen darauf hin, dass die ursprüngliche Version des Bildnisses aufgebohrtes Haar besessen hat; der Steg würde dann den Rest einer ehemaligen Verbindungslocke darstellen. Für lockiges Haar spricht die Bildung des linken Ohrs durch ein spitzes Lockenende. Die unterschiedlich hohe Stellung der Ohren, insbesondere das zu hoch sitzende rechte Ohr, könnte ebenfalls auf die Umarbeitung zurückgehen.

¹⁰⁶² Die Profilansicht zeigt, dass der gesamte Gesichtsbereich unterhalb der leicht gewölbten Stirn im Zuge der Umarbeitung „tiefergelegt“ wurde, wodurch das Untergesicht leicht nach hinten flieht. Die Asymmetrien im Wangen- und Augenbereich gehen sicherlich zu einem Teil auf die Umarbeitung zurück.

¹⁰⁶³ L'Orange (1933) 39; L'Orange (1975) 59; Meischner (2001) 176; Kaltsas (2001) 372 Kat. 794. Insbesondere die expressiv vergrößerten Augen und die hervorgehobenen Alterszüge eignen sich für einen Vergleich mit Portraits des ausgehenden 3. und beginnenden 4. Jhs. n. Chr.: vgl. beispielsweise die Portraits des Maxentius, Stockholm, Nationalmuseum: Bergmann (1977) Taf. 44, 3 und in Dresden: Bergmann (1977) 45, 1 sowie das tetrarchische Männerportrait im Magazin der Kapitolinischen Museen: Bergmann (1977) Taf. 40, 1.

115 Portrait eines Unbekannten. Frühes 4. Jh. n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1604

Erhaltungszustand: Einsatzkopf; Einsatzzapfen leicht bestoßen. Nase und Ohrränder bestoßen. Raspelspuren an den Hautpartien. Marmor gräulich-bräunlich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,458 m. Am 5. April 1952 auf der Agora im Fundament eines byzantinischen Hauses ca. 5 m westlich des zentralen Teils des Odeion gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 67 f. Nr. 52 Taf. 34; Harrison (1960a) Abb. 36; Athenian Agora (1962) 134; Harrison (1967) 87 Abb. 29; Athenian Agora (1976) 207; Bergmann (1977) 159 Anm. 644; Meischner (1981) 157. 159 Abb. 3; Meischner (1986) 245. 246 Abb. 26; Walters (1988) 88 Anm. 135. 111 Anm. 140; Athenian Agora (1990) 211; Meischner (2001) 79 Abb. 229. 178.

Das Bildnis zeichnet sich durch einen nach oben hin ausladenden Schädel, tiefliegende, von kräftigen Lidern gerahmte Augen, die von den plastisch abgesetzten Brauen verschattet werden, eine kräftige Nase und einen kleinen Mund mit fest aufeinanderliegenden Lippen aus. Der Portraitierte trägt einen Bart, der als plastisch leicht abgesetzte, durch flache Meißelpickungen gegliederte Masse gestaltet ist und eng am Gesicht anliegt. Das Oberkopfhaar ist als eng am Kopf anliegende, im Nacken und an den Seiten plastisch abgesetzte Kappe wiedergegeben, die durch lange, flache Ritzungen binnengegliedert wird. Über der Stirn gliedert es sich in unterschiedliche Einzellocken auf. Diese typologisch an Bildnisse des Polydeukion erinnernde Frisur ist in Athen noch in spät- und postgallienischer Zeit belegt; allerdings sind dort die Locken noch plastischer ausgeführt und die Dargestellten tragen einen plastischen, stofflicher wirkenden Bart.¹⁰⁶⁴ Die stilistische Ausführung von Haar und Bart beim hier besprochenen Bildnis entspricht am ehesten dem Portrait des Maxentius, wie Evelyn Harrison zuerst bemerkte.¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶⁴ Vgl. beispielsweise die dem sog. Epidaurostypus zugerechneten Bildnisse sowie das Portrait von der Agora, Museum Inv. S 659 (Kat. 105).

¹⁰⁶⁵ Harrison (1967) 87. Vgl. beispielsweise die Replik in Dresden, Antikensammlung: L'Orange (1933) Abb. 139. Für eine Datierung in das ausgehende 3. beziehungsweise beginnende 4. Jh. n. Chr. spricht sich auch Walters (1988) 88 Anm. 135. 111 Anm. 140 aus. Datierung in

Das Portrait ist derzeit in eine nicht zugehörige Statue eingelassen, die um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. zu datieren ist.¹⁰⁶⁶

frühkonstantinische Zeit beziehungsweise in die Zeit der 2. Tetrarchie: Meischner (1981) 157 mit Vergleichsbeispielen; Meischner (1986) 245. Vgl. auch Meischner (2001) 178: 305–324 n. Chr. Athenian Agora (1962) 134; Athenian Agora (1976) 207; Athenian Agora (1990) 211: um 300 n. Chr. Vgl. hingegen Bergmann (1977) 159 Anm. 644, die Harrisons Vorschlag in Frage stellt.

¹⁰⁶⁶ Es handelt sich um das folgende Stück: Agora, Museum Inv. S 850: Harrison (1953) 76 Kat. 58.

116 Portrait eines Unbekannten. 1. Hälfte des 5. Jhs. n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 2314

Erhaltungszustand: am Hals abgeschlagen; Nackenhaar beschnitten. Im Nacken Gewandreste. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Bart, im Augen- und Brauenbereich sowie auf der rechten Wange. Haar leicht bestoßen, Oberfläche stark verrieben. Ohren bestoßen. Rechter und zentraler Teil der Kalotte fehlt, war gesondert angefügt (Bronzedübel); Fläche leicht eingetieft (max. ca. 0,8 cm) und mit mittelgroben Pickspuren versehen. Raspelspuren am Hals. Marmor hellgelb bis orange verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,295 m. Auf der Agora in der Nähe des Hephaisteion gefunden.¹⁰⁶⁷

Literatur: Kastriotis (1908) 371 Kat. 2314; L'Orange (1933) 88 Nr. 10. 149 f. Kat. 124 Abb. 232–233; Romiopoulou (1997) 139 Kat. 153; Romiopoulou (o. J.) 83 Kat. 151; Meischner (2001) 181; Kaltsas (2002) 373 Nr. 799.

Dieses Bildnis ist in mehrfacher Hinsicht auffällig: insbesondere die Frisur fällt ins Auge, die sich aus einem voluminösen Stirnhaarkranz und einer Kappe eng am Kopf anliegender Locken auf dem Hinterkopf und an den Seiten zusammensetzt.¹⁰⁶⁸ Über der Stirnmitte sind kurze, leicht gewellte Löckchen zur Gesichtsmitte gestrichen. Darüberhinaus zeichnet sich der Dargestellte durch einen knappen Bart aus kurzen, leicht gewellten Strähnen, eine auffallend hohe Stirn und von kräftigen Lidern gerahmte Augen aus, deren Pupille durch eine flache Vertiefung angegeben ist; die Irisritzung fehlt hingegen. Der Kopfumriss ist kantig; der Kinnboden fällt steil zum Hals ab und die Nase ist kaum von der Stirn abgesetzt, während Kinn und Unterlippe durch einen starken Einzug voneinander getrennt werden. Die in einem flachen Bogen verlaufenden Brauen sind lediglich außen plastisch abgesetzt; Härchen wurden nicht wiedergegeben. Altersmerkmale in Form von Nasolabialfalten sind nur sehr zurückhaltend angegeben. Oberlippenbart und Bartfliege, die quasi bossenhaft stehengelassen

¹⁰⁶⁷ Romiopoulou (1997) 139 Kat. 153.

¹⁰⁶⁸ Vorne ist das Haar durch Bohrungen aufgelockert, wohingegen am Hinterkopf und an den Seiten ausschließlich der Meißel zur Haargestaltung verwendet wurde.

und plastisch nicht weiter differenziert wurden, sind nur unsauber von den schmalen Lippen abgesetzt.¹⁰⁶⁹

Ausgehend von der Frisur wurde das Bildnis bisher ans Ende des 4. beziehungsweise in die 1. Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. datiert¹⁰⁷⁰: einen mächtigen, die Stirn rahmenden Haarkranz mit zentral auf die Stirn gekämmten Locken zeigt beispielsweise auch das Portrait eines Unbekannten aus den Hadriansthermen in Aphrodisias, das im letzten Drittel des 5. Jhs. n. Chr. entstanden ist.¹⁰⁷¹ Außer Acht gelassen wurde dabei bisher allerdings, dass es sich bei dem Bildnis um eine Umarbeitung handelt, dem ein weibliches Portrait flavisch-trajanischer Zeit mit Lockentoupet zugrunde gelegen haben könnte.¹⁰⁷² Die Umarbeitung erklärt auch den unter dem Nackenhaar verschwindenden Gewandrest, der offenbar zum Ausgangsbildnis gehörte¹⁰⁷³, die einfache Augenbohrung, die auf den

¹⁰⁶⁹ In der Profilansicht wird deutlich, dass sich der Oberlippenbart kräftig vorwölbte. Er lässt erahnen, wie hoch die ursprüngliche Gesichtsoberfläche lag.

¹⁰⁷⁰ L'Orange (1933) 88 (1. Hälfte 5. Jh. n. Chr.), der auf Grund der nicht ausgearbeiteten Locken des Oberlippenbarts und der Bartfliege vermutet, dass das Bildnis unfertig sei; Romiopoulou (1997) 139 Kat. 153 (um die Mitte des 5. Jhs. n. Chr.): sie vermutet, dass die Frisur ein „atomikó charaktiristikó“ des Dargestellten sei; Romiopoulou (o. J.) 83 Kat. 151 (Mitte des 5. Jhs. n. Chr.); Kaltsas (2002) 373 Kat. 799 (1. Hälfte des 5. Jhs. n. Chr.); einen demgegenüber etwas früheren zeitlichen Ansatz vertritt Meischner (2001) 181 (379–405 n. Chr.). Anders hingegen Kastriotis (1908) 371 Kat. 2314, der in dem Athener Bildnis eine Darstellung des Titus vermutet.

¹⁰⁷¹ Boston, Museum of Fine Arts Inv. 1971. 18: Inan – Alföldy-Rosenbaum (1979) 235 f. Kat. 207. Vgl. auch das Bildnis des Flavius Palmatus, Geyre, Museum Grabungs-Inv. 72–49 B: Inan – Alföldy-Rosenbaum (1979) 236 f. Kat. 208 sowie die Bildnisse der Unbekannten in Selçuk, Museum, Depot Inv. 1892 und Inv. 2817: Inan – Alföldy-Rosenbaum (1979) 186 f. Kat. 151–152, in Geyre, Museum Grabungs-Inv. 68–158: Inan – Alföldy-Rosenbaum (1979) 231 Kat. 201 sowie in Brüssel, Musée du Cinquantenaire Inv. A 1561: Inan – Alföldy-Rosenbaum (1979) 232–234 Kat. 204, die zeigen, dass diese Art der Haargestaltung im 5. Jh. n. Chr. verbreitet war.

¹⁰⁷² Vgl. beispielsweise die Bildnisse der Unbekannten im Museo Capitolino Inv. 436: Fittschen – Zanker (1983) 49 Kat. 63 Taf. 79–81; Inv. 2758: Fittschen – Zanker (1983) 50 f. Kat. 64 Taf. 81–82; Inv. 441: Fittschen – Zanker (1983) 52 Kat. 67 Taf. 84–85 sowie Inv. 245: Fittschen – Zanker (1983) 52 f. Kat. 68 Taf. 85 aus spätflavischer und trajanischer Zeit. Möglicherweise wurde das flavisch-trajanische Ausgangsbildnis auf Grund einer Beschädigung am Hinterkopf für die Umarbeitung ausgewählt: die Bruchfläche wurde entsprechend im Rahmen der Zweitnutzung für eine gesonderte Anstückung als leicht vertiefte, gepickte Fläche gestaltet. Für ein weibliches Portrait flavisch-trajanischer Zeit als Ausgangsbildnis spricht auch, dass sich der voluminöse Haarkranz nicht – wie bei den genannten Vergleichsbeispielen – bis in den Nacken fortsetzt, sondern vor den Ohren endet; das Nackenhaar des Athener Portraits ist, wohl in Anlehnung an diese Mode, als runde, abgesetzte Welle wiedergegeben.

¹⁰⁷³ L'Orange (1933) 149 Kat. 124 spricht das Bildnis daher als Einsatzkopf an; Romiopoulou (1997) 139 Kat. 153 vermutet hingegen, dass der Kopf einer Büste aufsaß; so auch Kaltsas (2002) 373 Kat. 799. Prinzipiell lässt der erhaltene Befund keine Aussage hierüber zu; allerdings ist auf Grund der im Nacken stehengelassenen Gewandreste davon auszugehen, dass es sich um einen Einsatz- oder Aufsatzkopf handelt.

ungebohrten Augäpfeln der ersten Bildnisversion basiert¹⁰⁷⁴, und die provisorisch wirkende Ausarbeitung der Mundpartie: offenbar dienten die Lippen des Ausgangsportraits der Gestaltung von Bartfliege und Oberlippenbart.¹⁰⁷⁵

Mithin wurde zur Anfertigung dieses Bildnisses im 5. Jh. n. Chr. ein weibliches Privatportrait ausgewählt, das sich frisurtypologisch für eine Umarbeitung in ein Männerbildnis mit modischer Haarwelle eignete.

¹⁰⁷⁴ Die insgesamt zurückhaltende Augenbohrung könnte neben der Frisur einen Datierungsanhaltspunkt liefern: die Augen des Flavius Palmatus aus Aphrodisias, Geyre Museum, Grabungs-Inv. 72-49 B: Inan – Alföldy-Rosenbaum (1979) 236–238 Kat. 208 Taf. 264–265 besitzen Irisringe, die als erhabene, abgeflachte Kreise gearbeitet sind.

¹⁰⁷⁵ Der Überarbeiter hat die Mundpartie flüchtig gestaltet. Die rechts und links neben der Bartfliege liegenden Partien, die ursprünglich zur Unterlippe gehörten, wurden nicht sorgfältig geglättet.

117 Portrait eines Unbekannten. 1. Hälfte des 5. Jhs n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 423

Erhaltungszustand: Kopf sitzt ungebrochen auf der Büste auf. Rechter Schulter- und Armbereich neuzeitlich ergänzt. Risse im vorderen Bereich der Büste; einzelne Gewandfalten bestoßen. Büstenrand geglättet und mit feinen Raspelspuren versehen; Aushöhlung weist grobe Pickspuren auf. Unterer Büstenrand ausgebrochen, in Gips ergänzt.¹⁰⁷⁶ Nasenspitze bestoßen.¹⁰⁷⁷ Im Zuge der Ergänzungen wurde die Oberfläche intensiv gereinigt und poliert.¹⁰⁷⁸ Rand des rechten Ohrs leicht bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen auf dem zentralen Hinterkopf. Oberfläche im Gesichtsbereich sehr gut erhalten. Marmor gelblich verwittert.

Parischer Marmor. H ges. 0,565 m. In Athen gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 266 Nr. 423; Sybel (1881) 115 Nr. 690; Kastriotis (1908) 77 Nrn. 421–427; Graindor (1915) 377 Anm. 1; Rodenwaldt (1927) Abb. 691. 709; L'Orange (1933) 89 mit Anm. 3; Kollwitz (1941) 91 Nr. 18. 104. 125–127 Taf. 41; L'Orange (1947) 103 Abb. 74. 104; Harrison (1953) 80; Dontas (1954–1955) 149 f.; Oberleitner (1959) 94 f.; Alföldi-Rosenbaum (1968) 32 mit Anm. 41; Alföldi-Rosenbaum (1972) 176 Taf. 14 c; Severin (1972) Seite Nr. 5. 61–63. 81 f. 167 f. Kat. 13; Datsouli-Stavridi (1981) 137 f. Taf. 51 δ; Thompson (1988) 113 Anm. 30; Goette (1990) 147 E 14. 153 L 77. Taf. 58, 1; Meischner (1991) 386 Taf. 87, 1; Romiopoulou (1997) 132 Nr. 144; Romiopoulou (o. J.) 79 (Abb.). 81 Kat. 144; Meischner (2001) 121; Kaltsas (2002) 373 Nr. 798.

Johannes Kollwitz wies als erster darauf hin, dass die Büste aus einer rundplastischen Statue herausgearbeitet wurde¹⁰⁷⁹: Hinweise darauf liefern in erster Linie die lediglich leicht zu den Seiten umbiegenden Büstenränder, das

¹⁰⁷⁶ Über die ursprüngliche Form der Aufstellung lassen sich aus diesem Grund lediglich Vermutungen anstellen; möglicherweise saß das Bildnis auf einem rechteckigen Block auf, der ebenfalls aus der ursprünglichen, rundplastischen Statue herausgearbeitet worden war: vgl. dazu auch Goette (1990) Taf. 58, 3. Auch das Bildnis der Unbekannten in Athen, Agoramuseum Inv. S 2435 (Kat. 135) sitzt auf einem Block; im Unterschied zum hier besprochenen Portrait besitzt die Büste dort allerdings einen Fuß.

¹⁰⁷⁷ Offenbar war sie ursprünglich in Gips ergänzt: Severin (1972) 167 f. Kat. 13.

¹⁰⁷⁸ Vgl. die polierten Bruchflächen im Gewand.

¹⁰⁷⁹ Kollwitz (1941) 91 Nr. 18. So auch Severin (1972) 61; 167 Kat. 13; Goette (1990) 147 E 14 mit weiteren Beispielen, die belegen, dass dies eine gängige Praxis in der Spätantike war. Ablehnend hingegen Alföldi-Rosenbaum (1972) 176, die stattdessen vermutet, „dass man im 5./6. Jahrhundert Büsten von vornherein ohne Büstenstütze gearbeitet hat, wobei deren ‚Standfestigkeit‘ durch Eindübelung an eine Basis oder Rückwand bewirkt wurde“.

Fehlen eines Büstenfußes und die hängenden Schultern. Die Umarbeitung des Portraitekopfes ist an der Form der Stirnhaare, den weit vom Kopf abstehenden Ohren und dem plastischen, durch intensive Bohrarbeit aufgelockerten Seitenhaar evident, wurde insgesamt aber sehr sorgfältig vorgenommen.

Der Dargestellte zeichnet sich durch ein schmales, langes Gesicht, große und weit geöffnete, von kräftigen Lidern gerahmte Augen, eine sehr schmale, im Profil gekrümmte Nase mit weit herabgezogener Scheidewand und einen kleinen Mund mit schmalen Lippen aus. Die kräftigen, plastisch abgesetzten Brauen werden durch kräftige Meißelritzungen gegliedert und überspannen die Augen in einem weiten Bogen. Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten, die kräftig abgesetzten Tränensäcke sowie der zahnlos wirkende Mund charakterisieren den Dargestellten als Mann fortgeschrittenen Alters. Der lange, die Wangen zur Hälfte bedeckende Bart bildet eine kompakte, ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haarmasse, die den Mund nahezu vollständig verdeckt. Das Haupthaar ist von einem Wirbel auf dem Hinterkopf nach vorne gekämmt und endet über der Stirn in einem flachen, eng am Kopf anliegenden Haarpaket nach links gestrichener Strähnen. Im Gegensatz dazu ist das durch Bohrungen aufgelockerte Seitenhaar sehr voluminös; feine Marmorstege verbinden die einzelnen Strähnen¹⁰⁸⁰. An den Seiten und auf dem Hinterkopf liegt das Haar eng am Kopf an und ist lediglich schematisch mit dem Meißel angegeben: offenbar waren diese Partien des Bildnisses zumindest in seiner zweiten Phase nicht sichtbar.

Der Büstenausschnitt reicht bis in Höhe des Rippenbogens. Der Dargestellte ist mit einer contabulierten Toga, die sich durch einen flachen, gefächerten Umbo auszeichnet, bekleidet, gehört also typologisch zum sog. Magistrats-Typus¹⁰⁸¹, der seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts n. Chr. voll ausgeprägt nachweisbar ist und bis in die iustinianische Zeit verwendet wird.¹⁰⁸² Dieser Typus zeichnet sich

¹⁰⁸⁰ Dies könnte ein Hinweis für die Datierung des Ausgangsbildnisses sein, da es sich hierbei um ein Charakteristikum der spätantoinischen Zeit handelt: Pfanner (1988) 675. Die Form des Bartes könnte auf eine Bärtigkeit des Ausgangsbildnisses schließen lassen, wobei dieser offenbar nicht beziehungsweise kaum durch Bohrungen aufgelockert war. Ferner konnte der Bildhauer die Ohren auf Grund des stark mit Bohrungen durchsetzten Seitenhaars nicht neu gestalten, und musste sie daher zusammen mit dem Schläfenhaar stehenlassen. Da der Rest des Kopfes bei der Umarbeitung stark verkleinert wurde, sind die Ohren vergleichsweise groß.

¹⁰⁸¹ Goette (1990) 147 E 14.

¹⁰⁸² Goette (1990) 62 Taf. 46, 3. 47 mit Hinweis auf die Reliefs der Basis des Theodosius-Obeliskens in Istanbul.

durch einen Umbo aus, der unmittelbar unterhalb der rechten Achsel verläuft und von dort straff zur linken Schulter gezogen ist. Dort ist der Stoff aufgefächert, wodurch der Umbo eine charakteristische Dreiecksform erhält.¹⁰⁸³ Angesichts der vergleichsweise stofflichen Wiedergabe des Gewandes ist das Bildnis innerhalb des genannten Zeitraums relativ früh anzusetzen; spätere Exemplare zeichnen sich durch eine verringerte Stofflichkeit und zunehmende Linearität in der Wiedergabe des Gewandes aus.¹⁰⁸⁴ Mithin ist das Portrait wohl in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts n. Chr. entstanden.¹⁰⁸⁵

Verschiedentlich wurden Vorschläge zur Identifizierung des Dargestellten vorgebracht, die aber sämtlich rein hypothetisch sind.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸³ Goette (1990) 62.

¹⁰⁸⁴ Goette (1990) 63. Vgl. dazu auch die Statue von der Agora, Museum Inv. S 657: Harrison (1953) 79–81 Kat. 64 Taf. 41–42, die eine deutlich linearere Gewandgestaltung zeigt und dementsprechend in das ausgehende 5. Jh. n. Chr. zu datieren ist.

¹⁰⁸⁵ So auch Kollwitz (1941) 104. 126 f.; Harrison (1953) 80; Dontas (1954–1955) 149 f.; Oberleitner (1959) 95 (um 440 n. Chr.); Alföldi-Rosenbaum (1972) 176 (5. Jh. n. Chr.?). Vgl. hingegen Graindor (1915) 377 Anm. 1 (spätes 4. Jh. n. Chr.); ihm folgend L'Orange (1933) 89 (Mitte des 4. Jhs. n. Chr.) (anders dann L'Orange (1947) 103 Abb. 74 (5. Jh. n. Chr.)); Meischner (1991) 386 (5. Jahrzehnt des 4. Jhs. n. Chr.); Romiopoulou (1997) 132 Nr. 144 (2. Hälfte des 4. Jhs. n. Chr.); Romiopoulou (o. J.) 81 Kat. 144 (350–360 n. Chr.); so auch Kaltsas (2002) 373 Nr. 798. Ohne nähere Eingrenzung Datsouli-Stavridi (1981) 137 f. (4. oder beginnendes 5. Jh. n. Chr.).

¹⁰⁸⁶ Kavvadias (1880–1882) 266 Nr. 423 denkt an einen Pädagogen oder Lehrer; auf Grund der „konsularen Gewänder“ denkt Kollwitz (1941) 91 Nr. 18 daran, dass es sich „um die Büste eines Mannes senatorischen Ranges“ beziehungsweise „eines ehemaligen Beamten, dem sein Amt die Aufnahme in eine der vielen Rangklassen des Senates eintrug“ handelt. Auch Severin (1972) 62. 167 Kat. 13 benennt den Dargestellten als Beamten, allerdings ohne dies näher zu erläutern. Vgl. auch Romiopoulou (o. J.) 81 Kat. 144: „Bust of an official“ beziehungsweise „he is dressed as a state official in a toga contabulata“.

118 Portrait eines Unbekannten. Kaiserzeitlich?

Athen, Akropolismuseum Inv. 1961–NAM 12

Erhaltungszustand: sehr fragmentarisch. Lediglich die Gesichtsscheibe ist erhalten; der gesamte Hinter- und Oberkopf fehlt. Mund, Nase und Brauen stark bestoßen, ebenso linker Stirnbereich. Beschädigungen an den Augen. Raspelspuren im oberen Bereich der Stirn und unterhalb des linken Auges.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,23 m. 1961 bei Bauarbeiten in eine Mauer verbaut im Süden der Akropolis gefunden (Kreuzung der Straßen Dionysiou Areopagitou – Parthenon – Kallisperi)

Literatur: Dontas (2004) 48 Kat. 15 Taf. 13.

Auf Grund seines schlechten Erhaltungszustands hat das Bildnis lediglich statistischen Wert. Zwei Stirnfalten, die den Dargestellten als Mann fortgeschrittenen Alters charakterisieren, und das kräftige Kinn verleihen ihm Individualität. Angesichts der geringen Reste erscheint eine Datierung des Portraits zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht möglich.¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁷ Für eine Datierung vor etwa 130 n. Chr. spricht neben der Unbärtigkeit die fehlende Augenbohrung. Dontas Datierung in tiberisch-caliguläische Zeit trifft m. E. nicht zu: Dontas (2004) 48 zu Kat. 15. Die langen, leicht gewellten Haarlocken an der linken Seite sprechen gegen eine typologische Verwandtschaft mit Bildnissen dieser Zeit; dagegen könnte auch die Angabe der Altersmerkmale sprechen. Ferner besitzen die Augen keine ausgeprägt klassizistische Form, wie Dontas statuiert.

Weibliche Bildnisse

119 Portrait einer Unbekannten. Claudisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 3297

Erhaltungszustand: stark beschädigt. Am Hals gebrochen; Hinterkopf abgeschlagen¹⁰⁸⁸. Kinn- und Mundpartie stark bestoßen, Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Oberflächliche Beschädigungen an Wangen, Brauen, Augen, Stirn sowie im Haar. Oberfläche des Portraits verrieben. Mörtelspuren auf dem Oberkopf. Marmor gelblich-orangefarben verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,246 m. In Athen gefunden.

Literatur: Datsouli-Stavridi (1980b) 126 Taf. 48 γ.

Das fragmentarisch erhaltene Bildnis zeigt keinerlei Altersmerkmale. Das Knochengerüst des Gesichts bleibt unter den rundlichen Gesichtsformen verborgen. Die langen, hoch sitzenden Augen weisen keine plastische Binnengliederung auf und werden von kräftigen Lidern gerahmt. Das mittelgescheitelte Haupthaar ist über der Stirn zu zwei Reihen dichter, schneckenförmiger Locken eingerollt. An den Seiten ist es tief herabgezogen, von den Ohren ist lediglich der unterste Teil vom Haar freigelassen. Hinter den Ohren fallen lange, eingerollte Locken bis auf die Schultern, von denen lediglich geringe Reste erhalten sind. Zur Gestaltung des Haupthaars wurde ausschließlich der Meißel verwendet. Dies dürfte wohl auf die geringe Qualität der Ausarbeitung des Bildnisses zurückgehen.

Typologisch ist die Frisur am ehesten mit dem Bildnis der Agrippina Minor in Verbindung zu bringen¹⁰⁸⁹, weshalb das Portrait in claudischer Zeit entstanden sein dürfte.

¹⁰⁸⁸ Möglicherweise gehörte das Bildnis ursprünglich zu einem Relief; dies wird auch durch die geringe Größe nahegelegt.

¹⁰⁸⁹ Vgl. etwa die Replik in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 755: Johansen (1994) 151. Vgl. auch die Umzeichnungen bei Polaschek (1972) 179 Abb. 11 und Trillmich (1974) mit Taf. 35–46. Anders Datsouli-Stavridi (1980b) 126, die über Vergleiche mit Agrippina Maior eine Datierung in augusteische Zeit vorschlägt.

120 Portrait einer Unbekannten. Iulisch-claudisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 525

Erhaltungszustand: Einsatzkopf; Einsatzzapfen an der Rückseite mittelgrob gepickt, am Rand bestoßen. Kinn- und Mundbereich stark bestoßen, Nase vollständig weggebrochen. Oberflächliche Beschädigungen auf Stirn, beiden Wangen sowie im Augen- und Brauenbereich. Haar verrieben, oberflächliche Ausbrüche. Raspelspuren am Hals. Marmor gelblich beziehungsweise ockerfarben verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,355 m. Am 26. Februar 1935 in einer türkischen Deponierung im zentralen Bereich der Agora gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 22 Kat. 10 Taf. 8, 1–2.

Die Portraitierte zeichnet sich durch ein fülliges Gesicht aus, das – abgesehen von den Nasolabialfalten – keinerlei Altersmerkmale zeigt; ferner besitzt sie ein Doppelkinn. Die großen Augen werden von kräftigen Lidern gerahmt. Das ausschließlich durch flache Meißelarbeit gestaltete Haupthaar, das von einem Mittelscheitel aus über die Ohren zurückgeführt und im Nacken zu einem Zopf zusammengefasst ist, lässt sich am ehesten mit dem Bildnis der Antonia Minor im sog. Schlichten Bildnistypus vergleichen.¹⁰⁹⁰ Allerdings ist das Aufkommen dieser Frisur chronologisch nicht genauer zu bestimmen; möglicherweise handelt es sich bereits um eine Schöpfung der spätaugusteischen Zeit.¹⁰⁹¹

Ursprünglich wandte die Portraitierte ihren Kopf wohl leicht zur linken Seite.¹⁰⁹² Auf dem Oberkopf und im Nackenbereich ist die Frisur¹⁰⁹³ lediglich grob angelegt, Gleiches gilt für die Ohren.

¹⁰⁹⁰ Vgl. beispielsweise Fittschen (1977) 58–61 Kat. 18 Taf. 20. Im Unterschied dazu bedeckt das Haar die Ohren fast vollständig und das Seitenhaar ist nicht als ein die Stirn rahmender Haarkranz abgesetzt; in dieser Hinsicht steht das Portrait dem Bildnis der Agrippina Maior näher: vgl. Trillmich (1984) 27–35 mit verschiedenen Beispielen (im Unterschied dazu fehlen die Schläfenlößchen und das Haar ist einfach gewellt dargestellt). Vgl. auch das Portrait einer Unbekannten, Agora Museum Inv. S 1631 (Kat. 121) mit weiteren Hinweisen.

¹⁰⁹¹ Fittschen – Zanker (1983) 45 zu Kat. 54. Harrison (1953) 22 verweist auf Mühsam (1936) 19, die für diese einfache Frisur auf Grundlage der römischen Grabreliefs in Griechenland eine längere Laufzeit bis möglicherweise in die flavische Epoche annimmt.

¹⁰⁹² Dafür spricht, dass die Wange der linken Seite fülliger wirkt als die der rechten Seite. Ferner sitzt das linke Auge deutlich höher als das rechte.

¹⁰⁹³ Das Ende des Zopfes wurde vermutlich durch das Gewand der zugehörigen Statue oder Büste verdeckt, weshalb es nicht ausgearbeitet ist.

121 Portrait einer Unbekannten. Iulisch-claudisch

Athen Agoramuseum. Inv. S 1631

Erhaltungszustand: Einsatzkopf.¹⁰⁹⁴ Einsatzzapfen an der Unterseite grob gepickt; an verschiedenen Stellen leicht bestoßen. Nasenspitze abgebrochen, Ohren bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Augenbereich sowie im Haar. Wurzelfasern am gesamten Kopf. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. ca. 0,332 m, Kinn – Scheitel ca. 0,226 m. Am 15. April 1952 in der Südostecke der östlichen Stoa der Agora unmittelbar nördlich der Kirche der Heiligen Apostel in einer Schicht gefunden, die in die zweite Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. zu datieren ist.

Literatur: Harrison (1953) 22 f. Nr. 11 Taf. 9-10; Thompson (1953) 55f. Taf. 20 b; Harrison (1960a) Abb. 21; Athenian Agora (1962) 186; Athenian Agora (1976) 276. Athenian Agora (1990) 270.

Das stark idealisierte Bildnis zeigt nur wenig individuelle Merkmale wie die deutlich hervortretenden Wangenknochen und den kleinen Mund mit den kräftig abgesetzten Lippen, der durch einen tiefen Einzug vom spitzen Kinn abgesetzt ist. Altersangaben fehlen. Der Kopf ist leicht zur rechten Seite gewendet. Die großen Augen werden von kräftigen, deutlich über den Augapfel ragenden Lidern gerahmt. Die breite Nase bricht kantig zu den Seiten um und ist lediglich durch einen schwachen Einzug von der Stirn abgesetzt. Die Frisur wird durch einen Mittelscheitel gegliedert, zu dessen Seiten das Haar mit der Brennschere in je vier regelmäßige Wellen gelegt ist. Unmittelbar hinter den Ohren ist es nach oben eingerollt, wodurch sich zwei charakteristische Wülste bilden. Im Nacken ist das Haar zu einem Zopf zusammengeführt, dessen unterer Teil durch das Gewand verdeckt wurde und daher nur als Bosse ausgearbeitet ist; zur Rückseite hin nimmt die Qualität der Haargestaltung ab.

In der Nähe des Fundorts des Bildnisses trat das Fragment der eine Phiale haltenden Hand zutage, das in Format, Bildhauertechnik und Material mit dem

¹⁰⁹⁴ Der unregelmäßig verlaufende Einsatzzapfen lässt auf einen unregelmäßigen Verlauf des Gewandes am Halssaum schließen.

Portraitkopf übereinstimmt¹⁰⁹⁵ und daher mit diesem in Verbindung gebracht wurde. Sollte es tatsächlich zugehörig sein, könnte die Dargestellte im sog. Kora-Typus wiedergegeben gewesen sein.¹⁰⁹⁶ Alternativ ist an eine Darstellung im Schema einer Göttin¹⁰⁹⁷ zu denken, wofür auch die starke Idealisierung des Bildnisses¹⁰⁹⁸ und die frisurtypologische Angleichung an Antonia Minor¹⁰⁹⁹ sprechen könnten. Diese Form der Darstellung ist als deutliche Überhöhung und mithin besondere Form der Ehrung anzusprechen.

Typologisch ist die Frisur am ehesten mit dem Portrait der Antonia Minor im Schläfenlökchentypus verwandt¹¹⁰⁰, ein Replikenverhältnis besteht freilich nicht; da die Physiognomie des Bildnisses zudem sehr unspezifisch bleibt, ist von einer Benennung abzusehen.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁵ Vgl. Harrison (1953) 23 mit Anm. 1; Thompson (1953) 55.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Bol (1984) 177–179 Nr. 41 mit Anm. 559–560 Taf. 44–45. Zum Typus vgl. Schmidt (1967) 81. 121. Kruse (1975) 100 f. 176.

¹⁰⁹⁷ Vgl. beispielsweise das postume Portrait der Faustina Maior im Schlichten Bildnistypus, Museo Capitolino Inv. 48: Fittschen–Zanker (1983) 16 f. Nr. 16 Taf. 20; Alexandridis (2004) 189 f. Kat. 194 Taf. 41,3.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Fittschen–Zanker (1983) 16 f.

¹⁰⁹⁹ Insgesamt setzen die Antonia-Bildnisse die von Livia initiierte Tradition fort, in der Haaranordnung konkret Bezug auf Göttinnen der klassischen Kunst Griechenlands Bezug zu nehmen: Fittschen (1977) 60 zu Nr. 18.

¹¹⁰⁰ Vgl. beispielsweise die Replik in Paris, Louvre MA 1228: de Kersauson (1986) 170 f. Kat. 79.

¹¹⁰¹ Thompson (1953) 56 vermutet, dass hier “some princess of the Julio-Claudian house” dargestellt sei.

122 Portrait einer Frau. Iulisch-claudisch (?)

Athen, Akropolismuseum Inv. Acr. 13356

Erhaltungszustand: sehr fragmentarisch. Erhalten ist lediglich der vordere Teil der Gesichts (T max. 0,05 m) mit dem rechten Schläfenhaar. Unmittelbar am Halsansatz gebrochen. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Mund-, Augen- und Brauenbereich; Ausbruch am rechten Auge. Spuren fluvialer Verwitterung auf der linken Wange und am Kinn. Leichte Raspelspuren auf den Wangen. Marmor dunkelfarben bis schwärzlich verfärbt.

Pentelischer Marmor. H max. 0,115 m. 1975 in einer oberflächennahen Schicht auf der Pnyx gefunden.

Literatur: Dontas (2004) 44 f. Kat. 9 Taf. 7.

Auf Grund des sehr fragmentarischen Zustands sind kaum Aussagen zu diesem Bildnis möglich; der kleine, individuell gestaltete Mund mit dem herabhängenden Oberlippenzipfel lässt immerhin vermuten, dass es sich um ein Portrait handelt. Der geringe Rest der Frisur lässt auf mittelgescheiteltes Haar schließen, das mit der Brennschere in Wellen gelegt und in den Nacken geführt war. Diese ganz schlichte Frisuranordnung liefert allerdings keinen Hinweis für die Datierung, denn sie ist zu verschiedenen Zeiten belegt.¹¹⁰² Einen – allerdings nur sehr allgemeinen – Anhaltspunkt für die zeitliche Stellung liefert die fehlende Augenbohrung.

¹¹⁰² Dontas (2004) 45 zu Kat. 9 vergleicht die Frisur des hier besprochenen Bildnisses typologisch u. a. mit dem Portrait einer Priesterin in Rom, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo III 16 Inv. 2688 (2539.158): Fittschen – Zanker (1983) 47 Kat. 58 Taf. 75. Entsprechend datiert er das Bildnis in iulisch-claudische Zeit.

123 Portrait einer Unbekannten. Flavisch

Athen, Magazin der 3. Ephorie. Inv. unbekannt.

Erhaltungszustand: hervorragend. Einsatzkopf, am vorderen Rand des Einsatzzapfens Abplattung. Nasenspitze bestoßen. Geringfügige Beschädigungen im Haar und im linken Halsbereich. Wurzelfaserspuren. Marmor hellgelblich verwittert.

Weißer Inselmarmor. H ges. 0,385. H Kopf 0,23 m. 1978 in der Straße des Propheten Daniel 18 gefunden.

Literatur: Karagiorgas-Stathakopoulos (1978) 21 Taf. 12 c; Zoridis (1984) 592 f. Taf. 79.

Pandelis Zoridis publiziert dieses Bildnis, das sich durch seine außerordentlich hohe Qualität und sein Material auszeichnet, als Portrait der Iulia Titi. Hierfür macht er folgende Faktoren geltend: die Frisur, die er mit einem vermeintlichen Bildnis dieser Kaisertochter in Stockholm vergleicht¹¹⁰³, die großen Augen, den breiten Mund und den Kopfumriss, der an das Portrait ihres Vaters Titus erinnere. Ferner verweist Zoridis auf die geblähten Nasenflügel¹¹⁰⁴ und die großen Ohren. Die Beurteilung des hier besprochenen Portraits erweist sich insofern als problematisch, als die ikonografische Bestimmung der Bildnisse der Iulia Titi umstritten ist. Einzig das Portrait in Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv. 8638 darf als gesicherte rundplastische Darstellung der Kaisertochter gelten, denn es lässt sich typologisch mit den Darstellungen auf Münzen des Titus des Jahres 80 n. Chr. verbinden.¹¹⁰⁵ Für die Physiognomie der Iulia Titi sind demnach ein rundliches Gesicht mit weit ausschwingenden Brauen, große, leicht hervortretende Augen, ein voller Mund mit leicht hochgezogenen Mundwinkeln

¹¹⁰³ Die Benennung des Stockholmer Portraits als Iulia Titi erfolgte durch Ulrich Hausmann: Hausmann (1959) 172; erneut in *Herrscherbild II*, 1 (1966) 55 f. Taf. 43. Abgesehen von der Tatsache, dass das Nackennest des Athener Bildnisses größer ist als beim Kopf in Stockholm, ist der Vergleich auch insofern problematisch, als dass die Benennung des Letztgenannten umstritten ist.

¹¹⁰⁴ Zoridis (1984) 592. Diese seien auch auf Münzbildnissen belegt.

¹¹⁰⁵ Fittschen – Zanker (1983) 49 zu Kat. 62. Auf Grund der Übereinstimmungen in den Gesichtern schließt Paul Zanker nicht aus, dass auch die Bildnisse in Solothurn (*Herrscherbild II*, 1 (1966) Taf. 44), im Vatikan, Braccio Nuovo 56 (*Herrscherbild II*, 1 Taf. 47 d) sowie das Bildnis in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 657 (*Herrscherbild II*, 1 Taf. 45) mit Replik im Vatikan, Braccio Nuovo 78, Iulia Titi darstellen: Fittschen – Zanker (1983) 49 Anm. 4–5.

und eine schmale, dreieckige Nase charakteristisch. Diese Merkmale zeigt im Wesentlichen auch das Bildnis in Athen, allerdings ist das Gesicht breiter, die Mundwinkel sind nicht hochgezogen, die Nase ist im Profil leicht gebogen und die Brauen verlaufen in einem flacheren Bogen. Die Beurteilung der Augenpartie ist mit Schwierigkeiten verbunden, da das Athener Portrait in diesem Bereich stark klassizistisch überformt ist. Neben den physiognomischen Unterschieden spricht auch die vom Bildnis im Thermenmuseum abweichende Frisur gegen die Benennung des Athener Portraits als Iulia Titi.¹¹⁰⁶

Angesichts der genannten Abweichungen dürfte es sich bei dem hier besprochenen Bildnis wohl nicht um die Kaisertochter selbst, sondern eher um eine Privatperson mit starken Angleichungen an das Portrait der Iulia Titi handeln.

¹¹⁰⁶ Auf den Münzen ist allerdings auch ein Haarnest für das Bildnis der Iulia Titi belegt: vgl. Fittschen – Zanker (1983) 49 Anm. 4 zu Kat. 62 mit Verweis auf Mattingly (1930) Taf. 67, 20.

124 Portrait einer Unbekannten. Trajanisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 3550

Erhaltungszustand: Büste an der rechten Seite und unten beschnitten; hinterer Büstenrand fransig ausgebrochen. Einzelne Gewandfalten beschädigt. Oberlippe bestoßen, Nase fast vollständig weggebrochen. Oberflächliche Beschädigungen an Hals, Wangen, Kinn, im Augen- und Stirnbereich sowie im Haupthaar. Nackenhaarschlaufe bestoßen. Hinter den Ohren wurden Bossen stehengelassen, am rechten Ohr zudem Meißelspuren.¹¹⁰⁷ Messpunkt im Stirnhaar oberhalb der linken Schläfe. Marmor ockerfarben verwittert; starke Reinigung der Vorderseite führte zur Beeinträchtigung der Oberfläche.¹¹⁰⁸

Grobkörniger, lichtdurchlässiger (Insel-)Marmor. H ges. 0,56 m. 1896 auf der Agora gefunden.

Literatur: Schrader (1896) 283 f. Nr. 7; Hekler (1922–1924) 201. 202 Abb. 72; Borg (1996) 37 f. Taf. 59; Romiopoulou (1997) 70 f. Kat. 69; Romiopoulou (o. J.) 57 Kat. 69; Kaltsas (2002) 338 Nr. 715; Karanastasi (2008) 278 f. Abb. 16.

Die Portraitierte zeichnet sich durch individuelle Merkmale wie den langen Hals mit Venusringen, volle, runde Wangen, schmale, von kräftigen Lidern gerahmte Augen, eine im Profil leicht gebogene Nase und einen breiten Mund, der durch einen tiefen Einzug vom kleinen Kinn abgesetzt ist, aus. Die deutlich abgesetzten Tränensäcke und die Nasolabialfalten charakterisieren die Dargestellte als älter. Auffällig ist darüberhinaus die Frisur: vorne ist das mittelgescheitelte Haar zu einem Schopf zusammengenommen, der sich über der Stirn zu einer querliegenden, nach unten geöffneten Sichel öffnet. Auf dem Hinterkopf ist das Haar in lange Zöpfe geflochten, die im Nacken zu einem Zopf zusammengeführt sind. Typologisch ist diese Frisur am ehesten mit Bildnissen der Pompeia Plotina verwandt, die ebenfalls die Kombination von Nackenzopf und fächerartigem

¹¹⁰⁷ Die Bossen sind auch in den Profilansichten erkennbar; links reichen sie sogar bis in das Haupthaar. Dies ist vor allem deshalb auffällig, da die sorgfältige Ausführung der Rückseite des Bildnisses nahelegt, dass es von allen Seiten ansichtig war. Weitere Auffälligkeiten, die für eine Umarbeitung oder Unfertigkeit des Bildnisses sprechen könnten, sind nicht erkennbar.

¹¹⁰⁸ Vgl. insbesondere die Partien am linken Auge, im Mundbereich sowie im vorderen Stirn- und Schläfenhaar.

Stirnhauptopfer trägt.¹¹⁰⁹ Die Haarordnung spricht für eine Datierung des Bildnisses in trajanische Zeit.¹¹¹⁰ Zu diesem zeitlichen Ansatz passt auch der einen Teil der Schultern und der Brüste umfassende Ausschnitt der mit Chiton und Himation bekleideten Büste.¹¹¹¹

¹¹⁰⁹ Allerdings rahmt das Stirnhaar beim Portrait der Pompeia Plotina das Gesicht in einem einheitlichen Bogen: vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 439 (Fittschen – Zanker (1983) 8 f. Kat. 7).

¹¹¹⁰ So auch Schrader (1896) 283 f. Kat. 7; Hekler (1922–1924) 201 (flavisch-trajanisch); Romiopoulou (1997) 70 f. Kat. 69; Kaltsas (2002) 338 Kat. 715.

¹¹¹¹ Vgl. beispielsweise die Replik des Trajansportraits im Decennialientypus in Rom, Museo Capitolino Inv. 276: Fittschen – Zanker (1994) 41 f. Kat. 42 Taf. 45–47.

125 Portrait einer Unbekannten. Hadrianisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 449

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Gesicht vielfach bestoßen, besonders an Kinn, Mund sowie im Augen und Brauenbereich. Ohrränder beschädigt. Haar verrieben, verschiedentlich oberflächliche Beschädigungen. Marmor hellgelb verwittert.

Thasischer Marmor. H ges. 0,32 m; Kinn – Haaransatz 0,185 m. In Athen gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 272 Kat. 449; Kastriotis (1908) 78; Poulsen (1923) 78 Anm. 1 zu Kat. 62; Hekler (1934) 260. 265 Nr. 6. 263 Abb. 9–10; Wegner (1938) 304. 307 Abb. 16–17; West (1941) 125 Nr. 1; Harrison (1953) 37 Anm. 9 zu Kat. 25; Herrscherbild II, 3 (1956) 27. 87 f. 126 Taf. 43; Carandini (1969) 161–166 Nr. 27 Taf. LVII Abb. 110. Taf. LVIII Abb. 111–112; Stavridi (1974c); Hausmann (1981) 382; Wegner – Unger (1984) 146; Datsouli-Stavridi (1985) 45 f. Taf. 43; Romiopoulou (1997) 78 Kat. 78; Romiopoulou (o. J.) 57 Kat. 78; Fittschen (2000) 512 f. Abb. 5. 7. 9. 514; Kaltsas (2002) 340 Nr. 722.

Das erstmals durch Frederik Poulsen¹¹¹² als Sabina benannte Portrait wurde von Max Wegner mit einer der beiden Reisen Hadrians nach Athen in den Jahren 125 oder 128/9 n. Chr., die er in Begleitung seiner Ehefrau durchführte, in Verbindung gebracht.¹¹¹³ In seinem 2000 erschienenen Artikel mit dem bezeichnenden Titel „Nicht Sabina“ widerlegt Klaus Fittschen diese Benennung jedoch mit Verweis auf die Abweichungen in Physiognomie und Haartracht.¹¹¹⁴ Die Turbanfrisur des Athener Portraits steht typologisch dem Haupttypus des Sabinaportraits nahe; abweichend hierzu ist das Schläfenhaar allerdings schräg zum Nacken gekämmt und steigt nicht zum Hinterkopf an wie bei Sabina.¹¹¹⁵ Am Hinterkopf bleibt beim Athener Bildnis darüberhinaus unklar, wie die beiden Turbanteile verbunden werden, während sich bei Sabina das Nest aus den beiden Strähnenhälften, die

¹¹¹² Poulsen (1923) 78 Anm. 1 zu Kat. 62. So auch Hekler (1934) 260. 265 Nr. 6; Harrison (1953) 37 Anm. 9 zu Kat. 25; Stavridi (1974c); Hausmann (1981) 382; Wegner – Unger (1984) 146; Datsouli-Stavridi (1985) 45 f. (Einzelstück).

¹¹¹³ Wegner (1938) 304 und erneut Herrscherbild II, 3 (1956) 87 f. (Einzelstück; 124/5 n. Chr.). Ihm folgend West (1941) 125 Nr. 1; Carandini (1969) 162 (128/9 n. Chr.).

¹¹¹⁴ Fittschen (2000) 514. Die Benennung als Sabina ebenfalls anzweifelnd Romiopoulou (1997) 78 Kat. 78; Romiopoulou (o. J.) 57 Kat. 78; Kaltsas (2002) 340 Kat. 722.

¹¹¹⁵ Vgl. beispielsweise das Portrait der Sabina im Museo Capitolino Inv. 338: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 12.

sich auf dem Wirbel überkreuzen, gebildet wird. Ferner unterscheidet sich das Athener Portrait durch den Verlauf des Haaransatzes, den schmalen Gesichtsumriss mit dem spitzen Kinn und den hohen Wangenknochen vom Bildnis der Sabina.

Abgesehen von der frisurtypologischen Abhängigkeit entspricht auch die stilistische Gestaltung dem Haupttypus der Sabina, allerdings schränkt die insgesamt grobe Ausarbeitung des Haupthaars die Vergleichsmöglichkeiten nicht unwesentlich ein: charakteristisch sind die klar gezeichneten, langen Einzelsträhnen, die bei der qualitätvollen stadtrömischen Replik des Sabinaportraits im Museo Capitolino Inv. 338 durch sorgfältige Bohrungen voneinander getrennt werden¹¹¹⁶, während sie beim Bildnis der Unbekannten in Athen durch breite, ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Vertiefungen gebildet sind. Trotz dieses handwerklichen Unterschieds, der sich beim Athener Bildnis mit kosten- und zeitsparenden Arbeitsverfahren erklären lässt, aber auch im Rahmen der generellen Zurückhaltung der Athener Portraitwerkstätten gegenüber der Bohrarbeit zu interpretieren ist, entsteht ein vergleichbarer Oberflächeneindruck.

¹¹¹⁶ Fittschen – Zanker (1983) Kat. 10 Taf. 12.

126 Portrait einer Unbekannten. Hadrianisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 2437

Erhaltungszustand: sehr gut. Büste in drei Teile gebrochen; Fragmente passen im Bruch aneinander. Nase stark bestoßen; geringfügige Beschädigungen an Augen, Brauen und Ohren. Büstenrand und einzelne Gewandfalten leicht bestoßen. Marmor gelblich-grau verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. ca. 0,50 m. Am 22. Juli 1971 auf der Agora in einem Brunnen eines spätantiken Hauses (Haus Ω) gefunden, zusammen mit einem weiteren weiblichen Bildnis (Agora, Museum Inv. S 2435 (Kat. 135)), einer Büste des Antoninus Pius (Agora, Museum Inv. S 2436) und einer Statue des Herakles (Agora, Museum Inv. S 2438).

Literatur: Shear (1973b) 171 f. mit Anm. 119 Taf. 38 a; Athenian Agora (1976) 296 Abb. 155. 297; Fittschen – Zanker (1983) 83 Anm. 1 a zu Kat. 112; Frantz (1988) 41 Taf. 38 a; Fittschen (2001a) 75 Nr. 22 mit Anm. 41 und Taf. 15, 1.

Die mit Chiton und Himation bekleidete Frau zeichnet sich durch feine Gesichtszüge aus; Altersmerkmale fehlen vollständig. Abgesehen von einem leichten Ansatz zum Doppelkinn sind keine individuellen Charakteristika angegeben. Auffällig ist die Gestaltung des Oberkopfhaares, die ausschließlich mit dem Meißel erfolgte: seitlich eines zentral sitzenden Scheitels ist das Haar über der Stirn zu zwei kräftigen Wellen auftoupiert, an den Kopfseiten nach hinten geführt und im Nacken zu einem Zopf geflochten, der auf dem Hinterkopf zu einem ovalen Haarnest zusammengenommen ist. Das ungewöhnliche Motiv des über der Stirn auftoupierten, mittelgescheitelten Haars zeigt in ganz ähnlicher Weise ein antoninisches Bildnis in Berlin.¹¹¹⁷ Die typologische¹¹¹⁸ und

¹¹¹⁷ Berlin, SMPK: Blümel (1933) 35 R 83 Taf. 54. Weitere Vergleichsbeispiele nennt Fittschen – Zanker (1983) 82 f. Kat. 112 und Anm. 1. Ferner zeigen die folgenden Bildnisse aufgeworfenes Stirnhaar: Museo Capitolino Inv. 382 aus spätantoninisch-frühseverischer Zeit: Fittschen – Zanker (1983) 82 f. Nr. 112 Taf. 140–141; Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 495 aus hadrianischer Zeit: Giuliano (1957) 55 Nr. 60 Taf. 38; New York City, Metropolitan Museum of Art Inv. 11.212.5 aus traianisch-hadrianischer Zeit: Richter (1948) Nr. 75 und Beroia, Museum, aus antoninischer (?) Zeit: Touratsoglou (1980) 724 Taf. 521γ. Vgl. dazu auch Fittschen – Zanker (1983) 83 Anm. 1 zu Nr. 112; Lagogianni-Georgakarakos (2002) Taf. 60.

¹¹¹⁸ In seiner Erstpublikation wurde das Portrait von Shear (1973b) 172 über typologische Vergleiche mit Münzen mit dem Portrait der Crispina in das letzte Viertel des 2. Jhs. n. Chr. datiert, Shear (1973b) 172 mit Verweis auf Mattingly (1940) Taf. 92, 2–4. 6. So auch Athenian Agora

stilistische¹¹¹⁹ Haargestaltung sprechen für eine Datierung des hier besprochenen Portraits in hadrianische Zeit.

Der Büstenausschnitt besitzt hingegen noch trajanisches Format; die nach unten verlängerte Mittelstütze¹¹²⁰ besaß die Funktion eines Zapfens, die der Einlassung der Büste in eine Basis diente.¹¹²¹ Die Büstenform erweist das Portrait einer in Griechenland beheimateten Werkstatt zugehörig, deren Wirken von hadrianischer bis in severische Zeit nachweisbar ist.¹¹²²

Der leicht geneigte, nach vorne gereckte Kopf hängt am ehesten mit der ursprünglichen Aufstellungshöhe¹¹²³ des Bildnisses zusammen und ist wohl kaum inhaltlich auswertbar.¹¹²⁴

(1976) 297. Typologisch lässt sich die Frisur einer Reihe weiblicher Privatportraits zuordnen, die der trajanisch-hadrianischen Zeit angehören: vgl. die Zusammenstellung bei Fittschen – Zanker (1983) 60 zu Nr. 80. In dieser schlichten Form ist die Frisur im Kaiserinnenbildnis nicht überliefert: Fittschen – Zanker (1983) 60 zu Nr. 80. Eine chronologische Reihe lässt sich – neben stilistischen Kriterien – „anhand der Veränderung des Haarnestes gewinnen, das bei den komplizierteren Modefrisuren der Damen des Kaiserhauses im Laufe der Zeit größer wird und weiter zur Schädelkuppe hinaufrückt“: Fittschen – Zanker (1983) 60 zu Nr. 80. Form und Sitz des Nestes des Athener Bildnisses vergleichbar ist insbesondere das Bildnis einer Unbekannten im Museo Capitolino Inv. 369 aus spätraianisch-frühhadrianischer Zeit: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 103 d.

¹¹¹⁹ Die langen, schnurartigen Strähnen des Haupthaars erinnern an die Replik des Sabinabildnisses im Museo Capitolino Inv. 338 (Fittschen – Zanker (1983) Taf. 12), wenngleich sie dort durch sorgfältige Bohrungen gestaltet sind, während sie beim Athener Portrait ausschließlich durch vergleichsweise grobe Meißelarbeit gebildet wurden. Für eine Datierung in hadrianische Zeit spricht sich auch Fittschen (2001a) 75 Anm. 41 aus.

¹¹²⁰ Diese ist durch die moderne Aufstellung nicht erkennbar; den Befund zeigt Shear (1973a) Taf. 38 a.

¹¹²¹ Grabungstagebuch; Shear (1973b) 171 Anm. 119. Dabei handelt es sich um ein geläufiges Verfahren, vgl. beispielsweise das trajanische Bildnis eines Unbekannten, Adana, Museum Inv. 38. 12. 1973, Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 266 f. Kat. 250 Taf. 178. Die Büste könnte demnach eine ähnliche Form wie Athen, Agoramuseum Inv. S 2435 (Kat. 135) besessen haben.

¹¹²² Fittschen (2001a) 75 Nr. 22: Die Form der Büste gehört Fittschens Variante C an.

¹¹²³ Auf Grund der Aufstellungshöhe war der Oberkopf- und obere Nackenbereich nicht sichtbar, worauf auch die lediglich schematische Ausarbeitung dieser Partie hinweist: Auf dem Oberkopf ist das Haar nur angedeutet. Im Nacken sind noch Werkzeugspuren erkennbar.

¹¹²⁴ Vgl. beispielsweise Shear (1973b) 172: “The head, turned to her right, is inclined slightly downwards and her glance follows the direction of her movement. This gives to her expression a certain quality of pensiveness, which is further emphasized by the compression of her lips, so that the face takes on almost a look of sadness”.

127 Portrait einer Unbekannten. Hadrianisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 359

Erhaltungszustand: sehr stark bestoßen. Am Hals gebrochen. Gesamter Hinterkopf fehlt; glatte Schnittfläche. Schwammhaartoupet abgearbeitet. Gesichts- und Stirnhaarbereich stark bestoßen; Nase vollständig weggebrochen. Marmor hellgelblich verwittert; verschiedentlich dunkelbraune Verwitterungsspuren.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,29 m. Am 9. Mai 1933 in einer modernen Kellermauer in der Nähe der Südwestecke der Agora gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 27 Kat. 16 Taf. 11.

Vom stark zerstörten Gesichtsbereich sind lediglich die gerundeten Formen mit den fülligen Wangen und die großen Augen, deren Augeninnenwinkel und Pupille plastisch angegeben sind und die von kräftigen, durch eine Bohrrille abgesetzten Oberlidern gerahmt werden, erhalten. Die Frisur besteht aus einem hohen Löckchentoupet, das seit dem Portrait der Diva Domitilla Augusta für die weiblichen Angehörigen des römischen Kaiserhauses charakteristisch ist.¹¹²⁵ Die Augenbohrung könnte allerdings auf eine Entstehung des hier besprochenen Bildnisses in hadrianischer Zeit deuten, auch wenn sie vereinzelt bereits früher an Portraits feststellbar ist. Zu dieser Zeit war diese Frisur zwar nicht mehr modern, wurde aber von einigen Frauen noch getragen.¹¹²⁶

¹¹²⁵ Vgl. beispielsweise Münzen aus der Regierungszeit des Titus und Domitian, die etwa in die Zeit 80/81 n. Chr. gehören. Zur Ikonografie der Domitia, die eine vergleichbare Frisur trägt: Fittschen – Zanker (1983) 50 Anm. 2 zu Kat. 63 mit weiterer Literatur; Jucker (1961) 69 f. St 6 mit Anm. 3. Vgl. prinzipiell die in spätflavischer bis trajanischer Zeit entstandenen Portraits der Unbekannten im Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 20 Inv. 436, Fittschen – Zanker (1983) 49 f. Kat. 63 Taf. 79–81; im Museo Capitolino Inv. 2758, Fittschen – Zanker (1983) 50 f. Kat. 64 Taf. 81–82; im Museo Capitolino Galleria 61 Inv. 245, Fittschen – Zanker (1983) 52 f. Kat. 68 Taf. 85 sowie im Museo Barracco, Scala Nr. 306, Fittschen – Zanker (1983) 54 f. Kat. 70 Taf. 88.

¹¹²⁶ Vgl. Grabädikula, Rom, Thermenmuseum und Fragment eines Portraits mit Augenbohrung in Eleusis: Jucker (1961) 70 mit Anm. 14.

128 Portrait der Athenais (?). Um 150 n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 336

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen. Der Hinterkopf war in der Antike gesondert angestückt.¹¹²⁷ Seitlicher Haarbereich nur als Bosse ausgearbeitet, verrieben, wulstförmige Vertiefung an der rechten Seite. Beschädigungen an Schläfen, Stirn und Brauenpartie. Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen an Wangen, Lippen und Kinn. Ohren stark bestoßen. Marmor hellgelblich verwittert.

Thasischer Marmor. H ges. 0,243 m. Am 6. April 1933 in einer byzantinischen Mauer oberhalb des nördlichen Flügels der Pantainos-Bibliothek in 2,50 m Tiefe gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 44 f. Nr. 33 Taf. 21; Weber (1954) 368; Datsouli-Stavridi (1973) 167; Wegner (1980) 13; Fittschen (1982b) 50 mit Anm. 23.

Die Dargestellte zeichnet sich durch ein flächiges, kaum modelliertes Gesicht ohne Altersmerkmale aus, dessen Knochenstruktur unter den fülligen Formen verborgen bleibt. Die geringfügigen Asymmetrien der plastisch gegliederten Augen lassen sich am ehesten mit einer leichten Drehung des Kopfes zur linken Seite erklären. Die Brauen waren plastisch abgesetzt und durch feine Meißelritzungen gegliedert. Der Mund besteht aus breiten, durch eine feine Bohrrille voneinander getrennten Lippen, deren Rand, soweit erkennbar, nur schwach angegeben ist. Das breite Kinn ist kaum nach oben hin abgesetzt. Die

¹¹²⁷ Die Befestigung erfolgte mittels eines Dübellochs (Maße: 2,8 x 1 cm, Lochtiefe ca. 4 cm), das sich ca. 2,5 cm unterhalb der Oberkante des Kopfes befindet. Ca. 11,5 cm unterhalb der Oberkante des Kopfes sitzt eine Π-förmige, flache Vertiefung. Die Anstückungsfläche ist als Anathyrose gearbeitet (glatter Rand mit mittelgrob gepicktem Spiegel). Harrison (1953) 44 rekonstruiert das Portrait *capite velato*: der Kopf wäre dann in eine Gewandstatue oder -büste eingepasst worden, vgl. beispielsweise die in Magnesia am Mäander gefundenen Statuen: Humann (1904) 199 Abb. 198–200. 207 Abb. 209. 212 Abb. 215. Diese Rekonstruktion würde auch erklären, warum das Seitenhaar bossiert belassen wurde: offenbar war es bereits vom Schleier verdeckt, dessen Saum unregelmäßig verlief. Der weibliche Kopf, Humann (1904) 201 Abb. 201 war offenbar in eine derartige Statue eingelassen, allerdings liegen keine Seiten- oder Rückansichten vor, die einen Vergleich mit dem Athener Bildnis ermöglichen würden. Harrison (1953) 44 macht allerdings darauf aufmerksam, dass die Dübellöcher an der Rückseite dieser Portraits rechteckig und größer seien als beim Athener Bildnis. Dass das Portrait nicht notwendigerweise verschleiert gewesen sein muss, und der Hinterkopf vielmehr einfach angestückt gewesen sein könnte, führt beispielsweise das Portrait der Faustina Minor im 8. Bildnistypus, Norwegen, Privatslg.: Sande (1973) 50; Fittschen (1982b) 61 Nr. 11 Abb. 40, 2–4 vor Augen. Allerdings müsste man dann die Abarbeitungen im seitlichen Haar mit einer Wiederverwendung des Bildnisses erklären, wofür weitere Anzeichen fehlen.

durch flache Meißelritzungen gestaltete Frisur wird durch einen Mittelscheitel gegliedert, zu dessen beiden Seiten das Haar in gleichmäßige Wellen gelegt ist. Nur der untere Bereich der Ohren ist vom Haar freigelassen; davor sitzt eine eingerollte Locke.

Verschiedentlich wurde darauf hingewiesen, dass das Athener Bildnis in Replikenverhältnis zu einem Portrait aus Olympia¹¹²⁸ sowie zu einem Bildnis in Schweizer Privatbesitz¹¹²⁹ steht.¹¹³⁰ Lange Zeit galt das Portrait aus Olympia als gesicherte Darstellung der Faustina Minor¹¹³¹, weshalb Evelyn Harrison auch für das Athener Bildnis diese Benennung vorbringt.¹¹³² Renate Bol konnte jedoch nachweisen, dass das Portrait aus Olympia unter anderem auf Grund seiner von den Münzbildnissen der Kaiserin abweichenden Frisur¹¹³³ und seines Formats nicht Faustina Minor, sondern eine Tochter des Herodes Atticus, wohl Athenais, darstellt.¹¹³⁴ Mithin gehört es in die Zeit um 150 n. Chr.

Trifft Harrisons Rekonstruktion eines Bildnisses mit verhülltem Haupt das Richtige, so ist wohl von einer statuarischen Form der Aufstellung auszugehen.¹¹³⁵

¹¹²⁸ Portraitstatue aus dem Nymphäum des Herodes Atticus, Bol (1984) 180–182 Nr. 43 mit Taf. 48–50.

¹¹²⁹ Portrait in Basel, Privatbesitz (Kunsthandel, aus Italien), Jucker–Willers (1983) 158 f. Nr. 66.

¹¹³⁰ Harrison (1953) 44 f. wies als erste auf die Ähnlichkeiten zwischen dem Athener Bildnis und dem Portrait aus Olympia hin; Fittschen (1982b) 49 f. (Replikenverhältnis); Bol (1984) 181 (Replikenverhältnis). Die von Weber (1954) 368 konstatierte Abweichung des Athener Bildnisses in Bezug auf seine noch volleren Gesichtsformen ist nachvollziehbar, beeinträchtigt jedoch das Verhältnis der beiden Portraits zueinander nicht in dem Maße, dass das Athener Bildnis nicht als Replik des Portraits aus Olympia gelten darf (so Wegner (1980) 13, der aufgrunddessen ein Replikenverhältnis zumindest bezweifelt).

¹¹³¹ Die Benennung geht auf die Tatsache zurück, dass die kopflose Statue bei der Freilegung des Exedra-Beckens des Nymphäums des Herodes Atticus unterhalb einer Basis für das Portrait der Faustina Minor gefunden wurde. Der zugehörige Portraitkopf wurde 18 m nordwestlich vor der frühchristlichen Kirche gefunden, vgl. Bol (1989) 180. Zur Forschungsgeschichte dieses Portraits vgl. Bol (1984) 181 mit Anm. 567. 569.

¹¹³² Die Abweichungen des Athener Bildnisses von den Münz- und rundplastischen Bildnistypen der Faustina Minor erklärt sie damit, dass das Athener Bildnis eine „local Greek creation“ sei, vgl. Harrison (1953) 45.

¹¹³³ Ähnlichkeiten bestehen am ehesten zum 4. Bildnistypus, der wohl in das Jahr 151 n. Chr. zu datieren ist, vgl. Bol (1984) 181 mit Anm. 570; Fittschen (1982b) 40; 50 mit Anm. 26–27, Taf. 3, 4–5.

¹¹³⁴ Vgl. Bol (1984) 26 f. 181.

¹¹³⁵ Büsten mit über den Kopf gezogenem Mantel sind relativ selten, vgl. Fittschen – Zanker (1983) 92 mit Anm. 1 zu Nr. 132. Harrison (1953) 45 vermutet mit Margarete Bieber in Zusammenhang mit der Benennung der Statue ein Standbild „in the type of the Grande Herculanaise, (...) showing Faustina in the role of matron“. Über Spekulationen wird man diesbezüglich aber wohl kaum hinauskommen.

129 Portrait einer Unbekannten. Um 150 n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 801

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen. Gesamter Ober- und Hinterkopfbereich abgeschlagen. Verwitterungsspuren im Haarbereich, an einigen Stellen, vor allem im vorderen Bereich, oberflächlich bestoßen und verrieben. Abplatzungen auf der Stirn und im Brauenbereich. Beschädigungen an den Augen, auf den Wangen, an Mund und Kinn. Nase vollständig weggebrochen. Mittelbraune Verwitterungsspuren im unteren, seitlichen Gesichtsbereich und im Haar. Marmor dunkelgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,27 m. Am 10. Oktober 1936 in einem modernen Haus verbaut im südlichen Bereich der Agora gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 45 f. Nr. 34 Taf. 21; Bergmann (1977) 88 Anm. 356.

Die Portraitierte mit dem spitz nach unten zulaufenden Gesicht besitzt füllige Wangen und kaum Gesichtsrelief; Altersmerkmale fehlen. Die schmalen, langen Augen, die durch die Angabe des Augeninnenwinkels, der Irisritzung und der Pupille binnengegliedert sind, zeichnen sich durch breite Oberlider aus. Das dem Kopf wie eine Perücke aufsitzende, gewellte Oberkopfhaar wird durch einen Mittelscheitel gegliedert, zu dessen Seiten das Haar in drei Wellen gelegt ist. Vor den Ohren ist das gewellte Haar nach unten gestrichen, von wo aus es nach hinten geführt ist. An der linken Seite reicht das Haar etwas tiefer hinab als an der Rechten. Im Stirn- und Schläfenbereich wird das Haar durch Bohrungen unterschritten und vom Gesichtsbereich abgetrennt; die Gestaltung und Binnengliederung der Strähnen erfolgte ausschließlich durch flache Meißelritzungen. Frisurtypologisch bestehen enge Verwandtschaften zum Bildnis der Faustina der Jüngeren im 3. und 4. Typus¹¹³⁶, ein Replikenverhältnis besteht aber nicht.¹¹³⁷ Die beiden genannten Bildnistypen der Faustina Minor wurden anlässlich der Geburten der Lucilla 150 n. Chr. und vermutlich der Annia Galeria

¹¹³⁶ Vgl. beispielsweise Fittschen (1982b) Taf. 15–18.

¹¹³⁷ Anders Harrison (1953) 46.

Aurelia Faustina 151 n. Chr. geschaffen. Dementsprechend dürfte das Athener Portrait um 150 n. Chr. entstanden sein.

130 Portrait einer Unbekannten. Mittelantoninisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 1237

Erhaltungszustand: Büstenausschnitt bestoßen. Nase leicht beschädigt. Ausbruch im Haar hinter dem linken Ohr. Das Portrait ist unfertig: grobe Spitzeisen Spuren an der Rückseite des Büstenausschnitts, seitlich und vorne Zahn- und Breiteisen Spuren. Haarpartien im Nacken roh belassen.¹¹³⁸ Raspel Spuren an Hals und Gesicht. Rechts und links des Scheitels Messpunkte.¹¹³⁹ Marmor gelblich bis hellorange verwittert.

Pentelischer Marmor mit silbrigen Einschlüssen. H ges. ca. 0,45 m. Am 16. Mai 1947 in ca. 4 Tiefe in einem zum sog. Haus N gehörigen Brunnen am Westabhang des Areopag gefunden. Der Brunnen enthielt zudem Bauschutt dieses Hauses, das beim Herulereinfall zerstört wurde.

Literatur: Thompson (1948) 179 Taf. 57; Young (1951) 275; Harrison (1953) 46 f. Nr. 35 Taf. 22; Harrison (1960a) Abb. 24; Athenian Agora (1962) 193 f.; Athenian Agora (1976) 295; Bergmann (1977) 88 Anm. 356; Walters (1988) 79 Anm. 79; Pfanner (1989) 195. 198 Abb. 18.

Die Dargestellte ist jüngeren Alters; Altersmerkmale fehlen vollständig. Individualität verleihen ihr die breiten, schwellenden Lippen, das kleine knollige

¹¹³⁸ Bergmann (1977) 88 Anm. 356 spricht sie als Zeichen einer „flüchtigen Meißelarbeit“ in antoninischer Zeit an und nennt außer dem hier zu besprechenden Portrait auch die Bildnisse Inv. 402 (Kat. 28) und Inv. 405 (Kat. 56) sowie die Portraits von der Athener Agora S 801 (Kat. 129) und S 362 (Kat. 131). Auch auf den figürlichen Grabstelen Attikas finden sich Portraits, die Werkzeugspuren zeigen, vgl. beispielsweise die Grabstele eines Paares aus dem späten 2. Jh. n. Chr., Athen, Kerameikos P 190, von Mook (1998) 107 Nr. 119 Taf. 12 und die spätantoninische Grabstele der Stratonike, Athen, Nationalmuseum Inv. 1300, von Mook (1998) 133 f. Nr. 259 Taf. 39 a–b. Offenbar wurde dies bei der Aufstellung der Skulpturen nicht als störend empfunden.

¹¹³⁹ Zu den Messpunkten an Portraits vgl. auch Pfanner (1989) 182 f. 192–195 (Herstellungsprozess), insbesondere 194 f. Demnach geht die Tatsache, dass Puntelli an Skulpturen vergleichsweise häufig erhalten sind, in erster Linie auf die Unfertigkeit der Stücke zurück. Pfanner (1989) 195 führt aber auch an, dass in Einzelfällen Puntelli darauf hinweisen könnten, dass es sich bei dem betreffenden Stück um ein Modell handelte beziehungsweise dass die Puntelli als besonderes Gütezeichen der Kopisten absichtlich stehengelassen wurden. Das hier besprochene Portrait könnte durchaus als Modell gedient haben: es wurde in einem Viertel gefunden, in dem nachweislich Bildhauerwerkstätten ansässig waren und so sind möglicherweise auch die Form der Büste, die ein eigenständiges Aufstellen des Portraits ermöglicht, zu erklären sowie die Tatsache, dass das Portrait nie fertig gestellt wurde: als Modell konnte es in einem „Rohzustand“ verbleiben, die Glättung der Oberfläche war nicht notwendig (freilich erklärt dies nicht die Tatsache, dass die Brauen und Augen vor der abschließenden Oberflächengestaltung plastisch ausgearbeitet wurden). Vgl. dazu auch Harrison (1960a) Bildunterschrift zu Abb. 24, die den umgekehrten Fall, nämlich dass das Portrait die Kopie eines Modells sei, vermutet. Einen ähnlichen Fall stellt das Portrait einer Unbekannten, Athen, Agoramuseum, Inv. S 362 (Kat. 131) dar, welches wohl in einer Bildhauerwerkstatt aufgefunden wurde. Zur Motivation, Messpunkte sichtbar stehen zu lassen, auch Fittschen (1982a) 120.

Kinn, das fliehende Untergesicht, die zusammengewachsenen Augenbrauen und die kräftige Nase, die im Profil einen Höcker bildet. Die Asymmetrien im Augenbereich sind durch die leichte Drehung des Kopfes zur rechten Seite bedingt. Trotz des unfertigen Stadiums des Bildnisses wurden Augen und Brauen durch feine Meißelritzungen binnengegliedert. Die Frisur setzt sich aus drei Teilen zusammen: dem Stirnhaarkranz, der aus beiderseits des Mittelscheitels nach hinten geführten, lockeren Wellen besteht, dem Kalottenhaar, das in mehrere Rippen gegliedert ist, und dem kleinen Nackenknoten. Zwischen Stirnhaarkranz und Kalottenhaar sitzt eine Wulstbinde.¹¹⁴⁰ Hinter den Ohren fallen Korkenzieherlocken aus dem festen Frisurgefüge heraus. Das die Stirn rahmende Haar ist mit Meißel und Bohrer sorgfältig gestaltet. Auf dem Hinter- und Oberkopf wurde auf eine detaillierte, plastische Differenzierung des Haares verzichtet. Unterhalb des in den Nacken geführten Stirnhaars sitzt eine plastisch grob belassene Bosse.

Die Frisur des Frauenportraits von der Agora beruht typologisch auf dem 8. Bildnistypus der Faustina Minor.¹¹⁴¹ Das in einer Rippenstruktur angelegte Kalottenhaar könnte eine Anlehnung an das Portrait der Lucilla im 1. Typus darstellen.¹¹⁴² Der 8. Bildnistypus der Faustina Minor wurde anlässlich der Geburt des Annius Verus 162 n. Chr. geschaffen¹¹⁴³ und fand im Privatportrait rege

¹¹⁴⁰ Evelyn Harrison vermutet auf Grund der Wulstbinde, dass die Portraitierte eine Kaiserin oder Priesterin sei; eine Identifizierung des Portraits mit Faustina Minor schließt sie allerdings aus: Harrison (1953) 46 f.

¹¹⁴¹ Vgl. beispielsweise die Replik in Rom, Museo Capitolino Inv. 666: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 30. Die Angleichung bezieht sich auch auf Frisurdetails wie den Haarbausch vor dem Ohr, ein Detail, das für den 3., 4., 5., 7., 8. und 9. Bildnistypus der Faustina Minor charakteristisch ist, vgl. Fittschen – Zanker (1983) 21. Harrison (1953) 46 f. sieht, Thompson (1948) 179 folgend, in Bezug auf die Frisur des Athener Bildnisses die größten Ähnlichkeiten zu Münzen der Faustina Minor aus der Jahrhundertmitte. Sie datiert das hier besprochene Portrait dann im Vergleich zu dem von der Priesterin Melitine gestifteten Portrait einer Unbekannten (Paris, Louvre MA 3068: Jucker (1961) 97 f. St 45 Taf. 38), das inschriftlich in das Jahr 163/4 n. Chr. gehört und dieselbe Frisur trägt, in die Zeit um 160 n. Chr.

¹¹⁴² Fittschen (1982b) Taf. 44,3. Vgl. dazu auch das sehr sorgfältig gearbeitete Portrait einer Unbekannten mittelantoinischer Zeit, Villa Borghese, Uccelleria: Fittschen – Zanker (1983) Kat. 115 Taf. 145–146, ein weiteres Portrait einer Unbekannten derselben Zeitstufe, Museo Capitolino Inv. 455: Fittschen – Zanker (1983) Kat. 116 Taf. 147–148 und das Portrait einer Unbekannten, ehem. Slg. Melchett: Strong (1928) 32 Taf. XXXVI. 33 Nr. 27, die eine ganz ähnliche Haaranordnung zeigen. Eine melonenartige Unterteilung des Haars auf der Kalotte findet sich auch beim 1. Bildnistypus der Faustina Minor: Fittschen – Zanker (1983) Kat. 19 Taf. 24–26.

¹¹⁴³ Vgl. Fittschen – Zanker (1983) 22 zu Nr. 21.

Nachahmung.¹¹⁴⁴ Damit bildet das Jahr 162 n. Chr. einen *terminus ante quem* non für die Datierung des Athener Privatportraits.¹¹⁴⁵ Demnach steht dieses Bildnis ganz in der Mode des römischen Kaiserhauses und ist als solches ein weiteres Beispiel dafür, dass sich insbesondere Frauen rasch den aus Rom kommenden Frisurentrends anpassten.

Vermutlich war das Portrait in einem der Räume beziehungsweise im Hof des Hauses aufgestellt, in dessen Brunnen es gefunden wurde.¹¹⁴⁶ Dieser als ‚Haus N‘ bezeichnete, in seinen Fundamenten nahezu vollständig erhaltene Komplex¹¹⁴⁷ liegt an der von der Agora zur Pnyx verlaufenden sog. Areopag-Straße in einem Bereich, der seit klassischer bis in römische Zeit hinein ein Handwerkerviertel war.¹¹⁴⁸

Als Aufstellungsform dieses Bildnisses sind zwei Möglichkeiten denkbar: An beiden Seiten befinden sich stark bestoßene Vorsprünge, die möglicherweise der Fixierung des Portraits beim Einsatz in eine Gewandstatue beziehungsweise Büste oder Herme dienten.¹¹⁴⁹ Allerdings könnten diese auch mit der Unfertigkeit des Bildnisses zusammenhängen und die Büste als freiplastische Skulptur

¹¹⁴⁴ Vgl. Fittschen (1982b) 62 f. mit Anm. 53 (vereinfachtes Motiv ohne trennenden Zopf) und 54; Fittschen – Zanker (1983) 84 zu Kat. 115.

¹¹⁴⁵ Wie lange das Portrait der Faustina Minor im 8. Bildnistypus gültig blieb, ist bisher nicht bekannt. Da unter den Repliken keine postumen, d. h. nach 175 n. Chr. gefertigten Exemplare nachweisbar sind, ist davon auszugehen, dass Portraits dieses Typus nur zu Lebzeiten der Faustina Minor geschaffen wurden.

¹¹⁴⁶ Vgl. Young (1951) 275; Harrison (1953) 47 Anm. 1.

¹¹⁴⁷ ‚Haus N‘ misst 16, 50 x 20, 30 m. Fundamente des 5. oder 4. Jhs. v. Chr. zeigen, dass ein Teil des von ihm belegten Grundstücks bereits zuvor als Siedlungsplatz gedient hatte. Auf Grund von Funden in einer hinter der Westmauer des Hauses befindlichen Verfüllung wurde als Entstehungszeit von ‚Haus N‘ das 1. Jh. n. Chr. ermittelt, vgl. Young (1951) 274. Zu seiner Erbauung wurde insbesondere im Fundamentbereich eine große Anzahl von Spolien verwendet. Offenbar ist nicht gesichert, in welcher Zeit die Spolien in das Haus gelangten: so vermutet Young (1951) 275: „Probably, however, the original house was constructed of sun-dried bricks on socles of stone“. Im Erdgeschoss war das Haus über den Eingang an einer von der sog. Areopag-Straße nach Nordwesten abzweigende Gasse, und im 1. Obergeschoss über die sog. Areopag-Straße zugänglich, vgl. Young (1951) 136 Abb. 1; 273 mit Abb. 24; 274. Der Hof von ‚Haus N‘ lag ca. 2 m unterhalb des Niveaus der sog. Areopag-Straße, das 1. Obergeschoss im Osten hingegen entsprach genau dem Niveau dieser Straße, vgl. Young (1951) 274. Auch nach der Zerstörung von ‚Haus N‘ 267 n. Chr. wurde der Platz weiterbesiedelt, vgl. Young (1951) 275.

¹¹⁴⁸ Vgl. Young (1951) 271 f. Möglicherweise stammt das Portrait aus einer der Bildhauerwerkstätten dieses Viertels.

¹¹⁴⁹ Vgl. beispielsweise Portrait des Nerva, Ny Carlsberg Glyptothek Kopenhagen Inv. 772: Johansen (1995a) 88 f. Nr. 31. Zusätzlich wurde Mörtel oder ein anderes Material verwendet, um grob behauene Einsatzzapfen fest zu verankern beziehungsweise um die offenen Fugen zwischen Höhlung und Einsatzstück zu verfüllen: Fittschen (2001b) 113. Harrison (1953) 46 hingegen vermutet, dass die Vorsprünge „would have had to be removed before the portrait could be set into its torso“.

angelegt gewesen sein: hierfür spricht auch, dass der Büstenausschnitt eine Standfläche besitzt, das Bildnis mithin eigenständig aufgestellt werden konnte.¹¹⁵⁰

¹¹⁵⁰ Büsten dieser Art sind seit der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. nachweisbar: Fittschen (2001b) 117 mit Anm. 39. Für eine Rekonstruktion des Bildnisses in Form einer freistehenden Büste spricht m. E. auch die Größe des Büstenausschnitts: Einsatzzapfen haben meist zylindrische oder konische Form und sind kleiner: Fittschen (2001b) 113 mit Anm. 23 und 24. Wenn man dieses Bildnis als freistehende Büste rekonstruiert, ist zu fragen, warum sie einen so geringen Umfang hat: schon in hadrianischer Zeit sind in Athen Büsten des aus Rom für diese Zeit bekannten Formats belegt: vgl. Agora, Museum Inv. S 1237 (Kat. 130). Vielleicht handelt es sich hier doch am ehesten um eine unfertige (Hermen-)Einsatzbüste; dazu passt auch der Brustausschnitt am besten.

131 Portrait einer Unbekannten. Mittelantoinisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 362

Erhaltungszustand: sehr gut. Haaroberfläche auf dem hinteren Oberkopf leicht verrieben, Knoten im Nackenhaar bestoßen. Die groben Raspelspuren an der Büste und am Hals zeigen an, dass das Portrait unfertig belassen wurde. Im Gesicht feinere ‚Raspelspuren‘. Bossen im Nacken und hinter den grob angelegten Ohren. Messpunkte auf dem Kinn sowie im Stirnhaar rechts und links des Scheitels. Marmor gräulich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,40 cm. Am 11. Mai 1933 unter dem Fußboden eines kleinen Raumes an der Westseite der Bibliothek des Pantainos gefunden, zusammen mit fragmentierten Lehmziegeln und Schutt, der auf den Herulereinfall zurückgeht.¹¹⁵¹ Der Raum war offensichtlich eine Bildhauerwerkstatt¹¹⁵², die, wie unter anderem durch Münzfunde belegt ist, im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. in Betrieb war.¹¹⁵³

Literatur: Shear (1933a) 546. 547 Abb. 6 A; Shear (1935a) 414 Abb. 37. 415 mit Abb. 38. 416; Harrison (1953) 48 f. Nr. 36 Taf. 23; Harrison (1960a) Abb. 25; Athenian Agora (1962) 193 f.; Athenian Agora (1976) 295; Bergmann (1977) 88 Anm. 356; Walters (1988) 65 Anm. 68.

Die Portraitierte zeigt keinerlei Altersmerkmale. Die fliehende Stirn, die prominente Augenpartie mit den großen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen¹¹⁵⁴ mit den plastisch ungegliedert belassenen Augäpfeln, die breite Nase mit dem schmalen Ansatz und der kleine, schmallippige Mund verleihen dem Bildnis Individualität. Die Asymmetrien der Augenpartie und im Mundbereich gehen auf die leichte Drehung des Kopfes zur rechten Seite zurück. Das Haar ist beiderseits des Mittelscheitels¹¹⁵⁵ in vier Wellen angeordnet, die den oberen Teil

¹¹⁵¹ Shear (1935a) 415; Harrison (1953) 48.

¹¹⁵² Abgesehen von diesem Bildnis wurden weitere unfertige Skulpturen gefunden, vgl. Shear (1935a) 395; Walters (1988) 65 Anm. 68.

¹¹⁵³ Vgl. Harrison (1953) 49; Shear (1933a) 546. Vgl. auch Harrison (1953) Taf. 49 R 14. Als *terminus ante quem* für die Nutzung des Raums gilt das Jahr der Vollendung der „Late Fortification Wall“ 280 n. Chr.: sie verläuft parallel zur Westmauer der Werkstatt.

¹¹⁵⁴ In seiner Augengestaltung nimmt das Portrait offenbar Bezug auf das Bildnis Faustina Minors, die bereits im 5. Bildnistypus eine „vorquellende Form“ besitzt, die sich später zum verschleierte Blick entwickelt: Fittschen (1982b) 52. Die leicht hochgezogenen Mundwinkel, die ein schwaches Lächeln verursachen, könnten eine Anlehnung an das Portrait der Lucilla sein, für die „leicht nach oben gezogene Mundwinkel“ sowohl im 1. wie im 2. Bildnistypus belegt sind: Fittschen (1982b) 79.

¹¹⁵⁵ Der Mittelscheitel ist nicht durchgezogen, sondern endet auf dem Oberkopf.

der Ohren bedecken. Im Nacken sind sie zu einem tief sitzenden, geflochtenen Knoten zusammengeführt. Das Haar wurde durch oberflächliche, quantitativ und qualitativ zum Hinterkopf hin abnehmende Meißelritzungen binnengegliedert. Die Haaranlage entspricht der Frisur des Bildnisses der Faustina Minor im 5.¹¹⁵⁶ beziehungsweise der Lucilla im 2. Bildnistypus¹¹⁵⁷, die sich, wohl auch auf Grund ihrer Schlichtheit¹¹⁵⁸, bei Privatleuten einer großen Beliebtheit erfreute.¹¹⁵⁹ Bereits in der Erstpublikation nach Entdeckung 1933 wurde auf die Ähnlichkeit dieses Portraits mit Bildnissen der Faustina Minor hingewiesen¹¹⁶⁰, zwei Jahre später wurde es dann als Bildnis dieser Kaiserin benannt.¹¹⁶¹ Allerdings sprechen gerade die individuellen Merkmale, die mit keinem der offiziellen Portraits der Faustina Minor übereinstimmen, dagegen, dass es sich hierbei um ein Portrait dieser Kaiserin handelt.¹¹⁶²

Der 5. Bildnistypus der Faustina Minor erscheint auf Münzen zum Teil in Kombination mit Fecunditas, die einen nackten Knaben hält und von zwei Mädchen umgeben ist. Demnach wurde dieser Typus anlässlich einer Knabengeburt, wohl des T. Aelius Antoninus 152 n. Chr.¹¹⁶³, geschaffen. Er blieb auf den Münzen bis in die 60er Jahre hinein gültig.¹¹⁶⁴ Der 2. Bildnistypus der Lucilla wurde vermutlich anlässlich der Geburt ihrer zweiten Tochter geschaffen, die frühestens 166 n. Chr. stattgefunden hat.¹¹⁶⁵ Demnach ist das Athener Portrait in mittelantoninische Zeit zu datieren.¹¹⁶⁶

¹¹⁵⁶ Fittschen (1982b) Taf. 19.

¹¹⁵⁷ Fittschen (1982b) Taf. 48 (Portraits in Dresden, Staatliche Skulpturensammlung 394, Berlin, Staatliche Museen und Tripolis, Museum, die von Fittschen (1982b) 78 f. versuchsweise der Lucilla im 2. Bildnistypus zugeordnet werden). Die Bildnisse von Mutter im 5. Typus und Tochter im 2. Typus sind so ähnlich, dass die Zuweisung der rundplastischen Portraits nicht unproblematisch ist: Fittschen (1982b) 51. 70. 78 f.

¹¹⁵⁸ Daher auch der Erfolg auf den Münzen, der sich in ihrer langen Laufzeit niederschlägt und nicht mit der Geburt eines Sohnes allein erklärbar ist: Fittschen (1982b) 41.

¹¹⁵⁹ Vgl. die Beispiele bei Fittschen (1982b) 53 Anm. 32–33. 80 f. Anm. 44.

¹¹⁶⁰ Vgl. Shear (1933) 546.

¹¹⁶¹ vgl. Shear (1935a) 415. Die Identifizierung als Faustina Minor nimmt er über Münzvergleiche vor: die Frisur des Athener Portraits entspreche den Münzen der Faustina Minor, die in die Zeit 162 bis 166 n. Chr. gehören.

¹¹⁶² Dies entspricht der *communis opinio* seit Harrison (1953) 48 f. Nr. 36.

¹¹⁶³ Vgl. Fittschen (1982b) 40 f. 51.

¹¹⁶⁴ Vgl. Fittschen (1982b) 41.

¹¹⁶⁵ Vgl. Fittschen – Zanker (1983) 25f. Nr. 25. Fittschen (1982b) 73 mit Anm. 26–27.

¹¹⁶⁶ So auch Harrison (1953) 48 f. Nr. 36; Harrison (1960a) zu Abb. 25; Athenian Agora (1962) 193; Athenian Agora (1976) 295. Bergmann (1977) 88 Anm. 356 (antoninisch); Walters (1988) 65 Anm. 68 (spätantoninisch).

Der Ausschnitt ist derart gestaltet, dass das Bildnis eigenständig aufgestellt werden konnte. Eine ähnliche Gestaltungsweise zeigt ein weiteres weibliches Portrait von der Agora, Museum Inv. S 1237 (Kat. 130), das ebenfalls unfertig belassen wurde. Dass es sich dabei allerdings nicht um eine Besonderheit einer lokalen Werkstatt handelt, bezeugt das Bildnis eines jungen Mannes aus Sparta.¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁷ Datsouli-Stavridi (1987a) 16 Abb. 16–17. Obwohl die Bildnisse dieser Form eigenständig aufgestellt werden konnten, liegen auch Exemplare mit angearbeiteter Basis vor: vgl. Datsouli-Stavridi (1987a) 15 Abb. 14–15.

132 Portrait einer Unbekannten. Mittelantoinisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 358

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Enden der Wulstbinde bestoßen. Kinn und Brauenpartie leicht, Nase stark bestoßen. Feine Risse rechts und links im Nacken sowie vorne unterhalb des Kinns. Kleinere Beschädigungen im Oberkopfhaar und an der Wulstbinde. Antike Politur erhalten. Marmor hellgelblich verwittert.

Sehr feinkörniger, weißer Marmor. H ges. 0,293 m. 1870 oder 1876 in der Serpentezmuer gefunden.¹¹⁶⁸

Literatur: Kavvadias (1880-82) 250 Nr. 358; Sybel (1881) Kat. 2903; Kastriotis (1908) 74 Nr. 358-361; Datsouli-Stavridi (1974a); Hausmann (1975) 129 zu Nr. 18; Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 254 mit Anm. 7 zu Kat. 231; Fittschen – Zanker (1983) 86 Anm. 4 Nr. b zu Kat. 118; Datsouli-Stavridi (1985) 75 f. Taf. 99–100; Romiopoulou (1997) 111 Kat. 115; Romiopoulou (o. J.) 75 Kat. 115. 79; von Moock (1998) 37 Anm. 471; Meischner (2001) 19; Kaltsas (2002) 356 Kat. 755.

Die Qualität dieses Portraits einer jungen Frau ist sowohl in Bezug auf den verwendeten Marmor als auch auf die Ausführung als überdurchschnittlich hoch zu bewerten: neben der sinnlichen Gestaltung von Mund- und Augenpartie besticht insbesondere der reizvolle Kontrast von polierter Haut und rau belassenem Haar. Individuelle Züge wie der lange, gebogene Hals, die vollen Lippen mit dem starken Einzug an der Oberlippe und die schmalen Oberlider sind zugunsten idealisierender Formen lediglich zurückhaltend angegeben; der Kopf ist pathetisch in den Nacken und zur linken Seite geworfen. Die Portraitierte trägt eine Wulstbinde.

Alkmini Datsouli-Stavridi schlägt eine Benennung des Bildnisses als Plautilla vor, die in erster Linie auf der frisurtypologischen Verwandtschaft des in sechs Kompartimente gegliederten, zu einem rückwärtigen, geflochtenen Knoten zusammengeführten Haars zum frühesten Bildnistypus der Plautilla aus dem

¹¹⁶⁸ Widersprüchliche Angaben zum Fundjahr bei Datsouli-Stavridi (1985) 76 und Kaltsas (2002) 356 Kat. 755. Bei der Serpentezmuer handelt es sich vermutlich um einen Teilabschnitt der byzantinischen Festungsmuer aus dem 11. Jh., die im Zuge der Ausgrabungen der Griechischen Archäologischen Gesellschaft 1876–1877 abgerissen wurde: Voutiras (1981) 202 Anm. 7.

Jahre 202 n. Chr. beruht.¹¹⁶⁹ Dieser ist auf Münzen¹¹⁷⁰ und in zwei rundplastischen Portraits, nach denen der Typus Vatikan–Neapel benannt ist, überliefert.¹¹⁷¹ Abweichend zu diesen zeigt das Athener Bildnis allerdings eine Einteilung des Haupthaars in nur sechs statt der sieben Kompartimente beim gesicherten Plautilla-Portrait. Zudem ist dort das Haar im Nacken zu einem größeren Nest zusammengeführt, das dem Schädel eng anliegt. Auch physiognomisch lassen sich Abweichungen erkennen: Plautillas Gesicht fällt durch seine fülligen, kindlichen Formen auf, der Mund sitzt knapp unterhalb der Nase, die Oberlippe ragt über die Unterlippe und die in einem runden, weit herabgezogenen Bogen gestalteten Brauen umklammern die Augen; charakteristisch ist ferner der zum Hals hin abfallende Kinnboden.¹¹⁷²

Ausgehend von der Tatsache, dass die „reine Melonenfrisur“ in der kaiserlichen Ikonografie lediglich im frühesten Bildnistypus der Plautilla nachgewiesen ist¹¹⁷³, wurde das Bildnis in der Forschung bisher aber auch unabhängig von der Benennung überwiegend als frühseverisch beurteilt.¹¹⁷⁴ Hierbei ist allerdings zu berücksichtigen, dass sich diese Frisur seit dem 5. Jh. v. Chr., und insbesondere im 2. Jh. n. Chr. einer großen Beliebtheit erfreute¹¹⁷⁵, und mithin nur begrenzt für die Bestimmung der Entstehungszeit des Bildnisses heranziehen lässt. Einen

¹¹⁶⁹ Datsouli-Stavridi (1974a) 400; Datsouli-Stavridi (1985) 75 f. Abgesehen von der Frisur begründet sie die Identifikation als Angehörige des severischen Kaiserhauses u. a. mit den großen Augen, den vorspringenden, fleischigen Lippen, den plastisch ausgearbeiteten Brauen, der Form der Pupillen, dem jugendlichen Alter und der Wulstbinde, die sie als charakteristisches Merkmal von Kaiserinnen- und Priesterinnenbildnissen bezeichnet: Datsouli-Stavridi (1974a) 398 f.; Datsouli-Stavridi (1985) 76; die Benennung als Plautilla macht Datsouli-Stavridi (1974a) 400 an den kleinen, spiralförmigen Locken an der Stirn, den großen Augen, den weit geblähten Nasenflügeln, dem kräftigen Kinn und dem fleischigen Mund fest. Ihr folgend Hausmann (1975) 129 zu Nr. 18, der die Abweichungen zu weiteren Plautilla-Portraits mit der griechischen Herkunft des Bildnisses begründet. Kaltsas (2002) 356 Kat. 755 beurteilt die Wulstbinde als Bildchiffre zur Verdeutlichung des hohen Rangs der Dargestellten.

¹¹⁷⁰ Herrscherbild III. 1 (1971) Taf. 28 a.

¹¹⁷¹ Auf Grund der durch ihren Ehegatten Caracalla 211 n. Chr. verhängten *damnatio memoriae* sind von Plautilla lediglich 3 gesicherte rundplastische Bildnisse überliefert, die zwei verschiedenen Bildnistypen zugerechnet werden: Herrscherbild III, 1 (1971) 121. 124. 127 f.

¹¹⁷² Die Benennung als Plautilla ablehnend auch Romiopoulou (o. J.) 75 Kat. 115 und Kaltsas (2002) 356 Kat. 755.

¹¹⁷³ Fittschen – Zanker (1983) 86 zu Kat. 118.

¹¹⁷⁴ Datsouli-Stavridi (1974a) 397 f.; Hausmann (1975) 129 zu Nr. 18; Datsouli-Stavridi (1985) 76; Romiopoulou (o. J.) 75 Kat. 115; Meischner (2001) 19; Kaltsas (2002) 356 Kat. 755.

¹¹⁷⁵ Auch Faustina Minor und Crispina tragen sie in ihren jeweils frühesten Bildnisfassungen, allerdings bereichert durch zusätzliche Motive, vgl. Fittschen (1982b) Taf. 8. 49; Fittschen – Zanker (1983) 86 mit Anm. 3–4 zu Kat. 118. Vgl. auch die Bildnisse der Töchter des Marc Aurel aus dem Nymphäum des Herodes Atticus in Olympia, Bol (1984) 182–185 Kat. 44–45 Taf. 51. 56 mit Melonenfrisur.

Datierungsanhalt liefert am ehesten der abstehende Nackenknoten¹¹⁷⁶, der zusammen mit dem starken Kontrast von glatt polierter Haut und aufgerautem Haar für eine Datierung in antoninische Zeit spricht.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁶ Die Form des Knotens entspricht am ehesten dem 1. und 2. Bildnistypus der Lucilla aus dem Zeitraum 165(?)–166 n. Chr., vgl. Fittschen (1982b) 72–75 und Taf. 44–48 mit Beispielen. Vgl. auch die beiden früh- bis mittelantoninischen Büsten im Palazzo dei Conservatori, Fittschen – Zanker (1983) 86 f. Kat. 118–119 mit einer ganz vergleichbaren Frisur.

¹¹⁷⁷ Vgl. auch Fittschen – Zanker (1983) 86 Anm. 4 Nr. b zu Kat. 118.

133 Portrait einer Unbekannten. Mittelantoinisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 3469

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Oberflächliche Beschädigungen im Augenbereich, an Mund, Kinn und beiden Wangen. Nase weggebrochen. Rechtes Ohrläppchen leicht bestoßen. Haarknoten oberflächlich beschädigt. Oberfläche des Seitenhaars verrieben. Marmor ockergelb verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,29 m. Im Hof des Kindler-Hauses gefunden.

Literatur: Datsouli-Stavridi (1982a) 225 Taf. 58 γ.

Die Dargestellte zeichnet sich durch ein ebenmäßiges, nach unten spitz zulaufendes Gesicht aus, unter dem die Knochenstruktur verborgen bleibt. Altersmerkmale fehlen vollständig; Individualität erhält das Bildnis durch die buschigen, durch kräftige Meißelritzungen gestalteten Augenbrauen, die von kräftigen Lidern gerahmten, großen Augen, die der Gesichtsoberfläche anorganisch aufliegen und mithin wenig natürlich wirken¹¹⁷⁸, sowie den ebenfalls nicht organisch in das Gesicht eingetieften Mund mit den sinnlichen, vollen Lippen, die kaum abgesetzt sind. Die Unterlippe ist vom Kinn nicht durch einen Einzug abgesetzt; auffallend ist zudem das fliehende Kinn, das eckig zum Kinnboden umbiegt. Das weit auf die Stirn reichende Oberkopfhaar ist in der Mitte gescheitelt und in gleichmäßige, nach oben abgeflachte Wellen gelegt. Im Nacken ist das Haar zu einem Zopf geflochten und zu einem dicken Knoten auf dem oberen Hinterkopf schneckenförmig zusammengenommen. Aus dem festen Haargefüge brechen im Nacken rechts und links zwei eingerollte Locken aus. Die Haargestaltung erfolgte ausschließlich mit dem Meißel. Zwischen der an der Rückseite sehr sorgfältigen Gestaltung des Haares, das eine seidige Struktur besitzt, und der vergleichsweise groben, wie geschnitzt wirkenden Ausführung der Gesichts- und vorderen Haarpartie besteht ein auffallender Kontrast. Diese

¹¹⁷⁸ Die Augäpfel wölben sich stark hervor. Dies gilt besonders für die rechte Seite. Die Pupillen sind durch Irisritzung, Pupillenangabe (rechts Punktbohrung, links nach rechts geöffneter Kreis) und abgesetzten Augeninnenwinkel (nur links) plastisch gegliedert. Das rechte Auge sitzt höher als das linke.

Diskrepanz dürfte am ehesten mit einer zeitlich nicht bestimmbar Umarbeitung der Gesichtspartie unter Beibehaltung der Oberkopffrisur zu erklären sein.¹¹⁷⁹

Der Typologie der Frisur zufolge ist das Ausgangsbildnis in mittelantoninischer Zeit entstanden.¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁹ Das Haar ist deutlich vom Gesicht abgesetzt und ließe eine Überarbeitung der Gesichtspartie zu. Auffallend sind insbesondere die von groben, geschnitzt wirkenden Lidern eingerahmten Augen, die unterschiedlichen Pupillenbohrungen, der auf dem Gesicht aufliegende Mund, der fehlende Einzug zum Kinn, die großen Augen (Betonung der Augenpartie). Sollte das Portrait wirklich überarbeitet worden sein, so lediglich im Gesicht. Auf der Stirn finden sich Arbeitsspuren, u. a. von Meißel, Flacheisen und Zahneisen. Umarbeitungen wurden z. T. offenbar nur sehr oberflächlich vorgenommen und konnten sich auf bestimmte Bereiche des Kopfes beschränken: vgl. dazu auch das Portrait eines Unbekannten in Olympia, Museum Inv. Λ 134: Goette – Hitzl (1987) 283–288: die Umarbeitung beschränkt sich auf das Oberkopfhaar und die Angabe des Bartes durch Pickung, die Physiognomie war nicht von der Veränderung betroffen.

¹¹⁸⁰ Vgl. insbesondere die Bildnisse der Lucilla im 2. Bildnistypus: Fittschen (1982b) 78–80 mit Taf. 48. Dieser Typus steht dem 5. Bildnistypus der Faustina Minor sehr nahe und entstand wohl noch vor 166 n. Chr. (Geburt der 2. Tochter): Fittschen (1982b) 78. Im Privatportrait fand er zahlreiche Nachahmung: Fittschen (1982b) 53 Anm. 32–33. 80 f. Anm. 44.

134 Portrait einer Unbekannten. Spätantoinisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 3001

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. An der linken vorderen Seite hat sich ein Teil der anschließenden Brustpartie erhalten. Kinn stark bestoßen, Nase weggebrochen. Augen beschädigt. Brauenpartie und Haar oberflächlich bestoßen. Raspelspuren an Gesicht und Hals. Gesamte Oberfläche stark verwittert, Mörtelspuren. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,315 m. An der Kreuzung der beiden Straßen Syngrou und Negri gefunden.

Literatur: Datsouli-Stavridi (1983) 205 Taf. 72.

Die Dargestellte zeichnet sich durch einen eiförmigen Gesichtsumriss aus; unter den rundlichen Wangen tritt das Knochengerüst des Gesichts nicht zutage. Altersmerkmale fehlen abgesehen von sehr zurückhaltend angegebenen Nasolabialfalten vollständig. Die großen Augen werden von kräftigen Oberlidern gerahmt. Die breiten, sinnlichen Lippen sind geschlossen und kaum abgesetzt. Der Einzug zum runden, kleinen Kinn ist lediglich sehr schwach. Das ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Oberkopfhaar ist gescheitelt und zu den Seiten in je drei große, relativ flache Wellen gelegt, von denen die Ohren nahezu vollständig verdeckt werden. Im Nacken ist das Haar zu einem geflochtenen Knoten zusammengeführt, der nahezu den gesamten Hinterkopf bedeckt.

Die Typologie der Frisur spricht für eine Datierung des Bildnisses in spätantoinische Zeit.¹¹⁸¹

¹¹⁸¹ Vgl. beispielsweise den 2. Bildnistypus der Crispina, der zwischen 180 und 190 n. Chr. entstanden sein dürfte und zur frühseverischen Mode überleitet: Fittschen (1982b) 86 f. mit Taf. 53–56. Vgl. auch Fittschen – Zanker (1983) 82 Kat. 111, das einen dem hier besprochenen Portrait vergleichbaren Dutt zeigt und dort als Bildnis der „Übergangsphase, die durch Bildnisse der Crispina in ihrem 2. Bildnistypus vertreten wird“, bezeichnet wird. Eine derartige Frisur wird von zahlreichen Privatpersonen getragen: Fittschen (1982b) 87 Anm. 15; Fittschen – Zanker (1983) 82 Anm. 3 zu Kat. 111.

135 Portraitbüste einer Unbekannten. Antoninisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 2435

Erhaltungszustand: ausgezeichnet. Basisblock geringfügig bestoßen. Einzelne Gewandfalten bestoßen; Ausbruch am zentralen Teil des Untergewandes. Oberflächliche Abplatzung im linken Halsbereich. Geringfügige Bestoßungen der Nase, des rechten Ohres, der Brauen und der Stirn. Haar hinter den Ohren, Blätter des Kranzes und Tänienden oberflächlich bestoßen. Raspelspuren an Wulstbinde, Olivenblättern und -früchten des Kranzes sowie an der Oberfläche des Gewandes. Marmor gelblich verwittert.

Mittelgrobkörniger, lichtdurchlässiger, weißer Marmor (parisch?). H ges. 0,775 m; H Basis 0,195 m. Am 22. Juli 1971 auf der Agora zusammen mit einem weiteren Portrait (Agora, Museum Inv. S 2437 (Kat. 126)), einer stadtrömischen Portraitbüste des Antoninus Pius (Agora, Museum Inv. S 2436) und einer kleinformatigen Statue des Herakles (Agora, Museum Inv. S 2438) in einem Brunnen im sog. Haus Ω gefunden.

Literatur: Shear (1973b) 171 mit Anm. 117 Taf. 37 b; Athenian Agora (1976) 297; Fittschen – Zanker (1983) 67 Anm. 1 b zu Kat. 88; Camp (1986) 209 Abb. 184; Frantz (1988) 41 Taf. 38 b; Walters (1988) 84 Anm. 113; Camp (1989) 53.

Über einem quadratischen Basisblock mit profilierter oberer Abschlussleiste und Sockel erhebt sich die Bildnisbüste einer Unbekannten, die sich durch ihre hohe Qualität auszeichnet. Dargestellt ist eine Frau, deren fortgeschrittenes Alter durch die Angabe von Stirn-, Nasenwurzel- und Nasolabialfalten angezeigt wird. Individuelle Formen besitzt das schmale, nach unten spitz zulaufende Gesicht in den großen Augen, der kräftigen Nase, dem durch einen kräftigen Einzug nach unten abgesetzten Mund mit der schmalen Oberlippe, dem kleinen, mit einem senkrechten Grübchen versehenen Kinn und dem leicht nach hinten fliehenden Untergesicht. Der Hals ist durch die Angabe der Halsmuskulatur, der Venusringe und der Halsgrube realistisch gestaltet. Die Nasenwurzelfalten verleihen dem Gesicht einen strengen Ausdruck.

Die Asymmetrien im Gesichtsbereich entsprechen der leichten Wendung des Kopfes zur linken Seite. Die nachlässige Gestaltung der Rück- und Oberseite¹¹⁸² des Portraits spricht dafür, dass diese Partien nicht sichtbar waren, könnte – bis zu einem gewissen Grad – aber auch auf die ursprüngliche Aufstellungshöhe des Bildnisses zurückgehen.

Das durch einen Mittelscheitel gegliederte, ausschließlich mit dem Meißel gestaltete Haupthaar verdeckt den oberen Teil der Ohren und ist im Nacken zu einem Nest zusammengekommen.¹¹⁸³ Seine Anlage stellt eine schlichte Version der Frisur Faustina Minors im 4. Bildnistypus dar¹¹⁸⁴, der 151 n. Chr. – vermutlich anlässlich der Geburt der Annia Faustina – geschaffen wurde.¹¹⁸⁵ Auch der Büstenausschnitt, der mit dem unteren Rand des Mantelwulstes abschließt, spricht für eine Datierung in frühantoninische Zeit.¹¹⁸⁶ Die Gestaltung der

¹¹⁸² Oberhalb des Kranzes ist der Mittelscheitel nicht mehr gezeigt, das Haar ist in diesem Bereich grob gestaltet. Das Haar ist hinten nur grob ausgearbeitet, inklusive der eben erwähnten Haarschlaufe. Die plastische, glatt belassene Wulstbinde nimmt nach hinten deutlich an Plastizität ab. Am Nacken sind die „Enden“ des Blattreifs nicht ausgearbeitet, beziehungsweise die Blätter des umlaufenden Kranzes sind nicht mehr ausgearbeitet. Auch ist die Basis auf der Oberseite vorne nicht bis an Büstenrand vollständig geglättet, sondern leicht erhaben; hinten ist sie grob gepickt und nicht ausgehöhlt.

¹¹⁸³ Allerdings ist durch die nachlässige, summarische Gestaltung der Ober- und Rückseite des Bildnisses nicht zu entscheiden, ob das Nackenhaar in Zöpfe geflochten zu denken ist, aus denen das Nest gebildet wurde, oder ob es sich um ein separates Perückenteil handelt. Für Letzteres spricht das Fehlen des senkrechten Nackenzopfes, der die Lagen des Nestes zusammenhält: vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1983) Kat. 88 Taf. 109; allerdings könnte die beschriebene Zurichtung der Frisur auch durch die Nichtsichtbarkeit dieser Partie bedingt sein.

¹¹⁸⁴ Vgl. beispielsweise die Replik im Athener Nationalmuseum Inv. 442: Datsouli-Stavridi (1985) Taf. 68–69. Mittelgescheiteltes Haupthaar und Nest auf dem Hinterkopf gehen auf ein in flavisch-trajanischer Zeit entwickeltes Muster zurück: vgl. beispielsweise Fittschen – Zanker (1983) Kat. 80 (um 100 n. Chr.). 82 (frühhadrianisch). Diese Frisur erfreute sich im weiblichen Privatportrait einer großen Beliebtheit: vgl. Fittschen – Zanker (1983) Kat. 87 (um 140 n. Chr.); 88 (frühantoninisch); 99 (späthadrianisch-frühantoninisch); 100 (späthadrianisch-frühantoninisch); 103 (späthadrianisch oder mittelantoninisch) und Fittschen (1982b) 51 Anm. 29 mit weiteren Beispielen.

¹¹⁸⁵ Fittschen (1982b) 40. 49. Eine Datierung in (früh-)antoninische Zeit auch bei Fittschen – Zanker (1983) Anm. 1 b. 3 zu Kat. 88. Auszuschließen hingegen der Datierungsansatz Shears: Shear (1973b) 171 (1. Viertel des 3. Jhs. n. Chr., auf Grund der Frisur, die er mit Münzen der Iulia Maesa vergleicht, und des „realistic rendering of the portrait“); so auch Grabungstagebuch; Athenian Agora (1976) 297; demnach ist auch Walters Benennung als Iulia Maesa ausgeschlossen: Walters (1988) 84 Anm. 113.

¹¹⁸⁶ Vgl. beispielsweise das Portrait der Faustina Minor im 1. Bildnistypus aus den Jahren 147–148 n. Chr., Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 32 Inv. 449, Fittschen – Zanker (1983) 20 f. Kat. 19 Taf. 24–26 sowie das in frühantoninische Zeit gehörende Bildnis einer Unbekannten, Museo Nuovo Capitolino Sala X 1 Inv. 1391, Fittschen – Zanker (1983) 71 f. Kat. 95 Taf. 117–119.

Büstenrückseite erweist das Bildnis als einer attischen Werkstatt zugehörig, deren Arbeiten von hadrianischer bis in frühseverische Zeit nachweisbar sind.¹¹⁸⁷

Die Dargestellte ist mit einem Himation bekleidet, das so drapiert ist, dass der Büstenausschnitt wie eingerahmt erscheint; darunter trägt sie einen fein gefältelten Chiton.¹¹⁸⁸ Sehr sorgfältig wird zwischen der unterschiedlichen Qualität der Stoffe unterschieden: das dünne Untergewand ist nur sehr leicht reliefiert und durch unruhige Falten plastisch gestaltet, während das aus dickerem Stoff bestehende Obergewand tiefe und kräftige Falten wirft. Durch eine Wulstbinde und einen Olivenkranz ist die Dargestellte näher charakterisiert; eine Interpretation als Priesterin muss allerdings hypothetisch bleiben.¹¹⁸⁹

Der sekundäre Fundzusammenhang des Bildnisses lässt keine Vermutungen über den ursprünglichen Aufstellungskontext zu, der sich auch durch den quadratischen Sockel als Basis, der eine eigenständige Aufstellung des Bildnisses ermöglichte, nicht näher spezifizieren lässt.

¹¹⁸⁷ Fittschen (2001a) 76. Der Büstenrückseite zufolge gehört das Bildnis Fittschens Variante C an.

¹¹⁸⁸ Diese Form der Büstengestaltung geht auf späthadrianische Zeit zurück und bleibt bis in severische Zeit beliebt: Fittschen – Zanker (1983) 20. 21 Anm. 11 zu Kat. 19. Parlasca (1970) 127 f. Das Untergewand wurde fast ausschließlich mit dem Meißel und nur geringfügig mit dem Bohrer gestaltet. Das Obergewand ist sehr stoffreich und wirft unterschiedlich tiefe Falten, die insgesamt sehr plastisch sind. Die Falten sind sorgfältig mit dem Bohrer gestaltet.

¹¹⁸⁹ So Shear (1973b) 171 und ihm folgend Athenian Agora (1976) 297.

136 Portrait einer Unbekannten. Antoninisch (?)

Athen Nationalmuseum. Inv. 3056

Erhaltungszustand: fragmentarisch. Am Hals gebrochen. Linke Kopfseite fehlt; erhaltenes Fragment stark bestoßen: Nase abgeschlagen; oberflächliche Beschädigungen an Mund, Augen, Stirn, Haar und Kranz. Oberfläche verrieben. Marmorriß im linken Gesichtsbereich.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,198 m. 1911 in einem Haus in Athen gefunden.

Literatur: Datsouli-Stavridi (1980a) 339 f. 342 f. Abb. 37–38.

Die Dargestellte zeichnet sich durch rundliche Gesichtsformen, einen kleinen Mund mit schwellenden Lippen und ein kleines, rundes Kinn aus. Iris und Pupille sind durch Ritzung angegeben. Charakteristisch ist die Frisur: das lange, leicht gewellte Haar ist mittelgescheitelt und hängt offen in den Nacken herab. Zusätzlich ist die Dargestellte durch einen Kranz näher charakterisiert, der aus großen und fleischigen, allerdings nicht näher bestimmbar Blättern besteht.¹¹⁹⁰ Alkmini Datsouli-Stavridi bringt eine Datierung in mittelantoninische Zeit vor.¹¹⁹¹

¹¹⁹⁰ Die Schwierigkeit der Blattbestimmung geht einerseits auf den schlechten Erhaltungszustand des Bildnisses, andererseits auf die vergleichsweise grobe Wiedergabe der Blätter zurück. Datsouli-Stavridi (1980a) 339 vermutet Oliven- oder Lorbeerblätter. Soweit erkennbar sind die Blätter des dargestellten Kranzes aber zu groß, um vom Olivenbaum zu stammen; Lorbeer ist eher denkbar. Hingegen ist der Blattkranz eines verwandten Portraits aus Eleusis, Athen, Nationalmuseum Magazin Inv. 470 eindeutig als Olivenkranz zu bestimmen: Datsouli-Stavridi (1980a) 340 f. Abb. 35–36. Vgl. hingegen Datsouli-Stavridi (1980a) 338, die Oliven- oder Lorbeerblätter vermutet.

¹¹⁹¹ Datsouli-Stavridi (1980a) 340.

137 Portrait einer Unbekannten. Frühseverisch (?)

Athen, Akropolismuseum Inv. 7244

Erhaltungszustand: am Halsansatz gebrochen; Hinterkopf (möglicherweise im Rahmen der Zweitverwendung als Baumaterial) abgeschlagen. Kinn und Nase stark bestoßen. Oberflächliche Beschädigungen im Mund-, Augen-, Stirn- und Haarbereich. Mörtelspuren insbesondere im Stirn- und Haarbereich sowie auf dem Schleier. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,25 m. Im Sommer 1947 bei Bauarbeiten in der Südmauer der Akropolis gefunden.

Literatur: Dontas (2004) 86 f. Kat. 80 Taf. 59.

Die rundlichen Gesichtsformen zeigen an, dass die Portraitierte kindlichen Alters ist. Die großen, weit geöffneten Augen verleihen ihr einen wachen Blick. Das Lippenrot des stofflich gestalteten Mundes ist kaum abgesetzt. Soweit erkennbar war das Haupthaar in der Mitte gescheitelt und zu den Seiten in Wellen gelegt, wobei die Ohren vom Haar freigelassen werden. Die Tatsache, dass die übrige Frisur von einem über den Kopf gezogenen Schleier beziehungsweise Mantel verdeckt wird¹¹⁹² und der Hinterkopf nicht erhalten ist, erschwert die zeitliche Einordnung dieses Bildnisses außerordentlich, denn schlichte, mittelgescheitelte Frisuren sind zu verschiedenen Zeiten belegt.¹¹⁹³ Einen Anhaltspunkt für die Datierung liefern mithin lediglich die stoffliche Wiedergabe des Mundbereichs und die Augengestaltung, die am ehesten mit frühseverischen Bildnissen vergleichbar sind.¹¹⁹⁴

¹¹⁹² Dontas (2004) 86 f. zu Kat. 80 erklärt die unter dem Mantel beziehungsweise Schleier erkennbaren Linien zum Teil einer Scheitelzopffrisur.

¹¹⁹³ Fittschen – Zanker (1983) 47 zu Kat. 58.

¹¹⁹⁴ Vgl. beispielsweise das Portrait des Geta, München Glyptothek Inv. 352 (Herrscherbild III, 1 (1971) 108 Taf. 25). Vgl. hingegen Dontas (2004) 86 zu Kat. 80, der sich aus frisurtypologischen Gründen für eine Datierung in das mittlere 3. Jh. n. Chr. ausspricht.

138 Portrait einer Unbekannten. Früh- bis mittelseverisch

Athen, Magazin der 3. Ephorie. Inv. unbekannt

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen; Nackenhaar beschnitten. Nase und Mund stark bestoßen, ferner zahlreiche Beschädigungen im Gesichts- und Haarbereich. Raspelspuren auf der Stirn. Marmor gelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,24 m. 1980 in der Dimitrakopoulou-Straße Nr. 44–46 gefunden.

Literatur: Zoridis (1984) 593 f. Taf. 80.

Die Dargestellte besitzt eine Frisur mittelseverischer Zeit¹¹⁹⁵, die Iulia Domna seit dem ersten Jahrzehnt des 3. Jhs. n. Chr. in ihren Bildnissen trägt: das Haar ist seitlich des Mittelscheitels in je 6 Wellen zum Nacken geführt, wo es zu zwei Zöpfen geflochten ist, die zu einem großen, scheibenförmigen Nest zusammengeführt sind.¹¹⁹⁶ Aufgrunddessen, aber auch auf Grund der „general facial characteristics“ wie der herabgezogenen Tränenkanäle, deren Ende durch eine Punktbohrung markiert ist, des weiten Abstandes zwischen Mund und Nase sowie der geblähten Nasenflügel und der Einzüge unterhalb des Mundes, zieht Pandelis Zoridis vorsichtig in Erwägung, dass das Bildnis die Kaiserin selbst darstelle.¹¹⁹⁷ Die Beurteilung des Athener Portraits gestaltet sich auf Grund seines fragmentarischen Erhaltungszustandes als problematisch.¹¹⁹⁸ Gegen eine Identifizierung mit der Kaiserin sprechen der runde Gesichtsumriss mit dem schweren Untergesicht, der horizontale Verlauf der Augenbrauen und generell

¹¹⁹⁵ Die deutliche „Trennlinie“ zwischen Haar und Gesicht könnte dafür sprechen, dass es sich um eine Perücke handelt; das natürlich gewachsene Haar ist möglicherweise über dem Scheitel angedeutet; leider ist diese Partie stark bestoßen.

¹¹⁹⁶ Rundplastisches Vorbild waren die Bildnisse der Iulia Domna im Typus Leptis: Meischner (1964) Abb. 41. Vgl. dazu Fittschen (1978) 39 mit Anm. 55; Fittschen – Zanker (1983) 28 mit Anm. 15 zu Kat. 28. Vgl. auch die Münzbildnisse: Mattingly V (1950) Taf. 47, 7. 11; 67, 8: Fittschen – Zanker (1983) 100 Anm. 1 zu Kat. 146. 101 Anm. 1 zu Kat. 147 mit weiteren Hinweisen.

¹¹⁹⁷ Zoridis (1984) 593 f. Unter anderem zieht er das Bildnis der Iulia Domna im Typus Gabii als Vergleich heran: vgl. beispielsweise die Replik in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1490: Johansen (1995b) 28 f. Kat. 5, die allerdings kein rundes, sondern ein geknüpftes Nackenhaarnest aufweist.

¹¹⁹⁸ Der Mund, dessen Oberlippe bei Bildnissen der Iulia Domna einen charakteristischen Einzug nach unten aufweist, ist bei dem Athener Portrait zu stark bestoßen, um eine Beurteilung zu erlauben.

das Fehlen spezifischer Charakteristika, die eindeutig eine derartige Benennung nahelegen würden.¹¹⁹⁹

Dementsprechend dürfte es sich wohl eher um das Bildnis einer Unbekannten handeln, das sich eng an das Portrait der Iulia Domna anlehnt.

¹¹⁹⁹ Auch Zoridis (1984) 594 selbst zieht in Erwägung, dass es sich um ein frühseverisches Privatportrait handelt: die Haarlinie über der Stirn weise nicht das spitze Dreieck auf und ferner besitze das Bildnis keine auffallend großen Augen auf wie zwei Portraits der Kaiserin in Athen. Generell weist das Bildnis nur geringe individuelle Merkmale auf. Zu nennen sind die zusammengewachsenen Brauen und das dickliche Gesicht, unter dem die Knochenstruktur nicht zutage tritt. Die unterschiedliche Form und Stellung der Augen sind wohl eher nicht als physiognomisches Merkmal anzusprechen, sondern könnten auf eine ehemalige Kopfwendung, die nun nicht mehr zu rekonstruieren ist, zurückgehen (dafür sprechen auch die unterschiedlich stark gerundeten Wangen; ferner ist die linke Gesichtshälfte breiter als die rechte), aber auch mit der geringen Qualität des Bildnisses zusammenhängen. Die Anzahl der Haarwellen kann nicht zur Bestimmung der Identität der Dargestellten herangezogen werden, da die Repliken der Iulia Domna im Typus Leptis diesbezüglich selbst uneinheitlich sind; möglicherweise ist dies mit unterschiedlichen Werkstätten zu erklären: Fittschen (1978) 43 Anm. 55.

139 Portrait einer Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 1887

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Oberkopf ursprünglich gesondert angesetzt, jetzt fehlend; Ansatzfläche geglättet, mit leichten Raspelspuren und groben Pickungen versehen. Kinn- und Mundpartie stark beschädigt, Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Oberflächliche Beschädigungen im Haar, an Augen- und Brauenpartie, auf beiden Wangen und der Stirn. Marmor ockerfarben verwittert.

Pentelischer Marmor. H max. 0,261 m. Zusammen mit dem Portrait, Athen, Nationalmuseum Inv. 1886 (Kat. 77) in einem Grabbau in Athen gefunden.¹²⁰⁰

Literatur: Kastriotis (1908) 331 Kat. 1887; Datsouli-Stavridi (1979b) 227 f. Taf. 70.

Die Dargestellte zeichnet sich durch ein dickliches, rundes Gesicht mit aufgeblähten Wangen aus, dessen Knochenstruktur an keiner Stelle erkennbar ist. Altersmerkmale fehlen vollständig. Das Doppelkinn ist so stark ausgeprägt, dass der Übergang von Kinn zum Kinnboden nicht erkennbar ist. Für eine ehemals leichte Wendung des Kopfes zur rechten Seite spricht, dass die rechte Gesichtshälfte etwas breiter ist als die linke und stärker nach hinten flieht. Dem entsprechen auch die leichten Asymmetrien in Augenbereich und Haar¹²⁰¹. Das mittelgescheitelte Haupthaar, das ausschließlich mit dem Meißel gestaltet wurde, aber durch eine grobe Bohrrille vom Gesichtsbereich abgetrennt ist, reicht nahezu bis auf die Schultern und verdeckt beide Ohren vollständig. Von den Schläfen bis zum Hals wird das Gesicht von einem dicken, eingedrehten Zopf, der durch eine unsaubere Bohrrille vom dahinter anschließenden Haar abgesetzt ist, begleitet. Im Nacken ist das Haar zu einem Nest zusammengenommen, das aus zwei waagrecht und streng parallel verlaufenden Zopfringen besteht.

¹²⁰⁰ Kastriotis (1908) 331 Kat. 1887. Die stilistischen Merkmale zeigen, dass die beiden Portraits Produkte derselben Werkstatt sind. Zu den Fundumständen vgl. Datsouli-Stavridi (1979b) 227 f. Anm. 6 und oben Kat. 77.

¹²⁰¹ Der Mittelscheitel ist leicht nach rechts verschoben. An der rechten Kopfseite beginnt der eingedrehte Zopf erst in Höhe der Schläfen, während er links, soweit erkennbar, bis zum Scheitel hinaufgeführt war.

Die Haargestaltung steht typologisch einer Frisur nahe, der Iulia Domna im Verlauf des ersten Jahrzehnts des 3. Jhs. n. Chr. zu Popularität verhalf¹²⁰²; mithin ist das hier besprochene Bildnis in mittelseverische Zeit zu datieren.

¹²⁰² Vgl. die Repliken des Portraits dieser Kaiserin im sog. Typus Leptis: Meischner (1964) Abb. 41–45. Eine ganz ähnliche Frisur zeigt das Bildnis einer Unbekannten im Museo Capitolino, Magazin Inv. 1853: Fittschen – Zanker (1983) 100 f. Kat. 147. Auf Grund der typologischen Verwandtschaft der Frisur vom Bildnis der Iulia Domna datiert auch Datsouli-Stavridi (1979b) 227 f. das hier besprochene Bildnis in severische Zeit.

140 Portrait einer Unbekannten. Mittelseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 551

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Kinn- und Mundpartie bestoßen; Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Zahlreiche, oberflächliche Beschädigungen in Gesicht und Haar; Oberfläche insgesamt stark verrieben.¹²⁰³ Beschädigung auf dem Oberkopf seitlich des Mittelscheitels. Marmor gräulich-orange verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,25 m. Kinn-Scheitel 0,175 m. 1878 im Asklepieion gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 291 Nr. 551; Sybel (1881) Nr. 3279; Kastriotis (1908) 87 Nr. 551; Datsouli-Stavridi (1975) 188 f. Taf. 78–81; Datsouli-Stavridi (1985) 78 f. Taf. 105-106; Meischner (2001) 161.

Dieses wenig qualitätvolle, schlecht erhaltene Bildnis einer jungen Frau zeichnet sich durch ein rundes, dickliches Gesicht aus, dessen Knochenstruktur nicht sichtbar wird. Dicht unterhalb der tief an der Nase ansetzenden, in einem flachen Bogen verlaufenden Brauen liegen die von kräftigen Oberlidern gerahmten Augen, die nicht organisch in die Gesichtsfläche eingebettet sind, sondern ihr vielmehr aufzuliegen scheinen. Das Lippenrot des kleinen Mundes mit den schwellenden Lippen war, soweit erkennbar, kaum abgesetzt. Das Haar ist mittelgescheitelt und im Nacken aus wohl zwei geflochtenen Zöpfen zu einer großen, wie ein Dutt den gesamten Hinterkopf bedeckenden Schnecke gerollt. Die Ohren werden vom Haar vollständig freigelassen.

Diese Frisur entspricht der Haartracht, der Iulia Domna und Plautilla im Verlauf des ersten Jahrzehnts des 3. Jhs. n. Chr. zu Popularität verhalfen.¹²⁰⁴ Die Länge der Frisur im Nacken spricht für eine Datierung des Bildnisses in die

¹²⁰³ Von der ursprünglichen Binnengliederung der Frisur durch feine Meißelritzungen hat sich lediglich am linken Schläfenbereich ein Rest erhalten.

¹²⁰⁴ Zahlreiche weibliche Privatportraits dieser Zeit zeigen diese Frisur, wobei oftmals zur Vereinfachung der genaue Verlauf der beiden Nackenzöpfe innerhalb des Nestes im Unklaren gelassen wird. Eine Ausnahme bildet das Bildnis einer Unbekannten im Palazzo dei Conservatori Inv. 866: Fittschen – Zanker (1983) 99 Kat. 144.

mittelseverische Zeit, wie Vergleiche mit den Münzbildnissen der Iulia Maesa nahelegen.¹²⁰⁵

¹²⁰⁵ So auch Datsouli-Stavridi (1975) 188 f.; Datsouli-Stavridi (1985) 78 f. Anders hingegen Meischner (2001) 161, die eine Datierung des hier besprochenen Bildnisses in die Jahre 235–245 n. Chr. vertritt.

141 Portrait einer Unbekannten. Mittel- bis spätseverisch

Athen, Nationalmuseum. Inv. 571

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Ausbruch am Hals rechts. Kinn und unterer rechter Wangenbereich ausgebrochen; Mund stark bestoßen. Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Kratzspuren auf beiden Wangen. Gesamter Gesichtsbereich oberflächlich bestoßen. Beschädigung am linken Auge¹²⁰⁶; flache Bohrung rechts der Nase. Stirnhaar und vorderes Oberkopfhaar oberflächlich bestoßen. Oberflächliche, größere Beschädigung auf dem linken Hinterkopf. Ohren bestoßen. Hellbraune Sinter- und Verwitterungsspuren im Gesichtsbereich. Antike Politur des Gesichts- und Halsbereiches erhalten. Unfertig?

Pentelischer Marmor. H ges. 0,37 m. An der Nordseite des Olympieion gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 595 Nr. 571; Kastriotis (1908) 90 Nr. 571; Datsouli-Stavridi (1975) 189–191 Taf. 86–89.

Das Bildnis ist in mehrfacher Hinsicht auffällig: in erster Linie fällt der Kontrast der polierten Gesichtsoberfläche mit dem offenbar unfertigen Haar, das insbesondere an der Rückseite grobe Raspelspuren aufweist, ins Auge. Nicht endgültig zu entscheiden ist, ob auch die fehlende Augenbohrung, die für die durch die Frisur nahegelegte Datierung in mittel- bis spätseverische Zeit¹²⁰⁷ ungewöhnlich ist, die partielle Unfertigkeit des Bildnisses anzeigt, oder nicht doch eher als ‚retardierendes‘ Element zu interpretieren ist. Auffällig ist ferner die ‚Verletzung‘ des Bildnisses im Augenbereich mit dem Bohrer, die offenbar nicht nachträglich im Rahmen der Abtrennung des Einsatzkopfes erfolgte, sondern möglicherweise als Fehler anzusprechen ist, der dem Bildhauer bei der Herstellung des Portraits unterlief. Allerdings legen die Politur des Gesichtsbereichs und der Fundort nahe, dass das Bildnis dennoch zur Aufstellung gelangte, und zwar vermutlich im Olympieion.

Die Dargestellte zeichnet sich durch ein fülliges Gesicht aus, dessen Knochenstruktur unter dem Karnat verborgen bleibt. Auffallend groß sind die

¹²⁰⁶ Tiefe Bohrung unterhalb des linken Augeninnenwinkels.

¹²⁰⁷ Es handelt sich um die erstmals von Plautilla getragene „Helmfrisur“. Vgl. auch das Bildnis der Iulia Mamaea im Museo Capitolino Inv. 457: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 41.

Augen, die von breiten Oberlidern gerahmt werden. Die Augenbrauen steigen kaum an und biegen über den Augenaußenwinkeln steil nach unten. Die Nase war, soweit erkennbar, lang und kräftig, das Lippenrot kaum abgesetzt.

142 Portrait einer Unbekannten. Ca. 240–260 n. Chr.

Athen, Nationalmuseum. Inv. 541

Erhaltungszustand: Einsatzkopf. Mund, Augen- und Brauenpartie sowie Haar über der Stirn und an der rechten Seite bestoßen; Nase bis auf Ansatz weggebrochen. Kratzspuren im Gesicht. Haaroberfläche verrieben. Antike Politur an der linken Gesichtshälfte und im Nackenbereich erhalten. Marmor gelblich verwittert.

Parischer Marmor. H ges. 0,244 m. 1889 in der Nähe der Leophoros Vassilissis Olgas gefunden.

Literatur: Kavvadias (1880–1882) 289 f. Nr. 541; Bergmann (1977) 85 Taf. 24, 6. 25, 1; Datsouli-Stavridi (1985) 80 f. Taf. 111–112; Romiopoulou (1997) 124 Nr. 132 (mit falscher Abb.); Romiopoulou (o. J.) 81 Kat. 133; Meischner (2001) 47; Kaltsas (2002) 371 Nr. 790.

Das unterlebensgroße Portrait ist von höchster Qualität. Die junge Dame trägt eine Modefrisur des zweiten Drittels des 3. Jhs. n. Chr.: beiderseits des Mittelscheitels ist das Haar in je sieben künstliche Wellen gelegt; die Ohren werden freigelassen und stehen dadurch leicht vom Kopf ab.¹²⁰⁸ Im Nacken ist das Haar zu einem flachen, sich nach oben verjüngenden Zopf geflochten, der nach oben umgeschlagen und am Scheitel fixiert ist.¹²⁰⁹ Das Bildnis besticht durch die feinen Gesichtszüge und die stoffliche Wiedergabe des Inkarnats, insbesondere im Augen- und Mundbereich. Individuelle Merkmale wie die

¹²⁰⁸ Vom Haar freigelassene Ohren sind für Frauenfrisuren seit spätseverischer Zeit charakteristisch: Fittschen – Zanker (1983) 33 zu Kat. 36. Vgl. demgegenüber Datsouli-Stavridi (1985) 81, welche die abstehenden Ohren als individuelles Merkmal des Athener Portraits bezeichnet.

¹²⁰⁹ Eine ganz vergleichbare Frisur zeigen die Portraits der Tranquillina, das vermutlich 241 n. Chr. anlässlich der Verleihung der Augusta-Würde entstand, und der Otacilia Severa, das anlässlich der Erhebung zur Augusta 244 n. Chr. geschaffen worden sein dürfte. Vergleichbar mit dem Bildnis der Tranquillina ist der Zopf, der bis auf den Scheitel reicht; außerdem sind die Wellentäler schräg nach oben auf den Wirbel gerichtet. Abweichend dazu ist der Nackenzopf gleichbleibend breit angelegt, vgl. beispielsweise die Repliken in London, British Museum Inv. 1923: Wood (1981) Taf. 13 Abb. 1 a–b und im Magazin des Museo Capitolino Inv. 83: Fittschen – Zanker (1983) 33 f. Kat. 36 Taf. 44. Motivische Übereinstimmungen zum Bildnis der Otacilia Severa bestehen hinsichtlich der sich nach oben verjüngenden Form des Nackenzopfes, des leichten Ansatzes zu einem Doppelkinn und der leicht vorgeschobenen Unterlippe, vgl. beispielsweise die Replik im Palazzo dei Conservatori Inv. 2765: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 46. Vgl. auch die Umzeichnungen der Portraits der Tranquillina und Otacilia Severa auf Münzen bei Wood (1981) 61 Abb. 1–2. Diese Frisur erfreute sich bei Privatpersonen einer großen Beliebtheit, vgl. beispielsweise das Portrait einer älteren Frau, Palazzo dei Conservatori Inv. 864: Fittschen – Zanker (1983) 112 Kat. 168 Taf. 196–197.

zusammengewachsenen, in einem flachen Bogen verlaufenden Brauen, die breiten Oberlider und der leichte Ansatz zu einem Doppelkinn sind zugunsten idealisierter Formen äußerst zurückhaltend angegeben; Altersmerkmale fehlen vollständig. Die rundherum sorgfältige Gestaltung spricht dafür, dass alle Seiten des Portraits sichtbar waren.

Aufgrund der typologischen Vergleichbarkeit der Frisur mit den Angehörigen des römischen Kaiserhauses ist davon auszugehen, dass die in der bisherigen Forschung vorgebrachte Datierung in den Zeitraum 240–260 n. Chr. das Richtige trifft.¹²¹⁰

¹²¹⁰ Bergmann (1977) 85; Datsouli-Stavridi (1985) 81; Meischner (2001) 47. Romiopoulou (o. J.) 81 Kat. 133 hingegen vertritt, ohne dies zu begründen, einen späteren Zeitansatz (260–280 n. Chr.). Vgl. auch Kaltsas (2002) 371 Kat. 790 (ca. 240–280 n. Chr.).

143 Portrait einer Unbekannten. Konstantinisch

Athen, Agoramuseum. Inv. S 248

Erhaltungszustand: am Hals gebrochen. Gesichtsbereich nahezu vollständig zerstört. Haarpartie stark bestoßen. Gewandrest (?) im Nacken.¹²¹¹ Risse am Ober- und Hinterkopf sowie an der linken Gesichtshälfte. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,285 m. 1933 auf der Agora in der Zerstörungsschicht eines modernen Hauses in der Nordwestecke des Ausgrabungsbereichs gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 69 f. Kat. 54 Taf. 35.

Da die Details der Gesichtsbildung so weit zerstört sind, dass sich keinerlei Aussagen zum Aussehen der Dargestellten mehr treffen lassen, bietet einzig die Frisur Anhaltspunkte für die Zeitstellung des Werkes: die durch einen Mittelscheitel geteilten Strähnen sind über der Stirn in regelmäßige Wellen gebrannt. Darüber befinden sich zwei weitere, breite Haarstufen, die zusammen mit dem Stirnhaar in den Nacken geführt und dort zu einem Zopf zusammengenommen sind¹²¹²; typologisch entspricht diese Frisur derjenigen der Helena auf den seit 324 n. Chr. geprägten Münzen.¹²¹³ Mithin dürfte das Bildnis in konstantinische Zeit gehören.¹²¹⁴

Ausgehend von der Überlebensgröße des Portraits¹²¹⁵ erwägt Evelyn B. Harrison, dass es sich bei der Dargestellten um eine Angehörige des römischen

¹²¹¹ Vgl. Harrison (1953) 70.

¹²¹² Zur Schwierigkeit der Ermittlung des genauen Haarverlaufs vgl. auch Harrison (1953) 69 f. zu Kat. 54: „One may suspect, however, that the sculptor himself did not know exactly where each bit of hair came from nor where it was going“. Zum Frisurtypus der Helena auf Münzen vgl. auch Bergmann (1977) 185: „Helena trägt gleichzeitig einen schweren Scheitelzopf, der sich über ein schmales Band umstrittener Bedeutung legt, die Stirn umgeben große Wellen, die die Ohren teilweise oder ganz bedecken, die Schlaufe am Hals erscheint kleiner als bei Galeria Valeria“.

¹²¹³ Fittschen – Zanker (1983) 35. 36 Anm. 5 zu Kat. 38. Zum Bildnis der Helena vgl. Delbrück (1933) 47 f. mit Abb. 17 (von ihm als „Rundflechte“ bezeichnet). 84–86. Taf. 11, 13–14.

¹²¹⁴ Harrison (1953) 70 zu Kat. 54 ist der Ansicht, dass „the general type of hairdress worn by our lady remains in use throughout the greater part of the fourth century, but there is no exact parallel for the peculiar arrangement that we have here“, und datiert das Bildnis daher „somewhere between 325 and 370“.

¹²¹⁵ Zu den Begriffen Lebens- beziehungsweise Überlebensgröße vgl. Fittschen (1994) 613. Demnach sind Kinn-Scheitel-Maße von 0,20 bis 0,25 m als lebensgroß, von 0,30 bis 0,375 m als

Kaiserhauses handelt.¹²¹⁶ In Einzelfällen scheint eine überlebensgroße Darstellung für Privatpersonen jedoch auch in der späteren Kaiserzeit möglich gewesen zu sein.¹²¹⁷

überlebensgroß (anderthalbfache Lebensgröße) zu bewerten. Mithin ist das hier besprochene Bildnis leicht überlebensgroß.

¹²¹⁶ Harrison (1953) 70 zu Kat. 54.

¹²¹⁷ Vgl. Bergmann (1977) 45. 53 Anm. 178, die zwei Beispiele für überlebensgroße Portraits von Privatpersonen der frühen 2. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. liefert (New York: Felletti Maj (1958) 203 Nr. 260 Taf. 36, 113; Kopenhagen Ny Carlsberg Glyptothek 767: ABr 554).

144 Portrait einer Unbekannten. Spätes 4. Jh. n. Chr.

Athen, Agoramuseum. Inv. S 931

Erhaltungszustand: fragmentarisch. Am Hals gebrochen; Nackenbosse (Zopf?) beschnitten. Gewandrest (?) im Nacken.¹²¹⁸ Gesichtsbereich stark bestoßen; linkes Ohr leicht beschädigt. Löcher in den Ohren weisen auf Metallschmuck. Kalotte fehlt. Haar oberflächlich bestoßen, im linken Schläfenbereich ausgebrochen. Marmor hellgelblich verwittert.

Pentelischer Marmor. H ges. 0,20 m. Am 21. Mai in einer modernen Mauer östlich der sog. Valerianischen Mauer im Bereich des Eleusinions gefunden.

Literatur: Harrison (1953) 71 Kat. 55 Taf. 35.

Die Dargestellte zeichnet sich durch eine rundlich-ovale Kopfform mit fülligen Wangen sowie durch große, von kräftigen Lidern gerahmte Augen aus; weitere Angaben sind auf Grund der starken Zerstörung des Gesichtsbereichs nicht möglich.

Die Frisur ist durch einen Mittelscheitel gegliedert, zu dessen beiden Seiten das Haar in den Nacken geführt ist. Dort ist es geteilt und wieder nach vorne geführt, allerdings nicht in Form eines geflochtenen Zopfes; über den Hinterkopf ist ein flacher, dünner Zopf geführt. Typologisch bildet die Frisur eine Mischform aus tetrarchischen Zopffrisuren¹²¹⁹ beziehungsweise der typologisch damit zusammenhängenden Doppelflechtenfrisur der Helena¹²²⁰ und den Rundflechten-Frisuren, die für das Münzbildnis der Helena seit 324 n. Chr. charakteristisch sind.¹²²¹ Einen unmittelbaren typologischen Vergleich gibt es für eine derartige Darstellungsweise m. W. nicht. Auf Grund der „slender proportions“ und der

¹²¹⁸ Harrison (1953) 71 Kat. 55.

¹²¹⁹ Vgl. beispielsweise das Bildnis einer Unbekannten im Magazin des Museo Capitolino Inv. 1005: Fittschen – Zanker (1983) Taf. 203; vgl. auch das Münzportrait der Galeria Valeria: Maurice (1908) Taf. VII, 1–3: ganz vergleichbar sind die durch das Hochschlagen des Haares im Nacken hinter den Ohren entstehenden „Beutel“. Die angesprochene Verwandtschaft könnte darauf zurückgehen, dass die „Rundflechten“-Frisur der Helena typologisch auf diese Helmfrisuren der tetrarchischen Zeit zurückgehen: Delbrück (1933) 46 mit Anm. 113.

¹²²⁰ Vgl. beispielsweise die bis ca. 326 n. Chr. geprägten Münzbildnisse der Helena mit der gerade emporgeführten Doppelflechte: Delbrück (1933) Taf. 10, 6.

¹²²¹ Fittschen – Zanker (1983) 35. 36 Anm. 5 zu Kat. 38.

„stylized symmetry of the face“ spricht sich Evelyn B. Harrison für eine Datierung des Bildnisses in das ausgehende 4. Jh. n. Chr. aus.¹²²²

¹²²² Harrison (1953) 71 zu Kat. 55. Als Vergleich zieht sie das Bildnis der sog. Flaccilla, in New York, Metropolitan Museum of Art (Harrison (1953) Taf. 48 a) heran, das Delbrück (1933) 202 in die Zeit um 380 n. Chr. datiert.

VIII. Literatur

Alexandridis (2004)

A. Alexandridis, Die Frauen des Römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004).

Alföldi (1930)

A. Alföldi, Die Vorherrschaft der Pannonier im Römerreiche und die Reaction des Hellenentums unter Gallienus. 25 Jahre römisch-germanische Kommission (1930) 11–51.

Alföldi (1967)

A. Alföldi, Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus (Darmstadt 1967).

Alföldi-Rosenbaum (1968)

E. Alföldi-Rosenbaum, Portrait bust of a young lady of the time of Justinian, *MetrMusJ* 1, 1968, 19–40.

Alföldi-Rosenbaum (1972)

E. Alföldi-Rosenbaum, Bemerkungen zur Porträtbüste einer jungen Dame justinianischer Zeit, *JbAC* 15, 1972, 174–178.

Alföldi-Rosenbaum (1983)

I. Alföldi-Rosenbaum, Rezension zu Herrscherbild III, 3, *BjB* 83, 1983, 818–825.

Amandry (1947–1948)

P. Amandry, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1947, *BCH* LXXI-LXXII, 1947-1948, 423–444.

Andreae (1973)

B. Andreae, Römische Kunst (Freiburg im Breisgau 1973).

Arndt (1928)

P. Arndt, ΧΑΡΙΣΤΗΡΙΑ, in: Antike Plastik. Walther Amelung zum sechzigsten Geburtstag (Berlin 1928) 4–13.

Arndt – Bruckmann (1891–1942)

P. Arndt – H. von Brunn, Griechische und Römische Porträts. Nach Auswahl und Anordnung von Heinrich von Brunn und Paul Arndt. Fortgeführt von Georg Lippold (München 1891–1942).

Athenian Agora (1962)

The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum (Athen 1962).

Athenian Agora (1976)

The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum (Athen 1976).

Athenian Agora (1990)

The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum (Athen 1990).

Bastet – Brunsting (1982)

F. L. Bastet – H. Brunsting, Musei Antiquarii Lugduno – Batavi. Catalogus van het klassieke Beeldhouwwerk in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, Corpus Signorum Classicorum 5, 1, 2 (Zutphen 1982).

Bergemann (2002)

J. Bergemann, Rezension zu Havé-Nikolaus (1998), Gnomon 74, 2002, 375 f.

Bergmann (1977)

M. Bergmann, Studien zum Römischen Portrait des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Bonn 1977).

Bergmann (1981)

M. Bergmann, Rezension zu Poulsen (1974), Gnomon 53, 1981, 176–190.

Bergmann (1982)

M. Bergmann, Zeittypen im Kaiserporträt, WissZBerl 31, 1982, 143–147.

Bergmann (1988)

M. Bergmann, Marc Aurel (Frankfurt am Main 1988).

Bergmann – Zanker (1981)

M. Bergmann – P. Zanker, ‚Damnatio memoriae‘. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nerva, Jdl 96, 1981, 317–412.

Bieber (1912)

M. Bieber, Verzeichnis der käuflichen Photographien des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Athen Heft I. Athen und Attika (Berlin 1912).

Bieber (1959)

M. Bieber, Roman Men in Greek Himation (Romani Palliati). A contribution to the History of Copying (Philadelphia 1959).

Blech (1982)

M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (Berlin 1982).

Blegen (1948)

E. P. Blegen, Archaeological News. Classical Lands. Athens, AJA LII, 1948, 521–528.

Blümel (1933)

C. Blümel, Römische Bildnisse (Berlin 1933).

Bol (1984)

R. Bol, Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums, OF 15 (Berlin 1984).

Bol (1989)

P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino (Berlin 1989).

Borg (1996)

B. Borg, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (Mainz 1996).

Boschung (2002)

D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses (Mainz 2002).

Boschung (2003)

D. Boschung, Die stadtrömischen Monumente des Augustus und ihre Rezeption im Reich, in: P. Noelke (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2.–6. Mai 2001 (Mainz 2003) 1–12.

Boschung – Pfanner (1988)

D. Boschung – M. Pfanner, Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen der Münchner Glyptothek, MüJb 39, 1988, 7–28.

Boschung u. a. (1997)

D. Boschung – H. von Hesberg – A. Linfert, Die antiken Skulpturen in Chatsworth sowie in Dunham Massey und Withington Hall, CSIR Great Britain III. 8 (Mainz 1997).

Bovini (1943)

G. Bovini, Osservazioni sulla Ritrattistica Romana da Treboniano Gallo a Probo, MonAnt XXXIX, 1943, 179–370.

Bracker (1964)

J. Bracker, Bestimmung der Bildnisse Gordians III. nach einer neuen ikonographischen Methode (Münster 1964).

Brandt (2002)

H. Brandt, Wird auch silbern mein Haar. Eine Geschichte des Alters in der Antike (München 2002).

Broneer (1962)

O. Broneer, The Isthmian Victory Crown, AJA LXVI, 1962, 259–263.

Brückner (1931)

A. Brückner, Mitteilungen aus dem Kerameikos V. Vorbericht über Ergebnisse der Grabung 1929, AM 56, 1931, 1–32.

Burman (1994)

J. Burman, The Athenian Empress Eudocia, in: P. Castrén (Hrsg.), Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens A. D. 267–529. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens I (Helsinki 1994) 63–87.

Buschor (1947)

E. Buschor, Bildnisstufen (München 1947).

Cagnat – Chapot (1916)

R. Cagnat – V. Chapot, Manuel d'Archéologie Romaine. I. Les Monuments. Décoration des Monuments. Sculpture (Paris 1916).

Cain (1993)

P. Cain, Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit (München 1993).

Calza (1972)

R. Calza, Iconografia Romana Imperiale da Carausio a Giuliano (287–363 d. C.) (Rom 1972).

Camp (1986)

J. Camp, The Athenian Agora. Excavations in the Heart of Classical Athens (London 1986).

Camp (1989)

J. Camp, The Philosophical Schools of Roman Athens, in: S. Walker – A. Cameron (Hrsg.), The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the Tenth British Museum Classical Colloquium (London 1989) 50–55.

Camp (2007)

J. McK. Camp jr., Excavations in the Athenian Agora. 2002–2007, Hesperia 76, 2007, 627–663.

Camp (2008)

J. McK. Camp jr., The Agora Excavations: A Summary of Recent Work on Roman Athens, in: St. Vlizos (Hrsg.), H Athena kata te Romaïke Epoche. Prosphtes anakalypseis, nees ereunes (Athen 2008) 87–97.

Carandini (1969)

A. Carandini, Vibia Sabina (Florenz 1969).

Casson (1921)

S. Casson, Catalogue of the Acropolis Museum II (Cambridge 1921).

Castrén (1994)

P. Castrén, General Aspects of Life in Post-Herulian Athens, in: P. Castrén (Hrsg.), Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens A.D. 267–529. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens I (Helsinki 1994) 1–14.

Chaniotis (1998)

DNP IV (1998) 2–7 s. v. Eponyme Datierung (A. Chaniotis).

Clinton (1974)

K. Clinton, The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries (Philadelphia 1974).

Dahmen (2001)

K. Dahmen, Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit (Münster 2001).

Damaskos (2009)

D. Damaskos, Zur athenischen Porträtplastik der Spätantike. Ein wiederverwendeter Kopf im Benaki Museum, Athen, in: V. Gaggadis-Robin (u. a.), Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie. Actes du Xe Colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21.–23. Mai 2007 (Arles 2009) 263–268.

D'Ambra (2005)

E. D'Ambra, Kosmetai, the Second Sophistic and the Portraiture in the Second Century, in: J. Barringer – J. Hurwil (Hrsg.), Periclean Athens and its Legacy. Essay in Honour of J. J. Pollit (2005) 201–216.

Danguillier (2001)

C. Danguillier, Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike (Oxford 2001).

Datsouli-Stavridi (1973)

A. Datsouli-Stavridi, Eikonistike Kephale Phaustines tes neoteras eis to mouseion Patron, AAA 6, 1973, 163–169.

Datsouli-Stavridi (1974a)

A. Stavridi, ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΗ ΚΕΦΑΛΗ ΤΗΣ ΠΛΑΥΤΙΛΛΗΣ ΕΙΣ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ, AAA VII.3, 1974, 396-406.

Datsouli-Stavridi (1974b)

A. Datsouli-Stavridi, Eikonistika A', Adelt 29.1, 1974, 187–193.

Datsouli-Stavridi (1974c)

A. Datsouli-Stavridi, Eikonographia tes Autokraeiras Sabines eis ton Ellenikon Chronon, AAA 7, 1974, 261–267.

Datsouli-Stavridi (1975)

A. Datsouli-Stavridi, *Eikonistika B'*, *ADelt* 30.1, 1975, 185–192.

Datsouli-Stavridi (1977)

A. Datsouli-Stavridi, *Symbole sten Eikonographia tou Polydeuke*, *AAA* 10, 1977, 126–148.

Datsouli-Stavridi (1979a)

A. Datsouli-Stavridi, *Portraits tes Rōmaïkes Epoches sto Ethniko Archaialogiko Mouseio Athenōn*, *AAA* 12. I, 1979, 109–127.

Datsouli-Stavridi (1979b)

A. Datsouli-Stavridi, *Gynaïkeia portraits tes Epoches ton Severon sto Ethniko Archaialogiko Mouseio Athenon*, *AEphem* 1979, 226–230.

Datsouli-Stavridi (1980a)

A. Datsouli-Stavridi, *Paidika kai Neanika Portraits tes Rōmaiokratias sto Ethniko Archaialogiko Mouseio Athenōn*, *AAA* 13. 2, 1980, 319 – 350.

Datsouli-Stavridi (1980b)

A. Datsouli-Stavridi, *Ademosieuta Portraits tes Ioulioklaudianes Epoches sto Ethniko Archaialogiko Mouseio Athenōn*, *AEphem* 1980, 119–127.

Datsouli-Stavridi (1981b)

A. Datsouli-Stavridi, *Hysterorōma I Ka Portraits 2ou–5ou M. Ch. Aiōna sto Ethniko Archaialogiko Mouseio Athenōn*, *AEphem* 1981, 127–138.

Datsouli-Stavridi (1982a)

A. Datsouli-Stavridi, *Portraits tes Epoches tōn Antōninōn sto Ethniko Archaialogiko Mouseio Athenōn*, *AEphem* 1982, 215–226.

Datsouli-Stavridi (1982b)

A. Datsouli-Stavridi, *Augusteische Porträts aus dem Nationalmuseum zu Athen*, *WissZBerl* 31, 1982, 177 f.

Datsouli-Stavridi (1983)

A. Datsouli-Stavridi, *Portraits tou Ethnikou Archaialogikou Mouseiou*, *AEphem* 1983, 202–206.

Datsouli-Stavridi (1984)

A. Datsouli-Stavridi, *Romaïka Glypta apo to Ethniko Mouseio*, *AEphem* 1984, 161–190.

Datsouli-Stavridi (1985)

A. Datsouli-Stavridi, *ΡΩΜΑΪΚΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ* (1985).

Datsouli-Stavridi (1987a)

A. Datsouli-Stavridi, *Rōmaïka portraits sto mouseio tes Spartes* (Athen 1987).

Datsouli-Stavridi (1987b)

A. Datsouli-Stavridi, Ein Portraet der Faustina Minor im Akropolismuseum, RM 94, 1987, 107 f.

Datsouli-Stavridi (1996–1998)

A. Datsouli-Stavridi, Portraito tou Polydeuke sto Demotiko Mouseio Ioanninon, AAA 29–31, 1996–1998, 35–44.

De Grazia (1973)

C. E. De Grazia, Excavations of the American School of Classical Studies at Corinth: The Roman Portrait Sculpture (Diss. Columbia University 1973).

de Kersauson (1986)

K. de Kersauson, Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains Tome I. Portrait de la République et d'époque Julio-Claudienne (Paris 1986).

de Kersauson (1996)

K. de Kersauson, Catalogue des portraits romains Tome II. De l'année de la guerre civile (68-69 après J.-C.) à la fin de l'Empire (Paris 1996).

Delbrück (1912)

R. Delbrück, Antike Porträts (Bonn 1912).

Delbrück (1933)

R. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs (Berlin 1933).

Despinis et al. (2003)

G. Despinis – Th. Stefanidou-Tiveriou – Em. Voutiras, Katalogos Glypton tou Archaïologikou Mouseiou Thessalonikes II (Thessaloniki 2003).

Dontas (1954–1955)

G. Dontas, Kopf eines Neuplatonikers, AM 69–70, 1954–1955, 147–152 Taf. XIV.

Dontas (2004)

G. Dontas, Les Portraits Attiques au Musée de l'Acropole (Athen 2004).

Ducati (1938)

P. Ducati, L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII (Bologna 1938).

Dumont (1877)

A. Dumont, Bustes des cosmètes de l'éphébie attique, BCH I, 1877, 229–235.

Dumont (1878)

A. Dumont, Bustes des Cosmètes de l'éphébie attique, BCH II, 1878, 626.

Eyssenhardt (1868)

F. Eyssenhardt, Macrobius (Leipzig 1868).

FA (1952)

Fasti Archaeologici V, 1952.

Fabricius (1999)

J. Fabricius, Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten (München 1999).

Fejfer (2008)

J. Fejfer, Roman Portraits in Context (Berlin 2008).

Felletti Maj (1958)

B. M. Felletti Maj, Iconografia Romana Imperiale (1958).

Fittschen (1969)

K. Fittschen, Bemerkungen zu den Porträts des 3. Jahrhunderts nach Christus, Jdl 84, 1969, 197-236.

Fittschen (1970)

K. Fittschen, Zwei Römische Bildnisse in Kassel, RM 77, 1970, 132–143.

Fittschen (1971)

K. Fittschen, Zum angeblichen Bildnis des Lucius Verus im Thermen-Museum, Jdl 86, 1971, 214–252.

Fittschen (1975)

K. Fittschen, Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. im Spiegel der Kunst, in: G. Alföldi – F. Seibt – A. Timm (Hrsg.), Krisen in der Antike. Bewusstsein und Bewältigung (Düsseldorf 1975) 133–144.

Fittschen (1977)

K. Fittschen, Katalog der Antiken Skulpturen in Schloss Erbach (Berlin 1977).

Fittschen (1978)

K. Fittschen, Two Portraits of Septimius Severus and Julia Domna, IndUnArtB 1, 1978, Heft 2, 28–43.

Fittschen (1980)

K. Fittschen, Ein Bildnis in Privatbesitz – Zum Realismus römischer Porträts der mittleren und späteren Prinzipatszeit, in: R. A. Stucky – I. Jucker (Hrsg.), Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis. Festschrift Hans Jucker, AntK Beih. 12 (Basel 1980) 108–114.

Fittschen (1982a)

K. Fittschen, Hinterköpfe. Über den wissenschaftlichen Erkenntniswert von Bildnisrückseiten, in: B. von Freytag gen. Löringhoff – D. Mannsperger – F.

Prayon (Hrsg.), Praestant Interna. Festschrift Ulrich Hausmann (Tübingen 1982) 119–124.

Fittschen (1982b)

K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae (Göttingen 1982).

Fittschen (1984)

K. Fittschen, Über Sarkophage mit Porträts verschiedener Personen, MarbWPr 1984, 129–161.

Fittschen (1988)

K. Fittschen, Kinderporträt und offizielles Porträt im 2. Jh. n. Chr., in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hrsg.), *Ritratto Ufficiale e Ritratto Privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano*, Roma 26.–30. Settembre 1984 (Rom 1988) 303–306.

Fittschen (1989)

K. Fittschen, „Barbaren“-Köpfe: Zur Imitation Alexanders d. Gr. in der Mittleren Kaiserzeit, in: S. Walker – A. Cameron (Hrsg.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the Tenth British Museum Classical Colloquium* (London 1989) 108–113 mit Taf. 35–41.

Fittschen (1991)

K. Fittschen, Zur Datierung des Mädchenbildnisses vom Palatin und einiger anderer Kinderporträts der mittleren Kaiserzeit, *Jdl* 106, 1991, 297–309.

Fittschen (1992)

K. Fittschen, Zum Bildnis eines Römers in Thera, in: O. Brehm – S. Klie (Hrsg.), *ΜΟΥΣΙΚΟΣ ANHP*. Festschrift für Max Wegner (Bonn 1992) 115–118.

Fittschen (1992–1993)

K. Fittschen, *Ritratti maschili privati di epoca adrianea. Problemi della loro varietà*, *ScAnt* 6–7, 1992–1993, 445–485.

Fittschen (1994)

K. Fittschen, Rezension zu Kreikenbom (1992), *Gnomon* 66, 1994, 612–615.

Fittschen (1995)

K. Fittschen, Eine Stadt für Schaulustige und Müßiggänger. Athen im 3. und 2. Jh. v. Chr., in: M. Wörle–P. Zanker (Hrsg.), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium München 24. – 26. Juni 1993* (München 1995) 55–77.

Fittschen (1996)

EAA 2 Suppl. IV (1996) 750–760 s. v. *Ritratto–Roma* (K. Fittschen).

Fittschen (1999)

K. Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit* (Mainz 1999).

Fittschen (2000)

K. Fittschen, Nicht Sabina, AA 2000, 507–514.

Fittschen (2001a)

K. Fittschen, Eine Werkstatt attischer Porträtbildhauer im 2. Jh. n. Chr., in: Ch. Reusser, Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Kolloquium zum sechzigsten Geburtstag von Prof. Dietrich Willers, Bern 1998, HASB 4. Beih. (Zürich 2001) 71–77.

Fittschen (2001b)

K. Fittschen, Von Einsatzbüsten und freistehenden Büsten: Zum angeblichen Bildnis der „Keltenfürstin Adobogiona“ aus Pergamon, in: C. Evers – A. Tsingarida (Hrsg.), Rome et ses Provinces. Genèse & diffusion d'une image du pouvoir, Hommages à J.-Ch. Balty (Brüssel 2001) 109–117.

Fittschen (2008)

K. Fittschen, Über den Beitrag der Bildhauer in Athen zur Kunstproduktion im Römischen Reich, in: St. Vlizos (Hrsg.), Η Αθήνα κατά τη Ρωμαϊκή Εποχή. Προσφάτες ανακαλύψεις, νέες ερευνές (Athen 2008) 325–336.

Fittschen – Zanker (1983)

K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts (Mainz 1983).

Fittschen – Zanker (1994)

K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser und Prinzenbildnisse (Mainz 1994).

Flaemig (2007)

C. Flaemig, Grabarchitektur der römischen Kaiserzeit in Griechenland (Rahdorf 2007).

Fleck (2008)

Th. Fleck, Die Portraits Julianus Apostatas (Hamburg 2008).

Fless (1995)

F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs (Mainz 1995).

Follet (1976)

S. Follet, Athènes au II^e et au III^e siècle. Études chronologiques et prosopographiques (Paris 1976).

Fowden (1990)

G. Fowden, The Athenian agora and the progress of Christianity, *JRA* 3, 1990, 494–501.

Frantz (1965)

A. Frantz, From Paganism to Christianity in the Temples of Athens, *DOP* 19, 1965, 187–205.

Frantz (1975)

A. Frantz, Pagan Philosophers in Christian Athens, *PAPhs* 119, 1975, 29–38.

Frantz (1988)

A. Frantz, Late Antiquity: A. D. 267–700, *The Athenian Agora* 24 (Princeton 1988).

Fullerton (2000)

M. Fullerton, Statuary types and some perils of positivism, *JRA* 13, 2000, 510–514.

Ganszyniec (1922)

RE XI. 2, 1922, 1587–1607 (W. Ganszyniec).

Gauer (1977)

W. Gauer, Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf, *MAR* 13 (Berlin 1977).

Geominy (1989)

W. Geominy, Eleusinische Priester, in: *Festschrift Nikolaus Himmelmann*, *BJb Beih.* 47, 1989, 253–264.

Giuliano (1957)

A. Giuliano, *Catalogo dei Ritratti Romani del Museo Profano Lateranense* (Vatikan 1957).

Giuliano (1959)

A. Giuliano, La ritrattistica dell'Asia Minore dall'89 a. C. al 211 d. C., *RIA* 8, 1959, 146–201.

Giuliano (1959–1960)

A. Giuliano, Rilievo da Aphrodisias in onore di ΖΩΙΑΟΣ, *ASAtene* 21–22, 1959–1960, 389–401.

Giuliano (1965)

A. Giuliano, La cultura artistica delle province della Grecia in età romana (Epirus, Macedonia, Achaia: 146 a. C.–267 d. C.) (Rom 1965).

Goette (1984)

H. R. Goette, Das Bildnis des Marcus Vilonius Varro in Kopenhagen. Zu den Basen von Portraitbüsten und zum Realismus flavisch-traianischer Bildnisse, *Boreas* 7, 1984, 89–104.

Goette (1989)

H. R. Goette, Römische Kinderbildnisse mit Jugend-Locken, AM 104, 1989, 203–217.

Goette (1990)

H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990).

Goette (1999)

H. R. Goette, Rezension zu Havé-Nikolaus (1998), BJB 99, 1999, 617–619.

Goette (2003)

H. R. Goette, Zum Bildnis des Polydeukion. Stiltendenzen athenischer Werkstätten im 2. Jahrhundert n. Chr., in: P. Noelke (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2.–6. Mai 2001 (Mainz 2003) 549–557.

Goette – Hitzl (1987)

H. R. Goette – K. Hitzl, Zwei umgearbeitete Porträtköpfe in Olympia, AM 102, 1987, 283–293.

Goldscheider (1940)

L. Goldscheider, Roman Portraits (London 1940).

Goldscheider (1967)

Rodin Collectionneur. Ausstellungskatalog Paris (Paris 1967).

Graindor (1914)

P. Graindor, Inscriptions Attiques d'Époque Impériale. Textes inédites et Corrections, BCH 38, 1914, 351–443.

Graindor (1915)

P. Graindor, Les cosmètes du Musée d'Athènes, BCH 39, 1915, 241–401.

Graindor (1922)

P. Graindor, Marbres et textes antiques d'époque impériale (Gand 1922).

Graindor (1927)

P. Graindor, Athènes sous Auguste (Kairo 1927).

Graindor (1930)

P. Graindor, Un milliardaire antique. Hérode Atticus et sa famille (Kairo 1930).

Graindor (1931)

P. Graindor, Athènes de Tibère à Trajan (Kairo 1931).

Graindor (1934)

P. Graindor, Athènes sous Hadrien (Kairo 1934).

Gualandi (1977)

G. Gualandi, Una testa di Adriano da Hierapolis (Frigia), RdA 1, 1977, 64–88.

Habicht (1997)

Ch. Habicht, Roman Citizens in Athens (228–21 B. C.), in: M. C. Hoff – S. I. Rotroff (Hrsg.), The Romanization of Athens. Proceedings of an International Conference held at Lincoln, Nebraska (April 1996) (Oxford 1997) 9–17.

Hafner (1954)

G. Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik. Versuch einer landschaftlichen Gliederung (Berlin 1954).

Hahn (1989)

J. Hahn, Der Philosoph und die Gesellschaft. Selbstverständnis, öffentliches Auftreten und populäre Erwartungen in der hohen Kaiserzeit (Stuttgart 1989).

Hannestad (1974)

N. Hannestad, The Aelius Verus Portrait, AnalRom 7, 1974, 67–100.

Harrison (1953)

E. B. Harrison, The Portrait Sculpture, Athenian Agora 1 (Princeton 1953).

Harrison (1960a)

E. B. Harrison, Ancient Portraits from the Athenian Agora. Picture Book 5 (1960).

Harrison (1960b)

E. B. Harrison, New Sculpture from the Athenian Agora, 1959, Hesperia XXIX, 1960, 369–392.

Harrison (1965)

E. B. Harrison, Archaic and Archaistic Sculpture, The Athenian Agora 11 (Princeton 1965).

Harrison (1967)

E. B. Harrison, The Constantinian Portrait, DOP 21, 1967, 79–96.

Hausmann (1959)

U. Hausmann, Bildnisse zweier junger Römerinnen in Fiesole, Jdl LXXIV, 1959, 164–202.

Hausmann (1975)

U. Hausmann, Römerbildnisse (Stuttgart 1975).

Hausmann (1981)

U. Hausmann, Rezension zu Herrscherbild III,1 und Herrscherbild III, 3, *Gnomon* 53, 1981, 375–392.

Havé-Nikolaus (1998)

F. Havé-Nikolaus, Untersuchungen zu den kaiserzeitlichen Togastatuen griechischer Provenienz. Kaiserliche und private Togati der Provinzen Achaia, Creta (et Cyrene) und Teilen der Provinz Macedonia (Mainz 1998).

Hekler (1912)

A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer* (Stuttgart 1912).

Hekler (1922–1924)

A. Hekler, Studien zur römischen Porträtkunst, *ÖJh* 21–22, 1922–1924, 172–202.

Hekler (1934)

A. Hekler, *AA* 49, 1934, 206.

Hekler (1935b)

A. Hekler, Neue Porträtforschungen in Athen, *AA* 1935, 398–407.

Hekler (1938)

A. Hekler, Römische Bildnisstudien, *CrdA* III, 1938, 91–95.

Hekler (1940)

A. Hekler, Philosophen- und Gelehrtenbildnisse der mittleren Kaiserzeit. Beiträge zur antiken Bildungsgeschichte, *Antike* 16, 1940, 115–141.

Herrmann (1928)

P. Herrmann, Bronzener Bildniskopf im Albertinum zu Dresden, in: *Antike Plastik. Festschrift Walther Amelung* (Berlin 1928) 90–95.

Herrscherbild II, 4 (1939)

M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit. Das römische Herrscherbild II, 4 (Berlin 1939).

Herrscherbild II, 3 (1956)

M. Wegner, Hadrian. Plotina. Maciana. Matidia. Sabina. Das Römische Herrscherbild II, 3 (1956).

Herrscherbild II, 1 (1966)

G. Daltrop – U. Hausmann – M. Wegner, Die Flavier. Vespasian, Titus, Domitian, Nerva, Julia Titi, Domitilla, Domitia. Das Römische Herrscherbild II, 1 (Berlin 1966).

Herrscherbild III, 1 (1971)

H. B. Wiggers–M. Wegner, Caracalla. Geta. Plautilla. Macrinus bis Balbinus. Das römische Herrscherbild III, 1 (Berlin 1971).

Herrscherbild III, 3 (1979)

M. Wegner, Gordianus III. bis Carinus. Das römische Herrscherbild III, 3 (Berlin 1979).

Herrscherbild I, 4 (1989)

D. Boschung, Die Bildnisse des Caligula. Das römische Herrscherbild I, 4 (Berlin 1989).

Hiesinger (1975)

U. W. Hiesinger, The Portraits of Nero, AJA 79, 1975, 113–124.

Hünemörder (1999)

DNP 7, 1999, 441 f. s. v. Lorbeer (Ch. Hünemörder).

Humann (1904)

C. Humann, Magnesia am Mäander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891–1893 (Berlin 1904).

Inan – Rosenbaum (1966)

J. Inan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966).

Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979)

J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (Mainz 1979).

Johansen (1992)

F. Johansen, Catalogue Greek Portraits. Ny Carlsberg Glyptothek (Kopenhagen 1992).

Johansen (1994)

F. Johansen, Catalogue Roman Portraits I. Ny Carlsberg Glyptothek (Kopenhagen 1994).

Johansen (1995a)

F. Johansen, Catalogue Roman Portraits II. Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1995).

Johansen (1995b)

F. Johansen, Catalogue Roman Portraits III. Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1995).

Jucker (1961)

H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform (Olten 1961).

Jucker (1966)

H. Jucker, Zur Typologie der Münzbildnisse des Gordianus III., SchwMbl 16, 1966, 167–171.

Jucker – Willers (1983)

H. Jucker – D. Willers (Hrsg.), Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz. Ausstellungskatalog Bern (Bern 1983).

Kaibel (1878)

G. Kaibel, Epigrammata Graeca ex Lapidibus Conlecta (Berlin 1878).

Kallipolitou (1960)

V. G. Kallipolitou, Chalke Eikonistike Kephale tes Epoches tou Gallienou, AEphem 1960, 141–154.

Kaltsas (2002)

N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Los Angeles 2002).

Kaltsas (2007)

N. Kaltsas, The National Archaeological Museum (Athen 2007).

Kapetanopoulos (1992–1998)

E. Kapetanopoulos, The Reform of the Athenian Constitution under Hadrian, Horos 10–12, 1992–1998, 215–237.

Karagiorgas-Stathakopoulos (1978)

Th. Karagiorgas-Stathakopoulos, C. Ephoreia pro I. Storikon kai Klasikon Archaioyton, ADelt 33, 2. 1, 1978, 10–42.

Karanastasi (2008)

P. Karanastasi, Ta emerologia tou W. Dörpfeld apo tes anaskaphes sten dytike klity tes Akropoles kai to romaïko “Bakcheion“, in: St. Vlivos (Hrsg.), H Athena kata te Romaïke Epoche. Prospates anakalypseis, nees ereunes (Athen 2008) 269–290.

Karivieri (1994a)

A. Karivieri, The ‘House of Proclus’ on the Southern Slope of the Acropolis: A Contribution, in: P. Castrén (Hrsg.), Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens A.D. 267–529. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens I (Helsinki 1994) 115–139.

Karivieri (1994b)

A. Karivieri, The so-called Library of Hadrian and the Tetraconch Church in Athens, in: P. Castrén (Hrsg.), Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens A.D. 267–529. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens I (Helsinki 1994) 89–113.

Karo (1933)

G. Karo, Archäologische Funde von Mai 1932 bis Juli 1933. Griechenland und Dodekanes, AA 1933, 191–261.

Karouzou (1979)

S. Karouzou, Ethniko Mouseio (Athen 1979).

Kastriotis (1908)

P. Kastriotis, Katalogos Glypton tou Ethnikou Mouseiou (Athen 1908).

Kastriotis (1914)

P. Kastriotis, To Odeio tou Perikleous kai anaskaphai kata ten BA gonian tes Akropoleos, AEphem XXXII, 1914, 143–166.

Kastriotis (1919)

P. Kastriotis, Parartema tou Archaiologikou Deltiou tou 1919. To Odeion tou Perikleous, ADelt 5, 1919, 1–14.

Kastriotis (1923)

P. Kastriotis, Ioulianou tou Apostatou Kephale, AEphem 1923, 118–123.

Kavvadias (1880–1882)

P. Kavvadias, Glypta tou Ethnikou Mouseiou (Athen 1880–1882).

Kavvadias (1888)

P. Kavvadias, Archaiologikon Deltion tou Etous 1888. Teuchos Menos Maiou, ADelt 1888, 73 – 83.

Kiss (1975)

Z. Kiss, L'iconographie des Princes Julio-claudiens au Temps d'Auguste et de Tibère (Warschau 1975).

Kleiner (1987)

D. E. E. Kleiner, Roman Imperial Funerary Altars with Portraits (Rom 1987).

Kolbe (1921)

W. Kolbe, Studien zur attischen Chronologie der Kaiserzeit, AM XLVI, 1921, 105–156.

Kolega (1988)

M. Kolega, Kopf eines Jünglings, in: Antike Porträts aus Jugoslawien. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main (Frankfurt am Main 1988) 154 Kat. 172.

Kollwitz (1941)

J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit (Berlin 1941).

Kreikenbom (1992)

D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr., Jdl Ergh. 27, 1992.

Kron (1977)

U. Kron, Eine Pandion-Statue in Rom. Mit einem Exkurs zu Inschriften auf Plinthen, *Jdl* 92, 1977, 139–168.

Krumeich (2004)

R. Krumeich, ‚Klassiker‘ im Gymnasion. Bildnisse attischer Kosmeten der mittleren und späten Kaiserzeit zwischen Rom und griechischer Vergangenheit, in: B. Borg (Hrsg.), *Paideia: The World of the Second Sophistic* (Berlin 2004) 131–155.

Krumeich (2007)

R. Krumeich, Ehrenstatuen als Weihgeschenke auf der Athener Akropolis, in: Ch. Frevel – H. von Hesberg (Hrsg.), *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike* (Wiesbaden 2007) 381–413.

Krumeich (2008a)

R. Krumeich, Formen der statuarischen Repräsentation römischer Honoranden auf der Akropolis von Athen im späten Hellenismus und in der frühen Kaiserzeit, in: St. Vlizos (Hrsg.), *H Athena kata te Romaike Epoche. Prosphates anakalypseis, nees ereunes.* (Athen 2008) 353–370.

Krumeich (2008b)

R. Krumeich, Vergegenwärtigung einer ‚großen‘ Vergangenheit. Zitate älterer Bildnisse und retrospektive Statuen berühmter Athener im Athen der römischen Kaiserzeit, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Akten des Kolloquiums, Berlin 17.–19. Februar 2005* (Wiesbaden 2008) 159–175.

Kruse (1975)

H. J. Kruse, Römische weibliche Gewandstatuen des 2. Jhs. n. Chr. (Diss. Göttingen 1975).

Kübler (1952–1953)

K. Kübler, Zum Formwandel in der Spätantiken Attischen Tonplastik, *Jdl* 67–68, 1952–1953, 99–145.

Lagogianni-Georgakarakos (2002)

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Römischen Porträts Kretas I. Bezirk Heraklion, *CSIR* 6, 1, 1 (Athen 2002).

Lattanzi (1968)

E. Lattanzi, *I ritratti dei Cosmeti nel Museo Nazionale di Atene* (Rom 1968).

Lepsius (1890)

G. R. Lepsius, *Griechische Marmorstudien* (Berlin 1890).

Lohmann (1998)

DNP 5 (1998) 610 s. v. Hippothontis (H. Lohmann).

Lohmann (1999)

DNP 6 (1999) 630 s. v. Koile (H. Lohmann).

L'Orange (1933)

L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts (1933).

L'Orange (1947)

H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture (Oslo 1947).

L'Orange (1955–1957)

H. P. L'Orange, Byzantion 25–27, 1955–1957, 473–486.

Wiederabdruck in L'Orange (1973)

H. P. L'Orange, Plotinus-Paul, in: H. P. L'Orange (Hrsg.), Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art (Odense 1973) 32–42.

L'Orange (1975)

L'Orange, Some remarks on Late Greek Portraiture, especially regarding the Jamblichus type, ActaAArtHist VI, 1975, 59–63.

Maass (1996)

M. Maaß (Hrsg.), Delphi. Orakel am Nabel der Welt. Ausstellungskatalog Karlsruhe (Sigmaringen 1996).

Massner (1969/70)

A. Massner, Porträt eines Atheners aus der Zeit des Kaisers Gallienus, JbBernHistMus 49/50, 1969/70, 305–319.

Mathew (1943)

G. Mathew, The Character of the Gallienic Renaissance, JRS 33, 1943, 65–70.

Mattingly (1930)

H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum. Volume II. Vespasian to Domitian (London 1930).

Maurice (1908)

J. Maurice, Numismatique Constantinienne. Iconographie et Chronologie. Description historique des Emissions Monétaires I (Paris 1908).

Meischner (1964)

J. Meischner, Das Frauenporträt der Severerzeit (Berlin 1964).

Meischner (1981)

J. Meischner, Fragen zur römischen Porträtgeschichte unter besonderer Berücksichtigung kleinasiatischer Beispiele, BJB 181, 1981, 143–167.

Meischner (1982)

J. Meischner, Privatporträts der Jahre 195 bis 220 n. Chr., Jdl 97, 1982, 401–439.

Meischner (1984)

J. Meischner, Privatporträts aus den Regierungsjahren des Elagabal und Alexander Severus (218–235), Jdl 99, 1984, 319–351.

Meischner (1986)

J. Meischner, Die Porträtkunst der ersten und zweiten Tetrarchie bis zur Alleinherrschaft Konstantins: 293 bis 324 n. Chr., AA 1986, 223–250.

Meischner (1991)

J. Meischner, Das Porträt der theodosianischen Epoche II (400 bis 460 n. Chr.), Jdl 106, 1991, 385–407.

Meischner (2001)

J. Meischner, Bildnisse der Spätantike. 193–500. Problemfelder. Die Privatporträts (Berlin 2001).

Meyer (1985)

H. Meyer, Vibullius Polydeukion: Ein archäologisch-epigraphischer Problemfall, AM 100, 1985, 393 – 404.

Meyer (1991)

H. Meyer, Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit (München 1991).

Meyer (1994)

H. Meyer, Antinous and the Greek Renaissance. An introduction, in: H. Meyer (Hrsg.), Der Obelisk des Antinoos. Eine kommentierte Edition (München 1994) 151–163.

Miliadi (1955)

I. Miliadi, Anaskaphai notios tes Akropoleos, Prakt 1955, 47–50.

Mitsos – Vanderpool (1953)

M. Th. Mitsos – E. Vanderpool, Inscriptions from Athens, Hesperia XXII, 1953, 177–181.

Montini (1938)

I. Montini, Il ritratto di Augusto (Rom 1938).

Mühsam (1936)

A. Mühsam, Die attischen Grabreliefs in römischer Zeit (Berlin 1936).

Neudecker (1988)

R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (Mainz 1988).

Neugebauer (1921)

K. A. Neugebauer, Asklepios. Ein Beitrag zur Kritik römischer Statuenkopien, BWPr 78 (Berlin 1921).

Nodelman (1987)

S. Nodelman, The Portrait of Brutus the Tyrannicide, in: Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum 1, Occasional Papers on Antiquities 4 (Malibu 1987) 41–86.

Notopoulos (1949)

J. A. Notopoulos, Studies in the Chronology of Athens under the Empire, Hesperia XVIII, 1949, 1–57.

Oberleitner (1959)

W. Oberleitner, Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos, ÖJh 44, 1959, 83–100.

ohne Autor (1877)

ohne Autor, Fouilles aux abords de l'Érechtheion, BCH I, 1877, 359 f.

Oliver (1941)

J. H. Oliver, The Sacred Gerusia, Hesperia Suppl. 6 (Baltimore 1941).

Oliver (1942)

J. H. Oliver, Greek Inscriptions, Hesperia 11, 1942, 29–103.

Oliver (1980)

J. H. Oliver, Honor for an Athenian cosmete, ZPE 37, 97 f.

Papaspiridi (1927)

S. Papaspiridi, Guide du Musée National. Marbres, Bronzes et Vases (Athen 1927).

Paribeni (1934)

R. Paribeni, Il ritratto nell'arte antica (Mailand 1934).

Parlasca (1970)

K. Parlasca, Eine Iulia Domna-Büste aus der Sammlung Friedrichs des Großen, RM 77, 1970, 123–131.

Pervanoglu (1861)

P. Pervanoglu, AZ 19, 1861, 171 f.

Pfanner (1988)

M. Pfanner, Vom ‚laufenden Bohrer‘ bis zum ‚bohrlosen Stil‘. Überlegungen zur Bohrtechnik in der Antike, AA 1988, 667–676.

Pfanner (1989)

M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, *Jdl* 104, 1989, 157–257.

Pfuhl – Möbius (1977. 1979)

E. Pfuhl – H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs (Berlin 1977. 1979).

Philadelphus (1920–1921)

A. Philadelphus, Parartema tou Archaïologikou Deltiou tou 1920–21. *Archaïologike Periphereia. Perisylloge Archaïōn*, *ADelt* 6, 1920–1921, 115–131.

Picard (1926)

Ch. Picard, *La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine* (Paris 1926).

Picón et al. (2007)

C. A. Picón – J. R. Mertens – E. J. Milleker – Chr. S. Lightfoot – S. Hemingway, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art. Greece. Cyprus. Etruria. Rome* (New York 2007).

Polaschek (1969)

K. Polaschek, Untersuchungen zu griechischen Mantelstatuen. Der Himantiontypus mit Armschlinge (Berlin 1969).

Polaschek (1972)

K. Polaschek, Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zur Haartracht in julisch-claudischer Zeit, *TrZ* 35, 1972, 141–210.

Pollini (2002)

J. Pollini, *The Cobannus Hoard. Gallo-Roman Bronzes and the Process of Romanization* (Leiden 2002).

Poulsen (1923)

F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* (Oxford 1923).

Poulsen (1928)

F. Poulsen, *Portrait d'un philosophe néoplatonicien trouvé à Delphes*, *BCH* 52, 1928, 245–255.

Poulsen (1929–1931)

F. Poulsen, *Sengraeske Portraetter* (Kopenhagen 1929–1931).

Poulsen (1932)

F. Poulsen, *Portraits de deux Rois de Pergame*, in: *Mélanges G. Glotz II* (Paris 1932) 751–756.

Poulsen (1939)

F. Poulsen, *Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse* (Kopenhagen 1939).

Poulsen (1962)

V. Poulsen, Rezension zu Rosenbaum (1960) *Gnomon* 34, 1962, 401–403.

Poulsen (1968)

V. Poulsen, Notes on a group of Attic portraits, *RA* 1968, 267–278.

Poulsen (1974)

V. Poulsen, *Les portraits romains II* (Kopenhagen 1974).

Price (1984)

S. R. F. Price, *Rituals and Power. The Roman imperial cult in Asia Minor* (Cambridge 1984).

Riccardi (2000)

L. A. Riccardi, Uncanonical Imperial Portraits in the Eastern Roman Provinces. The Case of the Kanellopoulos Emperor, *Hesperia* 69, 2000, 105–132.

Riccardi (2007)

L. A. Riccardi, The bust-crown, the Panhellenion, and Eleusis. A new portrait from the Athenian Agora, *Hesperia* 76, 2007, 365–390.

Richter (1948)

G. M. A. Richter, *Roman Portraits* (New York 1948).

Richter (1965a)

G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks I* (London 1965).

Richter (1965b)

G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks II* (London 1965).

Richter (1965c)

G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks III* (London 1965).

Ridgway (1964)

B. S. Ridgway, The Date of the So-called Lysippean Janson, *AJA* 68, 1964, 113–128.

Riemann (1940)

H. Riemann, *Die Skulpturen vom 5. Jahrhundert bis in römische Zeit. Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen II* (Berlin 1940).

Rocchetti (1974–1975)

L. Rocchetti, Un nuovo ritratto di Balbino, *ASAtene* 36–37, 1974–1975, 393–400.

Rodenwaldt (1919)

G. Rodenwaldt, *Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike*, *BWPr* 76 (Berlin 1919).

Rodenwaldt (1927)

G. Rodenwaldt, Die Kunst der Antike (Hellas und Rom) ³(Berlin 1927).

Rodenwaldt (1930a)

G. Rodenwaldt, Der Klinensarkophag von S. Lorenzo, Jdl 45, 1930, 117–189.

Rogge (1995)

S. Rogge, Die attischen Sarkophage I. Achill und Hippolytos, ASR 9. 1. 1 (Berlin 1995).

Romiopoulou (1997)

K. Romiopoulou, Ελληνορωμαϊκά Γλυπτά του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (Athen 1997).

Romiopoulou (o. J.)

K. Romiopoulou, ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ. ΣΥΛΛΟΓΗ ΡΩΜΑΪΚΩΝ ΓΛΥΠΤΩΝ (Athen o. J.).

Rosenbaum (1960)

E. Rosenbaum, A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture (London 1960).

Rotili (1972)

M. Rotili, L'arco di Traiano a Benevento (Rom 1972).

Rüsch (1969)

A. Rüsch, Das kaiserzeitliche Porträt in Makedonien, Jdl 84, 1969, 59–196.

Rumscheid (2000)

J. Rumscheid, Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit, IstForsch 43 (Tübingen 2000).

Saletti (1967)

C. Saletti, Ritratti Severiani (Rom 1967).

Sande (1973)

S. Sande, Antikke Portretter I Norsk Privateie, in: A. Seeberg u. a. (Hrsg.), Streiftog I Antikken. Til H. P. L'Oranges 70-Årsdag (Oslo 1973) 41–52.

Sande (1975)

S. Sande, Zur Porträtplastik des 6. nachchristlichen Jahrhunderts, ActaInstRomNorv 6, 1975, 65–186.

Scatozza Höricht (1986)

L. A. Scatozza Höricht, Il volto dei filosofi antichi (Neapel 1986).

Schefold (1943)

K. Schefold, Die Bildnisse der Antiken Dichter, Redner und Denker (Basel 1943).

Schefold (1997)

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker ²(Basel 1997).

Schmidt (1967)

E. E. Schmidt, Römische Frauenstatuen (ohne Ort 1967).

Schörner (2003)

G. Schörner, Votive im römischen Griechenland. Untersuchungen zur späthellenistischen und kaiserzeitlichen Kunst- und Religionsgeschichte (Stuttgart 2003).

Schrader (1896)

H. Schrader, Die Ausgrabungen am Westabhang der Akropolis. III. Funde im Gebiete des Dionysion, AM 21, 1896, 265–286.

Schröder (1993)

S. F. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid I. Die Porträts (Mainz 1993).

Schröder (2009)

S. F. Schröder (Hrsg.), Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden (Madrid 2009).

Schweitzer (1942)

B. Schweitzer, Der Große Kameo des Grünen Gewölbes in Dresden, RM 57, 1942, 92–115.

Schweitzer (1948)

B. Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik (Leipzig 1948).

Severin (1972)

H. G. Severin, Zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. (München 1972).

Shear (1933a)

T. L. Shear, The Latter Part of the Agora Campaign of 1933, AJA 37, 1933, 540–548.

Shear (1935a)

T. L. Shear, The Sculpture found in 1933, Hesperia 4, 1935, 371–420.

Shear (1935b)

T. L. Shear, Archaeological Notes. The Agora Excavations, AJA 39, 1935, 437–447.

Shear (1936)

T. L. Shear, The Campaign of 1935, Hesperia 5, 1936, 1–42.

Shear (1971)

T. L. Shear, *The Athenian Agora: Excavations of 1970*, *Hesperia* 40, 1971, 241–279.

Shear (1973a)

T. L. Shear, *The Athenian Agora: Excavations of 1972*, *Hesperia* 42, 1973, 359–407.

Shear (1973b)

T. L. Shear, *The Athenian Agora: Excavations of 1971*, *Hesperia* 52, 1973, 121–179.

Sironen (1994)

A. Sironen, *Life and Administration of Late Roman Attica in the Light of Public Inscriptions*, in: P. Castrén (Hrsg.), *Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens A.D. 267–529*. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens I (Helsinki 1994) 15–62.

Smith (1988)

R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (Oxford 1988).

Smith (1998)

R. R. R. Smith, *Cultural choice and political identity in honorific portrait statues in the Greek east in the second century A.D.*, *JRS* 88, 1998, 56–93.

Stähli (1992)

A. Stähli, *Ornamentum academiae. Kopien griechischer Bildnisse in Hermenform*, *ActaHyp* 4, 1992, 147–172.

Staïs (1907)

V. Staïs, *Guide Illustré. Marbres et Bronzes du Musée National, 1er Volume* (Athen 1907).

Stavridi (1976a)

A. Stavridi, *Mikre Herakleiotissa apo te Romaïke sylloge tou Ethnikou Archaïologikou Mouseiou*, *AAA* IX, 1976, 96–107.

Stavridi (1976b)

A. Datsouli-Stavridi, *He Eikonographia tes Faustinas tes Presbyteres ston Elleniko Choro*, *AEphem* 1976, 133–140.

Stavridis (1981a)

A. Stavridis, *Porträtkopf eines julisch-claudischen Prinzen (?) im Nationalmuseum zu Athen*, *RM* 88, 1981, 403–405.

Steinhauer (2001)

G. Steinhauer, *To Archaïologiko Mouseio Peiraios* (Athen 2001).

Stemmer (1978)

K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen (Berlin 1978).

Stemmer (1988)

K. Stemmer (Hrsg.), Kaiser Marc Aurel und seine Zeit – Das Römische Reich im Umbruch. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1988).

Stern (1975)

W. M. Stern, Studies in Hadrianic Private Portraiture (Indiana 1975).

Stewart (1998)

A. Stewart, Goddess or Queen? A Colossal Marble Head in the Athenian Agora, in: O. Palagia – W. Coulson (Hrsg.), Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Conference held at the American School of Classical Studies at Athens, March 15–17, 1996 (Oxford 1998) 83–91.

Strong (1926)

E. Strong, La Scultura Romana da Augusta a Costantino. Vol. II: L'arte del ritratto in Roma (Florenz 1926).

Strong (1928)

E. Strong, Catalogue of the Greek & Roman Antiques in the Possession of The Right Honourable Lord Melchett (Oxford 1928).

Stuart (1938)

M. Stuart, The Portraiture of Claudius, Preliminary Studies (New York 1938).

Stutzinger (1983)

D. Stutzinger, Porträt eines Unbekannten, in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und Frühes Christentum. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main (Frankfurt am Main 1983), 604 f. Kat. 198.

Sybel (1881)

L. von Sybel, Katalog der Skulpturen zu Athen (Athen 1881).

Templ (1984)

P. K. G. Templ, Ὁ Ἀγνωστος Σείριος (Athen 1984).

Themelis (2001)

P. Themelis, Roman Messene. The Gymnasium, in: O. Salomies (Hrsg.), The Greek East in the Roman Context. Proceedings of a Colloquium organised by the Finnish Institute at Athens May 21 and 22, 1999 (Helsinki 2001) 119–126.

Thiemann (1959)

E. Thiemann, Hellenistische Vatergottheiten. Das Bild des bärtigen Gottes in der nachklassischen Kunst (Münster 1959).

Thompson (1940)

H. A. Thompson, The Tholos of Athens and its Predecessors, *Hesperia* Suppl. 4 (Princeton 1940).

Thompson (1948)

H. A. Thompson, The Excavation of the Athenian Agora. Twelfth Season: 1947, *Hesperia* 17, 1948, 149–196.

Thompson (1949)

H. A. Thompson, Excavations in the Athenian Agora: 1948, *Hesperia* 18, 1949, 211–229.

Thompson (1950)

H. A. Thompson, The Odeion in the Athenian Agora, *Hesperia* 19, 1950, 31–141.

Thompson (1950a)

H. A. Thompson, Excavations in the Athenian Agora: 1949, *Hesperia* 19, 1950, 313–337.

Thompson (1953)

H. A. Thompson, Excavations in the Athenian Agora: 1952, *Hesperia* 22, 1953, 24–56.

Thompson (1959a)

H. A. Thompson, Activities in the Athenian Agora: 1958, *Hesperia* 28, 1959, 91–108.

Thompson (1959b)

H. A. Thompson, Athenian Twilight: A. D. 267 – 600, *JRS* 49, 1959, 61–72.

Thompson (1962)

H. A. Thompson, Activities in the Athenian Agora: 1959, *FA* 14, 1962, 3131.

Thompson (1988)

H. A. Thompson, The Palace of the Giants, in: Frantz (1988) 95–116.

Travlos (1971)

J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (Tübingen 1971).

Trillmich (1974)

W. Trillmich, Ein Bildnis der Agrippina Minor von Milreu/Portugal, *MM* 15, 1974, 184–202.

Trillmich (1982)

W. Trillmich, “Ausländer”-Porträts in der mittleren Kaiserzeit, *WissZBerl* 31, 1982, 297.

Trillmich (1984)

W. Trillmich, Beobachtungen am Bildnis der Agrippina Maior oder: Probleme und Grenzen der 'Typologie', *MM* 25, 1984, 135–158.

Tzachou-Alexandri (1989)

O. Tzachou-Alexandri (Hrsg.), *Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece* (Athen 1989).

Vermeule (1954)

C. Vermeule, Rezension zu Harrison (1953), *AJA* 58, 1954, 253–255.

Vermeule (1959–1960)

C. Vermeule, *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*, *Berytus* 13, 1959–1960, 1–82.

Vermeule (1968)

C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (Cambridge 1968).

Vierneisel – Zanker (1979)

K. Vierneisel – P. Zanker (Hrsg.), *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom* (München 1979).

von Bothmer (1990)

D. von Bothmer, *Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection. Ausstellungskatalog New York* (New York 1990).

von den Hoff (1994)

R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus* (München 1994).

von Gonzenbach (1957)

V. von Gonzenbach, *Untersuchungen zu den Knabenweihen im Isiskult der römischen Kaiserzeit* (Bonn 1957).

von Heintze (1958)

H. von Heintze, Rez. zu Herrscherbild II, 3, *Gymnasium* 65, 1958, 473–478.

von Heintze (1959)

H. von Heintze, *Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. 5. Der Knabe des Acilia-Sarkophags*, *RM* 66, 1959, 175–191.

von Heintze (1962)

H. von Heintze, Rezension zu Rosenbaum (1960), *AJA* 66, 1962, 111–113.

von Heintze (1963)

H. von Heintze, *Vir Sanctus et Gravis. Bildniskopf eines spätantiken Philosophen*, *JbAChr* 6, 1963, 35–53.

von Heintze (1964)

H. von Heintze, Rez. H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch, *Gymnasium* 71, 1964, 497–500.

von Heintze (1966–1967)

H. von Heintze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr., *RM* 73–74, 1966–1967, 190–231.

von Heintze (1983)

H. von Heintze, Θεῖος ἀνὴρ – Homo spiritualis, in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), *Spätantike und Frühes Christentum. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main* (Frankfurt am Main 1983) 180–190.

von Moock (1998)

D. W. von Moock, Die figürlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit. Studien zur Verbreitung, Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1998).

von Mosch (1996)

H.-Ch. von Mosch, Das panegyrische Münzprogramm Athens in der Kaiserzeit, in: M. Flashar et al. (Hrsg.), *Retrospektive. Konzepte von Vergangenheit in der griechisch-römischen Antike* (München 1996) 159–178.

von Sydow (1969)

W. von Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. (Bonn 1969).

Vorster (1998a)

Ch. Vorster, Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung in römischen Villen (Wiesbaden 1998).

Vorster (1998b)

Ch. Vorster, Hellenistische Skulpturen in Rom. Zur Pflege 'Antiker' Statuen in der Kaiserzeit, in: M. Cima – E. La Rocca (Hrsg.), *Horti Romani. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 4–6 maggio 1995* (Rom 1998) 275–294.

Voutiras (1981)

E. Voutiras, Ein wiedergewonnenes attisches Porträt der Spätantike, *AM* 96, 1981, 201–208.

Walters (1988)

E. J. Walters, Attic Grave Reliefs that Represent Women in the Dress of Isis, *Hesperia Suppl.* 22 (Princeton New Jersey 1988).

Watzinger (1901)

C. Watzinger, Die Ausgrabungen am Westabhang der Akropolis V. Einzelfunde, *AM* 26, 1901, 305–332.

Weber (1954)

H. Weber, Rezension zu Harrison (1953), *Gnomon* 26, 1954, 364–374.

Weber (1956)

H. Weber, Eine spätgriechische Jünglingsstatue, OIBer 5, 1941–1952 (1956), 128–148.

Wegner (1938)

M. Wegner, Datierung römischer Haartrachten, AA 53, 1938, 276–327.

Wegner (1980)

M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, II. Teil, Boreas 3, 1980, 12–116.

Wegner (1988)

M. Wegner, Bildnis des Aelius Verus, ÖJh 58, 1988, 63–71.

Wegner – Unger (1984)

M. Wegner – R. Unger, Verzeichnis der Bildnisse von Hadrian und Sabina, Boreas 7, 1984, 105–156.

Weisser (2002)

B. Weisser, Athen in der Römerzeit, in: Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2002) 662–669.

West (1941)

R. West, Römische Porträtplastik, II. Band (München 1941).

Wiegand (1904)

Th. Wiegand, Reisen in Mysien, AM 29, 1904, 254–339.

Willers (1990)

D. Willers, Hadrians panhellenisches Programm. Archäologische Beiträge zur Neugestaltung Athens durch Hadrian, Antike Kunst, Beih. 16 (Basel 1990).

Wood (1981)

S. Wood, Subject and Artist: Studies in Roman Portraiture of the Third Century, AJA 85, 1981, 59–68.

Wrede (1981)

H. Wrede, Consecratio in Formam Deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1981).

Wrede (1986)

H. Wrede, Die antike Herme (Mainz 1986).

Wünsche (1980)

R. Wünsche, Eine Bildnisherme in der Münchner Glyptothek. Bemerkungen zum römischen Dichterporträt, MüJb 31, 1980, 13–34.

Wünsche (2005)

R. Wünsche, Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur (München 2005).

Young (1951)

R. S. Young, An Industrial District of Ancient Athens, *Hesperia* 20, 1951, 135–288.

Zanker (1980)

P. Zanker, Ein hoher Offizier Trajans, in: R. A. Stucky – I. Jucker (Hrsg.), *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis. Festschrift Hans Jucker* (Basel 1980) 196–202.

Zanker (1982)

P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, *WissZBerl* 31, 1982, 307–312.

Zanker (1983)

P. Zanker, Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps. (München 1983).

Zanker (1995a)

P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995).

Zanker (1995b)

P. Zanker, Brüche im Bürgerbild? Zur bürgerlichen Selbstdarstellung in den hellenistischen Städten, in: M. Wörle – P. Zanker (Hrsg.), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium München 24. – 26. Juni 1993* (München 1995) 251–273.

Zoridis (1984)

P. Zoridis, Two new Roman Portraits from Athens, *AJA* 88, 1984, 592–594.