Ein unbekannter kynischer Philosoph

Autor(en): **Frei, Jirí**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**

Band (Jahr): **10 (1984)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-521270

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Jiří Frel

Ein unbekannter kynischer Philosoph

Der hier besprochene Marmorkopf in Schweizer Privatbesitz *(Taf. 6, 1.2)* wurde zuerst durch «Gesichter» zugänglich, eine einmalige Ausstellung, die man gerne nicht nur als ein wissenschaftliches und pädagogisches Ereignis ersten Ranges, sondern auch als Versprechen neuer Erfolge auffassen möchte. Durch Hans Juckers frühzeitigen Tod musste diese Ausstellung zu einem grossartigen Denkmal für seine Lehr- und Forschungstätigkeit werden. Die Resultate der Ausstellung, im dreimal aufgelegten, schlicht ausgestatteten Katalog festgehalten[1], bleiben eine dauernde Anregung für die weitere Erforschung des antiken Porträts.

Die folgenden Betrachtungen wurden von einem Déjà-vu-Gefühl angeregt: Vom ersten Blick am Eröffnungsabend an stellte sich der Eindruck ein, dass der bärtige Grieche[2] schon irgendwo getroffen wurde. Und wirklich, dasselbe Gesicht kommt in einem Porträt der Villa Albani vor *(Taf. 6, 3.4)*[3]. Der Mann ist ohne weiteres derselbe, aber das Bildnis und die Kunst sehen, wenigstens zuerst, gründlich verschieden aus.

Der Kopf der Ausstellung in Schweizer Privatbesitz ist aus weissem, mittelkristallinem, wohl kleinasiatischem Marmor. Er wurde richtig als eine römische Kopie des sehr frühen 2. Jhs. n.Chr. nach einem Original aus der ersten Hälfte des 2. Jhs. v.Chr. erklärt; die etwas späteren Porträts des Antisthenes, in Kopien erhalten, und das herrliche Bronzeoriginal des Bärtigen aus Antikythera, wurden trefflich verglichen. Trefflich, denn auch in unserem Manne würde man ohne weiteres, seinem Habitus und seiner Stimmung nach, einen kynischen Philosophen erkennen.

Der Doppelgänger in der Villa Albani wurde als «relativ gut erhalten» beschrieben, und seine «Oberfläche scheint nach den Aufnahmen nicht sehr verwittert zu sein»[4]. Die nachprüfende Autopsie lehrt jedoch, dass nicht nur die glatte Marmoroberfläche und die feine Ziselierung der Haar- und Bartsträhnen nachgegangen sind, sondern dass zum Teil tiefe Eingriffe in die Modellierung und die Physiognomie vorgenommen wurden: Die Augen sind durch die neugestalteten Augenlider grösser «gerahmt» worden, beide verdünnten Ohren neugeformt. Der Schnurrbart ist ziemlich abgeplattet, die Furche in seiner Mitte, die auswärts gedrehten Spitzen und die feinen Strähnen über der Oberlippe, sowie die in zwei gespaltenen kleinen Bartlöckchen unterhalb der Unterlippe und die spiralartige Locke vor jedem Ohr sind vollständig neu. Die Haare über der Stirn fielen ursprünglich niedriger, etwa wie auf dem Kopf in der Schweiz; die abgemeisselten Spuren bleiben sichtbar auf dem Oberteil der jetzt entblössten Stirn, die dadurch etwas deformiert aussieht. Der ursprüngliche Zustand war also dem Schweizer Kopf viel näher als die restaurierte Fassung. Man kann sogar ohne die Lockenphilologie bloss die Schnurrbärte vergleichen: Von dem neuzeitlichen Eingriff abgesehen, ist ihre Form fast identisch. Die Kopie der Villa Albani hat also viel zu sehr gelitten, um eine einwandfreie Beurteilung zu erlauben. Sie mag trotz allem hadrianisch sein und nach

Aufrichtiger Dank des Verfassers gebührt Dietrich Willers für ständige freundliche Hilfe, fachlich und sprachlich.

1 Gesichter, Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz, Hrsg. H. Jucker und D. Willers, Ausstellung im Bernischen Historischen Museum 6.11.1982–6.2.1983. 1. Aufl. 1982. 3. Aufl. 1983. Einige von unseren Bemerkungen, am Festabend der Eröffnung dargebracht, wurden in die dritte Auflage des Katalogs eingegliedert. Im Appendix sind weitere Bemerkungen verzeichnet, die zum grössten Teil auf die direkten Notizen 1982/83 zurückgreifen.

2 Gesichter Nr. 14, Text von D. Willers.

3 ABr 657/8; E. Voutiras, Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts (1980), 91ff. Abb. 38-39.

4 Voutiras a.O. 91.

einem Bronzeoriginal gearbeitet, was auch der ganzen Behandlung des Schweizer Exemplars entspricht.

Solange der Kopf der Villa Albani die einzige verfügbare Replik des Typus war, wurden die Stilfragen des Originals und seine Datierung irre geführt; man merkte eben nicht, wie sehr sein stark klassizistisches Aussehen durch die moderne Restaurierung bedingt ist[5]. Die neue Replik erledigt den Versuch, das Original an das Ende des 5. vorchristlichen Jahrhunderts zu setzen, die eben vorgelegte Beschreibung der modernen Restaurierung erübrigt die Hypothese von zwei Versionen eines Inlustrius[6].

Dank der neuen Replik rückt der vorgeschlagene Vergleich mit dem bronzenen Porträtkopf in Reggio di Calabria, aus dem Meere bei Porticello *(Taf. 7, 1–3)*, in ein neues Licht[7] und wird wirklich bedeutungsvoll. Zahlreiche keramische Mitfunde, besonders die wohldatierten Weinamphoren von Mende, schliessen für den Schiffbruch einen späteren Ansatz als 380 v.Chr. aus[8]. Die Bronzen im stark fragmentierten Zustand wurden als Metallrohmaterial transportiert[9]. Sie wurden also früher als Ende des 5. Jhs. gegossen, immerhin wahrscheinlich nicht so früh, wie es für die Falten eines Körperfragments und danach auch für den bärtigen Porträtkopf versuchsweise vorgeschlagen wurde; das verglichene Bildnis des Themistokles wie die Kentauren von Olympia gehören wohl einer anderen Welt an[10]. Der Bärtige von Porticello passt gut ins späte 5. Jh.; ein Satyrprofil des Eretriamalers, 430/25 datierbar, das trefflich verglichen wurde[11], mag etwas früher sein. Unser Kyniker und Antisthenes sind nur nach dem hochhellenistischen Barock denkbar. Das Pathos wird hier gedämpft durch bewusste Angleichung an die grosse Klassik – nicht viel später wurden die Parthenos und die Athena Rospigliosi[12] in Pergamon kopiert. Dafür wird man oberflächlich an den Kopf von Porticello erinnert, wo die feinsten Details realistisch beschrieben werden, Gefühlsausdruck aber nur leise angedeutet bleibt. Diese bewusste Beschränkung schliesst nicht eine tiefe Empfindung für das Rührende im Greisen-Bildnis aus, Empfindung, die den Höhepunkt im späthellenistischen blinden Homer erreicht: Die innere Flamme strahlt über dem Verfall des Körperlichen. Unser Kyniker steht zeitlich dem Homer näher, seine klassizistische Retrospektive klingt dem Bärtigen von Porticello nach. Dieses grossartige Meisterwerk bringt neue Einsicht in die Geschichte des griechischen Porträts. Die Parthenonkentauren werden als Schule des individuellen Bildnisses bestätigt, und vielleicht wird so eine direkte Vorstellung von der Kunst des Demetrios von Alopeke ermöglicht[13]. Durch das einmalige Erlebnis wird aber noch mehr klar, wie trümmerhaft unsere Kenntnis bleibt.

5 Dergleichen passiert: Ich habe einen modern «rasierten» Kopf im Kapitolinischen Museum unverständlicherweise als Kopie des Aischylosporträts angesehen, obwohl es sich um eine Replik des Neapler Solon handelt, wie Voutiras a.O. 202 und 317 Anm. 906 richtig bemerkte. Nicht nur moderne, sondern auch antike Reparatur kann irreführen: Der Pyrrhon in Korfu (G. Dondas, AntPl 6 [1967] 115ff. Taf. 62-64; G. Richter, Supplement to the Portraits of the Greeks [1972] 8 Abb. 1697a-c) ist nichts anderes als ein antik veränderter Archilochos (vgl. Richter, The Portraits of the Greeks [1965] 67; vergleiche besonders das Profil der Kopie im British Museum 1838, ebenda Abb. 38-39). Natürlich kann noch viel mehr Unterhaltendes passieren, beispielsweise mag man alle sonst wohl dokumentierten Charaktermängel des Siegers von Platää aus einem Pausanias genannten Porträt herauslesen, bis es durch eine neue, beschriebene Kopie als Bildnis des Pindar entlarvt wird.

6 Wie es gerade für Antisthenes vorkommt; die zweite, (späthellenistische?) Version seines Porträts blieb von Richter unberücksichtigt.

7 Voutiras a.O. 121ff. 202f. Anm. 600. 601 (Bibl.) Abb. 67-69 (alle nach Vorlagen vor der vollendeten Restaurierung); vgl. auch F. Palano, I bronzi di Riace (1983) 28f. fig. 17.

8 Vgl. C.J. Eiseman, The Porticello Shipwreck, a Mediterranean Merchant Vessel of 415-385 B.C., University of Pennsylvania Ph.D. 1979 (Univ. Microfilms 1980).

9 Anders, sehr merkwürdig, Voutiras.

10 Cl. Rolley, Les bronzes grecs (1983) 41 Abb. 21 (die einzige Reproduktion, die etwas über das einmalige Meisterstück aussagt; immerhin, auch ein nur elementares Verständnis bleibt ohne Besuch in Reggio unmöglich. Eiseman verglich Themistokles und datierte um 460).

11 Voutiras a.O. 122 Abb. 70.

12 A. Houghton, GettyMusJ 11, 1983, 99-108 Abb. 1-9.

13 Die Bildnisse, hinter welchen Demetrios gespürt wird, zeigen eine vergleichbare Physiognomie. V.H. Poulsen, Les portraits grecs (1954) 49f.; nach P. Arndt ABr 161ff. 431ff.; vgl. auch J. Frel, Contributions à l'iconographie grecque (1969) 13f.

Der Bärtige von Porticello wird ständig als Philosoph bezeichnet; er ist jedoch keiner, sondern ein Dichter: Eine Binde hält seine langen Strähnen zusammen. So möchte man sich gerne den greisen Sophokles vorstellen.

Die Vertretung der kynischen Schule in der Schweiz ist nicht auf den Marmorkopf der «Gesichter» begrenzt. Ein weiterer Kyniker ist sogar ein regulär geborener Schweizer, nämlich ein Bodenfund aus Augst – ein Bronzebüstchen, welches schon als Philosoph angezeigt wurde (A. Kaufmann-Heinimann, Die römischen Bronzen der Schweiz I: Augst [1977] 112 Nr. 171 Taf. 110). Er stellt wahrscheinlich Diogenes dar (J. Frel, Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum [1981] Nr. 46).

Anhang: Bemerkungen zu «Gesichter»

Nr. 4 Ptolemaios Apion(?): Die Oberfläche scheint mit Säure gereinigt zu sein.

Nr. 10 Platon aus Alabaster: Die Kopie ist möglicherweise nicht so spät, wie es auf den ersten Blick scheint, kaum später als Mitte des 3. Jhs. n.Chr.

Nr. 14 Philosoph: siehe die obenstehenden Bemerkungen.

Nr. 15 Unterlebensgrosse Herme des Pseudo-Seneca: Werk des (wahrscheinlich frühen) 19. Jhs. Spuren von Patina, vor allem am Boden der Herme, bestätigen, dass die Skulptur älter als hundert Jahre ist und mässiger Verwitterung ausgesetzt gewesen sein dürfte. Die Behandlung der leicht gereinigten Oberfläche ist nicht antik, weder die Meisselarbeit noch der Ausdruck. Entscheidend jedoch für die Beurteilung sind die Falten am Hals: zu viele, zu realistisch und zu ‹steinern›. Sie sind in gleicher Weise übertrieben bei anderen Pseudo-Seneca-Repliken barocker Zeit oder des frühen 19. Jhs. – bei einigen so erfolgreich, dass sie in den Standard-Publikationen als antik verzeichnet sind. Der Vergleich mit Beispielen, die frei von jedem modernen Eingriff sind, z.B. der Bronzebüste für eine Herme aus der Villa dei Papiri in Neapel[14] – immer noch der besten vorhandenen Replik – oder mit der glänzenden Marmorarbeit im Bardo-Museum von Tunis[15] zeigt das Übermass der modernen Bildhauer in diesem Punkt. Die meisten dieser modernen Stücke einschliesslich des hier betrachteten wurden nicht als absichtliche Fälschungen hergestellt. Sie veranschaulichen die ununterbrochene Gunst, der sich dieses Porträt erfreute, sicherlich aufgrund der Popularität des Seneca. Nach Rubens' Gemälde im Palazzo Pitti «Die vier Philosophen» zu urteilen, muss der Pseudo-Seneca, der sich im Besitz des Malers befand, im 17. Jh. gemeisselt worden sein; auch der Kopf, der kürzlich von der Rubens-Gesellschaft erworben wurde, um an den anderen zu erinnern, ist – nicht unpassend – modern.

Hier einige barocke (oder aus dem frühen 19. Jh. stammende) Pseudo-Seneca-Repliken mit überbetonten Halsfalten, die den ‹steinernen› Eindruck bewirken: Bologna (Richter a.O. 60 Nr. 21 Abb. 174-176); Turin (ebenda 60 Nr. 22 Abb. 177-179); Turin (ebenda 62 Nr. 8* Abb. 224-226, dort als modern bezeichnet); London, British Museum 1856 (ebenda 61 Nr. 31 Abb. 201-203, kolossales Format); London, British Museum, ehemals Slg. Holland (ebenda 62 Abb. 216-219 – zweifelhaft). Unter den Wiederholungen, die Gisela Richter als modern oder zweifelhaft bezeichnet, ist der Kopf in den Uffizien antik, aber weitgehend überarbeitet (ebenda 63 Abb. 213-215).

14 Richter a.O. 59 Nr. 12 Abb. 154-167.
15 Ebenda 60 Nr. 26 Abb. 187-188.

Einige Beispiele jüngerer Fälschungen des Typus Pseude-Seneca: Kunsthandel (ebenda 59 Nr. 11 Abb. 146); Rom, Villa Massimo (ebenda 59 Nr. 10 Abb. 147-149); Oslo, Nationalmuseum, ehemals Slg. Fett (ebenda 61 Nr. 37 Abb. 204-206).

Nr. 20 «Negroider Aegypter»: antik?

Nr. 22 Römer, spätrepublikanisch bis frühaugusteisch: vielleicht später, Mitte des 1. Jhs. n.Chr.

Nr. 24 «Octavian»: misslungener moderner Versuch, die unteren Augenlider und den Mund zu retouchieren; die vermuteten Spuren von Stuck im Nacken sind nur moderner Mörtel. Identität zweifelhaft; gewiss keine absichtliche Fälschung, aber antik?

Nr. 28 Büste des Tiberius: aus Aegypten.

Nr. 34 Zwei Büsten eines Paares julisch-claudischer Zeit: zusammen gefunden, gemeinsam mit Büsten des Augustus und der Livia. 34 und 35 dürften eher Privatleute darstellen, es besteht keine Notwendigkeit, sie mit dem julisch-claudischen Haus zu verbinden; 34 ist sicher nicht Sejan, 35 kaum Livilla.

Nr. 36 Büste der Iulia, Tochter des Drusus Minor und der Livilla: eines der besten Privatbildnisse der Ausstellung; Wohltäterin von Aventicum? Die Überarbeitung der Gewandfalten auf der Büste ist antik.

Nr. 45 Kopf des Nerva, aus Domitiansporträt in Zweitverwendung: jetzt Malibu, J. Paul Getty Museum 83.AA.43. Ein weiterer Domitian wurde durch Austausch der gesamten Gesichtsmaske zu einem Nerva: die bronzene Reiterstatue von Misenum in Neapel, 1981 auf einer Ausstellung in Paris gezeigt (Les chevaux de Saint-Marc [1981] 4ff. Nr. 136). Es gibt einen weiteren Marmorkopf des Nerva in unberührtem Zustand in Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales inv. 34120, aus Les Lévêques, Bucht von la Ciotat (Var); steht dieses Exemplar zu dem von Jucker am Ende des Textes erwähnten Nerva in Cimiez bei Nizza in Beziehung?

Nr. 46 Der Mann aus Prilly, Bronzekopf: zur Bibliographie hinzuzufügen S. Boucher, Recherches sur les bronzes figurés de la Gaule (1976) 59. 218 Abb. 91, wichtig wegen der Hinweise auf lokale Verbindungen. Der alte Vergleich mit dem Kopf aus Bordeaux in Saint-Germain, Mus. des Ant. Nat. 75453 (ebenda 59. 118 Abb. 92; R. Lantier, MonPiot 31, 1930, 23f.) erklärt einige Aspekte des Stils; vgl. auch den Marmorkopf des Primigenius in einer Herme im gleichen Museum inv. 82.290 (Espérandieu Nr. 2707). Andererseits hat A. Leibundgut-Maye sicher recht, den Urschweizer von Prilly derselben provinziellen Werkstatt zuzuschreiben, die auch für die beiden bärtigen Köpfe aus Fins d'Annecy in Paris verantwortlich ist – es muss sich in der Tat um den gleichen Künstler handeln: vgl. auch zu Nr. 58.

Nr. 49 Knabe, trajanisch: vgl. auch einen Kopf in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (V.H. Poulsen, Les portraits romains II 81 Nr. 55 Taf. 91).

Nr. 52 Frauenporträt hadrianischer Zeit: C. Bossert hat recht, die Büste in Malibu, J. Paul Getty Museum 70.AA.117 als Replik zu bezeichnen (Gesichter und HASB 9, 1983, 47ff.); doch es dürfte sich um ein weiteres postumes Bildnis der Sabina handeln.

Nr. 53 Büste einer alten Dame: vgl. unten zu 64.

Nr. 54 Bronzekopf eines bärtigen Mannes: aus dem südlichen Kleinasien. E. Künzl, HASB 9, 1983, 45f. Taf. 11 möchte denselben Mann in einer kleinen Silberbüste einer Schale von Mzcheta in Tbilisi erkennen (ebenda Taf. 9. 10); dieser ist spätantoninisch, während der Bronzekopf einen Offizier hadrianischer Zeit darstellt. Aussehen und Charakterzüge erscheinen recht verschieden.

Nr. 58 Goldbüste des Marc Aurel von Avenches: zur Bibliographie wegen der hervorragenden Photos hinzuzufügen F. Braemer, L'art dans l'occident romain (1963) Nr. 119 Taf. 9. 10 (letztere gibt den besten Eindruck von der Oberfläche samt Werkspuren); derselbe, RA 1968, 330ff. Abb. 4-6; derselbe, HASB 9, 1983, 51f.

Taf. 12. 13, ebenfalls ausgezeichnete Detailaufnahmen; Künzl a.O. 45. «Marc Aurel bleibt Marc Aurel» – Hans Jucker hatte vollkommen recht mit seiner entschlossenen Verteidigung der traditionellen Ikonographie (zum «Julianus» des Louvre s.u.)

Der provinzielle Stil ist geprägt durch das Künstlertum des lokalen Goldschmieds. Andere provinzielle Porträts des Marcus zeigen provinzielle Züge: Jerusalem, aus Gerasa[16]; ein sehr vereinfachtes Bildnis aus lokalem Stein ist in den Ausgrabungen von Budapest ausgestellt; eine kleine Bronzebüste von lokaler Machart aus Carnuntum befindet sich in Wien[17]. Das delikat gravierte Haar des goldenen Marcus – auf dem Hinterkopf im traditionellen Haarstern ausgebildet – sowie der feine Bart sind weit entfernt von der lockeren Haar- und Bartwiedergabe antoninischer Marmor- (und auch Bronze-) Köpfe. Diese Betonung der linearen Gravur trifft sich mit der Behandlung der Schuppen und der ganzen Aegis auf der Panzerbüste. Die starke Expressivität ist erreicht durch gravierte Details und Konturen, speziell um die Augen, die in eine sehr schematisierte Gesichtsmodellierung eingetragen wurden. Die künstlerische Eigenart ist ebenso verantwortlich für die stilistische und ikonographische Verwirrung in der heutigen Forschung. Aber trotz aller Verzerrungen sollte weder die Identität des Dargestellten noch die Datierung zu Zweifeln Anlass geben. Beide Profile der Büste von Avenches überliefern ein überzeugendes Bildnis des Marcus; der Goldschmied muss nach einem Münzporträt gearbeitet haben, ohne die Benutzung eines plastischen Vorbilds; vielleicht hatte er keinen Zugang zu einem solchen. Diese Version des letzten offiziellen Porträts des Marcus kann postum sein, aber sicher nicht später als die Regierungszeit des Commodus. Man vergleiche das retrospektive Bildnis des Marc Aurel in Boston aus Assos aus den vierziger Jahren des 3. Jhs. n.Chr.[18] – die Identifizierung wurde bisher nicht vorgeschlagen, scheint aber selbstverständlich. Der Vergleich mit der lebensgrossen Silberbüste des Lucius Verus aus dem Schatz von Marengo in Turin[19], nichts anderes als ein Standard-Porträt des Lucius, verdeutlicht vollkommen die Einzigartigkeit des goldenen Marcus von Avenches.

Anderseits kann J.Ch. Balty, der den goldenen Marcus mit dem sogenannten Julianus Apostata verglich (Eikones. Festschr. H. Jucker 57ff.), in gewisser Hinsicht bestätigt werden. Für den Statuentypus, der in zwei vollständigen Statuenrepliken im Louvre überliefert ist[20], gilt: Julianus bleibt nicht Julianus. Beide Statuen sind zweitklassige severische Repliken[21] eines Bildnisses aus eben der Zeit, bevor Marcus Kaiser wurde. Die persönliche Eigenart ist nicht besonders betont, es ist jedoch ein Porträt beabsichtigt, das anderswo besser erhalten sein mag. In der Tat liefern vielleicht zwei Bronzeköpfe aus Fins d'Annecy[22] eine bessere Vorstellung von dem Mann, wenn die Spezialisten diesen Vorschlag akzeptieren. Der Mann muss jedenfalls eine Berühmtheit gewesen sein; die Statuen des Louvre könnten ihren richtigen Platz unter den Priestern des Kaiserkults finden[23]. Aber es gibt eine andere Möglichkeit, die grössere Anziehungskraft besitzt: Die Identifizierung mit Apollonios von Tyana. Severische Kopien würden dem wohlbekannten Interesse

16 M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit (1939) 241 Taf. 14; F. Braemer schlug denselben Vergleich vor.

17 Wien, Kunsthistorisches Museum: R. Fleischer, Die römischen Bronzen aus Oesterreich (1967) 244 Taf. 14.

18 M.B. Comstock – C.C. Vermeule, Sculpture in Stone. Museum of Fine Arts Boston (1976) 373.

19 Wegner a.O. 248 Taf. 41; Braemer a.O. 1963 Nr. 9 Taf. 2; ders. 1968, 331 Abb. 1-3.

20 Louvre Ma 1121: Eikones 60 Anm. 27 Taf. 17,3; 18,3.–Louvre MND 1887: ebenda Taf. 18,4; ferner Lutèce (= Katalog der Neuaufstellung 1984/85) 363.237 mit Bibliographie.

21 Man ist geneigt, die Ausarbeitung provinziell zu nennen; Ma 1121 soll in Paris gefunden sein.

22 Paris, Petit Palais, ehemals Coll. Dutuit: s.o. zu Nr. 46; Espérandieu III Nr.2641 A u. C; J. Petit, Bronzes antiques de la collection Dutuit 114ff. Nr. 46. 47.

23 Vgl. z.B. den Kopf eines Priesters im Kaiserkult von Ephesos in Wien, Kunsthist. Mus.: W. Oberleitner u.a., Funde aus Ephesos und Samothrake (1978) 117 Nr. 170 Abb. 98, ca. 260-268 n.Chr., Zeit des Gallienus.

der Iulia Domna an dem Mann entsprechen, und S. Nodelmann, der unabhängig dieselbe Identifizierung vorschlägt, vergleicht die Kontorniat-Medaillons mit dem Bildnis des Apollonios[24].

Nr. 62 Paludamentbüste: Büste, Haar und Stirn sind gut erhalten, der ganze Rest ist überarbeitet: die Augen wurden leicht retouchiert, die Wangen neu skulpiert, der Bart gekürzt.

Nr. 64 Junge Frau mit Turbanfrisur: vielleicht spätere Arbeit aus derselben Werkstatt wie die hervorragende Büste einer alten Dame Nr. 53.

Nr. 65 Antoninischer Mädchenkopf: Die Oberfläche ist weitgehend neu geglättet.

Nr. 67 Frauenbüste mit verziertem Indextäfelchen: jetzt Malibu, J. Paul Getty Museum 83.AA.44. Ein Detail ist in dem ausgezeichneten Text des Katalogs zu modifizieren: Die Verwendung von Carrarischem Marmor schliesst aus, dass die Skulptur aus Kleinasien stammt; der Stil ist gut stadtrömisch.

Nr. 67A Vornehme Römerin: Die Oberfläche ist stark überarbeitet, die Zeichnung des rechten Auges modern, das andere ist übergangen, die Lippen wurden neu geschnitten.

Nr. 68 Iulia Domna: eher ein Privatbildnis, das der Kaiserin angeglichen wurde; man vergleiche einen ähnlichen Kopf in Avignon (Espérandieu Nr. 2555, die Büste ist modern).

Nr. 69 Kolossaler Knabenkopf (Caracalla?): Die Herkunft aus Aegypten wird durch Dokumente im Musée d'art et d'histoire, Genève bestätigt.

Nr. 78 Knabe als Mercur: Der unerfreuliche Eindruck rührt von einer antiken Überarbeitung her, besonders erkennbar an den Favoris und in den vergrösserten Augen. Vielleicht war ursprünglich ein Hermes ohne Porträtzüge dargestellt.

Nr. 83 Alter Mann mit kurzem Haar: Der Mund wurde modern neugeformt.

Nr. 90 Bildnis eines Unbekannten von der Wende zur Spätantike: umfangreiche moderne Restaurierung; die Augenlider sind neu geschnitten, die Oberlippe ist umgeformt; der Bart ist geschoren, die inkompetente Pickung des Bartes und des Haars ist grösstenteils modern.

Nr. 91 Commodus, im späten 3. Jh. wiederverwendet: Die dritte Auflage des Katalogs übernimmt erfreulicherweise die Interpretation, die am Abend der Eröffnung vorgeschlagen wurde. Zu demselben Schluss kam P. Kranz, HASB 9, 1983, 53ff. Taf. 14-16.

Nr. 92 Kolossaler Tetrarchenkopf: aus Kleinasien. Der Kopf war ursprünglich ein Porträt des Tiberius, das Profil stimmt vollkommen mit dem kleinen Bronzemedaillon der Ausstellung Nr. 177 überein. Die antike Wiederverwendung ist besonders zwingend im Bart zu beobachten; er konnte über die ursprünglich bartlose Oberfläche hinaus nicht erhöht werden, sie wird unvermittelt an den Favoris erreicht.

Nr. 93 Licinius II: ein früherer (trajanischer?) Kopf, antik wiederverwendet; die Augen sind neugestaltet, die sekundäre Arbeit ist ferner besonders erkennbar am Haarkontur über der Stirn und an beiden Schläfen.

Nr. 95A Spättheodosianischer Männerkopf: jetzt Malibu, J. Paul Getty Museum 83.AA.45. Spätantike und frühes Christentum, Liebieghaus, Frankfurt a.M., Ausstellungskatalog (1983) 46f. Nr. 67.

24 A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums I (1885) 109. 115; A. u. E. Alföldi, Die Kontorniat-Medaillons 1 (1976) 32. 110f. Taf. 38, 1-4.
Die Ikonographie des Iulian bleibt leider weiter unbefriedigend. Auch der letzte Vorschlag überzeugt nicht: H.G. Frenz, Iulianus Apostata? Ein kolossaler römischer Bildniskopf aus Mainz. Versuch einer Deutung, MainzZ 77/78, 1982/83, 173ff.; den Abbildungen nach stellt dieser Bärtige aus lokalem Sandstein viel eher einen Gott, wahrscheinlich Iupiter, als ein Porträt dar. Man möchte ihn auch früher – spätantonisch bis frühseverisch – datieren; vgl. z.B. einen bärtigen überlebensgrossen Marmorkopf in Vienne (Esperandieu I Nr. 344).

Nr. 99 Thessalische Grabstele der Hadyneika: moderne Überarbeitung im linken Auge. Dieses Stück (und die palmyrenischen Reliefs Nr. 108-112) entsprechen kaum dem, was wir unter ‹Porträts› verstehen.

Nr. 124 «Tetrarchische Kaiserbüste»: eher severisch.

Nr. 125 Valentinian II: ein Meisterwerk; der vorgeschlagene Name steht exempli gratia.

Nr. 184 Späthellenistische Bronzestatue eines Feldherrn: Octavianus unmittelbar nach Actium?