

Spätantike Skulpturen im östlichen Mittelmeerraum

Einleitung

Die folgenden Überlegungen gelten fünf spätantiken Skulpturen aus Palästina und Kilikien, von denen sich drei im Rockefeller Museum in Jerusalem, eine in Adana und eine in Silifke befinden. Die Statuette des Poseidon mit aufgestütztem linkem Fuß in Adana (Abb. 1–4) wird hier zum ersten Mal vorgestellt, während die anderen vier Skulpturen jeweils an entlegener Stelle unabhängig voneinander publiziert worden sind. In ihrer gemeinsamen Bedeutung für die spätantike Kunst des Ostreichs sind sie der Forschung noch nicht präsent, weder wurden sie bisher erschöpfend interpretiert noch zutreffend datiert. Die drei Stücke im Rockefeller Museum in Jerusalem, die weibliche Büste der Mariniana (?) (Abb. 5–7)¹, der unterlebensgroße Kopf einer Athena (Abb. 9. 10)² und der Tondo mit Pan-Protome (Abb. 26)³, wurden in knapper Form von M. Fischer erwähnt⁴. Die Büste der Mariniana (?) wurde des Weiteren von I. Skupinska-Løvset diskutiert⁵. Den Tondo mit Protome eines Dioskuren in Silifke (Abb. 21–23)⁶ veröffentlichte S. Durugönül, deren Datierung in das 3. Jahrhundert n. Chr. aber nicht haltbar ist: Im Zusammenhang mit der stilistischen Beurteilung der Athena in Jerusalem (Abb. 9. 10) und deren Umfeld ergibt sich für den Dioskurenkopf eine etwa 150 Jahre jüngere Entstehungszeit.

Alle fünf Bildwerke sind in ihrer künstlerischen Qualität so prägnant und für die Typologie ihrer Gattung so aussagekräftig, dass ihre eingehende Würdigung als eine ostmediterrane Skulpturengruppe erforderlich scheint. Für die Gebiete des westlichen Imperium Romanum erweitert sich die Erkenntnis von Skulpturen mythologischen Inhalts als spätantik ständig. Ihre Herstellung geht nahezu ausschließlich auf Werkstätten von Aphrodisias und deren Zweige zurück. M. Bergmann hat diese, ausgehend von den Funden in Chiragan bei Toulouse, zusammengestellt⁷. Die hier zu besprechenden Skulpturen in Jerusalem, Adana und Silifke sind nicht losgelöst von der im Westimperium bekannt gewordenen Gattung zu betrachten. Vier von ihnen werden im Folgenden der Schule von Aphrodisias zugeordnet, deren Produkte auch die oströmischen Gebiete Palästina und Kilikien erreichten. Die weibliche Bildnisbüste der Kaiserin Mariniana (?) (Abb. 5–7) ist im Rahmen der römischen Kaiserikonografie ins Blickfeld der Fachwelt zu rücken.

¹ Inv. S 894; Fischer 1998, 109. 139 Taf. 169; J. Iliffe, *Third Century Portrait-Busts*, QDAP 2, 1933, 11–14 Taf. 3. Für die Bereitstellung der Vorlagen für Abb. 1–3. 5. 6. 25 danken wir Yael Barschak, Israel Antiquities Authority, Jerusalem. Maurizio Buora (Udine) und Eva Christof (Graz) ist für ihre Unterstützung bei der Manuskripterstellung zu danken.

² Merker 1987, 15–20; Fischer 1998, 156 f. Nr. 173; Stirling 2005, 102.

³ Inv. IAA 32. 308. Iliffe 1934, 165 f. Taf. 66; Fischer 1998, 139 Nr. 107 Taf. 66 l. r.

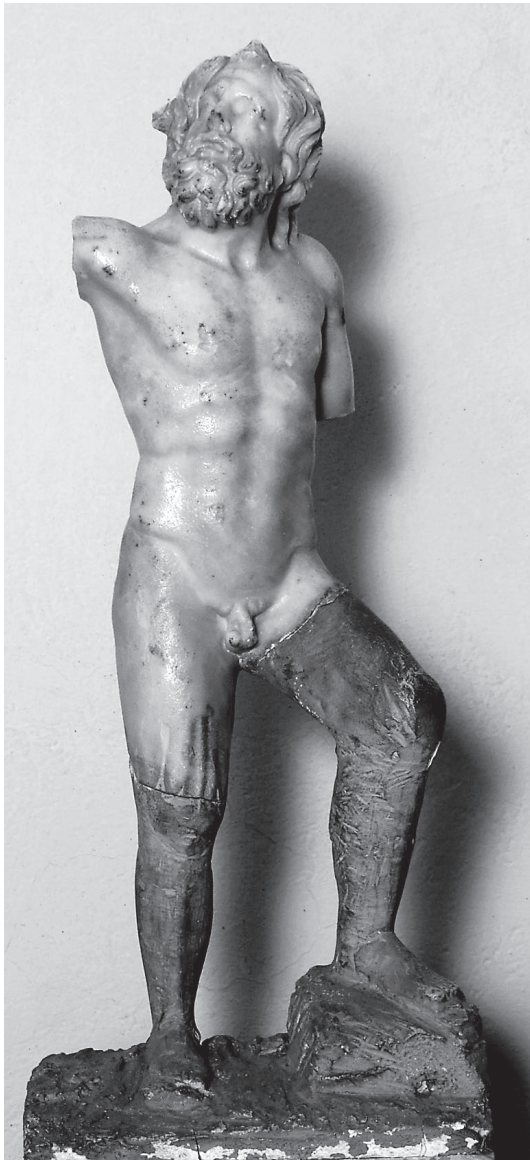
⁴ Fischer 1998, passim.

⁵ I. Skupinska-Løvset, *Portraiture in Roman Syria* (Lodz 1999) 112–115 mit Anm. 32. 33 Abb. 17.

⁶ H 50 cm; B 44 cm. S. Durugönül, *Silifke Müzesinden bir »Cliqueata Imago«*, Olba 16, 2008, 193–205.

⁷ Bergmann 1999.

Statuette eines Poseidon mit aufgestütztem linkem Fuß in Adana



1 Statuette des Poseidon. Adana, Archäologisches Museum Inv. 1101

Die fragmentarisch erhaltene Statuette eines Poseidon im Archäologischen Museum von Adana (Abb. 1–4) ist unpubliziert⁸. Sie stammt aus Soloi Pompeiopolis, wo sie 1965 von privat angekauft wurde. Die Statuette bereichert die spätantike Götterwelt um einen dramatischen Vertreter Pergamener Tradition: Es handelt sich um den bekannten Poseidon-Typus mit aufgestütztem linkem Fuß⁹. Die ergänzten Beine und der Sockel sind aus Gips, die Gesamthöhe der Statuette bis zur Sohle des ergänzten rechten Beins beträgt 41 cm. Die bärtige Gestalt ist nackt. Das linke Bein ist auf einen Felsen gesetzt; nur der Ansatz des abgespreizten Oberschenkels ist erhalten. Der rechte Oberschenkel des Standbeins ist bis zum Knie antik. Der rechte Arm war, parallel zum schräg hochgeführten Blick, weit vom Körper weggestreckt. Er ist unter der Achsel abgebrochen. Der bis über den Ellbogen erhaltene linke Arm hing am Körper herab. Bestoßen ist die Nasenspitze; auf der Brust sind wenige Stellen leicht beschädigt. An den Glutäen und am rechten Oberschenkel hinten sind Verbindungsstege abgebrochen. Im linken Oberarm steckte ein Eisenstift, der von einer rezenten Montage herrührt. Die ausgreifenden Bewegungen von Kopf und Gliedmaßen erschweren ein Urteil über die richtige Ansichtsposition. In der hier wiedergegebenen Ausrichtung mit frontal gestelltem rechtem Bein erscheint der Rumpf etwas nach links gedreht. Der scharf nach rechts aufwärts gewendete Kopf schaut in die entgegengesetzte Richtung. Etwas nach hinten geneigt, erscheint er im Halbprofil.

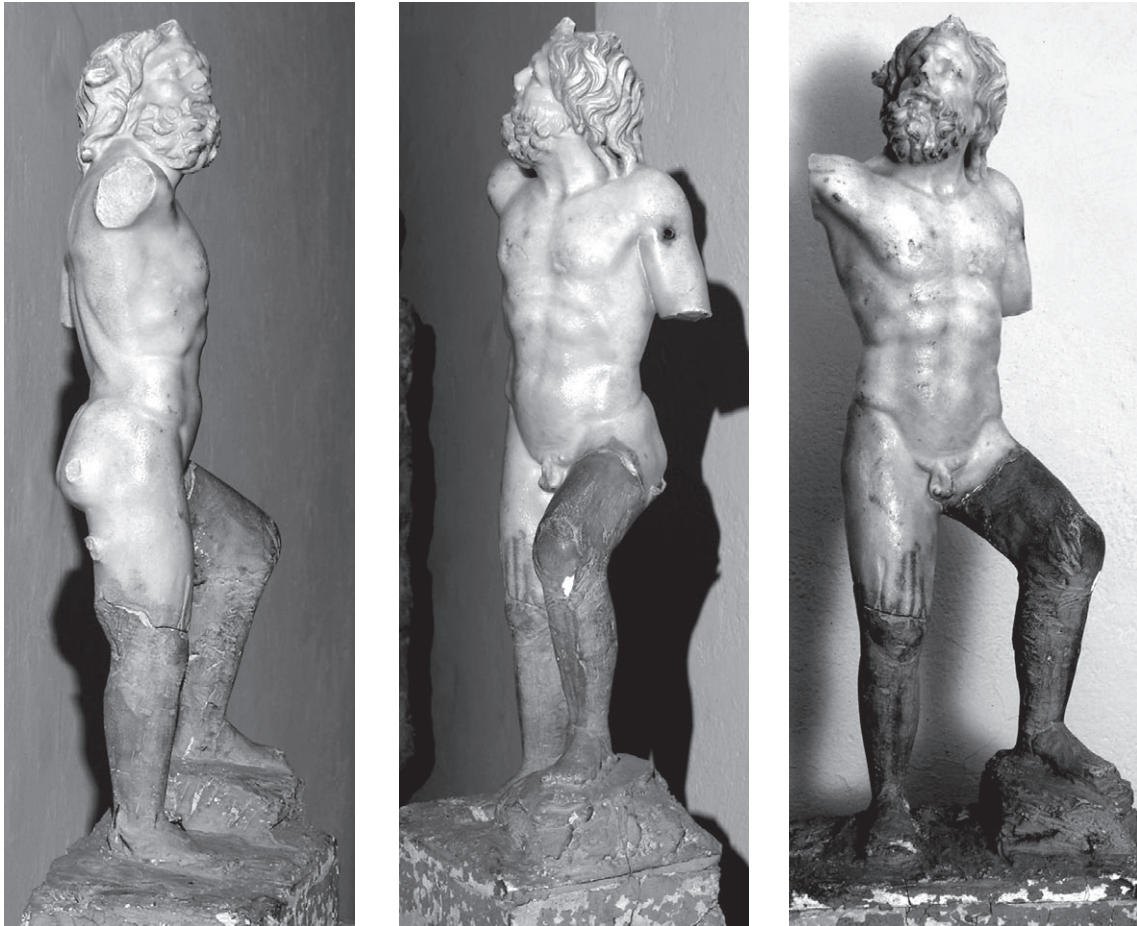
Die bärtige Figur mit schulterlangem Haar¹⁰ entspricht dem Poseidon-Typus LIMC 39, je-

doch in einer durch die Kopfhaltung bedingten Variante. Über dem linken Oberschenkel lag ein Mantel, der aber mitsamt dem linken, aufgestützten Bein abgebrochen ist. Anders als der ruhig stehende Typus vermuten lässt, war der Poseidon in Adana möglicherweise in eine bewegte Kom-

⁸ Inv. 1101. Huriye Sakallıoğlu, die alle nötigen Auskünfte erteilte, gilt unser Dank.

⁹ LIMC VII 1 (1994) 453 s. v. Poseidon Nr. 39; 473 Nr. 237 (E. Simon); E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature* (1992) 111–115 Abb. 62–67.

¹⁰ Der typologisch dem Kopf des Poseidon verwandte Dädalus in Amman: J. Iliffe, *A Heroic Statue from Philadelphia-Amman*, *Studies Presented to D. M. Robinson I* (Saint Louis 1951) 705–712 Taf. 75–80; Hannestad 2001, 140 f.; Hannestad 2002, 144–147 Abb. 98–102; Hannestad 2005, 201 ist nicht spätantik und gehört nicht, wie Hannestad meint, dem 4. Jh. n. Chr., sondern, wie Iliffe angibt, dem 2. oder 3. Jh. n. Chr. an; vgl. auch M. Bergmann, Rezension N. Hannestad, *Tradition in late antique sculpture* (Aarhus 1994), *Gnomon* 73, 2001, 65. Die sehr differenzierte, wenn auch harte Ausgestaltung der Gesichtsmuskulatur und des Haars würde im 4. Jh. viel summarischer wiedergegeben werden, vgl. etwa Bergmann 1999 Taf. 59, 3. 4; 86; 87, 1. 2.



2–4 Statuette des Poseidon. Adana, Archäologisches Museum Inv. 1101

position eingebunden. Das bezeugen nicht nur die abgebrochenen Verbindungsstege und der moderne Eisenstift, sondern auch der stark aufwärts gewendete Blick, der einem dominanten Teil der Gesamtkomposition gegolten haben muss. Die zurückgelehnte Haltung des Kopfes und der betont aufwärts gerichtete Blick entsprechen weder der Haltung des Poseidon-Typus LIMC 39 noch seiner Variante 36 im Lateran mit aufgestütztem rechtem Fuß. Die Statuette in Adana variiert beide parallele Poseidon-Typen auffällig und eindeutig mit ihrer dramatisch agierenden Blickrichtung – kaum wird diese einem Speer oder Dreizack gefolgt sein. Der hochgereckte Arm und der aufwärts gerichtete Blick weisen auf ein gemeinsames Ziel, dessen höher gelegene Position durch einen landschaftlichen Rahmen der Szene zu erklären sein wird. Der Gott selbst steht ja seinerseits in felsigem Gelände. Ein figurenreiches Geschehen ist auch den drei gebrochenen Verbindungspunkten an seiner Sitzfläche ablesbar. Hier berührten ihn Hintergrundverstreungen, wie sie von der Skylla-Gruppe von Sperlonga und der jagenden Artemis von Antakya und Bordeaux bekannt sind¹¹. Derartige Stützen sollten figurenreichen Kompositionen Halt und Stabilität sichern.

Die Arme streben in entgegengesetzte Richtungen. Der linke Arm und der rechte Oberschenkel begegnen den zentrifugalen Kräften als ruhende Konstante in einer Art Kontrapost. Die Unruhe der Komposition äußert sich zunächst in der nach links abgedrehten Front des Rumpfes. Das Haupt beteiligt sich maßgeblich an der Dramatik; es ist zurückgelehnt, sodass der Blick schräg aufwärts und mit Nachdruck aus der Frontansicht weggeführt; das Gesicht erscheint im Halbprofil. Die Ausrichtung von Kopf und Blick folgt zum einen der Richtung des rechten Armes, führt aber

¹¹ C. Kunze, Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga, *JdI* 111, 1996, 190 mit Anm. 179; Hannestad 2002, Anm. 262; Hannestad 2005, 200. 206 Abb. 4 a–c; Bergmann 1999, Taf. 26–28; Meischner 2003, Taf. 12, 1. 2.

über diese durch ihre Neigung nach hinten noch hinaus. So nehmen Gesicht und Kopf einen von den sperrigen Körpergliedern unabhängigen, eigenen Bewegungsschwerpunkt ein. Die Gestaltung des komplexen Motivs geht auf die hochhellenistische Kunst des 2. Jahrhunderts v. Chr., wie die großen Kampfreiefs des Pergamonaltars, zurück. Auch in ihrem verstümmelten Zustand strahlt die kleine spätantike Skulptur lebhaftige Dynamik aus, ohne in Manierismus abzugleiten.

Es sind formale Details, die Auskunft über die Entstehungszeit geben. Aufschlussreich ist die plastische Wiedergabe des langen Nackenhaars, im Besonderen der zwei Enden, die auf die linke Schulter fallen. Hier läuft das Haar nicht in dünnen Spitzen aus, sondern steht kolbenförmig auf: Zwei wenig differenziert unterarbeitete Haarwülste fallen steif schräg abwärts, der vordere ungewellt und ohne Schwung. Zwischen beiden herabhängenden Haarsträngen verläuft eine tiefe Bohrrinne. Ähnliche breite und lange Bohrlinien wiederholen sich im Scheitelhaar, sie schmiegen sich hier dem geschwungenen Verlauf welliger Strähnen an. Die Haarwiedergabe der rechten, aus der Frontansicht gedrehten Kopfseite ist sehr vereinfacht: Hier sind lediglich in die unbearbeitet gelassene Oberfläche weniger tiefe als breite Bohrkanäle eingezogen. Ein solcher Bohrkanal trennt auch das Haar vom Gesicht.

Die lieblose Ausführung dieser unnatürlich auf die linke Schulter aufsetzenden Haarwülste wiederholt sich ähnlich an anderen Skulpturen. An dem Helios und dem Giganten von Silaharağa begegnen ebenfalls solche »stehenden«, unnatürlich fallenden Haarmassen¹². Ihre breiten, kolbenartigen Stränge weisen kaum Oberflächenmodellierung auf und werden durch amorphe Leerräume begrenzt. Diese ohne Zusammenhang mit der übrigen Haarmasse isoliert »stehenden« Haarwülste wirken wie säulenartige Stützen. Auch an einem pausbäckigen Kinderkopf aus Chiragan¹³ erscheint ein solches Haarsäulchen an der linken Nackenseite als ein breiter, vertikaler Steg, gerahmt von tiefen Bohrrinnen. Das Haar des Kindes ist etwas natürlicher angelegt als das des Helios und des Giganten von Silaharağa. Mit breiten, geschwungenen Bohrkanälen zwischen den Sichellocken versehen, steht es der moderaten Haargliederung am Poseidon in Adana näher; das auslaufende Nackenhaar in Form säulenartiger Stege beider ist vergleichbar. Auch die Mundspalte des Kindes und des Poseidon ist als breite Rinne vergrößert. Die aufgezeigten Nachlässigkeiten in der Ausführung der Haarsträhnen wirken am Helios und am Giganten von Silaharağa entschieden rigoroser und in ihrer Vereinfachung hässlicher als am Kinderkopf und am Poseidon. Diese Unterschiede werden datierende Konsequenzen insofern haben, als die Letzteren als älter anzusetzen sind.

Der Helios und der Gigant von Silaharağa weisen bei Weitem nicht jene Feinheiten der Gesichtsmodellierung auf, die den Kinderkopf und den Poseidon auszeichnen. Der Kinderkopf hat die Pupillenzeichnung der Kaiserporträts in Vienne (Abb. 13), Aphrodisias (Abb. 14) und Turin, die 370/380 n. Chr. entstanden sind (zur Chronologie der Idealplastik anhand der Kaiserporträts s. u.). Die Charakterisierung des fleischigen Kindergesichts überzeugt, wohingegen das Gesicht des Helios von Silaharağa – die Konturen seiner Augenzone, die Modellierung fleischiger Wangen – hart und unsensibel ausgeführt erscheint. Dieser Helios von unscharfen, verwaschenen Gesichtszügen ist daher vor der Wende zum 5. Jahrhundert n. Chr. kaum verständlich. Ähnlich erweist sich das stilistisch-chronologische Verhältnis zwischen dem Poseidon in Adana und dem Giganten von Silaharağa. Die Oberflächenmodellierung von Rumpf und Gesicht ist bei dem Poseidon in Adana durchaus mit Hingabe ans Detail ausgearbeitet. Sogar der Rückenmuskulatur wird – vergleichbar dem Giganten aus Valdetorres in Madrid¹⁴ – Aufmerksamkeit geschenkt. Leisten, Brustkorb, Linea alba, Schlüsselbein und Halsgrube werden durchgehend charakterisiert, ohne Härten, aber mit Freude an lebhafter Differenzierung. Die breit angelegte Linea alba, die in die kräftige Halsgrube einmündet, entspricht der eines Torsos aus Silaharağa¹⁵. Hier wie dort

¹² de Chaisemartin – Örgen 1984, Taf. 5 b; 6 b; 29 b; Bergmann 1999 Taf. 76, 2. 3.

¹³ Bergmann 1999, Taf. 59, 1. 2.

¹⁴ C. Puerta – M. Ángel Elvira – T. Artigas, La Colección de Esculturas Hallada en Valdetorres de Jarama, AEsp 67, 1994, 182 Abb. 1. 2.

¹⁵ Bergmann 1999, Taf. 19, 1; de Chaisemartin – Örgen 1984, Taf. 7.

setzt sich das Schlüsselbein scharf von Hals und Halsgrube, die eine kräftige Höhlung ist, ab. Kleinteilige Muskelpakete im Bereich des Brustkorbs folgen bis zu den Seiten dicht aufeinander. Die wulstigen Muskeln an dem Torso aus Silahtarağa (nicht mit dem Giganten von Silahtarağa zu verwechseln) wiederholen sich bei dem Poseidon von Adana gleichsam in dessen Gesicht, an Stirn, Brauen, Augenhöhlen, Jochbein und Lippen. Die aufgewühlte Durchformung seiner Stirn und Augenhöhlen spiegelt pergamenisches Pathos.

Der offensichtlich jüngere Gigant von Silahtarağa mit ›Haarsäulchen‹ geht ebenfalls auf hellenistisches Formgut zurück, gibt dieses aber unsensibel in krasser Vereinfachung wieder. Wie auch das eintönige Gesicht des Helios von Silahtarağa mit seinen symmetrisch verteilten Bohrlöchern in den Locken erreicht der Gigant von Silahtarağa nicht im Entferntesten einen so spezifischen Ausdruckscharakter wie der an Körper und Gesicht so lebhaft bewegte Poseidon in Adana; bei diesem sind die sich nur schwach abzeichnenden Vereinfachungen an Haar und Lippen noch zurückhaltend. Der mit dem Poseidon verglichene Kinderkopf von Chiragan ist durch seine Augenzeichnung datierbar, da er die exakte Pupillenkontur mit segmentförmigem Glanzlicht wie der Hamburger Tondo und dessen kaiserliche Parallelen von 370/380 n. Chr. (Abb. 13–16) zeigt. Diese Pupillenform tritt am Porträt Valentinians II. (385/390 n. Chr.) (Abb. 17) und später nicht mehr auf, sodass der Kinderkopf daher gegen 370/380 n. Chr. zu datieren sein wird. Da seine Haarbildung der des Poseidon in Adana entspricht, wird auch dieser etwa dieser Zeit zuzurechnen sein, während jüngere Vergleichsstücke, der Helios und der Gigant von Silahtarağa, aber bereits die Wende zum 5. Jahrhundert n. Chr. überschreiten.

Ein verwandter bärtiger Typus ist der etwa lebensgroße Gigant oder Satyr mit Spitzohren aus schwarzem Marmor in Palazzo Altemps in Rom¹⁶, von dem nur der Oberkörper ohne Arme erhalten ist. Die Augen sind eingelegt, die Pupillen sphärisch ausgespart. Sein rechter Arm ist erhoben und der Kopf stark zur Seite nach links in die Richtung des gesenkten Armes gedreht. Die Nase ist flach und breit. Wuchtige Brauen greifen weit aus, desgleichen der horizontal abstehende Bart. Am Hinterkopf sind wieder jene vereinfachten Haarsträhnen zu sehen, die breite Leerräume belassen. Die Haarstränge zwischen diesen Leerräumen sind hier aber nicht kolbenförmig, sondern natürlich gewellt. Die sichelförmigen Strähnen der rechten, der Ansichtsseite werden von breiten Bohrrillen begleitet und entsprechen genau der Haarwiedergabe an der Statuette in Adana. Beider abgewandte linke Seite hat weitläufig abgeflachte, nur oberflächlich ausgearbeitete Haarpartien. Die Rückenmuskulatur des schwarzen Giganten ist nur oberflächlich und grob angedeutet, das Rückgrat als tiefe Kerbe angegeben. Typus und formalstilistische Erscheinung des Poseidon und des Giganten sind verwandt: Die Ausführung des Nackenhaars mit den auf Lücke gearbeiteten Strähnen ist identisch, des Weiteren die bewegte Gesichtsoberfläche und die unnatürliche Vereinfachung an Lippen und Nasenwurzel; nur die Formen der Nase und der Bartsträhnen differieren etwas. Das barocke Pathos beider Gesichter ist dominant. Formale Abstraktionen sind insgesamt viel moderater gehalten als am Giganten von Silahtarağa. Die qualitativ eindeutig höher stehende, detaillierte plastische Ausführung des Poseidon in Adana und des Giganten in Palazzo Altemps datiert beide nicht zu spät in das ausgehende 4. Jahrhundert n. Chr. (eine ausführliche Chronologie anhand der Kaiserporträts wird unten mit der Datierung der Athena in Jerusalem gegeben).

Der mit dem Ansatz seiner Schlangenbeine erhaltene Gigant aus Quinta das Longas in Lissabon¹⁷ muss nach Aussage seiner sorgfältigen Oberflächenmodellierung von Brustmuskeln und Halssehnen beträchtlich früher im 4. Jahrhundert n. Chr. angesetzt werden. Sein wildes Haar hat kohärentes Volumen, zeigt natürlich bewegte und stoffliche Fülle. Die Gesichtsdetails sind in wulstigen, doch nicht unsensiblen Formen gearbeitet. Die Augen haben tiefe Irisringe; die Pupille ist ein plastischer Punkt. Die kräftige Plastizität seiner derben Gesichtszüge kommt lebendig zum Ausdruck und vermeidet sterile Flächigkeit. Sie wird daher der valentinianischen Epoche (360/380 n. Chr.) angehören.

¹⁶ Bergmann 1999, 73 f. Taf. 86; 87, 1. 2.

¹⁷ Nogales Basarrate 2002, 118–123 Abb. 5.

Die unorthodoxe Abwandlung von Kopf und Gesicht am spätantiken Poseidon hat mehrfach Vergleiche mit Gigantenphysiognomien herausgefordert. Der Schöpfer der kleinen Poseidon-Statuette von Adana kannte den überlieferten Typus. Auch ein Kopf mit Anastole und rechts abstehenden Seitenlocken entspricht diesem recht eng¹⁸. Die wuchtige Modellierung des Gesichts und die Abwandlung von Komposition und Gehalt sind als des Künstlers unabhängiges Temperament zu verbuchen.

Eine weibliche Porträtbüste in Jerusalem

Unter den palästinensischen Skulpturen der Spätantike ist die weibliche Porträtbüste im Rockefeller Museum in Jerusalem die älteste¹⁹. Sie gehört noch der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. an (Abb. 5–7). Die Büste ist keine qualitativ durchschnittliche Arbeit, sondern zeichnet sich durch ungewöhnlich individuelle Gesichtszüge aus. Zwar wurde sie bereits mehrfach besprochen²⁰, doch ist ihre Bedeutung für die römische Kaiserikonografie unerkannt geblieben: Ihr abgelegener Fund- und Aufbewahrungsort standen einer Berücksichtigung in der Fachliteratur bisher entgegen. 1922 gelangte die Büste über den Kunsthandel in Jaffa durch Kauf ins Palästina-Museum; nach Auskunft des Kunsthändlers stammt sie aus Askalon.

Stets wurde der nüchterne Realismus der Ausdrucksgestaltung betont. I. Skupinska-Løvset datiert die Bildnisbüste in die gallienische Epoche und schreibt sie mit Vorbehalt der Kaiserin

Mariniana, Gattin Valerians, zu. Die Büste ist zwar weder durch Überlebensgröße noch durch ein Diadem als offizielles Kaiserinnenbildnis ausgewiesen, aber ihre Herkunft aus einer Randprovinz des Imperiums und ihre künstlerische Qualität weisen auf ihre Bedeutung hin. So ist der Versuch Skupinska-Løvsets einer Identifizierung mit der Kaiserin legitim, wobei ihre Interpretation zutreffend, aber nicht erschöpfend ist. Die Bedeutung der Porträtbüste für die römische Kaiserikonografie soll durch ihre neuerliche Vorlage ins Licht der Forschung gerückt werden.

Die Büste ist ohne jede Beschädigung überliefert, ihr Erhaltungszustand ist optimal. Ihre Höhe mit Fuß und Basis beträgt 75 cm – sie ist lebensgroß. Der Büstenausschnitt reicht bis weit unter die Brust. Hier legt sich ein breiter Mantelwulst, von der rechten Schulter herabführend, quer bis zur linken Seite, wo er umbiegt und abbricht. Der Chiton ist ziemlich weit und, der Faltenbildung des weichen Stoffes folgend, unregelmäßig ausgeschnitten. Die Falten unter der Halsgrube bilden lineare Dreiecke, an den Oberarmen sind die Mantelfalten zügig in Bogenform ausge-



5 Frauenbüste (Mariniana). Jerusalem, Rockefeller Museum Inv. S 894

¹⁸ Vgl. LIMC VII 2 (1994) s. v. Poseidon Taf. 355, 43 (in Dresden).

¹⁹ Jerusalem, Rockefeller Museum Inv. S 894.

²⁰ s. o. Anm. 1 und 5.



6–7 Frauenbüste (Mariniana). Jerusalem, Rockefeller Museum Inv. S 894

führt. Mantel und Chiton sind plastisch nicht verständlich getrennt. Einige, auch eckige Verbreiterungen beleben das Erscheinungsbild der Faltenführung am Mantelwulst.

Das faltenlose Gesicht der Frau mittleren Alters blickt streng geradeaus. Charakteristisch sind die kleinen, schmalen Augen, auffallend die großen Ohren. Die Stirn ist uneben und höckerig; sie setzt sich in der buckeligen Profillinie der Nase fort. In Frontalansicht scheint die Spitze der langen Nase überzuhängen; von der Seite gesehen, ist das untere Profil kurz. Eine Beschreibung des Porträts kann nicht umhin, das Gesicht als hässlich zu bezeichnen. Kein fülliger Haarbausch, keine Locke oder lose Haarsträhne rahmt das Gesicht. Das Haar ist straff zurückgekämmt und flach hinter die Ohren geführt. Wo es im Nacken zur ›Helmfrisur‹ umgebogen ist, bleibt es ohne schmeichelnde oder dekorative Fülle. An den Schläfen, hinter und unter den Ohren ist es in engen, parallelen Riefen wiedergegeben. Der hochgeführte Scheitelzopf ist breit und besteht aus sieben flachen Zopfbändern, deren Auflage über dem Mantelrand im Nacken unorganisch ausgeführt ist. Über der Stirn lässt der breite Scheitelzopf noch einen schmalen Streifen des zurückgestrichenen Stirnhaars frei.

Die angespannten Stirnmuskeln verfinstern den Blick der ohnehin kleinen Lidspalten. Die niedrigen Brauenknochen drücken auf die dünnen Lider. Brauen und Lider sind fleischlos und bleiben ohne Schwung. Leichte Nasolabialfalten setzen sich von den hohen Wangen ab. Das Jochbein liegt an der Front; die Seiten des Gesichts sind große Flächen. Sie brechen nahezu kantig um. Der kleine Mund mit dünn konturierten Lippen ist wenig strukturiert und scheint an der Oberfläche zu schwimmen. Sein vorstehendes Profil hat wie die Nase individuellen Charakter. Der Mund wirkt wie die höckerige, lange Nase, die schmalen, verknipten Augen und die Kontraktion der Stirnmuskeln streng und unschön. Keine Haarwelle, keine losen Fransen, keine Stirn- oder Schläfenlöckchen mildern die Erscheinung des strengen Gesichts. Dem Blick fehlt die übliche Versonnenheit weiblicher Gesichter. Diese subtile Charakterisierung des Ausdrucks ist gewollt und gekonnt. Insgesamt geht so eine besondere Spannung von dem Porträt aus – es



8 Weibliches Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. MAEC - Museo dell'Academia Etrusca e della Città di Cortona Inv. 2523

Aussage der Plastik. Das Frauenporträt der Soldatenkaiserzeit ist durch das Bildnis der Otacilia (244–249)²¹ maßgeblich vertreten. Seine Mimik und Ausstrahlung tragen neutrale Züge; der Ausdruck ist nüchtern. Entsprechend kompakt zusammenfassend, ohne individuelle Besonderheiten, erscheint seine plastische Gestaltung. Eine eindeutig begrenzte Plastizität, ihre den umgebenden Raum abweisende Oberfläche entziehen sich der fluktuierenden Oberflächenbewegung am Jerusalemer Gesicht. Dessen dünn modellierte Außenschicht und feine Detailzeichnung finden noch weniger eine Parallele in der harten, großformatigen Konzeption nachgallienischer Porträts²². Die wenig ausdrucksstarke Linienführung am Jerusalemer Bildnis deckt sich indessen mit dem künstlich wiederbelebten Klassizismus an Porträts gallienischer Zeit. An ihnen wird Natürlichkeit von Umriss und Oberflächenmodellierung angestrebt und zeigt bei der Ausarbeitung der Gesichtsaußenschicht einige Finesse. Die Formensprache des Jerusalemer Bildnisses findet in der gallienischen Epoche ihr kunsthistorisch fixierbares Umfeld. Der Kopf in Cortona (Abb. 8) zeigt sich liebenswürdig fraulich, der in Braunschweig²³ versonnen und eher verschlossen. Die dünne Linienführung und plastische Nuancierung, auch der Lidschnitt verbinden insbesondere das Porträt in Cortona mit dem in Jerusalem. Die Ohren liegen frei, wirken aber nicht so dominant wie bei der Palästinenserin.

besteht ein Zwiespalt zwischen dem scharf charakterisierten Ausdrucksgehalt und der harmonisierten Form. Im Gegensatz zum herben Charakter der inhaltlichen Aussage steht die formale Durchführung. Alle Oberflächenbewegungen werden mit plastischen Mitteln sorgfältig ausgearbeitet, und die spröden Gesichtszüge sind in ein zartes Oberflächenrelief gekleidet. So ist die höckerige Stirn sorgfältig differenziert, und die Politur unterstreicht die Feinheit der Arbeit. Die bewusst herausgestellten individuellen Züge laufen der üblichen Tendenz zur Idealisierung weiblicher Gesichter programmatisch zuwider. Die wenig ansprechenden Details, die kleinen Augen, die großen Ohren, die nackte, knochige Stirn und das niedrige Kinn, mögen auf sorgfältige Modellstudien zurückgehen: Ohne Zweifel sind all diese ungewöhnlichen Besonderheiten bewusst und mit Nachdruck in Szene gesetzt. Es handelt sich um ein gelungenes und künstlerisch wertvolles Porträt.

Wer nun diese Charakteristika kurzerhand mit dem herben Stil der Soldatenkaiserzeit identifiziert oder mit dem Verismus der nachgallienischen Epoche in Zusammenhang bringt, übersieht die formale

²¹ Es liegt in einem Typus mit drei Wiederholungen vor, Herrscherbild 1979, 59–61 Taf. 24. 25. Vgl. auch die Privatporträts der Epoche, J. Meischner, Das Frauenporträt der Severerzeit (Berlin 1966) Abb. 118–121.

²² Vgl. etwa Meischner 2001, Abb. 156. 174. 180.

²³ Meischner 2001, Abb. 126.

Die Münzbildnisse sowohl der Kaiserin Mariniana als auch der Salonina geben interessanten Aufschluss²⁴. Der Scheitelzopf der Salonina reicht noch nicht so nahe an die Stirn wie der des Jerusalemer Kopfes. Der modischen Entwicklung der Scheitelzopffrisur zufolge würde man also die Büste in Jerusalem in nachgallienische Zeit, ab 270 n. Chr., setzen. Severina (274/275 n. Chr.) trägt aber bereits einen weiter entwickelten, vorn über der Stirn umgeschlagenen Scheitelzopf. Aufschlussreich sind weiter die Physiognomien der Mariniana und Salonina auf ihren Münzen. Das Münzbildnis der Mariniana²⁵ scheut sich nicht, ihre hageren, älteren Züge, den schmal-lippigen Mund, das große Ohr und das streng zurückgestrichene Haar ungeschönt ins Bild zu setzen. Von Salonina gibt es zwei Münzausgaben, die ältere aus der Epoche der Samtherrschaft Galliens mit Valerian (253–260 n. Chr.) und eine spätere aus der Zeit der Alleinherrschaft Galliens (260–268 n. Chr.)²⁶. Der Münzbildtyp ihrer zweiten Emission gibt wie der der Mariniana eindeutige Alterszüge, wie das Doppelkinn, wieder²⁷. Die Lippen über einem niedrigen Kinn sind schmal und die niedrig liegenden Brauen verfinstern den Blick²⁸. Die alte Salonina entspricht nicht mehr dem bislang verbreiteten klassizistischen Idealbildnis. Hat sie auf eine Schöpfung wie die in Palästina indirekt eingewirkt? Das Münzporträt der Mariniana kommt deren herber Porträtfassung ganz nahe. Beider kurze, höckerige Nasen scheinen identisch. Spiegelt die Palästinenserin in ihrer besonderen Ausdruckssprache ein zeitgenössisches Porträt der römischen Hofkunst? Kennt dieses neben typisierten Gesichtern doch auch solche, die einen gewissen Realismus zum Ausdruck bringen. Der Berliner Kopf einer alten Frau²⁹ mit großen, unverdeckten Ohren hat ein vergleichbar gedämpftes Aussehen wie das Porträt aus Askalon. Valerian war Regent des Ostreiches, sodass also Spitzenstücke der römischen Hofkunst auch in Ostrom erwartet werden können und die Interpretation der bemerkenswerten Porträtbüste aus Askalon in Jerusalem durch I. Skupinska-Løvset als Mariniana nahezu zwingend ist.

Kopf einer Athena in Jerusalem

Der Kopf einer Athena mit schief sitzendem Helm (Abb. 9. 10), ebenfalls im Rockefeller Museum Jerusalem, weist liebenswerte Charakteristika auf, die der Kategorie der ›Salonmythologie‹ nahekommen. Der Kopf illustriert das Verständnis einer Spätzeit, die nicht das Wesenhafte der griechischen Gottheit anbetet, sondern sie rokokohaft als Dekorationsstück verwendet. Die Athena wurde 1943/1944 bei der Ausgrabung des Omayyaden-Palastes von Khirbet el Mafjer in Palästina gefunden³⁰. Zu ihr gehören ein rechter Arm und eine linke Hand, die einen Speergriff umfasst. Der Speer ist mit einer Stütze (einem Ast?) durch einen dicken, langen Steg vergittert. Die spätrömische Statue der Athena aus Marmor gehörte zur Ausstattung eines Vorgängerbaus des Omayyaden-Palastes; der Kopf war zur Verfüllung im Fundament des arabischen Palastes verwendet worden und trat 1 m unter der Oberfläche zutage. Seine Höhe beträgt mit Helm und Hals 32 cm. Der Hals mit klobiger Nackenstütze und zwei gedrehten Haarsträngen ist gebrochen. Die ursprüngliche Gesamthöhe der Statue erreichte leichte Unterlebensgröße.

Das Athena-Köpfchen von mädchenhaftem Charme bereichert – wie der Poseidon in Adana – die Überlieferung mythologischer Skulpturen aus dem 4. und 5. Jahrhundert n. Chr., die M. Bergmann ins Blickfeld kritischer Forschung gerückt hat³¹. Ihre grundlegenden Beobachtungen haben den Blick geschärft für die Unterscheidung zwischen Arbeiten des 2. Jahrhunderts n. Chr. und

²⁴ Bergmann 1977, Münztaf. 1, 10–12.

²⁵ Delbrueck 1940, Taf. 12, 13.

²⁶ Bergmann 1977, 90 f. Münztaf. 1, 11. 12; Delbrueck 1940, Taf. 15, 52; 16, 58. 63; Herrscherbild 1979, Taf. 50.

²⁷ Herrscherbild 1979, Taf. 50 a.

²⁸ Bergmann 1977, Münztaf. 1, 12; Delbrueck 1940, Taf. 16, 58. 63.

²⁹ Bergmann 1977, Taf. 26, 4.

³⁰ Merker 1987, 15–20; Stirling 2005, 102.

³¹ Bergmann 1999.



9. 10 Kopf der Athena. Jerusalem, Rockefeller Museum Inv. 44.326/1

solchen der Spätantike. Bereits G. Merker, die den Athena-Kopf 1987 publizierte³², hatte seine spätantike Entstehungszeit erkannt und ordnete ihn demselben Kunstkreis zu, dem auch der Ganymed mit Adler in Karthago³³, die jagende Artemis in Bordeaux³⁴, die Venus im Louvre³⁵ und die Satyr-Mänade-Gruppe in Boston³⁶ angehören. Damit hat G. Merker den chronologischen Rahmen, innerhalb dessen die reizvolle Athena ihren Platz findet, zutreffend abgesteckt. M. Fischer ist ihr nicht gefolgt und setzt die Athena in das 2. Jahrhundert n. Chr.³⁷ Die Zuschreibung an eine Werkstatt wurde von G. Merker noch nicht im nötigen Zusammenhang gesehen. Dass ihre Datierung jedoch wegweisend war, bestätigt eine lange Reihe weiblicher Idealskulpturen, der die Athena aus Palästina aufgrund formaler und stilistischer Charakteristika unmittelbar an die Seite zu stellen ist.

Charakteristikum der plastischen Ausführung ist das seifige Sfumato der Modellierung von Gesicht und Helm. Das schwammige Oval der Gesichtskontur ist der festen Struktur und klaren Umgrenzung eines Gesichts aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. nicht gleichzusetzen, der mangelhaft artikulierte Knochenbau wird als weich strukturierte Masse zusammengefasst. Die Plastizität des Kopfes verleitet ohne Klärung der räumlichen Begrenzung und ohne Gliederung durch trennende Akzente: Alle Gesichtsteile sind unscharf modelliert und gehen ohne klare Linienführung in die angrenzenden Flächen von Kinn, Wangen, Lidern, Brauen und Stirn über, eine plastische Begrenzung von Kiefer, Jochbein und Brauenknochen entfällt. Die Brauenknochen sind von den fleischigen Orbitalen nicht abgesetzt, sondern vergeleiten als unscharf modellierte Einheit ineinan-

³² s. o. Anm. 30.

³³ Gazda 1981, 125–178 Abb. 1–20. 28. 61. 62. 65.

³⁴ Gazda 1981, Abb. 35. 37. 39. 40.

³⁵ Gazda 1981, Abb. 47–49. 52. 53. 56. 58; Stirling 2005, 95 f.; Dresken-Weiland 1991, Abb. 181.

³⁶ Gazda 1981, Abb. 54. 55. 57.

³⁷ s. o. Anm. 2.

der. Wie die Brauen werden auch die Lippenränder nicht tastbar artikuliert, die Lippenspalte ist eine unsauber gewellte Bohrlinie. Die Ohrläppchen werden nur in Bosse angedeutet. Das Haar ist an seiner Oberfläche in schwach gewellte Stränge gelegt.

Den diffusen Formen werden mehrfach Glanzlichter durch kleine, aber scharfe Punktbohrung aufgesetzt. Der Bohrer wird nicht gröblich oder mit Nachdruck, aber dennoch gezielt eingesetzt. Das vergleitende Sfumato des jugendlich zarten Gesichts erhält so belebende Glanzlichter. Die Lidöffnung ist extrem schmal, jedoch verleihen gebohrte Pupillen und Tränendrüsen dem kleinen Augenspalt Stimmung und Leben. Die etwas aufgebogene, flache Nase lässt die Nasenlöcher sichtbar werden. Diese Bohrungen an Mund, Nase und Augen treten in wirkungsvollen Gegensatz zu den schwach differenzierten, weichen Gesichtsformen. So flau die plastische Ausführung des Athena-Köpfchens wirkt, so wenig ist ihm künstlerische Ausstrahlung abzusprechen. Die Göttin des Kampfes und der Weisheit erscheint als ein liebliches Wesen mit stumpfem Näschen, in sinnend geneigter Kopfhaltung, ausgestattet mit fülligem Haarschopf und locker übergestülptem Helm.

Unschärfer noch als das Gesicht ist der korinthische Helm ausgearbeitet, dessen antiquarische Details bis zur Unkenntlichkeit vereinfacht sind. Wie ein fesches Hütchen sitzt er schräg im bauschigen Haar, das in wenige dicke Strähnen gelegt vom Mittelscheitel aus über die Ohren nach hinten führt. Zwei volle, zusammengedrehte Haarstränge fallen über den Hals. Die Ohren sind gerade noch ansatzweise unscharf zu sehen. Die Rückseite der Figur war mit einer dicken Stütze verstrebt, deren Reste Helm, Haar und Hals abdecken, und deren Form unkenntlich bleibt. Doch der Mitfund nicht nur des rechten Arms, sondern auch der linken Hand beweist, dass die Komposition der Athena Verbindungsstreben verwendete, die ausgreifende Kompositionselemente miteinander vergitterten: Ihre linke Hand umfasst den Speer, an den im rechten Winkel ein Steg angearbeitet ist, der wiederum rechtwinklig in ein dickes, baumstammartiges Gebilde überleitet. Zu Recht versteht G. Merker den Athena-Typus als eine freie Adaption ohne Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild, so fehlt ja der Form und Position des korinthischen Helms jeder Anspruch einer ernsthaften Bildwiedergabe. Vergleichsweise verwischte Formen finden sich aber an Terrakottaköpfen³⁸, sodass zu erwägen ist, ob als Vorlage möglicherweise nur eine Terrakotte in Art eines Bozzetto gedient hat.

Die reizvolle Athena mit schief sitzendem Helm ist eine spätantike Arbeit der Schule von Aphrodisias. Unschwer lassen sich sowohl der Gesichtstypus mit seinen Details als auch die formale Wiedergabe des Haars an den Vertretern dieser Schule wiederfinden. Als formale Parallelen erweisen sich: ein Kopf in Dijon³⁹, die Hygieia-Statue in Rhodos⁴⁰, ein weiblicher Idealkopf mit Haarbinde in Lissabon aus Quinta das Longas⁴¹ und die Statue der Fortuna in Rom, Villa Medici (Abb. 11. 12)⁴². Letztere hat wie die Athena beidseitig eines Nackenknotens je eine aus mehreren Strähnen zusammengedrehte Nackenlocke, die bis weit auf die Schultern fällt. Das leicht gewellte Scheitelhaar aller genannten Parallelen ist in kordelartige Stränge gelegt und bildet am Ansatz des Mittelscheitels ein stumpfes Dreieck; zwischen Schläfen und Ohr steht es bauchig ab. Nicht nur der Frisurtypus und die Haarwiedergabe, auch die formale Ausführung der Details von Augen, Nase und Mund sind den Vergleichsstücken aufs Engste verwandt. Eine auffallende Gemeinsamkeit ist der extrem schmale Lidspalt: An dem Kopf in Dijon und dem der Hygieia in Rhodos erscheinen die Augenschlitze wie halb geschlossen, und mit dem noch sichtbaren Streifen des Augapfels wirken die Augen wie blinzeln. Die kleine Pupille ist nachlässig gebohrt, die bis an die Pupille reichenden Oberlider erscheinen breit und fleischig. Die dünnen Unterlider sind an allen fünf Gesichtern zu den Wangen hin nur ganz schwach eingesenkt. Die Lippenspalten sind verhältnismäßig derb gebohrt (Abb. 9. 12), die Lippenkonturen verschwimmen, sind aber

³⁸ Etwa LIMC II 1 (1984) 981 s. v. Athena 271 (P. Demargne); S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains II* (Paris 1963) D 1406 Taf. 272 d. f.

³⁹ Bergmann 1999, Taf. 56, 2.

⁴⁰ Bergmann 1999, Taf. 56, 1.

⁴¹ Nogales Basarrate 2002, 134 f. Abb. 16.

⁴² J. Meischner, Eine spätantike Idealstatue in Villa Medici, in: *Anadolu'da doğdu. 60. yaşında Fahri Işık'a armağan/ Festschrift Fahri Işık* (Istanbul 2004) 493–497.



11. 12 Statue der Fortuna. Rom, Villa Medici Inv. A. F. R. Fontana 13

eben noch zu verfolgen. Das untere Nasenprofil ist sehr kurz, steigt aber etwas an, sodass die Nasenlöcher sichtbar werden. Das Profil von Stirn und Nasenrücken bildet eine durchgehende Linie, die nur zur Nasenspitze ganz wenig ansteigt. Dieselbe Führung der Profillinie von Stirn und Nase begegnet an der Hygieia in Rhodos und an der jagenden Artemis von St. Georges de Montagne⁴³. Die Komposition des raffinierter frisierten Haars ist bei der Artemis aufwendiger; identisch aber ist das Profil von Stirn, Nasenrücken und der unteren kurzen horizontalen Nasenkontur. Ein Werkstattzusammenhang mit den hier zusammengestellten weiblichen Idealköpfen ist aufgrund des Nasenprofils evident. Die disparaten Fundorte aphrodisischer Produkte sind wohl mit »wandernden« Bildhauern aus Aphrodisias und deren Zweigniederlassungen zu erklären. Der Tradition und künstlerischen Routine dieser Werkstätten ist auch die liebliche Ausstrahlung des Athena-Köpfchens in Jersuaem zu verdanken.

Das Köpfchen der Athena spiegelt das ironisch distanzierte Verhältnis seiner Auftraggeber zur ehemals ehrwürdigen Götterwelt: Position und Ausarbeitung des korinthischen Helms demonstrieren dies eindrücklich – auf seine exakte Wiedergabe kommt es nicht an. Die altgriechische Göttin des Kampfes und der Weisheit scheint in dem geneigten Mädchenkopf nicht gemeint zu sein, denn mit Stupsnäschen und schräg zurückgeschobenem Helm fehlt der Göttin der strenge Ernst ihres Wesens. Eine vergleichbar locker verspielte Stimmung ist nicht untypisch für die spätantike Idealplastik von Aphrodisias. Welche Fülle an *horror vacui*-artig verteilten Figürchen tummelt sich beispielsweise im Hintergrund des Mithras-Reliefs aus Sidon⁴⁴, und nicht alle unterliegen einer kompositorischen Ordnung. Verschiedentlich wird ein Hündchen, auch mit Hals-

⁴³ Bergmann 1999, Taf. 50, 3; 54, 4.

⁴⁴ Bergmann 1999, Taf. 30, 2. Die antoninische Datierung des Reliefs durch Dresken-Weiland 1991, 15 f. überzeugt nicht. Das Mithras-Relief zeigt die typisch seifige Oberfläche und die unscharfe Detailmodellierung etwa der Jerusalemer Athena. Abgesehen von der Stoßrichtung des Messers hat das Mithras-Relief den gleichen bildparallelen Aufbau wie die Rundplastik, Bergmann 1999, Taf. 30, 1; 84, 3. Der Kopf der Rundplastik ist sogar etwas stärker gedreht. Seine rechte Körperseite bildet nicht die Gerade wie die des Reliefs. Die plastische Gruppe ist auf das Jahr

band, eine Art Werkstatt-Maskottchen, der Szene beigelegt. Es begleitet beide Mithras-Skulpturen und, in abgewandelter plattfüßiger Fassung, die Artemis von Silaharağa⁴⁵; Halsband und Ringelschwanz hat es an der Ganymed-Gruppe in Tunis⁴⁶. Spaßig und für einen Frühlingsputto übertrieben sind seine enormen Pausbacken⁴⁷. Welche Freude haben die aphrodisischen Bildhauer an der Eleganz des ›mäandrierenden‹ Lockenmotivs für Jung und Alt! Wie der schief sitzende Helm der Athena, so belustigt die Eleganz der Lockenfrisur der süßlichen Mithras-Figuren, des schönen Helios, des manierten Meleager und der Satyrn, aber auch des alten Serapis, Asklepios und Dionysos⁴⁸. Die prachtvolle Haarzeichnung und ihr dekorativer Chitonsaum verweisen die kämpfende Amazone des Herakles-Reliefs⁴⁹ eher in den Ballsaal als aufs Schlachtfeld.

Die jagende Artemis in Bordeaux⁵⁰ übernimmt bezeichnenderweise die späthellenistische Version des Typus Rospigliosi-Lateran⁵¹ mit durchscheinendem Bauchnabel. Dieser wird nicht wie in Antiochia/Antakya⁵² oder in Kyrene⁵³ überspielt, sondern wie am Original Rospigliosi-Lateran und besonders an der Version von Megalopolis gezielt für eine delikate Komposition aufgewertet. Die spätantike Wiederaufnahme dieses Motivs gliedert das Apoptygma raffiniert berechnend in eine faltenlose Mittelzone von Bauch mit Nabel und in Seitenfelder sich stauender Tütenfalten. Der Bauch wird geradezu in heraldischer Weise symmetrisch von Apoptygma-Falten gerahmt. Nicht alle Wiederholungen der Artemis Rospigliosi-Lateran folgen diesem Modell. Großflächiger angelegt und weitläufiger detailliert erscheint der Peplos bei der Artemis gleichen Typus in Antiochia/Antakya und Kyrene: In der früheren Kaiserzeit ist die rokokohaft verspielte Falten- drapierung des Späthellenismus zugunsten massiver Stofflichkeit abgeändert worden, auf delikate Arrangements wird verzichtet und der Nabel von regelmäßigen Tütenfaltenreihen überdeckt. An der neckischen Drapierung des Apoptygma bei der Artemis in Bordeaux begegnet dieselbe ironisch-belustigte Haltung gegenüber dem heroischen Vorbild, wie sie am liebebreizenden Athena-Köpfchen mit salopp verrutschtem Helm (Abb. 9. 10) zum Ausdruck kommt.

M. Bergmann enthält sich aller Versuche, das von ihr zusammengestellte umfangreiche Material aus den Werkstätten von Aphrodisias zeitlich zu ordnen. Ein solcher Versuch ist indessen mithilfe der kaiserlichen Bildnisse möglich. Das weitgehend überschaubare und gesicherte Kaiserporträt des 4. und 5. Jahrhunderts n. Chr. bietet gute Rahmenbedingungen für das chronologische Verständnis auch privater und idealer Gesichter. So ist es möglich, die Athena anhand formaler Parallelen zu datieren.

Der Athena lässt sich der Tondo in Malibu⁵⁴ aufgrund von Gesichtstypus und plastischer Ausführung als zeitgleich gegenüberstellen. Ihnen aber die ›Muse‹ vom Palatin⁵⁵ und den Hamburger Tondo⁵⁶ als stilverwandt und zeitgleich zuzuordnen, verbietet sich. Die ›Muse‹ und den Hamburger Tondo kennzeichnen ihre großflächige Gesichtsplastizität und einheitliche Augenzeichnung mit flachem Irisrund und plastischem Glanzlicht der Pupille. Es ist dies die Augenbildung valentinianischer Porträts⁵⁷. Die Jerusalemer Athena und der Tondo in Malibu, beide mit

389 n. Chr. datiert, Bergmann 1999, 24; Stirling 2005, 92 f. Das Relief mag wenig älter sein und etwa ins letzte Jahrzehnt des 4. Jhs. n. Chr. gehören.

⁴⁵ Bergmann 1999, Taf. 23, 1.

⁴⁶ Bergmann 1999, Taf. 30, 1; Dresken-Weiland 1991 Taf. 101; s. auch Nogales Basarrate 2002, 129 Abb. 12.

⁴⁷ Bergmann 1999, Taf. 7, 1. 2.

⁴⁸ Bergmann 1999, Taf. 5, 2. 3; 6, 1; 9, 1. 2. 4; 10, 1. 4; 21, 2. 4; 31, 1; 42, 4.

⁴⁹ Bergmann 1999, Taf. 5, 1; 71, 2.

⁵⁰ Bergmann 1999, Taf. 26–28; Stirling 2005, 95 f.

⁵¹ G. Krahmer, Die Artemis vom Lateran und Verwandtes, AM 55, 1930, 251. 263–269 Abb. 4. 5 Beil. 70. 71; Vorster 2004, Nr. 6.

⁵² Meischner 2003, 301 f. Kat. 9 Taf. 12, 1.

⁵³ Inv. 14200. Vorster 2004, 26 Anm. 19; E. Paribeni, Catalogo delle sculture di Cirene (Rom 1959) Taf. 94.

⁵⁴ Bergmann 1999, 45 f. Taf. 35; 39, 1. 2.

⁵⁵ Bergmann 1999, 74 Taf. 87, 3. 4.

⁵⁶ Bergmann 1999, 45 f. Taf. 34.

⁵⁷ s. u. a. Meischner 2001, Abb. 286. 288. 292.



13 Büste Valentinians I. Vienne, Museum Inv. Will. 62

schwammig verschwommener Gesichtsbildung und flüchtiger Punktbohrung der Pupille, stehen gänzlich abseits. Die Annahme einer zeitgleichen Entstehung aller vier Idealköpfe kann nicht überzeugen und ist auszuschließen. Zunächst unbewiesen, wird hier davon ausgegangen, dass die Athena und der Tondo in Malibu jünger sind als der in Hamburg und die ›Muse‹ vom Palatin.

Der Zeichnung von Pupille und Glanzlicht sind charakteristische Merkmale abzu-lesen, die nicht unterschiedslos über längere Zeiträume durchgängig angewendet wurden. Die Ausführung von Iris, Pupille und Glanzlicht an der ›frühen‹ Gruppe (der ›Muse‹ vom Palatin und dem Tondo in Hamburg) finden sich an Porträts der valentinianischen Epoche. Valentinian I. trat 364 n. Chr. die Nachfolge Julians an. Seine erste Frau war Marina; beider Sohn war Gratian. 370 n. Chr. trennte sich Valentinian von Marina und heiratete Justina; beider Sohn war Valentinian II. Der Kopf Va-

lentinians I. im Kapitolinischen Museum und das seiner ersten Frau Marina in Como sind noch der maskenhaften Expressivität des spätkonstantinischen Stils⁵⁸ verpflichtet. Das Glanzlicht der Pupille hängt als plastisches Pünktchen von oben in die breit ausgebohrte Pupille und wird von dieser kreisförmig eingefasst. Es ist die Form, die auch an der palatinischen ›Muse‹, am Genius und an dem ›Barbaren‹ vom Esquilin im Konservatorenpalast⁵⁹ erscheint. Die mit Ausnahme der Arme zur Gänze erhaltene Statue des Genius mit Füllhorn und Ägis ist mit 1,80 m Höhe lebensgroß. Das scharfe Pünktchen, Glanzlicht am Auge des ›Barbaren‹, entspricht genau dem des Bronzekopfes des Valens vom Ponte Sisto und den valentinianischen Kaiserporträts in Kopenhagen und Tivoli⁶⁰. Weitere Parallelen zu dieser Form der Augenzeichnung mit plastischem Glanzlichttröpfchen finden sich bei dem jugendlichen und dem älteren Togatus mit Mappa im Konservatorenpalast (Centrale di Montemartini) und verwandten Gesichtern⁶¹.

Mit dem zweiten Porträttypus Valentinians I. in Vienne (Abb. 13) und dem Porträt seiner zweiten Frau Justina in Turin⁶² ist die konstantinische Stilphase, die durch überbetonte Augen charakterisiert wird, zu Ende gegangen. Beide Porträts reduzieren die bis anhin überdimensionierte Augenzone auf ein natürliches Maß. Das Glanzlicht ist jetzt nicht ein plastisches Pünktchen, sondern ein halbkreisförmig konturiertes, flaches Relief. Es ist in dieser flachen Ausarbeitung nicht mehr besonders betont. Sein sauber umrissenes Halbrund über exakt kreisförmiger Pupille findet sich auch an dem umgearbeiteten Kaiserkopf in Aphrodisias (Abb. 14), der von J. Meischner auf Gratian, von M. Bergmann auf Theodosius bezogen wird⁶³; beide Zuschreibungen führen zu seiner Datierung gegen 380 n. Chr.⁶⁴. Die natürlich proportionierten Details dieser Kaiserbildnisse in Vienne, Turin und Aphrodisias (Abb. 13. 14) spiegeln sich in der Augenbildung des Tondos in

⁵⁸ Meischner 2001, 106–111 Abb. 277. 278.

⁵⁹ M. Cima – E. La Rocca, *Le tranquille dimore degli dei* (Venedig 1986) 181 Abb. 117. 126.

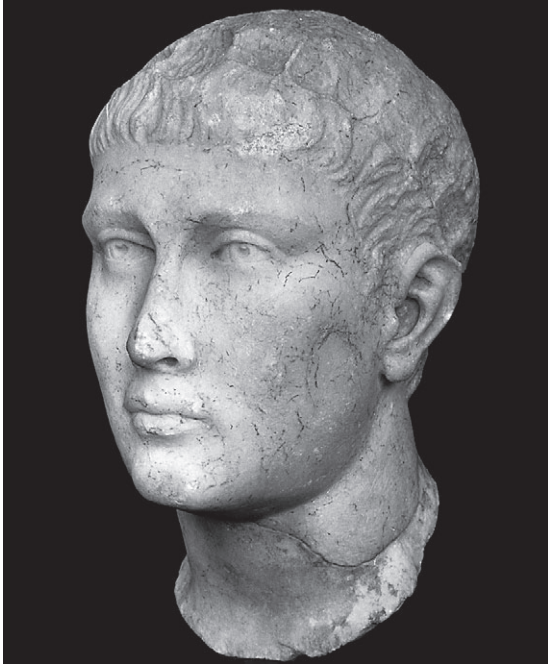
⁶⁰ R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (Berlin 1933) Taf. 80. 81; R. Stichel, *Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike* (Rom 1982) Taf. 1. 4. 5.

⁶¹ Meischner 2001, 106 Abb. 286. 288. 290. 292.

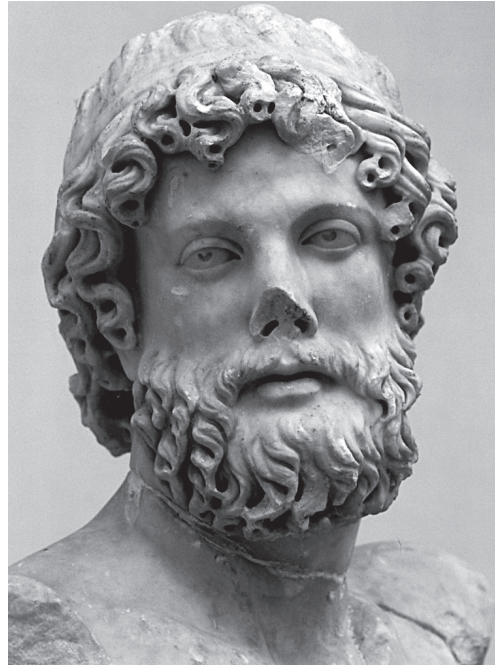
⁶² Meischner 2001, Abb. 293. 298; K. Schade, *Frauen in der Spätantike* (Mainz 2003) Taf. 35, 1.

⁶³ Meischner 2001, 181 Abb. 301. 302; M. Bergmann, *Aurea Roma* (Rom 2000) 27 f. Abb. 31; 240 Abb. 2.

⁶⁴ Mit diesen spätervalentinianischen Porträts ist auch die Datierung östlicher Köpfe mit abstrakt halbkreisförmigem Glanzlicht in Sparta und Paris auf 370/380 n. Chr. gegeben: A. Datsuli-Stavridi, *Ρωμαϊκά πορτραίτα στο Μουσείον*



14 Porträt des Kaisers Gratian. Aphrodisias, Museum Inv. 72-203



15 Kopf der Zeus-Statue vom Esquilin. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 620

Hamburg und der Götterbilder vom Esquilin in Kopenhagen (Abb. 15)⁶⁵. Die Pupille des Hamburger Tondos ist exakt kreisförmig konturiert; das Glanzlicht greift als sauberes Kreissegment oben in diese hinein. Der Hamburger Tondo entspricht damit genau der Stilfassung des zweiten Porträttypus Valentinians I. in Vienne aus dem Jahr 370⁶⁶. Gleiches gilt für die scharfe Zeichnung von Pupille und Glanzlicht an den Götterköpfen vom Esquilin in Kopenhagen, insbesondere des Zeus und des Helios. Die Gruppe der insgesamt fünf lebensgroßen Götterstatuen vom Esquilin ist bereits von B. Kiilerich und H. Torp⁶⁷ gut begründet in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. und dann von J. Meischner anhand der Augenbildung am Kaiserporträt genauer gegen 370/380 n. Chr. datiert worden. Obwohl verschiedene Hände an der Kopenhagener Gruppe vom Esquilin tätig waren und ihre Glieder nicht aus derselben Werkstatt stammen müssen, sind sie kunstgeschichtlich doch mühelos als zeitgleich zu bestimmen. Es schließen sich also die ›Muse‹ vom Palatin, der Tondo in Hamburg und die Götterbilder vom Esquilin (Abb. 15) zu einer frühen Gruppe spätantiker Idealplastik zusammen. Ihre Entstehungszeit lässt sich auf die valentinianische Epoche, zwischen 365 und 380 n. Chr., festlegen.

Mit den Kaiserporträts in Vienne, Turin und Aphrodisias (Abb. 13. 14) sowie den ihnen angeschlossenen Idealskulpturen in Hamburg, Rom (Palatin) und Kopenhagen aus der zweiten Hälfte der Regierungszeit Valentinians I. ist die konstantinische Stilphase überholt; es setzt die sog. theodosianische Renaissance ein⁶⁸. Gewöhnlich wird als ihr zentraler Vertreter die Statue Valentinians II. aus Aphrodisias in Istanbul (Abb. 17)⁶⁹ angeführt. Valentinian II., 371 n. Chr. als Sohn der Justina geboren, stirbt 22-jährig im Jahr 393. Seine Porträtstatue muss gegen 385/390 n. Chr.

της Σπάρτης (Athen 1987) 30, Nr. 6269 Abb. 78; K. de Kersauson, Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains (Paris 1996) Nr. 254, hier Abb. 16.

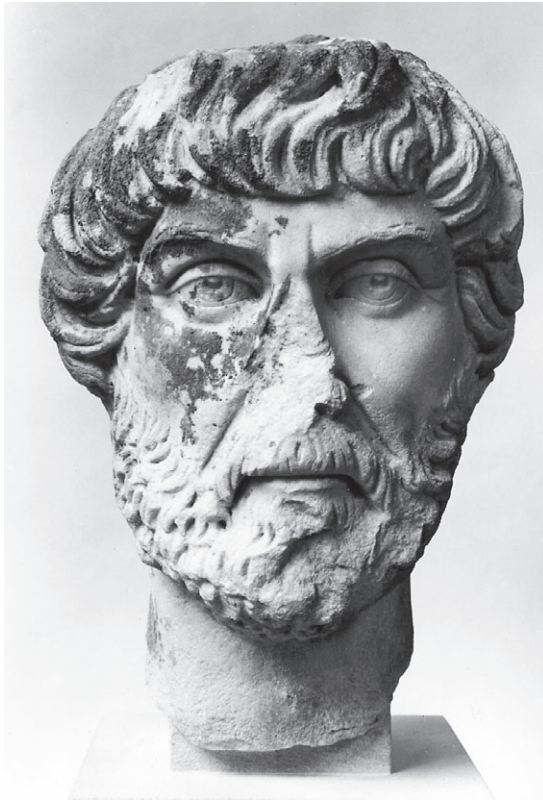
⁶⁵ J. Meischner, Zur Datierung der Götterstatuen vom Esquilin, *Amicitiae gratia* (Athen 2008) 197–202.

⁶⁶ Meischner 2001, 107–109 Abb. 298.

⁶⁷ B. Kiilerich – H. Torp, *Mythological Sculpture in the Fourth Century A. D.*, *IstMitt* 44, 1994, 307–316.

⁶⁸ Meischner 2001, 107–109.

⁶⁹ Meischner 2001, 113–115 Abb. 304 Bergmann 1999, 80 Taf. 52, 2.



16 Porträtkopf der valentinianischen Epoche. Paris, Louvre Inv. Ma 3625



17 Kopf der Statue Valentinians II. Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 2264

entstanden sein, wobei B. Kiilerich mit 389 n. Chr. ein genaues Datum festlegt⁷⁰. Auf dasselbe Entstehungsjahr sind durch eine mitgefundene Weihinschrift auch die Hekate-Figuren und die Mithras-Statuette von Sidon in Paris⁷¹ datiert. Ihre klassische Proportionierung und klare Gliederung bei wenig differenzierter Oberflächenbewegung lassen sich gut neben der Gesichtsbildung der Statue Valentinians II. verstehen⁷². Ihren Gesichtern ist gemeinsam das Bemühen um Natürlichkeit der Struktur und das Erfassen der fleischigen Gesichtssubstanz. Die vorab genannten Idealgesichter in Hamburg, Rom (Palatin) und Kopenhagen (365/380 n. Chr.) haben diese Natürlichkeit noch nicht erreicht; sie betonen stärker und leicht akademisch maniert das flächig-lineare Element. Das subtile Leben der Gesichtsaußenschicht am Kopf Valentinians II. (Abb. 17) und die flächige Gesichtsanlage des Hamburger Tondos machen den stilistischen Unterschied deutlich. Zwischen dem Tondo und dem Porträt Valentinians II. liegt eine ›Entwicklung‹ in Richtung der ›theodosianischen Renaissance‹⁷³ vor. Wichtige Vertreterinnen dieser sog. theodosianischen Re-

⁷⁰ B. Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts* (Odense 1993) 29 f.

⁷¹ Bergmann 1999, 24 Taf. 30, 1; 53, 1–3; 84, 3; Stirling 2005, 92–54.

⁷² Der ›Christuskopf‹ im Athener Nationalmuseum, Ägyptische Abteilung (Bergmann 1999, 49 Taf. 42, 1. 2), hat zwar gebohrte Locken, aber keine expressiven Verzerrungen ›subtil‹ stilisierter Augen und Lippen, sondern ein schwellendes Inkarnat und natürlich geformte Lippen. Er ist daher etwas älter als der Münchner ›subtile‹ Kopf (Meischner 2001, Abb. 355. 356), den Bergmann vergleicht. Er gehört wie Theodosius II. ins späteste 4. Jh. n. Chr. Augenschnitt und Pupillenzeichnung, seine Lid- und Brauenbildung entsprechen unmittelbar denen des ›Sehers‹ im Akropolismuseum (Meischner 2001, Abb. 334) und weisen den ›Christuskopf‹ als athenische Arbeit aus.

⁷³ N. Hannestad, *Tradition in Late Antique Sculpture* (Aarhus 1994) 116. 122–126 Abb. 80–82, und Stirling 2005, 219 Abb. 49, ordnen der frühtheodosianischen Epoche die sandalenlösende Venus in Alexandria zu. Tatsächlich ist diese über 200 Jahre älter und feinste spätantoinische Arbeit, wie die hauchdünne Pupillenangabe und die delikate Durchmodellierung der Bauchpartie im Vergleich mit den Venus-Statuetten im Louvre und in Istanbul (Dresken-Weiland 1991 Abb. 181. 182) erweisen. Die Modellierung der Statuette in Alexandria ist weder ›abstrakt‹ noch ›unplastisch‹.

naissance sind neben der Statue Valentinians II. die der Artemis und der Selene aus Silahtarağa in Istanbul⁷⁴.

Für die Zeitstellung der Athena in Jerusalem (Abb. 9. 10) ist mit den valentinianzeitlichen Vertretern (Hamburg/Palatin/Kopenhagen: 365/380 n. Chr.) und den frühtheodosianischen (Valentinian II./Silahtarağa: 375/390 n. Chr.) noch kein Anhaltspunkt gegeben. Wohl erscheint auch bei den Göttinnen von Silahtarağa die Lippenspalte wie bei der Athena als eine mehrfach geschwungene Bohrlinie. Doch deren Durchmodellierung fleischiger Lippen und feine Linienführung von Lidern und Brauen erreicht die Athena bei Weitem nicht. Ihre Entstehungszeit wird erst nach der Wende zum 5. Jahrhundert n. Chr. anzusetzen sein.

Wenn M. Bergmann fragt, ob stilistische Differenzen – etwa zwischen dem Hamburger Tondo und dem in Malibu – möglicherweise durch die Herkunft aus verschiedenen Werkstätten zu erklären seien⁷⁵, so schließt sie eine zeitgleiche Entstehung beider Tondi offenbar nicht aus. Entsprechend wären die Muse vom Palatin und die Statuen vom Esquilin in Kopenhagen (Abb. 15) zeitgleich mit der Fortuna Medici (Abb. 11. 12)⁷⁶, der Hygieia in Rhodos, dem Kopf in Dijon⁷⁷ und der Athena in Jerusalem (Abb. 9. 10) denkbar. Eine genauere Beobachtung der Gesichtsstrukturen zeigt indessen sehr unterschiedliche Formwerte sowohl zwischen beiden Tondi als auch zwischen den Idealskulpturen vom Palatin und Esquilin gegenüber denen in der Villa Medici, in Rhodos, Dijon und Jerusalem. Die Augenschlitze und schwammigen Gesichtskonturen der letzten Gruppe entsprechen der Gesichtsbildung des Tondos in Malibu. Die letztgenannte Gruppe lässt sich sowohl im Sinne gemeinsamer Werkstatttradition als auch gemeinsamer Entstehungszeit interpretieren. Von ihr zu trennen ist die frühe Gruppe des Tondos in Hamburg, der Muse vom Palatin und der Götterstatuen vom Esquilin in Kopenhagen (Abb. 15). Allein deren exakte Pupillenzeichnung spricht gegen eine zeitgleiche Datierung beider Gruppen. Ihre saubere, grafisch definierte Art der Augenwiedergabe mit segmentförmig umrissenem Glanzlicht ist sowohl im Westen (Vienne, Turin) als auch in Aphrodisias, Sparta und Tartous (Abb. 16)⁷⁸ anzutreffen. Die frühe Gruppe konnte oben mithilfe der späteren valentinianischen Kaiserporträts in Vienne, Turin und Aphrodisias (Abb. 13. 14) in die Jahre 365/380 n. Chr. datiert werden. Den Gesichtern der jüngeren Gruppe haften Nachlässigkeiten und Ermüdungserscheinungen an. Eine Gegenüberstellung der Athena in Jerusalem mit der Artemis von Silahtarağa (375/390) etwa macht den stilistischen und damit zeitlichen Abstand deutlich.

Für die Kenntnis der bildenden Kunst im frühen 5. Jahrhundert n. Chr. sind all jene figürlichen Skulpturen zu befragen, die summarischer als die Artemis und Selene⁷⁹ von Silahtarağa gearbeitet sind. J. Dresken-Weiland wies auf den stilistischen Abstand zwischen ihnen und der Artemis in Bordeaux⁸⁰ hin⁸¹. Die Gegenüberstellung⁸² macht eine Reduktion subtiler Oberflächendetails an Lidern, Brauen, Lippen, Mundwinkeln und der Kinnrinne deutlich. Die Lidöffnungen der Artemis Bordeaux haben den gleichen sehr schmalen Umriss wie die der Athena und ihrer Verwandten in Malibu, Rhodos und Dijon. Die Ohren sind wieder vernachlässigt, und breite Bohrkanäle gliedern das Haar. Die Artemis Bordeaux agiert in ausholender Pose, in Schrittstellung und diametral abgestreckten Armen. Ihr Aktionsradius lebt sich dennoch in einansichtiger Flächigkeit parallel zu einem imaginären Hintergrund aus. Dagegen bringen die Körperhaltung und Gewandwiedergabe beider Göttinnen von Silahtarağa weit mehr tiefenwirksame Räumlichkeit durch Beinstellung und Gewanddrapierung zur Wirkung. Wie die hart ausgearbeitete Brustmuskulatur der hockenden

⁷⁴ Bergmann 1999, Taf. 22; 23, 1; 41, 1; 52, 3; 54, 3; R. Fleischer, Rezension N. de Chaisemartin – E. Örgen, *Les documents sculptés de Silahtarağa* (Paris 1984), *Gnomon* 60, 1988, 64.

⁷⁵ Bergmann 1999, 57 Taf. 34; 35; 38, 1–3; 39, 1. 2.

⁷⁶ s. o. Anm. 42.

⁷⁷ Bergmann 1999, Taf. 56, 1. 2.

⁷⁸ Vgl. o. Anm. 63. 64.

⁷⁹ Bergmann 1999, Taf. 22; 23, 1; 41, 1; 52, 3.

⁸⁰ Bergmann 1999, Taf. 26–28; 41, 2.

⁸¹ Dresken-Weiland 1991, 12.

⁸² Bergmann 1999, Taf. 41, 1. 2.



18. 19 Tondo mit Sphinx. Antakya, Museum Inv. 1225

Sphinx eines Tondos in Antakya (Abb. 18. 19)⁸³ bleibt auch ihr mädchenhaftes Gesicht mit kleinem Mund und fleischigen Wangen an der Oberfläche unbelebt und wenig differenziert. Besondere Ausdruckskraft erhielt es einst durch separat eingelegte Augen. Die zarte Oberflächenarbeit der Göttinnen von Silah tarağa fehlt der Sphinx, so gliedern abrupt endende Bohrkanäle das Haar.

Betont liebliche Züge zeichnen auch das Gesicht der von drei Tritonen und einem Delfin begleiteten Venus-Statuette aus Saint-Georges-de-Montagne im Louvre⁸⁴ aus. Mandelförmige Augen, geschwungene und weich umrissene Lippen, die Nase mit kurzem Profil und ebenmäßigem Rücken sollen ideale Schönheit zum Ausdruck bringen. Diese Schönheit beruht auf einer grafisch bestimmten Detailbildung und einer weitgehend sterilen Glätte der Oberflächenmodellierung. Derbe Bohrkanäle fassen das Haar am Hinterkopf zu kolbenartigen Blöcken zusammen. Die Pupillen sind runde Bohrlöcher; die Spalte der gut ausgearbeiteten Lippen ist eine kräftige Bohrlinie. Nuancenreiche Feinheiten fehlen auch hier. Das liebliche, akademisch unterkühlte Gesicht der Pariser Venus gleicht in seiner porzellanartigen Oberfläche dem der Sphinx (Abb. 18. 19). Die Freude am zart ausgearbeiteten Detail ist an der Artemis Bordeaux, der Venus in Paris und der Sphinx in Antakya zurückgegangen. Deren künstlerischer Abstand zu den zwei Göttinnen von Silah tarağa wird evident. Dieser Abstand ist nicht auf eine unqualifizierte Werkstatt zurückzuführen, sondern auf die fortgeschrittene Epoche, das 5. Jahrhundert n. Chr. Ein Vergleich zwischen dem Hekateion aus Sidon⁸⁵ und der Venus, beide im Louvre, beleuchtet sowohl ihre typologische Verwandtschaft als auch die stilistische Entwicklung hin zu formaler Verhärtung.

Die oben der Jerusalemer Athena (Abb. 9. 10) angeschlossene Gruppe Malibu, Villa Medici (Abb. 11. 12), Rhodos, Lissabon und Dijon⁸⁶ findet etwa hier, in den ersten Jahrzehnten des 5. Jahr-

⁸³ Meischner 2003, 320 f. Kat. 22 Taf. 26, 2. 3.

⁸⁴ L. M. Stirling, *Divinities and Heroes in The Age of Ausonius*, RA 1996, 106; Gazda, 1981, 159 Abb. 47; 161 Abb. 48. 49; 165 Abb. 56; Dresken-Weiland 1991, 13 Taf. 98.

⁸⁵ Bergmann, 1999 Taf. 53, 1–3; o. Anm. 71.

⁸⁶ s. o. Anm. 39–42. Ihr ist auch die sandalenlösende Aphrodite in Lissabon, Nogales Basarrate 2002, 125–128 Abb. 10 zuzurechnen.

hunderts n. Chr., ihre chronologische Zuordnung. Ihre unpräzise, zusammenfassende Gesichtsstruktur führt schon in Richtung spätester Vertreter mythologischer Plastik, eines jugendlichen Dionysos-Kopfes⁸⁷ und eines ›Hirten‹, beide aus Chiragan in Toulouse⁸⁸. Die grobe Mundspalte und die flache Lid- und Wangenbildung des Dionysos artikulieren sein Gesicht zusammenfassend und im Detail vereinfacht. Kraftloser noch wirkt die Modellierung von Haar, Wangen und Lippen am ungeschlachten Naturburschen, dem ›Hirten‹ aus Chiragan. Seine zerfließenden, dazu hässlichen Gesichtsformen und die klumpige Ausarbeitung seines Haars sprechen für eine Entstehungszeit, die über die Artemis Bordeaux, also das frühe 5. Jahrhundert n. Chr., hinausweist, somit etwa im 4. oder 5. Jahrzehnt anzusetzen ist. Seine plumpe Physiognomie, die vorstehende, dicke Unterlippe mit der hässlich abwärts gebogenen Lippenspalte, die fleischige Nase und der stumpfe, von wulstigen Lidern und Brauen beschwerte Blick vermitteln dem Gesicht dennoch treffend den Charakter dumpfer Erdbundenheit. Dasselbe Phänomen, charakteristische Züge trotz reduzierter formaler Mittel zur Wirkung zu bringen, ist ja auch an der Jerusalemer Athena zu beobachten, deren Anmut trotz zusammenfassender Detailformung durch ihre Haltung und Komposition zur Wirkung kommt. Die Athena und der Hirte sind hinsichtlich ihrer formalen Behandlung und künstlerischen Ausstrahlung gut vergleichbar. Hinzuweisen ist auf das wenig vor 450 n. Chr. entstandene Porträt der Galla Placidia im Museo dell'Alto Medioevo, Rom⁸⁹. Die kargen plastischen Mittel erzeugen ein Bildnis packender Ausdruckskraft.

Die Statuette einer sandalenlösenden Venus aus Sidon in Istanbul⁹⁰ steht mit der Glätte ihrer Formen auch dem ›glatten‹ Dionysos sichtbar fern. Die lustlose Routine in der Bildung der Gesichtsdetails und in ihrer eierschalengleichen Oberflächenkontur verweist die Arbeit in eine spätere Epoche als aller hier behandelten Plastiken. Das Gesicht dieser Venus ist zum leblosen Schemen erstorben. Die schnurartig dünnen Lippen sind in gerader Linie ohne jeden Schwung parallel zueinander geführt. Hier begegnet noch das eigenartig schmal konturierte Auge. Will man die sandalenlösende Venus in Istanbul und die behelmte Athena in Jerusalem in ein chronologisches Verhältnis bringen, so muss Letztere in ihrem saloppen Charme der steifen Venus in deren steriler Außenhaut vorangehen. Die sandalenlösende Venus ist nicht vor der Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. entstanden und mit ihr schließt die Reihe dekorativer Skulpturen aus dem 5. Jahrhundert n. Chr.

Tondo mit der Protome eines Dioskuren in Silifke

Der beliebten Gattung der Tondo-Büsten gehört ein von S. Durugönül veröffentlichter Dioskur in Silifke (Abb. 21–23) an. Die Wiedergabe seiner Locken weist ihn unschwer der Schule von Aphrodisias zu. S. Durugönül erkennt die künstlerische Herkunft richtig, verfehlt aber seine Zeitstellung um über hundert Jahre.

Zwei besondere Charakteristika bestimmen den Stil der Gesichtsbildung: die eierschalenglatte Plastizität von Struktur und Oberfläche und die sphärische Pupillenform. Diese verzichtet auf ein Glanzlicht und fasst Iris und Pupille als großen, tief eing Bohrten Conus zusammen. Dieselbe Form der Pupillenwiedergabe kennen auch das durch Widmungsinschrift auf das Jahr 389 n. Chr. datierte Hekateion von Sidon in Paris⁹¹ und der sitzende Christus in Palazzo Massimo, Rom (Abb. 20)⁹². Eine kurze Analyse der Gesichtsbildung dieser drei Skulpturen mit konischer Pupille zeitigt keine großen, aber doch spürbare Unterschiede, die insbesondere zwischen den Hekatai und dem Dioskuren bestehen. Den drei Hekate-Gesichtern eignen sehr weiche Übergänge an den

⁸⁷ Bergmann 1999, Taf. 58.

⁸⁸ Bergmann 1999, Taf. 60, 61.

⁸⁹ Meischner 2001, 122–124 Abb. 356.

⁹⁰ Dresken-Weiland 1991, 10 f. Taf. 99.

⁹¹ Bergmann 1999, 24 Taf. 53, 1–3.

⁹² Bergmann 1999, 47 f. mit Anm. 295 Taf. 40, 1, 2; 76, 4.



20 Kopf der Christus-Statuette. Rom, Palazzo Massimo Inv. 61565

Lippenkonturen, an Lidern; die Oberlider und Brauenknochen vergeilen fleischig gerundet. Schläfen, Jochbein, Kiefer und Kinn sind ohne Zäsuren gearbeitet und bilden ein ungebrochenes Oval. Wenngleich eine verwandte Umrissführung dem Dioskuren-Kopf ebenfalls eigen ist, so umschließt sie in abstrakterer Weise als geometrisches Oval sterile Flächen. Die Gesichter der Hekate aber sind stofflich empfunden. Der Dioskuren-Tondo ist mit Sicherheit einige Jahrzehnte nach 389 n. Chr. entstanden.

Näher stehen einander der Tondo und die Sitzstatuette Jesu (Abb. 20). Sie lassen sich in engem typologischem und stilistischem Zusammenhang sehen. Beider jugendliche Erscheinung und auch ihre Ausstattung mit ›mäandrierendem‹ Lockenhaar sind verwandt. Zum Typus gehören die zu Seiten einer Art Mittelscheitel sich S-förmig biegenden Lockengebilde. Die kantigen Brauenlinien gehen symmetrisch gebogen in den Nasenrücken über. Die mandelförmige Lidöffnung unter breiten Lidbändern ist schmal; die inneren Augenwinkel sind nicht geschwungen. Der

Blick Jesu wirkt durch die angehobene Kopfhaltung lebensvoller. Auch die Münder sind ähnlich gearbeitet; weiche, unscharf konturierte Lippen werden durch eine ebenso unscharfe, tiefe Bohrlinie getrennt. Am Tondo ist die Gesichtskontur abstrakter umrissen; Abweichungen vom Oval an Kiefer und Jochbein entfallen. Schwellungen des Fleisches an den Orbitalen, Wangen, Mundwinkeln und am Kinn beim Christus sind am Dioskuren in einem sterilen, eierschalengleichen Oval aufgegangen. Handwerkliche Unterschiede sind auch am Haar abzulesen. Am Christus-Kopf ist das Scheitelhaar formlos und schwach unterarbeitet. Die Locken am Rand sind in dichter Folge von groben Bohrlöchern und -kanälen durchsetzt. Die Locken des Dioskuren sind hingegen durchgehend kleinformatige, wulstige Gebilde. Sein Haar ist bis auf die letzte Locke durchgebildet, nur wenige kleine Bohrlöcher beleben die Ausläufer der Lockenwindungen. Breite Zwischenräume folgen den Lockenwellen nicht immer kongruent, sodass tote Leerräume entstehen. Über der Stirn ist das Lockengeschlinge verflacht. Die Herkunft des Tondos aus der Schule von Aphrodisias erweist sein ›mäandrierendes‹ Lockenhaar, das M. Bergmann als integrierendes Merkmal der Schule herausstellt. Für die Christus-Statuette ist eine von Aphrodisias unabhängige Erfindung, etwa im Westreich, auszuschließen – die Interpretation des Christus durch J. Kollwitz als originales Importstück aus dem Osten bestätigt sich⁹³.

Eine chronologische Differenzierung beider Jünglingsgesichter überfordert die Methode⁹⁴. Das Gesicht des Dioskuren erscheint härter und abstrakter als das des Christus. Seine sehr schmale, kaum geschwungene Lidöffnung entspricht den Köpfen der Athena in Jerusalem (Abb. 9. 10), in Rhodos, Dijon und Malibu⁹⁵. Sein Haar ist eleganter durchgestylt als das des Christus. Doch Ermüdungserscheinungen wie die Leerräume zwischen den knotigen Lockengebilden sind nicht zu übersehen. Gegenüber den Hekate-Gesichtern (389 n. Chr.) schließen sich beide Jünglingsgesich-

⁹³ J. Kollwitz, Probleme der theodosianischen Kunst Roms, RACr 39, 1963, 191 f. 222.

⁹⁴ J. Meischner, Das Porträt der valentinianischen Epoche, JdI 107, 1992, 227 Taf. 88, 4 verglich sie aufgrund der Augenbildung mit dem Knabenkopf in Oslo und datierte beide fälschlich valentinianisch. Letzterer wurde von B. Kiilerich aufgrund seiner fleischigen Lidbildung zutreffend als frühtheodosianisch interpretiert.

⁹⁵ s. o. Anm. 54. 78.



21–23 Tondo mit Dioskur. Silifke, Museum (Inv. nicht bekannt)



24. 25 Kopf des Ares Borghese. Antakya, Museum Inv. 323779

ter durch ihre schärfere Linienführung zusammen, was datierende Konsequenzen von mindestens zwei Jahrzehnten hat. Beider vollrunde Pupillenbohrung ohne Glanzlicht entspricht zwar der Augenbohrung des Hekateions von Sidon in Paris, ist aber kein ausreichendes Indiz für ihre Datierung.

Ein später Nachklang des gegenständigen Mittellockenschemas begegnet am Tondo mit Götterbüste in Port Said⁹⁶. Er ist schwerlich einer Schule zuzuordnen. Ebenso schwerlich dürfte auch die Vorstellung zutreffen, er unterscheide sich von den Tondi in Hamburg oder Malibu⁹⁷ lediglich durch eine andere Werkstatttradition, nicht aber chronologisch⁹⁸. Seine zusammenfassend gearbeiteten, wulstigen Lockengebilde zeugen von wenig Originalität, aber von abgegriffener Routine. Ein hoher Grad an Vereinfachung kann nicht zeitloses Merkmal einer Werkstatt sein. Die gedunsenen Formen von Brust und Gesicht, auch die grobe Mundspalte sind ohne Zweifel nicht nur Ausdruck mangelnder Qualität, sondern gleichzeitig chronologisches Indiz einer Verfallsepoche. Aller Charme auch noch später Köpfe ist hier erstorben. Das sphärisch umrissene Gesicht mit seinen emblemartig aufgesetzten Details ist weniger eine figürliche Skulptur denn Element einer Wanddekoration. Sein maskenhaftes Gesicht erinnert an die starrenden Augen des Ares Borghese in Antakya (Abb. 24. 25)⁹⁹. Beide sind noch einmal weiter gegen die Jahrhundertmitte anzusetzen. ›Erstorbener Charme‹ bestimmt gleichfalls die maskenhaften Gesichter des Meleager in Mailand¹⁰⁰ und des Helios in Aphrodisias¹⁰¹. Ihr aufwendig gekrautes Haar vermag keine Stimmung jugendlicher Schönheit mehr zu erzeugen. Die vollrunden, tief gebohrten, übergroßen Pupillen bedingen wie beim Ares Borghese den starren Gesichtsausdruck. Der Ares bemüht sich mit Erfolg um einen ›berufstypischen‹ Charakter durch grimmige Kontraktion wulstiger Brauen. Die tiefen-

⁹⁶ Bergmann 1999, 47. 58 f. Taf. 36, 2. 3.

⁹⁷ Bergmann 1999, Taf. 34. 35.

⁹⁸ So Bergmann 1999, 60.

⁹⁹ Meischner 2003, 314 f. Taf. 20. 21; Hannestad 2001, 144; Hannestad 2002, 646 f. Abb. 19; Hannestad 2005, 200–202.

¹⁰⁰ Bergmann 1999, 49 Taf. 42, 4; Dresken-Weiland 1991, 14 f. (vortheodosianisch); Stirling 2005, 173 Abb. 50.

¹⁰¹ Bergmann 1999, 15. 49. 54 Taf. 21, 4.

lose Bildung seines Helms und des Hinterkopfes oder deren gänzliche Vernachlässigung wird mit seiner ehemaligen Aufstellung zu erklären sein. Ein gleiches Missverhältnis zwischen Gesicht und Schädel weist weiter der ›Christuskopf‹ in Athen¹⁰² auf, der stilistisch der Christus-Statuette (Abb. 20) in Rom entspricht.

Ein Pan-Tondo in Jerusalem

Abgesehen von der charmanten Athena (Abb. 9. 10) gibt es im Rockefeller Museum in Jerusalem ein weiteres griechisches Motiv in spätantiker Fassung: einen Tondo mit der Protome des Gottes Pan (Abb. 26)¹⁰³ aus Askalon. Die Gesamthöhe beträgt 44 cm. Die Ausrichtung der bis unter die Brust reichenden Protome ist nicht exakt symmetrisch, sodass Schulterkontur und Hintergrund beider Seiten differieren. Am Hinterkopf und an der Rückseite der Tondoplatte in Höhe des Halses sind Befestigungs- oder Stützlöcher eingearbeitet. Über die rechte Schulter ist ein Ziegenfell geknotet, dessen Huf vorn bis unter die rechte Achsel herabfällt. Der Kopf ist etwas vorgeneigt. Der Hinterkopf hätte freigeschlagen werden müssen, ist aber mit dem Clipeus in einem Stück verbunden belassen, sodass die Tiefenausladung des Kopfes entstellt überdimensioniert ist. Die wasserkopfartige Rückseite ist mit oberflächlich skulptierten Haarsträhnen ohne Bohrrillen versehen. Das von vorn sichtbare Scheitelhaar ist derart wiedergegeben, dass kurze, gleich lange, leicht gebogene Strähnen durch parallel laufende Bohrrillen getrennt sind. Mehrere Strähnen werden zu Büscheln zusammengefasst, deren Richtung differiert, sodass der Eindruck welligen Scheitelhaars entsteht. Auf der Höhe des Schädels wachsen dicht nebeneinander zwei Hörner, von denen aber nur die Ansätze erhalten sind. Pan hat einen elegant stilisierten Schnurrbart, der fast rechtwinklig nach unten umbiegt und in eine schwungvoll gerundete Kerbe ausläuft. Trotz beschädigter Lippen ist der breiten, bogenförmigen Führung des Mundes zu entnehmen, dass dieser geöffnet war. Die Spitzen eines langen, weggebrochenen Vollbarts sind am Schlüsselbein stehen geblieben, er muss à jour gearbeitet gewesen sein. Abgebrochen sind weiter die Nase, ein Teil des linken Schnurrbarts und des rechten Ohres. Lange Spitzohren reichen bis hoch ins dichte Haar. Die Stirn ist wild zerklüftet. Eine mächtige Protuberanz zieht sich vertikal über ihre Mitte. Seitlich dieses vorspringenden Muskelstranges fällt die Stirn ein und quillt über den Augen wieder vor. Die überlängte geschnittenen Augen führen schräg bis an die Schläfen, ihre kleinen, runden Pupillen sind scharf eingebohrt. Die Wangenansätze seitlich des Nasenrückens sind ähnlich wulstig hervorgehoben wie die Stirnwülste über den Augen.

Der Kopf dieses Pan aus Askalon mit aggressivem Blick, wirrem Haar und gewaltigem Bart ist ein kleines Meisterwerk originärer Formen und beißender Wirkung. Die animalische Wildheit des Naturdämons wird trefflich charakterisiert. Die Einzelformen des Gesichts bersten vor Vitalität.



26 Tondo mit Pan. Jerusalem, Rockefeller Museum Inv. 32.308

¹⁰² Bergmann 1999, 49 Taf. 42, 1. 2.

¹⁰³ Inv. IAA 32.308; Iliffe 1934, 165 f. Taf. 66; Fischer 1998, 139 Nr. 107 Taf. 66 l. r.

In seiner arttypischen Ausdruckskraft überragt er auch den grimmigen Ares Borghese in Antakya (Abb. 24. 25).

Zum Typus des Pan gehört sein langer, nahezu rechtwinklig von der Horizontalen zur Vertikalen umbiegender Schurrbart und der volle, bis unter das Schlüsselbein reichende, à jour gearbeitete Vollbart. Des Weiteren bestimmen diesen Pan-Typus die enorm muskulöse Stirn und die großen, schräg bis an die Schläfen hochführenden Augen. Die bewegte Stirn gliedert sich in drei vertikale Muskelwülste und zwei tiefe Senken dazwischen. Die Studie N. Marquardts gliedert die hellenistischen und kaiserzeitlichen Darstellungen des Gottes Pan nach statuarischen Typen. Die Gesichter sind selten so charakteristisch ausgearbeitet wie an dem späten Tondo in Jerusalem. Dennoch handelt es sich bei ihm nicht etwa um eine Neuschöpfung, sondern um einen seit dem Hellenismus bekannten Typus. Dieser ist mit einem Exemplar ehemals in Berlin, zwei Exemplaren in Kyrene und einem in Genf überliefert¹⁰⁴. An ihnen biegt der Schnurrbart – wie hier – gleichsam rechtwinklig in die Vertikale um, der Mund ist geöffnet. Die Brauen sind expressiv übertrieben nach außen aufwärts gebogen und zwischen ihnen ist die Stirn als bewegtes Relief wulstiger Muskeln und kräftiger Senken gestaltet. Den Typus bestimmen weiter die langen Spitzohren, das steif hochstehende, volle Stirn- und dichte Schläfenhaar und schließlich der lange Bart. An der Berliner Herme und der Wiederholung in Kyrene liegt der Bart nicht an Hals und Schlüsselbein an, wie es beim Jerusalemer Pan der Fall ist. Allen fünf Pan-Köpfen liegt ein gemeinsamer Typus zugrunde, dessen originale Schöpfung hochhellenistisch ist und dem mittleren 2. Jahrhundert v. Chr. angehört. Die zerklüftete Gesichtsmodellierung und das Pathos des geöffneten Mundes spiegeln die Dramatik der Pergamener Altarreliefs, ja übersteigern diese bis zu Ansätzen eines Manierismus.

Tondi gehören zu den beliebtesten Produkten der Bildhauerschule von Aphrodisias¹⁰⁵. Die Datierung des Pan-Tondos in das frühe 3. Jahrhundert n. Chr. durch C. Vermeule und K. Anderson ist schwerlich zutreffend. Gegen diesen zu frühen Zeitansatz spricht die gröblich vereinfachte Haarangabe mit durchlaufenden, langen Bohrkanälen. Die ausdrucksstarke Physiognomie des wilden Naturgottes ist mit weitgehend reduzierter Zeichnung wirren Haars kombiniert. Die parallel laufenden Bohrkanäle vernachlässigen jede feinere Detailangabe. Ähnlich kräftige, parallel geführte Bohrgänge finden sich mehrfach, so am Helios in Aphrodisias, am Meleager in Mailand¹⁰⁶, bei der Hygieia in Rhodos¹⁰⁷ und schließlich am Alexander-Tondo in Aphrodisias¹⁰⁸. Diesen fünf Idealskulpturen ist ihr vergrößertes ›Spaghettihaar‹ gemeinsam. Dicke Haarsträhnen werden in dichter Folge zusammengefasst und von Bohrlinien in ganzer Länge begleitet. Mitunter beleben zierliche Verbindungsstege das diffuse Bild des zwar bewegt gegliederten, aber unnatürlich steif stehenden ›Spaghettihaars‹. Die Hygieia wurde oben stilistisch und chronologisch der Jerusalemer Athena (Abb. 5. 6) gleichgestellt; der Pan ist zeitgleich oder jünger. Der Alexander-Tondo hat die gleiche Augenzeichnung mit zwei konzentrischen $\frac{2}{3}$ -Kreisen, wie sie am Kolossalporträt in Aquileia¹⁰⁹, einem der letzten Kaiser Westroms, erscheinen; der Kaiserkopf ist vor der Übernahme der Herrschaft durch Odoaker 476 n. Chr. entstanden. Gleiche Iris- und Pupillenangabe findet sich auch an einem Porträtkopf der spättheodosianischen Epoche in Selçuk¹¹⁰. Der Pan muss demnach kurz vor der Jahrhundertmitte gearbeitet worden sein.

¹⁰⁴ Marquardt 1995, 19 Nr. 18 Taf. 1, 4; 36 Nr. 42 Taf. 5, 2; 185 f. Nr. 9 Taf. 19, 2; 184 f. Nr. 7 Taf. 19, 1.

¹⁰⁵ C. Vermeule – K. Anderson, *Greek and Roman Sculpture in the Holy Land*, *The Burlington Magazine* 123, 1934, 11 f. Abb. 19. 20.

¹⁰⁶ Bergmann 1999, Taf. 21, 4; 42, 4.

¹⁰⁷ Bergmann 1999, Taf. 54, 4.

¹⁰⁸ R. R. R. Smith, *Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias*, *JRS* 80, 1990, 135–138 Taf. 8. 9.

¹⁰⁹ Meischner 2001, Abb. 381. 382.

¹¹⁰ Meischner 2001, Abb. 368.

Schluss

Keine der fünf vorgelegten Skulpturen ist eine Routinearbeit durchschnittlicher Qualität. Das Gegenteil ist der Fall. Wo sich Werkstattoutine erkennen lässt – wie an den Profilen der Athena (Abb. 7), der Artemis in Bordeaux und der Hygieia in Rhodos¹¹¹ – bleibt durchaus künstlerische Ausstrahlung spürbar; die mädchenhafte Athena mit schief übergestülptem Helm ist von besonderem Charme. Genauso lebhaft und unmittelbar wirken auch der Poseidon (Abb. 1–4) und der Pan (Abb. 26) auf den Betrachter. Die hohe Qualität kann wohl damit erklärt werden, dass der Besitz dekorativer Plastik griechischer Sujets im Ostreich nur wenigen Großvillenbesitzern vorbehalten war. Dass es in Palästina ein Frauenporträt von betont individuellem Aussehen gab und dieses individuelle Aussehen eher hässliche Züge trug (Abb. 4. 5), weist wiederum auf höchste Originalität und Qualität. Es ist wohl kein Privatporträt, sondern das Bildnis der Kaiserin Mariniana.

Studien zur spätantiken Skulptur widmeten sich bislang nur Teilbereichen und entstanden überwiegend in Form punktueller Einzelbeobachtungen. Eine vergleichsweise geschlossene Übersicht liegt für die frühchristlichen Sarkophagreliefs vor. B. Kiilerich skizzierte auf breiter Basis das stilistische Umfeld der sog. theodosianischen Renaissance¹¹². M. Bergmann verfolgte Zusammenhänge und Verbreitungsgebiete der unerwartet reichen Überlieferung spätantiker Skulpturen heidnischer Thematik und konnte einen Großteil der Gattung auf die Schule von Aphrodisias zurückführen. N. Hannestad diskutierte zunächst kontroverse Datierungen bekannter Sujets, erörterte mehrfach Komplexe der heidnischen Spätantike und fasste »den Stand der Forschung« in einem Überblick zusammen¹¹³. Einzelthemen griffen E. Gazda und in erweitertem Zusammenhang L. Stirling auf. Für die zunehmend in Erscheinung tretende Gattung mythologischer Darstellungen im 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. sind Fragen zur Chronologie kaum gestellt worden, und eine integrale Kunstgeschichte der Spätantike steht noch aus. Das Verdienst der genannten Autorinnen und Autoren liegt darin, Plastik heidnischen Inhalts in der späten Kaiserzeit als Forschungsgebiet überhaupt erkannt und erschlossen zu haben.

Gleichzeitig mit der Zusammenstellung später Bildwerke östlicher Herkunft wird in der vorliegenden Abhandlung schwerpunktmäßig versucht, auch der Chronologie der umfangreichen Produktion in West und Ost gerecht zu werden. Dies ist mithilfe der spätantiken Porträtplastik möglich, deren chronologische und stilistische Entwicklung überschaubar ist. Detailbildungen der Augen und des Haars laufen in beiden Gattungen parallel, wie es auch inhaltliche Gewichtungen und Ausdruckswerte gibt, die übereinstimmend auftreten: Das Gesicht des Dioskuren in Silifke (Abb. 21–23) ist in gleicher Weise geometrisch strukturiert wie das der Pariser Pulcheria¹¹⁴. Das Porträt der Galla Placidia¹¹⁵ übt auf seinen Betrachter eine ähnlich fesselnde Wirkung aus wie seinerseits das aggressive Gesicht des Pan (Abb. 26).

Die mit durchlaufenden Bohrlinien gegliederte Haarzeichnung bei dem Pan aus Askalon weist ihn dem 5. Jahrhundert n. Chr. zu. Die gleiche Art der Haargliederung zeigt auch der Alexander-Tondo in Aphrodisias, dessen Augenbildung an Porträts der Jahre 430/440 n. Chr. wiederkehrt. Etwa gleichzeitig mit dem Pan-Tondo müssen auch der Meleager in Mailand, der Helios in Aphrodisias – beide wie der Pan und der Alexander mit »Spaghettihaar« – und die sandalenlösende Aphrodite in Istanbul gearbeitet sein. Neben diesen seinen Parallelen repräsentiert der grimmige Pan kraftvoll die späte Götterwelt der heidnischen Reaktion. Er ist ein ausdrucksstarkes Kunstwerk, den faden Gesichtern der genannten Parallelen nicht entfernt vergleichbar. In seinem suggestiven Anspruch ist ihm der Kolossalkopf des Ares Borghese aus Antiochia am Orontes (Abb. 24. 25) adäquat: Der Pan und der Ares gehören zu den spätesten Repräsentanten der antiken

¹¹¹ Bergmann 1999, Taf. 50, 3; 54, 4.

¹¹² B. Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts* (Odense 1993).

¹¹³ N. Hannestad, *Skulpturenausstattung spätantiker Herrschaftshäuser*, in: Konstantin der Große. Geschichte, Archäologie, Rezeption. Internationales Kolloquium von 10.–15. Oktober 2005 an der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland-Pfalz 2007 »Konstantin der Große« (Trier 2006) 199–208.

¹¹⁴ Meischner 2001, Abb. 363.

¹¹⁵ Meischner 2001, Abb. 356.

Götterwelt von Qualität. Freilich war religiöse Verehrung gegenüber den griechischen Göttern längst einem programmatischen Historismus der gebildeten Oberschicht gewichen, bis weit in das 5. Jahrhundert n. Chr. lebendige Reflexe der griechischen Bildwelt sind nach dessen Mitte endgültig erloschen.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|------------------------------|--|
| Bergmann 1977 | M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts nach Chr. (Bonn 1977). |
| Bergmann 1999 | M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel (Wiesbaden 1999). |
| de Chaisemartin – Örgen 1984 | N. de Chaisemartin – E. Örgen, Les documents sculptés de Silahtarğa (Paris 1984). |
| Delbrueck 1940 | R. Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus (Berlin 1940). |
| Dresken-Weiland 1991 | J. Dresken-Weiland, Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit (Vatikanstadt 1991). |
| Fischer 1998 | M. Fischer, Marble Studies (Konstanz 1998). |
| Gazda 1981 | E. Gazda, Excavations at Carthage 1977 (Ann Arbor 1981). |
| Hannestad 2001 | N. Hannestad, Sculptural Genres in Late Antiquity, HASB Beih. 4 (Bern 2001) 137–144. |
| Hannestad 2002 | N. Hannestad, Das Ende der antiken Idealstatue, AW 33, 2002, 635–649. |
| Hannestad 2005 | N. Hannestad, Konstantin der Große, Kolloquium Trier 2005, 199–208. |
| Marquardt 1995 | N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik (Bonn 1995). |
| Merker 1987 | G. Merker, A Statuette of Minerva in the Rockefeller Museum, Jerusalem, Eretz-Israel 19, 1987, 15–20. |
| Herrscherbild 1979 | M. Wegner (Hrsg.), Gordianus III bis Carinus, Das römische Herrscherbild III 3 (Berlin 1979). |
| Iliffe 1934 | J. Iliffe, A Bust of Pan, QDAP 3, 1934, 165–166. |
| Meischner 2001 | J. Meischner, Bildnisse der Spätantike (Berlin 2001). |
| Meischner 2003 | J. Meischner, Die Skulpturen des Hatay Museums von Antakya, JdI 118, 2003, 285–384. |
| Nogales Basarrate 2002 | T. Nogales Basarrate, El programa decorativo escultórico de la uilla romana, in: T. Nogales Basarrate – L. J. Gonçalves (Hrsg.), Actas de la IV reunión sobre escultura romana en Hispania. Lissabon 2002 (Madrid 2004) 116–145. |
| Stirling 2005 | L. M. Stirling, The Learned Collector (Ann Arbor 2005). |
| Vorster 2004 | C. Vorster, Vatikanische Museen. Römische Skulpturen II (Wiesbaden 2004). |

Doç. Dr. Ergün Laflı

Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Tınaztepe/Kaynaklar Yerleşkesi, Buca, TR-35160 İzmir

E-Mail: elafli@yahoo.ca

Dr. Jutta Meischner

Philipp Franck-Weg 8, D-14109 Berlin

E-Mail: mejut@t-online.de

Abbildungsnachweis: Abb. 1–4. 21–23: P. Grunwald, Berlin; Abb. 5–7. 9. 10. 26: Courtesy Israel Antiquities Authority; Abb. 8. 11. 12. 20: Inst. Neg. DAI Rom 76.418; 2003.07/09; 73. 1767; Abb. 13: Aix-en-Provence, Centre Camille Jullian 127967; Abb. 14: M. A. Döğenci; Abb. 15: N. Hannestad; Abb. 16: Musée du Louvre MA 3625; Abb. 17–19. 24. 25: Inst. Neg. DAI Istanbul 66. 21; 99. 10. 120. 12/16 (D. Johannes); R 28. 741/745 (D. Johannes).