

Hellwig, Führer IV⁴
Tübingen 1972

Das Museum von Ostia – sein offizieller Name lautet Museo Ostiense – befindet sich in einem Gebäude, dessen Ursprung auf das 15. Jahrhundert zurückgeht. Schon Pius IX. plante 1864, in diesem Casone del Sale ein Museum einzurichten, doch über die Fassade des Baues kam der Plan nicht hinaus, und erst 1933 wurde er verwirklicht. Ein Antiquarium bestand zuvor im Kastell Julius' II. della Rovere. 1945 und 1962 kamen zum heutigen Museum Erweiterungsbauten hinzu, weitere sind geplant. Das Museum enthält Funde nur aus Ostia und seinen Nekropolen. Deshalb ist bei den Fundangaben auf die ausdrückliche Nennung des Ortes vor den Einzelangaben verzichtet worden.

Lit. (bis 1962) zur Topographie und zu den Funden von Ostia: Enc. Arte Ant. V 795f. (Becatti). Zum ehemaligen Antiquarium im Kastell: C. Calza, Boll. d'Arte 16 (1922) 321 ff. Von der Grabungspublikation Scavi di Ostia sind bisher sechs Bände erschienen. Eine praktische Hilfe für den Besuch des Museums ist der Führer R. Calza-M. Fiorani Squarciapino, Museo Ostiense² (1962).

Vor dem Museumseingang im Garten:

2995 Grenzstein vom Ager publicus der Colonia Ōstiensis

Gefunden 1957 bei Feldarbeiten in der Nähe von Acilia, Ortsteil Chiesa Vecchia, unweit des Ponte Ladrone. Travertin. Links oben teilweise abgebrochen. Rechts vorspringender Rand, bestoßen. Inschrift in Zeile 1 und 2 sowie am Ende von Zeile 6 und 7 beschädigt. H 1,60 m; Br 0,72 m; T 0,27 m.

[A]GER [PV]BLICVS
COLONORVM
COLONIAE · OSTIENSIS
LEGATVS · TESTAMENTO
D(ecimi) · NONI(i) · GRATI
IN · FRONT(e) · P(edes) · DLXV
IN · AGR(o) · P(edes) · [.]

Gemeindeland der Bürger der Colonia Ostiensis, testamentarisch ver macht von Decimus Nonius Gratus. Auf der Frontseite 565 Fuß (ca. 170 m), feldeinwärts . . . Fuß.

Der Cippus gehört zur Kategorie der Grenzsteine, lateinisch termini. Sie standen überall dort, wo es galt, einen bestimmten Bereich territorial- oder sacralrechtlich abzugrenzen. Entsprechend finden wir sie am Pomerium oder am Tiberlauf in Rom ebenso (Nr. 2439 ff. 2457. 2459) wie an den Grenzen von Völkerschaften, Städten, Legionslagern, Domänen, Wiesen oder Feldern in Italien und den Provinzen. Innerhalb eines städtischen Territoriums dienten sie unter anderem den Besitz der Gemeinde (ager publicus) von privatem Grund und

Boden (ager privatus) oder anderem Eigentum, etwa sacraler oder weltlicher Körperschaften, abzugrenzen. Umfang und Flureinteilung der einzelnen Territorien waren urkundlich niedergelegt. Die Kolonien besaßen einen Katasterplan (forma), der gewöhnlich auf eine Bronze- tafel aufgezeichnet war (aes). Eine Kopie davon lag im Staatsarchiv in Rom. Bei Streitigkeiten erschien ein kaiserlicher Kommissar, der nach Prüfung des Sachverhaltes und erneuter Vermessung (causis cognitis et mensuris factis) den rechtmäßigen Zustand wiederherstellte (so beispielsweise T. Suedius Clemens in Pompeji, wenige Jahre vor dem Untergang der Stadt: C. I. L. X 1018. Dessau 5942).

In der vorliegenden Inschrift geht es um ein Stück Gemeindeland der Colonia Ostiensis im Gebiet des heutigen Acilia, etwa 7–8 km nord- östlich von Ostia antica, an der Straße Ostia-Rom. Da der Stein in situ oder jedenfalls nicht weit von seinem antiken Standort gefunden wurde, haben wir hier den schlüssigen Beweis, daß das Territorium des antiken Ostia in Richtung Rom mindestens bis zu dieser Stelle reichte. Die Ausmaße des in der Inschrift als Ager publicus deklarierten Areals sind relativ bescheiden: ca. 170 m auf der Frontseite und höchstens 150 m in der Tiefe; denn die am Ende der letzten Zeile zerstörte Ziffer kann bestenfalls D gewesen sein (von M müßte man noch Reste sehen). Dieses Stück Land war den Bürgern der Colonia Ostiensis von D. Nonius Gratus testamentarisch vermacht worden. D. Nonius Gratus ist sonst nicht bekannt, er dürfte jedoch zu den Persönlichkeiten gehört haben, die in Wirtschaft und Politik der Hafenstadt am Tiber eine Rolle spielten. Seiner Liberalität (und seiner Eitelkeit) verdanken wir die ausführliche Fassung der Inschrift mit Nennung seines Namens. Sonst heißt es auf einem Grenzstein zum Beispiel nur: P · C · O = publicum coloniae Ostiensis (C. I. L. XIV 457).

Legatum ist der technische Ausdruck für ein Vermächtnis, das in verbindlicher Form Zuwendungen an andere Personen als die Erben vorsieht; es kann nur in einem Testament verfügt werden (Ulpian 24, 1: legatum est, quod legis modo, id est imperativo, testamento relinquitur). Nach den beiden Haupttypen unterscheidet man unmittelbare Übertragung des Eigentums vom Erblasser auf den Legatar (legatum per vindicationem) oder Obligation des Erben gegenüber dem Legatar (legatum per damnationem). Inhalt der Legate können Sachen und Leistungen jeder Art sein, insbesondere Geld, Grundbesitz, Rente, Mitgift, Schuldenerlaß und anderes mehr. Die finanziellen Zuwendungen sind oft mit bestimmten Auflagen verbunden (Errichtung von Statuen, Pflege des Grabes, Ausrichtung von Spielen und Banketten zum Gedenken an den Verstorbenen, Ausschmückung öffentlicher Gebäude, Pflege des Unterrichts, Übernahme des Badegeldes und so weiter). Ein Wohltäter der Insel Ebusus (heute Ibiza) hatte die glückliche Idee, seinen Mitbürgern 90.000 Sesterze zu vermachen, damit sie davon die jährliche Steuerschuld an Rom begleichen könnten (C. I. L. II 3664. Dessau 6960). Allerdings bestand auch die

Gefahr, daß große Vermögen durch allzu viele Legate in unrationeller Weise verzettelt wurden. Dagegen versuchte man schon in der Republik mit Gesetzen einzuschreiten. Und um zu verhindern, daß die rechtmäßigen Erben überhaupt leer ausgingen, bestimmte die Lex Falcidia aus dem Jahr 40 vor Chr., daß der Erblasser über höchstens drei Viertel der Erbschaft durch Legate verfügen dürfte.

Als Vermächtnisnehmer kamen außer natürlichen auch juristische Personen (Städte, Collegien) in Betracht. Allerdings hat sich das Recht der Städte, Legate anzunehmen, anscheinend nur allmählich und gleichsam im Widerspruch zur juristischen Theorie herausgebildet. Denn während die Juristen noch am Anfang des 3. Jhs. nach Chr. gegen die Legat- und Erbfähigkeit der Städte formale Einwände erheben, die von deren rechtlicher Stellung als personae incertae ausgehen, zeigt die Praxis, daß bereits in der frühen Kaiserzeit Legate zugunsten städtischer Gemeinden möglich waren (C. I. L. X 5056. Dessau 977. Sueton, Tib. 31). Diese Beispiele haben Schule gemacht, wie zahlreiche Inschriften aus der Folgezeit beweisen, in denen Städte als Legatäre erscheinen. Und es spricht nicht im mindesten gegen diese Entwicklung, wenn wir unter Nerva von einer Bestimmung hören (die auf Betreiben Hadrians vom Senat noch genauer gefaßt wurde), wonach allen Civitates im römischen Reich Legate vermacht werden konnten (Ulpian 24, 28: civitatibus omnibus, quae sub imperio populi Romani sunt, legari potest; idque a divo Nerva introductum, postea a senatu auctore Hadriano diligentius constitutum est). Denn daß hier nicht neues Recht geschaffen, sondern nur ein bereits geübtes Recht mit erweitertem Geltungsbereich sanktioniert wurde, geht schon aus der Formulierung hervor und wird durch die Praxis bestätigt. Möglicherweise zielte die Maßnahme Nervas darauf ab, auch den peregrinen Gemeinden die passive Legatfähigkeit zu verleihen und die Voraussetzung der Rechtsgemeinschaft zwischen Testator und Gemeinde überhaupt aufzuheben, so daß nunmehr jeder Reichsbewohner jeder Stadtgemeinde ein Legat zuwenden konnte. Landgemeinden ohne Stadtrecht (vici, pagi) haben von dem Vermächtnissegen ebenfalls profitiert, wie uns Inschriften und Juristenzitate bezeugen. Bei den Pagi wird man allerdings nicht vergessen dürfen – abgesehen von der notwendigen Differenzierung des Begriffes nach Ort und Zeit –, daß es der Pagus Thuggensis in Nordafrika noch 168 nach Chr. wie ein Geschenk des Himmels empfindet – caeleste beneficium –, als ihm die Kaiser Marcus und Verus das ius capiendorum legatorum verleihen (C. I. L. VIII 26528b. Dessau 9399).

Leider fehlt uns zur zeitlichen Einordnung unserer Inschrift das Datum. Aber daß die Colonia Ostiensis beziehungsweise ihre Coloni schon früh das Recht der passiven Legatfähigkeit für sich in Anspruch genommen haben werden, dürfte außer Zweifel stehen. Daher hindert auch nichts, den Stein, wie es die Schriftform nahelegt, ins 1. oder 2. Jh. nach Chr. zu datieren. Die Zerstörung der Buchstaben in Zeile

1 und 2 und der Ziffern am Ende von Zeile 6 und 7 stammt wahrscheinlich aus einer Zeit, als sich die Besitzverhältnisse geändert hatten – oder als irgendwelche Leute wollten, daß sie sich ändern sollten.

Floriani Squareiapino, *Fasti archaeologici* 12 (1957) Nr. 5135, *Année épigr.* 1961, 134. Hier aufgenommen mit freundlicher Erlaubnis der Soprintendenza alle Antichità di Ostia antica. Termini: Dessau 5922 ff. W. Liebenam, *Städteverwaltung* 12f. De Ruggiero, *Dizionario epigr.* III 89 ff. s. v. finis (Schulten); IV 1381 ff. s. v. limitatio (Castagnoli). Legatum: M. Kaser, *Röm. Privatrecht* 1, 617 ff.; 2, 386 ff. De Ruggiero, *Dizionario epigr.* IV 499f. (De Ruggiero-Gioffredi). Legat- und Erbfähigkeit der Städte: Th. Mommsen, *Gesammelte Schriften* 3, 53 ff. Liebenam a. O. 174 ff. L. Mitteis, *Röm. Privatrecht* 376 ff. B. Eliachevitch, *La Personnalité juridique en Droit privé Romain* 154 ff. (bes. 160f.).

K.

2996 Meilenstein von der Via Severiana

Gefunden 1955/56 auf halbem Wege zwischen der Nekropole vor der Porta Laurentina und Castel Fusano, ca. 400–500 m rechts, das heißt meerwärts, der Straße. Marmor. Rückseite beschädigt; Inschriftfeld gerahmt. H 1,51 m; Dm 0,57 m.

VI

IMP(erator) · CAES(ar) ·

L(ucius) · SEPTIMIVS · SEVERVS

PIVS · PERTINAX · ET

IMP(erator) · CAES(ar)

M(arcus) · AVRELIVS · ANTONINVS

AVGG(usti duo) · FORTISS IMI

AC · SVPER · OMNES ·

FELICISSIMI · PRINCIPES

[[--R]]

FECERVNT

(Meile) sechs.

Der Imperator Caesar Lucius Septimius Severus Pius Pertinax Augustus und der Imperator Caesar Marcus Aurelius Antoninus Augustus, Fürsten von höchster Tapferkeit und vor allen (anderen) glücklich zu preisen, haben (die Straße) gebaut.

Der Meilenstein stammt von der Via Severiana, jener Küstenstraße, die von Ostia über Antium und Circeii nach Tarracina führte, um sich dort mit der Via Appia zu vereinigen. Sie verdankt ihren Namen dem Kaiser Septimius Severus, der die Strecke hat ausbauen lassen. Allem Anschein nach wurde der Stein nicht an seinem antiken Standort gefunden. Daher läßt sich auch die Streitfrage nicht entscheiden, ob die Via Severiana von Ostia oder von Portus ihren Ausgang nahm. Je nachdem dürfte der sechste Meilenstein entweder jenseits des

Vicus der Laurentes Augustani (vgl. Nr. 2419) oder auf der Höhe der heutigen Via Cristoforo Colombo gestanden haben.

Die Inschrift nannte ursprünglich außer den beiden Augusti Severus und Caracalla auch noch den Caesar Geta (Z. 6–9). Sie ist danach in die Jahre 198–209 zu datieren. Nachdem jedoch Caracalla Ende Februar 212 seinen Bruder in den Armen der Mutter hatte umbringen lassen – die Einzelheiten der grausigen Bluttat sind bei Cassius Dio 77, 2 nachzulesen –, wurde der Name Getas auf dem Stein eradiert und die Titulatur der beiden Augusti um den Zusatz fortissimi ac super omnes felicissimi principes erweitert. Dabei ist, trotz redlichen Bemühens um ein adäquates Füllsel, Zeile 9 frei geblieben (in Z. 6, wo ursprünglich ET · P · SEPTIMI vom Namen Getas stand, brauchten die letzten drei Buchstaben nicht eradiert zu werden). Dieses Verfahren zur Tilgung von Getas Andenken findet sich in zahlreichen Inschriften. Erinnert sei hier nur an eines der bekanntesten Beispiele, nämlich den Severusbogen auf dem Forum Romanum (C. I. L. VI 1033. Dessau 425). Der Aufwand, der damit verbunden war, läßt die Größe des Hasses ahnen, mit dem Caracalla seinen Bruder auch noch nach dessen Tode verfolgt hat. Kaum eine zweite Damnatio memoriae ist so gründlich durchgeführt worden wie diejenige Getas. Wir kennen nur wenige Steine, die der ‚rächende Meißel‘ Caracallas nicht erreicht hat. Eher wurde zuviel getan, indem der blinde Eifer der Radierkommandos auch vor unschuldigen Trägern des Namens Geta nicht halt machte (Dessau 2163 [hier Nr. 1267]. 2354).

Die Kaisernamen im Nominativ und das Verb fecerunt am Schluß der Inschrift dürfen nicht zu der Annahme verleiten, als hätten Severus und seine Söhne den Bau der Via Severiana aus der kaiserlichen Kasse bezahlt. Davon kann nach allem, was wir wissen, kaum die Rede sein. Fecerunt bezeichnet hier einfach die Initiative der obersten Bauherren, die in der Praxis auf einen Befehl zu Lasten anderer hinauslief. Wenn die Kaiser beziehungsweise der Fiskus schon Mittel für den Straßenbau bereitstellten – eine Liberalität, von der vor allem die Straßen in Italien und dort wieder besonders die Via Appia profitierten –, dann haben sie nicht versäumt, auf den Meilensteinen mit pecunia sua gebührend darauf hinzuweisen (vgl. zum Beispiel Dessau 280. 291. 5821–23. 5866). Ansonsten war es Sache der Gemeinden und innerhalb dieser der privaten Grundbesitzer (possessores agrorum), für den Bau und die Unterhaltung der Viae publicae aufzukommen. Ihr Anteil an den Kosten wurde nach Größe und Ertrag des Besitzes errechnet. Die Verteilung der Lasten oblag den lokalen Behörden, die ihrerseits von den Statthaltern beziehungsweise in Italien von den Curatores viarum angewiesen wurden, welche Strecken sie zu betreuen hätten. Obgleich der finanzielle Aufwand für den Straßenbau beträchtlich war, finden sich doch private oder kommunale Kostenträger auf den Meilensteinen nur selten genannt (vgl. etwa Dessau 5871–75). Dagegen fehlt niemals der Name des

Kaisers als des obersten Wegeherrn, sei es daß er im Nominativ, im Dativ (Form der Dedikation), im Ablativ (Datierung) oder im Genetiv (abhängig von ex auctoritate oder ähnlichem) steht.

Unser Meilenstein ist, wie es scheint, der erste von der Via Severiana, der auf uns gekommen ist. Aus der Gegend von Ardea kennen wir noch eine nicht mehr erhaltene Bauinschrift aus dem Jahre 238 nach Chr., in der von umfangreichen Befestigungsarbeiten an der Küste zum Schutz der Via Severiana die Rede ist, ut periculum comceantibus abesset (Dessau 489). Ob auch die Brücke im Grenzgebiet zwischen Ostia und den Laurentes, die Carinus und Numerianus 284 nach Chr. restaurieren ließen (Dessau 608), auf die Via Severiana zu beziehen ist, muß dahingestellt bleiben. Von der Straße selbst sind längere Abschnitte in der Pineta di Castel Fusano erhalten. Als Richard Löwenherz am 26. August 1190 von Ostia aus durch den ‚Aeneaswald‘ gen Süden zog, sollen angeblich noch 80 Meilen der Straße intakt gewesen sein: et durat per medium nemus quater viginti miliaria (Mon. Germ. hist., Scriptores 27 p. 115). Der Chronist, der in einer Mischung von Unkenntnis und Überschwang die Straße als ‚via marmorea‘ bezeichnet, denkt dabei offensichtlich an die gesamte Entfernung der Strecke Ostia-Tarracina, die nach der Tabula Peutingeriana 75 Meilen betrug.

Aufgenommen mit freundlicher Erlaubnis der Soprintendenza alle Antichità di Ostia antica. Die Fundangaben werden Prof. G. Jacopi verdankt. – Via Severiana: H. Nissen, Italische Landeskunde II 571. Lanciani, Mon. Ant. 13 (1903) 185 ff. K. Miller, Itineraria romana 344 ff. Scavi di Ostia I 17. 23. 29. 59. R. Meiggs, Roman Ostia 473. RE. Suppl. VIII 1213 ff. 1223 ff. s. v. Pomptinae paludes (Hofmann) [freundl. Hinweis von F. Castagnoli]. Meilensteine und Straßen: O. Hirschfeld, Kleine Schriften 703 ff. RE. Suppl. VI 395 ff. (Schneider). Instinsky, Das neue Bild der Antike 2 (1942) 342 ff. Radke, Gymnasium 71 (1964) 204 ff. Th. Pekáry, Studien zu den röm. Reichsstraßen, passim. Ein Corpus der röm. Meilensteine als Band XVII des C. I. L. ist in Vorbereitung. K.

Vor dem Museum links die Statue einer weiblichen Gottheit Nr. 3387; siehe den Nachtrag S. 363. – Rechts neben dem Museumseingang:

2997 Grabaltar des Knaben Aulus Egrilius Magnus

Von einem Grab in der Nähe von Ostia. Lunensischer Marmor. Nase des Knaben bestoßen. Unterhalb der Rosetten der pulvischi beiderseits ein Bohrloch. H 1,13 m; Br 0,605 m; T 0,445 m. Inv. 1375.

Die giebelartige Bekrönung des Altares, die zusammen mit den oberen Profilen gearbeitet ist, kann wie ein Sarkophagdeckel abgenommen werden. Das Innere ist zur Aufnahme der Asche des Knaben ausgehöhlt, der als kleiner Togatus auf seinem Grabmal erscheint. In der Linken hält er ein Bündel von Schreibtäfelchen, die Rechte greift an das Horn eines Ziegenbocks. Über dem nach links gewandten Kopf des Knaben mit den dick umrandeten Augen, dem großen Ohr, dem dünnen Haar liegt die Melancholie eines Frühvollendeten. Aus der Inschrift auf der vorspringenden Standplatte erfahren wir, daß er fünf Jahre, acht Monate (geschrieben meses) und acht Tage gelebt hat.

Er hieß Aulus Egrilius Magnus und war ein Sohn des Aulus aus der Tribus Palatina. Sein Name war also mit dem vornehmen Geschlecht der Egrilier verbunden, das im 1. und 2. Jh. der Kaiserzeit hohe Staatsämter bekleidete (vgl. Nr. 3103), wenn es sich hier auch vielleicht um eine Freigelassenen-Familie handelt. Der Grabaltar gehört nach Stil, Frisur und Togaform des Knaben in die claudische Zeit. Auf seinen Seitenflächen ist links der urceus, rechts die patera für das Totenopfer angebracht. Dem jungen Ziegenbock, vielleicht einem Lieblingstier des Kindes, mag in der sepulkralen Sphäre zugleich eine symbolische Bedeutung zukommen. Nach orphischer Sage war der Knabe Zagreus in der Gestalt eines Böckchens von den Titanen zerrissen worden. Aber sein bester Teil, das Herz, wurde gerettet und führte zur Wiedergeburt des Kindes als Dionysos. So mögen auch die Eltern des kleinen Aulus auf das Fortleben ihres frühverstorbenen Sohnes gehofft haben.

Zur Inschrift: Not. Scavi 1927, 406 Nr. 76; C. I. L. XIV Suppl. 1, 4899. R. Meiggs, Roman Ostia 191. Zur Zerreißung des Zagreus: Simon in Festschrift A. Grenier (Coll. Latomus 58 [1962]) III 1418 ff. S.

Hinter dem Eingang links zu:

Sala I

2998 Statuette des unbärtigen Herakles

1927 in den Forumsthermen gefunden. Kleinkristallinischer Marmor. H 0,56 m. Inv. 185.

Das überaus beliebte Thema des Herakles mit dem Löwenfell ist hier auf ungewöhnliche und reizvolle Weise vorgetragen. Der jugendliche Held hält seine Trophäe nicht in der Hand oder über den Arm gelegt, sondern hat sie sich wie ein Kleidungsstück angezogen. Der Löwenkalp dient ihm als Kappe, das Fell mit der vollen Mähne bedeckt seinen ganzen Rücken. Es liegt dem Körper eng an und wird durch einen um die Hüften geschlungenen Gürtel festgehalten. Am Gürtel hängt der breite Köcher. Den Bogen wird Herakles in seiner Linken gehalten haben. Die Keule schulterte er mit der Rechten. Der Held steht locker da. Blick und Kopfwendung sind schräg nach oben gerichtet. In der Statuette sind strenge und hellenistische Formen vereint. Die kleinteilige Modellierung des Gesichtes und die stoffliche Wiedergabe des Fells, vor allem der Mähne, legen eine Datierung in späthellenistische Zeit (wahrscheinlich um 100 vor Chr. oder danach) nahe.

Calza-Squareciapino 17. Vergleichbare Heraklesstatuetten: Paris, Louvre: Cat. Sommaire 3083 (Giraudon 19 903). Athen, National Museum Inv. 253 (Photo Marburg 134 762). Z.

Ingresso

2999 Statue des Dionysos

1

Gefunden in der Grube beim Herulestempel. Gelbweißer großkristallinischer Marmor. Im Hals und am l. Knie gebrochen, die Bruchflächen mit Gips geglättet. Auf dem r. Oberschenkel seitlich zwei Puntelli. H des Erhaltenen 1,24 m. Inv. 112.

Der nackte, in ein weiches Sinnen verlorene Gott ist mit einem Efeu-krantz geschmückt, unter dem eine Binde, die vorn über die nackte Stirn läuft, das volle, in zwei langen Strähnen auf die Schulter fallende Haar durchzieht. Die sanfte Schwingung des Körpers mutet spät-klassisch an, und man hat auch den jugendlichen Kopf, dessen schönste Replik sich in Basel befindet, in die Zeit des Praxiteles setzen wollen. Dem widerspricht jedoch die sinnliche Erfassung des weichen Leibes, der in der Nähe der Achseln und der Pubes mit besonderer Zartheit wiedergegeben ist. Eine so empfindsame Behandlung des Fleisches, in der alle besseren Kopien übereinstimmen, weist bereits in den fortgeschrittenen Hellenismus. Wahrscheinlich gehört das sehr beliebt gewordene, in großer Zahl kopierte Original dem frühen Klassizismus vor der Mitte des 2. Jhs. vor Chr. an. Nach dem Zeugnis der Repliken hielt Dionysos in der linken, halb erhobenen Hand einen Thyrsos, während in der rechten ein Kantharos hing. Das Gefäß war mit der Statue zusammen aus dem Marmor gehauen und durch eine Stütze mit dem Bein verbunden. Die Stütze darüber führte zu dem gesenkten Arm. Zum Kopf vergleiche Nr. 1430.

Calza-Squarciapino 9 Nr. 1. Der Typus schon von G. Nicole und G. Davier, *Le Sanctuaire des Dieux Orientaux au Janiculo* 36 ff. ins 2. Jh. vor Chr. datiert. Der Kopf wäre am ehesten mit dem des Dionysos vom Telephosfries des Pergamonaltars zu vergleichen: *Altertümer von Pergamon* III 2 Taf. 36, 6. Der Baseler Kopf und neuere Literatur bei K. Scheffold, *Meisterwerke der griechischen Kunst* Nr. 333. Weiteres bei Nr. 1430.

St.

3000 Torso einer Nymphe

2

Der Oberkörper aus der Casa dei Triclini, der Unterkörper aus der alten Sammlung im Kastell. 1948 zusammengesetzt. Griechischer Marmor. H 1,10 m. Inv. 1120.

Siehe die Beschreibung bei der vollständig erhaltenen Replik Nr. 3017.

Calza-Squarciapino 9 Nr. 2.

St.

3001 Nereidentorso

3

Gefunden bei dem Nymphaeum westlich des Theaters: Vaglieri, *Not. Scavi* 1913, 296 ff. Abb. 3a. b. Kleinkristallinischer Marmor. Kinn- und Nasenergänzungen wieder entfernt. H 0,57 m. Inv. 183.

Der unterlebensgroße Torso stellt eine Nereide dar. Algen, Delphinköpfe, Muscheln und Fischschwanz im Haar zeigen ihr Element an. Heftig wirft sie den Kopf zur Seite, der Blick des erregten Gesichtes geht nach oben. Auf der linken Schulter und am rechten Glutäus

sieht man Reste eines Mantels. Der breite gebrochene Ansatz, der über den ganzen Rücken verläuft, zeigt, daß die Nereide aus einem größeren Zusammenhang stammt. Wahrscheinlich war sie an einer Statuenbasis ähnlich der im Museo Nazionale in Neapel erhaltenen angebracht.

Die die ganze Gestalt beherrschende Bewegung des Kopfes und die Gesichtsform erinnern an die Statuette einer tanzenden Mänade in Dresden, die man auf Grund ihrer stilistischen Verwandtschaft mit den Giebelskulpturen von Tegea auf Skopas aus Paros zurückgeführt hat. Da Plinius (*nat. hist.* 36, 25–26) von einer berühmten, zu seiner Zeit im Heiligtum des Neptun in Rom aufgestellten Statuengruppe des Skopas mit Poseidon, Thetis, Achill und „*neroides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes*“ berichtet, lag die Vermutung nahe, der Torso stamme von einer Replik des berühmten Werkes. Daß der Meister unseres um die Mitte des 2. Jhs. nach Chr. gearbeiteten Torso die berühmte Gruppe des Skopas – auf die auch in anderen Werken gleichen Themas angespielt wird (vgl. Nr. 118. 225) – gekannt hat und sich von ihr inspirieren ließ, liegt nahe. Zuverlässig kopiert indes hat er sicher nicht. Die differenzierte Modellierung von Brauen und Stirn, der fast schmerzliche Ausdruck des Gesichtes und die aufgelöst nach allen Seiten züngelnden Haare setzen die Formensprache des Hellenismus voraus. Die Bewegung erfaßt nicht die ganze Gestalt der Nereide, wie bei der Mänade in Dresden. Der breit proportionierte Leib bleibt fast steif. Er setzt sich aus üppigen, wenig charakteristischen Einzelformen zusammen, die keine organische Einheit mehr ergeben. Auch die Andeutung des Meeres im Haar der Nereide ist eine Eigenart der Kaiserzeit.

Calza-Squarciapino 9 Nr. 3. Giglioli, *Ausonia* 8 (1913) 192. Studniczka, *Sächs. Gesellschaft Abhandl.* 37, 5, 114. J. Beazley–B. Ashmole, *Greek Sculpture and Painting* Abb. 117. D. C. Wilkinson, *Greek Sculpture* Abb. S. 70. Lippold, *Handb.* 253 Anm. 8. Zu Skopas: P. E. Arias, *Skopas* 112 ff. Neugebauer, *Jahrb. d. Inst.* 56 (1941) 178. Die Statuenbasis (kein Trapezophor, wie L'Orange meint) ist abgebildet in *Acta ad archaeologiam pertinentia* 2 (1965) 261 ff. Taf. 14 und V. Spinazzola, *Le Arti decorative in Pompei* Taf. 34.

Z.

3002 Zwei bärtige Hermentöpfe, nach Alkamenes

6. 5

Beide in der Via della Foce gefunden, der rechte in der dort gelegenen Schola dei Mensores. Inv. 6; kleinkristallinischer Marmor. H 0,55 m. Inv. 7; großkristallinischer Marmor. H 0,55 m.

Die beiden überlebensgroßen Hermen zeigen einen bärtigen Gott von altertümlicher Gestalt mit einem dreifachen Kranz von Buckellocken über der Stirn. Das Haar wird von einer Binde gehalten, aus der sich der Nackenschopf und an den Seiten zwei auf die Brust fallende Strähnen lösen. Die Schultern sind quaderförmig zugeschnitten und außen mit rechteckigen Vertiefungen versehen, den Leeren für zwei kurze Armbossen. Das Ganze ist der Kopfteil eines übermannshohen Bildpeilers, den der Kopist aus Sparsamkeit in zwei Stücken

gearbeitet hat, und dieser Bildpfeiler – das Original – hatte einst, wie heute allgemein angenommen wird, an den Propyläen der Akropolis von Athen gestanden. Es ist der berühmte Hermes Propylaios des Alkamenes aus dem 5. Jh. vor Chr., von dem die beiden Köpfe in Ostia allerdings nur ein schwächlicher Abglanz sind. Eine vortreffliche Kopie befindet sich im Thermenmuseum (Nr. 2249), wo das Werk genauer besprochen wird. Der Propylaios ist in zwei Fassungen überliefert. Die eine Form mit rund um die Stirn gelegten Buckellocken, die der Kopf im Thermenmuseum und auch die beiden Hermen in Ostia repräsentieren, muß die richtige sein, während der sogenannte Pergamener Typus mit kantig geführten und dachartig vorspringenden Locken als spätere Variante anzusehen ist.

Calza-Squarciapino 10 Nr. 5. 6. E. Paribeni zu Nr. 60, 2. 3. Willers, *Jahrb. d. Inst.* 82 (1967) 66. 68 Nr. 13. 14 Abb. 38. 39. Zum Typus ferner: L. Capuis, Alkamenes 35 ff. St.

Sala II

Vom Eingang rechts:

3003 Sarkophagdeckel und zwei Reliefs eines Archigallus coloniae Ostiensis

18. 19. 20

Gefunden 1929 auf der Isola Sacra, in der Via Severiana. Blaugrau gestreifter lunensischer Marmor. Sarkophag: Stücke an den Deckelrändern fehlen, ebenso große Teile an der Bekrönung des Priesterkopfes und die Nasenspitze. An dem Relief Inv. 159 fehlt die l. untere Ecke mit einem Teil des l. Randes. L des Deckels 2,20 m; Br des Deckels 1,10 m; H des Kopfes 0,22 m; H eines jeden Reliefs 0,62 m; Br 0,40 m. Inv. 158 (Sarkophag). 159 (Relief mit Attis). 160 (Relief mit Cybele).

Die drei eindrucksvollen Denkmäler, die zusammen in der Nekropole der Isola Sacra gefunden wurden, zwei kleine Reliefs und eine monumentale Deckelfigur, stellen jeweils denselben Mann dar. Tracht und Attribute weisen darauf hin, daß wir einen Archigallus coloniae Ostiensis vor uns haben, wie der offizielle Titel für den Oberpriester der Cybele in Ostia hieß. Der Kult dieser Göttin war dort seit dem 2. Jh. nach Chr. zu besonderer Bedeutung emporgestiegen (vgl. Nr. 1153f. 3007). Der Priester trägt jeweils eine Ärmeltunica, einen Mantel und orientalische Hosen. In den beiden kleinen Reliefs fällt ihm ein steifes Band, wohl ein Rangabzeichen, über die linke Schulter; bei der Deckelfigur kommt dieses Band zwischen den Beinen zum Vorschein. Es erinnert an die „contabulatio“ der spätantiken Toga, ist aber hier ein selbständiges Gewandstück. Auf dem kurzen Haar des betagten, aber unbärtigen Priesters sitzt eine Krone mit Symbolen des Cybeledienstes. Sie darf an der Figur auf dem Sarkophag, bei der sie mit einem Döbel eigens angesetzt war, analog zu den beiden Reliefs ergänzt werden. Diese zeigen den Archigallus bei der Ausübung seines

Amtes. In der einen Szene legt er aus einer Schale Früchte auf einen Opferständer vor dem Bild der Cybele, die auf einem Pfeiler frontal in der Höhe thront. Brennende Fackeln umgeben die verschleierte, mit Zinnenkrone und Halsband geschmückte Göttin. Vor ihren Knien steht auf dreifüßigem Untersatz als winziges Knäblein Mercur mit caduceus und Geldbeutel, wohl der mit Cybele im Kult verbundene Hermes Kadmilos (vgl. Nr. 1183). Das symmetrisch gestaltete Gegenrelief zeigt den Priester von links kommend. Er hält zwei brennende Fackeln vor dem Bild des Knaben Attis. Dieser steht mit Syrix und Hirtenstab und zusammen mit der ihm heiligen Pinie (Nr. 3007g) auf einem altarähnlichen Sockel. Der ernste Blick des Priesters gilt aber nicht den Götterbildern, denen er dient, sondern er geht, wie bei dem Gelagerten auf dem Deckel, ins Unwirkliche. Sein Porträt, das unverkennbar dreimal wiederholt ist, gehört zu den Bildnissen, die man nicht wieder vergißt. Man betrachte vor allem das lebensgroße Antlitz des Liegenden. Den breiten Wangenknochen entsprechen im Gegenschwung stark bewegte Brauen. Dazwischen sind die etwas vorgehenden Augen eingebettet, deren Pupillen zu den Oberlidern drängen. Die Stirn scheint von bohrenden Gedanken bewegt zu sein. An den Nasenflügeln und um den resigniert geschlossenen Mund bilden sich scharfe Falten. Realistisches Sehen und strenges Stilisieren, zwei künstlerische Prinzipien, die im Grunde einander widersprechen, halten sich hier die Waage. Schwermütig stützt die reich beringte Linke das Haupt, die andere Hand liegt im Schoß und hält einen mit der infula umwundenen Lorbeerzweig. Das rechte Handgelenk wird von dem gleichen breiten Armschmuck umschlossen wie in den beiden kleinen Reliefs. Auf ihm ist die zwischen zwei Begleitern thronende Cybele zu erkennen. Während der Kopf des Mannes auf der Kline vollplastisch gearbeitet ist, hat der Künstler Rumpf und Beine nur reliefmäßig wiedergegeben, ja zum Teil so flach, daß sie gleichsam im Deckel versinken. Es ist dies eine alte italische Praxis, die ähnlich bereits an Deckelfiguren etruskischer Sarkophage beobachtet werden kann (vgl. Nr. 806). Während in den klassizistischen Perioden der römischen Kunst die menschlichen Proportionen im Anschluß an griechische Vorbilder gestaltet sind, drängen hier, an der Schwelle zur Spätantike, altitalische Formkräfte in den Vordergrund. Sie sind nicht nur an dem Sarkophagdeckel wirksam, sondern ebenso in den beiden Reliefs, in denen der Körper des Priesters gegenüber dem ausdrucksvollen Porträtkopf vom Künstler vernachlässigt scheint. Die Entwicklung, die schließlich zu den spätantiken Friesen des Konstantinobogens mit den „deformierten“ Proportionen der menschlichen Gestalten führt, bahnt sich hier an. Es ist aber die Frage, ob wir unsere Reliefs so nahe an die konstantinische Zeit heranrücken dürfen wie H. P. L'Orange, der sie der Epoche des Diocletian zuschreibt. Die Qualität dieser Werke, die höher ist als die der tetrarchischen Decennalienbasis auf dem Forum Romanum, sowie das Nachleben severischer

Bohrtechnik sprechen vielleicht für einen Zeitansatz noch vor der Mitte des 3. Jhs. nach Chr. Pupillen- und Brauenbildung gordianischer Porträts (Nr. 180) lassen sich vergleichen. Unser ostiensischer Archigallus war, wie seine männliche Haartracht zeigt, kein Eunuch im Gegensatz zu dem weiblichen, langlockigen Cybelepriester im Kapitoll (Nr. 1176). Seit dem Dekret des Kaisers Claudius durften auch Nichtverschchnittene Priester der Magna Mater werden; auf diese Weise kamen römische Bürger dazu, ein Amt zu bekleiden, das vorher den Galli aus Kleinasien vorbehalten war. So sind durch Inschriften unter der Bürgerschaft von Ostia Priester und Priesterinnen (vgl. Nr. 291) der Göttermutter überliefert. Aber warum ist der Archigallus auf seiner reich in Flachrelief verzierten Klinendecke so weit nach vorn gerückt? Möchte er an seiner Rechten Platz machen für eine zweite Gestalt? Ihm zu Füßen steht die von einer Schlange umwundene cista mystica, das Symbol der Vereinigung des Eingeweihten mit seiner Gottheit. Ist vielleicht auf der Kline Raum gelassen für Cybele, und wartet der Priester auf ihr Kommen, damit sie ihn, ihrem Liebling Attis gleich (vgl. Nr. 1153), zu neuem Leben erwecke?

Calza-Squarciapino 22f. Nr. 18-20 Abb. 5.6. G. Calza, Not. Scavi 1931, 511 ff. Abb. 1. 2 (Sarkophagdeckel von oben); 4; ders., *Historia* 6 (1932) 221 ff. H. P. L'Orange-A. v. Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* 208 ff. Abb. 29-34. Decennalienbasis: L'Orange-Gerkan a. O. Abb. 48. 49. G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra* 205 ff. R. Meiggs, *Roman Ostia* Taf. 31 a. b (Reliefs). W. Hermann, *Röm. Götteraltäre* 58 (zum Opferständer auf Inv. 160). R. Calza-E. Nash, *Ostia* 96 Abb. 135 (Sarkophag). P. Lambrechts, *Attis. Verhandlungen Kon. Vlaams. Academie, Klasse de Letteren* 46 (1962) 47 Abb. 15 a. b. Zum Cybelenkult in Ostia: Meiggs a. O. 354 ff.; ebenda zum Archigallus coloniae Ostiensis und zum Dekret des Claudius; vgl. auch J. Beaujeu, *La Religion Romaine à l'Apogée de l'Empire* I 316 ff. - Zur spätantiken Toga mit dem breiten „Band“ vgl. L. M. Wilson, *The Roman Toga* 75 ff. Der Ausdruck *contabulatio*, der hierfür verwendet zu werden pflegt, ist nur für die palla überliefert (Apuleius, *met.* 11, 3). S.

Vom Eingang links:

3004 Tonreliefs von Grabbauten der Isola Sacra, Berufe I-6

Terrakotta, zum Teil mit braunem und gelbem (mitgebranntem) Ton bemalt. Am besten erhalten 1. 2. 4 (Schiff; Geburt). Die anderen Reliefs sind fragmentiert. 1 und 2: Inv. 2769. 1770. 3: Inv. 5203. 4: Inv. 5204. 5: Inv. 5858. 6: Inv. 5859.

An Grabbauten der Nekropole von Ostia fanden sich Tonreliefs, die auf Leben und Beruf der dort Bestatteten Bezug nehmen. Ein kleiner Teil davon ist hier ausgestellt. Die beiden Tafeln mit den Lastschiffen (Mus. Nr. 1 und 2) weisen auf einen Erwerbszweig hin, der in der Hafenstadt sicher weit verbreitet war. Die dekorativen Tafeln schmückten das gleiche Grab. Seltene Szenen zeigen Mus. Nr. 3 und 4, die ebenfalls zusammen angebracht waren. Auf der einen Platte war ein Arzt dargestellt, wie er einem Patienten das Bein behandelt - rechts ist eine Reihe chirurgischer Instrumente zu sehen. Die andere, wohlherhaltene Tafel zeigt die Szene einer Geburt. Die Gebärende

sitzt, das Gesicht dem Betrachter zugewandt, auf einem hohen Stuhl. Eine Helferin richtet sie auf, vor ihr kauert, den Kopf abgewandt, die Hebamme. Diese mag die Inhaberin des Grabes gewesen sein.

Die beiden übrigen Tafeln (Mus. Nr. 5 und 6) saßen, wie aus dem gemeinsamen Fundort, dem Thema und den Inschriften hervorgeht, am Grabbau eines Lucifer Aquatarius, also eines Wasserhändlers. In großen Amphoren, wie sie auf beiden Tafeln dargestellt sind, bewahrte er das Wasser auf. Die eine Tafel (5) zeigt ihn selbst hinter dem Ladentisch, im Begriff, einem Käufer etwas zu reichen.

Die Darstellungen lassen sich, da sie der „Volkskunst“ angehören, mit stilistischen Kriterien kaum erfassen. Sie sind auch primitiver als die Marmorreliefs mit ähnlichen Themen an der Wand rechts daneben. Darstellungen der Berufe der Verstorbenen waren in der römischen Grabkunst seit der flavischen Zeit beliebt (vgl. Nr. 316. 363. 400. 1214).

Calza-Squarciapino 19f. Nr. 1 ff. Abb. 3. G. Calza, *Capitolium* 11 (1935) 413 ff. Floriani Squarciapino, *Bull. Com.* 76 (1956/58) 183 ff. Relief mit der Geburt: R. Calza-E. Nash, *Ostia* Abb. 155. M. A. Levi, *Roma Antica. Società e Costume* 263. Zur Ausgrabung der Isola Sacra: G. Calza, *Not. Scavi* 1928, 133 ff.; ders., *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*. Auf den Marmorreliefs sind Gemüse- und Geflügelverkäuferinnen, Metzger, Wirt, Bäcker und andere Themen: Calza-Squarciapino 20f. Nr. 7-14 (mit Lit.); vgl. auch Levi a. O. 89; Greifenhagen, 121./122. *Berl. Winckelmannsprgr.* 19 Abb. 11. S.

In der Mitte des Raumes:

3005 Fragmentiertes Götterrelief

Gefunden 1942. Basalt. Drei Fragmente, 1964 in ursprünglicher Anordnung veroint. Ergänzte L 0,915 m; größte H des Erhaltenen 0,27 m; Dicke 0,113 m. Inv. 1898.

Das Relief ist aus einer ägyptischen Opfertafel der 26. Dynastie gearbeitet. Man erkennt unter den Resten der hieroglyphischen Inschrift, besonders an der rechten und der unteren Schmalseite, Zeichengruppen, die zu Namen und Titulatur des Pharaos Psametich I. gehören (663-609 vor Chr.). Aus der früheren Unterseite wurde in der Kaiserzeit eine Darstellung in römischem Stil herausgearbeitet. Man erkennt Unterteil und rechten Fuß einer nach links gewendeten sitzenden Gottheit und rechts einen Adler. Als weiteres Attribut des Gottes ist der von einer Schlange umwundene Stab von Bedeutung. Offenbar handelt es sich um Iuppiter, der dem Aesculap angegliedert ist. Das aus einem ägyptischen Importstück gearbeitete Relief kann sehr wohl einen Bezug zum ägyptischen Kultus haben, da die Gleichsetzung Zeus-Sarapis-Asklepios auch sonst gelegentlich bezeugt ist. Die Umarbeitung wird in das 2. Jh. nach Chr. zu datieren sein.

Unpubliziert. Erwähnt bei Parlasca, *Bibl. orientalis* 23 (1966) 284. Zu den ägyptischen Opfertafeln: Ahmed Bey Kamal, *Tables d'Offrandes* (Cat. gén. du Caire). P.

3006 Basis mit ägyptischen Göttern

21

Gefunden 1938 in der Schola del Traiano. Feinkörniger Marmor mit blauen Adern. H des Erhaltenen 0,685 m; Basisfläche 0,483 m × 0,435 m. Inv. 494.

Um einen zylindrischen Kern sind auf einem vierstufigen Postament vier Figuren angeordnet. An den Ecken sind noch die Basen von drei der Säulen erhalten, die paarweise jede der Figuren umrahmten und eine weit ausladende, profilierte Deckplatte trugen. Von dieser sind nur geringe Reste erhalten. Sie lassen an der Oberfläche eine roh bearbeitete, quadratische Vertiefung erkennen, die eine Verwendung als Basis nahelegt. Die offenbar antiken Klammerreste sprechen für eine Restaurierung, die mit Abspaltung oder Rissen infolge einer zu starken Belastung zusammenhängen dürfte. Dargestellt ist an der Vorderseite Harpokrates mit Mäntelchen und Füllhorn im linken Arm. Rechts neben ihm ringelt sich eine Uräusschlange. Auf der Rückseite erkennt man Anubis, der mit Tunica und Chlamys bekleidet ist; trotz des fehlenden Hundekopfes ist er wegen der deutlichen Reste seines Heroldstabes im linken Arm sicher zu benennen. In der rechten Hand hielt er wohl einen Palmzweig (s. Nr. 1189), dessen Endigung neben dem Stierschwanz zu erkennen ist. An den beiden Seiten sind Stiere dargestellt, von denen der rechte durch seine Sonnenscheibe als Apis gekennzeichnet ist. Die merkwürdige symmetrische Doppelung des Stieres (an einen der anderen, außerhalb Ägyptens aber nicht verbreiteten Stiergötter Mnevis oder Buchis wird man kaum zu denken haben) findet sich auch bei dem Terrakottarelief eines ebenfalls aus Ostia stammenden Grabmals im ehemaligen Lateranmuseum.

Calza-Squarciapino 23 Nr. 21. M. Floriani Squarciapino, *I Culti Orientali ad Ostia* 36. Relief ehem. Lateran: Floriani Squarciapino, *Bull. Com.* 76 (1956/58) 199f. Nr. 21. R. Meiggs, *Roman Ostia* 369f. Zur Verdoppelung des Apis vgl. das Paar goldener Ohringe in Oberlin (Ohio): Parkhurst, *Allen Memorial Art Mus. Bull.* 17 (1961) 134f. Nr. 57 mit 3 Abb. – Altäre derselben Form sind im römischen Ägyptenhäufig; vgl. J. Strzygowski, *Kopt. Kunst* (Kat. Kairo) 101f. Nr. 8752ff. Abb. 154ff. J. D. Cooney, *Late Egyptian and Coptic Art* (Brooklyn Mus. 1943) 19 Taf. 27f. P.

Nach dem Durchgang rechts:

3007 Weihgeschenke aus dem Heiligtum des Attis

Gefunden im Mai 1940 in situ im Attis-Heiligtum, das zum Bezirk der Magna Mater gehört. Attis, der Geliebte der Cybele, wurde zusammen mit der kleinasiatischen Göttin in der für die orientalischen Kulte aufgeschlossenen Hafenstadt Ostia hoch verehrt. Die Weihgeschenke aus seinem Heiligtum sind in religionshistorischer Hinsicht interessant, denn sie zeigen, wie verschiedene Gaben die gleiche göttliche Gestalt empfangen konnte. Von den Funden sind zwei Kandelaberbasen und der Zwölfgötteraltar in anderen Sälen ausgestellt (Nr. 3055 und Nr. 3025). Andere Stücke wurden bereits vor einem Jahrhundert gefunden und gelangten in den Lateran (Nr. 1153f.), darunter

das wichtigste Werk, die lebensgroße Statue des gelagerten Attis. Sie trägt die Weihinschrift des Gaius Cartilius Euplus, eines Stifters, dessen Name auf sieben weiteren hier ausgestellten Weihgeschenken wiederkehrt. Sie stammen aus der Zeit des Kaisers Hadrian und sind hier vorangestellt (a-g). Die anderen Weihgeschenke tragen nicht die Inschrift dieses Stifters, aber die meisten stammen wohl ebenfalls aus derselben Zeit, der ersten Hälfte des 2. Jhs. nach Chr. Von ihnen seien zwei genannt (h. i).

Calza-Squarciapino 26f. Nr. 31-45 Abb. 9. 10. R. Calza, *Mem. Pont. Accad. Serie* 3, 6, 2 (1947) 207ff.

a) Statuette des Attis als Löwenreiter

32

Italischer Marmor. H 1,16 m. Inv. 161.

Wie sonst Cybele, so sitzt hier Attis auf dem heiligen Tier der Göttin, dem Löwen. Attis trägt weibliche Gewänder und reitet im Damensitz – er hatte sich im Dienst der Göttin selbst entmannt. Die Trauben in seinem Haar, das unter der phrygischen Mütze hervorquillt, und die kleine Nebris über seiner Brust lassen erkennen, daß Attis hier zugleich als Dionysos dargestellt ist. In der großen Statue desselben Stifters war er außerdem noch mit Helios-Apollon gleichgesetzt (Nr. 1153). Wahrscheinlich gilt das auch für diese Statuette, denn der Löwe, der als Tierkreiszeichen die stärkste Kraft der Sonne im Jahreslauf bezeichnet, gehörte im Orient seit alters zum Sonnengott, dem wiederum Cybele nahestand.

Calza-Squarciapino 26 Nr. 32. R. Calza a. O. 218f. Nr. 11 Abb. 20. Löwe und Sonnengott im Orient: Cahn, *Mus. Helvet.* 7 (1950) 185ff. Vgl. auch Nr. 1187. Cybele und Sonnengott: K. Schauenburg, *Helios* 45ff. Zum Sonnengott auf dem Löwen vgl. auch E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* 264f. Zu Attis: P. Lambrechts, *Attis*.

b) Drei Fragmente eines Frieses mit fünf Tieren

43

Grauer italischer Marmor. H 0,33 m. Inv. 162.

Die Tiere, die in diesem Fries dargestellt sind, wurden in den heiligen Hainen der Cybele in Kleinasien wirklich gehalten. Es sind zwei Löwen, ein seltsamerweise auf den Hinterbeinen sitzender Hirsch, ein Pantherweibchen und ein Bär. Cybele soll als Kind von einem Pantherweibchen genährt worden sein, Löwen zogen ihren Wagen. Wie Knochenfunde an den Altären der Göttermutter in Kleinasien zeigen, wurden diese Tiere auch als Opfer dargebracht, dazu Hirsche und Bären. Die Göttin war eine *πότνια θηρών*, eine Herrin der wilden Tiere. Sie glich darin der Artemis, aber auch der kleinasiatischen Aphrodite, die im fünften homerischen Hymnus mit einer ganzen Schar von wilden Tieren über das Idagebirge zieht (69ff.): *οἱ δὲ μετ' αὐτὴν | σάβροντες πολιοὶ τε λύκοι χαροποί τε λέοντες | ἄρκτοι παρδάλιες τε θοαὶ προκάδων ἀκόρητοι | ἦϊσαν*, „Sie ging im Geleite wedelnder Wölfe in fleckigem Fell, blitzäugiger Löwen; Bären folgten und schnelle, auf Rehe versessene Panther.“ Aphrodite und Cybele wurden in den Mysterien des Attis und der Cybele gleichgesetzt (vgl. unten d).

Calza-Squarciapino 29 Nr. 43. R. Calza a. O. 214 ff. Nr. 6 Abb. 15a-c. Funde von Knochen wilder Tiere als Opfer für Cybele: Troy, The Terracotta Figurines of the Hellenistic Period, Supplementary Monograph 3, 59 (D. B. Thompson).

- c) Statuette eines Stieres 45
Weißer italischer Marmor. H 0,75 m. Inv. 164.

Der Stier war das Opfertier der Cybele, das in einer mystischen Handlung, dem taurobolium, geschächtet wurde (vgl. Nr. 1241. 3313). Die Scheibe mit dem Stern, die zwischen den Hörnern der Statuette erscheint, läßt darauf schließen, daß dieser Stier zugleich ein astrales Wesen ist, der Taurus des Zodiacus (vgl. Nr. 3355). Er war als Tierkreiszeichen des Frühlings auch dem Attis zugeordnet, der als Vegetationsgott mit den Frühlingsblüten kam.

Calza-Squarciapino 29 Nr. 45. R. Calza a. O. 213 f. Nr. 5 Abb. 14.

- d) Statuette der Venus 38
Italischer Marmor. H 1,03 m. Inv. 166.

Es handelt sich um eine verkleinerte Umbildung der Aphrodite vom Typus Louvre-Neapel, die dem Kallimachos zugeschrieben wird (Nr. 1591). Das Motiv des von der linken Brust gleitenden Chitons ist hier nicht wiederholt, der Kopf mit der hohen Krone ist im Sinne des Cybele-Ideals verändert. Denn diese Göttin ist zugleich Cybele und Aphrodite. Vier weitere Venus-Darstellungen, die aus demselben Heiligtum stammen (hier nicht ausgestellt), bezeugen die den Attis-Mysten vertraute Vorstellung der Identität von Göttermutter und Liebesgöttin.

Calza-Squarciapino 27 Nr. 36. R. Calza a. O. 225 Nr. 18 Abb. 27. Die anderen Venus-Darstellungen: R. Calza a. O. 224 ff. Nr. 17. 19. 20. 21. Zu Cybele und Aphrodite vgl. auch Bartoli, Mem. Pont. Accad. Serie 3, 6, 2 (1947) 229 ff. Vgl. oben zu b).

- e) Statuette des Mars oder eines Korybanten 42
Grechetto (?). Bestoßen. H mit Basis 0,96 m. Inv. 167.

Der jugendliche Krieger trägt einen attischen Helm, eine gegürtete Tunica mit Mantel, einen Rundschild und Luchsfellstiefel, seine Haltung wirkt tänzerisch. Er wurde als Kriegsgott Mars gedeutet, der hier mit Attis gleichgesetzt wäre, dem Liebhaber der Venus-Cybele. Vielleicht aber ist auch einer der Kultdiener der Göttermutter gemeint, einer der Korybanten, die im Kult der Cybele tanzten (vgl. Nr. 2164 b).

Calza-Squarciapino 29 Nr. 42 (mit Lit.). R. Calza a. O. 217 f. Nr. 10 Abb. 19.

- f) Statuette des Attis als Apollo 37
Grauer italischer Marmor. Der Kopf, der gesondert gearbeitet war, fehlt; Arme und Beine sind bestoßen. H 0,61 m. Inv. 168.

Ein hellenistischer Apollon-Typus, der sogenannte Typus Kyrene, ist hier umgebildet. Anstelle der Kithara hielt die Statuette in der Linken das Pedum, den Hirtenstab des Attis, und stützte sich auf eine Pinie (vgl. g). Die Gleichsetzung des Attis mit Sol-Apollo war allgemein verbreitet (vgl. oben a).

Calza-Squarciapino 28 Nr. 37. R. Calza a. O. 220 f. Nr. 13 Abb. 22. Apollon von Kyrene: K. A. Pfeiff, Apollon 139 f. Abb. 40. Lippold, Handb. 329 Anm. 7.

- g) Pinienbaum, um den sich eine Schlange windet 31
Weißer italischer Marmor. H 0,91 m. Inv. 172.

Die Pinie mit ihrem knorrigen Stamm, den Nadeln und Zapfen ist naturalistisch nachgebildet. Sie stellt den verwandelten Attis dar, der nach dem Glauben seiner Mysten zu einer Pinie wurde (vgl. Ovid, Metamorphosen 10, 104 f.). Deshalb trug das Collegium der „Baumträger“ (Dendrophoren) am Attis-Fest im März eine Pinie in das Heiligtum des Gottes. Die Schlange ist in diesem Kult selten, aber doch bezeugt (vgl. Nr. 1153). Sie symbolisiert, als chthonisches Wesen, wohl die Verbindung des Attis mit dem Totenreich.

Calza-Squarciapino 26 f. Nr. 31. R. Calza a. O. 212 f. Nr. 4 Abb. 13.

- h) Dreieckiges Relief mit dem Tod des Attis 44
Grauer italischer Marmor. H 0,75 m; Br 0,85 m. Inv. 163.

Attis, in phrygischer Tracht, liegt sterbend unter einem Pinienbaum, in den er verwandelt wurde (vgl. g). Rechts von der Pinie ist er noch einmal dargestellt, als kleine Puppe, die man während der Attis-Feiern an dem heiligen Baum aufhängte. Vorn in der Mitte erscheint die Maske eines Wassergottes, des Flusses Gallus, an dem Attis starb. Unter den Tieren, die an seinem Ufer den Tod des Attis betrauern, sitzt daher der Hahn, lateinisch gallus. Auch die Priester der Cybele wurden Galli genannt, und ihr Oberhaupt hieß Archigallus (vgl. Nr. 3003).

Calza-Squarciapino 29 Nr. 44 Abb. 9. R. Calza a. O. 223 f. Nr. 16 Abb. 25.

- i) Statue des Dionysos 36
Griechischer Marmor. Es fehlen der Kopf und der r. Arm, der wohl eigens eingesetzt war. H 1,33 m. Inv. 165.

Im Gegensatz zu dem sehr weichlich gebildeten Apollo-Attis (f) erscheint Dionysos wie ein Feldherr, in der Haltung des Augustus von Prima Porta (Nr. 411). Hätte er nicht die Fellstiefel und die Nebris über der Brust, so würde man ihn kaum als Dionysos erkennen. Der Gott war wohl als Sieger im Gigantenkampf dargestellt. Die Verwendung als Weihgeschenk für Attis, der mit Dionysos gleichgesetzt wurde (vgl. a), ist sekundär, denn die Weihinschrift auf der Plinthe stammt sichtlich aus einer viel späteren Zeit als die Statue. Sie besagt, daß der Praefect Volusianus nach der Darbringung des taurobolium (vgl. c) dies zum Geschenk gegeben habe. Volusianus war 335 nach Chr. Praefect, in einer Zeit, als das Christentum schon Staatsreligion war. Aber der Kult der Göttermutter hatte noch viele Anhänger, und er wurde unter Kaiser Iulian dem „Abtrünnigen“ (361–363 nach Chr.) noch einmal zu einem wichtigen Widerstandsherd der alten Religion.

Calza-Squarciapino 27 Nr. 35. R. Calza a. O. 219 f. Nr. 12 Abb. 21. Zu Iulian: J. Bidez, Kaiser Julian.

An der Wand gegenüber:

3008 Fries mit Köpfen der Planetengöttheiten

24

Rechtes Stück: 1890 beim Theater: Not. Scavi 1890, 37; linkes Stück: 1938 beim sogenannten Sabazeum, wohl einem der Mithräen (s. u. Becatti), gefunden. Grauweißer Marmor. H 0,20 m; L 0,52 m und 0,78 m. Inv. 626. 626 A.

Auf dem architektonischen Fries, der vielleicht zu einem der Mithräen von Ostia gehörte, waren die Köpfe der sieben Planetengöttheiten, nach denen die Tage der Woche benannt sind, in wirkungsvoller Technik eingeritzt. Die Reihe begann, wie es im hellenisierten Ägypten und bei den Juden üblich war, mit Saturn, dem Planeten des Samstags. Er ist bis auf geringe Spuren am linken Bruchrand verloren. Es folgen: Sol, der Sonnengott, mit einem Strahlenkranz (Sonntag); Luna, mit einer Mondsichel im Haar (Montag); der behelmte Mars (Dienstag); Iuppiter (Donnerstag) und Venus (Freitag). Der Kopf des Mercurius (Mittwoch) ist verloren. Das Thema der Tagesgötter war in der kaiserzeitlichen Bildkunst beliebt. Es ist uns hier in einer Fassung erhalten, die wahrscheinlich in das frühere 3. Jh. nach Chr. zu datieren ist.

Calza-Squarciapino 24 Nr. 24. G. Becatti, I Mitrei (Scavi di Ostia II) 116f. Taf. 33, 3 S

Darunter:

3009 Weihung an Bellona, Fußabdrücke

25

Gefunden beim Tempel der Bellona. Italischer Marmor. H 0,32 m; Br 0,52 m. Inv. 1362.

Wie bei der Weihung an die Dea Caelestis im kapitolinischen Museum (Nr. 1188) ist durch die beiden Paare der nach entgegengesetzter Richtung weisenden Fußabdrücke der glückliche Hin- und Rückweg des Stifters symbolisiert. Die Göttin, die in diesem Fall die Dankesgabe erhielt, war nach dem Fundort des Weihreliefs zu schließen Bellona.

Calza-Squarciapino 24f. Nr. 25 Abb. 7. Guarducci, Rend. Pont. Accad. 19 (1942) 320 Anm. 65. Vgl. C.I.L. VIII 7958 (zwei ähnliche Fußpaare mit der Weihinschrift an Bellona Augusta). Zu Bellona vgl. Nr. 1179. S.

3010 Statue der Isis

26

Gefunden um 1938 (falls identisch mit dem von Becatti, Crit. d'Arte 3 [1938] 53 erwähnten Torso) eingemauert in spätem Mauerwerk der Formenthermen. Der von R. Calza als zugehörig erkannte Kopf stammt aus dem alten Bestand der Kastellsammlung. Großkristallinischer Marmor. Gesicht teilweise abgeschlagen, Bruchflächen um Hals etwas ergänzt. R. Hand und l. Arm ab Ellenbogen fehlen. Einzelne Fehlstellen an den Gewandfalten. H 1,63 m. Inv. 154.

Die Göttin mit ihrem langen Chiton und dem zwischen den Brüsten verknoteten Fransenmantel wird durch diese Tracht und durch ihr mit einer Uräusschlange verziertes Diadem als Isis charakterisiert. In der vorgestreckten Rechten ist ein Sistrum, in der gesenkten Linken eine Situla zu ergänzen. Der allgemeine Typus der Statue ähnelt dem in zahlreichen Wiederholungen erhaltenen Exemplar des kapitolinischen

Museums (Nr. 1433). In den Einzelheiten zeigen sich jedoch charakteristische Unterschiede. Das Verhältnis von Stand- und Spielbein ist umgekehrt. Die Gewandung ist schlichter und weniger kleinteilig. Der Kopftypus ist spätklassischen Vorbildern verpflichtet. Da auch sonst ein gewisser klassizistischer Einschlag unverkennbar ist, empfiehlt sich eine Datierung des Vorbilds in den späteren Hellenismus. Calza-Squarciapino 25 Nr. 26. M. Floriani Squarciapino, I Culti Orientali ad Ostia P. 34.

3011 Kalathos der Artemis Ephesia

28

Gefunden 1909 an der Porticus des Decumanus bei der Porta Romana. Italischer Marmor. Korrodiert, von dem Tempel oben nur der „Grundriß“ erhalten. H 0,16 m; Dm 0,15 m. Inv. 190.

Das zylindrische, reich verzierte Gebilde war der Kopfschmuck einer Statuette der ephesischen Artemis (vgl. Nr. 522. 1452). Er war von einem Tempel bekrönt. Darunter sind in zwei Reihen Fabelwesen und Tiere angeordnet: oben zwei Greife, antithetisch gestellt, hinter ihnen je eine Sphinx und in der Mitte der Rückseite ein bellender Hund. Der mit stark vorspringendem Wulst abgesetzte Streifen darunter zeigt vorn die Protome eines Rindes (?), frontal, mit langen Ohren, von zwei Löwengreifen flankiert. Frühere Kaiserzeit.

Calza-Squarciapino 25f. Nr. 28. Vaglieri, Not. Scavi 1909, 234f. Nr. 10 Abb. 2. 2a. H. Thiersch, Artemis Ephesia, Abh. Göttingen 3. Folge Nr. 12, 20 Nr. 13 Taf. 37, 1-4. Zum bekrönenden Tempel: Chapouthier, Rev. Études Anciennes 40 (1938) 125ff. Zur ephesischen Artemis: Adamesteanu, Not. Scavi 1958, 387ff. Schneider-Hermann, Bull. Ant. Beschav. 34 (1959) 55ff. Denti, Klearchos 1 (1959) 31ff. Frova, Boll. d'Arte 47 (1962) 305ff. Colemann, Harvard Stud. Class. Philol. 70 (1965) 111ff. S.

3012 Mithras des Kriton

30

Im Juli 1939 in situ im Mithräum der Mithrasthermen gefunden. Die jetzige Aufstellung mit der schräg stehenden Basis entspricht der Fundsituation. Griechischer, wohl pentelischer Marmor. Es fehlt der Hinterkopf des Mithras, der vielleicht mit der phrygischen Mütze bedeckt war. Zeige- und Mittelfinger der r. Hand und der wohl in Metall angesetzte Dolch sind verloren, ebenso die metallene Dolchscheide unter dem l. Arm (hier zwei Bohrlöcher zum Ansetzen). Zwei weitere Löcher am Rücken sind unerklärt. Dem Stier fehlen Hörner und Ohrspitzen, das l. vordere Knie, die Unterschenkel der Hinterbeine und das Mittelstück des Schwanzes. Diese Teile waren angesetzt und zwar, wie das erhaltene r. vordere Knie zeigt, in anderem (lunensischem) Marmor. Die Gruppe ist also in der Antike restauriert worden. Auch die Basis, in welche die Plinthe eingelassen ist, besteht aus dieser zweiten Marmorart, sowie die roh gearbeitete Schlange, die auf dem vorderen Rand der nur hier profilierten Basis kriecht. H 1,70 m; Br vorn 0,58 m, hinten 0,72 m; L 1,93 m. Inv. 149.

Die Gruppe war das Kultbild in einem der zahlreichen Mithrasheiligtümer, die man in Ostia ausgegraben hat. Der Typus der Stiertötung unterscheidet sich von den bisher bekannten mithräischen Darstellungen (vgl. Nr. 1036) durch seine klassizistische Form. Der auf dem Stier kniende Mithras trägt nicht die orientalische Hosentracht, sondern eine „Exomis“. In den wild bewegten Haaren, den großen, zum

Himmel gerichteten Augen, den geöffneten Lippen drückt sich das Pathos der Szene aus, die den Mithrasmythen als Symbol für die Erschaffung des Lebens galt. Mithras erhebt die Rechte mit dem Dolch und biegt den Kopf des zusammengebrochenen Opfertieres zurück, um es zu schächten. Während der persische Gott in vielen Gruppen und Reliefs seine Waffe bereits in die Flanke des Stieres senkt, ist hier der „fruchtbare Augenblick“ im Sinne der klassischen Kunst gewählt, das Innehalten vor der Tat. Der klassizistische Bildhauer konnte auf diese Weise all das häßliche Gotter vermeiden (vgl. Nr. 1036), das sonst beim Bluten des Stieres in Erscheinung tritt – die Schlange ist eine spätere Zufügung. An der rechten Brust des Stieres steht die Signatur *KPITΩNAΘHNAIOΣ EΠOIEI* „Kriton aus Athen hat es gemacht“. Der typisch athenische Name Kriton kehrt an dem Kopf einer Karyatide in der Villa Albani wieder, zusammen mit einem Künstler namens Nikolaos (Nr. 3218; vgl. Nr. 424). Dort handelt es sich um neuattische Werke. Klassizistisch im Stil sind hier der Kopf des Stieres und das Gewand des Mithras. Neben diesen Klassizismus aber tritt das hellenistische Pathos des Mithrashauptes mit dem wehenden Haar und den großen Augen. Unsere Gruppe wird in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. nach Chr. entstanden sein – stilistisch vergleichen lassen sich die Skulpturen von Sperlonga, besonders der Kopf des Odysseus. Da sich eine Replik der Gruppe nachweisen ließ, allerdings in sehr fragmentarischem Zustand, erhebt sich die Frage, ob die beiden Werke Kopien nach einem uns verlorenen Urbild sind. Dann hätte Kriton die Gruppe nicht entworfen, sondern wäre nur der Kopist. Bei dem heutigen Stand der Forschung läßt sich weder über dieses Problem noch über den Zusammenhang unseres Kriton mit dem Künstler der Karyatide Albani Sicheres aussagen. Auf jeden Fall ist diese früheste nichtorientalische Mithrasdarstellung der Signatur zufolge im Bereich der neuattischen Kunst entstanden. Damit bestätigt sich die These von F. Saxl, der bereits vor dem Bekanntwerden dieser Gruppe den Typus von einem attischen Vorbild in der Art der Nikebalustrade (vgl. Nr. 848) hergeleitet hat. Der Versuch des attischen Bildhauers, den fremden Gott zu gräzisieren, hat sich allerdings in der Folgezeit nicht durchgesetzt. Die orientalischen Elemente der Mithrasreligion waren zu stark und drängten seit dem 2. Jh. mit Macht in den Vordergrund. In Ostia wurde unsere ungewöhnliche Gruppe dennoch in Ehren gehalten. Ihre Beschädigungen wurden in lunensischem Marmor ausgebessert, und noch im 3. Jh. nach Chr. hat sie als Kultbild gedient. Calza-Squareciapino 26 Nr. 30 Abb. 8. G. Becatti, I Mitrei (Seavi di Ostia II) 32 ff. Taf. 4 (in situ) Taf. 27 ff. Zum Namen Kriton: Becatti a. O. 83 f.; ders., Boll. d'Arte 42 (1957) 1 ff. (Replik in der Sammlung Giustiniani). Enc. Arte Ant. IV 415 f. (Guerrini). A. Giuliano, La Cultura Artistica delle Province della Grecia in Età Romana 57. 60. R. Calza-E. Nash, Ostia Abb. 137; in situ: Abb. 136. R. Meiggs, Roman Ostia Taf. 31 c. Zu Mithras zuletzt: L. A. Campbell, Mithraic Iconography and Ideology. Merkelbach, Eranos-Jahrb. 34 (1965) 219 ff. Vgl. auch: Mithraism in Ostia (Hrsg. S. Laeuchli). Kopf des Odysseus aus Sperlonga: G. Jacopi, L'Antro di Tiberio a Sperlonga 68 ff. Abb. 55 ff.

S.

Durch Sala IV links nach

Sala III

Der Rundgang beginnt links vom Eingang:

3013 Kopf der Athena mit korinthischem Helm

1

Großkristallinischer Marmor. H 0,38 m. Inv. 111.

Der Kolossal Kopf stammt von einer Replik der im Konservatorenpalast besprochenen Athena von Velletri (Nr. 1773), die dem Kresilas, einem der großen attischen Bildhauer der Parthenon-Zeit und Schöpfer des Periklesbildnisses (Nr. 71), zugeschrieben zu werden pflegt. Die Göttin hat den schweren korinthischen Helm mit dem weit herabreichenden Visier zurückgeschoben, so daß er auf dem an den Schläfen zurückgestrichenen, zu einem Nackenschopf gebundenen Haar ruht. Man erkennt noch, daß der Kopf leicht nach seiner Rechten geneigt war. Das Gesicht, dessen Züge einst scharf geschnitten waren, hat durch die Korrosion gelitten und einen etwas dumpfen Ausdruck bekommen. Die Laschen an den Seiten und am hinteren Teil des Helmes kommen bei den Repliken nicht vor, aber die Strählung des Haars zeigt doch, daß es sich um eine Replik der Athena von Velletri handelt. Das Köpfchen daneben gehörte zu einer Statuette, die das gleiche Original wiedergab.

Calza-Squareciapino 30 Nr. 1.

St.

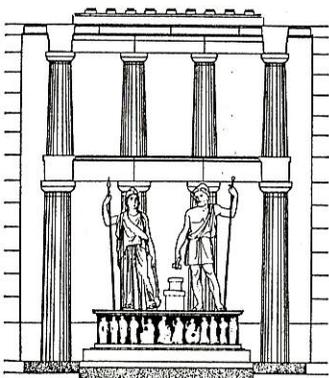
3014 Statuette des Hephaistos, nach Alkamenes

3

Bei den Grabungen 1936-38 in einer Aedicula bei den Öfen der Mithrasthermen gefunden. Kleinkristallinischer Marmor. H ohne Plintho 1,04 m. Inv. 152.

Hephaistos ist wie üblich in der Handwerkertracht des Schmiedes dargestellt, die aus einem kurzen, einer Tunica ähnlichen Kittel und einer spitzen Filzkappe besteht. Der Kittel ist von der rechten Schulter gestreift, um den werkenden Arm freizulassen. Die Hand hatte den Hammer gehalten. Mit der Linken hatte der Gott ein hohes Szepter gefaßt. Die Statuette gab also nicht den arbeitenden Hephaistos, sondern ein Kultbild wieder, und dieses Kultbild können wir bestimmen: es war die um 420 vor Chr. von Alkamenes geschaffene Statue im Hephaisteion von Athen. Alkamenes hat sich nicht geschaut, den Schmiedegott auch für den Tempel in der unansehnlichen Arbeitertracht zu zeigen, aber den häßlichen Hinkfuß, die Folge seines Sturzes vom Olymp, hat er doch nicht dargestellt, wie man schon in der Antike hervorgehoben hat.

Die bescheidene Statuette war in einer Nische bei den Öfen der Mithrasthermen aufgestellt. Von dem griechischen Vorbild gibt sie nicht mehr als Tracht und Haltung wieder. Über den Stil kann uns in-



dessen eine Kopie des Kopfes von natürlicher Größe im Vatikan (Nr. 293) und neuerdings auch ein Torso in Athen belehren. Auf derselben Basis wie der Schmiedegott stand einst eine Statue der Athena Hephaisteia (s. die nebenstehende Zeichnung), die man in der Kopie Nr. 3023 in diesem Saal wiederzuerkennen glaubt. Bei der Statuette des Hephaist sei daran erinnert, daß Vulcanus der Hauptgott des antiken Ostia gewesen ist.

Calza-Squarciapino 30 Nr. 3 Abb. 12. G. Calza, Bull. Com. 66 (1938) 307 Abb. 41. Zur Statue des Alkamenes: Paspaspyridi-Karusu, Athen. Mitt. 69/70 (1954/55) 67 ff. (die Rekonstruktionszeichnung ebenda 83 Abb. 3). Der Torso in Athen: Pharaklas Archaiologikon Deltion 21 A' (1966) 122 ff. Taf. 49 ff. Zuletzt: S. Karouzou, Rev. Arch. 1968 I 131 ff. Vgl. auch die Bronzestatuette in Berlin: A. Greifenhagen, Griech. Götter 25 Abb. 34, und die in Cordoba: Enc. Arte Ant. VII 1208 Abb. 1352 s. v. Vulcano (E. Paribeni). Zu Alkamenes vgl. Nr. 2211. Zum Kult des Schmiedegottes in Ostia: R. Meiggs, Roman Ostia 337 ff. St.

3015 Statue des bogenspannenden Eros, nach Lysipp 4

Aus dem Ninfo degli Eroti. Griechischer Marmor. Ergänzt der untere Teil des Halses, ein Stück des r. Unterarms mit dem Ballen der Hand, der l. Unterarm vom Handgelenk bis über den Ellenbogen (die Hände sind antik), das r. Bein mit dem bis zum l. Fuß reichenden Teil der Plinthe, der l. Unterschenkel und der obere Teil der Stütze. Ein Stück der l. Kopfseite mit der Haarflechte war abgesplittert. Brüche am r. Oberarm, am l. Bein unter dem Knie und am Fußgelenk, ferner an der Stütze. Die Flügel des Eros sind abgebrochen. H ohne Plinthe 1,26 m. Inv. 139.

Die Statue ist eine Replik des bei Nr. 1231 besprochenen Werkes, mit dem Lysipp um 340 vor Chr. eine neue Auffassung des Liebesgottes zur Geltung gebracht hat. Eros ist kein schöner Ephebe mehr wie in der klassischen Kunst, sondern ein richtiger Knabe, und wie ein Knabe übt er sich an seinem Bogen, den er mit beiden Händen seitwärts hielt und spannte. Das untere Ende war gegen das elastisch nach außen und nur auf die Zehen gesetzte Bein gedrückt, das hier nach anderen Beispielen ergänzt ist. Der Bogen und der Körper des Eros stehen wie zwei gespannte Federn gegeneinander und halten sich labil in der Waage. Auch das ist neu in der Geschichte des griechischen Standbildes und eine besondere Errungenschaft der lysippischen Kunst. Die Spannung hat der Kopist allerdings nicht ganz zu erfassen vermocht, auch der Körper ist etwas weich und undifferenziert. Sehr schön dagegen ist der Kopf, der nur unter der Verwitterung gelitten hat. Das Haar ist auf dem Scheitel zu einer anmutigen Flechte geknüpft. Die vom Hinterkopf aus geordneten wie auch die Stirn und Schläfen um-

grenzenden Locken sind von einer so wohlhabend gestimmten Harmonie, daß man daran den Schüler Polyklets erkennen kann, als der sich Lysipp selbst bezeichnet hat. Die etwas elegante Kopie – das Original war aus Bronze – wird im 1. Jh. nach Chr. geschaffen sein.

Calza-Squarciapino 30 Nr. 4 Abb. 11 (Sammelaufnahme). G. Becatti, Scultura Greca II Abb. 48 (Kopf). H. Döhl, Der Eros des Lysipp – Frühhellenist. Eroten (Diss. Göttingen 1968) 53 Nr. 19. St.

3016 Fragmente eines Grabreliefs 5

Geunden in der Via della Foca. Griechischer Marmor. Zwei Bohrlöcher an den bearbeiteten Reliefrändern könnten auf eine Rahmung hinweisen. Erhaltene H des größeren Fragments 0,39 m; Br 0,295 m; H des kleinen Fragments 0,16 m; Br 0,15 m. Inv. 1102.

Auf einem einfachen Stuhl mit gedrehten Beinen und Polster sitzt eine Frau. Sie ist mit einem feingefalteten Chiton und einem Mantel aus dickerem Stoff, dessen Zipfel mit Hängegewichten beschwert sind, bekleidet und hält in der erhobenen Linken ein Alabastron. Vor dem Alabastron sieht man einen Gewandrest. Er könnte vom erhobenen Arm einer stehenden Frau stammen, die jedoch wesentlich größer gewesen sein müßte als die Figur auf dem nicht an das Hauptstück anpassenden Fragment. Das Relief wäre in diesem Fall breiter gewesen, als es die vorläufige Rekonstruktion angibt. Die weibliche Gestalt auf dem kleineren Fragment ist mit Sandalen und Chiton bekleidet. Nach dem Größenverhältnis zur Sitzenden war es ein Kind. Neben ihm steht ein dicker Vogel. Man findet solche Vögel auf Stelen griechischer Gräber öfter als Haustiere und Spielzeug der Kinder.

Die Verstorbene empfängt sitzend ihre Angehörigen. Sie bringen ihr Totengaben, wie man aus dem bedeutungsvoll emporgehaltenen Alabastron ersieht. In der Art der Darstellung lebt deutlich ein älterer Typus nach, der die Tote als Heroine auf einem Thron vor den ihr wie Adoranten nahenden Hinterbliebenen zeigte, so z. B. auf dem sogenannten Leukothea-Relief der Villa Albani (Nr. 3262). Unser Relief steht typologisch zwischen diesen Heroenreliefs und dem späteren Typus der klassischen Frauenstele.

Nach der ikonographischen Tradition und dem uneinheitlichen Stil gehört das Relief einer ionischen Kunstschnitzschule an. Vergleichbar sind Werke wie die Taubenstele (Nr. 1506), das „Leukothea“-Relief und lokrische Tonpinakes. Das Relief könnte danach durchaus großgriechisch und um 470/60 vor Chr. entstanden sein. Aber es ist unsicher, ob es sich um ein Original dieser Zeit handelt. Einzelheiten der Ausführung wie die starken, mit dem Bohrer gearbeiteten Unterschnidungen des vor dem Stuhl hängenden Mantels, die diffuse Oberfläche und der archaisch wirkende Gewandrest vor der Sitzenden lassen an eine leicht veränderte Kopie des 1. Jhs. vor oder nach Chr. denken. Wir hätten damit ein wichtiges Zeugnis dafür, daß gebildete Kunstliebhaber

sich selbst so bescheidene Werke wie diese kleine Grabstele kopieren ließen.

Calza-Squareciapino 30 Nr. 5. G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* 55 Abb. 173. Zanker, *Antike Kunst* 9 (1966) 18. Lokrische Reliefs: Zancani Montuoro, *Arch. Class.* 12 (1960) 37 ff. Taf. 1 ff. Vgl. auch hier Nr. 3266. Z.

3017 Statue einer Nymphe

7

Gefunden 1911 im Hyposzenium des Theaters: Vaglieri, *Not. Scavi* 1911, 324 Abb. 5. Weißgrauer, grobkörniger Marmor. Versintert. H 1,50 m. Inv. 110.

Die Nymphe stützt ihre rechte Hand auf einen Wasserkrug, der auf einem niedrigen Pfeiler liegt, und läßt den Blick darüberhin ins Weite schweifen. Wie bei praxitelischen Figuren ist das Bein auf der gestützten Seite entlastet. Die freie Hand ruht in der Hüfte, ohne daß es jedoch zu einer wirklichen Entspannung kommt: die Nymphe scheint mehr erwartungsvoll als ausruhend neben dem Pfeiler zu stehen. Ihrer Haltung ist dieselbe Schroffheit eigen wie der Anlage des halb herabgesunkenen Mantels. Der über den Arm gespannte und um die Hüfte gelegte Bausch faßt den enthüllten Leib wie in einen eckigen Rahmen und nimmt der Entblößung jeden Anschein eines gesuchten Reizes. Darin äußert sich die herbe Kraft des frühen Hellenismus, der in dieser Figur wahrscheinlich das erste, später oft und in raffinierteren Formen wiederholte Bild einer halb entblößten Nymphe geschaffen hat. Aber keine spätere Statue hat das Ansehen der ersten erreicht, von der sich allein in diesem Museum zwei weitere Kopien befinden (Nr. 3000 und Nr. 3145). Vielleicht war die Nymphe Leukothea gemeint, die in der Hafenstadt in besonderen Ehren stand. Das Diadem braucht einer solchen Deutung nicht zu widersprechen. Der umgestürzte Krug ist wie andere Teile der Figur unvollendet geblieben. Er sollte wohl durchbohrt werden und einen durch ein Wasserrohr gespeisten Strahl entsenden, doch ist diese Zurichtung erst eine Idee des Kopisten, der vielleicht auch das Gefäß hinzugefügt hat.

Calza-Squareciapino 31 Nr. 7 Abb. 13. Br. Br. 675 rechts. Lippold, *Handb.* 232 Anm. 5 mit weiterer Lit. Vgl. auch Adriani, *Not. Scavi* 1938, 177f. A. Blanco, *Museo del Prado, Cat. Escult.* Nr. 65.-E. Vermeule-v. Bothmer, *Am. Journ. Arch.* 63 (1959) 342 Taf. 79, 16. B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenist. u. röm. Zeit* 15. Eine Replik steht auch im Treppenhaus des Palazzo Correale in Sorrent. Eine Besprechung der zahlreichen Kopien und der späthellenistischen Weiterbildungen wäre zu wünschen. Papaspyridi-Karusu, *Röm. Mitt.* 76 (1969) 254 ff. Taf. 83, 3 (Replik aus Luku) hält schon den Typus Ostia für späthellenistisch, was durchaus diskutabel ist. St.

3018 Apollonstatue

9

Kleinkristallinischer Marmor. Die Zusammenfügung von Kopf und Körper wird R. Calza verdankt. H 1,32 m. Inv. 117.

Der jugendliche Apoll stützt seinen Arm auf einen Lorbeerbaum. Die Attribute (wahrscheinlich Pfeil und Bogen) sind nicht erhalten. Auf dem breiten, ausgewachsenen Athletenkörper sitzt ein fast knabenhaft anmutendes Gesicht. Das lange Haar wird von einem Stirnreif

zusammengehalten. Über der Stirnmitte teilt es sich in ornamental gebreite Strähnen mit geringelten Enden, an den Schläfen fällt es in Korzieherlocken herab, und über dem Nacken ist es in Form eines Strophion aufgenommen. Der entlastete Stand drückt sich in der starken Senkung der linken Hüfte aus. Schulter und Kopf sind zur Gegenseite geneigt. Die sanfte Kopfwendung und der ziellose Blick geben der Statue einen stark sentimental Ausdruck.

Der Statuentypus ist in mehreren Kopf- (Nr. 2085) und Körperrepliken überliefert. Die Frisur stimmt bei den verschiedenen Repliken einigermaßen überein. Die Gesichtsform, das Volumen des Körpers, seine Durchbildung und Bewegtheit dagegen weichen stark voneinander ab. Der Rumpf der Statue in Ostia läßt in seiner plastischen Substanz ein frühklassisches Vorbild vermuten, dessen Körpermodellierung jedoch ganz in antoninischem Geschmack verändert ist. Noch stärkere Abweichungen vom klassischen Vorbild weist der Kopf auf. Die knabenhaften Formen und der melancholische Ausdruck sind einer objektiver erscheinenden Kopfreplik in London fremd. Die Diskrepanz zwischen knabenhaftem Kopf und ausgewachsenem (aber unmuskulosem) Körper bestimmt den klassizistischen Gesamteindruck der Statue. Eine zweite fast ganz erhaltene Replik in Tripolis verändert das klassische Vorbild noch stärker, so daß man von diesem nur eine sehr umrißhafte Vorstellung gewinnen kann. Es ist möglich, daß es in den Umkreis des Omphalosapoll gehört. – Die Doppelherme der Sammlung Barracco (Nr. 1896) ist meines Erachtens nur eine Variante desselben Kopftypus.

Calza-Squareciapino 32 Nr. 9 Abb. 15. Zum Typus: Amelung, *Festschr. für P. Arndt* 92 ff. (Zuweisung in die Schule des Omphalosapoll). V. Poulsen, *Acta Arch.* 8 (1937) 139 (für die Kunstgesch. des 5. Jhs. wertlos). Lippold, *Handb.* 179 Anm. 7. Berger, *Röm. Mitt.* 65 (1958) 17 Anm. 58. Statue in Leptis Magna mit neugefundenen Ergänzungen: Sichtermann, *Arch. Anz.* 1962, 446. Zur Doppelherme Barracco: Dörig, *Jahrb. d. Inst.* 80 (1965) 226 ff. (als Replik des Hermes Kriophoros angesehen). Klassizistisch bereichert, geht der jugendliche Kopf der Doppelherme in Rimini letztlich auf denselben Typus zurück: D. Ahrens, *Festschr. für M. Wegner* 74 ff. Z.

3019 Hermenbüste des Themistokles

10

Gefunden 1939 in einem Raum unbekannter Bestimmung östlich vom Cardo degli Augustales in der Nähe des Theaters. Feinkörniger weißer Marmor mit grauen Adern, gelblich verfärbt. Der Hermenschafte fehlt. Abgeschlagen sind: der vordere Teil der Nase, die Ränder der Ohren, der Bart an der l. Seite, die r. Ecke und kleine Stücke an den Rändern der Herme. Vom unteren Rand zieht sich ein Sprung durch das M der Inschrift bis hinauf zum l. Halsmuskel. Kleinere Verletzungen, vor allem Risse, befinden sich am Hinterkopf und in der Oberfläche, die auch Flecken und Wurzelfasern aufweist; außerdem ist sie durch Feuchtigkeitseinwirkung körnig und verwaschen geworden; ihre antike Glättung ist nicht mehr erhalten. H 0,50 m; H des Kopfes 0,26 m; größte Br 0,30 m. Inv. 85.

Auf dem oberen Teil einer Herme sitzt der Porträtkopf eines bärtigen Mannes, den eine in kurzem Abstand über dem unteren Rand eingegrabene Inschrift in griechischen Buchstaben als Themistokles be-

zeichnet. Es handelt sich bei diesem Werk zweifellos um eine Kopie, aber wohl nicht nach einer Herme, sondern der Kopf wird ursprünglich zu einer Statue gehört haben. Dafür spricht vor allem seine Haltung: er ist ziemlich stark zu seiner linken Seite gedreht und etwas erhoben, wobei das Kinn vorgestoßen wird. Diese Haltung bewirkt ein deutliches Hervortreten der Halsmuskeln, die nicht besonders differenziert, sondern sogar recht grob gearbeitet sind. Der Kopf ist fast ein nur an der Oberfläche gegliederter Kubus, dessen Begrenzungslinien, die den Kopfumriß bilden, fast genau waagrecht und senkrecht aufeinander stehen. Diesem Umriß fügen sich Haupt- und Bart haar sowie die Ohren ein, sie greifen nicht über ihn hinaus, sie verunklären ihn auch nicht. Die Haare sind in flachen, kurzen, in eine Spitze auslaufenden Locken gebildet, die durch Ritzlinien unterteilt sind. Manche haben eine stärkere, also betonte Mittellinie, weswegen sie eher wie stilisierte Lorbeerblätter wirken als wie Haare. Sie umspannen den Kopf vollständig, wobei ihre Spitzen in verschiedene Richtungen weisen; vom Scheitel bis zu den Ohren etwa sind sie nach vorn gegen die Stirn zu und senkrecht hinabgewendet, im Nacken teilen sie sich und laufen schräg oder waagrecht gegen die Ohren hin, wobei die Spitzen oft leicht gedreht werden. Sie begrenzen die breite und gerade Stirn in der Weise, daß sie in der Mitte tiefer in diese hineinragen, also eine konvexe Kurve bilden, deren Endpunkte in Höhe der Augenwinkel liegen. An den Seiten schieben sie sich ebenfalls in einer konvexen Linie vor und gehen in den Bart über. Dieser ist vor den Ohren schmaler, wird dann breiter und läuft in einer schrägen Linie zu den Mundwinkeln, er bedeckt also das ganze Untergesicht sowie das hohe, breite, wuchtige Kinn. Zwischen Nase und Oberlippe sitzt ein wulstartiger, nur an der Oberfläche durch feine Ritzlinien bezeichneter Schnurrbart, der sich mit zwei langen, breiten Enden über den Bart legt. Dieser ist genau so geschlossen gestaltet wie das Haupt haar, aber die einzelnen Locken sind artikulierter, bewegter, einige auch stärker plastisch modelliert, einige an ihrem unteren Ende in eine Locke eingerollt, vor allem unter dem Kinn und längs des Halsrandes.

Für das Gesicht ist ein kleiner Teil der Vorderfläche des Kubus ausgespart. Die Augenhöhlen werden von rundlich hochgeschwungenen Brauen umgeben, die weit geöffneten Augen von schmalen Lidrändern begrenzt, wobei am äußeren Augenwinkel der obere über den unteren gezogen ist und von dem Lid selbst durch eine tiefe, mit dem Meißel (nicht mit dem Bohrer) gearbeitete Furche getrennt wird. Die Augen liegen nicht in den Höhlen, sondern sind aus diesen herausgewölbt. Die Stirn ist an der Nasenwurzel zusammengezogen, so daß sie über dieser stärker hervortritt, sie wird durch eine senkrechte und eine waagrechte Falte gegliedert. Die breite, grobe Nase verschwindet in den breiten, flachen, wenig modellierten Wangen. Der breiten, etwas vorgeschobenen Unterlippe ist eine nur als schmaler, waagrecht ge-

zogener Streifen gestaltete Oberlippe, die vom Schnurrbart abgegrenzt ist, entgegengesetzt.

Die Notwendigkeit, der Erörterung der Probleme um diese Herme eine genaue Beschreibung vor auszuschicken, ergab sich daraus, daß auf Grund flüchtiger und ungenauer Beobachtung nicht immer zutreffende Schlüsse gezogen worden sind. Daß es sich um ein nicht idealisiertes Porträt handelt, ist zweifelsfrei, ebenso, daß es nach seinen Formen ins 5. und nicht ins 4. Jh. vor Chr. gehört. Seit seinem Auftauchen wurde vor allen anderen dieses Problem erörtert, da die meisten Gelehrten, die sich mit der Entstehung des Porträts bei den Griechen, allen voran B. Schweitzer, auseinandersetzen, der Meinung waren, daß das Urbild im 4. Jh. vor Chr. geschaffen wurde. Auch sahen viele in ihm Züge verschiedener Stilstufen, eine Vermischung früherer mit späteren (B. Schweitzer, V. Poulsen), eine Rückstilisierung, ja sogar eine Schöpfung des 1. Jhs. nach Chr. (G. Becatti, R. Bianchi Bandinelli) oder eine solche des 3. Jhs. nach Chr. (H. Weber). Nach jahrzehntelangen Diskussionen ist man zu der Meinung G. Calzas in dessen erster Veröffentlichung der Herme zurückgekehrt, nämlich, daß es sich nur um eine Schöpfung des strengen Stils handeln kann und daß die herrschende Ansicht über die Entstehung des Porträts im 4. Jh. vor Chr. revidiert werden müsse, was besonders auch L. Curtius vertreten hat. Man wandte sich danach intensiver der Diskussion um die Identifizierung des Hermenporträts mit einem der literarisch überlieferten Porträts des Themistokles zu und damit zugleich dem Problem der Eingliederung in einen bestimmten landschaftlichen Kunstkreis, wozu es auf Grund seines abenteuerreichen Lebens verschiedene Möglichkeiten gibt. Themistokles war ein berühmter Staatsmann und Stratege, der von 528 oder 524 bis 462 oder 459 vor Chr. lebte und Athen in den Perserkriegen durch den Bau einer großen Flotte und den damit errungenen Sieg bei Salamis 480 vor Chr. rettete. Wegen Hochverrats 471/70 zum Tod verurteilt, entfloh er nach Argos, später, zwischen 468 und 466, nach Kerkyra, von dort zu dem König der Molosser, Admetos. Endlich landete er in Asien, wo ihn Artaxerxes in Gnaden aufnahm und mit einigen Territorien belehnte, darunter mit Magnesia am Mäander, wo er fortan lebte und auch starb.

Die literarisch überlieferten plastischen Porträts des Themistokles sind folgende:

1. Thukydides (1, 138, 5), Diodoros (11, 58, 1), Plutarch (Them. 32, 4) erwähnen ein *μνημείον, τάφος*, auf dem Marktplatz in Magnesia, Nepos (Them. 10, 3) ein sepulcrum prope oppidum, in quo est sepultus, statuæ (oder statua) in foro Magnesiæ. Auf einer Bronzemünze des Antoninus Pius mit der Inschrift Themistokles ist eine nackte bekränzte Statue dargestellt mit einer Phiale in der rechten Hand und einem Schwert an der linken Seite. Wahrscheinlich handelt es sich um die heroisierte Statue des Themistokles.

2. Plutarch (Them. 22, 1-3) sah im Heiligtum der Artemis Aristoboule in Athen, das Themistokles gestiftet hatte, ein *εἰκόλιον*, das nicht nur seinen heroischen Geist, sondern auch sein heroisches Aussehen widerspiegelte.

3. Pausanias (I, 18, 3) erwähnt eine Statue des Miltiades und eine des Themistokles im Prytaneion in Athen, letztere sei von den Römern in einen Thraker umbenannt worden.

4. Schol. ad Aelius Aristides (Orat. 46, 161, 13 ff. ed. Dindorf II S. 215 f.) nennt Statuen des Miltiades und Themistokles, jede mit einem gefangenen Perser, im Dionysos-Theater in Athen. Vielleicht sind diese auf Bronzemünzen Athens aus römischer Zeit dargestellt. Außerdem gibt es noch Nachrichten über gemalte Bildnisse.

Mit welcher von diesen überlieferten Statuen man das Original unseres Hermenkopfes in Verbindung bringt, hängt nun wiederum von dessen Beurteilung ab. Diejenigen Gelehrten, die in ihm eine enge Verwandtschaft zu dem Kopf des Aristogeiton der Tyrannenmördergruppe (Nr. 1646) und zu Werken des Myron erkennen, zögern nicht, das Original in Athen in der Zeit des strengen Stils entstanden sein zu lassen (G. Calza, L. Curtius, G. Hafner, H. Diepolder). Dagegen sehen andere Gelehrte wohl Stilelemente dieser Zeit, aber nicht der athenischen Kunst in ihm und verweisen es nach Ionien (K. Schefold, D. Metzler mit attischen Elementen, A. Linfert). H. Drerup dagegen ist mit Recht der Ansicht, daß eine der literarisch überlieferten Statuen in dem Hermenkopf nicht unbedingt kopiert sein müsse, und schlägt aus vorwiegend künstlerisch-stilistischen Gründen vor, die Schaffung des Urbildes in Argos, in den frühen sechziger Jahren des 5. Jhs. vor Chr. anzunehmen.

Vielleicht stehen wir mit unseren Forschungen zur Entstehung des griechischen Porträts noch zu sehr am Anfang, als daß wir schon die Frage der landschaftlichen Eingliederung eines Werkes endgültig lösen könnten, das uns nur in einer einzigen Kopie überliefert ist und uns zwingt, unsere Vorstellungen vom griechischen Porträt im 5. Jh. vor Chr. zu revidieren. Erst wenn wir die literarische Überlieferung und die in Kopien erhaltenen Werke, die sich auf die eine oder andere Weise mit dem Themistokles verbinden lassen wie der sogenannte Alkibiades (Nr. 76), der sogenannte Iulianus Apostata (Nr. 1355), der sogenannte Aischylos (Nr. 1365) und andere mehr, einer sorgfältigen und kritischen Untersuchung unterzogen haben werden, können wir imstande sein, die Themistoklesherme in ihrer vollen Bedeutung zu verstehen. Die Herme als solche dagegen wird nicht später als im 1. Jh. vor Chr. entstanden sein, da sie in der Wiedergabe der Formen republikanischen Porträts (vgl. Nr. 1595. 1612) verwandt ist. Themistokles war der Begründer der attischen Seemacht, der ersten Kriegsflotte und des Piräushafens, deshalb ist es nicht verwunderlich, daß sein Bildnis gerade in Ostia stand, einer Hafenstadt, die nur von ihrem Seehandel lebte. Auch gehörte Themistokles zu den Gestalten der Ge-

schiechte, die gleich Leonidas (vgl. unter Nr. 1355) niemals in Vergessenheit gerieten, sondern im Gegenteil im Lauf der Jahrhunderte immer wieder zu neuen Biographien, Novellen, Anekdoten anregten.

Calza-Squarciapino 32 Nr. 10 Abb. 16. Calza, *Ritratti* 11 ff. Nr. 1 Taf. 1. G. Calza, *Le Arti* 2 (1939/40) 152 ff. Taf. 60; ders., *Crit. d'Arte* 5 (1940) 15 ff. L. Curtius, *Röm. Mitt.* 57 (1942) 78 ff. Abb. 1. 3. 5. Drerup, *Marb. Winkelmann-Progr.* 1961, 21 ff. Taf. 4. Richter, *Portraits I* 97 ff. Nr. 1 Abb. 405-408. D. Metzler, *Untersuchungen zu den griech. Porträts des 5. Jhs. v. Chr.* 1 ff. A. Linfert in *Antike Plastik VII* 87 ff. (Gesamtliteraturverzeichnis mit Angabe der Datierungen und landschaftlichen Eingliederungen durch die Autoren S. 93 f.). Knell, *Raggi* 7 (1967) 88 ff. Abb. 2. Gauer, *Jahrb. d. Inst.* 83 (1968) 140. 148 ff. Abb. 16. H.

3020 Bärtiger Herakleskopf nach einem frühklassischen Vorbild 11

1939 an der Via della Foce gefunden. Weißer italischer Marmor. H 0,21 m. Inv. 119.

Dem Kopf liegt der Statuentypus eines ruhig stehenden Herakles mit Löwenfell und Keule zu Grunde. Der Typus ist in mehreren Repliken, meist Statuetten, überliefert und wird allgemein dem Kunstkreis des Myron zugeschrieben. Die verschiedenen Wiederholungen des Kopfes schwanken in der Wiedergabe von Augen-, Mund- und Lockenformen so stark, daß vom Original nicht viel mehr als der Typus selbst erschlossen werden kann.

Der etwas kursorisch arbeitende Bildhauer spätantonijscher Zeit hat dem Gesicht einen stark psychologisierenden Ausdruck gegeben. Diese Wirkung wird vor allem durch die nuancierte Wiedergabe der Haut, die Falten über der Nasenwurzel und die empfindlichen Augenlider bewirkt. Die plastisch gebildeten Brauen, die umrissene Iris und die vertiefte Pupille geben dem Kopf einen stark porträthaftern Zug. Im Vergleich zu anderen Wiederholungen sind die Buckellocken des Haupt- und Barthaars aufgelöst. Die Einzelformen (Haarstilisierung und Augen) stehen zwischen den Statuettenwiederholungen und der Kopfreplik Ny Carlsberg; diese ist deshalb meines Erachtens wie der Kopf in Ostia nur eine Variante desselben Typus.

Calza-Squarciapino 32 Nr. 11. Zum Typus: Hafner, *Arch. Anz.* 1952, 86 ff. (mit Replikenliste). G. Fuchs, *Arch. Anz.* 1967, 407 ff. Berger, *Röm. Mitt.* 76 (1969) 66 ff. Z.

3021 Kopf der Leda 13

Gefunden 1913 am Decumanus zwischen Via della Pristina (dei Molini?) und Forum. Griechischer Marmor. H 0,23 m. Inv. 337.

Der verwitterte Kopf ist eine gute, kräftige, wohl im 1. Jh. nach Chr. geschaffene Kopie der Leda, die gängstigt zu dem von Zeus herbeigerufenen Adler aufblickte und sich, indem sie schützend ihren Mantel ausstreckte, unwillentlich vor dem Schwan auf ihrem Schoß entblöbte. Der Blick und die geöffneten Lippen lassen noch sehr schön das Pathos erkennen, das dem in der ersten Hälfte des 4. Jhs. vor Chr. entstandenen, wohl mit Recht dem Timotheos zugeschriebenen Original eigen war. Zur ganzen Statue siehe Nr. 1254. 3309.

Calza-Squarciapino 33 Nr. 13. Vaglieri, *Not. Scavi* 1913, 351 Abb. 2a. b. St.

Daneben rechts die drei Travertinblöcke mit griechischen Künstlerinschriften Nr. 3388; siehe den Nachtrag zum Museo Ostiense. – Der Jünglingskopf Nr. 3022 war bei Redaktionsschluß vorübergehend magaziniert.

3022 Idealkopf eines Jünglings, zu einer Herme gehörig 14

Gefunden in der Nekropole der Isola Sacra, Grab der Iulia Procula. Kleinkristallinischer Marmor. Reste von Bemalung vor allem am Stirnreif (rot). Die Augen sind zum Einsetzen gearbeitet. Reste des Kitts, der den Glasfluß festhalten sollte, sind erhalten. H 0,25 m. Inv. 109.

Der Kopf stammt von der Replik eines eklektischen Typus, der in Statuen der Villa Albani und der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen überliefert ist. Es handelt sich dabei um die Verbindung eines ausgewachsenen Athletenkörpers mit einem langgelockten Knabenkopf. Eine solche Kombination ist am ehesten in einem Atelier des späteren 1. Jhs. vor Chr. entstanden und wurde dann ähnlich wie andere eklektische Werke weiterkopiert. Körper wie Kopf dieses Pasticcio lehnen sich nur vage an Vorbilder der Zeit um 450 vor Chr. an. Die verschiedenen Kopfreplikanten unterscheiden sich stark voneinander. Dieser in der frühen Kaiserzeit gearbeitete Kopf steht wahrscheinlich dem vermuteten klassizistischen Typus am nächsten. Das kleine Gesicht mit seinem unsicher geführten Umriss und dem – nur in diesem Exemplar – geöffneten Mund erinnert an Werke wie den Dornauszieher (Nr. 1448. 1785) und den Kopftypus des pompejanischen Leuchterknaben aus der Via dell'Abbondanza (Nr. 1880).

Calza-Squarciapino 33 Nr. 14. G. Calza, La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra 243 Abb. 142. Zum Typus zuletzt: V. Poulsen, *Meddølelser fra Ny Carlsberg Glyptotek* 5 (1948) 31 ff. Vgl. Riccioni, *Arte Antica e Moderna* 1960 Hef 10, 135 ff. Taf. 34 a-c. P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (ungedr. Habil.-Schrift). Z.

3023 Unergänzter Torso einer Athenastatue, Nachbildung der Athena Hephaisteia des Alkamenes 16

Gefunden in der Domus der Fortuna Annonaria. Kleinkristallinischer pentelischer Marmor. Keine Ansatzspur für den Schild und das Akanthusbüschel am l. Bein vorhanden. H 1,03 m. Inv. 1113.

Der unergründete und nicht überarbeitete Torso ist besonders wichtig, weil er trotz dekorativer Ausführung die lebendige Wirkung der Gewand- und Körperbehandlung des Originals am besten bewahrt hat (vgl. Nr. 377 und Nr. 1991). Auch diese Replik ist dem Original gegenüber stark verkleinert. Athena ragt schlank auf und hatte den Kopf nach ihrer Linken, dem Hephaistos zugewendet. Das Spielbein tritt energisch aus der säulenartig wirkenden Kannelur der Peplosstiefeln hervor. In der Kniekehle und um den linken Unterschenkel entwickeln sich reiche Spann- und Zugfalten, die zu den breiten Steilfalten weich kontrastiert sind. Aus dem gleichen Gegensatz leben die weichen Hängfalten des Kolpos. Die Aegis ist schärpenartig schräg zwischen den Brüsten geführt. Unter der linken Brust liegt auf ihr

ein vollmondartig gebildetes Gorgoneion, das in seinen fratzenhaften Formen und der gewellten Haarbildung lebhaft an das Gorgoneion von einem Schilde der nur wenig jüngeren Nikebalustrade in Athen erinnert und so die Datierung des Originals in die Jahre um 416 vor Chr. bestätigen hilft, die durch die erhaltenen Fragmente der Abrechnungsurkunden gesichert ist. Dieses Original war aus Bronze, wobei das gesondert gearbeitete Anthemon (Blattwerk) unter dem Schild, den Athena in der Linken am Spielbein hielt, unter besonderer Verwendung von Zinn hergestellt wurde. Eine Kopie des Kopfes des Hephaistos ist im Vatikan (Nr. 293), ebendort auch eine Nachbildung des Basisschmuckes (Nr. 304); eine freie Nachbildung des Gottes ist die Statuette Nr. 3014. Nach den genannten Inschriften sind beide Statuen, deren Arbeit im Jahre 421/20 vor Chr. in Auftrag gegeben worden war, im Jahre 416/15 zusammen im Hephaisteion aufgestellt worden (vgl. Zeichnung S. 24).

Die Ausführung der auf dekorative Wirkungen bedachten Kopie scheint der späthadrianisch-frühantoninischen Epoche anzugehören. Calza-Squarciapino 34 Nr. 16. Becatti, *Crit. d'Arte* 4 (1939) 74 Taf. 29. Fuhrmann, *Arch. Anz.* 1941, 475. Lippold, *Handb.* 265 Anm. 4. K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom* 122. Papaspyridi Karusu, *Ath. Mitt.* 69/70 (1954/55) 77 Anm. 35. Zu dem Gorgoneion der Nikebalustrade: R. Carpenter, *Sculpture of the Nike Temple Parapet* 47 Taf. 19; E. Buschor, *Medusa Rondanini* 37 Taf. 10, 6. Die Abrechnungsurkunde: *Inscriptiones Graecae*² I 370. 371. Vgl. dazu ausführlich B. Sauer, *Das sogenannte Theseion* 233 ff. F.

3024 Athenakopf mit attischem Helm 17

Von der Piazza della Statua Eroica. Kleinkristallinischer pentelischer Marmor. Das Schulterstück erst später dazugefunden. H bis zum Rand der Büste 0,43 m. Inv. 1399.

Der von einer überlebensgroßen Statue stammende Kopf zeigt Athena mit einem attischen Helm, der mit einer hockenden Sphinx und zwei seitlich hervorspringenden Greifen verziert ist. Der Schmuck entspricht dem des Statuentypus Hope-Albani-, „Farnese“. Auch die von großen Schlangen gesäumte Aegis auf dem Schulterbruchstück ließe sich dem hochklassischen, aus dem Umkreis des Phidias stammenden Kultbild entsprechend ergänzen. Das Gesicht ist allerdings schmaler und jugendlicher, das Haar quillt weich zur Seite, anstatt wie dort – einem kräftigen Giebel gleich – die Stirn zu decken. Die Schulterlocken fehlen, und schließlich ist auch der Kopf anders gewendet. Das alles sind zwar Varianten, die sich mehr oder weniger auch bei anderen Köpfen dieses Typus finden. Doch ist ebensogut mit der Möglichkeit zu rechnen, daß hier ein anderes, durch die gleiche Helmform mit der Athena Hope-Albani verbundenes Original zu Grunde liegt.

Calza-Squarciapino 34 Nr. 17 Abb. 17. Andreao, *Arch. Anz.* 1957, 288 Abb. 79. 80. Zur Athena Hope-Albani – die Statua Albani jetzt in Neapel mit dem unzutreffenden Namen Athena Farnese – s. Lippold, *Handb.* 190 Taf. 66, 4. Langlotz, 108. *Berliner Winkelmannsprog.* 12f. Abb. 8. St.

In der Mitte des Saales:

3025 Rundaltar mit den zwölf Göttern (Dodektheon)

6

Im Mai 1940 im Attis-Heiligtum im Komplex des Heiligtums der Großen Mutter gefunden: R. Calza, Mem. Pont. Accad. 6 (1947) 210. Das Fragment mit den Köpfen von Aphrodite und Ares war im Thermenmuseum und stammt wahrscheinlich aus den Grabungen von 1867 in Ostia, die C.L. Visconti im Heiligtum der Magna Mater durchführte; die Zugehörigkeit wurde von G. Becatti erkannt. Weißer, wohl pentelischer Marmor. H 0,44 m; Dm 0,50 m. Inv. 120.

Der runde Altar, der nach der Inschrift über den Köpfen von Athena und Zeus den Zwölfgöttern gehört ($\Delta\Delta\Delta\text{EKATHEON}$), zeigt im Zentrum der Komposition den thronenden Zeus mit dem Szepter in der Linken und dem Blitzbündel in der Rechten. Unter seinem Thron befindet sich der Adler. Zeus blickt zu Hera, die – vor ihm stehend – sich entschleiern und sich ihm zuwendet: die Heilige Hochzeit des höchsten Götterpaares ist dargestellt. Links, vom Betrachter aus gesehen, steht Athena neben Zeus. Neben Athena stehen Artemis im Peplos, kenntlich am Köcher, und Apollon im langen Gewand des Kitharöden mit der Leier. Auf einem runden Altar sitzt Hestia, in Chiton und über den Kopf gezogenem Himation, das sie wegzieht. Neben ihr steht Hermes mit der Chlamys um Schultern und linken Arm und dem Petasos im Rücken. Rechts von Hera steht eine andere matronale Göttin, in der man entweder Demeter, die fast immer zum Zyklus der Zwölfgötter gehört, oder Amphitrite erkennen kann, weil der ihr nahe männliche Gott im Himation am ehesten als Poseidon zu erklären ist. Er ist zwar im Typus der Asklepios-Statue des 4. Jhs. vor Chr. wiedergegeben, aber Asklepios selbst gehört nicht zum Kreis der ehrwürdigen alten zwölf Götter. Nach Poseidon folgt Aphrodite in reicher Tracht, die sich mit dem linken Arm auf einen Pfeiler stützt. Der jugendliche nackte Gott neben ihr mit der Chlamys über der linken Schulter wird Ares sein, da er in der Rechten wohl ein Schwert hielt. Hephaistos ist der folgende Gott zu nennen, obwohl er unbärtig zu sein scheint. Aber seine Handwerkertracht und der Knotenstock in der Rechten, der auf seine Lahmheit hinweist, sichern die Interpretation.

Die Relieffiguren lassen sich mehrfach mit statuarischen Typen des späteren 4. Jhs. vor Chr. verbinden: Artemis ist im Typus der Dresdener Artemis wiedergegeben, Apollon klingt an einen spätklassischen Kitharödentypus an, Athena ist der Athena von Arezzo in Florenz (vgl. Nr. 2218) verwandt, Demeter und Hera finden ihre Entsprechung bei attischen Weihreliefs und Statuen, Ares steht dem Hermes Typus Andros-Farnese (vgl. Nr. 246, 2257) und einer Umbildung von S. Omobono im Museo Capitolino (Nr. 1656) nahe. Der thronende Zeus wird noch mehrfach auf anderen neuattischen Reliefs wiederholt und zeigt einen Anklang an den Zeus des Parthenon-Ostgiebels, wird aber eher auf eine spätklassische Umbildung zurückgehen als

auf den Parthenon-Ostgiebel selbst. Für die Rekonstruktion des Parthenon-Ostgiebels (Carpenter) läßt sich aus dem Dodektheon nichts gewinnen. Ebenso scheint die Rückführung auf eine Gruppe des Praxiteles im Heiligtum der Artemis Soteira in Megara, die Pausanias 1, 40, 3 erwähnt, höchst fraglich zu sein. Der Rhythmus der Neuattiker verbindet verschiedene spätklassische Vorbilder zu einer dekorativen Einheit. In den Köpfen von Ares und Hephaistos wird auch skopasisches Pathos deutlich. Aphrodite ist mit einem Typus der angelehnten Aphrodite aus dem reichen Stil vom Ende des 5. Jhs. vor Chr. zu verbinden.

Das merkwürdig unorganische Stehen der Figuren auf dem lesbischen Kyma der unteren Rahmung zeugt vom nachlassenden tektonischen Verständnis der Neuattiker und verhilft mit den Ornamentformen zu einer Datierung des wohl in Athen ausgeführten Werkes in die claudische oder frühflavische Epoche.

Calza-Squarciapino 31 Nr. 6 Abb. 14. Becatti, Ann. Sc. Atene 17/18 (1939/40) 85 ff.; ders., Arti Figurative 1 (1945) 33 Taf. 13, 1. Cagiano de Azevedo, Crit. d'Arte 7 (1942) 107 ff. bes. 108 Taf. 46, 4 (zu Ares). Schuhl, Rev. Arch. 31/32 (1948) 958 ff. (zur Hestia). Carpenter, Hesperia, Suppl. 8 (1949) 71 ff. Taf. 10. Bielefeld, Wiss. Zeitschr. Univers. Greifswald 1 (1951/52), Gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe Nr. 2-3, 1 ff. bes. 22 f. Becatti, Boll. d'Arte 36 (1951) 193 ff.; ders., Scultura Greca II 31 f. Abb. 15-17. Picard, Manuel III 2, 669 ff. Abb. 287, 288; 863 ff. Abb. 388, 389. Brommer, Marburg. Winkelmann-Progr. 1950/51, 3 ff. (zur Dresdener Artemis) bes. 12 Anm. 4. Fuchs, Vorbilder 144. W. Hermann, Röm. Götteraltäre 71. R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des 4. Jhs. vor Chr. 29 ff. 52 ff. Greifenhagen, 121./122. Berliner Winkelmannsprog. 1967, 21 (Hestia). Der Typus des Poseidon als „Staphylos“ verwendet auf Weihrelief in Kopenhagen: F. Poulsen, Cat. of Ancient Sculpture Nr. 233 b (doch wohl am ehesten Asklepios-Typus). F.

3026 Athenakopf mit korinthischem Helm

15

Gefunden 1926 bei der Casa dei Triclini. Großkristallinischer Marmor. H 0,47 m. Inv. 116.

Der Kopf ist im Typus derselbe wie der andere mit einem korinthischen Helm bewehrte Athenakopf in diesem Saal (Nr. 3013), anders jedoch in der Ausführung – dem etwas fleischigen Gesicht, das an das 4. Jh. denken läßt, dem ein wenig lang gerateneren oder wenigstens anders proportionierten Helm und der undifferenzierten Masse des flach gerillten Schopfes. Man wird dafür jedoch eher den Kopisten verantwortlich machen als ein anderes Vorbild unterstellen. Das gescheiterte Stirnhaar war einst von dem vorspringenden Rand des Visiers beschattet.

Calza-Squarciapino 34 Nr. 15. Becatti, Arti Figurative 1 (1945) 33 Taf. 12 b. Die Kopie ist nach H. v. Heintze gallienisch (mündliche Auskunft). St.

Sala IV

3027 Artemistorso mit Nebris

1

Aus dem Collegio degli Augustali, wo die Statue vielleicht einen Porträtkopf getragen hatte: Not. Scavi s. u. Griechischer Marmor. H 1,07 m. Inv. 1107.

Der Torso gehörte zu einer Statue der Artemis mit hoch gestrecktem Körper. Der linke Fuß war ein wenig vorgesetzt, die nackten Arme hingen locker herab oder waren leicht gebeugt. Der Kopf wird sich, dem kaum spürbaren Rhythmus folgend, leicht nach seiner Rechten gewendet haben.

Die Statue ist schon lange durch vollständigere Kopien bekannt (eine steht in der Villa Borghese, Nr. 1973), doch gibt erst der Torso einen Begriff von der Eleganz und Leichtigkeit des Werkes. Der auf den Schultern geknüpfte kurze Chiton fließt stufenweise über zwei Bänder herab, die den durchsichtigen Stoff einmal unter der Brust, ein zweites Mal an der Hüfte stauen, wobei sich die Falten zugleich in raffinierter, doch nicht peinlicher Weise vor dem Schoß zusammenziehen. Die Schlankheit wird durch das lange, schräg hängende Hirschkalbfell (Nebris) wirksam gesteigert. Es liegt unter dem oberen Band und überdeckt das untere. Noch bedachter erscheint der Gegensatz, in den das mit der glatten Seite nach außen gekehrte Fell zu dem gerippten Chiton gesetzt ist. Der Beschaffenheit und Wirkung der Stoffe ist mit Sorgfalt, zum Teil wie mit dem Ziselierstift nachgegangen, wobei es dem Kopisten jedoch weniger auf Wärme angekommen ist als auf die Präzision des offenbar in Bronze gegossenen Vorbildes.

Artemis trägt keinen Köcher, und so ist zu vermuten, daß sie auch keinen Bogen hielt. Die Nebris scheint auf einen chthonischen Kult zu deuten. Einen Anhalt für die Ergänzung bietet vielleicht die Artemis des Damophon im Heiligtum der Despoina von Lykosura, die nach der Beschreibung des Pausanias (8, 37, 4) ebenfalls eine Nebris trug und in den Händen eine Fackel und zwei Schlangen hielt. Das Original wird aus dem 2. Jh. vor Chr. stammen, die Kopie könnte antoninisch sein.

Calza-Squareciapino 35 Nr. 1. De Chirico, Not. Scavi 1941, 241ff. Abb. 17. 18. Man vergleiche Tracht und Proportionen auch mit der Artemis des bronzenen Wehrreliefs auf Delos: Lippold, Handb. 118 Taf. 115, 1. U. Hausmann, Griech. Wehrreliefs 82ff. Abb. 52. St.

3028 Statue des Cartilius Poplicola in der Gestalt eines ausruhenden Gottes oder Heros

2

Gefunden 1938 vor dem Tempel des Hercules. Hymettischer Marmor. H ohne Plinthe 1,84 m. Inv. 121.

Ein nackter Mann von schlankem Wuchs und jugendlichen Formen hat den linken Fuß auf eine zylindrische Stütze gesetzt und den Arm ausruhend auf das Knie gelegt. Um den aufgestützten Arm ist eine

Chlamys gewickelt, deren Enden zu beiden Seiten des Beines niederhängen. Der rechte Arm, die linke Hand und leider auch der Kopf sind verloren. Man würde in der Statue einen Gott oder Heros vermuten, aber die Inschrift sagt, daß der Dargestellte ein bekannter Bürger Ostias war, der sein Porträt mit einer griechischen Idealstatue verbunden hat. Die Inschrift lautet:

C·CARTILIVS·C·F
DVO·VIR·ITERVM
POPPLICOLAE

Anstelle des TERTIO am Ende der zweiten Zeile hatte einst ITERUM gestanden. Ferner ist zu erkennen, daß die dritte Zeile von einer anderen Hand stammt, also erst später hinzugefügt worden ist. Ursprünglich las man

C·Cartilius·C·F
DVO·VIR·ITERVM

Gaius Cartilius, des Gaius Sohn, wiederum Duovir. Demnach war die Statue während des zweiten Duovirats des Cartilius geweiht. Als Cartilius zum dritten Mal Duovir wurde, hat man die Inschrift korrigiert und das Cognomen Poplicola („Freund des Volkes“) hinzugesetzt, mit dem Cartilius nun geehrt worden war. Eine andere Inschrift aus Ostia überliefert, daß Poplicola insgesamt achtmal Duovir, davon dreimal als Censor (duo vir censoria potestate) gewesen ist. Der Charakter der Inschriften wie auch die Statue selbst erlauben es, Poplicola in die späte Republik und die Statue in die Zeit um 40–30 vor Chr. zu datieren. Sie ist also eins der frühen Beispiele für die dann in der Kaiserzeit weitverbreitete Sitte der Römer, Ehrenstatuen zu schaffen, indem man griechische Werke kopiert und die Köpfe durch Porträts ersetzt – statuarum capita permutantur, wie Plinius sagt (nat. hist. 35, 2).

Das statuarische Motiv des ausruhenden Gottes oder Heros mit aufgestütztem Fuß, bekannt vor allem durch den sandalenbindenden Hermes des Lysipp, hat die hellenistische Kunst mehrfach verwendet und abgewandelt. Ein Beispiel bietet der Hermes im kapitolinischen Museum (Nr. 1386), ein näherliegendes die Statue aus Cassino im Neapler Nationalmuseum, die ungefähr aus derselben Zeit wie der Poplicola stammt und gleichfalls mit einem römischen Porträtkopf versehen ist. Danach können wir uns die beste Vorstellung zwar nicht von der Physiognomie, jedoch vom Stil des verlorenen Kopfes machen. Die Statue selbst unterscheidet sich von den genannten und von anderen Beispielen durch Großzügigkeit und Frische, durch Leichtigkeit der Bewegung und besonders durch die reiche Drapierung der mit Fransen geschmückten Chlamys, die eine gewisse Selbst-

ständigkeit des Bildhauers verrät. Teilweise ist die Arbeit auch summarisch, so bei dem Stützwerk für Fuß und Arm. In welcher mythischen Gestalt sich Poplicola hat darstellen lassen, ist nicht mehr zu sagen, auch der Fundort auf der Freitreppe des Herculestempels gibt darüber keine rechte Auskunft. Man wird am ehesten an Hermes oder Theseus denken.

Calza-Squarciapino 35 Nr. 2 Abb. 18. De Chirio, Arch. Anz. 1938, 657 Abb. 17. Capitolium 16 (1941) Abb. S. 240. Carettoni, Mem. Pont. Accad. 6 (1943) 53 ff. Abb. 6 (die Statue aus Cassino ebenda Abb. 7 Taf. 1-4). R. Calza in Scavi di Ostia III 221 ff. Taf. 44-46. Über die Inschriften und die Person des Poplicola: Bloch in Scavi di Ostia III 209 ff. mit dem hier wiedergegebenen Faksimile in Abb. 93. Panciera, Arch. Class. 18 (1966) 54 ff. Zur Statue aus Cassino auch A. De Franciscis, Il Museo di Napoli Abb. 77 und zum Kopf Herbig, Röm. Mitt. 59 (1944) 85 f. Taf. 15-17. Über das statuarische Motiv: K. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos (1879); weitere Beispiele in der angeführten Lit.

St.

3029 Bildniskopf des Demosthenes

3

Der Kopf war in der Hofmauer des Bischofssitzes in Porto vermauert und wurde 1954 ins Museum übertragen. Weißer feinkörniger Marmor mit grauen Adern. Die Oberfläche ist an vielen Stellen stark beschädigt und ganz verwaschen; die Haare an der r. Schläfe, die Brauen, die Nase, fast die ganze Oberlippe, die l. untere Hälfte der l. Wange und das l. Ohr sind abgeschlagen. Die untere Hälfte der l. Wange war modern angesetzt gewesen, daher stammen die Glättung des Bruchs und das Stifloch. Die Bruchfläche mitten im Hals ist modern geglättet. H 0,31 m. Inv. 1519.

Trotz seiner schlechten Erhaltung ist der Kopf als Kopie des Demosthenes-Bildnisses zu erkennen, wie es in vielen Wiederholungen sowohl der Statue als auch des Kopfes überliefert ist. Dieses Demosthenes-Bildnis wird von der Forschung auf eine Statue des großen attischen Redners zurückgeführt, die 280 vor Chr. auf dem Markt von Athen aufgestellt und von Polyuktos gefertigt war, was Plutarch, Dem. 44, und Pausanias 1, 8, 2 berichten. Vergleiche hier Nr. 431.

Wie man vor allem an der besser erhaltenen Rückseite erkennen kann, war diese Kopie sorgfältig gearbeitet. Vergleiche auch den danebenstehenden Kopf Nr. 3030.

Calza, Ritratti 20 Nr. 10 Taf. 6. Calza-Squarciapino 35 Nr. 3. Felletti Maj, Ritratti 19 unter Nr. 18, Replikenliste Nr. 10. Hekler-Heintze 63 ff. Nr. 18. Richter, Portraits II 217 Nr. 11 Abb. 1422-1424.

H.

3030 Bildniskopf des Demosthenes

4

Von dem Gut Aldobrandini. Pentelischer Marmor mit Glimmerstreifen, am Hals bräunlich verfarbt. Die Nase ist abgeschlagen. Der Hals war vorne in zwei Teile gebrochen, die zusammengesetzt wurden, er ist an der Unterseite modern geglättet. Hinter dem l. Ohr war ein modernes Flickstück eingesetzt, das heute fehlt. Die Oberfläche muß völlig verwaschen gewesen sein, da die Formen des Gesichts und der Haare wohl im 19. Jh. so weitgehend nachgezogen wurden, daß sie modern erscheinen. Auch die beiden Bohrlöcher in den inneren Augenwinkeln stammen von dieser Überarbeitung. H 0,36 m. Inv. 92.

Trotz der schlechten Erhaltung und modernen Überarbeitung ist der Kopf als sichere Kopie des Demosthenes-Bildnisses zu erkennen. Zu diesem vergleiche hier Nr. 3029 und Nr. 431.

Calza, Ritratti 20 Nr. 11 Taf. 6. Calza-Squarciapino 36 Nr. 4. Felletti Maj, Ritratti 19 unter Nr. 18, Replikenliste Nr. 9. Laurenzi 114 Nr. 61. Richter, Portraits II 221 Nr. 11 Abb. 1501. 1502 (bezweifelt die Benennung).

H.

3031 Statue der Artemis

5

Aus dem Haus der Fortuna Annonaria. Kleinkristallinischer Marmor. Aus zwei in der Höhe des Gürtels verzapften Blöcken zusammengesetzt. Der Hinterkopf und die Arme waren aufgestützt, der Hals gebrochen. Zwischen dem Hund und dem Bein der Artemis steht der Marmor noch in der Bosse, die Beine, die Frisur und offenbar auch die untere Chitonhälfte sind nicht fertig ausgearbeitet. H 1,41 m. Inv. 84.

Die unterlebensgroße Statue zeigt Artemis ungewöhnlich weich und gleichwohl mädchenhaft spröde mit einem vollen Gesicht; das Haar ist zu der sogenannten Melonenfrisur gelegt. Der Stand wirkt leicht, doch eher vage oder ein wenig eckig als graziös, und auch die Falten des kurzen, etwas lässig von der Schulter gegliederten Chitons sind mit einer gewissen Unsicherheit, zum Teil sogar ohne Gefühl für den Körper gezogen und gelegt. Die Augenhöhlen waren zur Füllung mit Glasfuß vorgesehen, die Bohrlöcher in den Ohren zur Aufnahme metallenen Schmucks. Die Arme sind zum größten Teil verfloren, und Attribute wie Köcher, Pfeil und Bogen fehlen. Doch sichern der Hund und das über der Stütze liegende Hirschkalbfell die Deutung. Kein Zweifel, daß das eigentümliche Bild der Göttin in der amazonenhaften Tracht erst der Vorstellung eines römischen Eklektikers entsprungen ist. Die Statue ist äußerst sparsam aus zwei Blöcken und kleineren Stücken zusammengesetzt und nicht ganz fertig geworden.

St.

3032 Torso und Kopf einer überlebensgroßen Sitzstatue eines hellenistischen Gottes

7

Gefunden in der Zona sacra, nahe dem Herculestempel. Kristallinischer griechischer Marmor. Die Statue bestand aus mehreren aneinandergestellten Marmorteilen. Die über der Stirn und im Haar fehlenden Stücke waren angekittet, die fehlenden Teile des Oberkörpers, der Schultern und Arme mit Eisendübeln befestigt, deren Einlaßspuren noch zu sehen sind. Die Nase ist abgestoßen. H 1,03 m; H des Kopfes 0,44 m. Inv. 114.

Das Fragment stammt wegen der kaum bewegten Oberkörpermuskulatur von einer Sitzstatue. Der Gott neigt sein Haupt zur Linken. Die gebogene Abarbeitung an der linken Körperseite zeigt den Verlauf des über die linke Schulter herabfallenden Mantels an, der hier wahrscheinlich in Metall über einem Holzkern (vgl. Nr. 34) angestückt war.

Das Gesicht des Gottes wird von einer gewaltigen Haarfülle umrahmt. Der aus kleinen, gegeneinander züngelnden Locken gebildete Kinnbart wirkt in seiner Kompaktheit ruhig. Den halbgeöffneten Mund mit den

vollen Lippen umspielen zwei schönlinig geschwungene Haarbahnen. Über der Stirn springt das Haar auf. Über der Kalotte liegt es dicht an und wird von einem Reif zusammengehalten, unter dem es in aufgelockerten, ungeordneten und zum Teil gedrehten Strähnen züngelt und herabfällt.

Das breite Gesicht ist ein Meisterwerk feinteiliger Modellierung. Die gewölbte und gefurchte Stirn tritt über dem Nasenansatz stark vor, womit eine Einsenkung der Brauen verbunden ist. Die Augen liegen tief und eng beieinander. Mit besonderer Empfindsamkeit für die Wiedergabe der verschiedenen Stofflichkeit ist der Bartansatz an den Wangen gebildet.

Der pathetische und fast leidende Ausdruck wird von der Kopfneigung noch unterstrichen. Dieses stimmungsvolle Element und die angespannten Züge unterscheiden den Kopf von den stilistisch und ikonographisch verwandten Zeusköpfen von Otricoli (Nr. 33) und von Aigeira und deuten vielleicht auf den Heilgott Asklepios. Die differenzierte Ausdruckssprache wie die Marmorbearbeitung sind Stilmerkmale des späten Hellenismus. Charakteristisch für diese Zeit sind die Art der Verwendung des Bohrers im Haar, die zahlreichen Anstückungen, Einzelheiten wie die tiefe Einkerbung über den Augen und die Wiedergabe des Nabels.

Die mit Originalen klassischer Zeit verglichen verhärtete und wie aufgelegt erscheinende Modellierung des Körpers, vor allem die Begrenzung von Brustansatz und Rippenrand, erinnert an Werke wie den Fries von Lagina und das Prometheusrelief aus Pergamon in Berlin. Die Modellierung des Gesichtes erinnert an den Zeustondo des Heroon von Kalydon. Eine Datierung ins frühe 1. Jh. vor Chr. scheint demnach das Wahrscheinlichste. Vielleicht handelt es sich um das Kultbild eines der Tempel der Zona sacra.

Calza-Squarciapino 36f. Nr. 7 Abb. 19. De Chirico, Arch. Anz. 1938, 658 Abb. 18. Becatti, *Arti Fig.* 1 (1945) 34 Taf. 12, 1. Zum Typus: E. Thiemann, *Hellenistische Vatergottheiten*, passim (er erwähnt die Statue in Ostia nicht). Zeus von Aigeira: W.-H. Schuchhardt, *Epochen der griech. Plastik* 130f. Abb. 105. Heroon von Kalydon: Dyggve - Poulson - Rhomaïos, *Das Heroon von Kalydon* 81 Abb. 88-90. Fries von Lagina: Schober, *Der Fries des Hekateions von Lagina*, *Istanbuler Forschungen* 2. Prometheusrelief: Kraemer, *Jahrb. d. Inst.* 40 (1925) 183 ff. Abb. 1. Zum Hercules-tempel: Enc. *Arte Ant.* V 786 (Becatti). Becatti, *Bull. Com.* 67 (1939) 39. Z.

3033 Kopf eines Galliers

8

Von der Isola Sacra. Feinkörniger weißgelblicher Marmor. H 0,25 m. Inv. 95.

Das strähnige, offenbar gefettete Haar, der kurze Kinn- und Backenbart sowie der kleine Schnurrbart in den Mundwinkeln kennzeichnen den Gallier, und die heftige Neigung des Kopfes läßt auf eine bewegte Statue, auf einen Kämpfer schließen, ähnlich den stilistisch nahestehenden pergamenischen Galliern aus dem späten 3. Jh. vor Chr. (s. Nr. 2337). Allerdings fehlt dem jugendlichen Gesicht der pathetische Leidensausdruck jener vom Untergang gezeichneten Barbaren, sieht man

von den unruhig gewellten Brauen und den nur schwach gezeichneten Falten über der Nasenwurzel ab. Man kann die Glätte jedoch dem Kopisten, einem hadrianischen Bildhauer, zur Last legen, der ziemlich summarisch gearbeitet hat, ohne den Versuch, die einzelnen Züge zu beleben. Auch der Einfluß seines eigenen Zeitstils ist nicht zu verkennen.

Calza-Squarciapino 37 Nr. 8. G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra* 235f. Abb. 133ff. St.

Im rechten Durchgang zu Saal VI, links:

3034 Statuette des Sarapis

2

Aus der Via della Foce, Bottega di Fruttivendolo. Kleinkristallinischer Marmor. H 0,24 m. Inv. 1125.

Die Statuette, die wohl aus antoninischer Zeit stammt, ist bis auf den linken Arm vollständig erhalten und vermag deshalb, so klein sie ist und so wenig sie auch durch Feinheit im Detail hervorsteht, eine bessere Vorstellung von dem hochberühmten Kultbild des Sarapis in Alexandria zu geben als mancher größere Torso. Der Gott sitzt auf einem hohen Thron, einen Schemel unter den sandalengeschmückten Füßen, und läßt die Hand auf dem dreiköpfigen, schlangengeschwänzten Höllenhund ruhen, der zu seiner Rechten sitzt. In der Linken hielt er ein hohes Szepter. Sein düsteres Antlitz ist von Haar und Bart umwuchert, auf dem Kopf trägt er den Modius, ein Kornmaß, zum Zeichen seiner unterweltlichen Fruchtbarkeit. Den Oberkörper des halbbarbarischen Gottes bedeckt ein dicker Chiton mit kurzen Ärmeln, während die klassischen Vatergottheiten Griechenlands die Brust offen tragen. Das einst in übermenschlicher Größe und in dunklem Material gearbeitete Kultbild – wahrscheinlich ein Werk des Bryaxis aus dem 4. Jh. vor Chr. – muß von düstermajestätischer Wirkung gewesen sein (Weiteres bei Nr. 44. 1942. 3353).

Calza-Squarciapino 45 Nr. 2. St.

3035 Statue der Artemis

9

Aus der Domus del Protiro. Großkristallinischer Inselmarmor. H 1,33 m. Inv. 4.

Die Statue gehört zu jenem Typus, der auf Münzbildern von Patrai erscheint und offenbar mit dem dortigen Kultbild der Artemis Laphria identisch ist (vgl. Nr. 375). Die Göttin trägt einen kurzen Chiton mit Gürtung und einem über einen zweiten Gürtel hängenden Bausch und darüber eine Chlaina, die sie über die linke Schulter geworfen und um den Leib gewickelt hat. Sie steht ruhig mit dem Bogen in der linken Hand und müßte, den anderen Darstellungen zufolge, die rechte in die Hüfte gestützt haben. Hier läßt sie der Kopist anscheinend wie auf der Jagd nach ihrem umgehängten Köcher greifen, womit er dem Werk seinen eigentlichen Charakter nimmt. Im Ganzen ist die Kopie

bescheiden und handwerklich. Das unterlebensgroße Format hat sie mit den meisten Repliken gemein, die oft nur als kleine Motivbilder dienten. In kolossaler Größe ist dagegen ein verwandter Typus überliefert, die sogenannte Artemis Sevilla-Palatin (Nr. 1493. 2107), in der diese wohl aus der Wende vom 4. zum 3. Jh. vor Chr. stammende Fassung der au ruhenden Göttin eine hochhellenistische Steigerung erfährt.

Calza-Squarciapino 37 Nr. 9. Über den Typus: Anti, Ann. Sc. Atene 2 (1915) 181 ff. Siehe auch E. Paribeni, Sculture di Cirene 70 Nr. 157 Taf. 93 und Lippold III 2, 203 Nr. 68 Taf. 96. Weiteres bei der Statue im Vatikan Nr. 375; vgl. auch das Relief Nr. 3321.

3036 Büste des sogenannten Hippokrates

10

Gefunden 1939 im Grabbau 107 innerhalb des Grabbezirks des Demetrius auf der Isola Sacra (vgl. dazu auch Nr. 3119 und 3122). Gelblich verfärbter grobkörniger Marmor. Die r. Seite der Stirn mit der äußeren Hälfte des Auges und der vordere Teil der Nase sind weggebrochen. Kleinere Beschädigungen befinden sich an einigen Stellen der Oberfläche, vor allem am Rand des Sockels. Das Stück zwischen Büste und Stele ist modern. H der Büste 0,46 m. Inv. 98.

Die kurze, nackte Büste, die mit einem nicht geglätteten runden Sockel aus einem Block Marmor gearbeitet ist und auf der linken Schulter die Falten eines Mantels trägt, wurde in einem Grabbau innerhalb des dem Arzte C. Marcus Demetrius gehörenden Bezirks gefunden, allerdings nicht in situ, sondern neben zwei Stelen auf dem Boden liegend. Die Stelen sind 1,30 und 1,15 m hoch und tragen je eine griechische Inschrift, ihre Basen sind nicht erhalten. Auf der Oberfläche der kürzeren befindet sich in der Mitte eine Vertiefung zur Einlassung eines Dübels. Die Inschrift auf ihr lautet:

*βραχὺς ὁ βίος, | μακρὸν δὲ | τὸν κατὰ γᾶς | αἰῶνα τελε | [v] τῶμεν
βρο | τοί. πᾶσι δὲ | μοῖρα φέρει | θαι δαίμο | νος αἰσαν, | ἅτις ἀντύχη.*

„Kurz ist das Leben, aber lang die Lebenszeit unter der Erde, die wir Sterblichen mit unserem Ende antreten. Alle haben Teil an dem Schicksal, zu gewinnen gottgewirktes Los, in welcher Gestalt es auch immer trifft.“ (Hommel s. u. 141).

Aus diesem Befund zog man folgende Schlüsse: die Inschrift wurde mit einem überlieferten Aphorismus des Hippokrates erklärt und die männliche Büste für ein Bildnis desselben, da sie mittels eines verlorenen (heute ergänzten) Zwischenstücks, zu dessen Befestigung die Einlassung auf der Stele diente, auf dieser aufgesetzt gewesen wäre. Ferner führte man die Inschrift auf Pindar zurück und sah deswegen diesen in der Büste wiedergegeben. Endlich stellte man fest, daß der Text auf Grund von Metrik, Wortzahl, Sprache und Stil euripideischer Herkunft sein müsse. Damit entfiel bereits ein Hauptargument für die Benennung der Büste als Hippokrates. Dagegen könnte man weiter angeben, daß die Zusammengehörigkeit von Stele und Büste keineswegs sicher ist, ja, daß vieles dagegen spricht. Beide schämen

aus verschiedenem Marmor und verschieden bearbeitet zu sein, ihre Oberfläche ist auch verschieden verfärbt. Beide sind nicht in situ gefunden, sie können von verschiedenen Orten dorthin verschleppt sein, was auch für andere in der Nekropole gefundene Skulpturen gilt. G. Calza dachte sogar daran, daß viele von ihnen in der Nekropole versteckt und in Sicherheit gebracht wurden. Ferner werden in einer Inschrift Demetrius und die Munatia Helpis als Inhaber des ganzen Bezirks genannt, wobei irgendein Hinweis auf ein Grab des Demetrius selbst fehlt, womit auch der Vorschlag, dessen Bildnis in der Büste zu erkennen, hinfällig wird. Und schließlich ist es keineswegs gesichert, daß dieser Demetrius identisch ist mit dem Leibarzt des Marc Aurel, die Inschrift nennt nämlich nur seinen Namen: *K. ΜΑΡΚΙΟΣ ΔΗ [ΜΗΤΡΙΟΣ] ΑΡΧΙΑΤΡΟΣ*. Die Büste ist trocken, aber gut gearbeitet, ihre Oberfläche fein geglättet, an der Rückseite allerdings rau gelassen. Mit dem Bohrer ist nur die geöffnete Mundspalte ausgeführt. Nach der Art der Marmorarbeit würde man die Büste in trajanisch-hadrianische Zeit datieren, keinesfalls in spätantoinische. Sie wird nach einer Sitzstatue kopiert sein, da der Kopf ohne Hals auf den Schultern sitzt, leicht nach hinten geworfen und aufgerichtet ist. Die rechte nackte Schulter ist sehr naturalistisch, knochig und eingefallen, gestaltet. Das Bildnis gibt also einen alten Mann wieder, der einen spärlichen Haar Kranz um eine große Glatze und einen kleinen Schopf über der Stirn trägt.

Von dem Bildnis gibt es noch weitere vier Repliken, so daß also ein bekannter Mann dargestellt sein muß. Die Benennung auf Hippokrates ist, wie wir oben gesehen haben, nur eine schwache Hypothese, der außerdem noch die Münzbilder widersprechen. Diese sind auf Kos im 1. und 3. Jh. nach Chr. geprägt und zeigen einen Kopf mit einem steilen Profil und dichten, die Stirn eckig begrenzenden Haarwuchs. Muß die Benennung einstweilen offenbleiben, so kann man doch die Entstehung der Originalschöpfung in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. vor Chr. annehmen. Die gesteigerten Formen des Chrysisbildnisses (Nr. 1357) sind glatter und trockener geworden, die Anlage von Kopf- und Barthaar ist schematischer, der Ausdruck weniger gespannt und weniger kraftvoll. Deswegen wird unser Bildnis von diesem abzurücken und in die Nähe des Karneadesporträts zu setzen sein.

Calza, Ritratti 17 Nr. 6 Taf. 4. Calza-Squarciapino 37 Nr. 10 Abb. 20. G. Calza, La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra 244f. Abb. 144. 145 (Funderbericht). Becatti, Rend. Pont. Accad. 21 (1945/46) 123 ff. Abb. 2-4. 7 (Hippokrates). Guarducci, Rend. Pont. Accad. 21 (1945/46) 143 ff. (Hippokrates-Text). Ch. Picard, Comptes Rendus des Séances. Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres 1947, 317 ff. Abb. 1. 2. Mingazzini, Rend. Pont. Accad. 25/26 (1949/51) 33 ff. Abb. 1 (Pindar). Frassinetti, Giorn. It. di Filologia 4 (1951) 1 ff. (Pindar-Text). Enc. Arto Ant. IV 182 Abb. 221 (Becatti). Hommel, Epigraphica 19 (1957) 109 ff. Taf. 1 (Euripides-Text). Heckler-Heintze 70f. Taf. 82. Hafner, Gnomon 35 (1963) 617 f. (Demetrius). Th. Lorenz, Gallerien von griech. Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern 8f. 48 ff. (Kleanthes). Richter, Portraits I 152 Nr. 1 Abb. 855-857. Frel, Contributions 37 Ann. 183 (Philemon, Künstler Eubulides). Münzen: Scheffold, Bildnisse 172, 24. 25. Richter.

Portraits I Abb. 872-874a-c. Karneades; Schefold, Bildnisse 140, 3. 4. Hekler-Heintze 44. 70 Taf. 64. 65. Richter, Portraits II 248 ff. Zu anderen auf Hippokrates bezogenen Bildnissen: Bernoulli, Griech. Ikon. I 166 ff. Schefold, Bildnisse 217 f. Richter, Portraits I 153 f. Vgl. auch Nr. 3254. H.

3037 Gruppe mit einem reitenden Kind

11

Gefunden 1930 auf der Isola Sacra: G. Calza, Not. Scavi 1931, 524 ff. Abb. 8 Taf. 16. Lunensischer Marmor. H 0,69 m. Inv. 33.

Die Gruppe zeigt einen auf einem Maultier reitenden Knaben, hinter dem ein bäurisch gekleideter Mann herläuft. Das Kind wendet sich vergnügt zu seinem Begleiter um und hält sich dabei vorn und hinten an der breiten Reitdecke fest, über die an langen Schnüren vier Gänse und als Gegengewicht nach der anderen Seite ein Weinschlauch hängen. Um den Hals des Maultieres hängt eine Glocke. Die mit Liebe, doch wenig Kunst geschilderte Szene gleicht dem idyllischen Bild eines Paares, das zum Verkauf der Gänse auf den Markt zieht oder sich auf dem Heimweg befindet. Aber es hieße wohl die Familiarität der Darstellung überschätzen, wollte man annehmen, ein Bauer habe auf dem Weg in die Stadt sein Söhnchen mitgenommen und zum Vergnügen einmal reiten lassen. Es sieht eher aus, als sei das Kind die Hauptperson, der Mann nur ein Diener, der seinem jungen Herrn mit der Peitsche oder Gerte folgt. Die Deutung gibt die Kleidung des Knaben: es ist ein Pantherfell, das auf den jungen Dionysos weist. Die Gänse ließen sich als Opfergaben verstehen, die man in ein fern gelegenes Heiligtum bringt, wenn hier nicht eher ein hellenistisches Bild des auf seinem Maultier reitenden, vielleicht von Pan oder anderen Gefährten begleiteten *Διόνυσος Παις* in eine rustikale Gruppe umgedeutet ist.

Das Werk ist ein liebenswertes Beispiel für die volkstümliche Bildhauerei, die sich in der im Schatten Roms lebenden Hafenstadt entwickelt hat. Als Entstehungszeit sind die Jahre von den flavischen Kaisern bis zu Hadrian vorgeschlagen worden.

Calza-Squareciapino 38 Nr. 11 Abb. 21. Cat. Mostra d'Arte Antica Roma 1932, Taf. 36. G. Calza, La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra 236 f. Abb. 135 f. A. Garcia y Bellido, Arte Romano 416 Abb. 792. F. Poulsen, Glimpses of Roman Culture 162 f. Abb. 63. Für mythologische Deutung: Picard, Atti del 7. Congr. Archeol. Class. 1961 I 415 f. Taf. 1 Abb. 6. St.

3038 Gruppe mit Satyr und Pan

12

Gefunden 1930 auf der Isola Sacra: G. Calza, Not. Scavi 1931, 524 ff. Abb. 7. Italischer Marmor. H 0,62 m; Br 0,60 m. Inv. 35.

Ein Satyr läßt sich von Pan einen Dorn entfernen, den er sich in den Fuß getreten hat. Die Gruppe, eine scherzhaft-mythologische Abwandlung des in der hellenistischen Kunst beliebten Dornausziehermotivs, ist schon bei Nr. 521 im Vatikan besprochen worden. Dort sitzt der Satyr jedoch nicht erhöht, sondern wie Pan auf dem felsigen Boden, die Figuren sind wie in ein flaches Rechteck gezwängt. Hier

ist der Umriß unregelmäßiger, aber die Flächigkeit und Reliefhaftigkeit der Anlage ist dieselbe, während eine Wiederholung im Louvre das Paar unbekümmert um jede Komposition wiedergibt. Die bei der vatikanischen Gruppe geäußerte Meinung, die strenge Rechteckform sei die ursprünglich griechische und die Wiederholungen in Ostia und Paris seien nur entartete, formlos gewordene Nachbildungen, bedarf wohl noch einer genaueren Überlegung. In jedem Fall muß die Entwicklung des Werkes aufschlußreich sein für den Weg, den eine Gruppenkomposition vom späten Hellenismus zur Kaiserzeit gegangen ist. Die Ausführung im einzelnen ist so kunstlos und volkstümlich wie bei der am gleichen Ort gefundenen Gruppe mit dem Maultier (Nr. 3037) und wohl in die gleiche Zeit zu datieren. Zum Motiv des Sitzens siehe den kapitolinischen Dornauszieher, Nr. 1448.

Calza-Squareciapino 38 Nr. 12 Abb. 22. G. Calza, La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra 238 f. Abb. 137. M. Bieber, Sculpture Hellenistic Age² 148 Abb. 633 (die Gruppe im Louvre Abb. 634). Vgl. auch Lippold III 2, 160 Nr. 11 Taf. 77. Mellink, Am. Journ. Arch. 72 (1968) 143 Taf. 55 Abb. 6 (aus Aphrodisias). St.

3039 Statue der Hygieia

13

Gefunden in den Thermen dei Sette Sapienti. Großkristallinischer griechischer Marmor. Farbreste: rot auf Mantel und Haaren. Unterarme und Hände fehlen. H 1,19 m; H der Plinthe 0,06 m. Inv. 115.

Hygieia, die Tochter des Asklepios, ist unterlebensgroß und mädchenhaft dargestellt. Sie ist mit Chiton und Mantel bekleidet. Unter den bis zum Boden reichenden Chitonfalten treten nur die Füße hervor, an denen die Göttin Sandalen trägt. Um ihren rechten Arm ringelt sich eine Schlange, in der Linken muß sie eine Schale gehalten haben. Die Göttin steht nicht ruhig in sich versammelt da – so könnte es dem Betrachter der Vorderseite zunächst erscheinen –, sondern ist in einer momentanen Bewegung begriffen, wie das kräftig zurückgesetzte Spielbein und die starke Körperdrehung deutlich zeigen. Die Art der Gewanddrapierung erinnert an Werke aus dem Umkreis des Praxiteles wie die Musen der Basis von Mantinea. Doch haben wir keinen rein klassischen Statuentypus vor uns. Die augenblicksbezogene Bewegtheit, verbunden mit der besinnlichen Neigung des Kopfes, und die Körperproportionen (kleiner Oberkörper mit schmalen Schultern und glockenförmig sich verbreiternder Unterkörper) sind späthellenistische Züge und lassen an eine Kopie nach einer späthellenistischen Variante des klassischen Urbildes denken. Die Arbeit selbst stammt aus der frühen Kaiserzeit: die klassische Frisur bereichert ein Haarschopf im Nacken und ein Diadem. Das Faltensystem ist wohl vereinfacht. In der empfindsamen Modellierung des Gesichts hingegen scheint viel vom Reiz des Vorbildes erhalten geblieben zu sein.

Calza-Squareciapino 38 Nr. 13. De Chirico, Boll. d'Arte 30 (1936) 518 ff. Abb. 1. 2. 4. 5. Musenbasis von Mantinea: Lippold, Handb. 238 Taf. 85. Für die späthellenistische Datierung des unmittelbaren Vorbildes vgl. eine Korastatue in Kos: R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des 4. Jhs. vor Chr. 18 Taf. 4. Z.

In der Mitte:

3040 Satyrkopf

14

1927 in den Thermen des Forums in Ostia gefunden. Großkristallinischer Marmor. Vielfach bestoßen. H 0,27 m. Inv. 97.

Der Kopf des lachenden jugendlichen Satyrn stammt von einer bewegten Statue. Der Trabant des Dionysos trägt einen Pinienkranz im kurzen, dicksträhnigen Haar und hat besonders lange und spitze Ohren und zwei kleine Hörnchen über der Stirn. Zusammen mit anderen Köpfen spiegelt er wohl ein hellenistisches Werk des späten 2. oder frühen 1. Jhs. vor Chr. wider. Die hellenistische Form wird in dieser antoninischen Replik nur im allgemeinen wiederholt, am meisten hat davon das Gesicht mit seinen sich überkreuzenden Bewegungsrichtungen bewahrt.

Calza-Squarciapino 38 Nr. 14. Unpubliziert. Ähnliche Köpfe vielleicht desselben Typus: ehemals Beynruhen Privatbesitz (EA. 4388/9); Paris, Louvre, aus Arles (Giraudon 2059); Wien, ehem. Sammlung Lanckoronski (Replik); Grand-Saconnex, Sammlung Sarasin (EA. 1921). Zur Ikonographie: B. Schweitzer, Antiken in ostpreuß. Privatbesitz 167 ff. Z.

Sala V

Links vom Eingang:

3041 Marmorgruppe und Wandbild der Drei Grazien

1. 2

Marmorgruppe: Von der Via del Tempio Rotondo. Grau-weißer Marmor. H ohne Basis 0,42 m; H mit Basis 0,47 m. Inv. 182. Wandbild: Von der Isola Sacra, Grab 77. H 0,657 m; Br ca. 0,50 m. Inv. 10 033.

Die sich zärtlich umfassenden nackten Mädchen sind eine verkleinerte, anspruchslose Nachbildung der Drei Grazien, die durch die mangelhafte Erhaltung noch unscheinbarer geworden ist. Die Römer haben die späthellenistisch-klassizistische Gruppe oft reproduziert und die Maler der Renaissance sie aufs neue in zahlreichen Variationen wiederholt. Auch in der pompejanischen Wandmalerei war das Motiv beliebt, und über der Marmorgruppe sieht man ein Bild aus der Nekropole von Ostia, das aus einem Grab des späteren 2. Jhs. nach Chr. herausgelöst ist. Die Mädchen sind leicht und mit sicheren Umrissen auf den gewölbten Grund gesetzt, auf dem sie ohne Standlinie schweben. Auch in der Zeichnung tritt das körperhafte, anatomische Detail zurück. Umso reicher sind die Farben nuanciert. Die stärkere Tönung der mittleren Grazie soll sie offenbar als Vordergrundfigur hervorheben.

Die Verwendung als Grabschmuck ist vielleicht nicht zufällig, denn die Gruppe erscheint auch auf Sarkophagen (Nr. 2117), und auf einem Relief im Vatikan sieht man sie neben Asklepios, dem ein von Hermes geleiteter Adorant naht (Nr. 46). Das läßt vermuten, daß man in den Grazien nicht nur die Anmut, sondern auch die guten Geister und

Kräfte des Lebens verehrt hat. Über das Original der Gruppe und das Verhältnis von Malerei und Plastik siehe Nr. 208.

Die Statuengruppe: Calza-Squarciapino 39 Nr. 1. Das Wandbild: ebenda Nr. 2. G. Calza, La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra 135 ff.; s. auch E. Schwarzenberg, Die Grazien (die statuarische Gruppe ebenda 39 ff.). St.

Daneben die Statuette der kauernenden Aphrodite Nr. 3051, s. u. – Vom Eingang rechts:

3042 Athletenkopf

3

Gefunden im Corridoio di servizio delle Terme del Foro. Marmor geringer Qualität. Nasenspitze fehlt; Bestoßungen. Die Ohren waren zum Teil verdeckt, der Schädel aufgerauht für Metallhaare oder -bedeckung. Eine Reihe von Bohrlöchern mit Resten von Eisennägeln zeigen an, daß ein Kranz im Haar lag. H 0,32 m mit Hals; H ohne Hals 0,28 m. Inv. 93.

Ideal- und Porträtformen sind bei diesem Kopf in eigentümlicher Weise miteinander vermischt. Das Gesicht erinnert in seiner breiten Anlage und den schmalen Augen mit den kräftig abgesetzten Lidern an frühklassische Köpfe wie den Diskobol des Myron. Der fleischige untere Teil des Gesichts, die vollen Wangen und der kleine Mund mit den aufgeworfenen Lippen dagegen entfernen sich weit von klassischer Formensprache. Die geschwellenen Ohren sind ausgesprochen häßlich gebildet. Am Schädel war mittels Bohrlöchern ein großer metallener Kranz befestigt und bedeckte die aufgerauhte Kalotte.

Es könnte sich, wie R. Calza vermutet, um die Statue eines siegreichen Athleten handeln, der sein Bild aus Verehrung für die klassischen Palästriten in klassischen Formen bilden ließ. Doch bleibt es unsicher, ob wirklich eine bestimmte Person gemeint ist. Die Idealformen jedenfalls sind als bewusste Zutat zu verstehen. Die Vermischung von idealen und individuellen Bildungen ist in der kaiserzeitlichen Idealplastik häufig zu beobachten. Die Arbeit zeigt eine stark differenzierende Wiedergabe des Fleisches und gehört wohl in flavische Zeit. Calza-Squarciapino 39 Nr. 3. Calza, Ritratti 24 Nr. 17 Taf. 10. 11. Z.

Auf dem Sockel links vom Eingang und weiter, fortlaufend:

3043 Archaische Korenstatuette

4

Gefunden 1920/22 im Corridoio di servizio delle Terme del Foro. Feinkörniger Marmor. Der Kopf, Teile der Arme und die Füße fehlen. Die Statuette ist vielfach bestoßen. H 0,72 m. Inv. 974.

Die Kore kann als ein Muster kapriziösen eklektischen Stils gelten. Sie ist aus archaischen, klassischen und hellenistischen Formelementen aufgebaut. Der Schrittstand mit den durchgedrückten Knien, das Raffes des Gewandes mit der (verlorengegangenen) Linken, die vorgestreckte Rechte und der schräg zwischen den Brüsten verlaufende Gewandbausch ahmen spätarchaische Korenstatuen nach. Ganz anders die Proportionierung mit den kräftigen Beinen und dem breiten Becken im Gegensatz zum überkleinen Oberkörper mit den schmalen

Schultern: hierin haben späthellenistische Gewandstatuen als Vorbilder gedient. Das ganze Gewand ist ein Phantasiegebilde des Künstlers, es entspricht in keinem Teil einem wirklich getragenen Kleidungsstück, sondern ist aus einzelnen Chiton-, Mantel- und Peplosmotiven zusammengestellt. Um die durch Steifalten betonte Mitte sind die Faltenzüge in gegenläufigen Bewegungen höchst kunstvoll angeordnet. Erfunden wurde diese Art von archaisierenden Werken im späten Hellenismus. Die kaiserzeitlichen Bildhauer haben die einzelnen Typen meist nur allgemein wiederholt und aufs vielfältigste variiert. Unsere Statue ist zwei späthellenistischen Karyatiden aus dem Theater von Milet und der sogenannten pergamenischen Tänzerin in Berlin verwandt, gehört aber der Kaiserzeit an.

Calza-Squarciapino 39 Nr. 4. Unpubliziert. Vergleiche H. Bulle, *Archaisierende griechische Rundplastik*, Abh. Münch. Akad. 30, 2 (1918): dort Abb. 42 Karyatide aus Milet und Abb. 43 pergamenische Tänzerin. Heidenreich, *Arch. Anz.* 1935, 668 ff. Rumpf, *Arch. Anz.* 1936, 52 ff. Z.

3044 Statue des Priap

5

1940 in den Terme del Foro gefunden. Feinkörniger Marmor. Reste antiker Restauration. H 0,84 m. Inv. 976.

Der lange Chiton, der auf der rechten Schulter geknüpfte Mantel und das um die Hüften geschlungene Tierfell sind die für Priap charakteristische Gewandung (vgl. Nr. 1699). Der alte kleinasiatische Fruchtbarkeitsgott ist in archaisierend tänzelnder Weise dargestellt. Das Gewand liegt dem Unterkörper und den Beinen eng an, wodurch das Geschlecht stark betont wird. Die Faltenmotive erinnern an schwebende Niken klassischer Zeit.

Die Statue ist ganz auf Vorderansicht gearbeitet. Von vorn gesehen beziehen sich Gewand und Körper in lebendigem Spiel aufeinander, während an den Seiten und in der Rückansicht eine blockartige Verhärtung des Gewandes zu beobachten ist. Verbunden mit der feinteiligen Ausführung und den überlängten Proportionen spricht diese Beobachtung für eine Datierung der Statue ins 1. Jh. vor Chr. Calza-Squarciapino 39 Nr. 5 Borelli, *Rend. Accad. Lincei* 1949, 340 ff. Nike von Epidaurios: *Ephemeris* 1885 Taf. 1. P. Cavadias, *Fouilles d'Epidaure* I Taf. 9, 16; 10. Z.

3045 Großes Relief mit Weihinschrift, Theseus und Proserpina (?)

6

Gefunden 1938 am Podium des Hercules-Tempels. Grauer Kalkstein, wohl Marmor von geringer Qualität; das gleiche Material wie bei Relief Nr. 3103 und Kopf Nr. 3042. Die Darstellung ist bestoßen. Die l. Seite ist für Anschluß gearbeitet und leicht abgeschragt. Die r. Seitenkante ist dagegen so schräg geschnitten, daß nur ein schmaler Grat übrig bleibt. Möglicherweise stieß hier, im Winkel von 90°, eine andere Platte an. H 1,28 m; Br 1 m; Dicke des Blockes 0,07 m. Inv. 125.

Von dem stattlichen Relief, dessen Stifter sich in der Höhe mit schönen klaren Buchstaben genannt hatte, ist nur der rechte Teil erhalten. Er überliefert uns den letzten Buchstaben seines Namens, ein S, und

den Vermerk, daß der Weihende es „de sua pecunia“, von eigenem Gelde, habe machen lassen. Dargestellt war offenbar eine Szene aus dem griechischen Mythos. Zur Rechten sitzt ein junger Heros auf einem lehnenlosen Stuhl. Ein Mantel bauscht sich um seinen Sitz und fällt ihm über das rechte Bein, das er gegen eine felsige Bodenerhebung stützt. Sein einziges Attribut, eine schmale Keule, steht auf dem gleichen Felsen. Ihr Griff wird von der rechten Hand des Jünglings umschlossen, seine Linke liegt locker darüber. Die starke Verkürzung des aus der Tiefe nach vorn greifenden rechten Armes ist nicht bewältigt. Es handelt sich um ein Motiv aus der hellenistischen Großplastik, das der Steinmetz nur unvollkommen in ein Relief übertragen konnte. Der Heros blickt auf eine junge Frau in Chiton und Mantel, die frontal vor dem Betrachter steht, mit stark ausgeschwungener rechter Hüfte. Ihr linkes Bein ist entlastet zur Seite gesetzt, der Fuß mit der hohen Sandale wird zum Teil von dem erwähnten Fels verdeckt. Die Göttin oder Heroine wendet den Kopf nach links hin, von dem Jüngling weg. Ihr Haar ist einfach gescheitelt und hochgesteckt. In der gesenkten Rechten hielt sie einen Gegenstand, den man als Fackel ergänzen darf, während ihre erhobene Linke mit einer manierierten Gebärde den gebauschten Mantel umfaßt. Beide Gestalten blicken auf die verlorene Szene links. Über diese kann man nur Vermutungen wagen. Wegen des Fundorts beim Tempel des Hercules könnte man bei dem Jüngling mit der Keule an diesen Heros denken, doch sein Typus spricht für Theseus. Die junge Frau mit der gesenkten Fackel ist vielleicht, wie Parallelen nahelegen, Proserpina. Das Ganze mag die Einweihung des Theseus in die Mysterien von Eleusis dargestellt haben oder – wahrscheinlicher – eine Szene in der Unterwelt. Da Theseus durch seinen Freund Hercules aus dem Hades befreit wurde, war möglicherweise auch dieser Heros abgebildet. Das mythologische Thema, das Format und die Zurichtung an den Seiten sprechen nicht für ein einfaches Weihrelief, sondern für die Verkleidungsplatte eines Altars oder einer Basis. Wahrscheinlich haben Sockel griechischer Kultstatuen, die mit mythologischen Szenen geschmückt sein konnten (vgl. Nr. 304), als Vorbild gedient. Der Stil ist noch weit von dem augusteischen Klassizismus entfernt. Er weist in die Zeit der späten Republik. Die sogenannte Ahenobarbus-Ara läßt sich für das Verhältnis zwischen Figuren und Reliefgrund und für die unbeholfenen Verkürzungen vergleichen. Im Antlitz des Theseus liegt hellenistisches Pathos.

Calza-Squarciapino 40 Nr. 6 (mit überzeugender Deutung des sitzenden Jünglings). Ein ähnlich Sitzender in der hellenistischen Plastik: Ph. W. Lehmann, *Roman Wall Painting in the Metrop. Mus. New York* 139f. Abb. 71. Proserpina mit gesenkter Fackel: G. E. Mylonas, *Elousis* Abb. 69. 84. Zur „Ahenobarbus-Ara“: H. Kähler, *Seethiasus und Censur*. S.

3046 Archaistischer Athenakopf

8

Gefunden 1938 auf der Isola Sacra, Tomba di G. Procula, Italischer Marmor. H 0,28 m. Inv. 104.

Der Künstler des archaischen Kopfes lehnt sich an spätaraische Korenstatuen an. In dem in der Stirnmitte gescheitelten Haar liegt eine mit Lotosblüten und Rosetten verzierte Stephane, die sich für den zur Seite tretenden Betrachter als aufgebogener Helmrand erweist. Damit ist der Kopf als Athena bezeichnet. Die Haare sind sorgfältig in Strähnen geordnet und fallen in breiten Bahnen an beiden Wangen herab. Reste von dichten Schulterlocken sind erhalten. Während Stirn, Brauen und Nase archaisch stilisiert sind, haben die Augen, Mund- und Kinnpartie ein ganz naturnahes Gepräge. Der Reiz des kleinen Werkes besteht in der raffinierten Verbindung der verschiedenartigen Stilmittel. Die etwas verhärtete Formgebung und die Porträtzüge erinnern an claudische Bildnisse.

Calza-Squarciapino 41 Nr. 10. G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra* 241 Abb. 139. Herdejürgen, *Madrid. Mitt.* 9 (1968) 221 f. Taf. 66b. Z.

3047 Statue des Perseus

9

In den Jahren 1933 oder 1934 gefunden: *Arch. Anz.* 1934, 435 Abb. 3. Großköpfiger griechischer Marmor mit roten Farbspuren im Auge. Aus zahlreichen Bruchstücken zusammengesetzt. Von der Höhe des l. Knies führte eine große Marmorstütze zum Arm. H 1,60 m. Inv. 99.

Der jugendliche nackte, nur mit einer Chlamys bekleidete Heros hält in der Rechten das Medusenhaupt. In der Linken lag einst das Sichel-schwert, dessen Spitze den Oberarm berührte. Sein Blick geht gleichgültig in die Weite, als sei ihm nicht bewußt, welch gefährliche Beute sich in seiner Hand befindet. Aber wir sehen auch anstelle der Fratze der Meduse ein sanftes Mädchengesicht mit erloschenen Augen und fast wie zum Schmuck um den Hals gelegten Schlangen, dessen Anblick man keine versteinernde Wirkung mehr zutrauen möchte. Das ist keine Ausnahme, und die Hydra hat in der Antike dieselbe Verwandlung zum Menschlichen durchgemacht. Dennoch wird deutlich, daß es sich nicht um die Kopie einer klassischen Perseusstatue handelt, sondern um das Werk eines wohl hadrianischen Eklektikers, der sich an Vorbildern wie dem Meleager des Skopas (Nr. 97, Köpfe Nr. 2220, 2221, 2330) orientiert hat. Die Stütze hinter dem rechten Bein hat die Form des Meeresungeheuers, das Perseus vor der Befreiung der Andromeda erschlagen mußte. Die Füße sind abgebrochen, so daß man nicht mehr sagen kann, ob sie die üblichen Flügelschuhe getragen haben.

Calza-Squarciapino 41 Nr. 9 Abb. 23. Lippold, *Handb.* 289. K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums* 103f. G. Hafner, *Gesch. der griech. Kunst* 310f. Abb. 321. Tölle, *Jahrb. d. Inst.* 81 (1966) 162. Arnold 199f. 206. Zur schlafenden Meduse: Schauenburg, *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* (1963) 31f. St.

3048 Archaistischer Korenkopf

10

1939 in der Domus della Fortuna Annonaria gefunden. Griechischer Marmor. H 0,29 m. Inv. 102.

Die Bearbeitung des kleinen Büstenausschnittes zeigt, daß der Kopf zur Einlassung in eine Statue bestimmt war. Nach der Haaranordnung muß es eine archaische Kore gewesen sein. Wie bei den spätaraischen Mädchenfiguren von der Akropolis ist das Haar über der Stirnmitte gescheitelt, wird von einem Diadem mit Rosetten bekrönt und fällt in breiter, dem Hinterkopf anliegender Bahn auf den Rücken. Wenige dickere Strähnen lösen sich hinter den etwas zu groß geratenen Ohren auf beiden Seiten aus dem Verband und ringeln sich vorn auf den Schultern. Das dem Kopf anliegende Haar ist in streng parallel geführte Strähnen aufgeteilt und verläuft in gleichmäßigen Wellenlinien. Auch das Haarkompartiment über den Schläfen geht auf archaische Vorbilder zurück, doch liegen die Locken hier nicht wie bei den archaischen Koren dicht beieinander, sondern hängen um des dekorativen Effektes willen locker wie Kettchen zwischen Braue und Ohr.

Das volle Gesicht mit seinen individuellen Einzelformen um Mund und Augen steht in reizvollem Kontrast zur manieriert strengen Anordnung der Haare. Frühe Kaiserzeit.

Calza-Squarciapino 40 Nr. 8. Ähnliche archaische Korenköpfe bei Sitte, *Österr. Jahresh.* 15 (1912) 265 ff. Taf. 3. Herdejürgen, *Madrid. Mitt.* 9 (1968) 222 ff. Z.

3049 Statue des Apollon mit der Kithara

11

Aus der Casa del Protiro. Lunensischer Marmor. H 1,29 m. Inv. 3.

Apollon hält in der Linken eine auf einem Baumstamm abgesetzte Kithara, in der Rechten wohl ein Plektron, das mit der abgebrochenen Hand verlorengegangen ist. Aber der frontal und aufrecht wie ein traditionelles Standbild dargestellte Gott scheint keiner musikalischen Stimmung hingegeben, und da auch der Mantel nicht wie bei einem Kitharöden, sondern nach römischer Weise drapiert und um die Schultern gelegt ist, haben wir, wie bei der Perseusstatue hierneben (Nr. 3047), zweifellos ein epigonales römisches Werk, nicht die Kopie einer griechischen Statue vor uns. Eine in Albano gefundene Replik (Nr. 2370) zeigt indessen, daß auch ein solches Werk Gefallen finden konnte.

Der Bildhauer hat mit apollinischen Attributen nicht gespart. Der Arm wird von einem Lorbeerstrauch gestützt, um den sich eine Schlange windet; der Kitharakasten ist mit antithetischen Greifen geschmückt, die Ansätze der Hörner haben die Form von Schwanenköpfen. Apollon selbst trägt einen Lorbeerkrantz, von dem sich lange Bänder lösen und auf die Schultern fallen, an den Füßen Sandalen. Über die Schwäche der Statue vermag das Beiwerk jedoch nicht hinwegzutäuschen. Sogar der Stand mit dem leicht zurückfallenden Oberkörper wirkt unsicher. Die Ausführung ist wohl in das 2. Jh

nach Chr. zu datieren, der ganze Typus, dessen „Original“ vielleicht die Statue aus Albano ist, wird erst ein Werk der Kaiserzeit sein.

Calza-Squarciapino 41 Nr. 11.

St.

3050 Relieffragment mit opferndem Silen

12

Gefunden 1939 an der Via della Foce. Kleinkristallinischer Marmor. Aus zwei Fragmenten zusammengesetzt. H 0,35 m. Inv. 141.

Die beiden Fragmente des mit einer fein profilierten Rahmenleiste versehenen Reliefbildchens zeigen den opfernden Papposilen vor einem aus unbehauenen Steinen gefügten Altar. Der Silen wird mit großer Ernsthaftigkeit bei seinem Tun geschildert: in frommer Hingabe beugt er sich über den Altar und spendet aus einem Kantharos. Er hat feierliche Gewänder an: den Chiton und den langen Mantel. Im Haar trägt er einen Efeukranz mit Korymben und in der ganz vom Mantel umhüllten Linken einen langen Zweig, der in mehreren Fruchtkapseln endet (vielleicht eine besondere Form des Thyrsos). Der Altar ist auf felsigem Gelände neben einem Baum errichtet. Ein Opferfeuer brennt auf ihm, daneben liegen Früchte, ein Pinienzapfen und ein Granatapfel. Eine Girlande hängt tief von der Altarplatte herunter.

In minutiöser, an Silbergefäße erinnernder Technik sind die Einzelheiten, zum Beispiel das Gesicht des Silens, durchgebildet. Unterscheidungen bewirken Schatteneffekte. Im Gegensatz zu anderen sogenannten hellenistischen Reliefbildern sind Altar und Silen vor einen neutralen Hintergrund gesetzt. Wahrscheinlich aus tiberisch-claudischer Zeit.

Calza-Squarciapino 41 Nr. 12 Abb. 24. A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una Coppa paesistica* 36. 54 Taf. 58, 156 (datiert ins 2. Jh. nach Chr.). Vgl. die ähnliche Opferzene mit Silen im Louvre (Th. Schreiber, *Hellen. Reliefbilder* Taf. 70. Adriani a. O. Taf. 56, 153) und die entsprechende Darstellung auf den Stuckreliefs der Farnesina (Nr. 2482). Zur Datierung vgl. Relief aus der Tiberiusvilla auf Capri: A. Maiuri, *Capri* 90 Abb. 46.

Z.

3051 Statuette der kauernenden Aphrodite, nach einem Werk des Doidalsas

13

Aus der Domus della Fortuna Annonaria. Weißer, kleinkristallinischer Marmor. Kopf und l. Handgelenk waren gebrochen, ein Stück des Halses ist ergänzt. H 0,41 m. Inv. 123.

Die Statuette ist eine verkleinerte Nachbildung der berühmten Aphrodite des bithynischen Bildhauers Doidalsas aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs. vor Chr., deren beste und maßgetreue Kopie im Thermenmuseum zu sehen ist (Nr. 2292). Wie zahlreiche andere Kopien, so war auch die Statuette mit einem stützenden Beiwerk versehen, das meistens zugleich, dem römischen Geschmack entsprechend, der Illustration des Bades diente, zu dem sich die Göttin niederläßt: auf dem Rücken ist der Rest eines Badetuches, an der linken Seite ein Stück von einem Delphin erhalten. Darüber hinaus ist das üppige

Haar, das einst mit der größten Kunst und Schönheit geflochten, um ein Band geschlungen und auf dem Kopf zusammengesteckt war, vereinfacht und gewissermaßen einer allgemeinen Mode angepaßt worden. Vom Reiz des Gesichts wird man bei der kleinen Wiedergabe nicht mehr viel zu finden erwarten. Dagegen ist die Haltung, das Kauern auf der Ferse, sind die vor dem Leib verschränkten Arme und die Proportionen des Körpers gut erfaßt, besser als bei manchen Kopien größeren Formates. Nur der Hals scheint etwas lang zu sein und sich zu weit zu wenden. Richtig aufgestellt, müßte sich die Göttin weiter vorneigen. Der rechte Unterschenkel verlief genau waagrecht. Die Art der Haarbohrungen und die Faltenrinne des Mantelstücks weisen die Kopie in die Zeit der Antonine.

Calza-Squarciapino 41f. Nr. 13 Abb. 25. Becatti, *Arti Figurative* I (1945) 34 Taf. 13, 2. G. M. A. Richter, *Sculpture and Sculptors of the Greeks* 70. 298 Abb. 135. Adriani, *Bull. Soc. Alexandria* 39 (1951) 147 ff. Abb. 3. 4. 13. Zum Werk des Doidalsas Weiteres bei Nr. 2292 und 205 und jüngst Linfert, *Ath. Mitt.* 84 (1969) 158 ff.

St.

3052 Relieffragment, Geburt und Kindheit des Bacchus

14

1938 am Westeingang zu den Forumsthermen in eine späte Mauer verbaut gefunden. Italischer Marmor. Der r. Arm der Amme und der Kopf des Kindes, das aus dem Haupt des Iuppiter hervorkommt, fehlen; auch der Oberkörper des Kindes links ist fragmentiert. Die Oberfläche ist vielfach bestoßen. Die Platte ist an der r. Kante für Anschluß hergerichtet. L 0,72 m; T 0,17 m; H 0,27 m. Inv. 148.

Aus einem architektonischen Fries, der sich nach beiden Seiten fortsetzte, sind zwei Szenen erhalten: rechts die Geburt eines Kindes aus dem Haupt des thronenden Iuppiter und links davon die ersten Schritte des Kleinen im Beisein seiner Amme und einer matronalen Göttin. Vor dem Thron des Iuppiter, der sich selbst mit der Rechten das Kind aus dem Haupte zieht, enteilt eine jugendliche Gestalt, vielleicht eine Geburtsgöttin. Sie faßt mit beiden Händen ihren Schleier, der sich wie bei einer Aura bauscht. Gewand und Gebärde gleichen der Laufenden im Ostgiebel des Parthenon, die von dem Wunder der Athenageburt ergriffen ist. Das nackte Kind in unserem Relief kann aber nicht Athena sein, wenn es auch ähnlich geboren wird. In der anschließenden Szene spielt eine Weinkanne, die vor den Knien der Amme steht, eine wichtige Rolle. Auf sie hin sind die ersten Schritte des Kindes gerichtet, ähnlich wie in Bildern auf Choenkannen aus dem klassischen Athen. Der Kleine wurde überzeugend Dionysos genannt. Seine Geburt, die sonst aus dem Schenkel des Zeus erfolgt, ist hier in einer singulären, der Athenageburt angeglichenen Fassung überliefert. G. Becatti suchte die Szene aus orphischem Gedankengut zu erklären. Athena war in der Tat an der Geburt des orphischen Dionysos beteiligt. Die thronende Göttin bleibt vorläufig besser unbenannt. Stilistisch läßt sich das Relief mit Friesen von Sarkophagdeckeln aus severischer Zeit vergleichen. Es wird im frühen 3. Jh. nach Chr. entstanden sein.

Calza-Squarciapino 42 Nr. 14. De Chirico, Arch. Anz. 1938, 658f. 667f. Abb. 19. Becatti, Boll. d'Arte 34 (1951) 1 ff. Abb. 1-3. Choenkannen: G. van Hoorn, Choes and Anthesteria. Zur Kindheit des Dionysos: Greifenhagen, Röm. Mitt. 46 (1931) 27 ff. Simon, Röm. Mitt. 69 (1962) 137 ff. Athena im orphischen Mythos von der Geburt des Dionysos: O. Kern, Orphicorum Fragmenta 233 ff. Fr. 214; Simon, Antike Kunst 9 (1966) 80 ff. S.

3053 Fragment einer Ringergruppe

16

Gefunden 1939 bei der Schola del Traiano in der IV. Region. Feinkörniger weißer Marmor. Der Kopf und der l. Arm des Tragenden waren gebrochen. H und Br 0,70 m. Inv. 1138.

Ein nackter Jüngling hat sich quer über den Rücken eines anderen geworfen, von dem außer dem Kopf nur noch ein Stück des Oberkörpers erhalten ist. Er umklammert mit dem linken Arm Schulter und Brust seines Gegners und wird selbst am Oberarm und, wie der Bruch an der Brust erkennen läßt, ein zweites Mal am Armgelenk gefaßt. Während dem Unterlegenen, wenn man den Unteren so nennen kann, auf diese Weise beide Hände gebunden sind, hat der andere den rechten Arm frei. Was fängt er damit an, wo ein Ringer doch nicht schlägt und wo vor allem der Arm in eine Richtung weist, in der der Gegner nicht zu packen ist? Die Hand greift ins Leere, und da sich auch die Schulter in die Luft erhebt, kann man sich die Gruppe wohl nicht anders denken, als daß der eine Ephebe im Begriff ist, den anderen, indem er dessen Arm als Hebel benutzt, hinten- und kopfüber abzuschütteln. Wobei wir uns weiter vorzustellen hätten, daß sich die Füße des Überstürzenden bereits vom Boden gelöst haben. Man hat jedoch auch eine andere Rekonstruktion versucht und in einem Modell festgehalten. Danach stünde der eine Ringer fest auf den Beinen und beugte sich über den Gegner, der sich geduckt gegen seine Lenden drückt. Aber von einer solchen Lage wüßte man nicht zu sagen, woraus und wohin sie sich hätte entwickeln sollen. Es wäre, aller Angestrengtheit zum Trotz, eine unfruchtbare, eine tote Situation. Indes, was auch ein Kenner des Ringkampfes dazu sagen mag, als Werk der Plastik ist die Gruppe in jedem Fall unbefriedigend; vielleicht interessant, aber nicht eigentlich geglückt, weder in der Komposition, noch in der Erfassung der Körper, die eher langgeschossenen weichlichen Epheben als in der Palästra gestählten Athleten zu gehören scheinen. Die Köpfe sind leer und ausdruckslos. Man hat daher in der Gruppe zu Recht mehr Römisches, Hadrianisches gesehen, als man einer Kopie im üblichen Sinn einräumen würde, mag sie auch nicht ohne hellenistisches Vorbild entstanden sein.

Calza-Squarciapino 42 Nr. 16. Becatti, Ann. Sc. Atene 24/26 (1946/48) 199 ff. Abb. 1. 2. 6. 7 Taf. 21 mit Rekonstruktionsversuch Abb. 3-5. L. Curtius, Antike und Abendland 4 (1954) 187 ff. Taf. 1. 2 (denkt sich gegenüber Becatti den getragenen Ringer in die Luft gehoben). E. Künzl, Frühhellenist. Gruppen (Diss. Köln 1968) 65 ff. Abb. 8. 9. St.

3054 Kleine Gruppe von Amor und Psyche

17

Aus dem Haus von Amor und Psyche, Lunensischer (?) Marmor. H des Amor, soweit erhalten, 0,69 m. Inv. 180.

Amor und Psyche stehen zärtlich umschlungen und küssen sich. Ihre kindlichen Körper und runden Köpfe gleichen sich wie bei Zwillingen, und selbst das kurzgelockte Haar und die Binde, die es durchzieht, stimmen überein. Das war nicht immer so in der langen Geschichte, die der Gruppe in der antiken Kunst beschieden war. In den vorausgegangenen Jahrhunderten waren Eros und Psyche deutlicher wie Knabe und Mädchen unterschieden. Sie waren auch schon etwas älter an Jahren, und im Hellenismus waren sie sogar ein heranreifendes Paar, dessen Liebe nicht nur wie hier ein Spiel gewesen ist. Von der griechischen Auffassung zeugt denn auch noch der Mantel, den Psyche wie eine Aphrodite um Schoß und Beine geschlungen hat. So wie die berühmte Gruppe uns heute geläufig ist, mit sich unschuldig liebkosenden Kindern, ist sie eigentlich erst ein Werk der Römerzeit, und die Gruppe in Ostia führt uns ganz an das Ende der Entwicklung. Nach dem Marmorschmuck des Hauses, in dem sie gestanden hatte (es wird nach diesem Fund das Haus von Amor und Psyche genannt), und nach der fast schon unorganischen Härte der Ausführung gehört sie in das 4. Jh. nach Chr., als bereits das Christentum Staatsreligion war. Sie ist die letzte freiplastische Kopie, die wir kennen. In der Spätantike erscheinen Amor und Psyche sonst fast nur noch auf Sarkophagreliefs, vielleicht bereits in einer gnostisch allegorischen Bedeutung (z. B. Nr. 1257). Hier dagegen haben wir es mit dem Schmuck eines Hauses zu tun, dessen Besitzer zu der damals noch heidnischen, klassizistisch gesinnten Oberschicht Ostias gehört haben muß.

Zu der schematischen Symmetrie dieser späten Kopie gehört auch die Gleichartigkeit, mit der einer die Hand um den Kopf des anderen legt und ihn an sich zieht, und die fast zur Deckung kommende Führung der Arme. Die kapitolinische Gruppe ist darin viel freier (Nr. 1434; dort Weiteres über das Werk und die Fabel von Amor und Psyche). Eine Belebung hatten wahrscheinlich die heute verlorenen Flügel gebracht, die wir uns bei dem Knaben wie bei anderen Erosen, bei dem Mädchen wie bei einem Schmetterling zu denken haben. Sehr dekorativ ist die ovale, profilierte Plinthe.

Calza-Squarciapino 42 Nr. 17 Abb. 26. Becatti, Arti Fig. 1 (1945) 34 Taf. 11. G. A. Hanfmann, Römische Kunst XV (das Haus von Amor und Psyche mit einer Nachbildung der Gruppe). Marcadé, Rev. Archéol. 1968, 215 Anm. 4. Vgl. N. Jidejian, Tyre through the Ages Abb. 39. St.

In der Mitte:

3055 Zwei Kandelaberbasen

18. 19

Gefunden 1940 im Heiligtum des Attis. Basen aus griechischem, Sockel aus italischem Marmor. Der Sockel unter Inv. 13 ist nach dem unter Inv. 12 aus Gips ergänzt. H 0,70 m; H ohne Sockel 0,54 m. Inv. 12. 13.

Die beiden dreiseitigen Kandelaberbasen (über Form und Verwendung vgl. Nr. 517) stammen offensichtlich aus derselben Werkstatt; sie

waren im Attisheiligtum als Pendants aufgestellt. Die eigentliche Basis steht auf einem flachen Sockel, der mit Sphingen und einem symmetrisch gebauten Lotos-Rosettenornament geschmückt ist. Jede Seite der Basen ist mit einem von mehreren Profilen und einem Perlstab gerahmten Reliefbild verziert.

Auf der einen Basis sind drei struppige jugendliche Satyrn dargestellt. Sie tragen ein Tierfell und ein Lagobolon oder den Thyrsos. Einer spielt im Lauf mit seinem Panther und hält eine große Traube in der Hand; der zweite ist tanzend mit weit zurückgeworfenem Kopf gezeigt; der dritte steht im Tanzschritt vor einem girlandengeschmückten Altar. Aus einem Trinkhorn gießt er die Spende über die auf dem Altar liegenden Früchte.

Auf der zweiten Basis sind drei Götter zu sehen. Auch von ihnen opfert einer. Es ist der in archaisierendem Stil dargestellte Herakles, der 'niederste' von den dreien. Er legt – mit dem Löwenfell angetan und mit der Keule in der Hand – eine Frucht auf einen Rundaltar, auf dem das Opferfeuer brennt. Auf dem nächsten Bild lehnt sich Hermes auf einen Pfeiler. Er trägt den Flügelhut und noch zusätzliche Flügel an den Fersen. In seiner gestellten Haltung sind klassische Motive in eine manieriert anmutige Form übersetzt. Nicht weniger geziert, mit übergeschlagenen Beinen, steht Apoll auf dem dritten Bild, auch er stützt sich auf einen Pfeiler. Seine Haare sind in komplizierter Weise zu einer Schleife aufgebunden, wie man es von spätklassischen und hellenistischen Köpfen (vgl. Apoll von Anzio im Thermemuseum, hier Nr. 2271) kennt. Vor ihm liegt auf felsigem Grund die Sphaira. Auf ihr sitzt der Rabe und schaut mit geöffnetem Schnabel zu Apollon auf. Als Vogel der Weissagung ist er ihm seit alters verbunden. In der Rechten hält Apollon einen langen Stab. Der Zeigestab (radius) und die Himmelskugel – die Attribute der Muse Urania – sind bei Apoll ungewohnt. Zwei Gedichte der Anthologia Graeca (9, 504 und 505) bringen Urania mit dem unaufhörlichen Umlauf der Gestirne in Verbindung. Vielleicht nimmt die Übertragung der Urania-Attribute auf Apoll in gebildeter Weise auf seine Eigenschaft als Sonnengott Bezug. Herakles, Hermes und Apollon sind öfters als Palästra- und Jugendgötter vereint. Ob darin und in der Gegenüberstellung mit den Satyrbildern der anderen Kandelaberbasis eine bestimmte Aussage liegt und ob diese mit der Aufstellung im Attisheiligtum etwas zu tun hat, läßt sich nicht entscheiden.

Hellenistische, archaisierende und spätklassische Motive und Formen sind auf den Bildern beider Basen nebeneinander benutzt und miteinander verbunden, wie man das vor allem aus der sogenannten neuattischen Kunst kennt. Die bescheidenen Arbeiten stammen wahrscheinlich aus claudisch-neronischer Zeit.

Calza-Squarciapino 43 Nr. 18. 19. R. Calza, Mem. Pont. Accad. 6 (1947) 211f. Abb. 11. 12. Z.

Sala VI

Der Rundgang beginnt rechts:

3056 Fragmentierte Statue der Faustina maior

I

Gefunden in den Horrea des Hortensius: die Statue 1910, der Kopf 1939. Grobkörniger grobkristallinischer Marmor mit grauen Adern. Der untere Teil der Statue ist schräg am Ansatz der Beine von der r. zur l. Seite herab weggebrochen. Die Nase, die r. Hand und die Gewandfalten sind stark beschädigt. Der Kopf ist im Bruch aufgesetzt, wobei die Ränder ausgesplittert sind. H 1,10 m; H des Kopfes 0,28 m. Inv. 30.

Der Statue liegt ein Typus aus dem letzten Viertel des 4. Jhs. vor Chr. zu Grunde, der unter dem Namen der „Großen Herculanerin“ (Nr. 2036; vgl. 3203) bekannt ist. Er ist aber verändert und mit Elementen anderer Typen verbunden, denn die Statue trägt die Palla über den Kopf gezogen und hält in der gesenkten linken Hand einen Gegenstand, der nicht mehr zu erkennen ist, da er zum größten Teil fehlt; man dachte an Ähren, was aber wegen seiner weichen, formlosen Gestalt nicht gut möglich zu sein scheint. Die Statue ist recht gut gearbeitet und trägt den Porträtkopf der älteren Faustina (vgl. Nr. 1299). Die Haare sind sehr flüchtig angelegt, die übrige Oberfläche ist fein poliert. Die jugendlichen Züge haben einen frischen, lebendigen Ausdruck. Dieser Typus ihres Bildnisses wurde wahrscheinlich bei der Thronbesteigung ihres Gatten, des Antoninus Pius, im Jahre 138 nach Chr. geschaffen und erfreute sich großer Beliebtheit, wie man aus seiner Verbreitung schließen kann. Doch vergleiche dazu unter Nr. 3064.

Calza, Ritratti 91 Nr. 145 Taf. 86. Calza-Squarciapino 47 Nr. 1 Abb. 27.

H.

3057 Porträtstatue einer Frau

2

Gefunden 1913 in den Horrea des Hortensius. Grobkörniger weißer, gelblich verfärbter Marmor. Der Kopf war von der Statue abgebrochen (er wurde auch früher gefunden) oder mit Gewalt abgeschlagen, wobei die Mantelfalten auf dem Kopf oben und zu Seiten des Halses stark beschädigt wurden. Das r. Auge, die Nase, der Mund und das Kinn sind fast ganz weggeschlagen. Beschädigungen befinden sich in den Falten des Gewandes, an der r. Hand, an den Füßen. Die Plinthe ist an der Rückseite unregelmäßig ausgebrochen, auch die r. untere Ecke vorne fehlt. Auf der Plinthe wurde eine Inschrift getilgt. H 1,60 m. Inv. 1123.

Die Tilgung der Inschrift, die wohl den Namen der Porträtierten enthielt, sowie die Beschädigungen des Gesichts machen es wahrscheinlich, daß die dargestellte Frau eine Angehörige des Kaiserhauses war, deren Andenken geächtet wurde. Ein überlebensgroßer Kopf von der Athener Agora, der in fast genau gleicher Weise zerstört ist, stellt dieselbe Frau dar. Zwei aus Apollonia stammende und in Kyrene befindliche Köpfe weisen eine starke Ähnlichkeit mit unserem auf, jedoch ist es nicht sicher, daß auch diese die gleiche Persönlichkeit meinen. Vielleicht kann man in ihr Crispina, die Gattin des Commodus,

erkennen, deren Vermählung 178 nach Chr. stattfand, die aber wenige Jahre später nach Capri verbannt und 187 getötet wurde. Aus stilistischen Gründen muß die Statue jedenfalls in diese Zeit gehören; sie weist zum Beispiel die gleiche Art der Augenbildung auf wie das Köpfchen des Commodus hier in Saal VI (Nr. 3069) mit den eingezeichneten Brauen und Haaren. Die Statue ist mit einem feinen Gefühl für plastische Werte und die Körperlichkeit der Figur gearbeitet und geht in ihrem Typus auf eine griechische Statue des letzten Viertels des 4. Jhs. vor Chr. zurück, die als „Kleine Herculenerin“ bekannt ist (Nr. 3203). Sie ist mit Abstand die qualitativste weibliche Gewandstatue, die in Ostia gefunden wurde, und weist eine sehr sorgfältige Ausführung und feine Polierung der Oberfläche auf.

G. Calza, *L'Antiquarium* 19 f. Calza-Squarciapino 47 f. Nr. 2. Vaglieri, *Not. Scavi* 1913, 178 f. Abb. 5. Kopf in Athen, Agora: E. B. Harrison, *Portrait Sculpture* Nr. 34 Taf. 21. Köpfe in Kyrene: L. Polacco, *Le Sculture Greche e Romane di Cirene* 301 ff. Abb. 95-98. Zu Crispina: Wegner, *Herrscherbildnisse* 74 ff. *Enc. Arte Ant.* II 1941 (Felletti Maj). Meischner, *Jahrb. d. Inst.* 76 (1961) 188 ff. Zum Typus vgl. Nr. 3203. - Zuletzt: M. Bieber, *Statue of Cybele*. *Paul Getty Mus. Publ.* 3 (1968) 13 Abb. 19. H.

3058 Statue eines Kaisers (?)

3

Gefunden im Amtsgebäude der Augustales. Grobkörniger großkristallinischer Marmor, sogenannter Grechetto. Die l. Hand, die Daumenspitze der r. Hand und ein Stück aus dem Rand der Schale sind weggebrochen, die Nase ist stark beschädigt. Die Ränder der Togafalten sind teilweise ausgebrochen. Die r. Hand ist im Bruch angesetzt, ebenso der vordere Teil der Plinthe mit den Füßen. Die Oberfläche ist teilweise, vor allem an der Rückseite, versintert. H 2,15 m; H des Kopfes 0,32 m. Inv. 51.

Die weit überlebensgroße Statue ist ein mächtiges, wenn auch im Ganzen nicht recht gelungenes Werk. Der Körper scheint die sehr stoffreiche und schwere Toga nicht zu tragen, sondern von ihr erdrückt zu werden. Sie ist in der traditionellen Weise um den Körper geschlungen und über den Kopf gezogen, aber in seltsam manierten Faltenzügen wiedergegeben. Die nach vorne gereckten Unterarme, die flache, breite Stütze am rechten Bein, die über den linken Unterarm geworfenen Stoffmassen tragen dazu bei, der Statue eine ungewöhnliche Ausdehnung in die Breite zu geben. Einzelheiten wie die Schuhe zum Beispiel sind nicht ausgeführt, auch die Rückseite ist nur sehr summarisch angelegt. Der Kopf des Mannes ist rund und breit gestaltet, das Gesicht ziemlich flach. Die Haare bedecken ihn mit kurzen, hart gearbeiteten, in einer Masse zusammengefaßten Locken, während der Bart durch grobe Einpickungen gebildet ist, die auf dem unteren Teil der Wangen und auf dem Kinn angebracht sind. Die länglichen Augen werden von dicken, breiten Rändern umgeben, die Pupillen durch eine flache, runde Einarbeitung, die hochgeschwungenen Brauen durch eingeritzte Striche bezeichnet. Die grobe Nase springt stark vor, der Mund weist eine auffallend dicke Unterlippe auf. Wegen der Größe und wegen des Fundorts im Amtsgebäude der Priester des Kaiserkultes wollte man in der Statue die Darstellung

eines Kaisers, und zwar des Maxentius, des Gegners Konstantins des Großen, erkennen. Für die Identifizierung steht uns nur der Vergleich mit Münzbildnissen zur Verfügung, und diese lassen uns für die Tetrarchenzeit so gut wie ganz im Stich, vor allem aber auch deswegen, weil sie in ikonographischer Hinsicht nicht genügend durchgearbeitet sind. Da die Statue aus stilistischen Gründen nur in das Ende des 3. und den Beginn des 4. Jhs. nach Chr. gesetzt werden kann und aus den oben genannten Gründen wahrscheinlich einen Kaiser darstellt, kann es sich nur um einen Tetrarchen handeln, ob um Maxentius oder einen anderen, können wir einstweilen nicht entscheiden.

Calza-Squarciapino 48 Nr. 3. De Chirico, *Not. Scavi* 1941, 222 ff. Abb. 3-5. R. Calza, *Bull. Com.* 72 (1946/48) 83 ff. Abb. 7 Taf. 1. 2 (Maxentius). *Enc. Arte Ant.* IV 919 f. Abb. 1094. 1096 (Maxentius; R. Calza). G. Becatti, *L'Età classica* Abb. S. 371. H.-G. Niemeyer, *Studien zur Darstellung römischer Kaiser* 89 Nr. 27 Taf. 8, 2. L'Orange, *Acta ad archaeologiam pert.* 2 (1965) 100 Anm. 3 (Statue vortetrarchisch). W. v. Sydow, *Zur Kunstgesch. d. spätant. Porträts im 4. Jh. nach Chr.* 153 f. (Statue hadrianisch-antoninisch). Zu den tetrarchischen Porträts: L'Orange, *Studien* 28 f. Münzbildnisse: C. H. Sutherland, *Roman Imp. Coinage VI* (294-313 nach Chr.). H.

3059 Statue der Iulia Domna als Ceres

4

Gefunden auf dem nach Giulia Domna benannten Platz am Decumanus. Weißer großkristallinischer, sogenannter parischer Marmor. Ausgezeichnet erhalten. Die Nasenspitze ist beschädigt. Weggebrochen sind ein Stück aus dem Rand des Diadems, der Gegenstand in der r. Hand und Teile der Finger. Kleine Beschädigungen an den Zehen und in den Falten. Die herabhängenden Haare auf der l. Seite sind im Bruch wieder angesetzt. H mit Plinthe 1,95 m. Inv. 21.

Die Statue ist mit Plinthe und Kopf aus einem Stück Marmor gearbeitet, dessen Oberfläche sehr fein geglättet ist. Der Typus wurde vielleicht für ein Standbild der Demeter im 4. Jh. vor Chr. geschaffen und erfreute sich in römischer Zeit großer Beliebtheit (vgl. hier Nr. 3080). Die Kaiserin ist also als Göttin der Fruchtbarkeit, Demeter-Ceres, dargestellt und hält deswegen in ihrer linken Hand Ähren und Mohnkapseln, während der Gegenstand in der rechten, da er fast ganz abgebrochen ist, nicht benannt werden kann. Er hat einen Griff mit einem Knauf. Die Palla ist quer um den Körper geschlungen, sie hüllt beide Arme ein und ist über den mit einem Diadem geschmückten Kopf gezogen. Dieser ist zur Spielbeinseite der in sich schön bewegten und kontrastreich aufgebauten Figur gewandt. Das Gesicht ist nicht besonders differenziert gestaltet, die Züge sind glatt und tragen den für Iulia Domna üblichen freundlichen Ausdruck, wobei die Augen durch scharfe Umrandung besonders hervorgehoben werden. Die in der Mitte gescheitelten Haare rahmen das Gesicht in fest gebrannten Wellen ein, die bis herab zum Kinn reichen und von einer dicken gedrehten Haarsträhne, die sich in Augenhöhe ablöst, eingefasst werden. Auf beiden Wangen befindet sich je eine kleine Locke. Diese Frisur kehrt an mehreren Bildnissen der Iulia Domna wieder, so auch an denen, die sich auf dem Ehrenbogen in Lepois Magna befinden, der 203/4

errichtet wurde. Dadurch ist diese Haartracht der Kaiserin annähernd datiert. Sie tritt außerdem auch auf ihren Münzen in den Jahren von 206 bis 217 nach Chr. auf.

Calza-Squarciapino 48f. Nr. 4 Abb. 28. Fuhrmann, Arch. Anz. 1940, 436. Enc. Arte Ant. III 922 ff. Abb. 1155 (R. Calza). G. Becatti, L'Età classica Abb. S. 356; ders., Arte e Gusto negli Scrittori Romani Taf. 64, 124. G. M. A. Richter, Ancient Italy 39f. Abb. 130. K. Buchholz, Die Bildnisse der Kaiserinnen der severischen Zeit 25 ff. 143. H. P. Eydoux, Les Grandes Dames de l'Archéologie 274 f. Abb. 283. J. Meischner, Das Frauenporträt der Severerzeit 47 Nr. 37 Abb. 42. v. Heintze in Prop.-Kunstgesch. II 285 Taf. 309. Iulia Domna auf dem Bogen von Lepeis Magna: Bartoccini, Africa Italiana 4 (1931) 113 Abb. 80; 121 Abb. 87; 123 Abb. 88; 133 Abb. 97; 134 Abb. 98. Zu anderen Porträts vgl. Nr. 5. 1107. 1309. 2087. H.

3060 Porträtkopf der Orbiana (?)

5

Gefunden beim Theater, als Pflasterstein verwendet. Weißer fester Marmor ohne Kristalle. Die Nase ist zum großen Teil abgeschlagen. Stirn, Brauen, Augen, Mund, l. Wange, Ohren und Haare sind stark beschädigt. Der Rand des kurzen Bruststücks ist an mehreren Stellen ausgebrochen. Die Haare sind an der Rückseite nicht ausgearbeitet. Auf der l. Kopfseite befindet sich hinten eine größere Verletzung. H 0,42 m. Inv. 26.

Der überlebensgroße Kopf war in eine Gewandstatue eingelassen und ist leicht zu seiner rechten Seite gewendet. Der Hals ist lang und gerade aufgerichtet, der Kopf breit, die Nase gebogen, das Kinn etwas schwach. Die Haare sind stark gewellt, sie lassen die Ohren frei, vor denen ein Löckchen liegt, und sind im Nacken in ein flaches Nest aufgesteckt. Da die Haare auf dem Hinterkopf und das Nest nicht ausgearbeitet sind, kann man annehmen, daß das Bildnis entweder nie vollendet worden ist oder so aufgestellt war, daß die Rückseite nicht sichtbar war. Einige Löcher in den Haaren über der Stirn werden eher Verletzungen sein, als daß sie zu einem Diadem gehören, da sie ganz unregelmäßig angebracht sind. Die starken Zerstörungen scheinen nicht zufällige, sondern absichtlich ausgeführte zu sein. Das Bildnis wird also eine Kaiserin darstellen, die in Ungnade fiel und deren Andenken geächtet wurde. Wahrscheinlich kann man Orbiana in ihm erkennen, die die Gattin des Severus Alexander in der Zeit um 226/28 nach Chr. war. Nach dem Sturz ihres Vaters, Sallustius Maccrinus, wurde sie nach Africa verbannt. Ihr Name wurde auch auf Inschriften getilgt, so daß es naheliegend ist, bei diesem Bildnis an sie zu denken. Ihre wenigen Münzbildnisse zeigen außerdem die gleichen Züge und die gleiche Haartracht wie dieser Kopf.

Ein Bildnis der Iulia Mamaea, der Mutter des Severus Alexander, in dem Kopf zu sehen, ist nicht möglich, denn plastische und Münzbildnisse zeigen eine ganz andere Kopf- und Gesichtsform (vgl. Nr. 172. 1305), auch wurde ihr Andenken nicht geächtet.

Auf dem grob behauenen, wenige Zentimeter hohen Rand des unteren Halsabschlusses konnten an der Vorderseite einige eingeritzte griechische Buchstaben erkannt werden: ΗΑΙΑΙΑ oder ΗΑΙΑΙΑΙ, für die einstweilen eine Erklärung nicht gefunden wurde.

G. Calza, L'Antiquarium 25 Nr. 5 Abb. S. 27 (Orbiana). Calza-Squarciapino 49 Nr. 5. Enc. Arte Ant. V 709 Abb. 865 (R. Calza). Felletti Maj, Iconografia 104 Nr. 44 Taf. 6, 16, 17. J. Meischner, Das Frauenporträt der Severerzeit 109 Nr. 95 Abb. 72, 73 (Iulia Mamaea). Münzen der Orbiana: Bernoulli, Röm. Ikon. II 3 Münztaf. 3, 4, 5. Felletti Maj, Iconografia 103 Taf. 5, 15. Scrinari, Bull. Com. 75 (1953) 134 f. Andere Bildnisse: Bernoulli a. O. 106 f. Felletti Maj, Iconografia 103 ff. H.

3061 Statue einer Frau

6

Gefunden im Amtsgebäude der Augustales. Weißer Marmor mit grauen Streifen. Stärkere Beschädigungen weisen die Mantelfalten zu beiden Seiten des Gesichts, die Nase, die Oberlippe, der Zeigefinger der r. Hand und die Plinthe auf, geringere die Haare, die Stirn, die Brauen, die Unterlippe, das Kinn. Der Vorderteil des r. Fußes mit einem Stück des Plinthenrandes ist weggebrochen. H 1,75 m; H des Kopfes 0,22 m. Inv. 22.

Die Gewandstatue ist lang und schmal, ihre Glieder sind eng zusammengefaßt, sie und der Rumpf werden von einer Tunica und der darübergeschlungenen Palla völlig umhüllt, wobei letztere auch noch über den Kopf gezogen ist. Die linke fast ganz eingehüllte Hand faßt in die vom Kopf herabfallenden Mantelfalten, der rechte Unterarm ist quer über den Leib gelegt, die Hand rafft die Palla auf ihm zusammen. Die Statue ist im sogenannten Pudicitia-Typus dargestellt, der im 2. Jh. vor Chr. geschaffen worden war und in verschiedenen Varianten für römische Grab- und Ehrenstatuen häufig verwendet wurde (vgl. Nr. 415).

Die Ausführung des Gewandes ist summarisch und hart, seine Gliederung bleibt an der Oberfläche haften, die Falten sind leblos, die Haltung steif. Der Kopf ist wie so oft bei römischen Statuen besser gearbeitet. Das Gesicht weist volle, jugendliche Züge auf, die ganz weich modelliert sind, der Blick der Augen ist in die Ferne gerichtet, da die vertieften Pupillen unter dem schweren Oberlidrand sitzen. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt, in lockeren Wellen über die Ohren geführt und werden von drei Reihen von Zöpfen bekrönt. Jedenfalls scheint es doch sicher zu sein, daß es sich um solche handelt und nicht um Bänder, wie auch vermutet wurde. Eine solche Frisur kennen wir in Varianten von einigen Porträts, so zum Beispiel von einem Kopf im Thermenmuseum Inv. 4179bis und einer Statue aus Pozzuoli in Boston.

Dem Porträt und dem Stil nach gehört die Statue in antoninische Zeit, zwischen 150 und 170 nach Chr. Aus dem Fundort, dem Amtsgebäude der Kaisererkultpriester, zu schließen, daß sie eine Kaiserin oder Priesterin darstellen müsse, ist nicht zwingend, da sie zu irgendeiner Zeit von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort dorthin verschleppt worden sein kann. Sie trägt weder die Tracht noch die Attribute einer Priesterin, ihre Gesichtszüge sind mit den gut bekannten Kaiserinnenbildnissen des 2. Jhs. nach Chr. nicht in Einklang zu bringen.

Calza-Squarciapino 49 Nr. 6 Abb. 29 (Fausta). De Chirico, Not. Scavi 1941, 234 ff. Abb. 10-12 (zweite Hälfte 2. Jh. nach Chr.). Becatti, Arti Fig. 1 (1945) 37 Taf. 15. R. Calza, Boll. d'Arte 35 (1950) 201 ff. Abb. 1-4 (Fausta). Kopf im Thermenmuseum

Inv. 4179 bis: Felletti Maj, Ritratti Nr. 239. Statue in Boston: Farinelli, Not. Scavi 1902, 57 ff. Abb. 2. 3. Zum Pudicitia-Typus: Hekler, Münchener Archäol. Studien, A. Furtwängler gewidmet 231. Lippold, Kop. u. Umb. 217 ff. R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen 65 ff. W. v. Sydow, Zur Kunstgesch. d. spätant. Porträts im 4. Jh. nach Chr. 151f. H.

3062 Bildniskopf des Augustus

7

Gefunden 1912 in der Via dei Vigili. Weißer Marmor mit grauen Adern. Der Kopf war mittendurch in zwei Teile zerbrochen und ist wieder zusammengesetzt. Der Bruch läuft vorne quer durch die l. Schläfe, unter dem Auge, über die Nasenmitte und die r. Wange hin. Der untere Teil der Nase ist weggebrochen, ebenso das r. Ohr, der Rand des l. ist beschädigt. Großen Flecken im Kinn. Der Hinterkopf scheint nie fertig ausgearbeitet gewesen zu sein, wie man an der l. Seite erkennen kann, wo der geglättete Hals in eine raue, grob behauene Fläche übergeht. H 0,27 m. Inv. 18.

Der Kopf des Augustus ist eine mäßige, wohl in Ostia gearbeitete Kopie eines offiziellen stadtrömischen Bildnistypus. Dieser stellt den Kaiser in vorgerückten Jahren dar, mit eingesunkenen Augen, Falten um Nasenflügel und Mundwinkel und einem leichten Doppelkinn. Wie andere Porträts des Kaisers zeigt auch unseres nicht die berühmte Zange in den Haaren, sondern eine von diesem Schema abweichende Haaranlage um die Stirn. Die Haare sind in große, flache Strähnen gegliedert, die teilweise sogar nur durch Ritzlinien unterteilt sind. Das Bildnis steht einem im Louvre in Paris nahe, das vielleicht von demselben Typus abzuleiten ist. Die zeitliche Ansetzung muß bei diesem Kopf eher nach der Altersangabe erfolgen als auf Grund stilistischer Merkmale, da er nicht besonders qualitativ gearbeitet und zudem schlecht erhalten ist. Nach ersterer würde man ihn wohl zwischen sein fünfzigstes und sechzigstes Lebensjahr datieren, also rund in das letzte Jahrzehnt des 1. Jhs. vor Chr.

G. Calza, L'Antiquarium 42 Nr. 31 mit Abb. Calza, Ritratti 31 f. Nr. 31 Taf. 18. Calza-Squarciapino 49f. Nr. 7. Vaglieri, Not. Scavi 1912, 163 Abb. 4. 4a. L. Curtius, Röm. Mitt. 50 (1935) 280. Ricci, Bull. Com. 66 (1938) 57 ff. Taf. A. I. Montini, Il Ritratto di Augusto 70f. Abb. S. 71. Enc. Arte Ant. I 925 (Felletti Maj). G. Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik 90f. Nr. 11. Kopf im Louvre: Montini a. O. 71 Abb. S. 68. H.

Auf dem Sockel vor dem Bord:

3063 Porträtkopf der Faustina maior

8

Gefunden 1920/22 in der Kalkgrube bei den Thermen der Cisiarii zusammen mit einem fragmentierten überlebensgroßen Kopf des Antoninus Pius (Magazin, Inv. 432). Weißer feinkörniger Marmor mit grauen Adern. Ein Teil der Haare auf dem Kopf fehlt, er war gesondert gearbeitet und angesetzt, wovon eine viereckige Einarbeitung zeugt. Weggebrochen sind: der untere vordere Teil der Nase, fast der ganze Rand des r. Ohrs, ein Stück des Diadems rechts. Der Rand des l. Ohrs und des Halses ist beschädigt. H 0,36 m. Inv. 28.

Dieses Bildnis der älteren Faustina ist eines der besten, das uns erhalten ist. Es war wohl in eine Gewandstatue eingesetzt. Die Haare sind nicht vollständig ausgearbeitet, auch das Diadem endet unvermittelt über den Ohren. Der Kopf ist in einer sanften Bewegung zur

rechten Schulter geneigt, die Züge sind von einem fraulichen Liebreiz erfüllt, der Blick der großen Augen ist leicht melancholisch gesenkt. Die unglaublich raffinierte Marmorbearbeitung, die sich in der weichen, ineinander verfließenden Gestaltung der Einzelformen des Gesichts, in der fein polierten Haut zeigt, hat in diesem Bildnis einen Höhepunkt erreicht und den schönen, verhaltenen, matronenhaften Gesichtszügen einen adäquaten Ausdruck verschafft. Das Bildnis wird wohl noch zu ihren Lebzeiten, um 139 nach Chr., geschaffen worden sein, aber auch eine postume Entstehung wäre möglich. Zu anderen Bildnissen der Kaiserin vergleiche Nr. 3064.

G. Calza, L'Antiquarium 49f. Nr. 48 mit Abb. Calza, Ritratti 90f. Nr. 144 Taf. 85. Calza-Squarciapino 50 Nr. 8 Abb. 31. G. Calza, Not. Scavi 1922, 96 Abb. 6. 7; ders., Rassegna d'Arte 1922, 275f.; ders., Boll. Associaz. Internaz. Studi Mediterranei 5 (1934) 81 mit Abb.; ders., Art and Archaeology 19 (1925) 95 ff. Abb. S. 96. 97. R. Paribeni, Il Ritratto Taf. 156. G. Becatti, L'Arte Romana 92 Abb. 91; ders., Le Arti 2 (1939/40) 7; ders., L'Età classica Abb. S. 341. H. P. L'Orange, Mot Middelalder Abb. S. 117; ders., Apotheosis 111 Abb. 82. Wegner, Herrscherbildnisse 30f. 159f. Taf. 11. H. v. Heintze, Röm. Porträt-Plastik 11f. Taf. 23. H.

In der Mitte des Bordes der überlebensgroße Porträtkopf des Antoninus Pius Nr. 3088, s. u. – Links:

3064 Porträtkopf der Faustina maior

9

Gefunden 1922, vermauert in einem Pilaster der Tür zur Palästra der Forumsthermen. Weißer feinkörniger Marmor. Die untere Hälfte der Nase ist abgeschlagen. Die l. Braue und das Auge, die Mitte der Ober- und Unterlippe sowie die Haare an einigen Stellen sind verletzt. Der Rand des l. Ohrs ist größtenteils ausgebrochen. Die Oberfläche ist verkrustet; quer durch den Hals gebrochen. H 0,32 m. Inv. 52.

In diesem Kopf ist ein besonders schönes Bildnis der älteren Faustina aus jüngeren Lebensjahren erhalten. Bei einem Vergleich der Gesichtszüge mit ihren gesicherten Bildnissen, auch in diesem Museum (Nr. 3056. 3063), wird die Identität sofort deutlich. Stirn- und Nasenlinie, die Einbettung des großen Auges, der Mund, die leichten Falten um Nasenflügel und Mundwinkel, der Blick sowie der Ausdruck stimmen vollkommen überein, so auch die Frisur, die nur sie in dieser Art trägt. In diesem Typus wird ihr erstes offizielles Bildnis vertreten sein; zu ihm gehören noch der ebenfalls aus Ostia stammende Kopf 570 in der Sala a Croce Greca der Vatikanischen Museen, ein weiterer im Salone des kapitolinischen Museums sowie eine Statue in Kyrene, die sie als Isispriesterin darstellt. Vielleicht könnte man diesen Typus, der Faustina weniger matronenhaft zeigt, mit der Thronbesteigung des Antoninus Pius, ihres Gatten, im Jahre 138 nach Chr. in Verbindung bringen – wenn man ihn nicht früher ansetzen möchte – und den kapitolinischen Typus (vgl. Nr. 1299 und hier Nr. 3056) mit ihrer Erhebung zur Augusta 139 nach Chr.

Die Zuweisung dieses Bildnisses an Domitia Lucilla (vgl. hier Nr. 3125), die Mutter des Marc Aurel, leuchtet nicht ein, da es physiognomisch nicht von der älteren Faustina abgetrennt werden kann.

G. Calza, *L'Antiquarium* 46 Nr. 42 (Faustina maior?). Calza, *Ritratti* 92f. Nr. 148 Taf. 88 (Domitia Lucilla). Calza-Squarciapino 50f. Nr. 9 Abb. 30. G. Calza, *Art and Archaeology* 19 (1925) 96ff. Abb. S. 98. V. Poulsen, *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek* 21 (1964) 2 Nr. 1 Abb. 3. 4 („Formentlig Domitia Lucilla“); ders., *Gnomon* 38 (1966) 86f. (Domitia Lucilla). Kopf in Vatikanischen Museen, Sala a Croce Greca 570: Wegner, *Herrscherbildnisse* 163. Calza, *Ritratti* Nr. 149 Taf. 58; im kapitolinischen Museum, Salone: Stuart Jones 304 Nr. 55 Taf. 74; Statue in Kyrene: Rosenbaum, *Cat. Cyrenaican Portrait Sculpture* Nr. 61 Taf. 40, 1. 2; 76, 1. v. Heintze, *Am. Journ. Arch.* 66 (1962) 112f. (Faustina maior). Vgl. ferner V. Poulsen, *Gnomon* 26 (1962) 403 mit anderen Beispielen. H.

Rechte Vitrine:

3065 Kopf des Domitian

1

Gefunden 1938 im Grab der Iulia Procula auf der Isola Sacra (vgl. Nr. 3122). Feinkörniger weißer Marmor. Der Kopf war senkrecht in zwei Teile gebrochen und wurde wieder zusammengesetzt. Die untere Hälfte der r. Gesichtseite mit dem Hals ist weggebrochen, ebenso die untere Hälfte des l. Ohrs. Die Nasenspitze ist beschädigt. Der Kopf ist hinter den Ohren durch einen schrägen Schnitt begrenzt, er war wahrscheinlich auf einer Unterlage befestigt, worauf auch die zwei rechteckigen Vertiefungen und der Kanal zwischen ihnen weisen, die sich in der Schnittfläche befinden. H 0,30 m. Inv. 19.

Der lebensgroße Kopf des Domitian gehört zu seinen frühesten Bildnissen. Die Züge sind jugendlich, der Ausdruck nicht unfreundlich. Die Haare umrahmen die Stirn in der für seine Bildnisse üblichen halbrunden Anlage, wobei die vollen Strähnen leicht aufgestellt sind; hier sind sie auch noch mit dem Bohrer stark aufgelockert, während sie am Hinterkopf fast unbearbeitet geblieben sind. Der Kopf gehört in die unmittelbare Nähe von Domitianporträts in Boston und München, die in den Anfang der siebziger Jahre des 1. Jhs. nach Chr. datiert werden können, ihn also als Thronfolger darstellen. Die Zurichtung des Kopfes sowie die starken, in der Zeit und bei den Domitianbildnissen nicht üblichen Bohrungen bedürfen einer Erklärung: daß es sich um ein Bildnis des Kaisers handelt, ist zweifellos, da es alle charakteristischen Merkmale seiner Physiognomie trägt. Nach der nach seinem Tode erfolgten Ächtung und der damit verbundenen Tilgung des Gedächtnisses wird der Vorderkopf sorgfältig aus einer Statue oder Büste entfernt, das heißt herausgeschnitten worden sein, um vor der Vernichtung bewahrt zu werden, genau so, wie es mit dem Kopf des Geta vom Bogen in Lepcis Magna geschehen ist, der neben diesem in der Erde vergraben gefunden wurde. Vielleicht wurde unser Kopf bei dieser Gelegenheit beschädigt und gleich oder später einmal nachgearbeitet; vielleicht ließ die Familie, die dem Kaiser so treuergeben war, daß sie sein Bildnis bewahrte, es mit in ihr Grab bringen; vielleicht wurde es dort aber auch nur gleich anderen plastischen Werken zu einem ungewissen Zeitpunkt versteckt.

Calza, *Ritratti* 46f. Nr. 64 Taf. 37. Calza-Squarciapino 54 Nr. 1. G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra* 228 Abb. 125. G. Beattini, *L'Età classica* Abb. S. 317. F. Magi, *I Rilievi flavii del Palazzo della Cancelleria* 65 Nr. 15; 71f. Abb. 60, 61. G. Daltrop in G. Daltrop-U. Hausmann-M. Wegner, *Die Flavii* 33. 104 Taf. 24 a. b.

Köpfe in Boston und München: Daltrop a. O. Taf. 24 c. d.; 25 c. d. Geta am Bogen in Lepcis Magna: Bartoccini, *Africa Italiana* 4 (1931) 114ff. Abb. 81. 83-85. v. Heintze, *Röm. Mitt.* 73/74 (1966/67) 201 Taf. 66, 1; 69, 2. H.

3066 Köpfchen des Commodus

2

Weißer Marmor. Die Nase ist abgeschlagen. Haare, Augen, Mund und Kinn sind beschädigt. Die Oberfläche ist berieben und teilweise mit Wurzelfasern überzogen. H 0,105 m. Inv. 270.

Das Köpfchen, das mitten durch den Hals gebrochen ist, ist nach seiner linken Seite gewendet. Die Stirn des eiförmigen Gesichts ist von kurzen Haaren umgeben, die ohne Verwendung des Bohrers gearbeitet sind. Die großen Augen liegen unter schweren Lidern und weisen die für hadrianisch-antoninische Porträts übliche Innenzeichnung auf. Das Köpfchen wiederholt einen Typus des Commodusbildnisses, der den Kaiser noch unbärtig in jugendlichem Alter wiedergibt und vor 180 nach Chr. geschaffen sein wird, also vor seinem neunzehnten Lebensjahr, da ab diesem Zeitpunkt die Münzbildnisse ihn mit einem Bart zeigen.

Calza-Squarciapino 54 Nr. 2. Zu den Jugendbildnissen des Commodus: Wegner, *Herrscherbildnisse* 66ff. H.

3067 Porträtköpfchen einer Frau (Matidia?)

3

Gefunden 1944 in einer Nische im Tempel der Bellona. Lunensischer Marmor. Der Vorderteil der Nase ist abgeschlagen. Die Oberfläche ist beschädigt und fleckig. H 0,08 m. Inv. 281.

Das Köpfchen ist quer durch den Hals gebrochen und scheint nicht fertig ausgearbeitet zu sein, da den Haaren auf dem Hinterkopf jede Gliederung fehlt; sie sind nur in ihrer allgemeinen Form in der Mode der trajanischen Zeit ausgeführt. Der Fundort legt den Gedanken nahe, daß in dem Bildnis ein Mitglied der kaiserlichen Familie dargestellt sei. Trotz der schlechten Erhaltung kann man wohl ein Porträt der Matidia, der Nichte des Trajan und Mutter der Sabina, erkennen. Das zurückliegende Profil, der hohe, flache Nasenansatz, der kleine, volllippige Mund, die rundlichen Wangen sind charakteristisch für ihre Physiognomie. Sie starb 119 nach Chr. und wurde durch Hadrian, ihren Schwiegersohn, konsekriert.

Calza, *Ritratti* 60f. Nr. 91 Taf. 53. Calza-Squarciapino 55 Nr. 3. Zu den Bildnissen der Matidia: M. Wegner, *Hadrian* 80f. Taf. 37-40 und hier Nr. 1296. 1297. 1492. H.

3068 Kleiner Porträtkopf des Augustus (?)

4

Gefunden 1959 an der Via del Pomerio. Lunensischer Marmor. Mitten im Hals gebrochen, wobei dieser hinten tiefer herab erhalten ist. Die untere Hälfte der Nase und ein Stück des Kinns sind abgeschlagen, die Ohränder teilweise ausgebrochen. Die Oberfläche des Kopfes ist fleckig und mehrfach beschädigt. H 0,12 m. Inv. 1838.

Der kleine Kopf stellt wahrscheinlich den Kaiser Augustus dar, ist aber nicht besonders gut gearbeitet. Augustus ist in höherem Alter wiedergegeben, mit tiefen Falten um Nasen- und Mundwinkel und

zerfurchter Stirn. Dem Köpfchen könnte der gleiche Typus zu Grunde liegen wie dem anderen Augustusbildnis hier (Nr. 3062). Da es in einer Nische in einem Raum gefunden wurde, dessen Bestimmung nicht bekannt ist, könnte es der privaten Kaiserverehrung gedient haben.

Calza, Ritratti 41 Nr. 52 Taf. 31 (Claudius). Calza-Squarciapino 55 Nr. 4. H.

Mittlere Vitrine:

3069 Kleiner Bildniskopf des Commodus 1

Gefunden in einer Taberna in der Nähe der Domus di Diana. Lunensischer Marmor. Gut erhalten; kleine Beschädigungen befinden sich an mehreren Stellen der Oberfläche, vor allem an der Nasenspitze, der r. Braue, der r. Schläfe. Der Rand des Büstenansatzes an der l. Seite ist ergänzt. H 0,24 m. Inv. 1128.

Dieses Köpfchen, das den Kaiser Commodus darstellt, ist gut gearbeitet. Es wird in eine kleine Büste eingesetzt gewesen sein, die vielleicht aus anderem, kostbarerem Material bestand. Den Typus, zu dem es gehört, kennen wir von einem Kopf im Braccio Nuovo 118 der Vatikanischen Museen (Nr. 454), der ebenfalls aus Ostia stammt. Die Repliken zeigen den Kaiser mit mageren, zerfurchten Zügen, einem ersten Blick und stark unterbohrtem, schwammartig aufgelöstem Haupt- und Barthaar. Wie schon für das vatikanische Bildnis vermutet wurde, wäre es möglich, daß dieser Typus erst nach seinem Tode unter Septimius Severus geschaffen worden war, also nach 193 nach Chr. Dafür spräche die nur diesem Typus eigene Gesichtsform, die nicht eiförmig ist wie bei anderen Bildnissen des Kaisers, sowie der verhaltene, fast abwesende Gesichtsausdruck, der jeden sinnlichen Zug verloren hat. Vielleicht war der Kopf mit einer Strahlenkrone geschmückt, worauf fünf in den Locken erhaltene Löcher hinweisen könnten.

Calza-Squarciapino 52 Nr. 1 Abb. 32 ganz links. R. Paribeni, Not. Scavi 1916, 417f. Abb. 6 (Marc Aurel). Zu anderen Bildnissen vgl. Nr. 190. 3066. H.

3070 Kleiner Porträtkopf eines Knaben 4

Gefunden 1939 auf der Nordseite des Decumanus in der Zone gegen die Porta Marina hin. Lunensischer Marmor. Abgeschlagen sind fast die ganze Nase und Teile der Ohränder, beschädigt Augen, Mund, Stirn und Halsrand. Auf dem Hinterkopf befinden sich Versinterungen und Wurzelfasern. H 0,18 m. Inv. 1129.

Das Köpfchen war, nach dem unteren Abschluß des Halses zu schließen, in eine kleine Büste oder Statuette eingesetzt. Es ist sorgfältig gearbeitet und fein geglättet. Es stellt einen etwa sechsjährigen Knaben dar. Der Kopf ist groß und rund, das Gesicht sehr platt gestaltet. An seiner Oberfläche sind weitgeöffnete, nach links oben blickende Augen eingeritzt sowie ein schmallippiger, zu einem hinterhältig-freundlichen Lächeln verzogener, unschön vorgebauter Mund. Die

Haare werden in einer plastisch erhaben gebildeten Kalotte zusammengefaßt, die durch kürzere oder längere Meißelhiebe gegliedert ist. Es wurde vorgeschlagen, in diesem und anderen Bildnissen Philippus junior, den Sohn des Kaisers Philippus Arabs (244-249 nach Chr.) zu erkennen, der zuerst zum Thronfolger, dann zum Mitregenten erhoben und mit seinem Vater zusammen umgebracht wurde. Er erreichte nur ein Alter von etwa zehn bis zwölf Jahren und könnte in unserem Köpfchen als etwa Sechsjähriger aus Anlaß der Thronbesteigung seines Vaters dargestellt sein. Die anderen mit unserem in Verbindung gebrachten Köpfe scheinen alle den frühesten Typus des Severus Alexander-Porträts wiederzugeben, dem unseres wohl in der Auffassung angenähert wurde; von dem es aber in der Ausführung sehr verschieden ist. Auch wenn es Philippus junior nicht darstellt, ist es in das Jahrzehnt von 240-250 zu datieren.

Calza-Squarciapino 53 Nr. 4 Abb. 32 links. Becatti, Le Arti 2 (1939/40) 8 Taf. 3, 10. Felletti Maj, Iconografia 89 Nr. 9. Zu den auf Philippus junior bezogenen Bildnissen: Felletti Maj, Iconografia 88 ff. und 183 ff. Münzbilder: R. Delbrueck, Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus 78 ff. Taf. 6, 11-15; 7, 18. 19. 22; 8, 23. 24. 26. 28. H.

3071 Stele mit Porträtbüste eines Mannes 2

Gefunden an der Autostraße bei der Nekropole der Porta Laurentina. Lunensischer Marmor. Die Oberfläche ist durch Versinterungen stellenweise fleckig geworden. H 0,46 m. Inv. 1131.

Die kleine Stele weist an ihrem unteren Rand einen kurzen flachen Zapfen auf, mittels dessen sie wahrscheinlich in die Erde gesteckt werden sollte, um ein Grab zu bezeichnen. Sie ist niemals vollendet worden: die Oberfläche trägt deutliche Werkzeugspuren, der Umriss des Kopfes ist nicht fertig ausgearbeitet, die Kopfhaare, die Ohren und der Bart sind nur ganz oberflächlich voneinander getrennt und fast noch in der Bosse stehengelassen, was besonders gut an der rechten Seite des Gesichts zu beobachten ist. Die kurze nackte Büste des Mannes ist ungeschickt gearbeitet, auf den Achseln liegen einige Falten eines Mantels auf. Nach der Art der Eingravierung des Haares und der Gestaltung der Augen mit den dicken Lidrändern kann man das Werk in die Zeit des Severus Alexander und seiner unmittelbaren Nachfolger, also etwa zwischen 230 und 240 nach Chr. datieren.

Calza-Squarciapino 53 Nr. 2 Abb. 32 Mitte oben. H.

3072 Perücke einer Frau 3

Gefunden 1913 am Decumanus. Lunensischer Marmor. Der Rand des Diadems ist stellenweise beschädigt. H 0,13 m; Br 0,19 m. Inv. 1058.

Bei diesem Stück Marmor handelt es sich um den Haaraufbau für einen weiblichen Porträtkopf, der mittels eines Stiftes und wahrscheinlich auch mittels einer feinen Gipsschicht über der Stirn befestigt wurde. Der Aufbau besteht aus mehreren Reihen übereinander liegender Löckchen, deren jedes in der Mitte ein Bohrloch enthält. Sie werden von einem schmalen Diadem bekrönt. Diese Art von Frisur

wurde von den flavischen Kaiserinnen getragen. Unser Haarteil ist daher etwa in die Zeit zwischen 75 und 85 nach Chr. zu setzen.

Calza, Ritratti 110 Nr. 192 Taf. 106. Calza-Squarciapino 53 Nr. 3 Abb. 32 Mitte unten. Vaglieri, Not. Scavi 1913, 231. Zu abnehmbaren Perücken: Crawford, Mem. Am. Acad. 1 (1915/16) 113 ff. Schauenburg, Städel-Jahrb. N. F. 1 (1967) 55 ff. H.

3073 Köpfchen einer Frau

5

Gefunden um 1910 am Decumanus bei der Porta Romana. Weißer Marmor, gelblich verfärbt. Mitten durch den Hals gebrochen. Die Nase ist beschädigt, die Oberfläche verwaschen. H 0,10 m. Inv. 269.

Das Köpfchen ist leicht zu seiner rechten Seite gewendet. Das runde Gesicht mit den großen Augen wird von vollen Haaren umrahmt, die in der Mitte gescheitelt und in Wellen über die Ohren gezogen sind, so daß sie auch noch den Hals bedecken. Sie werden an der Oberfläche durch eingeritzte Linien in sehr summarischer Weise gegliedert. Das Köpfchen muß zwischen 200 und 215 nach Chr. gearbeitet sein, da es die in dieser Zeit übliche Haartracht aufweist, die die Kaiserin Iulia Domna einführte (vgl. hier Nr. 3059. 3208).

Calza-Squarciapino 53 f. Nr. 5 Abb. 32 rechts.

H.

3074 Unterlebensgroßer Bildniskopf eines Mannes

6

Aus dem Kastell in Ostia. Lunensischer Marmor. Der Oberteil des Kopfes und die Nase sind abgeschlagen. Starke Beschädigungen befinden sich in den Brauen, den Lippen, dem Kinn. Der Hals ist mitten durchgebrochen. H 0,19 m. Inv. 1132.

Der unterlebensgroße Kopf stellt einen unbekanntem Mann dar. Seinen künstlerischen Formen nach gehört er in die Zeit um 290 nach Chr. Diese sind deutlich von Porträts der Soldatenkaiser aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts hergeleitet, aber einerseits beruhigt und geglättet, andererseits vergrößert. Dies trifft vor allem auf die unregelmäßige Gestaltung der weit geöffneten Augen zu sowie auf die Ausführung der Haare, die durch starke, in verschiedene Richtungen laufende Meißelhiebe gebildet und in einer scharf abgesetzten Kontur aufgefangen werden. Charakteristisch für Werke dieser Zeit sind ferner die herabgezogenen Mundwinkel, die fast formlosen Ohren und die kleinen, runden Bohrlöcher in den Winkeln der Augen und des Mundes.

Calza-Squarciapino 54 Nr. 6 Abb. 32 ganz rechts. L'Orange, Studien 36 Nr. 19 Kat. Nr. 41 Abb. 87. 93. Zur Gruppe ähnlicher Porträts: L'Orange, Studien 35 ff. H.

Linke Vitrine:

3075 Kleine Büste eines Mannes

1

Gefunden 1939 im Lararium der Domus del Pozzo. Weißer Marmor. Tadellos erhalten, nur die Oberfläche ist stellenweise fleckig. H 0,17 m. Inv. 1130.

Die kleine nackte Oberarmbüste ist unten gerade abgeschnitten, so daß sie aufgestellt werden konnte. Sie wurde im Lararium eines Privathauses gefunden und wird daher ein verstorbene männliches Mit-

glied der Familie darstellen. Die Gravierung von Iris und Pupille, die vollen lockigen Haare und der kurze strähnige Bart, die ohne Bohrer gearbeitet sind, sowie die Form des tief herabreichenden Büstchens datieren das kleine Werk in frühantoninische Zeit, also etwa um 140/45 nach Chr.

Calza-Squarciapino 51 Nr. 1.

H.

3076 Reliefkopf des Knaben Lucius Verus

2

Gefunden 1913 in den Ruinen des Piccolo Mercato. Lunensischer Marmor. Die rückwärtige obere Hälfte des Kopfes ist abgeschlagen, während der Schnitt der unteren zeigt, daß der Kopf von einem Relief stammt. Beschädigt sind die Nasenspitze und die Locken. Verkrustungen und Wurzelfasern. H 0,17 m. Inv. 277.

Das Gesicht eines Knaben, der noch ein Kind ist, ist fein charakterisiert. Es weist rundliche Bäckchen, einen kleinen, volllippigen Mund und schmal umrandete Augen auf. Die Haare sind in große, volle Locken gelegt, die die Stirn freilassen. Derselbe Knabe ist auf dem sogenannten Partherdenkmal aus Ephesus in Wien dargestellt und konnte im Rahmen der wiedergegebenen Szene als Lucius Verus erkannt werden. Die Szene, die die Adoption des Antoninus Pius durch Hadrian darstellt, spielte sich im Jahr 138 nach Chr. ab, sie zeigt Lucius Verus als Achtjährigen. Unser Köpfchen, das mit dem ephesischen nicht nur in den Gesichtszügen, sondern auch in der Anlage der einzelnen Locken übereinstimmt, so daß die Identifizierung gesichert ist, wird in die gleiche Zeit gehören. In diesem Typus, nur wenig älter, stellt ihn auch ein ziemlich beschädigter Kopf in Pozzuoli dar. Zu seinen weiteren Knabenbildnissen vergleiche hier Nr. 3092.

Calza, Ritratti 92 Nr. 147 Taf. 87 (Galerius Antoninus). Calza-Squarciapino 51 f. Nr. 2. Relief in Wien: Ausstellung von Fundstücken aus Ephesus im Unteren Belvedere, 3. Aufl. Wien 1919, 3 ff. v. Heintze in Prop.-Kunstgesch. II 235 f. Abb. 223 a. Kopf in Pozzuoli, Museum: Inst. Neg. 59. 359 (anscheinend unveröffentlicht). H.

3077 Porträtkopf einer Frau

4

Gefunden 1939 in einem Raum unter einer Treppe der Via delle Ermette. Lunensischer Marmor. Der vordere Teil der Nase und die Oberlippe sind abgebrochen, die Haare an mehreren Stellen beschädigt und nicht fertig gearbeitet. Die Oberfläche ist fleckig. H 0,17 m. Inv. 1127.

Das kleine Bildnis stellt eine ältere Frau dar. Es ist gut charakterisiert, wenn auch nicht besonders differenziert gearbeitet. Die Haartracht ist derjenigen der Kaiserin Faustina maior (vgl. Nr. 3064) angeglichen. Die künstlerischen Formen, vor allem der Augen mit den schweren Oberlidern, weisen ebenfalls in diese Zeit. Das Bildnis wird also um 140 nach Chr. in einer ostiensischen Werkstatt gearbeitet sein.

Calza, Ritratti 97 Nr. 157 Taf. 93. Calza-Squarciapino 52 Nr. 4.

H.

3078 Reliefköpfchen einer Frau

3

Vom Haus des Bischofs in Porto. Weißer Marmor mit grauen Flecken, gelblich verfarbt. Gut erhalten. H 0,13 m. Inv. 1547.

Das Köpfchen wird von einem Sarkophag stammen, da es in Hochrelief und in Dreiviertelprofil von rechts gearbeitet ist. Es ist gut modelliert, die Augen, deren Iris plastisch erhaben und deren Pupille als rundes Loch gebildet ist, sind scharf umrandet und werden noch durch die mit Schrägstrichen gekennzeichneten Brauen betont. In den inneren Augen- und den Mundwinkeln befindet sich ein kleines Bohrloch. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und lassen die Ohren unbedeckt, längs der Stirn lösen sich kleine Löckchen aus ihrer Kontur. Über der Stirn erscheint das Ende des über den Hinterkopf gezogenen Zopfstreifens. Nach den Formen, der Ausführung und der Haartracht gehört das Reliefköpfchen in das letzte Viertel des 3. Jhs. nach Chr.

Calza-Squarciapino 52 Nr. 3. Zu vergleichbaren Porträts, auch auf Sarkophagen: Bovini, *Mon. Ant.* 39 (1943) 311 ff. Abb. 104-107. 111-113. 122. 126. 127. 131. Zur Frisur: Wessel, *Arch. Anz.* 1946/47, 66 ff. H.

Links von der Nische:

3079 Überlebensgroßer Porträtkopf des Hadrian

11

Gefunden 1937 in der Kalkgrube des Caseggiato del Serapide zusammen mit Nr. 3086. Weißer großkristallinischer Marmor. Aus dem Rand des l. Ohrs ist ein kleines Stück ausgebrochen. H 0,54 m; H des Kopfes 0,37 m. Inv. 32.

Das weit überlebensgroße Bildnis ist mit einem ebensolehen des Trajan zusammen gefunden worden (Nr. 3086), allerdings nicht in situ; aber auf jeden Fall sind die beiden zusammengehörig und werden von einer Ahnenreihe stammen. Beide waren in Togastatuen oder -büsten eingesetzt, wie man an der Zurichtung des unteren Halsabschlusses erkennen kann. Beide sind sicherlich postum entstanden. Nicht nur der Nachfolger eines Kaisers ließ dem verstorbenen und konsekrierten Vorgänger Bildnisstatuen errichten, sondern auch Kaiser viel späterer Zeit, um ihre berühmten Ahnen öffentlich zur Schau zu stellen und zu ehren. Je unlegitimer ihre Herrschaft war, desto größeren Wert legten sie auf eine solche fiktive Ahnengalerie. Wir können also noch in den späteren Jahrhunderten Bildnisse früherer Kaiser erwarten, angefangen vom ersten Adoptivkaiser Nerva. Die genaue zeitliche Festlegung dieser späteren Ausführungen von Kaiserbildnissen ist sehr schwierig, da diese einerseits auf vorhandene zurückgreifen, andererseits im Stil und Geist ihrer eigenen Zeit gemacht sind.

Die beiden Bildnisse des Trajan und Hadrian scheinen von demselben Bildhauer gearbeitet zu sein, und wir vermuteten bereits an anderer Stelle (vgl. Lit.), daß dies in gallienischer Zeit geschehen ist. Denn beide zeigen eine ganz unlebendige, flächige, vereiste Oberflächenmodellierung, eine unplastische, graphische Wiedergabe der Einzelformen, die sich beim Trajan in den geritzten Augen manifestiert, beim Hadrian in einer ganz seltsamen Art der Haarbildung. Die Haare umschließen

den Kopf wie eine Kappe; ihre Ränder sind durch runde Locken, in deren Mitte sich ein Bohrloch befindet, begrenzt. Auch sind sie gegen die Stirn durch eine grobe Bohrlinie abgesetzt, während sie am Hals eine kompakte Masse mit einzelnen Löchern bilden. Der Bart besteht aus ebenfalls runden, kleinen Locken, die unplastisch und ornamental auf die Haut gesetzt sind und ab und zu ein Bohrloch aufweisen. Die Anlage von Haar und Bart ist von Bildnissen Hadrians kopiert, aber die Ausführung ist weit von diesen entfernt. Wir finden sie dagegen bei einem in drei Exemplaren erhaltenen männlichen Bildnis wieder – vor allem bei dem im Braccio Nuovo der Vatikanischen Museen (Nr. 430) –, das auch in der Gestaltung der Einzelformen gut zu vergleichen ist und die Datierung in gallienische Zeit, etwa um 270 nach Chr., erhärtet. Die Proportionen der Gesichter Hadrians und Trajans sind ebenso verändert wie der Ausdruck, und zwar wohl im Sinn der Zeit, denn er ist fast tragisch zu nennen, wie wir ihn nur bei Bildnissen des 3. Jhs. nach Chr. finden.

Solche Bildnisse kann man nicht als zeitgenössisch oder schlecht oder provinziell bezeichnen. Wie anders provinzielle Arbeiten aussehen, zeigt hier in sehr instruktiver Weise Nr. 3081. Vergleiche auch Nr. 1049, 2310.

Calza, *Ritratti* 73f. Nr. 117 Taf. 68. Calza-Squarciapino 55 Nr. 11. DeChirico, *Arch. Anz.* 1937, 386 Abb. 13. West II 119f. Nr. 8. G. Calza, *Capitolium* 13 (1938) Abb. S. 13. Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) Taf. 2, 5. Felletti Maj, *Arti Fig.* 2 (1946) 31f. *Enc. Arte Ant.* I 85 Abb. 131 (Felletti Maj). M. Wegner, *Hadrian* 29f. 103f. Taf. 30a, b. v. Heintze, *Gymnasium* 65 (1958) 476 (gallienisch). H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkehl* 81 Anm. 8; ders., *Röm. Mitt.* 68 (1961) 81f. Anm. 8. G. Becatti, *L'Arte Romana* 84 Abb. 78; ders., *L'Età classica* Abb. S. 334. R. Calza, *Ostia* 151. A. Carandini, *Vibia Sabina* 28. H.

3080 Statue der Sabina als Ceres

12

Gefunden 1909 in der Palästra der Neptunsthormen am Decumanus. Weißer, grobkörniger, großkristallinischer Marmor, gelblich verfarbt. Abgebrochen sind die Nasenspitze, die r. Hand, die gesondert gearbeitet und angesetzt war, sowie einige Falten des Gewandes, die kleine Zehe des l. Fußes und Stücke im unteren Rand der Plinthe. H 1,86 m; H des Kopfes 0,26 m. Inv. 25.

Sabina, die Gattin Hadrians, ist in dieser Statue als Ceres, als Göttin der Fruchtbarkeit, dargestellt und hält deswegen Ähren und Mohnkapseln in der linken Hand, mit der sie auch die Palla auf dem Oberschenkel zusammenrafft. Der Typus dieser Ceres-Statue, der sich in römischer Zeit großer Beliebtheit erfreute, wurde im frühen Hellenismus im Umkreis der pergamenischen Bildhauerschule geschaffen. Die Statue ist gut gearbeitet, die Faltenzüge sind abwechslungsreich drapiert, Körper und Gewand durchdringen sich gegenseitig. Sabina trägt ein reifenförmiges Diadem auf den gescheitelten und leicht gewellten Haaren. Ihre Züge sind fein charakterisiert, sie zeigt ein freundliches Lächeln um den schön gestalteten Mund. Die Ausführung der Statue wird sicherlich noch zu ihren Lebzeiten erfolgt sein. Innerhalb der Abfolge ihrer Bildnisse (Nr. 185. 1470) wird

sie gegen 125/30 nach Chr. anzusetzen sein. Man vergleiche dazu die Statue der Iulia Domna (Nr. 3059), die, technisch virtuoser gearbeitet, den gleichen Typus wiedergibt, deren Stand aber nicht richtig getroffen wurde, so daß sie nach links überhängt.

G. Calza, *L'Antiquarium* 22 Nr. 10 mit Abb. Calza, *Ritratti* 79f. Nr. 127 Taf. 75. 76 (Datierung nach 136 nach Chr.). Calza-Squarciapino 56 Nr. 12. West II 124 Abb. 128. A. Garcia y Bellido, *Arte Romano* 388 Abb. 738. M. Wegner, *Hadrian* 86. 127f. Taf. 41a. G. M. A. Richter, *Ancient Italy* 39f. Abb. 129. G. Becatti, *L'Arte Romana* 85 Abb. 77. A. Carandini, *Vibia Sabina* 195f. Taf. 110. 111. Zum Statuentypus: Hekler, *Münchener Archäol. Studien* 175ff. Richter, *Proc. Amer. Philosoph. Soc.* 5 (1951) 189f. Abb. 34. M. Bieber, *Statue of Cybele*, *Paul Getty Mus. Publ.* 3 (1968) 16 Abb. 17. H.

3081 Panzerstatue des Trajan

13

Gefunden 1940, vermauert in einem unterirdischen Raum der Schola des Trajan. Feinkörniger weißer Marmor mit grauen Adern, verfärbt und fleckig. Der Kopf wurde gesondert gefunden, die Statue ist durch den Unterkörper in zwei Teile gebrochen und so beschädigt, daß vorne ein breiter Streifen fehlt. Ferner fehlen die l. Hand, die gesondert gearbeitet und angesetzt war, und der Vorderteil des r. Fußes, ebenso die Lanze. Der l. Fuß mit dem Unterschenkel ist ergänzt. Der r. Arm war mehrfach gebrochen und wurde wieder zusammengesetzt. An Panzer und Paludamentum befinden sich mehrfache Beschädigungen. Die Plinthe ist nur zwischen den Füßen und um den Stamm erhalten. H 1,95 m; H des Kopfes 0,32 m. Inv. 23.

Die Statue stellt den Kaiser als Feldherrn dar. Er trägt über einer kurzen Tunica einen Panzer, der mit einem Medusenhaupt und zwei stiertötenden Victorien über einer Palmette verziert ist. Dieses Motiv war in der trajanischen Kunst besonders beliebt und wurde zum Schmuck vieler Denkmäler verwendet, wie der Fries der trajanischen Basilica in Rom oder der Ehrenbogen in Benevent zeigen. Auf der linken Schulter liegt der Feldherrnmantel, der am Rücken herabfällt und über den vorgestreckten linken Unterarm geworfen ist. Die rechte Hand stützte sich wohl auf eine Lanze. An den Füßen trägt der Kaiser mit Löwenköpfen (?) verzierte halbhohe Stiefel. Der Kopf ist gesondert gearbeitet und eingesetzt. Die Statue ist ziemlich ungeschickt gearbeitet, sicherlich in einer lokalen Werkstatt. Der Körper ist zu schmal und zu lang geraten, die Beine sind dafür zu kurz, auch ist seine Drehung nicht gelungen. Der Baumstamm, die Stütze, geht grob in das Bein über. Der Kopf ist besser ausgeführt, auch wenn die Züge recht nichtssagend sind und einzelne Teile, wie die Nase, zu dick und groß ausgefallen sind. Der Kopf gehört zu dem Typus seines Bildnisses, der aus Anlaß seines zehnjährigen Regierungsjubiläums im Jahre 108 nach Chr. geschaffen wurde. Die Statue muß also nach diesem Datum, aber vor seinem im Jahre 117 nach Chr. erfolgten Tod, angesetzt werden.

Calza, *Ritratti* 57f. Nr. 86 Taf. 49. Calza-Squarciapino 56 Nr. 13 Abb. 33. Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 6 Taf. 1 Abb. 4 (nur Kopf). Fuhrmann, *Arch. Anz.* 1940, 435 Abb. 14. Hanfmann-Vermeule, *Am. Journ. Arch.* 61 (1957) 225ff. Taf. 73 Abb. 14. Vermeule, *Berytus* 13 (1959/60) 51 Nr. 144. R. Calza, *Ostia* 111 Abb. S. 112. H.-G. Niemeyer, *Studien zur Darstellung römischer Kaiser* 96 Nr. 49 Taf. 16. H.

3082 Statue der Sabina als Venus Genetrix

14

Gefunden 1941 im Amtsgebäude der Augustales. Weißer Marmor mit graugrünen Adern und Glimmerstellen. Die Nasenspitze, der r. Arm, die Finger der l. Hand und die Stütze von dieser zum Körper sind weggebrochen, die Zehen beschädigt. Die Rückseite ist mit Wurzelfasern überzogen. H 1,80 m; H des Kopfes 0,23 m. Inv. 24.

Die Statue stellt Sabina, die Tochter der Matidia, der Nichte des Trajan, in sehr jugendlichem Alter dar. Sie wird nach ihrer Verheiratung mit Hadrian – deren genauer Zeitpunkt nicht bekannt ist, jedoch um 100 nach Chr. angenommen wird – aber noch vor dessen Regierungsantritt 117 nach Chr. entstanden sein. Da sie im Amtsgebäude der Kaiserpriester gefunden wurde, muß es sich um eine offizielle Weihung handeln. Das Porträt zeigt jugendliche, fein modellierte Züge und die für Sabina charakteristischen Augen mit dem leicht verschwimmenden Blick. Die Haare sind in mehreren Zöpfen eng um den Kopf geschlungen, wobei die oberen drei breiter sind, während sich einzelne Löckchen aus der Kontur lösen. Das Porträt ist lebendiger und besser gearbeitet als die Statue, der es an innerer Struktur fehlt, so daß sie in sich zusammensinken scheint. Sabina ist als Aphrodite dargestellt in einem Typus, der im 5. Jh. vor Chr. wahrscheinlich von dem Bildhauer Kallimachos geschaffen wurde (vgl. Nr. 1591). Das dicke, schwere Gewand fließt eng an ihrem Körper herab, wobei es dessen Formen hervortreten und die linke Schulter unbedeckt läßt, während der Mantel, mit der rechten Hand hochgehoben, am Rücken gerade herabfällt, so daß die Figur wie auf einem Reliefgrund angebracht wirkt.

Calza, *Ritratti* 77f. Nr. 124 Taf. 72. Calza-Squarciapino 56f. Nr. 14. De Chirico, *Not. Scavi* 1941, 230ff. Abb. 7-9. M. Wegner, *Hadrian* 127 („Unbekannte hadrianischer Zeit“). G. M. A. Richter, *Three Critical Periods* Abb. 134; dies., *Proceed. Amer. Philosoph. Soc.* 95 (1951) 189 Abb. 39. G. Hafner, *Gesch. der griech. Kunst* 477 Abb. 507. Carandini, *Arch. Class.* 18 (1966) 130 Taf. 51, 1 (113 n. Chr.); ders., *Vibia Sabina* 134ff. Taf. 22. 23. H. v. Heintze, *Röm. Kunst* Abb. 151. Zur Darstellung von Kaiserinnen als Göttinnen: Aymard, *Mél. d'Arch.* 51 (1934) 178ff. H.

3083 Panzerbüste des Septimius Severus

15

Gefunden in der Nekropole auf der Isola Sacra. Lunensischer Marmor, gelb verfärbt. Die Stirn mit den Haaren darüber, die Nase, die Oberlippe sind stark berieben. Leichte Beschädigungen befinden sich an mehreren Stellen der Oberfläche. Das r. Ohrfläppchen fehlt zur Hälfte, das l. Ohr fast ganz. Der Sockel ist weggebrochen, das Stück des Randes unter dem Namenstäfelchen ist bis auf einen Rest an der r. Seite ergänzt. H 0,76 m. Inv. 29.

Die große Schulterbüste ist mit einer Tunica und einem Panzer bekleidet, der Kopf des Kaisers zur linken Schulter gewendet. Die Haare sind um das Gesicht herum durch Bohrarbeit aufgelockert, ebenso der zweigeteilte, lang herabhängende Bart. Auf dem Hinterkopf sind die Haare nur an der Oberfläche grob bearbeitet; sie scheinen nicht fertig geworden zu sein, wie es auch die Rückseite des Halses gegen seine linke Seite hin zeigt, die nicht abgenommen ist. Ebenso ist noch überstehender Marmor zwischen Bart und Hals zu sehen. Die Rückseite

der Büste ist ganz grob behauen. Die Züge des Kaisers sind zerfurcht, die Augen blicken nach links oben. Das ganze Werk ist recht provinziell, rein dekorativ gearbeitet. In seinem Typus steht es einem Bildnis nahe, das sich auf dem Ehrenbogen in Lepcis Magna befindet, der um 203/4 nach Chr. errichtet wurde.

Calza-Squarciapino 57 Nr. 15. G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra* 247 Abb. 147. Ricci, *Not. Scavi* 1939, 59f. Abb. 2. Balty, *Bull. Inst. Hist. Belge* Rome 33 (1961) 108 Anm. 1 Taf. 9, 1. McCann, *Mem. Am. Acad.* 30 (1968) 152 Nr. 44 Taf. 53. G. Sjöflund, *Stockholm Studies in Class. Archaeology* V 1968 (Opuscula C. Kerényi dedicata) 133 Abb. 13. Bildnis des Septimius Severus in Lepcis Magna: Bartoccini, *Africa Italiana* 4 (1931) 106 Abb. 75. Balty a. O. Taf. 9, 2. McCann a. O. Taf. 18, 1. 2. Zu anderen Bildnissen vgl. Nr. 474. 1308. 3209. H.

3084 Kolossaler Porträtkopf der Marciana

16

Gefunden 1928 in den Thermen der Marciana bei der Porta Marina. Feinkörniger, weißer, fester Marmor. Die Nasenspitze, die Ränder der Ohren, der obere Teil der dritten Haarreihe rechts und in der Mitte sind weggebrochen. Die Oberfläche des Marmors ist durch Feuchtigkeitseinwirkung körnig geworden, außerdem ist sie fleckig. H 0,49 m. Inv. 20.

Nach der unteren Zurichtung des Halses zu schließen, war der Kopf in eine Gewandstatue eingelassen. Er ist hervorragend gearbeitet, die Oberfläche sorgfältig modelliert, die Strenge der Frisur dadurch aufgelockert, daß sie sich in mehrere nach hinten abgestufte, das heißt höher werdende Reihen aufbaut. Hinter dieser Art Fassadenfrisur, die das Gesicht bekrönt, werden die Haare fest zusammengerafft und in viele Zöpfe geflochten, die wiederum zu einem auf den Hinterkopf gelegten Kranz verschlungen sind. Der Kopf ist zur rechten Schulter gewandt, was mit der vermuteten Aufstellung zusammenhängt (vgl. unter Nr. 3085). Die Züge der Marciana tragen einen hoheitsvollen, ernsten, aber doch freundlichen Ausdruck. Die einzelnen Formen des Gesichts sind denen des Trajanbildnisses so gleich, daß beide Werke von derselben Hand stammen müssen. Marciana spielte eine große Rolle am Hofe ihres Bruders Trajan, den sie auf vielen Feldzügen begleitete. Sie wurde durch Hadrian konsekriert. Zur Datierung vergleiche unter Nr. 3085.

G. Calza, *L'Antiquarium* 25f. Nr. 11 mit Abb. Calza, *Ritratti* 61 Nr. 92 Taf. 54. Calza-Squarciapino 57 Nr. 16. Technau, *Arch. Anz.* 1932, 472f. Abb. 8. E. Strong, *Boll. Assoc. Intern. Studi Mediterranei* 3 (1932) 10 Taf. 5, 2. West II 79 Nr. 3 Taf. 20 Abb. 75 a. b. R. Paribeni, *Il Ritratto* Taf. 29. M. Borda, *Le Famiglie imperiali da Galba a Commodus* 64 Abb. S. 63. Wegner, *Arch. Anz.* 1938, 290f. Abb. 7. 8; ders., *Hadrian* 77. 122 Taf. 35. v. Heintze, *Gymnasium* 65 (1958) 477. Hausmann, *Jahrb. d. Inst.* 74 (1959) 195 Abb. 14. *Enc. Arte Ant.* IV 824f. Abb. 998 (Felletti Maj). R. Calza, *Ostia* 140. V. Poulsen, *Gnomon* 38 (1966) 86. A. Carandini, *Vibia Sabina* 146 Taf. 43, 55; 44, 57. Zu anderen Bildnissen vgl. Nr. 1152. H.

3085 Kolossaler Porträtkopf des Trajan

17

Gefunden 1913 im Hinterraum einer Taberna des Theaters, nicht *in situ*, sondern in Ablagerungsschutt (Berichtigung zu Gross, *Bildnisse Trajans* 114 und 132: „im Theater“). Feinkörniger, fester, weißer Marmor. Die untere Hälfte der Nase und die Ränder beider Ohren sind abgebrochen, die Oberfläche ist mehrfach bestoßen und fleckig. Die antike Politur ist teilweise noch erhalten. H 0,35 m (nicht 0,50 m wie bei Calza, *Ritratti* Nr. 89 steht). Inv. 17.

Der weit überlebensgroße Kopf ist nicht ganz frontal ausgerichtet, sondern kaum merkbar nach rechts geneigt, was deutlich an den angespannten Halsmuskeln der linken Seite zu erkennen ist. Iris und Pupillen sind nicht gezeichnet, nur die Tränendrüsen sind plastisch erhaben angegeben. Die Haare sind vor allem an der Rückseite sehr hart gearbeitet, ihre Oberfläche ist kaum gegliedert, sie waren wohl bemalt.

Die künstlerischen Formen des Kopfes sind großartig: die Oberfläche ist so sorgfältig durchgestaltet, daß nirgends eine leere Stelle entsteht. Die Haare sind um die Stirn in sehr abwechslungsreicher Weise in dichten großen Strähnen gruppiert. Die Stirn ist in ihrem unteren Teil vorgezogen und über der Nasenwurzel leicht gefurcht. Die schmalen, langen Augen sind darunter tief eingebettet und werden von starken Brauen beschattet. Der Nasenansatz liegt sehr tief unten, wodurch die Nase kürzer erscheint und das bei anderen Bildnissen des Kaisers so unschöne Verhältnis von niedriger Stirn und langer, dicker Nase vermieden wird. Der schmallippige Mund ist leicht geöffnet und sehr sprechend gestaltet, er ist umgeben von einem unglaublich nuancenreichen Spiel der Oberfläche, das sich in einem Auf und Ab von Muskeln, Falten und Fettpolstern äußert. Die Haut erscheint nicht mehr straff gespannt, sondern leicht erschlafft, wodurch die Kontur des Gesichts weich und unregelmäßig wird.

Dieses Bildnis des Kaisers Trajan geht weit über alle anderen hinaus, es ist eine Interpretation seines Wesens und Werkes, die einem genialen Bildhauer dadurch gelungen ist, daß er in ihm eine Synthese aller früheren Bildnisse schuf. Es wird nach seinem im Jahre 117 nach Chr. erfolgten Tod geschaffen sein. Unwillkürlich wird man vor dem Bildnis an die Worte des kaiserlichen Freundes, des jüngeren Plinius (Panegy. 4), erinnert, der „den Adel des Hauptes und die Würde des Gesichts, dazu die ungebeugte Reife des Alters“ rühmt.

Leider wissen wir nicht, wo das Bildnis ursprünglich stand, noch wer der Auftraggeber war, auch haben sich Kopien bisher nicht gefunden. Das daneben stehende Bildnis seiner Schwester Marciana (Nr. 3084) sowie eines seiner Gattin Plotina, das aus Ostia stammt und heute Besitz des Genfer Musée d'Art et d'Histoire ist, werden von demselben Bildhauer gearbeitet sein und wohl zu derselben öffentlichen Weihung gehören. Plotina mußte zu seiner Rechten, Marciana zu seiner Linken aufgestellt gewesen sein, da beide sich ihm zuwenden, erstere nach links, letztere nach rechts.

G. Calza, *L'Antiquarium* 22f. mit Abb. Calza, *Ritratti* 59f. Nr. 89 Taf. 52. 53. Calza-Squarciapino 57f. Nr. 17. Vaglieri, *Not. Scavi* 1913, 228 Abb. 2. 3. R. Paribeni, *Il Ritratto* Taf. 206. Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 6; ders., *L'Arte Romana* 81 Abb. 69. A. Frova, *L'Arte di Roma* 238 Abb. 195. West II 70 Nr. 23 Taf. 17, 62. W. H. Gross, *Bildnisse Trajans* 113ff. 132 Nr. 74 Taf. 33-35. W. Technau, *Kunst der Römer* 161 Abb. 126. Kaschnitz-Weinberg, *Mitt. d. Inst.* 3 (1950) 177 Taf. 14, 2 (jetzt in: *Ausgew. Schriften* II 112f. Taf. 57, 2). H. Kühler, *Röm. Porträt-Plastik* 197f. Taf. 123 unten rechts. v. Heintze, *Gymnasium* 65 (1958) 477; dies., *Röm. Porträt-Plastik* 10f. Taf.

18. 19; dies. in Prop.-Kunstgesch. II 256 Abb. 299. V. Poulsen, Römische Bildwerke 14 Abb. S. 55. J. M. C. Toynbee, The Art of the Romans 35. 243 Abb. 11. Plotina in Genf, Musée d'Art et d'Histoire: M. Wegner, Hadrian 118 (Plotina). v. Heintze, Gymnasium 65 (1958) 477. Calza, Ritratti 62f. Nr. 94 (Matidia?). H.

3086 Überlebensgroßer Porträtkopf des Trajan

18

Gefunden 1937 in der Kalkgrube des Caseggiato del Scapide zusammen mit Nr. 3079. Weißer großkristallinischer Marmor. Das r. Ohr mit den darüber befindlichen Haaren ist nicht fertig ausgearbeitet. Der Rand des Ansatzstückes der Brust ist an mehreren Stellen ausgebrochen. Hinterkopf abgeschlagen. H 0,48 m; H des Gesichts 0,33 m. Inv. 14.

Vergleiche dazu unter Nr. 3079.

G. Calza, L'Antiquarium 40 Nr. 24. Calza, Ritratti 59 Nr. 88 Taf. 51. Calza-Squarciapino 58 Nr. 18. De Chirico, Arch. Anz. 1937, 386f. Abb. 12. van Buren, Am. Journ. Arch. 41 (1937) 487f. Abb. 3. Becatti, Le Arti 2 (1939/40) 6. W. H. Gross, Bildnisse Traians 102f. 130f. Nr. 57 Taf. 28a. b. v. Heintze, Gymnasium 65 (1958) 476 (gallienisch). H.

In der Mitte des Saales:

3087 Relieffragment, Victoria und Büste des Lucius Verus, 160/61 nach Chr.

19

Aus dem Anwesen der Familie Aldobrandini in Ostia Antica. Lunensischer Marmor. Nur die l. Ecke der rechteckigen Platte ist erhalten. Sie ist nicht nur rechts, sondern auch unten fragmentiert. Die Nase des Lucius Verus und seine r. Braue sind bestoßen. H 0,64 m; Br 0,60 m; T 0,16 m. Inv. 127.

Durch die Ehreninschrift, die in der unteren Zone des Reliefs auf einer tabula ansata steht, läßt sich das Relief aufs Jahr datieren. Es handelt sich um eine Ehrung des Kaisers Antoninus Pius, dessen 23. tribunische Gewalt 160/161 nach Chr. genannt ist. In der Mitte der oberen Zone hat man mit Recht eine Büste des Antoninus Pius erschlossen, umgeben von den beiden Söhnen, die er auf den Rat und noch zu Lebzeiten des Hadrian (138 nach Chr.) adoptiert hatte. Von ihnen ist nur Lucius Verus erhalten, Marc Aurel dagegen und der Vater nicht. Die Büste ist mit Tunica und Kriegsmantel bekleidet. Das Porträt des damals dreißigjährigen Thronfolgers zeigt die Charakteristika, die auch von seinen rundplastischen Bildnissen bekannt sind (vgl. Nr. 162. 1302. 3076. 3092): eine niedrige Stirn, üppiges kurzes Gelock, aufgeworfene Lippen und einen vagen Blick. Es sind Züge, die zu den schmalen Wangen und dem Philosophenbart in einem seltsamen Gegensatz stehen. Antoninus Pius hatte den Prinzen 161 zum Mitregenten des um neun Jahre älteren Marcus ernannt. Aus diesem Anlaß ist wohl unser Relief mit den Büsten der drei Herrscher gestiftet worden. Zwei kleine Victorien, von denen man die rechte spiegelbildlich zu der erhaltenen linken ergänzen darf, spannten wahrscheinlich eine Girlande über dem Dreiverein aus. Von dem Ende des jetzt verlorenen Gewindes hängt ein breites Band (vitta) über den Arm der Siegesgöttin herab. In der Rechten trägt sie einen Palmzweig als Hinweis auf den „immerwährenden Sieg“ des Kaisers und seines Hauses.

Calza-Squarciapino 58 Nr. 19. Fuhrmann, Arch. Anz. 1939, 294ff. Becatti, Bull. Com. 67 (1939) 220. R. Brilliant, The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum. Mem. Am. Acad. 29 (1967) Abb. 27. Zur Reliefform, die typisch antoninisch ist, vgl. auch das Grabrelief im Lateran (Nr. 1144). Kaiser und „immerwährender Sieg“: T. Hölscher, Victoria Romana 167. S.

3088 Überlebensgroßer Porträtkopf des Antoninus Pius

10

Gefunden 1940 im Hof des Mercato della Semita dei Cippi. Grauer Marmor mit dunklen grauen Adern. Die Nasenspitze ist abgebrochen, die Oberfläche an einigen Stellen beschädigt. H 0,38 m. Inv. 16.

Der überlebensgroße Kopf war, nach der Zurichtung des Halses zu schließen, in eine Statue oder Büste eingesetzt. Er ist leicht nach seiner Rechten gedreht, wobei die dadurch bedingte Verschiebung der Gesichtszüge nicht recht gelungen ist und auch das linke Ohr schlecht angesetzt erscheint. Das Bildnis ist hart, ohne Verwendung des Bohrrers gearbeitet. Es gibt den Kaiser Antoninus Pius in fortgeschrittenem Alter wieder; die Züge sind hager und von Falten zerfurcht, während der Bart schütter geworden zu sein scheint. Der Typus seines Bildnisses wurde im Lauf seiner über zwanzigjährigen Herrschaft (138–161 nach Chr.) nicht verändert, sondern die Züge wurden nur jünger oder älter charakterisiert. Vergleiche Nr. 28. 164. 2314.

Calza, Ritratti 88f. Nr. 141 Taf. 84. Calza-Squarciapino 51 Nr. 10. H. Kähler, Rom und seine Welt 294f. Taf. 194b. H.

3089 Statue des Tiber, in zweiter Verwendung Brunnenfigur

20

Gefunden in einem Raum, der an den Sarapis-Tempel anschloß. Weißer italienischer Marmor. R. Unterarm mit dem Ende des Schilfbüschels fehlt. Unterhalb des Gelagerten in der Basis Loch und rechteckige Einarbeitung für einen Brunnen. H 0,65 m; L 1,22 m (unterlebensgroß). Inv. 81.

Der bärtige Gelagerte mit dem milden, gütigen Antlitz der Flußgötter trägt eine Krone aus Schilf und in der Rechten ein großes Schilfbündel mit seltsam weichen Blättern. In seinen linken Arm, der sich auf eine Urne stützt, schmiegt sich ein Füllhorn. Die Beine sind mit großzügigem Schwung von einem Mantel verhüllt. In dessen strömenden Falten und in dem langen, wie feucht wirkenden Haar lebt etwas von dem Element, das der Strom verkörpert. Er wurde, obgleich ihm die römische Wölfin fehlt, wohl mit Recht als Tiber angesprochen. Der bei Ostia mündende Fluß hatte als Pater Tiberinus seinen Kult in der Hafenstadt. Unser Tiber war vielleicht das Pendant zu einer Statue des Nil, da er beim Sarapeum gefunden wurde und Gruppen von Nil und Tiber in Latium auch sonst im Bereich der ägyptischen Götter bezeugt sind (vgl. Nr. 1162). Die Verwendung als Brunnenfigur dürfte sekundär sein, denn das Loch für den Wasserstrahl ist nicht wie bei anderen römischen Brunnen in die Komposition des Bildwerks einbezogen (vgl. Nr. 1042). Das Motiv der Urne, eine ideale Brunnenmündung, blieb unbenutzt. Die Statue zeigt stilistische Verwandtschaft mit Weihgeschenken des Cartilius im Heiligtum der Magna Mater (vgl. Nr. 3007). Sie läßt sich in die Zeit

des Hadrian datieren. Ihrem ostiensischen Künstler mögen die Worte gegenwärtig gewesen sein, mit denen Vergil den im Gelände von Ostia vor Aeneas erscheinenden Pater Tiberinus beschreibt (Aeneis 8, 31 ff., nach R. A. Schröder):

Siehe, da ward ihm, als höbe der Stromgott selbst, Tiberinus,
Aus der beruhigten Flut sein graises Haupt in des Ufers
Pappelgeläub empor – ihn hüllt mit fließenden, blauen
Falten ein Linnengewand, die Stirn deckt schattend der Schilfkranz.

Calza-Squarciapino 59 Nr. 20. R. Calza-E. Nash, Ostia 9 Abb. 3. Zur Rolle des Tiber für Ostia: J. Le Gall, *Le Tibre dans l'Antiquité* 64 ff. und passim; ders., *Recherches sur le Culte du Tibre* 23 ff. B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenist. u. röm. Zeit* 25. Zum Typus des Tiber vgl. auch Nr. 3197. S.

Weiter links der Porträtkopf des Lucius Verus als Knabe Nr. 3092, s. u.

3090 Bildniskopf der Lucilla

21

Gefunden im Tempietto tetrastilo aus Tuff im Gebiet des Herculestempels. Lunensischer Marmor, teilweise gelblich verfärbt. Ausgezeichnet erhalten, die Nasenspitze ist leicht beschädigt. Der Haarknoten an der Rückseite ist gesondert gearbeitet und angesetzt. Die Oberfläche ist stellenweise mit Wurzelfasern überzogen. H 0,325 m. Inv. 27.

Nach der Form des Brustansatzes und dessen Zurichtung an der Unterseite zu schließen, war der Kopf in eine Gewandstatue eingesetzt. Er ist zusammen mit Fragmenten einer Panzerstatue und einer großen Ehreninschrift für Lucius Verus gefunden worden, die in das Jahr 168 nach Chr. datiert ist. Lucilla war 149 nach Chr. geboren und 164 mit Lucius Verus vermählt worden. Den Typus ihres Bildnisses, zu dem unser Kopf gehört, kennen wir aus anderen Werken, darunter aus einem im Konservatorenpalast (Nr. 1634). Er scheint aus Anlaß ihrer Hochzeit geschaffen worden zu sein, da er auf den Münzen desselben Jahres auftritt. Unser Bildnis unterscheidet sich von den anderen dadurch, daß das Gesicht in die Länge gezogen ist und der Blick einen sehr bestimmten, ganz unkindlichen Ausdruck erhalten hat. Das Gesicht ist sehr flach und weist eine kleine, schmale Nase und volle, hängende Backen auf. Der einmal geschaffene Typus wurde beibehalten und nur durch die Angabe eines höheren Alters leicht verändert. Dadurch entstand der seltsam zwiespältige kindlich-unkindliche Ausdruck in ihrem Gesicht.

Calza-Squarciapino 59 Nr. 21. Becatti, *Arti Fig. 1* (1945) 38. L. Polacco, *Sculture Greche e Romane di Cirene* 312 ff. Abb. 99. H.

Im Durchgang zu Sala VIII, rechts:

3091 Porträtkopf eines Mannes

22

Gefunden beim Decumanus. Weißer Marmor, gelblich verfärbt. Mitten durch den Hals gebrochen. Die Nasenspitze und Teile beider Ohränder sind abgeschlagen. Die Oberfläche ist mit Wurzelfasern überzogen. H 0,28 m. Inv. 45.

Der Kopf ist besonders interessant, weil er uns einen Einblick in die Arbeitsweise eines römischen Bildhauers gestattet. Er ist niemals

fertig ausgearbeitet gewesen. Der Hinterkopf war mittels eines Dübels angesetzt, zu dessen Aufnahme sich in der Schnittfläche des Kopfes ein tiefes Loch befindet. Der an diese angrenzende Streifen ist nur geglättet, die Haare hätten aus ihm erst herausgearbeitet werden sollen. Dagegen ist der breite, um die Stirn liegende Haarkranz sorgfältig ausgeführt. Er besteht aus langen, dünnen Strähnen, die nur durch eine eingeritzte Linie voneinander getrennt sind und, zu mehreren zusammengefaßt, in feine, lange, von der Schläfe gegen die Stirnmitte zu gerichtete Spitzen auslaufen. Über dieser allerdings teilen sie sich und laufen nach links und rechts, scheinen aber auch nicht vollendet zu sein, da sie nicht in Spitzen enden. Die gerade Stirn, die Augen und die schmälerrückige Nase haben ihre endgültige Form erhalten. Die Brauen sind scharf wie Grate gezogen und durch schräge Einritzungen gekennzeichnet. Der Rand des oberen Lides ist schmal, der des unteren herabgezogen, so daß eine seltsame Augenform entsteht. Unter dem Oberlidrand ist ein Dreiviertelkreis als Iris ausgehöhlt, während die Pupille in diesem als leicht erhöhtes Kreissegment sitzt. Von den Haaren an zieht sich ein plastisch erhabener Streifen über Wangen, Oberlippe und Kinn. Er ist an der Oberfläche nur mit der Raspel bearbeitet und sollte entweder abgenommen oder, was wahrscheinlicher ist, für eine Bartangabe hergerichtet werden. Auch die Ohren und der Hals weisen noch Raspelspuren auf. Der Mund ist in der stehengebliebenen plastisch erhabenen Fläche ausgespart, für die Oberlippe wurde ein Stück Marmor eingesetzt, da das ursprüngliche vielleicht abgesprungen war.

Die Formen des Gesichts, der Haare und der Augen geben uns die Möglichkeit, den Kopf zeitlich einzuordnen. Die Form des Gesichts ist fein, ja fast zart zu nennen, die Oberfläche glatt und faltenlos, die Haaranlage maniert; sie vor allem und die seltene Augenform verleihen dem Werk ein präziöses, entmaterialisiertes Aussehen. Einerseits steht es Porträts theodosianischer Zeit nahe, vor allem in der Augenform, wie zum Beispiel dem eines Kaisers im Louvre und dem in der Villa d'Este in Tivoli, andererseits aber auch einer Gruppe von Porträts, die schon in das erste Viertel des 5. Jhs. gehören, darunter besonders einer Statue im Thermenmuseum (Nr. 2372) und einem Kopf in der Münchner Glyptothek. Unser Bildnis steht am Übergang von der einen zur anderen Epoche, da es noch die Schärfe der Linien und Fragilität theodosianischer Porträts aufweist, aber auch schon die beginnende Überspitzung der Formen, die die späteren Werke kennzeichnet.

Calza-Squarciapino 59 f. Nr. 22 (Crispus). L'Orange, *Studien* 75 Nr. 6 Kat. Nr. 99 Abb. 189 (theodosianisch). *Enc. Arte Ant.* II 941 f. (R. Calza: Crispus). Zur Gruppe: L'Orange, *Studien* 75 ff. Porträts im Louvre, Paris: L'Orange, *Studien* Abb. 188. R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* Taf. 60; in Tivoli: L'Orange, *Studien* Abb. 190. 191. Delbrueck a. O. Taf. 81; in München: L'Orange, *Studien* Abb. 192. 193. H.

3092 Porträtkopf des Lucius Verus als Knabe

23

Gefunden 1939 in der Gegend des Campo della Magna Mater. Weißer Marmor mit grauen Adern. Die Nasenspitze, die r. Wange, die Ränder beider Ohren, der Rand des Halses sind beschädigt. H 0,27 m. Inv. 47.

In diesem fein gearbeiteten Knabekopf kann man ein Bildnis des Lucius Verus erkennen. Der im Jahr 130 nach Chr. geborene Sohn des Aelius Caesar wurde im Jahr 138 von Antoninus Pius zusammen mit Marc Aurel adoptiert (vgl. Nr. 3087). Aus dieser Zeit stammt das Köpfchen hier Nr. 3076. Aus den folgenden Jahren sind einige Bildnisse von ihm erhalten, die vor dem in Olympia gefundenen Kopf – der zur Exedra des Herodes Atticus gehörte und zwischen 147 und 149 nach Chr. datiert ist – entstanden sein müssen. Zu diesen frühen gehört auch unser Bildnis, das den Thronfolger im Alter von etwa zwölf bis fünfzehn Jahren darstellen wird. Das Gesicht hat die kindliche Rundlichkeit verloren, wie sie die Köpfe in Triest und Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 705, noch zeigen, ist aber noch nicht das des Jünglings, als welchen ihn der Kopf im Konservatorenpalast in Rom vertritt. Die länglich gestalteten, fein umrandeten Augen, deren innere Winkel leicht vertieft sind, sind nahe zur Nasenwurzel gerückt, während die Stirn darüber leicht zusammengezogen ist, so daß ein etwas düsterer Ausdruck entsteht, der für Bildnisse des Lucius Verus charakteristisch ist. Die hart gearbeiteten Haare sind um die Stirn in eine bestimmte, sich bei allen Porträts mehr oder weniger genau wiederholende Anlage gebracht, der Ausdruck ist bereits von ernster Würde durchdrungen. Das Bildnis wird also etwa 142/5 nach Chr. entstanden sein.

Calza, *Ritratti* 96 Nr. 154 Taf. 91, Calza-Squarciapino 60 Nr. 23. V. Poulsen, *Gnomon* 38 (1966) 87 (zustimmend). Kopf in Olympia: Wegner, *Herrscherbildnisse* 237 Taf. 39. *Enc. Arte Ant.* IV 721f. Abb. 873 (Fabbrini); in Triest: Scrinari, *Arch. Class.* 8 (1956) 205 ff. Taf. 49; in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 705: F. Poulsen, *Cat. Sculpture* Nr. 705 Billedtavler Taf. 58; in Rom, Konservatorenpalast: Wegner, *Herrscherbildnisse* 37 Taf. 14 (Marc Aurel). Mustilli 47 Nr. 37 Taf. 28. Weitere Bildnisse bei Scrinari a. O. 205 ff. Calza, *Ritratti* unter Nr. 154. H.

Durch Sala VIII rechts nach

Sala VII

Der Rundgang beginnt links vom Eingang:

3093 Bildniskopf eines Mannes

1

Gefunden 1939 an der Kreuzung zwischen dem Decumanus und der Via della Foce. Fester, grau-gelb verfärbter Marmor, mit durch Feuereinwirkung verursachten bräunlichen Flecken an der r. Halsseite. Der Vorderteil der Nase, die l. Kimmseite, ein Stück am Halsrand vorne und an dessen r. Seite sowie die Ränder beider Ohren sind weggebrochen. Die Oberfläche ist an mehreren Stellen beschädigt, vor allem an der l. Schläfe, und fleckig. H 0,32 m. Inv. 450.

Nach der Zurichtung des Halsendes mit dem kurzen Keil zu schließen, stammt der Kopf von einer Togastatue. Er ist leicht zu seiner rechten Seite hin gewendet. Die spärliche Haarangabe, die sich auf feine Ritzlinien über der Stirnmitte und an der linken Seite beschränkt, und die ungeglättete Oberfläche des Kopfes und der rechten Seite und hinten lassen vermuten, daß er nicht fertig ausgearbeitet worden ist. Die etwas aufgeblasenen Züge eines älteren Mannes sind gut wiedergegeben, wenn auch die Verbindung der einzelnen Formen nicht recht gelungen ist. Die Stirn wird von eingravierten Falten zerfurcht, ebenso die Umgebung der äußeren Augenwinkel, während Wangen und Mund kaum modelliert sind. Ihre Durchformung war wesentlich komplizierter als die Zeichnung von Stirn und Augen und vielleicht zu schwierig für den einheimischen Steinmetzen. Der Kopf wird zwischen 50 und 40 vor Chr. entstanden sein.

Calza, *Ritratti* 27 Nr. 24 Taf. 15. Calza-Squarciapino 61 Nr. 2. H.

3094 Bildniskopf eines Priesters

2

Gefunden 1939 im Hof des Amtsgebäudes der Augustales. Gelblich verfärbter großkörniger Marmor. Der vordere Teil der Nase und die Ränder beider Ohren sind abgeschlagen. Kleinere Beschädigungen an mehreren Stellen der Oberfläche, vor allem über dem l. Auge. H 0,33 m. Inv. 71.

Der grob zugerichtete kurze Keil, in den der Hals ausläuft, war in eine Togastatue eingesetzt. Der Kopf ist leicht zu seiner rechten Seite hin gewendet und ganz kahl. Der Schädel weist eine tief nach hinten reichende, schön gewölbte Form auf. Die Gesichtszüge geben einen alten Mann wieder, die Schläfen sind eingesunken, die lederartige Haut ist von Falten durchfurcht, der lippenlose lange Mund eingeritzt. Er und die scharfumrandeten, schmalen, leicht vorquellenden Augen sind die Träger des Ausdrucks. Die Haut ist über ein deutlich vortretendes Knochengestüt gespannt, aber sorgfältig modelliert. Der Kopf zeigt eine Verschmelzung von plastischen und graphischen Elementen, die ihn über die übrigen Bildnisse republikanischer Zeit in diesem Museum hinaushebt, ihn aber auch schon in die Zeit um die Jahrhundertmitte verweist. Wegen seiner völligen Kahlköpfigkeit wäre es möglich, daß er einen Priester eines orientalischen Kultes darstellt; in manchen von diesen war sie Vorschritt.

Calza, *Ritratti* 26f. Nr. 22 Taf. 14. Calza-Squarciapino 60f. Nr. 1. De Chirico, *Not. Scavi* 1941, 238f. Abb. 13. 14. H. v. Heintze, *Röm. Porträt-Plastik* 6 Taf. 2. H.

3095 Bildniskopf eines älteren Mannes

3

Befand sich in der alten Sammlung des Kastells in Ostia. Italischer, gelblich-grau verfärbter Marmor. Fast der ganze Hinterkopf mit dem größten Teil des r. Ohrs ist abgeschlagen. Kleinere Beschädigungen befinden sich an mehreren Stellen der Oberfläche. H 0,33 m. Inv. 66.

Der Kopf ist niemals fertig ausgearbeitet gewesen. Die Oberfläche ist nur roh bearbeitet, sie zeigt gerade die erste Glättung, die Augen und

der Mund sind nur angelegt, die Rückseite ist noch in der Masse stehengeblieben. Vielleicht ist er verworfen worden, da der Hinterkopf bei der Bearbeitung abgesprungen ist.

Dargestellt ist ein älterer Mann mit einer hohen Stirn, gebogener Nase und tiefen Falten in schlaff hängenden Wangen. Der Formenvortrag ist primitiv, die Verschiebung der einzelnen Züge, die durch die Drehung des Kopfes auf dem Hals veranlaßt wird, ist nicht gelungen. Der Kopf zeigt neben dem Versuch, einzelne Formen scharf zu erfassen und wiederzugeben, etwas merkwürdig Weiches, Ungestaltetes, das charakteristisch für einige in Tuff ausgeführte Werke des 1. Jhs. vor Chr. ist. Allerdings wird man bei seiner Beurteilung vorsichtig sein müssen, da er ja nicht fertig geworden ist. Er wird der realistischen italischen Richtung im Porträt dieser Zeit angehören und in das zweite Viertel des 1. Jhs. vor Chr. herabzurücken sein.

G. Calza, *L'Antiquarium* 41 Nr. 26. Calza, *Ritratti* 25 Nr. 18 Taf. 12. Calza-Squarciapino 61 Nr. 3. Ricci, *Boll. d'Arte* 31 (1937/38) 563 ff. Abb. 7. 8. Vessberg 180. 264 Taf. 22, 2. Schweitzer, *Bildniskunst* 54 Nr. 4; 69. *Enc. Arte Ant.* VI 726 Abb. 840 (Bianchi Bandinelli). G. Becatti, *L'Età classica* Abb. S. 298. G. Kaschnitz von Weinberg, *Mittelmeerische Kunst. Ausgewählte Schriften* III 418 Taf. 115, 1. H.

3096 Reliefkopf eines Mannes

9

Gefunden um 1928 an der Autostraße in Höhe der Nekropole der Porta Laurentina. Italischer graufleckiger Marmor. Die Nasenspitze und die r. Seite der Unterlippe sind abgeschlagen. H 0,29 m. Inv. 69.

Der Kopf stammt von einem Relief, wie die Rückseite, der hinter dem Ohr stehengebliebene Stein des Reliefgrundes und die Anlage des Gesichts auf die Dreiviertelansicht von rechts zeigen. Die Züge eines älteren Mannes sind gut erfaßt und wiedergegeben, der Ausdruck ist auf die mit besonderer Sorgfalt gestalteten Augen konzentriert. Die Wangen sind weich modelliert, während die Falten auf der Stirn nur eingegraben sind. Die Haare scheinen im 3. Jh. nach Chr. verändert worden zu sein, da sie die für diese Zeit typische Bearbeitung aufweisen, die in früheren Jahrhunderten nicht vorkommt. Der Kopf gehört zu einer Gruppe von Porträts aus der zweiten Hälfte des 1. Jhs. vor Chr. und steht den beiden Ahnenbüsten, die der sogenannte Togatus Barberini (Nr. 1615) hält, besonders nahe, vor allem dem in der rechten Hand des Togatus.

G. Calza, *L'Antiquarium* 41 f. Nr. 27. Calza, *Ritratti* 34 f. Nr. 37 Taf. 22. Calza-Squarciapino 63 Nr. 9. Ricci, *Boll. d'Arte* 31 (1937/38) 568 Abb. 12. 13 (neronisch-flavisch). Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 5. *Enc. Arte Ant.* V 792 Abb. 955 (Becatti). H.

3097 Reliefkopf eines alten Mannes

8

Erworben 1939 von dem Besitz des Fürsten Aldobrandini in Ostia. Itali-scher gelblich-grau verfarbter Marmor. Der Kopf ist an der Rückseite schräg abgebrochen, so daß an der r. Seite fast die ganze Wange bis zum Mundwinkel fehlt. Der vordere Teil der Nase ist abgeschlagen, in der Stirn befinden sich größere und kleinere Beschädigungen, letztere auch in der l. Wange. H 0,37 m. Inv. 67.

Der Kopf ist von einem Relief, wohl von einem Grabrelief, abgebrochen. Darauf weisen die Bruchfläche, die Wendung des Kopfes, dessen linke Gesichtseite etwas breiter ist als die rechte, wie vor allem auch der Kopf selbst, der sich in einer schrägen Fläche hoch hinaufzieht und nur summarisch bearbeitet ist. Diese Schräge war, da der Kopf auf dem Relief sehr hoch gesessen haben muß, nicht zu sehen, aber um die Verbindung zum Reliefgrund herzustellen nötig. Das Gesicht ist ausgezeichnet charakterisiert und gearbeitet. Es wird von scharfen, harten Falten in jede Richtung hin zerrufen, so daß eigentlich nur diese zur Geltung gebracht und alle anderen Einzelheiten ihnen untergeordnet sind. Nur der lange Mund ist weicher gestaltet. Der Kopf gehört zu einer Gruppe von Porträts aus der ersten Hälfte des 1. Jhs. vor Chr., die den Kopf Stroganoff in New York und einen weiteren in Berlin umfaßt. Außer dem Formenvortrag haben diese Bildnisse den ersten, fast tragischen, gespannten Ausdruck gemein.

Calza, *Ritratti* 25 Nr. 19 Taf. 12. Calza-Squarciapino 62 f. Nr. 8. Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 4 f. Taf. 1, 1. Schweitzer, *Bildniskunst* 71 Abb. 83. Kopf Stroganoff: Schweitzer, *Bildniskunst* Abb. 20. 32. 80. 84. G. M. A. Richter, *Roman Portraits* Nr. 3 mit Abb. Kopf in Berlin: C. Blümel, *Römische Bildnisse, Kaf. der Röm. Skulpturen im Berliner Museum* V 1 R 2 Taf. 2. Schweitzer, *Bildniskunst* Abb. 79. 82. H.

3098 Bildniskopf eines Mannes

5

Gefunden 1913 in der Via dei Vigili. Feinkörniger weißer Marmor. Die Nasenspitze ist abgeschlagen, ebenso die Ränder beider Ohren. Beschädigungen an beiden Brauen, dem Kinn, der Oberfläche, die Wurzelfasern aufweist. H 0,34 m. Inv. 73.

Der Kopf, der in eine Statue eingelassen war, sitzt auf einem langen, dicken Hals und ist nach seiner linken Seite hin gewandt. Er hat eine ovale Form, deren Umriß nicht durchbrochen wird, nicht einmal durch die Ohren, die deswegen tief eingebettet sind. Die Haare sind in eine kompakte Masse zusammengefaßt und nur an der Oberfläche in einzelne Strähnen gliedert, die sich über der Stirn aus der Kontur lösen und unregelmäßig angeordnet sind. Die einzelnen Formen wie Augen, Nase, Mund sind gleichwertig gestaltet und in das breite, volle Gesicht eingebettet. Der Kopf mit seinem leichten Pathos gehört in den Umkreis östlicher Werkstätten der ersten Hälfte des 1. Jhs. vor Chr. und wird auf Rhodos oder Kos entstanden sein.

Calza, *Ritratti* 32 Nr. 32 Taf. 19. Calza-Squarciapino 61 f. Nr. 5. Vaglieri, *Not. Scavi* 1913, 130 Nr. 5 Abb. 6. Ricci, *Boll. d'Arte* 31 (1937/38) 561 f. Abb. 3. 4. Vgl. Kopf aus Kos in Rhodos, Museum: Laurenzi Nr. 108 Taf. 43; ders., *Clara Rhodos* V 2, 91 Abb. 8. Statue aus Kos in Rhodos: ebenda 87 f. Abb. 5-7. Sogenannter Cassius in Rhodos: G. Jacopi, *Clara Rhodos* V 1, 58 ff. Abb. 34. 35. H.

3099 Porträtkopf eines Mannes

6

Gefunden 1929 in den Fundamenten einer spätantiken Mauer der Domus di Apuleio. Lunensischer Marmor, teilweise gelblich verfarbt. Die Spitze und der Rücken der Nase, Teile beider Ohrränder sind abgeschlagen. Mehrere Verletzungen befinden sich an der Oberfläche, so vor allem an der l. Braue. Der Kopf ist mitten durch den Hals gebrochen. Die antike Politur ist an einigen Stellen noch erhalten. H 0,23 m. Inv. 49.

Dieses männliche Bildnis ist wohl nicht in einer ostiensischen Werkstatt gearbeitet, sondern in einer stadtrömischen. Es ist hervorragend ausgeführt, graphische und plastische Elemente sind miteinander verschmolzen, die Modellierung der Gesichtsebenen ist in feinen Kontrasten durchgeführt. Ein Porträt, das noch ganz vom späthellenistischen Formenschatz lebt, auch in der Gestaltung der Haare mit den einzelnen Büscheln und der Augen mit ihrer tiefen Einbettung. Nicht nur die Porträts des Agrippa (Nr. 1617. 2018) kann man zum Vergleich heranziehen, wie das bereits geschehen ist, sondern auch die des Augustus selbst, vor allem eines im kapitolinischen Museum (Nr. 1278), außerdem einige, die B. Schweitzer zusammengestellt und zwischen 40 und 30 vor Chr. datiert hat.

Calza, Ritratti 32f. Nr. 33 Taf. 19. Calza-Squarciapino 62 Nr. 6. Ricci, Boll. d'Arte 31 (1937/38) 566f. Abb. 10. 11 (claudisch). Bildnisse des Agrippa: L. Curtius, Röm. Mitt. 53 (1938) 235f. Taf. 43. Hekler Taf. 174. Gruppe bei Schweitzer, Bildniskunst 92 Nr. 11. 12 Abb. 148-151. H.

3100 Porträtkopf einer alten Frau

Gefunden 1913 unter dem Decumanus beim Theater. Italischer, feinkörniger, gelblich verfärbter Marmor. Die Nase ist abgeschlagen. Mehrere Verletzungen befinden sich an der Oberfläche und in den Falten der Palla. H 0,33 m. Inv. 63.

Der Kopf war in eine Statue, die wahrscheinlich zu einem Grabmonument gehörte, eingelassen. Die dargestellte Frau war in eine Palla gehüllt, die über den Kopf gezogen ist. Sie ist an der Rückseite in Höhe des Kinns abgeschnitten, da dort die mit der Statue zusammen gearbeiteten Falten ansetzen (vgl. Nr. 2300. 2301). Die in der Mitte gescheitelten und nach hinten gezogenen Haare, die leicht vorquellenden Augen in eingesunkenen Höhlen, der lange Mund sind mit graphischen Mitteln gestaltet. Die Einzelformen sind in das knochige Gerüst des Gesichtes eingefügt, ohne miteinander verbunden zu werden. Die gleiche Frisur, wenn auch mit Varianten, die gleichen einfach geformten Züge finden sich auf Grabrelieffköpfen, die in das zweite Viertel des 1. Jhs. vor Chr. gehören.

G. Calza, L'Antiquarium 50f. Nr. 50 mit Abb. Calza, Ritratti 26 Nr. 20 Taf. 13. Calza-Squarciapino 62 Nr. 7 Abb. 34. Vessberg 251 Taf. 100 (augusteisch). Enc. Arte Ant. VI 729 Abb. 844 (Bianchi Bandinelli). R. Meiggs, Roman Ostia Taf. 17a. Grabreliefs: vgl. Nr. 1631 mit weiteren Hinweisen. Zur Frisur: Furnée-van Zwet, Bull. Beschav. 31 (1956) 1 ff. Andere Vergleiche bei Vessberg 251. H.

3101 Porträtbüste eines alten Mannes

Gefunden 1938 in den Thermen der Basilica Cristiana. Lunensischer leicht gelblich verfärbter Marmor. Der Rücken und die Spitze der Nase sind abgeschlagen, ebenso die Ränder beider Ohren bis auf die Läppchen. Kleinere Beschädigungen an der Stirn, am Gewand und den Rändern des Sockels. H 0,66 m; H des Kopfes 0,26 m. Inv. 50.

Das Werk ist äußerst sorgfältig ausgeführt und wird wohl in einer stadtrömischen Werkstatt entstanden sein. Über einem profilierten,

runden Sockel erhebt sich die kurze Schulterbüste eines Mannes, wobei ihr Ansatz auf dem Sockel von einem Akanthusblattkelch verdeckt wird, von einem Schmuckmotiv also, dem wir in flavisch-trajanischer Zeit öfters begegnen. Die Büste ist mit Tunica und Toga bekleidet, die in sorgfältige Faltenzüge gelegt sind. Der Kopf ist zur linken Achsel hin gewandt. Schmalsträhne Haare laufen vom Scheitel aus nach vorn und lassen die hohe Stirn frei, während sie den Hinterkopf in mehreren nur graphisch angegebenen Reihen bedecken, wobei der Nacken freibleibt. Das Gesicht dieses alten Mannes ist hervorragend charakterisiert, die Stirn ist kreuz und quer von Falten zerrissen, die Augen sind in locker gestaltete Hautpartien eingebettet, die Wangen weich hängend wiedergegeben, ebenso der Hals. Die Formen sind realistisch aufgefaßt, die feine Politur der Oberfläche verleiht dem Werk einen präziösen Anstrich.

Die Modellierung des Gesichts mit der Einbeziehung von Licht- und Schattenwirkung, plastisch gestalteten Formen und harten Linien datiert das Porträt in flavische Zeit, die die Handhabung aller dieser Elemente meisterhaft beherrschte. Die viel härter gearbeitete Büste sowie die linear gestalteten Haare legen aber eine Datierung in den Übergang von dieser zur trajanischen Kunst, also in die Zeit zwischen 100 und 110 nach Chr. nahe. Vergleiche Nr. 1742.

Calza, Ritratti 53f. Nr. 78 Taf. 45. Calza-Squarciapino 65 Nr. 15. G. Calza, Le Arti 1 (1938/39) 388f. Taf. 119. Becatti, Le Arti 2 (1939/40) 5 Taf. 1, 2, 3; 4 (1941/42) 179 Taf. 557; ders., L'Arte Romana 72 Abb. 62; ders., L'Età classica Abb. S. 318. G. Dal-trop, Die stadtröm. männlichen Privatbildnisse 26f. 119 Abb. 43. H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch St 23 Taf. 30. Enc. Arte Ant. II 229 Abb. 346 (Serinari). R. Meiggs, Roman Ostia Taf. 17 b. A. Frova, L'Arte di Roma 235f. Abb. 191 H.

3102 Relief mit Porträtfigur eines jungen Mannes

10

Gefunden 1913 in dem heutigen Ort Ostia. Grauer lunensischer Marmor. Unterer Teil und Füße fehlen, ebenso ein Teil des Reliefgrundes um den Kopf. Nase, r. Wange und Braue sind bestoßen, die Oberfläche ist verwittert. H 1,80 m; Br 0,62 m; T 0,27 m. Inv. 15.

Die schmale, rechteckige Platte mit dem lebensgroßen Mann in Tunica und Toga hat wahrscheinlich als Grabrelief gedient. Der Verstorbene steht frontal vor rauh gepicktem Grund, mit beiden Händen faßt er an seine stoffreiche Toga. Durch sie und durch die Haartracht, die an Bildnisse iulisch-claudischer Prinzen erinnert, läßt sich das Relief in die Zeit des Tiberius datieren. Aber der durchschnittliche Steinmetz hat sich nur in Fragen der Tracht, weniger in der Formgebung an die großen stadtrömischen Vorbilder gehalten. Im Grunde verwendet er die alten Stilmittel der italischen Kunst (vgl. Nr. 802). Die Gestalt wirkt so, als bestehe sie nicht aus Marmor, sondern aus Terrakotta. Das tritt besonders in den teigigen Falten der Toga zutage, aber auch am Kopf. Die scharf umrissenen Augen und die Furchen der Stirn sehen aus, als seien sie „a stecco“ in weichen Ton geritzt. Dennoch hat es der Steinmetz nach guter altitalischer Tradition verstanden, in das

leicht nach links gewandte Antlitz Individualität, ja sogar einen Hauch von Versonnenheit zu legen.

Calza-Squarciapino 63 Nr. 10. Ricci, *Boll. d'Arte* 31 (1937) 563 Abb. 9; 565f. Anm. 30. Calza, *Ritratti* Nr. 48 Taf. 29f. S.

3103 Weihrelief, Auffindung einer Statue des weissagenden Hercules 11

Gefunden am 14. und 22. Juni 1938 im Osten des Hercules-Tempels, in zwei Stücke gebrochen. Es fehlen die l. Seite des Reliefs und die Ecke oben rechts. Grauer Kalkstein, wohl Marmor von geringer Qualität und unbekannter Provenienz; das gleiche Material wie bei dem ebenfalls republikanischen Relief Nr. 3045. H 0,71 m; L 1,45 m; T 0,10 m. Inv. 157.

Mit vereinten Kräften ziehen zur Rechten sechs Fischer ein Netz ans Land. Ihr Fang besteht aber nicht aus Fischen, sondern aus einer großen Statue des gepanzerten Hercules, der weit ausschreiet und in der Rechten eine Keule schwingt. Ein Schiff, ein Delphin und zwei andere Fische deuten das Wasser an. Neben der Statue sieht man eine Truhe, die Hercules offenbar aus dem Meere mitbringt. Denn in der anschließenden Szene kehrt der Gott mit seiner Truhe wieder. Nur steht diese jetzt auf einem Sockel, und Hercules ist nicht in der Haltung seiner Statue, sondern „lebendig“ dargestellt. Daß er dennoch der gleiche kriegerische Gott ist, zeigt sein Panzer. In der Linken trägt er Löwenfell und Keule, während die Rechte aus dem geöffneten Kasten ein Täfelchen holt, um es einem Knaben zu reichen. Die kleinen Buchstaben, die darauf stehen, wurden überzeugend als(s)ort(es) H(erculis), Lose des Hercules, gelesen. Der Gott ist zusammen mit seinen Orakeln aus dem Meere gekommen, ähnlich wie nach römischer Sage eine Statue der Sibylle Albunea zusammen mit dem Buch ihrer Weissagungen im Flusse Anio gefunden worden war (Tibull 2, 5, 69f.). Hercules wurde vielerorts als Orakelgott verehrt, in der Umgebung von Rom beispielsweise in Tibur (Tivoli), wo ein großes Terrassenheiligtum des Hercules lag (vgl. Nr. 2437). Sein monumentaler Tempel in Ostia, bei dem unser Weihrelief gefunden wurde, konnte sich aber mit dem von Tibur durchaus messen. Wahrscheinlich wurde der Gott dort besonders von denen, die sich auf eine gefährvolle Seefahrt begaben, um die Zukunft befragt. Kleine Knaben, welche die Lose zogen, sind auch aus anderen Orakelheiligtümern bezeugt. Den Kult in Ostia versahen etruskische Priester, wie unser Weihrelief nahelegt. Seine Inschrift besagt, daß es von dem haruspex (Wahrsager) Gaius Fulvius Salvis gestiftet ist. Diesen dürfen wir in dem jungen Mann in der republikanischen toga exigua erkennen, der links von der Orakeltruhe steht. Er überreicht eines der Täfelchen, das der Knabe aus der Truhe zog, einem uns verlorenen Empfänger. Es war ein Orakel, das Sieg verhieß, darauf weist die kleine Victoria mit dem Kranze hin, die dem nicht Erhaltenen entgegenschwebt. Am unteren Bruchrand ist der Kopf einer kleinen Gestalt zu erkennen, die ebenfalls dem Orakel-

empfänger zugewandt war. Man hat bei jenem mit Recht an einen Feldherrn gedacht, der im Begriff war, zu einem kriegerischen Unternehmen in See zu stechen. Der Stil weist in die Zeit des Pompeius, der das Mittelmeer von den Seeräubern befreite. Einer seiner Beauftragten, Gellius Poplicola, wurde als Empfänger des Orakels vorgeschlagen. Der etruskische Hercules-Priester hätte dann das Relief nach dem Sieg des Pompeius (61 vor Chr.) dankbar seinem Gott geweiht. Vielleicht war in dem großen Diptychon, das aufgeklappt über der Truhe in der Mitte hängt, Näheres darüber ausgesagt. Aber auch davon abgesehen, erzählt das Relief in volkstümlich-naiver Weise eine ganze Geschichte. Sie reicht von der Gründung des Orakelkultes durch den wunderbaren Fund einer, wie es scheint, spätarchaischen Bronze- statue des Hercules bis hin in die unmittelbare Gegenwart. Darüber hinaus sind Ursprungssage (Aition) und aktuelles Geschehen zueinander in einen sinnvollen Bezug gebracht: Der kriegerische Gott, der selbst dereinst Wasser und Erde von Ungeheuern und Räubern befreit hatte, stand auf der Seite des römischen Feldherrn und bekräftigte seine Weissagung durch den Sieg.

Calza-Squarciapino 63f. Nr. 11. Becatti, *Bull. Com.* 67 (1939) 37ff.; 70 (1942) 115. R. Meiggs, *Roman Ostia* 347f. Taf. 30a. H. Kähler, *Rom und seine Welt* 124f. Taf. 79. van Berchem, *Syria* 44 (1967) 331f. Taf. 15, 2. Tempel des Hercules in Ostia: Becatti, *Bull. Com.* 67 (1939) 39 Abb. 2 (Gründung wohl in syllanischer Zeit). Pompeius hatte dem Hercules einen Tempel in Rom, beim Circus maximus erbaut: Plinius, *nat. hist.* 34, 57; Vitruv 3, 3, 5. S.

3104 Relief mit opferndem Togatus 12

Gefunden 1913 vor der Area dei Quattro Tempietti beim Theater. Lunensischer Marmor. Dem Togatus fehlen die r. Hand, die Nasenspitze, ein Teil der l. Schulter mit dem Reliefgrund und die Spitze des l. Fußes. Links oben fehlt ein Teil des Reliefgrundes, der, dem geraden Abschluß der Platte nach, eigens angesetzt war. H 1,75 m; Br 0,85 m. Inv. 31.

Im Gegensatz zu dem „italischen“ Togatus gegenüber (Nr. 3102) hält dieser dem Vergleich mit den besten stadtrömischen Werken stand. Alle Formen sind hier aus plastischen Wölbungen gebildet, der prachtvolle, in flavischer Tradition stehende Porträtkopf (vgl. Nr. 1071) nicht weniger als die Toga, die ihn zur heiligen Handlung umhüllt. Ihre Falten, deren Schwung etwas von der Abstraktion geometrischer Kurven hat, stehen in wirkungsvollem Kontrast zu dem lebendigen Antlitz. Es ist das Bildnis eines vornehmen Mannes, nicht mehr jung und noch nicht alt, auf der Höhe seines Lebens und in einem bedeutenden Augenblick. Die Nase ist kräftig und lang, zwei Falten laufen an ihrer Wurzel schräg über die vorgewölbte Stirn. Diese wird von kurzem, dichtem Lockenhaar gerahmt. Die Wangen halten die Mitte zwischen Schmalheit und Fülle. Der Porträtist hat aber auch Nebendinge wie eine leichte Schwellung an der rechten Wange und eine kleine Warze unterhalb des Mundes nicht vergessen. Die Lippen sind wie zum Sprechen bewegt, es sind wohl die Gebete, die der Priester zu verrichten hat, während er den Weihrauch in das Feuer wirft.

Mit seiner jetzt verlorenen Rechten hatte er der geöffneten acerra in seiner Linken Weihrauchkörner entnommen, um sie auf das balusterförmige turibulum zu streuen (zu den Namen der Geräte vgl. Nr. 1382). Seine religiöse Handlung ist aber zugleich Dienst im Sinne des Staates. Die beiden Bereiche lassen sich weder hier noch in anderen römisch-historischen Opferreliefs trennen. — Der schmale Altar greift auf das Randprofil über, das auch zur Rechten in Spuren erkennbar ist. Hier lag es etwas höher als links und wurde von den Falten der Toga überschritten. Die Darstellung ist also vollständig erhalten. Der Fundplatz legt es nahe, in dem Denkmal kein Grabrelief, sondern die Verkleidung eines sakralen Baues zu sehen. R. Calza erkennt in dem edlen Togatus mit den calcei senatorii überzeugend den Angehörigen einer der vornehmsten Familien in Ostia, nämlich der senatorischen gens Egrilia. Dieses Geschlecht ist uns durch eine ganze Reihe von Inschriften, denen zufolge Mitglieder der Familie immer wieder die höchsten Staatsämter verwalteten, bekannt. Eine der Egrilier-Inschriften, die von der augusteischen bis in die antoninische Epoche reichen, kam in der Nähe des Fundplatzes unseres Reliefs zutage. Sie nennt einen Aulus Egrilius Plarianus pater, der Praefect der Staatskasse war und den Ehrennamen patronus coloniae führte (vgl. Nr. 1700). Er war Consul, wahrscheinlich zwischen 99 und 104 nach Chr., wie aus anderen Inschriften hervorgeht. Außerdem bekleideten verschiedene Mitglieder der Familie das Amt des pontifex Volcani, die höchste Priesterwürde in Ostia. Das Relief zeigt möglicherweise einen Egrilier als pontifex bei dem staatlichen Opfer für Volcanus, das er ernst und im Bewußtsein der Verantwortung für die res publica vollzieht, deren Name seit dem Regierungsantritt des Trajan den altährwürdigen Klang zurückerhalten hatte. Das Relief ist ein hervorragendes Zeugnis für Geist und Gebärde einer römischen Opferhandlung.

Calza-Squarciapino 64 Nr. 12. Calza, Ritratti Nr. 71 Taf. 41. Vaglieri, Not. Scavi 1913, 81 Abb. 9. Ricci, Boll. d'Arte 31 (1937) 568 Abb. 14. R. Calza — E. Nash, Ostia 86 Abb. 120 (mit überzeugender Deutung auf einen pontifex). W. Hermann, Röm. Götteraltäre 58 (zum Baluster-Altar). Zu dem Geschlecht der senatorischen Egrilii: R. Meiggs, Roman Ostia 502 ff. Diskussion der Egrilier-Inschriften: H. Bloch, Not. Scavi 1953, 254 ff. Die Inschrift des A. Egrilius Plarianus pater (patronus) (coloniae) praef(ectus) acerrario Saturni(i); Bloch a. O. 261 Nr. 27 Abb. 18 (Inv. Nr. 2209, gefunden am 20. 9. 1939 beim Theater); zur Datierung seines Consulats: Bloch a. O. 264; vgl. aber auch A. Degrassi, Fasti Consolari dell'Impero Romano 28: „93 oder 97?“ Der spätere Ansatz von Bloch scheint mir besser begründet. Volcanus als Hauptgott von Ostia und sein pontifex: Meiggs a. O. 177f. 337 ff. Liste der Pontifices Volcani: ebenda 514. Der Tempel des Volcanus ist bisher nicht gefunden; vgl. die Statuette Nr. 3014.

3105 Imago clipeata eines Mannes

13

Gefunden 1939 in den Thermen des Mithras, zusammen mit Nr. 3106. Lunensischer Marmor. Ein Stück des äußeren Randes des clipeus sowie die Nasenspitze sind ausgebrochen. Dm 0,80 m; H des Kopfes 0,23 m. Inv. 57. Der Schild ist dem unten besprochenen nicht nur maßgleich, sondern trägt auch die gleiche Dekoration bis auf die des äußeren Randes, der

mit einem Wellenband geschmückt ist. In ihn ist ebenfalls die mit Tunica und Toga bekleidete Büste eines Mannes hineingesetzt. Das Gesicht des Mannes ist jünger charakterisiert als das des anderen, wenngleich seine Stirn mehrere Falten aufweist. Die Haare sind vom Scheitel ausgehend nach vorn frisiert, wobei die hohe Stirn freibleibt, während die Schläfen bedeckt sind. Beide Schilde werden von demselben Bildhauer gearbeitet und in die Zeit zwischen 100 und 110 nach Chr. zu setzen sein. Den Fundumständen nach kann man annehmen, daß sie auch ursprünglich zu den Thermen des Mithras gehörten, die unter Trajan errichtet wurden. Wahrscheinlich werden sich die beiden Männer durch Stiftungen um das Bauwerk verdient gemacht haben, so daß sie auf diese Weise öffentlich geehrt wurden. Porträts auf Schilde zu setzen, wurde in Griechenland in hellenistischer Zeit Brauch und bedeutete eine Ehrung des Lebenden oder eine Heroisierung des Verstorbenen. Die ursprünglich frei aufgestellten, aus Metall gearbeiteten Schilde wurden später in Marmor übertragen und in die Wände von Grabbauten eingemauert, wenn sie Verstorbene darstellten, oder aber auch an anderen Gebäuden angebracht, wenn sie der Ehrung verdienter Männer dienen sollten.

Calza, Ritratti 51 Nr. 73 Taf. 43. Calza-Squarciapino 64f. Nr. 14. Becatti, Le Arti 4 (1941/42) 172f. Taf. 53, 1; 54, 3. A. Frova, L'Arte di Roma 239 Abb. 199. G. Daltrop, Die stadtröm. männlichen Privatbildnisse 119. Zur imago clipeata: J. Bolten, Die Imago Clipeata. Gross, Antike und Abendland 4 (1954) 105 ff. Vermeule, Proceed. Amer. Philosoph. Society 109 Nr. 6 (1965) 361 ff. R. Winkes, Clipeata Imago 190 ff. H.

3106 Imago clipeata eines alten Mannes

14

Gefunden 1939 in den Thermen des Mithras, zusammen mit Nr. 3105. Lunensischer Marmor. Ein größeres Stück aus dem Rand des Clipeus ist im Bruch angesetzt, wobei aber ein Stück des breiten Randes fehlt. Mehrere Beschädigungen im Rand. Der untere Teil der l. Halsseite ist ergänzt. Dm 0,80 m; H des Kopfes mit Hals 0,27 m. Inv. 56.

Der Schild ist mit der Büste zusammen aus einem Stück Marmor gearbeitet, während der Kopf eingesetzt ist. Der breite Rand des Schildes ist schön dekoriert, an der Außenkante mit einem Ornament, das „laufender Hund“ genannt wird, an der Innenkante mit einem Perlstab. Anstelle der gewölbten Schildfläche befindet sich eine Vertiefung, in die eine männliche Büste so hineingearbeitet ist, daß der Kopf in seinem oberen Teil den Rand überschneidet. Die Büste ist flach gehalten und mit Tunica und Toga bekleidet. Das Bildnis stellt einen alten Mann dar, es ist gut gearbeitet und realistisch wiedergegeben. Das volle, in sorgfältig angeordnete Strähnen gelegte Haar, das die Stirn fast ganz bedeckt, steht in Kontrast zu dem alten, von Falten zerfurchten Gesicht mit seinen blicklosen Augen, seiner groben Nase, seiner wegen Zahnlosigkeit tief eingesunkenen Oberlippe. Man meinte, daß derselbe Mann auf dem Relief in demselben Raum (Nr. 3104) dargestellt sei, doch scheint dies wenig wahrscheinlich. Zur Datierung vergleiche unter Nr. 3105.

Calza, *Ritratti* 51f. Nr. 72 Taf. 42. Calza-Squarciapino 64 Nr. 13 Abb. 36. Becatti, *Le Arti* 4 (1941/42) 172f. Taf. 53, 2; 54, 5, 6; ders., *Arti Fig.* 1 (1945) Taf. 14 unten rechts; ders., *L'Arte Romana* 81 Abb. 68; ders., *L'Età classica* Abb. S. 329. *Enc. Arte Ant.* II 719 Abb. 953 (Becatti). G. Daltrop, *Die stadtröm. männlichen Privatbildnisse* 119. A. Prova, *L'Arte di Roma* 239 Abb. 198. Zur *imago clipeata* vgl. unter Nr. 3105. H.

3107 Sarkophag, Kentaurenkampf

Gefunden 1967 bei Ostia an der Via del Mare. Lunensischer Marmor mit graublauen Schichten. Deckel fehlt. L 2,195 m; Br 0,68 m; H 0,915 m. Inv. 16 651.

Von den wenigen römischen Sarkophagen mit Kentaurenkampfdarstellung ist dieser der größte und bedeutendste. Seine Auffindung stellt eine Überraschung dar, da der Sarkophag sich als Replik eines bereits zur Zeit Raffaels bekannten, heute verschollenen Stückes erweist. Gleiche Typologie bietet auch die Rückseite eines attischen Sarkophags in Kyrene. Der Mythos vom Kampf der Lapithen und Kentauren war eines der bevorzugten Themen klassischer griechischer Kunst, und aus ihr sind die Typen übernommen, ohne daß es möglich wäre, eine bestimmte Quelle zu nennen, von der sich der Sarkophagsteinmetz hätte inspirieren lassen. Wenn man etwa an die plastisch und dramatisch durchgeformten Parthenonmetopen denkt, dann wird allerdings deutlich, in wie äußerlicher Weise sich der Steinmetz der alten Gruppenschemata bediente, die er zu einem Fries mit Betonung des Zentrums zusammenstellte. Hier in der Mitte haben zwei Lapithen einen Kentauren niedergezwungen. Der eine stemmt ihm das Knie in den Rücken und reißt ihm, über das Gesicht hinweggreifend und am Kinn zupackend, den Kopf in den Nacken, während der andere ihn am Bart nach vorne zieht. Mit beiden Armen versucht der Kentaur, sich vom Griff seiner Gegner zu befreien, die mit gezogenen Schwertern auf ihn eindringen. Aber alle Bewegungen sind formelhaft erstarrt. Der Steinmetz empfindet nicht mehr so körperlich, wie es die komplizierten Motive der Hände und Arme um das bärtige Kentauren Gesicht glauben machen. Auch die drohenden Gebärden der Angreifer scheinen sich eher gegeneinander als gegen den Kentauren zwischen ihnen zu richten. So sind weiterhin auch die Ringergriffe bei den Gruppen rechts und links nicht mit der inneren Folgerichtigkeit klassischer Kampfgruppen durchgeführt, und die Wiederholung motivisch ähnlicher Figuren wie der Lapithen, die die Kentauren mit auf die Kruppe gestemmtem Bein niederzwingen, zeigt die Beschränkung, die sich der Steinmetz auferlegt, in gleicher Weise. Es geht hier nicht mehr wie in der griechischen Kunst um die Erfassung einer aus ihrer inneren Dramatik gestalteten Handlung, sondern vielmehr um die Zeichenhaftigkeit der in klassischer Zeit gültig geprägten Gestalt. Diese Zeichen sollen auf dem Sarkophag das heroische Ideal des Menschen ausdrücken, der sich im Lebenskampf als Sieger erweist, worauf auch die Victorien an den Kanten anspielen.

Der Stil, in dem dies alles gestaltet wird, ist der typische Klassizismus frühantoinischer Zeit, bei dem allerdings die knollige Form der im geschliffenen Marmor hart begrenzten Muskulatur, die prismatische Bildung der Köpfe, die Ansätze zur Benutzung des Bohrers in den Haaren sowie die Angabe der Pupille durch ein Bohrloch den Stilwandel im Kommen zeigen. Der Sarkophag, der in die Nähe von Nr. 1215 und Nr. 1739 zu stellen ist, dürfte in den sechziger Jahren des 2. Jhs. nach Chr. entstanden sein.

Auf den Nebenseiten sind von einer geringeren Hand kurzbeinige Kentauren dargestellt, die ein Gewand beziehungsweise ein Tierfell nach Art der *velificatio* hinter ihrem Haupte halten. Die Tatsache ist merkwürdig, denn die *velificatio* deutet, soweit wir wissen, Vergöttlichung an.

Unpubliziert; beschrieben mit freundlicher Erlaubnis der Soprintendenza. Zu den Sarkophagen mit Darstellung des Kentaurenkampfes vgl. Robert III 1, 155 ff. Nr. 133 ff. Andreae, *Grabkunst* Taf. 40. Zeichnung des verschollenen Kentauren-sarkophags aus der Zeit Raffaels: Robert III 3, 571 Abb. 133. Rückseite eines attischen bacchischen Sarkophages in Kyrene: A. Giuliano, *Il Commercio dei Sarcofagi Attici* 55 Nr. 325. Matz, *Dionys. Sarkophag* Taf. 21. A.

3108 Kurze Porträtbüste einer Frau

16

Gefunden 1940 in einem Raum westlich der *Caupona del Pavone*. Lunensischer Marmor, gelblich verfarbt. Fast die ganze Nase, Teile des Randes des l. Ohrs und der Büste vorne sind weggebrochen. Beschädigungen befinden sich an den Rändern des r. Ohrs, der Büste und im Haar. H 0,33 m. Inv. 59.

Die kurze, nackte Büste, bei der noch die Achseln angegeben sind, ist wie der Kopf ziemlich grob modelliert. Das großflächige Gesicht ist glatt gestaltet, die flachliegenden Augen und der lange Mund mit seinen unregelmäßigen Lippen sind von außen aufgesetzt. Die Haare sind mit scharfen Strichen unterteilt und im Nacken in einen dicken Schopf zusammengenommen, an den Schläfen bilden sie kokette Sechserlocken, in deren Mitte je ein Bohrloch sitzt. Die Büste gehört in spätclaudisch-neronische Zeit, wie ein Vergleich mit anderen plastischen Bildnissen und solchen auf Münzen lehrt, die die jüngere Agrippina, Messalina und Poppaea darstellen. Charakteristisch für die Frisur ist der lange, dicke, geflochtene Haarschopf im Nacken, der sich eng an den Hals anschmiegt.

Calza, *Ritratti* 35 Nr. 38 Taf. 22 (15–10 vor Chr.). Calza-Squarciapino 65 Nr. 16. Zu den Vergleichen: *Furnée-van Zwet*, *Bull. Beschav.* 31 (1956) 20 ff. mit Abb. 37–42. H.

3109 Bildniskopf einer Frau

18

Gefunden 1913 unter dem *Decumanus* in der Nähe des Theaters. Großkristallinischer Marmor. Der Kopf ist mitten im Hals durchgebrochen. Die Nasenspitze ist abgeschlagen. An einigen Stellen der Oberfläche befinden sich kleine Verletzungen, an der r. Halssseite Raspelspuren. H 0,28 m. Inv. 60.

Dieser Kopf ist ein typisches Beispiel für die weiblichen Privatbildnisse flavischer Zeit. Ältliche, dickliche Gesichter werden realistisch

wiedergegeben und von komplizierten Haaraufbauten in raffinierter Anordnung umrahmt. Eine Mode, die die Tochter des Kaisers Titus kreierte, die sofort übernommen und ins Bürgerliche umgesetzt wurde. Unser Kopf ist hart und phantasielos gearbeitet, entbehrt aber nicht einer gewissen Charakterisierungskunst. Er wird in das Jahrzehnt von 90-100 nach Chr. gehören und steht einem in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen besonders nahe.

G. Calza, *L'Antiquarium* 48 f. Nr. 46 mit Abb. Calza, *Ritratti* 48 f. Nr. 67 Taf. 39. Calza-Squarciapino 66 Nr. 18. Vaglieri, *Not. Scavi* 1913, 179 Abb. 7. K. D. Matthews jr., *Expedition* 5 Nr. 4 (1962/63) Abb. auf S. 12. V. Poulsen, *Gnomon* 38 (1966) 86. Zur Frisur: H. Cohen, *Description historique des Monnaies frappées sous l'Empire Romain* I 467, 17. Felletti Maj, *Ritratti* Nr. 157. Zu flavischen Frauenporträts vgl. auch Nr. 318, 1288. Kopf in Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, Nr. 663; Bonghi Jovino, *Bull. Com.* 78 (1961/62) 97 Abb. 3; 100f. H.

3110 Porträtkopf eines jungen Mannes

19

Gefunden 1939 unter dem Decumanus in der Nähe des Theaters. Lunensischer Marmor, gelblich verfärbt und fleckig. Die Nasenspitze ist abgeschlagen. Die Ohränder, die Haare und die übrige Oberfläche sind an einigen Stellen beschädigt. H 0,26 m. Inv. 43.

Aus trajanischer Zeit, etwa 100-115 nach Chr., ist eine größere Anzahl von ausgezeichneten Porträts erhalten, die Knaben, Jünglinge und junge Männer darstellen. Zu diesen gehört auch unseres hier. Der Aufbau der Form ist streng und geschlossen. Eine Kappe langsträhniiger Haare umschließt den Kopf und bedeckt die halbe Stirn. Das Gesicht ist gut modelliert mit großen Augen, einer gebogenen Nase und einem langen Mund. Die Haare sind hinter dem linken Ohr in ein abstraktes Muster stilisiert, das wir am Kopf eines alten Mannes im Neapler Nationalmuseum wiederfinden. Vielleicht könnte man deswegen beide Bildnisse der Hand eines Meisters zuweisen.

Calza, *Ritratti* 67 f. Nr. 105 Taf. 61. Calza-Squarciapino 66 Nr. 19. V. Poulsen, *Gnomon* 38 (1966) 86. Kopf in Neapel: Hekler Taf. 233. H. v. Heintze, *Röm. Porträt-Plastik* Taf. 15. Andere Köpfe bei G. Daltrop, *Die stadtröm. männlichen Privatbildnisse* Abb. 6 (Kopenhagen 674b); Abb. 13 (Kopenhagen 596b); Abb. 14 (Kopenhagen 596). Stuart Jones, *Pal. Cons. Gall.* 7 Taf. 27. Ferner hier Nr. 1092. 1600. H.

3111 Fragment eines historischen Reliefs mit Opfer

20

Gefunden 1909 in der Area dei Quattro Tempietti beim Theater. Grauer italischer Marmor. Nur der linke obere Teil der vermutlichen Mitte der Komposition ist erhalten. Das Gesicht des Opfernden ist bestoßen. Links Plattenende, das für Anschluß hergerichtet ist. H 0,80 m; Br 0,55 m. Inv. 105.

Von einem längeren Opferzug, der sich nach rechts bewegte, ist offenbar die Hauptfigur und ihre Umgebung auf uns gekommen: ein mit Lorbeer bekränzter Togatus, der das Hinterhaupt zum Opfer verhilft hat, begleitet von einem camillus und Lictoren. Der Kopf des einen Begleiters, mit kurzem Bart, ist rechts von dem Opfernden erhalten. Hinter ihm blickt ein Mann mit gelocktem Haupt- und Barthaar auf den folgenden Lictor zurück, von dem jetzt nur noch die Toga und das Rutenbündel zum Teil zu sehen sind. Der kleine camillus in der

vorderen Reihe des dreischichtig angelegten Reliefs trägt die spätflavische Lockenfrisur, welche die Opferdiener während des ganzen 2. Jhs. nach Chr. beibehielten (vgl. Nr. 1444 C). Die unbärtige Hauptgestalt wurde als Domitian gedeutet, und wenn ein Kaiser dargestellt sein sollte, so wäre dies die einzige Möglichkeit. Aber die Haartracht der Lictoren und der Reliefstil scheinen in trajanische bis frühhadriatische Zeit zu weisen. Wahrscheinlich ist der Opfernde ein ostiensischer Würdenträger, etwa aus der Familie der Egrilii, aus der verschiedene pontifices hervorgegangen sind (vgl. Nr. 2997. 3104).

Calza-Squarciapino 66 f. Nr. 20. Calza, *Ritratti* Nr. 66 Taf. 38.

S.

3112 Fragment eines historischen Reliefs, Siegesprozession

21

Gefunden 1910 am Decumanus bei der Porta Romana: Vaglieri, *Not. Scavi* 1910, 69f. 71 Abb. 9. Grauer italischer Marmor. Die Nasen der beiden Köpfe in der vorderen Ebene fehlen. H 0,47 m; Br 0,60 m; T 0,03 m und 0,09 m. Inv. 100.

Auf dem schönen Bruchstück ist rechts der Rest eines Feldes mit Ranken und Vögeln zu erkennen sowie ein Teil des Rahmens aus Perlstab und Akanthoskyma. Das Feld zur Linken zeigte eine figurliche Szene, von der nur noch drei nach links gewandte Jünglingsköpfe erhalten sind. Zwei von ihnen tragen Lorbeerkränze; die Haartracht des Kopfes am Bruchrand, kurze Ringellocken um Schläfe und Stirn, erinnert an die des jugendlichen Domitian in diesem Museum (Nr. 3065). Auf unserem Relief handelt es sich indessen um einen Lictor: Das Rutenbündel, das hinter dem mittleren Kopf aufragt, gehört nicht zu diesem, sondern zu dem vorderen, da die Lictoren den fascis auf der linken Schulter zu tragen pflegten (vgl. Nr. 12. 1937 E). Über den Köpfen ist viel Reliefgrund freigeblieben, in den von links ein großer Palmzweig hereinragt. Er darf als Siegeszeichen aufgefaßt werden, sei es für einen sportlichen oder für einen militärischen Erfolg. Die zweite Möglichkeit ist wegen der Anwesenheit des Lictors vorzuziehen. Die Jünglingsköpfe sind stilistisch eng verwandt mit den Lictoren im Triumphzug des Titus an seinem Bogen auf dem Forum Romanum. Wie dort ist der freie Reliefgrund als künstlerisches Mittel benutzt: die Gestalten wirken so, als seien sie von Luft umfungen. Für eine Datierung des Fragments in flavische Zeit spricht ferner das Rankenfeld, das sich mit Reliefs aus dem Grab der Haterier vergleichen läßt (besonders mit Nr. 1072). Wahrscheinlich ist uns hier der Teil einer flavischen Triumph- oder Siegesprozession erhalten.

Calza-Squarciapino 67 Nr. 21. Zum Tragen der Rutenbündel: A. M. Colini, *Il Fascio Littorio* 21 f. Palmzweig und Victoria: T. Hölscher, *Victoria Romana*, passim. S.

3113 Bildnisbüste eines Priesters (?)

22

Gefunden 1910 in der Füllerde eines Grabes an der Via Ostiense außerhalb der Porta Romana. Weißer feinkörniger Marmor mit grauen Adern. Die r. Schulter ist im Bruch arggesetzt. Die Nasenspitze und der runde Fuß sind ergänzt. Haare, Ohren und Bart sind nicht fertig ausgearbeitet, sondern nur grob angelegt. H 0,47 m. Inv. 38.

Die kurze, flache Büste, bei der die Oberarme angegeben sind, ist mit einem über die linke Schulter gezogenen Mantel bekleidet. Auf der rechten Brustseite ist eine zur Achsel hinaufstreichende Schlange dargestellt. Den zur rechten Schulter gewendeten Kopf des bärtigen Mannes krönt ein Lorbeerkranz. Die einzelnen Formen des Gesichts weisen darauf hin, daß die Büste in konstantinischer Zeit entstanden ist, wobei ihr aber ein früheres Vorbild zu Grunde liegen wird. Die den Kopf fest umschließenden Haare und der Kinn und Wangen bedeckende Bart sind hart, mit groben Meißelhieben angegeben. Die weit geöffneten Augen weisen dicke Ränder auf und eine Innenzeichnung, die aus zwei Ritzlinien – die obere ist breiter und tiefer – besteht, die als Dreiviertelkreise unter dem Oberlid sitzen. Die Brauen sind auf der vorgezogenen Stirn strickartig gebildet. Diese Augenform findet sich nur an Porträts Konstantins des Großen und von Privatpersonen seiner Zeit. Aber an ein zeitgenössisches Porträt zu denken, verbietet die nichtssagende Glätte des Gesichts sowie die sehr allgemein gehaltene Haar- und Barttracht. Deshalb wurde das Werk auch bereits als Kopie caesarischer Zeit nach einem Jahrhunderte früher anzusetzenden Bildnis eines etruskischen Weisen oder des Philosophen und Mathematikers Pythagoras angesehen. Dieser wanderte zwischen 530/25 vor Chr. von Samos nach Kroton aus, wo er eine philosophische Schule gründete. Er bereiste die damals bekannte Erde und starb um 480 vor Chr. in der Verbannung in Metapont. Eine ihn darstellende Bronzestatue stand zur Zeit der samnitischen Kriege auf dem Comitium in Rom, von wo sie beim Umbau der Curie unter Sulla verschwand.

Man meinte nun, daß die Büste in Ostia und zwei weitere Repliken in Aquileia und Heidelberg auf diese Statue zurückgehen könnten; ferner, daß das Bildnis auf einer zwischen 430 und 425 vor Chr. anzusetzenden, in Abdera in Thrakien geprägten Münze mit der Umschrift Pythagoras den Philosophen darstelle und mit den drei plastischen Werken übereinstimme. So bestechend diese Hypothesen auch sein mögen, so darf man doch nicht verkennen, daß sie auf sehr schwachen Argumenten aufgebaut sind, da es weder sicher ist, daß das Münzbildnis den Philosophen Pythagoras darstellt, noch, daß die drei plastischen Werke denselben Mann wiedergeben. Der Kopf der Büste in Aquileia trägt eine Wulstbinde, ebenso das Heidelberger Bildnis. Die Büsten werden in späterer Kopie Persönlichkeiten früherer Zeiten meinen, mehr kann man kaum mit Sicherheit sagen, zumal auch die kaiserzeitlichen Münzbildnisse, die Pythagoras sicher zeigen, ikonographisch ganz unergiebig sind, da er stehend oder sitzend erscheint. Als Indizien zur Benennung unserer Büste sind Lorbeerkranz und Schlange zu werten, weshalb in ihr und auch in den anderen zwei Darstellungen von Ärzten beziehungsweise Asklepiospriestern gesehen wurden, was nicht auszuschließen ist. Es wäre auch denkbar, daß unsere Büste einen heroisierten Ahnen der Römer darstellt, wor-

auf die Bekleidung mit dem Mantel ohne Tunica darunter und die im Kult heroisierte Toter eine große Rolle spielende Schlange wiesen. Mit Recht wurden bereits in dem Zusammenhang die Statue des Numa Pompilius sowie die Berichte des Plinius (nat. hist. 34, 13. 17. 23) erwähnt, in denen von solchen Statuen die Rede ist.

Calza, *Ritratti* 18 Nr. 7 Taf. 4. Calza-Squarciapino 67 Nr. 22. Vaglieri, *Not. Scavi* 1910, 21 Abb. 8. Becatti, *Boll. d'Arte* 34 (1949) 97 ff. Abb. 1–3; ders., *L'Arte Romana* 13 Abb. 3; ders., *L'Età classica* Abb. S. 243. *Enc. Arte Ant.* VI 198 Abb. 217 (Becatti). S. Stucchi, *Il Ritratto di Pitagora* 3 ff. Abb. 1. 4. W. v. Sydow, *Zur Kunstgesch. d. spätant. Porträts im 4. Jh. nach Chr.* 93. 98 (um 400 nach Chr.). Hafner, *Röm. Mitt.* 77 (1970) 66 ff. Taf. 29, 2; 30, 1 schlägt Q. Ogulnius vor. Münzen des Pythagoras: aus Abdera: G. M. A. Richter, *Greek Portraits* IV Taf. 6, 16. Richter, *Portraits I* Abb. 305. Stucchi a. O. 7 Abb. 5. Schwabacher, *Stockholm Studies in Class. Arch.* 5 (1968) 59 ff. Abb. 1 (zweites Exempl.). 2; kaiserzeitliche: G. M. A. Richter, *Greek Portraits* IV 17 ff. Taf. 5. Richter, *Portraits I* 40. 79 f. Abb. 302–304. Scheffold, *Bildnisse* 173, 17–19. Zum Bildnis des Pythagoras vgl. hier Nr. 1362 und Scheffold, *Bildnisse* 100 f. Statue des Numa Pompilius: *Anti. Bull. Com.* 47 (1919) 211 ff. Becatti, *Boll. d'Arte* 34 (1949) 100 Abb. 4. 5. *Bildnisse in Aquileia und Heidelberg*: Stucchi a. O. 5 Abb. 2; 8 Abb. 6.

Sala VIII

Der Rundgang beginnt neben dem Eingang aus Sala VI:

3114 Grabrelief eines Ehepaares

Gefunden am 15. 1. 1940 bei den Case Giardini presso la Fontana. Lunensischer Marmor mit gelben und grauen Flecken. Von einigen kleinen Bestoßungen abgesehen (z. B. oberer Teil der Rolle des Mannes) sehr gut erhalten. Aus dem rauh gepickten Rand läßt sich schließen, daß das Relief in eine Nische von der gleichen Form wie es selbst eingepaßt war. H 1,30 m; H der Figuren 1 m. Inv. 5.

Das von einem Bogen überwölbte Relief zeigt die *dextrarum iunctio* eines Ehepaares. Rechts steht der Mann als *Togatus*, mit einer Rolle in der Hand, seiner Würde bewußt. Das schmale, eingefallene Gesicht wird nach antoninischer Mode von reichem Haupt- und Barthaar gerahmt. Der Blick der schräg liegenden Augen geht ernst und melancholisch ins Leere. Dagegen ist der Blick der Frau fest auf ihren Gatten gerichtet. Wir sehen ihr rechtes Profil; die Haartracht, durch die sich das Relief in die Zeit des Antoninus Pius datieren läßt, ist die der älteren Faustina (vgl. Nr. 3064). Ihr Gewand, ein an den Ärmeln geknöpfter Chiton und ein Mantel, gleicht dem der klassischen Zeit. Das Überkreuzen der Beine erinnert an ein phidiasisches Aphroditebild, auch der Apfel in der Linken der Frau, die auf der Schulter des Mannes liegt, ist ein Attribut der Venus. In denselben Bereich weisen die drei Eroten, von denen zwei symmetrisch zu Häupten des Paares schweben, mit kleinen Girlanden in der Hand. Der dritte steht, mit einem Mäntelchen bekleidet, zwischen den Gatten und verbindet sie durch Blick und Gebärde. Die dicken Beinchen, die kleinen fetten Körper und die prallen Wangen sind trotz der idealisierenden Aufgabe, die den Putten zufällt, ganz realistisch gebildet. Sie haben et-

was rührend Provinzielles gegenüber den eleganten Erosen des attischen Sarkophages in dem gleichen Saal (Nr. 3130). Der Mann war wohl kein Römer von Geburt; sein Gesichtstypus hat die nächsten Parallelen in Bildnissen von der Agora zu Athen. Er mag in Ostia als Lehrer oder Hausphilosoph gewirkt haben. Aus seiner griechischen Herkunft läßt sich wohl auch die Abwandlung des von Sarkophagen wohlbekannten Typus der *dextrarum iunctio* erklären (vgl. Nr. 2296). Der römische Ehegestus ist hier mit der *Dexiosis* verschmolzen, dem Reichen der Hände zum Abschied, das bereits auf Grabreliefs der klassischen Zeit begegnet. Auch der trauernde Blick der Hinterbliebenen auf den Toten ist dort vorgebildet. Als drittes Element haben die in antoninischer Zeit so beliebten Porträtgruppen mit Mars und Venus (vgl. Nr. 1394, 2132) auf die Komposition des Reliefs gewirkt. Calza-Squarciapino 68 Nr. 1. Calza, *Ritratti* Nr. 162 Taf. 96. Vgl. für das männliche Porträt: E. Harrison, *Athenian Agora I* 38 Nr. 28 Taf. 19. Zur phidiasischen Aphrodite: Lippold, *Handb.* 155 Taf. 56, 2. Antoninische Porträtgruppen mit Mars und Venus: Wegner, *Herrscherbildnisse* 91, 103, 285. Griech. Grabreliefs mit *Dexiosis* z. B. H. Diepolder, *Attische Grabreliefs* Taf. 12, 1; 15, 1; 23, 34, 42, 44-46. S.

3115 Bildniskopf eines Mannes

3

Gefunden 1941 in einem Raum neben der Palästra in den Forumsthermen. Weißer Marmor mit grauen Streifen. Die untere Hälfte der Nase sowie die Ohränder sind abgeschlagen. Die Haare und die Gesichtsoberfläche sind stellenweise beschädigt. Der Hals ist weggebrochen bis auf ein kleines Stück an der Vorderseite, der Hinterkopf berieben. Über dem r. Ohr ist ein großer Rostfleck. H 0,27 m. Inv. 48.

Der Kopf ist von langen, glatten Haarsträhnen bedeckt, die wirr in die Stirn fallen. Vor den Ohren gehen sie in einen schmalen Backen- und Kinnbart über, auf der Oberlippe sitzt ein Schnurrbart. Die oval gestalteten großen Augen sind tief eingebettet, die Nase springt sehr stark vor. Wangen und Kinn werden unter breiten Backenknochen sichtlich schmaler, so daß es scheint, als ob die künstlerische Durchformung des Kopfes nicht recht gelungen sei. Die Bearbeitung des Marmors ist hart und ziemlich grob, die Gliederung der Haare an der Oberfläche willkürlich, ebenso die Verteilung der wenigen Bohrlöcher im Kinnbart. Das Porträt gehört danach sicher in severische Zeit, das heißt etwa zwischen 200 und 220 nach Chr., und könnte in der gleichen Werkstatt gearbeitet sein wie die männliche Büste Nr. 3124 und der Kopf Nr. 3132.

Calza, *Ritratti* Nr. 134 Taf. 79 (hadrianisch). Calza-Squarciapino 68 Nr. 3.

H.

3116 Bruchstücke eines Frieses mit Darstellungen aus der frühen römischen Geschichte, die Capitolinischen Gänse

4. 5. 6. 7

Gefunden in der Nähe der Basilica am Forum. Lunensischer Marmor. Inv. 620: H 0,55 m; L 0,60 m (unterer Teil des Tempels); H 0,28 m (Giebel-fragment). Die H der anderen drei Fragmente: 0,24-0,25 m. Inv. 620, 503, 516, 546.

Die beiden größeren Bruchstücke, die sich zur Darstellung eines prostylen ionischen Podiumtempels zusammenfügen, beziehen sich auf

eine Episode aus der Geschichte des republikanischen Rom, die Rettung des Capitols durch die schnatternden Gänse der Iuno Moneta. Diese in der römischen Literatur ungemein beliebte Sage ist nur auf unserem Relief überliefert. Livius berichtet für das Jahr 390 vor Chr. (5, 47, 4), wie die Gallier in der Nacht heimlich das Capitol besteigen wollten, wie aber die dort stationierten Römer durch die heiligen Gänse geweckt wurden und die Gallier vertrieben. Im Jahre 345 vor Chr. gelobte *Furius Camillus* der Iuno Moneta auf dem capitolinischen Hügel einen Tempel, der im folgenden Jahr eingeweiht wurde. Aber schon vorher muß Moneta als die Herrin der wachsamten Gänse einen Bezirk auf dem Capitol besessen haben. Da die Gänse ursprünglich nicht der Hera-Iuno, sondern der Liebesgöttin heilig waren, stammte die capitolinische Göttin vielleicht aus Großgriechenland, wo Hera und Aphrodite vielerorts gemeinsam verehrt wurden, ja zu einer einzigen göttlichen Gestalt verschmelzen konnten. – Als der Steinmetz unseres Reliefs ein halbes Jahrtausend nach der Rettung des Capitols durch die Gänse jene Episode darstellte, kümmerte es ihn nicht, daß der Moneta-Tempel erst einige Jahrzehnte nach jenem Ereignis errichtet worden war. Die Flügeltüren des Tempels sind geöffnet, die Göttin ist also anwesend gedacht, wenn auch nicht gestalthaft, sondern in typisch römischer Weise als Numen. Auf ihre „Ermahnung“ hin – so wurde in der Antike der Beiname Moneta erklärt – schlagen die drei schönen großen Gänse vor der Podiumstreppe mit den Flügeln und schnattern. Zur Linken ist vielleicht *Manlius Capitolinus* mit dem römischen Heer zu ergänzen, das die Gallier zurückschlägt. Denn der Fries, zu dem unsere Fragmente gehörten, zeigte Szenen aus der frühen römischen Geschichte, darunter auch Kämpfe. Das geht aus den Bruchstücken hervor, die nach Fundort und Technik in den gleichen Zusammenhang gehörten. Von diesen sind hier noch drei Stücke ausgestellt (andere im Magazin). In dem einen Bruchstück (Inv. 546) hat man den Raub der Sabinerinnen erkannt; die beiden anderen zeigen einen nach rechts eilenden Gepanzerten (Inv. 503) und einen Mann in der „*Exomis*“ vor einer Quadermauer (Inv. 516). Wie die Basilica Aemilia am Forum Romanum (Nr. 2062), so trug wahrscheinlich auch die Basilica am Forum von Ostia, wo die Fragmente zu verschiedenen Zeiten zutage kamen, einen Fries mit römischen Sagen. Da die ostiensische Basilica, wie inschriftlich überliefert, unter Antoninus Pius errichtet wurde, läßt sich unser Fries ins mittlere 2. Jh. nach Chr. datieren. Die Gänse wirken zwar stilistisch etwas früher, doch mag dies damit zusammenhängen, daß hier ein älterer stadtrömischer Sagenzyklus möglichst getreu wiederholt worden ist. Calza-Squarciapino 69 Abb. 39. Becatti, *Bull. Com.* 71 (1943/45) 31 ff. Dazu kritisch: Mingazzini, *Arch. Anz.* 1950/51, 225 ff. P. Hommel, *Figurengiebel* 107 Anm. 457. Nash I 515 ff. Abb. 635 f. s. v. Iuno Moneta, *Templum. Hera und Aphrodite in Großgriechenland*: Speier, *Röm. Mitt.* 62 (1955) 132 ff. E. Simon, *Die Götter der Griechen* S.

3117 Togabüste eines Mannes

Gefunden 1939 in der Domus della Fortuna Annonaria. Lunensischer Marmor, gelblich verfärbt. Die Ohränder, die Nasenspitze, die Falten, die Ränder des Sockels sind beschädigt. Der Kopf ist im Bruch wieder aufgesetzt. Die Rückseite ist nur grob bearbeitet. H 0,85 m; H des Kopfes 0,24 m. Inv. 37.

Das Werk (Kopf, Büste, Sockel) ist aus einem Marmorblock gearbeitet. Es scheint nicht vollendet worden zu sein, da dem Sockel und dem Namenstäfelchen die Glättung fehlt. Die große, weit herabreichende Oberarmbüste ist mit Tunica und Toga bekleidet, wobei letztere in einer Art und Weise auf der Brust drapiert wird, die sich inspätantiker Zeit besonderer Beliebtheit erfreute (vgl. hier auch Nr. 3118). Der Kopf des Mannes ist zur rechten Schulter hin gewendet, der gleichen Richtung folgt auch sein Blick. Das lange Gesicht ist nicht besonders fein, sondern etwas summarisch charakterisiert. Die Formen sind ebenfalls ziemlich grob gestaltet, so die eingeritzten Falten auf der Stirn, die scharfgratige Nase, der unschöne Mund und das hohe Kinn. Die Kopf- und Barthaare sind mit kurzen Meißelhieben in die Oberfläche eingraviert, nur über der Stirn ist diese leicht plastisch modelliert.

Die Büste gehört in die Mitte des 3. Jhs. nach Chr., in die Zeit des Traianus Decius, mit dessen Porträt im kapitolinischen Museum (Nr. 1320) sie am besten zu vergleichen ist, ohne daß sie allerdings die Qualität desselben erreicht. Sie wird nicht einen Kaiser, sondern einen Privatmann darstellen und in einer ostiensischen Werkstatt gearbeitet sein.

Calza-Squarciapino 70 Nr. 9. Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 9 Taf. 4, 13, 14. Traianus Decius im kapitolinischen Museum: Felletti Maj, *Iconografia* 189 Taf. 29. L'Orange, *Studien* 3 ff. Abb. 2. H. v. Heintze, *Röm. Porträt-Plastik* 14 Taf. 30.

3118 Überlebensgroße Büste des Carus (?)

Gefunden im Mithräum der Planta Pedis. Grobkörniger großkristallinischer Marmor, sogenannter Grechetto. Nasenspitze, Ohränder, Falten und Ränder des Fußes sind leicht beschädigt. Die Oberfläche ist teilweise fleckig und mit Sinter überzogen. H 0,90 m; H des Kopfes 0,27 m. Inv. 75.

Der runde Sockel, die Büste mit dem Kopf, die Stütze an der Rückseite, also das ganze Werk, sind aus einem Marmorblock gearbeitet. Der runde Sockel ist profiliert, aber ungeschickt gestaltet. Die große Büste ist in Tunica und Toga gehüllt, deren Faltenwurf sorgfältig angeordnet ist. Die Toga weist die sogenannte *contabulatio* auf, das heißt ihr Rand ist auf der linken Schulter in viele Streifen übereinandergelegt und in einer bestimmten Form zusammengerafft, die im 3. Jh. nach Chr. aufkommt und beliebt wird. Der große ovale Kopf zeigt die Züge eines älteren Mannes. Die Haare haben sich bereits gelichtet und lassen fast den ganzen vorderen Teil des Kopfes frei, nur in der Mitte und an den Schläfen treten sie etwas weiter vor. Vor den Ohren gehen sie in den Bart über, der sich in einem breiten Streifen über die Wangen zieht, den Schnurrbart aufnimmt und das Kinn

bedeckt. Die kleinen Augen sind länglich gestaltet, die Innenzeichnung besteht aus zwei Punkten unter dem Oberlid und einem eingeritzten Dreiviertelkreis. Der Blick geht schräg nach oben, zu seiner rechten Seite hin. Der Ausdruck ist ernst und hoheitsvoll.

Nach seinen künstlerischen Formen gehört das Porträt in die nachgallienische, aber vortetrarchische Zeit. Sie sind in der für diese Periode typischen „versteinerten“ Manier vorgetragen, das heißt die Einzelformen liegen in einer Ebene, sie sind nicht bewegt, sondern glatt wiedergegeben. In dem Porträt wirkt das Schönheitsideal der gallienischen Epoche nach. Die Ausführung aber ist hart, Kopf- und Barthaar nur durch grobe, aber flache und breite Meißelhiebe gegliedert, wobei eine Art von unregelmäßigen Locken entsteht.

Nach einem Vergleich mit den Münzbildnissen des M. Aurelius Carus (282–283 nach Chr.) scheint es sehr wahrscheinlich, daß dieser Kaiser in der Büste dargestellt ist. Auch sie zeigen ihn mit einem kahlen Vorderkopf, einer gebogenen großen Nase, einem kurzen Bart, in der aristokratischen Haltung eines Senatkaisers. Die gleiche Physiognomie weist auch der bereits von v. Duhn auf Carus bezogene Kopf der kleinen Doppelherme aus der Slg. Jerichau (heute in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen) auf. Von Carus, der seine Söhne Carinus (Nr. 1496) und Numerianus zu Mitregenten erhob, wissen wir wenig. Er wurde anscheinend in Narbo geboren, verbrachte sein Leben und auch sein Kaiserjahr auf Feldzügen gegen Quaden und Sarmaten, besetzte Mesopotamien und drang bis Ktesiphon vor. Er wurde sechzig Jahre alt und nach seinem Tod konsekriert.

Calza-Squarciapino 70 Nr. 10 (erste Hälfte 3. Jh. nach Chr.). v. Heintze, *Jahrb. f. Antiko u. Christentum* 6 (1963) 41; dies., *Röm. Kunst Abb.* 185. Münzbildnisse des Carus: Bernoulli, *Röm. Ikon.* II 3 Münzt. 6, 18. Delbrueck, *Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* 184 ff. Taf. 29, 2. 6. 10. 13. Felletti Maj, *Iconografia* 280 f. Taf. 57, 199. 200. Doppelherme in Ny Carlsberg Glypt. Inv. 771 c; Matz-Duhn I 507 Nr. 1945. Zuletzt: V. Poulsen, *Moddolelser* 24 (1967) 20 ff. Abb. 17. 18; ebenda 30 Anm. 11 ges. Literatur. Zu Numerianus: Vermeule, *Dumbarton Oaks Papers* 15 (1961) 1 ff. Taf. 1–6. v. Heintze in *Prop.-Kunstgesch.* II 262 Abb. 326 a. Zu den Bildnissen des Carus: Bernoulli, *Röm. Ikon.* II 3, 190 f. Felletti Maj, *Iconografia* 280 f. H.

3119 Büste des G. Volkakios Myropnos

Gefunden 1931 im Grabbau Nr. 6 innerhalb des Grabbezirks des Demetrius (vgl. Nr. 3036 und 3122) in der Nekropole der Isola Sacra. Lunensischer Marmor. Tadellos erhalten, kleines Stück am unteren Rand der Basis ausgebrochen. An der Oberfläche stellenweise Verkrustungen und Wurzelfasern. Die Büste ist an der Rückseite nicht geglättet. H 0,71 m. Inv. 38.

Über einem runden Sockel erhebt sich die Büste eines jungen Mannes, dessen Namen mit griechischen Buchstaben auf dem profilierten Täfelchen eingeritzt und gemalt ist. Dieses wurde zwischen Sockel und Büste eingeschoben, um die an der Rückseite angebrachte notwendige Stütze zu verdecken.

Der junge Mann, der einen gräzisierten Namen etruskischen Ursprungs trägt, ist nicht weiter bekannt. Nach dem Paludamentum zu

schließen, das in sorgfältig gelegten Faltenzügen von der rechten Achsel über die Brust und die linke Schulter geworfen ist, war Volkakios Myropnous ein Offizier des römischen Heeres. Unter seinem Mantel trägt er nicht den Panzer, sondern ist nackt. Er ist also nicht in der Kleidung dargestellt, die er bei Lebzeiten trug, sondern in einer Art von heroischer Gewandung. Der Kopf ist in einer harmonischen Wendung zur rechten Schulter gedreht, der Blick schweift in die gleiche Richtung leicht nach oben.

Die Züge sind hervorragend modelliert, die Einzelformen verfließen mit ganz weichen Übergängen ineinander. Die Haare der Brauen, des Backenbarts und des Schnurrbartes sind mit feinen Strichen auf plastisch leicht erhöhte Stellen eingraviert, so daß sie nur wie dunkle Schatten auf der äußerst raffiniert polierten, schimmernden Haut erscheinen. Auch die wohlgeformten ovalen Augen liegen an der Oberfläche. Die kurzlockigen Haare umgeben das Gesicht und bedecken den ganzen Kopf in einer durch Bohrarbeit sehr geschickt aufgelockerten Masse, die nicht poliert, sondern rauh gelassen ist und wahrscheinlich bemalt war. Die Büste kann auf Grund von Vergleichen mit datierten Kaiser- und Prinzenporträts (Nr. 1285. 1302. 1634) in das Jahrzehnt von 160 bis 170 nach Chr. gesetzt werden.

G. Calza, *L'Antiquarium* 20f. Nr. 8 mit Abb. Calza-Squarciapino 70f. Nr. 11 Abb. 40.
G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra* 225 ff. Abb. 123. 124; ders., *Not. Scavi* 1931, 540 ff. Abb. 26. R. Paribeni, *Il Ritratto* Taf. 265. Technau, *Arch. Anz.* 1932, 471 Abb. 7. Hekler, *Arch. Anz.* 1933, 398 meint, daß in der Büste in Boston (Caskey, *Cat.* Nr. 130) ebenfalls Volkakios Myropnous dargestellt sei. R. Meiggs, *Roman Ostia* Taf. 17c. G. Becatti, *L'Arte Romana* 89 Abb. 111; ders., *Le Arti* 2 (1939/40) 8; ders., *L'Età classica* Abb. S. 342. *Enc. Arte Ant.* V 794 Abb. 957 (Becatti). H. v. Heintze, *Röm. Portrait-Plastik* Taf. 25; dies. in *Prop.-Kunstgesch.* II 259 Abb. 315. H.

3120 Fragment einer Grabplatte, Demeter und Kore auf einem Wagen

12

Gefunden 1942 am *Cardo Maximus*. Lunensischer Marmor. L 0,50 m; H 0,63 m. Inv. 1101.

Begleitet von Kore mit großer Fackel fährt Demeter auf dem Wagen dahin. Die Ähren, ihr Geschenk an die Menschen, hält sie in der Rechten. Die Göttin, um deren Gestalt sich der Mantel bläht, trägt einen kraftvoll mit sicheren Meißelschlägen ausgearbeiteten Porträtkopf. Die aus dünnen Zöpfen geflochtene Nestfrisur mit den ondulierten Haaren über der Stirn war in der Zeit Faustinas der Älteren (gestorben 140/41 nach Chr., vgl. Nr. 3063. 3064) in Mode. Man wird den Sarkophag demnach zwischen 140 und 145 datieren müssen. Er ist mithin eines der frühesten Beispiele für die Identifizierung der Verstorbener mit den mythischen Gestalten der Reliefdarstellung.

Calza-Squarciapino 71 Nr. 12 (dort Deutung auf Selene und Endymion).

A.

3121 Kindersarkophag, Römische Wölfin

13

Aus der alten Sammlung im Kastell. Lunensischer Marmor. L 1,30 m; Br 0,40 m; H 0,47 m. Inv. 106.

Der Sarkophag frühantoninischer Zeit verdient nur wegen der Darstellung der *lupa romana* in dem von Atlas getragenen und von heraldischen Kentaurenpaaren flankierten Tondo in der Mitte Beachtung. Mit dem von Atlas gestützten Rund kann kaum etwas anderes als der *orbis terrarum* gemeint sein. So wäre eine Sinndeutung möglich, wenn man annimmt, daß das Wahrzeichen Roms, die Wölfin, welche die Zwillinge Romulus und Remus säugt, ein Garant für die *Roma Aeterna* und somit ein Symbol für die Ewigkeit überhaupt ist, in die der Verstorbene eingeht. Verbunden ist dies Symbol in der für die römische Sepulkralallegorie charakteristischen Verquickung verschiedener Bilder mit dionysischen Kentauren, die auf die Heroisierung des Toten anspielen.

Calza-Squarciapino 71 Nr. 13. *Cumont, Orientalia Cristiana* 13 (1947) 84. Nock, *Am. Journ. Arch.* 50 (1946) 140 Anm. 2. Matz, *Röm. Meisterwerk* 137 Anm. 83. *Schaenburg, Jahrb. d. Inst.* 81 (1966) 267 Nr. 5 bes. 297 ff. *Brandenburg, Jahrb. d. Inst.* 82 (1967) 233 f. Abb. 17. Zur *Lupa Romana* zuletzt: Schefold in *Provincialia, Festschr. R. Laur-Belart* 428 ff. *Schaenburg, Arch. Anz.* 1969, 108 ff. A.

3122 Grabstatue der Iulia Procula

14

Gefunden 1938 in situ, das heißt auf einem gemauerten, mit Marmorplatten verkleideten Sockel im Grab 106 innerhalb des Grabbezirks des Demetrius auf der *Isola Sacra* (vgl. Nr. 3036. 3119). Weißer, graugefleckter Marmor. Der untere Vorderteil der Nase, kleinere Stücke in den Falten und eines in der *Patera* sind abgeschlagen. Die Zehen sind nicht ausgearbeitet. Der r. Arm war mehrfach gebrochen, ebenso die l. Hand. H 2,10 m; H des Kopfes 0,27 m. Inv. 61.

In diesem Grabbezirk sind einige Gedenk- und Sepulkralinschriften sowie Skulpturen gefunden worden, darunter die überlebensgroße weibliche Statue, die, nach zwei Inschriften zu schließen, die Iulia Procula darstellt. Die eine Inschrift, die auf dem Sockel angebracht war, lautet: *Iuliae Ti(berii) f(iliae) Proculae*, die andere auf dem Marmorsockel, der die Urne enthielt: *Iuliae Ti(berii) f(iliae) Proculae vixit ann(os) XXIX mens(es) XI Munatia Helpis mater fil(iae) piissimae fec(it)*. Iulia Procula ist also mit neunundzwanzig Jahren gestorben und von ihrer Mutter Munatia Helpis bestattet worden. Die anderen Inschriften nennen weitere Familienmitglieder, während die ganze Anlage von der Munatia Helpis und dem Arzt C. Marcius Demetrius errichtet wurde. In ihm hat man mit einiger Wahrscheinlichkeit den Leibarzt des Kaisers Marc Aurel, der um 170 nach Chr. gestorben sein muß, gesehen. Der Grad seiner Verwandtschaft mit den Bestatteten geht aus der Inschrift nicht hervor – man vermutet in ihm den zweiten Gatten der Munatia Helpis –, ebensowenig irgendeine zeitliche Angabe. Man meinte, daß die Statue, da sie aus trajanisch-frühhadrianischer Zeit sei, aus seinem Besitz stammte und erst nachträglich für die Iulia Procula in Anspruch genommen wurde. Dies

wäre ohne weiteres möglich, muß aber nicht der Fall sein, da erstens einmal die Statue nach ihrer sorgfältigen Ausführung wie nach der Haartracht zu schließen in das Jahrzehnt von 130 bis 140 gehört und zweitens Demetrius lange Zeit vor seinem Tod die Grabanlage ausgestattet haben kann.

Die Statue ist eine Kopie einer griechischen Statue des 4. Jhs. vor Chr., die Hygieia darstellt. In der rechten Hand hält sie eine Opferschale, in der linken eine runde Pyxis. Die Statue weist einen einfachen, strengen Aufbau auf und trägt über einem langen, fein gefältelten Untergewand die Palla schräg um den Körper geschlungen, die auf der linken Schulter und dem linken Oberarm in komplizierter Weise drapiert ist. Die am Körper herabgleitenden Arme und die sanfte Neigung des Kopfes zur rechten Schulter vervollständigen das in sich geschlossene Werk. Der idealen Statue entsprechend sind auch die Züge nur wenig individuell gestaltet, eine leichte Trauer liegt über ihnen, die großen Augen blicken still vor sich hin. Die Haare sind halb in der Mode der Zeit, nach dem Vorbild der Kaiserin Sabina, halb nach der Frisur der Hygieia angeordnet, da sie mit Bändern umwunden sind. Die Statue ist ein typisches klassizistisches Werk, dessen Formen mit einer gewissen Größe gesehen und modelliert sind, dessen stille Verhaltenheit wir in vielen Statuen der hadrianischen Zeit, nicht zuletzt in denen des Antinoos (Nr. 34. 1025), finden.

Calza, *Ritratti* 65 f. Nr. 100 Taf. 59. Calza-Squarciapino 71 f. Nr. 14. G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra* 221 f. Abb. 121. 122. Inschriften: H. Thylander, *Inscriptions du Port d'Ostie* 121 Nr. A; 155 Taf. 45, 4. Bloch, *Am. Journ. Arch.* 48 (1944) 217 Nr. 4. Becatti, *Rend. Pont. Accad.* 21 (1945/46) 126 ff. Hommel, *Epigraphica* 19 (1957) 109 ff. Hygieia Hope: vgl. Nr. 2258. H.

3123 Kindersarkophag, Meleager

17

Gefunden 1909 im Innern eines Privathauses am Decumanus, wo er in der Spätantike in der Mitte der Vorderseite mit einem Loch durchbohrt und als Becken benutzt wurde. Lunensischer Marmor. Die rechte Ecke abgeschlagen, der Rand, besonders oben, bestoßen. Bei den Trauernden am Tumulus links ist der Kopf der linken Figur ganz und von dem der rechten Figur der obere Teil weggebrochen. L 1,37 m; Br 0,40 m; H 0,36 m. Inv. 101.

Der Sarkophag zeigt die gleiche Darstellung der euripideischen Version des Mythos vom Tode Meleagers wie Nr. 1380 (vgl. auch Nr. 1402, wo der Mythos ausführlicher dargestellt ist). Er gibt in der Reihenfolge von rechts nach links drei Szenen aus der Sage wieder: rechts der Streit um das Eberfell und die Tötung der Thestiaden, während Atalante trauernd dabeisitzt; in der Mitte, von der rechten Szene durch das Standbild der Rächerin Artemis getrennt, der Tod Meleagers im Beisein seiner Schwestern und seines Vaters, während durch den Torbogen, der diese Szene von der linken trennt, Althaea nach ihrer Verzweiflungstat ins Sterbegemach des Sohnes stürzt. Um den Tod der Brüder zu rächen, hatte sie das Scheit, welches das Leben ihres Sohnes enthielt, ins Feuer geworfen. Jenseits des Torbogens sieht man links

in einer von dem Fries kompositionell abgesetzten Szene die alten Eltern trauernd am bekränzten Grabmal des Sohnes sitzen, das die Form eines aus Hausteinen gemauerten Zylinders mit aufgeschüttetem Tumulus besitzt. Darüber breitet ein Baum seine Äste. Die Vorstellung, daß ein unabwendbares Todesschicksal selbst die Heroen der Vorzeit getroffen hatte, mochte den römischen Eltern des Kindes, für das der Sarkophag bestimmt war, Halt geben. Der Sarkophag ist ein typisches Erzeugnis römischer Sarkophagwerkstätten spätantonscher Zeit.

Calza-Squarciapino 72 f. Nr. 17. Vaglieri, *Not. Scavi* 1909, 86 Abb. 3 (nicht 4). Robert III 3, 575 Nr. 282². Traversari, *Röm. Mitt.* 75 (1968) 160 Taf. 57, 1; 58, 2. A.

3124 Porträtbüste eines Mannes

18

Gefunden 1939 in den Thermen der Basilica Cristiana. Lunensischer Marmor, gelblich verfärbt. Die Nasenspitze war antik angesetzt und fehlt heute. Kleine Beschädigungen befinden sich in den Haaren, auf der r. Wange ist ein Rostfleck. Der Fuß mit dem unteren Rand des Namenstäfelchens ist weggebrochen. H 0,60 m; H des Kopfes 0,27 m. Inv. 74.

Die nackte Büste reicht tief herab und weist auch die Angabe der Oberarme auf. Der breite Kopf eines jungen Mannes ist zur rechten Schulter gewendet. Seine Formen verfließen ineinander, nur die Augen werden durch scharfe Umrandung, Innenzeichnung und gestrichelte Brauen hervorgehoben. Die dichten Haare bedecken, vom Scheitel ausgehend, den ganzen Kopf mit längeren und kürzeren Strähnen, die durch sorgfältig geführte Bohrkanäle gegliedert sind. Die kurzen Haare des Backenbartes und des Schnurrbartes sind sehr flach gestaltet, sie schmiegen sich eng an die Oberfläche des Gesichts und sind durch Einbohrungen fast schon zu einem Ornament aufgelöst. Dieses sieht aus wie ein von Würmern zerfressenes Stück Holz. Die Züge des Mannes sind sehr glatt wiedergegeben, fast ohne jede Individualisierung. Das Werk gehört einer künstlerischen Richtung im Porträt der severischen Zeit an, die junge Männer in fast idealer Schönheit darstellte, wie hier auch die Köpfe Nr. 3115 und Nr. 3132 zeigen. Vergleichen kann man ferner eine Gruppe von Werken, unter denen sich Bildnisse des Geta und Elagabal befinden.

Calza, *Ritratti* 83 f. Nr. 132 Taf. 78 (hadrianisch). Calza-Squarciapino 73 Nr. 18 Abb. 41. Capitolium 14 (1939) Abb. auf S. 97. A. Frova, *L'Arte di Roma e del Mondo Romano* 268 Abb. 230. Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 7 Taf. 2 Abb. 6, 7; ders., *L'Arte Romana* 85 Abb. 79; ders., *L'Età classica* Abb. S. 336. Zu dieser Gruppe von Porträts: v. Heintze, *Röm. Mitt.* 73/74 (1966/67) 190 ff.; dies., *Die antiken Porträts in Schloß Fasanelerie* unter Nr. 41. H.

3125 Porträtkopf der Domitia Lucilla (?)

19

Gefunden 1913 beim Theater in einer Schicht, die Abfälle einer Marmor-sägerei enthielt. Lunensischer Marmor. Die Nasenspitze und der obere Rand des r. Ohrs sind abgebrochen, der des l. beschädigt. Hals und Kopf sind unter dem Kinn zusammengesetzt. Der obere Teil der Frisur ist gesondert gearbeitet und aufgesetzt, er besteht aus anderem, grauem Marmor. H 0,35 m. Inv. 53.

Auf einer in Nicäa geprägten Münze ist das Bildnis der Domitia Lucilla, der Gattin des Konsuls Annius Verus und Mutter des Marc Aurel, wiedergegeben. Danach wurde sie in diesem Porträt erkannt, von dem es noch weitere Wiederholungen gibt. Von ihren Schicksalen wissen wir nur, daß sie vor der Thronbesteigung ihres Sohnes gestorben ist, also vor 161 nach Chr. Es wäre möglich, daß ihr Bildnis, das zu einer Statue gehörte, erst zu einer das Kaiserhaus umfassenden Weihung bei oder nach der Thronbesteigung des Marc Aurel geschaffen wurde. Ihm lägen aber dann sicher frühere Bildnisse zu Grunde, die es zumindest im Kreis der Familie gegeben haben wird.

Das Bildnis ist hervorragend gearbeitet, die Oberfläche fein poliert. Die komplizierte Frisur mit den stark gewellten Haaren und den aufgesteckten Zöpfen trägt auch die Kaiserin Faustina maior (Nr. 3063. 3064). Das würdevolle Aussehen sowie die sehr zurückhaltende Charakterisierung und Andeutung ihres Alters könnten vielleicht zugunsten einer postumen Entstehung angeführt werden.

G. Calza, *L'Antiquarium* 46f. Nr. 44 mit Abb. Calza, *Ritratti* 96f. Nr. 155 Taf. 92 (nicht Domitia Lucilla). Calza-Squarciapino 73f. Nr. 19. Vaglieri, *Not. Scavi* 1913, 394 Abb. 2a. b. G. Calza, *Rassegna d'Arte* 1922, 270f. (Domitia Lucilla); ders., *Art and Archaeology* 19 (1925) 97f. mit 2 Abb. M. Borda, *Le Famiglie imperiali da Galba a Commodo* 88 Abb. S. 89 (Domitia Lucilla). V. Poulsen, *Gnomon* 38 (1906) 87 (nicht Domitia Lucilla). Münze aus Nicäa: H. Cohen, *Descr. hist. des Monnaies fr. sous l'Empire Romain III* 134. Borda a. O. 89 Abb. oben. Wiederholungen und andere Zuweisungen: Borda a. O. 131. Leschi, *Mélanges d'Arch.* 52 (1935) 81ff. F. Poulsen, *Acta Arch.* 15 (1944) 189ff. Zu Domitia Lucilla vgl. auch Nr. 3064. H.

3126 Bildniskopf einer Frau

21

Gefunden 1940 in der Domus delle Colonne. Weißer feinkörniger Marmor. Die untere Hälfte der Nase ist abgebrochen. Die l. Braue, die Oberlippe, die Ohränder und der Rand des kurzen Brustansatzes sind beschädigt und teilweise ausgebrochen. Ein Teil des Halses ist im Bruch angesetzt, die Oberfläche ist stellenweise mit Wurzelfasern und Verkrustungen überzogen. H 0,32 m. Inv. 65.

Der Kopf dieser nicht mehr jungen Frau ist gut gearbeitet. Die scharf gewellten Haare bedecken fast die ganze Stirn, sie lassen die Ohren frei und sind im Nacken in einen flachen Knoten aufgesteckt. In den Ohren befinden sich kleine Löcher, die zur Anbringung von goldenen Ohringen dienten. Das dicke Gesicht mit seinen nahe beieinander liegenden Augen, starken Backenknochen und groben Zügen wird einer Ostienserin gehören, nicht einer Kaiserin. Durch die Frisur ist das Bildnis in spätere Zeit datiert, etwa in das Jahrzehnt von 220 bis 230 nach Chr.

G. Calza, *L'Antiquarium* 43 Nr. 33. Calza-Squarciapino 74 Nr. 21. R. Calza, *Mus. Ost.* 15 Nr. 65. K. Buchholz, *Die Bildnisse der Kaiserinnen der severischen Zeit* 158 (Etruscilla). J. Meischner, *Das Frauenporträt der Severerzeit* 164 Nr. 98 (privat, 222-235). Bei Calza, Buchholz, Meischner wird unter der Literatur auch Felletti Maj, *Iconografia* 246 genannt, was ein Irrtum ist, da der Kopf dort nicht vorkommt. H.

3127 Bildniskopf eines Mannes

20

Gefunden 1939 im Amtsgebäude der Augustales. Lunensischer Marmor, gelblich verfärbt. Die Nasenspitze und der Teil des Halses an seiner l. Seite sind fast ganz weggebrochen. Die Ohren sind in der Bosse stehengeblieben, vom l. ist ein Stück weggebrochen, an der Oberfläche sind noch Werkzeugspuren sichtbar, der Kopf ist also niemals fertig ausgearbeitet gewesen, was man auch an der summarischen Angabe des Schnurrbartes erkennen kann. H 0,35 m. Inv. 39.

Das Bildnis eines noch jungen Mannes ist gut gearbeitet und charakterisiert. Seinen künstlerischen Formen nach gehört es in die nachgallienische Zeit, also etwa zwischen 270 und 280 nach Chr. Diese knüpfen an die Porträts der Soldatenkaiser aus den Jahren 240-250 an, werden aber durch die klassizistischen Formen der Bildnisse der Gallienzeit beeinflusst. Die glatte und unbewegte Gesichtsfläche, die Art der Einbettung der großen Augen unter hoch hinaufgeschwungenen Brauen und der aufwärts gerichtete Blick setzen die Formen der Gallienbildnisse voraus und kommen in der ersten Jahrhunderthälfte nicht vor. Auch die dicken Oberlidränder und die vorgewölbten Unterlidränder, unter denen sich der Augapfel abzeichnet, sind charakteristisch für Bildnisse dieser Zeit. Dazu kommt ferner die besondere Art der Haargestaltung. Die Haare sind in einer plastisch erhabenen Kappe zusammengefaßt, die vor den Ohren unmittelbar in den Bart übergeht, so daß das Gesicht von allen Seiten umrahmt wird. In die Kappe selbst sind mit dem Meißel lange, oft verbreiterte Striche in großen Abständen voneinander geschlagen, denen verschiedene Richtungen gegeben wurden – so laufen sie zum Beispiel in der Mitte über der Stirn auseinander. Diese Art der Haarbildung findet sich sowohl an männlichen wie auch an weiblichen Porträtköpfen der nachgallienischen Zeit, wie es zum Beispiel einige im ehemaligen Lateranmuseum (Nr. 1092. 1108), im Thermenmuseum, im Konservatorenpalast, im kapitolinischen Museum (Nr. 1245) zeigen. Letzterer stellt den Kaiser Probus (276 bis 282) dar und ist für die zeitliche Ansetzung dieser Porträts wichtig.

Calza-Squarciapino 74 Nr. 20. Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 8f. Taf. 3, 11. 12; ders., *L'Arte Romana* 104f. Abb. 123. De Chirico, *Not. Scavi* 1941, 239f. Abb. 15. 16. Porträts im Thermenmuseum, Inv. 136: Felletti Maj, *Ritratti* Nr. 309; Inv. 124 531: Felletti Maj, *Ritratti* Nr. 313; im Konservatorenpalast: Mustilli 149 Nr. 1 Taf. 91. H.

3128 Porträtbüste eines Mannes

22

Gefunden 1940 im südlichen Raum der Palästra der Forumsthermen. Lunensischer Marmor, gelblich verfärbt. Die Nasenspitze und einige Haarlocken sind abgeschlagen. Die Büste ist hinten nicht ausgehöhlt. H 0,45 m; H des Kopfes 0,23 m; H der Plinthe 0,07 m. Inv. 76.

Die nackte Büste eines nicht mehr jungen Mannes, die Schulter und Brust umfaßt, ist auf eine runde Plinthe gesetzt, die in der Mitte eine leichte Einziehung aufweist, aber nicht fertig ausgearbeitet ist. Die Büste ist recht gut ausgeführt, das Porträt fein charakterisiert. Man meinte, in dem Dargestellten einen Juden erkennen zu können, doch

sind solche Feststellungen äußerst fragwürdig; man könnte ihn vielleicht nur als semitischen Typus bezeichnen. Die vom Scheitel nach vorn gekämmten glatten Haare rollen sich über der Stirn zu Locken ein. In dem langgezogenen Gesicht sind die großen, flachliegenden Augen und der leichte Kinn- und Schnurrbart auffallend. Die Büste ist ein typisches Erzeugnis einer Provinzwerkstatt und wird in Ostia in den Jahren um 120 nach Chr. gearbeitet sein.

Calza, Ritratti 72f. Nr. 116 Taf. 67. Calza-Squarciapino 74f. Nr. 22. Zur Büstenform vgl. Nr. 442. G. Daltrop, Die stadtröm. männlichen Privatbildnisse Abb. 2. 15. H.

In der Mitte des Saales:

3129 Büste einer Frau (Fausta ?)

26

Gefunden hinter dem Herculestempel. Weißer Marmor mit grauen Flecken. Der Büstenfuß fehlt, die Nasenspitze, die Falten und das Namenstäfelchen sind leicht beschädigt, die Oberfläche stellenweise fleckig, mit Sinter und Wurzelfasern überzogen. H 0,40 m; H des Kopfes 0,17 m. Inv. 80.

Die Büste einer Frau, die unten durch das Namenstäfelchen abgeschlossen ist und ursprünglich auf einen gesondert gearbeiteten Fuß gesetzt war, ist sehr flach gearbeitet. Die Drapierung von Tunica und Palla folgt älteren Vorbildern, aber die Ausführung ist eine andere: die Falten sind scharf und kantig gestaltet, sie folgen einem graphischen Prinzip, nicht einem plastischen. Das Gleiche gilt von den Einzelformen des Gesichts und der Haare, wobei der Kopf aber durchaus ein plastisches Volumen aufweist. Grobe, scharfe Linien geben die über der Stirn eingerollten Haare wieder, die auf dem Hinterkopf in einen hochsitzenden runden Knoten zusammengeflochten sind. Solcher Haargestaltung sind wir hier bei dem Porträt eines Mannes (Nr. 3127) begegnet. Die Wangen- und Mundpartie ist sorgfältig modelliert. Die Augen sind nur mit scharfen Linien eingraviert, Iris und Pupille durch zwei nicht konzentrisch angeordnete Dreiviertelkreise, die Brauen durch kurze, schräge Striche bezeichnet, die über der Nasenwurzel zusammenstoßen. Das Gesicht sitzt an der Vorderfläche des Marmorblocks, der sehr tief nach hinten reicht. In den kleinen Löchern der Ohrfläpchen waren ursprünglich goldene Ohrhinge angebracht.

Nach ihren künstlerischen Formen gehört die Büste in konstantinische Zeit; sie zeigt die für diese typische expressionistische Auffassung. Die einzelnen Formen sind akzentuiert und zu einem Liniensystem zusammengeschlossen, in das auch die großflächigen Formen der Wangen und Stirn mit einbegriffen werden.

In der Büste könnte man ein Porträt der Fausta, der Gattin Konstantins des Großen, erkennen. Das Profil des Kopfes entspricht demjenigen auf ihren Münzen bis in Einzelheiten hinein: so die leicht vorgewölbte, hohe Stirn; der fast, aber nicht ganz gerade Nasenrücken und die Nasenspitze, der etwas vorgeschobene Mund, das leichte Doppelkinn und die ungewöhnlich vollen Wangen. Fausta trägt auf

den Münzbildnissen sehr verschiedene Frisuren, die denen der Kaiserinnen vergangener Jahrhunderte bewußt nachgeahmt sind. Sie trägt die Helmfrisur der Iulia Domna (vgl. Nr. 3059. 3208) und die Melonenfrisur der Plautilla, seit 324 besonders gern und häufig aber die Scheitelfrisur und den Knoten der jüngeren Faustina (vgl. Nr. 1234), der wir auch bei unserer Büste begegnen, und zwar in einer Form, die vielleicht von Porträts wie dem im Thermenmuseum Inv. 728 hergeleitet ist. Ein aus Ostia stammender und ehemals im Lateran befindlicher Kopf weist die gleiche Frisur mit den beiden breiten aufgestellten Haarrollen und dem hochsitzenden kleinen Knoten auf wie unsere Büste. Dem Haarstreifen begegnen wir auch auf den Münzbildnissen der Crispina (Gemahlin des Commodus). Vielleicht war die Namensverwandtschaft mit Faustina der Grund, warum Fausta sich gerade diese Kaiserin zum Vorbild wählte und nicht Livia, was nahe liegend gewesen wäre, da Konstantin auf Augustus zurückgriff. Das Bildnis der jugendlichen Fausta, um 310, wurde in einem Kopf im Louvre erkannt. Es ist physiognomisch so eng mit unserem verwandt, daß sich beide Zuweisungen gegenseitig stützen. Allerdings wird unser Bildnis erst in die Zeit zwischen 324, das Jahr ihrer Erhebung zur Augusta, und 326 nach Chr., das Jahr ihres Todes, gehören. Sie war um 290 nach Chr. als Tochter des Maximianus Herculeus geboren und 307 mit Konstantin vermählt worden.

Calza-Squarciapino 76 Nr. 26 (vierzehnjähriges Mädchen, Ende 2. Jh. nach Chr.). v. Heintze in Prop.-Kunstgesch. II 263f. Abb. 332a (Fausta ?). Zu Münzbildnissen und Frisuren der Fausta: J. Maurice, Numismatique Constantienne I 126ff. Gnechi, Riv. It. di Numismatica 1890, 184ff. Taf. 4. Alföldi, Zeitschr. f. Numismatik 1928, 199. R. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts 48f. 86f. Taf. 11, 1-3, bes. 4-6. Kopf im Louvre, Paris: Delbrück a. O. 166f. Taf. 66. 67. Kopf der Faustina minor im Thermenmuseum Inv. 728: Felletti Maj, Ritratti Nr. 235. Wegner, Herrscherbildnisse Taf. 35. Kopf im ehem. Lateranmuseum: Giuliano Nr. 70 Taf. 43. Münzbildnisse der Crispina: Wegner, Herrscherbildnisse Taf. 64. H.

3130 Attischer Kindersarkophag, Kinderkomos und -palästra 28

Gefunden in Ostia, Isola Sacra; vom ursprünglichen Aufstellungsort verschleppt und aufgebrochen. Der Kopf des Jünglings auf der Kline ist verloren. Kleinkristallinischer Marmor. Kasten: L 1,215 m; Br 0,615 m; H 0,635 m. Deckel: L 1,19 m; Br 0,61 m; H der Matratze 0,22 m; H mit Verstorbenen 0,38 m. Inv. 34.

Durch die Ausformung als Kline mit bestickter Matratze, auf der der Verstorbene ruht, durch die Ausarbeitung des Kastenrahmens mit Ornamenten (einem Blattstab unten, Gorgonenköpfen zwischen Triglyphen oben) und durch das glatte, schwellende Relief, bei dem die Umrisse der Figuren mit einer Bohrlinie nachgezogen sind, gibt sich der Kindersarkophag als Erzeugnis einer attischen Werkstatt zu erkennen. Charakteristisch für die attischen Sarkophage ebenso wie für die anderen östlichen Sarkophaggattungen ist auch die Tatsache, daß der Kasten körperlicher, weniger fassadenhaft als die römischen gebildet und auf allen vier Seiten skulptiert ist. Dabei sind die einzel-

nen Seiten keineswegs gleichwertig behandelt. Nur an der Vorder- und an der rechten Nebenseite ist der Rahmen in der beschriebenen Weise ornamentiert, hier ist das Relief auch tiefer angelegt und dichter mit Figuren gefüllt als auf der linken Nebenseite und auf der skizzenartig belassenen Rückseite. Der Sarkophag war also wie viele andere attische Sarkophage für eine Aufstellung in der Grabkammer bestimmt, bei der der Eintretende ihn überdeck von rechts her sehen mußte. Die Vorder- und Nebenseiten des Sarkophagkastens sind mit komastischem Treiben pausbäckig-rundlicher Kinder gefüllt, die Rückseite zeigt eine Kinderpalästra. Die Komposition des Kinderkomos beruht auf dem Wechsel einzelner Kinder, die Musikinstrumente (Doppelflöte, Lyra, Tympanon) spielen, mit Gruppen, in denen ein weniger trunkenes Kind seinen selig dahintamelnden Spiegelfahrten zu unterstützen versucht. F. Matz hat nachgewiesen, daß es sich um hellenistische, in neuattischen Ateliers übernommene Typen und Motive handelt. Bemerkenswert ist, wie sie hier zu einer mit der Asymmetrie spielenden Zentralkomposition zusammengestellt werden. Auf der Vorderseite flankieren an den Kanten Putten die Szene und tragen Girlanden, die sonst, wie hier in der Mitte, von Ziegenschädeln gehalten werden. Die sechs Kinder dazwischen sind so angeordnet, daß der Knabe mit der Lyra fast die Mitte einnimmt, während rechts von ihm nur eine Zweiergruppe, links hingegen eine Zweiergruppe und der Tympanonspieler zu stehen kommen, ohne daß dabei der bestimmende Eindruck einer Zentralkomposition verlorengeht. Das Auge nimmt die Abfolge Einzelfigur, Zweiergruppe, Einzelfigur, Zweiergruppe usw. als Bewegung wahr, die durch die zentrale Stellung des Lyraspielers rhythmisiert und zugleich festgehalten wird. Ähnlich ist es auf der rechten Nebenseite, wo die drei Kinder eine in gleicher Weise rhythmisierte Zentralkomposition mit einer Einzelfigur rechts und einer Zweiergruppe links bilden. In dieser Zweiergruppe bildet die rechte, den Knaben mit der Fackel stützende Figur aber zugleich das Zentrum der Komposition. Dies ist die frühe Ausbildung eines Kompositionsschemas, das für die römische Sarkophagkunst äußerst anregend werden sollte.

Die Palästraszene der Rückseite ist lockerer, jedoch auch nach dem gleichen Prinzip des Wechsels von Gruppen und Einzelfiguren komponiert. Eine Dionysosherme links zeigt an, daß der Ort unter seinem göttlichen Schutz steht. Links sind zwei Knaben zu einer mit kunstgerechten Griffen ringenden Gruppe verknotet. Der unterlegene Knabe hebt die Rechte, um durch den Schlag mit der flachen Hand auf den Boden anzuzeigen, daß er aufgibt. Ein mit dem Mantel als Paidotribe verkleideter Knabe hält die Palme für den Sieger bereit. In der rechten Gruppe lösen sich zwei Ringer gerade voneinander, und der Überlegene streckt die Hand zur Palme aus, die der Paidotribe eilend herbeibringt. Der Verlierer stützt sich mühsam mit verdrehtem Kopf am Boden auf. Rechts neben dieser Gruppe folgt noch ein Knabe mit

Palme als Sieger im Boxkampf, auf den die Riemen an seinen Händen hinweisen. Dieser aufrechtstehende Knabe entspricht der Herme links, während die sechs Figuren dazwischen in Umkehrung des Prinzips auf der Vorderseite so angeordnet sind, daß diesmal eine Zweiergruppe das Zentrum bildet. Dadurch wird das Verhältnis auf den Flügeln aber unausgewogen, rechts nur eine Figur, links drei. Man sieht gleichwohl, wie tief verwurzelt das Kompositionsprinzip im Geiste dieser Sarkophagsteinmetzen war und wie es sie zu immer neuen Abwandlungen reizte.

Der Sarkophag ragt durch Feinheit und Sorgfalt der Arbeit aus einer Reihe von beinahe vierzig ähnlichen Stücken heraus, deren Herstellung in trajanischer Zeit einsetzt. Die dichte Füllung des Grundes, die reichliche Verwendung des Bohrers in den Haaren und faltenreichen Gewändern, die Glätte und Politur des Marmors beweisen, ebenso wie die knochenlose Struktur der Eroten mit ihren aufgeblasenen Körperformen, daß der Sarkophag zu den späteren Exemplaren gehört und aus severischer Zeit stammen wird. Wie die auf der Oberseite der Kline mit steifen Buchstaben unregelmäßig eingegrabene Inschrift berichtet, war ein Geschwisterpaar in ihm beigesetzt. Doch die Schrift ist wahrscheinlich später als die bildhauerische Arbeit; der Sarkophag ist deshalb wohl nicht auf Bestellung gearbeitet, sondern fertig gekauft worden. — Bemerkenswert sei noch, daß derartige Sarkophage auf die Meister der Frührenaissance einen tiefen Eindruck ausgeübt haben. Ghirlandajo hat ein ähnliches, heute verschollenes Stück in einem Gemälde in S. Maria Novella in Florenz wiedergegeben, und auch die Reliefs von Duccio im Tempio Malatestiano in Rimini oder am Oratorio di San Bernardino in Perugia sind ohne derartige Vorbilder nicht denkbar.

Calza-Squarciapino 76f. Nr. 28 Abb. 42 (hadrianisch). G. Calza, Not. Scavi 1931, 517ff. Taf. 15; ders., La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra 211ff. Matz, Röm. Meisterwerk 84 Nr. 29. Himmelmann-Wildschütz, Marburger Winckelmann-Progr. 1959, 25ff. bes. 26. A. Giuliano, Il Commercio dei Sarcofagi Attici Nr. 353. Zur Inschrift: H. Thylander, Inscriptions du Port d'Ostie 48f. Taf. 16, 1. Zum Vergleich z. B. ein Erotensarkophag der Praetextatkatakombe: M. Gütschow, Das Museum der Praetextatkatakombe, Mem. Pont. Acad. Serie 3, 4 (1938) 142ff. Nr. 16; ebenda 148f. zum Nachleben in der Renaissance. Zu Hermen in der Palästra: Willers, Jahrb. d. Inst. 82 (1967) 44 Anm. 33. A.

3131 Kleine Büste des Knaben Caracalla

27

Gefunden in der Domus del Pozzo. Lunensischer Marmor, gelblich verfärbt. Abgebrochen sind die Nasenspitze, der Rand des r. Ohres mit dem Lappchen, ein Stück des Randes des l. Ohres und der Büstenfuß. Die Oberfläche ist an mehreren Stellen beschädigt, vor allem an den Haaren, den Augen, der r. Brustseite, den Gewandfalten, deren Ränder teilweise ausgebrochen sind. Der Hinterkopf war angesetzt, in der Fläche befinden sich noch die länglichen Vertiefungen zur Aufnahme des Stücker. Die Rückseite der Büste ist fein ausgeführt und geglättet. H 0,41 m; H des Kopfes 0,18 m. Inv. 79.

Die kleine Büste eines Knaben, der fast noch ein Kind ist, ist gut und recht sorgfältig gearbeitet. Sie ist nur mit dem Soldatenmantel bekleidet, der auf der rechten Schulter mit einer Rundfibel zusammengehalten wird. Der große und tief ausladende Kopf ist zur linken Schulter gewendet. Er ist von langen Haarsträhnen bedeckt, die sorgfältig um Stirn und Schläfen angeordnet sind. Das kindliche Gesicht weist vorquellende Augen mit einem schräg zur Seite gehenden Blick auf, eine tief eingesattelte kurze Nase, einen kleinen Mund in vollen, leicht herabhängenden Backen. Die Büste ist hart, ohne Verwendung des Bohrers gearbeitet, auch die Falten sind sorgfältig mit dem Meißel geglättet. Sie wurde in hadrianische und antoninische Zeit datiert, was nach einem Vergleich mit Knabenbildnissen dieser Epochen (z. B. hier Nr. 3092) nicht möglich erscheint. Auch handelt es sich deutlich um ein offizielles Werk, die Haltung des Knaben ist durchaus bewußt und gestellt. Jüngst wurde in ihm ein Bildnis des Caracalla als fünfjähriges Knäblein erkannt, und zwar auf Grund eines Vergleiches mit Porträts, die ihn etwas älter darstellen und sich in München und Toulouse befinden. Caracalla war im Jahr 188 nach Chr. geboren, also fünf Jahre alt, als sein Vater Septimius Severus im Jahre 193 die Herrschaft errang. Zu diesem Zeitpunkt könnte die Büste geschaffen worden sein. Der Bildnistypus München-Toulouse dagegen ist später, wohl aus dem Anlaß entstanden, als er als Achtjähriger im Jahre 196 zum caesar, das heißt zum offiziellen Thronfolger und princeps iuventutis erhoben wurde. Bei Kinderbildnissen ist es schwierig, in den Identifizierungen sicher zu sein. Auch wenn unsere mit Caracalla nicht überzeugen sollte, muß man das Werk aus stilistischen Gründen in das Ende des 2. Jhs. nach Chr. setzen.

Calza-Squarciapino 76 Nr. 27 (Kind des Marc Aurel). Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 7f. Taf. 3, 9; ders., *Arti Fig.* 1 (1945) 37f. Taf. 14, 2; ders., *L'Arte Romana* 52 Abb. 92 (antoninisch); ders., *L'Età classica* Abb. S.342. A. Frova, *L'Arte di Roma e del Mondo Romano* 267f. Abb. 229 (hadrianisch). v. Heintze, *Röm. Mitt.* 73/74 (1966/67) 196ff. Taf. 62, 1; 63, 1 (Caracalla). Zum Typus München-Toulouse: v. Heintze a. O. 194ff. Taf. 62, 2; 63, 2 (München). H.

Sala IX

Der Rundgang beginnt vom Eingang links:

3132 Bildniskopf eines Jünglings

1

Gefunden in der Domus di Amore e Psiche. Lunensischer Marmor. Die untere vordere Hälfte der Nase sowie die l. Seite des Kinns sind abgeschlagen. Kleinere Verletzungen befinden sich in den Haaren, im Rand des l. Ohrs, an der Gesichtsoberfläche und im Halsrand. H 0,36 m. Inv. 44.

Der schöne Jünglingskopf ist ein ausgezeichnetes Bildnis spätve-
rischer Zeit und weist die gleiche Formensprache auf wie derjenige
der Kaiserin Orbiana (Nr. 3060). Das Gesicht ist großflächig und glatt
modelliert. Die Haare sitzen wie eine Haube auf dem Kopf und geben

ihm einen halbkugelförmigen Abschluß nach oben. Die länglich-
ovalen Augen sind scharf umrandet und liegen an der Gesichtsober-
fläche. Der kleine Mund mit seinen ungewöhnlich vollen Lippen ist
ebenfalls hart begrenzt; über ihm sitzt ein gerade nur angedeuteter
Schnurrbart. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und in lockeren
Strähnen nach hinten gestrichen. Sie sind um das Gesicht herum
sorgfältig mit dem Bohrer aufgelockert, während sie an der Rückseite
nur summarisch gegliedert sind. Männliche Bildnisse in dieser Auf-
fassung und Ausführung, die wahrscheinlich in der Mehrzahl Ori-
entalen darstellen, finden sich häufig in severischer Zeit (193-235 nach
Chr.), was bei der afrikanisch-syrischen Herkunft der Dynastie der
Severer leicht erklärlich ist. Sie sind weniger raffiniert gearbeitet als
die Bildnisse antoninischer Zeit (hier Nr. 3119) und weniger individua-
lisiert, so daß sie leicht wie Idealköpfe wirken können.

Calza-Squarciapino 77f. Nr. 1. Zu anderen Köpfen: H. v. Heintze, *Die antiken Por-
träts in Schloß Pisanerie* zu Nr. 41 Taf. 70. 127 b. e; dies., *Röm. Mitt.* 73/74 (1966/67)
224ff. H.

3133 Bildnisbüste des Gallien

2

Gefunden 1939 in der Domus della Fortuna Annonaria. Lunensischer Mar-
mor, gelblich vorfärbt. Der Kopf war am unteren Ende des Halses von der
Büste abgebrochen und wurde wieder aufgesetzt. Die vordere, untere Hälfte
der Nase ist stark beschädigt, beide Ohränder sind ausgebrochen. Die Ober-
fläche ist stellenweise fleckig und beschädigt. Der Fuß fehlt. H 0,64 m; H des
Kopfes 0,26 m. Inv. 62.

Die große nackte, seltsam flach gearbeitete Büste umfaßt die Ober-
arme und reicht bis unter die Brust herab. Das Namenstäfelchen
weist nicht profilierte, sondern glatte Ränder auf. Auf einem langen
Hals sitzt der Kopf eines bärtigen Mannes, der sich zur rechten Schul-
ter hin wendet. Es ist zweifellos, daß das Porträt aus stilistischen
Gründen in gallienische Zeit gehört, aber auch, daß es aus physio-
gnomischen Gründen nur Gallien selbst darstellen kann. Ein Vergleich
mit seinen gesicherten plastischen Bildnissen aus der Zeit seiner
Alleinherrschaft (260-268) und seinen Münzbildnissen derselben Pe-
riode erhebt unsere Vermutung zur Gewißheit. Bei allen finden wir
die mehr oder weniger kugelige Kopfform, die dekorative Einrah-
mung des Gesichts durch Kopf- und Barthaare, bei der die breite
Stirn freigelassen wird und der Bart zwei scharfe Ecken in Mundhöhe
bildet, während auf der Oberlippe nur einige Ritzlinien den Schnurr-
bart bezeichnen, die gebogene, stark vorspringende Nase, den zu
seiner rechten Seite und nach oben gerichteten Blick, den sehr eigen-
tümlichen Zug um den Mund, dessen Lippen bei unserem Porträt
etwas voller gebildet sind als bei den anderen. Dieser Zug um die Mund-
winkel ist so eigen und so charakteristisch für alle seine Bildnisse, daß
allein schon seinetwegen die Zuweisung unseres Kopfes an Gallien
vorgenommen werden müßte. Während der Bart bei den meisten
Bildnissen fast ausschließlich mit dem Meißel in kleine harte Buckel-

locken geformt ist, sind diese bei unserem Kopf mit dem Bohrer aus der Marmorasse hervorgeholt und isoliert. Die Kopfhaare dagegen fallen in langen, glatten Strähnen in Stirn und Schläfen und sind nur an der Oberfläche durch grobe Meißelhiebe gegliedert. Diese Art der Bartgestaltung findet sich auch an anderen Porträts der zweiten Hälfte des 3. Jhs. nach Chr., zum Beispiel an Köpfen auf einem Sarkophag in Neapel oder am sogenannten Numerianus in Boston. Beide Arten, die harte, nur mit dem Meißel gearbeitete, und die durch den Bohrer aufgelockerte, laufen durch das ganze 3. Jh. nebeneinander her oder wechseln einander ab, je nach künstlerischer Strömung oder Vorbild, das in gallienischer Zeit oft in den antoninischen Porträts gesucht wurde.

Unser Werk wird wohl in einer ostiensischen Werkstatt gearbeitet sein. Es ist unmittelbar erfaßt und wiedergegeben, wenngleich es einige Ungeschicklichkeiten in der Ausführung nicht verleugnen kann, wie zum Beispiel die ungleichmäßigen Seiten der Büste.

Calza-Squarciapino 78 Nr. 2 (gallienisch). Becatti, *Le Arti* 2 (1939/40) 9f. Taf. 4, 15. 16. Bovini, *Mon. Ant.* 39 (1943) 260 Abb. 61. 62. Himmelmann-Wildschütz in *Festschr. für F. Matz* 119 Taf. 35. Sarkophag in Neapel, Museo Nazionale: Himmelmann-Wildschütz a. O. 110 ff. Taf. 32. 34. Sogenannter Numerianus in Boston, Museum of Fine Arts: Vermeule, *Dumbarton Oaks Papers* 15 (1961) 1 ff. Taf. 1-6. v. Heintze in *Prop.-Kunstgesch.* II 262 Abb. 326a. Gallienporträts der späteren Periode: Bovini, *Mem. Accad. It.* 7. S., 2 (1941) 135 ff. Felletti Maj, *Iconografia* 224 ff. Taf. 42. 43. Münzbildnisse: R. Delbrueck, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* 121 ff. Taf. 16-18. H.

3134 Grabplatte, Ehepaar in Clipeus, Jahreszeiteneroten 3

Gefunden auf der Isola Sacra. Lunensischer Marmor. Aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Rechte obere Ecke viereckig ausgebrochen. Linke Schulter des Sommers herausgeschlagen. Reste von roter und braunroter Farbe. L 2,41 m; H 0,96 m. Inv. 126.

Zicklein, Pfau, Schaf und Eber sind die vier den Jahreszeiteneroten zugeordneten Tiere auf dieser Sarkophagplatte, in deren Mitte die Erdmutter mit Füllhorn und zwei geflügelten Kindern am Boden ruht. Der Frühling trägt einen Blumenkorb und Blütengirlanden, der Sommer ein Ährenbüschel, der Herbst einen Bottich mit Trauben, der Winter ein Entenpaar. Auch ist er mit langärmlicher Tunica und bis zu den Knöcheln reichenden Hosen gegen die Kälte geschützt. Sommer und Herbst in der Mitte halten einen Clipeus, in dessen Rund die Halbbilder eines Ehepaares erscheinen. Die Ausgestaltung der Gesichtszüge weist in das Jahrzehnt 260-270, wohin man auch die großteiligen Formen der einander zugewandten Gesichter der Eroten oder desjenigen der Terra Mater datieren kann. Die dekorative Schneckenform der Locken, die eintiefende Ausarbeitung von Augen und Mündern, die gedehnte Körpergestaltung sind charakteristisch für die in dieser Zeit zu beobachtende Monumentalisierung der Sarkophage, aber die kleinteilig-unruhige Form der severischen Sarkophagkunst wirkt noch nach.

Calza-Squarciapino 78 Nr. 3 Abb. 44. G. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* 27 Katalog Nr. 528 Abb. 31. A.

Davor auf dem Podest:

3135 Bildniskopf eines Philosophen 4

Gefunden in der Domus del Filosofo. Lunensischer Marmor. Der Kopf ist längs des Bartrandes vom Hals abgebrochen, so daß dieser ganz fehlt. Der vordere Teil der Nasenspitze und ein Stück aus dem r. Ohrtrand weggebrochen. Leichte Beschädigungen befinden sich an mehreren Stellen der Oberfläche, die an der l. Seite ganz fleckig ist. H 0,28 m. Inv. 1386.

Dieser Kopf ist in künstlerischer Hinsicht das beste der vier zusammengehörigen Philosophenbildnisse (Nr. 412. 3136. 3137). Er ist ausgezeichnet aufgebaut, seine Oberfläche fein modelliert. Der kahle Kopf ist rundlich gewölbt über einem langgestreckten, schmalen, in einem Spitzbart zusammenlaufenden Gesicht. Den rauh gelassenen Augäpfeln fehlt jede Innenzeichnung, die inneren Winkel sind nach unten gezogen. Der Blick scheint nach innen gerichtet zu sein, das breite Oberlid ist tief über die Augen gesenkt. Die lange; gebogene Nase, der vollippige, fest geschlossene Mund mit den herabgezogenen Winkeln sind so gestaltet, daß sie den verschlossenen Ausdruck des Gesichts betonen. Die Haare, die nur den Hinterkopf und die Schläfen bedecken, sowie der Bart sind plastisch kaum erhaben gebildet und durch lange, mit dem Meißel gezogene Linien in Strähnen gegliedert, die am Hinterkopf fast ein Ornament bilden. Nach der Ausführung und der Gestaltung der Einzelformen wird man das Bildnis in gallienische Zeit, zwischen 260 und 270 nach Chr., datieren müssen, vor allem auch auf Grund der glatten und unbewegten Oberfläche. Zu weiteren Problemen vergleiche unter Nr. 3136.

Calza-Squarciapino 79f. Abb. 45 links. R. Calza, *Boll. d'Arte* 38 (1953) 203f. Abb. 7. 8. L'Orange, *Byzantion* 25/27 (1955/57) 473 ff. Taf. 4; ders., *Atti 7. Congr. Intern. Arch. Class.* 2 (1961) 475 ff. Abb. 5. 6; ders., *Mot. Mittelalter* 49 ff. Abb. S. 57. G. Becatti, *L'Arte Romana* 109. v. Heintze, *Jahrb. f. Antike u. Christentum* 6 (1963) 52f. Richter, *Portraits III* 289. H.

3136 Überlebensgroßer Kopf eines Philosophen 5

Aus der Villa Aldobrandini in Ostia. Grobkörniger grobkristallinischer Marmor, sogenannter Grechetto. Quer durch den Hals gebrochen. Der untere Teil der Nase und der Rand des l. Ohrs sind stark beschädigt. Die Oberfläche ist durch Einwirkung von Feuchtigkeit körnig geworden, sie weist kleinere Verletzungen, vor allem an der Stirn, und eine große im Hinterkopf auf. H 0,34 m. Inv. 68. 8766

Der überlebensgroße Kopf stellt einen alten Mann dar, dessen Züge von Falten zerfurcht und dessen Augen eingesunken sind. Der Vorderkopf ist kahl, nur an den Schläfen bauschen sich die Haare in großen, flachen Büscheln. In solchen ist auch der Bart, der den unteren Teil der Wangen und des Kinns bedeckt, gestaltet.

Der Kopf stellt denselben Philosophen dar wie ein anderer, vielleicht in Ostia gefundener, der ebenfalls überlebensgroß ist und sich im Braccio Nuovo der Vatikanischen Museen (Nr. 412) befindet. Dort wurde dargelegt, daß es sich um das Bildnis eines Philosophen handelt. Die beiden hier daneben stehenden Köpfe (Nr. 3135. 3137) wurden als Darstellungen desselben Mannes angesehen, was aber nicht

der Fall zu sein scheint, da sie sowohl in physiognomischer als auch in stilistischer Hinsicht zu verschiedenen sind (Berichtigung zu Nr. 412). Die vier Bildnisse wurden von H. P. L'Orange auf den neuplatonischen Philosophen Plotin bezogen, und zwar mit folgender Begründung: erstens habe der Typus einen östlichen, unrömischen Charakter, zweitens gehörten alle vier Bildnisse in die römische Sphäre, drittens seien der Originaltypus zwischen 240 und 250 nach Chr., die vier Kopien zwischen 250 und 260 nach Chr. anzusetzen, viertens könnten sie aus allen diesen Gründen nur Plotin darstellen, der 253/54 fünfzig Jahre alt gewesen sei und am Hofe Galliens eine große Rolle gespielt habe. Diese Argumente können für viele in der fraglichen Zeit in Rom lehrende Philosophen angeführt werden, für Plotin sind sie nicht ausreichend. Auch hatte Plotin weder Beziehungen zu Ostia, noch gestattete er, daß Bildnisse von ihm angefertigt wurden, wie Porphyrios v. Plot. 1, 4 (2 Harder) berichtet. Wie schon oben erwähnt, scheinen die vier Köpfe nicht denselben Mann wiederzugeben, sondern drei verschiedene. Diese werden Schulleiter (*graeculi*) in Ostia gewesen sein und die gleiche philosophische Richtung vertreten haben, weswegen sie, wie es bei griechischen Philosophen seit jeher üblich war, in dem gleichen Typus dargestellt wurden. Vielleicht handelt es sich bei ihnen um Neusokratiker, da ihr Bildnis zweifellos an das des Sokrates (Nr. 3. 79. 1336) angelehnt erscheint. Wir kennen zum Beispiel einen Sophisten Publius Ailios Samios Isokrates aus einer in Castel Fusano gefundenen Grabinschrift, die ihm sein Schüler und Adoptivsohn gesetzt hat. Gegen die Deutung auf Plotin spricht ferner die zeitliche Ansetzung der Bildnisse, die man auf Grund ihres Stils vornehmen kann. Unser Kopf hier und der im Vatikan gehören in severische Zeit, in das erste Viertel des 3. Jhs. nach Chr. Darauf weisen sowohl die Einzelformen wie zum Beispiel die Bildung der Augen und die Gestaltung der Haare als auch die Auffassung und Wiedergabe des Philosophenbildnisses hin.

Calza-Squarciapino 79f. Abb. 45 Mitte. De Chirico, *Arti Fig.* 1 (1945) 69ff. Taf. 36. R. Calza, *Boll. d'Arte* 38 (1953) 203ff. Abb. 1. 2. L'Orange, *Cahiers Archéol.* 5 (1951) 15ff. Abb. 1. 2; ders., *Byzantion* 25/27 (1955/57) 473ff. Taf. 1; ders., *Atti 7. Congr. Intern. Arch. Class.* 2 (1961) 475ff. Abb. 1. 2; ders., *Mot. Middelalder* 49ff. Abb. 8. 50, 51. G. M. A. Richter, *Three Critical Periods in Greek Sculpture* 61 Abb. 136. Richter, *Portraits III* 289 Abb. 2056-2058. *Enc. Arte Ant.* VI 250ff. Abb. 259 (Sena Chiesa). R. Meiggs, *Roman Ostia* 329. R. Calza-E. Nash, *Ostia* 78 Abb. 110. G. Becatti, *L'Arte Romana* 109. v. Heintze, *Jahrb. f. Antike u. Christentum* 6 (1963) 52f. R. Bianchi Bandinelli *Archeologia e Cultura* Taf. 24a. Grabinschrift des P. Ailios. R. Paribeni, *Not. Scavi* 1944/45, 79f. H.

3137 Bildniskopf eines Philosophen

6

Gefunden in der Domus del Filosofo. Weißer Marmor mit grauen Flecken. Schräg durch den Hals gebrochen. Der Vorderteil der Nase ist abgeschlagen. Der Kopf war in zwei Teile gebrochen und ist zusammengesetzt, der Bruch zieht sich unter dem r. Auge quer durch die Nase und die l. Wange unter dem l. Ohr nach hinten hin. Die Oberfläche ist an mehreren Stellen, so an den Ohrändern, beschädigt und versintert. H 0,30 m. Inv. 436.

Das flache Gesicht dieses alten Mannes mit seinen stark hervortretenden Backenknochen und breiten Kiefern endet in einem langen Kinn, das ein Spitzbart noch länger erscheinen läßt. Der kahle Kopf ist von einem Haarkranz umgeben, die Stirn ist hoch und von scharfen Falten zerfurcht, der Mund wie zum Sprechen leicht geöffnet. Die kleinen Augen sind unregelmäßig gebildet, ihr Blick geht leicht nach oben. Die Marmorarbeit ist hart und nur mit dem Meißel ausgeführt, sie weist den Kopf in das dritte Viertel des 3. Jhs. nach Chr., wenn nicht später. Er ist von den vier Köpfen der am wenigsten qualitätsvolle, aber auch der späteste. Zu weiteren Problemen vergleiche unter Nr. 3136.

Calza-Squarciapino 79f. Abb. 45 rechts. R. Calza, *Boll. d'Arte* 38 (1953) 203ff. Abb. 5. 6. L'Orange, *Cahiers Archéol.* 5 (1951) 15ff.; ders., *Byzantion* 25/27 (1955/57) 473ff. Taf. 3; ders., *Atti 7. Congr. Intern. Arch. Class.* 2 (1961) 475ff. Abb. 3. 4; ders., *Mot. Middelalder* 49ff. Abb. 5. 52. G. Becatti, *L'Arte Romana* 109. R. Meiggs, *Roman Ostia* 329. *Enc. Arte Ant.* VI 250ff. Abb. 260 (Sena Chiesa). v. Heintze, *Jahrb. f. Antike u. Christentum* 6 (1963) 52f. Richter, *Portraits III* 289. H.

An der Wand, fortlaufend:

3138 Kopf eines Mannes

Der untere Teil wurde 1920/21 in der Kalkgrube der Thermen der Cisiarii gefunden, der obere stammt aus alten Depots beim Theater, die Zusammengehörigkeit erkannte R. Calza, die 1965/66 die beiden Teile miteinander fügte. Die untere Hälfte der Nase ist abgeschlagen, ebenso der obere Teil beider Ohren und die l. Kopfseite. Der Bruch zieht sich durch die r. Schläfe und Braue, den Nasenansatz und das l. Auge zum l. Ohrfläppchen hin. Der Hals ist ganz erhalten und tief eingesetzt gewesen sein. Die Oberfläche ist fleckig und an einigen Stellen durch Wassereinwirkung körnig geworden. H 0,31 m. Inv. 449.

Der Kopf sitzt mit einer leichten Wendung zu seiner rechten Seite hin auf einem langen, dünnen Hals und ist vorgereckt. Das schmale Gesicht mit den starken Backenknochen wird von einer geraden Linie begrenzt, in der die plastisch erhabenen gebildeten Haare aufgefangan sind. Der Backenbart umrahmt die untere Hälfte des Gesichts und bedeckt das Kinn. Auf dem langgezogenen und ausdrucksvollen Mund ist ein Schnurrbart angegeben. Die Haare sind aus feinen, in eine Richtung laufenden Strichen gebildet, die so tief und hart in die Oberfläche des Marmors eingegraben wurden, daß diese bucklig erscheint und somit eine Art von Locken vortäuscht. Die Augen sind aus der sie umgebenden Partie herausgeholt, das Oberlid ist schwer und tief unterschritten, der Rand des Unterlids abwärts gezogen. Die Tränendrüse ist durch ein Bohrloch bezeichnet, die Iris mit einer Ritzlinie umrissen, die in Form eines Dreiviertelkreises unter dem Oberlidrand sitzt, die Pupille als ausgehöhlte große, runde Vertiefung gegeben. Die Oberfläche ist sehr fein geglättet, wie an einigen Stellen noch zu sehen ist.

Nach der Bildung der Haare und der Augenform gehört das Porträt in die Zeit um die Mitte des 5. Jhs. nach Chr. Es kann mit einem viel-

leicht Theodosius II. (408-450) darstellenden Kopf im Louvre verglichen werden. Es bildet aber auch schon eine Vorstufe zu den Porträts der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die sich um den sogenannten Leo I. (457-474) in Kopenhagen gruppieren.

L'Orange, Studien 36 Nr. 27 Kat. Nr. 49 Abb. 94 (ohne den oberen Teil; letztes Viertel des 3. Jhs.). Theodosius II. im Louvre, Paris: R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts Taf. 114, 115. H. v. Heintze, Röm. Porträt-Plastik 17 Taf. 46. Sogenannter Leo I.: v. Heintze in Prop.-Kunstgesch. II 265 Abb. 338. H.

3139 Überlebensgroßer Porträtkopf eines Mannes 8

Gefunden am Piazzale delle Corporazioni. Feinkörniger weißer Marmor. Abgeschlagen sind die Nasenspitze, das r. Ohr und der Rand des l. Die Oberfläche ist geputzt. H 0,38 m. Inv. 1844.

Nach dem keilförmigen Abschluß des starken Halses zu schließen, war der Kopf in eine Statue eingesetzt. Er ist leicht zu seiner linken Seite gewendet, der gleichen Richtung folgt auch der nach oben gehende Blick. Die Innenzeichnung der Augen besteht nur aus einem unter dem Oberlid sitzenden Dreiviertelkreis. Kurze Meißelhiebe bilden die Haare auf dem Kopf und des Bartes. Die Züge dieses Mannes sind sehr grob gestaltet mit einer stark gebogenen Nase und einem unförmigen dicklippigen Mund.

Wahrscheinlich wird er wegen seiner Größe einen Tetrarchen, einen Kaiser aus dem Ende des 3. Jhs. nach Chr. wiedergeben. Ihm sehr nahe steht ein Kopf im ehemaligen Lateranmuseum, der von demselben Bildhauer gearbeitet sein könnte, da Auffassung und Formen beider Porträts gleich sind. Er wird wohl kaum denselben Mann darstellen. Calza-Squarciapino 80 Nr. 8. Kopf im ehem. Lateranmus.: Giuliano 80 Nr. 98 Taf. 58. L'Orange, Studien 30 ff. Kat. Nr. 24 Abb. 65.70. H.

3140 Porträtkopf eines Mannes 9

Gefunden 1938 im Isisheiligtum. Grobkörniger, grobkristallinischer Marmor, gelblich verfärbt. Der unterste Teil des Kopfes mit dem Kinn und einem Stück des Hinterkopfes ist weggebrochen, die Nasenspitze und der r. Ohr- rand sind beschädigt, der größte Teil des l. Ohrs ist abgeschlagen. H 0,235 m. Inv. 41.

Seinen künstlerischen Formen nach gehört dieser Kopf in die erste Hälfte des 5. Jhs. nach Chr., aber er ist, wie an vielen Einzelheiten zu beobachten ist, nicht vollständig ausgeführt. Charakteristisch für ihn und die Köpfe dieser Zeit sind die schräggestellten Augen, deren äußere Winkel höher liegen als die inneren, die schräg nach außen gezogenen Brauen und die lange, schmale, feingschwungene Nase, ebenso die in die Oberfläche eingeritzten Barthaare mit den Streifen, die in verschiedene Richtungen laufen. Die Haare, wirt durcheinander geworfene Locken, sind ganz hart und sehr grob mit dem Meißel bearbeitet, längs der Stirn liegen sie nicht auf der Oberfläche auf, sondern sind in diese hineingeschnitten. Der Kopf gehört zu einigen

Porträts, die sich um das Diptychon des „Patricius Novara“ gruppieren und der ersten Hälfte des 5. Jhs. nach Chr. zuweisen lassen.

Calza-Squarciapino 80f. Nr. 9 (310/15 nach Chr.). W. v. Sydow, Zur Kunstgesch. d. spätant. Porträts im 4. Jh. nach Chr. 93. 97 (2. H. 4. Jh. nach Chr.). Diptychon des „Patricius Novara“: R. Delbrueck, Consulardiptychen Taf. 64. L'Orange, Studien Abb. 201. 204. Zur Gruppe: L'Orange, Studien 80ff. H.

3141 Statue eines Mannes 10

Gefunden 1940 in der Palästra der Forumsthermen. Grobkörniger, grobkristallinischer weißer Marmor. Die untere Hälfte des l. Unterarms mit der Hand ist weggebrochen. Die Nasenspitze, einige Falten und der Plinthenrand sind beschädigt, die Oberfläche ist mit Wurzelfasern und Sinter stellenweise überzogen. H ohne Plinthe 2,05 m; H des Kopfes 0,26 m. Inv. 55.

Körper und Gewand sind miteinander zu einer langen, schmalen Statue verschmolzen. Tunica und Toga sind in der traditionellen Weise angeordnet, wobei die rechte Hand in die Falten des Sinus faßt. Diese Geste findet man oft bei spätantiken Statuen (vgl. Nr. 2372). Neben dem rechten Bein steht ein Bündel dicker Rollen, das als Stütze dient aber auch einen Hinweis auf die dargestellte Persönlichkeit geben kann. Die Gewänder sind in flache, zu bizarren Formen erstarrte Falten gelegt, die meisten sind nur graphisch angegeben, das heißt, sie wurden mit dem Bohrer in die unbewegte Oberfläche eingegraben. Die Rückseite der Statue ist eine starre Fläche, auf der einige Faltenzüge, der Ellbogen des linken Armes und das Gesäß angedeutet sind. Die Statue ist also wie eine Relieffigur gearbeitet, ihr fehlt jedes plastische Volumen. Der ebenfalls lange, schmale Kopf weist eine stärkere Oberflächenmodellierung auf als die Statue. Die Einzelformen sind allerdings hart gegeneinander gesetzt, die Haare wohl plastisch erhaben, aber durch längere und kürzere Bohrrillen in ganz ornamentaler Weise gestaltet. Die langen, schmalen Augen sind scharf eingezeichnet, die Iris ist ausgehöhlt und von zwei konzentrisch angeordneten Dreiviertelkreisen begrenzt, die Pupille ein plastisch erhabener Punkt unter dem Oberlid. Auf Grund eines Vergleiches mit anderen Werken kann man die Statue in das frühe 5. Jh. nach Chr. datieren. Man wollte in dem dargestellten Mann den Consul des Jahres 391, Q. Anicius Symmachus, der ein hochgebildeter Rhetor und Verteidiger des Heidentums war, erkennen oder seinen Gegner und Nachfolger als praefectus annonae, Ragonius Vincentius Celsus, der in Inschriften von Ostia mehrfach erwähnt wird.

Calza-Squarciapino 81 Nr. 10 Abb. 46. De Chirico, Bull. Com. 69 (1941) 113ff. (Q. Anicius Symmachus). Becatti, Arti Fig. 1 (1945) 38 Taf. 16 links; ders., Boll. d'Arte 33 (1948) 216f. Abb. 55 (Ragonius Vincentius Celsus); ders., L'Età classica Abb. S. 385. A. Frova, L'Arte di Roma 365f. Abb. 347. Enc. Arte Ant. VII 314 Abb. 397 (Bertelli). v. Heintze in Prop.-Kunstgesch. II 264f. Abb. 334b. Zur Gruppe vergleichbarer Werke: L'Orange, Studien 80ff. H.

3142 Porträtkopf eines Mannes

11

Gefunden 1938 am Decumanus bei der Schola des Trajan. Feinkörniger Marmor, gelblich verfärbt. Die Nase ist abgeschlagen, die Ränder beider Ohren und des Bruststücks sind an einigen Stellen ausgebrochen. Die Oberfläche ist teilweise mit Wurzelfasern überzogen und körnig geworden. H 0,36 m. Inv. 46.

Die keilförmige Zurichtung des Bruststücks zeigt, daß der Kopf in eine Togastatue eingelassen war. Er ist leicht zu seiner rechten Seite gewendet. Das rechteckig geformte Gesicht ist durch eine abstrakte Linienführung ornamental gegliedert. Die Haare begrenzen die Stirn mit einer geraden Linie und bauschen sich in Buckellocken über den Schläfen, während der Bart aus flachen kurzen Strähnen gebildet wird. Die Stilisierung des Kopfes, dessen künstlerische Formen in der konstantinischen Kunst fußen und den man kaum als Porträt einer bestimmten Persönlichkeit ansprechen kann, ist noch nicht soweit gediehen wie hier bei Nr. 3143. Diesem gegenüber scheint er noch von Blut und Leben durchpulst zu sein. Die neue Art der Stilisierung der Naturform ist charakteristisch für einige Porträts des 5. Jhs. nach Chr.; vergleiche dazu auch Nr. 383.

Calza-Squarciapino 82 Nr. 11. Horn, Arch. Anz. 1938, 660f. Abb. 21 (R. de Chirico). Becatti, *Lo Arti* 2 (1939/40) 10. R. Meiggs, *Roman Ostia* Taf. 17d. H. v. Heintze, *Röm. Porträt-Plastik* 17f. Taf. 47.

3143 Porträtkopf eines Mannes

12

Gefunden am Decumanus bei der Via dei Molini. Weißer Marmor mit grauen Flecken. Der Kopf war mehrfach gebrochen und wurde wieder zusammengesetzt. So war der Hals unter dem Kinn abgebrochen, der obere Teil des Kopfes mit den Augen vom unteren und der Hinterkopf, in dem einiges ergänzt werden mußte. Die Ohren sollten in dafür hergerichtete Vertiefungen eingesetzt werden. Kleinere Stücke fehlen längs der Brüche, die Nasenspitze ist beschädigt. H 0,37 m. Inv. 42.

Der lange, schmale Kopf, der auf einem starken Hals sitzt, war in eine Statue eingelassen und ist auf absolute Frontalität hin konzipiert. Die Stirn umschließt ein stilisiertes, aus zwei Lockenreihen bestehender Haarkranz, der in einen schmalen, fransenartigen, hart gearbeiteten Bart übergeht und nur am Kinn etwas verlängert wird. Der Ausdruck ist in den Augen konzentriert, deren Gestaltung ganz eigentümlich ist: die Brauen sind mit schrägen Strichen unmittelbar in die Oberfläche eingeritzt, die Augen liegen flach unter scharfen Lidrändern, wobei der äußere Winkel höher angebracht ist als der innere. Die Innenzeichnung des Auges besteht aus zwei Dreiviertelkreisen – wobei der untere vom Rand des unteren Lides überschritten wird – und aus einem kleinen, scharf umrandeten Loch, das unter dem Rand des oberen sitzt und die Pupille darstellen soll. Der Hinterkopf ist nicht bearbeitet, nur seine Form ist angedeutet. Durch den Haarkranz wird das Gesicht aber auch scharf von ihm getrennt und erhält reinen Fassadencharakter. Auf der Stirn und um die Nasenflügel sind Falten angegeben. Ein solcher Kopf ist bar jeden individuellen Zuges,

er ist nicht Porträt einer bestimmten Persönlichkeit, sondern in Marmor gehauene Weltanschauung. Er gehört zu einer Gruppe von in Italien, Griechenland und Kleinasien verbreiteten Bildnissen des 5. Jhs. nach Chr., deren Vergeistigung der Formen so weit getrieben ist wie nie zuvor und die deshalb besonders eindrucksvoll wirken.

G. Calza, *L'Antiquarium* 52 Nr. 52 mit Abb. Calza-Squarciapino 82 Nr. 12. Vaglieri, *Not. Scavi* 1913, 209 Abb. 10a. b (viertes Viertel des 3. Jhs. nach Chr.; Diadem). L'Orange, *Studien* 86f. Abb. 221. 223 Kat. Nr. 117. G. Calza, *Ostia. Guida storico-monumentale* 194 Abb. 70; ders., *Boll. d'Arte* 16 (1922) 333 Abb. 24. Kaschnitz, *Antike* 2 (1926) 60 Abb. 14 (jetzt in *Ausgewählte Schriften* II 65 Taf. 43, 1). L'Orange, *Mot Middelalder* 32f. Abb. S. 35; ders., *Apotheosis in Ancient Portraiture* 104 Abb. 75. R. Paribeni, *Il Ritratto* Taf. 339. W. Technau, *Kunst der Römer* 304ff. Abb. 252. Becatti, *Arti* Fig. 1 (1945) 38 Taf. 16 rechts. A. Rumpf, *Stilphasen der spätantiken Kunst* 35f. Taf. 31, 138. 139. V. Poulsen, *Röm. Bildwerke* 20 Abb. S. 97. H. Blanck, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern* 122. Gruppe: L'Orange, *Studien* 84ff. 147ff. Abb. 216-225. v. Heintze in *Prop.-Kunstgesch.* II 265 Abb. 337. Hier Nr. 383.

3144 Grabrelief eines Knaben

14

Gefunden 1938 an der westlichen Verlängerung des Decumanus Maximus in der Taberna dei Pescivendoli, nicht in situ (Becatti s. u.). Marmor. H 0,67 m; Br 0,28 m. Inv. 150.

Ein Knabe unbestimmten Alters ist stehend in flachem Relief dargestellt. Er ist mit einem bis zu den Füßen reichenden Ärmelgewand und einer Palla contabulata bekleidet (keine Schärpe!). In der linken Hand hält er einen Vogel, in der gesenkten rechten einen Zweig. Die hervorstechendste Eigentümlichkeit ist die dicke, hinter dem rechten Ohr sichtbare Haarlocke. Sie ist das charakteristische Attribut ägyptischer Darstellungen des Harpokrates und kennzeichnet den Knaben in mystischem Sinne als Sohn der Isis (s. Nr. 1186). Vergleichbare Darstellungen sind in der römischen Welt, auch in Ostia besonders dem frühen 3. Jh. nach Chr., öfter nachzuweisen. Das vorliegende Beispiel, offenbar ein Grabrelief, gehört seinem Stil nach in die erste Hälfte des 4. Jhs. nach Chr.

Calza-Squarciapino 83 Nr. 14. Becatti, *Crit. d'Arte* 3 (1938) 49ff. Taf. 34. 36, 3. Horn, *Arch. Anz.* 1938, 659f. Abb. 20. F. Braemor, *Stèles Funéraires à Personnes de Bordeaux* 24 Taf. 33, 14. Hahl, *Bonn. Jahrb.* 160 (1960) 17 Nr. 44. *Enc. Arte Ant.* V 795 Abb. 958 (Becatti). V. von Gonzenbach, *Untersuchungen zu den Knabenweihen im Isikult der röm. Kaiserzeit* 149f. K 18 Taf. 17; ebenda *Nachweise zu ähnlichen Denkmälern. Nachträge: Castiglione, Gnomon* 31 (1959) 539ff. *Parlasca, Orientalist. Lit.-Zeitung* 54 (1959) 473f. *Vetters, Carinthia* I 151 (1961) 464ff. W. J. Verdenius – A. N. Zadoks-Josephus Jitta, *Antieke Jeugd* 18 Abb. 24 (das vorliegende Relief); desgl.: *Rolley, Bull. Corresp. Hell.* 92 (1968) 208 Nr. 6 Abb. 24. P.

3145 Statue einer Nymphe

15

Griechischer Marmor. H 1,62 m. Inv. 1221.

Die Statue ist eine Replik der Nymphe Nr. 3017, die ihre rechte Hand auf einem Pfeiler ruhen läßt. Der Kopist hat den ursprünglich nackten Oberkörper mit einem Chiton bedeckt und doch eine Nymphe gemeint, denn das Diadem schmücken in flachem Relief ausgeführte

Delphine. Der Körper ist schmaler, mehr in die Länge gezogen, und die Formen sind fließender als bei anderen Wiederholungen. Nach dem Faltenstil des dicken, von gleichgerichteten Furchen durchzogenen Chitons gehört die Kopie oder Variante in das 3. Jh. nach Chr. Dem frühhellenistischen Original war also ein fünfhundertjähriges Nachleben beschieden, und nicht zufällig sind in der Hafenstadt Ostia allein drei Nachbildungen erhalten (die dritte am Eingang des Museums, Nr. 3000).

Calza-Squarciapino 83 Nr. 15 Abb. 47. Andere Repliken mit Chiton in Neapel: Br. Br. 675 Text Nr. 15 Abb. 6. V. Poulsen, Acta Arch. 4 (1933) 107 zu b. St.

3146 Bildniskopf eines Kaisers (?)

16

Gefunden bei der Porta Marina. Grobkörniger grobkristallinischer Marmor, sogenannter Grechetto. Die Nase ist abgeschlagen. Kleinere Beschädigungen befinden sich in den Rändern der Ohren und des Halsteils. Die Haare an der Rückseite zeigen noch die Spuren der Umarbeitung aus einem in früherer Zeit entstandenen Kopf. H 0,44 m. Inv. 70.

Seines kolossalen Maßstabes wegen kann man vermuten, daß in dem Kopf ein Kaiser dargestellt ist. Auch war er, wie der an den Hals anschließende Keil zeigt, in eine Büste oder Statue eingesetzt. Er ist kräftig modelliert. Die unregelmäßig mit dicken Lidrändern gestalteten Augen werden von hochgeschwungenen Brauen begleitet. Die Innenzeichnung der Augen ist nicht die seit hadrianischer Zeit übliche, sondern wird verändert, ja formlos. Die Haare sind in einer plastisch erhabenen Kappe zusammengefaßt, die wiederum durch grobe Einkerbungen gegliedert ist. Die gebogene Linie der Haarkontur über der Stirn ist durch scharfe Einschnitte aufgelöst, so daß die Haare in auslaufende Strähnen zu enden scheinen. Der untere Teil der Wangen, das Kinn sowie der Abstand zwischen Nase und Oberlippe ist mit eingehauenen Strichen und Punkten bedeckt, die einen kurzgeschnittenen Bart darstellen sollen. Es wäre möglich, daß der Kopf einen der Tetrarchen wiedergibt, vielleicht einen der Caesares. Die für die Identifizierung so wichtigen Münzbildnisse lassen uns für diese Epoche allerdings weitgehend im Stich. Deswegen wollen wir auch hier darauf verzichten, einen Vorschlag zur Benennung zu bringen. Alle Einzelformen sind typisch für Porträts aus dem Übergang von der tetrarchischen zur frühkonstantinischen Kunst, sie werden von ersterer vorbereitet, von letzterer übernommen und weitergeführt. H. P. J'Orange stellte ihn in einer Gruppe mit Nr. 2063 und 3074 zusammen und datierte ihn in vortetrarchische Zeit, er wird aber eher zu einer späteren Gruppe zu zählen sein, die in die Nähe der Porträts am Konstantinsbogen gehört.

G. Calza, L'Antiquarium 38 f. Nr. 20 mit Abb. Calza-Squarciapino 84 Nr. 16. L'Orange, Studien 36 Nr. 18 Kat. Nr. 40 Abb. 86 (270/90 nach Chr.). H. Blanck, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern 54 Taf. 22. 23 (umgearbeitet). 1. Gruppe: L'Orange, Studien 35 ff. 2. Gruppe: L'Orange, Studien 52 ff.

H.

Vor dem Durchgang zu Saal X:

3147 Porträtkopf eines Kindes

17

Gefunden in einem Korridor der Heizungsanlagen in den Terme nuove. Lunensischer Marmor. Der Hals ist schräg hinauf nach hinten abgebrochen. Der Rand des r. Ohrs ist teilweise ausgebrochen, das l. Ohr völlig abgerieben. Die Oberfläche, vor allem die Augen, die Nasenspitze, die Wangen sind stark verrieben. H 0,22 m. Inv. 40.

Ein etwa drei- bis vierjähriges Kind, wohl ein Knäblein, dürfte in diesem Kopf dargestellt sein. Er ist rund, hoch und weit nach hinten ausladend gebildet, das Gesicht ist dagegen verhältnismäßig klein, von ovaler Form mit verhältnismäßig großen, an der Oberfläche liegenden Augen. Die in einer plastisch erhabenen gestalteten Kappe zusammengefaßten Haare umrahmen das Gesicht in einer geschlossenen Kurve. Sie sind durch lange Ritzlinien unterteilt, ja sogar zu einzelnen Strähnen gegliedert, die auf dem Hinterkopf und an den Ohren in einer Art von Locken enden. Die Innenzeichnung der Augen ist kaum erhalten, sie werden nach links oben geblickt haben. Die Züge mit den Pausbacken und dem Doppelkinn sind charakteristisch für ein Kind, ihr Ausdruck aber ist todernst, traurig, ganz unkindlich. Der Kopf wird seinen Formen nach in frühkonstantinische Zeit zu datieren sein – also rund in das erste Viertel des 4. Jhs. nach Chr. Einige männliche Bildnisse dieser Zeit – wie ein Kopf im Museo Torlonia, in Kopenhagen und auch der sogenannte Crispus im Konservatorenpalast (Nr. 1490) – weisen nämlich gleiche Formen auf.

Calza-Squarciapino 84 f. Nr. 17. Ricci, Röm. Mitt. 52 (1937) 259 f. Taf. 56 (Mitte 4. Jh. nach Chr.). Kopf im Museo Torlonia: L'Orange, Studien Abb. 137. 138; in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: L'Orange, Studien Abb. 142. 144; Crispus im Konservatorenpalast: L'Orange, Studien Abb. 148. 149. H.

Im Durchgang zu Saal X, Wandvitrine links:

3148 Terrakottaformen für kleine Figuren, Gruppen und Reliefs

Maße zwischen 0,14 m × 0,06 m und 0,20 m × 0,12 m. Inv. 5333. 3819. 3532. 3772. 3777. 3648. 3530. 3645. 3531. 3697. 3764. 3705. 3714. 3755. 3758. 3761.

Die Model aus eigens hierfür hergerichteter Terrakotta haben die Form abgeplatteter, halbkugeligter Schalen und gehören paarweise zusammen. Die halbrunden Vor- oder Rücksprünge auf dem flachen äußeren Rand sorgten für den richtigen Sitz beider Schalen aufeinander. Mit Hilfe dieser Model konnten rundplastische Figuren – der Eber, der Elefant, die Löwin mit ihren Jungen – und rundplastische Gruppen wie Protesilaos und Laodameia oder Klytemnästra vor Achill geformt werden. Sie dienten aber auch zur Herstellung einer Art von Reliefgruppen wie die von Eteokles und Polyneikes, Odysseus mit den Sirenen oder solchen aus dem Amphitheater. Bilden die Model also technisch zwei verschiedene Gattungen, so lassen sie sich thematisch in drei Gruppen einteilen, die erzählenden mythologischen Darstellungen, die Theaterszenen und die Circusbilder, zu denen die Tierfiguren wegen der Auswahl der Tiere hinzuzuzählen sind. In die Kate-

gorie der erzählenden mythologischen Darstellungen gehören die Model mit Eteokles und Polyneikes, die vor den Mauern von Theben durch Oedipus und Iokaste vom Bruderkampf zurückgehalten werden sollen, und die mit dem Sirenenabenteurer des Odysseus, der von Sirenen umgeben an den Mastbaum seines Schiffs gebunden ist. Durch tragische Masken und Schauspielerkostüm werden die Zweifigurengruppe der auf der Kline liegenden Laodameia und des neben ihr sitzenden Protesilaos und die Dreifigurengruppe der knienden Klytemnästra, die Achill um der Iphigenie willen anfleht, als Theaterszenen charakterisiert. Die Model mit dem Wagenlenker, der frontal auf seinem reichbespannten Wagen steht, mit den Abzeichen des Sieges versehen, solche mit einer Wettfahrt mehrerer Wagen hintereinander, mit dem Gladiator im Löwenkampf oder mit den wilden Tieren, die einander anfallen, geben sich sogleich als Circuszenen zuerkennen, selbst wenn Andeutungen auf die Situation wie die Meta (Wendemarke) fehlen würden. Die ausgestellten Exemplare stellen nur eine Auswahl der in Ostia gefundenen Model dar. Model dieser Art sind auch anderen Orts zutage gekommen. Sie galten früher als Kuchenformen. Aber mit größerer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Matrizen zur Verfertigung von kleinen Terrakottafiguren und -reliefs, die je nach Wunsch Schmuck- oder Weihecharakter annehmen konnten. 2.-3. Jh. nach Chr.

Pasqui, Not. Scavi 1906, 375 ff. Floriani Squarciapino, Arch. Class. 6 (1954) 83 ff. Taf. 18 f. Calza-Squarciapino 87. Bieber, 75. Berl. Winkelmannsprog. Zu Laodameia und Protesilaos vgl. den Protesilaos-Sarkophag Nr. 527. Zum Sirenenabenteurer des Odysseus vgl. O. Touchefeu-Meynier, Thèmes odysseens dans l'Art antique 145 ff. D.

Wandvitrine rechts:

3149 Lampe in Schiffsförm mit ägyptischen Göttern

Gefunden 1909 in der Via del Teatro, in der Nähe der Thermen. Terrakotta. L ca. 0,36 m. Inv. 3218.

Die stattliche zehnförmige Lampe konnte, wie es auch die heutige Anbringung zeigt, an zwei Ösen aufgehängt werden. Die Oberseite ist in drei Felder gegliedert. In der Mitte sieht man auf einer besonderen Basis zwischen zwei gedrehten Säulen Isis mit Sistrum und Schlange in den Händen. In den beiden Feldern an den Enden sieht man zur Mitte hin orientiert, jeweils in einer vereinfachten Aedicula-Umrahmung, Brustbilder des Sarapis mit einem Becher sowie des Harpokrates mit einem Füllhorn. Das vorliegende Exemplar ist eines der besten einer Gruppe ähnlicher Stücke, die mit dem Kult der Isis Euploia als Herrin der Schifffahrt zusammenhängen und als Votive zu deuten sind. Das Hauptfest der Göttin, das „Navigium Isidis“, wurde am 5. März gefeiert.

Calza-Squarciapino 85. Vuglieri, Not. Scavi 1909, 118 Nr. 7 Abb. 2. L. Paschetto, Ostia, Diss. Pont. Accad. 2. Ser. 10, 2 (1912) 166 Abb. 32. M. Floriani Squarciapino, I Culti Orientali ad Ostia 32, Vorsatztaf. R. Calza-E. Nash, Ostia 63 Abb. 85. An-

dere Schiffslampen aus dem Bereich des Isiskultes: Leiboldt, Bilderatlas S. V f. Abb. 19. Vgl. Parlasca, Trierer Zeitschr. 20 (1951) 116 Anm. 38 (London, aus Puteoli). W. Weber, Die ägypt.-griech. Terrakotten 31 Nr. 12 Taf. 1 (Berlin). Ferner allgemein: H. Menzel, Antike Lampen im Röm.-Germ. Zentralmuseum zu Mainz 73 zu Nr. 490. Zu Isis als Meeressäugerin und Verwandtem: W. Wittmann, Das Isisbuch des Apuleius 47 ff. 90 ff. A. Alföldi, A Festival of Isis 42 ff. G. Vandebek, De Interpretatio Graeca van de Isisfiguur 44 ff. Bruneau, Bull. Corr. Hell. 85 (1961) 435 ff. N. Sandberg, *ΕΥΠΛΟΙΑ* (Diss. Göteborg 1954) passim. Vgl. auch die darunter ausgestellte Lampe, auf deren Griff Isis und Sarapis sich küssend dargestellt sind (Mus. Inv. 2146): Floriani Squarciapino a. O. 35. H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch 187 Abb. 88. - Vgl. auch hier Nr. 3387 (Nachtrag Museo Ostiense). P.

Sala X

Der Rundgang beginnt links:

3150 Töneerne Simaplatten: Circusrennen, Gefangene am tropaeum

Fragmentiert. Inv. 3350. 3361. 3413.

Von den an verschiedenen Stellen in Ostia gefundenen Fragmenten von architektonischen Bekrönungen wurden zwei Typen, die Hetärenmaske (Inv. 3500) und die venushafte, auf dem Stier kniende Victoria (Inv. 4697), bereits bei den vatikanischen Exemplaren besprochen (vgl. Nr. 848). Von den Circus-Reliefs zeigt das eine (Inv. 3361) die von links heransprengende Quadriga mit dem Lenker in der typischen Tracht. Die obere rechte Hälfte der Platte ist verloren. Hier sind, nach dem am besten erhaltenen Exemplar dieses Typus in London, die metae (Wendezichen) mit den drei Spitzen zu ergänzen. Um die metae biegt ein Pferd, von dem man nur die Hinterhand sieht. Es trug, wie die vollständige Londoner Platte zeigt, einen Reiter, einen der Jockeys, die vor den Quadrigen einherritten und sie ansporteten oder hemmten (vgl. Nr. 1010). Vor den metae besprengt ein Knabe, der sparsor, die Circusbahn mit Wasser. Die andere Platte, die im Fries wohl jeweils mit der vorigen abwechselte, schildert einen Sturz in der Rennbahn, ein naufragium, wie es die Römer nannten. Die Szene läßt sich nach einem vollständigen Exemplar in Wien wie folgt ergänzen: vor den metae, die hier die linke Seite der Platte einnehmen, stürzt der Lenker aus seinem Wagen auf den Rücken. Die Deichsel steht schräg nach oben, zwei Pferde der Quadriga, die Deichselpferde, stürzen, während die Beipferde scheuen und nach beiden Seiten auszubrechen suchen (vgl. Nr. 2164h). Die beiden Szenen wurden in die Zeit des Kaisers Claudius datiert, der die metae im Circus maximus mit vergoldetem Blech ausgestattet hatte. Darauf nehmen wohl die reich ornamentierten metae auf unseren Platten Bezug. Die beiden übrigen Reliefs gehören dem gleichen Typus an, ergänzen sich daher gegenseitig. In der Mitte steht ein tropaeum (Siegesmal), das aus einem knorrigen Baum mit Helm, Fransmantel, Oval- und Langschild gebildet wird. Dazu kommt die Drachentrom-

pete (carnyx), das Attribut gallischer Stämme. In den beiden Gefangenen, die neben dem Siegesmal stehen – ihre Hände sind auf den Rücken gebunden – darf man also Gallier erkennen. Der rechte, den ein Togatus heraufgeführt, ist mit dem gleichen Fransenmantel bekleidet, wie er am tropaeum hängt. Der linke, der die gallischen Hosen trägt, wird von einem Römer in halb-militärischer Tracht heraufgeführt. Auf der einen Platte ist der Stempel des Werkstattbesitzers erhalten. Er hieß Marcus Antonius Epaphra, war also ein Freigelassener des Marc Anton. Seine Werkstatt blühte in der frühen Kaiserzeit.

Calza-Squarciapino 88f. Inv. 3361: Quagliati, Not. Scavi 1909, 159 Abb. 10. Zum Circusrennen: Rohden-Winnefeld 136ff. Taf. 85 (London, Wettfahrt); Taf. 84 (Wien, Sturz). Zu den Gefangenen: Rohden-Winnefeld 131f. Taf. 75, 2 (London, mit gleicher Inschrift); Taf. 87, 2 (Genf, ohne Inschrift); dazu 132 Abb. 247 (Rom, Thermennuseum). S.

Eckvitrine links, unten links:

3151 Tonstatuette des Telesphoros

Gefunden 1911 in einem Grab an der Via Ostiense. Terrakotta. H 0,11 m; Br 0,135 m. Inv. 3516.

Ein kleiner Knabe, der ganz in seinen Kapuzenmantel (eucullus) eingehüllt ist, schläft sitzend zwischen zwei Altären. Auf dem rechten liegt der Kopf eines Schweines, den man als Opfergabe für chthonische Götter oder auch als Zeichen der Reinigung und Entsühnung eines Opfernden verstehen kann. Das schlafende Knäblein gehört in den Kreis des Asklepios. Es ist der pergamenische Heildämon Telesphoros, dessen Kult in Pergamon auf Grund eines Orakels eingeführt worden war (Pausanias 2, 11, 7). In der Kaiserzeit ist die Verehrung dieses Asklepios-Sohnes vielerorts bezeugt. Sein Schlafen symbolisiert den im Kult der Heilgötter geübten Tempelschlaf, der das *τέλος* (Ziel), die Gesundheit, bringen sollte. In unserem Falle aber war der freundliche Dämon einem Toten beigelegt zum ewigen Schlaf (vgl. Nr. 1954. 1983). Die bescheidene, doch nicht ohne Grazie geformte Gruppe mag von griechischen Einwanderern aus der Gegend um Pergamon stammen. Die Mitfunde weisen in die späte Republik oder in früh-augusteische Zeit. Vergleiche auch Nr. 2194.

Calza-Squarciapino 90. Vaglieri, Not. Scavi 1911, 86f. Abb. 7. M. Floriani Squarciapino, Le Necropoli (Scavi di Ostia III) I, 21 Anm. 46 (mit dem Hinweis, daß ähnliche Statuetten auf dem Palatin beim Cybele-Tempel gefunden worden sind). Zu Telesphoros: E. Ohlemutz, Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon 159ff. E. J. und L. Edelstein, Asklepios 89. K. Kerényi, Der göttliche Arzt 96 Abb. 52. 53. Vgl. zum Typus auch F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten II 265, 1. 2. S.

3152 Tierfigürchen aus Terrakotta

Inv. 3521: Loch auf der r. Flanke. L 0,155 m. Inv. 3289: größter Teil des Kopfs und der Ohren, alle vier Beine und der Schwanz des Löwen fehlen, ebenso Erosreiter fast vollständig. L 0,11 m. Inv. 4649: kleine Löcher an Schnauze und Leib. Ohr und Schwanz bestoßen. L 0,10 m.

Der Löwe mit Eros als Reiter (Inv. 3289) und der Widder (Inv. 3521) dienten als Gießgefäße (Askoi), während das Schweinchen anscheinend

ein Spielzeug in der Art unserer Rüsselchen darstellt. Der Löwe ist von den dreien das geringste Machwerk, wie die sorglose Modellierung des Körpers und besonders der Mähne anzeigt. Von dem Eros, dem er als Reittier dient – man denke an das berühmte Mosaik in Neapel –, ist nur der Stumpf des aufsitzenden Leibs mit dem Ansatz der Beine erhalten. Der Rest genügt, um behaupten zu können, daß der Reiter nicht besser gearbeitet war als sein Reittier. Während der Löwe auf dem Rücken ein einfaches Loch als Eingußöffnung hat, ist der Einguß bei dem Widder plastisch hervorgehoben und mit einem kleinen Henkel versehen; als Ausguß diente jeweils die Schnauze. Der Widder aus rötlichem Ton ist viel sicherer gearbeitet als der Löwe. Er geht auf eine alte Form zurück, bei der die Beine des Tiers unter den Körper untergeschlagen sind. Der Körper selbst ist als große, wollige Masse aus einzelnen Flocken gestaltet. Der Hals ist angezogen, der Kopf des ruhenden Tiers schaut heraus. Er ist im Gegensatz zum Leib und zu den gerieften Widderhörnern glatt gelassen wie Mündung, Henkel und Stummelschwanz. Das geduldige Tier ruht auf einer glatten Standfläche. – Am eigenartigsten ist das kleine Schweinchen (Inv. 4649). Sein großer, vollrunder Leib steht auf vier kleinen, zierlichen Beinen. Es streckt den Kopf mit fetter Wamme gefräßig vor, stellt die Ohren und das Schwänzchen auf. Wirkt das Schweinchen an und für sich schon lustig, so wird dieser Eindruck durch die Zweige mit eingelegten, bunten Glaspasten als Blüten zu beiden Seiten der Rückenmähne noch gesteigert. Ein wahrhaft origineller Einfall aus gut geschlämmtem Ton, etwas Farbe und winzigen Glaspasten. Floriani Squarciapino, Not. Scavi 1950, 91ff. Abb. 1-3. Calza-Squarciapino 91. Mosaik in Neapel: B. Maiuri, Museo Naz. di Napoli Abb. S. 120. D.

3153 Kleine Schauspielermasken aus Terrakotta

Inv. 3525: H 0,095 m. Inv. 3241. 3242. 3524. 5517. 3523. 3522. 3525.

Auf dem Glasbrett stehen zwei Brustbilder mit Masken und vier einzelne Masken. Die einzigen unter ihnen, die griechische Schauspielermasken einigermaßen getreu nachbilden, sind die beiden größeren tragischen Masken im Hintergrund und eine Maske der neuen Komödie. Aber selbst die weibliche Maske in der Mitte (Inv. 3523), die im Ganzen einen Vertrauen erweckenden Eindruck macht, kann nur als dekorative Improvisation gelten. Denn der Mund ist nicht durchbrochen, wie er es bei einer Schauspielermaske sein müßte; der Schauspieler sollte sich ja Gehör verschaffen. So bleibt als regelrechte Nachbildung einer griechischen Maske allein eine Sklavenmaske der neueren Komödie mit dem für sie kennzeichnenden großen Schalltrichter, mit den weit aufgerissenen Augen, der runzligen Stirn und den hochgezogenen Brauen (Inv. 3525). Nach den beiden Löchern zu schließen, sollte sie auch so aufgehängt werden, wie hier geschehen ist. In gleicher Weise sollte übrigens die große Maske eines Putto mit bindengeschmücktem Gewinde im Haar (Inv. 3520) auf-

gehängt werden. Sie stammt aus einem Grab bei S. Ercolano, hat nichts mit dem Theater zu tun, sondern ist lediglich als Ausfluß dekorativer Phantasie zu verstehen; das Altertum hat nämlich alle Arten von Masken zu den verschiedensten Zwecken in reicher Fülle hervorgebracht.

Angesichts unserer Schauspielmasken und der übrigen in dieser Vitrine ausgestellten Terrakottafigurchen von Lastträgern, Togati, Frauen, gefangenen Barbaren, Gladiatoren, Karikaturen (Grylloi) und Tieren drängt sich die Frage auf, ob eine soziale Situation wie die der Hafenstadt Ostia im 2.-3. Jh. nach Chr. mit ihrem Großstadtcharakter, ihren großen Mietskasernen und der bunt zusammengewürfelten Bevölkerung die Entstehung dieses bescheidenen Kunstgewerbes gefördert hat, das weder religiös gebunden, noch menschlich erfreulich war. Aber der antike Kitsch – nicht nur auf Terrakotten beschränkt – ist schon älter. Er ist nämlich ein Produkt der hellenistischen Großstädte, deren Sozialstruktur der von Ostia verwandt ist.

Calza-Squarciapino 90. Allgemein: Robert, 25. Hall. Winkelmannsprog. 1911, 3 ff. M. Bieber, History of Greek and Roman Theater² 87 ff. D.

3154 Zwei Sparbüchsen aus Terrakotta

Inv. 3526: Aus den Thermen des Neptun. Kleines Stück am Schlitz weggebrochen. H 0,06 m; Dm 0,12 m. Inv. 3308: Aus der Kanalisation des Theaters. Schmalere Streifen von unten bis zur Spitze aus Gips ergänzt. H 0,11 m; Dm 0,08 m.

Die eine Sparbüchse (Inv. 3526) ist linsenförmig. Sie besteht aus zwei separat gefertigten Hälften, deren Ränder durch Zuschmieren mit Ton fest miteinander verbunden wurden. Ähnlich wie bei einem Exemplar im Vatikan (Nr. 828) ist die Oberseite mit dem Schlitz mit dem üblichen Bild der Fortuna geschmückt. Die reich gekleidete Göttin mit Steuerruder und Füllhorn steht in einem kleinen Säulenhau; zwei gedrehte Säulen tragen auf Phantasiekapitellen einen Giebel. Die andere Sparbüchse in Gestalt eines Bienenkorbs (Inv. 3308) zeigt auf der Vorderseite die Victoria in einem einfachen Rahmen, der die durch die sphärische Form des Gebildes gebotenen Möglichkeiten geschickt ausnützt. Die geflügelte Göttin schwebt auf einer Kugel daher, das Gewand vom Wind gebläht, in den Händen einen Palmzweig und eine Girlande. Der Schlitz oben für die Münzen erinnert an den Rauchabzug früher italischer Terrakotta-Urnen (Nr. 781. 2511).

Vaglieri, Not. Scavi 1911, 284 Abb. 2 (Inv. 3526); ders., Not. Scavi 1913, 470 Abb. 1 (Inv. 3308). Calza-Squarciapino 91. Lit. allgemein: Graeven, Jahrb. d. Inst. 26 (1901) 160. Robinson, Am. Journ. Arch. 28 (1924) 239 ff. Cheilik, Am. Journ. Arch. 67 (1963) 70 f. Taf. 16. Zur Victoria: T. Hölscher, Victoria Romana. D.

3155 Großer tönerner Kessel mit Greifenprotomen

Aus Fragmenten zusammengesetzt; die dritte Greifenprotome fehlt. H 0,325 m; größter Dm 0,37 m. Inv. 4668.

Auf einem schmalen, hohen Fuß erhebt sich der große Kessel und erreicht in etwa drei Viertel der Höhe seinen größten Umfang. Hier

setzen die Greifenprotomen mit einem Blattkelch an, der ihnen als Träger dient. Oben sind sie an ihrer gezackten Mähne mit der ausladenden Lippe des Kessels verbunden. Sein Körper ist durch sieben schnurartige Streifen gegliedert. Sind das rein keramische Bestandteile, so stellen die Greifenprotomen, die Reifen über dem angedrehten Fuß und die Nachbildung des Löttrings zwischen Schulter und Leib die ursprünglich metallenen Bestandteile des Gefäßes dar. Die Vorbilder hierfür liefern monumentale Bronzekratere mit Tier- und Fabeltierprotomen, wie sie in Etrurien vor allem in der Tomba Barberini (Nr. 2862) und Bernardini (Nr. 2941) erhalten sind. Unseres Wissens wurden die Kessel meist aus dem Orient importiert, während Greifenprotomen vorerst nur aus Griechenland und Etrurien bekannt geworden sind; die Greifenprotomen dienten den Kesseln, griechisch Lebetes, nicht nur als Schmuck, sondern auch als Henkel. Unser Kessel, ein Produkt römischer Kunst, vermutlich des 1. Jhs. vor Chr., gibt natürlich nur einen schwachen Abglanz der herrlichen frühen Greifenkessel des späten 8.-6. Jhs. vor Chr., aber er hat dennoch manche ihrer Eigentümlichkeiten wie die Vogelköpfe der Greifen, ihre Rückenmähnen oder die Volutengebilde, in die ihre Locken am Hals auslaufen, bewahrt. Andererseits ist die Form des Kessels als Ganzes und die der Protomen im einzelnen degeneriert. Ferner sind die Blattkelchattachen der Greifenprotomen ebenso Zusätze späterer Zeit und anderer Kultur wie die genannten Schnurornamente, die auf die Schulter rot aufgemalte Blattranke und das weiße Kammuster auf dem Hals.

Floriani Squarciapino, Not. Scavi 1950, 93 f. Abb. 2-3. Calza-Squarciapino 91. Allgemein: U. Jantzen, Griech. Greifenkessel. Zwischen den frühen Bronzegreifenkesseln und unserem Gefäß vermitteln marmorne Greifenkessel von Grabmalern des 4. Jhs. vor Chr. in Athen, Nat. Mus.: v. Mercklin, Ath. Mitt. 51 (1926) 98 ff. Beil. 1-3. Vgl. auch Luschey in Neue Beiträge zur klass. Altertumswiss. (Festschr. B. Schweitzer) 250 Anm. 39. D.

3156 Arretinischer Modiolus aus der Werkstatt des Perennius Tigranus

Gefunden 1951 bei einer Untersuchung am Grab des Cartilius Poplicola. Ton. Fragmentiert, etwa die Hälfte vom Umfang des Gefäßes erhalten. H 0,175 m; größter Dm 0,206 m. Inv. 5205.

Der steile, einhenklige Becher, eine uralte Gefäßform, war mit zierlichen Tänzerinnen geschmückt, von denen drei erhalten sind. Sie tragen kurze, flatternde Chitone und Kronen in Form von Körbchen (Kalathiskoi) aus Schilf. Die rechte Hand liegt auf der Brust, die linke ist nach hinten abgestreckt. Kalathiskostänzerinnen konnten in verschiedenen griechischen Kulturen auftreten, vor allem in dem der Artemis. Die berühmtesten Tänzerinnen dieser Art sind die von der Akanthos-Säule in Delphi aus dem späteren 4. Jh. vor Chr. Unsere „neuattischen“ Tänzerinnen gehen auf ein Vorbild des späten 5. Jhs.

zurück, wahrscheinlich auf die „saltantes Lacaenae“ des Kallimachos (vgl. Plinius, nat. hist. 34, 92). Aber der kultische Zusammenhang, aus dem sie stammen, ist hier einer dekorativen Verwendung gewichen, zu der das anmutige Motiv besonders geeignet war. Der Becher stammt aus der bedeutendsten augusteischen Sigillata-Werkstätte von Arretium (dem heutigen Arezzo), er trägt den Stempel des Perennius Tigranus. Dieser Mann war Freigelassener eines Marcus Perennius und stammte, wie das cognomen Tigranus zeigt, aus dem Osten. Der Beginn seiner Werkstatt liegt, nach datierten Funden aus Germanien zu schließen, um 15 vor Chr. Die Sigillata-Gefäße wurden mit Hilfe von Formschüsseln gewonnen, deren Schmuckmotive mit Stempeln eingepreßt waren. In unserem Falle war für die Tänzerinnen jeweils derselbe Stempel verwendet. Zarte Zweige verbinden die Mädchen zu einem dekorativen Reigen. Der rotbraune „Firniss“ mit dem typisch arretinischen Glanz ist im Grund die gleiche Substanz wie der feingeschlammte Schlicker, mit dem die attischen Töpfer ihren schwarzen „Firniss“ herstellten, aber der Brand wurde anders als bei den attischen Vasen durchgeführt.

Calza-Squarciapino 91. Zur Form des Modiolus: Zahn, 81. Berl. Winkelmanns-progr. 13f. H. Dragendorff-C. Watzinger, Arretinische Reliefkeramik 26 (Abb. 2 Typus X). Zu den Kalathiskostänzerinnen: Dragendorff-Watzinger a. O. 55 ff. (Typus 2). Fuchs, Vorbilder 91 ff. 95 (Typus 6). Zur Werkstatt des Tigranus: Dragendorff-Watzinger a. O. 37 ff. Vgl. den Modiolus mit Kalathiskostänzerinnen in New York: C. V. A. New York I Taf. 29, 1 (Ch. Alexander); ibidem S. 11 zu Perennius. Zur Datierung der arretinischen Sigillata (der Beginn liegt „nicht wesentlich vor dem Jahre 15 vor Chr.“): Dragendorff-Watzinger a. O. 11. Zur Technik: Winter in Technische Beiträge zur Archäologie I 34 ff. 40 (mit Lit.). Zur Form: Künzl, Bonn. Jahrb. 169 (1969) 328 ff. - Zu den Kalathiskostänzerinnen vgl. außerdem hier Nr. 3268.

S.

3157 Dekorative römische Terrakottafiguren

Inv. 3294: Gefunden bei den vier republikanischen Tempeln. H 0,43 m. Inv. 3297: Gefunden nahe dem sogen. Palazzo Imperiale. H 0,245 m. Inv. 3528/29: Gefunden an der Via dei Vigili. H 0,235 m und 0,145 m. Alle fragmentarisch erhalten.

Zu dem geringen Erbe, das die Römer aus der bildenden Kunst der Etrusker übernommen haben, gehört die dekorative Terrakottafigur. Obwohl die kostbaren ehernen und marmornen Kunstwerke aus Griechenland trotz der Ermahnungen eines Cato die altitalischen tönernen Götter in den Hintergrund gedrängt haben, konnten sich Terrakottafiguren und Terrakottagruppen dennoch im Bereich des Tempels (vgl. Nr. 1605) und anspruchloser Gebäude bis in die Kaiserzeit halten, vor allem außerhalb von Rom.

Am ältesten ist der Torso einer Frauengestalt (Inv. 3294), der bei den vier republikanischen Tempeln gefunden wurde und vermutlich zum Schmuck eines dieser Bauwerke diente. Die Frau hat über dem Ärmelchiton den Mantel umgelegt und den Zipfel über ihren linken Arm gezogen. Sie trägt eine Halskette und hat lange Locken, die ihr

auf die Schultern fallen. Es ist schwerer, die Frauengestalt zu deuten als ihre Entstehungszeit zu ermitteln. Denn der fragmentarische Erhaltungszustand reicht nicht aus, um zu entscheiden, ob es eine Göttin oder eine Sterbliche ist. Aber das Schönheitsideal mit den starken Hüften und dem zarten, hochgegurten Oberkörper und die Art und Weise, wie diese Akzente durch die Untermalung der Gewänder noch gesteigert werden, ist kennzeichnend für den späten Hellenismus der Zeit um 100 vor Chr. (Laginafriese ins Italische übersetzt). - Nur wenig jünger wird das Fragment einer Frauengestalt neben einem Pfeiler sein (Inv. 3297). Statt der hellenistischen Tradition dort handelt es sich hier offensichtlich um eine klassizistische Strömung. Die wenigen Reste einer Frau mit einem Knäblein genügen, um darin die Gruppe der Nymphe von Nysa mit dem Bacchuskind zu erkennen (Inv. 3528/9). Die Nymphe trägt einen Kranz im Lockenhaar und schaut pathetisch nach oben. Auch dem Blick des Dionysosknäbleins fehlt es nicht an Pathos. Vermutlich flavisch.

Inv. 3294: Vaglieri, Not. Scavi 1912, 396. R. Paribeni, Mon. Ant. 23 (1915) 471 Abb. 19. Inv. 3528/29: Vaglieri, Not. Scavi 1909, 165 Abb. 1-2. Paschetto, Diss. Pont. Acad. 2. Ser. 10, 2 (1912) 334 Abb. 136. Calza-Squarciapino 91f. Laginafriese: Schober, Der Fries des Hekateions von Lagina, Istanbul. Forschungen 2. D.

An der Seitenwand oben:

3158 Sechs Terrakotta-Antefixe

Die drei letzten vom Piazzale delle Corporazioni. Bei allen ist der Ziegel hinten abgeschlagen; bei Inv. 3328 fehlt der obere Teil mit dem Kopf des Jünglings. H schwankt zwischen 0,11 m und 0,17 m. Inv. 3311. 3430. 3420. 3423. 3414. 3328.

Die sechs Antefixe, Stirnziegel zu deutsch, haben unterschiedliche Form, verschiedene Dekoration und sind zudem noch ungleichartig in der Konstruktion. Das erste Antefix von links (Inv. 3311) ist mit dem Kopf einer efeubekränzten Mänade geschmückt, die eine Kette um den Hals trägt; es ist das ein schon in etruskischer Kunst verbreiteter Typus (Nr. 1813). Das zweite (Inv. 3430) zeigt einen geflügelten Eros inmitten einer Palmette, deren Blattvoluten auf den Seiten die Konturen bilden. Der Eros in der Palmette kann als dekorative Weiterbildung des Eros in der Blüte betrachtet werden, der nicht ohne Beispiel ist. Das dritte und fünfte Antefix (Inv. 3420 und 3414) sind jedes mit der Gestalt einer Victoria in verschiedener Haltung und Umgebung verziert; das letzte, bei dem sich Farbspuren erhalten haben, hat den Umriß eines Palmettenakroters. Das vierte, eiförmige Antefix (Inv. 3423) stellt die auf Forum und Palatin häufige Szene der Cybele auf dem Schiff dar (Nr. 1034. 2046), eine Szene, die gerade zu Ostia, wo das Schiff aus Pessinus mit dem Wahrzeichen der Göttin landete (Nr. 3003), in unmittelbarer Beziehung steht. Das sechste und letzte (Inv. 3328) hat ein ausgefallenes Thema zum Gegenstand: einen Jüngling, der sich auf zwei große Voluten stützt. Die mittelbaren Vorbilder, rich-

tiger gesagt, die Anregungen für dieses Motiv sind vermutlich in Eroten ähnlicher Art auf attischen Vasen zu suchen. Römisch, 1.-2. Jh. nach Chr.

Vaglieri, Not. Scavi 1912, 437 Abb. 1-3. Calza-Squarciapino 92. Hölcher, Jahrb. röm.-germ. Zentralmus. Mainz 12 (1965) 70. Zu Eroten auf attischen Vasen: A. Greifenhagen, Griech. Eroten 28f. Abb. 21f. Zu Eroten in der Blüte: H. Jucker, Bildnis im Blätterkelch 192ff. Zu Stirnziegeln mit Magna Mater u. Victoria: Nr. 1034. Zu Victoria: T. Hölcher, Victoria Romana. D.

Darunter:

3159 Ziegelintarsia mit Apis(?)-Stier

Gefunden 1954 (?) in den Trümmern eines Hauses an der Via della Foce (Ins. XVI 6). Gelbe Terrakotta mit Einlagen aus Bimsstein, 0,60 m × 0,49 m. Inv. 5439.

Die Platte diente als Verzierung eines Pfeilers der Straßenkolonnade. Sie ist das beste Exemplar einer seltenen, anscheinend auf Ostia beschränkten Dekorationsgattung. Unter einem schematischen Blattgehänge ist ein nach rechts gewendeter Stier dargestellt. Obgleich der vordere Teil der Einlagen mit dem Kopf größtenteils fehlt, ist deutlich, daß er kein Attribut hatte. Die übliche Deutung auf den ägyptischen Stiergott Apis (s. Nr. 3006) ist trotzdem wahrscheinlich, da ihn eine Mosaikdarstellung im Serapeum ebenfalls ohne besondere Kennzeichen wiedergibt.

Calza-Squarciapino 92. Floriani Squarciapino, Not. Scavi 1956, 59ff. Abb. 5; dies., I Culti Orientali ad Ostia 21 Taf. 7, 10. Becatti, Mosaici 152f. (ebendort Nr. 290 Taf. 101 das genannte Mosaik). Zum Apis zur Römerzeit allgemein: A. Hermann, Jahrb. für Ant. und Christentum 3 (1960) 35ff. sowie Grimm, Zeitschr. für ägypt. Sprache 95 (1968) 17ff. (26 Abb. 5 das Ostienser Mosaik); ders., Zeugnisse ägypt. Religion u. Kunstelemente im röm. Deutschland 63f. 271f. (mit weiterer Lit.). P.

In der hinteren Eckvitrine:

3160 Rand und Henkel eines großen Eimers

Gefunden 1940 mit einer Reihe anderer Bronzegegenstände im Hof hinter der Fullonica am Cardo Massimo. Bronze. Rand aus vier Fragmenten zusammengesetzt, am zweiten Henkel fehlt die Attache. Münlungs-Dm 0,425 m; Henkel-Dm 0,54 m. Inv. 3950, 3951.

Der vollständige Rand des Gefäßes vermittelt einen Eindruck von seiner stattlichen ursprünglichen Größe. Der äußere Rand ist mit einer feinen silbertauschierten Ornamentik - abwechselnd Mäander- und Schachbrettmuster - verziert. Der Henkel ist ebenfalls sehr fein gegliedert. Besonders kunstvoll ist die Dionysosmaske unter dem Henkelring gearbeitet. Von dieser allein gibt es noch einige Gegenstücke; von den wenigen erhaltenen Exemplaren aus Bronze - es sind auch verschiedene Varianten und Nachbildungen in Terrakotta bekannt - ist es das zweitgrößte. Außerstilistisch annähernd datierbare Exemplare gehören etwa in die Mitte des 1. Jhs. nach Chr., das Ostienser Beispiel

wird etwa gleichzeitig sein. Das Fragment eines Marmoreimers mit gleichartiger Attache befindet sich im Museo Barracco (Nr. 1920).

Calza-Squarciapino 94 Nr. 52. Squarciapino, Boll. d'Arte 34 (1949) 139ff. Abb. 1-3; Abb. 4 = Maske der ehem. Sammlung Stroganoff, jetzt in New York. Baker Coll.: D. von Bothmer, Ancient Art from New York Private Collections 42f. Nr. 161 Taf. 54, 59 mit weiteren Nachweisen. Ferner: Zobelev, Zapiski Imp. Odesskago obščestva Ist. i Drevnostej 30 (1912) 35ff. m. Taf. (Exemplar o. Fundort im Etschmiadinskii Kloster bei Tiflis). P.

An der Rückwand oben:

3161 Zwei Terrakotta-Trauffriese

Gefunden bei den vier republikanischen Tempeln auf dem Decumanus. Fragmentarisch erhalten. Inv. 3612: H 0,28 m. Inv. 3613: H 0,22 m.

Die zwei Friese gehörten mit Sicherheit zum Schmuck der republikanischen Tempel, bei denen sie gefunden wurden. Da sie in den absoluten Maßen, in der Dekoration und im Stil voneinander abweichen, wird man sie zwei verschiedenen Tempeln zuweisen. Der höhere (Inv. 3612) hat oben einen regelrechten Abschluß aus Zahnschnitt, Rundstab und Kehle. Die Flächen zwischen den Löwenköpfen sind durch Palmettenstauden zwischen Volutenhaken, die zu den Wasserspeiern überleiten, gegliedert. Die Wasserspeier selbst werden von Löwenköpfen gebildet, die in der Formgebung von Augen, Schnauze, Stirn noch in der hellenistischen Tradition stehen. Dagegen zeigt der niedrigere Fries (Inv. 3613) oben ein deformiertes lesbisches Kyma, das wenig überzeugend zwischen Friesgrund und Abschlußleiste eingesetzt ist, und unten einen ebenso unorganisch angebrachten, beschnittenen Eierstab. Die Felder zwischen den Wasserspeiern sind ohne innere Notwendigkeit mit je einer Palmette zwischen zwei Rosetten geschmückt. Die Löwenköpfe endlich sind im römischen Sinn als böseartige Raubtiere umgebildet, wofür man Köpfe vom Palatin (Nr. 2108) vergleichen möge. Diese Analyse ergibt bereits, daß der höhere Fries typologisch älter ist; er wird es auch zeitlich sein. Er mag zu einem Tempel vom Ende des 2. Jhs. vor Chr. gehören, während der niedrigere vermutlich von einem Tempel des 1. Jhs. vor Chr. stammt.

Vaglieri, Not. Scavi 1912, 395f. R. Paribeni, Mon. Ant. 23 (1915) 461f. Abb. 1, 15, 16. Calza-Squarciapino 97. D.

Darunter:

3162 Zwei Bronzekandelaber

Gefunden im Hof eines Gebäudes hinter der Fullonica des Cardo Massimo. Zusammengesetzt, teilweise fragmentarisch. Inv. 3952: H 1,205 m. Inv. 3953: H 0,99 m.

Der höhere Kandelaber (Inv. 3952) hat die bei den Römern gebräuchliche Form. Er setzt sich aus drei Teilen zusammen, aus dem Fuß mit den drei Raubtierklauen und dem Teller darüber, dem hohen geriefelten Schaft und aus dem Lampenteller, dem ein knospenartiges Glied

als Kapitell dient. Zur Dekoration sind der obere, der untere Teller und das Kapitell besonders geeignet. Den Übergang vom Schaft zum Kapitell bilden zwei Tori, zwischen denen sich ein Trochilus öffnet. Der Kandelaber ist Exemplaren aus den Vesuvstädten in Neapel nächst verwandt. Er dürfte im Anfang des 1. Jhs. nach Chr. entstanden sein.

Der niedere Kandelaber (Inv. 3953) ist bemerkenswert, weil er eine Vorrichtung hat, um die Höhe zu regulieren. In dem quadratischen äußeren Schaft bewegt sich nämlich ein kleiner innerer Schaft mit Kapitell und Lampenteller darauf, den man nach Wunsch verstellen konnte. Das Kapitell und das Überleitungsglied darunter haben eine weniger einleuchtende Form angenommen als beim vorigen Kandelaber. Der quadratische Schaft verjüngt sich nicht wie dort; auch die Teller sind weniger harmonisch in ihrem Schmuck. Die Beine in Form von Elephantenköpfen, die das ganze Gerät auf dem Rüssel tragen, sind auf Grund der Dekorationsweise offensichtlich späterer Zusatz; sie ließen sich für den Transport auseinandernehmen. Diese komplizierte Spielart des Kandelabers stammt vermutlich aus dem 2. Jh. nach Chr.

Catalogo della V Mostra di Restauri 1948, 28 Nr. 21 und 25 Nr. 25. Calza-Squarciapino 93. Kandelaber aus Pompeji siehe E. Pernice, Gefäße und Geräte aus Bronze (Hellenist. Kunst in Pompeji IV) 43 ff. D.

3163 Terrakottastatue einer sitzenden Göttin

Gefunden in einem privaten Heiligtum, Reg. IV, Insula V. Hinterkopf mit Stück vom Hals und Nackenlocken, r. Unterarm, ganzer l. Arm, Gesäß, beide Füße, größter Teil des Throns mit Sitzfläche und fast der ganzen Rückenlehne und Basis bis auf kleine Reste fehlen. H 1,06 m. Inv. 3385.

Die unterlebensgroße Göttin sitzt gerade aufgerichtet auf einem kastenförmigen Möbel mit hoher Rückenlehne, in dem man trotz des mangelhaften Erhaltungszustandes doch wohl einen Thron erkennen darf. Sie wendet Kopf und Beine zu ihrer Rechten, wobei sie in gewohnter Weise den einen Fuß vor-, den anderen zurücksetzt. Der in die Höhlung des Ellbogens eingeschobene rechte Unterarm war zweifellos waagrecht vorgestreckt, und zwar schräg nach außen. Die Stellung des linken Arms ist kaum wiederzugewinnen. Man kann höchstens der leisen Hebung von linker Brust und Schulter entnehmen, daß er gleichfalls ein wenig gehoben war. Vom Kopf ist nur die Maske des Gesichts erhalten. Es ist ein jugendliches Antlitz mit vollen Wangen, einem vollen Kinn, tief liegenden Augen und einem kleinen Mund. Das Haar war anscheinend über der Mitte der Stirn gescheitelt, die Strähnen nach den Seiten gezogen, von wo Locken auf Schulter und Nacken herabfielen. Die Göttin trägt einen Chiton mit langen Knopfmärgeln, der sich glatt über den Leib zieht, unten jedoch in schmalen Fältchen herabhängt. Der Mantel, der über Schulter und Brust geworfen ihre Beine umgibt, füllt mit seinen ineinandergeschobenen Falten ihren Schoß und fällt in einem vielfältig geglieder-

ten Zipfel vorn herab. Die kleine Faltschleife unter der Brust ist kein richtiger Isisknoten. Da jegliches Attribut fehlt, könnte dem Typus nach am ehesten Fortuna dargestellt sein, von der eine ähnliche, inschriftlich bezeichnete Statuette in Ostia gefunden sein soll. Eine sichere Deutung läßt sich jedenfalls nicht geben. Der dekorative Klassizismus, der am ehesten in der Regierungszeit des Trajan oder Hadrian denkbar ist, orientiert sich an der griechischen Kunstweise des 4. Jhs. vor Chr. Umso origineller wirken neben der übernommenen griechischen Gesamtform daher die kleinen Eigenwilligkeiten des römischen Koroplasten wie die Modellierungsspuren des Daumens in den Schulterlocken, in den Faltenältern des Mantels oder an den Faltenbahnen des Knopfmärgels. Unmittelbar nach der Entdeckung der Figur waren Spuren einstiger Vergoldung vorhanden. Geschmacklich erfreuliche und technisch ausgereifte römische Göttergestalten solchen Ausmaßes aus Terrakotta sind nicht zahlreich. Älter, wenn auch nicht besser, ist die italisch-etruskische Sitzfigur des Herakles mit der Signatur des C. Rufius in Perugia.

Floriani Squarciapino, *Arti* Fig. 3 (1947) 3 ff. Taf. 1-3. Calza-Squarciapino 97 Abb. 50. Zum Herakles des C. Rufius: Messerschmidt, *Röm. Mitt.* 57 (1942) 206 f. Abb. 32. D.

Wandvitrine links neben dem Durchgang zu Saal XI:

3164 Kleine Bernsteinbüste

Fragmentarisch erhalten. H ca. 0,032 m. Inv. 4398.

Die nur fragmentarisch erhaltene, verwitterte Schulterbüste stellt einen Mann anscheinend mit Lorbeerkrans im Haar dar. Der erhaltene, breite Saum des Gewandes, doch wohl der Tunica, ist gut kenntlich. Nach den Umrissen des Kopfes und den Faltenringen am Hals zu schließen, war das Büstchen sehr fein gearbeitet. Um Einzelheiten erkennen zu können, ist das Gesicht zu stark korrodiert. Aber wegen des Lorbeerkrans könnte es sich um einen Kaiser handeln, und zwar am ehesten um einen Kaiser des 2. Jhs. nach Chr. – Bernsteinarbeiten sind besonders aus der etruskischen Kunst bekannt (Nr. 623. 777). Als die Römer sich in der früheren Kaiserzeit vorzugsweise dem Marmor und der Bronze als Werkstoff zuwandten und in monumentalem Format konzipierten, war der Gebrauch von Bernstein verständlicherweise gering.

Calza-Squarciapino 100.

D.

3165 Gegenstände aller Art aus Elfenbein und Knochen

Gefunden in Ostia oder in der Nekropole von Ostia.

Das bedeutendste dieser Kleinkunstwerke ist die Statuette des Pan auf der oberen Etage (Inv. 4314). Kopf und Gliedmaßen sind lebendig bewegt. Der Körper mutet barock an in der Modellierung. Pan hält in der Linken die Hirtenflöte, mit der Rechten das größtenteils weggebrochene Pedom. Gesicht, Leib und Füße sind abgesplittert, und der

Kopf wird von einem großen Riß bedroht (vgl. Nr. 2535). Links von der Statuette liegen Messergriffe, an Falzen und Bohrlöchern als solche kenntlich, in Form einer Sandale, eines beschuhten Fußes, einer Hand mit dem sistrum, einer Kapuzenfigur mit Wolfskopf (?), der Venus pudica und von Gladiatoren. Rechts von ihr sind dagegen Puppen und deren Glieder ausgestellt, eine in der Gestalt der halbbekleideten Venus, die anderen mit langen, amorphen Körpern und Gliedmaßen, ferner Frauenköpfe, ein Satyrkopf im Relief und Reste von zwei flachen Leisten mit Raubtierköpfen. Die Panstatuette wird oben eingerahmt von zwei Kapitellen, an die sich links Plättchen mit Eroten anschließen.

Unten links sind zusammen mit Haarnadeln, deren Kopfen in mannigfacher Weise verziert sind, die verschiedensten Gegenstände ausgestellt: Würfel, ein rundes Büchsen, ein Spielstein, eine Gürtelschnalle, eine Fibel mit langer Nadel, ein Krug, eine kleine Keule mit rot angemalten Astnarben, Theatermasken – darunter eine der Komödie – und schließlich ein längliches Namensschild mit der Aufschrift TERTULLIS (Inv. 4320). 2. Jh. nach Chr.

Unten rechts liegen Elfenbeinfragmente von Verkleidungen an Totenbetten und Aschenkisten, einzig in ihrer Art. Es sind Frauengestalten, spielende Eroten, Frauenköpfchen und dekorative Plättchen mit Sphingen und Flügelgreifen im Relief. Sie stammen aus frühen Gräbern an der Via Ostiensis. 2. Jh. vor Chr.

Vaglieri, Not. Scavi 1910, 551 ff.; 1911, 448 f.; 1913, 13. 46 f. 71 f. Floriani Squarciapino, Scavi di Ostia III 11 ff. Calza-Squarciapino 97 ff. D.

Rechts oben in der Vitrine:

3166 Consulardiptychon des Kaisers Caius Libius Severus

Elfenbein. Gesplittert und gerissen. H 0,235 m. Inv. 4362.

Von dem Diptychon (Falttafel) ist nur die eine Hälfte erhalten. Diese war ursprünglich mit der anderen durch ein stangenartiges Scharnier verbunden, wovon die beiden Löcherpaare rechts zeugen. Auf drei Seiten von einfachen Leisten begrenzt, wird sie von einer Art Giebel bekrönt, der aus zwei gegeneinandergerichteten Volutenhaken besteht; die akroterartigen Voluten heben sich hell von dunklem Grund ab. Die oblonge Tafel ist in flachem Relief mit der Gestalt eines barhäuptigen Beamten unter einem Baldachin geschmückt. Er steht in offizieller Gebärde, angetan mit Tunica und Toga, streng frontal da; nur das Haupt wendet er leicht zur Seite. Der Baldachin in Form einer Muschel wird von zwei gedrehten Säulen getragen. Die obere Inschrift C. L. SEVERO PATRONO nennt den Empfänger, vermutlich den späteren Kaiser (461–465) C. L. Severus vor seiner Erhebung zum Kaiser. Denn sonst dürfte der Titel Augustus nicht fehlen. Dadurch ist das Diptychon in die Zeit um 450 nach Chr. datiert. Die untere Inschrift MODES wird am ehesten den Stifter Modestus be-

zeichnen, den man vielleicht im Bild darüber erkennen darf. Die Darstellung zeigt den ganz in der Fläche befangenen, unkörperlichen, unräumlichen, aber streng gebundenen, durchgeistigten Stil, den wir spätantik nennen.

R. Delbrück, Consulardiptychen 256 Nr. 65a Taf. 4. W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters 33. C. I. L. XIV 5307. Calza-Squarciapino 99. D.

Eingangswand rechts hinter Glas, oben:

3167 Architektonische Terrakotten vom Castrum

Gefunden beim Castrum und Via Laurentina. Fragmentarisch erhalten. Inv. 3305. 3383. 3381. 3314.

Diese Terrakotten stellen einen besonders wertvollen Besitz dar. Denn sie wurden im Castrum, dem ältesten Kern von Ostia, gefunden. Sie sind also von ausschlaggebender Bedeutung für die Datierung der frühesten Besiedlung im Zentrum der späteren Stadt. Eine Ausnahme bildet der schlechter erhaltene Stirnziegel mit der Silensmaske, der aus der Nekropole an der Via Laurentina stammt.

Bei den Terrakotten handelt es sich um das Fragment eines Traufziegels mit einem aufgemalten Flechtband und um das einer Verkleidungsplatte mit einer Kehle und einer plastischen Volute, die sich hell vom dunklen Grund abhebt, ferner um drei Stirnziegel; zwei sind mit einer Silensmaske, der dritte mit der Maske einer Mänade verziert. Da frühe Stirnziegel mit Silens- und Mänadenköpfen aus Mittelitalien hinreichend bekannt sind (Nr. 1830 f. 2559), kann man mit Sicherheit behaupten, daß die drei Stirnziegel aus späteren Formen gewonnen wurden, die zudem noch unscharf und verbraucht sind, wovon man sich leicht überzeugen kann: sowohl den Gesichtsformen als auch der Dekoration außenherum fehlt es an wirklicher Präzision. Unsere Stirnziegel sind also relativ spät entstanden, nicht vor dem 4. Jh. vor Chr. Dagegen könnten die Fragmente des Traufziegels und der Verkleidungsplatte auf den ersten Blick einen älteren Eindruck machen. Aber bei genauerem Zusehen stellt sich heraus, daß das Flechtband auf dem Traufziegel verspielt und zierlich geworden ist. Mit den Ornamenten auf der Verkleidungsplatte steht es nicht besser. Die Kehle oben hat ihre kräftige, plastische Durchbildung verloren; die bunten Stäbe des Stabbands darin sind zusammengeschrumpft. Kurzum, es fehlt den Formen an Vitalität.

Eine so eingehende Erörterung der Terrakotten ist erforderlich, da sie von einigen Gelehrten (Mingazzini) früh, um 500, von anderen (Beccati) dagegen spät, erst in die zweite Hälfte des 4. Jhs. vor Chr. datiert worden sind. Die ersten berufen sich dabei auf den legendären König Ancus Marcius, der Ostia gegründet haben soll, die zweiten auf die früheste Emission römischer Münzen um 335 vor Chr., die als Zeichen eine Schiffsprora aufweisen und daher mit der Anlage von

Ostia in Verbindung gebracht werden müßten. Wie dem auch sei, unsere Betrachtung der Terrakotten hat bereits gezeigt, daß sie keinsfalls alt, sondern relativ jung sind.

Andrén 369 Taf. 113. Mingazzini, Rend. Pont. Accad. 23/24 (1947/48) 75 Abb. 1-5 ff. G. Calza in Scavi di Ostia I 75 Taf. 22. Calza-Squarciapino 88 Abb. 49. D.

Mittelvitrine:

3168 Zwei bronzene Larenstatuetten

Inv. 3535: Gefunden 1915 im Sacellum des Silvanus (vgl. Nr. 3169-3171). Oberfläche korrodiert; vorn fehlt ein rechteckiges Stück in der Tunica (eingeleger Silberstreifen?). H 0,17 m; H der Basis 0,07 m. Inv. 3536: Gefunden in einem Haus am Decumanus, Regio III, Insula II. Schöne dunkelgrüne Patina. H 0,165 m.

Der eine Lar (Inv. 3535) steht auf einer hohen Basis, in die silberne Lorbeerzweige eingelegt sind, Attribute der Lares Augusti (vgl. Nr. 83). Der andere zählt zu den schönsten uns erhaltenen Larenstatuetten (Inv. 3536). Auf seinem kurzen, sich ringelnden Gelock trägt er einen Lorbeerkranz, von dem Bänder auf die Schultern fallen. Aus den Fundplätzen läßt sich schließen, daß diese Statuetten in Privathäusern als Hausgötter aufgestellt waren. Die breite Schärpe, mit der die Tunica der Laren geschürzt ist, führt auch über die linke Schulter, wobei Rand und Überhang fast einer Toga gleichen. In der Rechten trugen sie wohl eine Opferschale (patra), während in der Linken der Stiel einer Schöpfkelle (vgl. Nr. 1382) erhalten ist (man dachte auch an ein Füllhorn). Gegenüber der knabenhaften Statuette im Konservatorenpalast (Nr. 1579) wirken diese ostiensischen Laren nach Tracht und Kopftypus wie Jünglinge. Das Antlitz des besser erhaltenen (Inv. 3536) mit dem Lorbeerkranz gehört wegen seiner weichen Formen wohl noch in das 1. Jh. nach Chr. Der andere, der im Typus verwandt ist, stammt aus einem Haus, das gegen Ende des 3. Jhs. nach Chr. durch Feuer zerstört wurde (vgl. Nr. 3169). Erzeugt für das lange Fortleben des frühkaiserzeitlichen Larenbildes.

Inv. 3535: G. Calza, Not. Scavi 1915, 254 Nr. 16 Abb. 16; ders., Journ. Rom. Stud. 5 (1915) 171 f. Abb. 44 (ohne Basis). Beide erwähnt bei Calza-Squarciapino 102. Vgl. auch die claudischen Laren auf dem Altar Nr. 1038. Weitere Lit. bei Nr. 1579. 3188. S.

3169 Bronzener Möbelschmuck, Nubier, Amor

Beide wurden 1915 im Sacellum des Silvanus mit anderen Bronzen gefunden (vgl. Nr. 3168. 3170 f.). Es handelt sich um die Hauskapelle im ersten Stock des „Bäckerhauses“, das gegen Ende des 3. Jhs. nach Chr. durch Feuer zerstört wurde: G. Calza, Not. Scavi 1915, 242 ff.; ders., Journ. Rom. Stud. 5 (1915) 165 ff. Die Oberfläche des Amor (Inv. 3557) ist korrodiert, der Nubier (Inv. 3558) ist besser erhalten. H jeweils 0,105 m.

Von den beiden kleinen Büsten, die auf einer nicht näher bestimm- baren Unterlage als Schmuck befestigt waren, stellt die eine einen Nubier dar. Sein Kopf ist stark nach seiner linken Seite gewandt, über die Schulter fällt ihm eine Kapuze (cucullus; vgl. Nr. 3151). Das trau-

benartige Haar, das schmale Gesicht, die breite Nase und die dicken Lippen kennzeichnen den negroiden Sklaven. Seine Darstellung ist durch hellenistische Vorbilder inspiriert. – Die Amorbüste ist eine ganz köstliche Erfindung, denn der kleine Gott erscheint als Wickelkind. Die Arme verschwinden in einem quer über die Brust geführten Windelband, die Flügelchen sind stummelhaft, der Mund öffnet sich fast wie bei einem Fisch. Seine kurzen, spärlichen Haare sind nicht graviert, wodurch sie das Weiche des Tonmodells bewahren. Aus großen Augen, deren Pupillen wohl in Silber eingelegt waren, blickt der stupsnäsige Säugling verwundert in die Welt. Die Bronzen gehörten zum Hausrat einer reichen Ostienser Müller- und Bäckerfamilie. In dem gleichen Haus wurden Münzen von Hadrian bis zur Tetrarchenzeit gefunden. Die beiden qualitativollen Bronzen gehören wohl dem 2. Jh. nach Chr. an.

Calza-Squarciapino 102. Nubier: G. Calza, Not. Scavi 1915, 255 Nr. 20 Abb. 20; ders., Journ. Rom. Stud. 5 (1915) 167 Abb. 41. Hellenistische Vorbilder für den Nubier: M. Bieber, Sculpture Hellenistic Age² Abb. 381. Amor: G. Calza, Not. Scavi 1915, 252 Nr. 8 Abb. 13. – Zu den späten Häusern in Ostia allgemein: Becatti, Boll. d'Arte 33 (1948) 102 ff. 197 ff. S.

3170 Bronzestatue einer Priapherme

Gefunden in Ostia, Sacellum des Silvanus. R. Arm und Unterteil der Herme fehlen. Verbogen. H 0,045 m. Inv. 3542.

Priap, von ursprünglich kleinasiatischer Abkunft, ist ein Fruchtbarkeitsgott; aus dieser Eigenschaft wird in seinen Darstellungen kein Hehl gemacht. Den Griechen galt er als Schützer von Garten und Weinberg. Die Römer übernahmen ihn unter seinem griechischen Namen, wie auch den Pan. Von den Hüften an wächst sein Menschenleib aus der viereckigen Herme auf. Er ist leicht zurückgelehnt, denn er trägt schwere Last. Mit dem linken Arm hält er nämlich eine Fülle von Früchten – Trauben, Granatäpfel und Pinienzapfen – in seinem Mantel, den er um die Schulter geschlungen hat. Der rechte Arm hing anscheinend untätig herab. Das sicher gearbeitete Figürchen diente offensichtlich zum Schmuck eines Geräts oder Möbels, wie der Ansatz hinten am Kopf verrät. 2. Jh. nach Chr.

Calza-Squarciapino 103. D.

3171 Bronzestatue des Pan

Gefunden im Sacellum des Silvanus. H 0,053 m. Inv. 4318.

Einem weit zurückliegenden klassizistischen Vorbild folgend, hat diese Gestalt des Pan einen Abglanz vom griechischen Kontrapost bewahrt, da der Gott sein linkes Bein, das Spielbein, ein wenig vorsetzt, im Knie beugt, da er die Arme rhythmisch bewegt, die eine Schulter hebt, die andere senkt und den Kopf zur Seite wendet. Er ist halb Mensch, halb Tier. Vom Menschen hat er Rumpf, Arme, Kopf, vom Bock die Hüfte, die behaarten Beine, die Hörner über der Stirn und den Bocksbart. In der Rechten hält er die Syrinx, die Hirtenflöte,

mit der Linken das Pedum, das er schultert. Bei der Panstatuette aus Elfenbein im selben Saal ist es umgekehrt (Nr. 3165). Wenn wir hier den bronzenen Pan betrachten, wie er innehält, den Kopf wendet, zu lauschen scheint, so erleben wir noch etwas von dem alten griechischen Herdengott der arkadischen Berge. Zwar haftet ihm nicht mehr das vital Schalkhafte, Tölpische, fast Ungeschlachte an, das ihm in griechischen Darstellungen oft innewohnt. Denn für die Griechen lebte er leibhaftig auf Bergen und Tälern. Er wurde von ihnen in Grotten verehrt. In der Schicksalsstunde vor Marathon wurde er zu ihrem Helfer. Gewiß, unsere Panstatuette ist nicht mehr so lebensvoll. Aber Pan ist noch ein Gott, der ein mythisches Dasein führt, die Statuette keine bloße römische Nippfigur, auch wenn sie erst aus dem 2. Jh. nach Chr. stammt.

Calza-Squarciapino 103. Allgemein: R. Herbig, Pan, der griech. Bocksgott. D.

Sala XI

Der Rundgang beginnt vom Eingang links:

3172 Wandmalereifragment, Bauer mit Ochsespann 1

Gefunden in Ostia, Caseggiato di Serapide. L 1,325 m; H 1,09 m. Inv. 124.

Vor grünblauem, mit blassem Braungelb abgetöntem Grund, der die Stimmung eines heißen, schwülen Sommertages in der Campagna einfängt, steht ein dunkelgebräunter, schnurriger Bauer vom Rücken gesehen mit gespreizten Beinen da und hält ein Ochsespann an der Leine, das er mit einer anfeuernden Bewegung des rechten Armes voranzuziehen versucht. Er hat nur ein dunkles Tuch um die Lenden geschlungen, und man sieht, wie sich die Muskeln bei der angestrengten Haltung spannen. Die mächtigen Ochsen, die, obwohl zu groß für den Treiber, vorzüglich getroffen sind mit den massigen Schädeln, dem breiten Flotzmaul, mit freundlichen Augen, wedelnden Ohren und mit den kurzen, spitzen Hörnern, legen sich kräftig ins Joch, als müßten sie eine schwere Last ziehen, am ehesten den Pflug durch die harte Scholle treiben. Eine lebendige Szene aus der Arbeit des Bauern, die mit den klaren, plastischen Mitteln trajanisch-hadrianischer Malerei gestaltet ist.

Calza-Squarciapino 104 Nr. 1. A.

3173 Wandmalereifragment 2

Gefunden in Ostia, Domus fulminata, Reg. III, Ins. VII, Grab 3. L 1,53 m; H 1,43 m. Inv. 10 104.

Auf himmelblauem Grund ist mit Hilfe eines doppelten, Hakenkreuze bildenden Mäanders, der in vorgeritzte Linien eingetragen wurde, ein Koordinatensystem auf die Wand gezeichnet. Über jeden zweiten Kreuzungspunkt, und zwar in den einzelnen Reihen gegeneinander

versetzt, sind rot-weiße Tondi gelegt, in denen geflügelte Putten mit wehenden Mäntelchen erscheinen. Durch die mit diesen Tondi abwechselnden, noch nicht bedeckten Kreuzungspunkte schlingt sich in Rautenform eine goldgelbe Ranke, die an den Kreuzungspunkten durch ein rotes Band und ein Akanthusblatt zusammengehalten wird. So entsteht ein unendlicher Rapport, der die Wand mit einem durchsichtigen, bewegten Muster überzieht. Die Wanddekoration befand sich in einem Haus, in dem Mosaiken des 1., 2. und frühen 3. Jhs. gefunden wurden. Faßt man die fludrige, unexakte Blattform der Ranke ins Auge, den harten Gegensatz zwischen den roten Tondirahmen und dem Blau des Grundes, die offensichtliche Formauflösung bei dem gleichzeitigen Versuch einer Geometrisierung, so möchte man eine Datierung in severische Zeit am ehesten für wahrscheinlich halten und annehmen, daß die Wanddekoration zugleich mit der Verlegung der spätesten Mosaiken des Hauses ausgeführt wurde.

Calza-Squarciapino 104 Nr. 2 (1. Jhr nach Chr.). van Essen, Bull. Com. 76 (1956/58) 168. Zu den Mosaiken der Domus fulminata: Becatti, Mosaici 104 ff. Taf. 55. 67. A.

3174 Wandmalereifragment, Odysseus und die Sirenen 3

Gefunden in Ostia, Prospetto al mare an der Porta Marina. L 0,87 m; H 0,83 m. Inv. 10 107.

Odysseus hat sich in seinem hochbordigen Schiff an den Mastbaum binden lassen, um vom Gesang der Sirenen nicht verführt zu werden. Seine Ohren sind nicht mit Wachs verstopft wie die seiner Gefährten, die wir hinter ihren Schilden gedeckt an den langen Riemen sehen. In gleichmäßigem Takt rudern sie das Schiff voran. Das große Segel an der gekrümmten Rahe ist gereift, weil das Schiff vorsichtig durch die Enge der Charybdis lavieren muß, die gegenüber vom Sirenenfelsen lag.

Zwei riesige Fische und ein Krake mit glotzenden Augen bevölkern das Meer und deuten die Gefahren an, die die Schiffer umlagern. Das Ganze ließ sich in der allegorienfreundlichen Spätantike als ein Bild der Lebensreise deuten, auf der der weise Dulder den Verlockungen des Bösen widersteht und sein Lebensschiff sicher durch alle Gefährdungen steuert. Die großteilig einheitlichen Formen, die Umrandung der Bildgegenstände mit einem roten oder schwarzen Saum, die unräumliche und unkörperliche Wiedergabe der Einzelheiten, z. B. die die Ruder andeutenden Farbstriche, datieren das Bild in die zweite Hälfte des 3. Jhs. nach Chr.

Calza-Squarciapino 104 Nr. 3. Vlad Borelli, Boll. d'Arte 61 (1956) 292 Abb. 4. O. Touchefeu-Meynier, Thèmes odysseens dans l'Art antique 167 Nr. 300. A.

3175 Drei Fragmente einer Wandmalerei mit Szenen vor Gericht 4-6

Gefunden in Ostia in einem öffentlichen Gebäude des Caseggiato di Ercolo. Inv. 10 097: L 0,27 m; H 0,23 m. Inv. 10 098: L 1,18 m; H 0,79 m. Inv. 10 099: L 0,89 m; H 0,81 m.

Die drei Wandmalereifragmente führen in lebhaft gestalteten Ausschnitten Szenen antiker Rechtsprechung vor Augen. Das linke der beiden größeren Fragmente (Mus. Nr. 5) ist wegen der sprechenden Gesten der dem Richter auf hohem Tribunal vorgeführten Personen nicht schwer zu deuten. Es geht um einen zerbrochenen Krug, der als *corpus delicti* am Boden zwischen den streitenden Parteien liegt. Der eine der beiden Männer deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf sein Auge in einer Gebärde, die heute der Südländer noch verwendet, um Schauen anzudeuten, so als wolle er sagen, er habe selbst mit eigenen Augen gesehen, wie der andere die Amphora zerbrochen hat, während jener sich offenbar mit erhobenem Arm verschwört, er sei es nicht gewesen. Die heftige Bewegung des mit wehendem Gewand nach vorn stürmenden Anklägers und die beschwörende Haltung des anderen, der ehrerbietig vor dem Richter zurückweicht, aber den Blick vertrauensvoll auf ihn gerichtet hat, verdeutlichen die Leidenschaftlichkeit der Auseinandersetzung. Der Richter scheint mit lässig überkreuzten Beinen in einer Stellung gesessen zu haben, die zum Ausdruck bringt, wie er die Argumente abwägt. An Farben scheinen vor allem verschiedene Tönungen des Ocker vom dunklen Braunrot bis zum hellen Gelb sowie Deckweiß verwendet. Die mit großen Flächen und Formen arbeitende Malerei auf weißem Grund, der durch braunrote Streifen in Felder eingeteilt ist, wirkt deshalb ziemlich monochrom. Eine einfache, ausdrucksstarke Form wird angestrebt, wie sie charakteristisch ist für die gallienische Zeit. Auch die lange, eckige Form des Kopfes, in dem weiß gemalte Glanzlichter die Einzelformen in negativer Weise hervorheben, spricht für diese Datierung.

Die beiden anderen Fragmente entziehen sich vorläufig einer sicheren Deutung. Auf dem größeren rechts (Mus. Nr. 6) steht eine Bäuerin mit hängenden Armen in ihren Kapuzenmantel gehüllt vor dem Richter auf hohem Suggestus (Rednerbühne), der zur Erläuterung seines Spruches die Rechte hebt. Hinter dem Richter wird ein Amtsdienster sichtbar, vor ihm steht eine tiefe Schale am Boden. Ein Mann, dessen Oberkörper verloren ist, hält über die Schale einen Gegenstand, der wie ein Schlauch aussieht. Vielleicht will er eine Flüssigkeit daraus in die Schale gießen. Man könnte sich dann vorstellen, daß der Streit um den Inhalt des Schlauches geht, bei dessen Kauf sich der Kläger vielleicht betrogen fühlte. Sicherheit darüber könnte man aber wohl nur gewinnen, wenn es gelänge, die eigentümlichen grünen Linien über der Hand mit dem vermeintlichen Schlauch zu deuten.

Das kleinste Fragment zeigt ein flach auf dem Bauch liegendes Kind, über das sich ein Mann beugt. Er packt es an den Füßen und holt mit hochgeworfenem rechtem Arm zum Schlage gegen den Kinderkörper aus. Man wollte darin eine Züchtigung des Kindes erkennen. Aber dann brauchte sich der Mann nicht so weit nach vorne zu beugen. So scheint es eher, als drohe er mit einem Hieb das Kind zerteilen zu

wollen, und dann wäre die ganze Szene als eine Art salomonischen Urteils zu deuten, wie es in ähnlicher Form auch anderweitig begegnet. Die Darstellung würde sich dann zwanglos in diese Serie typischer Gerichtsfälle einordnen, die wohl in der Zeit Galliens auf die Wände eines öffentlichen Gebäudes in Ostia gemalt wurden.

Calza-Squarciapino 105f. Nr. 4-6 Abb. 59. Vermaseren, Latomus 18 (1959) 744 ff. Taf. 42, 2. A.

Rechts daneben, davor und in der Mitte des hinteren Teils des Saales:

3176 Gruppe fragmentierter Mosaikbilder 7. 8. 24. 26. 44
Ausgegraben als Streufunde im Bereich der Nekropole auf der Isola Sacra
Inv. 146: l. Fragment H 0,315 m; Br 0,22 m; r. Fragment H 0,24 m; Br 16,5
m. Inv. 144: H 0,59 m; Br 0,42 m. Inv. 143: H 0,57 m; Br 0,51 m. Inv. 145:
H 0,57 m; Br 0,52 m. Inv. 147: H 0,34 m; Br 0,30 m.

Diese auf Terrakottaplatten (besonders deutlich Mus. Nr. 26) gearbeiteten Mosaiken sind sogenannte Emblemata, das heißt Einsatzstücke, die beliebig verwendet werden konnten. Keines der vorliegenden Exemplare wurde in situ gefunden. Im Gegensatz zur Annahme des Ausgräbers, der in ihnen Mittelstücke von Fußböden sah, halte ich eine solche Anbringung für unwahrscheinlich. Ein Grabbau der Nekropole unter St. Peter in Rom zeigt an der Fassade ein solches Mosaik noch an Ort und Stelle. Eine entsprechende Verwendung als Wandschmuck wird auch für die vorliegenden Felder anzunehmen sein. Die Darstellungen zeigen zumeist mythologische Motive. Mus. Nr. 7 wird neuerdings als Reinigung des Augiasstalles durch Hercules gedeutet, Mus. Nr. 8 zeigt ihn als Bändiger der Rosse des Diomedes. Mus. Nr. 24 stellt einen Meerthiasos mit Nereide und Triton dar, Mus. Nr. 26 verschiedene Fische und Mus. Nr. 44 einen Reiter. Im einzelnen sind diese Mosaiken außerhalb ihres originalen Zusammenhanges nicht genauer datierbar. Mus. Nr. 44, das kleinste und feinste unter ihnen, gehört wohl noch in das 1. Jh. nach Chr.

Calza-Squarciapino 106f. Nr. 7, 8; 112 Nr. 24 Abb. 55; 113 Nr. 26; 121 Nr. 44. G. Calza, La Necropoli del Porto di Roma nell' Isola Sacra 177 ff. Abb. 88-91. Bécatti, *Mosaici* 319, 325 Anm. 181. Squarciapino, *Arch. Class.* 10 (1958) 106 ff. Taf. 35, 1 (zu Mus. Nr. 7). Emblemata als Wandschmuck in situ: J. Toyonbo-J. Ward Perkins, *The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations* 71f. Taf. 19. L'Orange in: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend jr.* 10 Taf. 3, 3. Weitere Beispiele: Parlasca, *Gnomon* 38 (1966) 832. Vgl. ein ähnliches Emblemata mit der Bezeichnung des kretischen Stiers durch Hercules in Krakau: St. S. Komornicki, *Muzeum Książęcy Czartoryskich* 7 Nr. 25 m. Tafelabb. (Inv. VII 1214; 50, 3 × 50,8 cm). P.

Davor auf dem Ständer:

3177 Wandmalereifragment, Mercur 23
Gefunden in Ostia, Reg. IV, Ins. V 8, Insula dell' Aquila. L 1,29 m; H 0,52 m.
Inv. 10 112.

Die Figur Mercuris, mit großem caduceus und dem Geldbeutel der Händler als Schutzgott der Gewerbetreibenden dargestellt, gehört nach Auffassung und Stil zu den Göttergestalten auf weißem Grund Nr.

3182. Die Breitschultrigkeit, die feisten Arme und Schenkel, die langen Beine, der kurze Rumpf und die schmalen Hüften zeigen die Übertreibung eines vulgären Körperideals nach dem Vorbild von Athletentypen wie denen auf Mosaiken aus den Caracallathermen (Nr. 1028. 2478), das den Ostienser Kaufleuten in der Spätzeit gefallen mochte. Um die Mitte des 3. Jhs. nach Chr. entstanden.

Calza-Squarciapino 112 Nr. 23. Becatti in Seavi di Ostia I 158. van Essen, Bull. Com. 76 (1956/58) 177. A.

Auf der Vorderseite des Ständers:

3178 Wandmosaik, Toter auf einer Kline 25

Gefunden auf der Isola Sacra (Grab 88). L 1,24 m und 0,32 m; größte H 0,34 m. Inv. 10 126.

Die konkave Oberfläche des Mosaiks diente als Verkleidung eines Wandgrabes (Arcosolium). Dargestellt ist der auf einer Kline gelagerte Tote, dem sich eine nackte männliche Gestalt nähert. An den Seiten sieht man zwei Vögel und locker über den Hintergrund verstreute Blüten. Diese sind auch in der sepulkralen Wandmalerei geläufige Motive, mit denen die überirdische Sphäre charakterisiert werden soll. Man beachte den thematischen Zusammenhang zu entsprechenden rundplastischen Wiedergaben der Toten als Deckelfiguren von Sarkophagen oder eingebauten Grabnischen (siehe oben Nr. 3130 und Nr. 3003). Als Wandmosaik ist diese Szene singulär. 3. Jh. nach Chr. Vergleiche Nr. 3183.

Calza-Squarciapino 112f. Nr. 25. G. Calza, La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra 165f. Becatti, Mosaici 293f. M. Bonicatti, Studi di Storia dell'Arte sulla tarda Antichità e sull'alto Medioevo 277f. Abb. 295. Vgl. dasselbe Motiv auf einer spätantiken Grabdeckplatte mit Mosaik aus Henchir-Thina (Tunesien): Reinach, Rép. de Peinture 245, 8. J. W. Salomonson, Rom in Karthago, Mosaiken aus Tunesien, Ausstellung Köln 1964, 37f. Nr. 19 Abb. 31-33. Ferner ein Mosaik in Spalato: M. A. Levi, Roma antica (Società e Costume) Abb. S. 427. D. Mano-Zissi in La Mosaïque Gréco-Romaine, Paris 29. 8.-3. 9. 1963, 290f. Abb. 13. P.

Rechts daneben:

3179 Steinintarsia mit Tierkampfszene 9

Gefunden 1938-1942 vor der Porta Marina in einem Saal, der sich zum Piazzale porticato öffnet. L 2,115 m; H 1,20 m. Inv. 128.

Das ausgestellte Feld gehört zu einer großartigen Wanddekoration gleicher Technik, deren Rekonstruktion bereits abgeschlossen ist. Die Darstellung zeigt einen Löwen, der einen Esel reißt. Man vergleiche die sehr ähnlichen Motive der Intarsien aus der Basilica des Iunius Bassus im Konservatorienpalast (Nr. 1803). Die Körpermodellierung und das Fell des Löwen sind sehr lebendig in überaus geschickter Ausnutzung der natürlichen Farbschattierungen des Steinmaterials herausgearbeitet. Um Rumpf und Hals des Tieres ist ein mit bunten Steinen verziertes Band geschlungen. Dieser Fund ist als

etwas jüngere Parallele – gegen Ende des 4. Jhs. nach Chr. – der genannten Wanddekoration aus der Basilica des Iunius Bassus von großer Bedeutung.

Anschließend an diesen Raum ist ein Anbaugeplant, der zur Aufnahme der im Laufe der gesamten in den letzten Jahren restaurierten Intarsia-Dekorationen bestimmt ist.

Calza-Squarciapino 107 Nr. 9 Abb. 56 (früherer Zustand des vorliegenden, bereits seit längerer Zeit zusammengesetzten Teilstücks). Enc. Arte Ant. IV 132 s.v. Incrostazione (Becatti). G. Becatti, Edificio con Opus sectile fuori Porta Marina (Seavi di Ostia VI). Dohrn, Röm. Mitt. 72 (1965) 134. P.

Dahinter:

3180 Wandmalereifragmente, Szenen aus dem Landleben 10a.b.c

Gefunden in der Domus del Ninfeo am Decumanus in der Nähe der Porta Marina. Inv. 10085: L 2,04 m; H 0,65 m. Inv. 10086: L 1,90 m; H 0,95 m. Inv. 10087: L 1,54 m; H 1,03 m.

Die Freskenfragmente stammen von der Dekoration der Eingangshalle eines der reichen spätantiken Häuser in Ostia, das gewiß einem Dominus, einem der großen Grundbesitzer, gehörte. Denn wir sehen in den abwechselnd breiten und schmalen, von kräftigen roten Streifen gerahmten Feldern über einem Sockel, der eine Marmorinkrustation aus schmalen Platten nachahmt, Männer in bäuerlicher Tracht – kurzer gegürteter Tunica, Lederschuhen und an Knien und Fesseln geschnürten Strümpfen aus Stoff, sogenannten tibialia, – gleichmäßigen Schrittes durch eine mit kurzen Gras- und Krautbüscheln bewachsene Landschaft vorangehen. Auf zwei Fragmenten sind nur die Beine von den Knien an erhalten, aber man glaubt dem schweren Schritt anzusehen, daß die Männer vornübergebeugt Lasten tragen. Auf dem dritten, höchst merkwürdigen Fragment geht ein kleiner, mit grüner Pelerine, dem sogenannten cucullus, über der kurzen, braunvioletten Tunica bekleideter Mann leichtfüßiger als die übrigen Männer hinter einer riesigen, nur im unteren Teil erhaltenen Gestalt her. Sie ist in ein langes, blaßblaues Gewand aus feinem Stoff gekleidet, dessen Längsnaht mit einer schwarzen Borte verziert ist. An dieser läuft ein tupfenartiges schwarzes Muster entlang. Schwarze Tupfen finden sich auch auf dem Gewande vorn in Höhe der Knie. Hinter dem Bauer mit dem cucullus wird noch eine weitere, ähnlich große Gestalt in blaßblauem Gewand mit schwarzen Tupfen sichtbar, die von dem rahmenden Streifen halb verdeckt ist. Da auf antiken Kalenderbildern der Februar in ähnlicher Gestaltung erscheint, ist man geneigt, in den über blumenbestandene Felder weit ausschreitenden, rätselhaften Figuren die Personifikationen von Monaten oder Jahreszeiten zu erkennen. Auf den Wänden, von denen die Fragmente stammen, stand jedenfalls genügend Platz für einen Monats- oder Jahreszeitenzyklus zur Verfügung. Die ländlichen Szenen werden noch durch ein schmales, mit besonderen Zierrahmen eingefäßtes Bildfeld ergänzt, wo man zwei

an den Beinen gefesselte Hühner am Boden liegen sieht. Die wahrscheinlichste Erklärung des Bildschmucks ist daher, daß hier Landarbeiter (*villici*) ihrem Patronus in der Stadt die im Laufe der Jahreszeiten gesammelten Früchte des Feldes überbringen. Wir sehen in den Wandmalereien den repräsentativen Schmuck für die Eingangshalle eines Herrenhauses, der eine Vorstufe zu den gabenbringenden Würdenträgern und Heiligen der byzantinischen Kunst darstellt. Gemalt ist das Ganze mit kräftigen, harten Strichen, aber mit matten Farben in einer sachlichen Manier und ohne große Kunstfertigkeit. Der Bildraum ist flach und abstrakt, die landschaftlichen Elemente dienen eher zur Füllung des im übrigen weiß gehaltenen Grundes und zur Klärung des Inhaltes als zur Gestaltung des Raumes. Zu datieren sind die Fresken wie das Haus, dessen ursprünglichen Schmuck sie darstellten, in die erste Hälfte des 4. Jhs. nach Chr.

Calza-Squarciapino 107 f. Nr. 10 (Ende 4. Jh. nach Chr.). Becatti, *Boll. d'Arte* 33 (1948) 208 ff. Zur Frage der Personifikationen von Monaten oder Jahreszeiten vgl. die Beispiele bei H. Stein, *Le Calendrier de 354* und G. M. Hammann, *The Season Sarcophagus* in *Dumbarton Oaks*. A.

Hinter der Scherwand, den ganzen hinteren Teil des Saales füllend:

3181 Wandmalereifragmente aus Gräbern der Isola Sacra

- 27: Putto, aus Grab 55. L 0,32 m; H 0,47 m. Inv. 10 144.
 28: Bemalte Grabnische, Satyr, aus Grab 77. L 0,56 m; H 0,57 m. Inv. 10 041.
 29: Verstorbener mit Kind, das ihm ein Tablett reicht, aus Grab 87. L 0,46 m; H 0,765 m. Inv. 10 037.
 30: Hylas unter den Nymphen, aus Grab 90. L 1,23 m; H 0,66 m. Inv. 10 124.
 31: Hirschjagd, aus Grab 24. L 1,85 m; H 0,82 m. Inv. 10 122.
 32: Arcosolium, Meeresszene, aus Grab 27. L 1,92 m; H 0,58 m. Inv. 10 123.
 33: Venus. L 0,49 m; H 0,64 m. Inv. 10 044.
 34: Artemis, aus Grab 90. L 0,38 m; H 0,66 m. Inv. 10 042.
 35: Mars und Venus, aus Grab 30. L 0,65 m; H 0,84 m. Inv. 10 119.
 36: Pfauen, aus Grab 25. L 2,30 m; H 0,65 m. Inv. 10 118.
 37: Iuppiter und Iuno (?), aus Grab 30. L 0,50 m; H 0,56 m. Inv. 10 117.
 38: Arcosolium, Circusszene, aus Grab 24 (?). L 2,15 m; H 0,69 m. Inv. 10 091.
 39: Venatio. L 1,04 m; H 0,52 m. Inv. 10 843.
 40: Thisbe, aus Grab 87. L 0,35 m; H 0,54 m. Inv. 10 115.
 41. 42: Tondi mit Jahreszeiten (Frühling, Winter), aus Grab 93. Dm 0,305 m, 0,505 m. Inv. 10 043. 10 042.
 43: Arcosolium, Putto und Enten, aus Grab 26. L 1,56 m; H 0,73 m. Inv. 10 125.
 46: Grabnische, Cassandra, aus Grab 87. L 0,70 m; H 1,29 m; Tiefe 0,735 m. Inv. 10 114.
 47: Deckenmalerei eines Grabes, aus Grab 143. L 1,50 m; Tiefe 1,56 m. Inv. 10 113.

Die im hinteren Teil des Saales zusammengestellten Wandmalereifragmente stammen aus der Nekropole auf der Isola Sacra. Die Re-

konstruktion eines Grabes, dessen Fragmente unter Nr. 47 in der Kammer seitlich vom Durchgang zu Saal VII ausgestellt sind, kann eine Vorstellung davon geben, an welcher Stelle in den Grabdekorationen die einzelnen Fragmente ursprünglich ihren Platz hatten. Man unterscheidet die langgestreckten, halbbrunden Arcosolien, vielfach mit gewölbter Malfäche (31, 32, 36, 38, 39, 43), die runden (35, 37) oder eckigen (46) Nischen für die Urnen, glatte Wandstücke (27, 28, 29, 30, 33, 34, 40) und Tondi im Gewölbe (41, 42). Inhaltlich findet man mythische Szenen, wie den Raub des Hylas (30), die Heilige Hochzeit von Iuppiter und Iuno (37), den Tod von Pyramus und Thisbe (40), Cassandra (46), Götterfiguren, z. B. Venus (33), Artemis (34), Mars und Venus (35) oder Jahreszeiten (27, 41, 42), Jagdszenen (31, 38, 39) und Seelandschaften (32, 43), die wohl auf die Vorstellung von den Inseln der Seligen anspielen sollen. Letztere gehören zu den reizvollsten und am besten erhaltenen Fragmenten; besonders zu erwähnen ist das entzückende Bild (43) einer sumpfigen, mit Grasbüscheln bewachsenen Landschaft, in deren Mitte auf einem Stein in komischer Balance ein geflügelter Putto steht und in die Hände klatscht, während buntgefiederte Enten im Wasser planschen. Zwei Enten sind in pendantartiger Stellung rechts und links auf Steine, die aus dem Wasser herausragen, gestiegen; über diesen beiden erkennt man ein mit feinen grünen Strichen gezeichnetes weitmaschiges Netz nicht völlig klarer Bedeutung. Zwischen der rechten Ente und dem Putto schwimmt ein großes Entenpaar ruhig dahin, links setzt eine Ente zum Fluge an. Vielleicht ist mit dem Ganzen der winterliche Entenfang gemeint, auf den auch die Enten in den Händen der den Winter darstellenden Jahreszeiteneroten anspielen. Die Sumpflandschaft mit Enten setzte sich in der Mitte oben in kleinerem Maßstab fort.

Wohl erhalten und von dekorativer Pracht ist auch das Arcosolium 36 mit zwei großen Pfauen zu Seiten einer Vase mit Früchten. Da das Fleisch der Pfauen als unverweslich galt, waren sie ein Symbol der Unsterblichkeit. Trotz des verblaßten Zustandes verdient auch das Arcosolium 39 Beachtung, das Venatores im Kampf gegen Löwen im Circus darstellt. Die Männer – einer zu Pferde (fast ganz zerstört), einer zu Fuß – gehen mit Speeren auf die sie umkreisenden Bestien los, von denen eine rechts oben schon niedergestreckt ist. Man ahnt mehr, als daß man es noch sehen kann, wie lebendig die mächtigen Tiere ausgeführt waren. Zeitlich reichen die Grabmalereien, von denen die frühesten durch Ziegelstempel in hadrianische Zeit datiert sind, bis in die zweite Hälfte des 3. Jhs. Man kann das Schwinden der plastischen Kraft und den Beginn einer neuen, großteiligen und flächig abstrakten Form beobachten.

G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma nell' Isola Sacra* 97 ff. Calza-Squarciapino 113 ff. Nr. 27–43. 46. 47 Abb. 58 (= Nr. 35). 60 (= Nr. 43). A.

Auf der anderen Seite der Scherwand und an der Längswand:

3182 Wandmalereifragmente, Hercules und Bacchus (?) 11. 12

Gefunden 1937 in der Nekropole vor der Porta Laurentina bei Ostia. Male-
reien zweier aneinandergrenzender Wände des Grabes 27 an der parallel zur
Via Laurentina verlaufenden Via Cimiteriale. Inv. 155: L 0,80 m; H 0,92 m.
Inv. 10 111: L 0,73 m; H 0,60 m.

Vor der riesigen statuarischen Gestalt eines Hercules, der Keule und
Löwenfell im rechten Arm trägt und mit der Linken einen Kantharos
so hält, als wolle er eine Spende ausgießen, steht ein um mehr als
die Hälfte kleiner gebildeter bärtiger Mann in weißem Gewand. Er
nimmt Weihrauch aus einem Kästchen in der Linken und legt Körner
zur Verehrung des göttlichen Helden auf ein Thymiaterion. Auf dem
Freskenfragment der links anschließenden Wand ist eine weitere große
Göttergestalt wiedergegeben, jugendlich und mit vollen Haaren, in
denen ein Kranz, vielleicht aus Weinlaub, liegt. Um den Hals trägt er
einen Torques und hält in der Linken einen Weinschlauch. Auch er
hat ein Spendegefäß, eine Patera, in der Rechten; man darf also
wohl Bacchus in ihm erkennen, den der Grabinhaber neben Hercules
als seinen Schutzgott verehrte. Die stilistische Verwandtschaft der Fi-
guren mit denen im Cubicolo inferiore des Hypogäums der Aurelier an
dem Viale Manzoni in Rom legen eine Datierung in den Beginn des
3. Jhs. nach Chr. nahe.

Calza-Squarciapino 108 Nr. 11. 12 (Mercur mit Beutel). G. Calza, Not. Scavi 1938,
65f. Zum Hypogäum der Aurelier: Prop.-Kunstgesch. II 211f. Abb. 144b (Andreae).
A.

3183 Wandmalerei, Verstorbener auf einer Kline 13

Gefunden 1937 in Grab 17 an der Nekropole der Via Laurentina bei Ostia.
L 0,91 m; H 0,45 m. Inv. 10 108.

Wie auf Sarkophagen (Nr. 1014), Grabreliefs (Nr. 1075) und Mo-
saiken (Nr. 3178), so finden wir auch in Grabmalereien den Verstor-
benen auf der Kline beim Totenmahl dargestellt. Die unbeholfene
Perspektive der Kline und des bemalten Sehranks links, das Miß-
verhältnis zwischen filigranhaftem Gestell und schwerem Klingen-
aufbau und die Buntheit des Kolorits zeigen, daß die Malerei wie das
meiste aus den Gräbern von Ostia ein Werk der Volkskunst ist. Aber
die liebevolle Wiedergabe des Einzelnen und die Ernsthaftigkeit des
Bemühens lassen diese einfachen Malereien frisch und zukunftsträch-
tig erscheinen. Spätantoinisch.

Calza-Squarciapino 109 Nr. 13. G. Calza, Not. Scavi 1938, 55. A.

3184 Wandmalereifragment, Löwe und Nilszene 14

Gefunden 1935 in dem Grabbau 22 in der Via Laurentina bei Ostia. L
2,45 m; H 1,70 m. Inv. 142.

Ein im Lauf der ersten Hälfte des 2. Jhs. nach Chr. umgestalteter und
bald nach der Mitte des Jahrhunderts aufgelassener Grabbau vor den
Toren Ostias war mit einer Wandmalerei in zwei Zonen übereinander

geschmückt. Die obere zeigt einen furchterregenden Löwen mit einem
blutigen Stierkopf zwischen den Pranken, während sich in der unteren
eine Nilszene – bootfahrende Pygmäen, Wasservogel und Krokodil
im Schilf – ausbreitet. Von den Pygmäen im Schilf reitet links einer
auf einer Ente. Er hält ein Tragholz über der Schulter, von dessen bei-
den Enden Gegenstände herabhängen, die man vielleicht als erjagte
Wasservogel deuten kann. Auf dem Kopf trägt er eine komische
grüne Kopfbedeckung, wie sie auch die beiden Pygmäen im Boote
rechts aufgesetzt haben. Von diesen pißt der eine über den Bootsrand
ins Wasser, der andere winkt dem Entenreiter zu. Rechts sieht man
im Schilf ein Krokodil, links eine flatternde Ente. Getrennt wird die
Nillandschaft von der oberen Zone durch einen grünlich-braunen,
mit breitem Pinsel hingestrichenen Bodenstreifen, der vom Blut
des zerrissenen Stiers rot gefärbt ist. In der oberen Zone ist durch
einen Baum und Büsche Landschaft angedeutet. Links sieht man
noch die dünnen Vorderbeine eines Tieres mit braunem Fell und
zweizehigem Huf. Die Darstellung des reißenden Tieres in der
Mitte hat in ihrem cruden Realismus etwas Groteskes; die wollige
Mähne um das verzerrte Löwengesicht, von dessen Maul das Blut her-
abtrief, und die gezackte Zahnreihe, die Stumpfnase, die kreisrunden
Augen, die mit einzelnen Strichen angegebenen Fellhaare. Auch die
Formung des Stierkopfes, der – obwohl vom Rumpf getrennt und
eines Hornes verlustig gegangen – den Betrachter aus weit aufgeris-
senen Augen anstarrt, zeigt, daß hier mit inadäquaten Mitteln um
eine neue Form gerungen wird. Die Malerei ist ein Werk der Volks-
kunst, das läßt auch die ganz in hellenistisch-römischer Tradition
stehende Nilszene der unteren Zone erkennen, deren eschatologi-
sche Bedeutung vielleicht durch die Vorstellung von Ägypten als
einem Land der Götter und Toten erklärt wird. Aber in dem Lö-
wenbild, diesem uralten Gleichnis des alles dahinfließenden Todes,
klingt ein neuer Ton an, der sich in Zukunft auch auf der Ebene der
großen Kunst Gehör verschaffen sollte. Es ist ein neuer Expressionis-
mus, dem es auf die Nachdrücklichkeit der Aussage, nicht auf die
Wiedergabe einer körperlichen Realität ankommt.

Calza-Squarciapino 109 Nr. 14 Abb. 57. G. Calza, Bull. Com. 64 (1936) 11. M. Borda,
La Pittura Romana 285. Prop.-Kunstgesch. II Abb. 140 (Andreae). Zu den Nilszenen
vgl. Nr. 2128. 2403. 2481. 3312. A.

3185 Wandmalereifragment, Hypnos 15

Gefunden 1935 in Grab 9 der Nekropole an der Via Laurentina bei Ostia.
L 0,45 m; H 0,915 m. Inv. 196.

Unter den Grabmalereien Ostias ist diese Flügelgestalt von ungewöh-
nlicher Qualität. Sie trägt ein kurzes, buntes Gewand, Hosen und Man-
tel, läßt mit geschlossenen Augen das Kinn auf dem linken, im Ellen-
bogen aufgestützten Arm ruhen und lehnt sich auf die umgekehrte
Fackel. Da die Figur neben einem Girlandenbogen steht, möchte

man schließen, daß sie ein Pendant auf der anderen Seite hatte. Das ist auch deshalb wahrscheinlich, weil man in der erhaltenen Figur den Schlaf erkennen kann, dem auf der anderen Seite der Tod entsprochen haben muß. Das Brüderpaar Hypnos und Thanatos, die bereits in der Ilias (14, 231 und 16, 672-682; vgl. Hesiod, Theogonie 212) die Helden zu Grabe tragen, begegnet auch auf anderen römischen Grabmälern. Vergleicht man das Antlitz des Hypnos mit der Fleckenmalerei von Nr. 3182, so erkennt man die noch stärker plastisch geprägte Formensprache, die soeben beginnt, sich expressiv aufzulösen. Die Malerei wird daher an die Grenze des Stilwandels in der spät-antoninischen Kunst um 160 bis 170 nach Chr. zu datieren sein.

Calza-Squarciapino 109 Nr. 15. G. Calza, Not. Scavi 1933, 51. Cumont, Symbolisme 410. A.

3186 Wandmalereifragment, Silvanus

16

Gefunden 1914/15 in einem privaten Kultraum an der Via di Diana in Ostia. L 0,95 m; H 1,23 m. Inv. 156.

Die Wandmalerei in breit gerahmtem weißem Feld, die den Vegetationsgott Silvanus, von einem Tiger begleitet, bei einer Anathemsäule darstellt, ist von besonderem Interesse, weil sie durch ein aufs Jahr 215 datiertes Graffito (rechts neben der linken Hand des Gottes) einen festen terminus ante quem besitzt. Haar und Barttracht erinnern an Commodus (vgl. Nr. 3066. 3069), so daß man die Ausführung des leider recht qualitätlosen Bildes noch in das letzte Jahrzehnt des 2. Jhs. nach Chr. datieren muß. Der Gott ist durch seine üblichen Attribute, die Rebensichel in der Rechten, den Pinienzweig in der Linken und den Fransenmantel, den er hier in Anlehnung an die bäuerliche Tracht der Zeit trägt, gekennzeichnet. Ein Verehrer hat ihn in einer Art Privatkapelle seines Hauses als Schutzgott an die Wand gemalt. Vergleiche die Mosaiknische Nr. 1145.

Calza-Squarciapino 110 Nr. 16. G. Calza, Not. Scavi 1915, 246 ff. Abb. 8. F. Wirth, Röm. Wandmalerei 145 f. van Essen, Bull. Com. 76 (1956/58) 172. R. Calza, Ostia 220. Das Graffito des Jahres 215: C. I. L. XIV 4530. A.

3187 Wandmalereifragmente mit Göttergestalten

17. 18

Gefunden in den Horrea dell'Artemide. Inv. 10 092: L 1,49 m; H 0,55 m. Inv. 10 093: L 2,59 m; H 1,06 m.

In dem großen Lagerhaus westlich vom Caseggiato di Ercole, den sogenannten Horrea dell'Artemide, waren die Wände in der seit dem ausgehenden 2. Jh. üblichen Weise durch breite rote Bänder in Felder eingeteilt, in denen verschiedene Göttergestalten in mehr oder weniger ausgeführter Umgebung wiedergegeben waren. Die drei Figuren auf dem kleineren Fragment (Inv. 10092) lassen sich nicht eindeutig benennen. Wenn man die schlecht erhaltenen Attribute richtig erkennt, dürfte man auf Iuppiter (mit Blitzbündel?), Minerva, von deren Schwert man rechts noch das Ende der Scheide ausmachen kann, und Mars, der sich auf seinen Speer stützt, schließen. Auf dem größeren

Fragment (Inv. 10093) sind links Bacchus mit dem Panther und rechts Diana in einer von Wild belebten Landschaft dargestellt, in der Terra Mater aus dem Boden auftaucht. Auf dem Wandsockel waren Grasbüschel und Vögel dargestellt. Die, nach den Farben und den Einzelformen zu urteilen, an der Wende vom 2. zum 3. Jh. entstandenen Wandmalereien erweisen die allgemeine Bedeutung der Schutzgötter auch in spätantiker Zeit. Die kräftige und warme Pinselmalerei erreicht im Vergleich zu den übrigen ostiensischen Malereien beachtliche Effekte durch eine aus der klassischen Tradition geschöpfte Wiedergabe von Licht und weichen Schatten, die im Gegensatz steht zu der isolierenden Aufreihung der Figuren in einem unzusammenhängenden flächigen Bildraum und zu der verschiedenen Maßstäblichkeit von Göttern und Tieren.

Calza-Squarciapino 110 Nr. 17. 18. A.

3188 Wandmalereifragmente, Lar mit Schlangen

Herkunft unbekannt. Inv. 10 106: L 0,78 m; H 0,58 m. Inv. 10 084: L 0,91 m; H 0,63 m.

Laren, jene im Akt des Spendens wiedergegebenen römischen Hausgötter mit den in Schlangenform vorgestellten guten Hausgeistern, kennen wir sehr häufig aus den Häusern Pompejis. In Ostia dürften sie nicht weniger zahlreich gewesen sein, sind allerdings nicht erhalten (vgl. jedoch die Statuetten Nr. 3168). Umso dankbarer muß man für diesen Rest sein, der eine Vorstellung von den mit Malerei geschmückten Hausaltären der Hafenstadt Roms geben kann. Im Typus sind sie den campanischen nächst verwandt, und da die Lararien von Ostia schwerlich von jenen abhängen, wird man vermuten dürfen, daß die gemeinsame Quelle für beide Rom war. Die Frisur der vollen Haare mit den zu einem Kranz gelegten ondulierten Locken, die niedrige Stirn mit der waagerechten Brauenlinie, die lange, schmale Nase und der scharfgeschnittene Mund des Laren erinnern an die Porträts des ersten Jahrzehnts des 3. Jhs. nach Chr., womit auch die Buntheit der Farben und die Bewegtheit des Umrisses übereinstimmen.

Das Fragment (Inv. 10 084) mit dem in schematischen Zügen gemalten Pirol auf einem Blätterbüschel und den Resten von Schlangenwindungen muß zu einer ähnlichen Darstellung gehört haben.

Unpubliziert. Zu den Lararien in Pompeji: G. K. Boyce, Corpus of the Lararia of Pompei, Mem. Am. Acad. 14 (1937). Zum Larenkult in Ostia: Floriani Squarciapino, Arch. Class. 4 (1952) 204 ff. Vgl. die Schlangen mit Genius im Mithräum dei Serpenti: G. Becatti, I Mitrei (Scavi di Ostia II). Taf. 23. A.

3189 Wandmalereifragment, Fortuna

Gefunden zwischen 1938 und 1942 in der Reg. IV, Ins. II 5 westlich vom Caseggiato di Ercole. Oberer Teil einer Wand in Giebelform. L 1,38 m; H 1,03 m. Inv. 10 097.

Das Wandmalereifragment füllte den oberen giebelartigen Teil einer Wand, wie man an dem dreieckigen Ausschnitt erkennen kann. Mit roten Pinselstreifen ist eine Art einfachster Aedicula angedeutet, in

die mit braungelben Farben fast monochrom die Figur einer Fortuna gemalt ist. Sie trägt ein sehr verblaßtes Füllhorn im linken Arm und stützt sich mit der Rechten auf das Steuerruder. Die Darstellung geht auf einen hellenistischen Typus zurück, ist aber trotz der starken Körperdrehung flächig wie eine Vignette auf den weißen Grund gesetzt. Das legt eine Datierung um die Mitte des 3. Jhs. nach Chr. nahe.

Unpubliziert. Zum Fortunakult: Enc. Arte Ant. III 726 ff. s. v. Fortuna (Floriana Squarciapino). A.

3190 Drei Wandmalereifragmente, Dekorationssystem im Felderstil 19a-c

Gefunden zwischen 1938 und 1942 in einem Caseggiato bei den Forumsthermen. Mus. Nr. 19a: L 0,84 m; H 1,44 m. Mus. Nr. 19b: L 0,81 m; H 1,45 m. Mus. Nr. 19c: L 1,30 m; H 1,95 m. Inv. 10 067.

Nach der Verschüttung der campanischen Städte 79 nach Chr. ist die römische Wanddekoration nur noch durch sporadische Beispiele belegt, die allerdings beweisen, daß bis zum Beginn der Spätantike kein wirklich neues Dekorationssystem im Sinne der sogenannten vier pompejanischen Stile mehr entwickelt wurde. Man beobachtet vielmehr ein manieristisches Nachleben der einmal geschaffenen Formen, das immer mehr zu einer Einteilung der Wände in untektionische, gerahmte Felder drängt. Einen Schritt auf diesem Wege stellt diese aus den Fragmenten noch einigermaßen kenntliche Wandbemalung eines kleinen Raumes dar. Die weiße Wand ist mit einem dünnen, nur durch die Verwendung einer kräftigen roten Farbe hervorgehobenen Dekorationssystem überzogen. Der Mittelteil der Wand ist in gleichmäßige Paneele mit rotem Rahmen eingeteilt, der von einer feinen schwarzen Linie begleitet wird. Bei Mus. Nr. 19b sieht man, daß die Paneele im Zentrum der Wände durch eine Aedicula unterbrochen wurden. Der obere Teil der Wand, der gegen den mittleren durch einen dreifachen Streifen abgesetzt ist, war hingegen friesartig gebildet. Man bemerkt also auch bei dieser Wanddekoration etwas von der ursprünglich griechischen Gliederung der Wand in einen tragenden und einen lastenden Teil, von der die Einteilung der pompejanischen Wände in eine Sockelzone, Orthostatenplatten und Fries ihren Ausgang nimmt. Aber hier ist alles linear geworden. Zarte unplastische Zweigranken, die nicht für eine Ansicht aus der Nähe berechnet sind, hängen von dem nur noch entwicklungs geschichtlich als solches zu verstehenden Gesims herab. In den Paneelen erscheinen flüchtig, aber mit dekorativem Sinn in Gelb und Rot hingepinselte groteske Tiere, geflügelte Greifen, die aus pflanzenartigen Voluten aufwachsen, Schwäne mit langem Hals und hochgestellten Flügeln, sinnentleerte Vignetten, bei denen man kaum an die heiligen Tiere Apollons denkt. — Durch den Vergleich mit zeitlich festgelegten Wanddekorationen in Ostia kann man dieses Beispiel um 150–160 nach Chr. datieren.

Calza-Squarciapino 111 Nr. 19. Zur Entwicklungsgeschichte der Wandmalerei in Ostia: B. M. Felletti Maj, Le Case dalle Volte dipinte e dalle Pareti gialle in Monum. di Pittura Antica III. Ostia 1/2, 32f. A.

3191 Wandmalereifragment, Meerdrache

20

Fundort und Herkunft unbekannt. L 0,38 m; H 0,36 m. Inv. 10 035.

Das kleine, vielleicht die Sockelzone einer Wand schmückende Bild eines Ketos ist eine mit raschen Pinselschlägen hingeworfene Skizze, die durch die eigenartige braungrüne Farbgebung und die sichere Zusammenordnung der Farbflecken anziehend wirkt. Da die Stilmittel nicht spezifisch sind, ist eine Datierung schwierig. Möglich ist ein solches Bildchen jederzeit nach dem neronisch-flavischen Impressionismus, in dem diese Stilmittel entwickelt wurden. Sollte die von anderen vorgeschlagene Datierung gegen Ende des 1. Jhs. nach Chr. das Richtige treffen, so wäre dies die früheste der hier zusammengetragenen Wandmalereien.

Calza-Squarciapino 111 Nr. 20.

A.

3192 Wandmalereifragment, Landschaftsvignette

21

Gefunden zwischen 1938 und 1942 im Caseggiato degli Aurighi. L 0,60 m; H 0,56 m. Inv. 10 103.

Auf die zur Andeutung des Himmels blau grundierte Fläche ist mit breitem Pinsel in rot eine unten kompakte, nach oben sich auflösende Schattenschicht gelegt, auf der in eiligen Strichen weißes Licht die Formen einer Sakrallandschaft eher suggeriert als andeutet: Impressionen einer ganz in negativen Formen, das heißt nur in den Lichtflecken auf den Gegenständen und Körpern wahrgenommenen Wirklichkeit. Derartige impressionistische Bildchen entwickelten sich in Rom aus der alexandrinischen Schnellmalerei weiter bis zu dieser abstrakten und manieristischen Form.— Severisch.

Calza-Squarciapino 111 Nr. 21. Levi, Ann. Sc. Atene 24/25 (1950) 269. van Essen, Bull. Com. 76 (1956/58) 173f.

A.

3193 Fragment einer Wanddekoration mit Vögeln

22

Gefunden in einem Grab an der Via Ostiense. L 1,82 m; H 0,77 m. Inv. 10 094.

Römische Grabepigramme sprechen davon, daß Vögel den Blütenhain des Elysiums beleben mögen. So finden sich in Gräbern bisweilen Bilder jener glücklichen Gefilde mit Blütenbüscheln und Vögeln. Die lanzettförmigen Blätter der schematisch mit dem Pinsel hingestrichenen Büschel sind mit dickerer oder dünnerer Farbe aufgetragen, so daß sie natürlicher wirken. Die Vögel, die mit ihren langen Zehen sich auf den Spitzen der Blätter halten, sind in dunklem Umriß gegeben, in den bunte Deckfedern, eine helle Brust, ein Farbpunkt für das Auge hineingemalt sind. Mit den illusionistisch durchgebildeten Vögeln im Gartensaal der Livia (Nr. 2486) haben diese Pinseleien des 3. Jhs. nach Chr. nur noch wenig gemein.

Calza-Squarciapino 111f. Nr. 22. Zu Grabepigrammen über die röm. Jenseitsvorstellungen vgl. Andrae, Grabkunst 63.

A.

klammer saß, die die Platte zusammenhielt; eine solche Art der Reparatur gibt es in der Antike häufig. Die nächsten Parallelen zu solch schmalen *cortinae pendulae* begegnen in Latium. Am verwandtesten ist das Exemplar aus Signia; aber auch die Stücke aus Ardea und Satricum lassen sich gut vergleichen.

Ciaseca, Not. Scavi 1959, 201 f. Abb. 54.1. Exemplare aus Latium: Andrén Taf. 123 II 8-II 9, 436 (Signia); Taf. 135 I 4, 472 (Ardea); Taf. 152 II 26, 518 (Satricum). D.

An der Rückwand, links:

3386 Antepagment mit gegenständigem Lotospalmettenband

Von Tempel A. Terrakotta. Zusammengesetzt und ergänzt. 0,64 m × 0,58 m.

Die Verkleidungsplatte ist aus einer Vielzahl von Fragmenten zusammengesetzt. Unansehnlich wie sie ist, verdient sie unser Interesse mehr aus technischen als aus ästhetischen Gründen. In einem der Nagellöcher steckt noch ein großer oxydierter Eisen Nagel, mit dem die Platte an dem Holzgebälk des Tempels befestigt war. Selbst in der ursprünglichen Farbenpracht ließen sich die kräftigen Nagelköpfe gewiß nicht übersehen. Sie mußten sogar um so auffälliger wirken, als die Dekoration flau ist und plastisch nur wenig hervortritt. Die Verkleidungsplatte hat zwar durch Feuer gelitten, aber sie war als Ersatzstück der Terrakottaverkleidung des Tempels A ohnehin schon nicht ansprechend. Denn die Kehle oben ist unscharf, die beiden Wülste sind schlaff, und das gegenständige Palmetten-Lotosknospenband unten ist ausdruckslos. Sobald eine Verkleidungsplatte schadhaft wurde, mußte sie möglichst rasch und billig ersetzt werden. Da machte man sich mit der Matrize wenig Mühe. — 4. Jh. vor Chr.

Ciaseca, Not. Scavi 1959, 210 f. Abb. 63.

D.

Museo Ostiense

Vor dem Museum links:

3387 Statue einer weiblichen Gottheit (Isis Pharia?) auf dem Bug eines Schiffes (?)

Gefunden im Dezember 1969 im Bereich der Isola Sacra (Besitz der Soc. G.I.G.O.M.), in der Nähe der Fossa traiana, in einem noch nicht ausgegrabenen Ruinenkomplex, der sicher zu einem wichtigen öffentlichen Gebäude aus der Kaiserzeit gehört. Kleinasiatischer „*bigio morato*“. Kopf, Arme und Fußspitzen (letztere waren wohl zusammen mit dem Attribut, auf das die Göttin das l. Bein setzte, aus einem Stück Marmor gearbeitet) fehlen und bestanden ursprünglich aus anderem, wahrscheinlich weißem Marmor; in den Ansatzstellen sind noch Gipsreste erhalten. Die Statue ist aus einem einzigen Block gearbeitet und hat eine flache, rundliche Plinthe, die wahrscheinlich in eine monumentale Basis eingelassen war. Gewand an vielen Stellen ausgebrochen, besonders an den Hüften, wo die wie vom Wind geblähten Falten verloren sind. Oberfläche besonders am Leib und an den Schenkeln verrieben; in den Gewandfalten Verkrustungen trotz Reinigung. Erhaltene H 2,09 m. Inv. 18141.

Die Göttin ist in lebhafter Bewegung nach vorn dargestellt. Der Chiton ist in der Taille gegürtet und fällt über die Hüften herab. Über dem Leib spannt er sich und läßt diesen plastisch durchscheinen. Dann umgibt er das Bein in tiefen, kurvigen Falten, die fast parallel und etwas schematisch verlaufen. Von den Schultern fiel ein Mantel, von dem ein breiter Wulst unter der Brust erhalten ist. An den Seiten blähte er sich wie ein Segel im Wind und spannte sich über der rechten Hüfte bis fast zum Knie, wo ein Zipfel mit einer Stütze festgehalten wurde. Eine andere Stütze befand sich auf der rechten Schulter; sie wird am ehesten mit dem Kopf verbunden gewesen sein. Das Spiel des Gewandes war auf der linken Hüfte ähnlich wie auf der rechten, aber gedämpfter. Der Oberkörper der Göttin ist in schwungvoller Bewegung vornübergeneigt und gleichzeitig leicht nach links gedreht. Die Arme folgten wohl dieser Bewegung und bildeten so ein Gegengewicht zu dem bewegten und lebendigen Rhythmus des Gewandspiels auf der rechten Hüfte. Das Übrige ist sehr summarisch angelegt, die Körperlichkeit gerade nur angedeutet. Die gewisse Trockenheit und Eintönigkeit in der Ausführung der Details rührt wohl auch daher, daß das Material besonders hart ist. Die Art und Weise, wie der Bildhauer durch tiefe Einkerbungen die einzelnen Körperzonen in anatomisch fast zusammenhanglose Massen teilt, und eine gewisse Uneinheitlichkeit in der Anlage der Figur sowie in der Gestaltung einiger Teile des Gewandes sind typisch für die mittlere Kaiserzeit. — Im Rücken befindet sich oben ein kleines Loch, in dem wohl ein Dübel steckte, der den Kopf mit langem, zusammengefaßtem oder frei herabhängendem Haar hielt. Gewiß hatte das Loch keinen anderen Zweck, das heißt ein Pfeil, Flügel oder ähnliches waren dort nicht befestigt.

Die Statue gibt keinen bekannten Typus wieder, die Benennung ist deshalb nicht einfach. Das Fehlen von Flügeln – und vielleicht auch die schwarze Farbe des Marmors – lassen eine Identifizierung mit Nike eigentlich nicht zu, wenn auch der Bildhauer hier das typologische Schema der kaiserzeitlichen Victorien vor Augen hatte. Interessant ist aber in diesem Zusammenhang, daß 1957 fast genau an der Stelle der „fossa traiana“, an der unsere Statue gefunden wurde, ein Architrav mit einer Inschrift zum Vorschein kam, die besagt, daß im späten 4. Jh. nach Chr. am Iscum des Hafens Restaurierungsarbeiten vorgenommen worden seien. Die Existenz eines Iseums ist auch durch andere epigraphische Zeugnisse gesichert, doch konnte es bis heute noch nicht lokalisiert werden. Wegen der großen Bedeutung des Isiskultes in Ostia und seines Zusammenhangs mit den alljährlichen Eröffnungsfeierlichkeiten der Schifffahrt im Frühling (navigium Isidis) müßte der Tempel sich bei der Hafenmündung befinden haben und kann unmöglich dort gestanden haben, wo die Statue gefunden wurde. Als Isis Pelagia (oder Isis Pharia) erscheint die ägyptische Göttin seit dem späten Hellenismus in besonderer Form: Als Schutzgöttin der Schiffe zeigt sie sich lebhaft auf einem Schiffsbug einherschreitend, mit ausgestreckten Armen das windgeblähte Segel haltend und ausbreitend. Es gibt jedoch keinen ausgeprägten ikonographischen Typus der Isis Pelagia. Man findet die Gestalt in einer ganzen Reihe von Abwandlungen wieder, besonders auf den Münzen kleinasiatischer und ägyptischer Städte des 2. Jhs. nach Chr., auf denen das Gewand ähnlich, aber reicher drapiert ist als bei der Ostienser Statue. Trotz vieler Analogien dieser Statue mit anderen Darstellungen wird eine Identifizierung mit Isis Pelagia erschwert durch den Umstand, daß sie in keiner der bekannten Darstellungen das Bein – wie hier – auf einen Schiffsbug stellt. Abgesehen von den oben genannten topographischen Einwänden, würde aber das verwendete Material gut zu einer Isisstatue passen. Der schwarze Marmor wurde in der Plastik sehr selten verwendet; er nähert sich farblich dem ägyptischen Basalt. Mag es sich nun um eine Statue der Isis Pelagia handeln oder nicht, wir stehen jedenfalls vor einem ganz neuen Typus, in dem deutlich hellenistische Elemente und neuklassische Details zu einer eklektischen, originellen Komposition verschmolzen sind, bereichert noch durch die Zweifarbigkeit und den Kontrast des verwendeten Materials. Eine Datierung ins 2. Jh. nach Chr., kaum lange nach der Mitte, scheint dem Stil der Statue nach gerechtfertigt und entspricht auch dem Alter der Gebäudereste, in denen sie gefunden wurde.

Museo Ostiense, Suppl. alla Guida (1971) 7f. (Zevi). Zu Isis als Herin der Schifffahrt vgl. Nr. 1523, 3149. Zu Isis Pelagia: Bruneau, Bull. Corresp. Hell. 85 (1961) 435 ff.; ders., Bull. Corresp. Hell. 87 (1963) 301 ff. Szilágyi, Bull. Musée Hongrois des Beaux-Arts 32/33 (1969) 19 ff. Zum Architrav von der Isola Sacra: Vidman in Studi in Onore di E. Volterra I 1969, 207 ff. Chastagnol, Bull. Soc. Antiq. France 2 (1967) 47 ff.; ders. in Hommages à M. Renard II 1969, 135 ff.

F. Zevi

Sala III. An der Wand rechts:

3388 Drei Travertinblöcke mit griechischen Künstlerinschriften

Gefunden 1965 (Inv. 11664) und 1969 (Inv. 11665, 11666) auf dem Platz vor dem Tempio dell'Ara Rotonda im heiligen Bezirk des weissagenden Hercules, wo sie in augusteischer Zeit wiederverwendet wurden. Die Inschriften sind sauber gemeißelt und weisen noch rote Farbspuren auf; sie stammen sicher von ein und derselben Hand. Inv. 11664: H 0,25 m; L 0,85 m; Br 0,16 m; H der Buchstaben 0,03 m. Inv. 11665: H 0,24 m; L 0,828 m; Br 0,22 m; H der Buchstaben 0,025–0,027 m. Inv. 11666: H 0,25 m; L 0,82 m; Br 0,185 m; H der Buchstaben 0,024–0,029 m.

ΠΛΑΤΩΝ Ο ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ
ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΠΟΙΗΤΗΣ
ΛΥΣΙΚΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

ΑΝΤΙΣΘΕΝΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ
ΦΥΡΟΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

ΧΑΡΙΤΗ ΘΕΜΙΣΤΕΥΟΥΣΑ
ΕΝ ΔΕΛΦΟΙΣ
ΦΡΑΔΜΩΝ ΑΡΓΕΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

Platon, der Dichter der Alten Komödie. Lysikles hat (die Statue) gemacht.

Antisthenes, der Philosoph. Phrymachos hat (die Statue) gemacht.

Charite, die in Delphi Orakel gibt. Phradmon aus Argos hat (die Statue) gemacht.

Von Statuen des Atheners Platon, des „Dichters der Alten Komödie“, war bisher nichts bekannt. Platon war ein Zeitgenosse des Aristophanes, und seine – heute verlorenen – Werke wurden noch in römischer Zeit gelesen. Auch der Künstler Lysikles ist für uns ein unbekannter Mann. Der Name war jedoch vor allem in Attika verbreitet, und sehr wahrscheinlich stammte der Bildhauer auch aus Athen. Denn die Errichtung einer Statue für einen Dichter der Alten Komödie außerhalb seiner Heimatstadt ist kaum vorstellbar. Kopien der in dieser Inschrift genannten Statue des Platon kennen wir nicht, zumindest sind sie unter den uns überlieferten griechischen Dichterbildnissen bis heute nicht identifiziert worden. – Wann Lysikles die Statue geschaffen hat, bleibt ungewiß. Sie wird wohl später als die Statuen der Tragödiendichter des lykurgischen Dionysostheaters (vgl. Nr. 1066) entstanden sein. Eine Datierung in den frühen Hellenismus erscheint am angemessensten.

Das Porträt des Philosophen Antisthenes, des Begründers der kynischen Schule, ist uns aus mehreren Kopien bekannt (vgl. Nr. 67. 592. 1348). Die Identifizierung ist gesichert durch eine inschriftlich bezeichnete Herme aus der sogenannten Villa des Brutus bei Tivoli (Nr. 67). Die beträchtliche Anzahl der Kopien – insgesamt ein Dutzend – spricht dafür, daß ihr Urbild in der Antike recht berühmt war. Der Schöpfer dieses Porträts war jedoch bisher nicht bekannt; auch waren die Ansichten darüber, wann es entstanden ist, sehr unterschiedlich. Man durfte jedoch in dem Künstler einen der großen Meister der griechischen Porträtplastik aus der Wende vom frühen zum mittleren Hellenismus sehen. Die Inschrift aus Ostia nennt uns nun seinen Namen: Phymachos. In dem Bildnis des Antisthenes ist uns also ein Werk erhalten, das wir mit Gewißheit dem Phymachos zuschreiben können. Er war Bildhauer und Erzgießer und gehörte zu dem Kreis der Meister, die in Pergamon die Weihgeschenke anlässlich des Sieges über die Galater schufen (Nr. 1436. 2337; vgl. auch Nr. 1784). Die antiken Schriftquellen bezeichnen ihn als einen der berühmtesten Künstler seiner Zeit. – Ein Vergleich des Stils des Antisthenesporträts mit dem anderer pergamenischer Werke könnte vielleicht dazu führen, daß man unter ihnen solche mit der „Handschrift“ des Phymachos wiederfindet und so eine bessere Anschauung von dieser bedeutenden Künstlerpersönlichkeit des Hellenismus gewinnt.

Die dritte Ostienser Inschrift ist die erste, die uns den Bildhauer Phradmon von Argos mit Sicherheit nennt. Sein Name war sonst vor allem aus dem Bericht des Plinius über den Wettstreit um die ephesischen Amazonenstatuen bekannt, an dem er zusammen mit Polyklet, Phidias, Kresilas und Kydon teilgenommen hatte (vgl. Nr. 126. 2261. 3200. 3201). Er war also ein Zeitgenosse der drei berühmtesten Bildhauer des 5. Jhs. vor Chr. Allerdings ist dieser Bericht des Plinius nur sehr verstümmelt auf uns gekommen, so daß man an der Richtigkeit des Namens, ja sogar an der Existenz dieses Bildhauers selbst gezweifelt hat. Nun ist aber beides durch die Inschrift aus Ostia bestätigt worden.

Auf Grund der Buchstabenform können die drei Inschriften in die erste Hälfte des 1. Jhs. vor Chr. datiert werden. Gesuchte Formen wie das Phi mit der langen und geschwungenen Haste, das Omega, das seltene, eckige Rho schließen eine frühere Datierung aus. Wahrscheinlich dienten die Inschriften als kurze Erklärungen an den Basen von Statuen, bei denen es sich sicher um originale Bronzwerke handelte. Das Verbum ποιέω gibt den Ausführenden eines Werkes an und schließt die Möglichkeit aus, daß die Statuen nur Kopien waren. Die Inschriften sind wahrscheinlich von den originalen Basen getreu abgeschrieben und diese selbst an Ort und Stelle belassen worden. Bemerkenswert ist das Fehlen des Ethnikons bei den Namen der beiden sicher aus Athen stammenden Bildhauer. Daraus geht hervor, daß die Statuen der Athener Antisthenes und Platon in Athen selbst ent-

standen und aufgestellt gewesen sein müssen. Hingegen gibt Phradmon auch den Namen seiner Heimatstadt, Argos, an.

Wann jene drei griechischen Bronzestatuen nach Ostia gelangten, ist ungewiß. Man könnte vermuten, daß es zur Zeit Sullas oder des Pompeius geschah. Vielleicht waren sie Weihgeschenke für den weisagenden Hercules, gestiftet von einem der römischen Feldherrn, die damals im Osten ihr Tätigkeitsfeld hatten.

Zevi, Rend. Pont. Accad. 43 (1969/70) 96. 110ff. (ebenda auch Erörterungen über die Porträtstatue der Charite); ders., Atti III Congr. Int. Damma Antico, Siracusa 1969 (1970) 75ff. Museo Ostiense, Suppl. alla Guida (1971) 11ff. Taf. 1, 1–3 (Zevi). Enc. Arte Ant. Suppl. s.v. Lysikles, Phradmon, Phymachos. Zu Phradmon außerdem: Sestieri, Arch. Class. 3 (1951) 13ff. J. Marcadé, Recueil des Signatures de Sculpteurs Grecs I 88. Zum weissagenden Hercules vgl. auch hier Nr. 3103.

F. Zevi

Tropaion ἄ Tumulus Tunica	Siegesmahl: die erbeuteten, an einem Baum oder Pfahl aufgehängten Rüstungen und Waffen. Erdbaufen; Grabhügel. röm. Untergewand; von der einfachen Bevölkerung als einziges Gewand getragen.
Turibulum Tutulus Tympanon Udjat-Auge	Weihrauchgerät. charakteristische Haarhaube etruskischer Frauen. Handpauke. „Heilauge“; das Auge des ägyptischen Himmelsgottes Horus, beliebtes Schutz- und Machtzeichen.
Umbo Uraeus-Schlange	Schild, Schildbuckel; bestimmte Falten an der Toga. Schlange, die von den ägyptischen Königen über der Stirn getragen wurde, Symbol der Königsherrschaft.
Urceus Uschebti Velificatio	Kanne. kleine ägyptische Statuetten, übliche Grabbeigabe. Bezeichnung für das über dem Hauptsich blühende Gewand, das als Hinweis auf himmlische Wesen gedeutet wird.
Velum Vexillum Vicomagistri	Segel; Schleier; vgl. Velificatio. Standarte, Fahne. Vorsteher für jeden Stadtbezirk Roms, die für den Larenkult zu sorgen hatten.
Victimarius Villicus Vindemia Vitta	Opferdiener. Landgutverwalter. Weinlese. Binde, Kopfbinde, oft in religiösem Zusammenhang: Priesterbinde (z.B. der Vestalinnen), Altarschmuck, Schmuck des Opfertiers u.dgl.
Xoanon Zodiacus	hölzernes Kultbild, älteste Form griech. Kultbilder. der Tierkreis.

Verzeichnis der käuflichen Photographien

Zusätzlich und zum Teil abweichend vom allgemeinen Verzeichnis der Abkürzungen werden in der Photoliste folgende Abkürzungen verwendet: A (Hauptseite bei Vasen), B (Rückseite bei Vasen), Bü (Büste), Det (Detail [s]), O (Aufsicht von oben). – Die Ansichten links, rechts, 3/4 links, 3/4 rechts, Rückansicht werden durch Pfeile bezeichnet, die jeweils der Blickrichtung des Betrachters folgen.

PHOTOARCHIVE

Al	Foto Alinari, heute zusammen mit Foto Anderson, Via del Babuino 98 a.
AccAm, Mo	alte Moscioni-Photos in der Accademia Americana, Via A. Masina 5.
An	Foto Anderson, Via del Babuino 98 a.
Brogli	alte Brogli-Photos bei Foto Anderson, Via del Babuino 98 a.
Cap	Archivio Fotografico dei Musei Comunali (Museo Capitolino), Piazza S. Pantaleo (Palazzo Braschi).
FU	Fototeca Unione presso l'Accademia Americana, Via A. Masina 5.
GFN	Gabinetto Fotografico Nazionale, Via Miranda 5.
Inst	Deutsches Archäologisches Institut, Via Sardegna 79.
M.C.Bar	Archivio Fotografico dei Musei Comunali (Museo Barracco), Piazza S. Pantaleo (Palazzo Braschi).
Mus	bezeichnet das Photoarchiv des jeweils behandelten Museums. Museo Ostiense: Archivio Fotografico presso la Soprintendenza alle Antichità di Ostia, Ostia antica. Thermenmuseum: Archivio Fotografico presso la Soprintendenza alle Antichità di Roma, Piazza delle Finanze 1. Museo di Villa Adriana, Tivoli: Archivio Fotografico presso la Soprintendenza alle Antichità del Lazio, Piazza delle Finanze 1.
Vat	Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, Città del Vaticano.
Vat Mf	Vatikan Mikrofilm, Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, Città del Vaticano.
Vat (Mo)	alte Moscioni-Photos im Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Ein Photoverzeichnis von den im Helbig behandelten Funden aus Latium und Südetrurien im Museo Pigorini konnte nicht angelegt werden, weil die Gegenstände nicht einzeln aufgezählt sind. Eine reichhaltige Photosammlung befindet sich jedoch beim Archivio Fotografico del Museo della Preistoria e Protostoria del Lazio „Luigi Pigorini“, Via del Collegio Romano 26, und beim Gabinetto Fotografico Nazionale, Via Miranda 5.

Das Photoarchiv der Antiquarien auf dem Forum und auf dem Palatin wird zur Zeit neu geordnet und konnte deshalb hier nicht berücksichtigt werden. Anderweitig vorhandene Photos sind jedoch aufgeführt.

Das Photoarchiv des Museo Ostiense wird zur Zeit umgeordnet. Die bereits inventarisierten Photos konnten hier jedoch schon aufgenommen werden.

69. 883-95. 69. 2465-87. 69. 2799-2804. - Vat XXVIII. 16. 17 (Mo 1890).
- 2077 Mus 3917. - Al 28357. - Inst 69. 902.
- 2078 Mus 3695. - GFN E 1893. - Inst 1991. 1998 (Deckfiguren). 2000 (dass.).
- 2079 Mus 5839. 20326-30. - Inst 68. 1797-1805. 69. 896 (Det).
- 2080 Mus 5851. - An 27831. 27836.
- 2081 Mus 14772/3 (außen). 14774 (innen). - GFN E 7062 (innen). - Inst 59. 1729/30 (innen). 59. 1731 (außen).
- 2082 Mus 772 (A). - GFN D 5980 (A). D 5982 (B).
- 2083 *Vitrine 1*: Mus 877 (Helm). 1502 (Tongefäß). 5165/6 (Würfel). *Vitrine 2*: Köpfchen der Athena: Mus 3571. 12916. Bronzesitula: Mus 880/1. 17780-3. Kopfgefäß: Mus 770/1. 3187. Greifenprotomon: Mus 876. 20090. Weitere Gegenstände: Mus 778. 1500/1. 1626. 2005.

MUSEO OSTIENSE

- 2993 Mus 761 (←). 762 (↗). 13873/4 (↗). - GFN E 211 (↑). E 212 (→). E 37788A (→). E 37788B (↑). E 37789A (←). E 37789B (↑).
- 2994 Mus 5413. - Inst 69. 2384 (*Inv. 55 793*).
- 2997 FU 7507 (↑). - GFN F 5819 (↑). F 5820 (K des Knaben ↑). F 5821 (K des Knaben ←).
- 2999 GFN E 23906 (↑).
- 3000 GFN E 27314 (↑). E 27315 (←).
- 3001 GFN E 49865 (↑). E 49866 (→). E 49867 (K ↑).
- 3002 GFN E 23894 (*Inv. 6, ↑*). E 23895 (*Inv. 7, ↑*).
- 3003 *Inv. 158*: Mus A 1140/1 (K des Archigallus). - FU 12228 F. - GFN E 16246 (↑). F 5721 (K ↑). F 5885 (K ↑). F 5886 (K →). - Inst 31. 2983 (↑). 31. 2984/5 (Det). 32. 209-13 (Det). 34. 950-4 (Det). 36. 620 (↑). 36. 621 (K). *Inv. 159*: Mus A 1147. A 1148 (K des Archigallus). - FU 7508. - GFN F 5706 (↑). F 5907 (↑). - Inst 31. 2981. 36. 623. 36. 624 (Det). *Inv. 160*: Mus A 1145. A 1146 (K des Archigallus). - GFN F 5707 (↑). - Inst 31. 2982. *Inv. 160/160*: GFN E 49868.
- 2984 Spiegel: Mus 14473. Thymiaterrion: Mus 1497 (Det). 12327.
- 2985 Gesamt: Mus 13879. - Auf Al 41143. - Auf An 6321. Halskette: Mus 773. 1499. 14161/2. - GFN F 2712. R 136. Anhänger: Mus 774. Ohrgehänge: Mus 1498. 3417. 14164. - GFN R 60-3. Ring: Mus 884. 14165. Goldplättchen: Mus 878/9. 14163. Ornamente: Mus 775.
- 2986 Mus 767 (innen).
- 2987 Mus 5794 (←). 5795 (↑). - Al 41141.
- 2988 GFN E 7064 (innen).
- 2989 Mus 769 (innen). - Inst 63. 77/8 (innen). 63. 79/80 (außen).
- 2990 Mus 882. - Inst 53. 686 (innen).
- 2991 Krieger: Mus 755. 760 links. 1627. 1918. 2010. 13692-5. - Al 2763. - GFN E 216. Jünglinge: Mus 1628. - GFN E 214/5. F 7112/3.
- 2992 Mus 760 rechts. - GFN E 213 (↗).

- (↑). E 27120A (↓). E 27311 (↑). - Inst 7025 (K ↑). 7026 (K →). 7027 (K ←). 30. 677 (↑, ohne K). 30. 678 (↓, ohne K).
- 3019 GFN E 23886 (↑). E 23887 (→). E 23888 (←). E 23889 (↓). - Inst 63. 2348/9 (↑). 63. 2350 (←). 63. 2351 (→). 63. 2352/3 (↓). 63. 2354 (↑). 63. 2355 (↖). 63. 2356 (↗). 63. 2357 (I). 66. 2287-9 (↑). 66. 2290 (↗). 66. 2291 (↖). 66. 2292 (←). 66. 2293/4 (↓). 66. 2295 (→). 66. 2296/7 (↗). 66. 2298 (↖).
- 3021 GFN E 49876 (↖).
- 3022 GFN E 49872 (↑). E 49873 (→).
- 3023 GFN E 23904 (↑).
- 3024 Mus A 853 (←). A 854 (↑). A 855 (→). - GFN E 49879 (↑). E 49880 (←).
- 3025 GFN E 23915-8 (von allen Seiten).
- 3026 Inst 38. 1484 (↑). 38. 1485 (→). 38. 1486 (←). 38. 1487 (↓).
- 3027 GFN E 23905 (↑).
- 3028 Inst 38. 3545 (↑). 38. 3546 (↖). 40. 582/3 (←, von hinten). 40. 584 (↑). 40. 585 (↓).
- 3029 GFN F 5690 (↑). F 5691 (→). F 5900 (↑).
- 3030 GFN E 27143A (↑). E 27143B (→).
- 3031 GFN E 23882 (↑).
- 3032 Inst 38. 1537 (K ↑). 38. 1538 (↑). 38. 1539/40 (K ↗). 38. 1541 (↗). 38. 1542/3 (K →). 38. 1544 (↗). 41. 245 (↗).
- 3033 GFN E 49886 (↑). E 49887 (→).
- 3034 GFN E 27297A (↑). E 27312 (↑).
- 3035 GFN E 23900 (↑).
- 3037 FU 2418/9 (↑). 2420 (↓). - GFN E 49885 (↑).
- 3038 GFN E 49884 (↑).
- 3039 Inst 37. 389 (↑). 37. 390 (→). 37. 391 (←). 37. 392 (↖). 37. 393 (↓). 39. 347 (K ↑). 39. 348 (K →). 39. 349 (K ←).
- 3040 GFN F 9409 (→). F 9414 (↑). - Inst 67. 101 (↑). 67. 102 (→).
- 3041 Marmorgruppe: Inst 68. 2789 (mittlere Grazie ↑). 68. 2790 (dies. ↓). Wandbild: GFN E 40795.
- 3042 GFN E 22145 (↑). E 22146 (→). E 44123 (↑). E 44124 (→). - Inst 28. 62 (↑). 28. 63 (→). 28. 64 (←).
- 3043 GFN E 49890 links (↑).
- 3044 GFN E 49890 rechts (↑).
- 3045 GFN E 23924 (↑).
- 3046 GFN E 22161 B (↑).
- 3047 GFN E 49888 (↑). E 49889 (K ↑). - Inst 38. 1528 (↑). 38. 1608 (Medusenhaupt).
- 3049 GFN E 23907 (↑).
- 3050 GFN E 49891 (↑).
- 3051 Mus A 1273 (↑). A 1274 (↗). - GFN E 49892 (→).
- 3052 GFN E 23923 (↑).
- 3053 GFN E 23913 (↑). E 23914 (↓). Rekonstruktion in Ton: Mus A 1410 (↑). A 1411 (↗). - GFN E 27156A/B. E 27157B (↓).
- 3054 FU 2421/2 (↑). - GFN E 49893 (↑).
- 3056 GFN E 44117 (←). E 44118 (↑). E 44122 (K ←). F 14586 (↑).
- 3057 Mus A 1110 (↑). A 1111 (K ↑). A 1112 (K →). A 1113 (Oberkörper ↑). A 1114 (Oberkörper ↖). - GFN E 27145A (K ↑). E 27146A (K →). - Inst 7111 (↑). 7334 (↑). 7335 (↗). 7336 (↑).
- 3058 Mus A 1115 (K →). A 1116 (K ↑). A 1117 (↑). - GFN E 23885 (↑). E 27149A (K ↑). E 27151E (K ↖).
- 3059 Mus A 338 (K →). A 1107 (↑). A 1108 (→). A 1109 (Haut mit Mohn und Ähren). - GFN E 27133B (K ↑). E 49900 (↖). E 49901 (K ↑). F 5708 (↑). - Inst 68. 5169 (↖). 68. 5170 (↗). 68. 5171 (←). 68. 5172/3 (↑). 68. 5174 (Beine ↑). 68. 5175 (K ↗). 68. 5176 (K ↑). 68. 5177 (K →). 68. 5178 (K ←). 68. 5179 (K →).
- 3060 GFN F 5765 (↑). F 5766 (→). F 5867 (↑). F 5868 (→). - Inst 30. 867 (↑).
- 3061 GFN E 23912 (↑). E 27133A (K ↑). E 27306 (↑). E 27307 (→). F 5789 (K ←).
- 3062 GFN E 35494 (↑). E 35495 (←). F 5716 (←). F 5750 (↑).
- 3063 GFN E 27130A (↑). E 27130B (↑). (→). E 27131A (→). E 27131B (↑). F 5758 (↑). F 5767 (↑). F 5793 (←). F 5881 (↑). F 5882 (←). - Inst 30. 863 (↑). 30. 864 (→). 30. 866 (↑).
- 3064 GFN E 27126B (←). E 44131 (↑). E 44134 (←). F 5897 (↑). F 5898 (→).
- 3065 GFN E 22161A (↑). - Inst 63. 2345/6 (↑). 63. 2347 (←).
- 3066 GFN F 5818 rechts (←). F 9429 rechts (↗). F 9433 rechts (←).
- 3067 GFN F 5816A (↑). F 5817A (←).
- 3068 GFN E 49897 rechts.
- 3069 Mus A 1121 (↖). A 1122 (←). - GFN E 27253A (↖). E 27253B (→).

- 3070 GFN E 27254 A (←). E 27254 B (↑).
 3071 GFN E 27285 A (→). E 27285 B (↑).
 3072 GFN F 14575 (↑).
 3073 Mus A 1149 (→). A 1150 (↑). - GFN F 9422 links (←). F 9428 links (↑).
 3074 Mus A 1138 (↑). A 1139 (←). - GFN E 27287 (↑). E 27287 B (←).
 3075 Mus A 1151 A (↑). A 1152 B (←).
 3076 GFN F 9441 (↑).
 3077 GFN F 9427 (←). F 9430 (↑).
 3078 Mus A 1151 B (→). A 1152 A (↑). - GFN E 35395 A (↑).
 3079 GFN E 27134 B (↑). E 27135 B (←). E 27161 B (↑). F 5869 (↑). F 5870 (→). - Inst 38. 959 (↑). 38. 960 (←). 38. 961 (→). 38. 962 (↓).
 3080 Mus A 335 (Oberteil →, von unten). - GFN C 5130 (↑). E 27161 A (K ↑). F 14582 (K →). - Inst 7112 (↑). 7333 (↑). 8148 (↘).
 3081 GFN E 23909 (↘). E 49899 (↑). F 5719 (K ↑). F 5720 (K ←). F 5892 (↑). F 5893 (K ↑). F 5894 (K ←).
 3082 Mus A 334 (Oberteil →, von unten). - GFN E 23910 (↑). E 27154 A (K ↑). F 5904 (K ↘). - Inst 68. 3877 (↘). 68. 3878 (↑). 68. 3879 (K ↑). 68. 3880 (K ↘). 68. 3881 (K ↘). 68. 3882 (K →).
 3083 GFN F 5723 (K ↑). F 5724 (K →).
 3084 GFN E 16251 (↘). F 5709 (↑). F 5759 (→). - Inst 30. 548 (↘). 30. 576 (↑). 30. 577 (←). 30. 578 (↓). 32. 1650 (↘).
 3085 Mus A 1065 (↑). A 1066/7 (↘). A 1068 (→). - FU 5964 F (↘). - GFN E 16250 (↘). E 27137 A (↑). E 27138 A (←). - Inst 7339 (→). 7340 (Gesicht →). 8112 (↑). 8113 (↘). 8114 (←). 30. 869 (↑). 67. 105-10 (↑). 67. 111 (→). 67. 112 (←). 67. 823-5 (↑).
 3086 GFN E 27120 B (↑). E 27134 A (↑). E 27135 A (←). F 5747 (↑). F 5748 (→).
 3087 Mus A 336 (Lucius Verus, K ←). A 337 (Lucius Verus, K ↑). - FU 7511. - GFN F 5722 (↑).
 3088 GFN F 5760 (↑). F 5788 (→). F 5871 (↑). F 5872 (→).
 3089 FU 7504 (↑). 12231 (↑).
 3090 Mus A 1125 (↑). A 1126 (→). - GFN E 23891 (↑). F 5745 (↑). F 5746 (→). F 9402 (↑). F 9417 (→). F 9423 (→). F 9442 (↑).
 3091 GFN E 27153 A (→). F 5715 (↑). F 5752 (↑). F 5810 (→). F 5877 (↑). F 5878 (→). - Inst 30. 871 (↑).
 3092 GFN E 27123 A (↑). E 27127 A (↑). E 27127 B (→). F 14583 (↑). F 14584 (→).
 3093 GFN F 5797 (↑). F 5798 (→).
 3094 GFN E 27144 A (↑). E 27144 B (←).
 3095 GFN E 22149 (↑). E 22150 (←). E 49908 (↑). E 49909 (←). - Inst 6619 (↑).
 3096 GFN E 22151 (↘). E 22152 (→). E 27140 A (↑). E 27140 B (→). E 44130 (→). E 44132 (↑). F 9408 (→). F 9410 (↑). - Inst 6621 (↑).
 3098 GFN E 22122 R (↑). E 22143 (↘). E 22144 (←). E 27122 A (←). E 27123 B (↑). E 27124 B (←). - Inst 6620 (↑).
 3099 GFN E 22153 (↑). E 22154 (→). E 44133 (→). F 9405 (↑). F 9418 (→).
 3100 GFN E 27128 A (↑). E 27128 B (→). E 27129 A (↑). E 27129 B (←). - Inst 6618 (↑).
 3101 GFN E 27149 B (↑). E 27150 B (K ←).
 3102 GFN E 22162 (Oberteil ↑). E 44119 (Oberteil ↑). E 44120 (Oberteil ←). E 49906 (↑).
 3103 Mus A 252 (I auf Tafelchen in der r. Hand des Hercules). A 1014.
 3104 FU 12513 F (↑). - GFN E 22155 (Oberteil ↑). E 27152 B (K ←). - Inst 30. 868 (↑).
 3105 GFN E 23920 (↑).
 3106 GFN E 23919 (↑).
 3107 Mus A 1259 (↑, l. Hälfte). A 1260 (↑, Mitte). A 1261 (↑, r. Hälfte). A 1262-6 (↑, Det).
 3108 GFN E 44127 (←). F 9369 (↑). F 9400 (←). F 9431 (↘). F 9434 (↘).
 3109 GFN E 35496 (↑). E 35497 (→). F 5761 (↑). F 5762 (←).
 3110 GFN F 9436 (↑).
 3111 GFN E 44136/7 (K des Togatus ↑). F 5783 (↑).
 3112 GFN E 49902 (↑).
 3113 GFN E 27142 A (↑). E 27142 B (K ←).
 3114 FU 7509 (↑). - GFN E 23921 (↑). - Inst 67. 1071 (↑). 67. 1072 (obere Hälfte ↑).
 3116 FU 6160 F/1 F. - Alle auf GFN E 49913.
 3117 Mus A 1130 (↑). A 1131 (←).
 3118 Mus A 1133 (↑). A 1134/5 (→). - GFN F 5717 (K ↑). F 5718 (K →).
 F 5887 (↑). F 5888 (K →). - Inst 68. 3884/5 (↑). 68. 3886/7 (K ↑). 3888 (K →). 68. 3889 (K ←). 68. 3890 (K ↘).
 3119 Mus A 1156 (Bü ↑, K ↘). - GFN E 16252 (Bü ↑, K ↘). E 22156 (Bü ↑, K ↘). E 27168 (K ↑). E 27169 (K ←). - Inst 32. 1647 (↑). 67. 114 (↑).
 3120 Inst 67. 116.
 3121 FU 7506 (↑). - Inst 67. 1073 (↑). 67. 1074 (↑ Mitte). 67. 1075 (←).
 3122 GFN E 22157 (↑). E 22158 (Oberteil ↑). E 27132 A (K ↑). E 27132 B (K ←). F 5755 (↑). F 5889 (↑). F 5890 (K ↑). F 5891 (K ←).
 3123 FU 11236 F (↑). - GFN C 5128 (↑). - Inst 35. 290 (↑ r. Hälfte). 35. 291 (↑ Mitte). 55. 165 (↑ Mitte). 55. 168 (↑). 67. 1068 (↑). 67. 1069 (↑ Mitte). 67. 1070 (→).
 3124 GFN E 27141 A (K ↑). E 27141 B (K ←).
 3125 GFN E 27124 A (↑). E 27125 B (↑). E 27126 A (→). F 9401 (→). F 9403 (←). - Inst 30. 865 (↑).
 3126 Mus A 1118 (↑). A 1119 (↓). A 1120 (←).
 3127 Mus A 1136 (↑). A 1137 (→). A 1154 (↑). - GFN E 27121 A (↑). E 27121 B (→). E 27136 A (↑). E 27136 B (←). E 27152 A (↑).
 3129 Mus A 1127 (↑). A 1128 (K ↑). A 1129 (K →). - GFN E 27125 A (←). E 27125 B (K ↑). E 27151 A (↑). E 27151 B (←). - Inst 67. 103 (↑). 67. 104 (K →).
 3130 FU 7505 (↑). - GFN E 16226 bis (↑). F 1248 (Schmalseite). - Inst 32. 1648.
 3131 GFN F 5741 (Bü ↑, K ↘). F 5742 (←). F 5875 (Bü ↘, K ↑). F 5876 (Bü ↘, K ↑).
 3132 Mus A 1123 (↑). A 1124 (←). - GFN E 23893 rechts (↑).
 3133 Mus A 328 (K ←). A 329 (K ↑). - GFN F 5694 (K ↑). F 5695 (K →).
 3134 Mus A 1164 (Det, Erot). A 1165 (Clipeus). A 1167 (Det unter Clip). - GFN E 27167 (↑).
 3135 FU 2423 (↑). 2424 (↑). - GFN E 49917 links (↑). F 5790 (→). F 5791 (↑). F 5883 (↑). F 5884 (→).
 3136 Mus A 1161 (↘). - GFN E 23890 (↑). E 27289 A (↑). E 27289 B (→). E 49917 Mitte.
 3137 Mus A 1157 (←). - GFN E 49917 rechts. F 5777 (↑). F 5784 (→).
 3138 Mus A 650 (↑). A 651 (←). A 652 (→). A 673 (→). A 674 (↑). - GFN F 5781 (→, ohne Oberkopf). F 5807 (↑, ohne Oberkopf). M 1659 (↘). M 1660 (↑). - Inst 29. 570 (↑, ohne Oberkopf).
 3139 Mus A 330 (↑). A 331 (←). A 1275 (↘). A 1276 (←).
 3140 GFN F 5743 (↑). F 5744 (→). F 5879 (↑). F 5880 (→).
 3141 Mus A 332 (K ←). A 1162 (K ↑). A 1163 (↑). - FU 5244 F (↑). - GFN E 23883 (↑). E 23884 (↑). - Inst 61. 2959 (Oberteil ↑). 67. 1076 (↑).
 3142 Mus 1132 (↑). - GFN F 5698 (↑). F 5699 (→). F 5873 (↑). F 5874 (→). - Inst 38. 1592 (↑). 38. 1593 (←). 38. 1594 (→).
 3143 Mus 1159 (→). A 1160 (↑). - GFN E 27153 B (←). - Inst 29. 567 (↑). 29. 568 (←). 29. 569 (↘). 30. 872 (←).
 3144 Mus A 333. - Inst 38. 1488. 67. 115.
 3145 GFN E 23901 (↑). E 27286 A (K ↑). E 27286 B (K →). E 27303 (↑). E 27304 (→). E 27305 (↑).
 3146 GFN E 27150 A (←). E 49920 (↑). E 49921 (↘). - Inst 30. 562 (↘). 30. 573 (↑). 30. 574 (↘). 30. 575 (→).
 3147 GFN F 5757 (→). 5785 (↑).
 3148 GFN E 27255 A (Inv. 3761. 3770). E 27255 B (Inv. 3725. 3765). E 27257 A (Inv. 3705. 3714). E 27257 B (Inv. 3764). E 27259 A (Inv. 3530. 3645). E 27259 B (Inv. 3644. 3660. 3681). E 27261 A (Inv. 3755. 3758). E 27261 B (Inv. 3531. 3697). E 27262 A (Inv. 3532. 3772). E 27262 B (Inv. 3533. 3819).
 3149 FU 13241 F. - GFN E 27268 B.
 3150 Auf GFN E 49930: Inv. 3350. 3361. 3413. 3500 (Hetärenmaske). 4697 (Victoria).
 3151 Auf GFN E 27270 B.
 3152 Auf GFN E 27292 B und E 27332 A: Inv. 3521. 3289.
 3153 Auf GFN E 27270 B: Inv. 3522. 3525. Auf GFN E 27292 B: Inv. 3523/4.
 3154 Auf GFN E 27333 A: Inv. 3308.
 3156 Mus 547/8.
 3157 Inv. 3528: GFN E 27284 A (↑). E 27284 B (↘). E 27316 (↘). Inv. 3529: GFN E 27292 A (↑).
 3163 GFN E 44927 (↑). E 44928 (↘).
 3165 GFN E 27322/3. E 27325-7. E 27336. E 27343-5.

- 3166 GFN E 27328.
 3167 Auf GFN E 49929: *Inv. 3305. 3314. 3381. 3383.*
 3168 GFN E 27290A (beide ↓). E 27290 B (*Inv. 3535, ↑*). E 27298 B (*Inv. 3536, ↑*).
 3171 Auf GFN E 27338 B.
 3172 Inst 37. 1481.
 3174 GFN E 40812.
 3175 GFN E 40763 (*Inv. 10098*). E 40764 (*Inv. 10097*). *Inv. 10099*: Mus 1168. A 1169/70 (Det). - GFN E 40754.
 3176 GFN E 49922 (*Inv. 143*, Meerthiasos). Auf GFN E 49923: *Inv. 144* (Rosse des Diomedes), *Inv. 146* (Augiasstall).
 3177 GFN E 40785/6.
 3179 GFN E 27162 (*Inv. 128*). E 57017/8 (Intarsia mit segnendem Christus).
 3180 GFN E 40759. E 40765-8.
 3181 *Inv. 10 144*, Putto: GFN E 17006-7. E 40794. E 41186. E 41189.
 3182 *Inv. 10 041*, Satyr: GFN E 40883.
 3183 *Inv. 10 037*, Verstorbener mit Kind: GFN E 40791.
 3184 *Inv. 10 124*, Hylas: GFN E 41101.
 3185 *Inv. 10 122*, Hirschjagd: Mus A 981. - GFN E 17019. E 41059. E 41088. E 41184.
 3186 *Inv. 10 044*, Venus: GFN E 17006. E 40794. E 41147. E 41186. E 41189.
 3187 *Inv. 10 042*, Artemis: GFN E 40789.
 3188 *Inv. 10 119*, Mars und Venus: GFN E 16998. E 41049 (K der Venus). E 41050 (K des Mars). E 41092. E 41104. E 49924.
 3189 *Inv. 10 118*, Pfauen: GFN E 17026. E 41062/3. E 41111.
 3190 *Inv. 10117*, Iuppiter: GFN E 41102. E 41179.
 3191 *Inv. 10 115*, Thisbe: GFN E 41096.
 3192 *Inv. 10 043*, Winter: GFN E 40841.
 3193 *Inv. 10 125*, Putto und Enten: GFN E 17024. E 41064-9.
 3194 *Inv. 10 114*, Kassandra: GFN E 41147.
 3195 *Inv. 10 113*, Deckenmalerei: GFN E 40802. E 40811. E 40798. E 40826. E 40837. E 40842.
 3196 Hercules: Inst 37. 1482.
 3197 Bacchus: GFN E 40801. - Inst 37. 1484.
 3198 GFN E 40829.
 3199 Inst 37. 1478. 37. 1479 (Det). 67. 826.
 3200 *Inv. 10 092*: GFN E 40753.
 3201 *Inv. 10 093*: GFN E 40758. E 40762. + 40834
 3202 GFN E 40800 (*Inv. 10 106*).
 3203 GFN E 40796. E 40874/5. E 40879. E 40964.
 3204 GFN E 40790.
 3205 Mus A 811. - GFN E 40781.
 3206 GFN E 40814 (Vogel).
 3207 GFN E 40857 (K u. Oberkörper ↑). E 34860/1 (↑). E 34873 (↑). E 34876 (K ↘). E 34877 (K ←). E 37680 (↓). E 37682 (↑). - Inst 57. 1087 (↑). 57. 1088 (↘). 57. 1089 (↘). 57. 1090 (K ↑).
 3208 Hermes: GFN E 34858 (↑). E 34871/2 (bei der Auffindung). E 34874 (↘). E 34875 (↑, ohne Beine). - Inst 57. 1091 (↑). 57. 1092 (→).
 3209 GFN E 34894 (↑). E 34895 (↘). E 34896/7 (↑). E 35540 (←). E 35541 (↘). E 35542 (Rumpf ↓). E 35543 (Rumpf ↑): - Inst 57. 1093 (↑). 57. 1094 (↘). 57. 1095 (←). 57. 1096 (Rumpf ←). 57. 1097 (Oberkörper ↓).
 3210 GFN E 34897 (↑).
 3211 Jahreszeitensarkophag mit Tondo: Inst 33. 45 (↑). Girlandensarkophag: Inst 33. 46 (↑). 33. 47 (Bü der Frau). 33. 48 (←).
 3212 GFN D 2691 (↘). - Inst 1032 (↑). 3114 (K ↑). 3115 (K ←). 3116 (K →).
 3213 Al 27545 (↑).
 3214 Al 27649 (↘).
 3215 *Inv. 16*: Al 27589 (↘). - GFN D 2684 (↘).
 3216 *Inv. 24*: Al 27590 (↘). - GFN D 2689 (↘).
 3217 Al 27596 (↑). - An 1886 (↑). - GFN D 2577 (↘). - Inst 68. 1054 (K →).
 3218 Al 27595. - Inst 54. 1031.
 3219 Al 27677 (↘). - An 1897 (↑). - Inst 57. 1520 (↘).
 3220 Inst 68. 1496 (↑). 68. 1497 (→). 68. 1498 (←).
 3221 Al 27652 (↑). - Inst 39 (←). 3112 (↑). 3113 (←).
 3222 Al 27722 (sog. Seneca ←, Menander →).
 3223 Al 27567/8. - Inst 67. 948/9.
 3224 Al 27569/70. - Inst 67. 950/1.
 3225 Inst 31 (beide im Profil). 32 (Periander ↑). 38 (Unbekannter ↑).
 3226 Al 27543 (↘). - Auf An 1876. - GFN D 2680 (↘).
 3227 Al 27712.
 3228 Al 27736. - Inst 64. 1304.
 3229 Al 27611.
 3230 Al 27546 (*Inv. 893*).
 3231 Al 27540.
 3232 Al 27563 (↘). 27564 (↘). - Inst 62. 1726 (←). 62. 1727 (K ↑).
 3233 Al 27572.
 3234 Al 27557 (↘). 27557A (←). - An 1896 (↑).
 3235 A) Einzelbild: GFN E 8203. - Inst 55. 365.
 3236 Trojaneropfer: GFN E 8186-9. E 8204. F 5920/1.
 3237 Caelius Vibenna: GFN E 8192-6. E 8198. E 8200.
 3238 C) GFN E 8211 oben.
 3239 D) Aias-Kassandra: GFN E 8206. Sisyphos-Amphiaros: GFN E 8207. Nestor: GFN E 8202. Phoenix: GFN E 8205. Vel Satties-Arnza: GFN E 8201. E 8213. E 18430.
 3240 E) Bogenfries und Eierstab: GFN E 8211 Mitte und unten. Frauenköpfe: GFN E 8212. E 8214.
 3241 F) Tierfries: GFN E 8208-10.
 3242 Al 27716. - An 5100. - Inst 37. 1454.
 3243 Al 27552. - An 1910.
 3244 An 1898 (↑).
 3245 Al 27689 (↑). 27690 (Bü ↘). - GFN D 2677 (↑).
 3246 Al 27673. - An 1911. - Inst 3117.
 3247 An 1878 links (↑).
 3248 Al 27662 (↑). - GFN D 2688 (↑). - Inst 3118 (↑).
 3249 Al 27645. - An 1890.
 3250 Al 27608. - An 1889.
 3251 Al 27743. - An 5101.
 3252 Al 27732A (↑). - Inst 31. 1431 (↑). 31. 1432 (→). 31. 1433 (←).
 3253 Al 27718 (↘).
 3254 Al 27731 (↑). 27731a (↘).
 3255 Inst 37 (↑).
 3256 Al 27647 (↘).
 3257 Al 27551. - An 1879. - GFN D 2681.
 3258 Al 27708. - An 1900. - Inst 35. 919. 35. 920-31 (Det). 62. 695-8. 62. 699 (↘). 62. 700-6 (Det). 62. 707.
 3259 Inst 31. 974 (Bü ↘, K ↑). 31. 975 (Bü ↑, K ↘). 31. 976 (Bü ↘, K ←). 31. 977 (→). 31. 978 (↓). 33. 26 (Bü ↘, K ↑). 33. 27 (Bü ↑, K ↘). 33. 28 (Bü ↘, K ←). 55. 93 (Bü ↑, K ↘). 55. 94 (Bü ↘, K ↑). 55. 95 (→). 55. 96 (Bü ↘, K ←). 55. 97 (↓). 55. 98 (K ↑). 55. 99 (↓). 55. 100 (↓ von rechts). 55. 101 (0).

VILLA HADRIANA, MUSEO

VILLA ALBANI