

Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab.

Historisk-filologiske Meddelelser. **IV**, 1.

IKONOGRAPHISCHE MISCELLEN

VON

FREDERIK POULSEN

MIT 35 TAFELN UND 21 ABBILDUNGEN IM TEXT



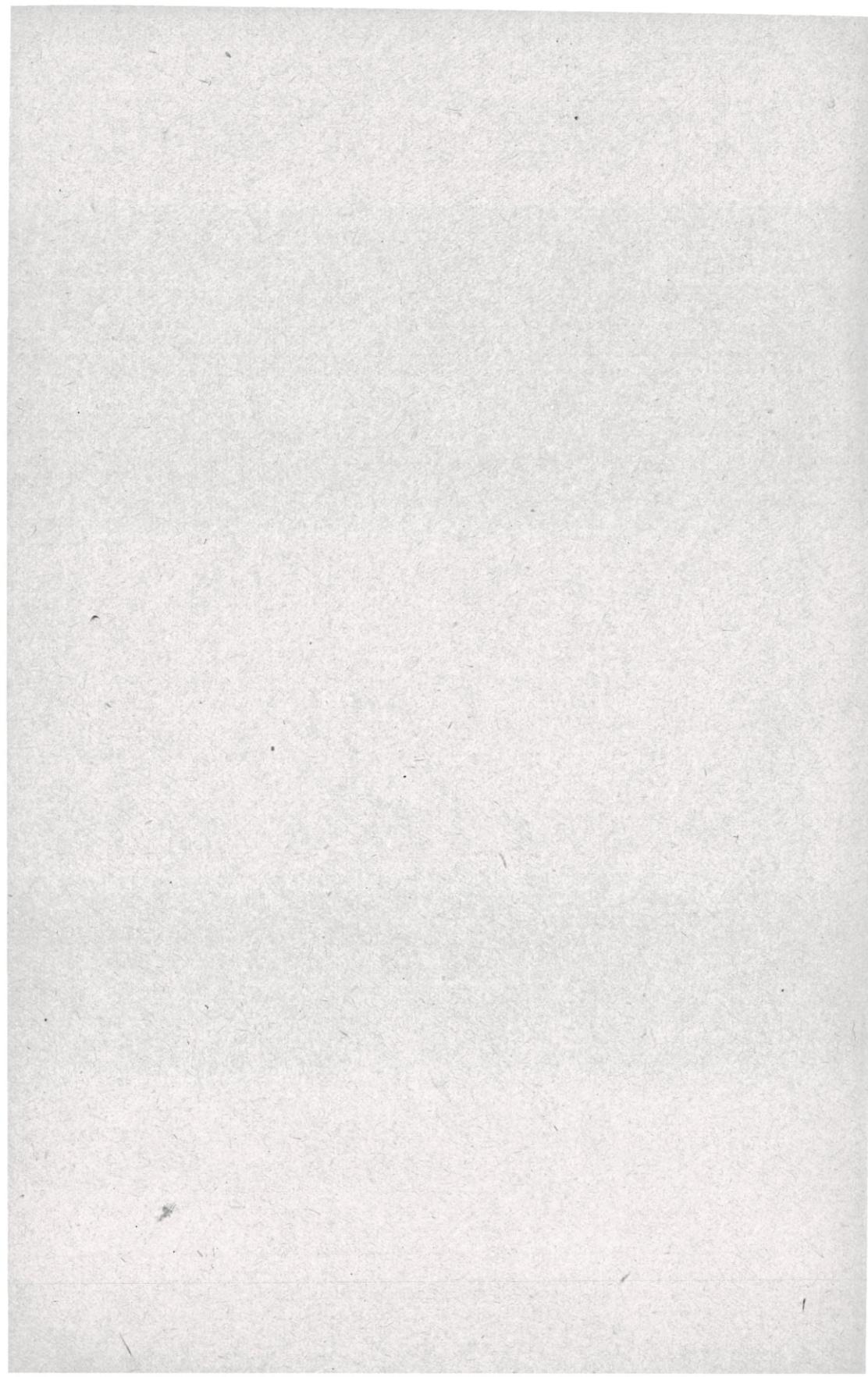
KØBENHAVN

HOVEDKOMMISSIONÆR: ANDR. FRED. HØST & SØN, KGL. HOF-BOGHANDEL

BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI

1921

Pris: Kr. 12,00.



Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab.

Historisk-filologiske Meddelelser. **IV**, 1.

IKONOGRAPHISCHE MISCELLEN

VON

FREDERIK POULSEN

MIT 35 TAFELN UND 21 ABBILDUNGEN IM TEXT



KØBENHAVN

HOVEDKOMMISSIONÆR: ANDR. FRED. HØST & SØN, KGL. HOF-BOGHANDEL.
BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI

1921

I.

Zwei antike Porträts auf Steensgaard.

In den letzten Jahren habe ich mehrfach die Frage gestellt, ob es denn wirklich auf den adeligen Gütern Dänemarks keine antiken Skulpturen gibt, aber immer ohne Erfolg, bis ich in diesem Sommer 1920 auf einer Radfahrt durch Fünen von dem Lehnsgrafen Hendrik Bille Brahe Selby zu Steensgaard erfuhr, dass er auf seinem benachbarten Gut Hvedholm einige, wie er glaubte, antike Skulpturen besass, die noch nie von einem Fachmann untersucht worden waren. Es stellte sich heraus, dass die Sammlung, die sein Urgrossvater ungefähr um 1780 von einer Italienreise heimgebracht hatte, aus 5 Stücken bestand, von denen zwei Fälschungen aus dem 18. Jahrh., eines ein sehr geflickter Zeuskopf und zwei gute antike Hermenporträts waren. Die beiden letzteren schienen mir so interessant, dass sie auf meinen Vorschlag von dem unbewohnten Hvedholm nach Steensgaard übergeführt wurden, wo ich sie durch das lebenswürdige Entgegenkommen des Grafen in aller Ruhe studieren und von einem Photographen aus der benachbarten Stadt Faaborg aufnehmen lassen konnte. Ich lege hiermit diese beiden Zeugnisse davon, dass auch der dänische Adel von der grossen englischen Dilettantibewegung des 18. Jahrh. nicht ganz unberührt geblieben ist, der internationalen Wissenschaft vor.

1. Herme des attischen Redners Hypereides

(Taf. 1—3 und Fig. 1).

Marmor. Höhe 0,58, Höhe des Kopfes 0,27. Das ganze Hermenstück bis zum Halsansatz modern. In Marmor geflickt die Nase, in Gips ein Teil des rechten Ohres. Abgestossen etwas vom linken Ohr und Teilchen von den Brauen und vom rechten Augenlid. Die Oberfläche ist ziemlich verwittert, besonders am Schädel und um den Mund herum. Der Marmor weist einige Stiche auf, u. a. hinter dem linken Ohr.

Der Kopf gehörte nicht ursprünglich zu einer Herme, sondern war zum Einsetzen in eine Gewandstatue bestimmt. Eine Partie des Chitons ist noch vor der rechten Schulter erhalten und gleichfalls etwas vom Himation im Nacken. Diese Gewandreste in Verbindung mit der lebhaften, sehr charakteristischen Haltung des Kopfes geben dieser Replik einen hohen Wert und bilden die erste Grundlage für die spätere Entdeckung des ursprünglichen Statuentypus.

Aber auch die Stirn, die Augen und die Wangen sind wie die Rundung des Schädels oberhalb der Ohren vorzüglich modelliert und machen den Kopf sehr wirkungsvoll. Man beachte besonders die charaktervollen Stirnrunzeln und die »Krähenfüsse« am äusseren Augenwinkel. Nur der Mund und der Schnurrbart haben zu viel gelitten und beeinträchtigen den Eindruck etwas. Dagegen sind bei keiner anderen Replik die Hautfalten am Nacken so wie hier zu sehen.

Von diesem Porträtkopf waren schon vier Wiederholungen bekannt: 1) eine Doppelherme in Compiègne (Espérandieu: *Recueil V S. 144 nr. 3892*); 2) ein Kopf in der Ny Carlsberg Glyptothek (Nr. 422); 3) ein Kopf im Museo Torlonia (Museo Torlonia Taf. VIII 30); 4) ein kleiner Kopf in Wien, gefunden in Athen und fälschlich als Platon ver-

öffentlich (Benndorf, Oesterr. Jahresh. II 1889 Taf. IV und S. 250). Der Kopf von Steensgaard ist also die fünfte Replik und bestätigt nochmals, dass wir es hier mit einem berühmten Griechen zu tun haben.

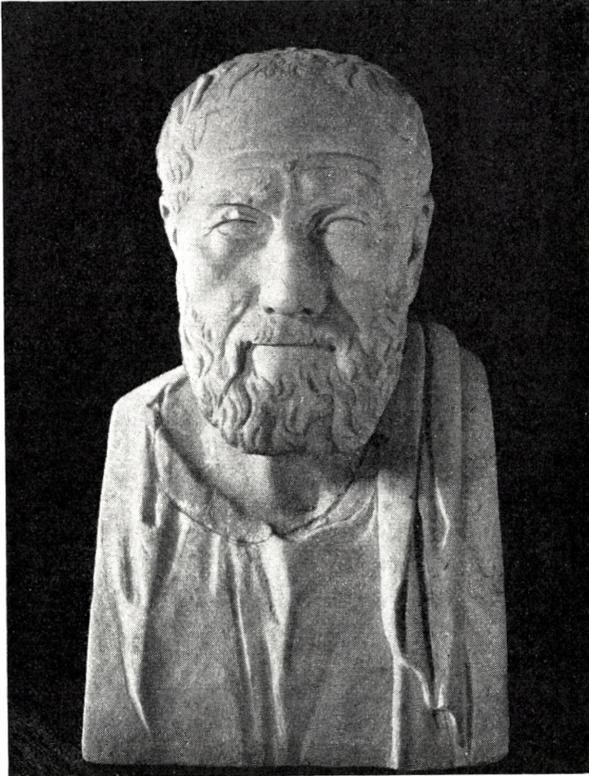


Fig. 1. Herme des attischen Redners Hypereides.
Steensgaard. Fünen.

In einem Artikel in den *Monuments Piot* XXI 1913 S. 47—58 habe ich die beiden erstgenannten Repliken veröffentlicht und nachzuweisen gesucht, dass dieser markante Kopf, dessen Original der Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. angehört hat, den attischen Redner Hypereides darstellen muss. Der Ausgangspunkt für die Bestimmung ist die Doppel-

herme im Musée Vivienel in Compiègne, in der dieser Kopf mit einem Frauenkopf von ausgesprochen praxitelischer Haartracht verbunden ist. Da der männliche Kopf kein Charakterporträt sein kann, wird der Kreis eng gezogen: es können in dieser Doppelherme weder Alkaios-Sappho noch Pindar-Korinna dargestellt sein. Von den praxitelischen Frauenporträts war keines so berühmt wie das der Hetäre Phryne, und mit Phryne verband in der römischen Kaiserzeit, wo die Kopien ausgeführt sind, die Legende den Redner Hypereides, der die Freisprechung der Hetäre durch die gewaltsame Entblössung ihres schönen Körpers erreicht haben sollte. Der Typus des männlichen Kopfes steht denjenigen der attischen Rednerporträts aus demselben Jahrhundert, Lysias und Isokrates so nahe, dass z. B. die Replik des Torloniamuseums bis auf unsere Zeit Lysias benannt worden ist. Das bedeutet bei der Neigung der griechischen Porträtkünstler zur Typisierung sehr viel (so waren ja z. B. die Staatsmänner, wie Perikles und Thukydides, im Gegenteil durch knapp gehaltene Haar- und Barttracht charakterisiert) und macht die Deutung noch wahrscheinlicher. Ich verweise für die Einzelheiten der Beweisführung auf meinen eben genannten Aufsatz und bemerke nur, dass meine Deutung bisher nicht bestritten worden ist, dass aber verschiedene Forscher¹, u. a. STUDNICZKA, brieflich zugestimmt haben.

Die beste Charakteristik von Hypereides als Redner gibt die Schrift *περὶ ὑψους* 34, 1—2: »Wenn Verdienste nach einem anderen Masstab als dem einzig richtigen gewürdigt werden sollten, dann wäre Hypereides Demosthenes an allem überlegen. Denn er hat als Redner eine grössere Anzahl Vorzüge und mehr Saiten auf seinem Instrument; er

¹ Vgl. LECHAT, *Revue des études anciennes* XVII 1915 S. 317 ff.

ähnelt dem Pentathleten darin, dass er in allen Kampfspielen anderen Kampfgenossen den ersten Rang zwar überlassen muss, dass er aber der erste unter den in allen Dingen tüchtigen ist. Hypereides ahmt die Vorzüge des Demosthenes in allem mit Ausnahme der Komposition nach, und er verbindet sie mit der Fähigkeit und dem Reiz eines Lysias. Denn er redet einfach, wenn es nötig ist, und sagt nicht alles in gleichmässigem Ton wie Demosthenes. Er besitzt das Vermögen, in süsser und einschmeichelnder Form zu charakterisieren, und unzählig sind die Witze von ihm, die erzählt werden; er beherrscht den feinsten Spott, den vornehmen Ton, er manövriert tüchtig mit ironischen Ausbrüchen, mit geschmackvollem und leichtem Scherz, nicht wie die Attiker pflegen, sondern indem er sie nur im rechten Augenblick verwendet; er besitzt die Fähigkeit, lächerlich zu machen, grosse, komische Kraft und Treffsicherheit und, um es kurz zu sagen, eine unvergleichliche Grazie in allem, was er unternimmt. Er versteht es auch vortrefflich, Mitleid zu erwecken, erzählt elegant eine Geschichte, und mit seiner biegsamen Natur ist er in Digressionen leichtbeweglich, wie z. B. in seiner poetischen Erwähnung von Leto; in seiner Leichenrede ist er pompös wie kaum ein anderer.

Vielleicht finden wir eines Tages die ganze Statue dieser blendenden Persönlichkeit, die Statue, von der die Gewandfalten und die starke Beweglichkeit des Kopfes von Steensgaard uns die erste Ahnung geben.

2. Herme des Chrysispos

(Fig. 2 und Taf. 4—5).

Marmor. Höhe 0,43. Höhe des Kopfes 0,24. Der Hermenschaft neu. Geflickt in Marmor die Nase, die linke Seite des Schädels und des Nackens mit dem Ohr, das rechte

Ohr. In Gips die rechte Braue. Die Oberfläche ist sehr verwittert, der ganze Mund mit Schnurrbart und der Mitte des Kinnbartes ist überarbeitet und die rechte Wange stark geputzt. Aber trotz der Zerstörung hat der Kopf Wert durch

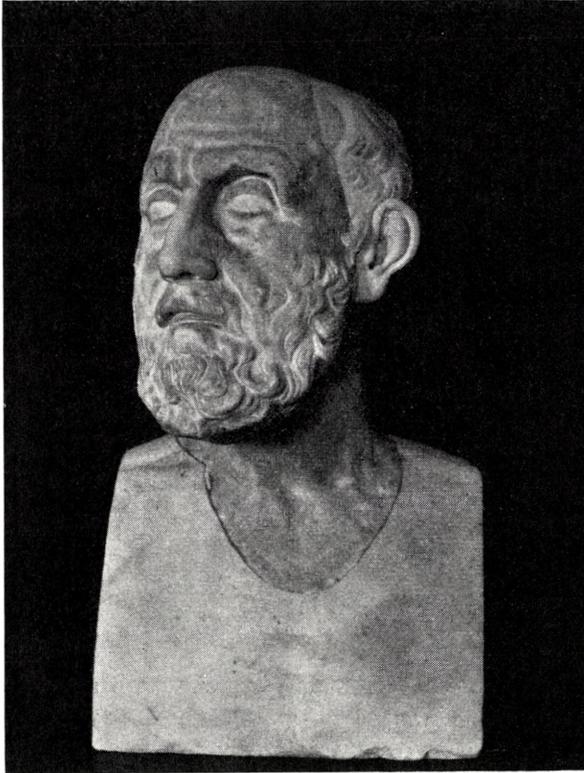


Fig. 2. Herme des Chrysisppos.
Steensgaard. Fünen.

die wohlerhaltene Stirn, die Augen und durch die ausgeprägte Neigung und Wendung des Halses und Kopfes.

Die Bestimmung dieser eigenartigen Gelehrtenphysiognomie als das Porträt des Stoikers Chrysisppos ist schon hypothetisch von MILCHHOEFER und GERCKE versucht worden, und zwar durch die Kombination einer Bronzemünze von

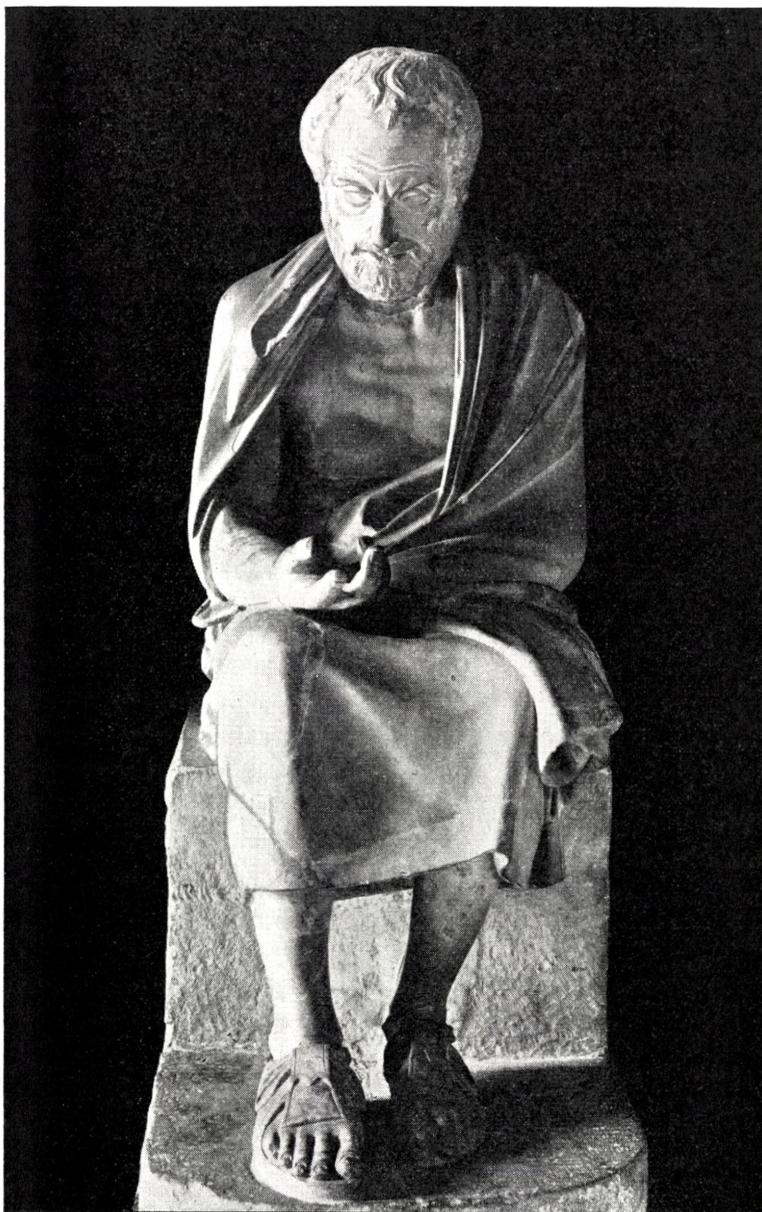


Fig. 3. Statue des Chrysippos.
Louvre. Paris.

Soloi, die diesen Kopf trägt, mit Zeugnissen von Plinius, Sidonius Apollinaris, Cicero und Diogenes Laërtius und mit einer sitzenden Statue im Louvre (Fig. 3), die aus der Borghesesammlung stammt, und der man unrichtig einen antiken Kopf von Aristoteles aufgesetzt hat.¹ Die Zweifel BERNOULLIS an der Richtigkeit dieser Benennung stellten sich als unbegründet heraus durch die Auffindung und Veröffentlichung einer kopflosen, mit Inschrift versehenen Herme in Athen, welche noch im Nacken die charakteristischen Mantelfalten bewahrt hat, die sowohl auf der Münze von Soloi, der Geburtsstadt Chrysisps, als in der Pariser Statue und einer Londoner Herme wiederkehren.²

Bekannt sind ausser der kopflosen Herme zwölf Köpfe von diesem Typus, wozu jetzt als der dreizehnte der Kopf von Steensgaard kommt.³ BERNOULLI nennt 11 Köpfe, ohne Grund verteilt unter zwei Rubriken, nämlich unter Hippokrates und Aratos. Dazu kommt der Kopf der Ny Carlsberg Glyptothek, den ich im Supplement zum Katalog unrichtig Aratos benannt habe (Nr. 425 a).⁴ Die Herme von Steensgaard zeichnet sich durch eine viel lebhaftere Erhebung und Wendung des Kopfes nach der rechten Schulter aus als die anderen Repliken. Da nun die anderen Köpfe und Hermen mit Ausnahme der ganz ruhig gehaltenen kapitolinischen Herme⁵ in schwächerem Mass dasselbe Bewe-

¹ MILCHHOEFER, Archäologische Studien Heinrich Brunn dargebracht S. 37 ff. GERCKE, Arch. Anz. V S. 56 f. Zusammenfassend BERNOULLI: Griech. Ikon. II S. 154 ff.

² v. PROT, Athen. Mitt. XXVII 1902 S. 297 ff. Die Pariser Statue, BERNOULLI: Griech. Ikon. II S. 159 fig. 18 (hier fig. 3). Die Londoner Büste, ARNDT-BRUCKMANN 931—32. Zusammenfassend LIPPOLD: Griechische Porträtstatuen S. 75 f.

³ ARNDT-BRUCKMANN 931—40. BERNOULLI o. c. I S. 167 f. und II S. 149 f. Vgl. auch die Gemme mit dem Bildnis des Chrysisps, Arch. Anz. XXXII 1917 S. 117.

⁴ LIPPOLD, Römische Mitteil. XXXIII 1918 S. 19 Anm. 2.

⁵ ARNDT-BRUCKMANN 939—40.

gungsmotiv aufweisen, dürfen wir hierin das ursprüngliche statuarische Motiv sehen, das vielleicht im Kopfe von Steensgaard deshalb so lebhaft erhalten ist, weil derselbe ursprünglich einer Statue aufgesetzt war. Die Verwitterung am Nacken hat aber alle Spuren der einstigen Abarbeitung hier zum Zweck der Anpassung an die Mantelfalten zerstört.

Ausser der erwähnten Statue im Louvre gibt es noch eine zweite kopflose Replik, einen Statuettentorso im Antiquario comunale in Rom.¹ Im ganzen sind jetzt also Reste von 16 Chrysisposporträts bekannt, eine Illustration zu den Worten Juvenals (II 4): *plena omnia gypso Chrysiippi invenies*.

Verbindet man im Gedanken den Kopf von Steensgaard mit dem Torso im Louvre, so ergibt sich eine Figur, die nicht wie in der zeichnerischen Kombination bei MILCHHOEFER² mit gebeugtem Kopfe ruhig dasitzt, sondern den Kopf lebhaft erhebt und seitwärts wendet, wie um die Wirkung ihrer Worte im Kreise der Zuhörer zu beobachten. Gehüllt in seinen Mantel, mit nackter, magerer Brust und unschön zusammengestellten Füßen sitzt der Philosoph da, vornübergebeugt, aber nicht in sich versunken, sondern Kopf und Blick nach oben und aussen gekehrt.

Der rechte Unterarm kommt aus dem Mantel heraus, und es ist dessen Stellung und das Spiel der nur teilweise ergänzten Finger, welche MILCHHOEFER zu seiner Kombination und Deutung der Statue führten. Cicero sagt nämlich³: *Athenis statua est in Ceramico Chrysiippi sedentis, porrecta manu*. Diogenes⁴ zieht aus der Statue den Schluss, dass Chrysispos an Gestalt unansehnlich war, berichtet,

¹ HELBIG: Führer ³ 1012.

² Archäol. Studien etc. S. 42.

³ De finibus I 11,39.

⁴ Diogenes Laërtius VII 7,4.

dass die Sitzfigur hinter einer Reiterstatue versteckt war, und zitiert den Witz des Karneades: Κρούσιππος. Cicero hat den noch fauleren Witz von dem Epikuräer Zenon: Χέσιππος.¹ Ferner erwähnt Sidonius Apollinaris als charakteristisch für die Darstellungen von Chrysispos: *digiti propter numerorum indicia constricti*², und Plinius³ nennt eine Statue: *digitis computans* von einem Künstler Ebulides, der Ende des 3. Jahrh. v. Chr. arbeitete und sehr wohl gegen 200 v. Chr. die Statue des 206 verstorbenen Chrysispos ausgeführt haben könnte.

Diese verschiedenen Zeugnisse hat man mit Recht mit der Louvrestatue verbunden. Aber es lohnt sich noch, die Bedeutung der Gestikulation etwas näher, als es bisher geschehen ist, ins Auge zu fassen. Die Geste: *digitis computare* war an und für sich sehr volkstümlich und wird, wie wir aus Plautus⁴ sehen, beim einfachen Nachrechnen verwendet. Schon früh haben die Philosophen offenbar die volkstümlichen Hand- und Fingerbewegungen aufgenommen, denn Aristoteles erzählt von Kratylos, dem Schüler des Herakleitos, dass er zuletzt gar nicht mehr reden mochte, sondern nur die Finger spielend bewegte, um anzudeuten, dass alles in Bewegung war.⁵ Alle Philosophenschulen verwendeten wohl die Fingersprache, um die Syllogismen *cum suis numeris omnibus et cum suis finibus*⁶ zu pointieren, aber keine mehr als die stoische. Schon Zenon illustrierte durch die geschlossene oder offene Hand den Unterschied

¹ De natura deorum I 43.

² Epist. IX 9,14.

³ Nat. hist. 34,88.

⁴ Miles gloriosus v. 204.

⁵ Metaphysik III 5.

⁶ GELLIUS: Noctes I 8,7. Vgl. SITTL: Gebärden der Griechen und Römer S. 252—54.

zwischen Dialektik und Eloquenz¹, und an die *porrecta manus* des Chrysippos knüpft Cicero die Bemerkung: *quae manus significat illum in hac esse rogatiuncula delectatum*. Doch scheint Chrysippos auch in dieser Beziehung die Inkonsequenz offenbart zu haben, die Plutarch ihm mehrfach vorwirft²: bald empfiehlt er dem Redner, Obacht zu geben auf alles, auch auf das Mienenspiel des Gesichts und den Gestus der Hände, bald erklärte er das alles, ebenso wie den Hiatus im Satzgebilde, für ganz gleichgültig. Ein ähnlicher Widerspruch scheint in dem Verhalten Chrysippos zu Worten und Tatsachen vorzuliegen. So sagt Cicero von seiner Staatslehre: (Chrysippos) *suo quodam more loquitur, ut omnia verborum momentis, non rerum ponderibus examinet*³. Dass aber dieser trockene Gelehrte⁴ gleichzeitig in *omni historia curiosus* war, bezeugt Cicero ebenfalls⁵, und er scheint keine Gelegenheit versäumt zu haben, seine Gelehrsamkeit zu lüften, z. B. wo es galt die Legenden Homers, Hesiods sowie die von Orpheus und Musaios mit der stoischen Lehre von dem Wesen der Götter zu vereinigen, sowie in der Sammlung und Auslegung von Orakelsprüchen und Träumen.⁶ Eben seine Gelehrsamkeit erklärt sein Schwanken: bald zieht ihn das aktive Leben an, das der wahre Stoiker nie meiden darf, bald die stille Forschung; bald füllt er seine Werke mit angehäuften Zitaten⁷, bald berauscht er sich in Worten. Dass aber dieser *Stoicorum omnium vaferrimus interpres*⁸ seine Angriffe auf die be-

¹ Cicero: *Orator* 113.

² *De Stoicorum repugnantiis* 28. Vgl. die Inkonsequenzen *ibid.* 20.

³ *De republica* III 12.

⁴ Cicero: *De oratore* I 50.

⁵ *Tusculanae disputationes* I 108.

⁶ *De natura deorum* I 40—41. *De divinatione* I 37 und 41.

⁷ *De natura deorum* III 63.

⁸ *De natura deorum* I 39.

stehenden Verhältnisse mit grosser Tüchtigkeit geführt hat, gibt selbst Plutarch zu.¹

Die Stoiker, die in Athen die neue Lehre begründeten, waren alle Fremde, aber während Zenon und Kleanthes nie athenische Bürger wurden, liess sich Chrysippos in die Bürgerschaft aufnehmen.² Vielleicht verdankt er diesem Umstand, dass ihm in Athen nicht weniger als drei Statuen errichtet wurden, nämlich ausser der erwähnten im Kerameikos eine im Gymnasion des Ptolemaios und eine, die sein Schüler und Neffe Aristokreon in Bronze geweiht hatte.³ Auf dem Sockel dieser letzten stand der folgende Vers:

τόνδε νέον Χρύσιππον Ἀριστοκρέων ἀνέθηκε,
τῶν Ἀκαδημαίων στραγγαλίδων κοπίδα.

Dass Chrysippos mit besonderer Erbitterung Platon und seine Schüler angegriffen hat, wissen wir auch sonst.⁴ Befremdlich ist das Wort: νέον, denn jung kann er doch in der von einem Schüler errichteten Statue kaum gewesen sein, und die Wortstellung verbietet, das Wort adverbial zu verstehen.

Aber die Tatsache, dass drei athenische Statuen die Züge Chrysipps wiedergaben, erklärt vielleicht die auffallenden Abweichungen der zahlreichen Repliken untereinander, welche BERNOULLI deswegen auf zwei Persönlichkeiten verteilen wollte.

Ich kann das Chrysipposporträt nicht verlassen, ohne die Frage nach dem Porträt seines Vorgängers, des Stifters der stoischen Schule in aller Kürze wieder zu behandeln.

¹ De communibus notitiis adv. Stoicos 2.

² De Stoicorum repugnantiis 4.

³ o. c. 2.

⁴ o. c. 13.

Es gibt ein inschriftlich als Zenon bezeichnetes Porträt, von dem im ganzen 6 Wiederholungen bekannt sind, drei signierte und drei ohne Inschrift.¹ Dass von den drei berühmten Trägern dieses Namens der Eleate des 5. Jahrh., den Sokrates in seiner Jugend gekannt und gehört hat, nicht gemeint sein kann, erkennt jetzt jedermann: das vorliegende Porträt ist hellenistisch und kein Charakterporträt und stimmt obendrein gar nicht mit der Überlieferung, wonach der Eleate von lieblichem Äusseren gewesen sein soll.²

Aber die beiden anderen Köpfe sind strittig. BERNOULLI vertritt die Ansicht, dass die kurze Benennung: Zenon der signierten Büsten auf den weit berühmteren Stoiker weise, während LIPPOLD neuerdings wieder die schon von COMPARETTI ausgesprochene und auch von CRÖNERT vertretene Meinung zu begründen sucht, dass die Fundumstände des kleinen signierten Bronzestützens in der Villa dei Pisoni zu Herculaneum entschieden für den Epikuräer Zenon sprechen, den Cicero und Atticus noch 79 v. Chr. in Athen gehört haben.³ Denn der Besitzer der betreffenden Villa sei, wie die erhaltenen Buchrollen zeigen, ein entschiedener Epikuräer gewesen, und dass er den Stoiker in seiner Bibliothek aufgestellt habe, sei ebenso undenkbar, wie dass heute ein fanatischer Verehrer Schopenhauers die Büste Hegels aufstellen würde.

¹ BERNOULLI: Griech. Ikon. II S. 135 ff. LIPPOLD: Griech. Porträtstatuen S. 75 m. Anm. 1 und Röm. Mitteil. XXXIII 1918 S. 18 ff. Der Kopf in Aix, ARNDT-AMELUNG 1405—6 und ESPÉRANDIEU: Recueil général III 353 nr. 2489. Die Herme in Lyon, ESPÉRANDIEU: Recueil général III 23 nr. 1768 sieht in der Abbildung etwas verdächtig aus.

² PLATON: Parmenides 127 b.

³ Vgl. COMPARETTI E DE PETRA: La Villa Ercolanese dei Pisoni. Torino 1883. Tav. XII 9. CRÖNERT, Oesterr. Jahresh. X 1907 S. 150. GUIDA RUESCH 894.

Wir müssen aber diesen »Fanatismus« etwas näher prüfen. Unter 1806 untersuchten Papyris dieser Villa war es 1883 COMPARETTI gelungen, 65 sicher als von bestimmten Schriften herrührend zu erkennen. Von diesen stammten 26 aus der Bibliothek des Philodem, eines epikuräischen Schriftstellers, der ein Zeitgenosse Ciceros und sonst wegen seiner lasziven Dichtung berühmt war.¹ Philodem, dessen eigene Bibliothek von dem Besitzer der Villa grade übernommen zu sein scheint, war ein historisch interessierter Mann, dessen $\Sigma\upsilon\nu\tau\alpha\zeta\iota\varsigma\ \tau\acute{\omega}\nu\ \phi\iota\lambda\omicron\sigma\acute{o}\phi\omega\nu$ offenbar von Diogenes Laërtius stark benutzt worden ist. Vielleicht ist das später in der Papyrusmenge aufgedeckte Bruchstück: Index Stoicorum von dieser Schrift.² Von sonstigen philosophischen Schriften sind Bruchstücke von Epikurs Werk: $\pi\epsilon\rho\iota\ \phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\omega\varsigma$ erkannt worden, dagegen fehlen die Werke Hermarchs und Metrodors völlig. Von dem Peripatetiker Demetrios sind dagegen 5 Papyrusfragmente, von dem Stoiker Chrysippos 2 aus 2 verschiedenen Schriften nachgewiesen worden.³ Damit ist schon das Dogma von dem fanatischen Villenbesitzer erledigt: auch stoische Schriften waren in seiner Bibliothek vertreten. Man bedenke ferner, wie zufällig die Entdeckungen sind, wie bruchstückartig das Material ist, auf dem man dieses Dogma aufgebaut hat. CRÖNERT teilt in seinem schon zitierten Aufsatz von 1907 mit, dass man aus dieser Villa 3000 neue Rahmen von Papyrusteilen, die bisher ziemlich unerforscht aufeinander lagen, aufgestellt habe. Wahrscheinlich wird höchstens ein Zehntel davon zu bestimmen sein.

¹ Vgl. über ihn E. ZELLER: Philosophie der Griechen² III I S. 350 Anm. 1. HARRY M. HUBBELL: The Rhetorica of Philodemus. Transact. of the Connecticut Academy 23, 1920, S. 243 ff.

² Wesselys Studien zur Paläographie und Papyruskunde VI 1906 S. 79 ff.

³ V. ARNIM: Stoicorum veterum fragmenta I S. VI und IX. Idem, Hermes XXV 1890 S. 473 ff.

Also das unbekannte Material ist und bleibt im Übergewicht, und ebensowenig, wie man behaupten darf, dass die Schriften von Hermarch und Metrodor in der Villa gefehlt haben, ebensowenig kann man daraus einen Schluss auf die einseitigen Passionen und Vorurteile des Besitzers ziehen, dass er nachweislich viele Schriften von Philodem erworben hat.

Obwohl wir also zugeben, dass es etwas anderes ist, die Büste des Gegners aufzustellen, als seiner Bibliothek dessen Schriften einzuverleiben, und obwohl die Beziehungen Philodems zu dem Epikuräer Zenon besonders eng gewesen zu sein scheinen¹, so finden wir doch die Grundlage zu schwach für die sichere Benennung: Zenon der Epikuräer. Die kleine Büste wurde mit Büstchen von Demosthenes, Epikur und Hermarch in einem Raum zusammen gefunden², und da fällt doch auch Demosthenes aus dem epikuräischen Rahmen heraus. Die übrigen Werke der Villa machen ferner nichts weniger als den Eindruck bewusster Auswahl und besonderer Neigung: da finden sich Feldherren, hellenistische Herrscher, Dichter, unbekannte langbärtige Philosophen, ein paar Römer und Römerinnen mit griechischen Göttern, Satyrn und den herculanensischen »Tänzerinnen« zusammen.³ Sonst bekannte römische Funde, wie z. B. die der Tiburtiner Hermen, haben denselben Charakter unkritischer Vermischung der grossen Männer der griechischen Vorzeit.⁴ Das stimmt zu der literarischen Überlieferung: wie Cicero berichtet, dass die Bibliothek des Lucullus sowohl die Schriften der Stoiker als die des Aristoteles enthielt⁵, so redet Juvenal von der typischen Aus-

¹ Er nennt ihn: ὁ φίλτατος Ζήνων. Über die Bedeutung des Epikuräers vgl. Cicero: De natura deorum I 59.

² Comparetti o. c. S. 292.

³ Vgl. ROSSBACH in Neue Jahrb. für kl. Altert. II 1899 S. 58.

⁴ LIPPOLD: Griech. Porträtstatuen S. 26 Anm. 3.

⁵ CICERO: De finibus III 7 und 10.

schmückung der plutei durch die Büsten von Chrysispos, Aristoteles, Zenon und Kleantes¹, und Lukian schildert das Interieur des Philosophen Nigrinos so²: *πολλαὶ εἰκόνας παλαιῶν σοφῶν ἐν κύκλῳ κείμεναι*.

Daher bedeutet es viel mehr als die unsicheren Gesinnungen des herculanensischen Herrn, dass die beiden anderen signierten Büsten den einfachen Namen: Zenon ohne Vatersname sowie ohne Angabe des Geburtsortes tragen. Und davon ist die eine, die jetzt verschollen, aber bei Ursinus abgebildet ist³, in der Tiburtiner Villa des Hadrian gefunden worden.⁴ Das weist entschieden auf den grösseren Zenon, den Stoiker, umsomehr als es von ihm drei sichere Statuen gab, von denen die bronzene in Athen ebenso wohl wie die von Cato nach Rom verschleppte kyprische Statue als Vorbild gedient haben kann.⁵ Ein bei Diogenes Laërtius erhaltenes Psephisma des athenischen Staates lehrt⁶, dass dem Stoiker Zenon als Dank für seine Leistungen ein öffentliches Grab im Kerameikos bewilligt wurde, und wahrscheinlich war auch dies der Sitte der Zeit gemäss mit dem Bild des Verstorbenen geschmückt. Über Statuen von dem Epikuräer Zenon ist dagegen kein einziges Zeugnis erhalten.

Leider helfen die Züge der erhaltenen Büsten und Köpfe, die wir durch die Herme der Ny Carlsberg Glyptothek illustrieren können (Fig. 4)⁷, nichts zur Entscheidung. Der

¹ Juvenal II 5.

² Nigrinus 2.

³ *Imagines et elogia virorum illustrium*. 1570, S. 65.

⁴ HÜLSEN, *Röm. Mitt.* XVI 1901 S. 143 und 159. WINNEFELD: *Villa des Hadrian* S. 143 f. Dasselbst S. 162 über den in der Villa gefundenen Antistheneskopf.

⁵ Plinius 34, 92.

⁶ DROYSEN in *Hermes* XVI 1881 S. 291 ff.

⁷ Glyptothek Nr. 418. ARNDT-BRUCKMANN 237—38. Vgl. die signierte Marmorherme in Neapel, ARNDT-BRUCKMANN 235—36.

Typus ist ausgesprochen semitisch, aber beide, der Stoiker wie der Epikuräer, waren Semiten. Den letzteren nennt Cicero: *acriculus ille senex*. Aber der Stoiker war *σκληρὸς καὶ πάνυ θυμικὸς πρὸς τοὺς γνωρίμους*, und nur Wein, Liebe und Musik konnten ihn milder stimmen.¹ Diogenes Laërtius schildert ihn als hässlich, bitter, mit finster verzogenem Gesicht, mit mageren, hässlichen Körperformen und einer Neigung des Halses nach der einen Seite.² Sidonius Apollinaris nennt ihn *Zenon fronte contracta*³, und Clemens Alexandrinus erzählt, er habe einem jungen Mann, der sich porträtieren liess, eingeschärft: *μὴ ὑπτιος ὁ τράχηλος*.⁴ Die beiden letzten Züge passen ganz besonders für das erhaltene Porträt, dessen Haupteigentümlichkeiten die faltige Stirn und die geduckte Haltung des Kopfes sind.

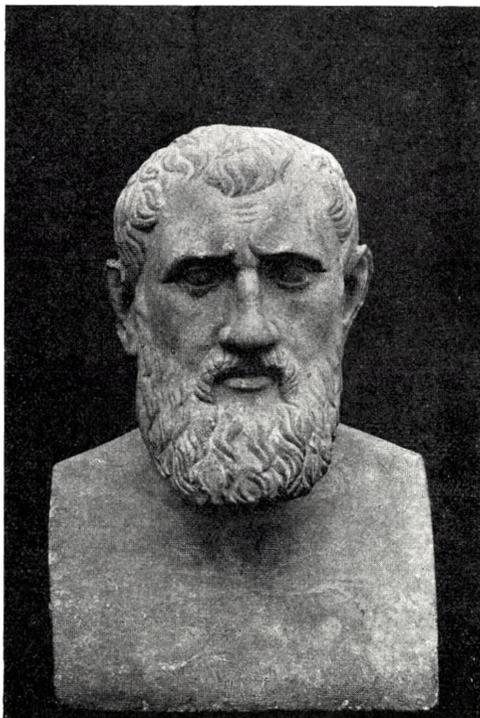


Fig. 4. Herme des Zenon.
Ny Carlsberg Glyptothek.

¹ Athenaios II 55 f. und XIII 561 c. Plutarch: *De animae procreatione* 33.

² Diogenes VII 1 und 16.

³ Epist. IX 9, 14.

⁴ Clemens Alexandrinus III 11, 74.

II.

Kopf vom Typus des „Epimenides“ im historischen Museum in Moskau.

(Taf. 6).

Die erste Erwähnung dieses verstümmelten Kopfes findet sich in OEHMANN: *Det grekiska Porträttet* S. 40 ff., aber unserer Abbildung liegt eine Photographie zu Grunde, die ich durch die freundliche Vermittlung von Frau V. BRUNCKHORST aus Moskau selbst während des Krieges erhalten habe.

Die Höhe des Köpfchens, das aus Olbia stammt, beträgt nur 0,177 m, und die Abbildung zeigt genügend, wie zerstört Gesicht und Haar sind. Aber das Erhaltene genügt doch, um durch das lange Haar, die Form des Bartes und die geschlossenen Augen zu zeigen, dass wir hier einen bekannten Typus vor uns haben, von dem bisher 4 Repliken bekannt waren: 1) eine Herme im Vatikan (ARNDT-BRUCKMANN 421—22); 2) ein Kopf in München (*ibid.* 423—24); 3) ein Kopf mit ergänzter Herme in der Sammlung Barracco in Rom (*ibid.* 973—74) (Taf. 7) und 4) ein Kopf im Museo Torlonia (M. T. Tav. XLI nr. 163).

Die drei letztgenannten Exemplare stimmen, wie ARNDT näher ausgeführt hat¹, in den Hauptzügen überein und weisen auf ein Original aus der Mitte des 5. Jahrh. zurück. Die vatikanische Herme ist dagegen vom römischen Kopisten vielfach geändert worden. So weit die Erhaltung eine Entscheidung erlaubt, schliesst sich der Olbia-Kopf der älteren, stilstrengeren Gruppe an. Die tiefen Löcher an dem Schädel fasst OEHMANN als Befestigungsspuren von einem Metallkranz auf. Dazu sind sie aber zu zahlreich und gehen zu weit

¹ Text zu ARNDT-BRUCKMANN 973—74.

nach dem Scheitel hinauf. Es hat eher den Anschein, als ob der ganze Schädel besonders angestückt war.

Bekanntlich hat schon VISCONTI den vatikanischen Kopf als ein Charakterporträt des kretischen Sehers Epimenides bezeichnet, der in seiner Jugend 40 Jahre lang in einer Höhle geschlafen haben soll und später als Priester nach Athen berufen wurde, um die Blutschuld nach dem Kylonmorde zu sühnen. Die Athener hatten ihm eine sitzende Statue vor dem Tempel des Triptolemos errichtet.¹

Mit Recht ist diese Deutung von vielen verworfen worden. Der Schlaf des Epimenides gehört in dessen frühe Jugend und hat nichts zu tun mit seinem Auftreten in Athen, das im Denkmal verewigt wurde. Und eine sitzende und zugleich schlafende Porträtstatue ist ein Unsinn.²

Es ist keine andere Erklärung möglich, als dass die geschlossenen Augen Blindheit bedeuten. In der hohen Kunst des 5. Jahrh. dürfen wir keine pathologische Darstellung der blinden Augen erwarten.

Ein blinder Dichter! Darauf deutet nämlich die Tānie im Haar. Das passt nicht auf den Teiresias, an den schon WINCKELMANN und nach ihm WINTER und SVORONOS gedacht haben.³ Da würde der blinde Sänger Thamyris schon passender sein, von dem es eine Statue im Museion auf dem Helikon gab⁴, und den Polygnot in seinem Unterweltsbild in der Lesche der Knidier in Delphi dargestellt hatte.⁵ Auch Epimenides selbst war ja Dichter, aber nicht blind.⁶

¹ BERNOULLI: Griech. Ikon. I 35.

² Zusammenfassend DIELS: Fragmente der Vorsokratiker² S. 489 ff. Vgl. CARL ROBERT: Archäologische Hermeneutik S. 84 f.

³ WINTER, Arch. Jahrb. V 1890 S. 164. SVORONOS, Journal internat. de numism. XII S. 263.

⁴ Pausanias IX 30, 2.

⁵ Pausanias X 30, 8.

⁶ Pausanias VIII 18, 2.

Aber die vielen Repliken und die weite Verbreitung dieses Porträts eines ehrwürdigen, blinden Dichters deuten doch auf einen viel berühmteren, auf Homer. Ein solcher Homertypus ist auch viel weniger befremdlich als der sogenannte Apollonios von Tyana, in dem LIPPOLD gegen ARNDT wieder richtig einen sehenden Homer, wie er auf den Münzen von Amastris vorkommt, erkannt hat.¹ Diese stille, naive Charakteristik der Blindheit würde z. B. zu der Homerstatue passen, die Mikythos gleich nach den Perserkriegen nach Olympia weihte, und die der argivische Künstler Diomedes ausführte.² So alt scheint unser Kopf allerdings nicht zu sein, aber etwa 20 Jahre jünger. Die Datierung WINTERS ins 4. Jahrh. wird kein Kenner griechischer Stilentwicklung unterschreiben.

III.

Zwei antike Porträts in der National Gallery in Edinburgh.

In der National Gallery in Edinburgh entdeckte ich im Herbst 1919 zwei antike Porträts, die mir beide einer Veröffentlichung wert schienen. Ich bin der Direktion für die Erlaubnis zur Publikation, Besorgung von Photographien und Angabe der Dimensionen überaus dankbar, um so mehr als der zuerst behandelte, griechische Kopf überhaupt nie erwähnt worden ist.

1. Griechischer männlicher Kopf aus der Zeit des Augustus.

(Taf. 8—10).

Marmor. Höhe vom Kinn bis zum Scheitel 0,26. Keine Ergänzungen. Die Nasenspitze, etwas von der rechten Braue

¹ Röm. Mitt. XXXIII 1918 S. 11.

² Pausanias V 26, 2.

und von dem linken Oberlid abgesplittert. Kalksinter hie und da an der Oberfläche.

Der Kopf ward in der Nähe von Theben gefunden und der Gallerie von Sir GIBSON CARMICHAEL BART vermacht.

Sowohl Fundort wie Ausführung zeigen, dass der Kopf von griechischer Arbeit ist. Andererseits weist die Haarbehandlung: die polsterartige Form der Haarmasse mit scharf gezogenen Konturen, auf die Zeit des Augustus. Denn zur Zeit des Hadrian, an die man auch denken könnte, wäre die Behandlung der Locken anders, durch den laufenden Bohrer bestimmt. Die leichte Stilisierung der Haarsträhnen mit geschwungenen Lockenspitzen erinnert an das 5. Jahrh. v. Chr. Eine ähnliche Archaisierung finden wir im Scheitel- und Nackenhaar des gleichzeitigen Epheben von Epidauros wieder, der sich jetzt in der Ny Carlsberg Glyptothek befindet und als Prototyp für die griechische Porträtkunst augusteischer Zeit gelten darf.¹ Wir fühlen hier deutlich die Abhängigkeit von der grossen Kunst des 5. Jahrh., besonders von derjenigen des Polykleitos.

Im Haare sind 5 kleine Bohrlöcher, Spuren von einem Metallkranz. Der Mann war also ein Stephanophore oder ein Priester, da Alter und Ausdruck nicht zu einem athletischen Sieger passen. Vermutlich ein Beamter, dessen Statue die dankbare Gemeinde aufgestellt hatte!

Es ist ein ausdrucksvolles Gesicht von einem nicht ganz jungen Mann mit tief gefurchter Stirn, deren unterer, von einer gebogenen Querfurche begrenzter Teil kräftig vorspringt, mit etwas mageren Wangen und breitem, stark tektonisch akzentuiertem Kinn. Wenn man die Wangen mit den Furchen von der Nasenwurzel abwärts, die aus-

¹ COLLIGNON, *Revue archéol.* 1915, I S. 40. POULSEN, *Fra Ny Carlsberg Glyptoteks Samlinger I* 1920 S. 1 ff.

drucksvollen Lippen und das zu gleicher Zeit kräftig und fein geschwungene Kinn im Profil betrachtet, fühlt man sich sehr an die Porträts des ältlichen Augustus erinnert¹, und dazu stimmen die Stirnrunzeln, die Form der Stirn und die Anlage der Haarmasse als Ganzes. Dadurch ist die Zeitbestimmung nochmals fixiert. Die Augenlider sind schwer und scharf umgrenzt, und die oberen werfen einen wirkungsvollen Schatten auf die Augen. Sehr individuell sind die langen, schmalen Ohren mit dem sehr grossen Läppchen. Die fein stilisierten Locken fassen das Gesicht in einem schönen, dekorativen Rahmen ein.

Der Ausdruck des Kopfes ist von etwas herbem Ernst, vielleicht auch etwas müde, aber nicht schlaff.

Der Aufbau des Kopfes in grossen, klar wirkenden Linien und Formen ist echt griechisch. Ich kenne aus dieser späten Zeit kein schöneres griechisches Porträt.

2. Kopf einer Römerin aus der Zeit des Tiberius.

(Taf. 11—12).

Der Kopf sitzt mit Schnitt auf einer Büste, die trotz der Gipsflickungen keinen antiken Eindruck macht. Höhe des Kopfes von Kinn bis Scheitel 0,22, Höhe der ganzen Büste mit Fuss 0,63.

Ergänzt in Marmor sind Nasenspitze, Ohrläppchen und Nackenschopf.

Die Haartracht entspricht derjenigen Antonias auf Münzen und in der Louvrestatue² und datiert somit den Kopf. Es ist die Vorstufe der Haartracht der Agrippina Major

¹ Vgl. z. B. das Medaillon in Berlin, das STUDNICZKA wohl mit Recht auf Augustus bezieht. Text zu ARNDT-BRUCKMANN Taf. 1001.

² BERNOULLI: Röm. Ikon. II I Taf. XIV und XXXIII 9—12. Die Münzen sind erst unter Claudius geprägt, zeigen aber Antonia noch etwas jugendlich.

und auch sonst bekannt von Porträts aus dem Anfang der Tiberiuszeit.¹

Der nicht sehr ausdrucksvolle noch bedeutende Kopf einer jungen Frau wurde seinerzeit von LUCIEN BONAPARTE in Tusculum gefunden, kam 1851 in Privatbesitz nach Edinburgh, wurde 1852 von Mr. T. BURGON als Antonia Augusta bestimmt und gelangte 1906 durch den damaligen Besitzer, Major-General D. M. CRICHTON MAILAND in die National Gallery, in deren Katalog von 1919 er S. 121 noch immer als Antonia Augusta angeführt wird.

IV.

Vier Köpfe in The University Museum in Philadelphia.

Durch die Güte der Direktion des genannten Museums, dessen voller Name »Free Museum of Science and Art« ist, und dessen Antiken von FURTWÄNGLER aufgezählt und kurz beschrieben sind², erhielt ich die folgenden Photographien vier antiker Köpfe mit ausführlicher Angabe der Masse und mit freundlicher Erlaubnis zur Publikation. Ich bin sowohl dem Direktor, Mr. G. B. GORDON, als dem Kurator, Mr. S. B. LUCE, zu grossem Dank verpflichtet.

1. Kopf des Menander.

(Taf. 13).

Marmor. Höhe 0,34. Breite 0,19. Tiefe 0,24. Keine Ergänzungen. Nasenspitze und linke Braue bestossen. Erwähnt von FURTWÄNGLER l. c. S. 261 nr. 36: »Gutes Exemplar des neuerdings, wie ich glaube mit Unrecht, sogenannten Menanderkopfes«.

¹ Vgl. ARNDT-AMELUNG: Einzelaufnahmen 1953 und Athen. Mitt. XXVI 1901 S. 319 fig. 13.

² Sitzungsber. der bayr. Akademie, philos.-philol. Klasse 1905 S. 253.

Der Kopf stimmt in allen Hauptzügen mit den anderen Repliken. Die Augen sind sehr skopasisch in ihrer Bildung, der Mund ein wenig offen, die Gesichtshaut weniger schlaff und welk als z. B. am Kopenhagener Kopf¹, dagegen sind die Halsfurchen tief und der Kehlkopf, wie gewöhnlich, stark hervortretend. Blick wie Kopf sind nach links gewendet, aber von pathetischer Halsneigung ist fast nichts vorhanden. Im ganzen macht der Kopf einen kräftigeren, weniger kränklichen Eindruck als die meisten Repliken, ohne jedoch so jugendlich stolz zu sein wie die Bostoner Herme.²

Es ist der längst bekannte Typus, den man ursprünglich wegen der Statue im Palazzo Spada für Pompejus hielt, und von dem deshalb zahlreiche Fälschungen aus dem 17. und 18. Jahrh. vorliegen.³

Unabhängig voneinander kamen STUDNICZKA und GERCKE auf die neue Deutung: Menander, die STUDNICZKA 1897 der Dresdener Philologenversammlung vorlegte, und mit der sich auch BERNOULLI im 2. Band seiner »Griechischen Ikonographie«, die 1901 erschien, auseinandersetzte.⁴ Die Deutung fand fast allgemeine Zustimmung trotz der Bedenken von BERNOULLI und, wie wir schon gesehen haben, von FURTWÄNGLER. Später äusserte GEORG LIPPOLD in seiner 1912 erschienenen Habilitationsschrift⁵ einen leisen Zweifel, aber 1918 legte STUDNICZKA das ganze Beweismaterial in einer Broschüre: Das Bildnis Menanders vor.⁶ LIPPOLD

¹ Ny Carlsberg Glyptothek nr. 429.

² HEKLER: Bildniskunst der Griechen und Römer Taf. 106—7.

³ Ausser den von STUDNICZKA (Menander S. 14) genannten Beispielen notiere ich eine Büste in Modena, ausgeführt im 18. Jahrh. als Pendant zu einem ebenfalls gefälschten Cäsar.

⁴ S. 111 ff.

⁵ Griechische Porträtstatuen S. 89.

⁶ Zuerst gedruckt als Artikel in Neue Jahrb. für das klassische Altertum XXI 1918.

fühlte sich so wenig überzeugt, dass er kurz nachher in einem neuen Aufsatz¹ seine Gründe gegen die Deutung STUDNICZKAS darlegte und einen anderen Namen für dieses berühmte Dichterporträt vorschlug, den des Vergil.

Die Frage scheint wichtig genug zu sein, um eine erneuerte Untersuchung zu verdienen, denn man kann nicht umhin, etwas über sein Fach zu erröten, wenn wir es wirklich nicht weiter in der antiken Ikonographie gebracht haben, als dass zwei der bedeutendsten Vertreter derselben darüber streiten können, ob ein Porträtkopf dem Anfang der Diadochenzeit oder der augusteischen Zeit angehört.

STUDNICZKA geht von den Stichen in dem berühmten Werk des Ikonographen Fulvio Orsini aus und weist nach, dass dieselben in der ersten Ausgabe der »*Imagines et elogia virorum illustrium*« von 1570 sehr unzuverlässig, dagegen in der zweiten Gallesehen Ausgabe von 1598 nach neuen Zeichnungen mit grosser Sorgfalt ausgeführt sind. Das wird an den Porträts von Thukydides, Theophrast und Lysias nachgeprüft. LIPPOLD stimmt darin mit STUDNICZKA überein, stellt in seinem Artikel die Abbildung vom Schildbüstchen des greisen Sophokles in der Ausgabe von 1598 mit dem erhaltenen Marmorkopf desselben im Britischen Museum zusammen und macht auf die Übereinstimmung in allen Hauptzügen aufmerksam.

Wie verhält es sich denn mit dem Bildnis Menanders? Wir geben nach STUDNICZKA den Menander des dem Sophokles entsprechenden Schildchens sowohl in der Ausgabe von 1570 als in derjenigen von 1598 wieder (Fig. 5 und 6).² Da hat LIPPOLD entschieden mit Recht erklärt, dass der STUDNICZKA'sche Menander mit diesem Kopf, selbst

¹ Römische Mitt. XXXIII 1918 S. 1 ff.

² STUDNICZKA o. c. Taf. 4, 1—2.



Fig. 5. Menander. Ursinusausgabe 1570.

in der guten Ausführung (Fig. 6), nicht das geringste zu tun hat. Während in dem ersteren das Haar über der Stirn seitwärts geschwungen, über dem linken Ohr in charakteristischen Locken nach hinten gestrichen ist und der Mund leicht geöffnete Lippen hat (Taf. 13), hat der Kopf des Schildbüstchens einen fest geschlossenen Mund, das ganze Haar über Stirn und Ohren nach vorne gestrichen und in gleichförmigen Strähnen nach unten gekämmt. Wie diese Details sind auch Ausdruck und Charakter der beiden Köpfe vollkommen verschieden und schliessen die Identität aus.

Merkwürdigerweise hat aber LIPPOLD übersehen, wie das Porträt des Schildbüstchens überhaupt zustande gekommen ist. Man vergleiche nämlich die Stiche nach einem anderen Porträtkopf, der noch erhalten und in einer Doppelherme in Neapel mit einem bärtigen griechischen Por-



Fig. 6. Menander. Ursinusausgabe 1598.

trätzkopf vereinigt ist.¹ Da kann kein Zweifel möglich sein, dass sowohl der Stich von 1570 als der bessere von 1598 (Fig. 7—8) dieselbe Persönlichkeit darstellen wie das Schildbüstchen mit der Menanderinschrift. Das wird noch klarer, wenn man die Vorzeichnung des Gallaeus zum Schildbüstchen (Fig. 9) mit der Wiedergabe des Kopfes der Doppelherme zusammenhält (Fig. 8). Also ergibt sich folgender Schluss: entweder ist das Schildbüstchen eine Fälschung nach dem Kopfe der Doppelherme, oder es ist eine Replik; dann ist aber die Menanderinschrift falsch. Denn dieser Typus kann kein Menander sein, wenn der andere gelten soll. Das wird am deutlichsten dadurch bewiesen, dass das Werk Orsinis eine deutlich erkennbare Zeichnung nach einer Herme vom Typus des STUDNICZKA'schen Me-

¹ ARNDT-BRUCKMANN 125—27. GUIDA RUESCH 1135. STUDNICZKA: Menander Taf. 3, 3—6.



Fig. 7. Kopf der Neapler Doppelherme. Ursinusausg. 1570.

nanders enthält, und da sind alle Details, selbst in der Ausgabe von 1570, richtig erfasst und gezeichnet.¹

Damit kehrt sich das ganze Beweismaterial gegen STUDNICZKA; das Porträt des kleinen Clipeus kann nie und nimmer für seinen Menandertypus gelten.

Mit Recht verwirft LIPPOLD auch die gezeichneten Menanderhermen bei Pirro Ligorio und die Paciaudische Zeichnung als nichtssagend.

Wir kommen zu dem zweiten Hauptpunkt in der Beweisführung STUDNICZKAS, der noch erhaltenen Schildbüste von Marbury Hall.² Auch die verwirft LIPPOLD, vielleicht doch etwas zu schnell. Hier stimmen nämlich wenigstens zwei Einzelheiten, die geschwungenen Stirnlocken und der offene Mund, mit dem Menandertypus STUDNICZKAS überein. Auch der Bau des Gesichtes passt im allgemeinen, aber der Ausdruck ist verschieden und eine ganze Menge charakteristischer Details fehlen. STUDNICZKA entschuldigt dieses mit dem richtigen Einwand: spätrömische und flüchtige Kopie. Das macht aber andererseits das Bildnis wenig beweiskräftig. Wenn LIPPOLD auf den verschiedenen Fall der Locken über dem linken Ohr aufmerksam macht, die nicht wie gewöhnlich nach hinten gestrichen sind, so ist das ganz richtig. Aber die Bildung der grossen Locke, die

¹ Ursinus o. c. Taf. XXXIV.

² STUDNICZKA o. c. Taf. 6, 2 und 7, 2. BERNOULLI, Griech. Ikon. II S. 106 fig. 8.

vor dem linken Ohr herunterhängt, stimmt doch zu den gewöhnlichen Darstellungen¹, und wenn das Haar dahinter nach vorne läuft, statt hinter das Ohr gestrichen zu sein, so dürfen wir dem späten Kopisten diese Änderung oder Vereinfachung um so mehr zutrauen, als die Haare über dem rechten Ohr auch in einem so vorzüglichen Exemplar wie dem Kopenhagener Kopf (Fig. 10) von hinten nach vorne verlaufen.² Ich möchte deshalb die Marbury Hall-Büste nicht ganz verwerfen, gebe



Fig. 8. Neapler Doppelherme.
Ursinusausg. 1598.

aber zu, dass man auf sie allein niemals eine sichere Deutung der erhaltenen, gleichartigen Köpfe gründen könnte.

Ich glaube auch, dass LIPOLD in der Verwerfung des lateranischen Reliefs als eines Zeugen für Menander etwas zu weit gegangen ist.³ Die



Fig. 9. Zeichnung des Gallaeus für die Ursinusausgabe 1598.

¹ Vgl. STUDNICZKA o. c. Taf. 7, 1—3.

² Ebenso in der Doppelherme Albani. HEKLER: Bildniskunst Taf. 105 a.

³ BRUNN-BRUCKMANN Taf. 626.

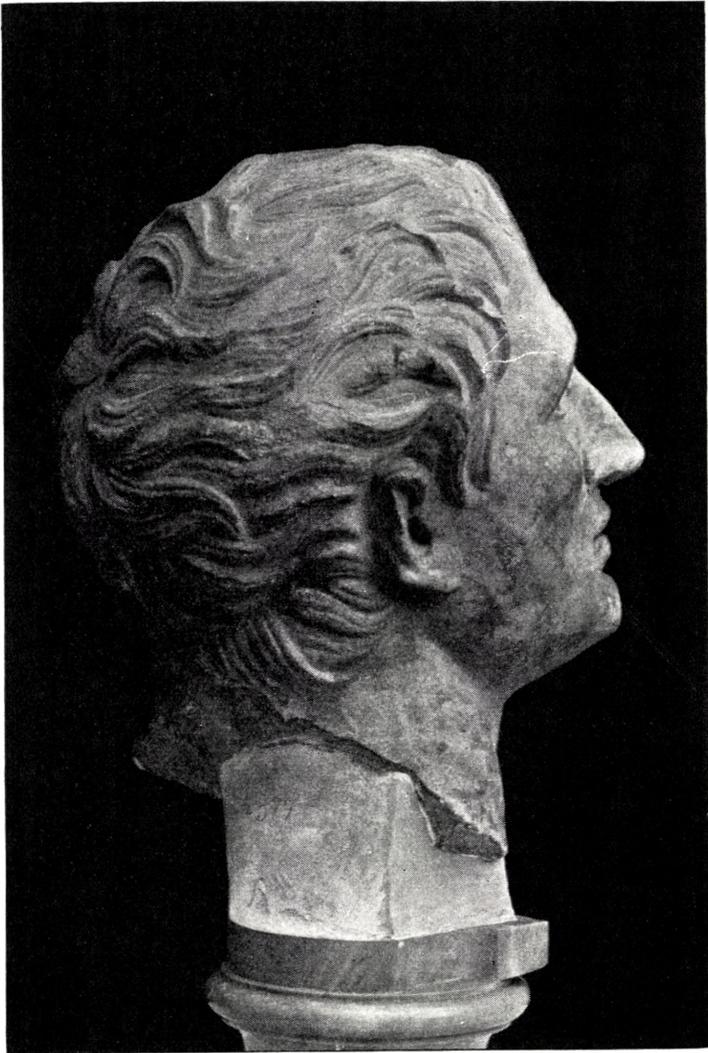


Fig. 10. Menander. Ny Carlsberg Glyptothek.

Hauptfigur desselben darf nach ihm wegen des entblösten Oberkörpers keinen Dichter, sondern muss einen Schauspieler darstellen. Und um dieser Theorie willen wird die bekannte stehende Figur mit tragischer Maske im Vatikan,

der man statt des Euripideskopfes den Kopf des Aischylos aufsetzen möchte¹, jetzt als Schauspielerstatue aufgefasst und als Dichterstatue verworfen. Aber wissen wir wirklich genug von griechischer Statuentracht, um solche Dogmen aufzustellen? Wenn der sitzende Dichter der Ny Carlsberg Glyptothek, die Demosthenesstatue, die Sitzfigur des Metrodor (siehe weiter unten Taf. 31—35) alle mehr oder weniger Brust oder Oberkörper entblösst zeigen, warum sollte es denn für einen sitzenden Dichter, der obendrein in seinem Zimmer dargestellt ist, unpassend sein? Ich lege übrigens nicht viel Gewicht auf die kleine Hauptfigur des lateranischen Reliefs, was die Porträtzüge anbelangt; denn ausser den geschwungenen Stirnlocken wird man vergebens andere Ähnlichkeiten mit dem STUDNICZKA-Menander suchen. Als Zeugnis wiegt die Figur noch weniger schwer als der clipeus der Marbury Hall.

Nicht STUDNICZKA, sondern LIPPOLD hat den Kopf des Menander auf dem Monnusmosaik zu Trier herangezogen.² Der ist aber so zerstört, dass wir nur eins daraus lernen können, nämlich dass Menander bartlos war. LIPPOLD schliesst aus Haartypus und Haltung, dass der Kopf mit dem postulierten Menander unvereinbar ist, aber das ist nicht richtig: über den Fall des Haares gibt die Zeichnung keinen Aufschluss; die Bostoner Replik des Menander aber hat ungefähr dieselbe Haltung wie der Kopf.

Es bleibt nur eine Möglichkeit, sich an den Kopftypus selbst zu wenden und zu versuchen, ob doch nicht eine Entscheidung innerhalb der Möglichkeiten liegt.

Es sind bisher 32 Repliken bekannt, eine Zahl, mit der

¹ LIPPOLD: Griechische Porträtst. S. 64 fig. 11, wo er sich noch zur Ansicht STUDNICZKAS über diese Statue bekennt.

² Röm. Mitt. XXXIII 1918 S. 12 fig. 5.

sich nur die Bildnisse von Euripides, Sokrates und Demosthenes messen können. Und es ist ein Dichter, das zeigt die schlecht erhaltene Wiederholung mit Efeukranz im Ashmoleanmuseum in Oxford.¹ Da der Kranz Zutat des Kopisten ist, können wir nur auf einen Dichter, nicht ausschliesslich auf einen dionysischen Dichter schliessen.

Wegen der verhältnismässig häufigen Funde in Griechenland und im Osten tut STUDNICZKA den weiteren Schritt und bezeichnet den Kopf als den eines griechischen Dichters. Hiergegen wendet LIPPOLD ein, dass die Römer auch ihre grossen Dichterporträts ebenso wie ihre Götterbilder nach dem Osten haben mitbringen können.

Daher bleibt nur die stilistische Untersuchung ausschlaggebend. Noch kurz vor der Bekanntmachung von STUDNICZKAS Vermutung bezeichnete ARNDT den Kopf ebenso wie den der Neapler Doppelherme, der zur Orsinischen Menanderdeutung die Veranlassung gab, als zweifelhaft, ob griechisch oder römisch.² LIPPOLD muss natürlich den Kopf als frühromisch bezeichnen und hebt mit Recht hervor, dass das Pathetische im Ausdruck der Augen und in der Neigung des Halses auch zur augusteischen Zeit weiterlebte, ja sogar im Vergilkopf des Monnusmosaiks dargestellt gewesen zu sein scheint.³

Diese Auffassung wird namentlich durch einige Köpfe im Athenischen Nationalmuseum bestätigt. Köpfe wie der hier abgebildete eines älteren Mannes (Taf. 14)⁴ oder wie

¹ Die einzigen erhaltenen, aber für die Bestimmung genügenden Einzelheiten des Kopfes sind: das Haar, das rechte Auge und der Hals mit der Neigung und dem grossen Kehlkopf.

² Text zu ARNDT-BRUCKMANN 125—27.

³ l. c. S. 13 fig. 6. Dagegen ist das Pathos der Köpfe Chiaramonti 510 a und 512 doch ein ganz verschiedenes.

⁴ Nach Photographie des deutschen Instituts nr. 973. Museumsnr. 83.

ein Jünglingskopf¹ zeigen in der Haarbildung schon den für die augusteische Zeit charakteristischen Zug, dass das Haar als kompakte Masse den Schädel kalottenartig umschliesst, während die Locken aus dieser Masse selbst in schwachem Relief herausgearbeitet sind. Aber sowohl in der Neigung des Kopfes wie in der Bildung der Augen und der etwas schlaffen Haut haben diese Köpfe noch viel Verwandtschaft mit dem Menandertypus. Dasselbe gilt in noch höherem Grade von zwei anderen Köpfen mit lang herabfliessendem Stirnhaar, welche einen jüngeren (Taf. 15)² und einen älteren Mann (Taf. 16)³ darstellen. Hier ist die freie Ausarbeitung der Stirnlocken noch in hellenistischer Manier. Aber bei aller Ähnlichkeit in der Bildung von Augen und Hautfalten ist die Formbehandlung doch eine ganz andere als in den guten Menanderköpfen, viel trockener und viel oberflächlicher. Besonders in der Haarbehandlung ist das sehr auffallend: kein individuelles Spiel der Locken, sondern trockene, summarische Arbeit, mit einer vereinfachenden Technik seitlich und hinten, die zur Kalottenform der augusteischen Zeit hinüberführt. Und dabei ist zu bedenken, dass die beiden Köpfe offenbar als Privatporträts späthellenistische Originale sind, während das Menanderporträt uns nur in römischen Kopien erhalten ist.

Zu dieser selben Gruppe der Übergangszeit gehören die beiden Köpfe Ny Carlsberg 597 a und b, die HEKLER und ARNDT als frühromisch, ich als spätgriechisch bezeichnen möchte.⁴ Vergleicht man nun den Menanderkopf einerseits

¹ ARNDT-BRUCKMANN 399—400.

² Photo. des deutschen Instituts nr. 144. Museumsnr. 363.

³ Photo. des deutschen Instituts nr. 140. Museumsnr. 321.

⁴ POULSEN, Bull. de l'Acad. Royale de Danemark 1913 No. 5 S. 140. ARNDT-AMELUNG 1984—85. HEKLER, Berl. phil. Wochenschr. 1914 Sp. 1588. Vgl. auch ARNDT-BRUCKMANN 397—98 für die Bildung der Weichteile des Gesichts.

mit diesen beiden Köpfen, andererseits mit dem Epikurporträt¹ oder mit einem frühhellenistischen Diadochenkopf in Neapel², so wird man sofort erkennen, wie nahe Meneander sich nur mit den letztgenannten Köpfen in Bildung und Führung der Locken berührt. Auch in dem Schwung der Stirnlocken haben einige Epikurköpfe, wie STUDNICZKA näher ausführt, eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Meneanderbildnis. Man könnte aber die Beispiele beider Gruppen beliebig vermehren: auf der einen Seite vergleiche man den schönen athenischen Porträtkopf, der wegen der skopasischen Züge wohl noch dem 4. Jahrh. angehört³, ferner die hellenistischen Münzporträts, wie das von Demetrios Poliorketes⁴, das ja ungefähr gleichzeitig ist mit dem Meneander, oder die frühhellenistischen Gemmenbildnisse⁵; auf der anderen Seite Köpfe wie den Poseidonios in Neapel⁶, die in der Haarbildung zu frühromischen Porträts die engste Beziehung haben.⁷ Man kann einen Augenblick schwanken bei einem Kopf in Sevilla und noch mehr bei einem anderen in Genf⁸, der sich unter den späthellenistischen Porträts, besonders durch die Augenbildung, am

¹ HEKLER: Bildniskunst Taf. 100 mit 105 a. Vgl. auch die Lockenbildung der mit dem Epikurporträt gleichzeitigen »Apollonius«-Köpfe, ARNDT-BRUCKMANN 951—56.

² ARNDT-BRUCKMANN 97—98.

³ ARNDT-AMELUNG 1272.

⁴ IMHOOF-BLUMER: Porträtköpfe auf hellenistischen Münzen Taf. II 7—8.

⁵ FURTWÄNGLER: Gemmen I Taf. 31, 24 und III S. 169. J. D. BEAZLEY: The Lewes Collection of ancient gems Taf. VI 97 (S. 81).

⁶ HEKLER: Bildniskunst Taf. 126. ARNDT-BRUCKMANN 239—40. Vgl. auch die trockene Haarbildung des gleichzeitigen Kopfes im Vatikan, ARNDT-BRUCKMANN 999—1000.

⁷ Vgl. z. B. HEKLER o. c. 136. Zu dieser Gruppe gehört auch das Relief aus dem attischen Ölwald; man vergleiche den Jünglingskopf dort, Röm. Mitt. XXXII 1917 Taf. 2, 1.

⁸ ARNDT-AMELUNG 1844—45 und 1901—2.

ehesten dem Menanderbildnis anschliesst; aber auch da sind die Haarlocken ganz anders trocken und »geometrisiert«. Selbst der prächtige 1912 gefundene, 33 cm hohe hellenistische Bronzekopf aus Delos¹, der in kurzer Zeit von PICARD in den *Monuments Piot* veröffentlicht werden wird, und von dem wir hier durch das lebenswürdige Entgegenkommen von Herrn Picard drei Abbildungen geben dürfen (Taf. 17—19), hat bei deutlicher Verwandtschaft in der Formenanlage ganz anders leblose und einförmige Locken als der Menander. Bei diesem umgibt eine »Spinne« die Mitte des Schädels, von der aus die Locken sich lebhaft spielend, in wechselnder Form und Bewegung nach allen Richtungen hin verbreiten (vgl. Fig. 10). Der delische Kopf, er mag nun einen Griechen oder einen Römer darstellen, gehört sicher der Zeit vor der sullanischen Zerstörung der Insel an und zeigt in der Haarbildung Übereinstimmung mit hellenistischen Münzporträts des 2. Jahrh.²

LIPPOLD macht gegen die frühe Datierung des STUDNICZKA'schen Menanderkopfes besonders zwei Einwände: dass das über dem linken Ohr zurückgestrichene Haar sich nicht aus der hellenistischen Frühzeit belegen lässt, und dass in derselben Epoche nur die Fürsten und Heerführer frei heraussehen, während die Dichter und Denker auf ihr Inneres konzentriert sind.

Beide Behauptungen sind unrichtig.

Zunächst die Haarbehandlung! Schon der Thukydides, und zwar sowohl in der älteren Fassung wie in der hellenistischen Umbildung, die DICKINS in einem Kopf von

¹ Vorläufig veröffentlicht von AVEZOU, *Revue de l'Art ancien et moderne* 1913, II S. 130 ff. und fig. 10. AVEZOU datiert irrig: Beginn des 1. Jahrh. v. Chr.

² IMHOOF-BLUMER o. c. Taf. II 13 (Perseus von Makedonien) und V 21 (Orophernes von Kappadokien; die Münze datierbar zu 158—57).

Korfu erkannt hat¹, ferner der Sokrates vom Neaplertypus², der dem 4. Jahrh. angehört, haben beide die Locken über beide Ohren zurückgestrichen, und ebenso ein Porträtkopf von Delphi³, der überhaupt mit dem Menander grosse Ähnlichkeit der Haarbildung aufweist, und den man gewiss mit Recht nicht allzu weit vom schönen Catajokopf entfernen und somit den ersten Jahrzehnten des 3. Jahrh. v. Chr. zuschreiben darf.⁴ Dazu kommt aber das sicher datierte Porträt des Olympiodoros aus der Sammlung Ustinov, das nicht nur wegen der physiognomischen und stilistischen Übereinstimmung mit dem Demosthenesporträt, sondern auch weil es den bekannten Feldherrn dieses Namens darstellt, den achtziger Jahren des 3. Jahrh. angehören muss.⁵ Und da beachte man neben dem ähnlichen Spiel der ebenfalls etwas flach ausgeführten Haarsträhnen auch die Darstellung der verfallenen Haut, die in dieser ganzen frühhellenistischen Gruppe wiederkehrt. Unter diesen Porträts hat der STUDNICZKA'sche Menander durch Haar- und Hautbehandlung seine nächsten Verwandten.

Nicht anders steht es mit der zweiten Behauptung LIPOLDS, wobei er den Fehler macht, den Kopf der ziemlich alleinstehenden Bostoner Herme zum Ausgangspunkt für seine stilistische Betrachtung zu machen. Dieser Kopf schaut entschieden frei und kühn heraus, scheint aber eine etwas

¹ Journal of hell. stud. XXXIV 1914 S. 309 fig. 12. Vgl. HEKLER: Bildniskunst Taf. 17.

² BERNOULLI: Griech. Ikon. I Taf. XXII.

³ Fouilles de Delphes IV Taf. LXXIII. FR. POULSEN: Delphi. London 1920. S. 320 ff. fig. 158—59.

⁴ HEKLER: Oesterr. Jahresh. XII 1909 S. 198 und Taf. VIII. FR. POULSEN: Delphi S. 321 fig. 161—62.

⁵ Zuerst abgeb. THIERSCH, Zeitschr. des deutschen Palästinavereins 1914 S. 62 f. und Taf. XIII 1—2. Ausführlich POULSEN, Norske Videnskapselskapets Skrifter II. Hist.-filos. Kl. 1920. No. 3. S. 21 ff.

byronsche Umbildung eines Kopisten zu sein oder geht vielleicht auf ein anderes Original zurück. Dagegen zeigen sowohl der Philadelphia Kopf (Taf. 13) wie der Kopenhagener und die meisten anderen Repliken eine ganz deutliche Konzentration auf das Innere und sind alle in sich versunken oder richten fast klagend Gesicht und Blick nach oben. In den Repliken des gleichzeitigen Epikurporträts haben wir eine ähnliche Kontrastierung; dort schauen aber die erhobenen Köpfe, wie der der Sammlung Barracco¹, kühn in die Welt, während die geduckteren, wie z. B. der New Yorker Kopf², den Blick gedankenvoll nach innen wenden.

Abgesehen von jeder Namengebung, gelangen wir also zu dem Ergebnis, dass das Original des viel kopierten Porträts einen sehr berühmten, entschieden kränklichen Dichter aus dem Anfang des 3. Jahrh. darstellt.³ Wer liegt aber da näher als Menander, der etwas schwächliche Dichter der grossen Liebesdramen⁴, der in der Kaiserzeit als der grösste hellenische Sprachkünstler geliebt und verehrt wurde, »sowohl von dem gemeinen Mann wie von dem Hochkultivierten; ja selbst die Philosophen wenden, wenn sie ihre Sinne zu erfrischen trachten, ihre Augen gegen ihn wie gegen eine blühende, schattige und luftige Wiese«. »Menander, dessen Stil für alle Leidenschaften, Charaktere und Personen passt und doch immer der gleiche zu sein scheint. Nie hat man einen Schuster gesehen, der Schuhe, einen Maskenmacher, der Masken, einen Schneider, der ein Kleid

¹ HELBIG: Collection Barracco Taf. 63 und 63a.

² R. DELBRÜCK: Antike Porträts Taf. 25.

³ Man denkt bei dem Menanderkopf an den Vers des Euripides (Cicero ad famil. XVI 8): ψῦχος δὲ λεπτῷ χρωτί πολεμώτατον.

⁴ Phaedrus V 1, 9. Plutarch: Ex libro de amore 1: Τῶν Μενάνδρου δραμάτων ὁμαλῶς ἀπάντων ἐν συνεκτικόν ἐστιν, ὁ ἔρωρ, οἷον πνεῦμα κοινὸν διαπεφυκῶς.

gleich passend für Mann, Weib, Jüngling, Greis und Sklave machen könnte, aber Menander verstand es, seine Sprache so zu setzen, dass sie für jede Natur, jeden Zustand und jedes Alter passte. Und doch starb er in der Blüte des Mannesalters, zu einer Zeit, da der schreibende Künstler nach Aristoteles' Aussage gerade den grössten Aufschwung in seiner Sprache nimmt. Wenn man die erste, die mittlere und die letzte Stufe in der Produktion Menanders vergleicht, versteht man, was er bei längerer Lebenszeit noch hätte erreichen können«. So feiert Plutarch den grossen Dramatiker¹, und die Papyrusfunde Ägyptens zeigen, wie beliebt er selbst in den breiteren Schichten war.²

Ich habe bis jetzt unerwähnt gelassen, dass Menander in einer Doppelherme in der Villa Albani mit dem »Pseudoseneca« vereinigt ist.³ LIPPOLD deutet die beiden als Vergil und Lukrez. Was wir sonst von antiken Doppelhermen kennen, sie mögen nun erhalten oder nur literarisch erwähnt sein, sind die folgenden⁴: Sophokles-Euripides, Herodot-Thukydides, Epikur-Metrodor, Homer-Menander⁵, Solon-Euripides, Herodot-Panyassis, Sokrates-Seneca. Also lauter Griechen, nur einmal ein Grieche und ein Römer! Kein Beispiel von zwei Römern! Das ist keineswegs günstig für LIPPOLDS Hypothese. In der Villa dei Pisoni, wo die gute Bronzereplik des Pseudoseneca gefunden wurde,

¹ Aristophanis et Menandri comparatio 2—3.

² Zusammenfassend ADA ADLER: Den græske Litteraturs Skæbne. Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning Nr. 119. S. 10 f.

³ COMPARETTI E DA PETRA: Villa Ercolanese Taf. IV, 3—4. BERNOULLI: Griech. Ikon. II S. 111 nr. 4. STUDNICZKA: Menander S. 15 m. Anm. 3 (dort Literatur).

⁴ STUDNICZKA: Menander S. 16.

⁵ Homer und Menander wurden noch im 5. Jahrh. n. Chr. allein von den griechischen Dichtern in den Schulen des Okzidents gelesen. ADA ADLER o. c. S. 11.

sind wie griechische Kunstwerke so auch griechische Porträts dominierend. Nur vier Porträtbüsten und zwei Porträtstatuen, offenbar Privatbildnisse und alle als römisch leicht erkenntlich, haben sich darunter erhalten.¹ Und wie im Bilde waren die griechischen Geistesheroen auch in der Schrift vorherrschend. Unter den 342 Papyris, die COMPARETTI untersucht hat, waren nur 24 lateinische. Spätere Untersuchungen scheinen das griechische Material noch verhältnismässig mehr gefördert zu haben.

Es müssen also zwingende Gründe vorliegen, um die Köpfe der Doppelherme als Darstellungen von zwei Römern aufzufassen. Dazu kommt noch, dass Lukrez mit 42 Jahren starb. Sieht der Pseudoseneca so jung aus? LIPPOLD fühlt es und löst die Schwierigkeit mit der Erklärung, dass diese Zerrüttung und Verwilderung des Äusseren mit dem Wahnsinn des unglücklichen Dichters zusammenhänge.

Vom Pseudoseneca kennt BERNOULLI 33 Repliken. Dieser eigenartige Kopf ist also an Beliebtheit dem Menander gleich. Und wiederum trägt ein Kopf den Efeukranz.² In griechischer Zeit war der Efeu, der wegen seines immer grünen Laubes das vergänglichere Weinlaub ersetzte³, das Symbol des Dionysikers und wird vorwiegend von dramatischen Dichtern getragen.⁴ Doch wird er auch gelegentlich als Zierde der Jambendichter erwähnt, und in der Römerzeit können auch Bildnisse des Ovid Efeu tragen.⁵ Die Bildwerke erweitern den Kreis mit Priestern und Priesterinnen.⁶ Aber der vielfach kopierte Pseudoseneca muss ein berühm-

¹ COMPARETTI E DA PETRA l. c. Taf. XI 2—4, XII 3 und XIX 2—3.

² BERNOULLI: Griech. Ikon. II Taf. XXIII (Thermenmuseum).

³ PLUTARCH: Quaest. Conviv. III probl. 2, 1.

⁴ PLUTARCH l. c. III probl. 1, 3. ATHENAIOS I 39 c.

⁵ ATHENAIOS XIV 622 b. TRISTIA II 7, 2.

⁶ GAUCKLER: Musée de Cherchel Taf. XI 6 und S. 129. COLLIGNON, Bull. de corr. hell. 1889 S. 43—47 und Taf. 10.

ter Dichter, und zwar wahrscheinlich wegen der Kombination mit Menander ein dramatischer Dichter gewesen sein.

Wichtig für die weitere Bestimmung ist der Fund einer Replik in einer Zisterne im Odeum zu Karthago (Taf. 20).¹ Ich beschreibe den Kopf nach persönlicher Untersuchung. Die Nase ist abgestossen. Die Technik weist auf das 2. Jahrh. n. Chr. Der Kopf wirkt durch die Neigung des Halses und den offenen Mund sehr pathetisch. Die Augen sind durch dichte, drohende Brauenfalten gegen die Nasenwurzel hin prachtvoll nuanciert. In der Tiefe liegt eine lebhaft bewegte Falte über dem rechten Augenlid. Die Rundung und Ausarbeitung des Halses hinten deutet darauf, dass der Kopf zu einer Statue gehört hat. Es ist eine vorzügliche Kopie in griechischem Marmor.

Das Odeum in Karthago war mit einem Dach versehen, aber keineswegs nur für Rezitationen und musikalische Aufführungen bestimmt. Die Einrichtung der Bühne lässt erkennen, dass man sogar Wasserpantomimen darin aufgeführt hat. Auch das athenische Odeion war ja kein ausschliesslicher Musiksaal. Hier fand am 8. Elaphebolion der sogenannte Proagon statt, bei dem die tragischen Dichter sich, einen Kranz auf dem Kopfe, mit ihren Chören dem Publikum zeigten und über den Inhalt ihrer Stücke berichteten.² Im athenischen Odeion war also die Statue eines bekränzten Dramatikers sehr wohl am Platze, und darin dürfen die Römer dem klassischen Beispiel gefolgt sein.

Also Efeukranz, Aufstellung in einem Odeum und die Kombination mit Menander, falls unsere Deutung desselben

¹ Arch. Anz. XVIII 1903 S. 92 fig. 2. Musée Alaoui II Taf. XXXIX 2 und S. 48 nr. 958.

² DAREMBERG-SAGLIO s. v. Odeum.

das Richtige trifft, weisen auf den Dramatiker hin. Dass man im 2. nachchristlichen Jahrh. im Odeum von Karthago eine Statue von Lukrez aufgestellt haben sollte, klingt wenig wahrscheinlich.

Die Replik in der Villa dei Pisoni wurde für sich, nicht mit anderen Porträts zusammen gefunden. Dagegen hat man in zwei pompejanischen Häusern je eine geringe Replik des Pseudoseneca, einmal mit einem Epikur, ein anderes Mal mit Epikur und Demosthenes zusammen gefunden.¹ Wenn man aber erfahren hat, dass einmal in einem antiken Haus die Herme des greisen Sophokles mit derjenigen des Feldherrn Olympiodoros zusammen gefunden worden ist², wird man sich hüten, aus dergleichen Zufälligkeiten Schlüsse zu ziehen. Dagegen ist es auffällig, dass alle Repliken des »Seneca« auf dem Boden der römischen Kultur gefunden worden sind.

Die einzige Deutung, die fast allen beobachteten Verhältnissen entspricht, ist die von S. REINACH vorgeschlagene auf Epicharm.³ Es müsste, weil Epicharm im 5. Jahrh. v. Chr. lebte, ein später ausgeführtes Charakterporträt sein, aber das wäre auch gar nicht unwahrscheinlich. Eine Bronzestatue von Epicharm stand in Syrakus und gibt in einem theokritischen Epigramm⁴, das vielleicht am Sockel selbst stand, die Veranlassung zum Lobe des Dichters wegen seiner Wortfülle und seiner nützlichen Lebensregeln. Bei der Deutung auf Epicharm wären folgende Einzelheiten

¹ GUIDA RUESCH 1076, 1078, 1080. BERNOULLI: Griech. Ikon. II S. 161 nr. 5—6.

² Vgl. wieder Norske Videnskapselskabet's Skrifter II 1920. No. 3. S. 18 ff.

³ Revue arch. 1917, II S. 357 ff. Dort und bei BERNOULLI l. c. S. 170 ff. und in ROBERT: Archäologische Hermeneutik S. 87 alle früheren Deutungsversuche.

⁴ THEOKRIT: Epigramm 17.

erklärlich: 1) der bauernhafte Typus; Epicharm war der Vertreter und Gründer der wenig kunstmässigen sizilischen Volksposse; 2) das hohe Alter; er begann als 56jähriger seine Laufbahn und starb hochbetagt; 3) die Funde auf römischem Boden (Italien, Nordafrika, Südfrankreich, Köln), da er nie recht zu den griechischen Klassikern gerechnet wurde, dagegen von Ennius in einem Gedicht gepriesen, von Cicero wegen seiner Sentenzen gelobt und als einer der Vorläufer des Plautus betrachtet wurde, wie es besonders Horaz ausführt; 4) die Zusammenstellung in einer Doppelherme mit Menander und überhaupt die Anzeichen, dass ein dramatischer Dichter dargestellt ist; 5) die Auffindung in der Gesellschaft von Epikur, da die Sentenzen Epicharms wegen ihres moralischen Inhalts viel zitiert und ihm sogar in der späteren Zeit vorwiegend philosophische und wissenschaftliche Werke zugeschrieben wurden, bis der Grammatiker Apollodoros diesem Unfug schliesslich ein Ende machte. Endlich hebt REINACH mit Recht den ausgesprochen griechischen Typus des Kopfes hervor und stellt ihn mit einer Reihe hellenistischer Werke zusammen.

Die Datierung des »Seneca« lässt sich aber noch genauer bestimmen. ARNDT hat ganz richtig als nächste stilistische Parallele zum Pseudoseneca eine ebenfalls aus der Villa dei Pisoni herrührende Herme in Neapel bezeichnet¹, und LIPPOLD hat dazu seine Zustimmung gegeben. Aber der Kopf dieser Herme ist wiederum dem Karneadesporträt² sehr nahe verwandt, so nahe, dass ein Medaillonkopf von Karneades in Holkham Hall, den ich später veröffentlichen werde, mir den Gedanken nahe ge-

¹ ARNDT-BRUCKMANN 949—50. HEKLER: Bildniskunst Taf. 94 a.

² ARNDT-BRUCKMANN 505—6. BERNOULLI: Griech. Ikon. II S. 181 und Taf. XXIV.

legt hat, ob nicht die Neapler Herme als eine Kopievariante desselben Porträts aufzufassen sei. Jedenfalls ist die Entstehung des Seneca-Typus im 2. Jahrh. v. Chr. damit gesichert.

So ist also LIPPOLDS Deutung auf Lukrez ausgeschlossen. Gegen die Deutung REINACHS spricht nur eins: dass die Possen Epicharms wie überhaupt die ganze sizilische Komödie in der römischen Kaiserzeit, aus welcher wir die meisten Kopien haben, bis auf die geläufigen Sentenzen und Bonmots in Vergessenheit geraten waren und nie gelesen wurden.¹ Dieses Argument wiegt aber auch schwer bei einem so verbreiteten Porträt.

Da kein dramatischer Dichter des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts bedeutend genug gewesen ist, muss man den Pseudoseneca als das Charakterporträt eines früheren Dichters auffassen. Man denkt zunächst an den grössten Komödiendichter neben Menander, Aristophanes, den MARGARETA BIEBER zuletzt in Vorschlag gebracht hat, aber bei dem wäre der verwilderte, bauernhafte Typus unverständlich.² Dann denkt man an Philemon, den zweiten Hauptvertreter der neuen attischen Komödie neben Menander, den STUDNICZKA seinerzeit vorschlug, aber in seinem Menanderbuch wieder aufgegeben zu haben scheint. Er starb 263, gegen 98 Jahre alt, und man könnte sich ein gleichzeitiges Porträt als Vorbild für den Pseudosenecatypus denken, ein Porträt, das zugunsten des späteren, dem Zeitgeschmack entsprechend übertriebeneren verdrängt wurde. Aus den Komödien des Philemon hat Plautus mehrfach geschöpft. Nach dem plautinischen Trinummus zu schliessen, war

¹ WILAMOWITZ: Die Textgeschichte der griechischen Lyriker S. 24 ff. und Neue Jahrb. für das klass. Altertum XXI 1908 S. 35.

² Röm. Mitt. XXXII 1917 S. 122. Die Kombination mit der Doppelherme in Bonn ist unhaltbar.

Philemon moralisierend, etwas trocken, nicht ohne Feinheit der Charakteristik und besonders (vgl. v. 43—64) ein ausgeprägter Weiberfeind, noch schärfer im Tone gegen das schöne Geschlecht, als wir es z. B. im Gespräch des alten Ehepaares in der Hekuba des Terenz (v. 205 ff.), einer Umarbeitung nach Menander, hören. Als Darstellung des alten mürrischen Weiberfeindes wäre der Pseudoseneca nicht unpassend, und das könnte wohl zur Popularität und Verbreitung des Bildnisses verholfen haben.¹ Das Fehlen von Repliken auf griechischem Boden wäre dann ein reiner Zufall. Dass Philemon neben Menander noch ins Mittelalter hinein gelesen wurde, zeigt die Rhodosteliste, an deren Echtheit die Philologen nicht mehr zu zweifeln scheinen.²

2. Kopf eines römischen Knaben.

(Taf. 21).

Marmor. Höhe 0,21. Keine Ergänzungen. Vorzügliche Erhaltung. Erwähnt von FURTWÄNGLER, Sitzungsber. der bayr. Akad., philos.-phil. Kl. 1905 S. 261 nr. 35.

Dieser wunderschöne Kopf eines 5—6jährigen Knaben gehört der ersten Kaiserzeit an und hat, was die eigenartige Flächenbehandlung der Locken und die Auffassung und Durcharbeitung der kindlichen Formen betrifft, seine nächsten Parallelen in einem Knabenkopf der Sammlung Sarasin bei Genève³ und in zwei Knabenporträts im Sion House und in Rossie Priory, die ich demnächst in einem Werke über antike Porträts

¹ Über die »Popularität« des Weiberhasses im Altertum haben nicht nur die Dichter, sondern auch die Philosophen Zeugnisse genug abgelegt. Vgl. Aristot. Hist. anim. IX 1; Politica I 5 und II 9. Platon, Leges VI 781 A—B.

² ADA ADLER o. c. S. 34 f. Es gab seinerzeit eine sitzende Figur von Philemon in Rom; vgl. LIPPOLD: Griech. Porträtstatuen S. 89.

³ ARNDT-AMELUNG 1926—27.

in englischen Privatsammlungen veröffentlichen werde. Künstlerisch lässt sich nur der Kopf von Sion House mit dem Philadelphiakopf vergleichen.

3. Büste einer Römerin aus der Zeit des Augustus.

(Taf. 22).

Höhe 0,35. Die Nase bestossen. Sonst ausgezeichnete und wohlerhaltene Arbeit.

Die sehr niedrige Büstenform weist in die erste Kaiserzeit. Dasselbe tut die grosszügige Formbehandlung. Die eigenartige Haartracht erlaubt eine genauere Datierung. Sie bietet eine Variante zu der Frisur der Liviabüste aus Fayum, Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 615, die sich mit ziemlicher Sicherheit zwischen 11 und 6 v. Chr. datieren lässt.¹ Dort trägt Livia neben den geschlungenen seitlichen Locken noch den bekannten Stirnknoten. Dasselbe tut der Kopf eines jungen Mädchens in Berlin, der einer modernen Büste aufgesetzt in der Haartracht dem Kopfe aus Philadelphia sehr nahe verwandt ist (Fig. 11).²

Wir können also mit Sicherheit die Entstehung dieser Porträts in der augusteischen Zeit, wahrscheinlich im letzten Jahrzehnt v. Chr. behaupten. Eine Variante der Haartracht scheint mir ein Frauenkopf in Neapel zu zeigen (ARNDT-BRUCKMANN 719—20), und damit wäre dieser Kopf also zeitlich festgelegt.

4. Kopf eines Stephanophoros.

(Taf. 23).

Marmor. Höhe 0,34. Keine Ergänzungen. Die Nase be-

¹ FR. POULSEN: To romerske Kejserindeprofler. Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning Nr. 98. S. 14 f.

² H. 0,49. Ergänzt Nase und Ohren. Kurze Beschreibung der ant. Skulpt. Berlin 1920. S. 36 nr. 433. Ich verdanke Herrn Direktor TH. WIEGAND die Photographie, nach der die Abbildung ausgeführt ist.

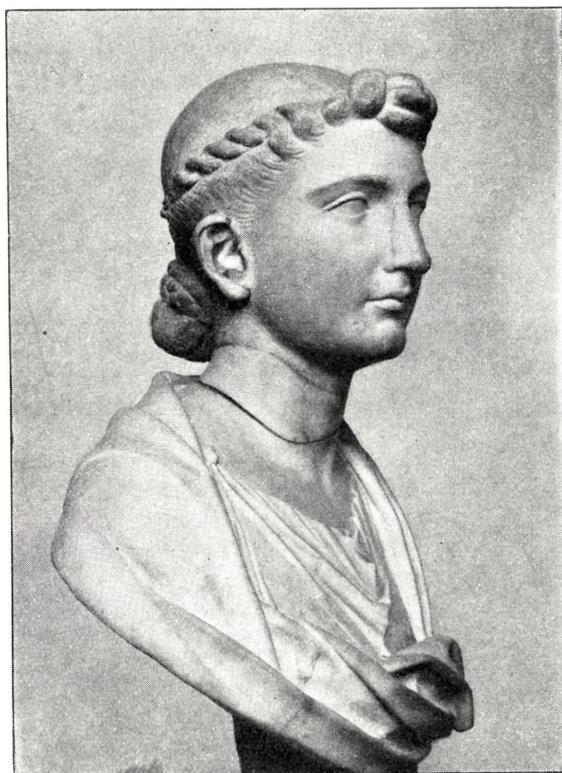


Fig. 11. Römischer Frauenkopf.
Altes Museum. Berlin.

stossen. Ebenso Mund und Brauen. Die Oberfläche etwas verwittert.

Der Kopf des alten Mannes mit dem langen, über Stirn und Schläfen herabfallenden Vorderhaar, dem kurzen Vollbart und den müden, etwas starrenden Augen gehört, obwohl die Pupillen nicht gebohrt sind, wahrscheinlich der Zeit Hadrians an. Das zeigt nicht nur die Kürze des Bartes, sondern auch die Ausarbeitung der Barthaare. Am besten lässt sich ein einer modernen Büstenherme aufgesetzter Kopf mit *corona tortilis* in Petrograd (Fig. 12) ver-

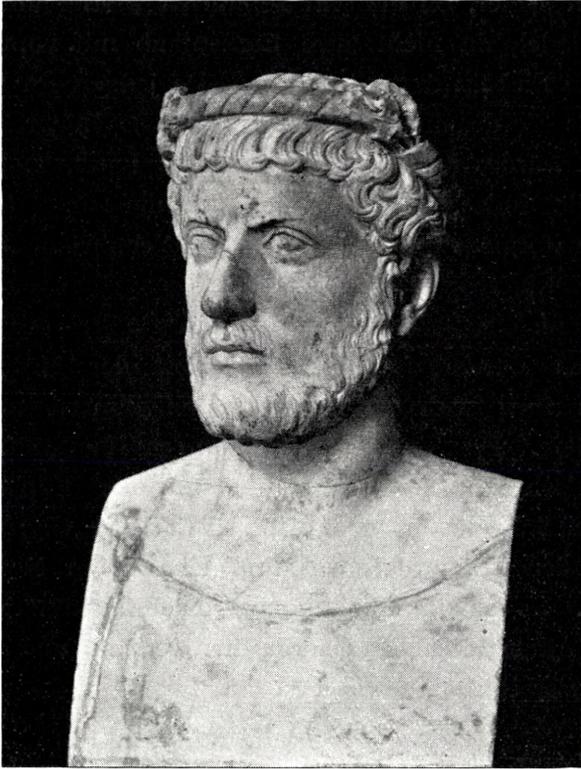


Fig. 12. Kopf eines Stephanophoros. Petrograd.

gleichen¹, dessen Vorderhaare schon die charakteristische Biegung der Hadrianszeit haben (*flexo ad pectinem capillo*).

Im Haar trägt der Philadelphiakopf einen Kranz mit einer Reihe liegender Blätter und einer Reihe von zusammengebogenen, aufstehenden Blättern. Für diese Kranzform kenne ich keine genaue Parallele. Für die Bohrungen im Kranze kann man dagegen einen Kolossalkopf in Sevilla vergleichen. Dieser trägt einen Eichenkranz², und ich

¹ Petrograd nr. 221. Nase und ein Teil der Lippen neu.

² ARNDT-AMELUNG: Einzelaufnahmen 1824. Vgl. auch den goldenen Eichenkranz aus dem Pergamener Tumulus, Athen. Mitt. XXXIII 1908 Taf. XXV.

bin nicht sicher, ob die sehr zerstörten Blätter am Kopfe von Philadelphia nicht auch Eichenlaub mit vom Blatte gedeckten Eicheln darstellen sollen. Da jedoch ein Eichenkranz als Zierde eines Privatporträts in so später Zeit befremden würde, ist wohl eher anderes Laub, z. B. Efeu dargestellt. Indessen gab es im Altertum eine Unmenge von Kranzformen, und wir dürfen nicht erwarten, hierüber jemals Klarheit zu gewinnen.¹

Es kann ein Beamter und es kann ein Priester in diesem alten Manne dargestellt sein, bei der Menge von Priesterstatuen in den griechischen Heiligtümern wohl eher das letztere.² Der Typus mit den langen Haarsträhnen ist ungrisch und erinnert etwas an den Kappadokier Jason, den Sohn des Jazemios in der Ny Carlsberg Glyptothek³, und an den kranztragenden Kopf eines alten Mannes in Dresden.⁴ Es ist ein Muschiktypus. Die Kappadokier werden von Athenaios neben den Skythen genannt und gehören wohl derselben Rasse wie diese an.⁵

V.

Aus der Porträtsammlung der Ny Carlsberg Glyptothek.

Ich behandle in diesem Abschnitt teils neue Deutungen oder Verdächtigungen unserer Antiken, teils Probleme, die sich an solche anschliessen. Endlich bringe ich eine vorläufige, erste Publikation einer Neuerwerbung.

¹ Vgl. Athenaios XV 680 f.

² KUHNERT, Jahrb. für klass. Philol. XIV 1885 S. 262.

³ ARNDT-BRUCKMANN 50. Ny Carlsberg Nr. 468.

⁴ ARNDT-BRUCKMANN 54.

⁵ Athenaios I 20 c.

1. Der sitzende Dichter.

Dieses berühmte Idealporträt, von dem sicher dasselbe gilt, was Plinius (35, 9) über das Homerporträt sagt: »pariuntque desideria non traditos vultus«, hat LIPPOLD in seinem inhaltreichen Buch ausführlich behandelt¹ und mit Recht gegen ARNDT behauptet, dass es eine römische Kopie, kein griechisches Original ist, und dass es unmöglich dieselbe Persönlichkeit wie den mitgefundenen Anakreon darstellen kann. LIPPOLD zählt drei Kopien des Kopfes auf, zwei in London und eine in der Villa Albani.² Dazu kann ich nach einer von Herrn E. MICHON freundlichst vermittelten Photographie als vierte Replik einen einer modernen Herme aufgesetzten Kopf im Louvre fügen (Taf. 24). Der Kopf ist weniger charaktervoll als der zur Statue gehörige, aber doch besser als der albanische und trägt wie dieser und der eine Londoner Kopf einen Efeukranz mit Veilchen.

LIPPOLD deutet diese Dichterfigur wegen des Efeukranzes als eine dem dionysischen Kreis angehörige und schlägt Alkaios vor, indem er richtig die Verwandtschaft des Kopfes mit demjenigen des Silen mit dem Dionysoskinde hervorhebt. Es wäre also eine entsprechende Zusammenstellung im Bilde, wie wenn Aristophanes³ Alkaios und Anakreon zusammen nennt: »welche beide die Dichtung gewürzt haben«. Man hätte also hier den weinfrohen Sänger dargestellt, wie er singt⁴:

τέγγε πλεύμονας οἴνω· τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται.

Aber der Efeukranz kann Zutat des Kopisten sein. Die eine Londoner Replik trägt nur einen Reif, und mehr kann

¹ LIPPOLD: Griechische Porträtstatuen S. 68 ff. Beste Abbildung, BRUNN-BRUCKMANN 477.

² ARNDT-BRUCKMANN 651—52.

³ Thesmophor. v. 161. Vgl. die ähnliche Zusammenstellung. Athenaios XV 694 a.

⁴ Plutarch: Quaest. conviv. VII probl. I, 1.

der Kopf der Statue, dessen Oberteil stark ergänzt ist, auch nicht getragen haben. Aber in der Römerzeit bezeichnet der Efeu, wie wir oben (S. 41) gesehen haben, nur den Dichter im allgemeinen, obwohl noch Artemidoros (I 78 ed. HERCHER) behauptet: *μόνοις τοῖς περὶ τὸν Διονύσου τεχνίταις συμφέρει*.

Ich gestehe, ich finde diesen Dichter zu alt und zu pathetisch, zu grob gekleidet und zu finster für den ritterlichen, weinfrohen Alkaios. Er ist ein alter Sänger, der wie der Chor bei Aischylos singen könnte¹:

*ἔτι γὰρ καταπνεΐει πειθῶ,
μολπᾶν ἀλκᾶν, σύμφυτος αἰῶν.*

Mit Hinblick auf den geistigen Ausdruck befriedigt die alte Deutung Brunns auf Pindar viel mehr², Pindar, der »mit bekränztem Kopf bis zum hohen Alter singen möchte«.³ Es hatte Athen dem grossen Pindar wenigstens zwei Statuen errichtet, wohl wegen des Dithyrambus auf die Stadt, von dem noch Fragmente erhalten sind.⁴ Die eine Statue war aus Bronze, stand in der Nähe des Arestempels und des Areopags und stellte den Dichter thronend dar.⁵ Die andere stand vor der Stoa Basileios, zeigte ihn auch sitzend und gab ihm Leier und Schriftrolle zugleich in die Hände.⁶ Nach dieser kann unsere Statue also nicht kopiert sein, wohl aber nach der ersteren. Freilich wird in der Vita Pindari erzählt, dass der grosse Dichter nicht selbst seine Lieder vortrug, aber das ist natürlich ohne Bedeu-

¹ Agamemnon v. 105.

² Annali del Istit. XXXI S. 155.

³ Isthmia VII 39.

⁴ Pindars Fragmente 76 ff.

⁵ Pausanias I 8, 4.

⁶ AESCHINES: Epist. IV 3. Vgl. JUDEICH: Topographie von Athen S. 311 Anm. 24 und S. 297 Anm. 5. Ich glaube nämlich nicht wie BERNOULLI, dass es nur eine Statue von Pindar in Athen gab.

tung für eine posthume Ehrenstatue. Dagegen spricht die Auffindung einer sitzenden, leierspielenden Pindarstatuette im Serapeum von Memphis, die leider sehr schlecht veröffentlicht ist, gegen die Deutung; denn dort sind nicht nur alle Einzelheiten anders, sondern auch die Haartracht total verschieden: der Dichter trägt dort das im 5. Jahrh. übliche lange Haar.¹ Dann müsste man also zwei vollkommen abweichende Charakterporträts des Dichters annehmen, was an und für sich gar nicht ausgeschlossen ist.

In seiner »Archäologischen Hermeneutik« (S. 83 ff.) berichtet CARL ROBERT, dass CARL DILTHEY den Namen Anakreon für den stehenden Dichter aus der Villa Borghese schon vor der Auffindung der inschriftlich bezeichneten Herme im Konservatorenpalast erraten hatte, und dass er auch für den sitzenden Dichter den richtigen Namen gefunden, ihn aber nie veröffentlicht habe. ROBERT selbst erklärt, dass die Tatsache, dass der Dichter sitzend dargestellt ist, auf einen Chorlehrer hinweise und somit den Kreis auf Simonides, Pindar und Bacchylides beschränke. Das ist leider zu schön, um wahr zu sein, und darf nicht Dogma werden. Die einzige, durch ein Münzbild bekannte Statue des Stesichoros stellte ihn stehend dar.² Von Hesiod gab es dagegen eine sitzende Statue im Museion auf dem Helikon³, und Münzen zeigen uns Sitzbilder von Anakreon und Sappho.⁴ Die sitzen freilich beide auf einfachen

¹ Röm. Mitt. XXXII 1917 S. 136 fig. 10. Arch. Jahrb. XXXII 1917 S. 163 f., Abb. 4—4 a.

² BERNOULLI: Griech. Ikon. I Münztaf. I 14. Vgl. über das Schicksal dieser Statue, Cicero: In Verrem II 87 und DITTENBERGER: Sylloge 677.

³ Pausanias IX 30, 3.

⁴ BERNOULLI: Griech. Ikon. I Münztaf. I 15 und 20. Das im Münzbild erhaltene Sitzbild von Anakreon ist total verschieden von der Kopenhagener Dichterstatue und selbst der Kopf ist anders, trägt einen viel längeren Bart.

Stühlen. Ich glaubte eine Zeitlang, dass der prächtige Lehn-
 sessel, in dem unser Dichter Platz genommen hat, auf die
 Spur nach der Deutung führen könnte. Würde das nicht
 auf Pindar passen, der auf dem eisernen Thron in Delphi
 Platz zu nehmen und alle Lieder, die er auf Apollon ge-
 dichtet hatte, zu singen pflegte?¹ Aber ein solcher *θρόνος*
 stand offenbar *ἐν τῷ προστώῳ* eines jeden grösseren, grie-
 chischen Hauses, und wir sehen bei Platon² den Sophisten
 Hippias auf einem solchen Platz nehmen, während die
 Zuhörer rings herum *ἐπὶ βιάθρων* sitzen. Das Bild des thro-
 nenden Philosophen als Mittelpunkt der Zuhörer veran-
 schaulicht uns die Statue des Epikur³, vielleicht auch ein
 Relieffragment in Athen⁴, und wir dürfen uns wahrschein-
 lich einen *θρόνος* als Centrum der Exedren der Philoso-
 phen denken, die man zu Ciceros Zeit in Athen zeigte.⁵
 Es ist ein Ehrensitz, aber viele der wandernden Sänger,
 die Platon im »Sophistes« mit den herumziehenden Malern
 und Taschenspielern vergleicht, hätten, an einen Fürsten-
 hof gelangt, einen solchen einnehmen können.

Es gab bekanntlich noch andere Statuen des Hesiod
 als die eben erwähnte.⁶ Wegen der groben Sandalen mit
 den dicken Sohlen⁷ und des schweren Flaumantels des
 sitzenden Dichters, die eine gewisse bauernhafte Derbheit
 verkünden, habe ich auch an Hesiod gedacht, dessen Haupt-

¹ Pausanias X 24, 5.

² Protagoras 315 c.

³ LIPPOLD: Griech. Porträtstatuen S. 78 fig. 17.

⁴ Athen. Mitt. XXVII 1901 Taf. VI und S. 126.

⁵ De finibus V 4.

⁶ Pausanias V 26, 2. PANOFKA, Arch. Zeit. 1856 S. 253.

⁷ Für die *ἀγροικία* in der Fussbekleidung und das Interesse der
 Griechen an schönem Schuhwerk vgl. Theophrast, Charakt. II 7, IV 4
 und 16, XXII 11. Vgl. die eleganten Sandalen des stehenden Dichters
 in Paris, Oesterr. Jahresh. III 1900 S. 81 fig. 14 (= LIPPOLD: Griech.
 Porträtstatuen S. 39 fig. 2).

züge bitterer Zorn gegen die Übergriffe der Gewaltigen und eine oft erwähnte ἀγροικία waren.¹ Aber der Kopf stimmt wieder nicht mit dem überlieferten Hesiodoskop auf dem Monnusmosaik von Trier², der längere Haare und einen längeren Bart hat, und dem Hesiodos ziemt der Lorbeer³, nicht der Efeu. Da muss ich schliesslich meine ignorantia bekennen.

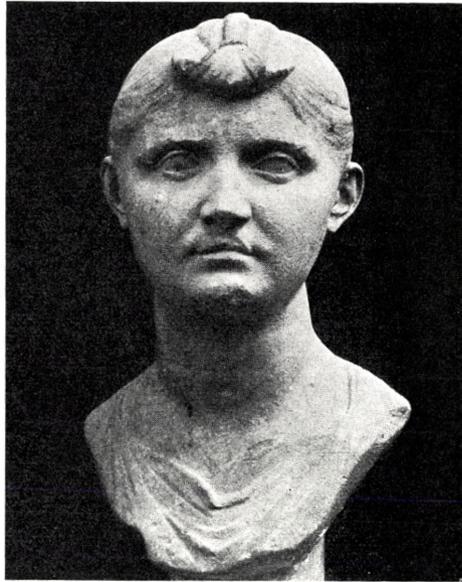


Fig. 13. Frauenkopf.
Ny Carlsberg Glyptothek 619.

2. Zu Nr. 619 und 628 der Ny Carlsberg Glyptothek.

Vor einigen Jahren⁴ habe ich eine Frauenbüste in der Ny Carlsberg Glyptothek, Nr. 619, die angeblich im Theater zu Cerveteri⁵ gefunden worden ist, und die wegen der Haartracht der augusteischen Zeit angehören muss (Fig. 13), mit einem männlichen Porträt in Verbindung gebracht, das durch zwei Wiederholungen vertreten ist, eine Marmorbüste, gefunden in einem Stallboden in Pompeji und jetzt im Neapler Museum⁶, und eine kleine Bronzebüste aus

¹ Vgl. Pausanias I 2, 3.

² BERNOULLI: Griech. Ikon. I S. 27 fig. 2.

³ Vgl. die Beschreibung, Pausanias IX 30, 3.

⁴ Röm. Mitt. XXIX 1914 S. 59 f. mit figg. 12—13.

⁵ Nicht im Tempel der Gens Julia, wie ich früher angab. Diese Berichtigung verdanke ich einem Brief von HELBIG.

⁶ ARNDT-BRUCKMANN 695—96. HEKLER: Bildniskunst 191.

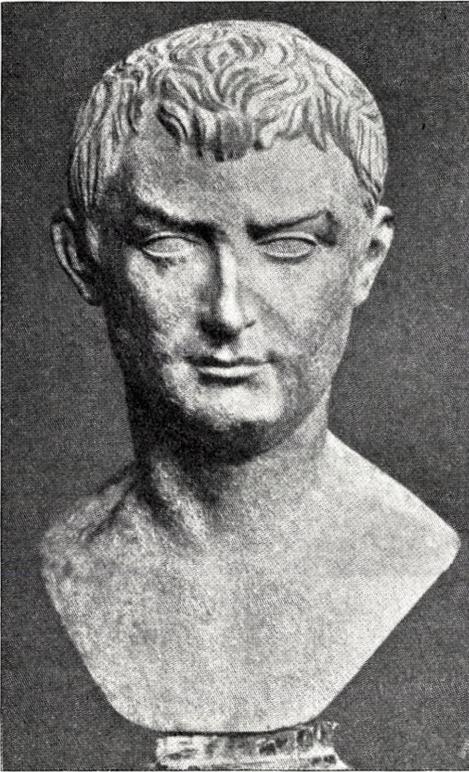


Fig. 14. Bronzebüste aus Ludwigshafen am Rhein. (En face.)

Ludwigshafen am Rhein (Fig. 14), die wahrscheinlich aus dem alten Römerkastell bei Rheingönheim stammt.¹ Die Familienähnlichkeit des weiblichen und der männlichen Porträts fiel mir auf, und der Fundort des ersteren schien mir auf Zugehörigkeit zur Familie des Augustus zu deuten, da man ja sonst in dieser Zeit wohl kaum das Porträt eines jungen Mädchens in einem öffentlichen Gebäude aufstellen würde. Bei der Erwägung

der Beziehungen des Mädchens zu dem berühmten Manne, dessen kleine Bronzebüste aus der Rheingegend die Benennung »Imperator« sichert, kam ich als fast einzige Möglichkeit auf die Namen: Antonia und den Triumvir Marcus Antonius.

STUDNICZKA, der die männlichen Köpfe als Bildnisse Sejans gedeutet hatte, verwirft neuerdings meinen Vorschlag mit derselben Entschiedenheit wie die allerdings unmögliche Benennung BANKOS: Agrippa.² Er besteht auf seiner

¹ BANKO, Oesterr. Jahresh. XIV 1911 S. 259 fig. 150—51.

² Text zu ARNDT-BRUCKMANN 1001. Vgl. STUDNICZKA: Menander S. 3 Anm. 4.

früheren Deutung, weiss aber nichts Neues anzuführen, und jene stützt sich auf keinen einzigen wirklichen Beweis.

LIPPOLD dagegen gibt zu¹, dass die Familienähnlichkeit, auf die ich aufmerksam gemacht habe, tatsächlich vorhanden ist, findet aber, dass die Münzbilder des Antonius trotz ihrer meist sehr derben Ausführung einen grundverschiedenen Typus zeigen. Das mag, obwohl

die »verwilderte, grobe, italische Manier der Münzen der Zeit der Bürgerkriege«² die Entscheidung der Frage erschwert, richtig sein, und ich möchte, besonders da die Fundumstände eines aus dem römischen Kunsthandel erworbenen Porträts wie unserer Nr. 619 ja keineswegs als gesichert gelten dürfen, nicht STUDNICZKA nachahmen und zäh nur an meiner früheren Erklärung festhalten.

Aber protestieren muss ich gegen die Kombinationen,

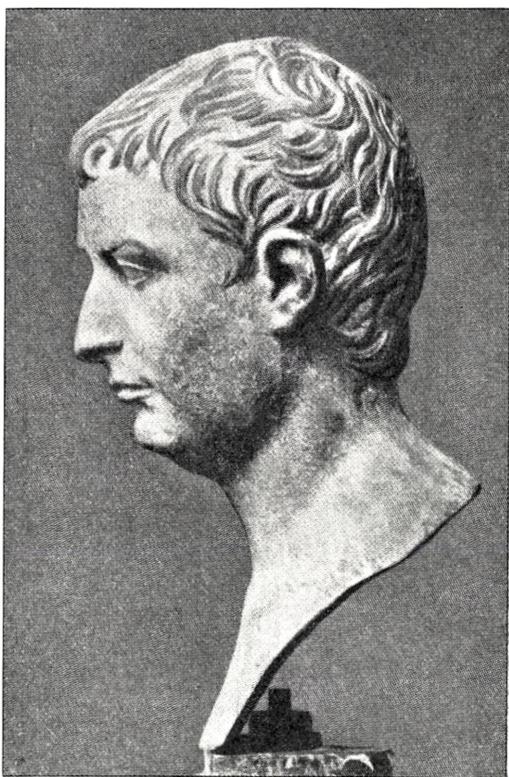


Fig. 14. Bronzebüste aus Ludwigshafen am Rhein. (In Profil.)

¹ Römische Mitteilungen XXXIII 1918 S. 23 Anm. 1.

² FURTWÄGLER: Gemmen III S. 302.

die LIPPOLD mit dem Neapler Marmorkopf und einem damit zusammen gefundenen Jünglingsporträt, das früher auf Brutus gedeutet wurde¹, vornimmt. Auch vom letzteren Porträt existiert wenigstens eine Wiederholung, ein im kapitolinischen Museum befindlicher Kopf², so dass also beide Männer aus dem pompejanischen Stallboden historische Persönlichkeiten und wahrscheinlich, auch wegen des Fundortes, in der letzten Zeit von Pompejis Existenz gefallene Grössen waren.

LIPPOLD deutet den »Sejan« als Neros Grossvater Gneius Domitius Ahenobarbus, der in den Jahren von 5 v. bis 1 n. Chr. in Gallien und Germanien Krieg führte, was also die Auffindung einer Replik am Rhein erklären würde, und den »Brutus« als Neros Vater, der von 1 bis 40 n. Chr. lebte, und dem der Sohn als Kaiser eine Statue geweiht hat.

Da möchte man zunächst um Belege dafür bitten, dass man in römischen Privathäusern Bildnisse von verstorbenen, ihrerzeit wenig berühmten Vorfahren eines regierenden Kaisers aufgestellt hätte, besonders zu Anfang der Kaiserzeit. Trajanus Pater lässt sich nicht anführen, denn er lebte noch in den ersten Jahren der Regierung seines Sohnes und wurde deshalb im Leben als Kaiservater verehrt, nach dem Tode mit Nerva zusammen apotheosiert und auf Münzen abgebildet. Aber was die Deutung LIPPOLDS noch unannehbarer macht, ist die auch von ihm beobachtete Tatsache, dass die Repliken von sowohl dem Grossvater als dem Vater Neros alle aus der Lebenszeit derselben stammen, indem der »Sejan« deutlich augusteisch ist, der »Brutus« ebenso sicher die Charakteristika der tiberianischen

¹ ARNDT-BRUCKMANN 693—94.

² ARNDT-BRUCKMANN 691—92. Vgl. HEKLER: Bildniskunst 189 b—190.

Porträts aufweist. Da hätten also die loyalen Römer in der Zeit Neros nicht nur dessen Vorfahren aufstellen, sondern sogar alte authentische Porträts derselben beschaffen müssen. Man vergegenwärtige sich in der Phantasie, was das bedeutet. Wie viele gleichzeitige Porträts von Neros Grossvater und Vater gab es wohl im römischen Reich bei der Thronbesteigung des Sohnes? Eine ganz phantastische Hausse im Preise, ein wahrer Korner wäre die Folge gewesen, und von den wenigen, sauer erworbenen Ahnenporträts hätte sich nichtsdestoweniger eine beträchtliche Anzahl bis auf unsere Zeit erhalten!

Den schon erwähnten »Brutus« deutet *STUDNICZKA* noch immer als Agrippa Postumus. Dieser jüngste Sohn von Agrippa und Julia wurde 12 v. Chr. geboren, 4 n. Chr. mit Tiberius zusammen adoptiert und 7 n. Chr. als nur 19jährig nach Sorrent verwiesen, wo ihn Tiberius im Jahre 14 ermorden liess.¹ Seine Büsten wären dann zwischen 4 und 7 ausgeführt, aber das stimmt nicht recht zum Stil — die Aushöhlung der Stirnlocken scheint in der Tiberiuszeit besonders beliebt gewesen zu sein² — und es ist weder eine Ähnlichkeit mit den Münzbildern dieses Prinzen vorhanden³, noch hat er, was *STUDNICZKA* auch selbst zugibt, irgend etwas von der *torvitas* des Vaters in der Bildung der Augen, wie wir sie z. B. im Porträt eines anderen Agrippasohnes, des G. Cæsar, finden.⁴ Zeitlich würde der Sohn des Germanicus und der Agrippina, Drusus, den Ti-

¹ *SUETON*: Div. Augustus 65. *TACITUS*: Annal. I 3, 5 und 6. *VELLEIUS PATERCULUS* II 104, 1, der natürlich behauptet: *dignum furore suo habuit exitum*.

² *HEKLER*: Bildniskunst S. XXXVI und Taf. 142 b und 195 a.

³ Text zu *ARNDT-BRUCKMANN* 1001 S. 10 fig. 16.

⁴ *ARNDT-BRUCKMANN* 843—44. *HEKLER*: Bildniskunst 184 a. Vgl. *BERNOULLI*: Röm. Ikon. II I S. 305 und 315. *STUDNICZKA*, Arch. Anz. XXV 1910 S. 532 ff. *ARNDT-AMELUNG* 2329.

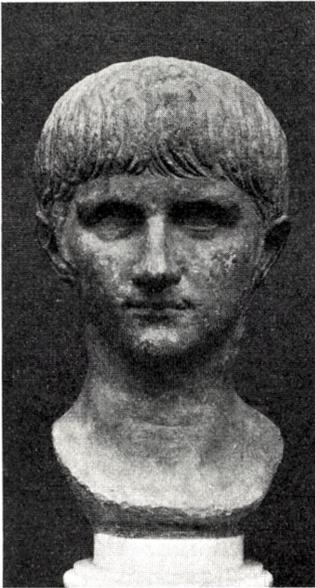


Fig. 15. Römerkopf.
Ny Carlsberg Glyptothek 628.

berius im Keller des Kaiserpalastes verhungern liess¹, besser passen. Diesen ebenfalls jungen Prinzen glaubte STUDNICZKA in einem anderen Porträt gefunden zu haben, von dem ebenfalls mehrere Wiederholungen, u. a. ein sehr stark ergänzter Kopf in der Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 628 (Fig. 15), vorliegen. Die beste Replik ist im kapitolinischen Museum², eine andere, den Prinzen noch jugendlicher darstellende ist im Thermenmuseum³, und neulich ist ein Kolossalkopf von diesem Typus, zur Einsetzung in eine Statue ausgearbeitet, in

Olbia Pausania auf Sardinien⁴, merkwürdigerweise mit einem Trajankopf von derselben Grösse zusammen gefunden worden. Ich habe nach diesem letzten Funde einen Augenblick geschwankt, ob dieser Jünglingskopf mit dem weit herabfallenden Stirnhaar nicht eher der trajanischen Zeit angehören dürfte, glaube aber doch, dass die alte Datierung in die frühe Kaiserzeit die richtige ist. Aber dieser Prinz hat die eigenartig tiefliegenden Augen, die wir von einem Agrippasohn erwarten dürfen. Vielleicht wäre es deshalb richtiger ihn als Agrippa Postumus und den »Brutus« als den »dritten Drusus« zu bezeichnen.

¹ Sueton: Tiberius 54.

² Bernoulli o. c. Taf. XII. Hekler o. c. 185 a. Stuart Jones: Museo Capitolino Taf. 47 nr. 7 und S. 189.

³ Hekler o. c. 181. Helbig: Führer³ 1420 m. Bibliographie.

⁴ Notizie degli Scavi 1919 S. 116 fig. 3—4.

3. Caligula.

Das in mehreren Wiederholungen erhaltene, eben erwähnte Porträt des jungen Agrippasohnes C. Caesar galt früher als Caligula. *STUDNICZKA* hat das wahre Bildnis des Caligula in der berühmten Panzerbüste der Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 637 (Fig. 16) erkannt, welche sich 1895 noch in römischem Privatbesitz befand¹ und bald nach der Erwerbung

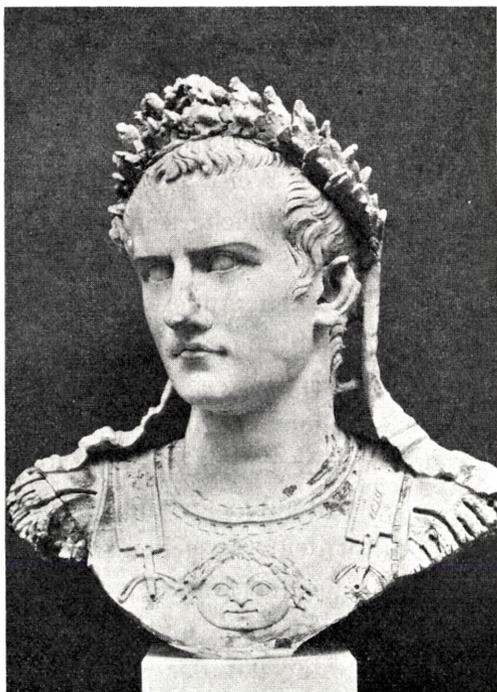


Fig. 16. Caligula.
Ny Carlsberg Glyptothek.

für die Glyptothek wegen der eigenartigen Verletzungen der Oberfläche und wegen des Medusakopfes von *FURTWÄNGLER* als falsch bezeichnet wurde. Diese Ansicht wird jetzt wiederum von *LIPPOLD*² verfochten, mit auch sachlichen Beobachtungen begründet und nötigt mich somit, da ich seinerzeit die Echtheit verteidigt habe, zu einer neuen ausführlichen Besprechung.

Was die Technik der Büste betrifft, bemerkt *LIPPOLD*: »Nirgends zeigt die Oberfläche Spuren alter Verwitterung, sondern nur braune Flecken, die wie Rost oder Brand-

¹ *BANKO*, Arch. epigr. Mitt. aus Oesterr.-Ungarn XVIII 1895 S. 69.

² *Röm. Mitt.* XXXIII 1918 S. 24 ff.

spuren aussehen. Ein solcher Flecken sitzt gerade auf der linken Seite der nach POULSEN überarbeiteten Nase. Diese Flecken sitzen aber auch an anderen Stellen, wo sie direkt Verdacht erwecken müssen. Die Büste ist nämlich in ganz ungewöhnlicher Weise aus zwei Teilen zusammengesetzt: eine glatte Schnittfläche trennt senkrecht das hintere Stück von Hals und Schulter vom übrigen. In der Schnittfuge sitzen die Flecken. Andererseits geht ein solcher aber auch über die Bruchlinie eines abgebrochenen Stückes an der linken Schulter hinweg. Das setzt voraus, dass dieses Stück erst nachträglich abgebrochen wäre«.

Ich gebe auf Taf. 25 die Ny Carlsberg Büste von hinten, wieder, um LIPPOLDS an und für sich richtige Bemerkungen näher zu prüfen. Ausgehend von der klafenden Lücke zwischen Hals und Nacken, verläuft die Schnittfläche fast senkrecht nach unten, und sowohl in der Lücke wie über der Schnittlinie sitzt der sehr harte, braune Rost. Diese Rostflecken sind aber nicht aufgetragen, sondern schlagen von innen aus, wie man an mehreren Stellen ganz deutlich beobachten kann; der Rost hat hinten an der linken Schulter den Marmor geradezu durchtränkt und gesättigt. Es ist der Rost von den inneren Eisen-Zapfen, welche die zwei aneinandergefassten Stücke zusammenhalten, und von denen wir zwei ermitteln können, einen, der noch in der linken Schulter sitzt, und zu dem wir durch Entfernung des von LIPPOLD hier beobachteten Rostfleckens durchgedrungen sind, und einen, der durch die Sprengung der rechten Schulter selbst ausgefallen ist, aber ein tiefes rostgefülltes Loch hinterlassen hat. Der Bildhauer ELO, der Konservator unserer Glyptothek, vermutet einen dritten, mittleren Eisenzapfen, der innen versteckt bleibt. Auch der Eisenzapfen der linken Schulter hat eine Sprengung

verursacht, sass aber bei der Wiederauffindung der Büste noch in der äussersten Ecke des erhaltenen Kernes fest, weshalb die Splitter mit modernem Kalkmörtel wieder um denselben gesammelt wurden. In der rechten Schulter blieb dagegen nur das von Rost gesättigte Loch übrig. Wie der Rost an den verschiedenen Stellen gearbeitet und auch an der Unterseite des Halses hinten ein Stück hinweggesprengt hat, versteht man bei der Beobachtung des Nackenhaares, dort wo am Hinterkopf ein ausgefallener Eisenzapfen ein zentimetertiefes Loch hinterlassen hat, das von einem in unserer Abbildung sichtbaren braunen Rostflecken umgeben ist. Hier ist es ganz deutlich, dass der Rost nicht aufgetragen, sondern vom eisernen Zapfen ausgegangen ist. Hier war ein Stück Marmor besonders angesetzt, wurde aber losgesprengt, noch bevor der Rost an die äussersten Linien der Anstückungsfläche durchgedrungen war. Diese Stelle im Haare erklärt uns aber nicht nur den Verlauf des Sprengungsprozesses, sondern auch, warum das hintere Stück von Schultern und Rücken, das so solide durch drei Dübel verankert war, dass es trotz aller nach aussen wirkenden Kräfte mit dem Hauptstück der Büste noch immer zusammenhält, in so ungewöhnlicher Weise angestückt war. Hier lag nämlich ein Stich im Marmor, der oben und unten die Ausführung aus einem Block unmöglich machte, den aber der Bildhauer wahrscheinlich erst entdeckte, nachdem er die Vorderseite fertig gemacht hatte. Um nun nicht die Arbeit vergebens gemacht zu haben, war er genötigt, den Hinterkopf teilweise und den Rücken ganz anzustücken. Eine solche Anstückungstechnik war ja im Altertum nichts Ungewöhnliches¹, und wir haben in der Ny Carlsberg Glyp-

¹ Vgl. für die ganze Flicktechnik die ungefähr gleichzeitige Frauenbüste in Budapest, Oesterr. Jahresh. XIX—XX 1919 S. 242 und Taf. IV—V (HEKLER).

tothek eine genaue Parallele am Porträtkopf eines Diadochen Nr. 450¹, der aus drei Teilen besteht, indem der Hinterkopf mit senkrechter Fläche, ebenso wie in der Caligulabüste, angestückt worden ist, und zwar sicher im Altertum selbst, wie die Verwitterung der Oberfläche zeigt. Hier war aber auch der Oberteil des Schädels angestückt.² In ähnlicher Weise war am Caligulakopf der Kranz besonders ausgearbeitet und in eine dazu eingerichtete Vertiefung mit einer daran passenden Marmorleiste eingesenkt.

Ich möchte wohl den Fälscher sehen, der dieses alles zustande gebracht hätte, der in Rom aus parischem Marmor — denn ein solcher ist verwendet — mühsam mit schweren Eisenklammern die Büste zusammengestückt, dann aber durch jahrelanges Eintauchen und Trocknen die Sprengungen hervorgebracht, später beim Sammeln die Löcher teilweise hätte leer stehen lassen und dabei die Oberfläche so dem harten, kalkgemischten Rost ausgesetzt hätte, dass die Haut des Kopfes bei der Entfernung des Rostes eben den modernen Anschein erhielt, den ein vernünftiger Fälscher gerade hätte vermeiden sollen.

Die Büste muss in einer sehr harten, kalkhaltigen Erde gelegen haben, und zwar die linke Schulter nach unten, die rechte nach oben. Das erklärt erstens, dass die Partien um die linke Schulter herum vom herausfliessenden Rost so tief gesättigt sind, zweitens die ganz frischen Wunden an der rechten Schläfe und um das Ohr herum: der Ausgräber hat mehrfach zugehauen, bevor er entdeckte, dass hier etwas noch härteres lag; erst der Schlag der Hacke rechts am Halse, der die grösste und hässlichste Wunde hinterlassen hat, machte ihn auf die Büste aufmerksam.

¹ ARNDT-BRUCKMANN 855—56.

² Dasselbe galt ursprünglich vom Frauenkopf Nr. 317 a der Glyptothek.

Ein Fälscher hätte alles versucht, um diesen Wunden den Anschein von Korrosion zu geben, wenigstens hätte er etwas Farbe darauf aufgetragen. Aber die Wunden stehen in ihrer ganzen, unschuldigen Frische da. Drittens wird durch die Kalkerde die Härte des Rostes erklärt. Der sass so fest, dass er nur mühsam entfernt werden konnte, und dabei hat das Antlitz gelitten, besonders wiederum die linke Gesichtshälfte, wie ich schon früher hervorgehoben habe, während die rechte viel weniger durch die Abputzung ihre Haut verloren hat. Hier und dort sitzen noch harte Rostflecken, so z. B. in der Tiefe des Medusakopfes, an der linken Seite der Nase und an der linken Wange. Durch die Abarbeitung dieser Rostschicht haben besonders der Medusakopf und die beiden Bänder des Kranzes gelitten. Die letzteren waren ursprünglich viel dicker und haben durch Überarbeitung eine ganz widerliche moderne Form erhalten.

Alle diese nicht ganz gewöhnlichen Umstände sichern nach meiner Überzeugung das hohe Alter der Büste. Über den Synchronismus mit dem Kaiser selbst kann natürlich nur der Stil entscheiden.

Es ist, wie LIPPOLD betont, die älteste bekannte römische Panzerbüste, die erst im 2. Jahrh. n. Chr. ihre Analogien findet. Aber Panzerstatuen gab es seit der hellenistischen Zeit, und sie sind, wie HEKLER neulich nachgewiesen hat¹, aus der ersten Kaiserzeit sehr zahlreich vorhanden. Was nun die Details des Panzers betrifft, so stimmen sie sehr gut mit denen der gleichzeitigen Panzerstatuen. So ist in dem Panzertorso Nr. 554 a der Ny Carlsberg Glyptothek² die Bohrung der Schulterfliege von gleicher

¹ Oesterr. Jahresh. XIX—XX 1919 S. 190 ff.

² HEKLER l. c. S. 217 fig. 144.

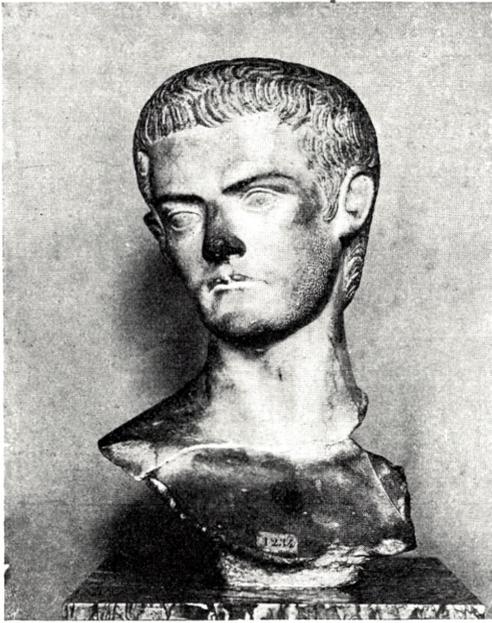


Fig. 17. Caligula. Louvre.

Art, nur weniger gut ausgeführt wie in der Caligulabüste, die Schulterklappen tragen ähnliche Blitzzeichen und sind durch gleiche Schleifen vorne befestigt, und die Brustmitte ziert in beiden Fällen eine Medusamaske. Die Augen der Medusa des Caligulaporträts sind nicht, wie LIPOLD schreibt, plastisch angegeben,

sondern nur mit jener schwachen, halbkreisförmigen Ritzlinie versehen, die wir gerade in der iulisch-claudischen Zeit häufig antreffen.¹ So zeugt dieses Detail wiederum für die Echtheit. Übrigens ist die Medusa stark geputzt und dadurch etwas charakterlos geworden.

Wir müssen also annehmen, dass Caligula die Ausführung von Panzerbüsten beordert hat², und dabei nicht vergessen, wie wenig vollständig erhaltene Porträtbusten wir von den folgenden Kaisern besitzen, so dass es ein Zufall sein kann, dass wir erst bei den bildnisreichen Kaisern des folgenden Jahrhunderts die Form wieder antreffen.

¹ Wird unten Kapitel VI ausführlich besprochen.

² So ist er ja auch in der Anordnung von Proskynese ungefähr um zwei Jahrhunderte voraus. Vgl. SITTLL: Gebärden der Griechen und Römer S. 159.

Und nun die Büste selbst! Ich habe nie gefunden, dass Caligula in der Büstenreihe der Glyptothek abstechend wirkt, und der Kopf lässt sich nie und nimmer mit dem chargierten schwarzen Basaltkopf des Nero in den Uffizien vergleichen, der eine so typische Barockfälschung ist.¹ Noch weniger auffällig wirkt der Caligula bei dem Vergleich mit der vortrefflichen Büste in New York, die als junger Tibertius veröffentlicht



Fig. 18. Caligula. Kreta.

worden ist, in der ich aber mit Sicherheit Caligula erkenne. Sie soll in der Nähe von Marino am Albanersee gefunden worden sein.² Ich gebe drei Abbildungen wieder, die ich

¹ HEKLER: Bildniskunst 182 a. DELBRÜCK: Antike Porträts 36. LIPPOLD, Röm. Mitt. XXXIII 1918 S. 29. Zu den technischen Beobachtungen LIPPOLDS möchte ich noch eine fügen, die ich mir neulich bei der Betrachtung des Kopfes notierte: der Hinterkopf ist nur scheinbar angestückt; es läuft am Bruch rings herum nur eine Scheinfuge, wie die Scheinfugen der Büste der Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 659. Vgl. meine Ausführungen Röm. Mitt. XXIX 1914 S. 43 Anm. 22.

² Amer. Journ. of Archaeol. XVIII 1914 S. 415 fig. 5. GISELA RICHTER: Handbook of the classical collection. New York 1917. S. 247 fig. 151 und nr. 55.



Fig. 19. Münzen des Caligula.

der Güte von Miss GISELA RICHTER verdanke (Taf. 26—28) wie auch die Angabe der Dimensionen: Büstenhöhe 0,508; Gesichtshöhe 0,18. Die Büste ist vorzüglich erhalten, nur das äusserste vom linken Ohr ist abgeschlagen, und die Pflanzenfasern zeugen von der Echtheit des Stückes. Die Form der Büste ist die der Zeit entsprechende. Die Verlängerung mit dem Anfang der Schultern an der Büste der Glyptothek dürfen wir dem Wunsche zuschreiben, die Schulterfliege zur Charakteristik noch mitzubekommen. Frei und stolz schaut der junge Kaiser heraus. In den Augen lagern die Schatten wie bei der Büste der Glyptothek, mit der die New Yorker Büste auch die fleischige, wie zugestopfte Nase, die kurze Entfernung zwischen Nase und Mund und die feine Führung der schmalen Lippen gemein hat. Anders und voller sind die Vorderhaare, und die Stirn ist viel niedriger in dem New Yorker Porträt. Um dieses zu verstehen, wollen wir die beiden anderen Porträts hinzunehmen, in denen STUĐNICZKA die Züge Caligulas wieder gefunden hat: die Büste im Louvre, die aus Thrakien stammt

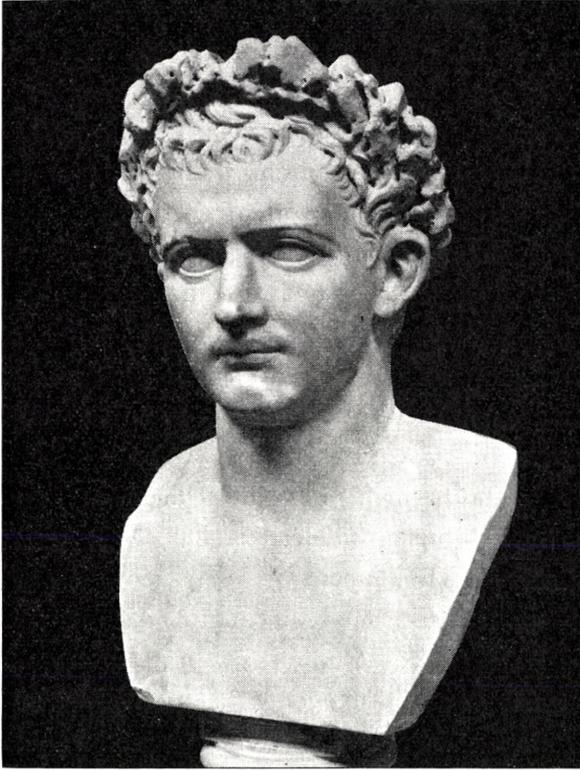


Fig. 20. Sogenannter Nero. Neapel.

(Fig. 17), und der oberflächlich idealisierte Kopf aus Kreta (Fig. 18). Während die Bildung von Augen, Nase und Mund nur wenig variiert, sind Stirnhaare und Stirnhöhe überall verschieden. Dasselbe sehen wir an den Münzbildern Caligulas (Fig. 19). Die Erklärung des Phänomens ist sehr einfach: der Kaiser war trotz seiner Jugend kahlköpfig, verbot aber jede Andeutung dieser Schwäche und war in der Erfindung von neuen Kranzformen, welche seinen Mangel verdecken konnten, unermüdlich.¹ Die Münzbilder zeigen, dass auch die Künstler jede Andeutung der spärlichen

¹ SUTTON: Caligula 45.

Haupthaare vermeiden mussten. Eine Tradition für die Form der Stirn und den Fall der Stirnhaare hat sich aber bei der kurzen Regierung des Kaisers offenbar nicht ausgebildet.

Zweifelhaft, aber doch bei der Übereinstimmung in den Hauptzügen wahrscheinlich richtig, ist die Benennung »Caligula« für eine kleine, von Mrs, ARTHUR STRONG herangezogene Bronzestatue in Pollaks Sammlung¹; gleichzeitig, aber ganz unsicher, was die Benennung betrifft, ist die Bronzestatue von Colchester.² Beide Büsten haben ein bekleidetes Brüststück und entkräften dadurch den Einwand LIPPOLDS, dass bekleidete Büsten in dieser Zeit unbekannt wären.

LIPPOLD glaubt nicht nur die Unechtheit der Kopenhagener Caligulabüste, sondern auch deren antikes Vorbild nachweisen zu können: in dem sogenannten Nero in Neapel (Fig. 20).³ Die Modellierung der schattigen Augenhöhlen zeigt allerdings Ähnlichkeit, bestätigt aber nur, dass der Ausdruck des Kopenhagener Caligula nicht so unantiek ist, wie LIPPOLD behauptet. Die Bildung und Linienführung der dicken Lippen ist ganz abweichend, ebenso die Haarbehandlung. Hätte ein Fälscher in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach diesen Locken kopiert, wäre es doch sonderbar, dass er den richtigen, mit Caligula gleichzeitigen Stil getroffen hätte, statt durch die gebohrlen, aufgelösten Locken des »Nero« irregeführt zu werden. LIPPOLD vergleicht die Technik in der Bohrung des Stirnhaares mit dem Kopf Nr. 658 der Ny Carlsberg Glyptothek⁴, den er in die flavische Epoche versetzt. Das

¹ Journal of Roman Studies VI 1916 S. 27 und Taf. III.

² l. c. Taf. I—II.

³ GUIDA RUESCH 970.

⁴ CROWFOOT, Journ. of Hell. Studies XX 1900 S. 35 und Taf. III.
HEKLER: Bildniskunst Taf. 221.

ist nicht richtig: die Politur der Oberfläche dieses Kopfes sowie die Übereinstimmung mit einer wohl erhaltenen Büste in Holkham Hall, die ich später veröffentlichen werde, beweisen, dass der Kopf 658 erst der hadrianischen Zeit angehört.¹ Dasselbe gilt wohl von dem Neapler Kopf, den LIPPOLD wegen des Eichenkranzes mit Recht als ein Kaiserporträt bezeichnet. Aber die Benennung: Domitian ist nicht richtig.

Um das zu beweisen, wollen wir die spärlich erhaltenen Porträts von diesem Kaiser² um zwei neue vermehren.

Das eine ist ein Kolossalkopf von weissem, grobkörnigem Marmor im Museum von Constantine in Algier, unrichtig als Titus veröffentlicht.³ Der Hals ist zur Einsetzung in eine Statue gebildet, der Kopf von vorzüglicher Ausführung und trotz der Zerstörung von Nase und Ohren sehr ausdrucksvoll. Besonders die starken »Brauenköpfe« und die höhnisch vorgeschobene Oberlippe wirken lebendig und individuell (Taf. 29). Die Behandlung der Stirnhaare ist anders, mit weniger auflösender Bohrung als im Neapler »Nero«. Dasselbe gilt von einem Domitiankopf im athenischen Nationalmuseum (Taf. 30). Beide Köpfe zeigen, dass der Neapler Kopf nicht Domitian darstellt und nicht einmal gleichzeitig ist. Ich glaube auch, dass es ein Kaiser ist, aber einer der ersten Kaiser in einer späteren »Redaktion«, wie wir z. B. in der Statue der Ny Carlsberg Glyp-

¹ Die richtige Datierung schon bei ARNDT-BRUCKMANN Text zu Taf. 781—84. Vgl. den sicher hadrianischen Kopf bei AMELUNG: Vatik. Katal. II Taf. 71 nr. 360 (S. 550).

² Vgl. den Kopf im Magazzino comunale, ARNDT-BRUCKMANN 735; die Bronzestatuette, SIEVEKING: Die Bronzen der Sammlung Loeb Taf. 30. Ferner ein guter Domitiankopf in Hannover, Nr. 29. Sonst BERNOULLI: Röm. Ikon. II II S. 55.

³ Höhe von der Halsgrube bis zum Scheitel 0,38. DOUBLET-GAUCKLER: Musée de Constantine Taf. VI 3. Katalog der Samml. nr. 96.

tothek Nr. 531 eine Livia aus der Zeit des Claudius dargestellt vor uns haben. Nero ist es natürlich nicht. Selbst Domitian verwarf ihn und liess seinen Hofdichter ihn als *ingratus dulcibus theatris* bezeichnen und die Gewissensqualen über den Muttermord schildern, die den blassen Nero in der Unterwelt verfolgten. Ebenso wird Caligula *immitis* und *Furiis agitato* genannt.¹ Die trajanisch-hadrianische Zeit war natürlich noch strenger in der Beurteilung dieser beiden Kaiser. Man könnte an Augustus und Tiberius denken, und bei meinem Besuch in Neapel im Frühling 1920, bevor ich die Abhandlung LIPPOLDS kannte, notierte ich vor der Büste: »bei aller Abweichung doch einige Verwandtschaft mit Augustus«.

Ein Privatmann kann der Neapler Kopf wegen des Eichenkranzes kaum sein. Denn die *corona civica* wurde, nach dem Augustus sie a *genere humano* erhielt, selten verliehen und nach und nach als kaiserliches Vorrecht betrachtet. Die letzte Verleihung des Kranzes an einen ausserhalb des Kaiserhauses Stehenden wird aus der Zeit des Claudius berichtet.² Das stimmt zu der Überlieferung der Denkmäler. Porträts mit Eichenkranz wie der Kopf Nr. 463 der Ny Carlsberg Glyptothek, der unrichtig als griechisch abgebildet worden ist, oder ein Kolossalkopf in Sevilla³ stammen aus der allerersten Kaiserzeit, und spätere Parallelen sind nicht bekannt.

Ich glaube also, dass es ein hadrianischer Augustuskopf ist. Mit Caligula hat der Neapler Nero wenigstens nichts zu tun.⁴

¹ Statius: *Silvae* II 7 v. 58 und 118. III 3 v. 69. Für die Beurteilung von Augustus vgl. IV 1 v. 31.

² DAREMBERG-SAGLIO s. v. *corona*. STEINER, *Bonner Jahrbücher* 114—15 (1906) S. 3 und 40 ff. DOMASZEWSKI *ibid* 117 (1908). S. 69. GELLIUS: *Noctes* V. 6.

³ ARNDT-AMELUNG 1824. Ich habe mir im Louvre einen Kopf mit *corona civica* notiert, der unrichtig Claudius genannt wird. Es ist ein gleichzeitiges Privatporträt. *Catalogue sommaire*, 1918, S. 78 nr. 1226.

⁴ Ich benutze die Gelegenheit, einen Irrtum zu berichtigen: der

4. Die Statue des Epikuräers Metrodoros.

(Taf. 31—35).

Unter den vielen feinen Beobachtungen in dem oft zitierten Buch LIPPOLDS: Griechische Porträtstatuen behaupten die Entdeckungen der Statuentypen Epikurs und Metrodoros durch ihre Wichtigkeit die erste Stelle.¹ Von der Epikurstatue sind fünf Wiederholungen bekannt; das Hauptstück ist die 1,30 m. hohe Sitzfigur im Garten des Palazzo Margherita²; die kleine Wiederholung in der Ince Blundell Hall werde ich in kurzer Zeit veröffentlichen.³

Während BERNOULLI geneigt war, das Original der von ihm aufgezählten 13 Repliken des Metrodorporträts⁴ für eine Herme zu halten, aber wegen der Anordnung des Mantels im Nacken zugab, dass vielleicht eine Sitzfigur zugrunde liegen könnte, hat LIPPOLD durch die Beobachtung eben dieser Mantelfalten, die in drei Repliken den gleichen Fall haben⁵, den Statuentypus entdeckt und drei Wiederholungen nachgewiesen: 1) die 58 cm hohe Sitzfigur des sogenannten Simonides in Neapel, deren Kopf

»Alkibiadeskopf« Ny Carlsberg 435 a ist sicher echt. Ich hatte ihn im Tillæg zum Katalog S. 61 angezweifelt, aber nachdem ich die griechischen Porträts im Athenischen Nationalmuseum im Frühling 1920 durchstudiert habe, zweifle ich nicht mehr, und der Kopf ist wieder im griechischen Büstensaal aufgestellt.

¹ S. 77 ff.

² o. c. S. 78 fig. 17. ARNDT-AMELUNG 2092—93.

³ Vorläufig CLARAC 846, 2134.

⁴ Griech. Ikonographie II S. 133 f. LIPPOLD streicht mit Recht nr. 13 bei BERNOULLI; dagegen ist es nach meiner Ansicht nicht ausgeschlossen, dass die Herkulanenser Bronzestatuette nr. 5 (= HEKLER: Bildniskunst S. 22 fig. 12), die LIPPOLD auch verwirft, eine kleine und flüchtige Wiederholung wäre.

⁵ Die Berliner Büste, ARNDT-BRUCKMANN 13—14; die kapitolinische, LIPPOLD fig. 19 = STUART JONES: Museo Capitolino Taf. 56 nr. 62 (S. 244); die Athener Herme, HEKLER: Bildniskunst Taf. 102, unrichtig als Hermarch bezeichnet.

und linker Unterarm neu sind¹; 2) den sogenannten Marius in Newby Hall, 53 cm hoch², an dem Kopf und Hals, Teile des rechten Arms, der ganze linke Arm, der rechte Fuss und drei Stuhlbeine ergänzt sind; 3) einen Torso im römischen Kunsthandel, abgebildet bei LIPPOLD fig. 20. Höhe 1,01 (nicht 1,10 wie LIPPOLD angibt).

Ich habe diesen letzten Torso im Frühling 1920 bei einem römischen Kunsthändler für die Ny Carlsberg Glyptothek erworben und nach der Überführung nach Kopenhagen mit dem Kopf der vorzüglichen athenischen Herme vereinigen lassen. Ich verdanke Herrn Direktor FRANCIS BECKETT die Vermittlung von dem Abguss dieses Kopfes. Ausser Kopf und Hals ist in Gips nur der hässlich gebrochene rechte Unterarm ergänzt. Sonst haben wir natürlich den alten Torso unberührt gelassen und weder den Unterteil von Figur und Stuhl noch die linke Hand ergänzen wollen. Es ist also eine Wiederherstellung wie die von dem Meleager (oder Jäger) Nr. 387 der Glyptothek, dessen prächtiger Körper mit einem Abguss des Meleagerkopfes der Villa Medici versehen worden ist.³

Die Höhe des wieder erstandenen alten Werkes beträgt 1,26, und die Totalhöhe der ursprünglichen Figur ohne Plinthe mag demnach auf 1,56, also ungefähr auf ein Viertel über natürliche Grösse berechnet werden. Die grösste Breite ist 0,87, die Tiefe 0,83. Der Torso ist mit Pflanzenfasern, hinten auch mit Kalksinter teilweise bedeckt.

Wunderbar war es, wie der Kopf durch die Verbindung mit dem Körper gewann. Allein für sich schien er mit seinem zierlich gekräuselten Haupt- und Barthaar etwas

¹ Abgeb. TH. BIRT: Die Buchrolle in der Kunst S. 87 fig. 46 rechts.

² CLARAC 903, 2304 A. A. MICHAËLIS: Ancient Marbles S. 534 nr. 35.

³ Abgeb. FURTWÄGLER-URLICHS: Denkmäler³ Taf. 32 (S. 98).

leer und unpersönlich, aber bei der Vereinigung mit dem Körper und besonders nach der Aufstellung im Oberlicht des griechischen Büstensaales trat unerwartet ein Ausdruck von Kraft und Klarheit, von echt antiker serenitas in den Zügen hervor. Die Stirn wölbte sich mit den starken Brauenbögen über den tiefliegenden Augen, die durch die Neigung des Kopfes ausdrucksvolle Schattenwirkungen erhielten. Ruhige, kluge Beobachtung schien das Gesicht zu prägen.

Aber wie so oft in der griechischen Porträtkunst ist der Körper doch viel individueller als der Kopf.

Der Philosoph sitzt etwas vorübergeneigt und trägt über der linken Schulter sowie über Schoss und Beinen nur das faltige Himation. Im Gegensatz zu den ähnlich bekleideten, stehenden Figuren, unter denen man die Greisenfigur aus Delphi als Beispiel herausheben könnte¹, ist der Bausch vor der Mitte des Körpers nicht zusammengeballt, sondern fließt frei und locker über den Schoss hinunter, und um sich gegen den Zugwind zu schützen, hat er den Mantel über den Rücken hinauf bis zum Rande der rechten Schulter hochgezogen, was bei einer stehenden Figur ein unmögliches Motiv wäre. Es war dieses Motiv, welches BERNOULLI an eine Sitzfigur denken liess. Mit dem gestikulierenden linken Arm ist der Gewandzipfel an der linken Schulter etwas seitwärts geschoben; das ergab den eigenartigen, schrägen Verlauf des Mantels an dieser Seite, der LIPPOLD auf die Spur führte und ihm die Kombination von Büsten und Torsen ermöglichte. Wie individuell der Faltenwurf ist, versteht man am besten, wenn man die in Bekleidung und Bewegung am nächsten verwandte Sitzfigur des Poseidippos im Vatikan vergleicht.² Der Chiton,

¹ Fouilles de Delphes IV Taf. LXIX. HEKLER: Bildniskunst Taf. 58, FR. POULSEN: Delphi (englisch) S. 314 f. fig. 155—56.

² BRUNN-BRUCKMANN Taf. 494. Der Pseudomenander ebenda 495. Vgl. AMELUNG: Vatik. Katalog II S. 469 nr. 271 und S. 577 nr. 390.

den der letztgenannte unter dem Himation trägt, ist vielleicht Zutat des römischen Kopisten wie der Chiton der Epikurbüste Ny Carlsberg 416¹ und verdankt seine Entstehung der Tatsache, dass ein römischer Dichter, der »Pseudomenander« dem Poseidippos als Pendant gegeben wurde.

Der Oberkörper des Metrodoros ist nackt. Gleich beim Anblick desselben rief der Bildhauer ELO, der Konservator der Glyptothek aus: »Das ist ein Fünfundzwanzigjähriger«. Eine spätere Vergleichung mit einem lebenden Modell von diesem Alter und ähnlichem Bau ergab die Richtigkeit dieser Beobachtung: Gleichheit zeigten die schlaffen Hautfalten der Brust und des Epigastriums, die vorstehende äussere Ecke des Schlüsselbeines, dort wo dasselbe an den Schulterknochen stösst, ferner die Gliederung des Deltamuskels, der flache Oberarm mit dem etwas flauen Biceps und die stark heranstehende senkrechte Ader an dessen vorderem Rand. Man erkennt einen Körper, der ursprünglich kräftig gebildet und gut gehalten war, aber den das Alter und zu viel Sitzen schon etwas schlaff gemacht haben. Metrodor war bei seinem Tod 277 v. Chr. 53 Jahre alt. Der Körper ist mit anderen Worten so naturalistisch dargestellt, dass wir glauben dürfen, der alternde Philosoph habe wirklich Modell gesessen. Die durchaus individuelle Bildung der Körperformen lehrt ein Vergleich mit den eckigen, mageren Einzelformen der Demosthenesstatue. Da diese im Jahre 280 errichtet wurde, gehören die beiden Statuen also derselben Zeit an und dürfen als die besten Vertreter der naturalistischen Statuenkunst dieser Zeit bezeichnet werden.

Allein bei aller Schärfe der Beobachtung, aller Genauigkeit der Wiedergabe der Einzelform wirkt die Metrodorfigur doch nicht kleinlich, sondern ist in echt griechischer

¹ Vgl. auch den Chiton des Hypereides auf Steensgaard.

Art grosszünftig aufgefasst und von gewaltiger Totalwirkung. Obwohl der Torso den unteren Teil verloren hat, entdeckt man bei Aufstellung in der richtigen Höhe die effektvolle Wirkung sowohl der grossangelegten Körperformen als der anmutig fliessenden, sicher geführten Mantelfalten. Deshalb begrüssen wir mit Freude in dieser Figur den fünften Vertreter der griechisch-statuarischen Porträtkunst in der Ny Carlsberg Glyptothek, der sich der Anakreonstatue, dem mantelverhüllten Mann Nr. 409 a¹, dem sitzenden Dichter und der Ephebstatue von Epidauros² würdig anschliesst.

Der Philosoph ist dargestellt mit der Schriftrolle in der rechten Hand, die im Schosse ruht. Das erste Blatt ist schon aufgerollt, aber die Rolle noch nicht so gedreht, dass das Lesen anfangen kann. In der erhobenen linken Hand hat der Restaurator der Neapler Replik eine zweite Schriftrolle ergänzt. Das ist, wie BIRT näher ausgeführt hat³, ein in der griechischen Kunst ganz unmögliches Motiv, und wenn antike Statuen zwei Rollen hantieren, ist die moderne Ergänzung immer daran schuld. In der antiken Kunst werden zwei Typen unterschieden: der *lecturus*, der die Rolle in der rechten Hand hält und in der Regel sitzend dargestellt wird, und der »Gelesenhabende«, der die Rolle in der Linken hält und, wenn sitzend, in tiefen Gedanken dargestellt wird. Oft verwendet man die beiden Motive in Pendantfiguren, so im Poseidonios und dem Pseudomenander, dem der moderne Restaurator wohl mit Recht eine Rolle in die linke Hand gab, da die rechte leer im Schosse liegt. Und so war es auch in den Statuen des Epikur und des

¹ LIPPOLD: Porträtstatuen S. 44 fig. 3.

² COLLIGNON, *Revue arch.* 1915, I S. 40 ff. POULSEN, *Fra Ny Carlsberg Glyptotheks Samlinger* 1920 S. 1 ff.

³ Buchrolle S. 81 f. Ähnliche Restauration bei Moschion, ebenda fig. 46 links (HEKLER: *Bildniskunst* 112 a).

Metrodor. Der Meister hält die geschlossene Schriftrolle in der gesenkten linken Hand und sitzt tief nachdenkend, die rechte Hand gegen das Kinn gestützt. Metrodoros ist beim Beginn der Lektüre, das Geheimnis der geschlossenen Rolle wird er bald Seite für Seite enthüllen. Es entsprechen sich nicht nur die Bewegungen der beiden Figuren, indem Epikur die rechte, Metrodor die linke Schulter erhebt und die Köpfe nach verschiedenen Seiten neigen, sondern die Statuen verkörpern geradezu die beiden entgegengesetzten Momente, in denen der Genuss beim Lesen sich gleichsam potentialisiert, das Aufrollen des ersten Blattes, das die frische Aneignung des Stoffes einleitet und die Schar der Zuhörer konzentriert, und das ernste Nachdenken über die Probleme nach der Lektüre, das nicht nur den Meister, sondern auch jeden der Jünger einige Minuten isoliert.

Deshalb hat die hohe Kunst diese beiden Momente vorgezogen. In der Kleinkunst und der Malerei sind die verschiedenen Momente der Lektüre selbst illustriert.¹

Was tut nun aber der Philosoph beim Beginn der Lektüre mit der erhobenen linken Hand? Vergleicht man wieder den Poseidippos, der die geschlossene Rolle im Schoss mit der Rechten umfasst und mit der Linken lebhaft vor dem Körper gestikuliert, wobei man an eine einleitende Instruktion der Schauspieler vor Beginn der Lektüre denken mag, so sieht man, dass dieser linke Arm niedriger und ganz anders gehalten wird und für die Ergänzung der Metrodorstatue nicht benutzt werden darf. Von dem linken Unterarm des Metrodoros ist im Torso der Glyptothek so viel erhalten, dass wir der Muskulatur derselben mit Sicherheit entnehmen können, dass die Hand weder mit der Fläche

¹ BIRT o. c. S. 141 ff. Vgl. Aratos im Monnusmosaik, Antike Denkmäler I Taf. 48.

nach innen noch nach aussen, sondern über Eck, den Daumen nach innen, die andere Seite nach aussen, also winkelrecht auf den Körper gehalten wurde. Die Stellung der Hand war also dieselbe wie die der rechten Hand des Lehrers auf dem bekannten Trierer Relief¹, wo die Geste allgemein als Signal bei Beginn der Lektüre oder als Begrüssung der Schüler aufgefasst wird. Ich fasse sie ebenfalls hier als einen Gruss auf, den Metrodoros mit der Linken ausführt, weil die Rechte schon beschäftigt ist. Der »Professor« begrüsst bei Beginn der Vorlesung seine Schüler; das Motiv genügt schon, um uns den Lehrer von lernbegierigen Jüngern umgeben in der Phantasie zu vergegenwärtigen.² Natürlich gestikuliert der Philosoph auch während der Vorlesung mit der erhobenen Hand³, aber das kann bei der Haltung der Schriftrolle hier nicht das Motiv sein.

Wenn der Neapler Restaurator eine Schriftrolle auch in der linken Hand ergänzt hat, hängt das gewiss mit einer Bruchstelle auf der linken Schulter zusammen, die auch an dem Exemplar der Glyptothek sehr deutlich ist. Ein Stück weiter unten erkennt man eine zweite Bruchstelle, den Rest einer Stütze, und beide Brüche hängen sicher mit der hohen, geschwungenen Rückenlehne des Sessels

¹ BIRT: Buchrolle S. 140 fig. 77. WOLTERS-SPRINGER: Kunstgeschichte S. 536 fig. 1001.

² Die Entfernung von der (verlorenen) Hand bis zum Bart scheint nämlich zu gross, um ein anderes Motiv zu erkennen: αὐτὸς δὲ, ὡς περ εἰώθει, τῇ ἀριστερᾷ χειρὶ τὸν γενεῖων ἀπτόμενος. Plutarch: Cicero 48. Den Gruss mit der linken Hand macht auch der Opfernde, weil er in der rechten die Opferschale hält. Vgl. CARL SITTL: Die Gebärden der Griechen und Römer S. 189 mit Anm. 2 und 4. Man kann natürlich auch die Handbewegung als das κατασεῖν τῇ χειρὶ, wodurch Schweigen geboten wird, auffassen. SITTL o. c. S. 214 Anm. 8.

³ Vgl. Sokrates auf dem Louvrerelief. LIPPOLD: Griech. Porträtstatuen S. 54 fig. 6 und SITTL o. c. S. 210 f.

zusammen, die wir uns nach dem Vorbild der Stühle des Poseidippos und des Pseudomenander ergänzen dürfen. Die Abarbeitung der Falten an der linken Schulter und am Oberarm zeigt, dass der antike Bildhauer zunächst versucht hat, diese Rückenlehne auch vorne aus dem Block, der reichliches Material darbot, durch Meisselhiebe von oben und von unten herauszuarbeiten. Aber es ist ihm nicht gelungen; das Stück wurde abgesprengt, und es musste dieser obere, geschwungene Teil der Lehne für sich gearbeitet und geflickt werden. In dem abgebrochenen Puntello oben an der Schulter erkennt man noch die Vertiefung, in der das Ende des eisernen Dübels sass. Auch an der rechten Schulter und Seite wurden die äussere Ecke und der Oberteil der Rückenlehne geflickt; hier sitzt ein gerosteter Eisensplitter noch im Torso.

Während der römische Kopist den Stuhl des Neapler Exemplares umgebildet und mit Löwenprotomen ausgestattet hat, zeigt die Replik in Newby Hall dieselbe einfache Grundform wie unsere Statue, und man darf demnach den Stuhl mit mittlerem Klotz unter dem Sitz und mit gebogenen geriefelten Beinen, ganz wie die schon genannten Stühle der vatikanischen Dichterstatuen, ergänzen. Die beistehenden Zeichnungen (Fig. 21) zeigen, wie die Stuhlform zu ergänzen ist, und geben neben der Photographie der Rückseite (Taf. 35) einige Details der Konstruktion, die sehr beachtenswert sind. Von dem Sitzbrett erheben sich zwei zunächst viereckige, dann runde Stützen, die eine breite obere Erweiterung haben. Kein Zweifel, dass diese beiden »Kapitäler« nach oben verlängert waren und das runde Rückenbrett gabelartig umschlossen. Eben an dieser Stelle sitzen nun zwei herzförmige Palmetten, die an dem richtigen Sessel offenbar aus Metall waren und zur Stärkung

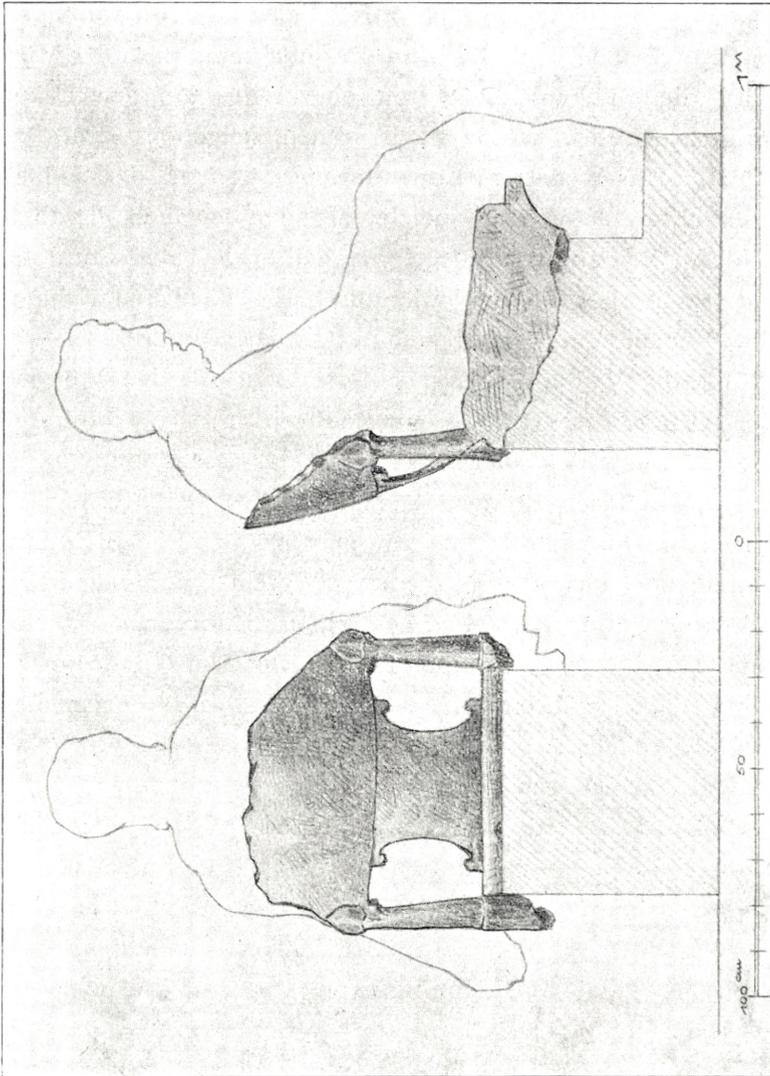


Fig. 21. Zeichnung des Stuhles der Metrodorstatue.

dieser an sich schwierigen Verbindung von Stütze und Rückenlehne dienten. Man erkennt selbst in der Marmor-nachahmung ganz deutlich ihre Dicke. Gewiss waren sie ursprünglich ornamentiert, im Marmor bemalt. In der Mitte wird die Rückenlehne durch ein breites, an den Ecken volutengeziertes, schräg nach hinten neigendes Brett gestützt. Unser bester Kopenhagener Kenner der Möbelarchitektur, der Tischlermeister MÖRCH, der auch die abgebildeten Zeichnungen ausgeführt hat, erklärt den Stuhl für ein technisches Meisterwerk, durch die Tiefe und Neigung der Rückenlehne viel bequemer und raffinierter als die Stühle der vatikanischen Dichterstatuen, mit denen er ihn vergleichen konnte. Es ist ein richtiger Epikuräerstuhl, und Metrodor schmiegt sich in bequemer, lässiger Haltung darin, auf einem losen Polster ruhend, welches das Sitzen noch angenehmer macht. Auch hierin kontrastiert die Epikurstatue; dort sitzt der Philosoph in einem prachtvollen Sessel, dessen Formgebung auf ein Marmorvorbild deutet, und dieser $\Phi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ist ohne Kissen. Der Meister thront wie ein Prophet, während Metrodoros es sich ganz menschlich bequem macht.

Die Statuen von Poseidippos und Pseudomenander waren oben mit Meniskoi versehen, standen also unter offenem Himmel. Gewiss dürfen wir auch für Porträtstatuen dieser Grösse von Epikur und Metrodor voraussetzen, dass sie den Park eines römischen Reichen schmückten, während die Miniaturnachahmungen im Hause selbst aufgestellt wurden. Und ebenso gewiss können wir vermuten, dass die beiden Originalstatuen in dem athenischen Garten Epikurs standen und am zwanzigsten jedes Monats, den Epikur in seinem Testament als Gedächtnistag für sich und Metrodor bestimmt hatte, von den Schülern verehrt und mit frischen Blumen und Kränzen geschmückt wurden.

Als Metrodor 277 starb, schrieb Epikur ein Werk in fünf Büchern über seinen zwölf Jahre jüngeren Freund, von dem er im Leben unzertrennlich gewesen war, ein Werk, das verloren gegangen ist wie die Werke von Metrodor selbst bis auf wenig besagende Fragmente.¹ In einem Brief kurz nach dem Tode des Freundes schreibt Epikur, dass es angesichts des reichen Glückes ihres gemeinsamen Lebens weder ihm noch Metrodor geschadet hätte, dass das berühmte Hellas sie nicht nur ignoriert habe, sondern sie nicht einmal habe hören wollen. Das traf nicht ganz für Metrodoros zu. Obwohl Diogenes ihn ἀκατάπληκτος πρὸς τὰς ὀχλήσεις nennt, sehen wir doch aus einem erhaltenen Papyrusfragment von Herkulaneum, dass er unter dem geringen Anschluss an die Schule in den ersten Jahren gelitten hat.²

Dieses Fragment stammt aus einer Schrift: περὶ πλοῦτου, von der wir wissen, dass der Verfasser den Reichtum als zu einem genussreichen Leben gehörig bezeichnete und denselben also keineswegs als gleichgültig verwarf. Offenbar war Metrodoros weniger entsagungsbereit als der in seinen Ansprüchen bescheidene Epikuros; seine lockeren Liebesverhältnisse sprechen dafür, dass er die Freuden dieser Welt nicht verachtete. Er hat es selbst gefühlt, wenn er sagt³: »Wollen wir uns, von den gemeinsamen Leidenschaften und dem an irdische Freuden gebundenen Leben

¹ Diogenes Laertius X 24 zählt seine Werke auf. Vgl. sonst E. ZELLER: Philosophie der Griechen² III S. 345 Anm. 2 und USENER: Epicurea passim. Das Buch von H. DUENING: De Metrodori Epicurei vita et scriptis. Leipzig 1870, war mir nicht zugänglich.

² SUDHAUS, Hermes 41 S. 46.

³ Plutarch: Adv. Coloten 17. Auch in der späteren Zeit war die Gleichgültigkeit den epikureischen Schriften gegenüber ausserhalb des engeren Schulkreises gross. Vgl. Cicero: Tuscul. disput. II 8: Epicurum autem et Metrodorum non fere praeter suos quisquam in manus sumit.

befreit, zu den in der Tat gottgeschickten Orgien Epikurs erheben«.

Deshalb ist die Charakteristik, wie verschieden die beiden Philosophen in ihren Sesseln sitzen, so bedeutungsvoll und treffend, und deshalb litt Metrodor unter den ökonomischen Schwierigkeiten der ersten Drangperiode der Schule, weil er nicht wie der Meister selbst ein Mann war, auf den die Worte Shakespeares passen¹:

»A man that fortunes buffets and rewards
has ta'en with equal thanks: and blessed are those
whose blood and judgment are so well commingled
that they are not a pipe for fortunes finger
to sound what stop she please.«

VI.

Die technischen Neuerungen an den Porträts der hadrianischen Zeit.

In den Marmorporträts der hadrianischen Zeit treten bekanntlich drei Neuerungen in der Technik hervor: die Pupillen werden graviert, die Haupt- und Barthaare werden gebohrt und die Oberfläche des Marmors so glatt behandelt, dass sie eine porzellanartige Haut erhält. Die Zerstörung oder Verwitterung alter Skulpturwerke lässt natürlich sehr oft diese letzte Änderung kaum erkennen, aber es gibt doch wohlerhaltene Bildwerke genug, welche dieselbe sichern.

Schon in der altassyrischen Steinplastik finden sich bisweilen gravierte Pupillen.² In der klassischen Kunst sind

¹ Hamlet III 2.

² v. BISSING: Beiträge zur assyrischen Skulptur. Abh. der bayr. Akademie. 1912. S. 5.

gebohrte Pupillen schon in den grösseren Terrakotten des 4. Jahrh. v. Chr. vorhanden, und da grössere Tonfiguren besonders in Italien und Etrurien das ganze Altertum hindurch beliebt waren, ist es ganz natürlich, dass wir die meisten Beispiele dieser Augenbildung aus eben diesen Gegenden kennen, und zwar finden wir sie schon in den etruskischen Kanopen des 6. Jahrh.¹ Ebenso natürlich war es, dass die Römer sie bewahrten, wie die schönen Terrakottaköpfe der republikanischen und der augusteischen Zeit vielfach zeigen.² Neben dem Ton geht die Bronze einher, und hätten die Römer ebenso wie die Etrusker die Augäpfel im Metall selbst mitgegossen, statt sie nach griechischer Sitte einzusetzen, so würden wir wahrscheinlich auch an ihren Bronzwerken gravierte Pupillen haben.³ Jedenfalls sind in einem Bronzestückchen aus Wels die Augen in Silber eingelegt; sie haben einen scharf gravierten Stern und vertiefte Pupillen.⁴ Erst seit der Zeit des Septimius Severus fingen die Römer an, die Augen der Bronzeköpfe aus dem Metall der Statue selbst mit zu giessen; dann haben die Augen natürlich gravierte Pupillen wie die gleichzeitigen Marmorwerke.⁵ Bekanntlich sind die gravierten

¹ FURTWÄNGLER: Sammlung Sabouloff I Taf. XLI. DEONNA: Statues de terre cuite S. 32, 126, 208 u. a. P. DUCATI, Bolletino d'Arte VI 1912 S. 354 und 358 Anm. 3. MARTHA: L'art étrusque S. 325 fig. 223, 334 ff. fig. 230—31. MILANI, Museo Italiano I Taf. XII. Katalog des Helbigmuseums der Ny Carlsberg Glyptothek H. 108 und 108, 1—2.

² Vgl. DEONNA o. c. S. 216 ff. fig. 22—23 und S. 220. HEKLER: Bildniskunst Taf. 144—45. R. DELBRÜCK: Antike Porträts Taf. 31.

³ Etruskischer Kopf mit gegossenem, aber ungraviertem Augäpfel, Ny Carlsberg Glyptothek nr. 29. Mit gravierten Augäpfeln dagegen die etruskische Bronzemaske, v. LICHTENBERG: Das Porträt an Grabdenkmälern Taf. 2 c. Sonst vgl. DEONNA o. c. S. 32 f.

⁴ Oesterr. Jahresh. XIV 1911 S. 121 ff. Das Stüchchen gehört, wie besonders die Stüchenform zeigt, noch der trajanischen Zeit an.

⁵ FURTWÄNGLER: Sammlung Somzée, Text zu nr. 64. Ein gutes Bei-

Bronzeaugen gewisser herkulanensischer Bronzeporträts erst nach deren Auffindung im 18. Jahrh. neu hergestellt und kommen also nicht im Betracht.¹

Durch die Betrachtung der Terrakotten und Bronzen lernen wir also eigentlich nichts über das neue technische Verfahren der hadrianischen Marmorkunst. Wie war es nun im Marmor selbst?

Da treffen wir schon in der archaischen Kunst das Verfahren, den Augenstern durch eine halbkreisförmige, schwach eingeritzte Linie zu charakterisieren², das sich auch in den späteren Zeiten vielfach belegen lässt: so in attischen Werken des 4. Jahrh. v. Chr.³, an hellenistischen Köpfen, wie am Demeterkopf des Damophon aus Lykosura⁴, und besonders häufig in Marmorwerken der augusteischen und claudischen Zeit.⁵ So hat das Auge der Hera Borghese in der Ny Carlsberg Glyptothek ausser der Ritzlinie noch eine leicht erhöhte Oberfläche, wodurch die Pupille noch mehr von dem umgebenden Augapfel abgehoben wird.⁶ Als berühmte Beispiele mit eingeritztem Augenstern aus augusteischer Zeit mögen die Augustusstatue von Primaporta⁷ und die Statue des sogenannten Marcellus in Neapel⁸ hervorspielen. Das Spiel bietet der Bronzekopf eines bärtigen Mannes im Louvre (Museumsnr. 44) aus dem 3. Jahrh. n. Chr. dar, dessen gravierte Augen ganz patiniert sind.

¹ ARNDT-BRUCKMANN 461 (= HEKLER: Bildniskunst 194 b). GUIDA RUESCH 761 (= HEKLER o. c. 225 b) und 886.

² Herakopf von Olympia, BRUNN-BRUCKMANN 441. Kopf des Jünglings im Korfugiebel, Πρακτικά 1911 S. 184 und fig. 13 ff. Auch bei einigen der Akropoliskoren habe ich diese Ritzlinien beobachtet.

³ FURTWÄNGLER: Sammlung Sabouroff Text zu Taf. XXII Anm. 5.

⁴ Sehr deutlich bei DICKINS: Hellenistic sculpture fig. 44.

⁵ Text zu ARNDT-BRUCKMANN 307—8.

⁶ ARNDT: Glyptothèque Ny Carlsberg Taf. 56—58.

⁷ ARNDT-BRUCKMANN 701—3.

⁸ *ibidem* 709. Andere Beispiele ARNDT-AMELUNG 992 und 1086. ARNDT-BRUCKMANN 271—272. FURTWÄNGLER: Sammlung Sabouroff I Taf. XLIII.

gehoben werden. Von gleicher Art ist die oben (S. 66) erwähnte Augenbildung der Medusa der Caligulabüste, um derentwillen LIPPOLD also mit Unrecht die Büste als wenigstens hadrianisch bezeichnen wollte. Aus claudischer Zeit nenne ich beispielsweise den Grabstein des C. Volumnius in Berlin¹, aus trajanischer (oder tiberianischer?) Zeit den Knabekopf in der Münchener Residenz.² Aber diese leichte Angabe der Augensterne bleibt durchaus im Banne des alten Schemas der archaischen Kunst und scheint nur eine vorsichtige Mahnung an den Maler zu sein, wo er die Farbe ändern muss.³ Den Übergang von der malerischen zur plastischen Darstellung des Augapfels lernen wir auch auf diesem Weg nicht kennen.

ARNDT hat dagegen mit Recht auf die Wichtigkeit der farbigen Marmorwerke für die Lösung dieser Frage aufmerksam gemacht.⁴ An Köpfen wie denen der gebälktragenden Perser in Neapel verbot das Material selbst, Nero antico die Bemalung der Augen, und da musste Gravierung den »Blick« zum Vorschein bringen.⁵ Dasselbe war der Fall in den Gemmenbildnissen; schon in der hellenistischen Zeit gab man in den grösseren und bedeutenden

Sehr deutlich ist der geritzte Stern an dem schönen Frauenkopf ARNDT-BRUCKMANN 719—20 (vgl. oben S. 47).

¹ Beschreibung der antiken Skulpturen nr. 841.

² ARNDT-AMELUNG 1026. Die Beispiele können natürlich leicht vermehrt werden. Vgl. z. B. den »Solon« ARNDT-BRUCKMANN 501—2 (Madrid).

³ Vgl. die entsprechenden Ritzlinien am Gewande archaischer Figuren als Angabe für Farbenwechsel, POULSEN, Arch. Jahrb. XXI 1906 S. 198.

⁴ Text zu ARNDT-BRUCKMANN 265—66 und 307—8. Vgl. sonst über die Frage die sehr theoretischen Ausführungen bei RIEGL: Spätromische Kunstindustrie S. 69. Ferner STRONG: Roman sculpture II S. 374 f. HEKLER: Bildniskunst S. XXXIX. R. DELBRÜCK: Antike Porträts S. LII Anm. 1. GRAINDOR, Bull. de corr. hell. XXXIX 1915 S. 274 f.

⁵ Text zu ARNDT-AMELUNG 502—3.

Gemmen dem Augapfel durch Gravierung eine vertiefte, ausdrucksvolle Pupille; dieses Verfahren wurde in der Zeit der römischen Republik und zu Anfang der Kaiserzeit immer geläufiger.¹ Neben den Gemmenreliefs können wir diese Technik an den Kleinbüsten aus kostbaren Steinsorten weiter verfolgen, z. B. an der von FURTWÄNGLER veröffentlichten, 11 cm hohen Chalkedonbüste aus der Mitte des 1. Jahrh. n. Chr.² Solche grössere Arbeiten aus edlen Steinarten sind selbstverständlich nur in geringer Zahl auf uns gekommen, aber dass sogar Statuen und natürlich besonders solche von den regierenden Kaisern in kostbarem Material verfertigt wurden, bezeugt die antike Literatur. So gab es in Olympia eine Statue des Augustus aus Bernstein³, aber noch grösser und berühmter war die 46 Zoll hohe Jaspisfigur des Nero. Die Freude an kostbarem Steinmaterial wird in der flavischen Zeit noch lebhafter, und Statius schildert die Verwendung von prächtigen Marmorarten in den Villen der römischen Reichen⁴ und die von Wachs, Elfenbein, Gold und »leuchtenden Steinen« (lucida saxa) für die Porträtbildnisse des domitianischen Kreises.⁵ Hier begegnet uns auch sonst die unbefangene Freude an kostbaren Stoffen jeder Art⁶, die keineswegs in der folgenden philosophischer und tugendhafter veranlagten Periode geringer wurde: im Gegenteil wurden in der hadrianischen Zeit Büsten und Statuen aus kostbaren, farbigen Steinarten häufiger denn je zuvor.⁷

¹ FURTWÄNGLER: Gemmen I Taf. L 47, LII 4 und 6, LXVI 1. II Text zu Taf. XLVII 32. III S. 319 ff. fig. 162—66.

² o. c. III S. 335 fig. 180—81.

³ Pausanias V 12, 5—6.

⁴ SILVAE I 5, 36 f. II 2, 85 ff.

⁵ SILVAE III 3, 200 ff.

⁶ SILVAE IV 2, 38 ff. Vgl. FRIEDLÄNDER: Sittengeschichte⁸ I 168 f.

⁷ FURTWÄNGLER: Gemmen III S. 367 f. Pausanias I 18, 6 und 9.

Die Vermutung, dass die Bohrung der Pupillen der Marmorwerke hadrianischer Zeit dem Einfluss der *lucida saxa* ihre Entstehung verdankt, wird durch die Beobachtung der gleichzeitigen, zweiten technischen Neuerung: der Polierung der Oberfläche bestärkt. Das älteste Beispiel ist bezeichnenderweise ein Kaiserporträt: ein Trajanskopf im kapitolinischen Museum.¹ Aber in der hadrianischen Zeit zeigen auch Privatporträts diese porzellanartige Oberfläche.² Eins der ältesten Beispiele ist der schon erwähnte bartlose Kopf, Ny Carlsberg 658, der sicher in die hadrianische und nicht in die flavische Zeit gehört (vgl. oben S. 70).³ Dass die Polierung der Büste eine erhöhte Wirkung erzielen sollte und auch in der späteren Zeit eine Art Auszeichnung war, zeigt die Tatsache, dass viele Porträtbildnisse die alte, einfache Marmorhaut bewahren⁴, während z. B. die Antinousbildnisse fast immer poliert sind und wie Edelsteinwerke blitzen. In der hadrianischen Architektur haben wir eine Parallelerscheinung, wenn man die Riefelung der Säulen zugunsten einer Polierung der glatten Schäfte aufgibt und so eine Annäherung an die Porphyrsäulen anstrebt.

Der Kopf Ny Carlsberg 658 hat nicht gebohrte Pupillen — da zeigt die hadrianische Kunst selbst in den Kaiserbildnissen noch etwas Schwanken —, dagegen zeigen die Vorderhaare tiefe, auflösende Bohrung. Die Verwendung des laufenden Bohrers war an und für sich alt; die Spuren davon finden sich schon in den äginetischen Skulpturen und — allerdings sehr spärlich — in den Giebelfiguren des

¹ R. DELBRÜCK: Antike Porträts Taf. 41.

² BULLE, Text zu ARNDT-AMELUNG 1438—39. FR. CUMONT: Musée du Cinquantenaire nr. 39—41.

³ HEKLER: Bildniskunst Taf. 221.

⁴ Vgl. darüber STUART JONES: Museo Capitolino S. 67 nr. 10 (Taf. 12).

Parthenon.¹ So war die Technik schon älter als Kallimachos, den Pausanias als den ersten bezeichnet, der in Stein bohrte.² Man findet die Spur des laufenden Bohrers zuweilen an griechischen Grabreliefs³, aber zur Vertiefung der künstlerischen Charakteristik haben ihn zuerst die hellenistischen Künstler verwendet, ganz besonders die Pergamener am Altarfries⁴; auch der Laokoonkopf ist stark gebohrt.⁵ Andere Beispiele wären ein schöner Dionysoskopf in der Stanza del Gladiatore im Kapitol⁶ und ein Alexanderkopf, Ny Carlsberg 441⁷, wenn AMELUNG und ARNDT sie wirklich mit Recht als hellenistische Originale bezeichnet haben. Aber die Bohrung ist in diesen Beispielen wie auch in der frühromischen Kunst von grosser Diskretion, die Meisselbehandlung ist und bleibt die Hauptsache.⁸ Das gilt ganz besonders von den Porträtköpfen; selbst die langen Haare und Bärte der Euripides, Lysias, Archidamas u. a.⁹ aus der klassischen Zeit verleiten nie die hellenistischen und die iulisch-claudischen Kopisten zur Auflösung der Massen durch Bohrung. Noch in der flavi-

¹ BLÜMNER: *Technologie* III S. 195. FRAZER: *Pausanias* II S. 311 und 342. DUGAS in *DAREMBERG-SAGLIO* s. v. *sculptura* S. 1143.

² Pausanias I 26, 7.

³ ARNDT-AMELUNG 679—80.

⁴ WINNEFELD, *Altertümer von Pergamon* III 2 S. 118 f.

⁵ Zur Datierung von Laokoon vgl. FÖRSTER, *Arch. Jahrb.* XXI 1906 S. 24 f.

⁶ STUART JONES o. c. Taf. 86 nr. 5 (S. 344). HELBIG: *Führer*³ nr. 880. S. REINACH: *Têtes antiques* Taf. 205 (S. 164).

⁷ ARNDT-BRUCKMANN 471—72. Vgl. auch den Kopf im Palazzo Colonna, ARNDT-AMELUNG 1158—60.

⁸ Vgl. z. B. den sterbenden Gallier, STUART JONES o. c. Taf. 85, 1.

⁹ ARNDT-BRUCKMANN 121—2. GUIDA RUESCH 1122. BERNOULLI: *Griech. Ikon.* I Taf. XVII. Über die Inschrift vgl. HÜLSEN, *Röm. Mitt.* XVI 1901 S. 158 nr. 9; zur Lysiasinschrift ebenda S. 164 nr. 24. — Archidamas, ARNDT-BRUCKMANN 765—66. GUIDA RUESCH 1148. BERNOULLI l. c. Taf. XII. — Vgl. auch ARNDT-BRUCKMANN 655—56 und 436—37.

schen Zeit ist die Bohrung in der Regel schüchtern und massvoll¹, aber es gibt doch schon in der neronischen Zeit Ausnahmen, wie der der sogenannten sitzenden Agrippina aufgesetzten Kopf, dessen Haare stark gebohrt sind.² Aber selbst dort sind die Haare nie so durch Bohrung aufgelöst wie z. B. die der Antinousköpfe.³ Auch in der hadrianischen Zeit gibt es viele Beispiele davon, dass die Haare strähnenartig gebildet und mit dem Meissel ausgeführt sind.⁴ Bei den Frauenköpfen bleibt dieses Verfahren auch in der antoninischen Zeit, wo die männlichen Porträts durchgängig stark gebohrte Haare haben, das gewöhnliche.⁵ Ganz wie wir ausnahmsweise noch in der antoninischen Zeit Porträtköpfe mit glatten (nicht gebohrten) Pupillen antreffen können⁶, so herrscht auch in der Bohrung der Haare ein gewisses Schwanken.

HEKLER versucht⁷, die neue Technik durch die Annahme zu erklären, dass die Stilformen des weichen Tonmodells auf den Marmor übertragen wurden. Das könnte vielleicht die gebohrten Pupillen und die leuchtende Haut des Marmors erklären, aber nie und nimmer die durch Bohrung aufgelösten Haar- und Bartmassen. Dagegen er-

¹ ARNDT-AMELUNG 1760—61.

² ARNDT-BRUCKMANN 713—14. GUIDA RUESCH 977. BERNOULLI: Röm. Ikon. II I Taf. XXII. Vgl. den Kopf der Julia Titi, Ny Carlsberg 657.

³ HEKLER: Bildniskunst Taf. 250—56.

⁴ M. BIEBER, Röm. Mitt. XXVI 1911 S. 222. Musée Alaoui II nr. 1129. Die Bemalung der Haare dauert immer fort, HEKLER o. c. S. XLII. Vgl. sonst über die neue Technik HEKLER S. XXXIX und CAGNAT-CHAPOT: Archéologie Romaine S. 365 f.

⁵ Vgl. z. B. in der Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 709—11, 717, 725 u. v. a. Jünglingskopf mit gemeisseltem Haar z. B. ARNDT-BRUCKMANN 1006—7.

⁶ FURTWÄGLER: Sammlung Sabouroff I Taf. XLIV. ARNDT-AMELUNG 1030. ARNDT-BRUCKMANN 901—2.

⁷ HEKLER: Bildniskunst S. XLIII.

klärt die Edelsteintechnik auch dieses dritte Verfahren. Hier half die Bemalung wieder nicht aus, oder man scheute sich, solche Pretiosa zu bemalen. Deshalb finden wir denn auch in der berühmten Claudiusgemme¹ die Haare der Kentauren so sehr durch Bohrung aufgelöst, wie wir es in der Marmortechnik erst seit der hadrianischen Zeit kennen.

Nur die Rücksicht auf die Technik der *lucida saxa* erklärt den ganzen Dreiklang der Phänomene und macht es verständlich, weshalb für alle drei Neuerungen, besonders zu Anfang, ein gewisses Schwanken herrschte. Auch das zähe Festhalten an der alten, ehrlichen Marmortechnik mit Bemalung und regulärer Meisselführung, das wir noch im 2. Jahrh. n. Chr. an den Werken, die auf griechischem Boden gefunden werden, und meistens auch von den Kopien nach alten Meisterwerken her kennen, findet so am ungesuchtsten seine Erklärung.

Die hadrianische Zeit ist, wie schon gesagt, eine Übergangszeit sowohl in der Verwendung des laufenden Bohrers als in der Polierung der Oberfläche, und Augensterne mit und ohne Gravierung finden wir selbst an den Kaiserporträts. Die plastische Angabe der Pupille beginnt offenbar damit, dass man ganz schüchtern eine kleine, halbkreisförmige Vertiefung unter dem Rande des oberen Augenlides bildet. Es ist die Form, die ARNDT an einem Apollokopf der Ny Carlsberg Glyptothek beobachtet hat², und für die er seinerzeit keine Parallelen anzuführen wusste. Jetzt fin-

¹ FURTWÄNGLER: Gemmen I Taf. LXVI 1. Ich verwerfe somit die Erklärung, die RIEGL (Strena Helbigiana S. 253) gegeben hat, dass das Streben nach malerischem Effekt der neuen Augen- und Haarbildung zugrunde liegt. Diese Rücksicht kann nur sekundär sein, eine Folge der schon vollzogenen Entwicklung.

² Katalog nr. 61 (Billedtavler Taf. V). ARNDT: Glyptothèque Ny Carlsberg S. 58 und Taf. 34.

den sich mehrere solche: ein Platonkopf, Ny Carlsberg 415 b¹, ein Porträtkopf in der Münchener Residenz², der etwas von der nüchternen Auffassung trajanischer Bildnisse bewahrt hat und sicher der hadrianischen Zeit angehört. Bei einem Antinouskopf im Britischen Museum ist schon eine winzig kleine, mittlere Einsenkung hinzugekommen³, und bei einem Porträtkopf in den Uffizien ist die Schale mit dem eingeritzten Halbkreis verbunden⁴, den wir schon oben als auch der älteren Kunst geläufig besprochen haben. Grösser und tiefer zeigt die farnesische Sokratesherme in Neapel⁵, die sicher schon der antoninischen Zeit gehört, diese Schalenpupille, die im 3. Jahrh. n. Chr. wieder auflebt und bald halbkreisförmig, bald als einfache runde Vertiefung in der Mitte des Augensterns gebildet wird.⁶

Aus dieser einfachen Grundform entwickelt sich die gewöhnlichere, halbmondförmige Pupille mit oder ohne Irisangabe in der Mitte des Augapfels.⁷

¹ HEKLER: Bildniskunst Taf. 23. LIPPOLD: Griech. Porträtstatuen S. 56 Anm. 1.

² ARNDT-AMELUNG 993.

³ Römische Gallerie nr. 20.

⁴ ARNDT-BRUCKMANN 783.

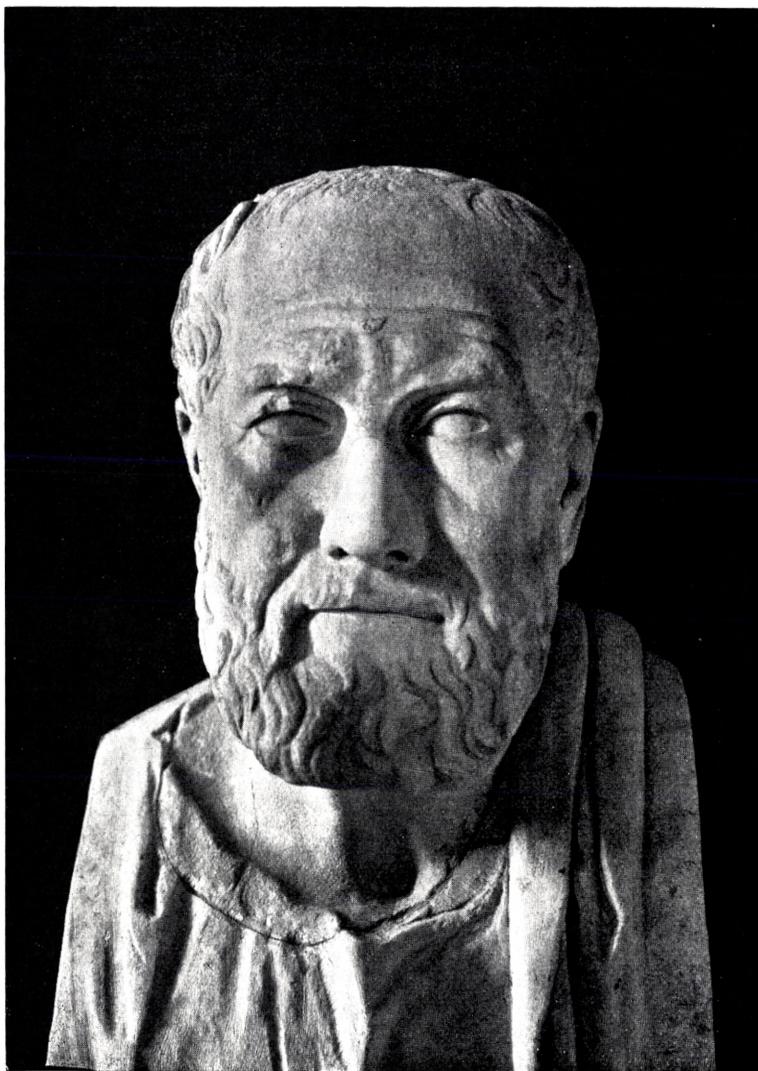
⁵ BERNOULLI: Griech. Ikon. I Taf. XXIV (= KEKULÉ: Bildnisse des Sokrates S. 21). Ähnliche Pupillen hat der gleichzeitige römische Kopf, ARNDT-AMELUNG 1032 rechts.

⁶ GRAINDOR, Bull. de corr. hell. XXXIX 1915 S. 276 mit Anm. 3. Vgl. Ny Carlsberg 749 a. Auch die kreisrunde Vertiefung mitten im Auge findet sich bisweilen in der hadrianischen und antoninischen Zeit. Vgl. ARNDT-AMELUNG 627 und 1015.

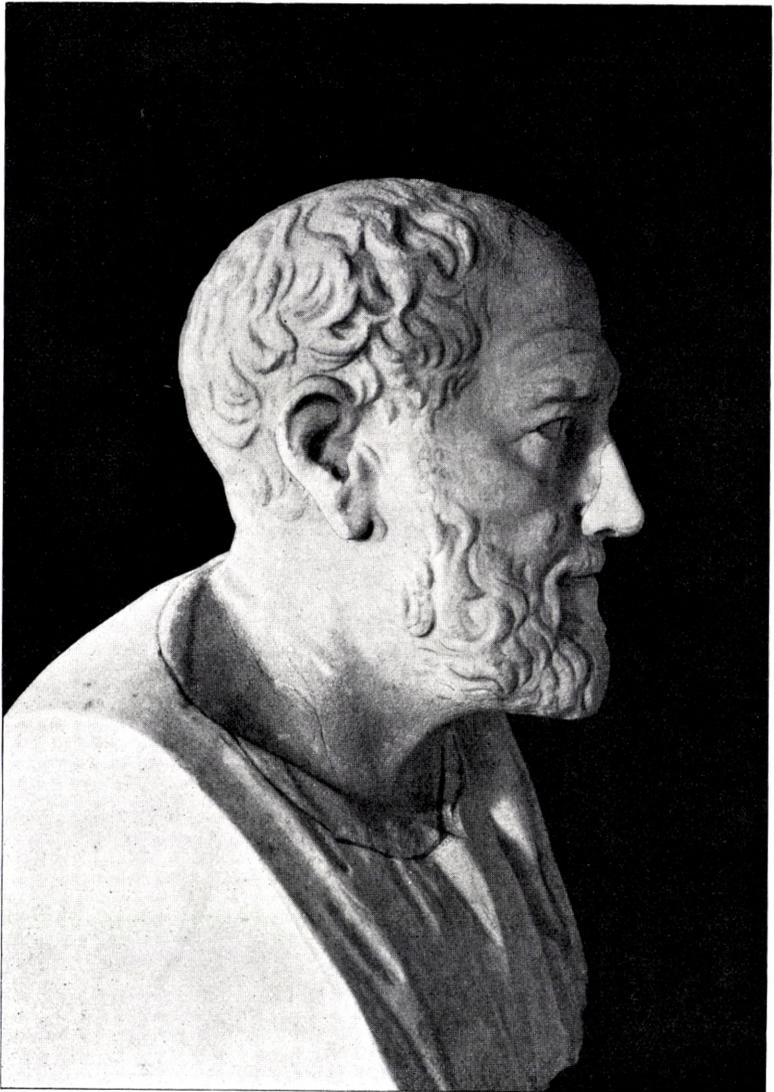
⁷ Beispiele: die Provinciae von der Basilika Neptuni, Lucas, Arch. Jahrb. XV 1900 S. 4; die zwei Jünglinge auf zwei Reliefs des Konstantinbogens, Revue arch. 1910, I, Taf. VII 8 und XIV 26; der »Eunuch« von Chersonnesos, Amer. Journ. of Arch. I 1897 S. 275, den MARIANI richtig als hadrianisch bezeichnet, was S. REINACH ohne Grund bestreitet (Revue arch. 1911, XVII, S. 433 ff. und Taf. VI). Er geht formell mit dem schönen Kinderkopf im Thermenmuseum, HEKLER: Bildniskunst Taf. 282, zusammen. Andere Beispiele HEKLER o. c. 228 a und 229; Ny Carlsberg 654 u. v. a.

Neben ihr ist die geläufigste Bildung dieser Zeit die von oben herabhängende Hakenspirale, gleichfalls mit oder ohne eingeritzte Iris.¹ Aber es liegt nicht in unserer Absicht, die zahlreichen kleinen Variationen zu verfolgen, welche die römischen Bildhauer mit der grössten Virtuosität verwendet haben, um den individuellen Blick zu charakterisieren. Nicht zum wenigsten für das dritte Jahrhundert wäre eine Monographie über diese Bildung, geschrieben von einem mit künstlerischem Blick begabten Beobachter, gewiss eine sehr fruchtbare und anregende Aufgabe. Aber wir wollen uns mit dem Versuch begnügen, die Anfänge der neuen Technik und die Ursachen derselben etwas klarer gemacht zu haben.

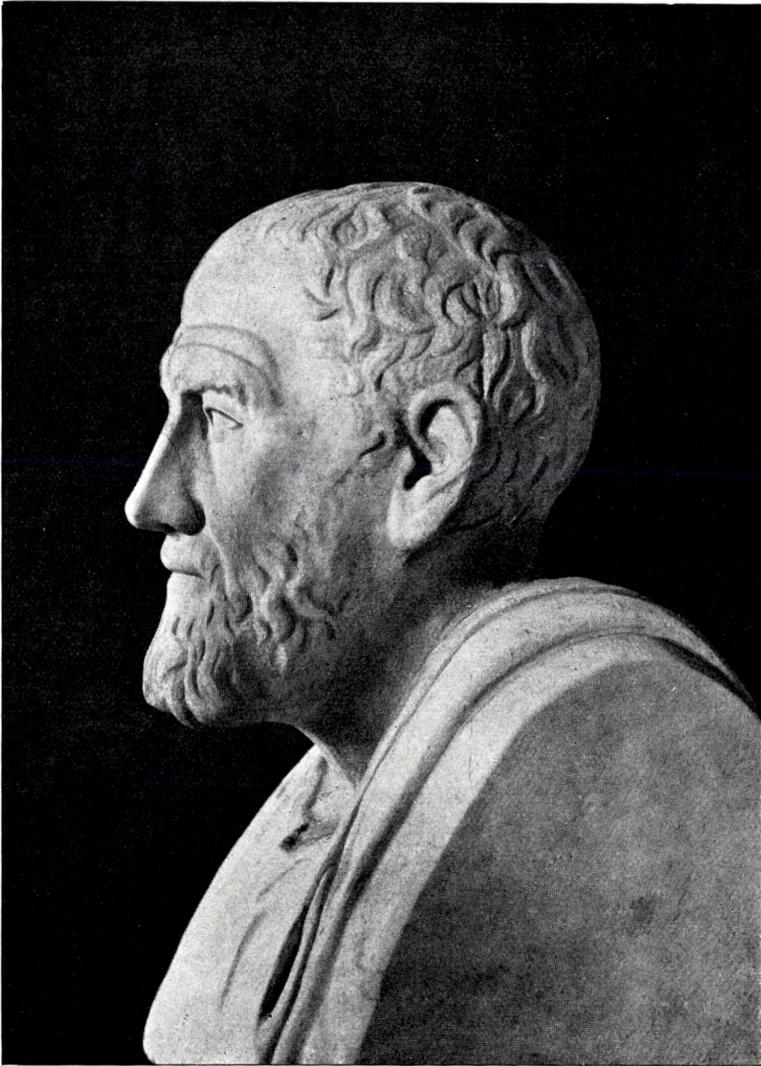
¹ HEKLER: Bildniskunst Taf. 229 und 231. Ny Carlsberg 681 (Kopf des Hadrian). E. STRONG: Roman sculpture II Taf. LXXVI (Dionysoskopf im Thermenmuseum; die Augenbildung durch MARGARETA BIEBER, Röm. Mitt. XXVI 1911 S. 221 f. mit Unrecht mit derjenigen der oben erwähnten Jünglinge an den Reliefs des Konstantinbogens identifiziert). Diadumenoskopf in Dresden, FURTWÄNGLER: Meisterwerke Taf. 25. Büste eines Römers in den Uffizien, AMELUNG: Führer S. 34 nr. 44. Plotinakopf im Vatikan, ARNDT-BRUCKMANN 743. Hadrianstatue im Bardomuseum, Musée Alaoui II Taf. XXVI (sichtbar nur im Original). Hadrianköpfe mit ungravierten Pupillen z. B. Musée Alaoui II nr. 1129 und Röm. Mitt. XXIX 1914 S. 52 fig. 10.



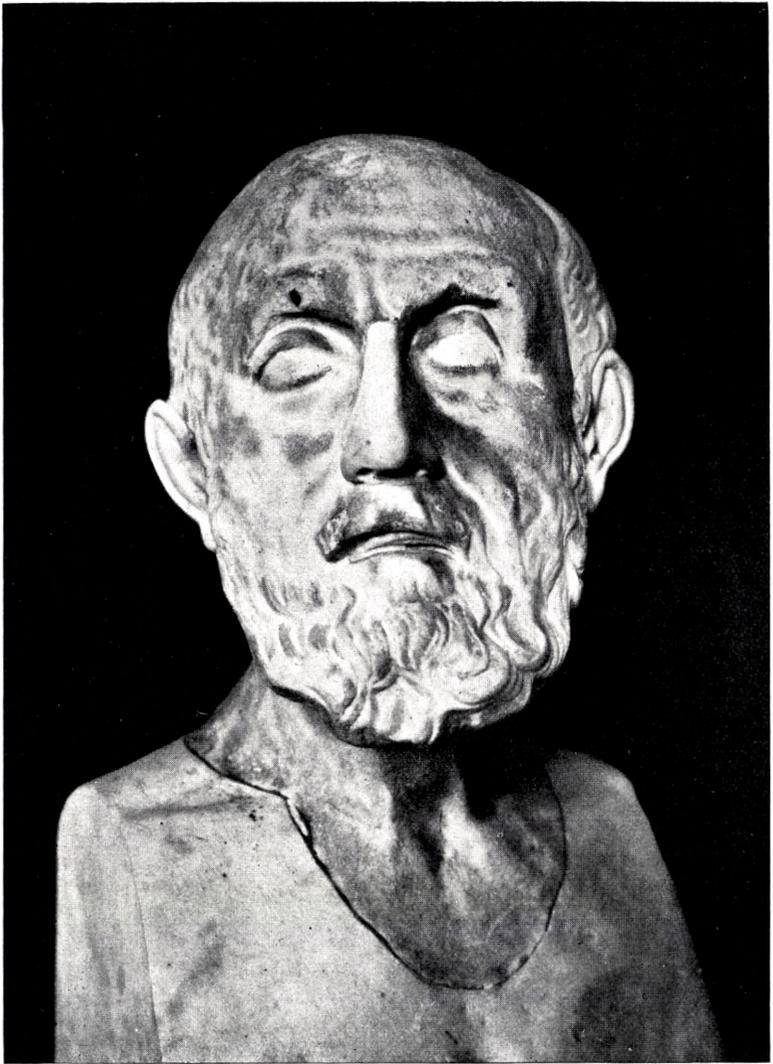
Taf. 1. Hypereides. Steensgaard.



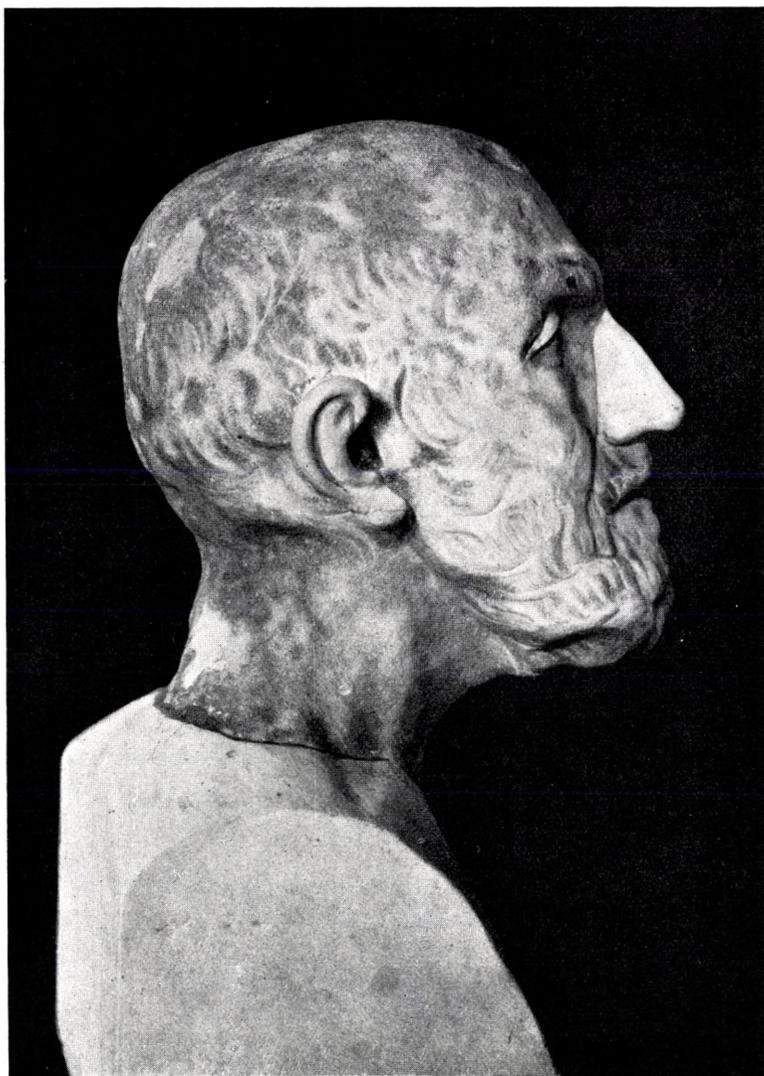
Taf. 2. Hyperides. Steensgaard.



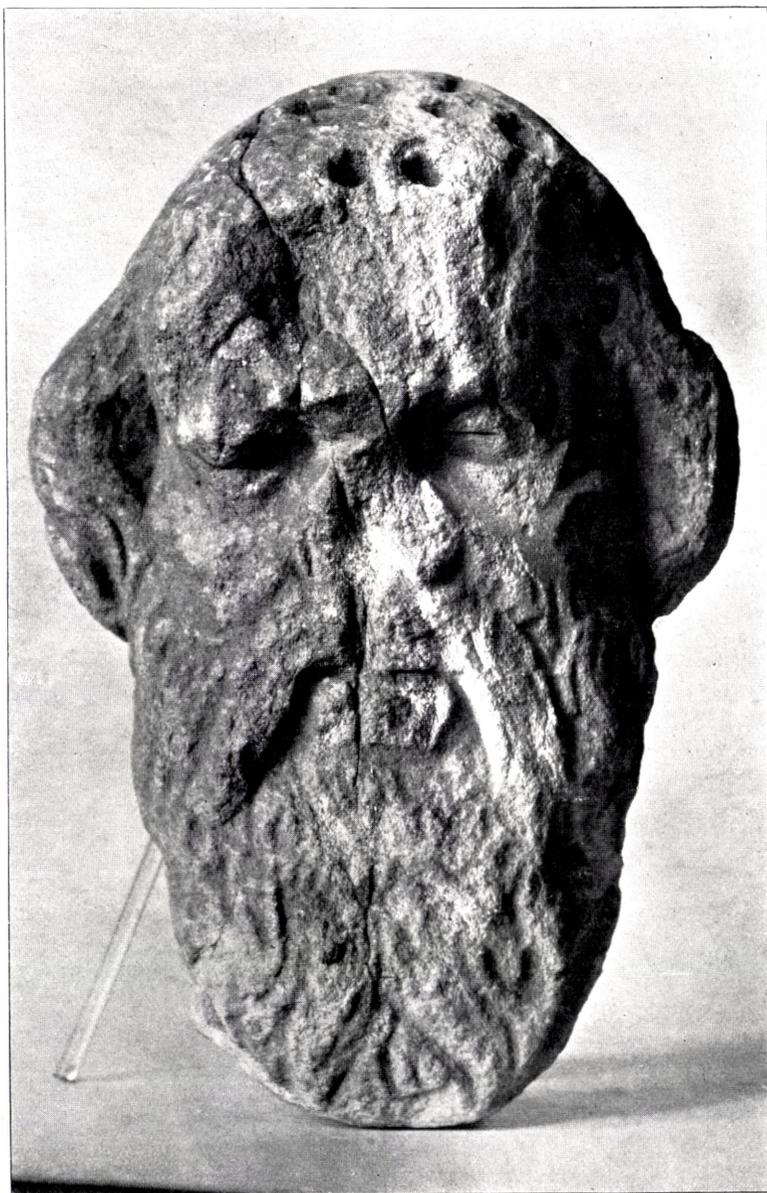
Taf. 3. Hyperides. Steensgaard.



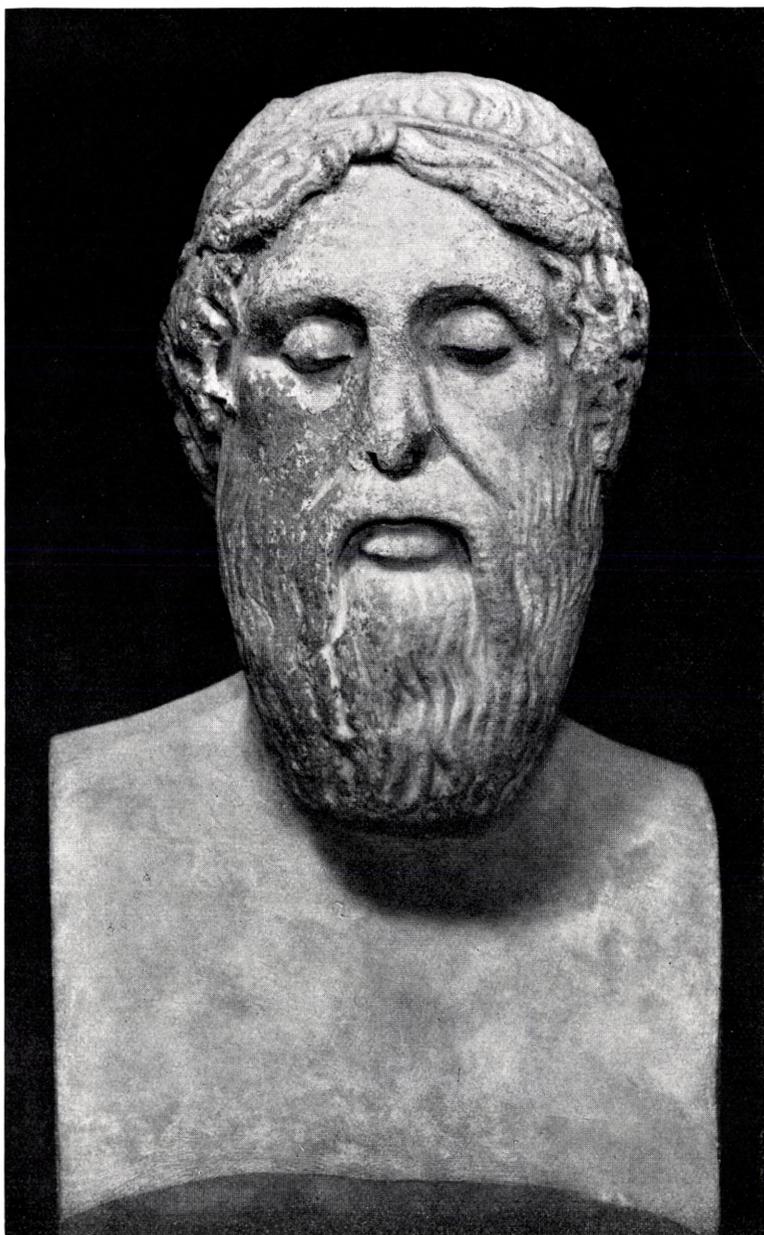
Taf. 4. Kopf des Chrysippos. Steensgaard.



Taf. 5. Chrysippos. Steensgaard.



Taf. 6. Homerkopf. Historisches Museum. Moskau.



Taf. 7. Homer. Sammlung Barracco. Rom.



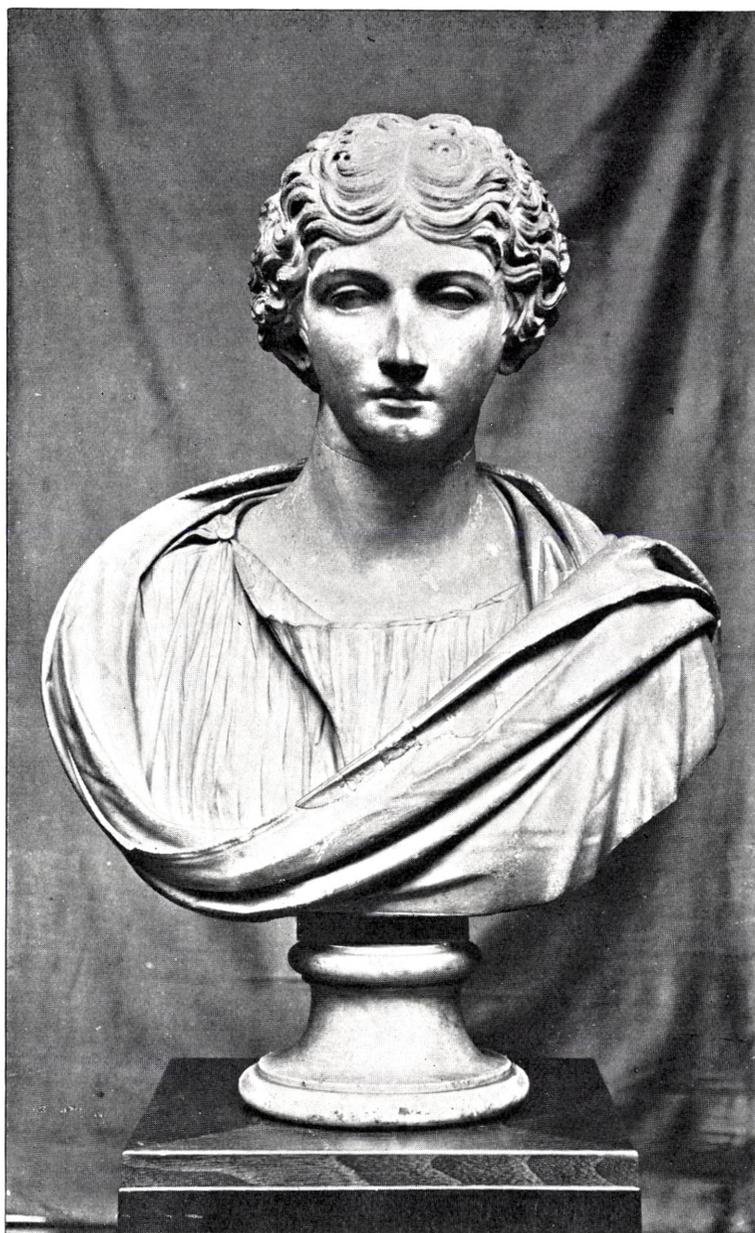
Taf. 8. Griechischer Porträtkopf. National Gallery. Edinburgh.



Taf. 9. Griechischer Porträtkopf. National Gallery. Edinburgh.



Taf. 10. Griechischer Porträtkopf. Edinburgh.



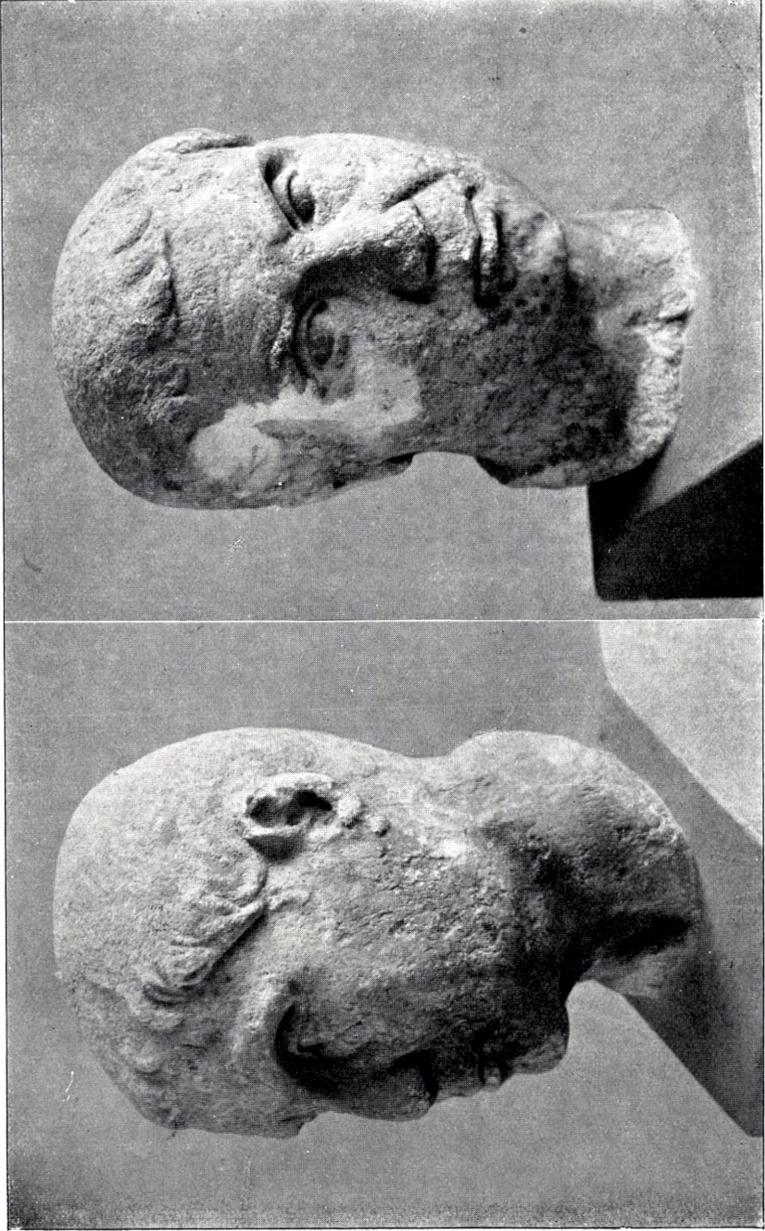
Taf. 11. Römerin. National Gallery. Edinburgh.



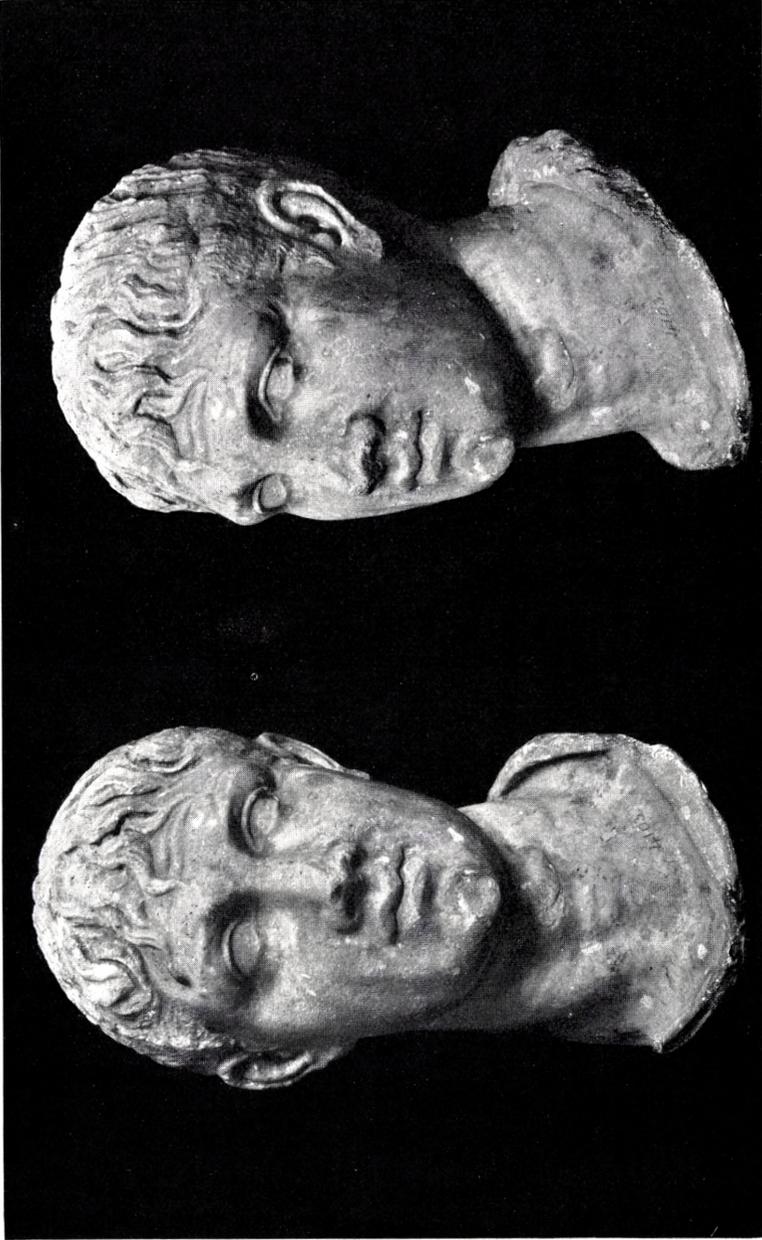
Taf. 12. Römerin. National Gallery. Edinburgh.



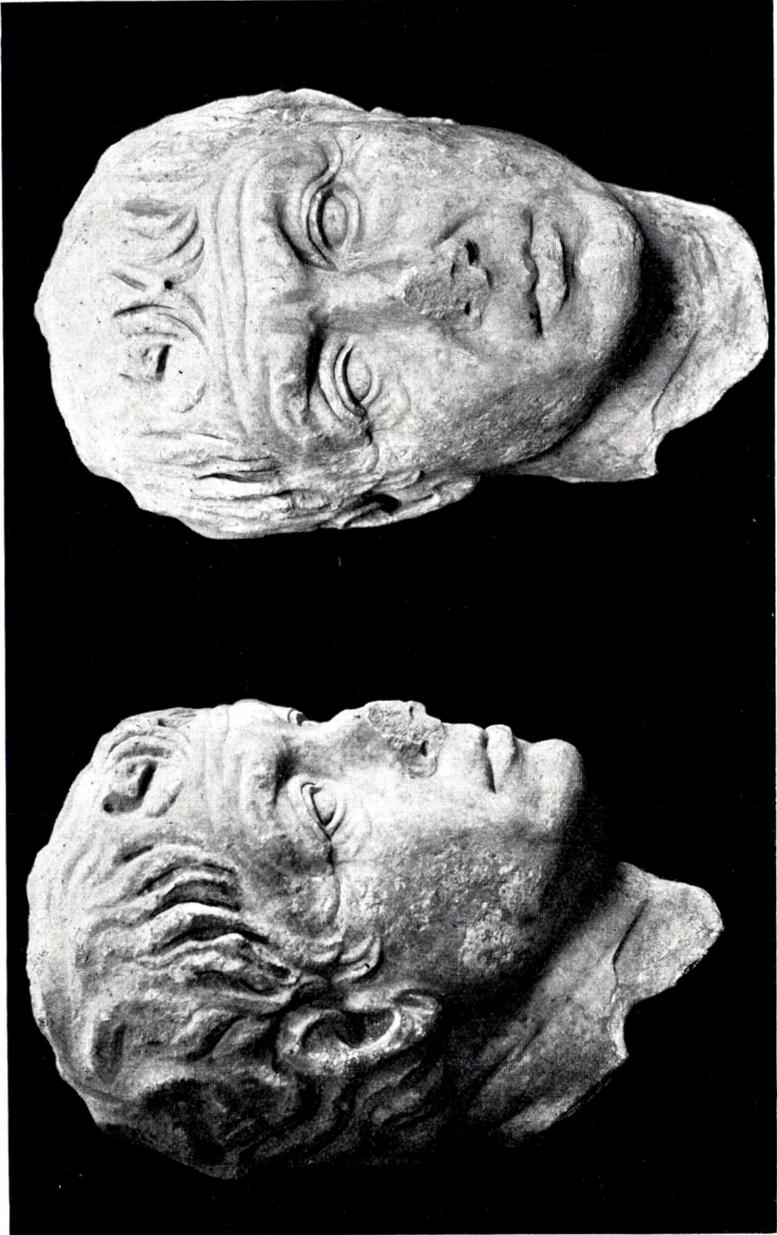
Taf. 13. Kopf des Menander. University Museum. Philadelphia.



Taf. 14. Frührömischer Porträtkopf. Athen.



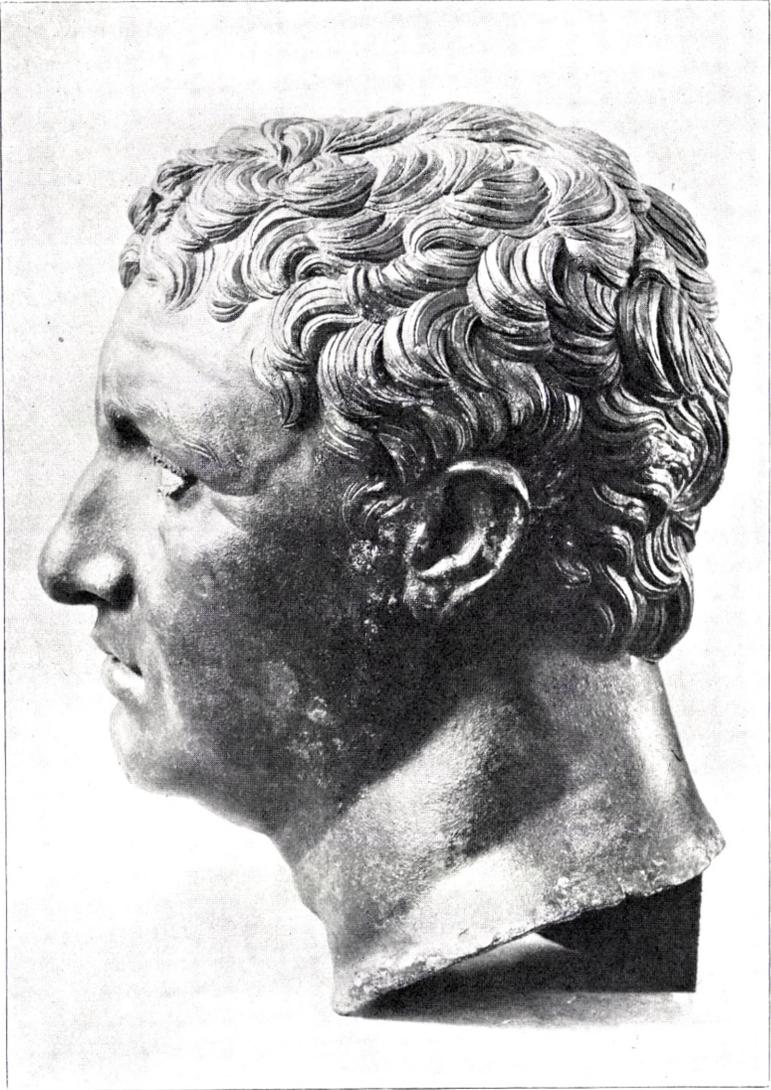
Taf. 15. Späthellenistischer Porträtkopf. Athen.



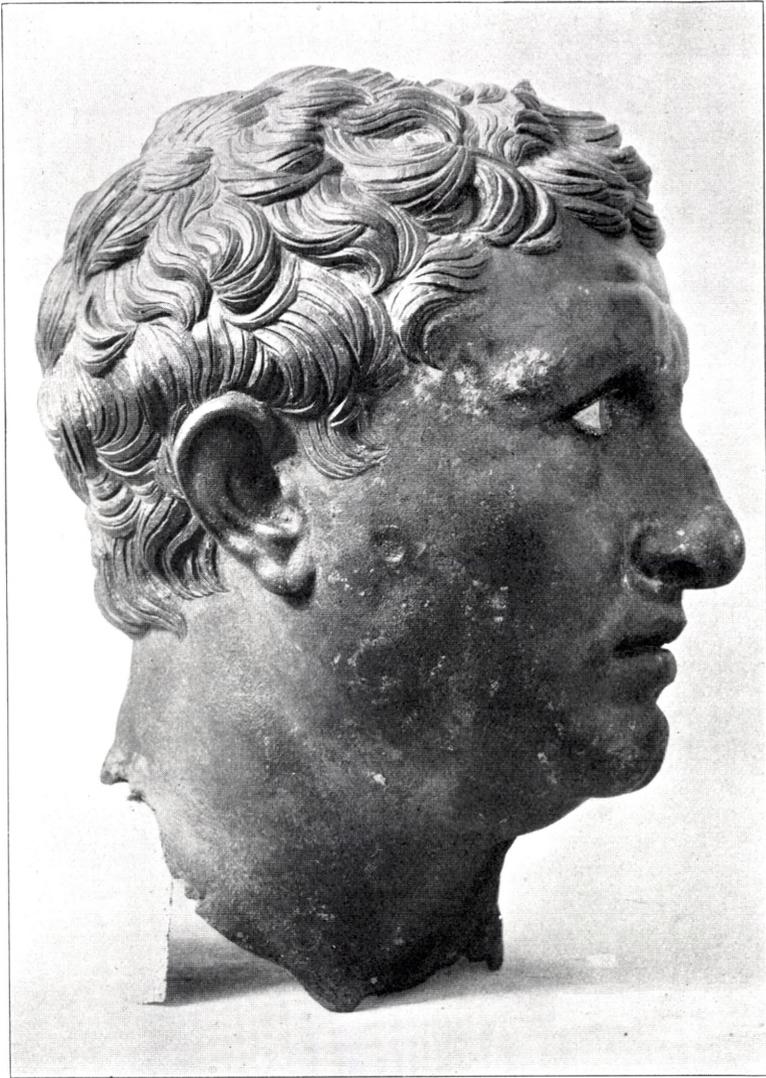
Taf. 16. Späthellenistischer Porträtkopf. Athen.



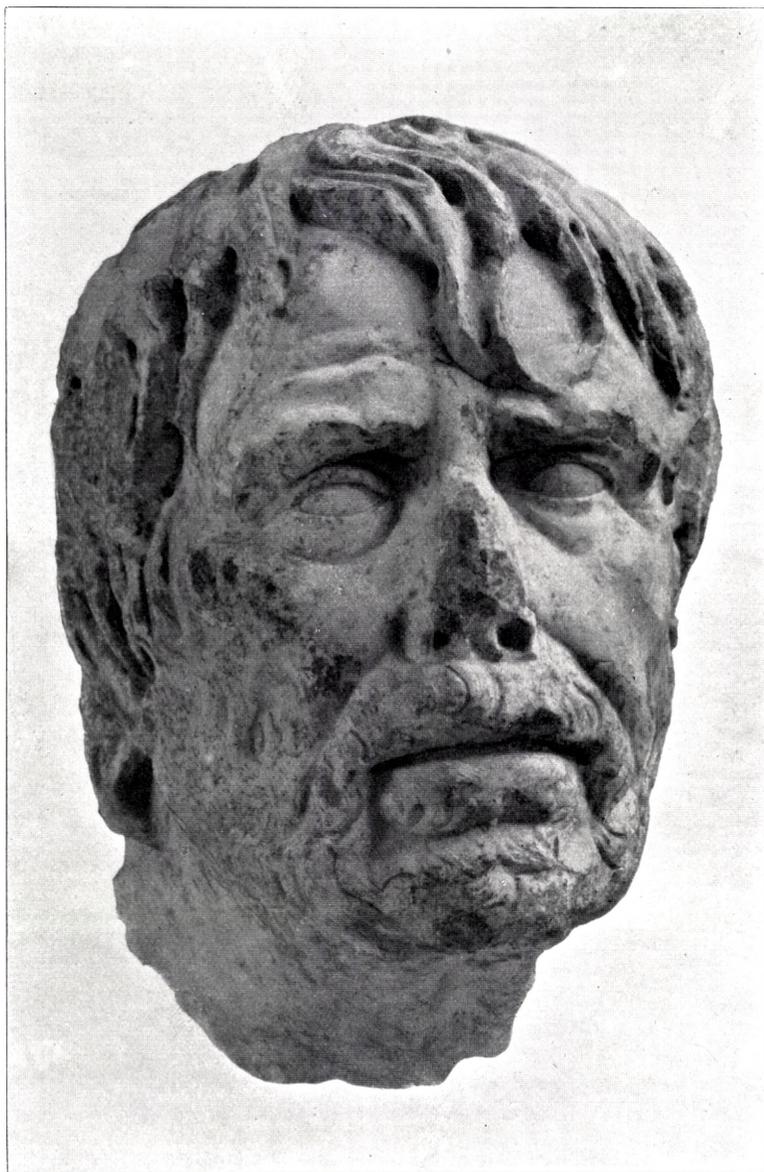
Taf. 17. Hellenistischer Bronzekopf aus Delos. Athen.



Taf. 18. Hellenistischer Bronzekopf aus Delos. Athen.



Taf. 19. Hellenistischer Bronzekopf aus Delos. Athen.



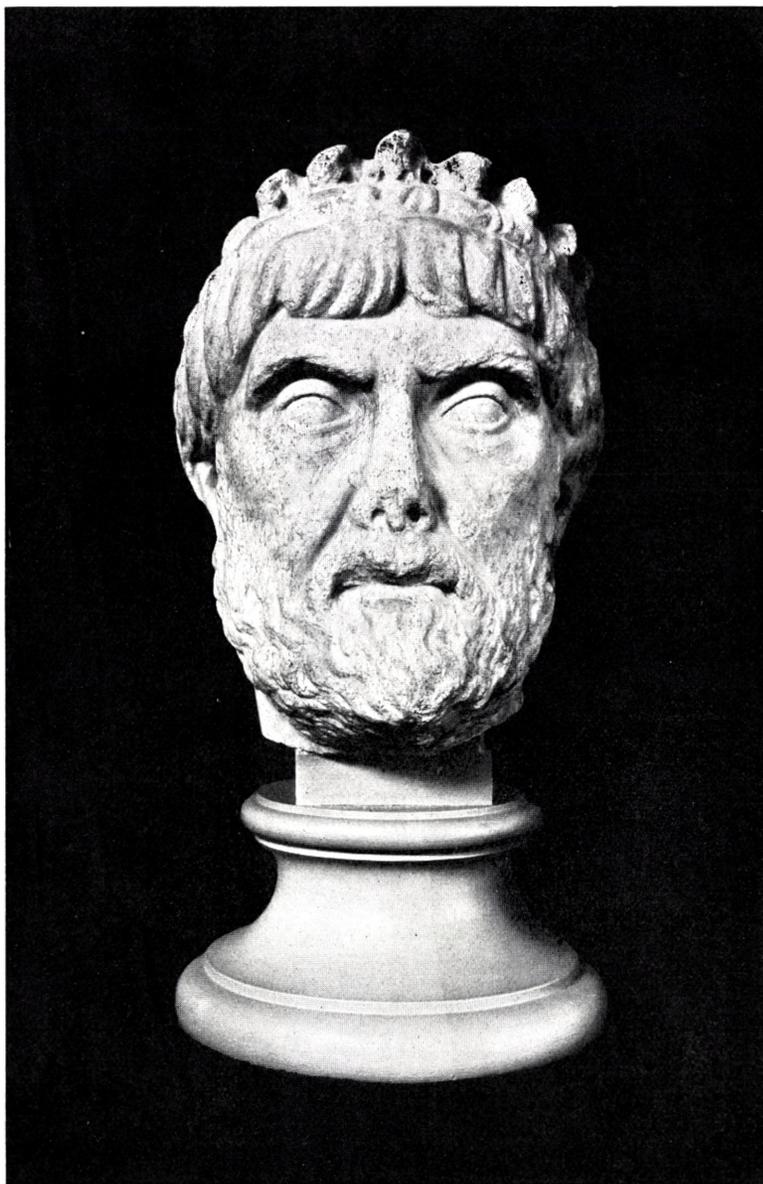
Taf. 20. Pseudoseneca aus dem karthagischen Odeum.
Bardomuseum. Tunis.



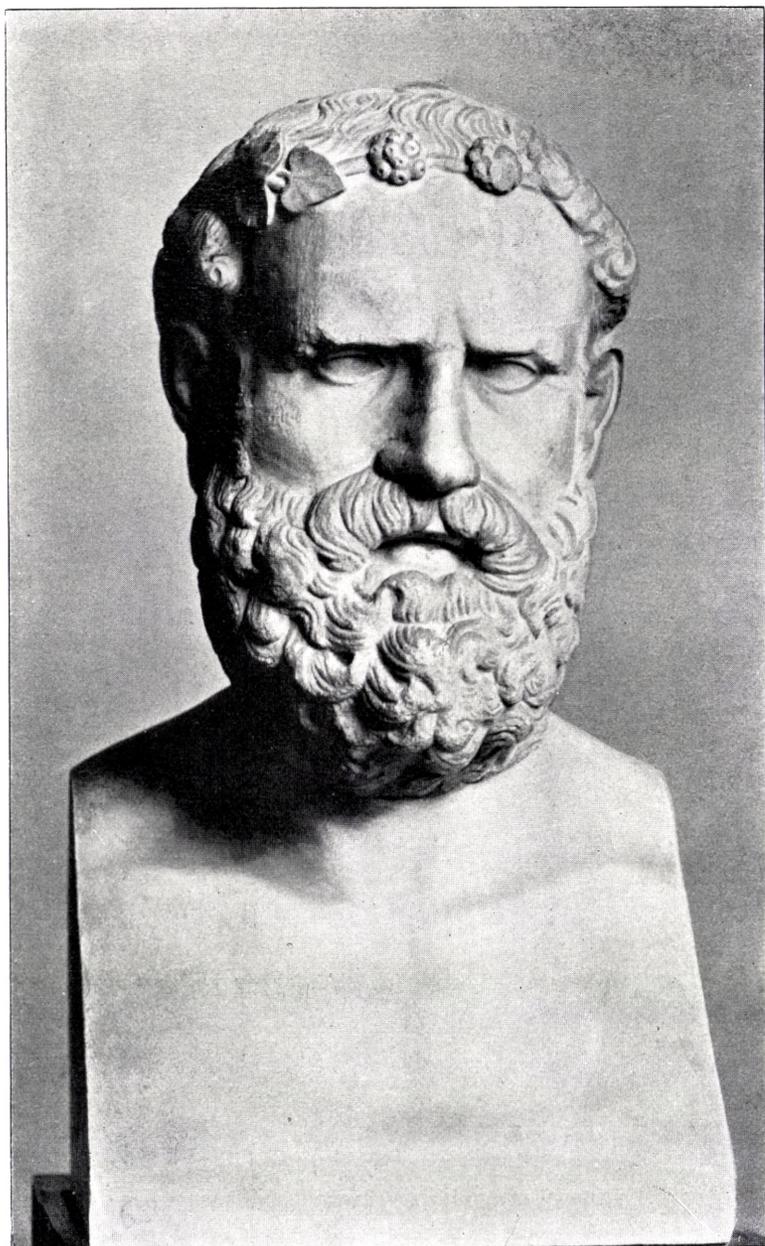
Taf. 21. Kopf eines römischen Knaben. University Museum.
Philadelphia.



Taf. 22. Büste einer Römerin. University Museum. Philadelphia.



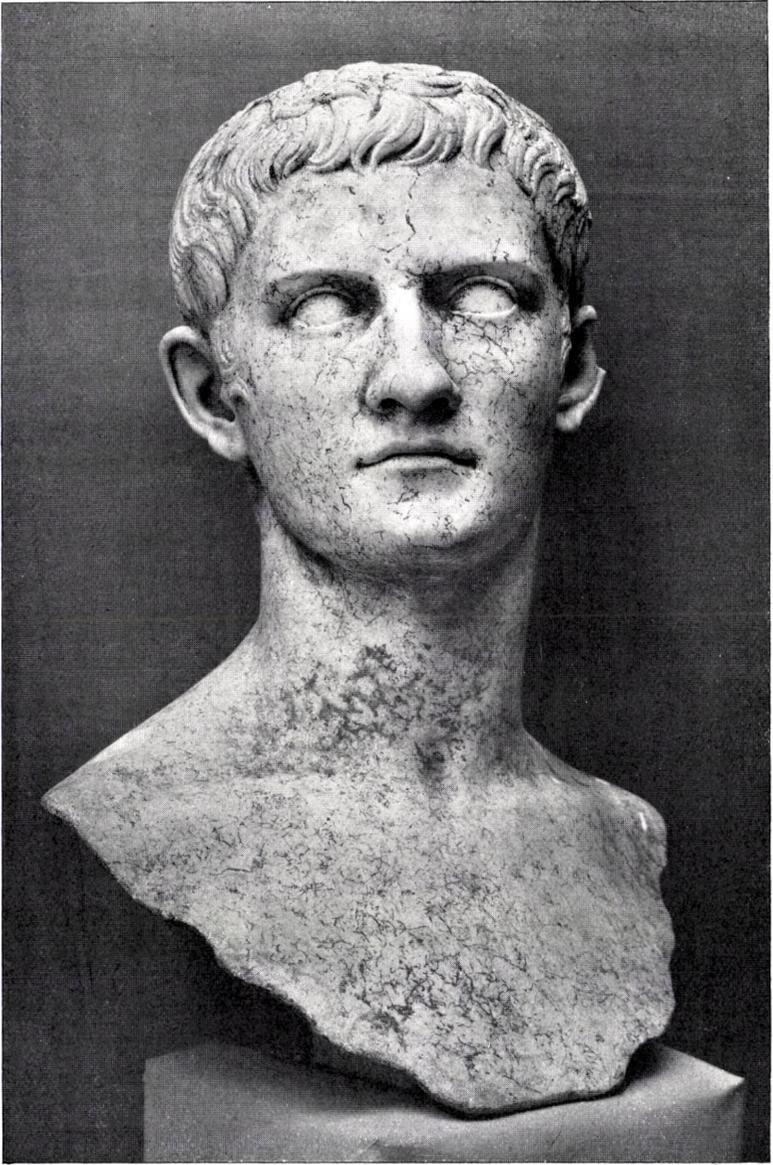
Taf. 23. Kopf eines Stephanophoros. University Museum. Philadelphia.



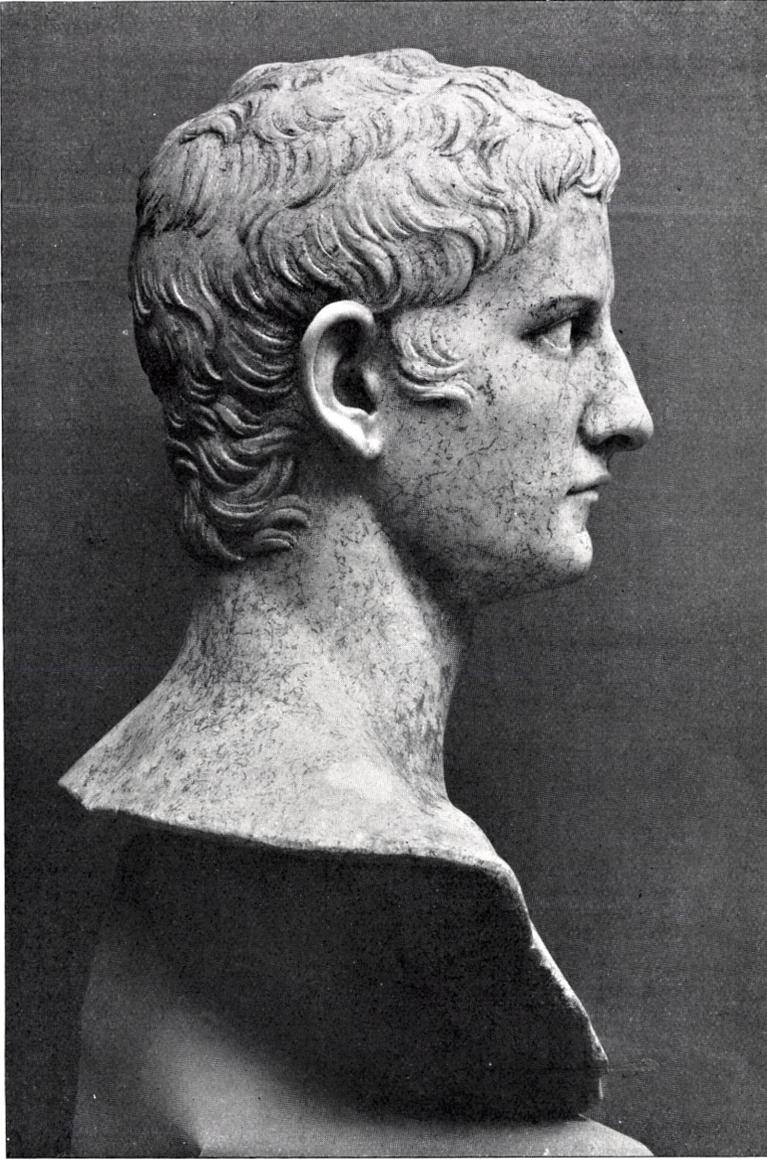
Taf. 24. Kopf des sitzenden Dichters aus Villa Borghese.
Louvre.



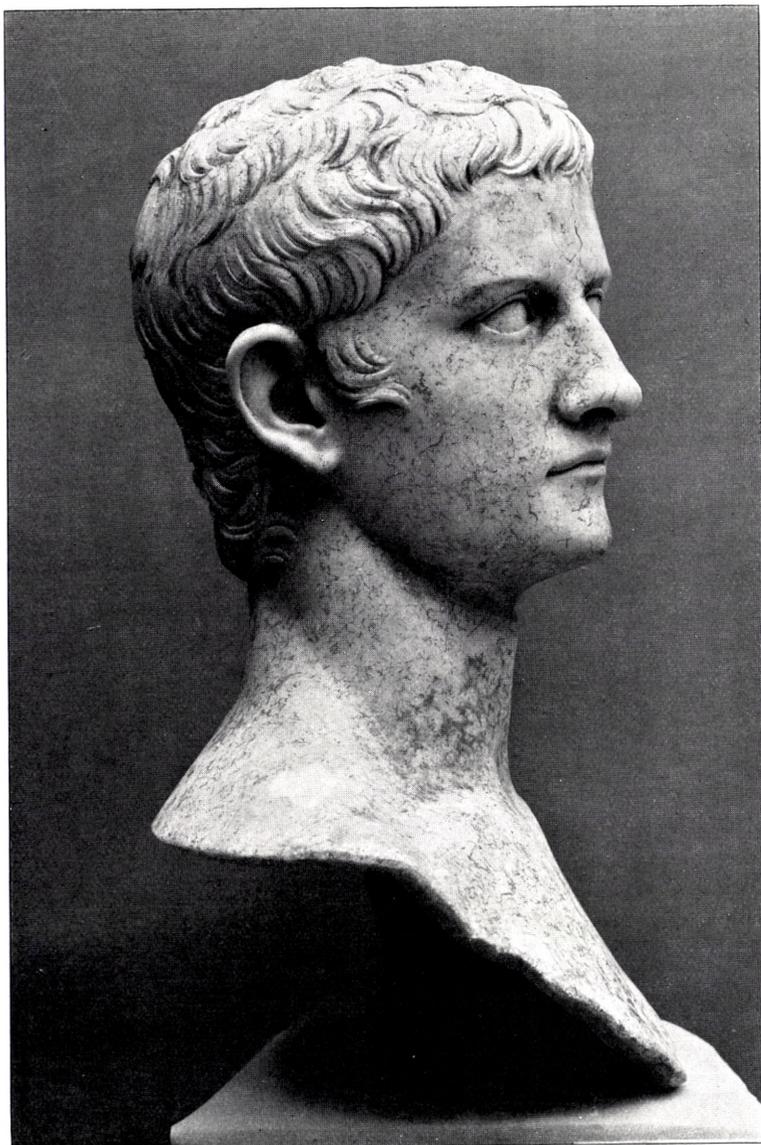
Taf. 25. Caligula. Ny Carlsberg Glyptothek.



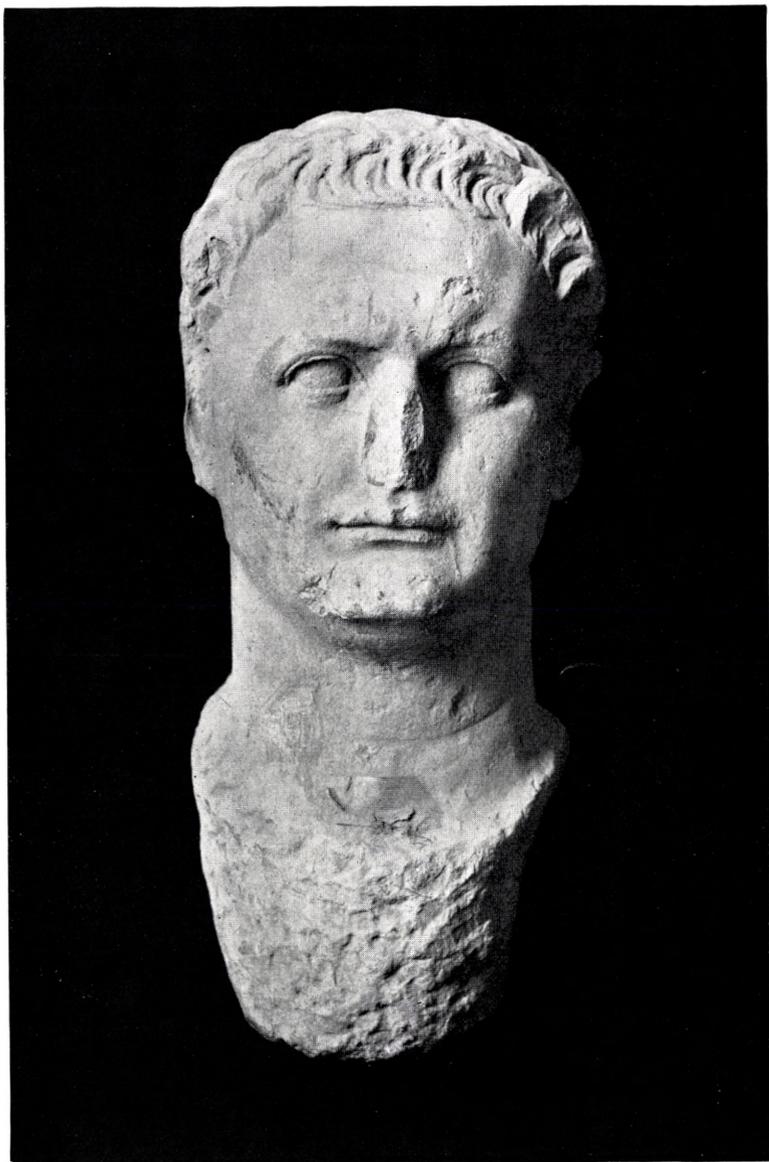
Taf. 26. Caligula. Metropolitan Museum. New York.



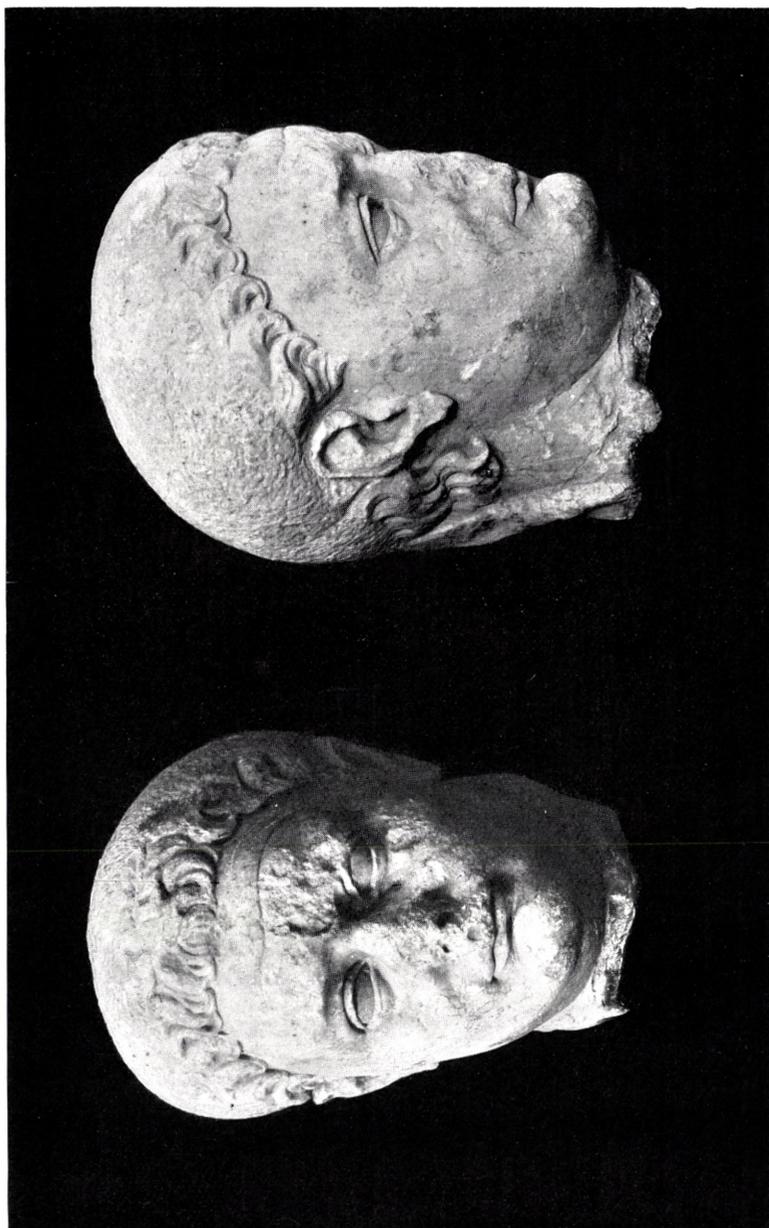
Taf. 27. Caligula. New York.



Taf. 28. Caligula. New York.



Taf. 29. Domitian. Constantine. Algier.



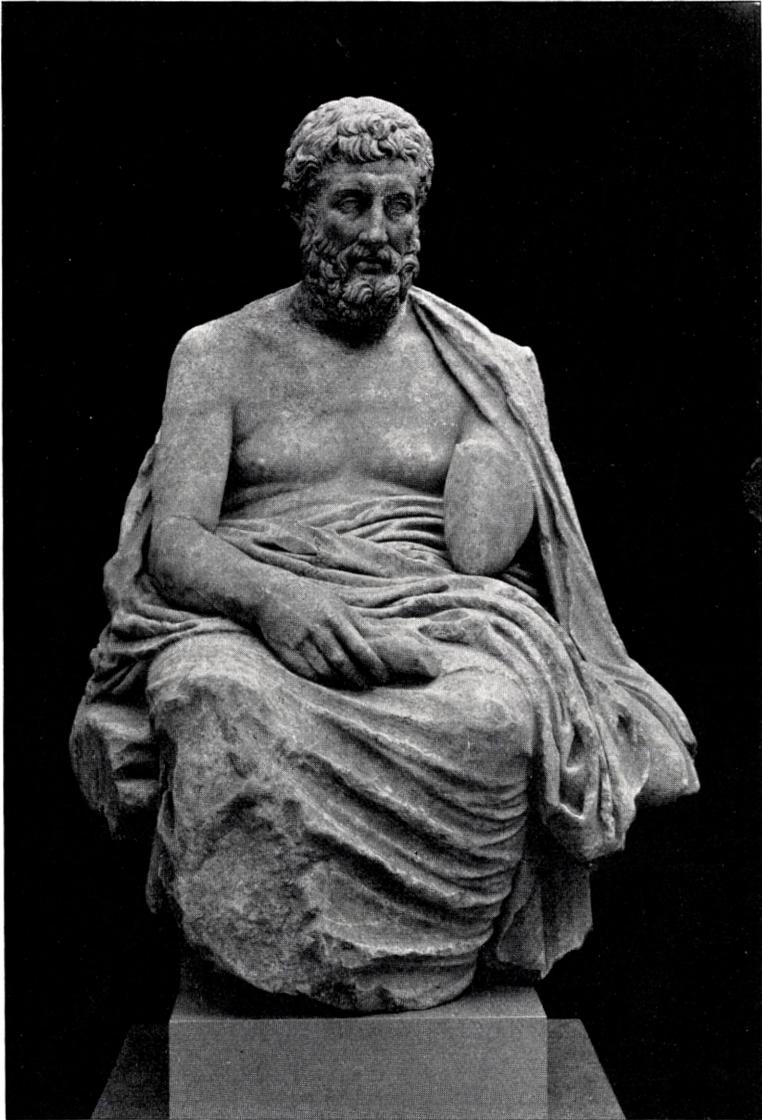
Taf. 30. Domitian. Athen. Nationalmuseum.



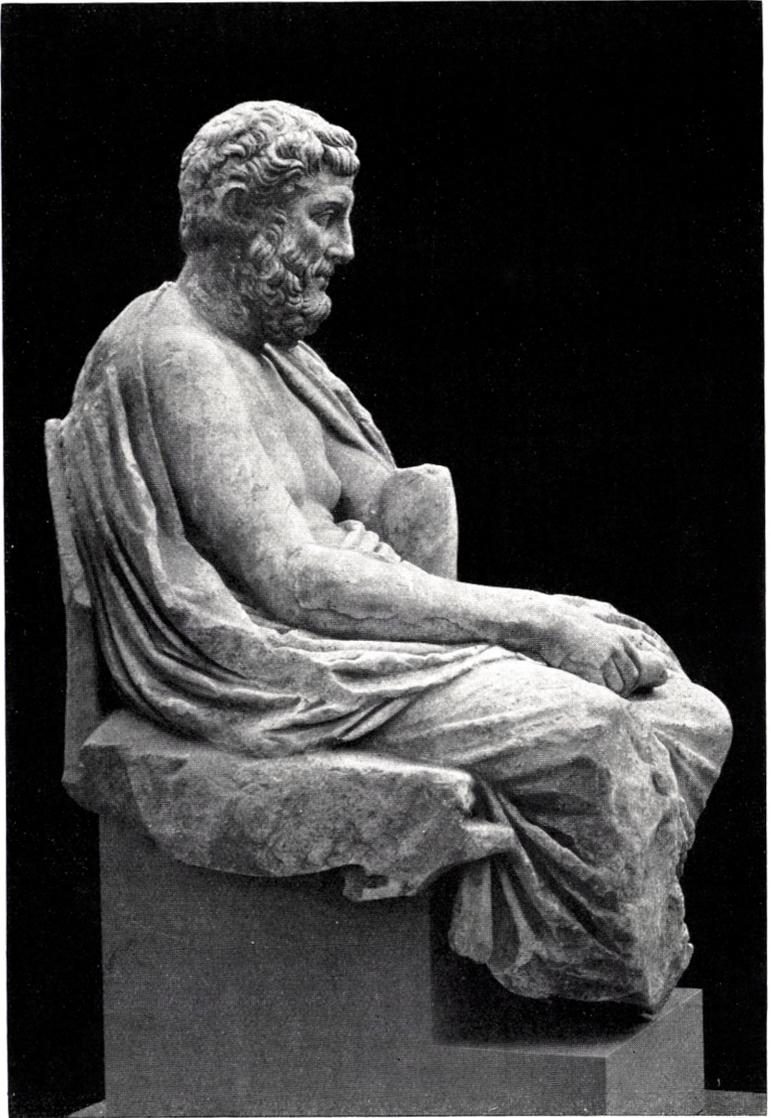
Taf. 31. Torso des Metrodoros. Ny Carlsberg Glyptothek.



Taf. 32. Torso des Metrodoros. Ny Carlsberg Glyptothek.



Taf. 33. Metrodoros mit aufgesetztem Abguss des Kopfes der athenischen Herme. Ny Carlsberg Glyptothek.



Taf. 34. Metrodoros. Ny Carlsberg Glyptothek.



Taf. 35. Metrodoros. Ny Carlsberg Glyptothek.

