



# DIE BILDNISKUNST DER GRIECHEN UND RÖMER

VON ANTON HEKLER









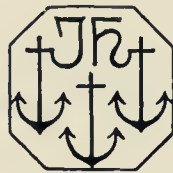


# DIE BILDNISKUNST DER GRIECHEN UND RÖMER



# DIE BILDNISKUNST DER GRIECHEN & RÖMER

311 TAFELN  
MIT  
518 ABBILDUNGEN  
UND  
19 TEXTILLUSTRATIONEN  
HERAUSGEGEBEN  
VON  
ANTON HEKLER



STUTTGART, VERLAG VON JULIUS HOFFMANN



COPYRIGHT 1912 BY JULIUS HOFFMANN • STUTTGART

# DIE BILDNISKUNST DER GRIECHEN UND RÖMER

Das Porträt wird gewöhnlich als eine Kunstgattung betrachtet, die vom darstellenden Künstler vor allem die genaueste Beschreibung der Naturerscheinung fordert unter völliger Vermeidung eigener Auffassung.

Für ein Wachsfigurenkabinett mag solche Beschränkung als der Weisheit letzter Schluß gelten<sup>1</sup>. Das Porträt als Kunstwerk aber ist viel mehr als eine getreue Kopie des jeweiligen Naturvorbildes. Wenn auch alles Porträtliche an sich schon natürlicherweise eine Einengung und Spezialisierung der Vorstellungswelt bedeutet, so ermöglicht es doch auch eine großartige, schöpferische Offenbarung des künstlerischen Genius. Denn das Höchste, was wir von jedem Porträt verlangen, der Wunsch, durch die Bildform des Kunstwerkes in die geistige und körperliche Atmosphäre eines Menschen versetzt zu werden, kann vom Künstler nur durch die Umgestaltung der physischen Erscheinung im Sinne eines psychischen Charakterbildes erfüllt werden. Er hebt durch Klärung und Vereinfachung der bestimmenden Hauptformen den Schleier der Natur und verarbeitet die beziehungslosen Eventualitäten der äußeren Erscheinung zu mitsprechenden Wirkungsfaktoren seiner Bildvorstellung. Selbstverständlich darf diese umschöpfende Tätigkeit nicht als eine ständig gleichwertige Potenz betrachtet werden. Sie ist je nach der physischen Beschaffenheit des Dargestellten und dem Temperament des Künstlers verschieden. Es gibt Köpfe, die durch ihren monumentalen Aufbau dem Künstler schon in allem Wesentlichen vorgearbeitet haben; da wir kontrollierbare Beispiele aus dem Altertum hierfür nicht besitzen, sei an Bismarck und Beethoven erinnert. In anderen Fällen dagegen, wo die Ausdruckswerte nicht so unverhüllt auf der Oberfläche liegen, eröffnet sich für die Gestaltungsfähigkeit des Künstlers ein weites Feld. Der nüchterne schwunglose Realist wird unerschütterlich an der trockenen äußeren Erscheinungsform haften, der wahrhaft große Künstler aber weiß

der Naturform immer eine bestimmte, persönliche Wirkung zu entlocken. Was er macht, ist keine Verfälschung, sondern nur Klärung und Steigerung der Daseinsformen. Für beide Arten der Porträt-darstellung haben wir gute Beispiele aus dem Altertum: das Platon-Bildnis einerseits und den Alexander-Kopf aus Pergamon andererseits.

Es gibt auch ganz außergewöhnliche Künstler-naturen von einer titanischen Eigenart, bei denen die Vorstellungswelt mit stürmischer Macht nach Bildform verlangt, welche die Berechtigung der individuellen Formen als eine Beschränkung ihrer Eigenart nicht anerkennen wollen. Sie sträuben sich eben deshalb gegen alles Porträtliche; die Darstellung der zufälligen Naturformen wäre für sie eine Erniedrigung, die sie nicht erdulden könnten. So erklärt sich, daß Michelangelo niemals ein Porträt geschaffen hat. Künstlergiganten dieser Art finden nur an Idealporträts Gefallen, bei denen der Künstler, ohne durch das Modell gebunden zu sein, frei aus der Seele heraus die physischen Ausdruckswerte zum Aufbau eines bestimmten Charakterbildes verwendet. Auf diese Weise erleben die Gestalten einer fernen, sagenhaften Vergangenheit im Kunstwerke eine neue, überzeugende Auferstehung in einer Form, die mit der Wirklichkeit in keinem nachweislichen Zusammenhang steht. So ist Michelangelos Brutus entstanden, so sind die Bildnisse des Moenippos und Aesop bei Velasquez zu verstehen, und so entstand im Altertum das meisterhafteste aller Idealporträts: das Bildnis des greisen Homer.

Die vorausgeschickten kurzen Andeutungen über das Wesen der Porträtkunst ergeben einen wichtigen Grundsatz für unsere weitere Forschung: das Porträt hat nicht nur als ikonographisches Dokument, sondern auch unabhängig davon als Beitrag zur Geschichte des künstlerischen Sehens Anspruch auf Interesse. In vermehrtem Maße gilt das von der mit Kunstvermögen großartig bedachten Periode der griechischen Kunst, die auch an

Bildnissen herrliche Leistungen von ganz außergewöhnlicher Bedeutung hinterlassen hat.

„Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur . . . Der wahre Liebhaber sieht im Kunstwerk nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Überirdische der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerk wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.“ \*

Diese ewig gültigen Worte Goethes mögen unsere Betrachtungen über das Porträt im Altertum begleiten.

## II

In weiteren Kreisen herrscht noch immer der falsche Glaube, daß sich die Porträtkunst des Altertums erst bei den Römern zu voller Blüte entfaltet habe. Man übersieht dabei, daß die griechische Kunst nicht nur in der Erschaffung majestätisch-erhabener Götterbilder, sondern auch in der Menschendarstellung Unübertreffliches geleistet hat, daß die prachtvollen Charakterköpfe, die sie uns hinterließ, an künstlerischem Wert zu den trefflichsten PorträtDarstellungen aller Zeiten gehören.

In der Wissenschaft stand das einseitige Interesse am Dargestellten lange der richtigen Bewertung des Porträts als Kunstwerk hemmend im Wege. Erst in letzter Zeit gewährt man auch den namenlosen Bildnissen als Offenbarungen eines glanzvollen Kunstvermögens allmählich die gebührende Beachtung.

Die griechische Ikonographie hat, durch glückliche Zufälle begünstigt, manch schöne Ergebnisse zu verzeichnen; allein die methodische Stilforschung, die von strengen Formenvergleichen ausgehend die scheinbar gleichmäßige Folge der Kunstwerke im Sinne einer Geschichte verschiedener, individueller Künstlernaturen zu verstehen bemüht ist, hat sich dieses Gebietes noch nicht recht bemächtigt. Die Ikonographie kann die PorträtDarstellungen für ihre Ziele auch völlig isoliert

\* Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.

verwerten. Bei einer stilgeschichtlichen Untersuchung aber sind sie, durch ihren Zusammenhang mit anderen Kunstgattungen verständlich gemacht, als logische Erscheinungen in den Gang der gesamten Kunstentwicklung einzuordnen.

Die stilgeschichtlichen Untersuchungen werden durch die unleugbare Tatsache, daß bei PorträtDarstellungen die Gestaltungskraft des Künstlers an eine bestimmte, persönliche Physiognomie gebunden ist, ganz beträchtlich erschwert. Zur sicheren Unterscheidung der entwicklungsgeschichtlich bedingten stilistischen Verwandtschaft von der bloß zufälligen, physiognomischen Ähnlichkeit gehört ein geübtes und scharfes Auge. Man wird dabei grundsätzlich vor allem auf jene bezeichnenden Einzelheiten der Formenbehandlung zu achten haben, in denen sich die persönliche Handschrift eines Künstlers am deutlichsten verrät.

Auf dem Gebiete der griechischen Porträtkunst hat die Forschung neben den schon berührten Schwierigkeiten auch noch mit dem bedauerlich lückenhaften Zustande der schriftlichen und monumentalen Überlieferungen zu rechnen. Die wichtigsten Meisterwerke der Malerei sind für immer spurlos verschwunden; nur für die Spätzeit vermitteln uns die auf ägyptischem Boden gefundenen Mumienporträts eine ungefähre Vorstellung von der griechischen Bildnismalerei. Günstiger steht es mit den plastischen Werken. Von den herrlichen Originalen hat uns zwar das Schicksal nur wenig bewahrt, aber in Kopien ist doch — dank der literarischen und künstlerischen Bildung der Römer — recht vieles erhalten. Mit der Arbeit der Stilvergleichung kann folglich in den meisten Fällen nur nach erledigter Kopien- und Replikenkritik begonnen werden. Das Eigentum des schaffenden Künstlers, die ursprüngliche Fassung seines Werkes, wird manchmal unter den stark abweichenden Wiederholungen nur mit schwerer Mühe wiederzuerkennen und von den störenden, fremden Zutaten zu befreien sein. Dabei müssen die Fragen nach der stilistischen Treue und Verlässlichkeit und nach der Güte der Arbeit stets getrennt behandelt werden. Viele ursprünglich strengere, einfachere Arbeiten haben durch gewandte Kopistenhände eine eindrucksvolle realistische Umgestaltung, eine Modernisierung, erfahren. Wie weit man darin ging, dafür liefern die beiden Exemplare des Lysias-Kopfes bezeichnende Beispiele. Manchmal sind wieder gewisse Altertümlichkeiten durch die



Kopisten verschuldet worden, wie dies bei einigen Köpfen aus der Villa der Pisonen deutlich zu erkennen ist. Sind die Bildnisse der nämlichen Persönlichkeit durch weitgehende Unterschiede der Auffassung und Formgebung getrennt, so wird man, um das Gewissen der Kopisten nicht zu stark zu belasten, eher geneigt sein, mehrere Originale anzunehmen. Welch weitgehende Abweichungen manchmal in der Darstellung derselben Persönlichkeit durch die Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung entstehen, darüber kann uns neben den Beispielen aus dem Altertum vor allem auch eine Umschau in der neueren Bildniskunst belehren; man braucht nur die Goethe-Porträts unter diesem Gesichtspunkte zu durchmustern.

Selbstverständlich sind die durch äußere Indizien gegebenen historischen Tatsachen für die stilgeschichtliche Untersuchung von allergrößtem Wert. Das sind die Grundpfeiler, auf die sich der ganze Aufbau stützt. Hierher gehören in erster Reihe die inschriftlichen Belege, die über den Dargestellten oder über den Künstler Aufklärung bringen, die Fundumstände, wenn sie zugleich eine Datierung erlauben, dann die ikonographischen Bestimmungen, sobald es sich um zeitgenössische Darstellungen historisch bekannter Persönlichkeiten handelt. Die Verschiedenheiten in der Haar- und Barttracht ergeben besonders für die römische Zeit wichtige Anhaltspunkte. Auch die Wandlungen in den tektonischen Grundformen (Herme, Büste)<sup>2</sup> wie in den technischen Behandlungsweisen dürfen nicht unbeachtet bleiben.

Zum Schluß sollen noch die Münzen und Gemmen angeführt werden, diese köstlichen Perlen antiker Kleinkunst, die nicht nur als ikonographische und historische Hilfsmittel, sondern auch als Quellen des tiefsten und reinsten künstlerischen Genusses von grundlegender Bedeutung sind. Nichts kann die Größe der griechischen Kunst so überzeugend beweisen, als die Betrachtung der herrlichen Porträtköpfe auf Münzen und Gemmen der hellenistischen Zeit. Keine andere Epoche hat auch nur etwas entfernt Gleichwertiges aufzuweisen.

### III

Für Porträtdarstellungen waren in der griechischen Kunst mehrere Formen üblich. Die einfachste und natürlichste von allen ist die Porträt-

statue: eine Darstellung der ganzen menschlichen Figur, ausgestattet mit sämtlichen Merkmalen ihrer Individualität. Diese Form gehörte zu den gebräuchlichsten. Wie die erhaltenen Basen beweisen, waren die Festplätze besonders in der hellenistischen Zeit reichlich mit Porträtstatuen besetzt, die indes nicht in der heute üblichen bombastischen Art aufgestellt wurden, sondern auf einfachen, niedrigen Postamenten.

Schon früh erwachte das Bestreben, den menschlichen Kopf auch gesondert darzustellen. Das führte zu einer prächtigen tektonischen Form, zu der Herme. Die ursprünglich auf die Darstellung des Gottes Hermes beschränkte Bildform hat sich langsam vom religiösen Boden losgelöst und fand auch zur Wiedergabe von Menschen Verwendung. Auf pfeilerartigem, tektonisch-ruhigem Schaft sitzt als herrliche Bekrönung der menschliche Kopf. Durch ihre architektonische Gestaltung löst die Hermenform den engen, geistigen Rahmen des Porträthaften, vermittelt die Verbindung mit der Umgebung und gibt der Porträtherme einen stark architektonisch-dekorativen Charakter. Sie kann deshalb nicht nur im Zusammenhang mit der Architektur, sondern auch in der Landschaft als wirksames Dekorationsmittel benützt werden. Für die erstere Art der Verwendung boten die Hermenhallen Athens die großartigsten Beispiele. Als landschaftliche Dekorationselemente sind die Hermen im Altertum durch Wandbilder in Pompeji (Haus des M. Lucretius Fronto)<sup>3</sup> und durch den großen Hermenfund aus Welschbillig in der Eifel bezeugt, der zum Gartenschmuck einer römischen Villa gehörte (Trier, Provinzialmuseum)<sup>4</sup>. In beiden Fällen waren die Hermen am Geländer eines weiten Wasserbeckens angebracht.

Die dritte Hauptform der Porträtdarstellung, die Büste, entsteht — wohl erst zu Beginn der hellenistischen Zeit — aus dem praktischen Bedürfnis, die Tragbarkeit der schwerfälligen, großen Herme zu erleichtern. Zu diesem Zwecke ist der Schaft einfach abgekürzt worden. Auch in der späteren Zeit, als der hermenartige Charakter langsam ganz zurücktrat, ist die griechische Büste doch immer noch eine tektonische Form geblieben und niemals zu jenem widerlich wirkenden, naturalistischen Körperausschnitt geworden, der infolge der Weiterentwicklung des Problems bei den Römern üblich wurde.

#### IV

Das Porträt ist keine primitive Kunstgattung. Auf niedrigen Stufen geht die künstlerische Darstellung allem Individuellen grundsätzlich aus dem Wege. Die Tätigkeit des Künstlers beginnt immer mit der Abstraktion. Die ersten Versuche der Menschendarstellung sind folglich mehr Abstraktionen als Nachahmungen, sie werden mehr dem Denken als der Beobachtungsgabe verdankt. Ihre Bedeutung ist nur eine typische.

Das Interesse am Individuellen erwacht erst in fortgeschrittenen Epochen. Die Vorbedingung hierzu ist die Verfeinerung der Kultur, die eine Vervielfältigung des physiognomischen Ausdruckes mit sich bringt; nicht nur die Klassenunterschiede treten hervor, auch Mann und Weib werden einander unähnlicher. Das Individuelle drängt sich in der Gesellschaft immer stärker in den Vordergrund. Damit erwacht das Interesse an der Persönlichkeit. Der mächtige Umschwung reißt dann alles mit sich, die Philosophie ebenso wie Literatur und Kunst.

Nach dem Gesagten darf es nicht befremden, daß die archaisch-griechische Kunst kein Porträt geschaffen hat. Die Menschen wurden nur in den typischen Hauptformen erfaßt. Die Charakterisierung des Einzelnen beschränkt sich auf die auffallendsten, äußerlichen Merkmale, wie Haar- und Bartracht. Auch in der Differenzierung von Menschen- und Gottesdarstellung ist diese Kunst noch nicht über die ersten Anfänge hinaus. Der Mensch wird vom Gotte nur durch das kurze Haar unterschieden. An den reizvollen Mädchenstatuen der reif-archaischen Epoche ist die Weihende eigentlich nur durch die Inschrift näher bezeichnet. Die Rolle der Naturerscheinung beschränkt sich der künstlerischen Bildvorstellung gegenüber auf die allgemeinsten Andeutungen.

Es ist wichtig zu betonen, daß die ersten Anregungen zu PorträtDarstellungen bei den Griechen, im Gegensatz zu den Ägyptern und Römern, nicht durch religiöse Bedürfnisse, sondern durch die Verehrung höchster menschlicher Eigenschaften, der körperlichen und geistigen Tüchtigkeit, gegeben wurden. Plinius berichtet bekanntlich, daß die dreifachen Sieger in Olympia als höchste Auszeichnung die Berechtigung erhielten, ihr Porträt im Heiligtume aufstellen zu lassen. Diese Maßregel hatte, wie uns das Epigramm der Xenom-

brotos-Basis belehrt<sup>5</sup>, für die Sieger im Wagen- und Pferderennen keine Geltung. Die in den Heiligtümern aufgestellten Siegerstatuen können nicht prinzipiell als Anathemen betrachtet werden, sie dienten vielmehr nur zur Verkündigung des eigenen Ruhmes. Private Porträtanatheme aus besonderen Anlässen waren schon im fünften Jahrhundert gebräuchlich. Die Errichtung von staatlich autorisierten Ehrenstatuen fällt erst in das vierte Jahrhundert, ihr häufigstes Vorkommen sodann in die hellenistische Zeit. Die Statuen der vergötterten Fürsten wurden auf mächtig emporragende Säulen gestellt mit der Absicht „*tolli supra ceteros mortales*“ (Plinius).

Die griechische Kunst des fünften vorchristlichen Jahrhunderts hat noch kein eigentliches Porträt hervorgebracht. Die Sehnsucht nach Schönheit und Harmonie, welche die ganze Anschauungsweise der Menschen in dieser Epoche bestimmt, hat alles Charakteristische, was den Rahmen des Typischen durchbrechen wollte, instinktmäßig zurückgewiesen. Wie wenig die Kunst um die Zeit der Perserkriege das Festhalten persönlicher Formen anstrebte, wird durch einen in mehreren Repliken erhaltenen bärtigen Strategenkopf (T. 1b) bewiesen, an dem allein der Helm auf den mutigen Kriegshelden hinweist; nur der schief verzogene Mund scheint ein vereinzelt, persönliches Merkmal zu sein. Auch am sog. Pherekydes-Kopf in Madrid beschränkte sich der Künstler auf eine schematische Verdeutlichung jener Formenverhältnisse, die das ganze Gesicht beherrschen.

Zu bedauern ist es, daß wir von Myron, dem hervorragenden Meister der Charakteristik, kein beglaubigtes Porträt besitzen. Um diese Lücke in unserer monumentalen Überlieferung zu überbrücken, mögen hier wenigstens zwei Bildnisse angeführt werden, die man mit Recht dem Stilkreise Myrons zuweist: ein Strategenkopf der Münchner Glyptothek (T. 1a) und ein bärtiger Porträtkopf der Villa Albani (T. 2). Der Strategie in München ist ein selbstbewußt vornehmer, eleganter Mann, der Kopf in der Villa Albani, besonders individuell durch den von schmalen Lippen begrenzten, auffallend großen Mund, verrät dagegen eine mehr brutale, athletische Natur.

An all den bisher angeführten Beispielen ließen sich nur vereinzelte Spuren individueller Charakteristik feststellen, die jedoch im Gesamtbilde des Organisch-Typischen fast unbemerkt verschwanden



(so auch T. 3a und 3b). Die Entscheidung, ob das fragliche Werk wirklich als Porträt beabsichtigt war, konnte nur empfindungsgemäß getroffen werden. Erst beim Perikles-Bildnis (T. 4a, 4b) haben wir ein beglaubigtes Porträt vor Augen, da hier die Darstellung einer historisch bekannten Persönlichkeit inschriftlich gesichert ist. Ja, sogar der Künstler läßt sich feststellen. Der in vier Repliken erhaltene Perikles-Kopf geht nämlich wahrscheinlich auf die Erzstatue des Kresilas zurück, die als private Weihung auf der Akropolis zu Athen aufgestellt wurde und an der man mit Bewunderung sah, wie der Künstler es verstand, „edle Männer noch edler zu gestalten“ (Plinius). Die lässig vornehme Kopfneigung des Originals ist für uns nur durch die ungebrochene Londoner Herme (T. 4a) übermittelt; auch sonst verrät diese Wiederholung, ob zwar in etwas flüssig gewordenen, weichlichen Stilformen, von dem geistigen Charakter des Dargestellten das Meiste. Die ursprüngliche, bronzemäßige Strenge der Einzelformen läßt sich dagegen am besten an dem vatikanischen Exemplar (T. 4b) erkennen. Kresilas hat den großen Staatsmann in der Würde des Strategenamtes mit dem Helm auf dem Haupte dargestellt. Das von sorgfältig gepflegtem, kurzem Bart umrahmte Gesicht verrät ein überaus kluges, harmonisches Wesen, dessen Überlegenheit nicht zum mindesten in der sicheren Selbstbeherrschung und im bewußt vornehmen Betragen vor der Öffentlichkeit wurzelte; die leicht geöffneten, ein wenig angeschwellenen Lippen weisen auf seine große Beredsamkeit hin. Physiognomische Treue kann natürlich auch das Perikles-Bildnis nicht beanspruchen. Der Drang nach dem Typisch-Schönen triumphiert noch über den Drang zum Persönlich-Charakteristischen. Alles Zufällige, Disharmonische ist den Zügen abgestreift worden. Was übrig bleibt, ist nicht viel mehr als die Quintessenz des edlen, vornehmen Menschentums. Auch der etwas jüngere, früher fälschlich für Themistokles gehaltene Strategenkopf (T. 5) ist nur eine Verkörperung des attischen Schönheitsideals in sozusagen kristallinischer Klarheit. Die strengen Stilformen des Bartes entsprechen noch durchaus den Gewohnheiten der Kunst des fünften Jahrhunderts.

Ist der Dargestellte in den eben angeführten Bildnissen stets in der Blüte des Mannesalters mit reichem Haarschmuck verewigt worden, so ist dies kein bloßer Zufall, sondern künstlerische

Absicht. Auch der große Lyriker Anakreon, der in der Vorstellung der Griechen geradezu als der Typus des Greises, „der das Lieben und Trinken nicht lassen kann“, lebte, wurde nicht mit dem Zeichen beginnender Altersschwäche, sondern in vollem Besitze männlicher Kraft und Schönheit wiedergegeben (T. 6a). Er steht leierspielend, den Kopf wie berauscht zur Seite neigend, vor uns. In den Gesichtszügen (T. 6b) ist nichts, was man bezeichnend individuell nennen könnte. Das zugrunde liegende Original ist um 440 entstanden und wahrscheinlich identisch mit der von Xantippos geweihten Statue des Anakreon, die Pausanias auf der Akropolis erwähnt.

Hängt das Bildnis des Anakreon mit dem lebendigen Bilde des Dichters höchstens durch eine schon verblaßte Überlieferung über seine körperliche Erscheinung zusammen, so fehlt bei dem in mehreren Wiederholungen erhaltenen Homer-Kopf (auch für Epimenides gehalten) (T. 8 und 9a), jegliche Realitätsunterlage. Der Dichter ist als würdiger Mann mit lang herabfließendem Bart dargestellt. Die Blindheit pathologisch darzustellen, war diese Kunst noch nicht fähig; durch geschlossene Augen wird das Fehlen der Sehkraft anzudeuten versucht, ein Kunstmittel, das später bekanntlich auch Raffael in den Stanzen des Vatikans angewendet hat. Für die Entstehungszeit des Homer-Porträts wird man wohl die altertümlich-schlichte Bartbehandlung des Münchener (T. 8) und des Barraccoschen Exemplares<sup>6</sup> als maßgebend annehmen müssen. Die reicheren Details an der vatikanischen Replik (T. 9a) sind der Kopisteninterpretation zuzuschreiben. Wenn man dies berücksichtigt, wird man den Homer-Kopf nicht wesentlich später als um die Mitte des fünften Jahrhunderts datieren. In ihm haben wir den ersten schüchternen Versuch zu einem jener Idealbildnisse vor uns, die später so zahlreich und glänzend vorkommen und frei aus der Vorstellung geschaffen, in der charakteristischen Verwertung der individuellen Einzelformen die jeweilige Entwicklungsstufe der Kunst treu widerspiegeln. Der Homer-Kopf entspricht in der Auffassung durchaus der oben festgestellten Entstehungszeit; das persönliche Moment ist darin fast gänzlich ausgeschaltet.

Es hat etwas Großartiges und Ergreifendes an sich, zu beobachten, wie sich in der griechischen Plastik die Realität gegenüber der durch die



höchsten körperlichen Ideale erzogenen künstlerischen Vorstellungskraft jeden Schritt neuen Feldes in schwerem Ringen erobern muß.

An den Menschen stellte das schönheitstrunkene Jahrhundert des Perikles so hohe ethische und körperliche Forderungen, daß die ungeschminkte Realität sich nur durch eine Seitentür in das Darstellungsgebiet der Porträtkunst einzuschleichen vermochte. Bei der Darstellung halbtierischer Wesen, von Satyrn, Silenen und Kentauren, von Theatermasken und fremden barbarischen Völkerschaften bot sich den Künstlern reichlich Gelegenheit, auch das Häßliche in der Natur für die Bildvorstellung zu benützen. Was beim Bilde des vornehmen Atheners als unwürdig, erniedrigend erachtet wurde, die Herrschaft roher Affekte durfte das Gesicht der Silenen und Kentauren nach Belieben verzerren.



Abb. 1.

Bärtiger Porträtkopf.  
Gemme, mit der Signatur  
des Künstlers Dexamenos.

Solche Arbeiten dienten als treffliche Vorschule zu jenen glanzvollen Menschenbildungen der späteren Epoche, wo auch unschöne Formen als Mittel zum Ausdrucke persönlichen Charakters Anerkennung fanden. Emporgezogene Brauen und struppige wilde Haare, diese bestimmenden Elemente der Silen- und Kentaurenköpfe, wie wundervoll sind sie bei späteren Porträtdarstellungen wieder verwertet worden!

Beschleunigt wurde das Erwachen des Interesses am Individuellen durch den mächtigen Strom der ionischen Kunstbetätigung, die sich im Gegensatz zu den formalistischen Tendenzen der dorischen Kunst das lebendige Erfassen der individuellen Einzelformen zum Ziele gesetzt hatte. Der derbe Realismus der Ionier konnte aber für die attischen Künstler nur in abgeklärter Form höheren Wert bekommen. Zwei Beispiele attischer und ionischer Porträtkunst auf geschnittenen Steinen werden das besser als viele Worte verdeutlichen können. Das ionische Werk hat durch das Vordringen der Einzelheiten etwas Hartes, Unausgeglichenes an sich, die Arbeit des Dexamenos, dieses Meisterwerk der Glyptik, dagegen atmet trotz einer Fülle realistischer Züge harmonische Schönheit und größte Ruhe. Die Dexamenos-Gemme (Abb. 1) ist das treueste, lebendigste Porträt eines vornehmen

Atheners aus dem fünften Jahrhundert (um 430 bis 420 entstanden).

Diese Änderung in der künstlerischen Auffassung, das Vordringen der Individualität, wird nicht nur durch vereinzelte Werke der Kleinkunst verkündet. Wir stehen einer umfassenden revolutionären Bewegung gegenüber, die das Denken und Empfinden der Menschen mächtig ergreift; ihr grandiosester Repräsentant in der Literatur ist Euripides, der größte aller attischen Dichter.

Die plastische Kunst hat ihren Euripides in Demetrios von Alopeke gefunden, den die Quellen den ersten wirklichen Menschenbildner nennen. Er verhält sich zu der Kunst des Kresilas wie Euripides zu Sophokles. Die Bemerkung des Aristoteles: Sophokles stelle die Menschen dar, wie sie sein sollten, Euripides dagegen wie sie seien, läßt sich auch auf die beiden Bildhauer anwenden, denen wieder in der Malerei Polygnot und Dionysios als Parallelerscheinungen zur Seite stehen; beim ersteren werden Figuren höherer Art gerühmt, der zweite hat dagegen der Wirklichkeit entsprechende Menschen gebildet.

Wie weit die große Malerei des Polygnot und Mikon um die Mitte des fünften Jahrhunderts in den individuellen Bildungen fortgeschritten war, entzieht sich unserer Kenntnis; jedenfalls aber wird man sich hüten müssen, sich ihre Gestalten alle als Musterschönheiten vorzustellen. Hierüber belehrt uns eine Lekythos-Vase in New-York mit dem in seiner sprechenden Naturwahrheit verblüffenden Porträt eines bärtigen Kriegers<sup>7</sup>. Das hagere, langbärtige Gesicht mit der gefurchten Stirne, den geschwungenen Brauen, mit den in ungepflegtem Wachstum niederquellenden Haaren, mit der individuellen, unschönen Hakennase erinnert viel mehr an einen geplagten, kleinlich-skeptischen Professor, als an einen mutigen Kriegshelden.

Die Wirksamkeit des Demetrios erstreckte sich von der Zeit des peloponnesischen Krieges bis in die ersten Dezennien des vierten Jahrhunderts. Er widmete sich hauptsächlich dem Porträt und galt in den Augen seiner Zeitgenossen als schonungsloser Realist. „Die Ähnlichkeit hat ihm mehr zugesagt, als die Schönheit“, lautet die Charakteristik seiner Kunst bei Plinius. Den korinthischen Feldherrn Pelichos hat Demetrios „dem Menschen selbst ähnlich“ mit vortretendem Bauch, vom Winde bewegtem, zottigem Bart und glatz-

köpfig gebildet. Auch die verwelkten Formen des Greisenalters hat sein Kunstempfinden nicht verachtet, wie das Bildnis der Lysimache beweist, die 64 Jahre Priesterin der Athena war.

Es ist einer der allergrößten kunstgeschichtlichen Verluste, daß es bisher nicht geglückt ist, auch nur ein gesichertes Werk des Demetrios nachzuweisen. Und wenn die Forschung — lediglich durch Vermutungen gestützt — in den Denkmälern hier und dort das Durchschimmern dieser bedeutenden Künstlerpersönlichkeit zu verspüren glaubt, so ist der gewonnene Ersatz für das Verlorene doch nur von sehr zweifelhaftem Wert. Das Eine scheint sicher, daß die Nachrichten der antiken Schriftsteller über den unerbittlichen Realismus des Demetrios stark übertrieben sind. Niemand kann die Grenzen der eigenen Zeit überschreiten. Auch die Werke des Demetrios bewegten sich noch in den strengen Stilformen der großen Epoche. Als unverbesserlicher Neuerer ist sicher auch Demetrios den scheltenden Spöttereien der attischen Komödie nicht entgangen, stand doch sein kongenialer Zeitgenosse, Euripides, geradezu im Mittelpunkt der heftigsten Angriffe. Und die späteren Rhetoren hatten aus dieser bequemen Quelle reichlich geschöpft

Neben der Zuweisung des um 400 v. Chr. entstandenen Euripides-Porträts (T. 10) an Demetrios hat auch die Kombination, die in einem strengen alten Frauenkopf des Britischen Museums<sup>8</sup> eine Nachbildung vom Kopfe der Lysimache-Statue des Künstlers vermutet, Anspruch darauf, ernstlich erwogen zu werden. Haben wir doch eben unlängst am Bostoner Gegenstück des sog. Ludovisischen Thrones, schon aus der Zeit um 460, die verblüffend realistische Darstellung einer alten Frau kennen gelernt<sup>9</sup>. Das statuarische Werk, auf welches alle die erhaltenen Repliken des Euripides-Bildnisses<sup>10</sup> zurückgehen, hatte den Dichter, wie ein Relief in Konstantinopel beweist, sitzend dargestellt. In dem Euripides-Kopf ist ein Porträt geschaffen worden, das feinstes Verständnis für physiognomischen Ausdruck mit einer bewunderungswürdigen Beschränkung auf das Wesentliche vereint; als außerordentliche künstlerische Leistung erscheint es des großen Dichterkönigs würdig. Die Züge des bärtigen, mageren Gesichtes mit schmaler, fein geschnittener Nase drücken hohen Ernst und milde Erhabenheit aus. Die Einzelformen sind nicht naturwahr, sondern streng stilisiert; nicht

durch die sklavische Anlehnung an die Wirklichkeit erhalten sie ihre Kraft, sondern durch die unlöslichen gegenseitigen Beziehungen als Wirkungswerte im Charakterbilde; nichts ist momentan oder zufällig. Wie eine gewaltige Kuppel, abschließend und zusammenfassend, wölbt sich der mächtige Schädel nach rückwärts; vorne fallen einige lose, unregelmäßige Locken in die Stirne herein. In üppiger Fülle fließen dagegen zu beiden Seiten, auch die Ohren bedeckend, die Haarsträhnen herunter und verleihen dem ganzen Gesicht durch die wirkungsvolle Einrahmung eine gewisse Monumentalität. Die tiefliegenden Augen sind gedankenvoll gesenkt. Wer den Neapler Kopf eingehend betrachtet, kommt in den Bann einer deutlich ausgesprochenen Persönlichkeit, fühlt aber zugleich, daß die individuellen Formen durch die künstlerische Vorstellungskraft eine typische Klärung und Erläuterung erfahren haben. Dieser Euripides ist ein höherer Repräsentant des Menschentums und nicht der Mann „mit dem mürrischen Antlitz, der nicht einmal beim Weine heiter zu sein gelernt hat“. Ein anderes, einige Jahrzehnte später entstandenes Bildnis des Dichters (T. 89) hat den ganzen Gesichtsausdruck in dieser grimmigen Richtung hin verschärft; hiervon wird weiter unten zu sprechen sein.

In die Zeit des älteren Euripides-Porträts gehören noch: ein bärtiger Kopf in Berlin (T. 12b) von sanfter, gelehrtenhafter Natur, die Herme des Archidamos II. in Neapel (T. 11) und ein in mehreren Repliken bekanntes Feldherrnporträt (T. 12a). Daß diese Werke alle, was Intensivität und geistige Tiefe des Ausdrucks anlangt, hinter dem Euripides-Bilde zurückstehen, liegt in der physischen und psychischen Verschiedenheit der Dargestellten. Und doch meint man bei allem Wesensunterschied etwas von der schwermütigen Stimmung des Euripides-Kopfes auch am Archimados-Porträt wiederzufinden. Die kleinliche, archaisierende Behandlung des Haares ist hier nur Kopistenmanier. Der Pelichos des Demetrios war kaum viel fortschrittlicher, naturalistischer durchgebildet, als die besprochenen Feldherrnbildnisse.

Auch vor der Darstellung des Greisenalters scheute sich die Kunst der Griechen um diese Zeit nicht mehr, wie die erhaltenen Denkmäler im Einklang mit den literarischen Nachrichten bestätigen. Allein sie tat dies mit vornehmer Zurückhaltung in der Verwendung realistischer Elemente. Der schöne Kopf



eines bärtigen Alten in Neapel (T. 13a) steht noch durchaus auf der Stilstufe des Euripides-Porträts; nur bescheidene äußerliche Mittel, die gefurchte Stirne, einige kleine Fältchen in den äußeren Augenwinkeln deuten das hohe Alter an. Der Eindruck der herannahenden psychischen und physischen Erschöpfung, der uns vor diesem Bildnis so plötzlich überkommt, beruht hauptsächlich in dem Gegensatz der im Halbschatten liegenden, müden Augen mit ihren schweren, gesenkten Oberlidern und der Lockenfülle des Kopfes. Die psychische Wirkungskraft dieses Kontrastes ist meisterhaft ausgenutzt worden.

Neben diesem Bilde greisenhafter Gutmütigkeit gewinnen die großartig-energischen Formen des sog. Äschylos-Kopfes (T. 14) noch mehr an moralischer und intellektueller Macht. Die finster zusammengezogenen Brauen, eingefasst von der hohen, kahlen Stirne und der streng stilisierten Bartmasse, verleihen dem Ausdruck ungewöhnliche Charakterstärke und geistige Bedeutung. Die Entstehung des prachtvollen Kopfes wird man nicht wesentlich vor 400 ansetzen dürfen.

Zwei weitere, wichtige und inschriftlich gesicherte Porträts aus derselben Epoche sind in der Doppelherme des Herodotos und Thukydides (T. 15) erhalten. Das Herodotos-Bildnis (T. 16) hat auf physiognomische Treue keinen Anspruch; es ist nach dem Tode des Dargestellten entstanden. Gleichwohl läßt es den wenig kritisch veranlagten, zum Phantastischen geneigten Erzähler erkennen, der sich eben durch diese Geistesgaben Unsterblichkeit gesichert hat. Ganz anders die Formensprache des Thukydides-Kopfes (T. 17)! Die Züge sind hier nach dem Leben gearbeitet. Die gefurchte, hohe Stirne, die forschenden Augen verraten angestrengte geistige Arbeit und passen trefflich zum Bilde des pragmatischen Geschichtsschreibers. Äußerst lehrreich ist ein Vergleich dieses Thukydides-Kopfes mit dem Porträt des Dexamenos, vor allem in Rücksicht auf die verwandte Stirnbehandlung. Unentschieden bleibt einstweilen, ob die beiden Historiker ursprünglich statuarisch oder nur in Hermenform dargestellt worden sind.

Nicht von innen heraus, aus einer seelischen Stimmung entwickelt, sondern mehr äußerlich, durch formalistische Prinzipien bestimmt, ist der bärtige Porträtkopf (T. 18a) entstanden, der vielfach mit Unrecht als Sophokles bezeichnet wurde. Den bronzenen Charakter des Originalen haben die Marmor-

wiederholungen treu bewahrt. Die enge stilistische Verwandtschaft, die ihn, besonders in der eigenartigen Lockenführung seines Oberhauptes, mit einem bekannten Zeus Ammon-Kopf des fünften Jahrhunderts<sup>11</sup> verknüpft, gibt Veranlassung, in diesem Bilde reifer, vornehmer Mannesschönheit ein Werk des berühmten Bildhauers Kalamis zu vermuten.

Die griechische Porträtkunst machte, wie wir gesehen haben, am Schluß des fünften Jahrhunderts lebhaftere Anstrengungen, vom Typisch-Schönen zum Persönlich-Charakteristischen vorzudringen. Hiermit ging eine siegreiche Eroberung der Naturformen und eine neue Bewertung des Unregelmäßigen, Momentanen und Häßlichen im menschlichen Gesichte Hand in Hand. Die Bedeutung dieser neu entdeckten Werte und ihre Verwendbarkeit zur Differenzierung des physiognomischen Ausdruckes sowie zur psychischen Charakteristik werden immer mehr erkannt. Nicht harmonische Schönheit und Ebenmaß gilt von nun an als höchstes Ideal, — „der Bildhauer soll die Tätigkeit der Seele in seinen Gestalten zum Ausdruck bringen“, — lautet die ästhetische Forderung, wie sie Sokrates formuliert hat.

Es ist interessant, zu beobachten, wie die griechische Kunst auch bei den größten physiognomischen Schwierigkeiten, bei der Erschaffung des Sokrates-Porträts diese Forderung glänzend zu erfüllen vermochte. „Das bizarr-häßliche und doch so faszinierende Antlitz des Philosophen wurde den Künstlern ein Problem bedeutender Unschönheit oder auch der Schönheit ohne schöne Form“ (Wilamowitz). Das derbe, silenartige Gesicht mit der Stumpfnase verbarg eine reine, große Seele, die der staunenden Welt als höchstes Gut der Erkenntnis die Tugend verkündete. Es ist somit nicht zu verwundern, daß das interessante physiognomische und künstlerische Problem des Sokrates-Kopfes die griechische Kunst mehrere Jahrhunderte hindurch beschäftigte. Wir besitzen nicht weniger als drei Bildnistypen, die zugleich drei verschiedene Etappen der Kunstentwicklung repräsentieren. Der erste Typus, am besten vertreten durch die Neapler Büste (T. 19) und die kleine Bronze in München (Abb. 2), ist ein nüchternes, lebensstreuendes Porträt aus dem fünften Jahrhundert, das die markantesten Momente der physischen Erscheinung trefflich zur Darstellung gebracht hat, auf eine tiefere, intensive, psychische Belebung aber verzichtet. Das Gesicht hat hier etwas Rohes, Bäu-



risches an sich. Die Stilformen des Bartes erinnern an den Homer-Kopf im Vatikan. Das schlichte Naturbild wurde im Laufe des vierten Jahrhunderts von der Hand eines großen Künstlers ins Bedeuten- de umgeformt. In diesem zweiten Bildnistypus (T. 20) ist den häßlichen Formen eine ungeahnte reiche Ausdruckskraft verliehen worden; der Betrachter fühlt sich in Gegenwart eines geistig überlegenen, milde gesinnten und menschenfreundlichen Wesens, dessen kluge Augen und dessen großer geöffneter Mund mit teilungsbedürftige Gesprächigkeit verraten. Die meisterhafte Schöpfung würde man gerne dem mächtigen Genius des Lysipp zutrauen, von dem ja ein Sokrates-Bildnis literarisch überliefert ist und in dessen Schöpfungen unser Porträt auch stilistisch ohne Schwierigkeit eingeordnet werden könnte. Die Bart- und Haarbehandlung bieten hierzu verlässliche Anhaltspunkte. — Später erfuhr das silenartige Gesicht des Sokrates in einem Kopfe der Villa Albani (T. 21) noch einmal eine letzte freie Umgestaltung mit all den Akzenten der hellenistischen Zeit. Dem Künstler kam es hier, unbekümmert um die physiognomische Treue, vor allem darauf an, die ganze dämonische Gewalt und die schwärmerische Glut des Ausdruckes, die seine Vorstellung von dem Märtyrerphilosophen erfüllten, in dem Bilde mit all den realistischen Mitteln einer ausgereiften Kunst fühlbar zu machen. Dadurch wird dies Sokrates-Porträt der irdischen Realität entzogen und in die Sphäre des Idealporträts gehoben.

Das vierte Jahrhundert arbeitet noch mit viel bescheideneren, einfacheren Mitteln, ist aber für die griechische Porträtkunst die Zeit des großartigen Aufblühens. In den literarischen Quellen, wie auch unter den erhaltenen Denkmälern dieser Zeit beanspruchen die Porträtdarstellungen einen größeren Raum für sich.

Nach allgemeinen Bemerkungen über Kleon, Ko-

lothes, Apelles und Kallikles, die in Himatien gekleidete männliche Figuren (philosophos) geschaffen haben, befassen sich die Schriftquellen eingehender mit Silanion, in dessen Lebenswerk das Porträt die Hauptrolle spielt. Von ihm werden Bildnisstatuen der Dichterinnen Sappho und Korinna genannt. Dabei handelt es sich wohl um keine wirklichen Porträts; das vierte Jahrhundert hatte ja für das Persönlich-Weibliche noch kein tieferes Interesse. Im Bildnisse des Apollodoros (insanus) soll Silanion,

wie Plinius mit einer epigrammatischen Wendung berichtet, nicht den Menschen aus Erz, sondern die Zornsucht dargestellt haben (*nec hominem ex aere fecit sed iracundiam*). Ein Platon-Porträt des Künstlers wurde als Weihgeschenk an die Musen von Mithridates in der Akademie zu Athen aufgestellt. Wenn alle die Köpfe unseres Denkmälerbestandes, die mit Hilfe der inschriftlich gesicherten, aber schlecht gearbeiteten Berliner Herme als Bildnisse des Platon (427—347) bestimmt werden können (T. 22, 23), auf das eben angeführte Werk des Silanion zurückgehen, was sehr wahrscheinlich ist, dann haben wir gute Gründe, die künstlerische Begabung dieses Meisters nicht besonders hoch einzuschätzen. Er tritt uns als nüchterner Realist entgegen, für den die Bildform in der Erscheinungsform schon restlos enthalten war, der auf die seelische Belebung der Bildnisse völlig ver-

zichtete. Im ersten Moment erscheint es fast als Sakrileg, unsere Vorstellung vom größten Denker der Athener mit diesem nichtssagenden, öden Bilde identifizieren zu müssen. Die Büste ist eine trockene Naturabschrift, aber kein Charakterporträt in höherem Sinne, was bei einem Geistesheroen wie Platon besonders bedauert werden muß. Die Entstehung des Platon-Kopfes wird durch seine noch strengen Stilformen in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts verwiesen.

Das ist die Zeit, in der auch in der Sepulkral-



Abb. 2.

Bronzeköpfchen des Sokrates.  
München, Glyptothek.

plastik das Typische dem Individuellen, dem Porträt-haften das Feld räumt; nur die Frauendarstellungen bleiben auch weiter noch im Rahmen des allgemein Schönen. Der bärtige Kriegerkopf am Grabmal des Prokles und Prokleides (T. 24) ist erfüllt von persönlichen Formen, verrät aber zugleich dieselbe nüchterne, schwunglose Auffassung wie das Platon-Porträt.

In diesen Zusammenhang muß das Bildnis des Redners und Rechtsanwaltes Lysias († um 380) (T. 25, 26) eingereiht werden, von dem wir zwei Repliken besitzen, deren Vergleich auch für das Verständnis des antiken Kopistentums un-gemein lehrreich erscheint. Das Exemplar im kapitolinischen Museum (T. 25) vermittelt eine verlässliche Vorstellung von der nüchternen Auf-fassung und stilvollen Vereinfachung des nach dem Leben gearbeiteten Originals, die Neapler Replik (T. 26) zeichnet sich durch die effektvoll-naturalistische Interpretation ihrer Gesichtsformen aus. Ihr Ausdruck wird dadurch etwas kleinlich, entspricht aber besonders gut einer durch sophi-stische Bildung erzogenen Advokatennatur, für die keine Gewissensfragen existieren. — In der Formen-behandlung steht der etwas brutal wirkende bärtige Kopf des Konservatorenpalastes (T. 27a) dem kapito-linischen Lysias-Kopfe sehr nahe — nur physiogno-mische Ähnlichkeit besteht dagegen zwischen diesem und dem bärtigen Griechen des kapitolinischen Museums (T. 27b), der zeitlich bedeutend später (an den Schluß des vierten Jahrhunderts) zu setzen ist. Die Betrachtung dieser Porträtköpfe lehrt über-zeugend, wie trefflich die griechische Kunst bereits in dieser Epoche mit ihren Mitteln umzugehen wußte! Man beachte nur, wie Augen und Brauen-bildungen überall als integrierende Momente des Charakterbildes benutzt wurden. Am Lysias-Kopfe verleihen herabgezogene, fast gerade Brauen, die schmale, längliche Augen beschatten, dem Blicke Ernst, Intelligenz und Kraft; am Kopfe des Kon-servatorenpalastes verraten dagegen die weitgeöff-neten Augen mit den fleischigen, hochgewölbten Brauen darüber Mangel an tieferer Geistigkeit, eine mehr athletische Natur, auf die auch die ver-schwollenen Ohren hinweisen dürften.

Im Gegensatz zu diesen Köpfen, an denen die Wiedergabe der Haare noch befangen erscheint, sind am Bildnisse des Antisthenes (etwa 440—370) (T. 28) die struppigen, ungepflegten Haare in ihrem lockeren, weichen Charakter richtiger erfaßt und

spielen im Bilde eine wesentliche Rolle. Ihre launen-haften Formen verstärken die Disharmonie der ganzen Gesichtsbildung ebenso wie die gefurchte Stirne und die kräftig geschwungenen Brauen. Nur in der Bartmasse bietet der Künstler dem Auge eine einheitliche, ruhige Fläche mit der deutlichen Ab-sicht, die Wirkung der oberen Partien nicht ab-zuschwächen. Durch die leichte, plötzliche Kopf-wendung erhält dann die leidenschaftliche Er-regung, die sich in den Gesichtszügen ausspricht, einen starken abschließenden Akzent. Die Cha-rakteristik ist an diesem Porträt besonders ein-dringlich durchgeführt; die spitzfindige Klugheit und die zähe Willenskraft des kynischen Philo-sophen, dem die sichere Basis der moralischen Größe lebenslang fehlte, kommen darin unüber-trefflich zum Ausdruck. Eine andere Replik des Kopfes (T. 30a) (Vatikan, Gall. geografica) steht in der bronzemäßigen Schärfe der Arbeit dem Originale wohl näher, hat aber den satyrhaften Eindruck des Kopfes übertrieben.

Edlere und reinere moralische und intellektuelle Eigenschaften spiegeln sich in dem bärtigen Porträt-kopf eines unbekannten Griechen in der Villa Albani (T. 32). Welch beruhigendes architektonisches Gefühl im Aufbau des ganzen Gesichtes! Die an den Enden reizvoll sich aufrollenden lockern Haare begrenzen die Stirne in sanftem Dreieck und bringen zu-sammen mit der herunterfließenden Bartmasse den Gesichtsumriß in deltoideartige Form. Eine solche Einfügung des Gesichtsbaues in eine dem Auge leicht faßliche geometrische Form ist für die psy-chische Charakteristik nicht belanglos; durch sie wird jene seelische Harmonie, jene intelligente Vornehmheit des Ausdruckes erreicht, die den Be-trachter unwiderstehlich fesselt. Es liegt etwas vom griechischen, ethischen Ideal, vom *καλοκαγαθός* in diesen Zügen, denen angestrengteste Gedanken-arbeit nichts von ihrem schmucken Äußeren rauben konnte. Mit welcher Überlegung und welchem Feingefühl die griechische Kunst jener Zeit die Einzelformen individualisierte, zeigt vielleicht am besten eine Kleinigkeit: bei dem verbissenen Antisthenes werden die Lippen vom struppig her-abhängenden Barte vollkommen verdeckt, bei dem vornehmen Athener der Villa Albani dagegen heben sie sich deutlich und in eleganter, ruhiger Führung von ihrer Umgebung ab.

Überhaupt hat die griechische Kunst die phy-siognomischen Probleme, die durch die Gegensätze



zwischen dem ständig ringenden, entschlossenen Menschegeist und dem sprunghaft aufblitzenden Naturtalent bedingt sind, häufig aufgegriffen und in vielen Variationen behandelt; bald in Köpfen, in denen spitzfindige Weisheit und jovialer Humor, die Keime einer zuchtlosen Silensnatur, durch verwilderte Häßlichkeit verhüllt werden (T. 31), bald in Bildnissen (nicht vor dem Ende des vierten Jahrhunderts entstanden), deren weltverachtendes Hochgefühl und imperatorischer Ernst die ganze tragische Macht des überlegenen, im Kampfe geschulten Menschegeistes empfinden läßt (T. 34). In anderen Fällen erklingen dieselben Gegensätze gedämpfter (T. 29, 30b). Und der Sokrates-Kopf der Villa Albani (T. 21) erscheint wie ein Kompromiß, der das Satyrhaft-Häßliche durch den Ausdruck schmerzlicher, entsagungsvoller Geistesarbeit in die Sphäre des Dämonisch-Martyrischen erhebt. — Wo gibt es Bildwerke anderer Epochen, die einen Vergleich mit diesen glänzenden Charakterköpfen nicht zu scheuen brauchen? — Leider lassen sich die dargestellten Persönlichkeiten in den meisten Fällen nicht bestimmen, und auch die gestaltenden Künstler bleiben wohl für immer unbekannt; aber selbst den Größten würden diese Schöpfungen zur Ehre gereichen.

Eine griechische Originalarbeit ersten Ranges aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts ist in dem Bronzekopf von Kyrene (T. 36) erhalten, dem Bilde eines Afrikaners voll stolzer Kraft und Gesundheit ohne feinere intellektuelle Bildung. Neben den Rassenmerkmalen lassen sich in den großartig vereinfachten Formen auch individuelle Züge beobachten, so in der Führung des Profils, in der Modellierung der Stirne und in der Asymmetrie der Augen. Bewunderungswürdig ist die sorgfältige Ausführung der krausen Haarmasse. Die Augen waren ursprünglich aus anderem, farbigem Materiale eingesetzt und trugen zweifellos wesentlich mit dazu bei, die lebensvolle Wirkung des Bildnisses noch zu steigern.

Auch die überlebensgroße Statue (T. 37), die unter dem Namen Mausolos († um 352) bekannt ist, stellt einen Nicht-Griechen dar. Die langen, zurückwallenden Haare, der schwärmerische Blick charakterisieren trefflich den Barbaren, doch mehr typisch als individuell (T. 38). Ebenso war der gerade in den Gesichtsteilen stark beschädigte Kopf der mitgefundenen Frauenfigur (sog. Artemisia) sicherlich kein echtes Porträt. Wer von den am Mausoleum

beschäftigten Künstlern diese Statuen geschaffen hat, entzieht sich einstweilen unserem Wissen; überhaupt sind verlässliche Spuren der Wirksamkeit dieser Bildhauer auf dem Gebiete der Bildnisplastik bisher nicht nachweisbar. Doch scheint von ihnen Leochares als Porträtbildner besonders berühmt gewesen zu sein. Wenigstens sind mehrere Bildnisstatuen als Werke von ihm überliefert, unter anderem Darstellungen Alexanders des Großen und des Redners Isokrates (436—338) (T. 41a). Wahrscheinlich geht der inschriftlich gesicherte Isokrates-Kopf der Villa Albani auf dieses Werk des Leochares zurück. Leider aber ist die Kopie so kläglich schlecht, daß sie von der schöpferischen Eigenart des Meisters so gut wie nichts verrät. — Von Bryaxis wird in den Schriftquellen nur eine Statue des Seleukos, von Skopas überhaupt keine Porträt-darstellung erwähnt. Praxiteles hat für den athenischen Friedhof mehrere Arbeiten geliefert, worunter sich wohl auch Porträts befanden. Wir besitzen wenigstens einen faszinierend-schönen bärtigen Kopf (T. 46), der durch die Großartigkeit der Auffassung und die Tiefe des seelischen Ausdruckes in den Wirkungskreis der beiden großen attischen Meister hereingezogen werden kann. Auch unter den Bildwerken der Sepulkralplastik finden sich mehrere porträtartige Gestalten. Erinnert sei vor allem an das Grabmal des Aristonantes (T. 47) und an den bärtigen Alten des Illisos-Grabmals<sup>12</sup>. Gerade um diese Zeit bemächtigt sich eben das steigende Interesse am Individuellen auch der Sepulkralplastik. Selbst Frauenköpfe werden mit porträthaften Zügen, manchmal sogar mit den Merkmalen eines höheren Alters ausgestattet<sup>13</sup>. Aber die Luxusgesetze des Demetrios von Phaleron bereiteten um 315 der Kunstblüte am Keramaikos ein rasches Ende. Wahrscheinlich aus den letzten Jahren vor Demetrios stammt ein herrliches Fragment der Sammlung Barracco, ein bärtiger Porträtkopf (T. 49a), der den Betrachter durch die eingehende Schilderung der welken, eingefallenen Hautoberfläche überrascht. Für Datierungsfragen ist das von größter Wichtigkeit.

Der Typus der bekleideten männlichen Porträtstatue des vierten Jahrhunderts ist mit dem sog. Mausolos nicht erschöpft. In dem Jüngling von Eretria (T. 51) besitzen wir ein griechisches Originalwerk, an dem der belebte Körperbau eine individuelle Besonderheit zu sein scheint; der Kopf mit dem schmachtenden Blick hat ganz allgemeinen Cha-



rakter. Erlaubt die hohe Basisform keine frühere Datierung für die Statue als das zweite Jahrhundert v. Chr., so ist andererseits im statuarischen Typus die Anlehnung an ein älteres Vorbild unverkennbar.

Starke Neigung zum Theatralischen macht sich an der lateranischen Statue des Sophokles (496 bis 406) (T. 52) geltend, die höchstwahrscheinlich auf die von Lykurg um 330 im Dionysos-Theater zu Athen aufgestellte Bildnisstatue zurückgeht. Man meint, die Stellung mit dem gesucht-zierlichen Mantelwurf sei vor dem Spiegel einstudiert. Auch die Kopfhaltung ist nicht frei von Pose. Das elegante Gesicht (T. 54) des vornehmen Weltmannes läßt jeden tieferen persönlichen Gehalt vermissen. Die Züge sind noch nicht von Gram und Schmerz beschattet; ein milder Ernst und der Hauch einer lebensfrohen Schwärmerei umspielen sie. Das ist der jugendliche Dichter des Aias. Den alten Sophokles, den Dichter des Ödipus, hat uns ein anderer Bildnistypus aufbewahrt (T. 97a). An diesem ist das Greisenantlitz von tiefen Furchen durchsetzt, die Augen blicken kraftlos vor sich hin, die Lippen hängen müde und schlaff, der Mann ist gebrochen. Welch ein Gegensatz zwischen diesem Kopf und der Euripides-Herme aus Rieti (T. 89)! Hier ein schwächlicher Greis mit dem Ausdruck frommer, ergebener Resignation, dort ein revolutionär-gesinnter, mürrischer Alter, der sich nicht scheut, selbst gegen die Götter anzukämpfen! Leider wissen wir nicht, wie diese glänzend differenzierte Charakteristik am Körper der zur Rietierherme gehörigen Euripides-Statue weitergeführt war. Angenommen, der finster verstimmte Euripides und der jugendliche Sophokles des Laterans seien beide einst als die Stiftungen Lykurgs im Dionysos-Theater zu Athen nebeneinander gestanden, wie eindringlich mußten die Kontraste gewirkt und wie fest und scharf die Statuen die Bilder der beiden großen tragischen Dichter den Athenern eingeprägt haben! Unwillkürlich kommen einem die Worte des jugendlichen Goethe in den Sinn: „Mich dünkt immer, die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt.“

Im Gegensatz zu dem theatralischen Sophokles verrät die Statue des Aischines (389—314) (T. 53) im Auftreten eine schlichte, besonnene Gelassenheit, und dies erscheint um so bewunderungswürdiger, als der Künstler auch hier dieselbe Stellung und das nämliche, mit praxitelischen Stilformen durchsetzte Ge-

wandmotiv benützt hat. — Aus den stark abweichenden Repliken des Aischines-Kopfes (T. 55) die Züge des Originalen zu rekonstruieren, ist ungemein schwierig. Die Strenge und Vereinfachung der inschriftlich gesicherten, vatikanischen Herme ist sicherlich übertrieben. Das volle, fleischige Gesicht, dem ein breiter, aber auffallend kurzer Schädelbau entspricht, läßt den kräftigen, gesunden Mann erkennen, den die Natur auch physisch gut ausgestattet hat und in dessen seelischer Struktur die Vernunft die Alleinherrschaft führt. Glühendes Temperament und feste Überzeugungskraft sind nicht seine Sache gewesen.

Diese Eigenschaften besaß dagegen in hohem Maße sein großer politischer Gegner, Demosthenes, (384—322), dessen von Polyektos gefertigte und im Jahre 280 am Markte zu Athen aufgestellte Statue in dem vor kurzem durch einen glücklichen Fund richtig ergänzten Standbild des Vatikans (T. 56a, b) erkannt wurde. Glänzend ist hier das Problem der Charakteristik gelöst! Demosthenes steht, die Hände zusammenfaltend, mit leise gesenktem Haupt, wodurch der Ausdruck geistiger Vertiefung und innerlicher Fassung unübertrefflich verstärkt wird. Sein Wesen ist voll Leidenschaft und Energie, der Körper aber krank und schwächlich. Schon die Stellung bekundet eine gewisse Befangenheit und Unbeholfenheit. Diesem Manne fehlt jene instinktive Sicherheit des Auftretens, die seinen Gegner Aischines vor der Menge stets so erfolgreich machte. Und wie himmelweit entfernt ist das Bild des Demosthenes von der theatralischen Eleganz des lateranischen Sophokles! Welcher Gegensatz selbst im Mantelwurf! Wie schauspielerisch, auf Wirkung berechnet, die Gebärde dort, wie ergreifend und psychologisch gefärbt hier! Der Künstler wollte Demosthenes als den Mann bezeichnen, der, von der Natur nur stiefmütterlich bedacht, alle seine Vorzüge in mühevолlem Ringen erkämpfen mußte.

*Wäre dein Arm so stark gewesen wie deine Gesinnung,  
Nie ward Hellas beherrscht vom makedonischen Mars!*  
(Michaelis)

lautet das Epigramm, das die Athener unter sein Bildnis setzten.

Die beste Wiederholung des Kopfes (München, Glyptothek) läßt die bronzene Schärfe des Originalen noch gut erkennen. Der Bart ist kurz geschnitten, der Ausdruck erfüllt von finsterem Ernst und konzen-

trierter Energie. Auf das Stottern der Jugendjahre scheint die eigentümliche Schiefheit des Mundes hinzuweisen. Die unruhige, gefurchte Hautoberfläche des magern, eingefallenen Gesichtes ist in meisterhafter Beherrschung des Materials zur Darstellung gebracht (T. 57 und Abb. 3).

Diese ungemein bedeutungsvolle Neuerung kann nur durch das Auftreten einer gewaltigen Künstlerpersönlichkeit, des großen Sykioniers Lysippos, erklärt werden, der noch in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, in der Alexander-Epoche, tätig war und mit der Persönlichkeit des großen Königs auf das Engste verbunden ist.

## V

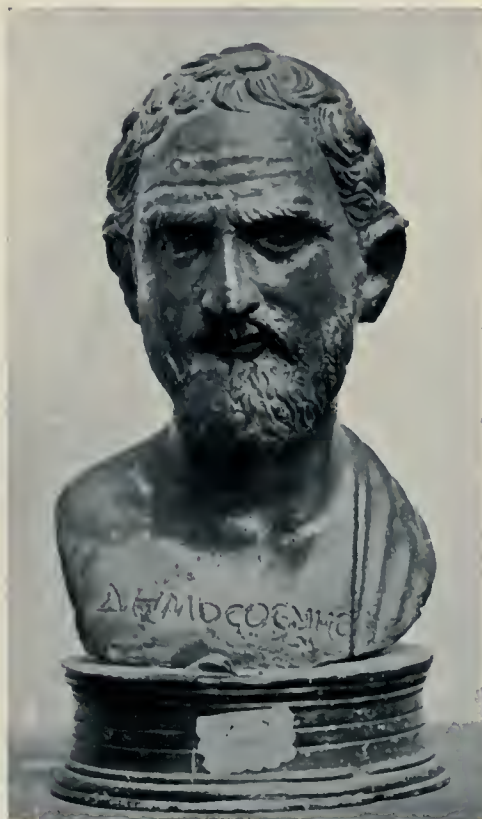
Der großartige Aufschwung der Porträtkunst in der Zeit Alexanders des Großen hängt zweifellos mit der Wandlung der politischen Verhältnisse zusammen. War die Athenische Demokratie geradezu anti-individuell, so gelangt jetzt das Individuum auch für weitere Kreise zu vermehrter Bedeutung. Die ganze Epoche steht im Zeichen der überragenden Persönlichkeit des großen Königs, dessen jugendliche, heldenhafte Schönheit für die Porträtkunst ein neues, fruchtbares Feld eröffnet. Der nüchternen, realistischen Richtung, die mit Silanion einsetzt und in der Schule des Lysippos in den

Arbeiten des Lysistratos ihre letzten Konsequenzen zieht, tritt jetzt das affektvolle, beseelte Idealporträt in wahrhaft großartigen Leistungen siegreich gegenüber. Im Mittelpunkt der zahlreichen Idealbildungen steht Alexander selbst mit dem ganzen Zauber seiner charakteristischen, ausdrucksreichen Physiognomie. Das Löwenartige des Gesichtes, der feuchte Blick, die aufstrebenden Stirnhaare wie die leichte Streckung des Halses nach der linken Seite bilden ja an sich schon die Grundlage zu einer prachtvollen Idealschöpfung. Es war

keine allzu schwierige Aufgabe, an diesem Kopfe die logische Bedingtheit der Formenverhältnisse mit typischer Klarheit und Kraft wirken zu lassen.

Die fast allen Alexanderdarstellungen gemeinsame Neigung zum Typischen erklärt sich auch daraus, daß sich der König, wie wir aus den Schriftquellen erfahren, nur von drei Künstlern porträtieren ließ. Der Bildhauer Lysippos, der Maler Apelles und der Steinschneider Pyrgoteles waren die Bevorzugten; die große Schar der

übrigen Meister mußte auf das Studium des Naturvorbildes verzichten. Viele haben Alexander wohl flüchtig einmal gesehen, den Künstlern an der Peripherie des Reiches dagegen standen als Modelle zumeist nur ungenügende Werke der Kleinkunst, Münzen und Gemmen zur Verfügung. In den so entstandenen Bildnissen traten dann natürlich die typischen Merkmale immer deutlicher hervor; deshalb ist es eine schwierige und noch nicht befriedigend gelöste Aufgabe der Ikonographie, aus dem reichen, sich immer noch vermehrenden Materiale die verlässlichen, ikonographisch verwertbaren Alexander-Darstellungen auszuscheiden. Man wird gut tun, die Grenzen der Alexander-Ikonographie nicht allzu eng zu ziehen und zur Aufklärung moderne Analogien zu verwenden. Auch bei den Alexander-Bildnissen wird eben



Phot. Brogl.

Abb. 3.  
Bronzebüstchen des Demosthenes.  
Neapel, Nationalmuseum.

konstatiert werden müssen, wie verschiedenartig das nämliche physiognomische Problem von verschiedenen Künstlern gelöst wird. Die Alexander-Köpfe eines Lysippos, Leochares oder Euphranor konnten voneinander zum mindesten ebenso stark abweichen, wie etwa die Goethe-Bildnisse von Trippl, Schadow und Rauch.

Leider gelang es bisher nicht, in dem bekannten Denkmälervorrat auch nur eine der literarisch überlieferten Alexander-Darstellungen nachzuweisen. Unverkennbar aber sind die lysippischen Stilele-



mente in dem herrlichen Alexander-Kopf aus Pergamon (Konstantinopel) (T. 59) und in dem sog. Dresselschen Kopf in Dresden (T. 60). Neuerdings gesellten sich dazu noch die prachtvollen, aus der Zeit des Caracalla stammenden Goldmedaillen aus Abukir (T. 310, Abb. 2, Münztafel), Funde, welche die ikonographische Bestätigung des pergamenischen Kopfes erbrachten, dessen Deutung auf Alexander vorher vielfach bezweifelt worden war. Die Brustbilder auf den erwähnten Medaillen von Abukir sind sehr wahrscheinlich Nachbildungen der vielfach gerühmten Alexander-Statue mit dem Speere des Lysippos, von deren Großartigkeit und Bewegungsreichtum mehrere Gemmen und die prachtvolle bronzene Porträtstatue des Nationalmuseums (T. 82) einige Vorstellung gewähren.

Der Alexander-Kopf aus Pergamon zeigt den großen König nicht mehr in strahlender Jugend mit dem Feuer einer tatkräftigen Leidenschaft, sondern in vorgerückteren Jahren, im Ausdruck verschleiert durch eine müde, etwas schwermütige Resignation. Als Grundlage dieses Bildwerks ist wohl eine andere lysippische Alexander-Darstellung zu vermuten. Die gefurchte Stirne und die nach beiden Seiten herabfallenden Haare steigern mit meisterhafter Berechnung die Ausdruckskraft der tiefliegenden, beschatteten Augen. Viel jugendlicher und frischer, wie ein heller Frühlingsmorgen, wirkt dagegen der Dresselsche Alexander-Kopf, der gleich wie das Bildnis aus Pergamon mit dem lysippischen Apoxyomenos die meiste formale Verwandtschaft besitzt. Auch die inschriftlich als Bildnis Alexanders bezeugte Azara-Herme des Louvre (T. 62b) sei in diesem Zusammenhange erwähnt; aber selbst wenn von der schlechten Erhaltung völlig abgesehen wird, fehlt diesem Porträt doch jede seelische Tiefe und Intensität des Ausdruckes; es stammt aus der Werkstatt einer mehr trockenen, nüchternen Künstlernatur. Nicht nur der Altersunterschied des Dargestellten, sondern auch die Verschiedenheit des künstlerischen Temperamentes muß hier festgestellt werden.

Aus ganz anderer, etwas romantischer Auffassung heraus ist die schöne Alexander-Statue der Münchner Glyptothek (T. 61) entstanden. Das Gesicht sprüht Feuer und Energie; in der edlen Ruhe der von keiner Regung ergriffenen Gesichtszüge fühlt man die Kraft und Entschlossenheit einer hinreißenden Jugendlichkeit. Trotz der idealisierenden Tendenz ist der Kopf doch stark porträthaft; Nase, Mund

und Kinn haben ausgeprägt persönliche Form. Die nahe Verwandtschaft dieses Alexander-Kopfes mit dem des Apoll von Belvedere läßt den Bildhauer Leochares als Künstler vermuten, von dem ja mehrere Alexander-Darstellungen überliefert sind. Wie viel reicher, persönlicher und tiefer wirkt der ronianische Alexander im Vergleich zu dem kapitolinischen Kopfe (T. 62a) mit seinem etwas schwulstigen, theatralischen Pathos! Da ist Alexander als Helios zu einem stark verflachten Idealtypus geworden; in den perückenhaft angeordneten Haaren, wie im Aufbau der Gesichtsformen walten unverkennbar äußerliche Bildungsprinzipien, formalistische Tendenzen; Wärme und Kraft des persönlichen Ausdruckes fehlen.

Viel stärker tritt die Realitätsunterlage am sog. Erbacher Alexander-Typus hervor, vornehmlich an der Athenischen Replik (T. 63). Wieder eine ganz eigenartige, persönliche Leistung eines wenig sympathischen, zaghaften Künstlers, dem stürmische Genialität und hinreißende Gewalt der Auffassung abgehen. Der Kopist des Erbacher Exemplares hat den Ausdruck einheitlicher und konsequenter umgebildet, doch der Individualität dadurch geschadet. Der Ausdruck hat einen milden, leicht sentimentalen Beigeschmack erhalten.

Nach diesen, in römischen Kopien erhaltenen Werken sollen noch zwei wichtige, von griechischer Hand ausgeführte Alexander-Darstellungen genannt werden: der noch zur Lebenszeit Alexanders des Großen gearbeitete prachtvolle Sarkophag aus Sidon, an dem Alexander zweimal in idealer Jugendschönheit erscheint, und die aus hellenistischer Zeit stammende Alexander-Statue aus Magnesia (T. 64), die den König halbnackt mit einem Schwerte darstellt. Der Kopf hat hier wenig Persönliches an sich; Nase und Mund sind ganz allgemein gebildet, das Angesicht ist weich und voll, und trotzdem kann an der Richtigkeit der Deutung nicht gezweifelt werden.

Diesen großartigen plastischen Leistungen schließen sich als Begleiterscheinungen die Werke der Kleinkunst, die zahlreichen Münzen- und Gemmenporträts Alexanders des Großen an. Neben den Lysimachos-Münzen (T. 310, Abb. 1, Münztafel), die ungefähr zwanzig Jahre nach dem Tode des Königs geprägt wurden und ihn als Ammon mit Widderhörnern darstellen, beanspruchen vor allem die beiden Prachtkameen in Wien (Abb. 4) und Petersburg, als wahre Meisterwerke dieser Technik, volle Bewunderung.



Alexander ist hier zusammen mit Olympias in idealisierter Gestalt dargestellt. Münzen und Gemmen sind überhaupt für die Porträtkunst der hellenistischen Zeit von größter Bedeutung (T. 310, Abb. 1—9, Münztafel). Unter diesen glänzenden Erzeugnissen der Kleinkunst finden sich ganz vorzügliche Darstellungen historisch bekannter und auch unbekannter Persönlichkeiten. Die Fürstenbildnisse gleichen oft nicht nur in der Bartlosigkeit, sondern auch in der Haartracht und in der pathetisch-idealen Auffassung dem Alexander-Porträt. Denn Bartlosigkeit wird von nun an die herrschende Mode, die nur von den Philosophen nicht befolgt wird; auch die Dynasten des hellenistischen Orients erscheinen auf den Gemmen zuweilen mit Vollbart. Eine kurze Umschau unter den Münzen der Seleukiden und Ptolemäer beweist, wie lange der alexanderartige physiognomische Charakter nachgewirkt hat, und wie die bestimmenden formalen Momente des erregten, pathetischen Idealporträts immer wieder aufgegriffen und fast bis zur Übertreibung gesteigert wurden. Besonders klar zeigt dies die Behandlung der Augen, deren Ausdruckskraft durch dicke, geschwollene Brauen und durch ein mächtiges Spreizen der Lider erhöht wird. Auch die gewölbte Stirne und die wirren Haare sind charakteristisch. Neben Köpfen von strahlender Intelligenz, herrscherlicher Willenskraft und überragender Größe (Demetrios Poliorketes 306—283; Philetairos, Antiochos I. Soter 281—261; Ptolemaios I. Soter 305—285; Ptolemaios II. Philadelphos 283—247; Perseus 178 bis 168) finden sich in abwechslungsreicher Folge auch zahlreiche Porträts, in denen gemeinere Neigungen der menschlichen Natur zum Vorschein kommen. Welch ein ergreifendes Bild barbarischer Rohheit und wilder Entschlossenheit bietet das Porträt Mithridates IV. (220—185) (Taf. 310, Abb. 7, Münztafel)! Wie viel verborgene Leidenschaft und erdrückte Energie beleben die blasiert vornehmen Züge Mithridates des Großen (120—63) mit den ungeord-



Abb. 4.  
Alexander der Grosse und Olympias (?).  
Prachtkamee in Wien.

neten, losen Haaren (Taf. 310, Abb. 8, Münztafel)! Wahrhaftig ein Charakterbild ergreifender Größe: der griechisch gebildete Barbarenhäuptling, der unversöhnliche Feind der Römer ist meisterhaft erfaßt. Neben solchen Darstellungen gesunder Kraft und hoher Intelligenz haben besonders in den namenlosen Porträtköpfen auch ganz entgegengesetzte seelische Werte, wie finstere Verdrossenheit, trübe Sorge, kränkliche Nervosität, unübertrefflichen Ausdruck gefunden. Es wäre anziehend und lohnend, die physiognomische Differenzierung, in der die hellenistische Porträtkunst fast unerschöpflich ist, eingehender zu verfolgen. Da würde es sich erst zeigen, was für ein reiches Register an Ausdrucks-

mitteln die griechische Kunst zur physiognomischen Charakterisierung besessen hat, welch tiefes Verständnis nicht nur für den körperlichen Organismus, sondern auch für den ganzen Komplex des psychischen Lebens in diesen Köpfen waltet, und wie geistreich, sicher und fein sich die Künstler jener Zeiten in der Formenbehandlung erwiesen haben (Abb. 5, 6, 7, 8).

Das häufige Vorkommen von Frauenbildnissen auf Münzen und Gemmen erklärt sich durch die veränderte gesellschaftliche Stellung der Frau an den hellenistischen Fürstenhöfen. Es

ist dies die Epoche der ehrgeizigen, berühmten Frauen, die selbst in den Reichskult aufgenommen wurden; in ununterbrochener Linie führt die Entwicklung von Berenike I., Arsinoe II. und Laodike zu der letzten Kleopatra. Die charakteristischen Köpfe der Berenike I. und Arsinoe II. mit ihren wohlgenährten, fetten Gesichtsformen und großen, gespreizten Augen sind von Münzbildern her gut bekannt. Neben Bildnissen von mehr idealer, allgemeiner Schönheit erscheinen gleichzeitig aber auch Köpfe von ganz ausgesprochener Eigenart. Wie entzückend anmutig ist z. B. das Mädchenköpfchen einer Gemme in St. Petersburg mit dem schalkhaft-individuellen Profil (Abb. 9 und 10)!

Viel weniger porträtthaft wirken demgegenüber

die erhaltenen gleichzeitigen Frauenbildnisse statuarischer Art, die sich immer an bekannte praxitelische und skopasische Idealtypen anlehnen. Eine konsequente individuelle Interpretation der Gesichtsformen ist eigentlich nicht einmal angestrebt worden. Wenn demnach in der griechischen Kunst auch die Ansätze zum realistischen Frauenporträt nicht fehlen, so scheint doch in dieser mehr zum Typischen neigenden Auffassung etwas Spezifisch-Griechisches zu liegen. Die Griechen haben eben — soweit wir sehen — das Frauen-

in der Plastik nicht auf die Zeit Alexanders des Großen, sondern läßt sich bis tief in die hellenistische Zeit hinein verfolgen. In dem nicht sicher bestimmten Herrscherporträt zu Neapel (T. 69) vereinigen sich Schwärmerei und Vornehmheit mit sinnlicher Körperfülle. Bis zur finsternen, bösartigen Grausamkeit sind Leidenschaft und unerschrockene Energie an dem Bronzekopf des Seleukos Nikator I. (306—283) gesteigert (T. 68). Hier liegt der Brennpunkt des Ausdruckes in den blitzartig aufleuchtenden Augen und in den verdrossen zusammen-



Abb. 5.



Abb. 6.



Abb. 7.



Abb. 8. Sextus Pompejus.  
Gemme, mit der Signatur des  
Künstlers Agalhangelos.

Hellenistische Gemmen mit römischen Porträtköpfen.

porträt als Charakterbild ganz anders verstanden und verwertet, als das männliche Bildnis. Hier liegt die formenbestimmende Kraft in einer weitgehenden geistigen Differenzierung, die auch über das Unschöne zu triumphieren vermag, das Frauenporträt dagegen betont nur die echt weiblichen Eigenschaften: be-rückende Anmut und blühende Schönheit. Selbst bei Darstellungen geistig hervorragender Frauen kommt die persönliche Psyche nur wenig zur Sprache. Die Köpfe der Dichterinnenstatuen des Silanion, Lysippos, Kephisodotos, Nikeratos u. a. m. wird man sich nicht wesentlich anders vorstellen dürfen als in der Art des schönen Kopfes aus Catajo mit dem Efeukranz<sup>14</sup>. Auch die weiche, verschwommene Art der Formengebung, die an dem vornehmen Porträtkopf mit den Isislocken in Florenz (T. 65a) besonders deutlich hervortritt, ist bezeichnend für hellenistische Frauenbildnisse. (Vgl. auch T. 66.)

Das leidenschaftliche Idealporträt beschränkt sich



Abb. 9.  
Arsinoe III. (?)  
Hellenistische Gemme.  
Paris, Cabinet des Médailles.



Abb. 10.  
Unbekannte Griechin.  
Hellenistische Gemme.  
St. Petersburg, Eremitage.

gezogenen Brauen; überaus individuell ist auch das trotzig vorspringende Kinn gebildet. Eine schwermütige, weibisch-mürbe Natur verraten die schwammigen Formen des vielumstrittenen Bronzebildnisses in Neapel mit den ergänzten, korkzieherartig gedrehten Locken, das früher vielfach als Frauenporträt er-

klärt wurde (T. 74). Stolze Verachtung und maßloses Selbstbewußtsein umspielen die Lippen des als Philetairos von Pergamon gedeuteten Marmorkopfes aus Herculaneum (T. 70). Die ganze physiognomische Eigenart dieses Herrschers ist wundervoll konzentriert; der kurze Schädel, das breite, fleischige Gesicht, die kleinen, stechenden Augen, die überaus bezeichnende Krümmung der Nase, der mächtige, dicke Hals ergeben einen mutigen, entschlossenen Charakter, dessen Willensstärke und Eigensinnigkeit nahe an Brutalität und Rücksichtslosigkeit grenzen.

Schon öfters konnte darauf hingewiesen werden, wie wirkungsvoll die griechische Kunst die Haar-



tracht im Charakterbilde zu verwerten verstand. Im Kopfe Attalos I. aus Pergamon (T. 75) ist dafür geradezu ein Schulbeispiel erhalten. Die ursprüngliche Fassung dieses Kopfes zeigte schlichte, ruhig anliegende Haare (T. 75a), später ist dann rings um die Stirne ein reicher, bewegter Lockenkranz zugefügt worden (T. 75b). Die behagliche Mollstimmung der ersten Fassung erklingt nach der Änderung auf einmal in vollem kräftigem Durakkorde; die Alterszeichen verschwinden, der Ausdruck gewinnt eine ungeahnte Größe und imponierende Macht. Das Beispiel ist überaus lehrreich und bezeichnend für den künstlerischen Schaffensprozeß der Griechen; nicht äußerliche Momente, etwa ein Modewechsel, sondern feinste künstlerische Überlegung waren bei der zweiten Reduktion unseres Porträtkopfes bestimmend.

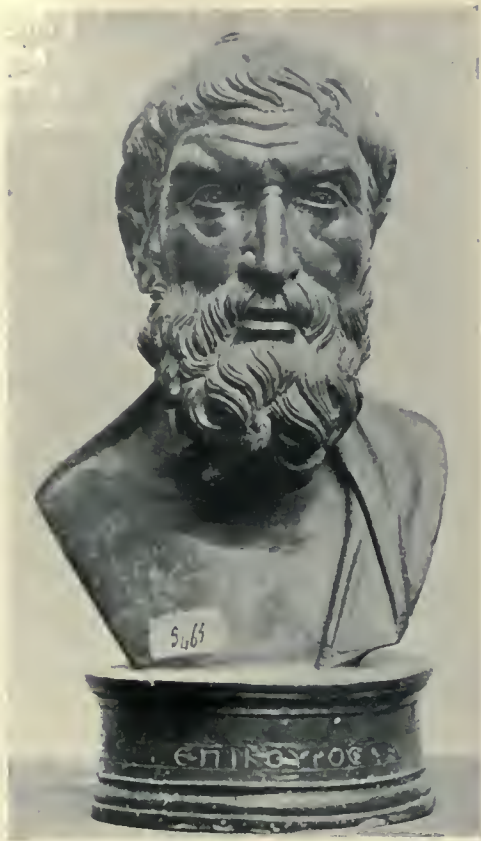
Einen wesentlichen Anteil an der persönlichen Färbung des psychischen Ausdruckes hat die Haartracht auch an dem herrlichen Porträtkopf in Wien (T. 76), dessen beiderseits herunterfließende Haarsträhnen und dessen gefurchte Stirne starke Anklänge an den pergamenischen Alexander-Kopf enthalten. Nur ist die innere Erregung nicht so stürmisch; milde Resignation und nachdenklicher Ernst herrschen vor; eine ruhigere Naturanschauung liegt zugrunde. Dieser Kopf führt abermals in die Nähe des großen sykionischen Meisters Lysippos und leitet zu jener anderen, für die ganze Folgezeit so überaus bedeutungsvollen Richtung in der hellenistischen Porträtplastik über, die große Gemütsbewegungen als Kunstmittel nicht anerkennt und sich allein die rücksichtslose Eroberung der sichtbaren Realität zum Ziele setzt.

Schon die Tätigkeit des Lysippos hatte hier bahnbrechend gewirkt. Gleichzeitig mit der Philosophie des Aristoteles und der Dichtkunst des Menandros drängte auch die bildende Kunst zu einer detaillierteren Wiedergabe der realen Erscheinung. Die Alexander-Darstellungen und das Sokrates-Porträt von Lysippos haben uns schon früher beschäftigt. Die Idealbildnisse der sieben Weisen, die in den Schriftquellen als Arbeiten dieses Künstlers erwähnt werden, konnten bisher im bekannten Denkmälervorrat nicht nachgewiesen werden; denn die Herme des Bias (etwa 550) (T. 77) mit dem robusten, ungepflegten Äußern und dem pessimistischen Ausdruck, sowie die Herme des Periandros (etwa 620) (T. 78), dieses treffliche Charakterbild eines nervös-aristokrati-

schen Wesens von hoher Bildung, sind durch den Namen Lysippos nur zeitlich richtig bestimmt. Von den vielen Athletenstatuen des Meisters in Olympia ist allein die Polydamas-Basis erhalten. Zur Vergewärtigung seiner Kunstart lassen sich jedoch zwei prächtige Werke heranziehen: der Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia (T. 79) und ein Marmorbildnis in Kopenhagen, dessen äußerliche Erregtheit auf eine lebhaft bewegte Statue schließen läßt. In dem Bronzekopfe von Olympia besitzen wir ein griechisches Original ersten Ranges, das nicht nur durch feine, sorgfältige Arbeit, sondern auch durch die Eindringlichkeit der Naturbeobachtung überrascht. Es sei nur auf den Formenreichtum in der Umgebung der Augen hingewiesen, auf die Führung der zusammengezogenen Brauen, die weiche Einsenkung unter den Augen, die fleischigen Unterlider und die feinen Hautfältchen im äußeren Augenwinkel. Auch in der Art, wie die struppigen, ungepflegten Haare wiedergegeben sind, verrät sich die siegreich vordringende Eroberung selbst komplizierter Erscheinungsformen. Der Ausdruck ist erfüllt von brütender physischer Kraft und Brutalität; man meint einen Berufsathleten vor sich zu haben mit blutüberströmten Augen, schweißbedecktem Antlitz und verschollener Nase. Der bärtige, nach einem Bronzeoriginal kopierte Porträtkopf aus Delphi (T. 80) kann gleichfalls beanspruchen, unter den Glanzleistungen lysippischer Porträtkunst genannt zu werden.

Aber erst Lysistratos, der Bruder und Schüler Lysippos', hat die letzten Konsequenzen einer realistischen Darstellungsweise gezogen. Er hat nämlich, wie Plinius berichtet, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten als Hauptzweck der Darstellung betrachtet und zur Übertragung der Wirklichkeitsformen auf das Kunstwerk den Gipsabguß benützt. Die so gewonnene Kopie des Naturvorbildes wurde dann in Einzelheiten verbessert. Bei dieser Arbeitsweise beschränkt sich der subjektive Anteil des Künstlers am Kunstwerk sozusagen auf ein Retuschieren. Die Daseinsformen werden mit trockener, gewissenhafter Objektivität dargeboten; das Gesicht ist nicht mehr das wunderbare Instrument, das alle seelischen Potenzen in vollen Akkorden erklingen lassen kann, sondern nur noch ein unveränderlicher Komplex physischer Formen. Für die geschilderte Kunstauffassung läßt sich keine bessere Illustration finden, als der bärtige





Phot. Brogi.

Abb. 11. Bronzestütchen des Epikuros.  
Neapel, Nationalmuseum.

Bronzekopf aus dem Funde von Antikythera (T. 81). Die Gesichtsformen zeigen hier nichts als die ungeschminkte, vernachlässigte Häßlichkeit des ehrwürdigen, alten Philosophen. Bewunderungswürdig ist die Behandlung der wirren Haarlocken über der Stirne; bei allem Realismus sind die Einzelformen doch geistreich und lebendig gehandhabt. Dies ist echte Griechenart. Trotz Wahrheitsliebe und größter Selbstverleugnung doch grundverschieden von allem Römischen! Der Bronzekopf von Antikythera sollte in allen Kunstgeschichten abgebildet werden zur Mahnung für diejenigen, die noch immer meinen, die Bedeutung der Plastik der Hellenen sei mit ihrer großartigen Typenkunst erschöpft.

In der nachlysisippischen Zeit beschränkte sich die individuelle Durchbildung der Einzelformen nicht auf den Kopf, sondern erstreckte sich auf die ganze Gestalt. Wie persönlich wirkt z. B. der machtvolle, bewegte Körper der großartigen Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers im Nationalmuseum zu Rom (T. 82) und wie prächtig ausdrucksvoll die Bekrönung des Ganzen,

das von jugendlichem Eifer und unbefriedigter Tatkraft erfüllte Gesicht (T. 83, 84), dessen energische Profilführung Reizbarkeit und scharfe Beobachtungsgabe verrät. Ebenso überzeugend und eindringlich wie dies Bild herrscherlicher Macht und Vornehmheit wirkt die sitzende Bronzestatue eines ausruhenden Faustkämpfers (T. 85), die, im selben Saale des Nationalmuseums aufgestellt, zu bequemen Vergleichen einlädt. Die brutale Beschäftigung des Dargestellten bestimmt die ganze Schöpfung. Schon in der derben, unvornehmen Art des Sitzens und in dem stupiden Herauswenden des Kopfes steckt vorzügliche Beobachtung. Die Charakteristik ist dann in allen Einzelheiten durchgeführt. Die kräftig entwickelte Muskulatur des Körpers, die häßlichen großen Füße verraten ebenso den Berufsathleten, wie das von Hautritzen und sickernden Bluttröpfen durchsetzte, durch wiederholte Faustschläge entstellte Gesicht. Bezeichnend sind ferner die bis zur Formlosigkeit verschwollenen Ohren und die geöffneten, nach angestrenzter Körperarbeit heftig

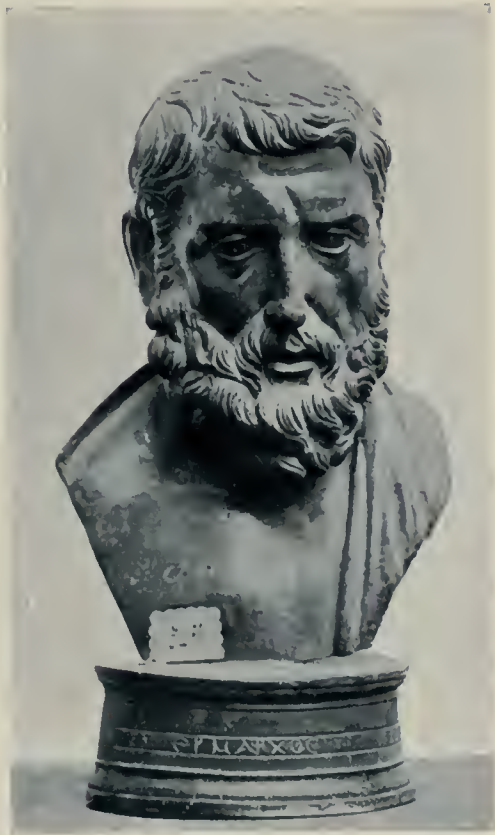


Phot. Brogi.

Abb. 12. Bronzestütchen des Metrodoros.  
Neapel, Nationalmuseum.

atmenden Lippen (T. 86). Trotz stark persönlicher Momente ist die Anlehnung an gewisse Heraklestypen im Gesichte doch unverkennbar. Die Haarbehandlung steht im Banne lysippischer Traditionen.

Diese Darstellungen lassen deutlich erkennen, daß die realistischen Bestrebungen des Lysistratos keine dauernde Gefahr für die griechische Plastik bedeuten konnten; die Tradition wirkte als starkes, vielfach erprobtes Gegenmittel. Die einzigartige Begabung und die unvergleichliche Einbildungskraft der griechischen Künstler, die es verstanden, selbst naturalistische Details nicht nur äußerlich, sondern in jedem Einzelfalle charakteristisch zu verwerten, halfen zur Erlösung. So ist die Betrachtung hellenistischer Philosophen- und Dichterköpfe, die gleichzeitig als erschöpfende Schilderung der physischen Struktur und als Ausdruck feinsten psychischer Stimmungen wie bestimmter Geistesrichtungen auf uns wirken, stets genußvoll; durch ihre Beseelung wird die Versöhnung mit dem Unschönen, das bei der Darstellung unvermeidlich war, herbeigeführt. Nur unkritische Begeisterung konnte glauben, daß auch die Profes-



Phot. Brogi.

Abb. 14. Bronzestueue des Hermarchos.  
Neapel, Nationalmuseum.



Phot. Brogi.

Abb. 13. Bronzestueue des Zenon.  
Neapel, Nationalmuseum.

soren- und Philosophentypen Griechenlands apollinische Schönheit besessen hätten. Eine Betrachtung der Griechenbildnisse des Neapler und des kapitolinischen Museums beweist das Gegenteil. Aber trotz all ihrer Häßlichkeit werden diese Köpfe doch für immer als die glänzendsten Repräsentanten des denkenden und ringenden Menschentums gelten müssen; in ihnen, in ihren welken, zerfallenen Formen herrscht offenkundig die heroische Macht des Geistes. Diese psychisch-charakteristische Verwertung abstoßender Naturformen, diese instinktmäßige Abneigung der griechischen Kunst vor jeder trockenen Naturbeschreibung, ist oft als „Idealisierung“ bezeichnet worden; doch derartige Stichworte versagen angesichts der unvergleichlichen Kunstoffenbarungen! Das Charakterporträt ist eben die höchste Forderung der Bildniskunst.

Schon die wenigen hellenistischen Porträtköpfe, die sich als Darstellungen bekannter Philosophen und Dichter nachweisen ließen, bezeugen, mit welcher souveränen Sicherheit die griechischen Künstler das ganze Register der geistigen Ausdrucksmittel beherrschten! Neben Fällen, in denen die



Gesichtszüge als unmittelbares Äquivalent der literarischen Persönlichkeit anmuten, fehlen auch leichte Inkongruenzen nicht, als Beweise, wie sehr die Griechen auch für die feinen Reize des Disharmonischen in der Natur empfänglich waren.

Das Porträt des Aristoteles (384—322) (T. 87, 88) erscheint als trefflicher Repräsentant des echten Gelehrtentypus. Der mächtige, nach beiden Seiten ausladende Schädelbau verrät das große organisatorische Talent, die Gesichtsformen mit den kleinen blinzeln den Augen, dem kurzen, gepflegten Bart und langen, in die Stirne hereinhängenden Haaren künden den kritischen Geist und die Neigung zum Spöttischen. „Dem großen, beweglichen Mund, der nicht ohne Mühe festgeschlossen zu sein scheint, trauen wir gerne die *ἄτακτος σιωπή* (zudringliches Schwätzen) zu, das Platon übernommen haben soll. Es ist ein echter, rechter Professorenmund, disputierlustig und rechthaberisch, wie er dem Meister der Dialektik gebührt, während das kräftig vortretende Kinn fast trotzige Entschiedenheit verrät. Über all diesen Menschlichkeiten thront ehrfurchtgebietend die gewaltige Kuppel des *ροῦς*, die aus der Fessel der zu engen Unterstirne hervorzudrängen scheint“ (Studniczka). Stilgeschichtlich untrennbar vom Aristoteles-Porträt ist der Euripides-Kopf aus Rieti (T. 89), der mit seinem mürbisch-verdrossenen Antlitz zugleich einen prächtigen physiognomischen Gegensatz zu dem mehr trockenen Gelehrten gesicht bietet. Beide Bildnisse müssen ungefähr gleichzeitig in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstanden sein.

Die eindringliche Behandlung der Hautoberfläche verweist das inschriftlich gesicherte Theophrast-Porträt (etwa 372—287) der Villa Albani (T. 96 a) gleichfalls in die Alexander-Epoche. Tiefe geistige Bedeutung läßt sich aus dem vergnügt schmunzelnden Angesicht nicht herauslesen; der Mann scheint das Leben nicht allzu ernst genommen zu haben. — Dagegen vereint das Bildnis des Philosophen Epikur (342—270) (T. 100, 101 a und Abb. 11) alle Zeichen angestrengter geistiger Arbeit und den ganzen Ernst einer in schweren inneren Kämpfen errungenen Überzeugung in sich. Der Philosoph ist in höherem Alter dargestellt. Der Schädelbau erscheint elegant länglich, die Nase fein geschnitten; das magere schmale Gesicht, die eingefallenen Augen, der gebrochene Kontur der Brauen verleihen dem Antlitz ein leidendes, kränkliches Gepräge; auch die Überlieferung weiß ja von der physischen Schwäche

Epikurs zu berichten. Trotz des leidenden Zuges ist der Ausdruck doch von milder, resignierter und leidenschaftloser Ruhe, von nachsichtigem Ernst erfüllt; alles wird von jener seelischen Harmonie beherrscht, die Epikur als den einzigen Weg zum Glücklichen bezeichnet hat.

Eine physiognomische und stilistische Parallelerscheinung zum Epikur-Kopfe besitzen wir in einem namenlosen Bildnis des Louvre (T. 103), dessen ungepflegtes, verwildertes Äußere zu einem kynischen Philosophen vorzüglich passen würde. Mit wunderbarer Meisterschaft ist die Umgebung der Augen und das hereinhängende dichte Gelock über der Stirne behandelt; die schattige Auflockerung der Haarmasse läßt deutlich ein Streben nach malerisch-impressionistischen Effekten erkennen.

Auch weniger ansprechende Naturen hat die griechische Kunst verewigt. Welch bössartige Grausamkeit, welch eherne Gesinnung sprechen z. B. aus dem bärtigen Kopfe des kapitolinischen Museums (T. 35)! Welch ein Gegensatz zu dem feinen, gebrechlichen Denkerkopf des Epikur oder noch mehr zu dem ernst sinnenden Gesichtsausdruck, zu der energielosen, müden Vornehmheit des Hermarchos (T. 102 und Abb. 14).

Ein eindrucksvolles Charakterbild ernster Größe hat sich in dem Porträt des Stoikers Zenon (um 340—265) (T. 104 u. Abb. 13) erhalten. Die tiefbeschatteten Augen, die mit nervöser Erregung in die Ferne spüren, das schmale, magere Gesicht, die eingefallenen Wangen verraten einen Geist, der die Wahrheit mit Leidenschaft sucht und nur unter Schmerzen findet. In den Zügen spiegeln sich Mißvergnügen und Reizbarkeit, eine schmerzliche Unzufriedenheit, wie sie auch heutzutage oft beobachtet werden kann. Wie vorzüglich passen zum gesamten Bilde die schlicht anliegenden Haare und die fließende Bartmasse! Wie verschieden ist die Behandlung von den vorher betrachteten, nach malerisch bewegten Effekten suchenden Köpfen! Daraus ist zu entnehmen: neue Probleme gaben den Künstlern neue Mittel, die aber stets mit gleicher Vollendung gehandhabt werden. Auch kleinliche, gutmütige, mehr tüftelnde Naturen wurden mit Meisterschaft erfaßt. Wie gutmütig, herzlich unbedeutend und harmlos zufrieden blickt der muckische Alte auf T. 90 (Kopenhagen). Die Wiedergabe der fleischigen Haut und der schwellenden Fettschichten um die Augen zeugt von eindringlicher Naturbeobachtung und wahrhaft virtuosem Können. (Vgl. T. 91 a.)



Die Physiognomie des Chrysippos (280—206), dieses vorzüglichen Vertreters der stoischen Philosophie, hat ein in mehreren Repliken erhaltenes Porträt (T. 116) bewahrt. Wir stehen vor einem trefflichen Charakterbilde, das den spitzfindigen Gelehrten mit seiner professorenhaften Formlosigkeit, mit seiner ungemeinen Produktivität, in der nicht viel Originelles steckt, erschöpfend wiedergibt und auch seine Körperschwäche vermuten läßt. Man hat versucht, die Angabe des Sidonius Apollinarius, der „die zum Behuf der Zahlenangaben eingebogenen Finger“ (*digiti propter numerorum indicia constricti*) für die Chrysippos-Darstellungen des Altertums als typisch bezeichnet, und die Erwähnung einer Chrysippos-Statue im Keramaikos zu Athen bei Cicero, die den Philosophen mit vorgestreckter Hand sitzend darstellt, mit der Nachricht bei Plinius über die Statue eines *digitis computans*, eines Werkes des Bildhauers Eubulides, in Einklang zu bringen, und hat in der mit einem fremden Kopfe ergänzten sitzenden Philosophenstatue des Louvre, die den angeführten Beschreibungen entspricht, eine Kopie des vielfach bewunderten Vorbildes erkannt. Die Ergänzungsskizze von Milchhöffner<sup>15</sup> gibt eine ungefähre Vorstellung vom verlorenen Original.

Aus der zweiten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts stammt das nur im Abguß erhaltene Porträt des berühmten Redners und Dialektikers Karneades (214—129)<sup>16</sup>. Das Original ging am Beginn des 19. Jahrhunderts verloren. Der etwas zur Seite und emporgewendete Kopf saß ursprünglich wohl auf einer sitzenden Statue. Karneades ist in höherem Alter mit gefurchter Stirne und tiefliegenden Augen dargestellt; sein Gesichtsausdruck verrät einen äußerst regsamen Geist, dessen Frische und Lebendigkeit auch durch die Verfallerscheinungen des Greisenalters nicht überwältigt werden konnten; ungemein individuell sind die gesprächigen Lippen, wie zum Reden geschaffen. Von größter Wichtigkeit ist es, daß sich bereits an diesem Bildnis eine gewisse Trockenheit der Auffassung und Ausführung bemerkbar macht; auch ein gewisses Streben nach Vereinfachung erscheint bezeichnend.

Die Reihe der uns erhaltenen hellenistischen Dichterporträts wird zu Beginn des dritten Jahrhunderts durch ein Werk ersten Ranges eröffnet. Eine glänzende Kombination versah mit Hilfe des inschriftlich bezeugten, aber aus späterer Zeit

stammenden und geringwertigen Marmormedaillons in Marbury Hall ein in mehreren Exemplaren erhaltenes Porträt von faszinierender Schönheit und erstaunlicher physiognomischer Vornehmheit mit dem Namen des großen attischen Lustspieldichters Menandros (342—291) (T. 105—107). Bei dieser Schöpfung eines hervorragenden Künstlers, der den Dargestellten mit unübertrefflicher Feinheit der Charakteristik zu erfassen verstand, würde man gerne an das von den Söhnen des Praxiteles, Kephisodotos und Timarchos gearbeitete Standbild des Menander denken, das nach Angabe der Schriftquellen im Theater zu Athen aufgestellt war; allein die stilistischen Eigenschaften des Kopfes verweisen ihn in die Umgebung des Lysippos. Das ist nicht das Gesicht eines grübelnden Stubenhockers, eines trockenen, verschlossenen Gelehrten; man erhält vielmehr den Eindruck eines geistreichen, vornehmen Mannes von schlankem, elegantem Wuchs, um dessen Lippen aber in den schlaffen, leicht hängenden Hautfalten ein leidender Zug nicht zu verkennen ist. Und wie wunderbar sprechen in diesem Charakterbild die etwas müde gesenkten Oberlider mit! Welch nervöse Feinheit in der Behandlung der Hautoberfläche! Alles verrät enorme Sensibilität. Selbst die mit selbstbewußter Nachlässigkeit zur Seite geworfenen Haare nehmen Anteil an der Charakteristik. Der ganze physiognomische Ausdruck ist erfüllt von Vornehmheit und Eleganz, den Grundeigenschaften echt menandrischen Wesens. Das ist nicht der Mann der derben Witze, der rohen, lachhaften Karikaturen, wie man sich Lustspieldichter sonst oft vorzustellen pflegt. „Menander zeigt die unverbesserliche Menschentorheit nicht in der Verzerrung des Hohlspiegels, ... sondern mit dem resignierten Lächeln des überlegenen Humors“ (Wilamowitz). Das menandrische Original der *Cistellaria* ist nicht vergeblich mit dem Misanthrop Molières verglichen worden. Und im Bildnis des Dichters scheint gleichfalls etwas misanthropisches Wesen lebendig zu sein.

Ein Bildnis Menanders findet sich auch auf dem lateranischen Relief (T. 108); mitten in der Arbeit, in der Stille des Studierzimmers, in Gegenwart seiner Geliebten Glykera ist er dort dargestellt.

Das gewaltig sich steigernde literarische Interesse der hellenistischen Zeit und das Bedürfnis, die Prachträume der Bibliotheken mit Bildnissen großer Dichter und Schriftsteller der Vergangen-

heit zu schmücken, hat wesentlich zum Aufblühen des Idealporträts beigetragen. Den Künstlern stand sehr oft bei ihren Aufgaben gar keine ikonographische Unterlage, gar keine verlässliche Überlieferung über das Aussehen der darzustellenden Persönlichkeit zur Verfügung. Sie bildeten dann rein aus der Vorstellung heraus. Was sie geben, ist kein historisches Dokument, sondern nur ein innerlich erschautes Charakterbild, ein erdichtetes Porträt. So ist das Entstehen des Bildnisses des greisen Homer (T. 117, 118a) zu verstehen, nur so wird man seine künstlerische Bedeutung voll ermessen können. Der Kopf übermittelt die dichterische Begabung und das ganze geistige Wesen des erblindeten Alten derart eindringlich, daß, wer dies Bild einmal gesehen hat, sich den Dichter nicht mehr anders vorstellen kann. Es stammt aus einer Zeit, in der die griechische Kunst alle Erscheinungen schon fast restlos in Bildform zu übersetzen vermochte (wohl zweites Jahrhundert v. Chr.). Man beachte nur, wie meisterhaft am Homer-Kopf die pathologische Eigenart der blinden Augen wiedergegeben ist. Der erblindete Dichter, der mit erloschenen, eingesunkenen Augen und geöffnetem Mund von strahlenden inneren Visionen ergriffen, in selbstvergessener Begeisterung das Haupt emporhebt, konnte nicht besser erdacht werden.

Ein dem Homer-Bildnis nahe verwandtes Idealporträt besitzen wir im Kopfe des sog. Seneca (Tafel 118b, 119, 120). Daß auch in diesem trübsinnigen, gebrechlichen Mann mit dem häßlichen verwahrlosten Äußern ein Dichter wiedergegeben ist, wird durch das mit Efeu bekränzte Exemplar im Nationalmuseum erwiesen. Auch die Tatsache, daß an einer Doppelherme der Villa Albani (T. 105a) dasselbe Bildnis mit dem Menander-Kopf vereint vorkommt, empfiehlt diese Deutung. Jede nähere Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit aber war bisher nicht möglich. Der Gesichtsausdruck mit den geöffneten Lippen und schmerzlich emporblickenden Augen wirkt neben dem Homer-Kopf entschieden trocken und kleinlich; an Stelle überwältigender intellektueller und moralischer Größe ist verbissene und qualvolle Unzufriedenheit getreten. Dem Künstler gebührt für die meisterhaft realistische Darstellung der welken Hautoberfläche mit den schlaffen, hängenden Falten vollste Anerkennung; gleichwohl aber werden wir den Dargestellten in dieser Bildform wohl schwerlich ohne Widerwillen unter die Heroen unseres Geschlechtes einreihen.

Sein Wesen hat zu viel des Abstoßenden und Unsympathischen.

Die griechische Kunst hat im vierten und dritten vorchristlichen Jahrhundert die persönliche Charakteristik nicht auf die Köpfe beschränkt. Die erhaltenen Porträtstatuen lassen in ihren Motiven wie in der Behandlung der Körperformen eine fein empfundene, konsequent durchdachte Differenzierung erkennen. Schon die Art, wie sich die Figuren tragen und bewegen, enthält farbenreiche Wesensbeschreibungen. Man vergleiche nur unter diesem Gesichtspunkte das Sitzbild des singenden Dichters in Kopenhagen (T. 109a) mit der prächtigen Statue eines sitzenden Philosophen (Aristippos? — Kopf fremd, römisch) im Palazzo Spada zu Rom (T. 109b). Wie deutlich und ergreifend ist der Gegensatz schon in der Körperhaltung! Die erregte Gemütsstimmung des Dichters und das weltentrückte Sichvertiefen des Philosophen werden durch die Verschiedenheit der Sitzmotive vortrefflich geschildert. Beim Dichter effektvolle Drehung des Oberkörpers, begleitet von einer ausdrucksvollen Auflockerung der Glieder; der Philosoph sitzt dagegen mit vorgebeugtem Körper in gebückter Haltung, die eben durch ihre ungesuchte, schlichte Natürlichkeit so überzeugend wirkt. Und wie großartig ist an beiden das plastische Problem der sitzenden Figur gelöst! Die reinen Bilderscheinerungen sind voll plastischen Reichtums und ganz einheitlich in der Tiefenbewegung.

Die Statue des Lustspieldichters Poseidippos (T. 110a) ist ein weiteres Beispiel für eine Sitzfigur schon aus dem dritten Jahrhundert, „ein treues, unverfälschtes Abbild der realen Erscheinung und doch keine zufällig gelungene Abschrift, denn jeder Zug ist voll fein berechneter Charakteristik. Die unschöne, gebückte Haltung, der grobe, lässige Wurf des Gewandes, die etwas linkische Stellung des zurückgezogenen Fußes deuten auf schlichtes, aufrichtiges Wesen.“ Der Kopf (T. 111a) hat ziemlich kurzgeschnittenes, in die Stirne gekämmtes Haar; die Physiognomie ist die eines Fünfzigers, eines physisch und psychisch stark leidenden und dadurch verbitterten Mannes, der all seine Energie auf die Verarbeitung seiner Gedanken konzentriert hat. „Nur im ersten Moment kann es befremdlich erscheinen, daß der Dargestellte mit solch verbittertem Ausdruck, mit solch leidenden Augen der berühmte Lustspieldichter Poseidippos wäre; ... schon die Anfänge ikonographischer Studien lehren, wie häufig die reale Physiognomie eines



Mannes im Widerspruche zu stehen scheint mit dem geistigen Bilde, wie es uns aus seinen Werken entgegenblickt“ (Amelung).

Wie ein Gegenpol zu der lässigen Feinheit des eben betrachteten Dichterbildnisses wirkt die herrliche Statue des sog. Zenon im kapitolinischen Museum (T. 112b). Die charakteristische Kraft der Auffassung und die Frische der Ausführung kennzeichnen die griechische Originalarbeit. Die etwas untersetzte Gestalt von strammer Haltung verrät rücksichtsloses, gerades Wesen ohne feinere Manieren; das gefurchte Gesicht mit den in die Stirne hereinhängenden, ungepflegten Locken und mit dem Ausdruck düsterer Wildheit ist gleichfalls überaus bezeichnend. Selbst die mächtige, zusammenge raffte Mantelpartie mit ihren derben, großen Brüchen wurde mit kluger Absicht zur Steigerung der wuchtigen, imposanten Erscheinung verwertet. Burckhardt hat durchaus recht, wenn er die Statue ein wahres Spezimen griechischer Charakteristik nennt, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wußte.

Schon fast wie ein etwas ironisch gestimmtes realistisches Genrebild erscheint die Statuette des Diogenes (414—323) (T. 113), des eigentlichen Begründers der kynischen Schule, der bekanntlich die vollständige Bedürfnislosigkeit als höchste Lebensnorm aufstellte. Das Bildnis ist wohl nicht zur Lebenszeit des geachteten Philosophen entstanden und hat vielleicht ursprünglich zum Schmucke der Halle eines vornehmen, für die kynischen Lehren begeisterten Griechen gedient. Ebendeshalb wird man dem Kopfe schwerlich volle ikonographische Authentizität beimessen dürfen. Auch die staunenswerte Kongruenz des geistigen Wesens und der körperlichen Erscheinung mahnt zur Vorsicht. Diogenes ist völlig nackt als ein gekrümmter, häßlicher Greis mit vorgeneigtem, bärtigem Kopf dargestellt. Den Körper hat der Mangel an systematischer Pflege und genügender Nahrung vollständig deformiert. In den Gesichtszügen spiegeln sich streng ethische Auffassung und mürrisches Wesen. Stilgeschichtlich und auch ihrem Geiste nach gehört die Diogenes-Statuette zu den realistischen Genredarstellungen der hellenistischen Zeit. Auf Grund einer leicht täuschenden, nicht verlässlichen physiognomischen Ähnlichkeit mit dem Kopfe der Statuette hat man zwei weitere Köpfe ebenfalls Diogenes genannt (T. 114a, b). Der eine wäre, falls die Taufe haltbar ist, ein zeitgenössi-

ches Bildnis des Gelehrten aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts (T. 114a), das in der Bartbehandlung mit dem prächtigen, früher Aratos genannten Porträt der Villa Albani (T. 99) viel Verwandtschaft zeigt.

Es war ein entschuldbarer, aber verhängnisvoller Irrtum, wollte man, bis vor kurzem noch durch die große Anzahl der vorhandenen Römerbildnisse getäuscht, die hellenistische Porträtkunst allzu einseitig beurteilen. Zwar hat sich die Meinung herausgebildet, daß im Gegensatze zu der griechischen, mehr die Dynamik des Seelenlebens betonenden Darstellungsart, das römische Porträt mit der Schilderung der Statik der seelischen Potenzen etwas vollständig Unvorbereitetes, Neues bedeute; diese prinzipielle Trennung läßt sich jedoch nicht aufrechterhalten (vgl. das meisterhafte Bildnis T. 125). Eine Reihe von Köpfen, die früher als römisch galten, mußten neuerdings als hellenistisch anerkannt werden. Ich erinnere nur an das prachtvolle Porträt im Louvre, das vormals als Caesar gedeutet, nun als Antiochos III. (222 bis 187) (T. 123) erwiesen ist. Die ganze Tatkraft und Nervosität, die ganze rastlos impulsive Natur dieses Mannes ist in den feinen, mageren Zügen wiedergegeben. Auch der lorbeerbekränzte Kopf des Vatikans (T. 124b), mit dem jovialen Ausdruck eines gutmütigen Ehrenmannes mußte den glanzvollen Namen Augustus mit dem eines unbekannten hellenistischen Dionysos-Priesters vertauschen.

Mit der Eroberung Athens durch Sulla gelangte das Römertum in Griechenland nicht nur ökonomisch, sondern auch physiognomisch zu vermehrter Bedeutung. Damit ist die Porträtkunst natürlich vor neue Aufgaben gestellt worden. Die Künstler begaben sich bereitwillig in den Dienst der reichen römischen Eroberer, ihre Kunst aber blieb auch unter den veränderten Verhältnissen, selbst auf italischem Boden, die griechisch-hellenistische. Deshalb ist es kein Zufall, daß der sog. Junius Brutus-Kopf des Konservatorenpalastes (T. 128a) mit dem zur Lebenszeit entstandenen Porträt (Tafel 126) des aus Apamea gebürtigen Stoikers Poseidonios (135—46) in der kleinlichen Art der Stilisierung und im Zurückgreifen auf einfachere, ältere Formen verwandt erscheint.

Leider steht zu einer eingehenderen Untersuchung dieser Beziehungen in Griechenland aus dem letzten Jahrhundert v. Chr. allzuwenig sicheres

Material zur Verfügung; aber erst nach Lösung dieser Aufgabe würde man klar sehen, wie viel die römische Kunst der griechischen verdankt, wie sich die hellenistischen Traditionen unmittelbar nach Italien verpflanzten. Auch auf dem Gebiete der Porträtplastik haben die Griechen den Römern mächtig und entscheidend vorgearbeitet; Zeugnis dafür geben einige Marmorköpfe in Athen, bei denen es schwer zu entscheiden ist, ob Griechen oder Römer dargestellt sind. Und selbst im Erfassen des echten Römertypus hat griechisches Kunstvermögen das erste und entscheidende Wort gesprochen; denn die ältesten und vielleicht künstlerisch am höchsten vollendeten Römerbildnisse, die jemals geschaffen wurden, haben sich auf hellenistischen Gemmen erhalten (Abb. 5, 6, 7, 8).

## VI

Wer unmittelbar nach dem Studium der hellenistischen Bildniskunst die hervorragendsten Vertreter der republikanisch-römischen Porträtplastik an sich vorüberziehen läßt, wird zunächst leicht zwischen beiden Gruppen einen einschneidenden Unterschied feststellen können. Eine bedeutend schwierigere Aufgabe ist es, sich über die Gründe der empfindungsgemäßen Feststellung dieses trennenden Gegensatzes mit voller Klarheit Rechenschaft zu geben. Das führt zu den vom kunstgeschichtlichen Gesichtspunkte aus ungemein wichtigen Fragen: worin besteht in der republikanisch-römischen Porträtkunst das Spezifisch-Römische? Sind die Bildnisse jener Zeit wirklich die Vorposten einer neuen, abendländischen Kunst im Gegensatze zu der morgenländisch-hellenistischen? Wird hier, in der künstlerischen Darstellung, wirklich etwas prinzipiell Neues geboten oder sind vielleicht die Quellen der Eigenart ganz anderswo zu suchen? Nur die Beantwortung dieser Fragen erlaubt eine richtige Betrachtung und Beurteilung der römischen Porträtkunst.

Man ist geneigt, als entscheidende Merkmale für die Sonderstellung römischer Bildniskunst vor allem den trockenen, mehr äußerlichen Realismus der Darstellung, die ethische Kraft und den nüchternen Ernst des Ausdruckes anzuführen. Die Charakterzeichnung ist allerdings mehr ethischer als psychisch-persönlicher Art; aber es handelt sich auch um die Vertreter eines neuen Volksstammes, die physiognomisch von größtem Inter-

esse, doch von den regsamen, lebendigen und durchgeistigten Griechenköpfen durchaus verschiedenen sind. Ethische Färbung und Nüchternheit des Ausdrucks werden demnach an diesen Porträtköpfen durch die geistige und physiognomische Art des gesunden, kraftvollen, römischen Bauernstandes bedingt. Die Dargestellten sind treffliche Beispiele echter Römer; die Art der Darstellung hingegen, das klare, plastische Gefühl, das Verständnis für das Organische, die vollendeten Kunstmittel, der eindringliche Realismus, mit dem die Köpfe erfaßt wurden, ist durchaus griechisch. Das römische Porträt knüpft unmittelbar an das hellenistische an; kein Bruch läßt sich konstatieren, sondern nur eine organische Weiterentwicklung.

Allerdings waren auch in Italien die Ansätze zu einer einheimischen Porträtbildnerei vorhanden, aber es fehlten die inneren Bedingungen zur Entwicklung einer großen, selbständigen Kunst. Erst die befruchtende Kraft des Hellenismus vermochte den rohen Erzeugnissen einer religiösen Sitte künstlerische Bedeutung zu geben. Die Wachsmasken der Vorfahren, die sog. Ahnenporträts, die in den Atrien der römischen Vornehmen in hölzernen Tempelchen aufbewahrt wurden, waren in der frührepublikanischen Zeit wohl nur ganz primitive, roh gelassene Naturabdrücke. In ihnen wird sich der Sinn für Detail und Einzelheiten, dem das Gefühl für das Große, das Organische abgeht, der kleinliche, handwerkliche Geist, der die mehr und mehr nach Rom vordringende Kunst der Etrusker charakterisiert, immer deutlicher geltend gemacht haben. Die römischen Ahnenporträts dieser Epoche dürften nicht wesentlich anders ausgesehen haben, als die Köpfe der liegenden Figuren auf den etruskischen Aschenkisten, die bei aller handwerksmäßigen Plumpheit doch einzelne realistische Beobachtungen im Gesichte mit geradezu verblüffender Lebenswahrheit wiedergeben. Dem derben Sinn, der alltäglichen, kleinbürgerlichen Gesinnung der Etrusker entspricht die veränderte Auffassung der Frau, die zu interessanten, individuellen Bildungen führte. Als Beispiel hierfür sei vor allem an die köstliche Gruppe eines liegenden Ehepaares auf einer Aschenkiste in Volterra (Abb. 15) erinnert, wo dem gutmütigen, friedlichen Manne gegenüber seine nicht mehr ganz junge, abgeblühte Gattin mit der ganzen unheilstiftenden, zanklustigen Mundfertigkeit und Lebendigkeit ihres Wesens zur Darstellung gebracht



ist. Das früheste uns erhaltene römische Porträt aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., der Peperin-Kopf (sog. Ennius) aus dem an der Via Appia gelegenen Familiengrabe der Scipionen<sup>17</sup>, hat nur schwache Spuren individueller Bildung im Gesicht und steht in seiner Formgebung der etruskischen, weichen Stillosigkeit noch überaus nahe. Für die Beurteilung der bodenständigen, nationalen Kunstbegabung, des viel gerühmten realistischen Sinnes der Römer aus der Zeit, in der griechische Formkraft noch nicht eingegriffen hatte, muß diese unbeholfen-primitive Leistung als einziger verlässlicher Gradmesser betrachtet werden. Und man wird gestehen müssen, daß in Gegenwart dieser Schöpfung all die üblichen Redensarten bedeutungslos werden.

Der im ersten Jahrhundert v. Chr. siegreich vordringende Hellenismus hat etruskischer Bildung und Kunst in Rom ein rasches Ende bereitet. Durch seine Gestaltungskraft ist die römische Kunst aus den Anfangsstadien herausgehoben und zur Lösung der höchsten Aufgaben befähigt worden. Man kann wahrhaftig die vollendeten Darstellungsmittel der hellenistischen Kunst als die faculté maitresse der römischen Porträtkunst bezeichnen. Und so erweist sich die national-römische, abendländisch-realistische Kunstbegabung als gut griechisch.

Über Form und Aufstellungsart der Wachs-bildnisse der Ahnen geben nicht nur die Beschreibungen des Polybios Auskunft; auch einige Denkmäler können herangezogen werden, so vor allem eine Togastatue im Palazzo Barberini zu Rom, (T. 127a) die in beiden Händen je eine Wachs-büste der verstorbenen Ahnen hält. Die Form der hölzernen Tempelchen läßt sich aus den Nischen erkennen, in denen die beiden Bildnisse des Haterier-Grabmals aufgestellt sind (T. 225a, 237a).

Der Einfluß der Wachs-bildnisse auf die römische Porträtkunst wird an den Darstellungen der Grabreliefs (T. 133, 134) am besten und deutlichsten erkannt. Selbst dort, wo die Gewandmotive der Frauenbüsten bereits dem griechischen Formen-

schatze entlehnt sind (T. 134) (Frau des Vibius = Pudicitia-Motiv), verraten die Köpfe in ihrer harten und trockenen Formgebung, sowie in der Starrheit ihres Ausdruckes die Arbeit nach Wachsabgüssen. So sind die typisch-charakteristischen Eigenschaften des tüchtigen, aber kleinlichen und beschränkten römischen Bürgertums bereits in diesen Sepulkralbildnissen vorhanden.

Als natürliche Begleiterscheinung des hellenistischen Einflusses werden in Rom vom ersten Jahrhundert v. Chr. an für Porträt-darstellungen außer den Ahnenbildnissen auch alle übrigen der griechischen Kunst geläufigen Bildnisformen verwendet. Neben Büsten, Rundmedaillons (imago clipeata) und Hermen kommen bekleidete, nackte und halbnackte Porträtstatuen vor; alle folgen griechischen Typen, insofern es sich nicht um Togafiguren handelt,

deren Entstehung durch die altrömische Nationaltracht veranlaßt wurde. Auch für die römischen Panzer- und Reiterstatuen (T. 152, 153, 156a, 184a, 246a) sind die Vorbilder im hellenistischen Osten zu suchen.

Noch aus den Zeiten der punischen Kriege stammt die großartige Bronzestatue des Metilium (sog. Arringatore) in Florenz (T. 129b), die trotz



Abb. 15.  
Deckelfiguren einer etruskischen Aschenkiste in Volterra.

der etruskischen Inschrift schon einen Übergang zwischen etruskischer und römischer Kunst vermittelt. Sie stellt einen älteren Mann dar, der seine Rede mit dem lebhaften Gestus der erhobenen rechten Hand begleitet<sup>18</sup>. Die etwas ungeschickte Stellung, wie die unschöne Art des Mantelwurfes bekunden nüchterne Auffassung und derben, realistischen Sinn. Das Motiv ist mit trockener Frische erfaßt, doch fehlt noch jener monumentale, große Zug, den die römischen Togastatuen der besten Zeit im malerischen Reichtum ihres Faltenwurfes, wie im würdevollen, wuchtigen Ernst ihres Auftretens in so hohem Maße besitzen. Der Kopf des Redners (T. 131) hat bei aller Trefflichkeit etwas Kleinlich-Äußerliches an sich. Viel ruhiger und großzügiger wirkt dagegen das Porträt des Schauspielers Norbanus Sorix (T. 130) aus Pompeji (um 80 v. Chr. entstanden), an dem eine mit feinem Verständnis durchgeführte Vereinfachung die ganze

innere und äußere Struktur des Gesichtsbaues staunenswert klar und scharf zum Ausdruck bringt.

Das eindringliche Charakterbild eines ehrlichen, nüchternen und vorsichtigen Römers von bauernhaftem Wesen besitzen wir in dem fälschlich Junius Brutus genannten Bronzekopf des Konservatorenpalastes zu Rom (T. 128 a). Das alternde, bärtige Gesicht mit den anliegenden, flach in die Stirne gekämmten Haaren, den verwilderten, struppigen Augenbrauen und den großen Ohren erzählt von mühsam erkämpftem, sorgenvollem Dasein; ungemein eindrucksvoll sind die ernsten, herben Züge und die traurig blickenden Augen. Die harten, großen Formen, wie die strenge Stilisierung der Haare erinnern so sehr an griechische Werke des vierten Jahrhunderts, daß die Meinung entstehen konnte, der Kopf sei eine griechische Arbeit jener Epoche, was jedoch schon aus physiognomischen Gründen ausgeschlossen erscheint. Ein Zurückgreifen auf ältere Formen mußte ja im ersten vorchristlichen Jahrhundert, in dem unser Bildnis entstand, als Protest gegen die Übertreibungen der hellenistischen Kunst mit historischer Notwendigkeit eintreten. Die Zeichen eines solchen Umschwunges machen sich nicht nur vereinzelt bemerkbar, sondern sind an einer größeren Gruppe von Arbeiten dieser Zeit zu erkennen. Bei der Betrachtung des Poseidonios-Kopfes ließen sich bereits ähnliche Bestrebungen feststellen, und auch der bärtige Kopf in Neapel (T. 128 b), den man infolge seines stärker akzentuierten psychischen Ausdrucks eher für einen Griechen, als für einen Römer halten könnte, gehört hierher; seine physiognomische Verwandtschaft mit dem Bronzekopf des Konservatorenpalastes fällt trotz der so sehr verschiedenen Geistesanlagen beider Bildnisse doch stark in die Augen. Die Barttracht dieser Köpfe gehört im ersten Jahrhundert v. Chr. schon zu den altmodischen Seltenheiten. Um 300 kamen bekanntlich die ersten Friseure nach Rom, und bereits vom zweiten Jahrhundert an wird das Rasieren allgemein.

Noch stärker und eindringlicher als am Neapler Griechen ist der geistige Ausdruck zweier Römerbildnisse der Münchner Glyptothek (T. 135, 136), zwei jener gewalttätigen Charaktere der republikanischen Zeit, die so viel Heil, aber auch Unheil gestiftet haben. Die Hautoberfläche ist mit den raffiniertesten hellenistischen Kunstmitteln meisterhaft wiedergegeben, ja an dem früher als Sulla

bezeichneten Kopfe (T. 135) steht die überaus frische, lebendige Behandlung der wirren Haarlocken zu allen echt römischen Arbeiten in ausgesprochenem Gegensatz. Wie sauber zurechtgelegt und temperamentlos wirkt daneben die Gemme des Agathangelos mit dem Porträt des Sextus Pompejus<sup>19</sup> (Abb. 8). Wie glatt und schematisch sind hier die Haare gebildet, wie matt und kraftlos ist der Blick! Die Leidenschaftlichkeit erscheint als elegante Mache und entbehrt zu sehr der vulkanischen Kraft einer großen Natur.

Allein derartig hinreißende Bildnisse sind im republikanischen Rom Ausnahmen. Die Porträtkunst hatte sich überwiegend mit der Darstellung von tüchtigen Kleinbürgern und nüchternen Bauerntypen zu beschäftigen. Auf diesem Gebiete hat sie dann aber auch wirklich ganz Vorzügliches geleistet. Es ist erstaunlich, mit welcher unermüdlichen Interesse und Fleiß, mit welcher eindringlicher Beobachtungsgabe sich die Künstler der damaligen Zeit in die physiognomischen Reize des biedereren, einfachen italischen Bauerntypus vertieften (T. 136 bis 141). Die etwas einfältigen, derben Gesichter dieser Männer boten natürlich ganz andere Probleme, als jene der geistvollen, glänzend begabten und nervösen Griechen. Im republikanischen Rom fehlte noch die differenzierende Kraft einer höheren, komplizierteren geistigen Kultur. Auch die soziale Schichtenbildung machte sich in der physiognomischen Beschaffenheit der Bevölkerung kaum bemerkbar. An Stelle von psychischen Regungen waren an den Köpfen vor allem die struktiven Verhältnisse des Knochenbaues, der umgebenden Fleischpartien und der Hautoberfläche für den Eindruck bestimmend. Kurzhaarigkeit und rasiertes Gesicht brachten ja diese Verhältnisse mit ganz besonderer Schärfe und Prägnanz zur Geltung, wie das heute noch bei Schauspielern beobachtet werden kann. So läßt sich allgemein wohl folgendes behaupten: mit der Dynamik des Muskelspiels im Gesichte können viel mehr die Affekte des Wollens, als die individuellen Tiefen des Geisteslebens ausgedrückt werden; auch hier sei an die Schauspielermimik erinnert. Bei der Schilderung persönlich-psychischer Fähigkeiten dagegen ist der Haarschmuck als Ausdrucksmittel von größtem Wert, wie die Glanzperiode der griechischen Porträtkunst beweist. Darum wollten die feinfühligsten Griechen bei ihren Darstellungen auf diesen künstlerisch so überaus wirksamen



Rahmen der Natur bis zuletzt nicht verzichten. Der Hauptwert der republikanisch-römischen Porträts besteht demnach darin, daß sie die vorherrschenden ethischen Grundeigenschaften des römischen Bauernstandes in großartig erfaßten physiognomischen Variationen für alle Zeiten verewigt haben. Sie verkünden trotz der größten Mannigfaltigkeit in den physischen Daseinsformen mehr vom ethischen Rassencharakter als von den Konstellationen der persönlichen Psyche. In diesem Sinne bewahren sie selbst bei größter Lebenswahrheit doch stets einen typischen Kern.

Die republikanische Porträtplastik vermeidet fast grundsätzlich eine stärkere Akzentuierung. Höchstens der moralische Charakter erhält hie und da eine grellere persönliche Färbung, wie etwa am Kopfe eines häßlichen, kahlköpfigen, böartigen Alten im Vatikan (T. 142a), der mit großem Mund, faltigem Gesicht und warzenartig überhängenden Augenbrauen wenig lebenswürdige Neigungen verrät. Ein anderes Bildnis (T. 142b) (Kopenhagen), das gleich hier eingereiht werden kann, ist das getreue Spiegelbild ausgesprochenster Verdrossenheit. Es ist ungemein instruktiv, dieses Porträt, dessen Gesichtsausdruck vor allen durch die emporgezogenen Brauen bedingt wird, mit einem verwandten Griechenporträt, etwa dem Antisthenes zu vergleichen; bei allem Aufwand an äußerlichen Mitteln wirkt der Römerkopf gleichwohl trocken. Das nämliche gilt von dem trefflichen, ungemein realistischen Bildnisse eines zahnlosen schlaun Alten im Albertinum zu Dresden (T. 138). Die Darstellung der durchfurchten, verfallenen Haut ist hier besonders gut gelungen; der gerade Mund und das zurückweichende Kinn, das im Verhältnis zur breiten Oberlippe überaus kurz erscheint, sind fein beobachtete persönliche Merkmale. Das Auffallendste aber im Wesen des Dargestellten, die einfach-biedere Nüchternheit des altitalischen Bauern, darf als Leitmotiv der republikanischen Porträtplastik überhaupt bezeichnet werden, das in reicher Abwechselung einmal ernst und herb (T. 137), ein andermal bunt und leicht erklingt (T. 140, 141b). All diese Spielarten können im Rahmen dieser Arbeit natürlich nicht behandelt werden; für unsere Zwecke genügt die Vorführung einiger charakteristischer Beispiele. Harmlos, aber herzlich beschränkt wirkt der kahlköpfige Lebemann mit dem breiten Gesicht und dem mächtigen Schädelbau in der

Glyptothek in Kopenhagen (T. 140). Gelassen und ruhig, aber tückisch und hinterlistig blickt der knochige, magere Alte vor sich hin, dessen Porträt in Neapel (T. 141a) bewundert werden kann. Andere Köpfe wieder erinnern durch die reservierte, berechnende und kühle Nüchternheit ihres Ausdruckes unmittelbar an heutige Amerikaner. Ich verweise als Beispiel dafür auf den charakteristischen Terrakottakopf in Boston (T. 144, 145), der wie eine zur künstlerischen Vollendung ausgereifte Form des Ahnenbildnisses anmutet. Sein klarer, prüfender Blick verrät eine abgeklärte Persönlichkeit, die alle Stürme und Schicksalsereignisse mit überlegenem Sicherheitsgefühl zu ertragen weiß. Der mit trotzigem Übermut zurückgeworfene Kopf des Vilonius (T. 143b) (Leipzig) ist ein Charakterbild von wuchtiger Größe; seine harten und markanten Züge verkünden eiserne Willenskraft und furchtlose Entschlossenheit. Das ist der Typus jener unbedingt zuverlässigen Bürger, deren Tatkraft und moralische Größe Rom zur Weltmacht verholfen haben. Die verfeinerte Kultur und Bildung der Kaiserzeit hat diesen derben, gesunden Menschenschlag mit seiner ganzen heroischen Energie rasch ausgerottet; zu Augustus Zeiten bestimmten ganz andere Momente die Physiognomie.

Wir besitzen in unserem Denkmälervorrat die Vollfigur eines Römers (T. 129a), die in ihrer Charakterzeichnung der Vilonius-Büste als gleichwertig zur Seite gestellt werden kann. Nicht nur der prächtige Kopf, sondern auch das Standmotiv und der Mantel mit den straffgeführten, gespannten Falten sind im Gesamtbilde bezeichnend verwertet. Im Mantelmotive aber erscheinen die Gestaltungsprinzipien griechischer Kunst unverkennbar. Die Faltenführung beherrscht organisches Verständnis; das Gewand ist nicht eine verhüllende, nach äußerlich-dekorativen Gesichtspunkten gegliederte Stoffmasse, sondern ein reicher Komplex funktionseller Ausdrucksformen. Eine derartige Auffassung der bekleideten Figur ist griechische Tradition, an der die römische Kunst bei weiblichen Gewandstatuen in Anlehnung an griechische Werke bis in die späte Kaiserzeit hinein festgehalten hat (T. 204, 205, 289); bei den männlichen Gewandfiguren dagegen wurden die griechischen Motive durch jene neu entstandene Darstellungsform der Togaten endgültig verdrängt.

Zu den frühesten Vertretern dieser Statuengattung muß das Bildnis eines opferndern Re-

publikaners im Vatikan (T. 129c) gerechnet werden. Der Dargestellte erscheint tief verhüllt in die undurchdringbare Fülle der schweren, hängenden und bauschigen Stoffmassen. Der Gesamteindruck ist trotz des derben, rücksichtslosen Naturalismus imposant, feierlich und erfüllt von dem wuchtigen Ernst und der herben Größe eines in Gottesfurcht ergebenden, unbeugsamen Charakters. Diese rohe, aber grandiose Formlosigkeit macht jedoch bereits in der frühen Kaiserzeit einer nüchternen und kühl-berechnenden äußerlichen Vornehmheit Platz. Deutlich lassen die Togafiguren erkennen, mit welcher peinlichen Genauigkeit und tadelloser Geschicklichkeit allmählich die breiten Stoffmassen auf gefällige Weise angeordnet wurden, aber äußerliche Eleganz vermag die fehlende Großzügigkeit, das Temperament nicht zu ersetzen. All diese trockenen, handwerksmäßig gefertigten Togafiguren überragt die prachtvolle Augustus-Statue im Louvre (T. 164). Sie vermittelt uns die Atmosphäre einer großen künstlerischen Persönlichkeit, die sich neue Ziele zu setzen wußte und auch die Mittel meisterhaft beherrschte. Was sie anstrebt, erscheint von griechischer Formenschönheit weit entfernt; die Art, wie die Gestalt vom belebenden Lichte umflutet wird, ist etwas vollkommen Neues. Das feinberechnete Aufleuchtenlassen der fließend sich ausbreitenden Gewandmassen inmitten der knitterig-zusammengebauchten, schattigen Stoffkatarakte ergibt erstaunliche Effekte und verleiht der Gestalt eine höhere, über alles Irdische erhabene Realität. Die großartige Schöpfung dankt ihre Entstehung einer poetischen Kraft der Einbildung und des Kunstempfindens, die unwillkürlich an die Delikatesse Rembrandtscher Bilder erinnert.

Nach diesem kurzen Exkurs, der einen Blick bis in die Augusteische Zeit hinein gewährte, sei die unterbrochene Betrachtung der spätrepublikanischen Porträtköpfe fortgesetzt, die durch ihren Geist und ihre künstlerische Auffassung gewissermaßen eine Einleitung und Vorbereitung zu der Augusteischen Epoche bilden. Das siegreiche Vordringen hellenistischer Kultur und Bildung in den letzten Dezennien der Republik brachte, zunächst natürlich in den höheren Schichten der Gesellschaft, eine Veränderung des physiognomischen Charakters mit sich. Das Bauernhafte tritt mehr und mehr zurück, aus den Gesichtern sprechen höhere Intelligenz und verfeinerter Geschmack.

Hierher gehört bereits die treffliche, leider namenlose Porträtbüste im Braccio Nuovo des Vatikans (T. 151), mit den vorzüglich beobachteten, zusammengekniffenen Augen, die auf Kurzsichtigkeit deuten. Das ist ein geistreicher, skeptischer, epikureisch angelegter Alter, zugleich ein echter Römer, der fest in seinem Volke wurzelte, aber auch am geistigen Besitz der griechischen Welt lebendigen Anteil nahm.

Im Gegensatz zu den Vertretern des italischen Volkstums mit ihrem bäurischen Wesen, übernehmen jetzt Männer die geistige und politische Führung, die den Stolz des Weltregiments mit der Lebensanschauung der Stoa und Akademie in sich vereinen. Pompejus und Caesar sind ohne griechische Bildung undenkbar; und an ihren Bildnissen macht sich tatsächlich die physiognomische Wirkung einer komplizierteren geistigen Kultur deutlich bemerkbar. In den Gesichtszügen des Pompejus (106—48 v. Chr.) (T. 155a) fehlen alle Kennzeichen großer Individualität; die fetten, etwas schwammigen Gesichtsförmungen mit den kleinen Augen bekunden weiches, gutmütiges Wesen, eine stark sinnlich angelegte, etwas ängstliche Natur. Der Blick hat nicht die Schärfe und Festigkeit eines unerschütterlichen Charakters. Die niedrige Stirne verrät geringe Intelligenz. Nichts ist bezeichnender für die maßlose Eitelkeit und Selbstüberschätzung des Pompejus, als die bewußte Nachahmung der alexanderartigen Frisur mit den aus der Stirne herausgekämmten Locken. Gegenüber der kleinlichen Einbildung dieses beschränkten Philisters liegt die überlegene Größe Caesars (100—44 v. Chr.) in der ungesuchten, von jeder Pose freien Einfachheit seiner Erscheinung (T. 156—158). Aber hinter den schlichten, ernsten und nachdenklichen Zügen schlummert leidenschaftliche Willenskraft, die dem erregt tätigen Geiste in ständiger Dienstbereitschaft zur Verfügung steht. Das Bildnis überzeugt vom treuen Wohlwollen, vom unfehlbaren Scharfblick und von der überlegenen Klugheit dieses Mannes, zugleich läßt es aber auch etwas von einer tragischen Ahnung herausfühlen, die das Gesicht verschleiert, wie ein dünner, herbstlicher Nebel die heroische Landschaft. Der Künstler des sarkastisch-herben, mageren Basaltkopfes in Berlin (T. 158a) hat diesen tragischen Zug bis zur hochgradigen, kränklichen Nervosität gesteigert. Auch zwei statuarische Darstellungen Caesars dürfen an dieser Stelle nicht übergangen werden, ich meine jene von Kleo-



menes gefertigte Figur des Louvre (T. 156b), die im Körper den myronischen Hermes Ludovisi kopiert und die überlebensgroße Panzerstatue in der Vorhalle des Konservatorenpalastes (T. 156a), die wohl erst einige Jahrzehnte nach dem Tode des großen Staatsmannes errichtet wurde.

Von den vielen als Cicero (106—43) gedeuteten Köpfen kann außer dem inschriftlich gesicherten Londoner Exemplar (T. 159) höchstens noch der schöne vatikanische Kopf (T. 161b) als authentisches Porträt betrachtet werden, in den übrigen sogenannten Cicero-Bildnissen (T. 160) haben wir eine andere, bisher unbekannte zeitgenössische Persönlichkeit zu erkennen. Im Gegensatz zu dem sonst dargestellten ironisch-trocken gesinnten Wesen sprechen aus dem Cicero-Porträt ein liebenswürdig-anmutiges Naturell, hinreißendes rednerisches Talent und ernste, geschulte Intelligenz. Trotz ihrer geistvollen physiognomischen Feinheit und Regsamkeit haben aber all diese Porträts noch immer etwas Schweres an sich, eben die römische Eigenart; eine Verwechslung mit Griechenköpfen ist ausgeschlossen.

Obwohl vereinzelte Ansätze bei den Etruskern vorhanden waren, mußte das realistische Frauenporträt gleichwohl von den Römern der republikanischen Zeit neu geschaffen werden. Hatte die griechische Kunst den Weg zu den Mysterien der individuellen weiblichen Psyche durch die Darstellung geistig hervorragender Frauen, berühmter Dichterinnen und ehrgeiziger Fürstinnen gesucht, so haben die römischen Künstler, belastet mit der etruskischen Auffassung, ganz andere Wege eingeschlagen. Sie überraschen uns vom Anfang an durch vorzüglich beobachtete Frauenbildnisse aus der römischen bürgerlichen Gesellschaft, deren derb-gesunde Gesichtstypen treuherzige Ehrlichkeit und Beschränktheit mit nüchternem Sinn gepaart, ohne jede Spur von Adel, erkennen lassen; unter der drückenden Last der Mutterpflichten und Hausfrauensorgen mußten Reiz und Schönheit des Weibes rasch dahinwelken. Von historisch-biologischem Gesichtspunkte betrachtet sind diese Frauentypen daher von kräftiger Struktur und als Ausdruck unverdorbener, leistungsfähiger Volkskraft, charakteristisch, allein ohne den Zauber einer höheren Weiblichkeit.

Die physiognomische Charakteristik einer gutmütigen, aber etwas verstimzten, häßlichen alten Frau ist in einem Kopfe in Kopenhagen (T. 201) wahrhaft mustergültig festgehalten. In den Formen-

verhältnissen herrscht unlcugbar derbe Unausgeglichenheit, gerade das verleiht aber dem Ausdrucke die packende, warme Lebenswahrheit. Ehrlich anspruchslos wirkt das Porträt einer bejahrten Frau von wohlwollender mütterlicher Erscheinung, ebenfalls in Kopenhagen (T. 208a). Die fleischigen, dicken Wangen und die sauberen, ordentlich gekämmten Haare mit dem breiten Haarknoten über der Stirne sind mit knapper, trockener Sorgfältigkeit behandelt. Diese schlichte, nicht besonders geschmackvolle Frisur ist von den römischen Frauen Jahrzehnte hindurch getragen worden; sie findet sich bereits auf den Münzbildnissen der Fulvia, der zweiten Gattin des Marcus Antonius und auch Livia (38 v. bis 29 n. Chr.), die Gattin des Augustus hat es nicht verschmäht, sich so frisiert darstellen zu lassen (T. 207b). Dafür haben wir in der Pariser Bronzestatuette, die sonst im Ausdruck und in der Auffassung neue Elemente enthält, einen sicheren Beleg. Das Bildnis zeigt eine aufgeweckte, schlagfertige Frau aus einer bildungsfrohen, vornehmen Welt, die auch an die Frau höhere Ansprüche stellt. Der reizvolle Mädchenkopf in Kopenhagen (T. 208b) läßt sich ebenfalls nur als Bildnis der verwöhnten Tochter einer adeligen Familie verstehen. Aus seinem offenen Blick sprechen Selbstbewußtsein und zugleich echt mädchenhafte Unschuld. Ganz entzückend ist der kleine Mund mit den Grübchen in den Ecken. Vor andere Aufgaben gestellt haben die Künstler die peinliche Sauberkeit der Arbeit aufgegeben. Man beachte besonders die Haarbehandlung: der Stirnschopf ist nicht mehr bloß ein trockenes Schema (wie bei T. 208a), sondern besteht aus schwellenden, weichen und lockeren Haarsträhnen.

Die beiden zuletzt betrachteten Bildnisse sind schon vom Geiste der Augusteischen Epoche erfüllt, die für die Geschichte der römischen Porträtkunst einen wichtigen Wendepunkt darstellt. Die Schwärmerie für griechische Bildung und Kunst, aber auch die kühle, reservierte Vornehmheit, die in der Seele des gewaltigen Friedensfürsten Augustus wohnten, verleihen dem ganzen Zeitalter die bestimmende Signatur. Der klassizistische Geschmack, der die Dichtkunst des Horaz charakterisiert, gewinnt nun auch in der bildenden Kunst die Oberhand. Als Folge davon machen sich in der Porträtplastik edlere, mehr idealisierende Auffassung und eine vereinfachende Vortragsweise geltend. Leidenschaftliche Affekte werden von dieser Geschmacksrichtung ebenso verpönt, wie der übertriebene

Realismus. Es scheint, als schimmerte auch im psychischen Ausdruck der Porträtköpfe ein Funke jener festlich-ernsten weltgeschichtlichen Stimmung, die Horaz in seinem *Carmen saeculare* so unvergleichlich geschildert hat. Die kräftigen, gesunden Bauernköpfe sind aus der römischen Welt für immer verschwunden; die augusteische Zeit bringt neue physiognomische Typen mit sich: feine, aristokratische Köpfe mit allen Merkmalen höherer, geistiger Kultur.

Den großen Caesar, der Rom den langersehnten Segen des Friedens brachte, verherrlichten nicht nur die Dichter, sondern auch die Künstler in ihren Werken. Er wurde unzähligemal selbst in den entlegensten Orten des römischen Reiches durch Porträt Darstellungen geehrt, gleich wie einst Alexander der Große. Und ebenso wie jener das romantisch-pathetische Porträt ins Leben gerufen, so führte nun das charakteristische Antlitz des Augustus zu einem historisch-erhabenen Porträtstil. Dem jungen Octavian fehlte die gefährvolle stürmische Genialität seines Oheims, aber er besaß dafür alle Eigenschaften, die zur unbedingten Beherrschung großer Massen notwendig sind, er vereinigte in sich ernste, besonnene Klugheit mit kühler Berechnung und reservierter Vornehmheit. Sein Temperament hat ihn niemals zu übereilten Entschlüssen hingerissen, seine große, immer tätige Seele hat sich niemandem ganz offenbart; da waren verschlossene Gänge, deren Halbdämmerung selbst der intimste Freund nicht betreten durfte, eine bewußte Zurückhaltung, die seinem Wesen unnahbare Erhabenheit verlieh. Alle diese Grundlagen einer grandiosen Herrschernatur sind im Keime schon am jugendlichen Bildnis des Vatikans (T. 163) vorhanden, das Augustus (63 v. bis 14 n. Chr.) an der Grenze des Knabenalters darstellt. Der „kluge Knabe“ besitzt eine nahezu vollständig ausgereifte Physiognomie; strenge Selbstzucht, die alle intimeren Regungen gewalttätig zurückdrängt, beherrscht den Ausdruck, der im Schleier einer vorsichtigen Vornehmheit feste Willenskraft und ungewöhnliche Intelligenz verbirgt. Zu dieser psychischen Charakteristik paßt die akademische Feinheit und gewissenhafte Trockenheit der künstlerischen Ausführung vorzüglich; das Bildnis ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die höfische Porträtkunst der augusteischen Zeit. Die Haartracht des Knaben mit der charakteristischen Teilung der vollen Stirnlöckchen, und dem flachen Doppelschwung längs der Schläfe und am Ohr hat Augustus auch im höheren Lebensalter beibehalten;

sie läßt sich fast an allen uns erhalten gebliebenen Augustus-Bildnissen in unveränderter Form verfolgen. Nur der schöne Porträtkopf in Boston (T. 167, 168) hat diese deutlichen und prägnanten ikonographischen Merkmale absichtlich unterdrückt. Überhaupt beansprucht der Bostoner Kopf unter den Augustus-Bildnissen infolge seiner Haaranordnung eine merkwürdige Sonderstellung. Während nämlich an den übrigen Darstellungen die Haare in gleichmäßig geführten, langen, leichtgeschwungenen Locken flach am Kopfe anliegen (vgl. T. 170b, 171, 173), haben wir hier ein kürzeres, kapriziös-unruhiges, dichtes Gelock vor uns mit reichen spielerischen Krümmungen und Verschiebungen. Die Dreiteilung der Locken über der Stirne verliert in der Lockenfülle den pointierten Charakter und vor dem Ohre sind die Locken nicht in der üblichen Weise flach und bogenförmig gekämmt, sondern in reizvoller Unordnung aufgelöst. Diese Haaranordnung hat nichts von der gewissenhaft trockenen Naturabschrift der übrigen Augustusporträts; auch die unerschrockene, kühne Umsetzung der Naturformen, die das struppig-wirre Haar des sog. Marius-Kopfes zeigte, liegt weit zurück. Am Bostoner Kopf ist die griechische Kunsttradition, wenn auch in einer stark akademischen Interpretation der Pasiteles-Schule, deutlich zu verspüren. Durch einen Vergleich mit der Haarbehandlung der Menelaos-Figur im Palazzo Doria<sup>20</sup> kann man das Gesagte leicht kontrollieren. Ganz wundervoll ist am Bostoner Augustus der psychische Ausdruck, mit der sanften melancholischen Stimmung, die dann bei den späteren Bildnissen ins krankhaft-leidende umschlägt. Wir besitzen keine zweite Porträt Darstellung, die den vornehmen Ernst und die Intelligenz des Augustus mit solcher Vertiefung, mit solch erstaunlichem Feingefühl zur Darstellung bringt; es gehört viel Überwindung dazu, die Vermutung griechischen Ursprunges dieser glanzvollen Leistung zu unterdrücken.

In höherem Lebensalter, etwa als guten Vierziger, stellt die berühmte Panzerstatue von Prima porta (T. 170—171) den Imperator dar; er erscheint in der imponierenden, würdevollen Pracht seiner Militärtracht vor den Truppen und ist im Begriffe an diese eine Ansprache (*Adlocutio*) zu halten, ein glücklich erfaßtes Motiv von großartig repräsentativer Wirkung. Zur Zeit, als die Figur gefunden wurde, war ihre reiche Bemalung noch gut erhalten. Das Mittelbild der Panzerreliefs, die Übergabe der Feldzeichen, bezieht sich auf ein bestimmtes, historisches Ereignis, auf



den siegreich beendeten Feldzug gegen die Parther; im Zusammenhange mit den übrigen allegorischen Gestalten jedoch erscheint der ganze Bildschmuck auf die Weltmachtstellung Roms und auf die Rolle des Imperators als *restitutor orbis* hinzuweisen. Aus dem Gesicht (T. 171) des mit kühler, trockener Eleganz gearbeiteten Kopfes sprechen vornehme Ruhe und imperatorischer, machtbewußter Ernst. Wohl hat diese Seele auch ihre Ebbe und Flut, auch ihre Stürme, aber alle Regungen werden von der gebieterischen überlegenen Intelligenz schon im Entstehen gebändigt.

Viel stärker noch als an der Statue von Prima porta sind die Alterszeichen am Kopfe der neugefundenen Augustus-Statue (T. 172, 173) betont. Der Kaiser steht mit über den Kopf gezogener Toga als Opfernder vor uns. Der besonders gearbeitete und aufgesetzte Kopf steht, was die Qualität der Arbeit betrifft, hoch über dem Torso, in dem man nur eine gewöhnliche Handwerksleistung zu erblicken hat. Die Einheitlichkeit des Eindruckes war einst trotz der disparaten Teile durch Bemalung erreicht. Das eingefallene, etwas abgespannte Gesicht, der müde kraftlose Blick, die vornehme Augenform, mit den feinen, dünnen Lidern verraten Kränklichkeit. Auch um die Lippen hat sich ein schmerzlicher Zug festgesetzt. Gegenüber den Leiden des menschlichen Daseins hat sich alle Selbstzucht und Energie als schwach erwiesen. Es hat etwas Ergreifendes zu beobachten, wie die Übermacht des Schicksals das erhabene Herrscherantlitz langsam zerstört.

Auf dem Gebiete der Steinschneidekunst vermissen wir leider das in einer Notiz bei Plinius und Sueton erwähnte, von Dioskurides gefertigte Porträt, mit dem Augustus in seinen späteren Jahren siegelte. Doch lassen andere von diesem Künstler gearbeitete Meisterwerke der Glyptik den Verlust weniger schmerzlich empfinden. Die prachtvolle *Gemma Augustea*<sup>21</sup> darf wohl als Werk des Dioskurides bezeichnet werden.

Von M. Vipsanius Agrippa (63—12 v. Chr.), dem siegreichen Feldherrn des Augustus, sind zwei Bildnisse erhalten geblieben (Paris, Florenz) (T. 174). Mutige Leidenschaft glüht im düsteren Blick der beschatteten Augen; zusammengepresste Lippen, vorspringendes Kinn charakterisieren den furchtlosen, tatkräftigen Mann, bedacht im Planen, kühn in der Ausführung. Das sind echte Feldherrntugenden, die bei Augustus fehlten. Großzügige

und gesunde Naturen, wie Agrippa, sucht man in der Folgezeit unter den römischen Vornehmen vergebens.

Auf das goldene Zeitalter des Augustus folgten schwere Zeiten für Rom; den Kaiserthron besteigen die geisteskranken, schwächlichen Abkömmlinge eines degenerierten Geschlechtes, und ihre wahn sinnigen Launen erfüllen die Welt mit Schrecken und Entsetzen.

Zum Gesamtbilde der inneren Zersetzung liefern die erhaltenen Porträt Darstellungen ein überaus wertvolles Material. Jedes Herrscherbildnis des julisch-claudischen Hauses wirkt wie die getreue Wiedergabe des zerstörten, erschütterten Innern eines entarteten Menschendaseins. Denn die gestaltende Künstlerhand greift unbefangener und tiefer in die seelische Struktur des Darzustellenden, als jeder Geschichtschreiber. Die Porträts des Tiberius (14 bis 37), Caligula (37—41), Claudius (41—54) und Nero (54—68) verraten uns demnach viel mehr von der dumpfen Atmosphäre jener grausamen Schreckenszeiten, als noch so erschöpfende Schilderungen umfangreicher Geschichtswerke. Was wir sehen, wird zum unmittelbaren Erlebnis.

In der sitzenden Statue des Vatikans ist Tiberius (T. 176) noch in Jugendjahren als Jupiter idealisiert dargestellt; im Gesichte herrschen vornehmer Stolz und eine fast an Brutalität streifende Gesundheit. Die Tiberius-Büste des Louvre (T. 177) erscheint demgegenüber als ausgesprochen pathologisches Dokument. Die charakteristischen, physiognomischen Eigenschaften des Tiberius-Porträts kommen auch hier noch deutlich zum Vorschein, allein das Selbstgefühl der Jugendjahre ist verschwunden. Das ist der alternde Kaiser, der durch bittere Erfahrungen mißtrauisch und menschenfeindlich geworden vor den Qualen der Wahnvorstellungen in die Einsamkeit nach Capri flüchtet. Man kann diesem fahlen, eingefallenen Gesichte, diesen angsterfüllt umherirrenden Augen Mitleid nicht versagen; und die knappe, gewissenhafte Trockenheit des Formenvortrags verstärkt noch den tiefgehenden Eindruck. Der Künstler hat seine Aufgabe mit kaltem, schonungslosem Ernst erfüllt.

An den erhaltenen Bildnissen des Caligula (Tafel 182b) liegt das Abstoßende weniger in der Formenkonstruktion, als in der düsteren, grausamen Energie des Blickes. Unberechenbare Schlaueit und der gefährliche Witz eines Wahnsinnigen bestimmen den brutalen Ausdruck; eingefallene Wangen und

starrende Augen deuten auf schwindsüchtige Kränklichkeit. Und welch ein Zerrbild eines Herrscherkopfes ist das Claudius-Porträt (T. 180–181)! Die tief in die Stirne gekämmten Haare, die kleinen, beschatteten, fleischigen Augen, die abstehenden Ohren ergeben ein trauriges Charakterbild; mit Dummheit hat sich bössartige, äußerst reizbare, tierische Leidenschaftlichkeit gepaart. Ganz ähnlicher Art ist der Nero-Kopf (T. 183) des Nationalmuseums zu Rom. Auch die sinnliche Fülle des Gesichtsbaues und die schwammige, auf düsteren Pathos arbeitende Formengebung erscheinen verwandt. Viel offener, aber zugleich wollüstiger ist der Ausdruck am Basaltkopfe der Uffizien (T. 182 a). Aus dem schwärmerisch-kokett emporschielenden Blick, aus den dicken aufgeworfenen Lippen spricht kränkliche Einbildung und geheimes sinnliches Begehren. Dieses Schauspielersantlitz wird rings um die Stirne von kurzem, emporgestrichenem Lockenkranz umrahmt, der charakteristischen Haartracht, der neronischen Epoche im Gegensatze zu der Frisur der in die Stirne gekämmten Haare der früheren Claudier.

Nicht nur von den Kaisern, sondern auch von den Prinzen des julisch-claudischen Hauses sind Bildnisse erhalten; neben Panzerstatuen (T. 184a) heroische und halbnackte Darstellungen (T. 184b), dann zahlreiche Büsten und Köpfe, die zum Teil wenigstens einst bestimmt waren in Statuen eingesetzt zu werden. Die ikonographische Forschung hat im vorhandenen Denkmälervorrat die Bildnisse des C. Caesar (T. 184a), des Germanicus und Drusus minor (T. 186, 187) mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen. Allein vom künstlerischen Gesichtspunkte aus beobachtet, enthalten diese Fürstenbildnisse wenig bedeutungsvolles. Die Physiognomien erscheinen meist ausdruckslos; entweder dominiert einseitig die Knochenstruktur, die animalische Grundlage des Daseins (wie bei Drusus minor), oder die Gesichtszüge sind voll gleichgiltiger temperamentloser Vornehmheit. Weitgeöffnete, große Augen, die kühl und geistlos vor sich hinblicken, lassen einen familiären Zug erkennen. Nur aus dem Kopfe des jugendlichen Agrippasohnes (T. 184a) strahlt Wärme und Intelligenz; hier macht sich das Erbe des großen Vaters physiognomisch bemerkbar. Überaus charakteristisch für die phantasielose Auffassung und den trockenen, harten, gemessenen Formenvortrag der Künstler ist der schöne Drusus-Kopf in Neapel (T. 187): in seiner Art eine hervorragende Leistung. Details sind sorgfältig

vermieden, obwohl gewisse Ausdrucksakzente diesen Gestaltungsprinzipien zu widersprechen scheinen; die struktiv-wesentlichen und persönlich bezeichnenden formalen Momente werden jedoch mit bewunderungswürdiger Knappheit ohne jede Erregung geschildert. Wie herb und vornehm wirkt das schöne, überaus individuelle Profil des Kopfes! Man möchte den völligen Mangel nervöser Sensibilität vermuten.

Die Bildnisse der namenlosen Privatpersonen, die uns einen tieferen Einblick in die künstlerische Gestaltungsprobleme gewähren, bieten physiognomisch und künstlerisch bei weitem mehr Interesse. Hier haben die Bildhauer ihr Bestes geleistet. Für die allgemein herrschende, harte, knappe und trockene Darstellungsweise gibt der Jünglingskopf der Sammlung Barracco (T. 188a) ein charakteristisches Beispiel. Die rücksichtslose Schärfe, mit der hier die Eigenart der Knochenkonstruktion unter der Hautoberfläche betont wird, die gewissenhafte, trockene und beschreibende Art der Haarbehandlung ist bezeichnend für die neue künstlerische Richtung. Etwas lebensvoller, mehr verinnerlicht ist der Ausdruck an einem anderen Kopf der claudischen Epoche in Madrid (T. 188b), bei dem sich in Augen und Lippen nervöse Erschöpfung und kränklicher Pessimismus widerspiegelt; dazu paßt die reizvolle Unordnung der Stirnlockchen vortrefflich. Einen trüben und ungesunden, aber intelligenten Eindruck macht das schöne Bildnis des kapitolinischen Museums (T. 189b), das man ohne hinreichenden Grund als M. Junius Brutus oder Vergil bezeichnet hat. Die schattige Unterarbeitung der Stirnlocken ist für eine größere Gruppe julisch-claudischer Porträts (T. 190, 195a) charakteristisch.

Gleichzeitig mit der geschilderten trockenen, harten und präzisen Arbeitsweise macht sich in der Porträtkunst eine andere Strömung bemerkbar, die auf einen saftigeren, vollen, mehr malerischen Formenvortrag ausgeht. Die Haare werden nur flüchtig, andeutungsweise behandelt und im Gesichte wird die fleischige Hautoberfläche in ihrer ganzen Beweglichkeit, mit all den reichen, schattigen Übergängen wiedergegeben. Wenn man das Barracco-Porträt neben die beiden Neapler Büsten (T. 191, 192) hält, so wird man nicht nur physiognomische Gegensätze, sondern auch eine merkliche Divergenz des Kunstwillens konstatieren müssen. Diese weiche, flüssige und malerische Auflösung der festen, knappen und harten Formen-



sprache läßt sich auch auf anderen Gebieten der claudischen Kunst verfolgen, besonders schön und instruktiv an den ornamentalen Marmorreliefs der früheren Kaiserzeit.

Für die Beurteilung der Porträtkunst in der neronischen Zeit (vgl. T. 195 bu. 197) sind zwei private Bildnisse von größerer Bedeutung. In den biedereren, ehrlichen Gesichtszügen des siegreichen, so tragisch ums Leben gekommenen Feldherrn Cn. Domitius Corbulo (67 n. Chr.) (T. 199) haben wir einen der letzten Vertreter alten Römertums vor uns. Wie völlig anders ist der physiognomische Ausdruck des pompejanischen Bankiers Caecilius Jucundus (T. 200)! Die ganze geschmeidige Schlaueit und Listigkeit des kühl-berechnenden Wucherers erscheint darin lebendig. Zugleich hat das Gesicht etwas von bäuerischer Häßlichkeit; selbst die nicht unbeträchtliche Warze an der linken Wange ist dem Künstler nicht entgangen.

Der vornehme Geist und die präziöse Knappheit der Ausführung, die wir an einer Reihe von männlichen Porträtköpfen beobachtet haben, charakterisiert auch die Frauenbildnisse der claudischen Zeit und die überaus sorgfältige Zierlichkeit und trockene Eleganz ihrer Formgebung macht den Mangel an Innerlichkeit, an persönlich-ergreifender, psychischer Stimmung noch auffälliger. Mit den komplizierten Haarmoden der späteren Kaiserzeit verglichen ist die claudische Frauenfrisur<sup>22</sup> noch ziemlich einfach und bescheiden: die gescheitelten Haare werden von der Stirnmitte aus in leichten Wellen zur Seite gestrichen und dann hinten am Nacken in die typische Zopfschleife zusammengekommen. Die schlichteste Form dieser Haartracht zeigt der reizvolle Mädchenkopf des Antiquariums zu Rom (T. 203b). Später werden die Haare zu beiden Seiten aufgelockert und begleiten die Schläfen in dichtem Kranz mit zierlichen, kleinen Ringellöckchen. Diese Entwicklungsstufe vertritt das Porträt der alternden Livia (T. 209) in Kopenhagen. Im Gegensatz zu dem herben, wortkargen Ernst dieser reifen Frau steht die sorglose Daseinsfreude des Mädchenkopfes im Nationalmuseum zu Rom (T. 211). In der leichten Kopfwendung des verwöhnten Kindes aus vornehmem Hause liegt echt mädchenhafte Grazie; was aber die Büste vermissen läßt, ist die Beseelung des Ausdruckes. Die Frauen dieser Zeit haben sich scheinbar auf ein höheres Bildungsniveau überhaupt nicht erhoben. Selbst die ältere Agrippina (T. 212b) verrät keine geistige Bedeutung, nur kühlen, vornehmen Stolz.

Ein prachtvolles Porträt in Kopenhagen (T. 213) steht in seiner ungewöhnlichen Tiefe und Feinheit des seelischen Ausdruckes völlig allein. Die in korkzieherartige Locken gedrehten Haare liegen den Schläfen entlang in mehreren Reihen übereinander. Aus dem Gesichte spricht stille, wehmütige Resignation, der Blick verrät hohe Sensibilität.

In der neronischen Zeit um 60–70 n. Chr. hat der rasche Modenwechsel auch in den Frauenhaartrachten neue Variationen hervorgerufen. Bald sind die Haare, über korkzieherartig-hängenden Stirnlocken in Rollen gelegt, in drei Reihen übereinander in abgemessenen Zwischenräumen (T. 215b), bald werden sie über der Stirne am Vorderkopfe in Stufen gebrannt (T. 215a), eine Frisur, die auch an gleichzeitigen Männerbildnissen vorkommt.

Während die griechische Kunst selbst in der hellenistischen Zeit noch kein eigentliches Kinderporträt geschaffen hat, schildern die Künstler der frühen Kaiserzeit die individuellen Reize der Kinderköpfe sehr eingehend und mit dem ihnen eigenen kühlen Realismus. Aber keine schönen, gesunden Bübchen, lustige Putti mit dicken Wangen und entzückenden kleinen Stumpfnäschen werden dargestellt; die Atmosphäre der römischen Knabenporträts ist keine sonnige; sie ist drückend und erfüllt von wehmütigem Ernst. Wir sehen 4–5-jährige, kränkliche Knaben vor uns, wie in dem früher fälschlich Marcellus genannten Kopfe der Berliner Museen (T. 217). Das trübe, leidende Antlitz, auf dem der nahe bevorstehende Tod bereits schwer und düster lastet, ist mit geradezu stupender Lebenswahrheit erfaßt. Selbst in der Beobachtung und Wiedergabe des Säuglingsalters haben die Künstler ganz Vortreffliches geleistet, wie durch das Marmorköpfchen eines nicht lebensfähigen, schwächlichen Neugeborenen in der Münchner Glyptothek (T. 216a, b) bewiesen wird. „Es ist erstaunlich, wie klar und fest der Künstler die schwer zu erfassenden, unbestimmten Formen dieses unfertigen Gesichtes zu gestalten gewußt hat“ (Furtwängler). Welch ein Unterschied der Auffassung zwischen diesen so ergreifend-traurigen Menschenknospen und den spielerisch-anmutigen, lebensfreudig lachenden Kinderköpfen des Quattrocento! Die heitere Laune, das frohe Lachen des unschuldigen Kindes sucht man in den römischen Knabenbildnissen vergebens. Die Erklärung für diese sonderbare Erscheinung liegt wohl in der engen Verknüpfung der Bildniskunst mit dem Totenkult.

## VII

Die flavisch-trajanische Epoche war nicht nur in der politischen Geschichte, sondern auch für die Kunstentwicklung ein Zeitalter kräftigen Gedeihens, einer allgemeinen Erneuerung und Beschleunigung der ganzen Blutzirkulation. Die neue, größere Büstenform, welche die beiden Schulteransätze und auch die Brustwarzen mit umfaßt, ist nicht das einzige Zeichen der neuen Bestrebungen. Die bedeutungsvolle Umwandlung in der Auffassung und im Formenempfinden der Künstler macht sich auf allen Kunstgebieten geltend: was man immer berührt, überall spürt man einen heftigeren Pulschlag. Der neue Geist, der die flavischen Bildnisse von den augusteischen unterscheidet, ist derselbe, der die pompejanischen Wanddekorationen IV. Stiles mit ihrer impressionistischen Kühnheit von der nüchternen, wohlervogenen Eleganz des II. Stiles, oder die schwellende plastische Fülle und die spitzenartige Auflockerung der flavischen Ornamentik von der zeichnerischen Feinheit und der flächenhaften, knappen Eleganz der augusteischen Marmorranken trennt. War der Ausdruck an den Porträts der frühen Kaiserzeit kühl, temperamentlos, und auch etwas gekünstelt, so sind jetzt die Bildnisse von einer intensiven, packenden Lebendigkeit und augenblicklichen Wirkung. Die Fähigkeit einer fast impressionistischen Wiedergabe der unruhigen, lockeren Haare und der fleischigen, nervösen Haut zaubert ungeahnte Effekte hervor. Damit beginnt jene virtuose Beherrschung des Materiales, die auf die ganze Entwicklung der römischen Bildniskunst im zweiten Jahrhundert n. Chr. einen bestimmenden Einfluß ausgeübt hat.

Die glänzendsten Repräsentanten der flavischen Porträtplastik haben wir nicht unter den Kaiserbüsten zu suchen; andererseits darf nicht vergessen werden, daß jene allein einen verlässlichen zeitlichen Ansatz für die Stilentwicklung bieten. Deshalb sind an ihnen zunächst die bezeichnenden Neuerungen der Gestaltungsart kurz festzustellen.

Schon physiognomisch erscheinen die flavischen Kaiser als ganz andere Typen wie die schwind-süchtigen, kränklichen Claudier. Was für ein echter Bauer ist dieser Vespasian (78—81) mit seinen dicken Backen und dem kleinlichen, etwas verdrießlichen Blick (T. 218)! Fast scheint es, als würde sich die Unbehaglichkeit der Herrscherpflichten im Antlitz dieses Emporkömmlings wieder-

spiegeln. Der Ausdruck verrät Mangel an feinerer Bildung, zugleich aber gesunden Verstand, einfachen Sinn und strenges Pflichtgefühl. Ein Bürgersmann steht vor uns mit schlichtem Empfinden, einer besseren Grundlage für eine wohlthätige, segensreiche Regierung, als die zerstörende Selbstsucht der Julier und Claudier. Gegenüber dem biedereren Vespasian bezeichnet Domitian (81—96) mit seiner kalten, abstoßenden Anmaßung und mit dem Wahne seiner überirdischen Erhabenheit den evidenten Rückfall. Sein Gesichtsausdruck (T. 220b) ist von gemeiner, schrankenloser Arroganz erfüllt. Charakteristisch sind die ungewöhnlich hohe Stirne mit den zierlich hereinfallenden Lockenenden, die gebogene, unfeine Nase und die weichen, vollen Wangen, an denen man fast den in den Schriftquellen erwähnten *femineus pallor* (weibische Blässe) zu sehen meint. Schon die Betrachtung dieser Kaiserbüsten läßt die neuen Momente der formalen Gestaltung in der flavischen Bildniskunst erkennen. In der Auffassung, wie in der Darstellung steckt eine Lebendigkeit, eine Verve und ein frischer realistischer Sinn, der weit entfernt ist von der kühlen Zurückhaltung und großzügigen Härte der julisch-claudischen Porträts. In dem eindringlichen Erfassen des schwellenden Fleisches und der aufgelockerten Haare hat die flavische Bildniskunst wahrhaft Großartiges geleistet. Ansätze dazu sind bereits an den Kaiserbüsten vorhanden (vgl. die Haarbehandlung an den Kolossalköpfen des Vespasian und Titus in Neapel, T. 218b, 220a), allein die vorzüglichsten Beispiele liefern namenlose Bildnisse, die an künstlerischer Qualität hoch über den Herrscherporträts stehen. Bei dem größten Teil derselben muß sich die chronologische Feststellung allein auf stilistische Untersuchungen stützen. Gemeinsam ist allen die flavische Büstenform, die aber schon für die neronische Zeit mit sicheren Beispielen belegt ist und die wenigstens in vereinzelten Nachzüglern die eigentlich flavische Epoche auch noch mehrere Jahrzehntelang überdauert, folglich einen sehr weiten Spielraum für die Datierung der Köpfe zuläßt.

Sicher flavisch ist der prächtige Kopf des Nationalmuseums zu Rom (T. 222), der stilistisch und in der Formgebung mit dem Domitian-Porträt des Antiquariums (Rom) (T. 220b), nahe verwandt erscheint. Man vergleiche besonders die Haarbehandlung und die Führung der Lippen. Sein malerisch-fließender, weicher Formenvortrag ist von der harten, knappen Darstellungsweise der Caesar- und Augustus-Porträts



träts weit entfernt. Physiognomisch vertritt er eine vornehmere und besonnenere Natur, als die des brutalen Domitian-Bildnisses.

Ein bisher nicht gebührend beachtetes Denkmal flavischer Bildniskunst (T. 225b) ist unter den Bronzen von Herculaneum erhalten geblieben, für dessen Entstehung die Verschüttung der Stadt im Jahre 79 n. Chr. einen sicheren Terminus ante quem ergibt. Es ist der Kopf eines bärtigen alten Mannes mit bitterem, sarkastischem Gesichtsausdruck. Die Durchbildung der eingefallenen Wangen, der zusammengezogenen Brauen und die energische Zeichnung der Stirnfalten verrät vorzügliche Beobachtungsgabe. Der kurze Bart, der in der flavischen Zeit noch nicht zur allgemeinen Mode gehört, ist durch dichte, eingeritzte Linien angedeutet. Es wird gut sein, den stärkeren Ausdrucksakzent des Porträtkopfes aus Herculaneum mit dem trockenen, unartikulierten Realismus des Republikaners im Konservatorenpalast (T. 128a) zu vergleichen. Dadurch fällt auf die Eigenart der Auffassung und der Darstellung stärkeres Licht. Auch ein Vergleich mit dem herrlichen Griechenkopf aus Catajo in Wien (T. 76) ist lehrreich. Bei großer physiognomischer Verwandtschaft und offener Gemeinschaft der künstlerischen Mittel wirken die Dargestellten doch wie Vertreter zweier verschiedener Volksstämme. Hier der geistreiche Grieche, ein Zeugnis der Tiefe und Schönheit der Intuition eines Künstlerpoeten, dort das trockensarkastische Wesen eines gebildeten Römers. Und wie verschiedenartig der Formenvortrag, besonders in der Haarbehandlung! Die Köpfe stehen wie Poesie und Prosa einander gegenüber. Die Verwandtschaft des Ausdruckes, so wie der Formenbehandlung verbindet den kahlköpfigen Römer der Uffizien (T. 226) auf das engste mit dem Bronzekopf aus Herculaneum. Auch die flavische Büstenform bestätigt diese Datierung. Die analoge Behandlung der unruhigen, kleinen Löckchen über den Ohren, die scharfe Führung der Stirnfalten sind untrügliche Zeichen für die Gleichzeitigkeit. Noch viel vollkommener ist das Erfassen der lockeren Haarmasse an dem anderen prächtigen Bildnis der Uffizien mit dem eingeritzten Stoppelbart (T. 227). (Vergl. auch die Büste vom Haterier-Grabmal auf T. 225a.) Auch dieses Bildnis wird nicht wesentlich später, als in die flavisch-trajanische Übergangszeit anzusetzen sein. Parallele Erscheinungen dazu finden sich unter den weiblichen Porträtköpfen; erinnert sei nur an den Reichtum der

hochaufgebauten Lockentoupets. Die Auflockerung der gekräuselten Haarmassen, die sich am Kolossalkopfe des Titus in Neapel beobachten läßt, ist an der schönen Jünglingsbüste des Vatikans (T. 228b) noch konsequenter und in gesteigertem Maße durchgeführt. Ganz auf der Stilstufe der hadrianisch-antoninischen Haarbehandlung stehen dagegen schon: der sog. Trebonianus Gallus (T. 228a) des kapitolinischen Museums und das meisterhafte Porträt in Boston (auf T. 229). Ein vergleichender Blick auf den Antoninus Pius-Kopf des Nationalmuseums in Rom (T. 264b) wird das Gesagte bestätigen. Der sog. Trebonianus Gallus hat Stoppelbart und trägt einen Kranz im Haare (Dichter?). Der Bostoner Kopf ist dagegen unbärtig. Auch die sarkastisch-bittere Erregung des Ausdruckes verknüpft dieses Bildnis mit den Porträts der flavischen Zeit. Die Art der Haarbehandlung und die plastische Andeutung der Augensterne, die wir auch an der Florentiner Büste begegneten, sind dagegen schon Anzeichen einer späteren Zeit. Denn eine plastische Ausführung der Pupillen wird erst in der hadrianischen Epoche zur allgemeinen Gewohnheit. Der Bostoner Kopf, sowie die kapitolinische Büste sind demnach als die Vertreter der in der hadrianischen Kunst noch nachwirkenden flavischen Stilrichtung anzusehen. Als bestätigendes Moment führe ich die unleugbare Verwandtschaft an, die den Bostoner Kopf besonders in der Profilansicht im Ausdruck, so wie in der Formgebung mit dem Porträtkopfe Nr. 11 der hadrianischen Rundmedaillons am Konstantins-Bogen<sup>23</sup> verbindet. Diese Andeutungen lassen bereits erkennen, wie die Fäden der Entwicklung nach vorwärts führen und wie sie sich allmählich zu dichtem Gewebe zusammenfügen.

Erscheint bei den eben betrachteten privaten Bildnissen der flavisch-trajanischen Zeit das Prinzip der impressionistisch-naturalistischen Darstellungsweise in überaus effektvoller Weise durchgeführt, so kann an den ausgesprochen-trajanischen Bildnissen eine von dieser Richtung abweichende Auffassung und Formgebung beobachtet werden, die wie eine akademische Ernüchterung empfunden wird. Der Ausdruck erhält besonders an den Bildnissen Trajans (98—117) (T. 232) mehr Straffheit und Spannung, die Gesichtszüge erfüllt der strenge Ernst des zielbewußten, imperatorischen Wollens. Auch die Formensprache ist härter und schärfer; die weichen, schattigen Übergänge werden vermieden und die großen Formen mit nüchterner

Klarheit voneinander abgesetzt. Die zuckenden Licht- und Schatteneffekte, die nervösen Formen der flavischen Bildnisse werden gefühlsmäßig verbannt. Auch die tief in die Stirne gekämmten, flachanliegenden Haare — diese Tracht ist für die Zeit Trajans charakteristisch — verraten durch ihre trockene Behandlung den veränderten Geschmack. (Vgl. T. 236 a).

Ein Hauptstück trajanischer Bildniskunst ist die Neapler Büste (T. 233), die als Glanzleistung des nüchternen Naturalismus angeführt werden muß. Die schlaffen Fleischmassen des Gesichtes mit den tiefen Furchen, der müde, kraftlose Blick sind meisterhaft wiedergegeben. In den zusammengepreßten, schmalen Lippen erkennt man den Hochmut und die Verslossenheit des Dargestellten. Wie niedrig und gemein ist diesem vornehmen, melancholischen Alten gegenüber die Physiognomie des Zirkuskutschers (T. 234b). Solche Typen sind unter den Jockeyköpfen der modernen Rennplätze auch heute noch zu finden. Die verschnürten Riemen, welche den Brustkasten umgeben, gehören zu der charakteristischen Ausrüstung der römischen Wagenlenker.

Zwei treffliche Kinderporträts der trajanischen Zeit sind in den beiden sorgfältig ausgeführten Bildnissen des Vatikans (T. 235) erhalten. Für ihre Datierung ist neben der Haartracht vor allem die Büstenform entscheidend, die auch die Achseln noch mit umfaßt. Die auffallende physiognomische Ähnlichkeit ließe in den Köpfen Glieder derselben Familie vermuten; doch ist bei jedem durch die Stimmungsdifferenzierung des Ausdruckes die persönliche Seelenveranlagung fein betont. Das eine Knäblein blickt düster und stumpf vor sich hin, dem anderen verleihen die sanfte Kopfwendung und der größere Formenreichtum der Haare frischen, echt kindlichen Reiz.

Die weiblichen Porträts der flavisch-trajanischen Epoche lassen neben anderen Stilwandlungen auch den raschen Wechsel der Haartracht im Kreise der vornehmen römischen Damen erkennen. Eine verhältnismäßig noch einfache Form der flavischen Modefrisur ist von der schönen Tochter des Kaisers Titus, von der sittenlosen Julia eingeführt worden (T. 238). An ihren Bildnissen wird die Stirne von einem aus zahllosen Löckchen bestehenden Haarwulst umrahmt, der den pikanten Reiz des jugendlichen Gesichtchens erheblich steigert; hinten werden die Haare dann in Zöpfe geflochten und zu einem

runden Neste zusammengesteckt. Eine bedeutend stärkere Wölbung erhält das Lockentoupet erst an den Bildnissen der Domitia (T. 239), deren Haare, einem trockenen Schwamme vergleichbar, mehr massig zusammengehalten sind. — Die Entwicklung führte in der Folgezeit zu immer komplizierteren Moden (T. 240, 241); doch treffen wir an den Porträtköpfen, wie schon früher in der claudischen Zeit, ausnahmsweise schlichtere, von der modischen Tracht abweichende Frisuren (T. 237 a), die zum Teil den griechischen Idealtypen entlehnt wurden. In der Übergangszeit zu Trajan ist aus dem flavischen Lockenwulst „ein in mehreren Stockwerken aus kunstvollen Bögen und Spiralen errichteter Bau geworden, welcher den Spott der Satiriker herausfordert“ (Steininger). (T. 236b, 243, 244a.) An Stelle des massigen Wulstes wird reiche, zeichnerische Gliederung angestrebt. Man sieht knappe, feste, überaus steife Formen, welche die Textur des weichen, schwellenden Haares ganz verleugnen. Deshalb konnte die Meinung entstehen, daß das Lockentoupet der flavisch-trajanischen Damen eher aus Metall als aus Haaren, selbst falschen Haaren, hergestellt wurde. Tatsächlich spricht die scharfe Absetzung des schmalen Haarsaumes über der Stirne zumindest für Perücken. Solch perückenartige, kunstvolle Frisuren wurden von Plotina (T. 245b), Marciana, Matidia (T. 245a) und ihren Zeitgenossinnen getragen. — Zu den köstlichsten Perlen flavisch-trajanischer Bildniskunst gehört die prachtvolle, Julia genannte Büste des kapitolinischen Museums (T. 244b) mit der entzückend-kapriziösen Kopfhaltung und mit dem virtuos gearbeiteten, unruhigen Flitterdiadem der reizvoll aufgelösten Ringellöckchen. In dieser impressionistischen Manier, die offenbar die völlige Auflösung der fest begrenzten plastischen Formen anstrebt, erklingt schon leise die Melodie, die dann mit klug berechneter Instrumentation im Zeitalter der Antonine durch das ganze Orchester aufgenommen und weiter entwickelt wird.

In Hadrian (117—138) „hat das Janusgesicht des Weltreiches der Römer und Griechen eine unvergängliche Verkörperung erfahren“ (Domaszewski). Diesen Gedanken von weltgeschichtlicher Bedeutung verkündet die Vereinigung des attischen Palladions mit der römischen Wölfin auf den Reliefdarstellungen der Panzerstatuen, die ihm zu Ehren in Olympia (T. 246a), Kreta und Kyrene errichtet wurden. In dem echt römischen Wesen dieses ruhelosen



Wanderers hatte eine tiefe Begeisterung und Verehrung griechischer Kunst Wurzel geschlagen. Griechenland gegenüber erwies er sich besonders huldvoll und zog sicher Scharen von griechischen Künstlern an seinem Kaiserhof. Apollodoros, sein bevorzugter Architekt, stammte aus Damaskus, und es ist kein Zufall, daß eine der am besten gearbeiteten hadrianischen Büsten griechische Künstlersignatur trägt. („Zenas“, Kapitolinisches Museum, Zimmer der Kaiserbüsten Nr. 49.)

Die Bewunderung vergangener Glanzperioden führte die Kunst der hadrianischen Zeit notwendigerweise zu einem kühlen, akademischen Klassizismus. Alle Porträtstatuen lassen die Benützung klassisch-griechischer Vorbilder deutlich erkennen. Dem Künstler des kapitolinischen, heroischen Hadrian als Mars (T. 246b) hat der sog. Ares Borghese, dem Antinous in Delphi (T. 250a), der sog. Thermen-Apoll als Vorbild gedient; ebenso können die Antinous-Statuen in Neapel (T. 250b) und Rom auf bekannte griechische Werke zurückgeführt werden. Ja, sogar die Antinous-Köpfe sind ohne das liebevolle Studium phidiasischer Formengebung undenkbar. Eines konnten aber diese Epigonen nicht erlernen, die lebensvolle Frische der Darstellung. Den Körperformen fehlt die feinere, kraftvollere Durchbildung, die Modellierung ist flächenhaft, kühl und glatt.

Hadrian ist der erste Kaiser, der sich den Bart wachsen ließ und somit die Philosophentracht hoffähig machte. Die Bärtigkeit wird von nun an auf Jahrhunderte hinaus die herrschende Mode, ebenso, wie es früher die Bartlosigkeit war. Bezeichnende Neuerungen der künstlerischen Gestaltung in der hadrianischen Epoche sind: die größere Büstenform, welche auch die Oberarmansätze in sich schließt, sodann die reichere Verwendung des laufenden Bohrers in den Haaren. Auch die plastische Vertiefung der Augensterne findet erst jetzt allgemeine Verwendung.

Unter den erhaltenen Bildnissen Hadrians lassen sich zwei Haupttypen unterscheiden. Der eine ist mehr allgemein, ideal, mit vornehm-kühlem Blick; im Ausdruck des anderen zittert dagegen die ganze mißtrauisch-nervöse Unruhe der unablässig tätigen, rastlosen Natur (T. 247, 248b). Die für Hadrian charakteristische Haartracht mit den leicht nach aufwärts gekämmten Locken über der Stirne läßt die Eitelkeit des Kaisers durchschimmern.

Ganz im Zeichen der klassizistisch-idealisieren-

den Richtung stehen die Bildnisse des schönen bithynischen Jünglings Antinous. Dieser auserkorene Liebling des Kaisers Hadrian, der sich einem düsteren Wahne folgend für seinen Herrn in den Nil stürzte, ist nach seinem Tode als Gott verehrt und mit zahlreichen Statuen gefeiert worden (T. 250–256). Bei der Bildung seines schwermütig-sinnlichen Angesichtes, in dessen trüben Augen die Funken mystischer Schwärmerci glimmen, hat sich die antike Kunst noch einmal zu einer großartigen Idealschöpfung aufgerafft. Die Gesichtszüge sind der kleinlichen, alltäglichen Realität entzogen; im Blicke liegt etwas Entspanntes, Verschleiertes, die dunkle Poesie einer verhängnisvollen Ergebung. Und hinter dem Schleier dieser Augen „meint man die unergründliche Tiefe feinen Innenlebens zu ahnen“ (Justi). Im Ausdruck mancher Antinous-Köpfe überrascht die geradezu giorgioneske Stimmung. Als Dionysos ist der Jüngling in der Kolossalstatue des Vatikans (T. 255) dargestellt, während der Künstler des kapitolinischen Typus ihn als Hermes verewigen wollte (T. 254). Die Arbeit ist stets sorgfältig und elegant, entbehrt aber namentlich in der Behandlung des Nackten der Frische; die Formen sind mehr in akademischer Schulung erlernt als warm empfunden. Auch in der Führung der Haarlocken verrät sich die akademische Manier. Die Kühnheit der flavisch-trajanischen Zeit hat einer kühlen, berechneten Eleganz das Feld geräumt. Die Porträtköpfe der nicht zum Kaiserhofe gehörigen Persönlichkeiten bewahren viel mehr von dem gesunden Naturalismus der früheren Zeiten (vgl. T. 248a).

Im Gegensatz zu dem hohen, kunstvollen Lockenaufbau der flavisch-trajanischen Damen trägt Sabina, die Gattin Hadrians, eine viel einfachere, natürlichere Frisur (T. 257). Ihre Haare sind in der Mitte gescheitelt und nach beiden Seiten in welligen Strähnen zurückgestrichen. Das feine Oval des Gesichtes, der zarte Haaransatz und die weiche, malerische Haarbehandlung lassen den Einfluß praxitelischer Idealtypen an dem schönen Kopf des Nationalmuseums zu Rom (T. 257b) erkennen. Besonders bemerkenswert sind die gut erhaltenen Farbspuren am Mantel über dem Kopf (rot), sowie in den Haaren (schwarz). Zahlreiche Beispiele bezeugen auch sonst, daß die Porträtköpfe der frühen Kaiserzeit an Haaren, Augen und Lippen bemalt waren; für Haare und Lippen wurde ein tiefes Braunrot bevorzugt. Wie unser Porträtkopf

zeigt, läßt sich die Bemalung bis in die hadrianische Zeit verfolgen. In der antoninischen Periode jedoch tritt die Malerei endgültig zurück; denn mit dem Vordringen des neuen koloristischen Prinzipes, das das Haar wie Spitzenornamente auflöste, ist die Bemalung überflüssig geworden. Nur mit rein plastischen Mitteln wird eine überaus wirksame Scheidung zwischen Gesicht und Haarmasse erreicht.

Sucht man die Grundlagen und Quellen dieser neuen Gestaltungsart, so darf die Kunsttätigkeit Griechenlands, die unter dem schirmenden Protektorat Hadrians frische und neue Blüten gezeitigt hatte, nicht außer acht gelassen werden. Sind einmal die griechischen Porträts des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts (T. 258—263) alle sorgfältig zusammengestellt, so wird sich vielleicht zur Überraschung ergeben, daß die Triebkräfte des neuen Wachstums selbst in dieser späten Periode im heimatlichen Boden Griechenlands verborgen lagen. Wir besitzen aus Italien kein Hadrian-Porträt, das in einer so fortschrittlichen Technik gearbeitet wäre, wie die Hadrian-Büste (T. 258a) aus dem Olympieion in Athen. Der matte Blick, die glatte Feinheit der Hautoberfläche erinnern fast an die verweichlichte Vornehmheit orientalischer Despoten. Das Spezifisch-Römische ist dem Wesen des Kaisers vollkommen abgestreift worden. In der krausen, aufgelockerten Art der Haarbehandlung keimt schon das meisterhafte Virtuositentum der antoninischen Marmortechnik, wie sie die Bildnisse des Marcus Aurelius, Lucius Verus oder Commodus zeigen. Auch das schmachkende, energielose Seitwärts-schielern der Augen und die Dreiviertelprofil-wendung des Kopfes gehören zu den typischen Merkmalen der antoninisch-aurelianischen Porträt-plastik. Die künstlerische Bedeutung dieser Neuerungen werden noch weiter unten ausführlich zu erörtern sein; hier interessieren besonders die aus dem Diogeneion-Gymnasion zu Athen stammenden, zum Teil aufs Jahr datierbaren Kosmetenhermen. Die Bildnisse dieser angesehenen Gymnasions-vorstände belehren uns über die physiognomische Beschaffenheit des vornehmen Atheners im zweiten bis dritten Jahrhundert n. Chr. Während der Kopf des im Jahre 137/8 amtierenden Sosistratos von Marathon (T. 258b) auch als Erzeugnis der stadtrömischen Kunst verständlich wäre, sind andere Köpfe physiognomisch die unmittelbaren Abkömmlinge der hellenistischen Philosophenporträts (Tafel

259). Bildnisse in der Art des prachtvollen Kyniker-kopfes im Louvre mögen nicht nur physiognomisch, sondern auch technisch vorbildlich und anregend gewirkt haben. Doch hat die Haarbehandlung durch ihre technische Vollendung viel von ihrer malerischen Frische und bezeichnenden Kraft verloren.

Im Gegensatz zu diesen echten Griechenköpfen haben wir in dem herrlichen Bildnis mit dem dichten, wallenden Lockenhaar aus Athen (T. 261) den Vertreter einer semitischen Rasse vor uns. Durch die fesselnde sinnliche Schönheit der Gesichtszüge und die milde, träumerische Melancholie des Ausdruckes ließen sich einige Forscher zu der falschen Deutung des Kopfes als Christus-Porträt verleiten. Auch die Benennung als Herodes Atticus entbehrt der sicheren Grundlage. Nur so viel steht fest, daß dieses Bildnis, in dem sich Rassentemperament und persönliche seelische Anlage wunderbar zu höherer Einheit verschmelzen, für immer zu den Meisterwerken der antoninischen Porträt-plastik gerechnet werden muß. Mit der melodiosen Feinheit und Subtilität des Ausdruckes kann sich kein anderes Bildnis des zweiten Jahrhunderts messen.

Wie ganz anders, fast farblos wirken daneben die stadtrömischen Porträts der antoninisch-aurelianischen Epoche. Im physiognomischen Ausdruck der zahlreich erhaltenen Kaiserköpfe dominiert die Pose, die hohle, hochmütige Eleganz; die verweichlichten Gesichtstypen verraten Neigung zur Schwelgerei, geistige Beschränktheit und Charakter-schwäche. Der edlen, milden Sinnesart des Philosophenkaisers (T. 265, 267a) gegenüber steht die widerliche weibische Zierlichkeit des Commodus, (180—193) (T. 270) der sich in seiner Selbstüberhebung mit Vorliebe als neuen Herakles darstellen ließ; so in der technisch staunenswerten Büste des Konservatorenpalastes (T. 270a). Charakteristisch für den sinkenden Geschmack ist die übergroße Büstenform, die bereits den ganzen Brustkorb und auch die beiden Arme in sich schließt. Aber der Eindruck, den der mächtige Oberkörper auf dem durchbrochenen, in Miniaturmaßstäben gehaltenen Stützwerk macht, ist durchaus unerfreulich, obwohl der Bildhauer die mit üblem Pathos gepaarte schauspielerische Koketterie und Beschränktheit des Gladiatorenkaisers durch überladene und aufgedunsene Formensprache trefflich zum Ausdruck zu bringen gesucht hat. Läßt das verweichlichte, glatte



Gesicht und das krause Gelock dieser Köpfe bereits einen starken orientalischen Einschlag erkennen, so ist das Vordringen des orientalischen Wesens auch im Volkstum unter Septimius Severus (193 bis 211) (T. 267b) bereits zur historischen Tatsache geworden. Die alten biedereren Römertypen verschwinden. Der Kaiser selber ist ein geborener Afrikaner, in seinem Innern erfüllt vom untilgbaren Haß und der wilden Energie eines echten Puniers; seine Gesichtszüge lassen ihn deutlich als Sohn einer fremden Rasse erkennen.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Porträtkunst dieser Epoche besteht darin, daß sie den schon öfter erwähnten auf Helldunkleffekte bedachten koloristischen Prinzip in der Haarbehandlung zum vollen Siege verholfen hat. Die mit dem Bohrer bearbeiteten krausen Haarmassen erhalten einen weichen, farbigen Schimmer. Dem Auge werden keine klargezeichneten Einzelformen dargeboten; man sucht vielmehr die Haare in ihrer optischen Wirkung mit dem Farbenreiz eines zitterigen Helldunkels festzuhalten. Für das richtige Verständnis dieser neuen Haarbehandlung ist die Beobachtung, daß hier die Stilformen des weichen Tonmodells genau in den Marmor übertragen wurden, von grundlegender Bedeutung. Das Modellierholz und seine Arbeit im weichen Ton ist überall kenntlich (vgl. besonders die beiden Lucius Verus-Köpfe T. 269). Auch die eingegrabenen Pupillen, die die früher übliche Bemalung ersetzen sollen, sind durch diese tiefgreifende Veränderung des Marmorstiles veranlaßt worden. Als typisch an fast allen antoninischen Porträtköpfen erscheint ferner die Glättung des Marmors und das Seitwärtsblicken der Augen.

Hatte die griechische Kunst den Ausdrucksakzent des Blickes durch charakteristische Gestaltung der umgebenden Muskelpartien zu einem staunenswerten Register entwickelt, so werden in der antoninischen Porträtplastik die raffiniertesten Mittel angewendet, um die stets wechselnde Beweglichkeit des Auges vorzutäuschen. Das höchste Raffinement, das mit der apfelförmigen Vertiefung der Pupille in der Zeit des Marcus Aurelius erreicht wird, dauert ungefähr bis 240 n. Chr. „Gegenüber der im Schatten liegenden Pupille wird der Augapfel ringsum von hellstem Lichte bestrahlt, wodurch jener helle Lichtkegel nachgeahmt wird, der auf dem lebendigen Auge erscheint. Diese Lichtwirkung wechselt an den Porträtköpfen mit jeder Ver-

änderung des Lichteinfalles, wie beim natürlichen Auge“ (H. Lehner).

In den Blicken der antoninischen Kaiserköpfe spiegelt sich fast ausnahmslos eine fade, verfeinerte Vornehmheit, die durch das breite, gesenkte Oberlid eine nahezu krankhafte Färbung bekommt. Nur bei einzelnen Philosophenbildnissen wirkt noch die hellenische Tradition nach. So zeigt sich an dem schönen bärtigen Porträtkopf des kapitolinischen Museums (T. 273a) die innere Erregung des skeptisch gestimmten Denkers, in der Führung der Brauen und der gefurchten Stirne; man möchte vermuten, daß dem Künstler bei seiner Arbeit Griechenporträts in der Art des Diogenes-Kopfes vorgeschwebt haben. Unter den zahlreichen privaten Bildnissen der hadrianisch-antoninischen Zeit findet sich auch die inschriftlich bezeichnete Porträtbüste des aus Damaskus stammenden Hofarchitekten Apollodoros (T. 276), den Hadrian in Verbannung und Tod geschickt hat, weil er seine Baupläne rücksichtslos zu kritisieren wagte. Der Kopf ist reich an individuellen Details; besonders charakteristisch gebildet sind die Ohren. Die Physiognomie hat aber keinen spezifisch-römischen Charakter. Für die Entwicklung der Marmortechnik ist ein Vergleich der vorzüglichen Porträtbüste des Neapler Museums (T. 277) mit dieser hadrianischen Arbeit sehr aufschlußreich. Die Behandlung der in die Stirne gekämmten Haare entspricht noch der hadrianischen Manier, die aufgelockerte Bartmasse zeigt dagegen schon die ausgereifte antoninische Marmortechnik. Erkennt man bei Apollodoros die trockene, mathematische Denkart eines technischen Genies, so überwiegen im Ausdrucke des Neapler Kopfes entschieden dichterisch-philosophische Neigungen.

Ein auch kulturhistorisch überaus wertvolles Erzeugnis der antoninischen Porträtkunst besitzen wir in der früher Aisopos genannten Halbfigur eines Hofzwerges (T. 279) in der Villa Albani zu Rom. Auf dem buckeligen, deformierten Körper sitzt ein bärtiger Kopf von spitzfindiger Klugheit, dessen Spöttereien und witzige Launen berufen waren, die Dämonen der Angst und Sorge vom Kaiser fern zu halten. Jahrhunderte später hat Velasquez ähnliche Aufgaben zu lösen gehabt.

Auch die Söhne der immer mehr sich vordrängenden verschiedenen Barbarenstämme haben mit ihrer anthropologischen und psychischen Eigenart bei den Künstlern lebhaftes Interesse gefunden. Die zornige Entschlossenheit und düstere Wildheit

dieser Barbarenbildnisse kontrastiert gewaltig mit der verweichlichten, kraftlosen Eleganz der höfischen Porträtkunst. Welchen Stämmen der früher fälschlich für den Cherusker Arminius gehaltene Jünglingskopf des kapitolinischen Museums (T. 280b) in einer für die antoninische Zeit auffallenden trajanischen Büstenform und der bärtige Barbar der Uffizien (T. 280a) angehören, ist noch immer unentschieden; dagegen findet sich der Rassencharakter eines Negers in dem prachtvollen Kopf aus Thyreatis in Berlin (T. 281) klar ausgesprochen. „Es liegt in diesem Gesichte etwas von der Schönheit und von dem verächtlichen Stolz eines Raubtieres. Fast unheimlich wird bei längerer Betrachtung die Düsterheit des Ausdruckes, die je nach dem Spiel von Licht und Schatten am Augapfel und gehöhlten Augenstern in allen Übergängen zwischen dumpfer Schwermut und finsterer Wildheit wechselt . . . Der Blick dringt in die Ferne, aber nicht traumverloren, sondern sicher, wie zielend, herrscherhaft“ (Schrader). Die wilde, ungebrochene Naturkraft und Energie, die diesen Kopf erfüllt, rückt ihn in die unmittelbare Nähe des Caracalla-Porträts.

An der Spitze der antoninischen Frauenporträts steht der anmutige Mädchenkopf des Nationalmuseums in Rom (T. 282) mit dem herben Reiz seines halbkindlichen Wesens. Besonders im Profil entzückt die unausgereifte spröde Grazie des ernstesten Gesichtchens mit dem niederwallenden Stirnhaar und mit dem sauberen kleinen Zöpfchen am Hinterkopf. — Die berückende, sinnlich-üppige Schönheit einer vornehmen Frau offenbaren die erhaltenen Bildnisse der älteren Faustina (105—141) (T. 283). Ihr Blick wirkt wie ein Magnet; es liegt darin etwas von jener unwiderstehlichen Koketterie schöner Frauen, der die Männer mit Sicherheit erliegen. Die Frisur mit dem auf der Scheitelhöhe angeordneten Flechtenkranz kleidet das Gesicht überaus geschmackvoll. In der Atmosphäre der allgemeinen moralischen Zersetzung gediehen Frauentypen, wie die jüngere Faustina († 175) (T. 284a) mit dem wolüstigen Ernst ihres Angesichtes. Die Haare sind hier in der Mitte gescheitelt und in zierliche S-förmige Bogen gelegt. Überaus individuell sind die Gesichtsformen an dem etwas mißvergnügt dahinschlingenden, unschönen Frauenkopf der Kopenhagener Glyptothek (T. 286.) Die Frisur mit den wellig-gescheitelten Haaren und mit dem tiefsitzenden Nackenzopf ist charakteristisch für die Zeit der Lucilla (147—183). Ein Prachtstück ersten

Ranges besitzt die Kopenhagener Glyptothek in dem wundervollen, jugendlichen Frauenkopf T. 287. Das runde, leicht zur Seite gewendete Gesicht erstrahlt in weiblicher Anmut und Schönheit; auch die technische Ausführung ist von größter Sorgfältigkeit. Die leichten, weißen, glattpolierten Fleischteile heben sich wunderbar von dem gelblich-bräunlichen Ton der Haare ab. Die Frisur ist von den Münzbildern der Manlia Scantilla und Didia Clara wohlbekannt, der Kopf muß demnach aus den letzten Dezennien des zweiten Jahrhunderts stammen. Aus dieser reizvollen, natürlichen Haartracht entwickelt sich dann jene riesige, künstlich gewellte Haarperücke, die wir auf den Bildnissen der geistreichen, aus Syrien gebürtigen Julia Domna († 217) (T. 288b) sehen und aus der, wie aus einer schmalen Spalte das Angesicht herausschaute. Hinten am Nacken wurden die Haare in einem großen, anliegenden Knauf aufgenommen. Der unbeschränkten Eitelkeit der vornehmen syrischen Damen suchten die Bildhauer dadurch gerecht zu werden, daß sie die Haarpartie der Porträtköpfe besonders ausarbeiteten und abnehmbar gestalteten. So konnten auch die Bildnisse dem raschen Modewechsel folgen. Diese ganz tolle Herrschaft der Mode erregte natürlich den Spott der Satiriker. Martialis geißelt mit vollem Recht solche lächerliche Auswüchse seiner Zeit. Ein interessantes Beispiel für die abnehmbaren Perücken bietet ein Frauenporträt in Kopenhagen<sup>24</sup>. Das zarte Oval des Gesichtes umflossen von den schlichten, ruhigen Haaren, der müde, etwas gesenkte Blick, der leicht seitlich gerichtet in die Ferne schweift, vereinigen sich im Ausdruck zu einer ungemein vornehmen, feinen, etwas kränklichen Delikatesse. Man wird unwillkürlich an die duftige Poesie Lauranascher Marmorbüsten erinnert<sup>25</sup>. — Bezeichnend für das dritte Jahrhundert ist die große Büstenform des Julia Domna-Porträts (T. 288b), die unter dem Gewand die Bewegung des ganzen rechten Armes andeutet und die tektonische Selbständigkeit verlierend mehr den Charakter eines Statuenausschnittes annimmt.

In diese Zeit fällt auch die häufigere Herstellung farbiges, aus buntem Marmor und Alabaster gefertigter Büsten, die ihre volle dekorative Wirkung in den bunten, marmorbekleideten Prachträumen der kaiserlichen Paläste entfalteten. Aus der einstigen Umgebung herausgerissen, können sie in den überfüllten Galerien der heutigen Museen kaum gebührend gewürdigt werden.



Mit dem Caracalla-Porträt (T. 290) beginnt die letzte große Blütezeit der römischen Bildniskunst, die nur einige Dezennien, ungefähr bis 250, dauert. Die finstere Wut und Energie, die im zornigen Blicke und in der scharfen, entschlossenen Wendung des Caracalla-Kopfes glüht, steht im schroffen Gegensatz zu der weibischen, entnervten Vornehmheit der früher betrachteten, antoninischen Kaiserporträts. Die Verworfenheit und Börsartigkeit dieser schreckenenerregenden Gestalt hat eine unvergleichlich großartige Bildform gefunden. In der fratzenhaften Pose und Verzerrung der Gesichtszüge meint man eine Nachäffung des Alexander-Porträts zu erkennen. Caracalla (211—217) war der erste Kaiser, der Haar und Bart wieder kurzscheren ließ. In der Behandlung des kurzen, dichten Gelockes wirkt noch die antoninische Kunsttradition. Kurz geschnittenes Haupthaar und einen nur aus Stop-peln bestehenden Bart zeigen auch die erhaltenen Porträts des Kaisers Maximinus Thrax (235 bis 238) (T. 291 a), unter denen der Münchner Bronzekopf<sup>26</sup> den Vorrang verdient. „Auf jede plastische Form des Haares wird daran verzichtet, nur der Gesamteindruck kurzgeschnittener Haarmasse wird wiederzugeben versucht.“ Die Marmorporträts mit schlaffen, hängenden Fleischmassen und starren Vertikalfalten über dem Ansatz der Nase schildern den Kaiser in höherem Alter. Ihre Form und Ausdruck ist gänzlich unrömisch; „noch mehr als von eigentlichen Römer-typen sind sie aber von jenen orientalisierenden Typen verschieden, die unter den Porträts der späteren Kaiserzeit eine so große Rolle spielen. Dagegen sind die großen, offenen Züge des Mannes offenbar germanischer Art; es ist der gotische Vater, der aus ihnen spricht. Diese erinnern immer wieder an Personen rein deutscher Abkunft“ (Furtwängler).



Abb. 16.

Marmorbüste des Pietro Mellini von Benedetto da Majano.

Phot. Alinari.

Das Maximin-Porträt stellt einen in militärischer Disziplin abgehärteten Kraftmenschen dar; der Gegensatz zwischen ihm und den Porträts seiner entnervten Zeitgenossen ist von welthistorischer Bedeutung.

Aus der unmittelbar folgenden Periode stammt der Kolossalkopf des jugendlichen Gordianus III. (238—244) (T. 292). Der mehr summarische Formenvortrag wurde wohl durch den überlebensgroßen Maßstab bedingt; der Hauptausdruck ist auf die Augen konzentriert, die zusammengewachsenen

Brauen machen ihn düster und trüb. Überaus individuell sind der Haarumriß, der etwas aufwärts-schielende Blick und das kleine Grübchen am Kinn wiedergegeben; die jetzt fehlenden Ohren waren besonders angesetzt.

Zu welcher staunenswerter Höhe sich die römische Porträtkunst im dritten Jahrhundert n. Chr. noch emporschwingen konnte, zeigt die prachtvolle Philippus Arabs-Büste (244—249) (T. 293) des Vatikans. Die Nabelbüste ist mit dem für diese Spätzeit charakteristischen Togawurf bekleidet. Der falsche Blick und die Verdrießlichkeit des Ausdruckes erzählen viel mehr von der seeli-

schen Beschaffenheit des dargestellten Kaisers, als die mangelhafte Überlieferung. Man erkennt in seinem Antlitz den geborenen Araber, der sich den Weg nicht mit mutiger Energie, sondern mit Hinterlist zu ebnet. Aus der Reihe der gleichzeitigen privaten Bildnisse seien nur der Porträtkopf in München (T. 295 b) und die interessante Büste eines tragischen Schauspielers im kapitolinischen Museum (T. 295 a) erwähnt. Der gedrückte Ernst des ersten ist ebenso vortrefflich geschildert, wie die Arroganz des zweiten, den die tragische Maske auf der linken Schulter als Schauspieler kennzeichnet.

Mit Gallienus (253—268) werden abermals längere

Haare und ein kurzgeschorener Halsbart modern. Man sucht dabei die antoninische Haarbehandlung wieder aufzunehmen, aber ohne Erfolg; die Ausführung bleibt kleinlich und hart. Auch als Charakterbild gehört der Kolossalkopf des Nationalmuseums zu Rom zu den best erhaltenen Porträts des Kaisers (T. 298). Die Weichlichkeit des Angesichtes verrät Schwelgerei und rohe Sinneslust; nur der finstere Blick läßt die schlummernde Energie und Tatkraft ahnen. Sehr persönlich ist der kleine Mund und die tropfenartig überhängende Oberlippe. Das Gallienus-Porträt (vgl. auch T. 299) ist die letzte große Schöpfung der römischen Bildniskunst, denn von 250 abwärts gibt es kein lebensvolles römisches Porträt mehr.

Das gilt natürlich in gleicher Weise von den Frauenbildnissen. Blütezeit und Verfall lassen sich auch an diesen im Laufe des dritten Jahrhunderts verfolgen. Die Büsten der herrschsüchtigen syrischen Frauen mit dem geistvollen Ernst und der edlen Energie ihres Gesichtsausdruckes gehören mit zu den erhabensten Erscheinungen der römischen Porträtplastik. Die beiden Köpfe der Kopenhagener Glyptothek (T. 303, 304) aus der Zeit um 230—250 n. Chr. sind noch von überraschender Lebendigkeit. Fein differenziert ist auch ihr seelischer Ausdruck: dort der düstere, trübe Ernst einer schweren Melancholie, hier dagegen ein kluges, sorgloses Gesicht mit heiter-offenem Blick. Die Haartracht blieb die ganze Periode hindurch im wesentlichen dieselbe; die Haarmasse wird hinten am Nacken zu einem das Gesicht helmnackenschirmartig umrahmenden Schopfe aufgenommen (T. 300—302). In der Zeit Gordianus' III. werden die geflochtenen Haare dann bis zur Scheitelhöhe hinaufgezogen (T. 304).

Von der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts an wird das auf dem Gebiete der Porträtplastik erhaltene Material immer spärlicher. Die römische

Kunst leistete zwar auch in dieser späten Zeit in den Porträt-Darstellungen noch Gutes, doch erkennt der Unbefangene, von Theorien nicht getriebene Blick schon bei flüchtiger Umschau den beginnenden Verfall. Die stilbildenden Prinzipien, welche die Kunst des vierten nachchristlichen Jahrhunderts bestimmen, die strenge Frontalität, die starre Symmetrie, die Tendenz auf flächenhaft-dekorative Wirkung, sind geradezu anti-individuell. Diese Beobachtung enthält schon an sich ein unwiderlegbares Werturteil über die spätrömische Porträt-

kunst. Eine Kunst, welche die Fähigkeit individueller Gestaltung verloren hatte, konnte kein lebensvolles Bildnis hervorbringen. Die spätrömischen Porträt-darstellungen lassen keine psychische Akzentuierung erkennen; sie blicken starr und unbewegt vor sich hin. Die persönlich-bezeichnenden Einzelheiten des Formenkomplexes sind daran zu kraftlosen, dekorativen Schemen zusammengeschrumpft. Aus der konstantinischen Zeit besitzen wir allerdings noch einige beachtenswerte Leistungen. Neben den beiden Kolossalstatuen römischer Magistrate (T. 306) kommen vor allem der nicht



Abb. 17.

Phot. Alinari.

Marmorbüste des Matteo Palmieri von Antonio Rossellino.

sicher benennbare Kolossalkopf (Constantinus I. ?) (T. 307 a) im Hofe des Konservatorenpalastes zu Rom, der neuerdings durch den Fund von Ponte Sisto als Valens oder Valentinianus I. (364—392) gedeutete Kopf der Kopenhagener Glyptothek (T. 305 b) und ein Bildnis der Uffizien (T. 307 b) in Betracht. Letzteres läßt das Bestreben, die weiche hängende Fleischmasse auch in ihrer stofflichen Struktur charakteristisch zu erfassen, deutlich erkennen. In den Stirnfalten und geschwungenen Brauen steckt gute Beobachtung. Der Hauptausdruck liegt in den leicht aufwärtsblickenden Augen; die durch die mond-sichelförmig gebohrten Augensterne erzielte Wirkung ist jedoch äußerlich und roh.

Der volle Sieg der flächenhaft-dekorativen bild-



nerischen Tendenzen in der nachkonstantinischen Zeit mußte für die Entwicklung der Porträtkunst verhängnisvoll werden. Die Köpfe sind an den Bildnissen dieser späten Periode nicht plastisch-dreidimensional durchgebildet, sondern dem Auge als dekorativ gegliedertes Gebilde, sozusagen in fernsichtiger Flächenhaftigkeit dargeboten (T. 308). Der Formenvortrag ist langweilig und temperamentlos, fast kindlich primitiv und erinnert unwillkürlich an altorientalische Denkmäler. Die Augen werden groß und hart umrissen, die Brauen bogenförmig geschwungen; die durch schematische eingehauene Linien dargestellten Haare bedecken, wie eine anliegende Kappe den Schädel. In den Gesichtsteilen fehlt jegliche Detailmodellierung und ebenso das Gefühl für richtige organische Proportionsverhältnisse.

Solch anti-individuelle Gestaltungsprinzipien führten die antike Porträtkunst notwendigerweise dem raschen Ende entgegen. Die glänzende Begabung, die für die physische und psychische Beschaffenheit des individuellen Menschentums so vielfältige und unvergleichliche Bildformen geschaffen, die uns

mit den vielleicht großartigsten Porträtköpfen aller Zeiten beschenkt hat, ist am Ende des vierten Jahrhunderts langsam, aber unwiderruflich erloschen.

Es vergingen Jahrhunderte und abermals Jahrhunderte, bis die plastische Kunst auf italienischem Boden wiederum treffliche, individuelle Menschenköpfe hervorgebracht hat, die sich (als annähernd gleichwertig) an Lebendigkeit mit den großartigen Leistungen der antiken Porträtkunst messen können. — Wer einmal die Bronzestatue des Lodovico III. Gonzaga von Donatello<sup>27</sup> mit dem Porträt des Norbanus Sorex, die beiden Römerköpfe (T. 137, 143a) mit der Marmorbüste des Pietro Mellini von Benedetto da Majano (Abb. 16) und mit dem Bildnisse des Matteo Palmieri Rossellino (Abb. 17) aufmerksam verglichen hat, wird in der derben, bauernhaften physiognomischen Beschaffenheit und in dem eindringlich nüchternen Realismus der quattrocentistischen Bildnisse etwas bodenständig Italisches, eine Erbschaft der römischen Antike erkennen. Und diese Beobachtung ist für die kunstgeschichtliche Forschung von größtem Interesse.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> JULIUS VON SCHLOSSER, Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Wien 1911.

<sup>2</sup> L. CURTIUS, Die antike Herme, 1903. — Für die Entwicklung der Büstenform sind die Forschungen Bienkowskis (Anz. der Krakauer Akademie 1894; Revue archéologique 1895, II, 293 f.) von grundlegender Bedeutung.

<sup>3</sup> F. NOACK, Die Baukunst des Altertums T. 127.

<sup>4</sup> F. HETTNER, Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier 1903, S. 76 f.

<sup>5</sup> CURTIUS-ADLER, Olympia Bd. V, S. 294, Nr. 170.

<sup>6</sup> Catalogo del Museo di scultura antica, Fondazione Baracco S. 30 Nr. 123.

<sup>7</sup> FURTWÄNGLER-REICHHOLD-HAUSER, Griechische Vasenmalerei, II. Beilage zu S. 264, Abb. 94 a; E. PFUHL, Die griechische Malerei T. III, 10; Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 1911.

<sup>8</sup> Catalogue of sculpture, Part. VII, Vol. III, Nr. 2001, Pl. XIX.

<sup>9</sup> Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts 1911, S. 64, Abb. 8 und T. 1.

<sup>10</sup> Ein hervorragendes Exemplar des Euripides-Kopfes ist neuerdings für die Antikensammlung des Museums für bildende Kunst in Budapest erworben worden.

<sup>11</sup> Typus D bei FURTWÄNGLER, Über Statuenkopien im Altertum S. 41. Eine weitere Wiederholung dieses Typus befindet sich in Boston. (Abguß in München Nr. 776 a.)

<sup>12</sup> CONZE, Attische Grabreliefs T. CCXI; ARNDT-AMELUNG, Phot. Einzelaufnahmen 698—701; COLLIGNON, Les statues funéraires S. 149, Fig. 82; der Kopf des Prokleides ebenda S. 152, Fig. 85.

<sup>13</sup> Ich denke hierbei vor allem an den neuerdings für die Glyptothek in München erworbenen Kopf einer alten Frau von einem Grabmal: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1910, S. 289.

<sup>14</sup> ARNDT-BRUCKMANN, Griechische und römische Porträts T. 141/2.

<sup>15</sup> Archäologische Studien, Heinr. Brunn dargebracht S. 77; AMELUNG, Moderner Cicerone, Rom, S. 477.

<sup>16</sup> ARNDT-BRUCKMANN, Griechische und römische Porträts T. 505/6.

<sup>17</sup> ARNDT-BRUCKMANN, Griechische und römische Porträts T. 449/450; AMELUNG, Die Skulpturen des vatikanischen Museums S. 8, Nr. 2a, T. 1.

<sup>18</sup> Die Statue ist neuerdings von Studniczka als Betender gedeutet worden. (Polybios und Damophon, Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächs. Akad. der Wiss. Phil. hist. Klasse 1911, Bd. 63, Heft 1, S. 9.)

<sup>19</sup> FURTWÄNGLER, Antike Gemmen T. XLIX, 26.

<sup>20</sup> BRUNN-ARNDT-BRUCKMANN, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur T. 633/4.

<sup>21</sup> FURTWÄNGLER, Antike Gemmen T. LVI.

<sup>22</sup> Vgl. R. STEININGER, Die weiblichen Haartrachten im ersten Jahrhundert der röm. Kaiserzeit. München 1909.

<sup>23</sup> Revue arch. 1910 I, Pl. IX; vgl. Berl. phil. Wochenschrift 1911, Sp. 1239; Röm. Mitt. 1911, S. 214 ff.

<sup>24</sup> Glyptothek 725; Bildertavler til Kataloget T. LX; ARNDT-BRUCKMANN, Griech. und röm. Porträts T. 565.

<sup>25</sup> W. ROLFS, Franz Laurana T. 47, 48, 50, 52.

<sup>26</sup> Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1907, S. 8 ff.

<sup>27</sup> W. BODE, Die italienische Plastik S. 78.

# DIE WICHTIGSTE LITERATUR ÜBER ANTIKE PORTRÄTKUNST

Die reichste Fundgrube für griechische wie römische Porträts enthält das monumentale Prachtwerk:

**Griechische und römische Porträts.** Nach Auswahl und Anordnung von H. BRUNN und P. ARNDT herausgegeben von F. Bruckmann. München 1891 ff. Bis jetzt 84 Lieferungen mit 840 Tafeln.

Viele sonst unbekannte Porträts sind auch durch die fortlaufende Publikation:

**Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen.** Herausgegeben von P. ARNDT und W. AMELUNG. Bis jetzt 1800 Blatt

bekannt gemacht worden. — Neben diesen grundlegenden Quellenwerken sollen in diesem Literaturnachweis hauptsächlich noch jene mehr zusammenfassenden Arbeiten aufgezählt werden, die auf die ikonographische oder kunstwissenschaftliche Forschung fördernd eingewirkt haben.

## A. Griechische Porträtkunst:

BERNOULLI, J. J., Griechische Ikonographie. 2 Bde. München 1901.

— Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen. München 1905.

BULLE, H., Das Bildnis des Sokrates. Beil. d. Münch. Neuesten Nachrichten 1908, Nr. 29.

FURTWÄNGLER, A. und J. SIEVEKING, Ikonographischer Nachtrag zu CHRIST, Griechische Literaturgeschichte. 4. Auflage. München 1904.

IMHOOF-BLUMER, Porträtköpfe auf antiken Münzen. Leipzig 1885.

KEKULÉ VON STRADONITZ, R., Über ein Bildnis des Perikles. 61. Berl. Winckelmannsprogramm. Berlin 1901.

— Die Bildnisse des Herodot. *Γενεθλιακόν* zum Buttmannstage. 1899. S. 31—49.

— Die Bildnisse des Sokrates. Abhandlungen der k. preuß. Akademie der Wiss. 1908.

— Strategenköpfe. Abhandlungen der k. preuß. Akademie der Wiss. 1910.

KOEPP, FR., Über das Bildnis Alexanders des Großen. 52. Berl. Winckelmannsprogramm. Berlin 1892.

MICHAELIS, A., Die Bildnisse des Thukydides. Straßburg 1877.

SCHREIBER, TH., Studien über das Bildnis Alexanders des Großen. Leipzig 1903.

SCHUSTER, P., Über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen. Leipzig 1876.

STUDNICZKA, F., Das Bildnis des Aristoteles. Leipzig 1908.

UJFALVY, CH., Le type physique d'Alexandre le Grand. Paris 1902.

WALDHAUER, O., Über einige Porträts Alexanders des Großen. München 1903.

WINTER, F., Über griechische Porträtkunst. Berlin 1894.

— Silanion. Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts V, 1890.

## B. Römische Porträtkunst:

BERNOULLI, J. J., Römische Ikonographie. 4 Bde. Stuttgart 1882—1894.

COLLIGNON, M., Les statues funéraires dans l'art grec. Paris 1911.

CROWFOOT, J. W., Some Portraits of the Flavian age. Journal of Hellenic Studies XX, 1900.

FURTWÄNGLER, A., Antike Gemmen. Berlin 1900. Bietet für die gesamte antike Porträtkunst im Texte, sowie in den Tafeln eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung. — Bronzekopf des Kaisers Maximin im k. Antiquarium in München. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1907.

KEKULÉ VON STRADONITZ, R., Über einen bisher Marcellus genannten Kopf. 54. Berl. Winckelmannsprogramm. Berlin 1894.

LICHTENBERG, R. von, Das Porträt an Grabdenkmälern. Straßburg 1902. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Bd. XI.)

RIEGL, A., Die spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn. Wien 1901.

— Zur spätrömischen Porträtskulptur. Strena Helbigiana 1900.

SCHRADER, H., Über den Marmorkopf eines Negers. 60. Berl. Winckelmannsprogramm. Berlin 1900.

SIEGLIN-SCHREIBER, Die Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa. Leipzig 1909.

STRONG, Mrs. A., Roman Sculpture. London 1907, S. 346—386; 2. Aufl. 1911.

WACE, A. J. B., The evolution of art in Roman Portraiture, Journal of the British and American Archaeological Society of Rome. Roma 1906.

— Fragments of Roman historical reliefs in the Lateran and Vatican Museum. Papers of the British School at Rome. Bd. III, 1906, S. 275—294.

WICKHOFF, F., Wiener Genesis. Wien 1895.

WICKHOFF-STRONG, Roman Art. London 1900.

WICKHOFF, F., Römische Kunst. (Die Schriften F. Wickhoffs, Bd. III. 1912.)

Außer diesen Spezialarbeiten soll noch auch auf die betreffenden Abschnitte der allgemeinen Kunstgeschichten, sowie auf die Führer der verschiedenen Sammlungen hingewiesen werden. Sie alle aufzuzählen kann nicht als unsere Aufgabe betrachtet werden.

Die in den verschiedensten Zeitschriften zerstreuten und Detailfragen behandelnden Aufsätze wurden in diesem Literaturnachweis mit Absicht nicht berücksichtigt, werden aber, so weit notwendig, im Register angeführt.

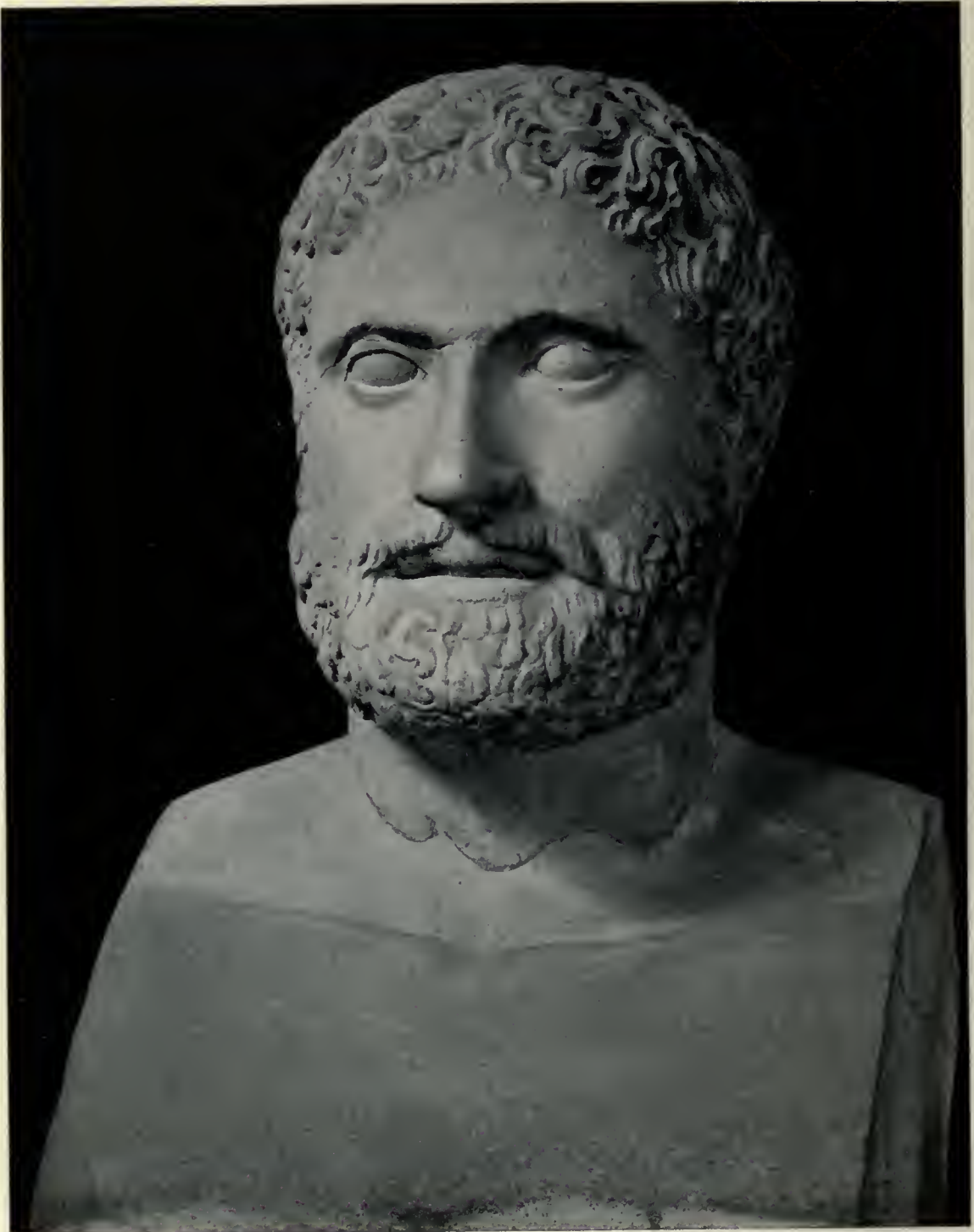




<sup>a</sup> F. Bruckmann A.-G., München phot.  
Herme eines unbekannten Strategen. München, Glyptothek



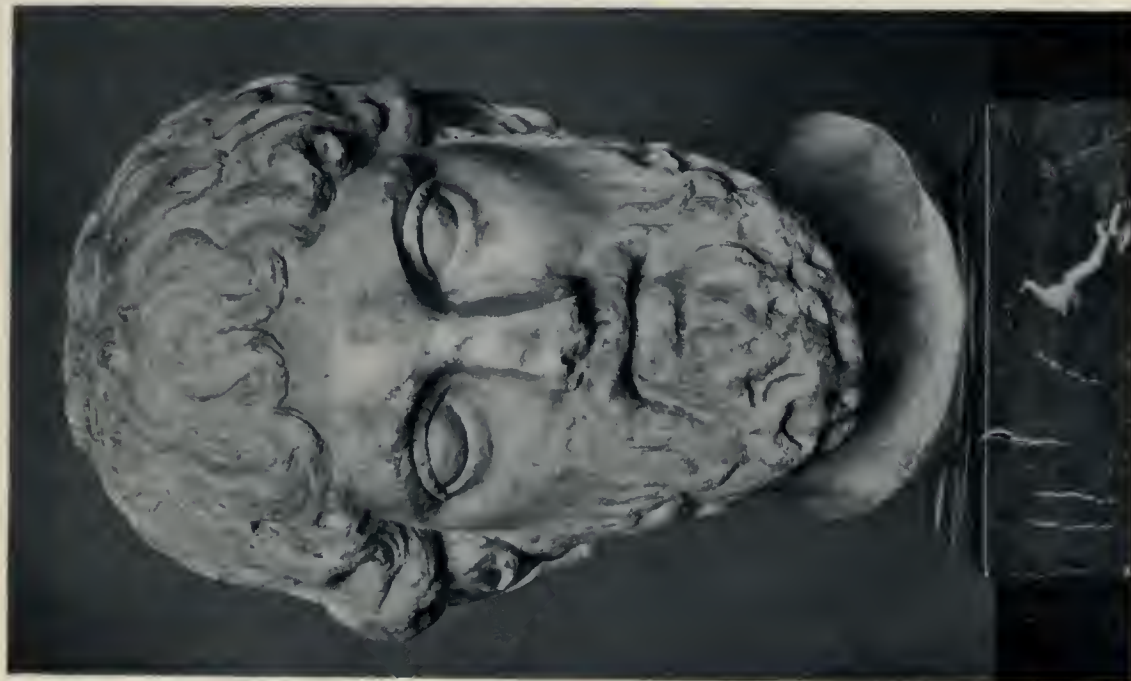
<sup>b</sup> F. Bruckmann A.-G., München phot.  
Herme eines unbekannten Strategen. München, Glyptothek



Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Rom, Villa Albani

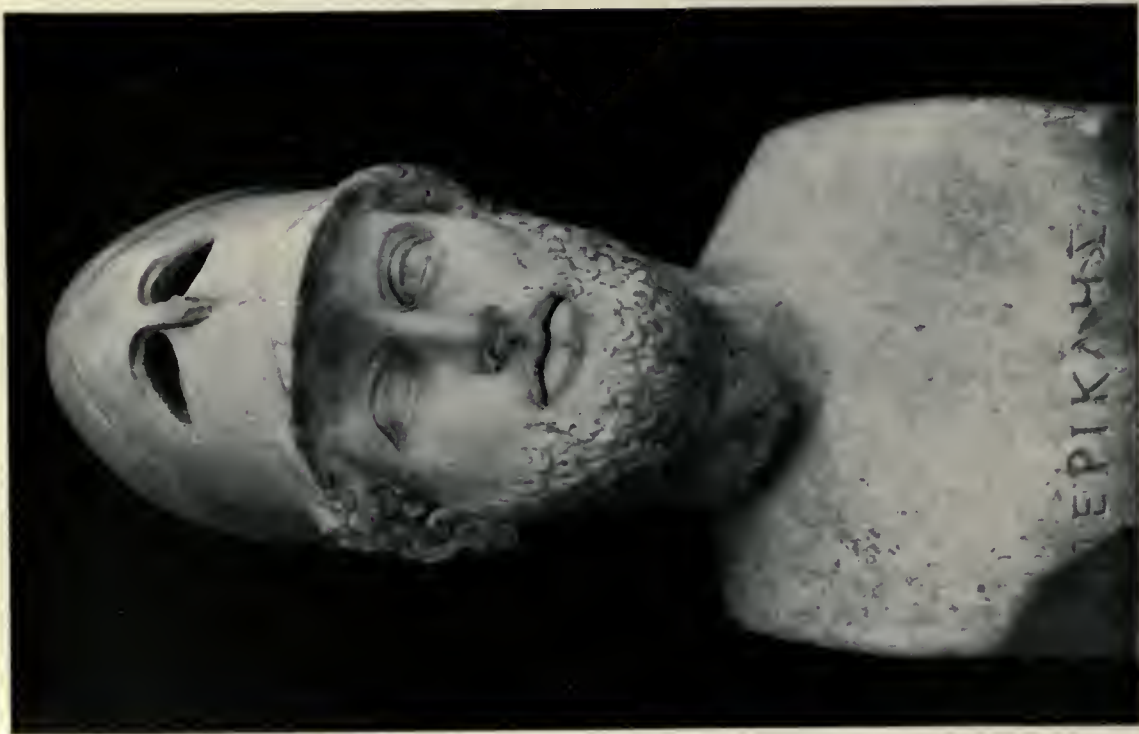




Unbekannter Grieche.<sup>a</sup> Berlin, Kgl. Museen



Hermes eines unbekannten Griechen.<sup>b</sup> Neapel, Nationalmuseum

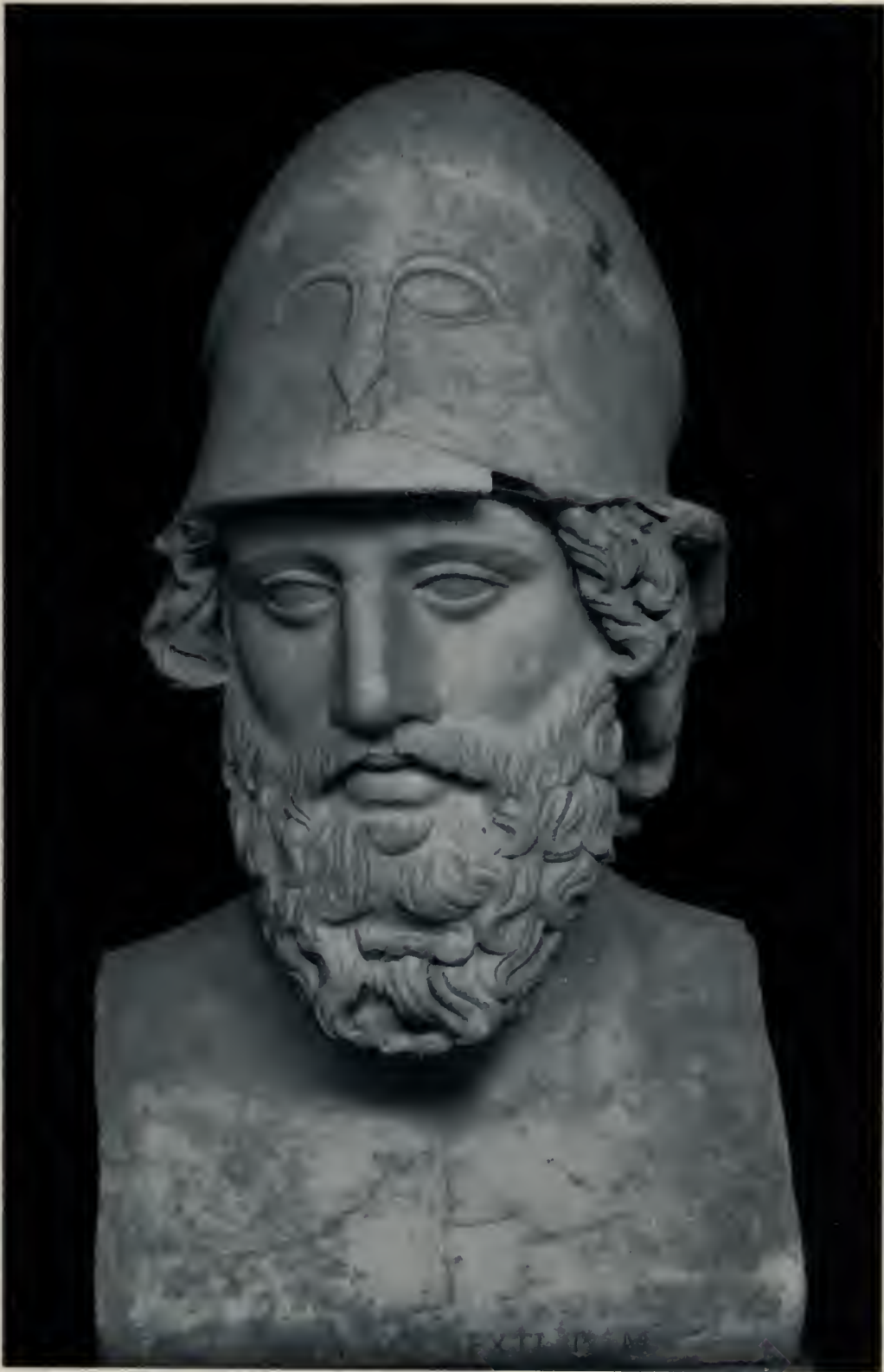


<sup>a</sup>  
Herme des Perikles. London, Britisches Museum



<sup>b</sup>  
Phot. Anderson  
Herme des Perikles. Rom, Vatikan





Herme eines Strategen. Rom, Vatikan

Phot. Anderson



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Statue des Anakreon  
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Phot. Anderson

<sup>b</sup>  
Hermes des Anakreon  
Rom, Konservatorenpalast

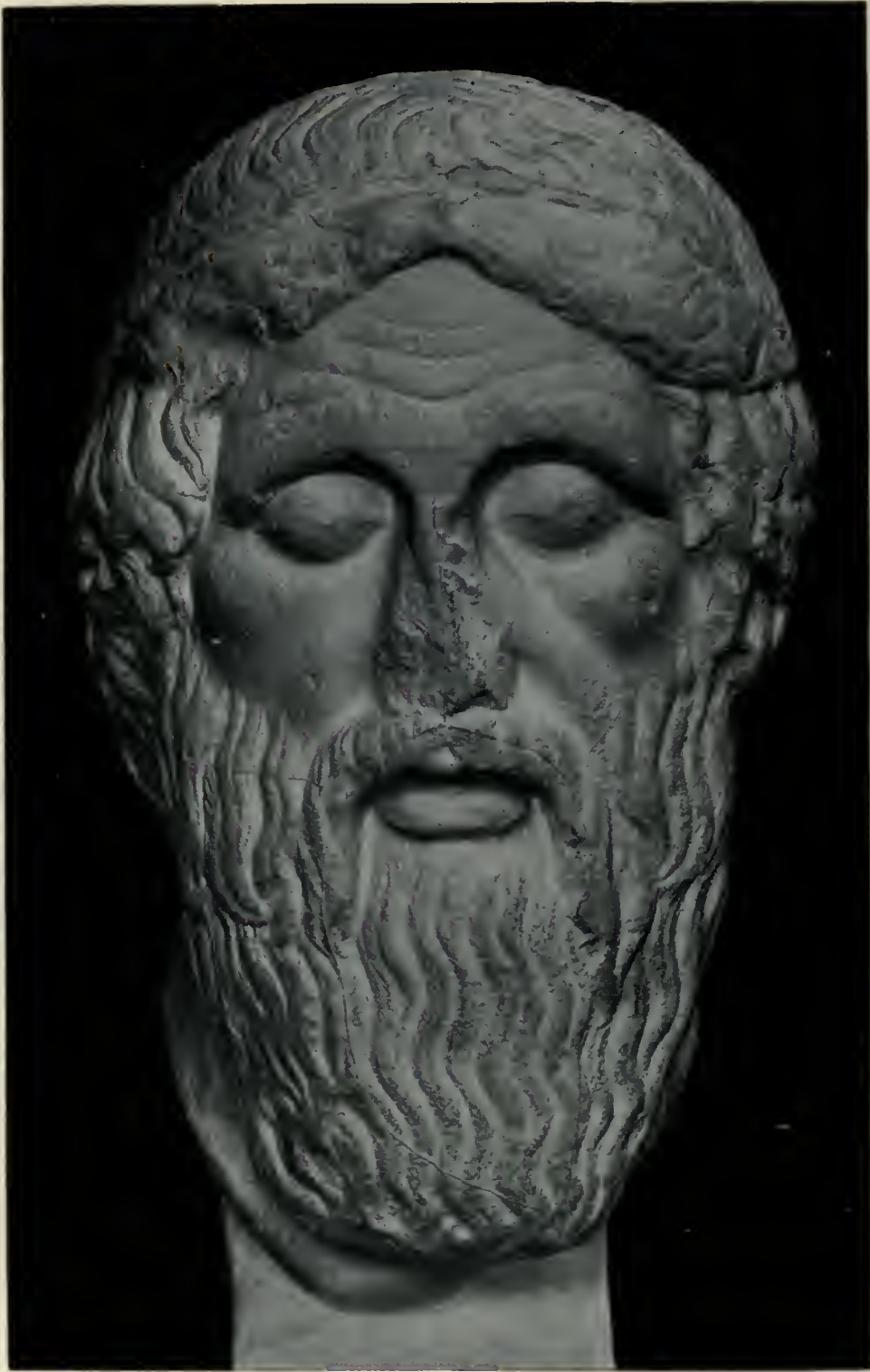




Statue eines unbekannten<sup>a</sup> Dichters. Paris, Louvre



Statue eines unbekannten<sup>b</sup> Dichters. Rom, Vatikan



F. Bruckmann A.-G., München phot.

Homeros, München, Glyptothek





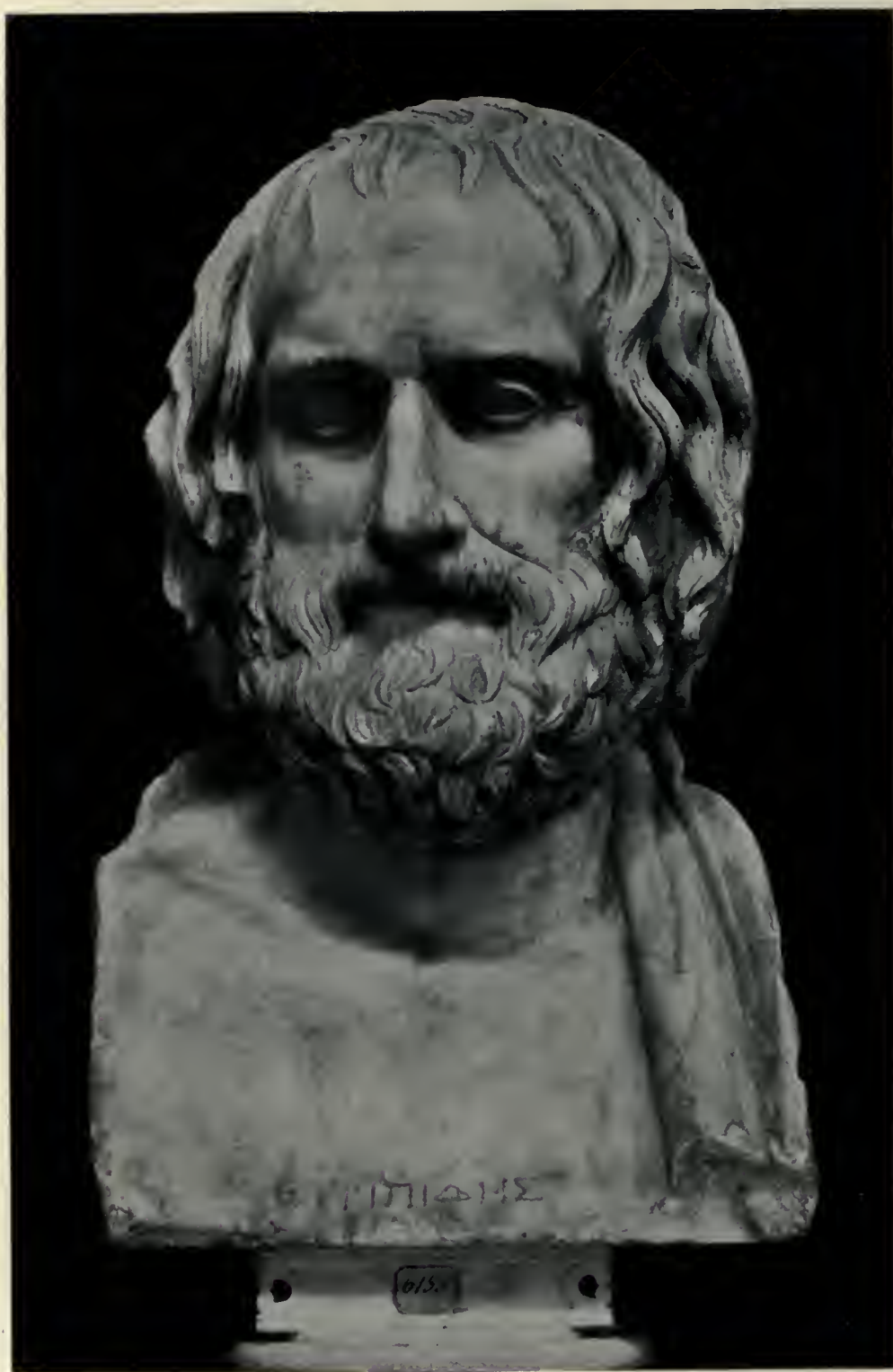
Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Hermes des Homer. Rom, Vatikan



Phot. Anderson

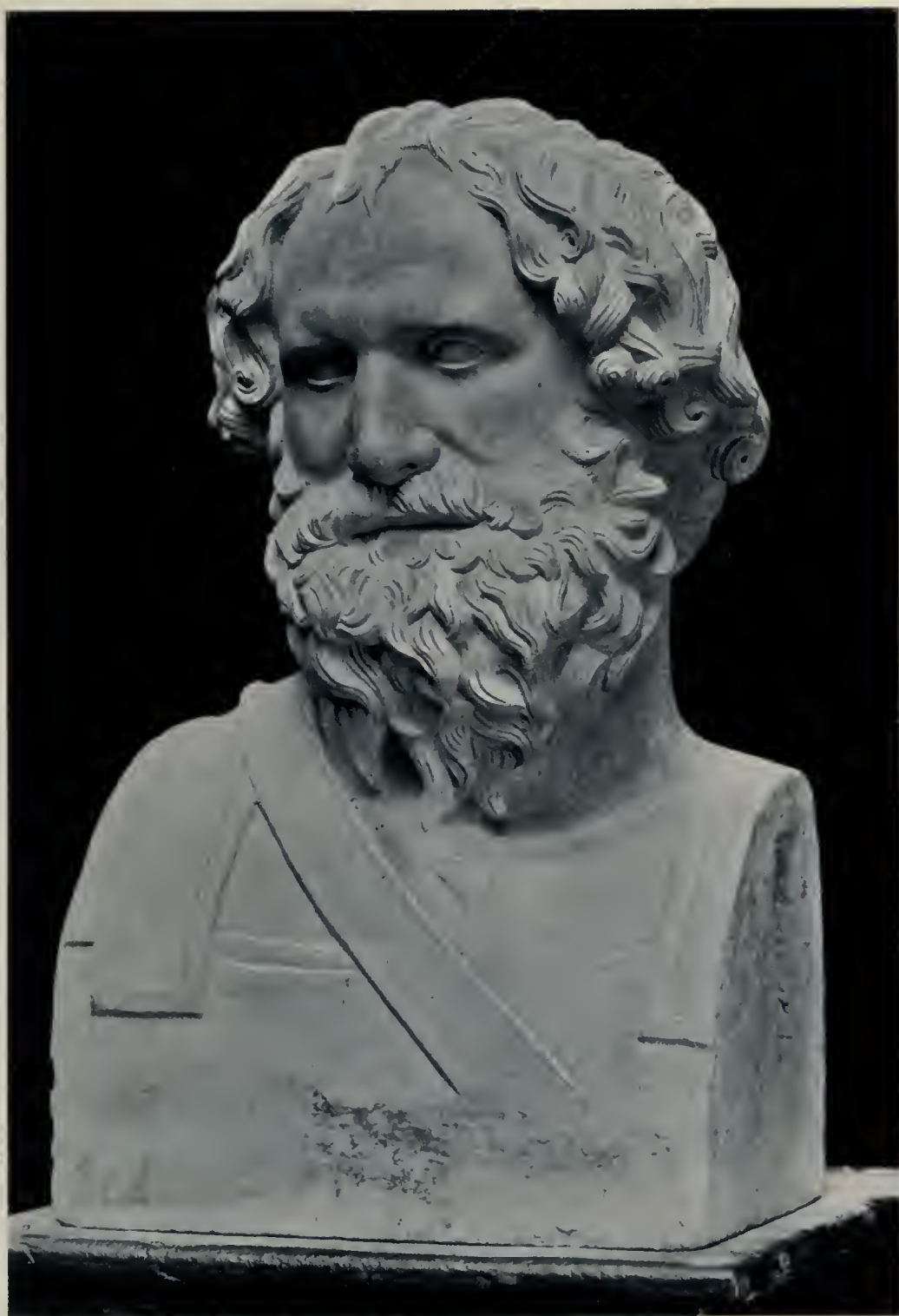
<sup>b</sup>  
Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolisches Museum



Herme des Euripides. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari





Herme des Archidamos II. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Unbekannter Strateg. <sup>a</sup> Rom, Antiquarium

Phot. Alinari



Hermes eines unbekannten Griechen. <sup>b</sup> Berlin, Kgl. Museen

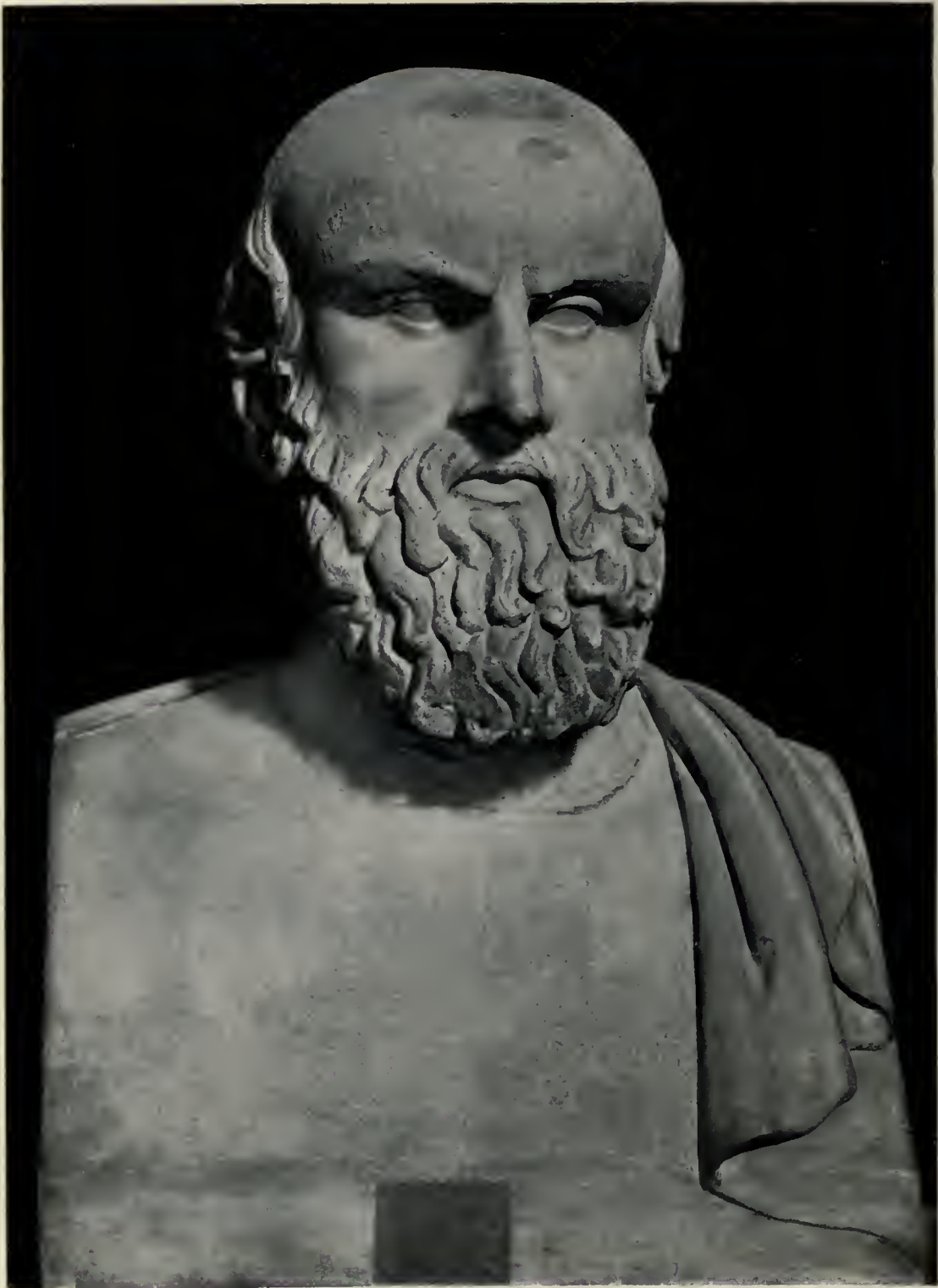




Hermes eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Broggi



Hermes eines unbekannten Griechen. Berlin, Kgl. Museen



Unbekannter Grieche. Rom, Kapitolinisches Museum

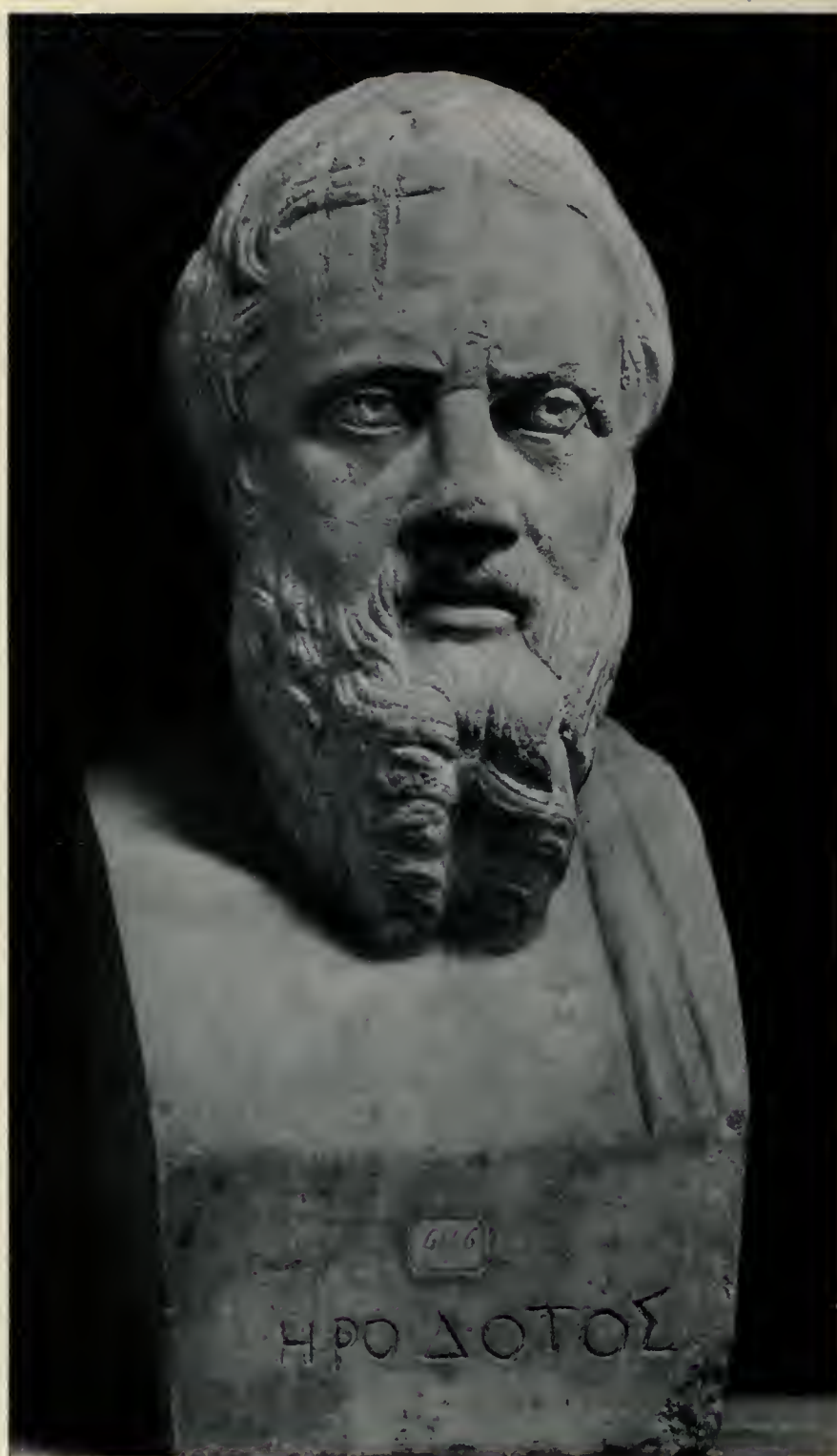
Phot. Alinari





Doppelherme des Herodotos und Thukydides. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Herme des Herodotos. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

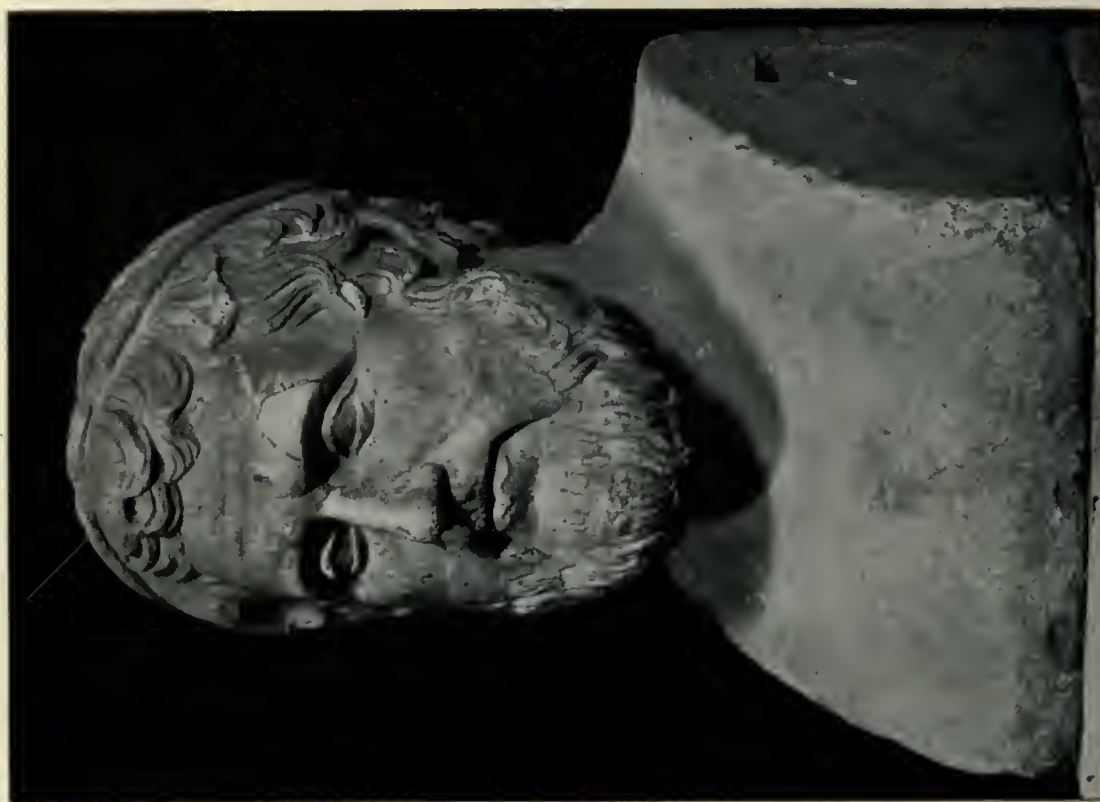




Büste des Thukydides. Holkam Hall (England)

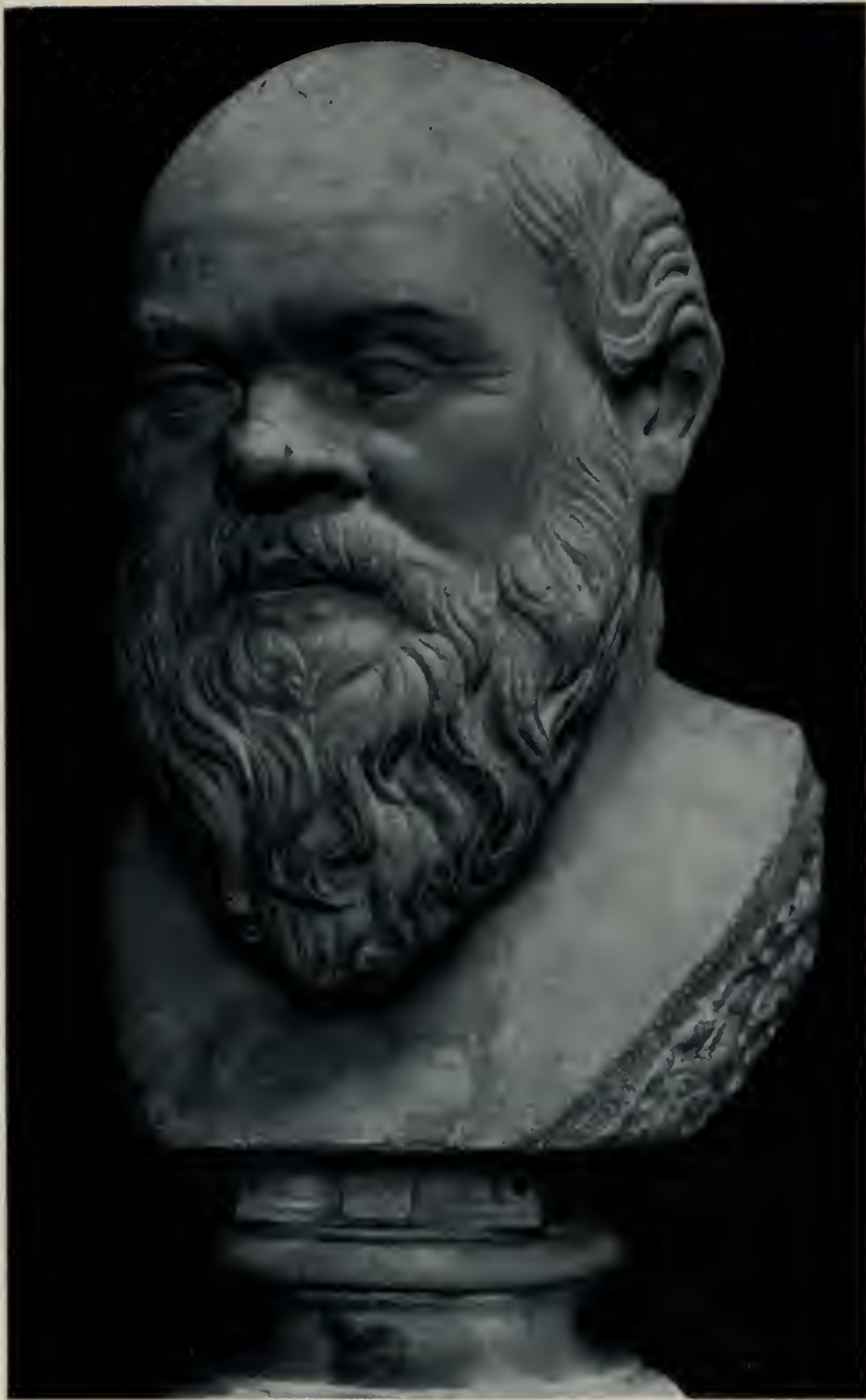


Unbekannter Grieche. <sup>a</sup> Berlin, Kgl. Museen



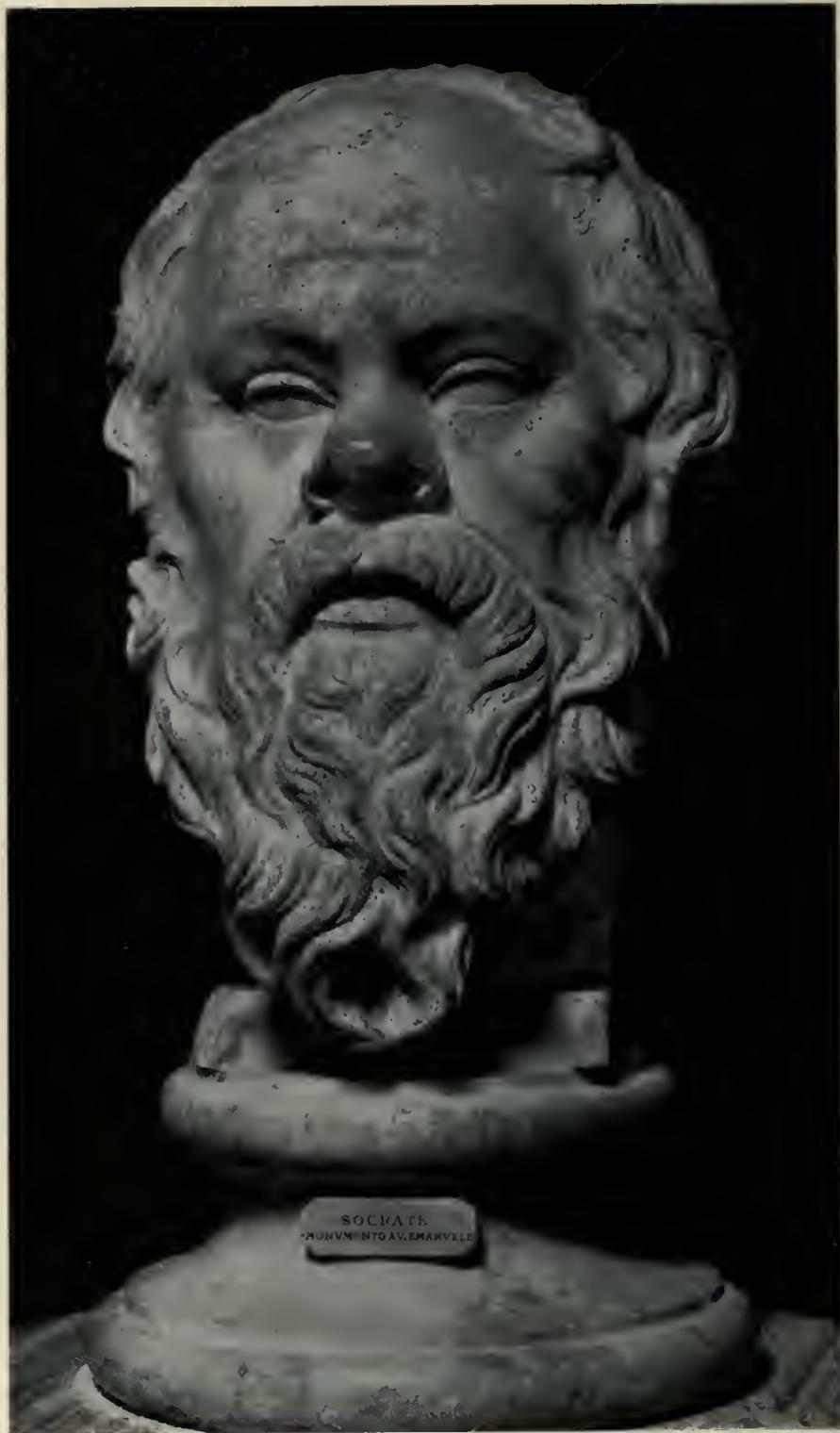
Herme eines unbekannten Griechen. <sup>b</sup> Rom, Vatikan  
Phot. Moscioni





Büste des Sokrates. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Phot. Alinari

Sokrates. Rom, Nationalmuseum



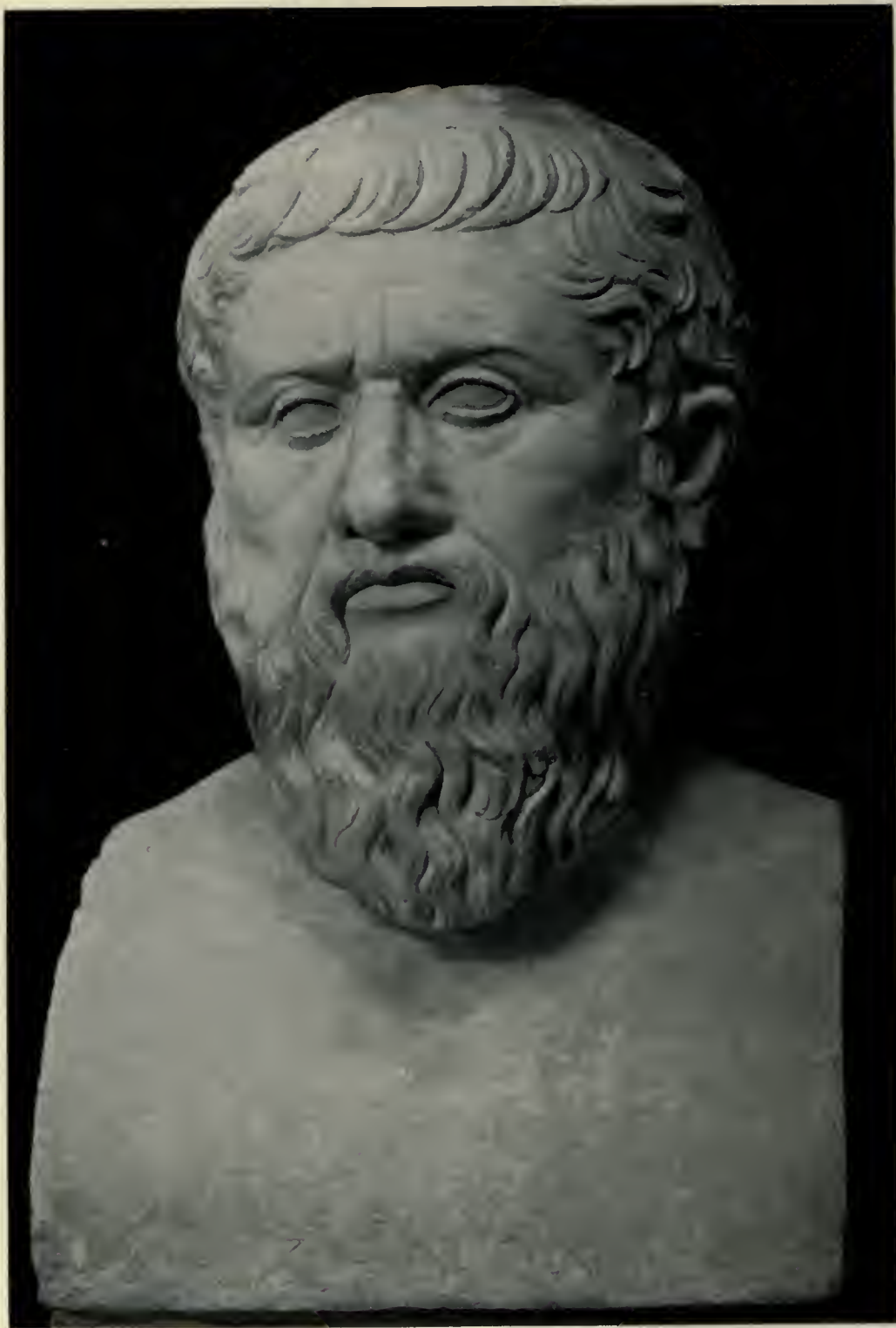


Phot. Alinari



Phot. Alinari

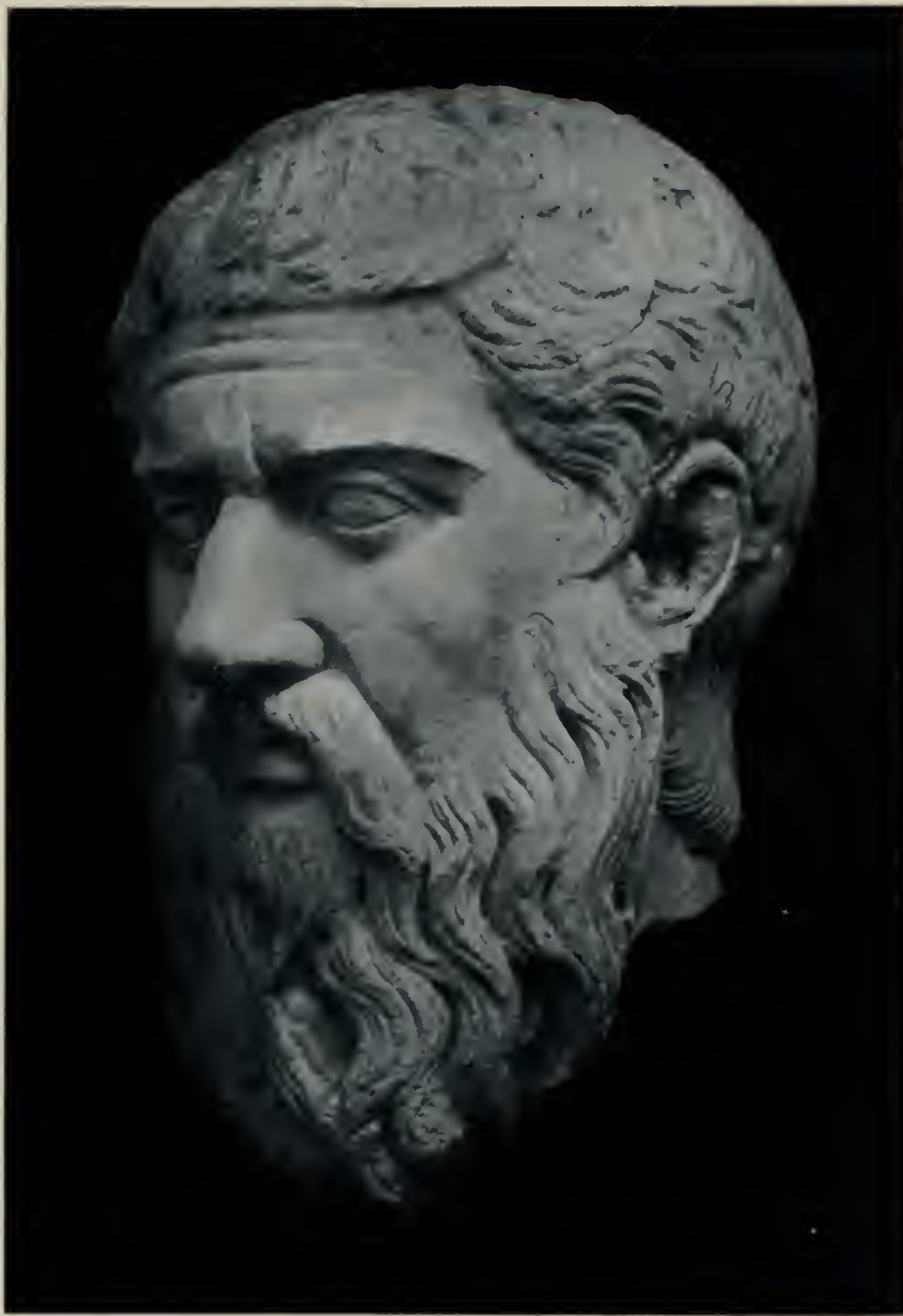
Herme des Sokrates. Rom, Villa Albani



Herme des Platon. Rom, Vatikan

Phot. Alinari





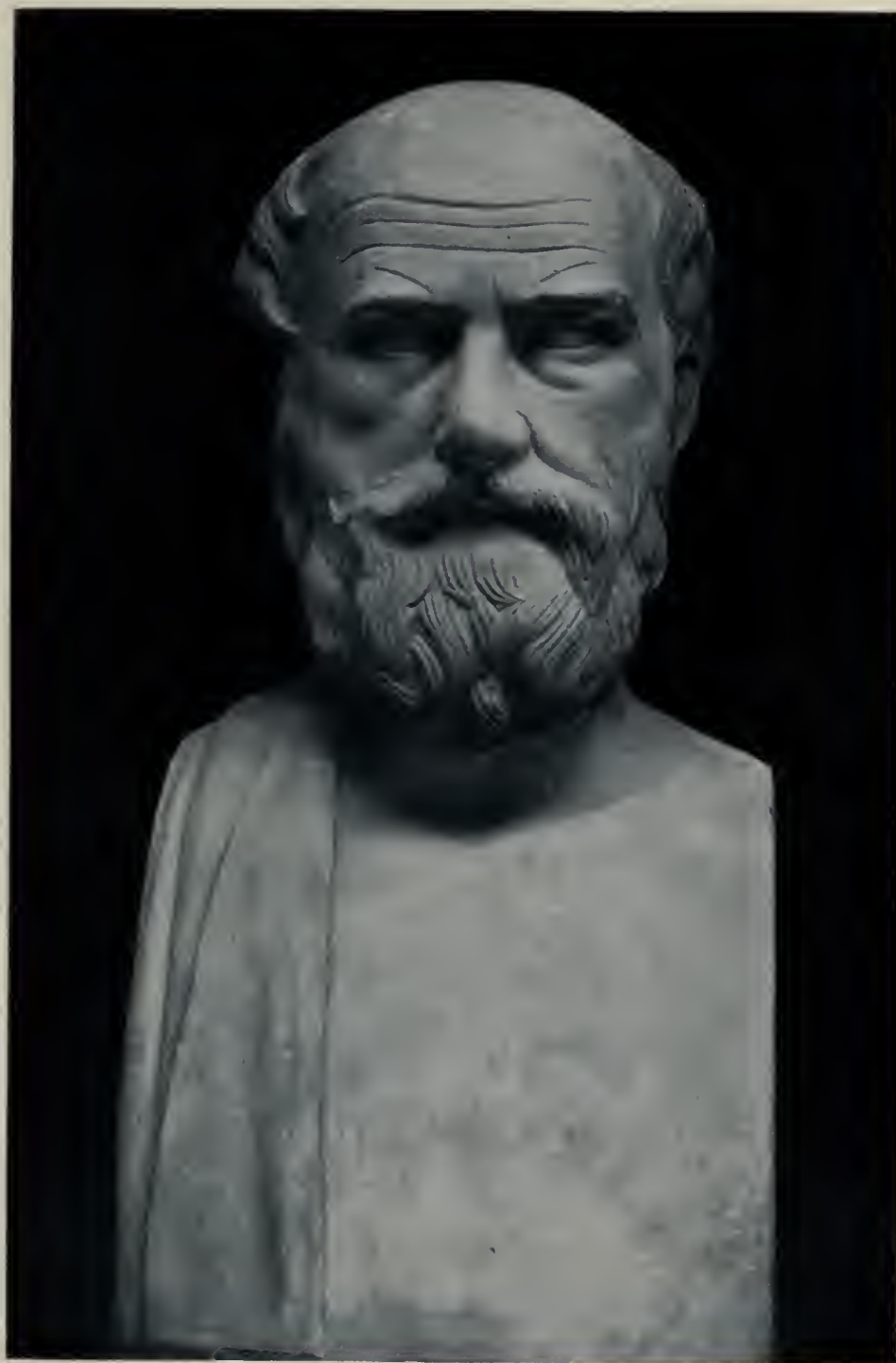
Platon. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



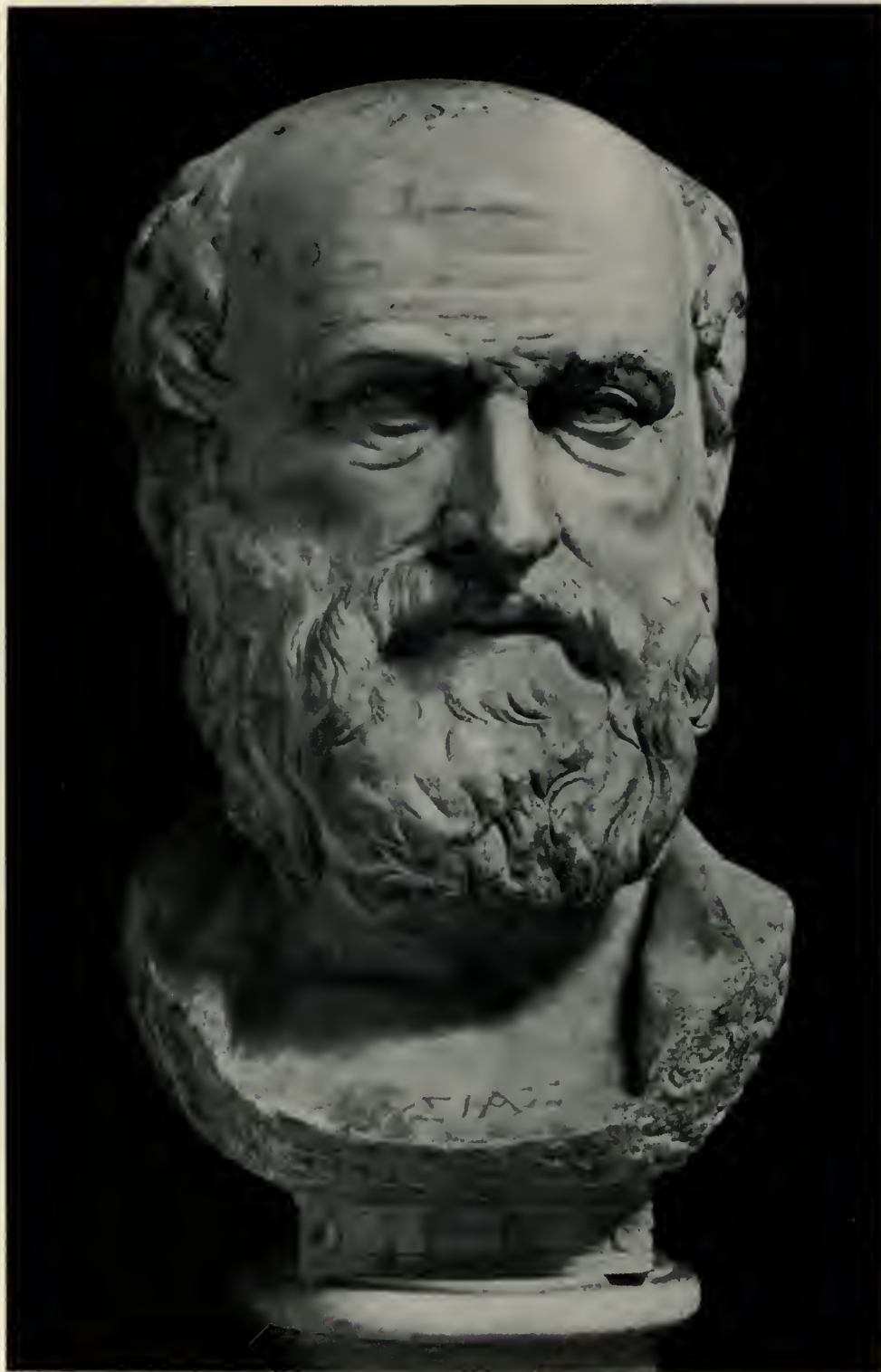
Grabmal des Prokles und Prokleides. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari





Lysias. Rom, Kapitolinisches Museum



Lysias. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari

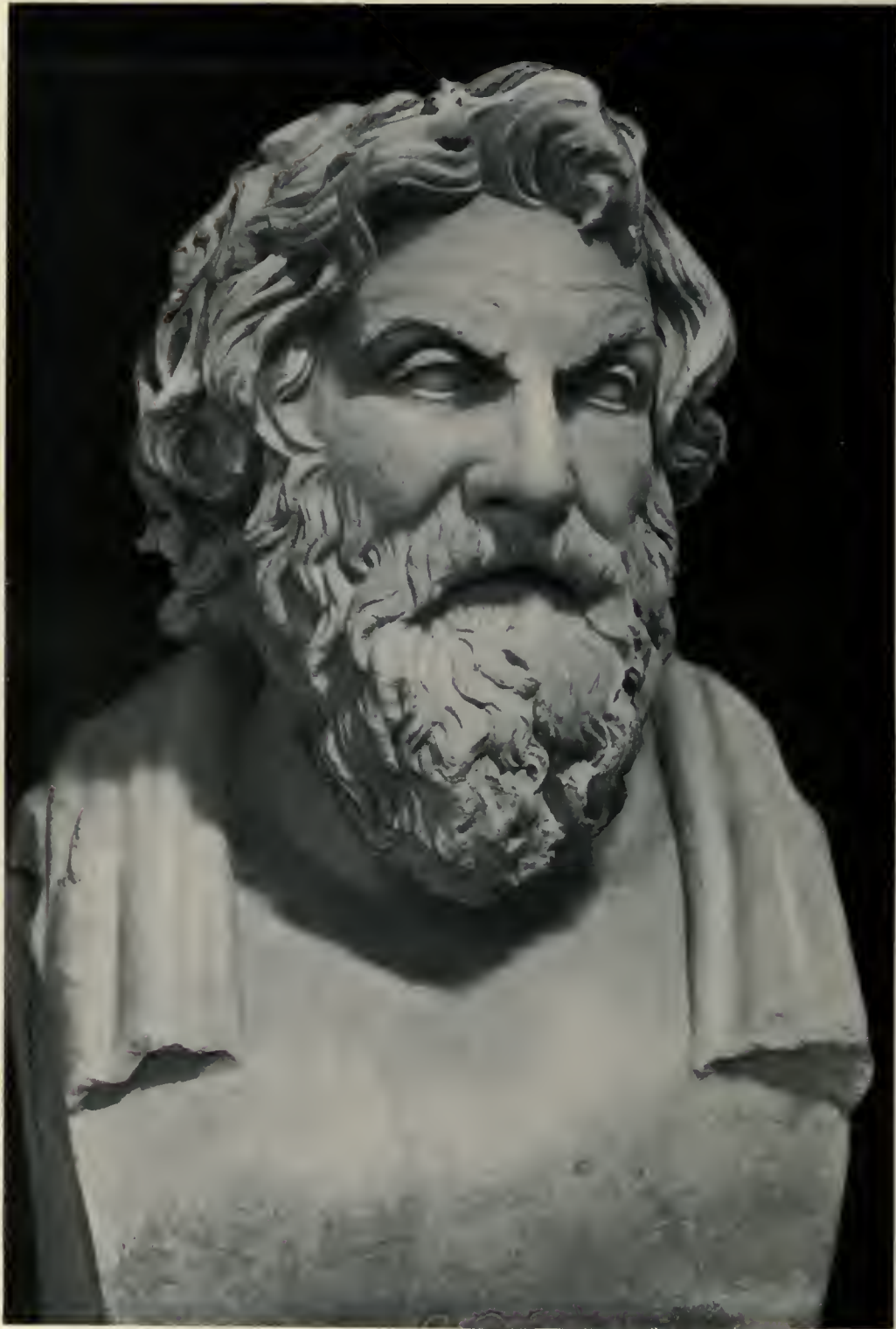




<sup>a</sup>  
Büste eines unbekannten Griechen  
Rom, Konservatorenpalast



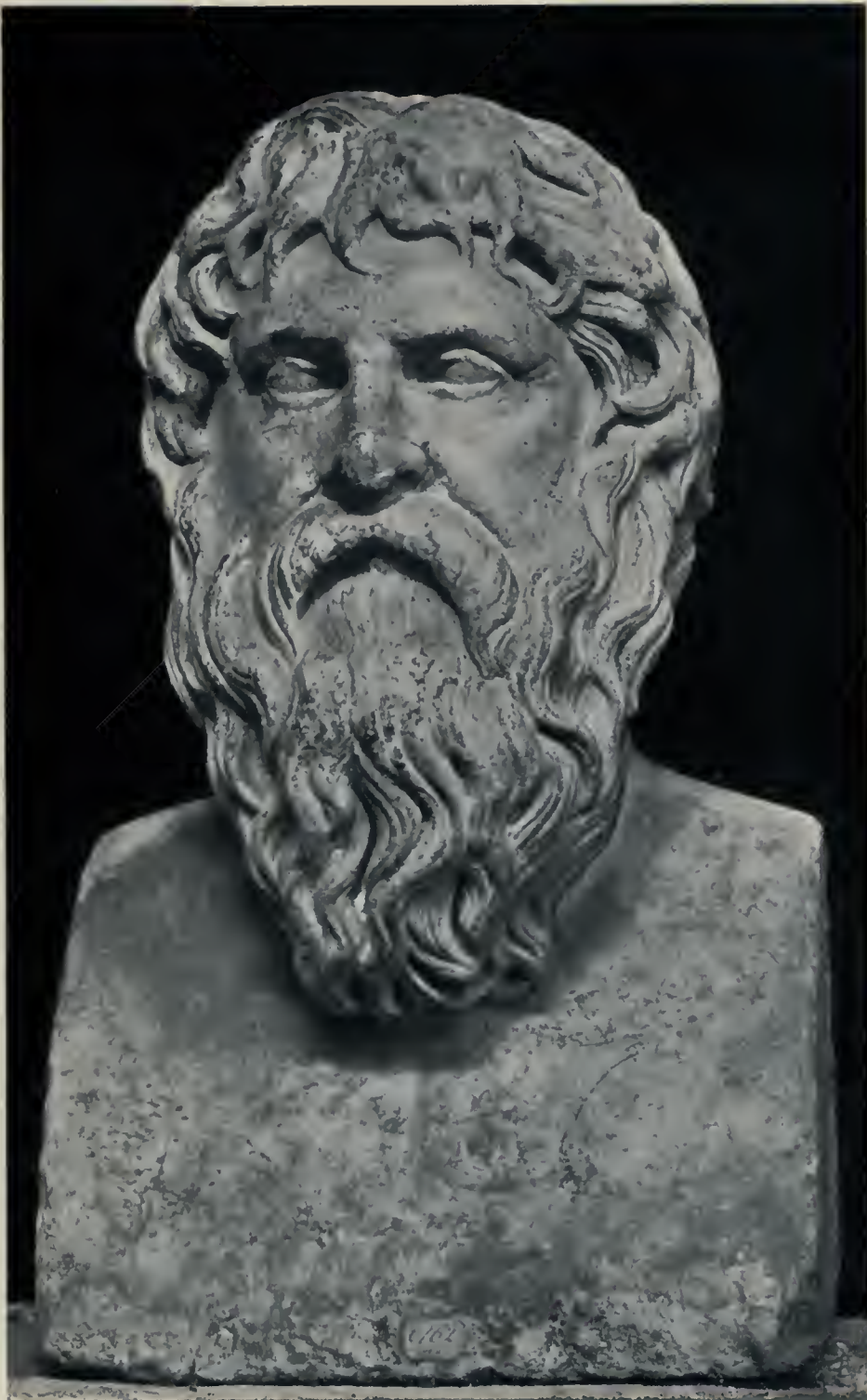
<sup>b</sup>  
Herme eines unbekannten Griechen  
Rom, Kapitolisches Museum



Herme des Antisthenes. Rom, Vatikan

Phot. Alinari





Phot. Brogi

Hermes eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Faraglia

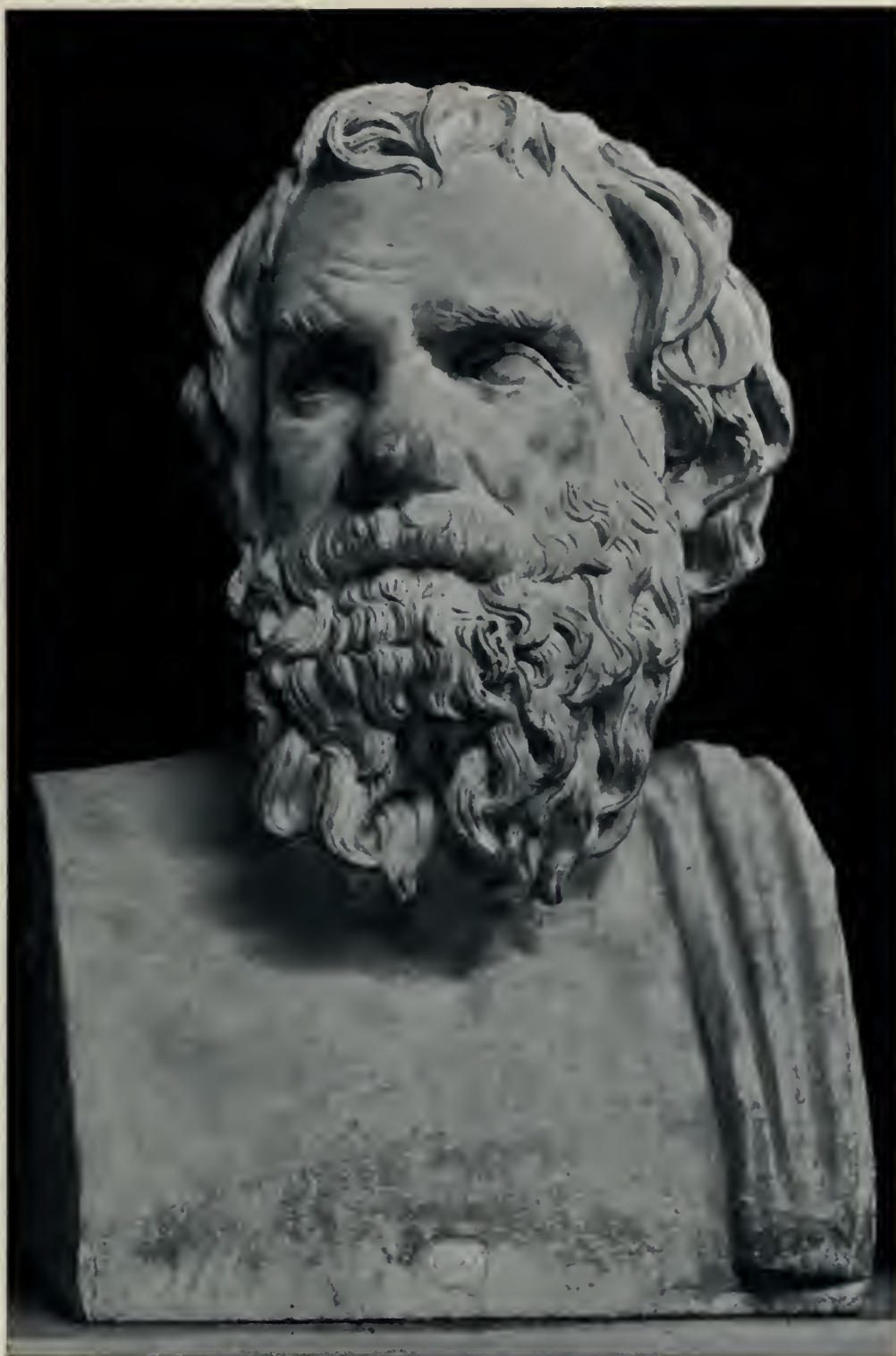
<sup>a</sup>  
Hermes des Antisthenes. Rom, Vatikan



Phot. Faraglia

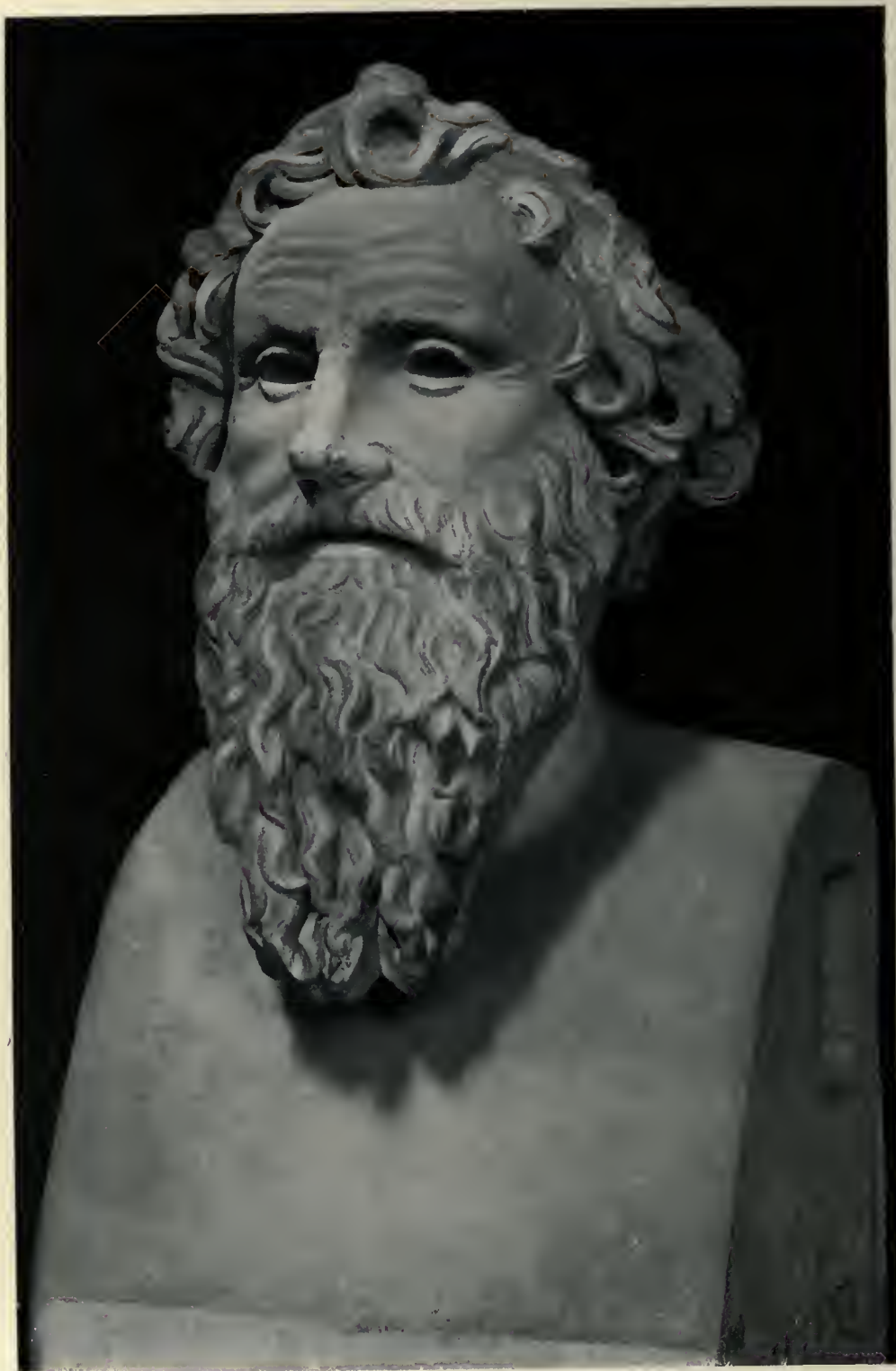
<sup>b</sup>  
Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan





Phot. Alinari

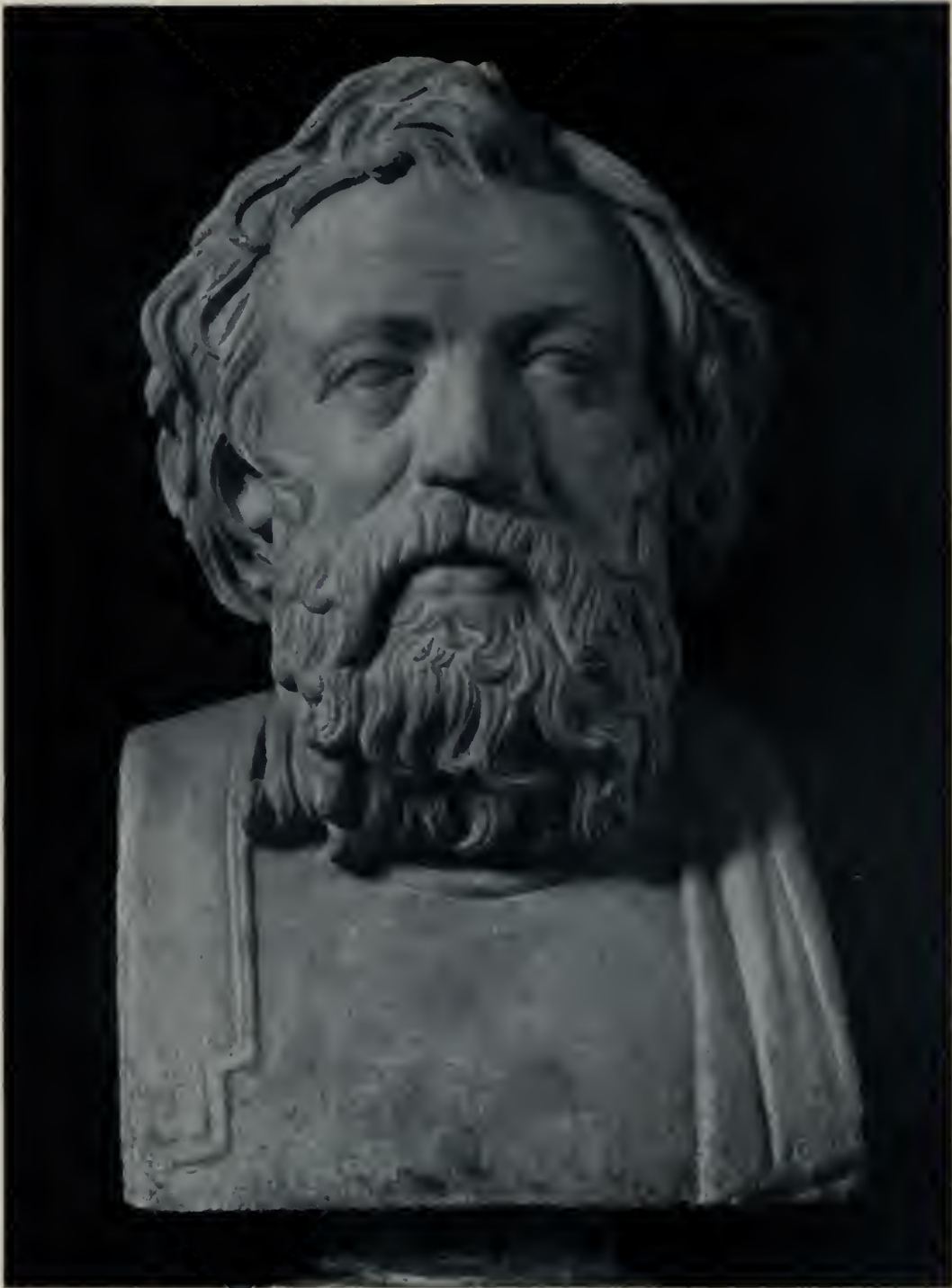
Hermes eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

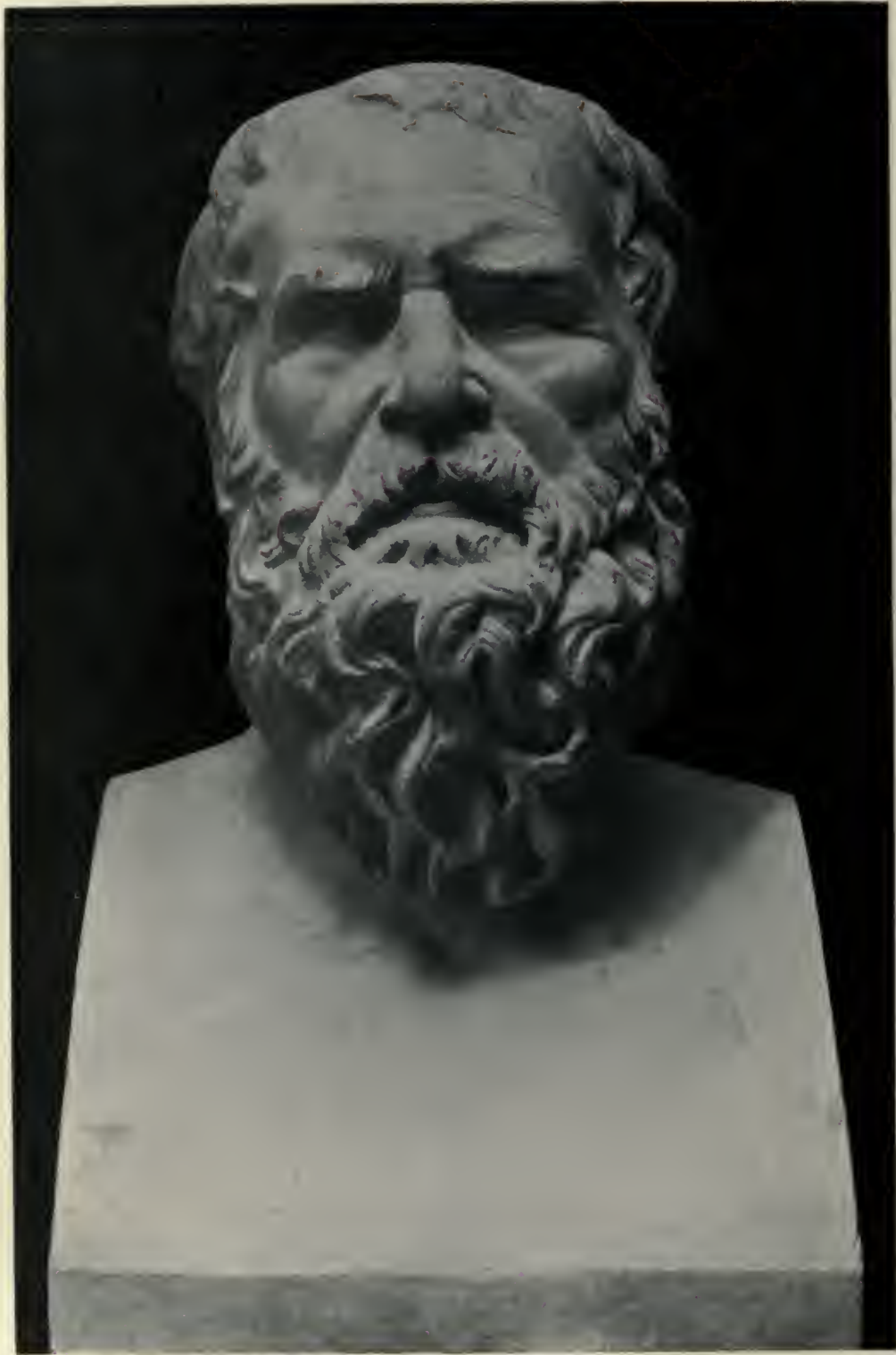
Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani





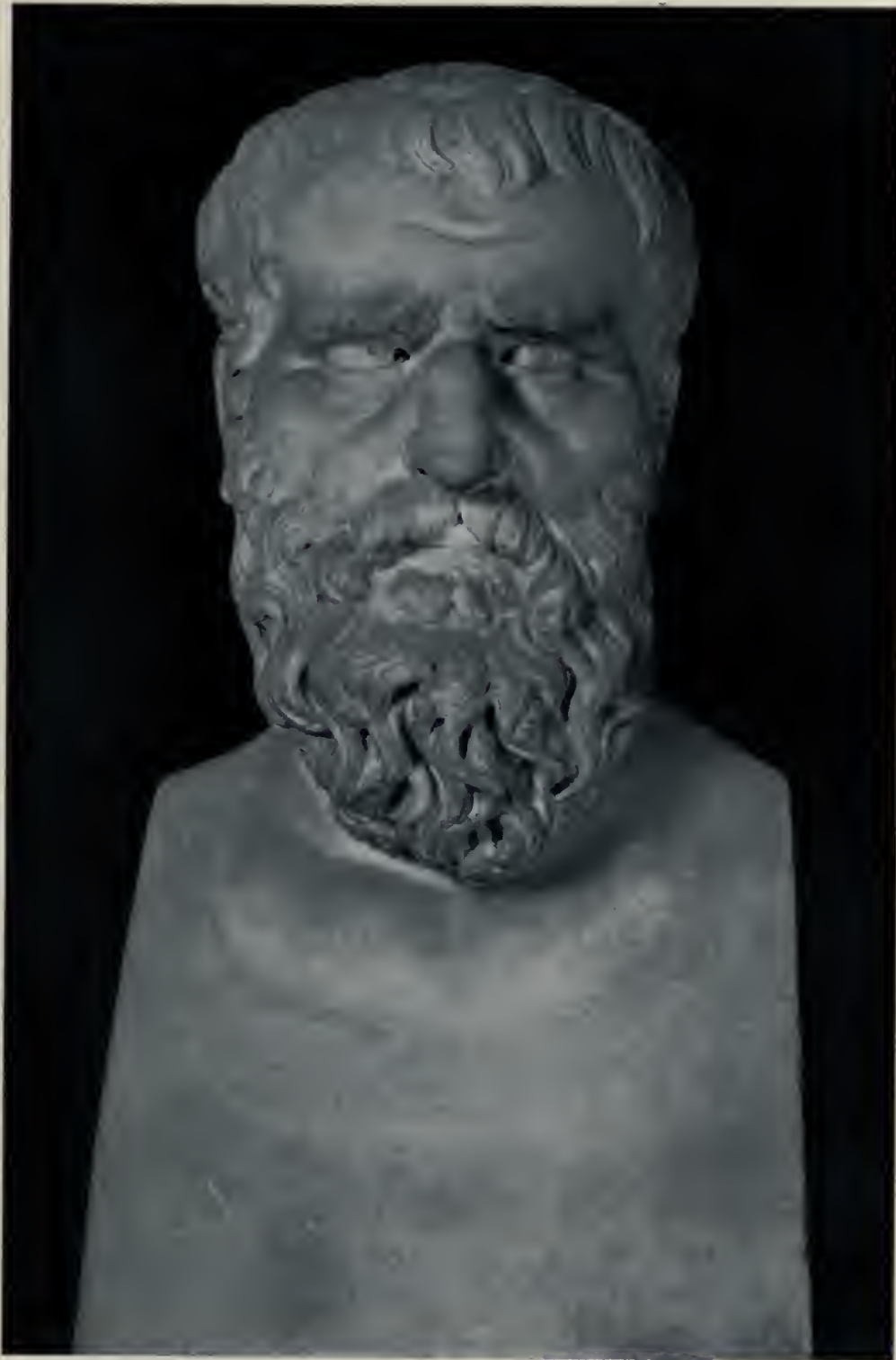
Hermes eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum





Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Brogi



Bronzekopf eines Afrikaners. London, Britisches Museum





Phot. W. A. Mansell & Co.

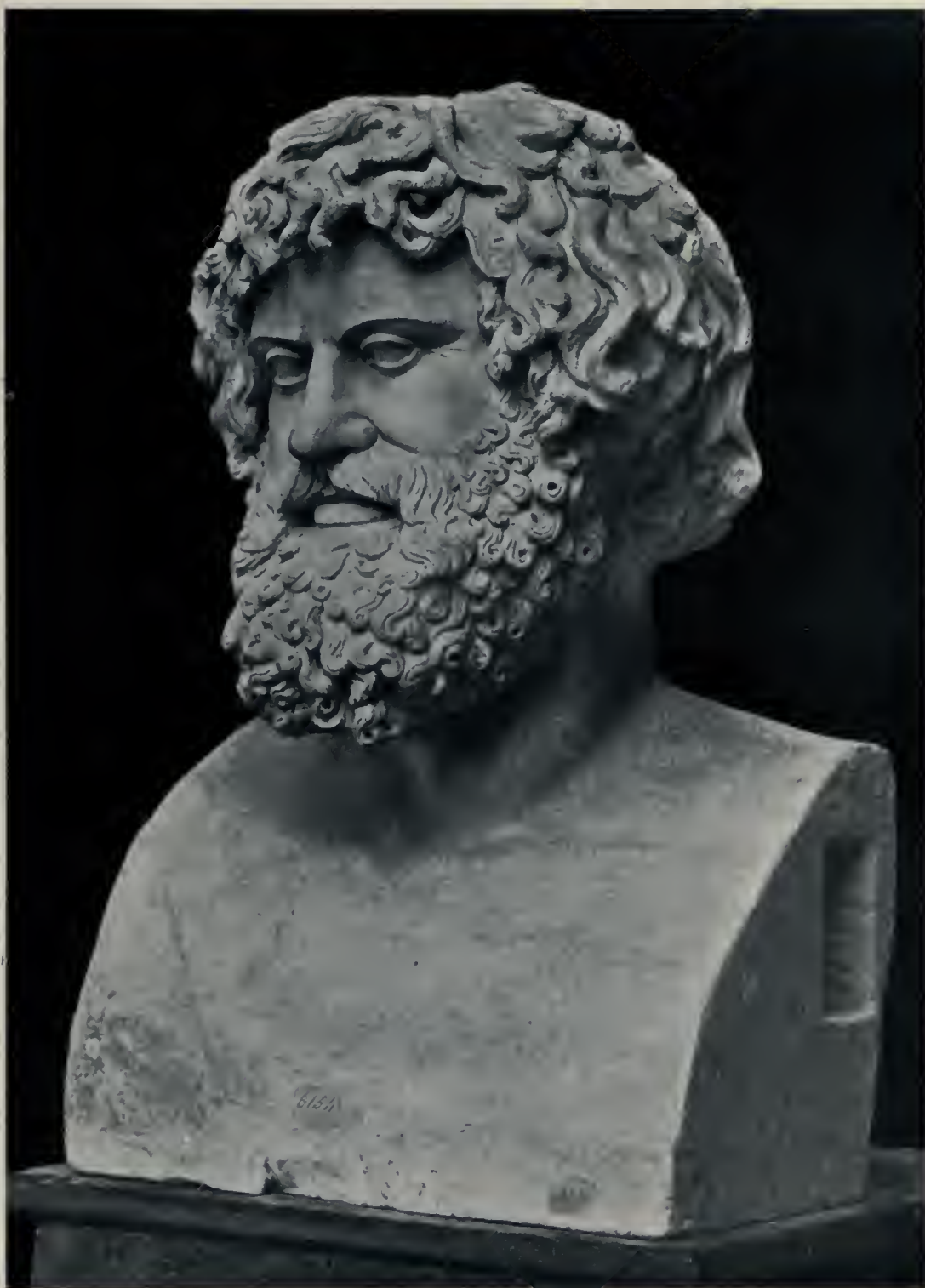
Kolossalstatue des Mausolos. London, Britisches Museum



Kopf des Mausolos. London, Britisches Museum

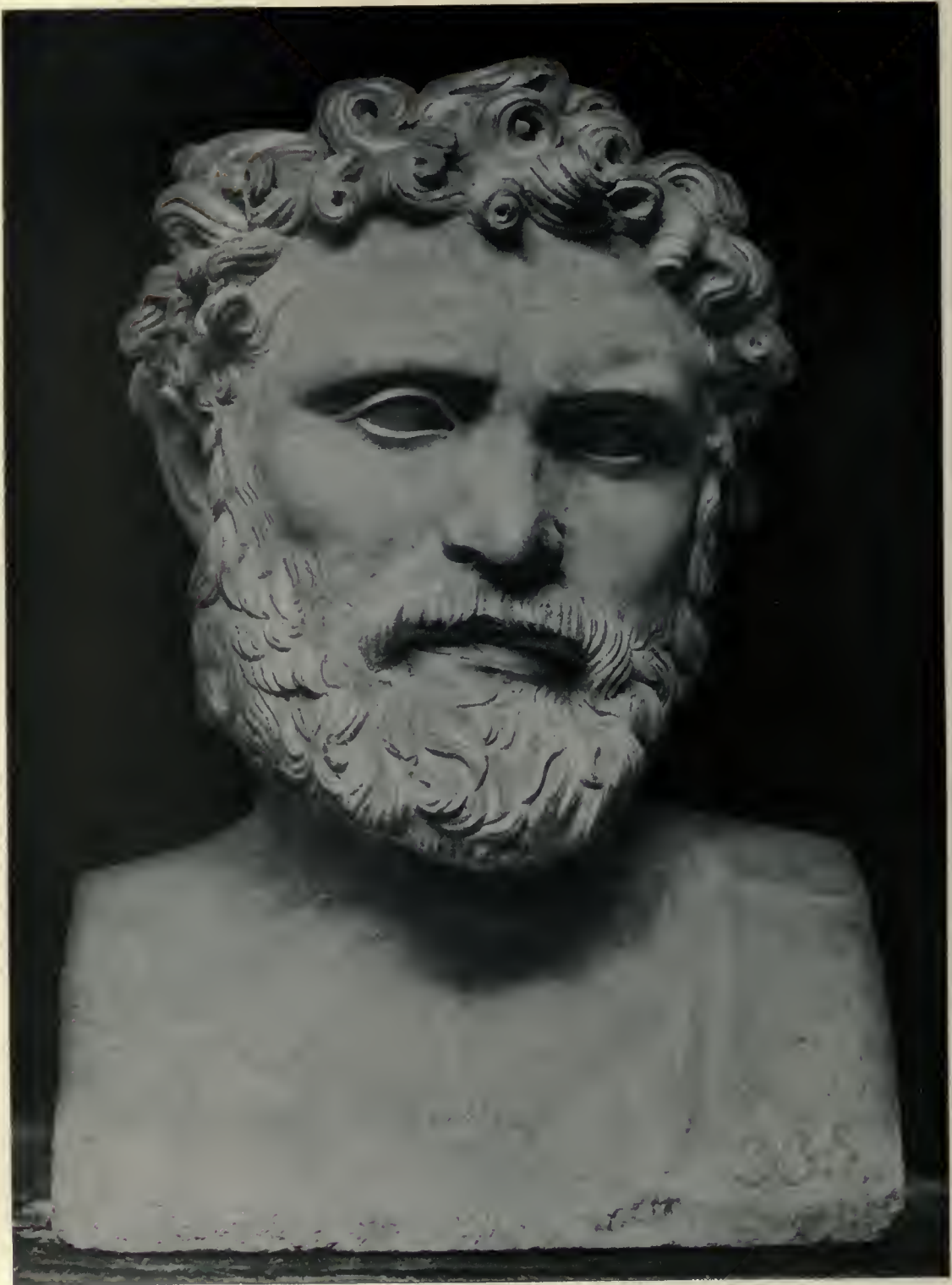
Phot. Giraudon





Hermes eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum





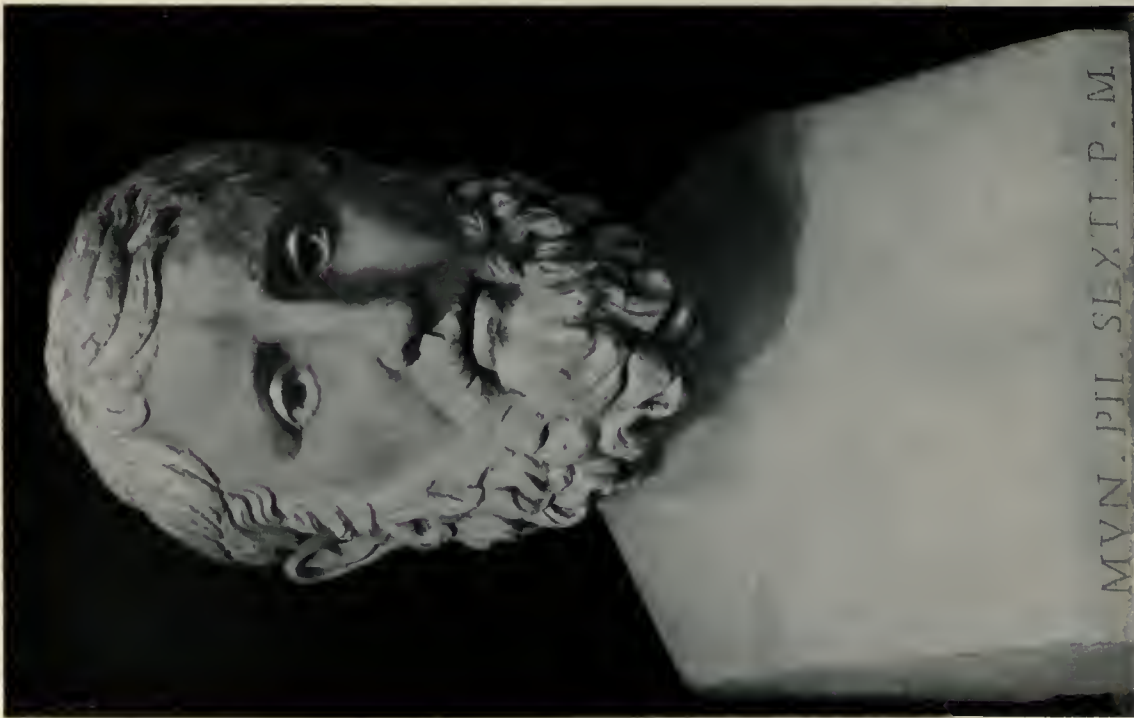
Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Hermes des Isokrates  
Rom, Villa Albani



Phot. Anderson

<sup>b</sup>  
Hermes eines unbekannten Griechen  
Rom, Kapitolisches Museum



<sup>a</sup>  
Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan  
Phot. Alinari



<sup>b</sup>  
Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien  
Phot. Alinari





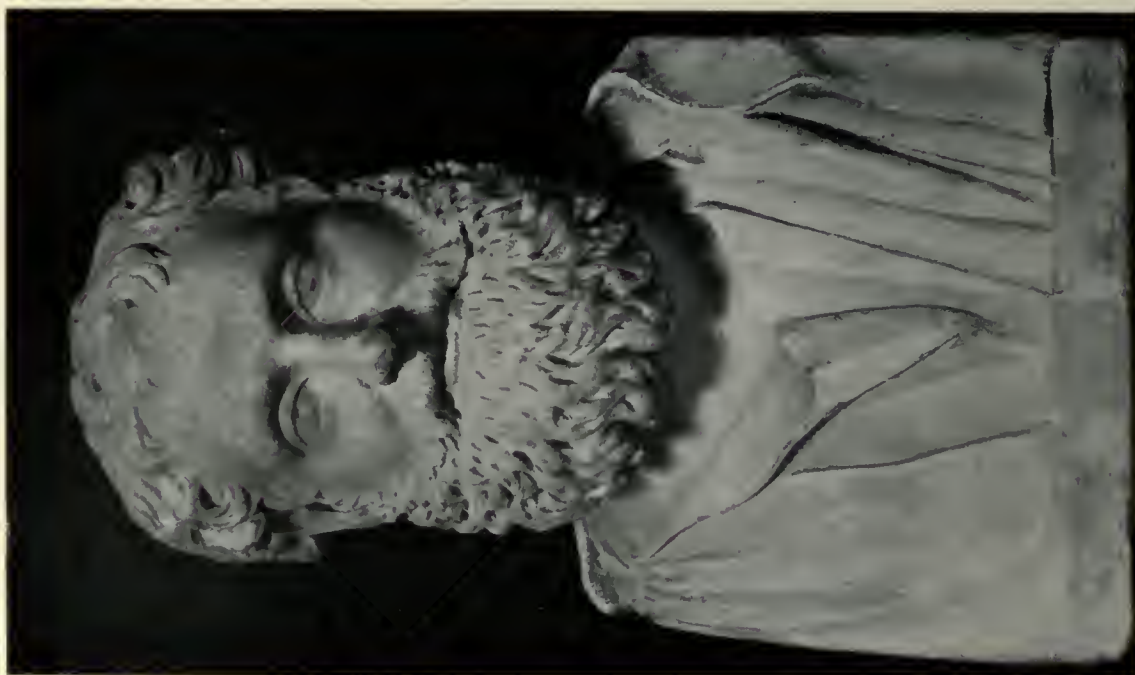
Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



<sup>a</sup>  
Hermes eines unbekannten Griechen  
Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Anderson



<sup>b</sup>  
Hermes eines unbekannten Griechen  
Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Alinari





<sup>a</sup>  
Hermes eines unbekannten Strategen. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



<sup>b</sup>  
Hermes eines unbekannten Strategen. Rom, Villa Albani

Phot. Alinari



Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Lateran





Grabmal des Aristonaios. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Kopf einer Athletenstatue. Dresden, Albertinum





<sup>a</sup>  
Kopf eines bärtigen Alten von einem Grabmal  
Rom, Sammlung Barracco



<sup>b</sup>  
Weiblicher Kopf von einem Grabmal  
Boston, Museum of fine Arts

Phot. Coolidge



Phot. Moscioni

Statue eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan





Phot. Alinari

Jünglingsstatue aus Eretria. Athen, Nationalmuseum



Statue des Sophokles. Rom, Lateran

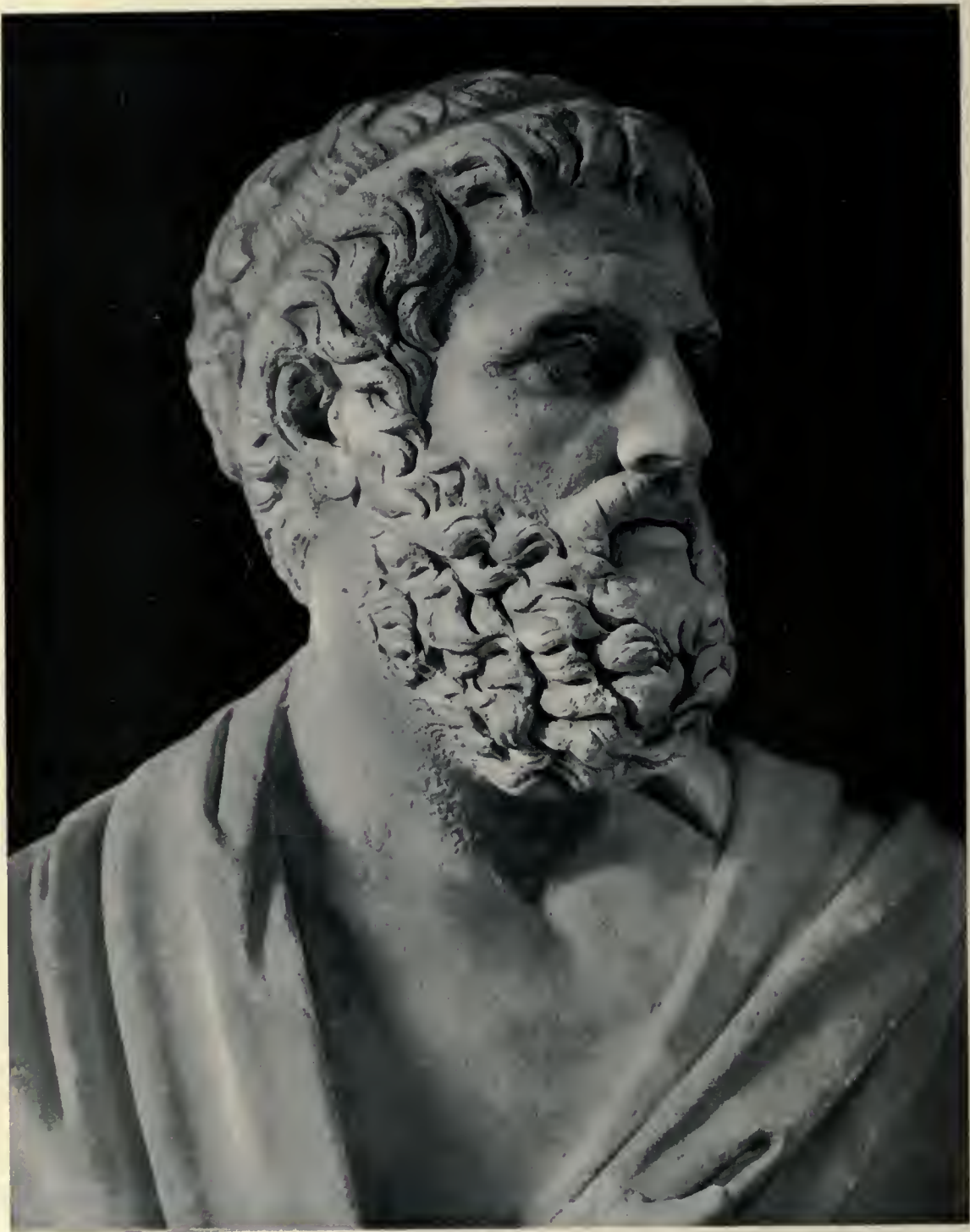
Phot. Alinari





Statue des Aischines. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Phot. Alinari

Kopf der Sophokles-Statue T. 52





Phot. Anderson

<sup>a</sup>  
Herme des Aischines. Rom, Vatikan



Phot. Brogi

<sup>b</sup>  
Kopf der Aischines-Statue T. 53

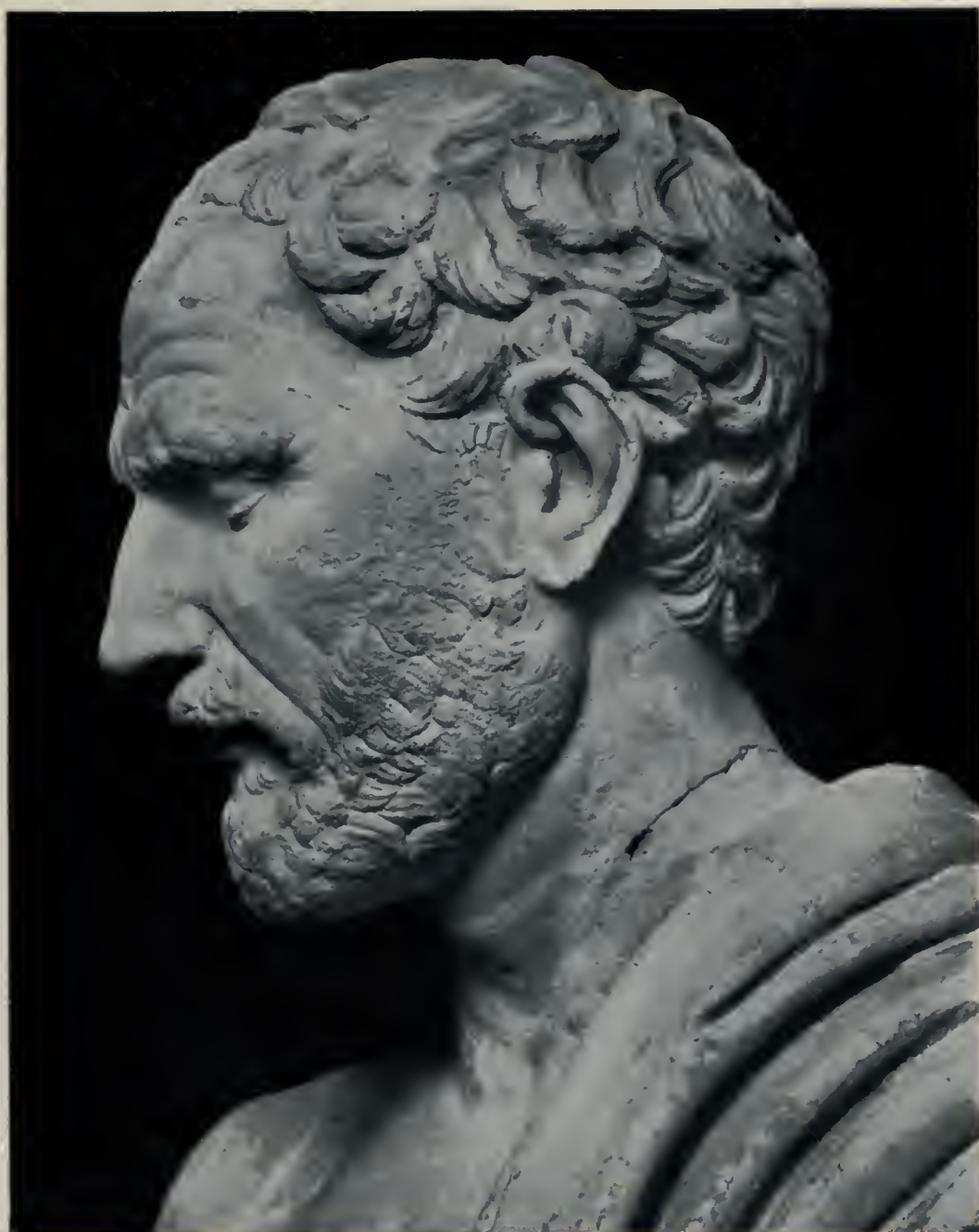


a                      Phot. Anderson  
Statue des Demosthenes. Rom, Vatikan



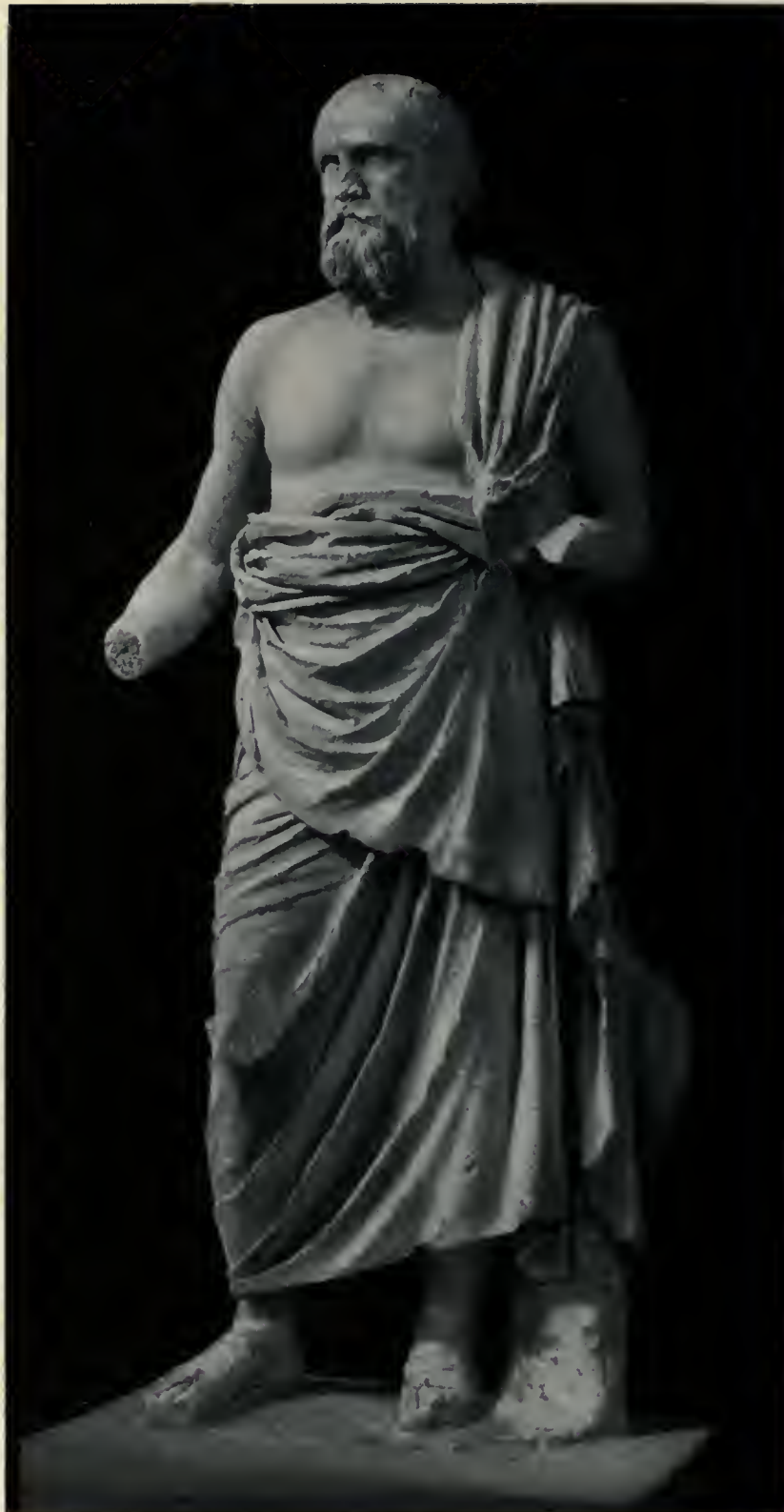
b  
Statue des Demosthenes (richtig ergänzt)





Kopf der Demosthenes-Statue T. 56

Phot. Anderson



Statue eines Philosophen. Delphi, Museum

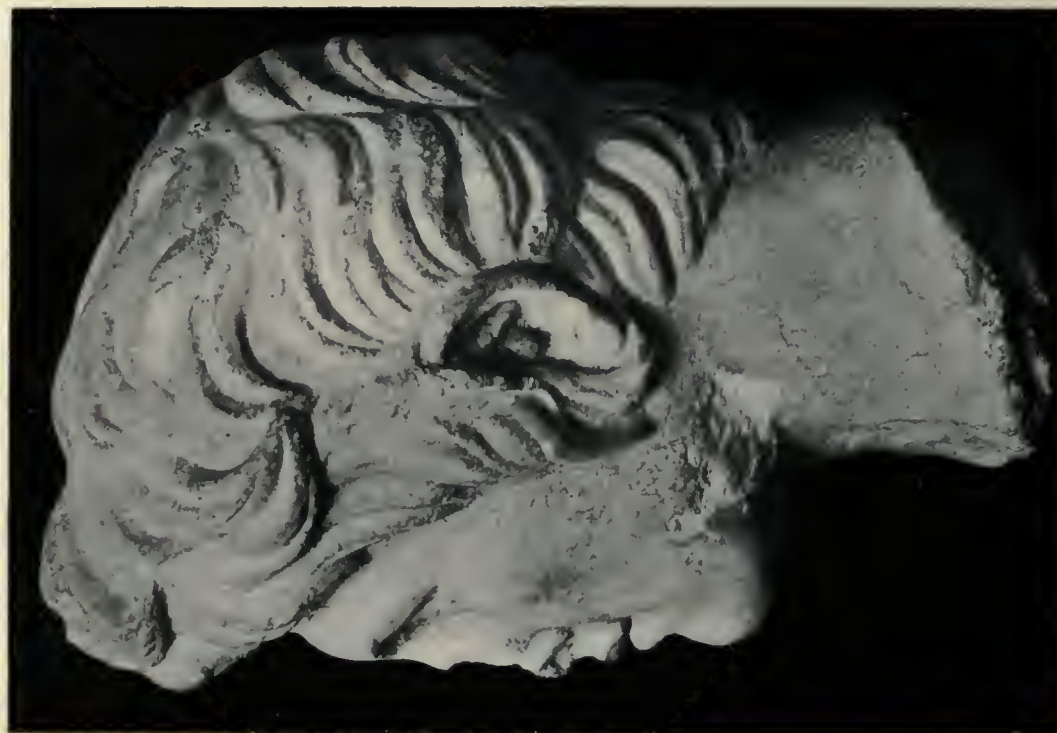
Phot. Alinari





Kopf Alexanders des Grossen aus Pergamon. Konstantinopel, Ottomanisches Museum

†Aus Altertümer von Pergamon

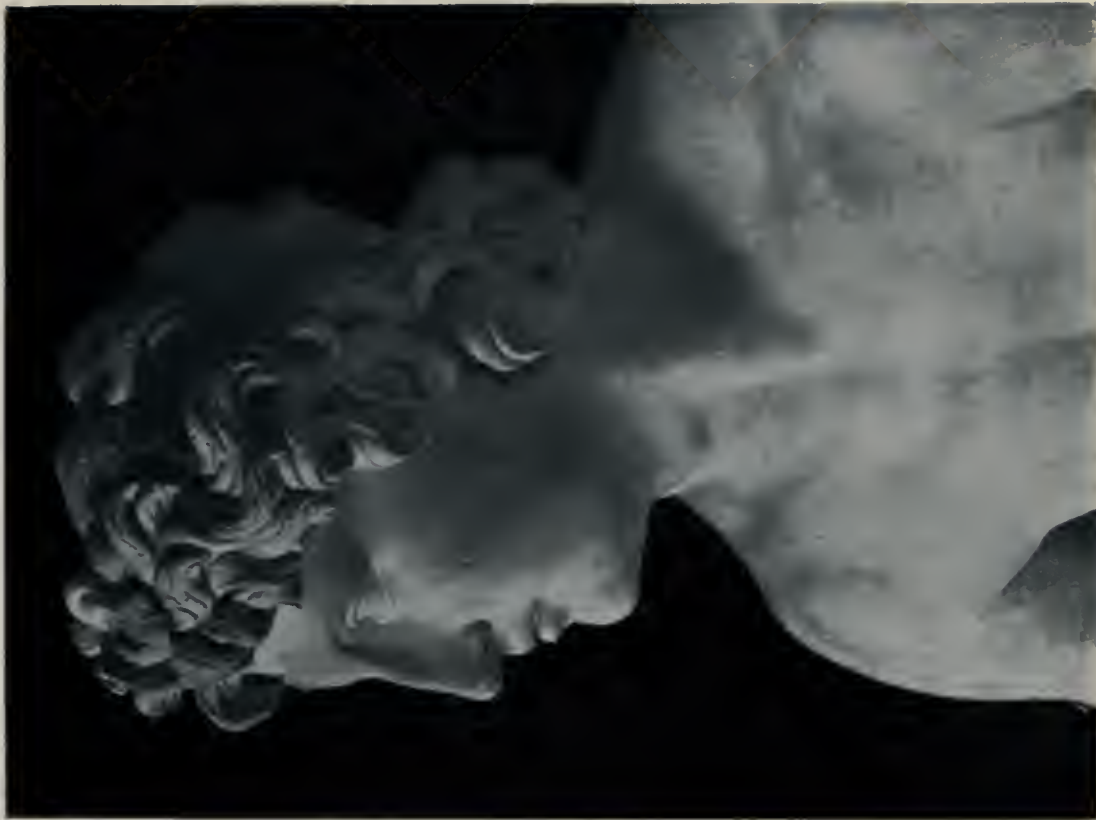


Kopf Alexanders des Grossen. Dresden, Albertinum





Statue Alexanders des Großen.<sup>a</sup> München, Glyptothek



Kopf der Alexander-Statue.<sup>b</sup> München, Glyptothek



<sup>a</sup>  
Kopf Alexanders des Grossen. Rom, Kapitolisches Museum  
Phot. Anderson



<sup>b</sup>  
Herme Alexanders des Grossen. Paris, Louvre



Alexander der Grosse. Athen, Akropolismuseum





Kopf der Alexander-Statue aus Magnesia. Konstantinopel, Ottomanisches Museum



Phot. Amari

<sup>a</sup>  
Unbekannte Griechin. Florenz, Uffizien



Phot. Brogi

<sup>b</sup>  
Bronzebüste einer unbekannten Griechin. Neapel, Nationalmuseum



Phot. d. Inst.



Phot. d. Inst.

Kopf einer unbekannten Griechin. Athen, Nationalmuseum





Phot. d. Inst.



Phot. d. Inst.

Kopf eines unbekannten Griechen. Athen, Nationalmuseum



Seleukos I. Nikator. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi





Herme des Philetairos von Pergamon. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



<sup>a</sup> Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



<sup>b</sup> Pyrrhus von Epirus. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



Phot. Brogi

<sup>a</sup>  
Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

<sup>b</sup>  
Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum





<sup>a</sup> Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi

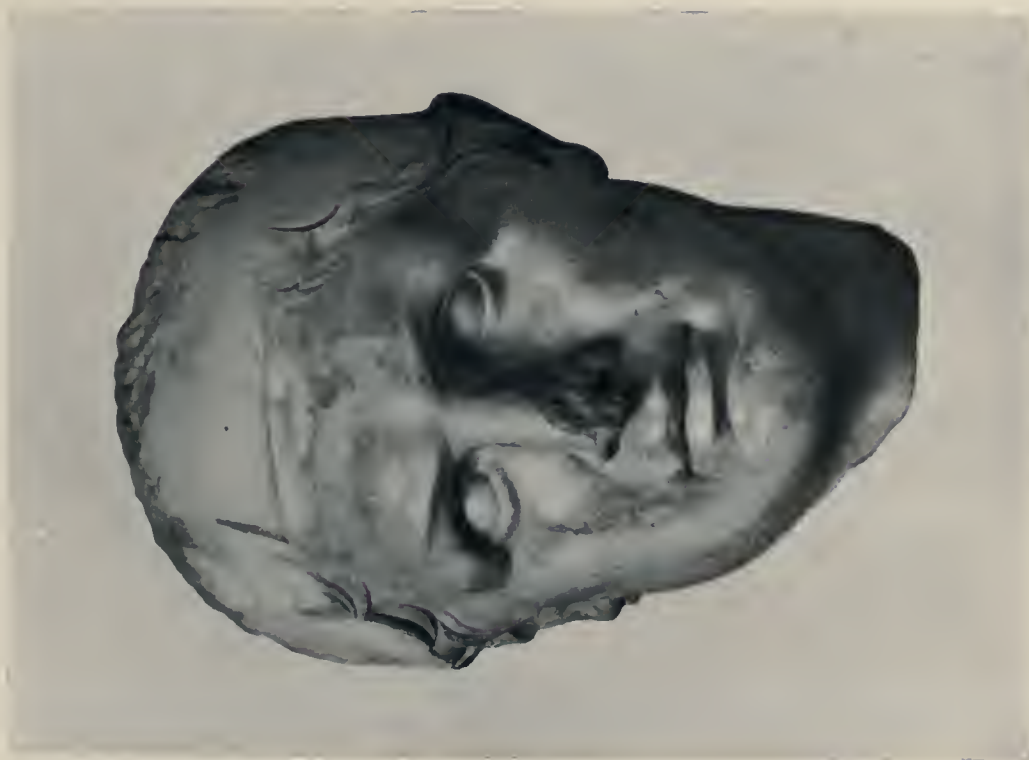


<sup>b</sup> Hellenistischer Krieger. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Aus: Altertümer von Pergamon



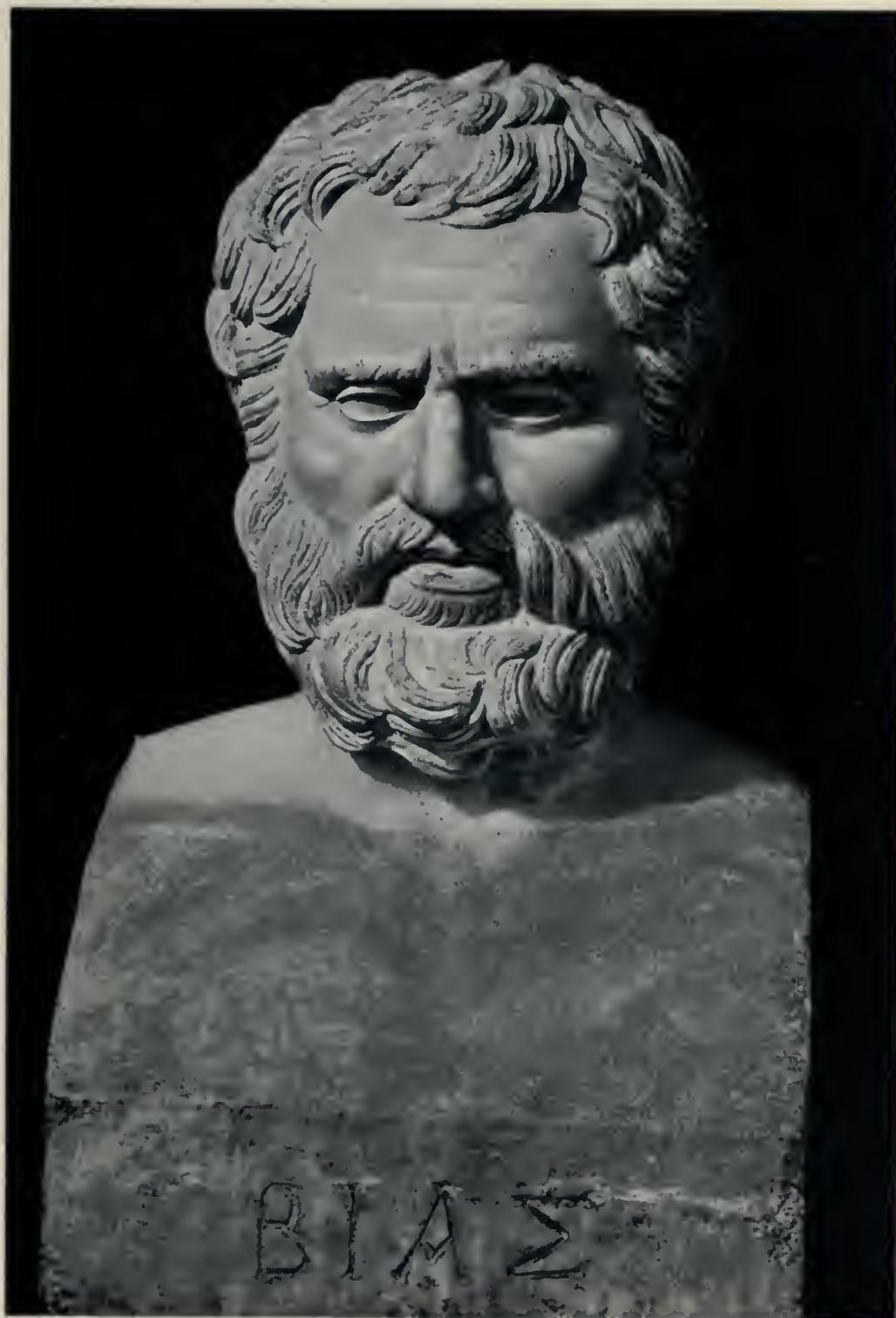
Aus: Altertümer von Pergamon

Hellenistischer Herrscher. Berlin, Kgl. Museen



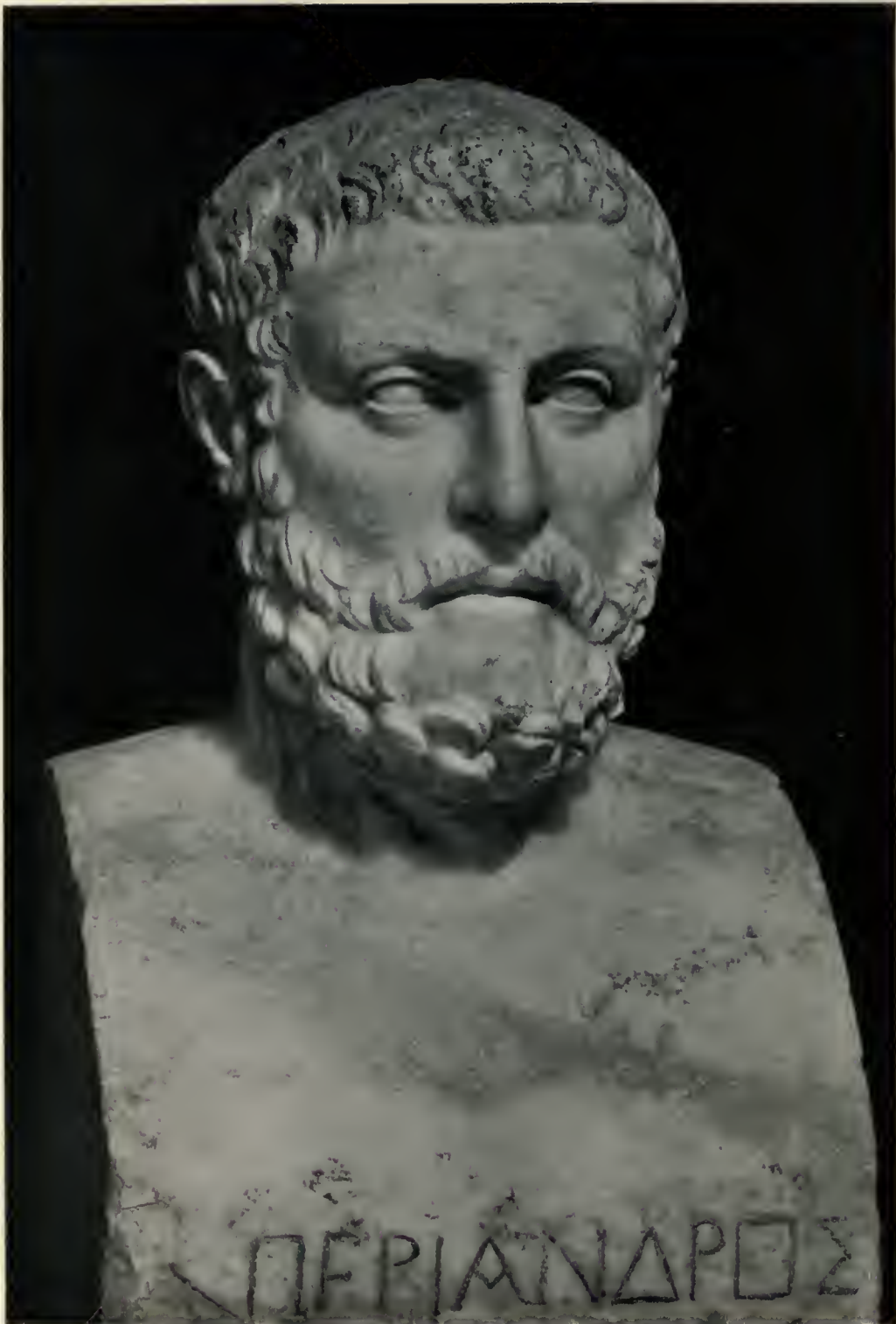


Unbekannter Grieche. Wien, Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand



Hermes des Bias. Rom, Vatikan

Phot. Alinari



Herme des Periandros. Rom, Vatikan

Phot. Alinari



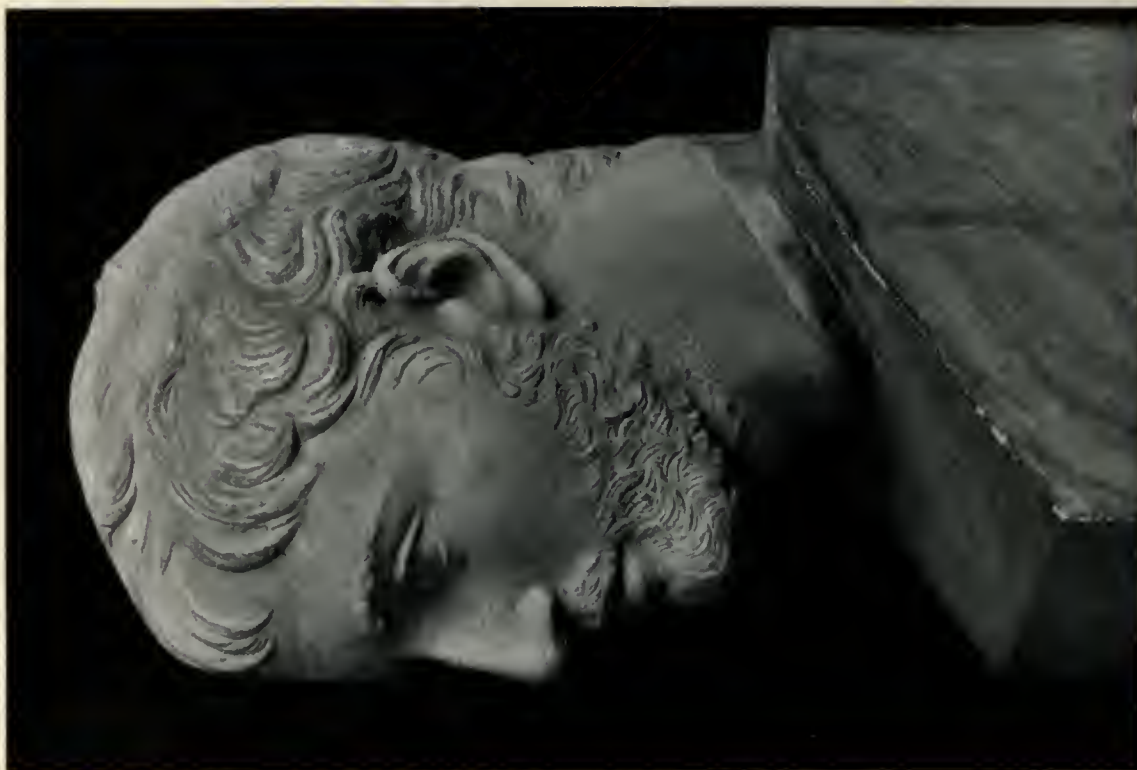


Unbekannter Faustkämpfer. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Phot. Alinari



Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Delphi, Museum



Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari





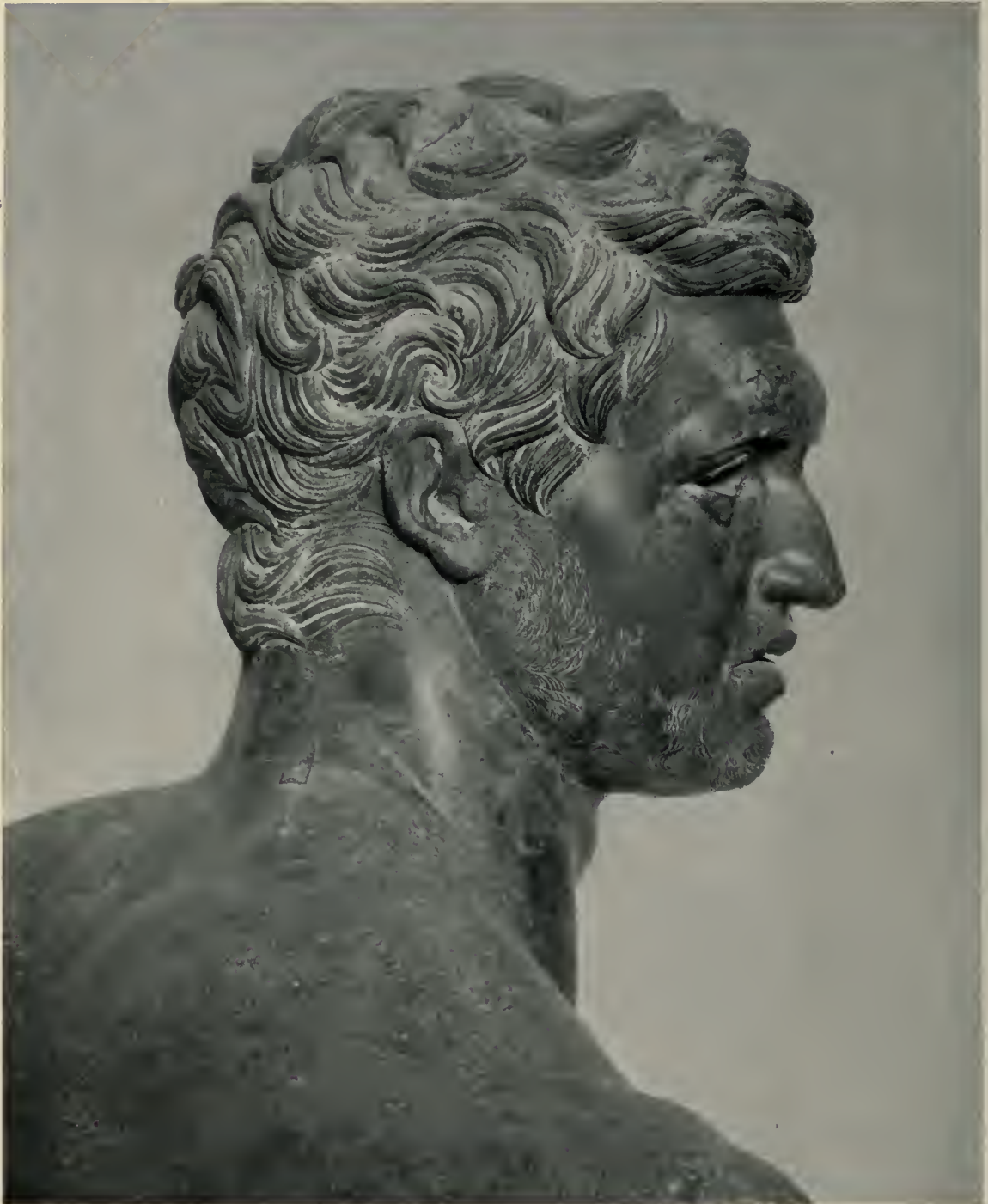
Phot. Anderson

Hellenistischer Herrscher. Rom, Nationalmuseum



Kopf der Statue T. 82

Phot. Anderson



Kopf der Statue T. 82

Phot. Anderson





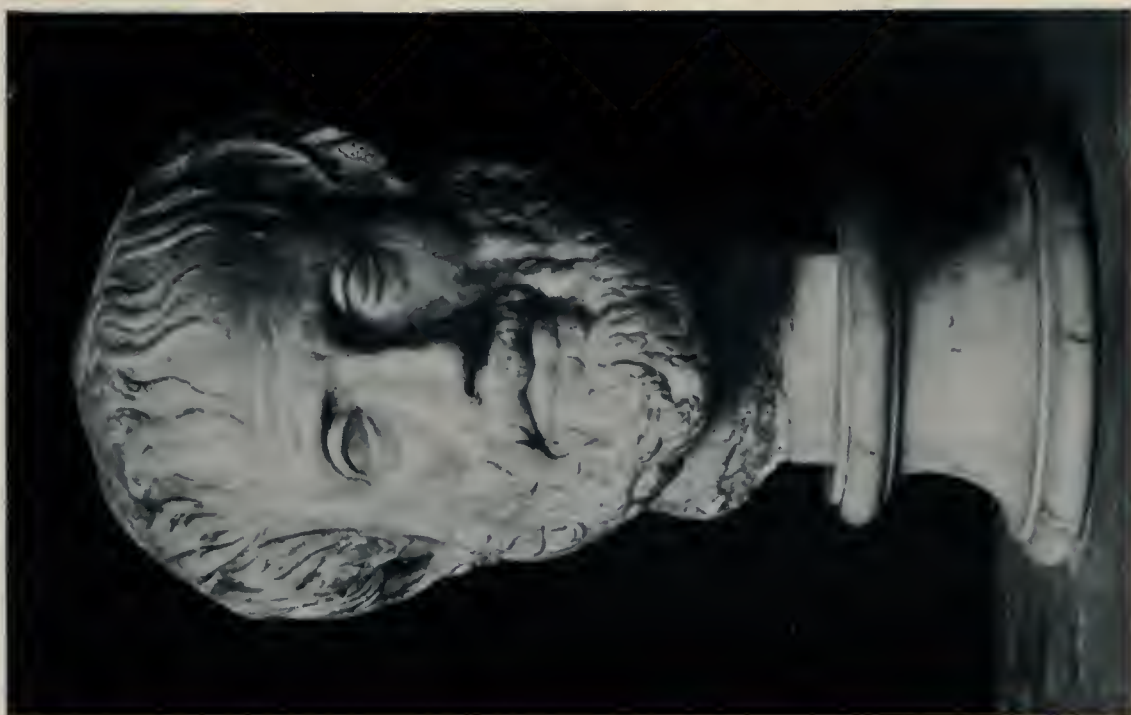
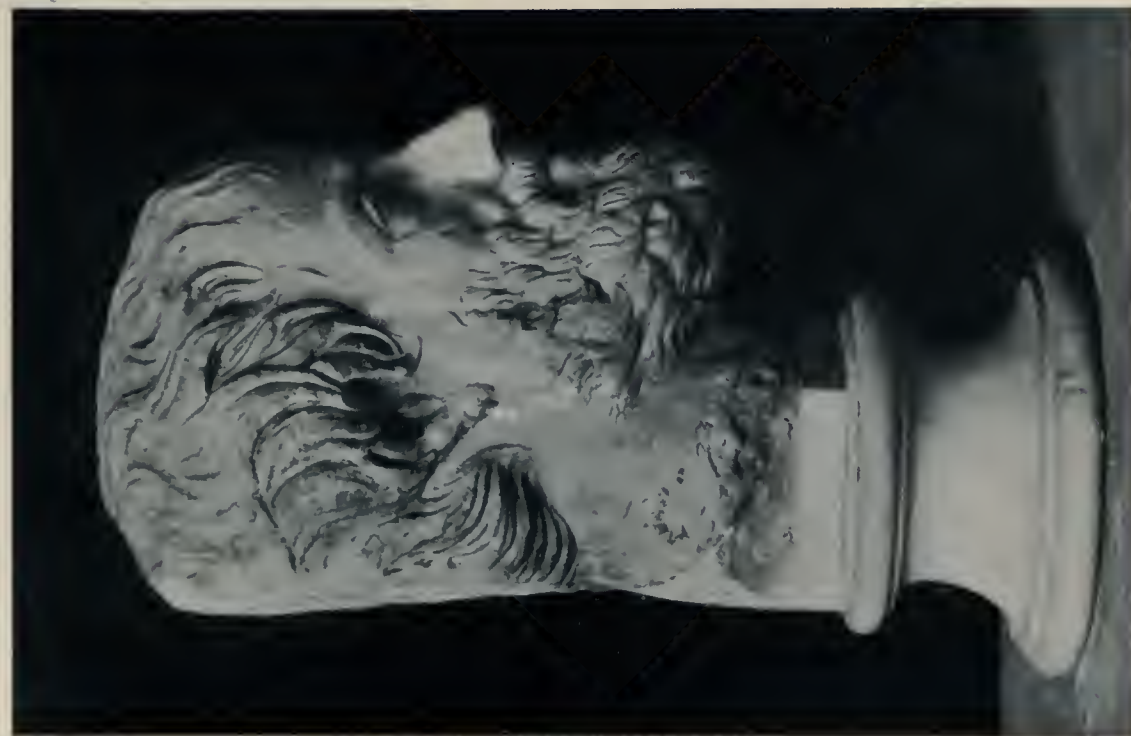
Unbekannter Faustkämpfer. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari



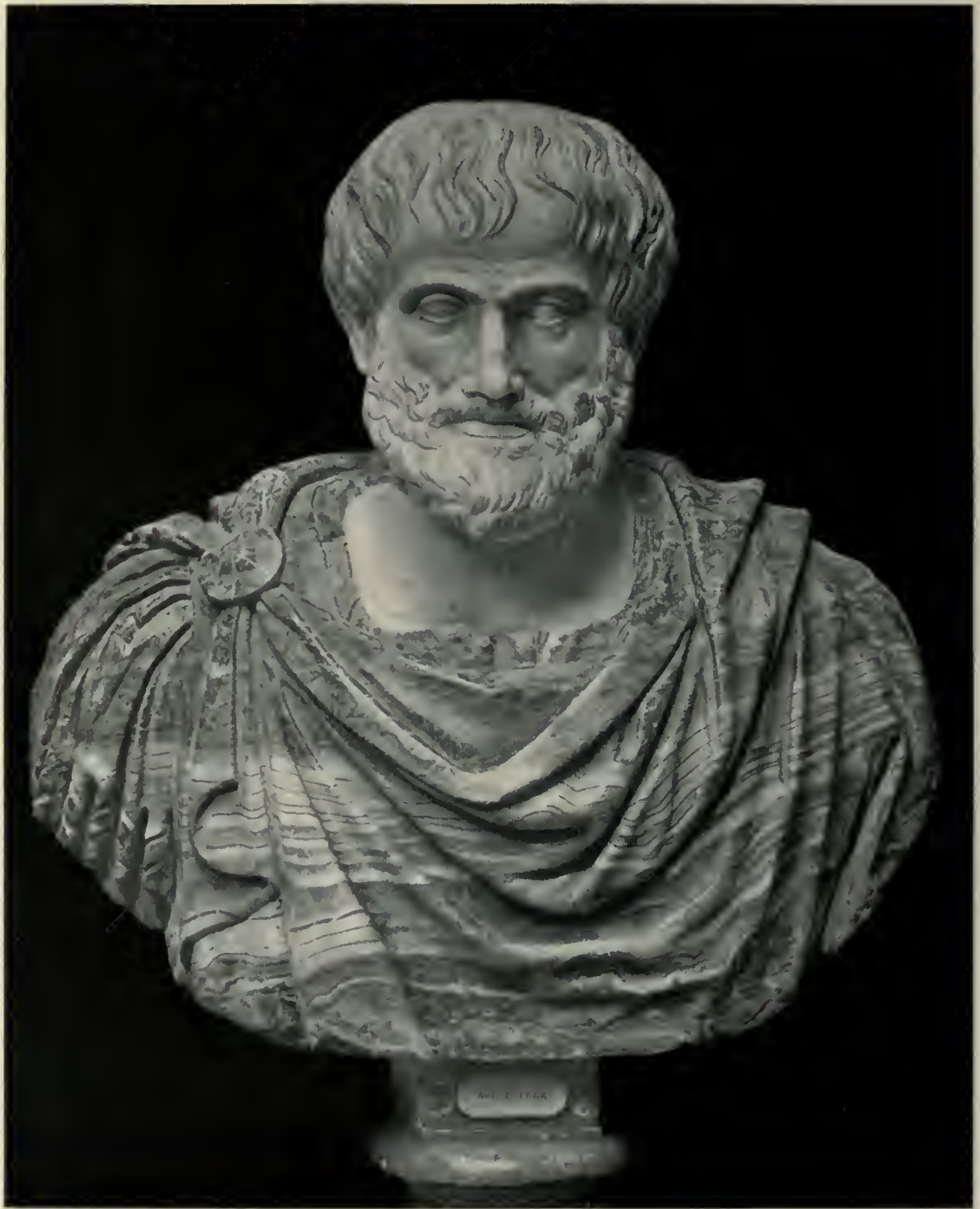
Kopf der Statue T. 85

Phot. Anderson



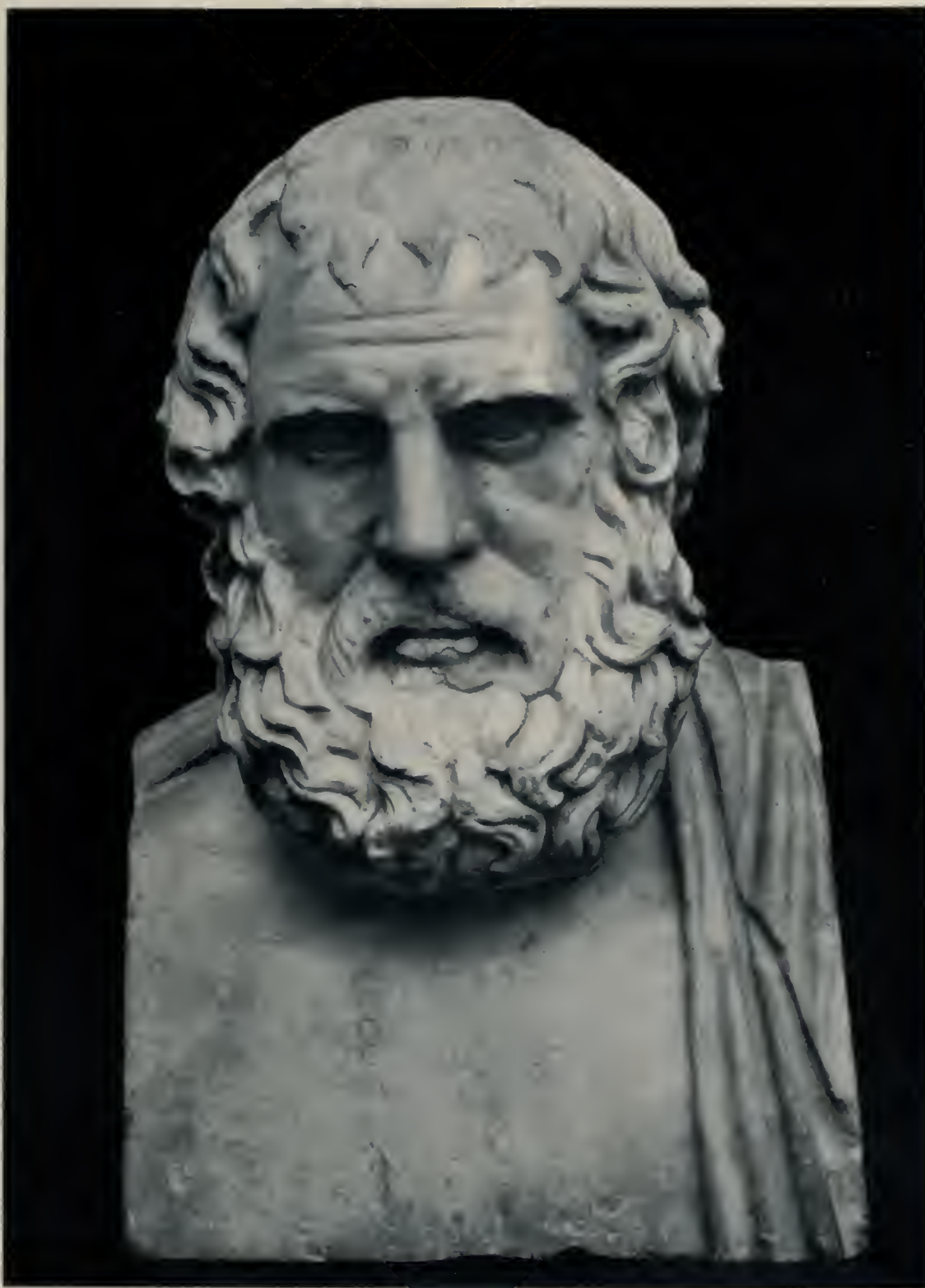
Aristoteles. Wien, Kunsthistorisches Museum



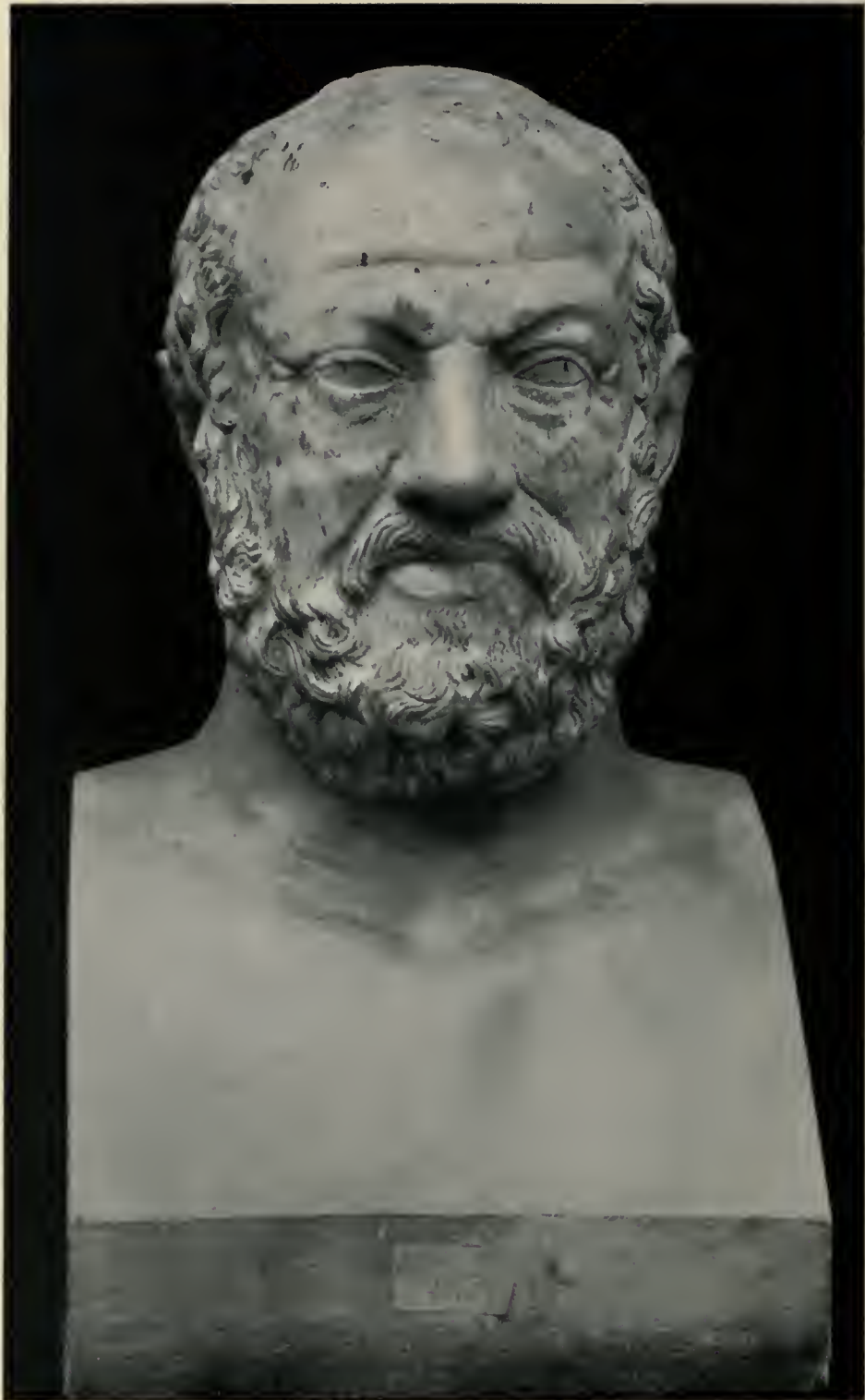


Aristoteles. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Herme des Euripides. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Herme eines unbekannten Griechen. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg





<sup>a</sup>  
Hermes eines unbekannten Griechen  
Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Faraglia



<sup>b</sup>  
Hermes eines unbekannten Griechen  
Florenz, Uffizien

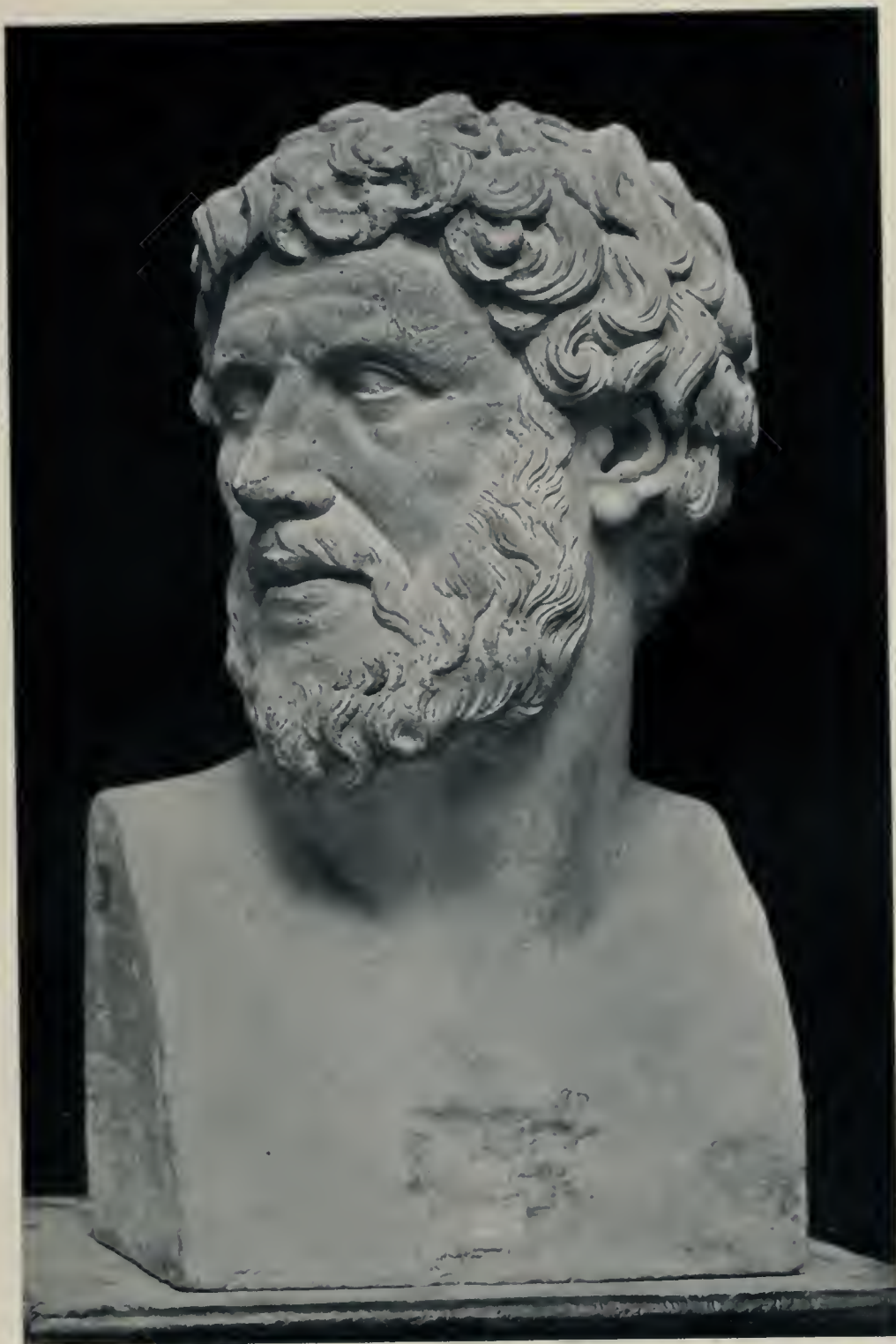
Phot. Alinari



<sup>a</sup> Phot. Brogi  
Hermes eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien



<sup>b</sup> Phot. Brogi  
Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Brogi

Hermes eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

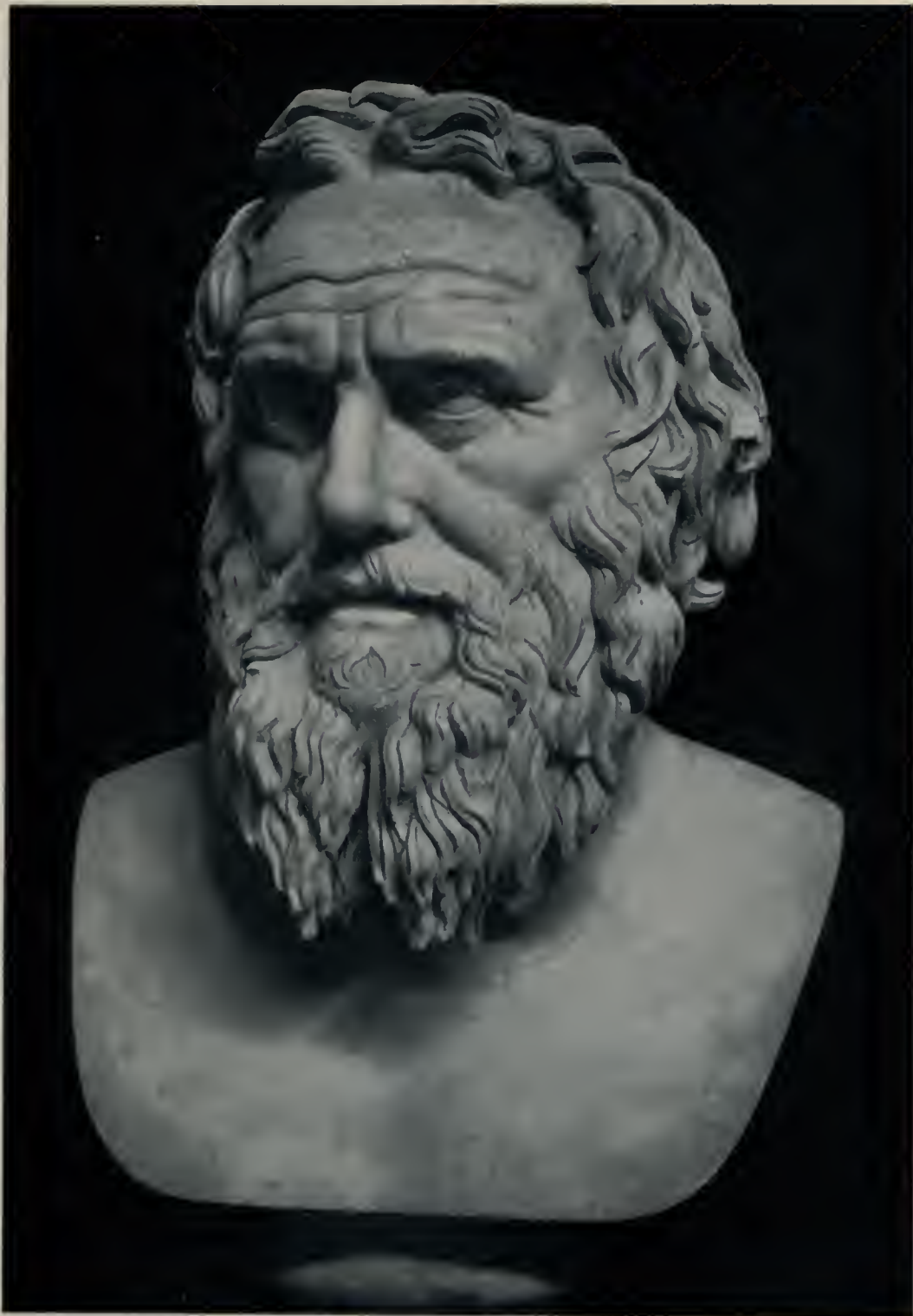




Phot. Brogi<sup>a</sup>  
Hermes eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari<sup>b</sup>  
Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum

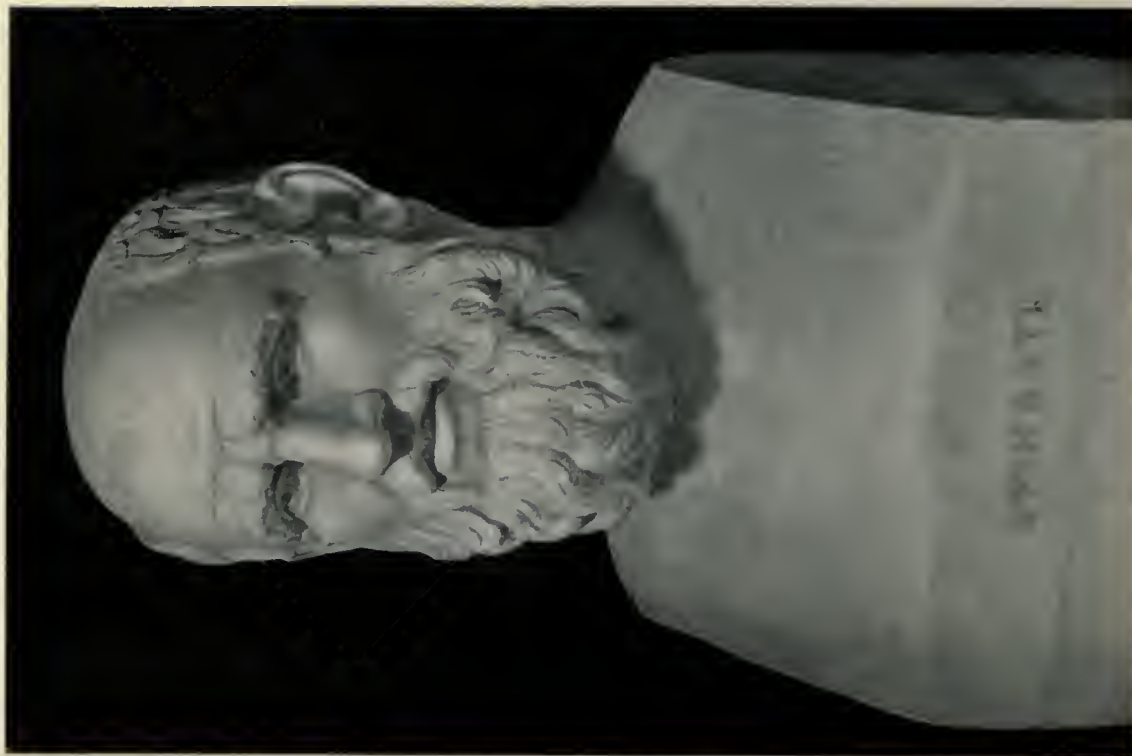


Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Sommer



<sup>a</sup> Phot. Alinari  
Hermes des Theophrast. Rom, Villa Albani



<sup>b</sup> Phot. Alinari  
Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani

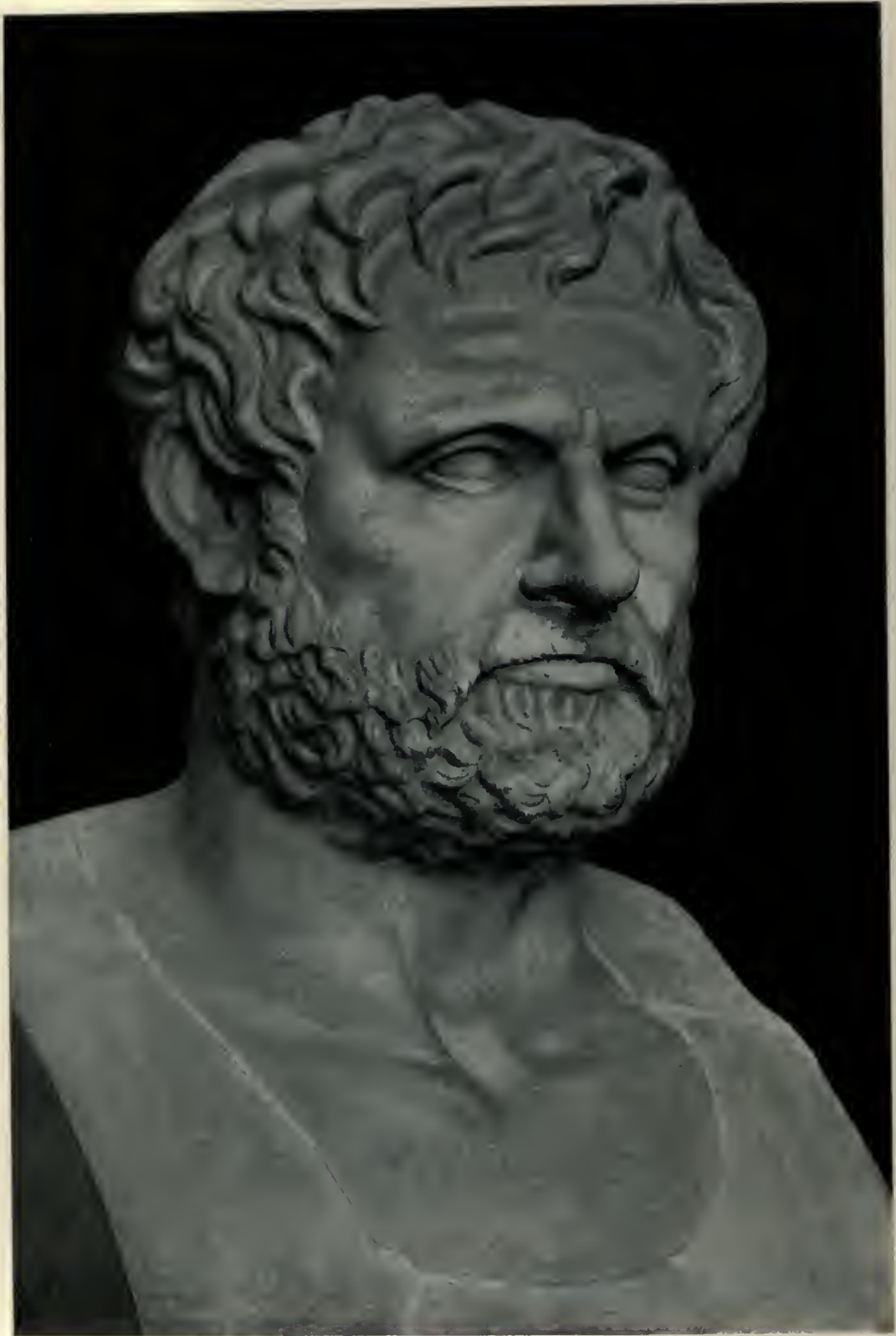




Sog. Sophokles. <sup>a</sup> London, Britisches Museum

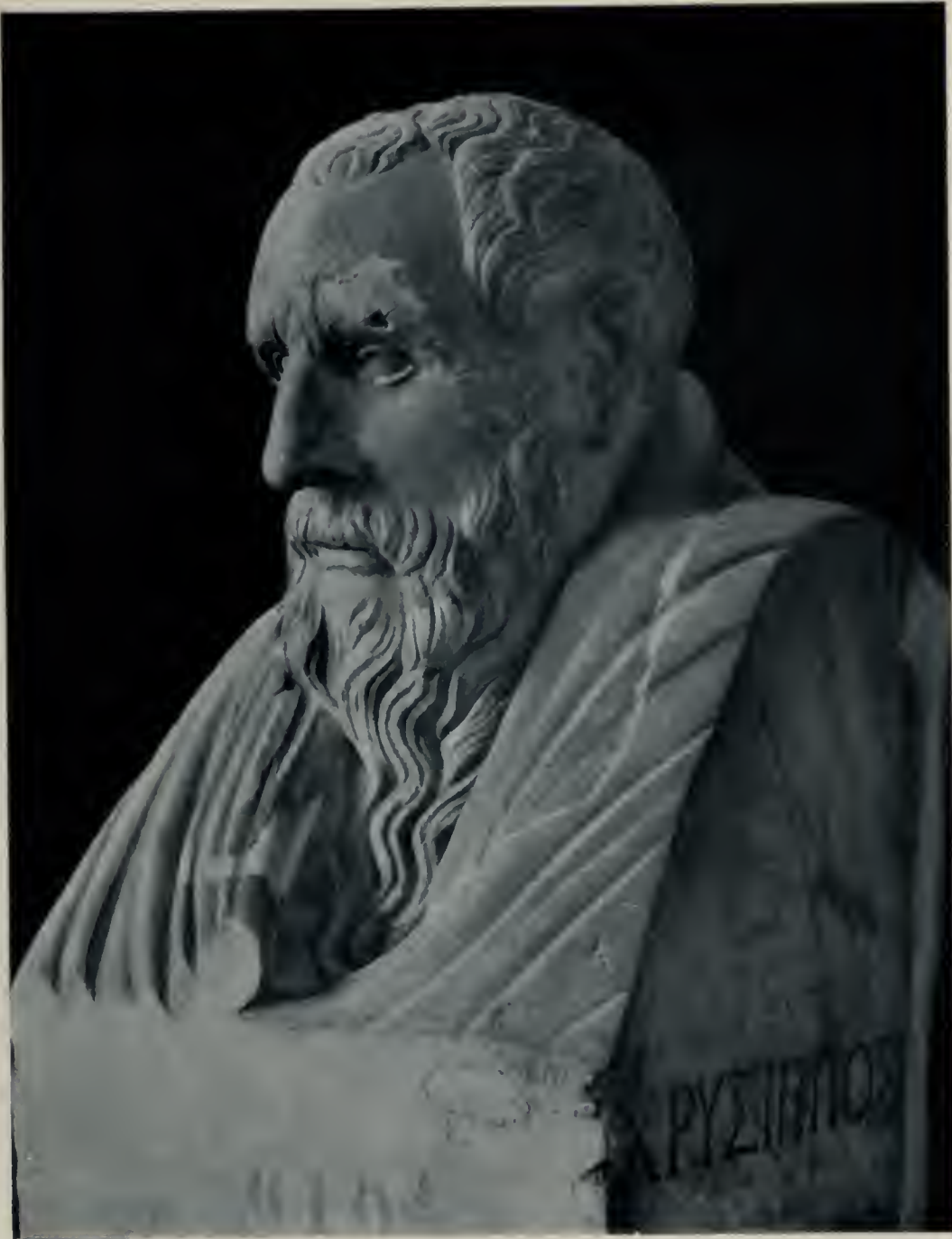


Herme eines unbekannten Griechen. <sup>b</sup> Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



Phot. Alinari

Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani



Hermes eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani

Phot. Alinari





Doppelherme des Epikur und Metrodor. Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Alinari



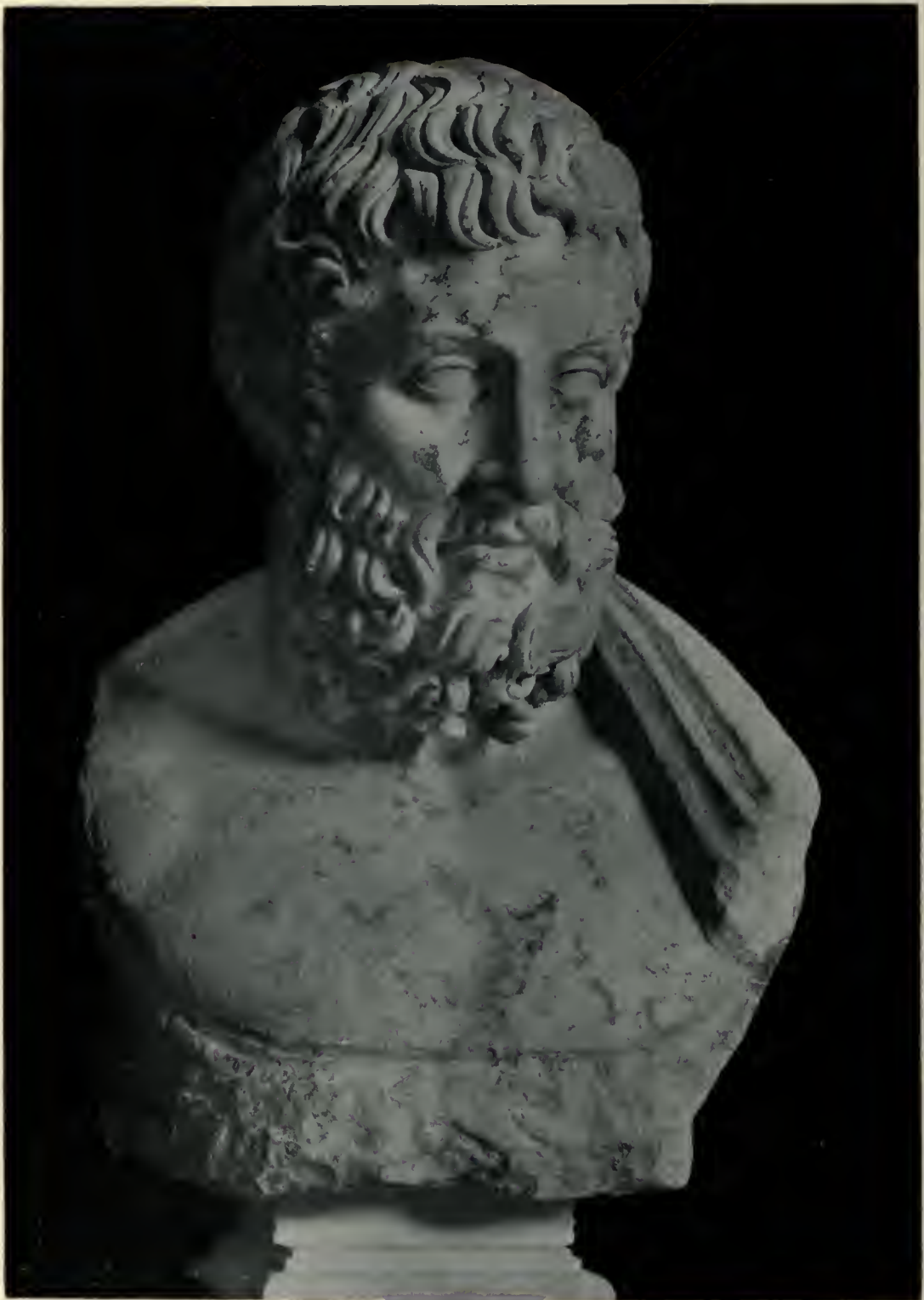
Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Herme des Epikur. Rom, Vatikan



Phot. Alinari

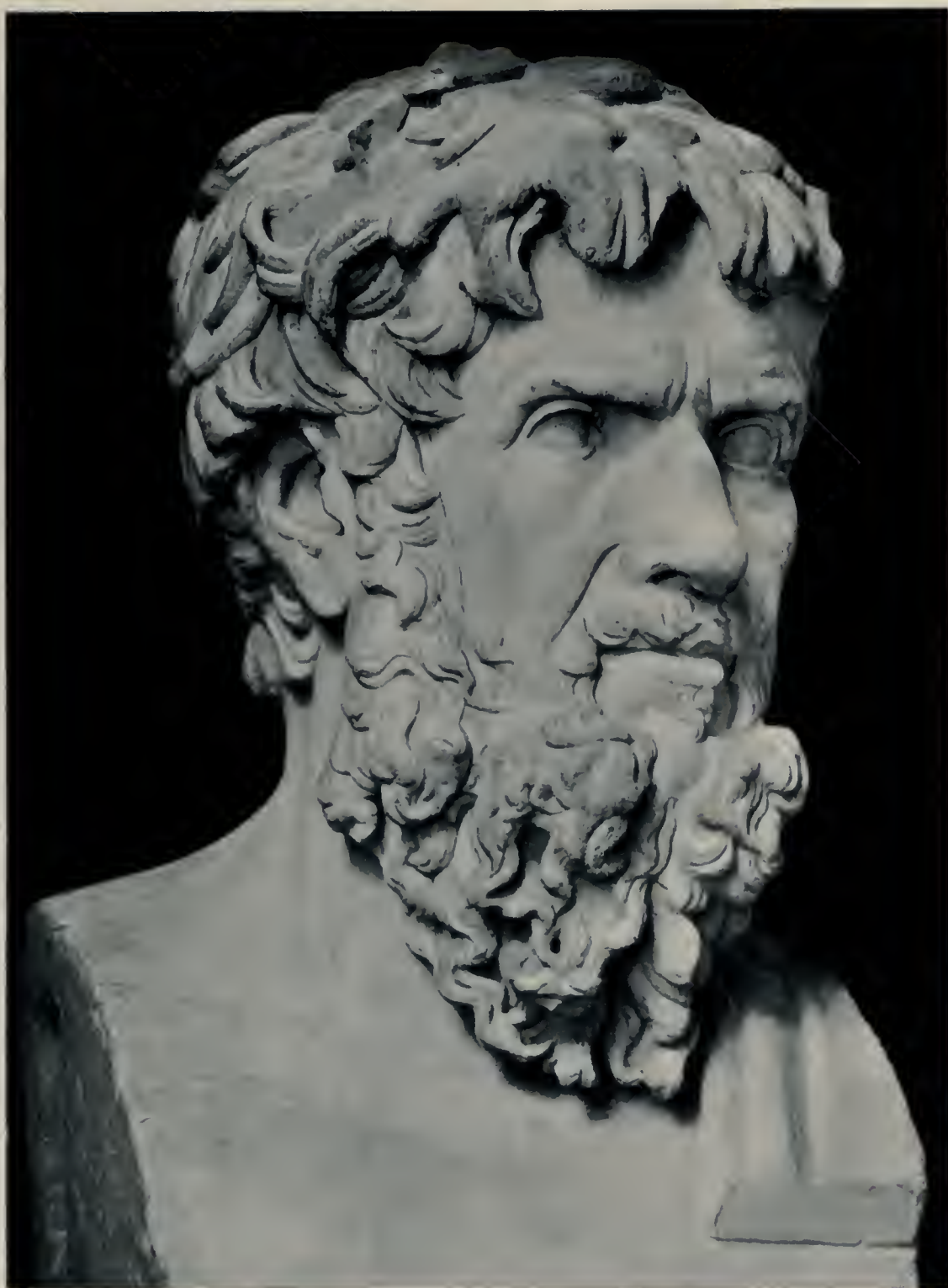
<sup>b</sup>  
Herme des Metrodor. Paris, Louvre



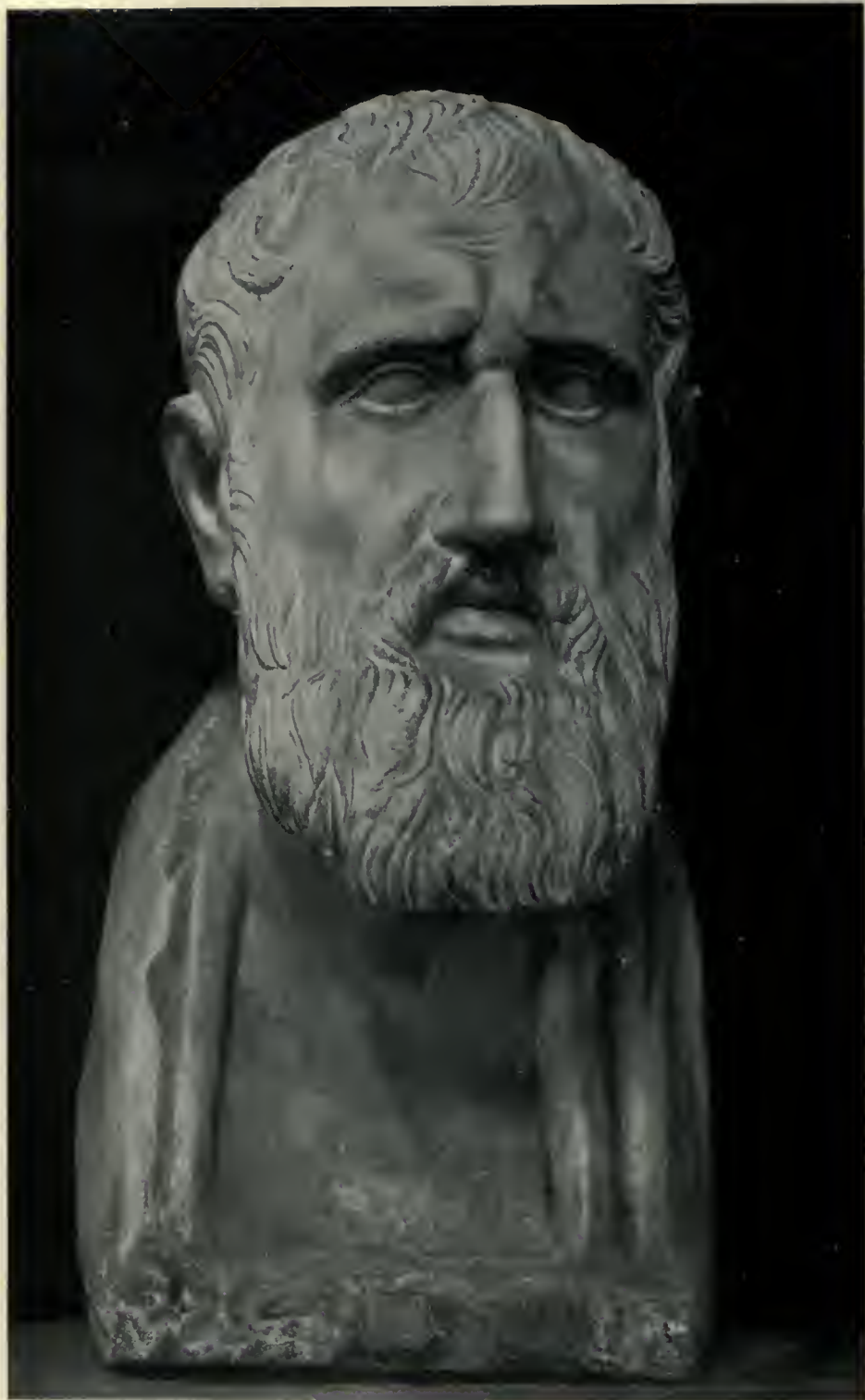
Hermarchos. Athen, Nationalmuseum

Phot. Rhomaides



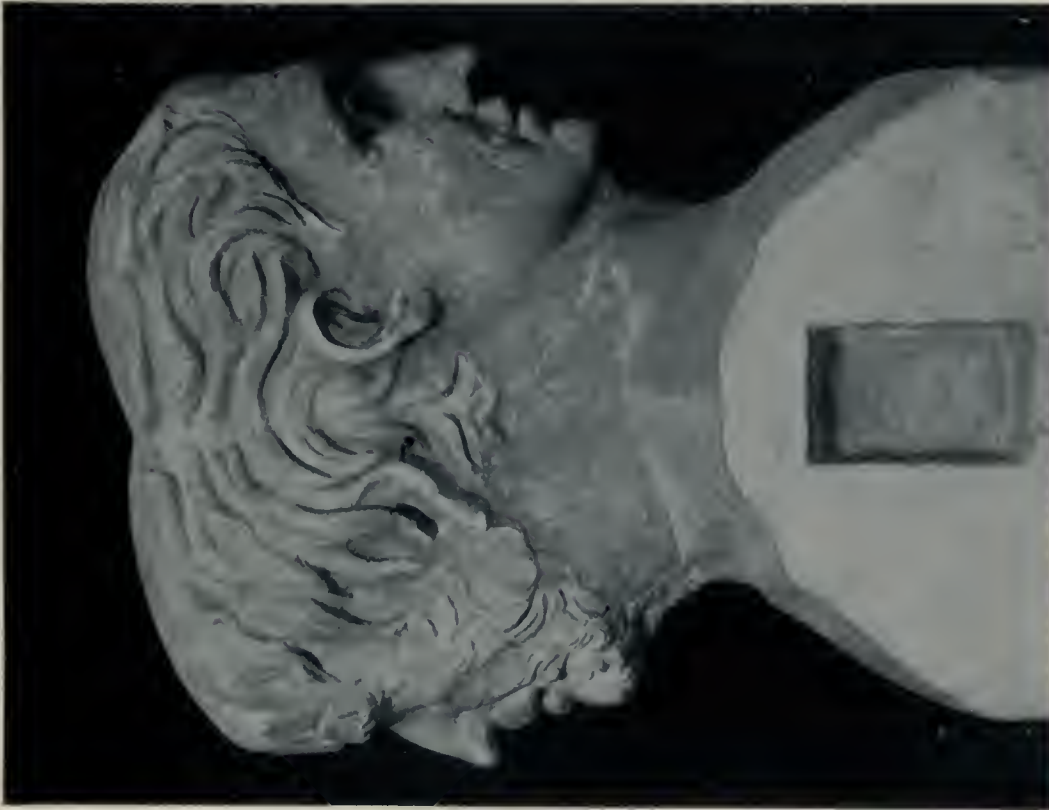


Hermes eines unbekannten Griechen. Paris, Louvre



Herme des Stoikers Zenon. Neapel, Nationalmuseum

[Phot. Alinari]



<sup>a</sup>  
Doppelherme des Menander und eines unbekannten griechischen Dichters  
Rom, Villa Albani  
Phot. Alinari



<sup>b</sup>  
Menander. Corneto, Museum





Phot. Coolidge

Herme des Menander. Boston, Museum of fine Arts



Herme des Menander. Boston, Museum of fine Arts

Phot. Coolidge



Phot. Alinari

Menander und Glykera. Marmorrelief. Rom, Lateran

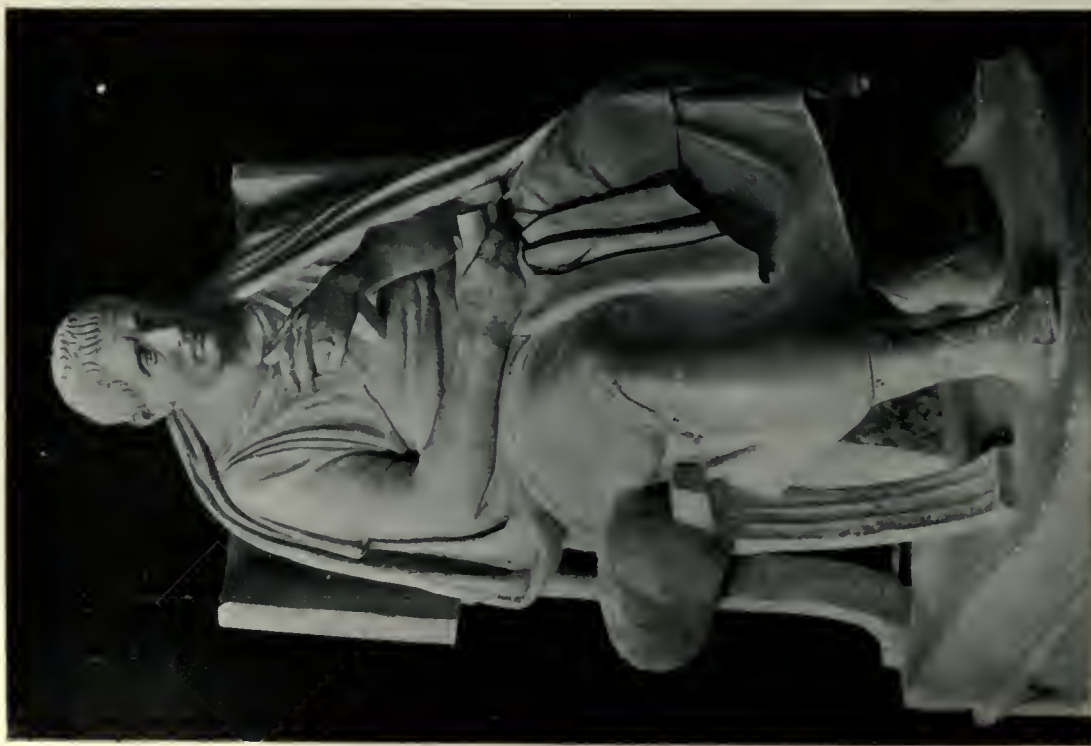




Unbekannter Dichter. <sup>a</sup> Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg  
Phot. Alinari



<sup>b</sup> Aristippos (?). Rom, Palazzo Spada  
Phot. Anderson



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Statue des Poseidippos. Rom, Vatikan



Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Statue eines Unbekannten. Rom, Vatikan



Phot. Anderson

Kopf der Poseidippos-Statue T. 110a



Phot. Anderson

Kopf der Statue T. 110b





Statuette des Moschion. <sup>a</sup> Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Alinari



Statue eines unbekannten Griechen <sup>b</sup>  
Rom, Kapitolisches Museum  
Phot. Alinari



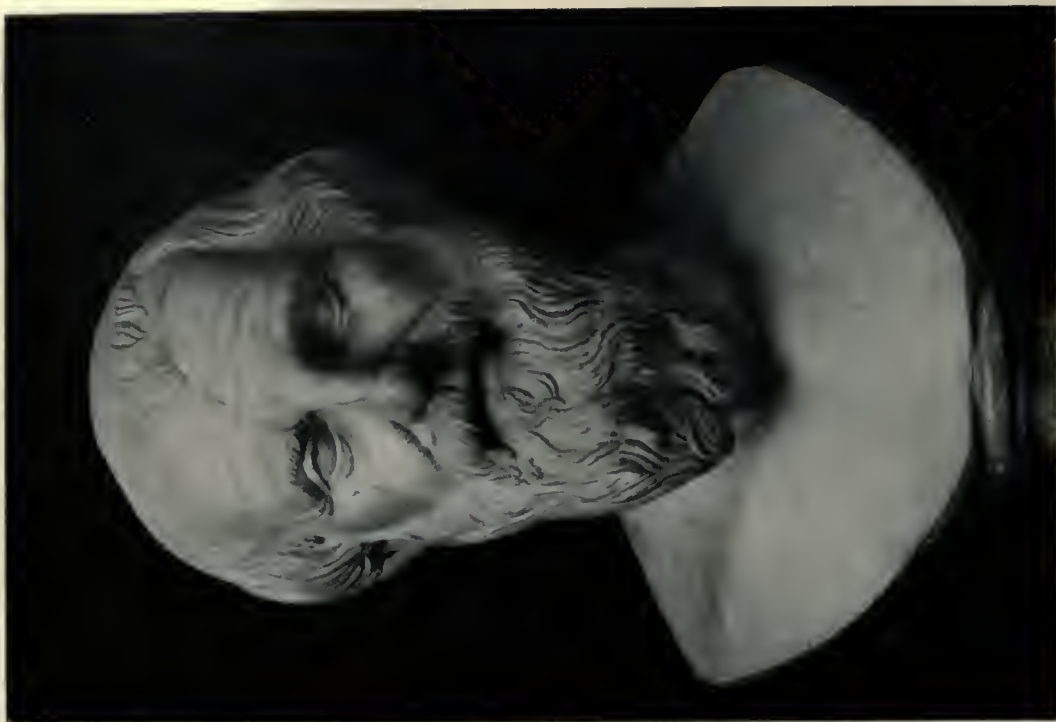
Statuette des Diogenes. Rom, Villa Albani

Phot. Alinari



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Diogenes (?). Rom, Kapitolisches Museum



<sup>b</sup>  
Diogenes (?). Berlin, Kgl. Museen





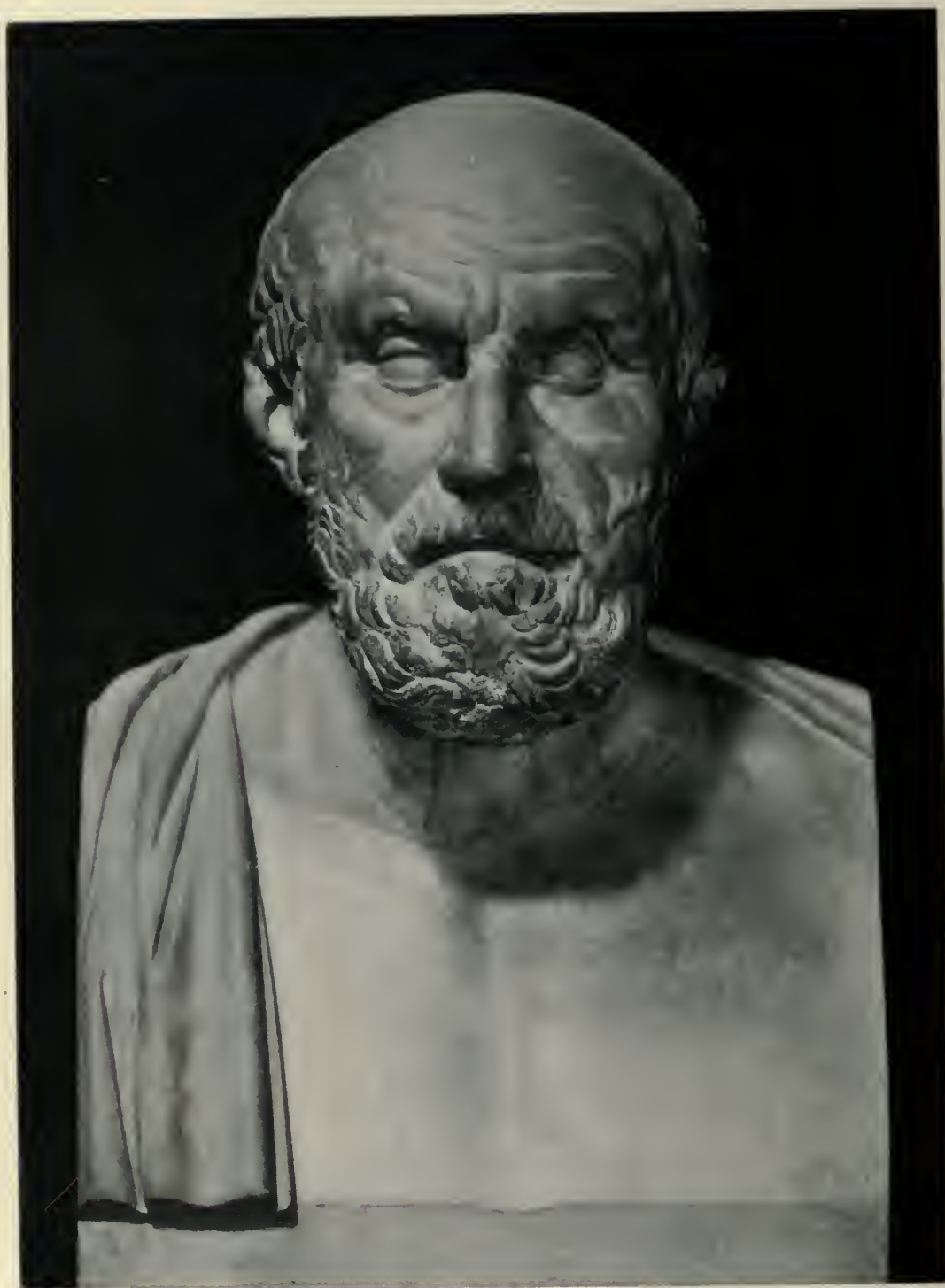
Unbekannter Grieche. <sup>a</sup> Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Hermes eines unbekannten Griechen. <sup>b</sup> Florenz, Uffizien

Phot. Brogi



Hermippus des Chrysippos. Florenz, Uffizien

Phot. Alinari

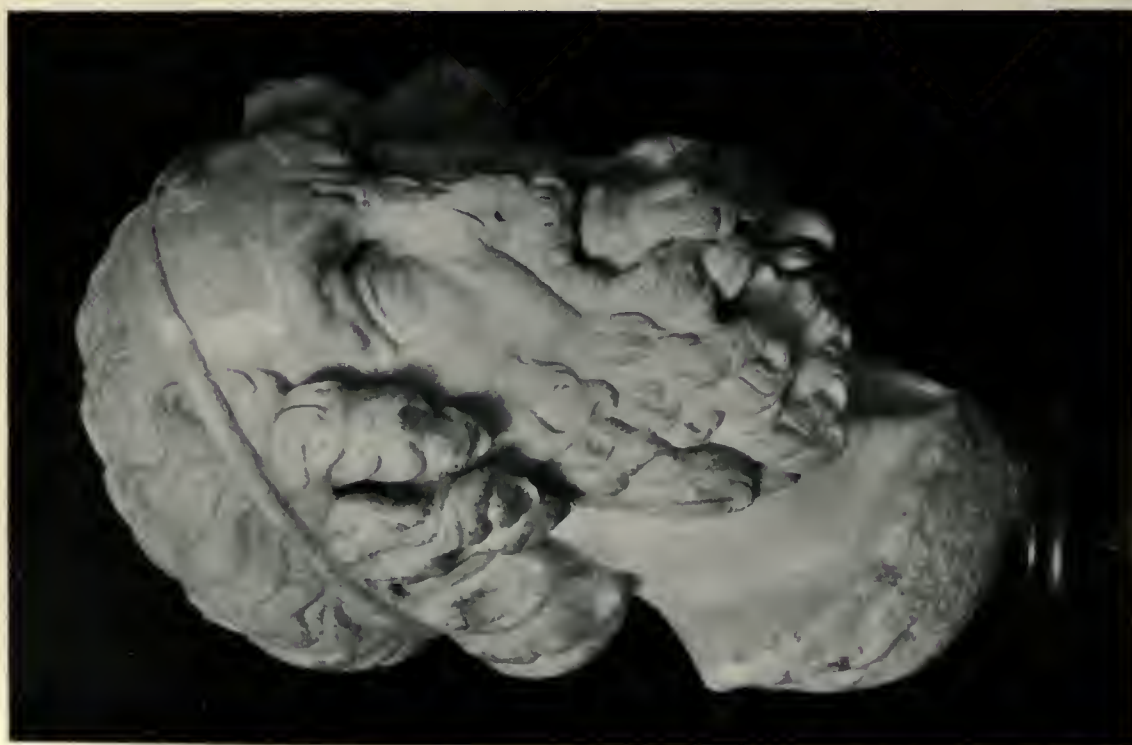


Herme des Homer. <sup>a</sup> Schwerin, Grossh. Bibliothek

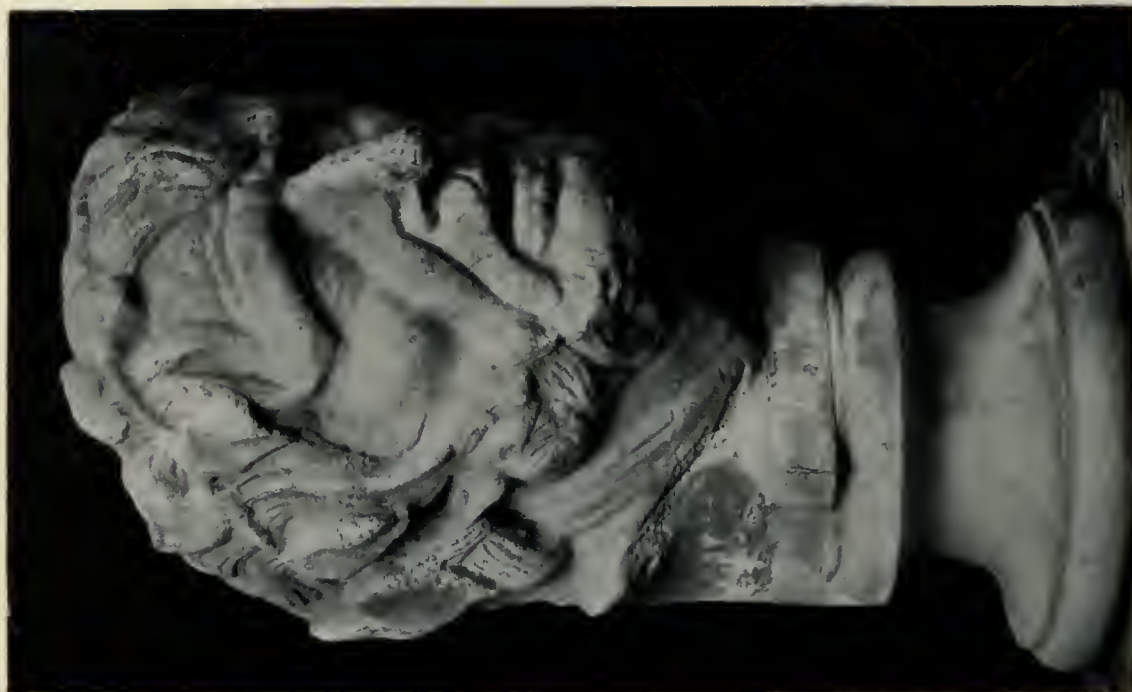


Herme des Homer. <sup>b</sup> Paris, Louvre  
Phot. Braun, Clément & Cie.





<sup>a</sup> Homer. Boston, Museum of fine Arts  
Phot. Coolidge



<sup>b</sup> Unbekannter Grieche. Rom, Nationalmuseum  
Phot. Anderson



Phot. Brogi



Phot. Brogi

Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum



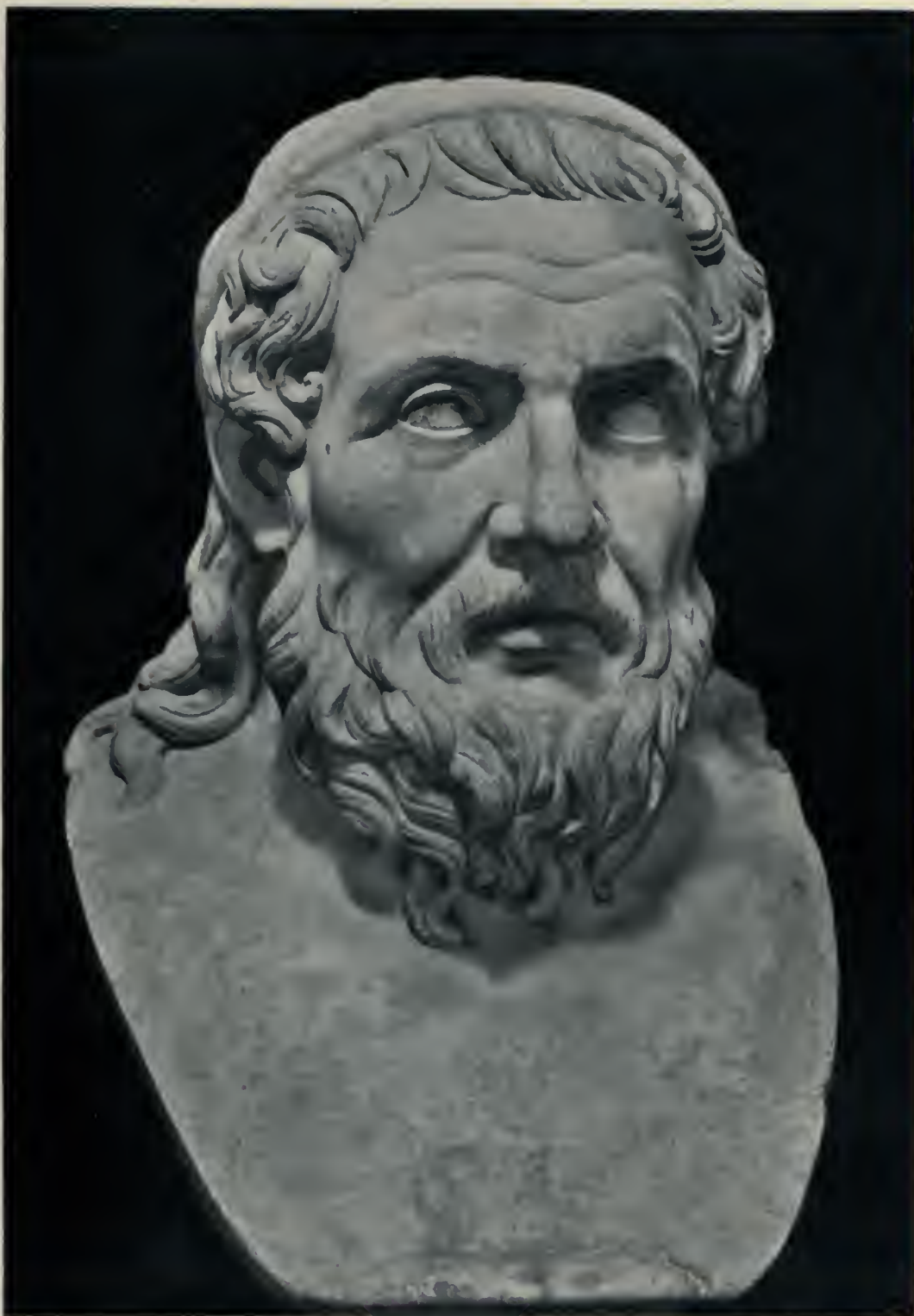
Phot. Brogi



Phot. Alinari

Hermes eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien





Hesiodos (?). Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinar



Hellenistischer Herrscher (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

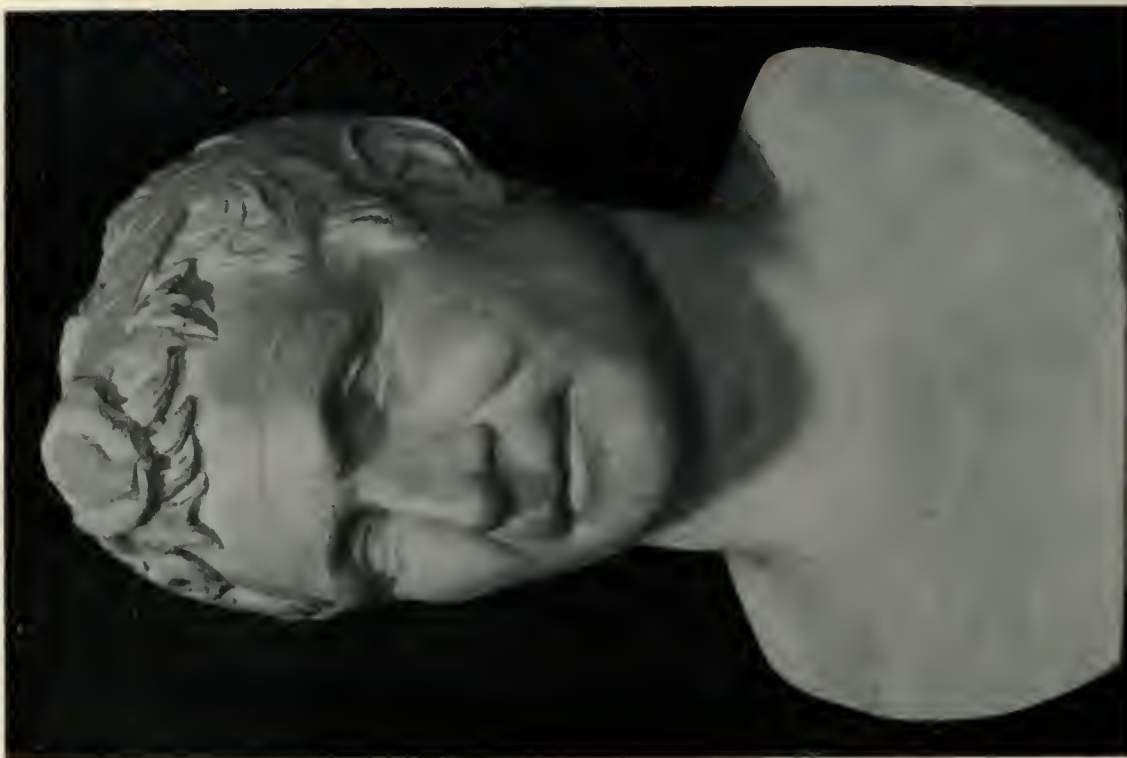


Antiochos III. von Syrien (?). Paris, Louvre

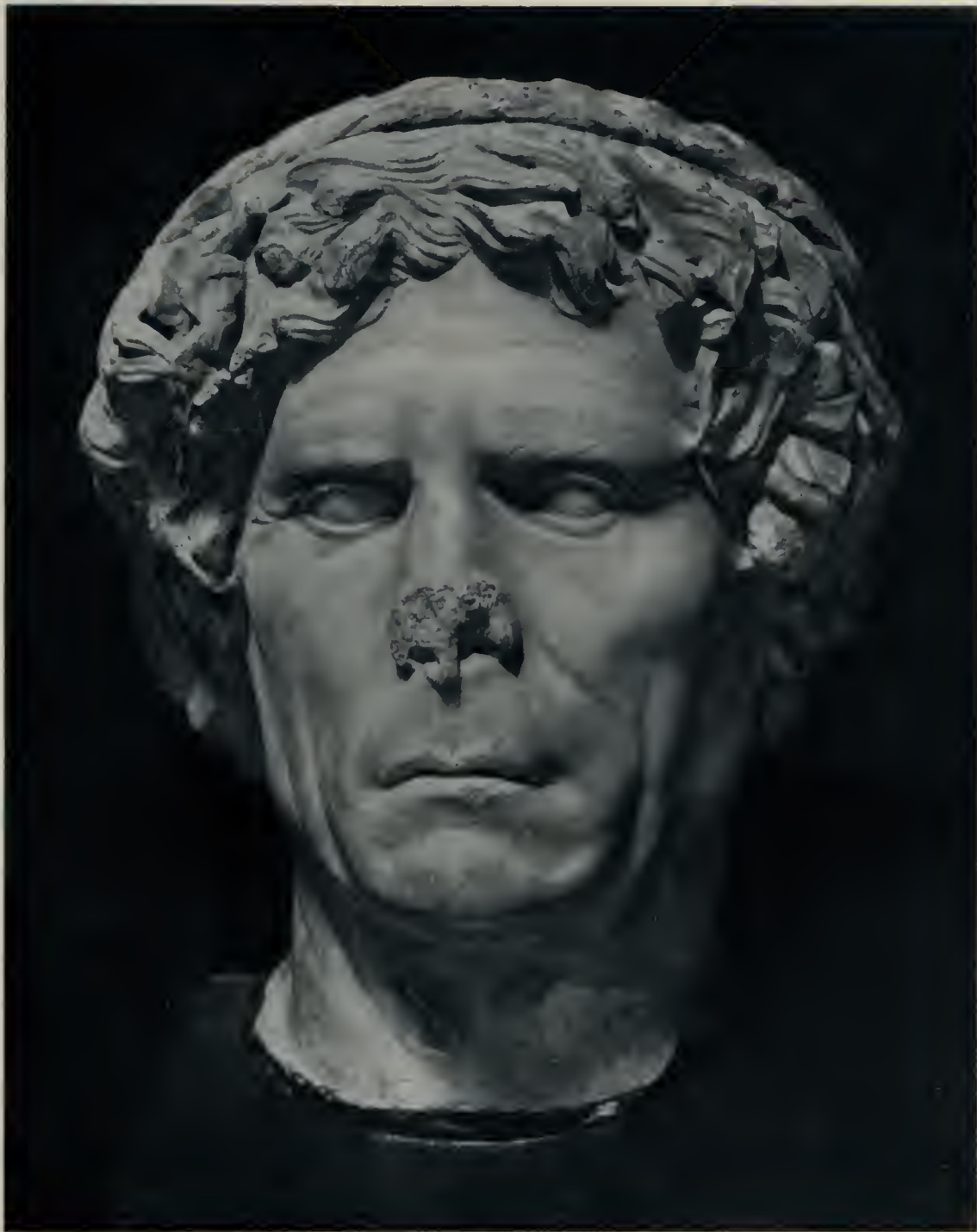




<sup>a</sup> Hellenistischer Herrscher. Rom, Nationalmuseum  
Phot. Anderson

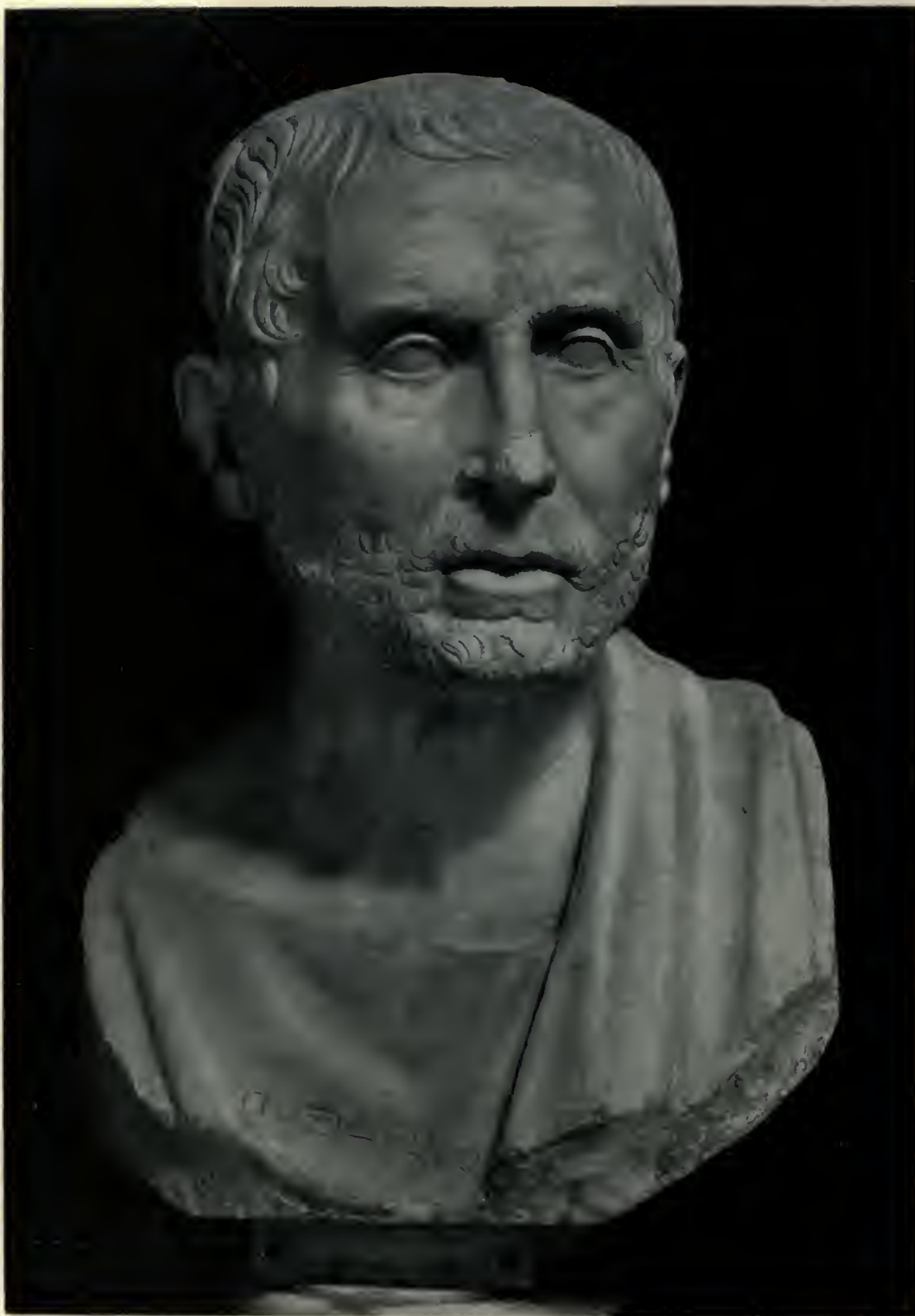


<sup>b</sup> Hellenistischer Priester (?). Rom, Vatikan  
Phot. Alinari



Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Posidonius. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari





a Phot. Alinari  
Togastatue eines unbekannten Römers  
Rom, Palazzo Barberini



b Phot. Alinari  
Kolossal-Ehrenstatue eines Unbekannten  
Athen Nationalmuseum



Phot. Alinari

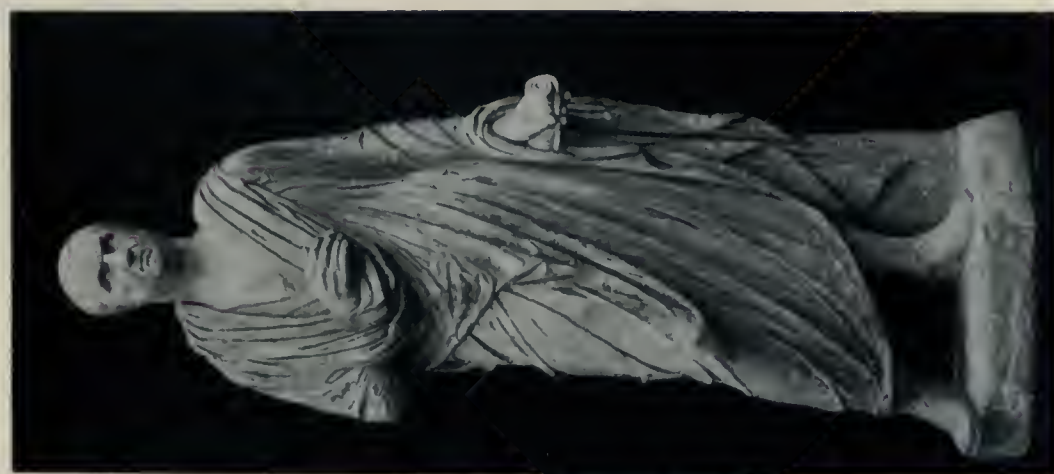
<sup>a</sup> Unbekannter Römer. Rom, Konservatorenpalast



Phot. Brogi

<sup>b</sup> Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum





<sup>a</sup>  
Unbekannter Römer  
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



<sup>b</sup>  
Sog. Arringatore  
Florenz, Archäologisches Museum



<sup>c</sup>  
Opfernder Römer  
Rom, Vatikan

Phot. Mosconi

Phot. Alinari





C. Norbanus Sorix. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Kopf des sog. Arringatore T. 129 b. Florenz, Archäologisches Museum

Phot. Alinari



Phot. Alinari

Deckelfigur einer etruskischen Aschenurne. Florenz, Archäologisches Museum





Phot. Moscioni

Grabstein eines römischen Ehepaares. Rom, Kapitolinisches Museum



Grabstein eines L. Vibius und seiner Familie. Rom, Vatikan

Phot. Alinari

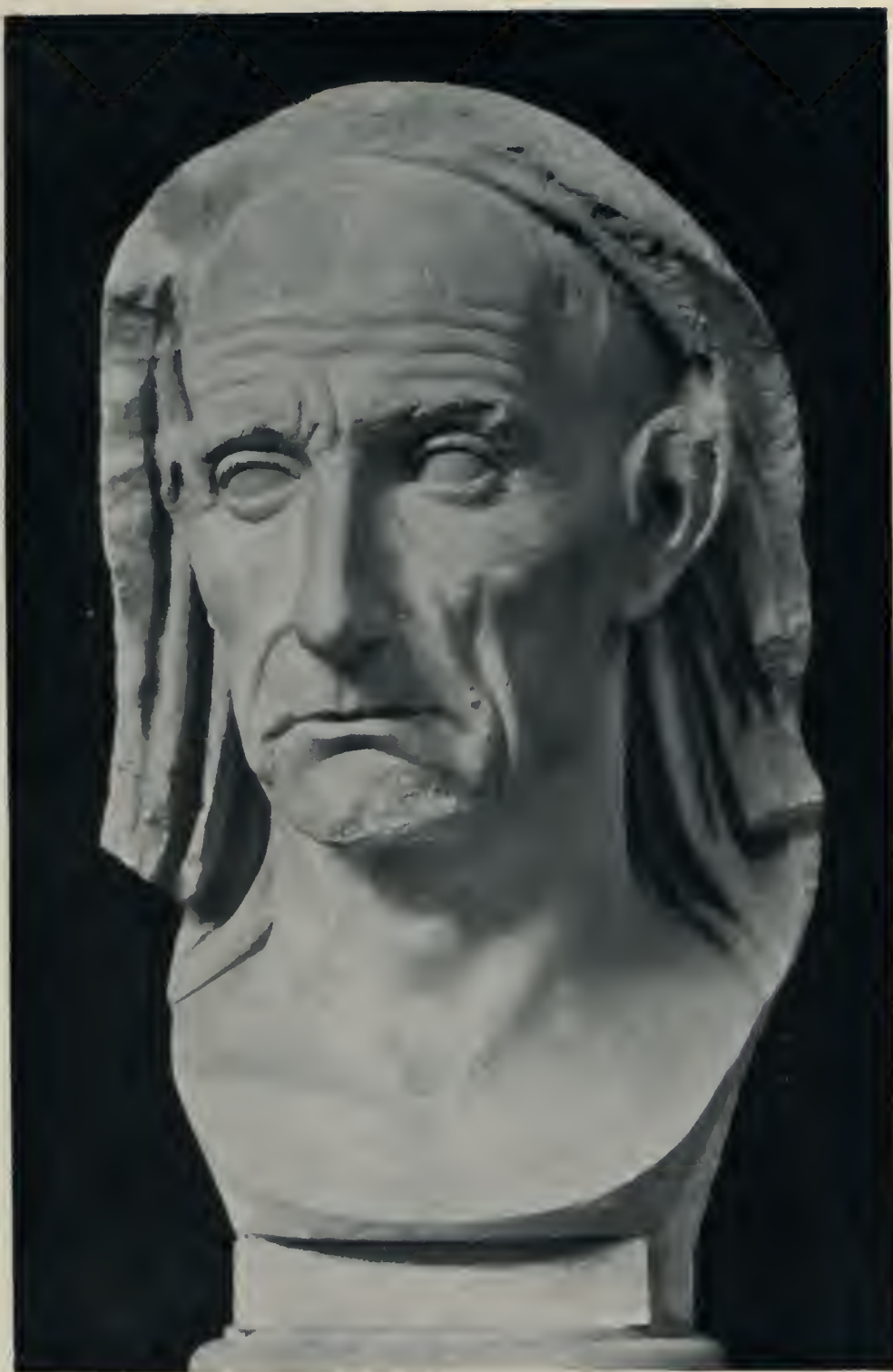


Unbekannter Römer. München, Glyptothek





Unbekannter Römer. München, Glyptothek



Unbekannter Römer. Rom, Vatikan

Phot. Alinari



Unbekannter Römer. Dresden, Albertinum





Phot. Anderson



Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Nationalmuseum



Phot. Mascioni



Büste eines unbekannten Römers. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Phot. Mascioni



Büste eines unbekannten Römers. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Alinari



Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg  
b





Phot. Alinari

<sup>a</sup> Unbekannter Römer. Rom, Vatikan



<sup>b</sup>

Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



<sup>a</sup>  
Unbekannter Römer  
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



<sup>b</sup>  
Büste des Vilonius  
Leipzig, Archäologisches Museum der Universität



Terrakottabüste eines unbekannten Römers. Boston, Museum of fine Arts Phot. Coolidge





Terrakottabüste eines unbekannten Römers. Boston, Museum of fine Arts

Phot. Coolidge



Phot. Alinari

<sup>a</sup> Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien



Phot. Sommer

<sup>b</sup> Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

<sup>a</sup> Isipriester. Florenz, Uffizien



Phot. Alinari

<sup>b</sup> Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum





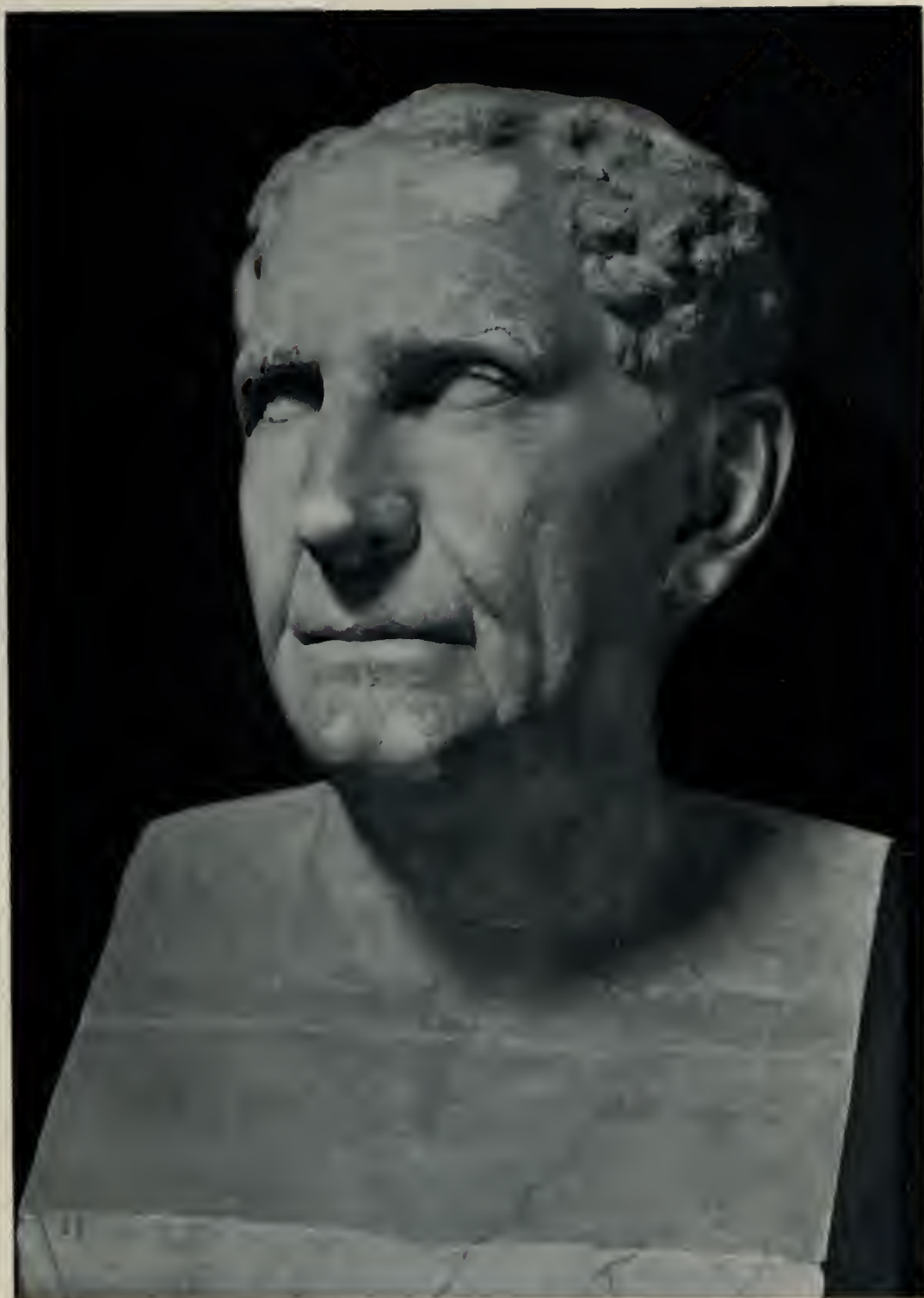
Phot. Alinari

<sup>a</sup> Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Mascioni

<sup>b</sup> Unbekannter Römer. Rom, Vatikan



Unbekannter Römer. Rom, Villa Albani

Phot. Alinari



<sup>a</sup>  
Togastatue des M. Nonius Balbus  
Neapel, Nationalmuseum

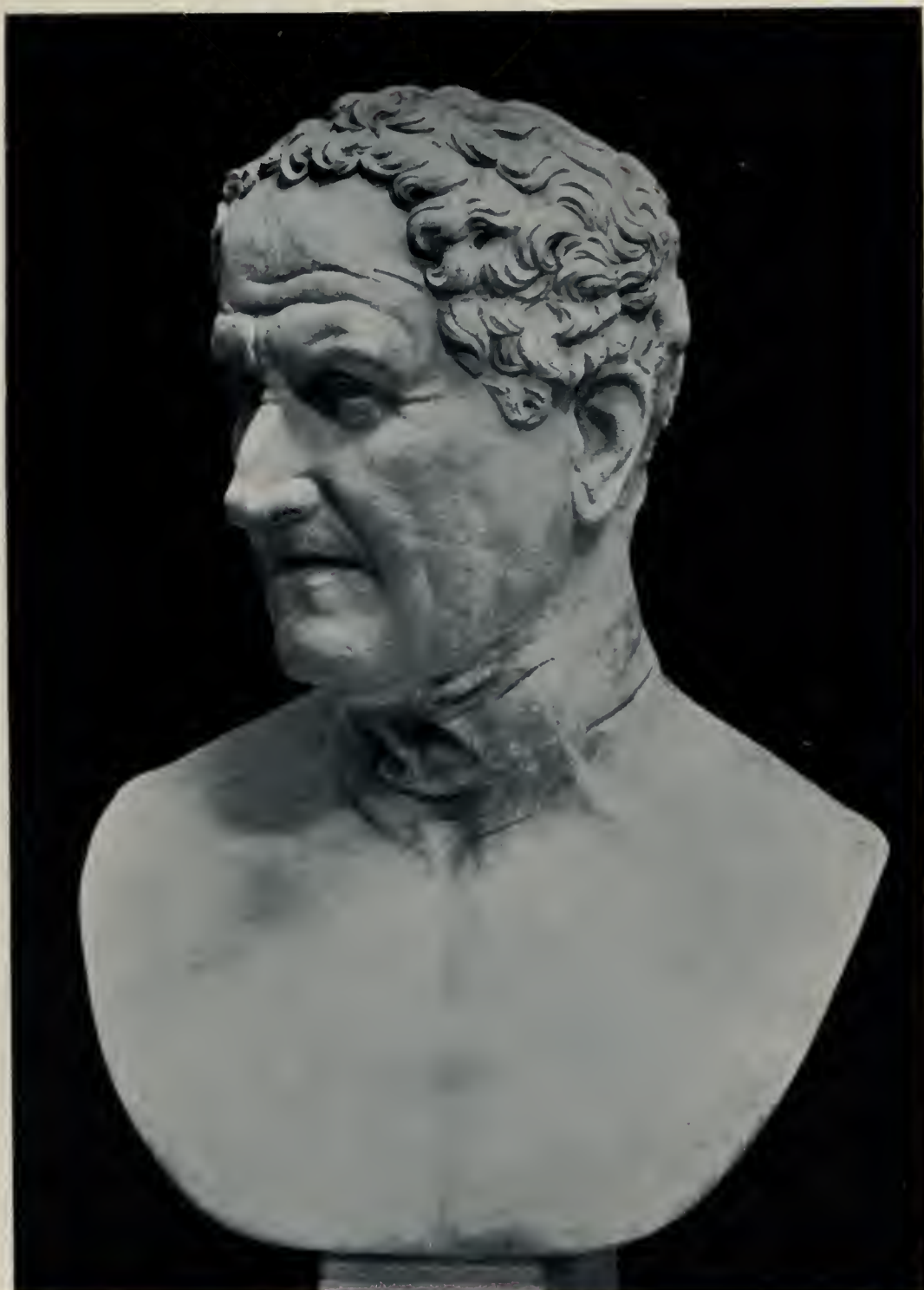
Phot. Brogi



Phot. Brogi

<sup>b</sup>  
Togastatue des M. Calatorius  
Neapel, Nationalmuseum





Unbekannter Römer. Rom, Vatikan

Phot. Alinari



Reiterstatue des jüngeren Balbus. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Reiterstatue des M. Nonius Balbus (?). Neapel, Nationalmuseum

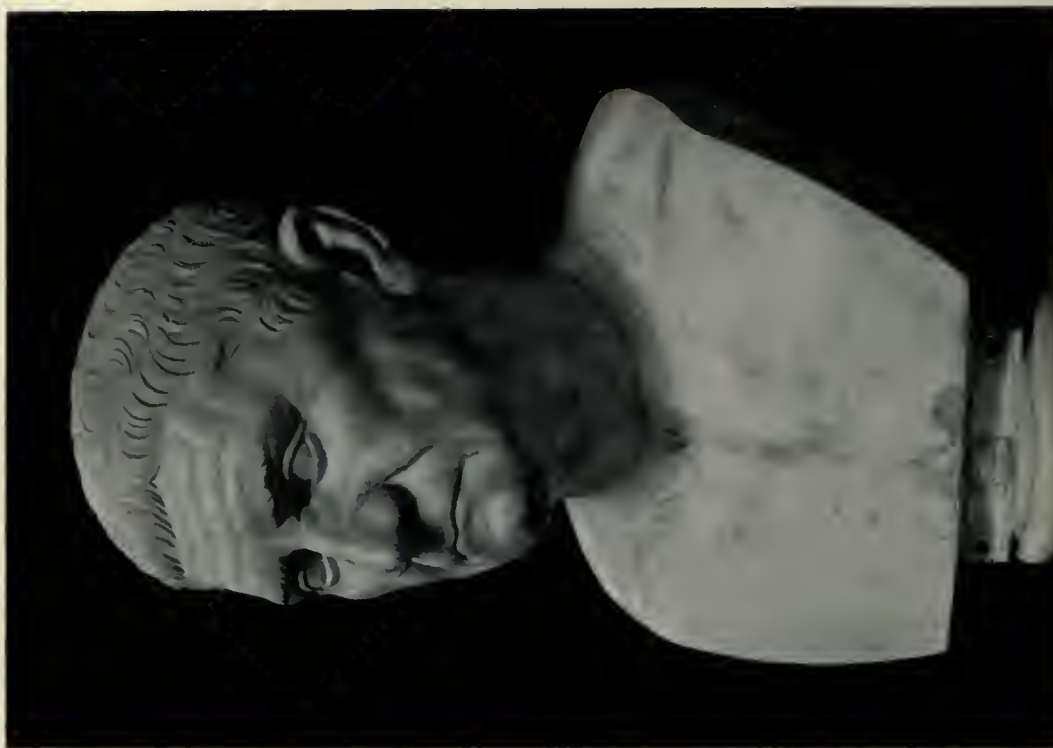
Phot. Alinari





Phot. Brogi

<sup>a</sup>  
Isispriester. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum



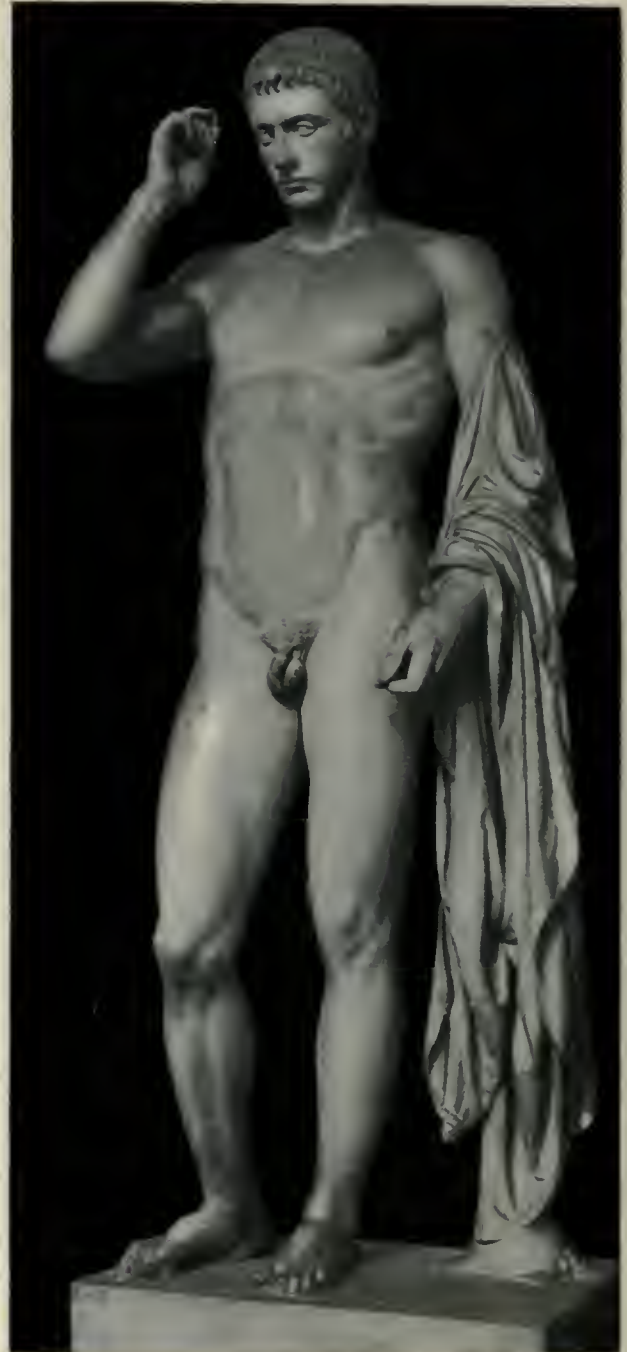
Pompejus. <sup>a</sup> Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



M. Antonius (?). <sup>b</sup> London, Britishches Museum



<sup>a</sup>  
Panzerstatue des Julius Caesar  
Rom, Konservatorenpalast



<sup>b</sup>  
Heroische Porträtstatue eines Römers  
Paris, Louvre





Julius Caesar. Kopf der Statue T. 156a

Phot. Anderson



<sup>a</sup>  
Basaltbüste des Julius Caesar. Berlin, Kgl. Museen

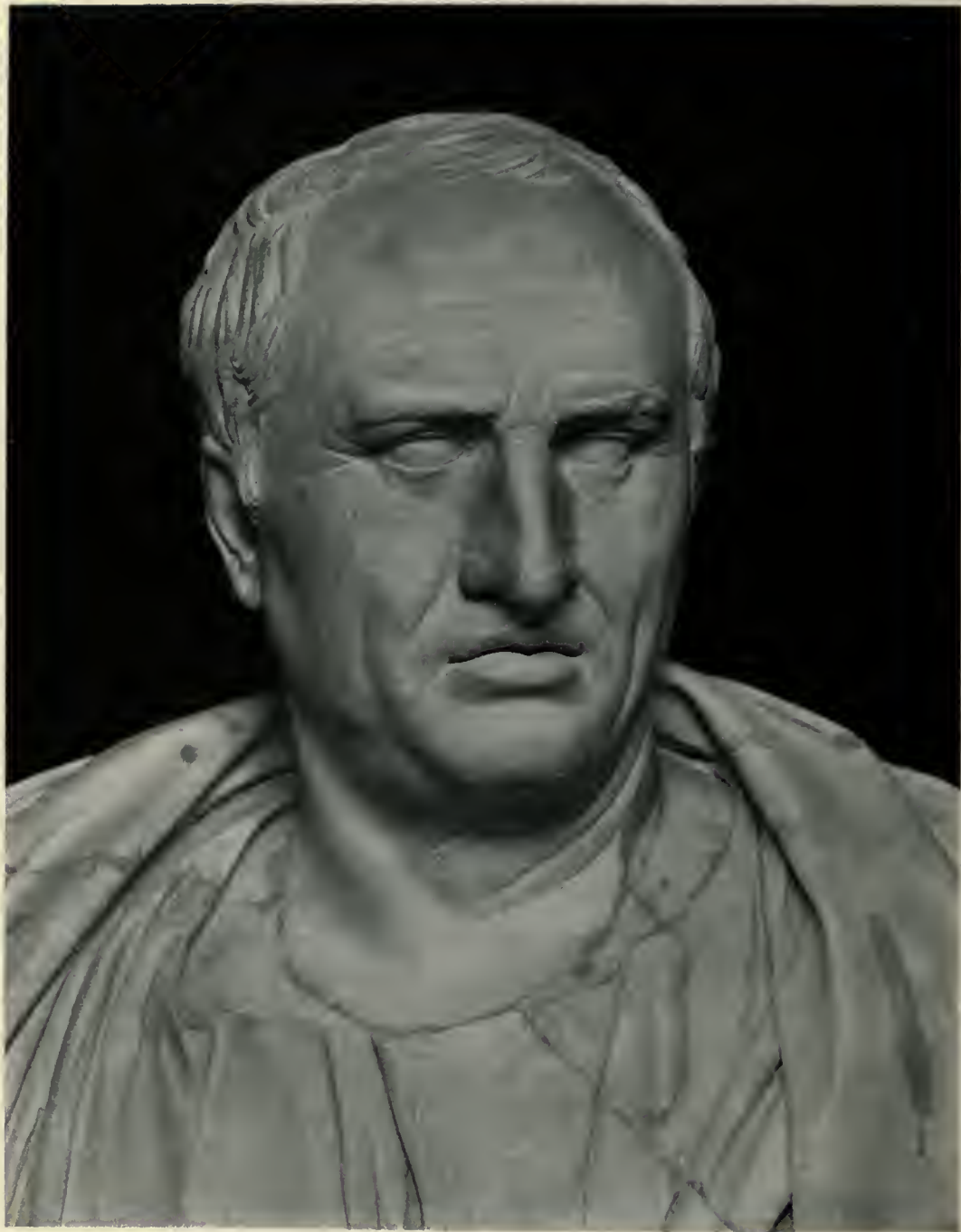


<sup>b</sup>  
Kolossalkopf des Julius Caesar. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



Cicero. London, Apsley House





Cicero (?). Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Anderson



<sup>a</sup> Phot. Anderson  
Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum



<sup>b</sup> Cicero. Rom, Vatikan

Phot. Alinari



Phot. Alinari

Sog. Cato und Porcia, Doppelbüste. Rom, Vatikan





Phot. Neue Phot. Gesellschaft, Berlin-Steglitz



Phot. Alinari

Augustus, jugendlich. Rom, Vatikan



Togastatue des Augustus. Paris, Louvre

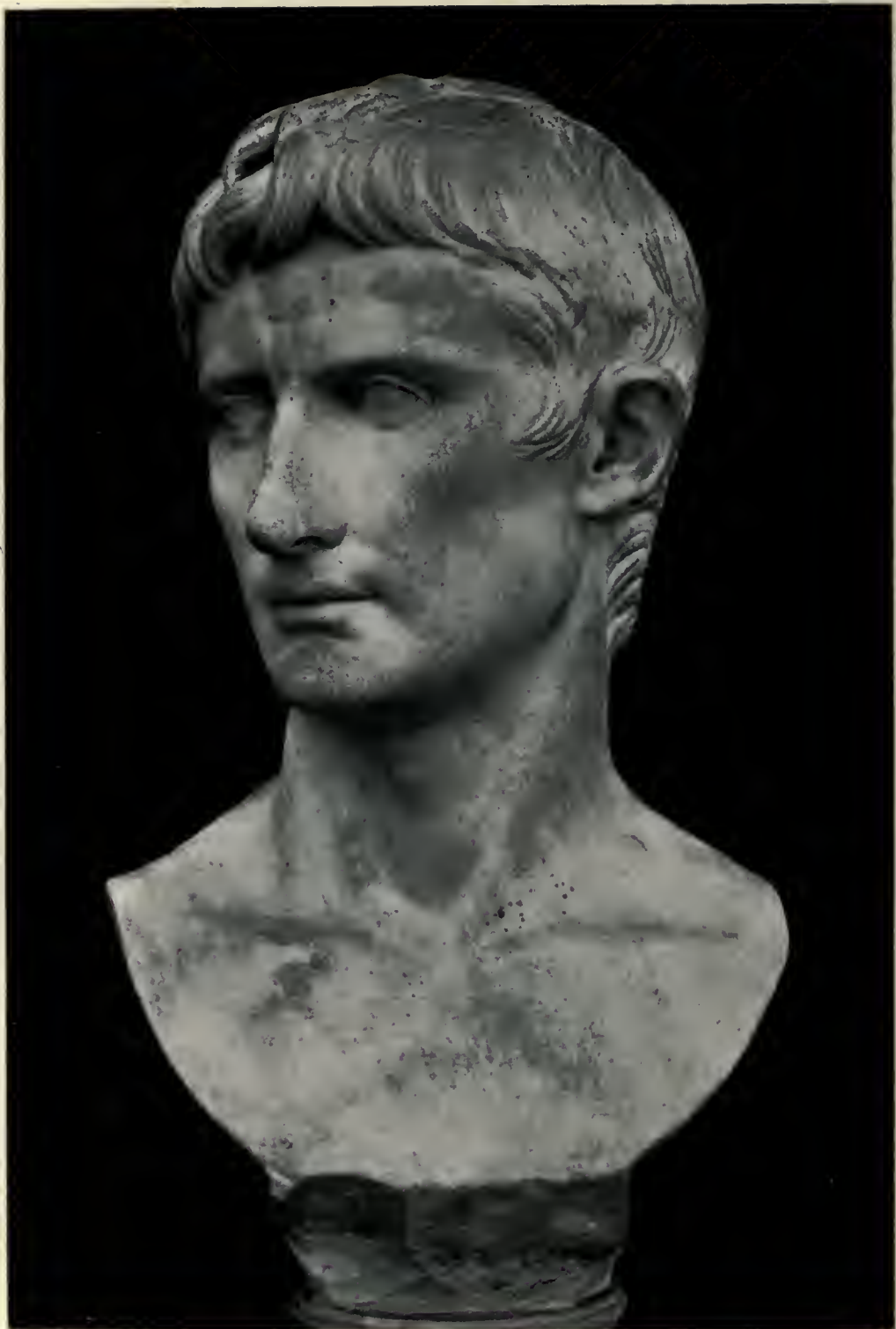


<sup>a</sup> Phot. Alinari  
Togastatue des Augustus. Florenz, Uffizien



<sup>b</sup> Phot. Alinari  
Togastatue des Augustus. Rom, Villa Borghese





Augustus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Augustus. Boston, Museum of fine Arts

F. Bruckmann A.-G., München phot.



Augustus. Boston, Museum of fine Arts

F. Bruckmann A.-G., München phot.





<sup>a</sup>  
Kolossalkopf des Augustus. Rom, Vatikan  
Phot. Mosconi

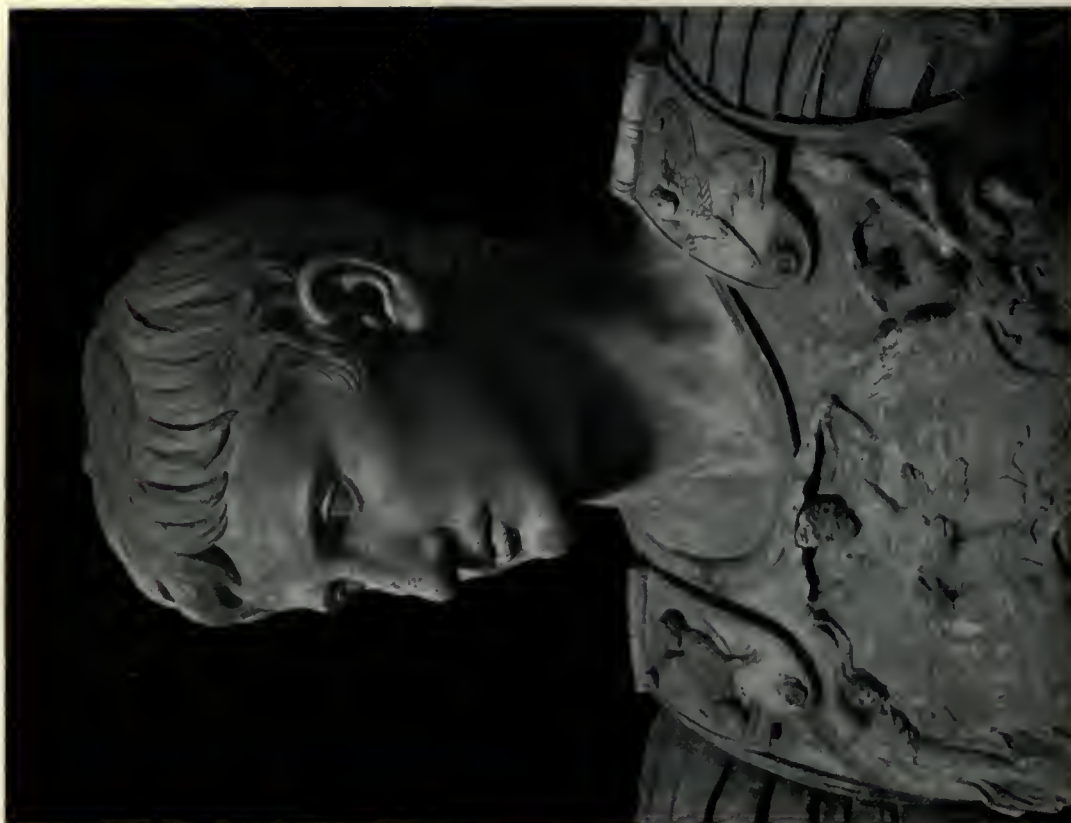


<sup>b</sup>  
Augustus mit Corona civica. Rom, Kapitolisches Museum  
Phot. Anderson



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Panzerstatue des Augustus. Rom, Vatikan



Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Oberteil der nebenstehenden Panzerstatue



Augustus. Kopf der Panzerstatue T. 170a. Rom, Vatikan

Phot. Anderson





Togastatue des Augustus. Phot. Ministero della pubbl. Istruzione, Rom  
Rom, Nationalmuseum

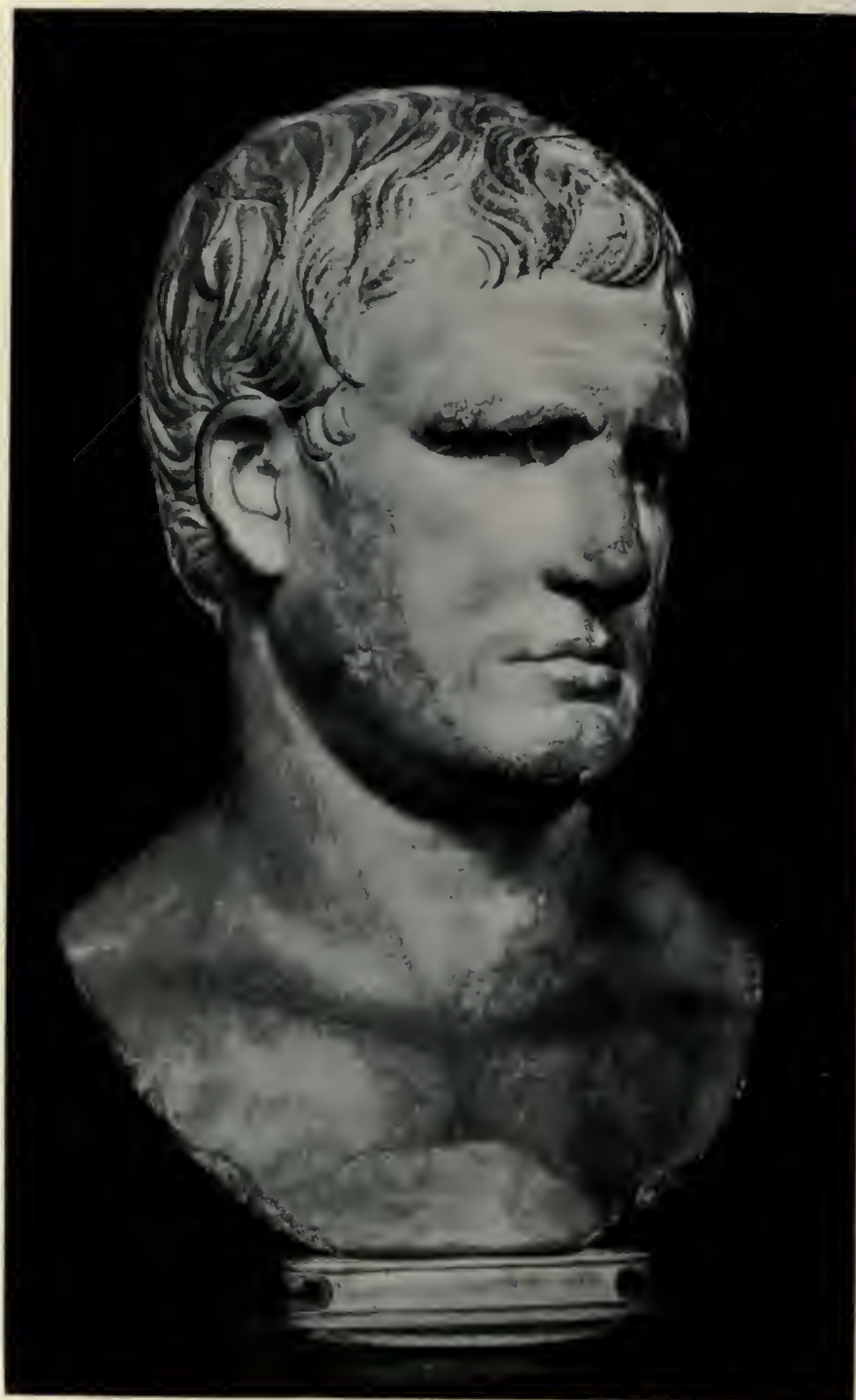


Phot. Ministero della pubbl. Istruz., Rom



Phot. Ministero della pubbl. Istruz., Rom

Augustus in höherem Alter. Kopf der Statue T. 172

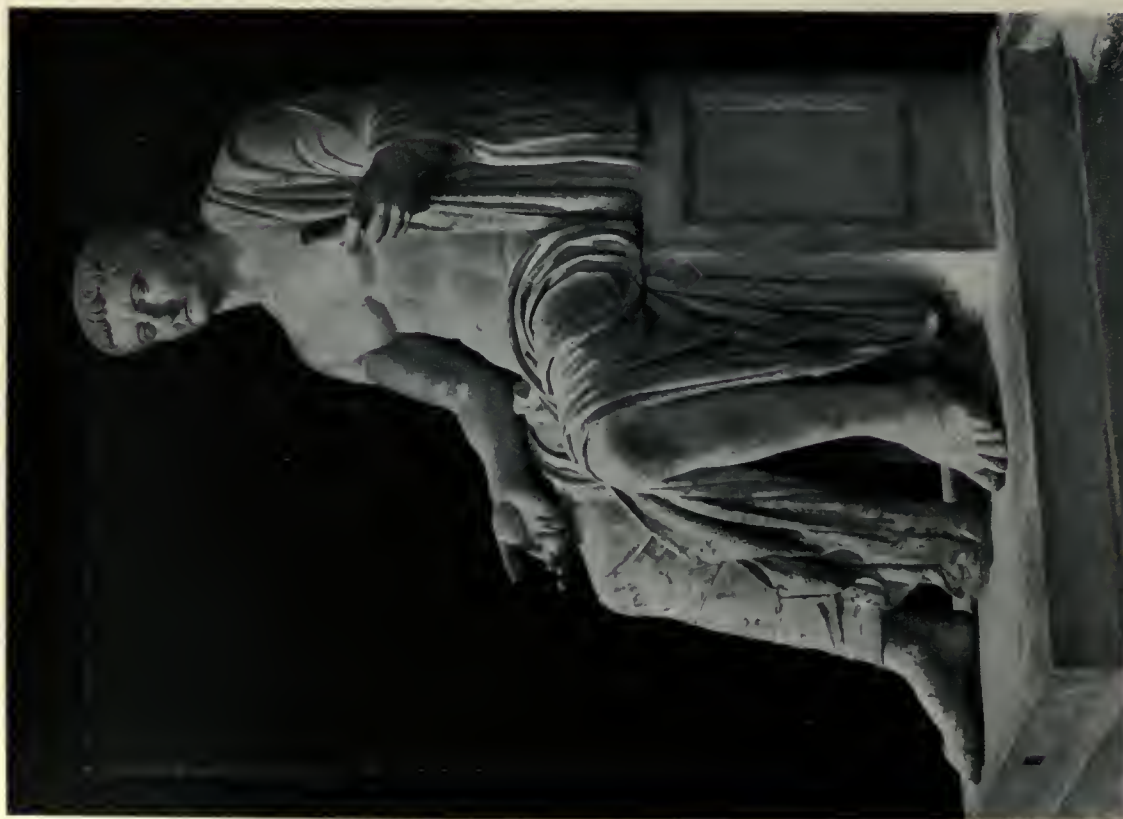


M. Vipsanius Agrippa. Paris, Louvre





Ptolemaios, der letzte König von Numidien und Mauretanien. Paris, Louvre



<sup>a</sup> Sitzende Kolossalstatue des Tiberius. Rom, Vatikan  
Phot. Anderson



<sup>b</sup> Kopf der nebenstehenden Tiberius-Statue  
Phot. Anderson



Büste des Tiberius. Paris, Louvre





Tiberius (?).<sup>a</sup> Rom, Kapitولينisches Museum

Phot. Anderson



Tiberius.<sup>b</sup> Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



<sup>a</sup>  
Claudius als Jupiter. Rom, Vatikan

Phot. Alinari



<sup>b</sup>  
Kopf der nebenstehenden Claudius-Statue

Phot. Anderson





Claudius. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari



<sup>a</sup>  
Nero. Florenz, Uffizien

Phot. Alinari



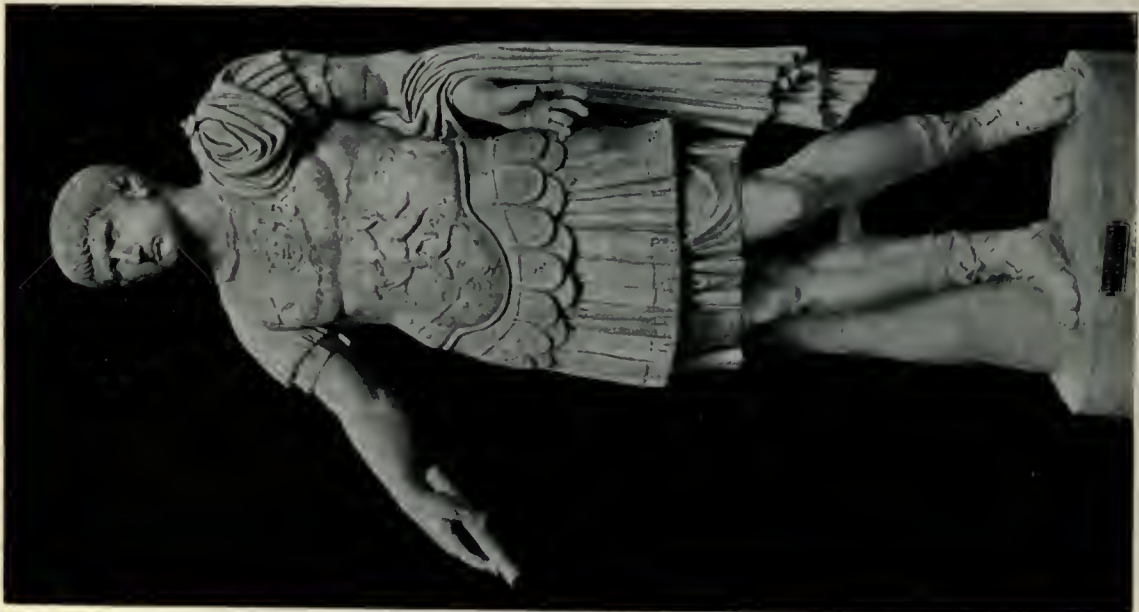
<sup>b</sup>  
Panzerbüste des Caligula. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Nero. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari





<sup>a</sup> Panzerstatue des C. Caesar. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



<sup>b</sup> Statue des Marcellus (?). Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



Der ältere Drusus (?).<sup>a</sup> Rom, Kapitolinisches Museum

Phot. Anderson



Phot. Alinari

Büste eines Claudiers.<sup>b</sup> Rom, Lateran



Der jüngere Drusus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg





Der jüngere Drusus. Neapel, Nationalmuseum



Unbekannter Römer.<sup>a</sup> Rom, Sammlung Barracco



Unbekannter Römer.<sup>b</sup> Madrid



Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum  
 Phot. Sommer<sup>a</sup>



Sog. Brutus minor. Rom, Kapitolisches Museum  
 Phot. Anderson<sup>b</sup>





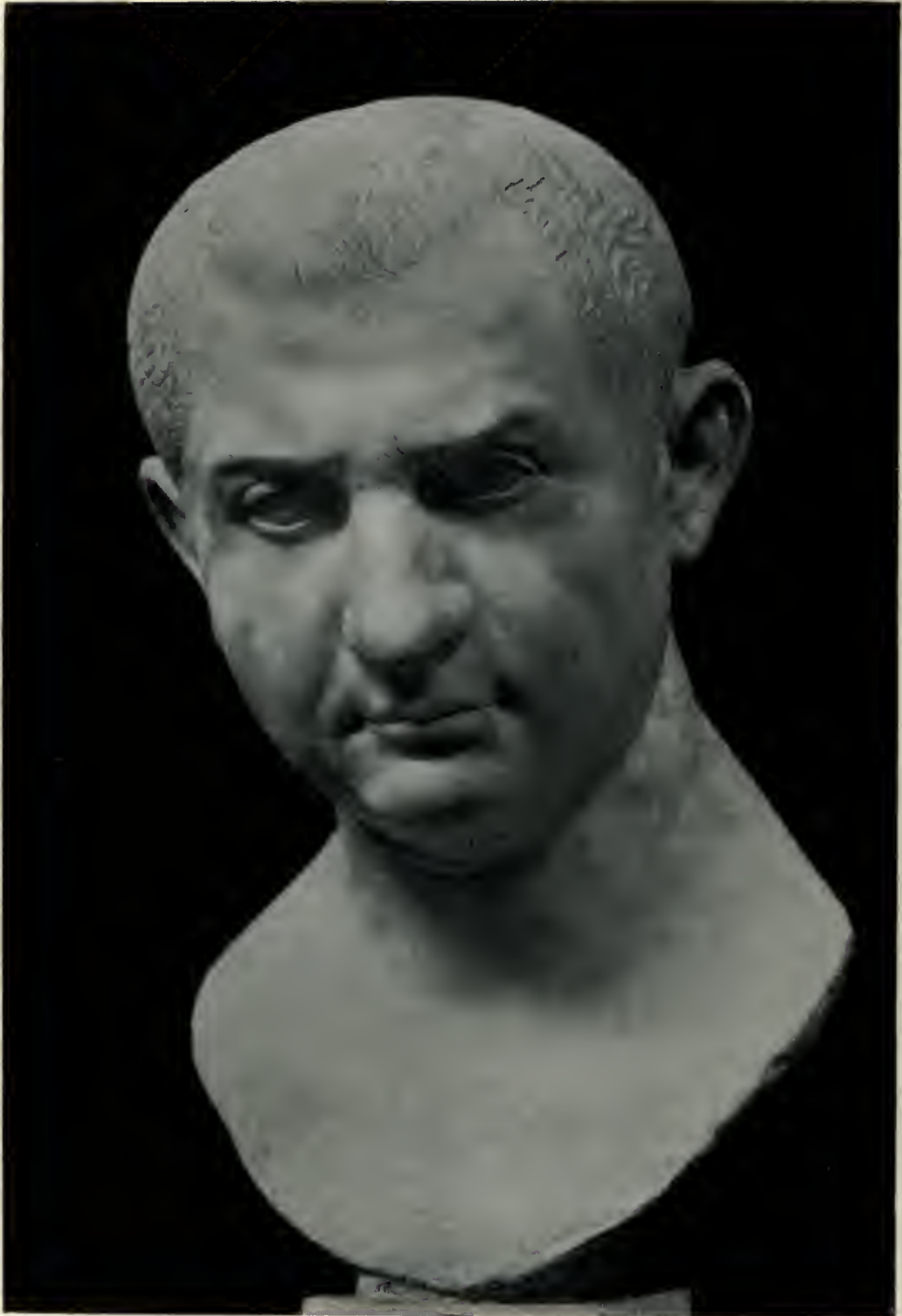
Sog. Brutus minor. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

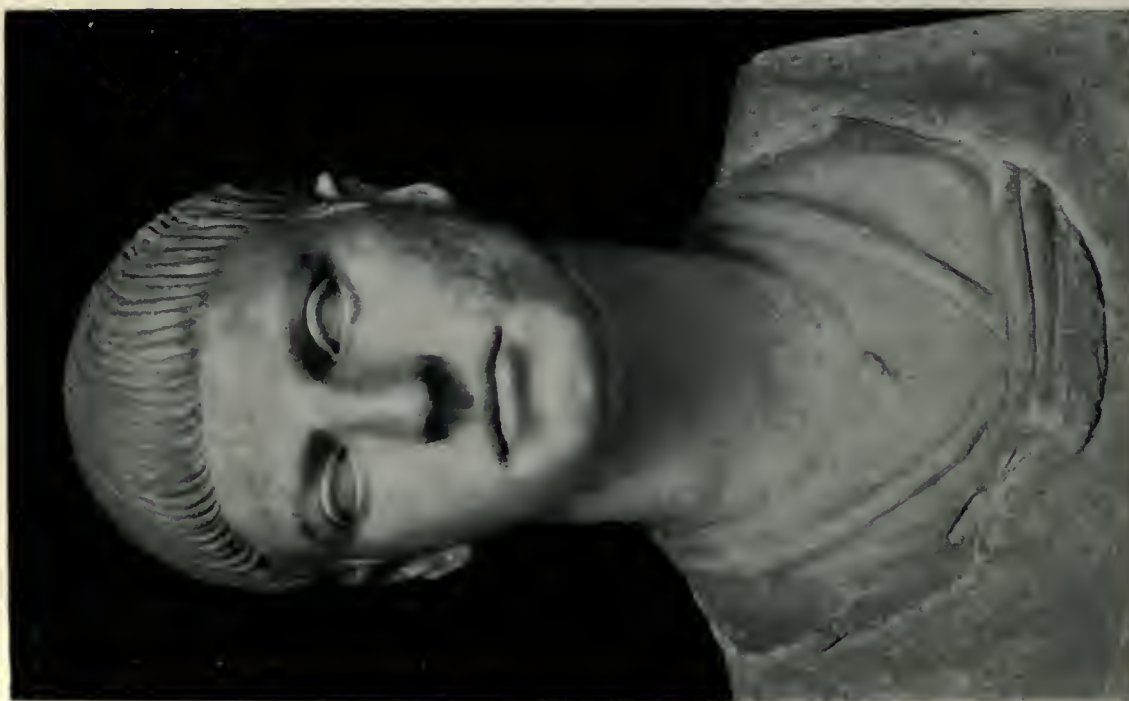
Phot. Alinari





Römischer Wagenlenker. Rom, Vatikan

Phot. Anderson



<sup>a</sup> Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum  
Phot. Anderson



<sup>b</sup> Bronzebüste eines Flamen. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



Phot. Faraglia

<sup>a</sup>  
Unbekannter Römer. Rom, Lateran



Phot. Faraglia

<sup>b</sup>  
Unbekannter Römer. Rom, Villa Borghese





Phot. Ainari

<sup>a</sup>  
Sog. Otho. Rom, Vatikan



Phot. Ainari

<sup>b</sup>  
Domitian (?). Neapel, Nationalmuseum



Unbekannter Römer. Budapest, Museum für bildende Kunst



Unbekannter Römer. Rom, Lateran

Phot. Moscioni

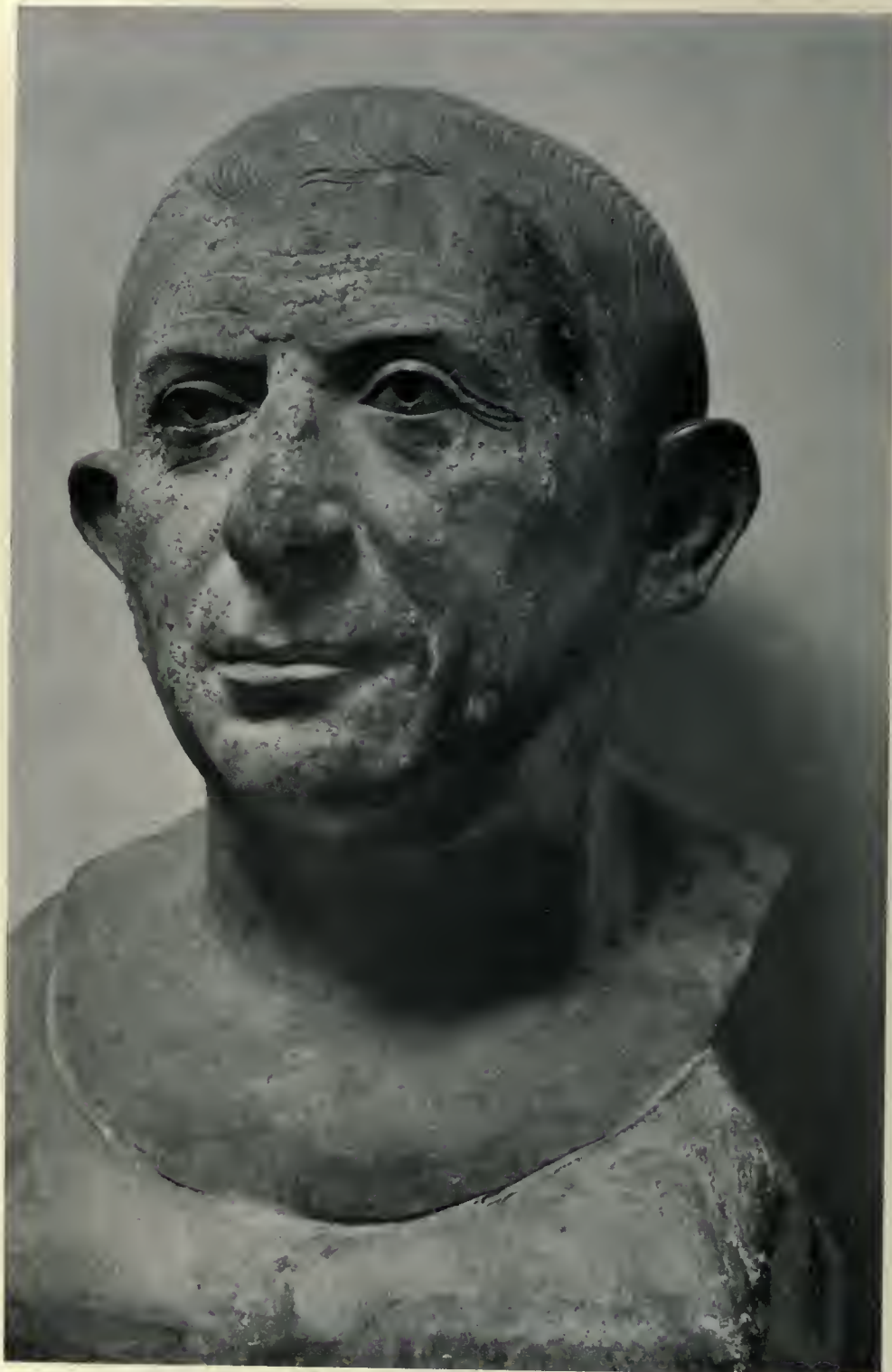




Cn. Domitius Corbulo. <sup>a</sup> Rom, Louvre

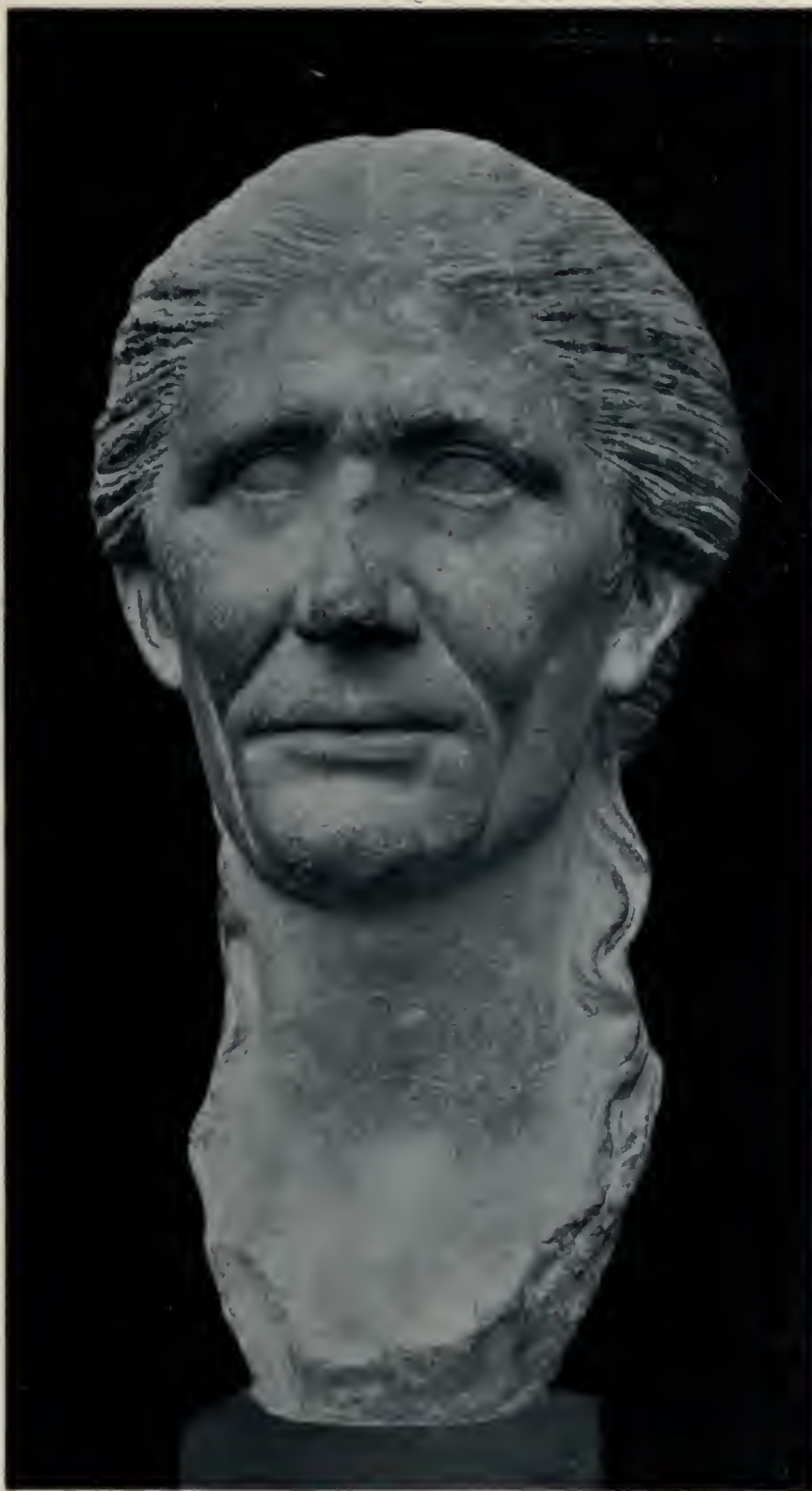


Cn. Domitius Corbulo. <sup>b</sup> Rom, Kapitolisches Museum  
Phot. Anderson



Herme des L. Caecilius Jucundus. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Ältere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg





Unbekannte Römerin. <sup>a</sup> Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Phot. Moscioni



Unbekannte Römerin. <sup>b</sup> Florenz, Uffizien

Phot. Alinari



<sup>a</sup> Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

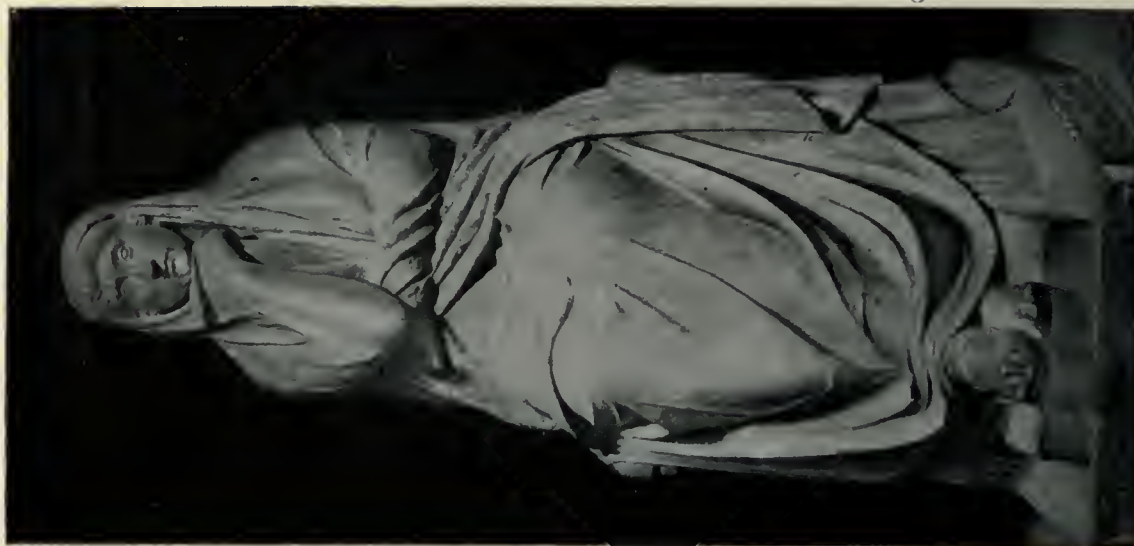


<sup>b</sup> Unbekannte Römerin. Rom, Antiquarium  
Phot. Mosconi



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Statue der Livia (?)  
Neapel, Nationalmuseum



Phot. Anderson

<sup>b</sup>  
Statue einer unbekannten Römerin  
Rom, Kapitolisches Museum

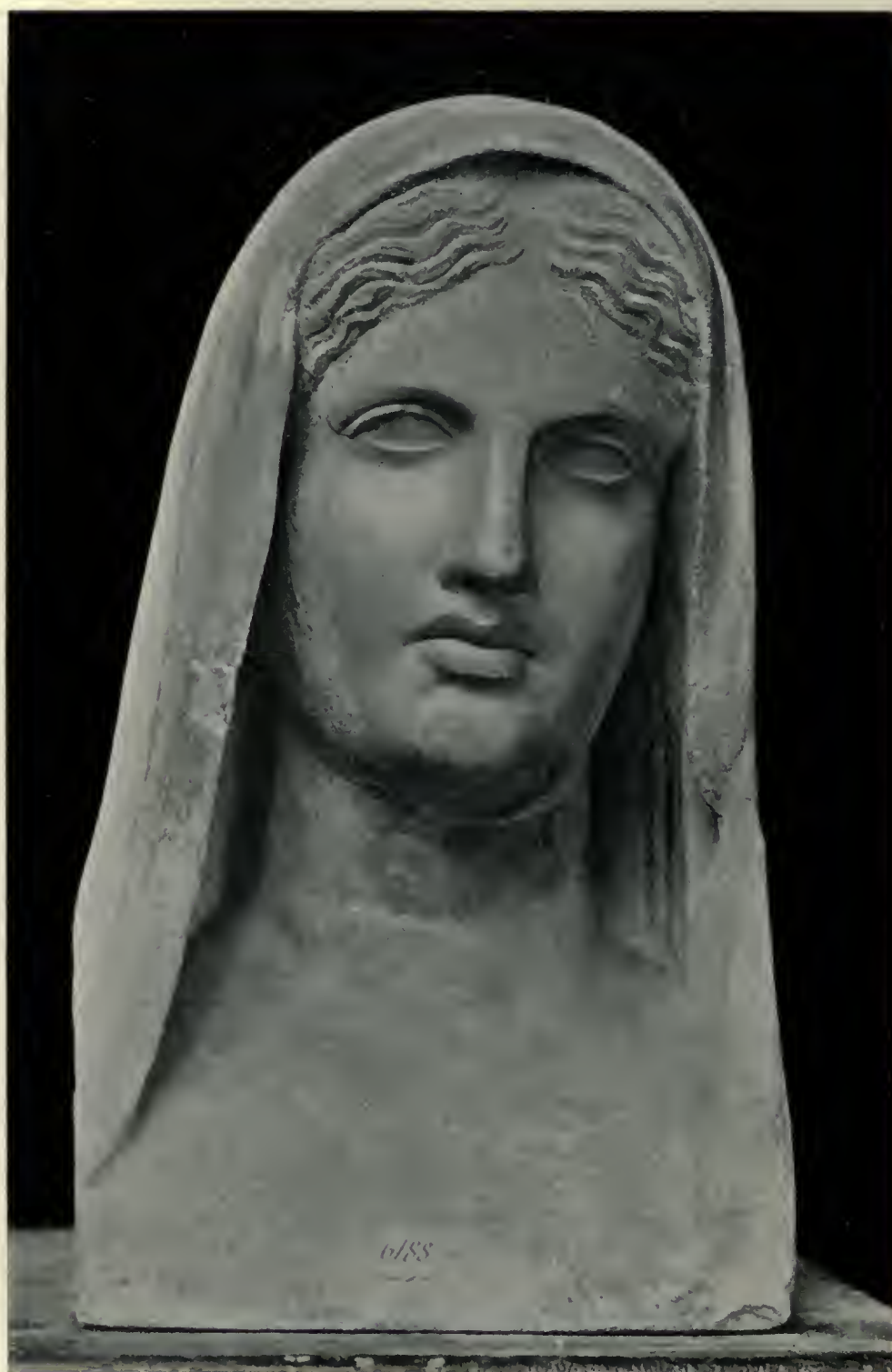




a Phot. Alinari  
Statue der Viciria. Neapel, Nationalmuseum



b Phot. Alinari  
Statue der Eumachia. Neapel, Nationalmuseum



Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

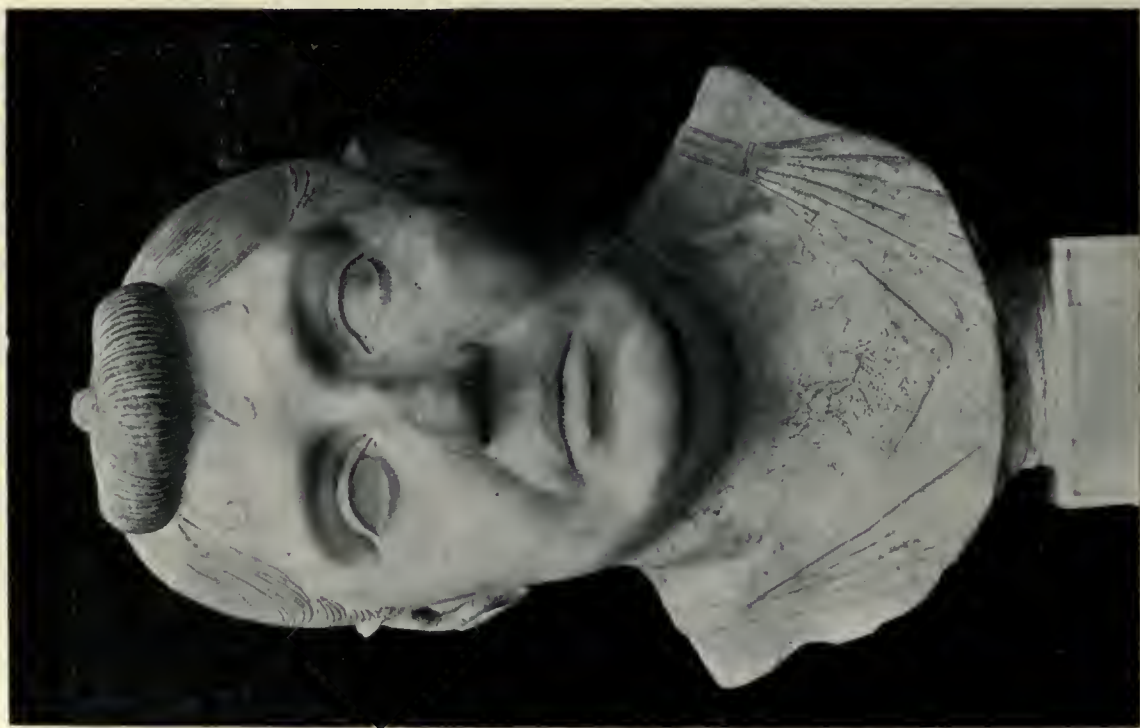


Basalkopf der Octavia. Paris, Louvre<sup>a</sup>



Bronzebüsten der Livia. Paris, Louvre<sup>b</sup>





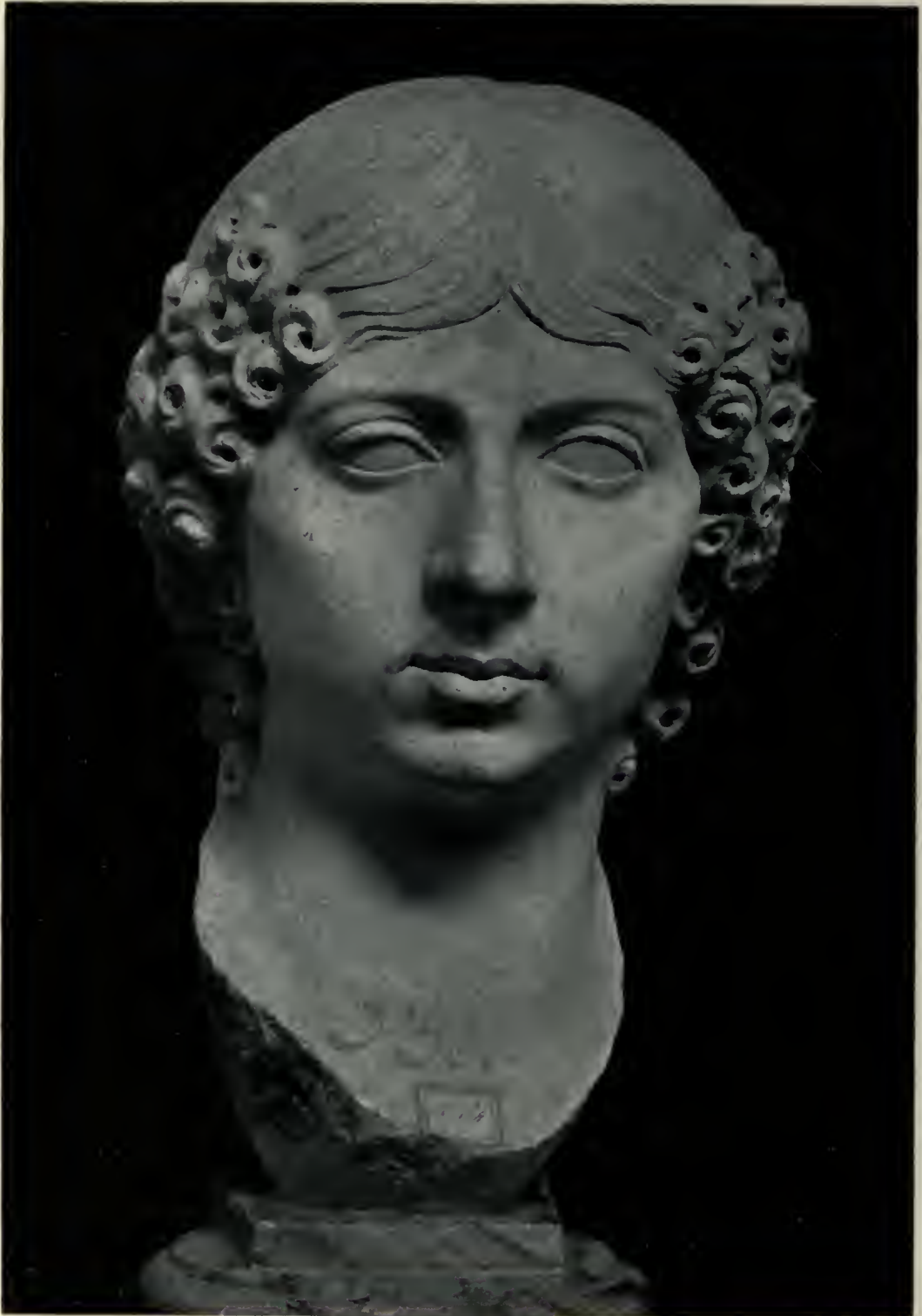
Ältere Römerin. <sup>a</sup> Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Jüngere Römerin. <sup>b</sup> Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Livia. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi





Sog. Minatia Polla. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari



<sup>a</sup>  
Hermer der Staia Quinta. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

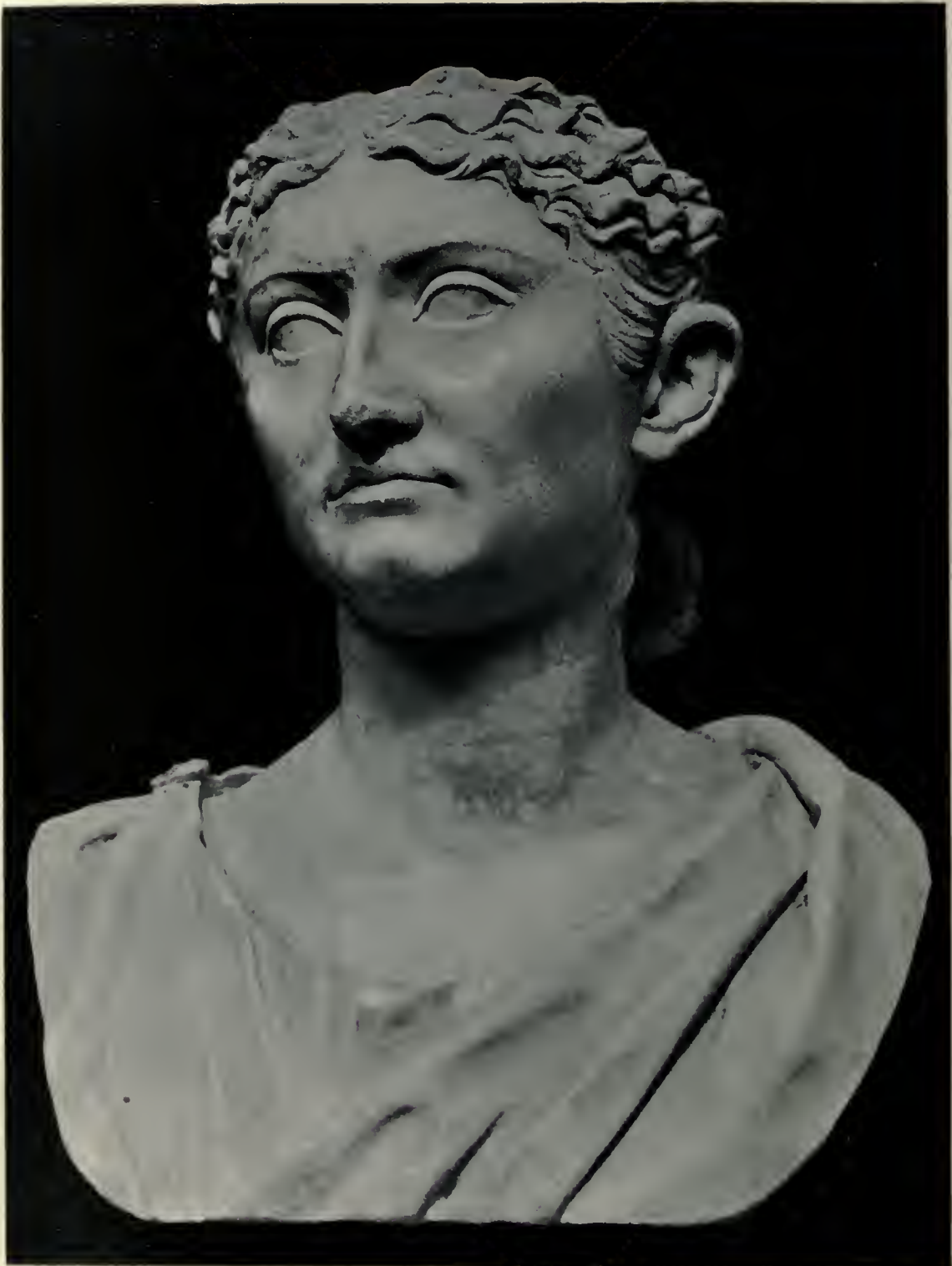


<sup>b</sup>  
Agrippina die Ältere. Rom, Kapitolisches Museum  
Phot. Brogi



Agrippina die Ältere (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg





Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Phot. Brogi

<sup>a</sup> Unbekannte Römerin. Florenz, Uffizien



Phot. Alinari

<sup>b</sup> Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolisches Museum



<sup>a</sup>

Porträtkopf eines Säuglings. München, Glyptothek



<sup>b</sup>



<sup>c</sup>

Phot. Alinari  
Römisches Knabenporträt. Florenz, Uffizien





Römisches Knabenporträt. Berlin, Kgl. Museen



Vespasian. Rom, Nationalmuseum<sup>a</sup>  
Phot. Alinari



Kolossalbüste des Vespasian. Neapel, Nationalmuseum<sup>b</sup>  
Phot. Brogi



<sup>a</sup>  
Togastatue des Titus. Rom, Vatikan  
Phot. Anderson



<sup>b</sup>  
Kopf der nebenstehenden Titus-Statue  
Phot. Anderson





<sup>a</sup> Phot. Brogi  
Kolossalkopf des Titus. Neapel, Nationalmuseum



<sup>b</sup> Phot. Alinari  
Domitian. Rom, Antiquarium



Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Phot. Anderson



Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Nationalmuseum





Phot. Anderson

<sup>a</sup>  
Unbekannter Römer. Rom, Lateran



Phot. Mosconi

<sup>b</sup>  
Grabstein des Gaius Julius Helius. Rom, Konservatorenpalast



Phot. Faraglia

<sup>a</sup>  
Unbekannter Römer. Rom, Vatikan



Phot. Faraglia

<sup>b</sup>  
Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum



Phot. Alinari

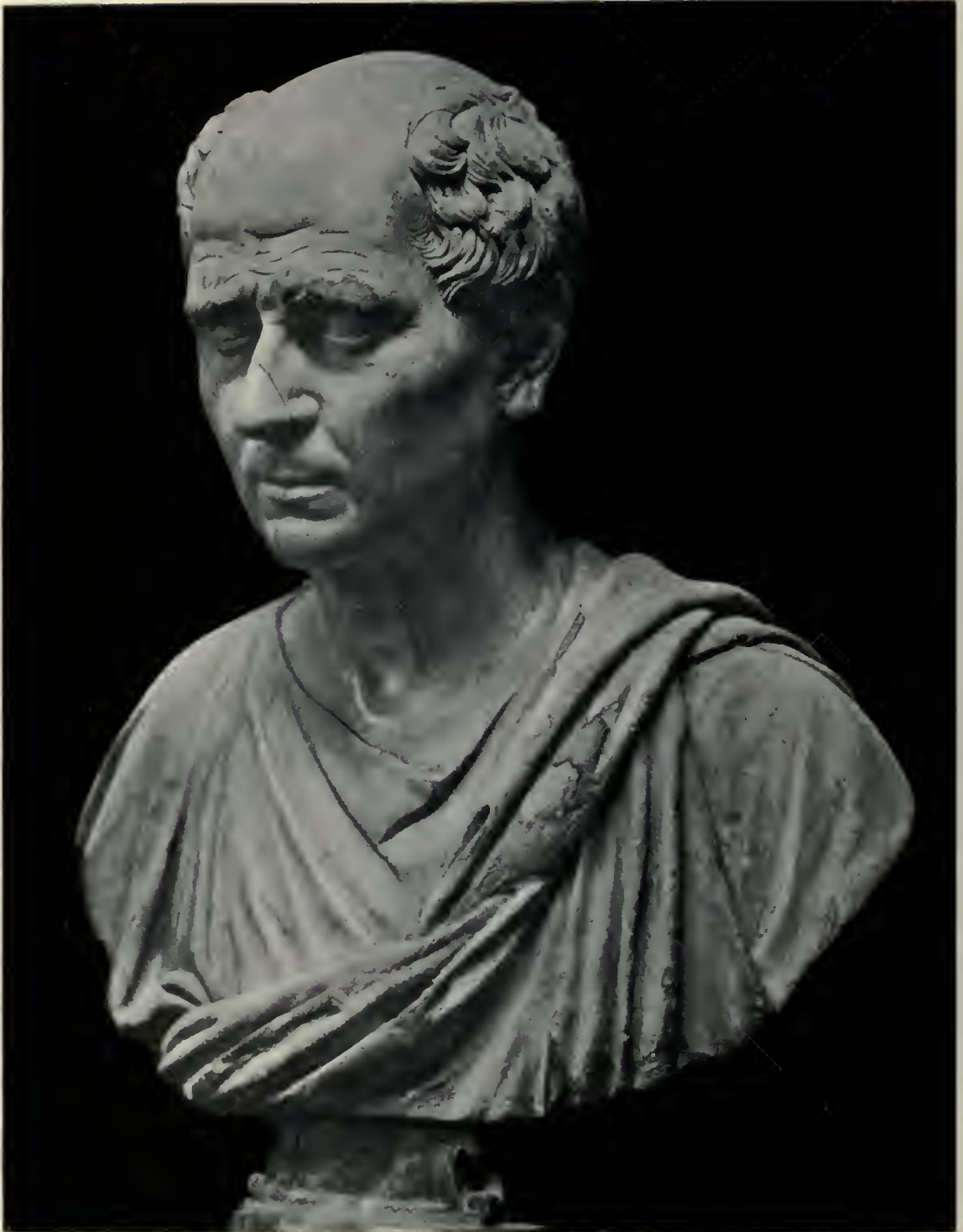
<sup>a</sup>  
Unbekannter Römer. Rom, Lateran



Phot. Brogi

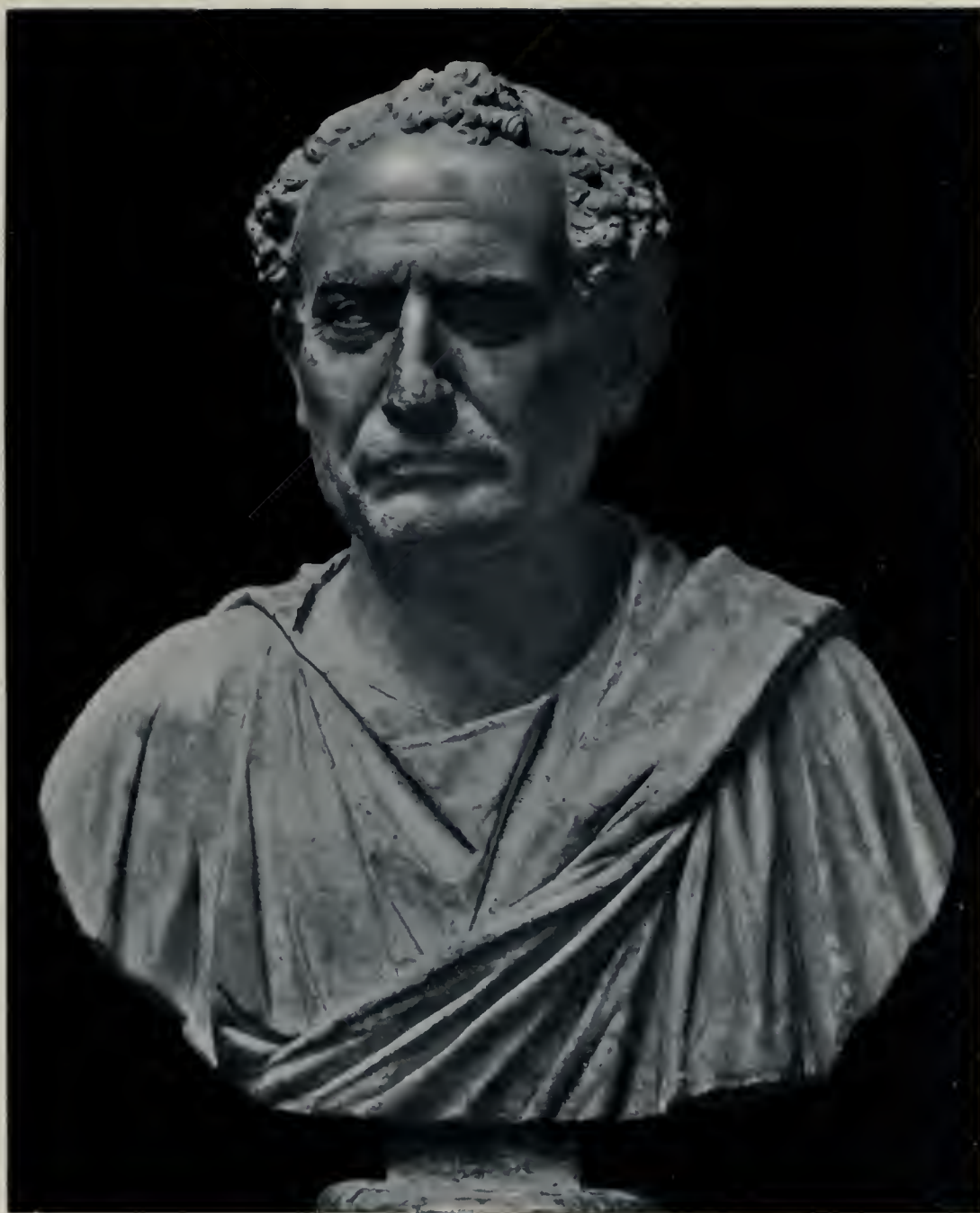
<sup>b</sup>  
Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum





Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien

Phot. Alinari



Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien

Phot. Alinari



Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum<sup>a</sup>



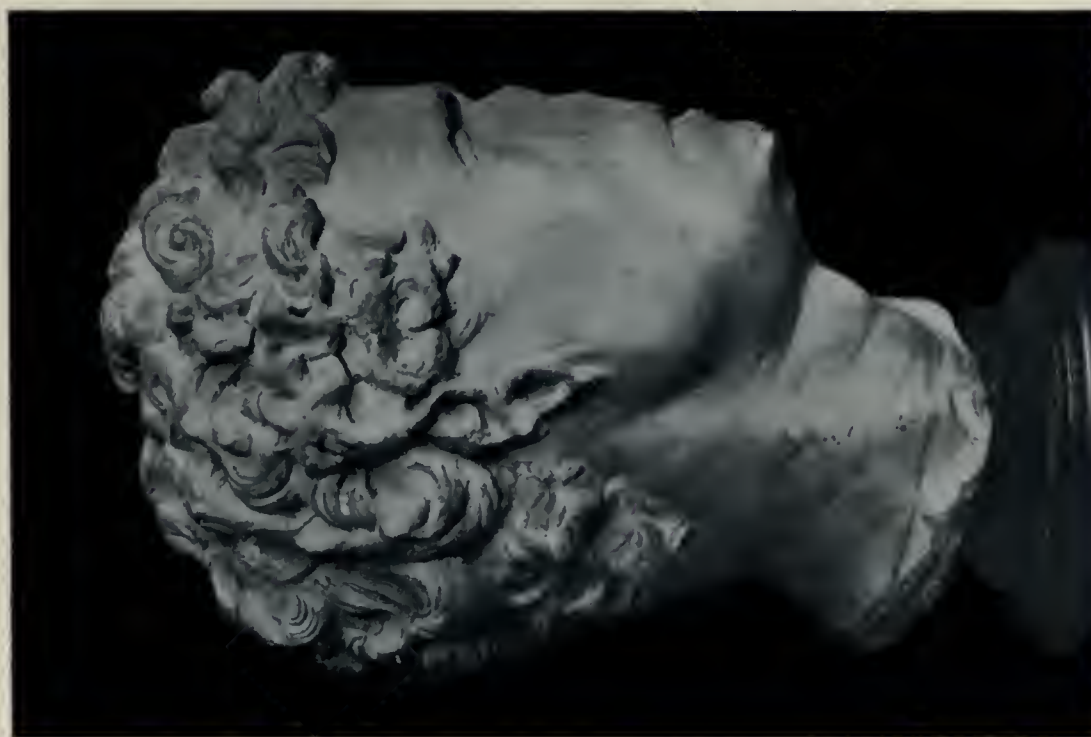
Unbekannter Römer. Rom, Vatikan<sup>b</sup>

Phot. Alinari





Phot. Coolidge



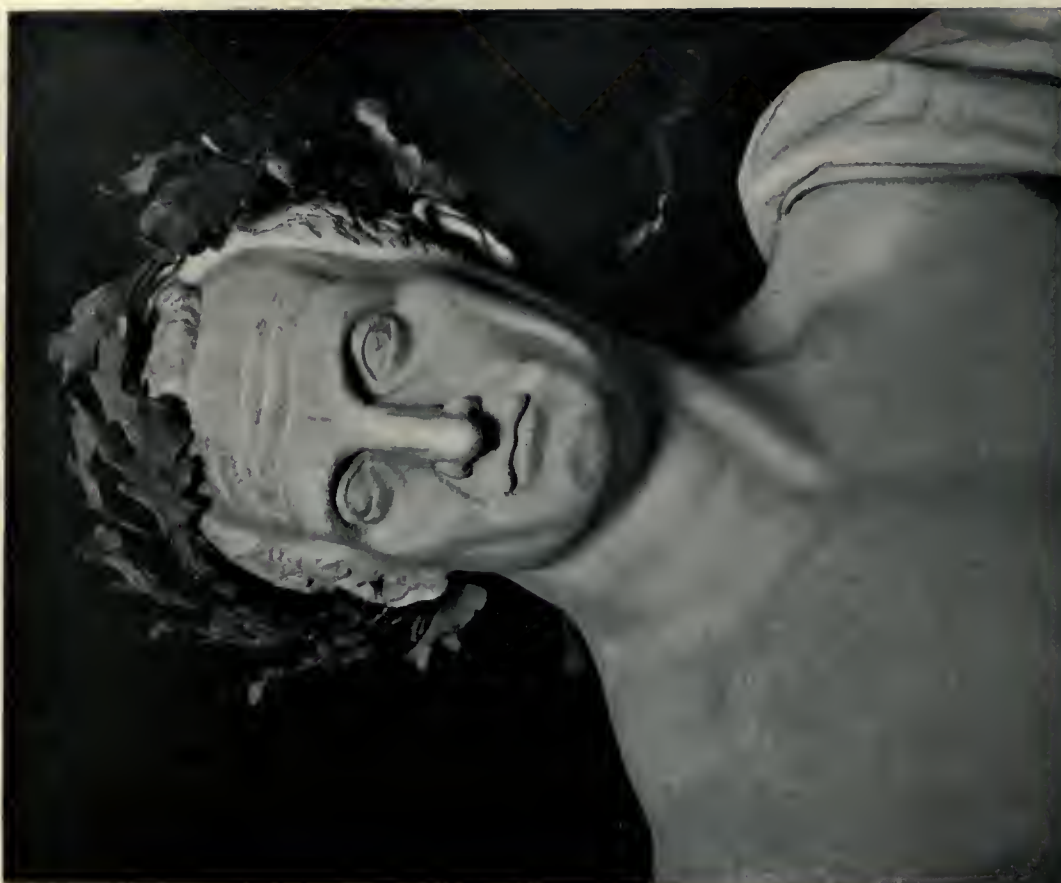
Phot. Coolidge

Unbekannter Römer. Boston, Museum of fine Arts



<sup>a</sup>  
Kolossalstatue des Nerva. Rom, Vatikan

Phot. Anderson



<sup>b</sup>  
Kopf der nebenstehenden Nerva-Statue

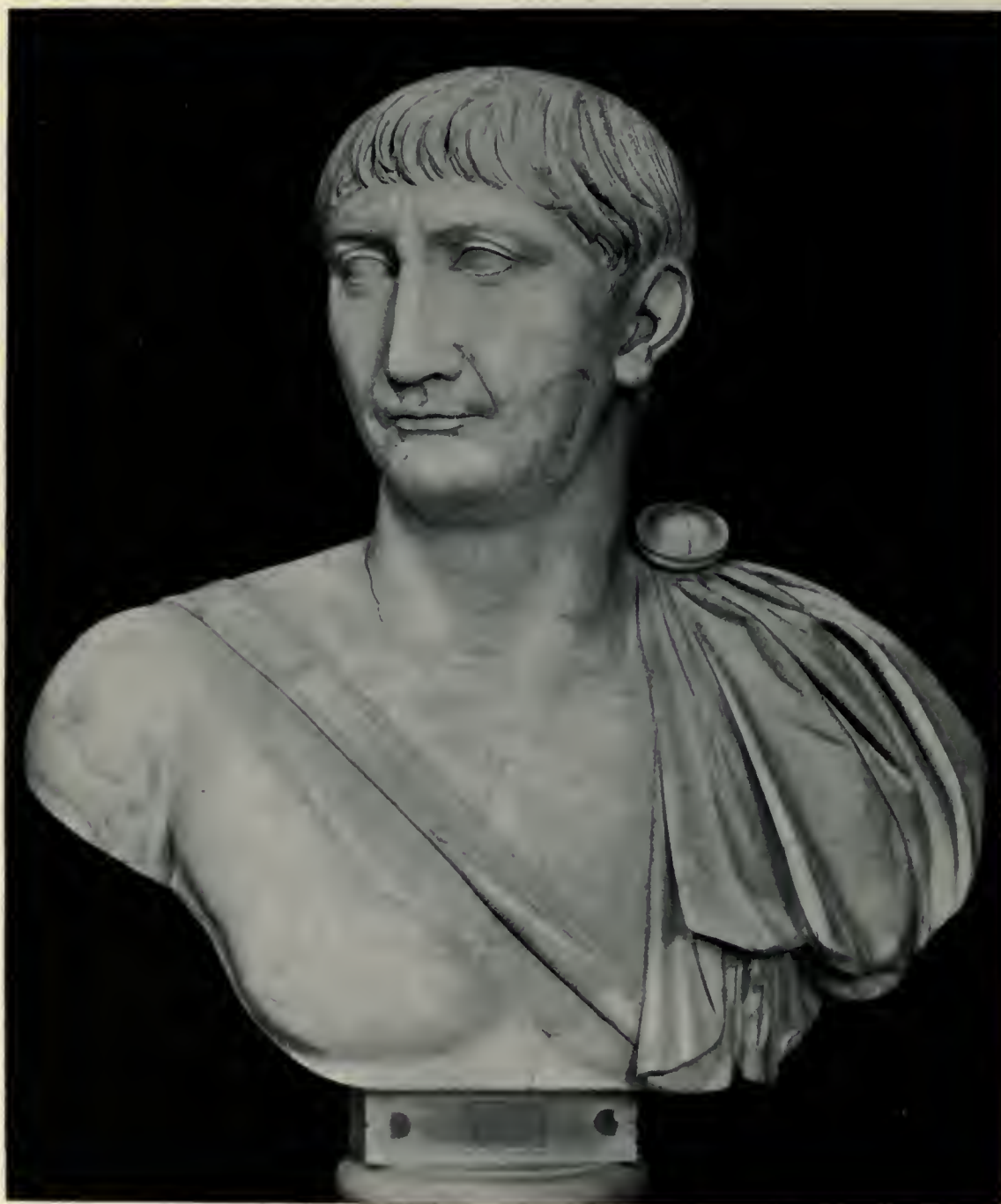
Phot. Anderson



Büste des Pythodorus. Rom, Kapitolinisches Museum

Phot Alinari





Trajan. Rom, Vatikan

Phot. Alinari

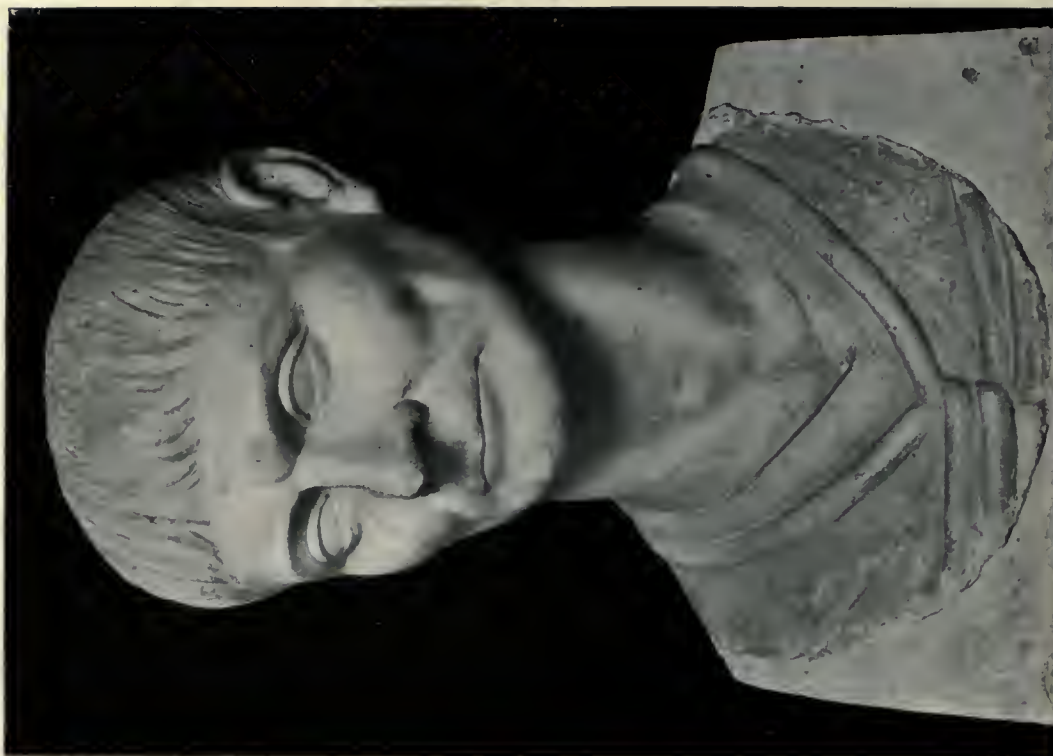


Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



<sup>a</sup> Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Sommer



<sup>b</sup> Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum  
Phot. Anderson





Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Römisches Knabenporträt. Rom, Vatikan

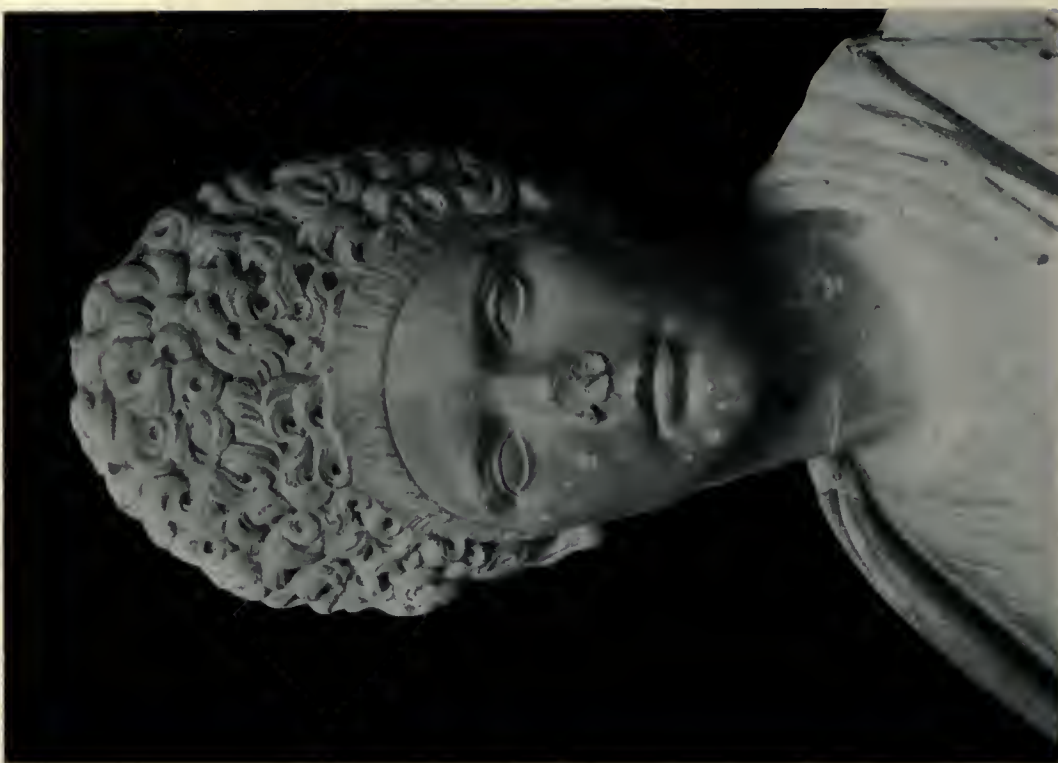


Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Römisches Knabenporträt. Rom, Vatikan



<sup>a</sup> Phot. Faraglia  
Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum



<sup>b</sup> Phot. Faraglia  
Unbekannte Römerin. Rom, Palazzo Barberini



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Unbekannte Römerin. Rom, Lateran



Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan





Phot. Anderson

<sup>a</sup> Julia Titi. Rom, Nationalmuseum



Phot. Alinari

<sup>b</sup> Julia Titi (?). Florenz, Uffizien



Domitia (?).<sup>a</sup> Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Domitia.<sup>b</sup> Rom, Kapitolinisches Museum  
Phot. Brogi



<sup>a</sup> Phot. Brogi  
Matidia (?). Rom, Kapitolisches Museum



<sup>b</sup> Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg





Phot. Anderson

<sup>a</sup>  
Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan



Phot. Anderson

<sup>b</sup>  
Unbekannte Römerin. Rom, Nationalmuseum



Unbekannte Römerin. Rom, Lateran

Phot. Alinari



Plotina (?). Rom, Kapitolinisches Museum  
 Phot. Brogi<sup>a</sup>



Sog. Plotina. Neapel, Nationalmuseum  
 Phot. Alinari<sup>b</sup>





<sup>a</sup> Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum  
Phot. Brogi



<sup>b</sup> Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolisches Museum  
Phot. Anderson



Phot. Bogi

Matidia (a). Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

Kolossalkopf der Plotina. Rom, Vatikan



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Panzerstatue des Hadrian. Olympia, Museum



Phot. Anderson

<sup>b</sup>  
Hadrian als Mars. Rom, Kapitolisches Museum





Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Büste des Hadrian. Rom, Vatikan



Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Büste des Hadrian. Neapel, Nationalmuseum



Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum  
a  
Phot. Anderson



Kolossal Kopf des Hadrian. Rom, Vatikan  
b  
Phot. Alinari



Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum

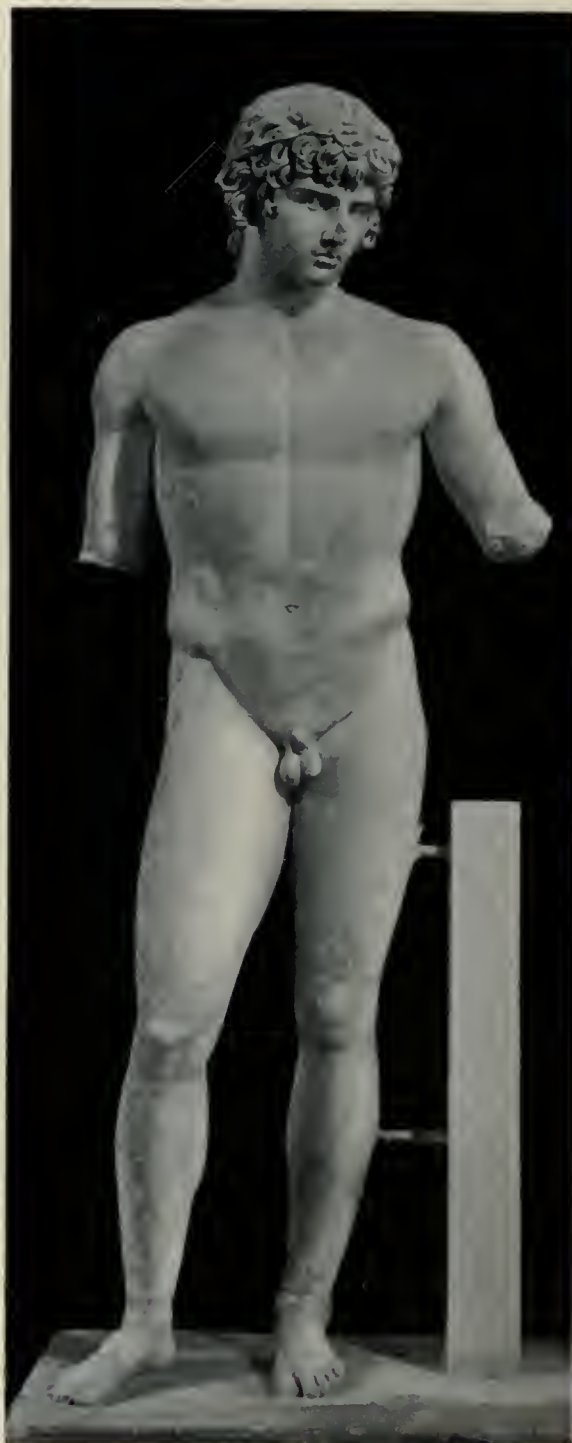
Phot. Anderson





<sup>a</sup>  
Antinous. Delphi, Museum

Phot. Brogi



<sup>b</sup>  
Antinous. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Kopf der Antinous-Statue T. 250b

Phot. Brogi



Kopf der Antinous-Statue T. 250 b

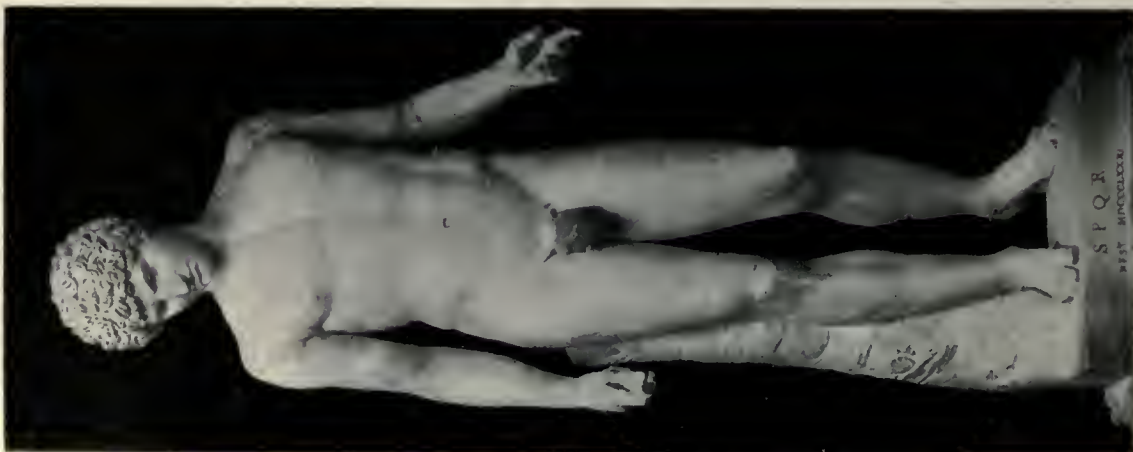
Phot. Brogi





Kopf der Antinous-Statue T. 250 b

Phot. Brogi



<sup>a</sup> Antinous. Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Anderson



<sup>b</sup> Kopf der nebenstehenden Antinous-Statue

Phot. Anderson



Phot. Alinari  
<sup>a</sup>  
 Antinous als Dionysos. Rom, Vatikan



Phot. Alinari  
<sup>b</sup>  
 Kopf der nebenstehenden Antinous-Statue





Antinous, Relieffragment. Rom, Villa Albani

Phot. Alinari



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Sabina. Rom, Nationalmuseum



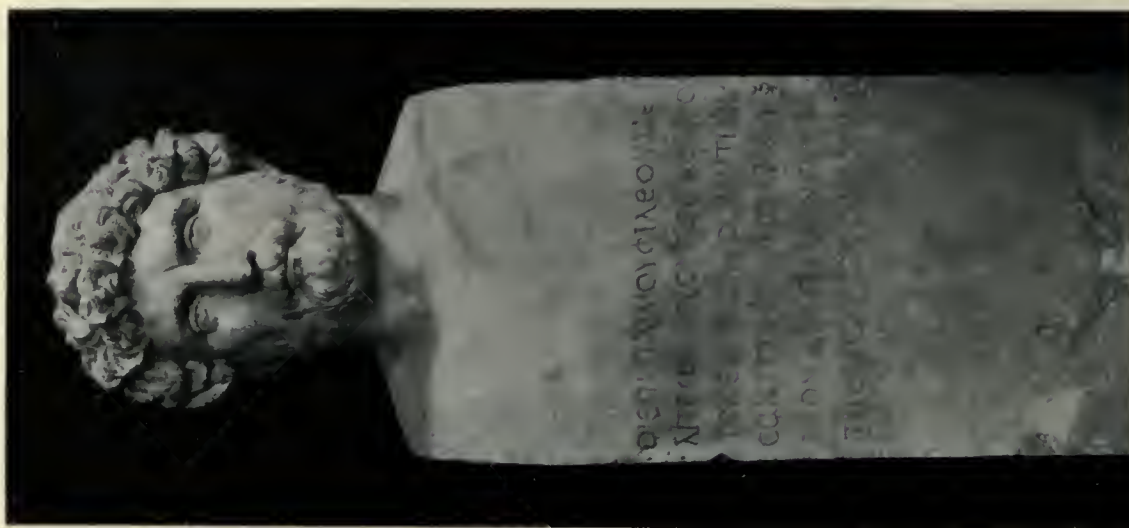
Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Sabina. Rom, Nationalmuseum



Büste des Hadrian. <sup>a</sup> Athen, Nationalmuseum

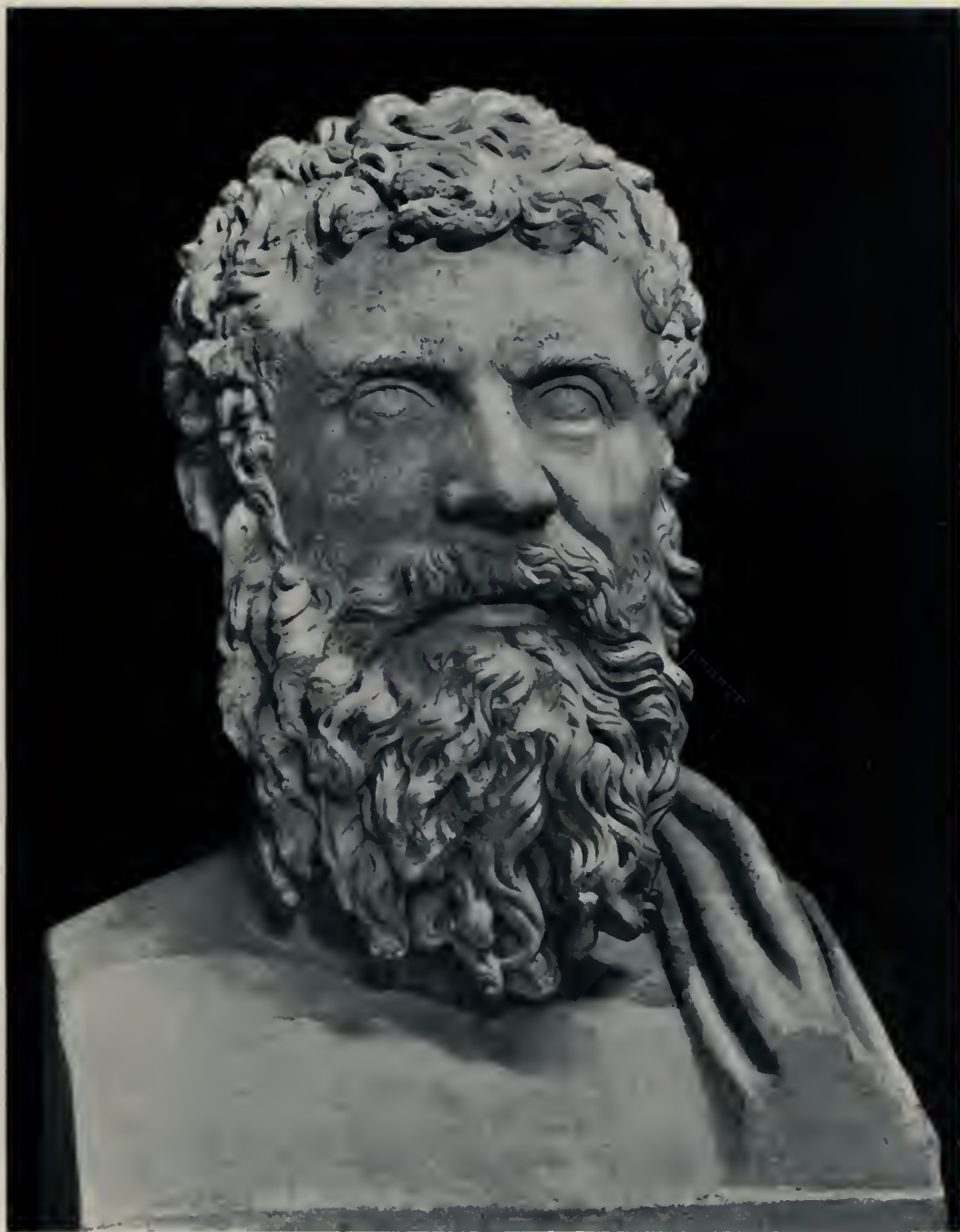
Phot. Alinari



Herme des Kosmeten Sosistratos von Marathon <sup>b</sup>  
Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari



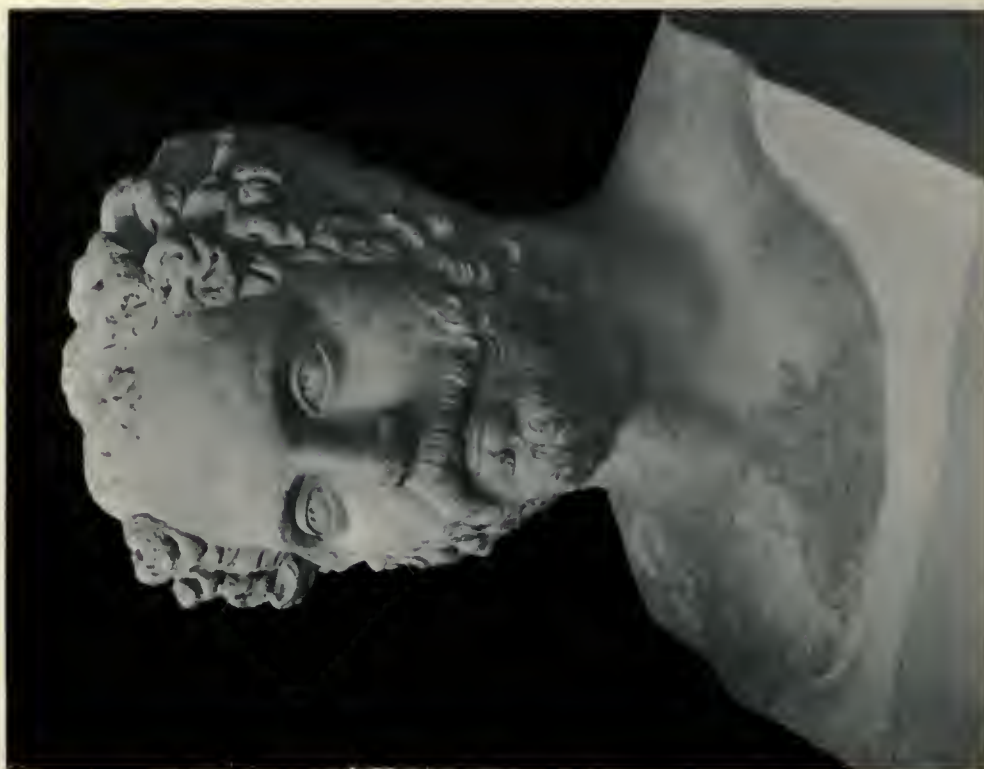


Hermes eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari



<sup>a</sup>  
Hermes eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum  
Phot. Alinari

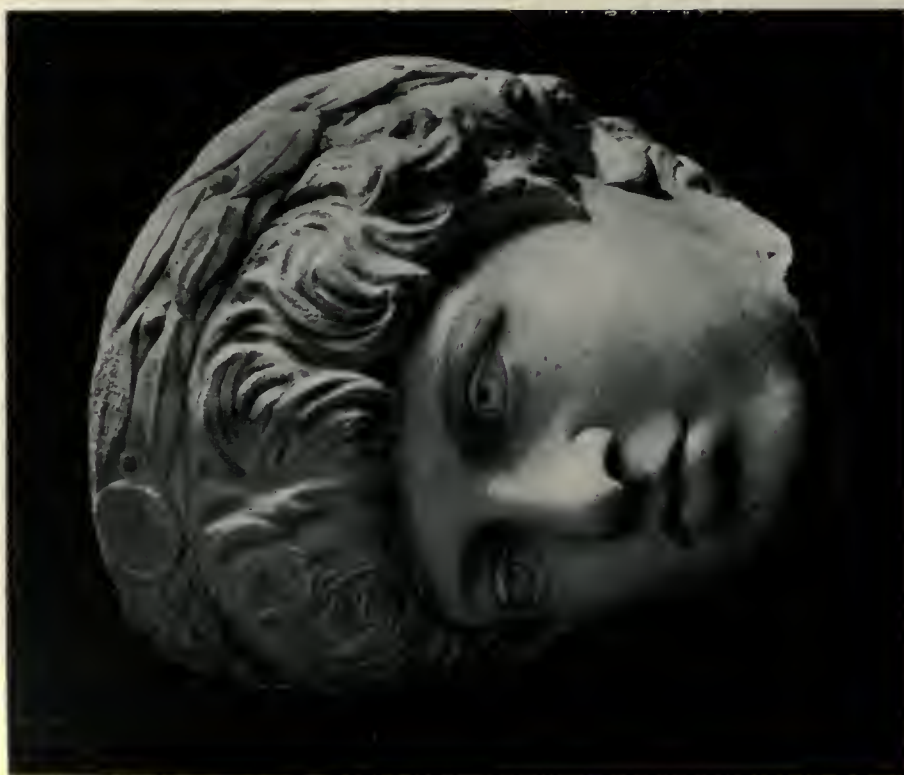


<sup>b</sup>  
Hermes eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum  
Phot. Alinari



Unbekannter Barbar (sog. Christus). Athen, Nationalmuseum





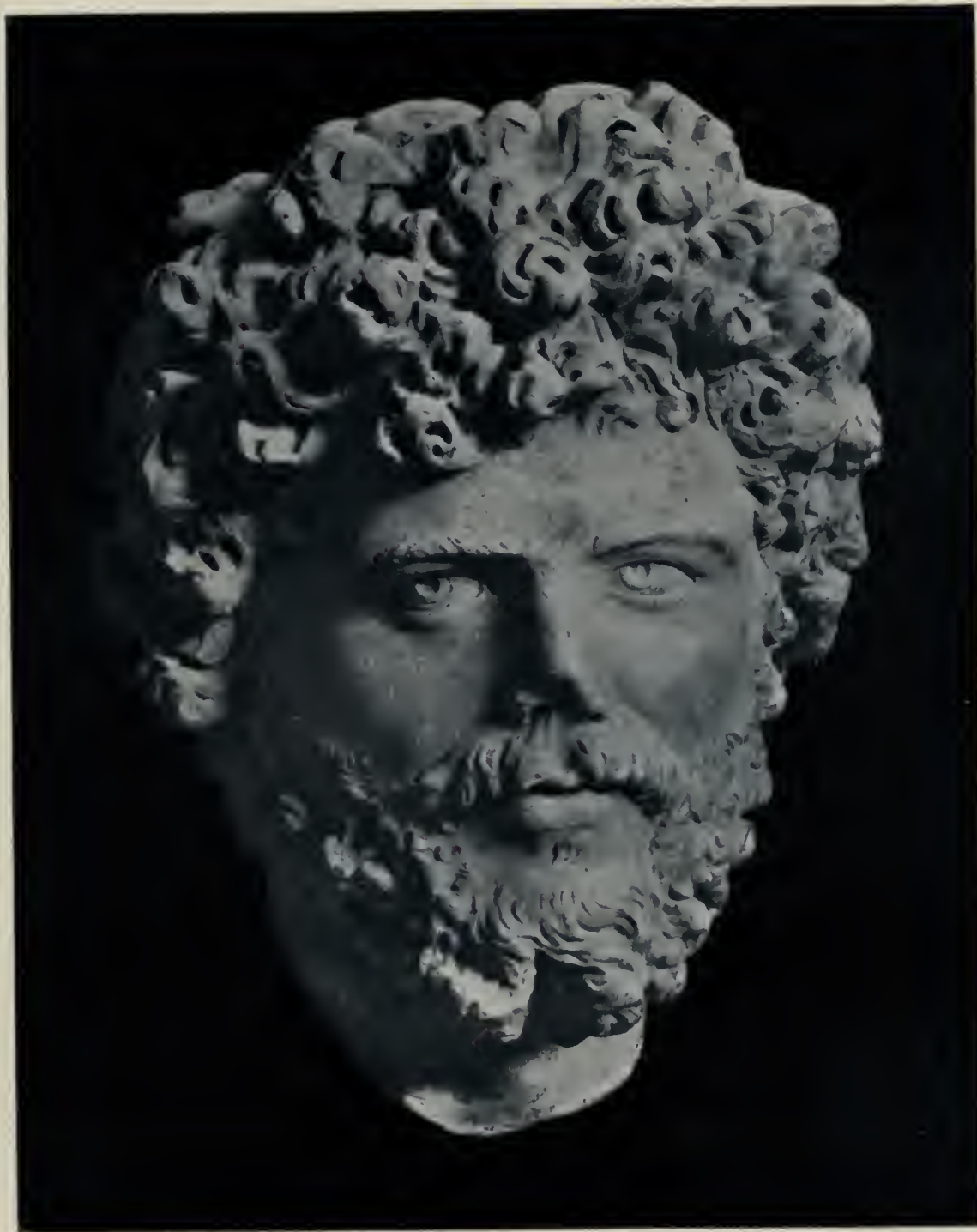
Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Sog. Lucius Verus. Olympia, Museum



Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Unbekannter Nicht-Griech. Athen, Nationalmuseum



Unbekannter Römer (?). Athen, Nationalmuseum

Phot. Rhomaides



Phot. Anderson  
<sup>a</sup>  
 Antoninus Pius. Rom, Nationalmuseum



Phot. Anderson  
<sup>b</sup>  
 Antoninus Pius. Rom, Nationalmuseum





Jugendlicher Mark Aurel. Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Alinari



Reiterstatue des Mark Aurel. Rom, Kapitolsplatz



<sup>a</sup>  
Büste des Mark Aurel. Rom, Kapitolinisches Museum

Phot. Brogi



<sup>b</sup>  
Septimius Severus. Rom, Nationalmuseum

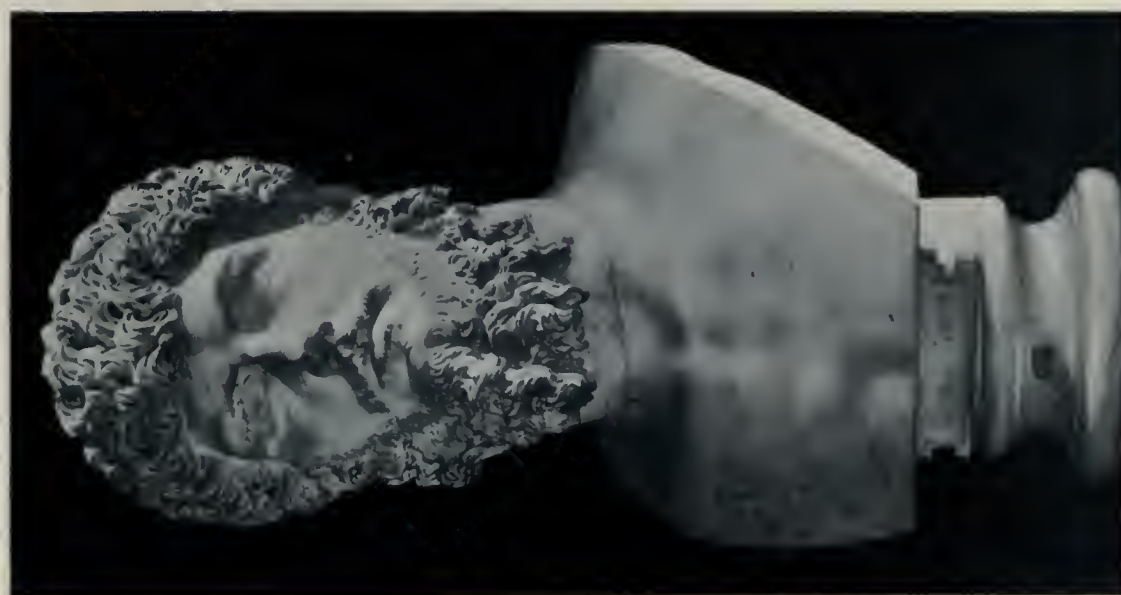
Phot. Mescioni





Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



<sup>a</sup> Lucius Verus. Paris, Louvre



<sup>b</sup> Lucius Verus. Rom, Kapitolisches Museum  
Phot. Anderson



<sup>a</sup> Phot. Alinari  
Commodus als Herakles. Rom, Konservatorenpalast



<sup>b</sup> Commodus. Rom, Vatikan

Phot. Anderson





Phot. Mascioni

<sup>a</sup>  
Büste des jugendlichen Caracalla  
Rom, Vatikan



Phot. Anderson

<sup>b</sup>  
Büste eines unbekannten antoninischen Prinzen  
Rom, Kapitolisches Museum

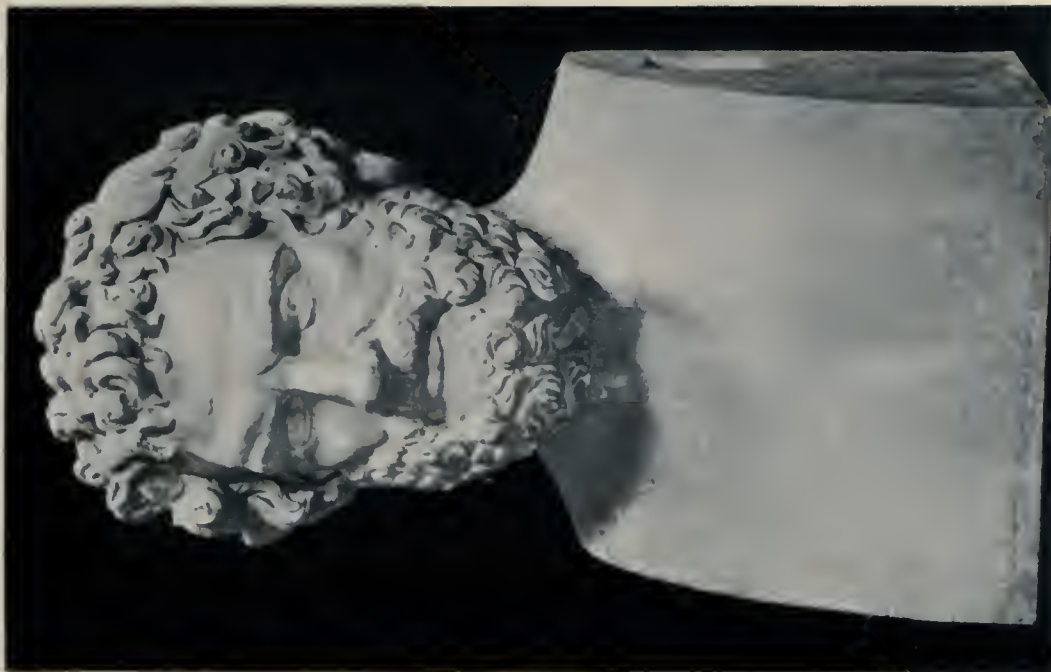


Phot. Alinari

Büste des jugendlichen Caracalla. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Anderson  
<sup>a</sup>  
 Büste eines unbekannten Römers (?). Rom, Kapitolinisches Museum



Phot. Alinari  
<sup>b</sup>  
 Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien





<sup>a</sup>  
Sog. Aelius Aristides. Rom, Kapitolinisches Museum

Phot. Alinari



<sup>b</sup>  
Unbekannter Römer. Rom, Villa Albani

Phot. Alinari



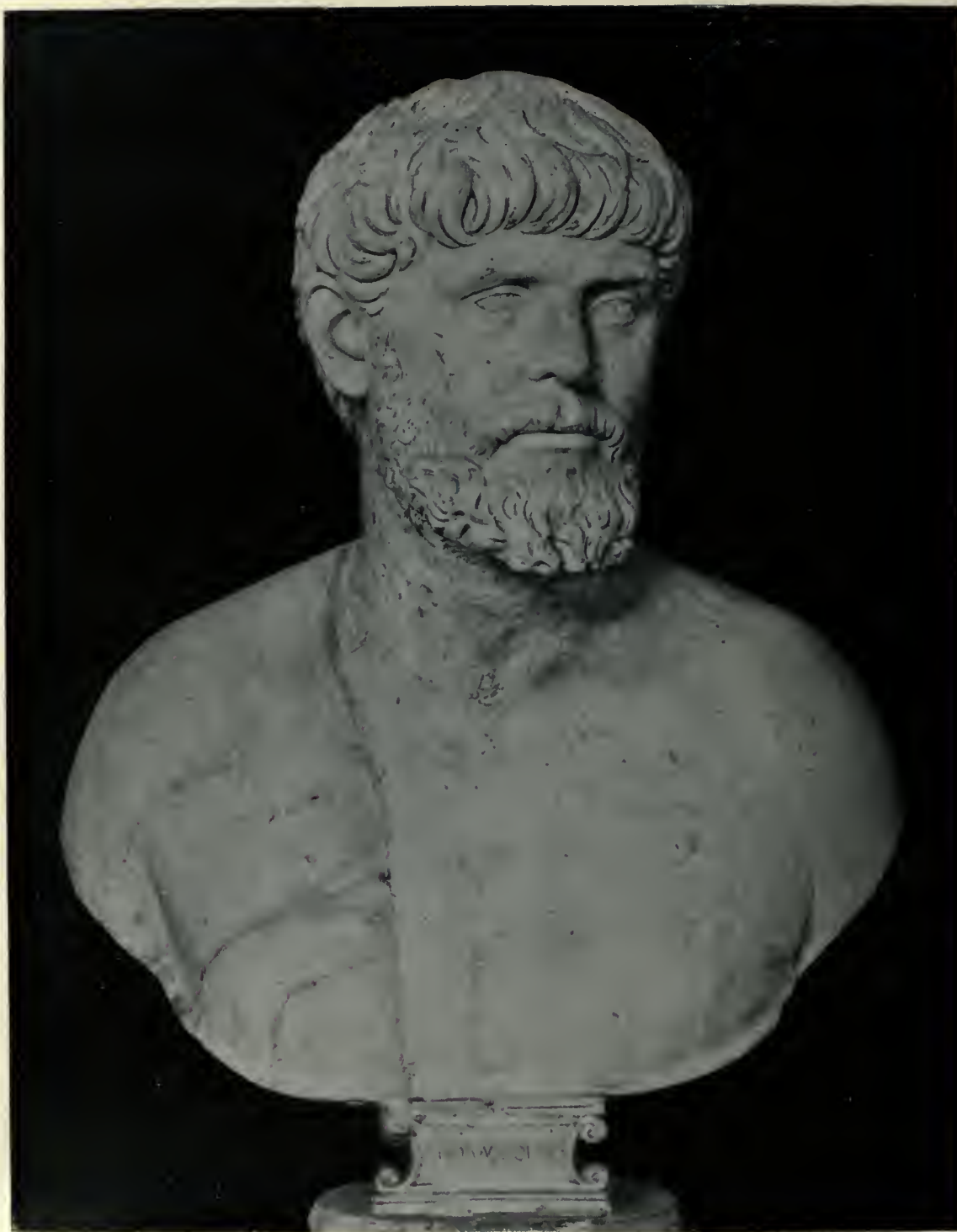
Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Unbekannter Römer. Rom, Vatikan



Phot. Poppi

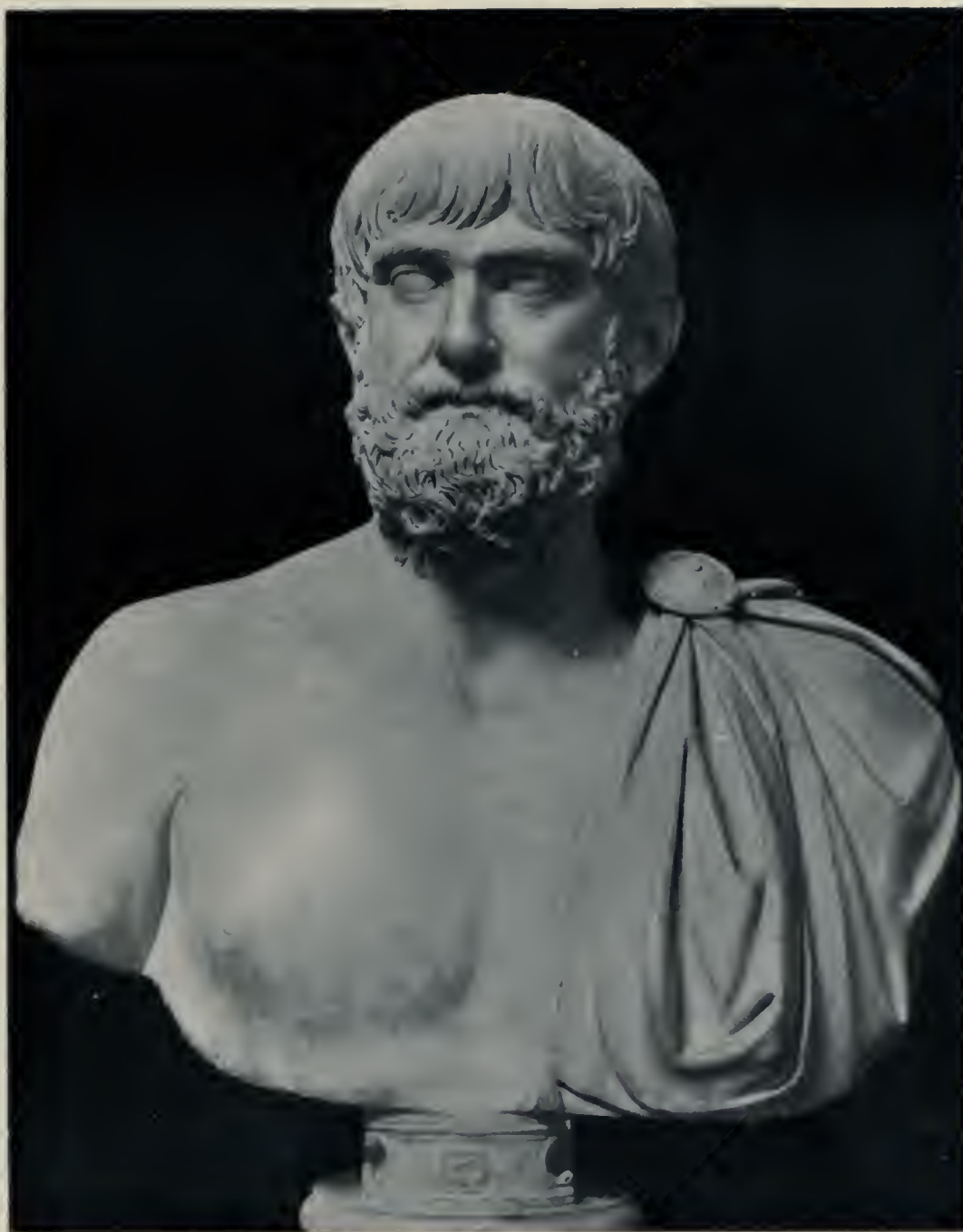
<sup>b</sup>  
Unbekannter Römer. Bologna, Museo Civico



Büste des Apollodoros. München, Glyptothek

F. Bruckmann A.-G., München phot.





Büste eines unbekannten Römers. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Unbekannter Römer. <sup>a</sup> Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Unbekannter Römer. <sup>b</sup> Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Anderson



Phot. Alinari

Römischer Hofzwerg, sog. Äsop. Rom, Villa Albani



Phot. Anderson





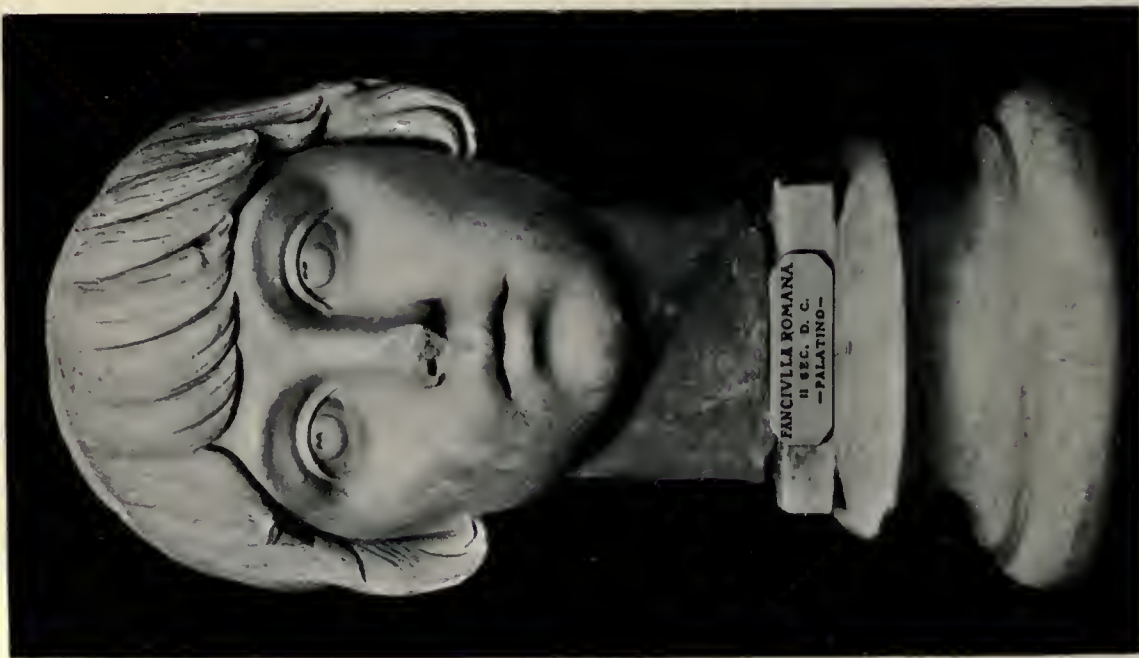
<sup>a</sup> Phot. Brogi  
Unbekannter Barbar. Florenz, Uffizien



<sup>b</sup> Phot. Alinari  
Unbekannter Barbar. Rom, Kapitolisches Museum



Marmorkopf eines Negers. Berlin, Kgl. Museen



Phot. Anderson



Phot. Anderson

Unbekanntes Mädchen der antoninischen Zeit. Rom, Nationalmuseum





Phot. Brogi

<sup>a</sup> Die ältere Faustina. Neapel, Nationalmuseum

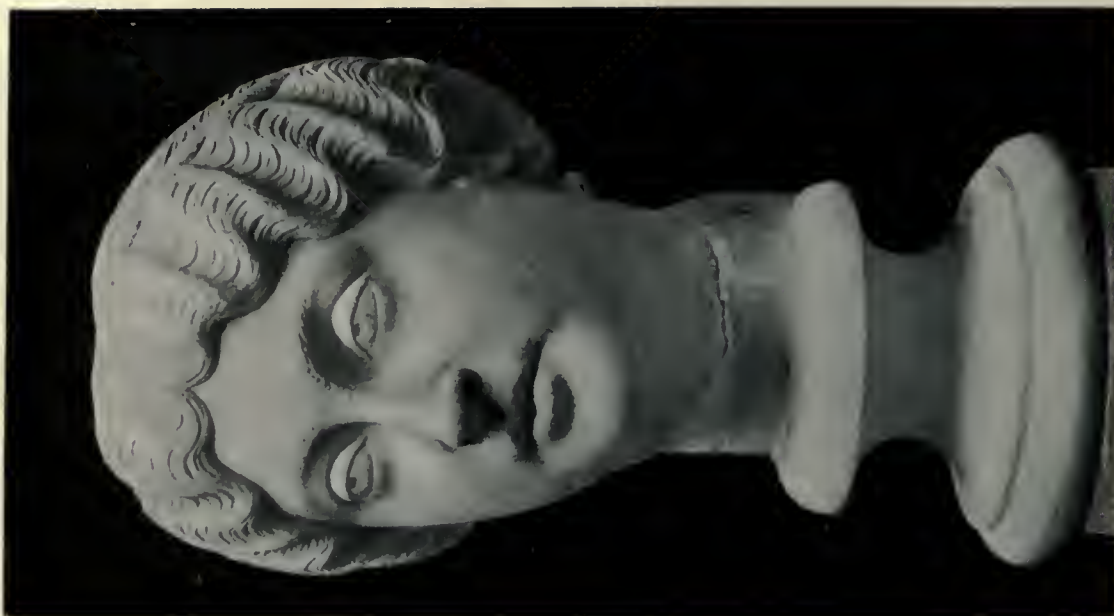


Phot. Alinari

<sup>b</sup> Kolossalkopf der älteren Faustina. Rom, Vatikan



<sup>a</sup> Büste der jüngeren Faustina. Rom, Kapitolinisches Museum  
Phot. Anderson



<sup>b</sup> Lucilla (?). Rom, Nationalmuseum  
Phot. Anderson



Lucilla (?). Rom, Kapitolinisches Museum<sup>a</sup>



Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum<sup>b</sup>





Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



<sup>a</sup>  
Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan  
Phot. Moccioni



<sup>b</sup>  
Büste der Julia Donna. Rom, Kapitolisches Museum





<sup>a</sup>  
Statue einer Römerin  
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



<sup>b</sup>  
Statue einer Römerin  
Rom, Palazzo Doria



Büste des Caracalla. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

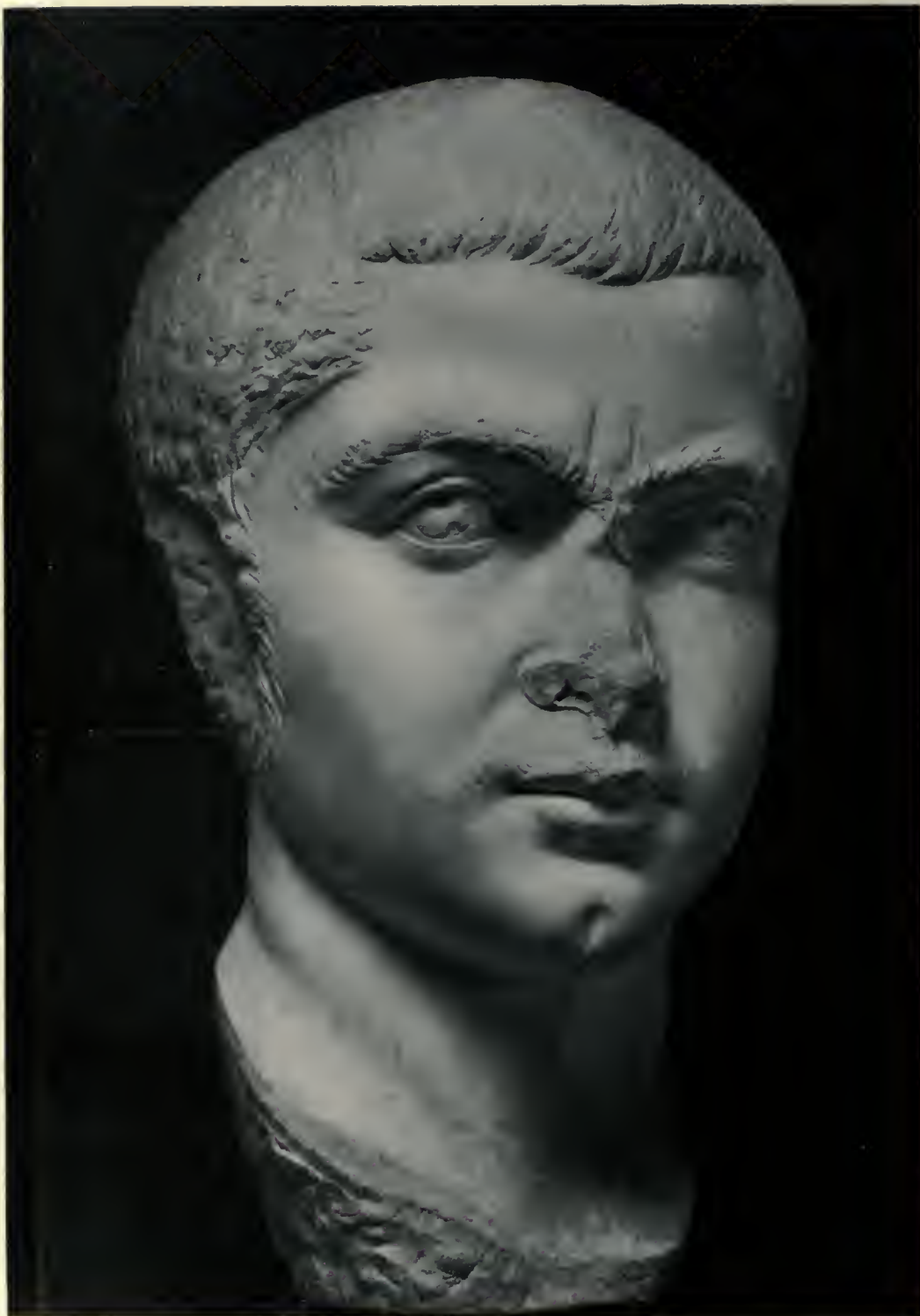


<sup>a</sup> Phot. Alinari  
Büste des Maximinus Thrax. Rom, Kapitolinisches Museum



<sup>b</sup> Phot. Brogi  
Büste des Pupienus. Rom, Kapitolinisches Museum





Kolossalkopf des Gordianus III. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Phot. Anderson



Phot. Anderson

Büste des Philippus Arabs. Rom, Vatikan



Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Sog. Gordianus I. Rom, Kapitolinisches Museum



<sup>b</sup>  
Sog. Trebonianus Gallus. Rom, Vatikan





<sup>a</sup> Phot. Alinari  
Büste eines tragischen Schauspielers. Rom, Kapitolinisches Museum



<sup>b</sup> Unbekannter Römer. München, Glyptothek



Büste des Maximus. <sup>a</sup> Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Alinari



Philippus Junior. <sup>b</sup> Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Anderson



Unbekannter Knabe. <sup>a</sup> Dresden, Albertinum



Unbekannter Römer. <sup>b</sup> Rom, Kapitolinisches Museum





Gallienus. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Gallienus. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg





Phot. Alinari

<sup>a</sup>  
Sog. Plautilla. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

<sup>b</sup>  
Sog. Manlia Scantilla. Neapel, Nationalmuseum



<sup>a</sup> Phot. Anderson  
Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolisches Museum

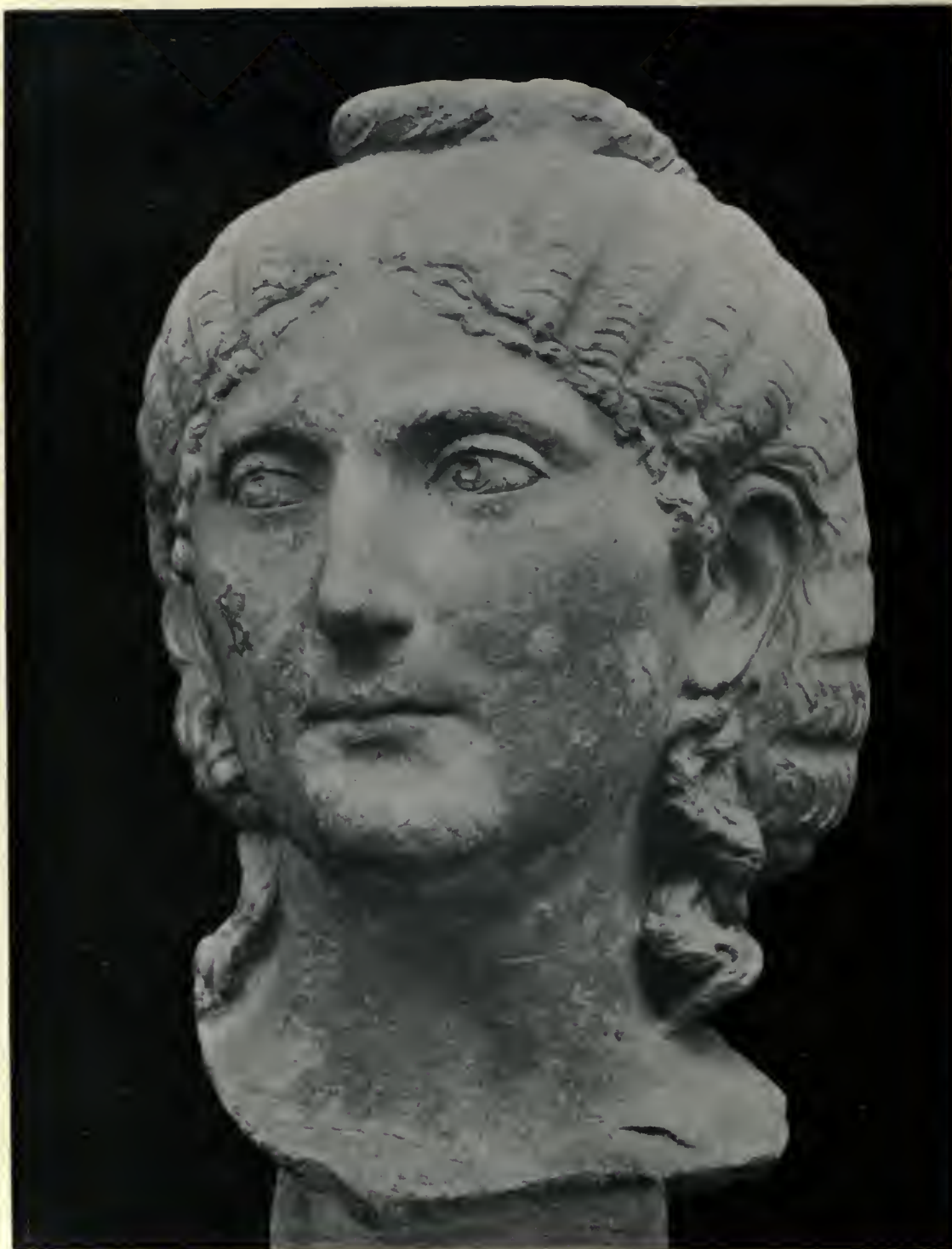


<sup>b</sup> Phot. Brogi  
Julia Mamaea. Rom, Kapitolisches Museum



Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg





Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Büste einer unbekannten Römerin.<sup>a</sup> Rom, Kapitolinisches Museum



Valens oder Valentinianus I.<sup>b</sup> Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Phot. Alinari  
<sup>a</sup>  
 Römischer Magistrat. Rom, Konservatorenpalast



Phot. Alinari  
<sup>b</sup>  
 Römischer Magistrat. Rom, Konservatorenpalast





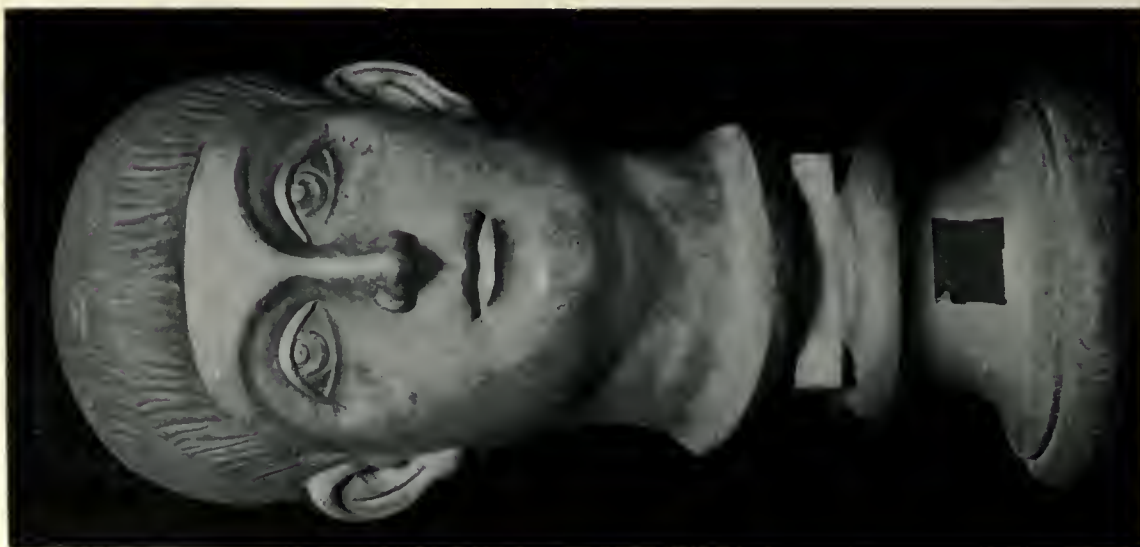
Phot. Brogi

<sup>a</sup>  
Kolossal Kopf Konstantins des Grossen (?)  
Rom, Konservatorenpalast



Phot. Brogi

<sup>b</sup>  
Sog. Valentinianus I.  
Florenz, Uffizien



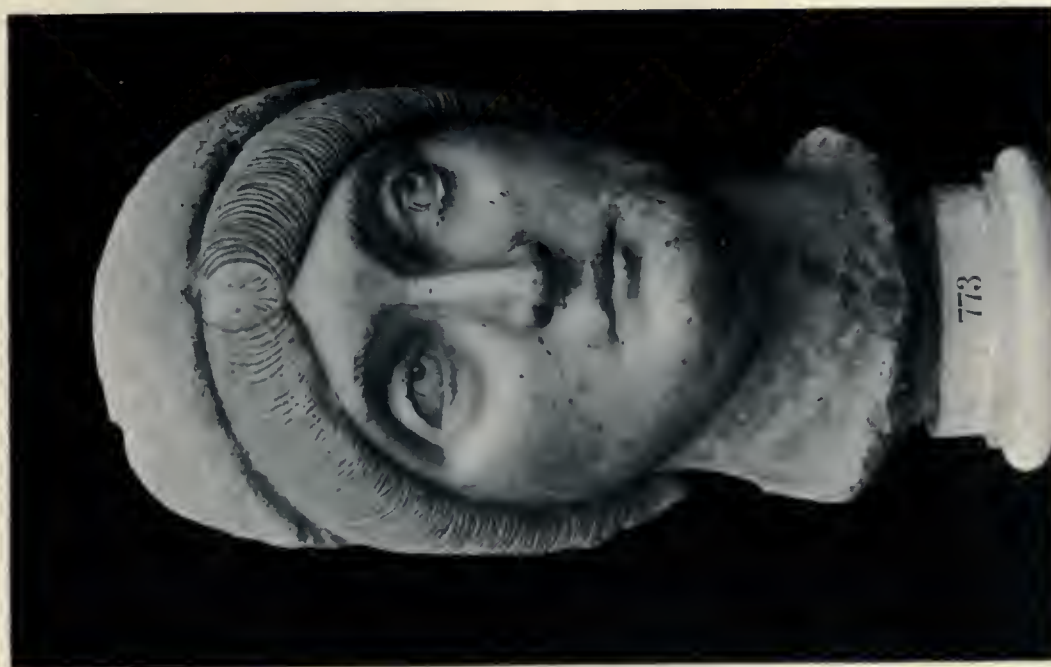
<sup>a</sup>  
Kolossalkopf eines unbekannten Römers  
Rom, Kapitolisches Museum

Phot. Anderson



<sup>b</sup>  
Unbekannter Römer  
Paris, Louvre

Phot. Girardon



<sup>a</sup>  
Unbekannte Römerin, sog. heilige Helena  
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



<sup>b</sup>  
Unbekannter Römer  
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

1—3. Alexander der Grosse. 4. Demetrius Poliorketes. 5. Philetairos von Pergamon. 6. Seleukos Nikator. 7. Mithridates IV. 8. Mithridates VI. Eupator. 9. Philippos V. 10. Augustus. 11. Caligula. 12. Claudius. 13. Nero. 14. Livia. 15. Agrippina die Ältere. 16. Agrippina die Jüngere. 17. Domitianus. 18. Nerva. 19. Galba. 20. Vespasianus.



1. Julia Titi. 2. Domitia. 3. Marciana. 4. Sabina. 5. Trajanus. 6. Hadrianus. 7. Antoninus Pius.  
 8. Commodus. 9. Septimius Severus. 10. Lucius Verus. 11. Faustina die Ältere. 12. Faustina die Jüngere.  
 13. Didia Clara. 14. Julia Domna. 15. Otacilia. 16. Julia Maesa. 17. Constantinus Magnus. 18. Maximinus.  
 19. Helena.





# REGISTER ZU DEN TAFELN

- 1a. Herme eines unbekannten Strategen. München, Glyptothek. Furtw., Bschr. Nr. 299, S. 326; Kekulé, Strat. S. 9 f.; A.-B. 417/8. Von Furtwängler für Kimon gehalten. Etwa 460—450 v. Chr. — Ergänzt: Nase, das vordere Ende des Helmes und die Herme.
- 1b. Herme eines unbekannten Strategen. München, Glyptothek. Furtw., Bschr. Nr. 50, S. 56; Kekulé, Strat. S. 5; A.-B. 21/2. Der Kopf ist von Furtwängler versuchsweise als Miltiades gedeutet worden. Etwa 490 bis 480 v. Chr. — Stark ergänzt.
2. Unbekannter Grieche. Rom, Villa Albani Nr. 744. H. 885; A.-B. 761/2; Furtw., Mw. S. 352, Abb. 46. — Ergänzt: Nasenspitze, linker unterer Nasenflügel, Unter- teil des rechten Ohres, ein Flecken an der rechten Schläfe, Herme.
- 3a. Unbekannter Grieche. Berlin, Kgl. Museen Nr. 310. Bschr. d. Skulpt. S. 129; A.-B. 545/6. — Ergänzt: der ganze Hinterkopf und der Hals.
- 3b. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum. G. 1135 (6236); A.-B. 125/7. — Ergänzt: Nasenspitze, Herme.
- 4a. Herme des Perikles. London, Britisches Museum. Catalogue of Sculpture Nr. 549; Furtw., Mw. S. 270 ff.; A.-B. 411/2; Kekulé, Strat. S. 14, daselbst Repliken- verzeichnis und weitere Literatur. — Ergänzt: Nase, Visier des Helmes.
- 4b. Herme des Perikles. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 525. H. 288; A.-B. 413/4; Bern., G. I., I, S. 106 ff., T. XI. — Ergänzt: Nasenspitze und Stücke des Helmvisiers.
5. Herme eines Strategen (sog. Themistokles). Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 518. H. 273; A.-B. 271/2; Furtw., Mw. S. 275, 2; Kekulé, Strat. S. 11. — Ergänzt: Spitze des Helmvisiers.
- 6a. Statue des Anakreon. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 409. Billedtavler til Kataloget T. XXVIII; J. d. Inst. VII (1892), S. 119 f.; Furtw., Mw. S. 92; Bern., G. I., I, S. 80, T. IX. — Ergänzt: rechte Kniescheibe, linker Vorderfuß, rechte Hand mit Ansatz, Oberkopf.
- 6b. Herme des Anakreon. Rom, Konservatorenpalast. H. 621; Bull. comm. 1884, T. I; Arch. Ztg. 1884, T. IX, 2; Bern., G. I., I, S. 79. — Ergänzt: die Nase und der größte Teil des Schnurrbartes.
- 7a. Statue eines unbekannten Dichters. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 588; Ost. Jhefte. III (1900), S. 78 f. Der aufgesetzte Kopf ist nicht zugehörig. — Ergänzt: Nasenspitze, Stück am linken Ohr, Flecken am Hals, Kleinigkeiten am Gewand, die Spitze der großen Zehen, ein Teil des Baumstammes.
- 7b. Statue eines unbekannten Dichters. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 53. Am., Vat. I, S. 72, T. 9; H. 26; N. J. f. d. kl. A. 1900, S. 70, T. 3; Bern., G. I., I, S. 106 u. 151, Nr. 8. Der Kopf, ein Porträt des Euripides, gehört nicht zum Körper. — Am Körper ergänzt: linke Schulter, rechte Schulter mit Arm, Hand und Rolle, ein Teil der rechten Brust, unterer Teil der linken Brust, einiges an der Maske mit dem größten Teil der linken Hand, Falten am Himation, einige Zehen an den Füßen.
8. Homer. München, Glyptothek Nr. 273 (früher als schlafender Epimenides gedeutet). Furtw., Bschr. S. 279, Nr. 273 (daselbst die übrige Literatur); A.-B. 423/4.
- 9a. Herme des Homer. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 512. H. 283; A.-B. 421/2. Weitere Repliken dieses Typus befinden sich in der Sammlung Bar- racci (Rom) und im Museo Torlonia (Rom). — Ergänzt: die Nasenspitze, der untere Rand des Bartes, die Herme.
- 9b. Herme eines unbekannten Griechen mit tur- banartiger Kopfbedeckung. Rom, Kapitoli- nisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 80. A.-B. 151/2; Papers of the British School, Rome III (1906), S. 306 ff. (Als Pythagoras gedeutet.) — Ergänzt: Nase, Vorder- teil der Büste.
10. Herme des Euripides. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6135. G. 1122; A.-B. 121/2; Bern., G. I., I, S. 150 f., T. XVII; Studniczka, Das Bildnis des Aristoteles S. 18, 29. — Ergänzt: die Nase, einige Locken im Haare, Flecken am Mantel.
11. Herme des spartanischen Königs Archi- damos II. (468—427 v. Chr.). Neapel, National- museum Nr. 6156. G. 1148; A.-B. 765/6 (daselbst die übrige Literatur).
- 12a. Unbekannter Strategie. Rom, Antiquarium. A.-B. 763/4; Bull. comm. 1902, S. 3 f., T. I—II; Kekulé, Strat. T. III, S. 16.
- 12b. Herme eines unbekannten Griechen. Berlin, Kgl. Museen Nr. 317. Bschr. S. 131; A.-B. 361/2; Festschr. f. Gomperz, 1902, S. 436; Furtw., Bschr. Nr. 303. — Ergänzt: die Nase, einige Locken im Haare, Stück der Oberlippe, der Vorderteil des Schafes. — Replik: Kopenhagen, Glypt. Nr. 434 und München, Glypt. Nr. 303.
- 13a. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6163. G. 1114; A.-B. 655/6. — Ergänzt: die Nase.
- 13b. Herme eines unbekannten Griechen. Berlin, Kgl. Museen Nr. 316. Bschr. S. 131. — Ergänzt: die Nase.
14. Unbekannter Grieche (sog. Aischylos). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 82. H. 506; A.-B. 111/2; N. J. f. d. kl. A. 1900, S. 161 ff.; Sieveking in Christs Literaturgeschichte, Nachtrag. — Ergänzt: Nase und Herme.
15. Doppelherme des Herodotos und Thukydi- des. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6239. G. 1129; A.-B. 128/30; Michaelis, B. d. Th.; J. d. Inst. 1890, S. 157; Bern., G. I., I, S. 159, 180 ff., T. XVIII. — Ergänzt: Nase des Herodotos und Nasenspitze des Thukydidens.
16. Herme des Herodotos. Neapel, National- museum Nr. 6146. G. 1133; Bern., G. I., I, T. XIX, S. 160 f.; Kekulé im Genethliakon zum Buttmanns- tage, 1899.
17. Büste des Thukydidens. Holkham Hall, England. Michaelis, B. d. Th.
- 18a. Unbekannter Grieche (fälschlich für Sophokles gehalten). Berlin, Kgl. Museen Nr. 296. Bschr. S. 125; A.-B. 31/2; Bern., G. I., I, S. 142 f.
- 18b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 494. A.-B. 769/70. — Er- gänzt: Nase, Flecken an den Augenbrauen.
19. Büste des Sokrates. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6129. G. 1126; Bern., G. I., I, S. 187, T. XXII; Verh. d. 45. Philol. Vers. in Bremen 1899, S. 56 f.; Kekulé, B. d. S. S. 26, Abb. 16; Münch. N. Nachr., Beil. 1908, Nr. 29. — Ergänzt: Nasenspitze, Rand des l. Ohres. — Typus des 5. Jhs. v. Chr.

20. Sokrates. Rom, Nationalmuseum Nr. 570. H. II, 1152; Kekulé, B. d. S. S. 47, Nr. 3, Abb. 26/7. — Ergänzt: Nasenspitze, beide Augenbrauen mit einem Stück der Stirne. — 4. Jh.
21. Herme des Sokrates. Rom, Villa Albani Nr. 1040. H. II, 834; Bern., G. I., I, S. 187, T. XXIII; Kekulé, B. d. S. S. 28, 30, Abb. 21/2; Münch. N. Nachr., Beil. 1908, Nr. 29. — Ergänzt: die Herme.
22. Herme des Platon. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 519. H. 272 (hier die übrige Literatur). — Ergänzt: Nasenspitze.
23. Platon. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg. 1910 erworben. Zum Platonporträt vgl. zuletzt: Philologus LXVIII (1909), S. 332 ff.; Gercke-Norden, Einl. in d. Altertumswiss. II, S. 128.
24. Grabmal des Prokles und Prokleides. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 737, S. 120; Conze, Att. Grabreliefs T. CXXI; der Kopf des Prokleides allein: A.-A., Phot. Einzelaufn. Nr. 684/5; Collignon, Stat. fun. S. 152, Fig. 85.
25. Lysias. Rom, Kapitولينisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 96. Bern., G. I., II, S. 2; H. 508; A.-B. 133/4. — Ergänzt: die Nasenspitze und die Büste.
26. Lysias. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6130. G. 1116; Bern., G. I., II, S. 1 f., T. I; Mon. d. Lincei VIII, S. 414, Fig. 6; A.-B. 131/2. — Ergänzt: die Nase, die Oberlippe, die r. Augenbraue, der Hinterkopf.
- 27a. Büste eines unbekannten Griechen. Rom, Konservatorenpalast, Gang der Porträtköpfe Nr. 6. A.-B. 779 780. — 4. Jh.
- 27b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitولينisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 90. A.-B. 583/4. — Ergänzt: Nase und Herme. — 4. Jh.
28. Herme des Antisthenes. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 507. H. 291; Bern., G. I., II, Taf. II, S. 4 f.; A.-B. 441/2. — Ergänzt: die Nase, Kleinigkeiten im Haare.
29. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6162. G. 1136; A.-B. 623/4. — Ergänzt: die rückwärtige Hälfte der r. Schulter. — Erste Hälfte des 4. Jhs.
- 30a. Herme des Antisthenes. Rom, Vatikan, Galleria Geografica Nr. 900. A.-B. 443/4. — Ergänzt: Nasenspitze, Haarlocken über der Stirne. — Replik des Kopfes T. 28.
- 30b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan, Galleria degli Arrazzi. — Ergänzt: Nase, Hals mit Herme und mit dem unteren Teil des Bartes. — Replik des Kopfes T. 29.
31. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6155. G. 1140; Bern., G. I., I, S. 198; A.-B. 649/50. — Zeit des Antisthenes.
32. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani Nr. 607. A.-B. 167/8.
33. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6132. G. 1110; A.-B. 436/7, Bern., G. I., I, S. 33. — Der Kopf ist aufgesetzt; doch wohl zugehörig, obwohl der physiognomische Charakter des Gesichtes eher gegen als für einen Feldherrn zu sprechen scheint.
34. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitولينisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 3. (Grundlos Heraklit genannt.) A.-B. 677/8. — Ergänzt: die Herme. — Ende des 4. Jhs.
35. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitولينisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 2. A.-B. 675/6. (Ebenfalls grundlos Heraklit genannt.) Ergänzt: der äußere Rand des rechten Ohres, die Büste zum größten Teil. — Ende des 4. Jhs.
36. Bronzekopf eines Afrikaners. London, Britisches Museum. Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene T. 66, S. 42; Rayet, Monuments de l'art antique II, T. 14; 60. Winkelmannsprogramm S. 13 ff. — Erste Hälfte des 4. Jhs.
37. Kolossalstatue des Mausolos. London, Britisches Museum. Cat. of Sculpture Nr. 1000, Pl. XVI; B.-B.-A. 241; Bern., G. I., II, S. 41 f., T. VII; Collignon, Stat. fun. S. 256, Fig. 166.
38. Kopf der Mausolos-Statue.
39. Herme eines unbekannten Griechen (sog. Juba I.). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6154. G. 1138; A.-B. 615/6. — Ergänzt: die r. Ecke der Herme. — Um 400 v. Chr.
40. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6147. G. 1141; A.-B. 611/2.
- 41a. Herme des Isokrates. Rom, Villa Albani Nr. 951. H. 792; A.-B. 135; Bern., G. I., II, S. 14, T. III. — Ergänzt: Nasenspitze und die Schulterstücke.
- 41b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitولينisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 30. — Ergänzt: die Nase, die linke Wange zum größten Teil, Herme.
- 42a. Herme eines unbekannten Griechen (sog. Hermarchos). Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 509. Bern., G. I., II, T. XX, S. 140 f. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr, der Rand des l. Ohres, die Herme, einige Bartlocken unter dem r. Ohr.
- 42b. Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien Nr. 294. — Am., F. Nr. 120 (294); A.-B. 169/70. — Ergänzt: die Nase, ein Teil des Bartes, Stücke am Hals und an der Büste.
- 43a. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6134. G. 1125; A.-B. 653/4; Bern., G. I., I, S. 144. — Ergänzt: die Nasenspitze.
- 43b. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6139. G. 1109; A.-B. 401/2; Journ. of Hell. Studies 1904 (XXIV), S. 81. — Ergänzt: der größte Teil der Nase.
- 44a. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitولينisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 36. — Ergänzt: die Nase und die Herme.
- 44b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitولينisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 93. — Ergänzt: die Nase.
- 45a. Herme eines unbekannten Strategen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6157. G. 1134; A.-B. 333/4; Bern., G. I., II, S. 58. — Ergänzt: das Visier des Helmes, der Nasenschutz, die Nase, die Mitte der Oberlippe, fast der ganze Hals und die Büste. —
- 45b. Herme eines unbekannten Strategen. Rom, Villa Albani Nr. 31. A.-B. 287/8; Kekulé, Strat. S. 21. — Ergänzt: Die Herme. — Zweite Hälfte des 4. Jhs.
46. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Lateran Nr. 573. — Ergänzt: der größte Teil der Herme. — Mitte des 4. Jhs. — Replik in Berlin Nr. 322. A.-B. 621/2.
47. Grabmal des Aristonantes. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 738, S. 121/2; Conze, Att. Grabreliefs T. CCXLV; Collignon, Stat. fun. S. 150, Fig. 83/4.
48. Kopf einer Athletenstatue. Dresden, Albertinum. Führer durch d. Skulpturenslg. S. 24; Furtw., Mw. S. 597, 3.
- 49a. Kopf eines bärtigen Alten von einem Grabmal. Rom, Sammlung Barracco Nr. 143. Catalogo del Museo Barracco S. 31; Helbig, Collection Barr. T. 62, S. 47; Z. f. bild. Kunst VI, S. 204.



- 49b. Weiblicher Kopf von einem Grabmal. Boston, Museum of Fine Arts.
50. Statue eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 530. H. 287; A.-B. 431/3. — Der Kopf gehört nicht zum Körper. — Am Körper ergänzt: der rechte Arm und der frei stehende Teil des linken.
51. Statue eines Jünglings aus Eretria. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 244, S. 79; Cavvadias 199; B.-B.-A. 519; A.-A., Phot. Einzelaufn. 624; Collignon, Stat. fun. S. 283/4; Gazette des Beaux Arts 1900 (XXIII), S. 259; J. d. Inst. 1911, S. 275.
52. Statue des Sophokles. Rom, Lateran Nr. 476. Benndorf-Schöne, Die antiken Bildw. d. lat. Mus. Nr. 273; H. 683; B.-B.-A. 427; A.-B. 113/5. — Ergänzt: Haarpartie über der Stirne, der größte Teil der Augenknochen, die Nase, ein großer Teil der r. Backe, die untere Hälfte des r. Schnurrbartes, Splitter am Backenbarte, beinahe die ganze r. Hand, das Gewand an der Rückseite bis zur halben Höhe der Unterschenkel, die Füße, das serinium, die Plinthe.
53. Statue des Aischines. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6018. G. 1139; B.-B.-A. 428; A.-B. 116/8; Bern., G. I., II, S. 60 f. — Ergänzt: l. Augenbraue, Oberlippe, Mitte der Unterlippe, Flecken am Gewand.
54. Kopf der Sophokles-Statue T. 52.
- 55a. Herme des Aischines. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 499. H. 293; A.-B. 641/2. — Ergänzt: der vordere Teil der Nase.
- 55b. Kopf der Aischines-Statue T. 53.
- 56a. Statue des Demosthenes. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 62. H. 31; Am., Vat. I, S. 80, T. XI; Bern., G. I., II, S. 69, T. XI; A.-B. 574; J. d. Inst. 1903, S. 25 ff.; Am., Mod. Cic. S. 211/3. — Ergänzt: Splitter an der Nase und am Gewande, die untere Hälfte der Vorderarme mit der Rolle, der größte Teil der Plinthe. — Replik der Statue zu Knole in England.
- 56b. Statue des Demosthenes, die Hände durch einen neuen Fund richtig ergänzt. J. d. Inst. 1903, S. 25 ff.
57. Kopf der Demosthenes-Statue T. 56. Vgl. die Repliken des Kopfes A.-B. 136/8.
58. Statue eines Philosophen. Delphi, Museum. Fouilles de Delphes IV, T. 69/70; Reinach, Rep. de la stat. III, 177, 8.
59. Alexander der Große aus Pergamon. Konstantinopel, Ottomanisches Museum Nr. 1139. Ant. Denkmäler II, T. 48, S. 9; Altertümer von Pergamon Bd. VII, T. XXXIII, Nr. 131, Textbd. I, S. 147, daselbst die übrige Literatur.
60. Alexander der Große. Dresden, Albertinum. (Sog. Dresselscher Kopf.) Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. T. IV; Berl. phil. Wschr. 1905, S. 477 ff.
- 61a. Statue Alexanders des Großen. München, Glyptothek Nr. 293. Furtw., B Schr. S. 323; B.-B.-A. 105; A.-B. 183/5. Bei Furtw. a. a. O. die gesamte übrige Literatur. — Ergänzt: ein Stück der r. Oberkopfhälfte, die beiden Arme, das r. Bein, die r. Hälfte der Plinthe.
- 61b. Kopf der Münchener Alexander-Statue T. 61a.
- 62a. Alexander der Große. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza del Gladiatore Nr. 3. H. 546; A.-B. 186/7; Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. S. 65 ff., T. VII. — Ergänzt: Unterteil des Nasenrückens, Büste.
- 62b. Herme Alexanders des Großen. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 436; A.-B. 181/2; Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. S. 21 ff.; Berl. phil. Wschr. 1905, S. 477 f.; Rev. arch. 1906, S. 79 ff. — Ergänzt: die Nase, die Oberfläche des Marmors stark zerfressen. Der Kopf sitzt gebrochen auf der Herme. Die Authentizität der am Hermenschaft befindlichen Inschrift ist von mehreren Gelehrten bestritten worden.
63. Alexander der Große. Athen, Akropolismuseum. *Εφημερίς ἀρχαιολογική* 1900, T. I; A.-B. 475/6; Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. T. III, S. 40. (Replik in Erbach A.-B. 473/4.)
64. Kopf der Alexander-Statue aus Magnesia. Konstantinopel, Ottomanisches Museum. J. d. Inst. XIV (1899), T. I, S. 1 ff.; Monuments Piot III, S. 155 ff., T. 16–18; Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. S. 55 f.; Berl. phil. Wschr. 1905, S. 477.
- 65a. Unbekannte Griechin. Florenz, Uffizien Nr. 312. Am., F. Nr. 157; A.-B. 219/20. (Charakteristisch die ägyptische Frisur; eine Wiederholung im Louvre, eine andere befand sich vormals in der Sammlung Preyß [München], jetzt im Museum für bildende Kunst in Budapest.) — Ergänzt: die Büste. — Frühhellenistische Zeit.
- 65b. Bronzebüste einer unbekannten Griechin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 4896. G. 891; A.-B. 537/8. — Frühhellenistisch.
66. Unbekannte Griechin. Athen, Nationalmuseum. Cavv. 363; A.-B. 539; Collignon, Stat. fun. S. 312, Fig. 198.
67. Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum. Cavv. 362; Coll., Stat. fun. S. 312, Fig. 197.
68. Seleukos I. Nikator. (Bronzebüste.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5590. G. 890; A.-B. 101/2; N. J. f. d. kl. A. 1899, S. 53; Journ. of Hell. Stud. 1905, S. 93 f.
69. Hellenistischer Herrscher. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5596. G. 888; A.-B. 91/2; Journ. of Hell. Stud. 1905 (XXV), S. 90.
70. Herme des Philetairos von Pergamon. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6148. G. 1151; Bonner Studien S. 138, T. VII; A.-B. 107/8. — Ergänzt: das r. Ohr.
- 71a. Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6151. G. 1153. (Die Ergänzungen [Visier d. Helmes] sind neuerdings entfernt worden.)
- 71b. Pyrrhus von Epirus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6150. G. 1144; A.-B. 337/8; Mélanges d'archéologie et d'histoire 1893, S. 377 ff. — Ergänzt: das Visier des Helmes.
- 72a. Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6158. G. 1152; A.-B. 97/8.
- 72b. Hellenistischer Herrscher mit Stierhörnern. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6149. G. 1146; A.-B. 353/4; Röm. Mitt. IV, S. 37.
- 73a. Hellenistischer Herrscher. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5600. G. 889; A.-B. 93/4; N. J. f. d. kl. A. 1899, S. 50; Röm. Mitt. XVIII, S. 217; Journ. of Hell. Stud. 1905 (XXV), S. 91, T. VIII, 1. — Ergänzt: Mund mit Kinn.
- 73b. Hellenistischer Krieger (sog. Arat). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6141. G. 1087; A.-B. 109/10; Journ. of Hell. Stud. 1905 (XXV), S. 89, T. IX, 2; Miscellanea ad A. Salinas 1907, S. 46, T. 2. — Ergänzt: die Nase, beide Ohrränder.
74. Hellenistischer Herrscher (sog. Berenike). Neapel, Nationalmuseum Nr. 5598. G. 884; A.-B. 99/10; Ost. Jhefte 1908, S. 217. — Ergänzt: die korkzieherartigen Locken.
75. Hellenistischer Herrscher (Attalos I.?). Berlin, Kgl. Museen. Altertümer von Pergamon VII, T. XXXI–XXXII, Nr. 130, Textband I, S. 144.
76. Unbekannter Grieche. Wien, Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand (vormals in Catajo). Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien V, 674. Ost. Jhefte 1909, S. 198 ff. — Ergänzt: die Nase. — Frühhellenistisch, Zeit des Demosthenesporträts.



77. Herme des Bias. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 528. H. 286; A.-B. 371/2. — Ergänzt: der größte Teil der Nase.
78. Herme des Periandros. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 531. H. 285; A.-B. 373/4. — Ergänzt: Nasenspitze.
79. Unbekannter Faustkämpfer. Athen, Nationalmuseum Nr. 6439. Stais, Guide S. 299; Adler-Curtius, Olympia Bd. IV, T. II; 60. Winkelmannsprogramm S. 16/7; Kekulé, Bronzekopf eines Faustkämpfers; Sitz.-Ber. d. Berl. Ak. 1908.
80. Unbekannter Grieche. Delphi, Museum. Fouilles de Delphes IV, T. 73.
81. Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum Nr. 13400. Stais, Guide S. 355; *Γρήγορος ἀρχαιολογική* 1902, T. XIII; Svoronos, Das athenische Nationalmuseum T. IV, S. 30 f. (Aus dem Funde von Antikythera.)
82. Hellenistischer Herrscher. (Bronzestatue.) Rom, Nationalmuseum. H. 1114; Am., Mod. Cic. S. 453; A.-B. 358/60. — Ergänzt: der Stab, ein Stück am l. Oberschenkel, die Plinthe.
83. Kopf der Bronzestatue T. 82 (Vorderansicht).
84. Kopf der Bronzestatue T. 82 (Seitenansicht).
85. Bronzestatue eines sitzenden Faustkämpfers. Rom, Nationalmuseum. H. 1113; B.-B.-A. 248; Am., Mod. Cic. S. 454. — Ergänzt: die Spitze des l. Daumens, ein Stück am rechten Oberschenkel, der Felsensitz.
86. Kopf der Faustkämpferstatue T. 85.
87. Aristoteles. Wien, Kunsthistorisches Museum Nr. 179. Schneider, Album T. 12, S. 6; Bern., G. I., II, T. 12a, S. 96 Nr. 5; Studniczka, Das Bildnis des Aristoteles S. 25, T. III, 1, II, 3.
88. Aristoteles. Rom, Nationalmuseum. Schreiber, Die ant. Bildw. d. Villa Ludovisi Nr. 83; A.-B. 365/6; Bern., G. I., II, T. 12a, S. 96 Nr. 5; Studniczka, Das Bildnis des Aristoteles S. 24, T. III, Nr. 5, 6. Neu: die Büste. — Ergänzt: die größere r. Hälfte der Nase.
89. Herme des Euripides (aus Rieti). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 414b. Billedtavler til Kataloget T. XXIX; Katalog vom J. 1907, S. 150; Rendiconti d. Acc. dei Lincei Serie V, S. 205 ff.; Bern., G. I., I, S. 157. Am Hermenschaft ein Zitat aus der euripideischen Tragödie Alexandros. — Ergänzt: die Nase.
90. Herme eines unbekannten Griechen. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 435. Billedtavler T. XXXII; A.-B. 369/70. — Ergänzt: die Nase, die beiden Ohren, die Herme.
- 91a. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 56. A.-B. 367/8. — Ergänzt: die Nasenspitze, die r. Ohrmuschel, das l. Ohr, die Herme.
- 91b. Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 128 (278); A.-B. 341/2. — Ergänzt: die Nasenspitze, die Ohrränder, ein Teil des Bartes auf der r. Seite, der Hals, die Büste.
- 92a. Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 135 (268); A.-B. 393/4. — Ergänzt: die Nase, die Lippen, das Kinn, beide Ohrränder, die Herme.
- 92b. Unbekannter Grieche. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5602. G. 880; A.-B. 159/60. — Ergänzt: der größte Teil der Büste.
93. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6153. G. 1142; Bern., G. I., II, S. 74; Löwy, Die griech. Plastik I, 156.
- 94a. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6152. G. 1143; Journ. of Hell. Stud. 1904 (XXIV), S. 81 f.
- 94b. Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum Nr. 5623. G. 881; A.-B. 157/8. — Ergänzt: der größte Teil der Büste.
95. Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6136. G. 1111. — Ergänzt: einige Strähnen im Haare und im Barte, die Ohren zum Teil, die Nase, die Unterlippe, der untere Teil der Büste.
- 96a. Herme des Theophrast (372—287). Rom, Villa Albani Nr. 1034. H. 831; A.-B. 231/2; Bern., G. I., II, S. 99, T. XIII. — Ergänzt: Splitter am Rand des l. Ohres.
- 96b. Herme eines unbekannten Griechen (sog. Hippokrates). Rom, Villa Albani Nr. 1036. H. 835; Bern., G. I., I, S. 71/2. — Ergänzt: die Nasenspitze, der Hinterkopf samt Ohren, die Herme.
- 97a. Sog. Sophokles (im Greisenalter). London, British Museum Nr. 1831. Cat. of Sculpture Part VII, Vol. III, S. 132, T. XII; Bull. comm. 1884, S. 188; Bern., G. I., I, T. XIV, S. 130, Nr. 9. — Ergänzt: die Herme.
- 97b. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6143. G. 1112; A.-B. 671/2. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr, die Herme.
98. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani Nr. 115. A.-B. 589/90. — Ergänzt: Nase und Herme.
99. Herme eines unbekannten Griechen (sog. Arat). Rom, Villa Albani Nr. 610. Bern., G. I., II, S. 155 ff., Abb. 16/7.
100. Doppelherme des Epikur und Metrodor. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 63. H. 496; Bern., G. I., II, S. 123, Nr. 1, T. XVI u. XVII. — Ergänzt: am Metrodor die Nasenspitze.
- 101a. Herme des Epikur. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 498. H. 295. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr zum größten Teil, l. Ohrläppchen, der Oberkopf, die Herme.
- 101b. Herme des Metrodor. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 88 (von einer Doppelherme); Bern., G. I., II, S. 132, Nr. 6.
102. Büste des Hermarchos. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 368, S. 80; Bern., G. I., II, S. 140.
103. Herme eines unbekannten Griechen. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 544; A.-B. 619/20. — Ergänzt: die Nasenspitze und der Rand des r. Ohres.
104. Herme des Stoikers Zenon. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6128. G. 1089; A.-B. 235/6. — Ergänzt: die Nase und die beiden Ohrränder.
- 105a. Doppelherme des Menander und eines unbekannten griechischen Dichters. Rom, Villa Albani Nr. 67. Bern., G. I., II, S. 152, Nr. 9. — Stark geflickt.
- 105b. Menander. Corneto, Museum. Bern., G. I., II, S. 112. — Auch die Nase antik.
106. Herme des Menander. Boston, Museum of Fine Arts. Bern., G. I., II, S. 113, Nr. 18, T. XIV.
107. Herme des Menander. (Seitenansicht.) Boston, Museum of Fine Arts.
108. Menander und Glykera. (Marmorrelief.) Rom, Lateran Nr. 487. H. 684; Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. 84; B.-B.-A. 626; Röm. Mitt. 1911, S. 224, Anm. 2; Berl. phil. Wschr. 1911, Sp. 1240; Wschr. f. kl. Phil. 1911, S. 622. — Ergänzt: die Nase der männlichen Figur.

- 109a. Statue eines unbekannten Dichters. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 430. Billedtavler T. XXXI. Der Kopf ist aufgesetzt, doch zugehörig. — Ergänzt: ein Teil des Bartes, beide Ohren, die Nase, der ganze Oberkopf, der r. Unterarm vom Ellbogen abwärts bis zum Handansatz, die Löwenkrallen und die obere Volute an der l. Stuhllehne, die ganze Lyra.
- 109b. Statue des Aristippos (?). Rom, Palazzo Spada. H. 998; A.-B. 378/80; Bern., G. I., II, S. 94 f. Der aufgesetzte Kopf ist römisch und nicht zugehörig. — Am Körper ergänzt: r. Vorderarm mit Ellbogen, größere Stücke des Himations auf der Vorderseite, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts mit dem darüberliegenden Gewand.
- 110a. Statue des Poseidippos. Rom, Vatikan, Galleria delle Statue Nr. 271. H. 204; Am., Vat. II, S. 496, T. 54; B.-B.-A. 494; Bern., G. I., II, S. 141 ff., Abb. 12, T. XXI; Sieveking bei Christ, Griech. Lit.-Gesch. S. 989, Nr. 16; Am., Mod. Cic. S. 275. — Ergänzt: der l. Daumen, ein Stück der Kehle und des Mantelrandes unter dem l. Oberarm.
- 110b. Statue eines Unbekannten (sog. Menander). Rom, Vatikan, Galleria delle Statue Nr. 390. H. 205; Am., Vat. II, Nr. 390, S. 577, T. 54; Bern., G. I., II, S. 108 f., Abb. 9; Sieveking bei Christ, Griech. Lit.-Gesch. S. 989, Nr. 17; Am., Mod. Cic. S. 274. — Ergänzt: der Vorderteil der Nase, die l. Hand mit Rolle und fast der ganze r. Fuß.
- 111a. Kopf der Poseidippos-Statue T. 110a.
- 111b. Kopf der Statue T. 110b.
- 112a. Statuette des Moschion. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6238. G. 1132; Bern., G. I., II, S. 55. — Ergänzt: der Kopf, der l. Unterarm, die r. Hand, der Vorderteil des l. Fußes, einige Falten auf der Schulter.
- 112b. Statue eines unbekannten Griechen (sog. Zenon). Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Gladiatori Nr. 8. H. 541; A.-B. 327/9; Löwy, Die griech. Plastik T. 154, Nr. 267a, b. — Ergänzt: die Nase, nahezu der ganze r. Arm, die Füße und die Plinthe.
113. Statuette des Diogenes. Rom, Villa Albani Nr. 942. H. 796; A.-B. 321/2; Bern., G. I., II, S. 46 ff. — Ergänzt: die Nase, beide Arme vom Bizeps abwärts, beinahe das ganze l. Bein, der r. Unterschenkel, die Füße, der Stamm, der Hund und die Plinthe.
- 114a. Diogenes (?). Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 21. A.-B. 325/6; Bern., G. I., II, S. 46; H. 478. — Ergänzt: die Nase, die r. Schulter, Stücke an dem die l. Schulter bedeckenden Gewande.
- 114b. Diogenes (?). Berlin, Kgl. Museen Nr. 320. Bschr. Nr. 320; A.-B. 323/4. — Ergänzt: die l. Hälfte der Stirn mit dem größten Teil des l. Auges, die Nase, ein Stück der r. Wange, der größte Teil der Oberlippe, das Bruststück.
- 115a. Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6131. G. 1115; Bern., G. I., II, S. 182. — Ergänzt: das l. Ohr, ein Teil des r. Ohres, die Nase, einige Falten des Mantels.
- 115b. Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 136 (267). — Ergänzt: die Nase, der Rand des r. Ohres, die Herme
116. Herme des Chrysippos. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 113 (305); Bern., G. I., II, S. 154. — Ergänzt: die Nase und der Hermenschaft. Die Ohr-ränder bestoßen.
- 117a. Herme des Homer. Schwerin, Großherzogliche Bibliothek. Furtwängler-Urlichs, Denkm. d. gr. u. röm. Skulptur, 2. Aufl., S. 168, T. 52; Bern., G. I., I, S. 11. — Ergänzt: die vordere Hälfte der Nase.
- 117b. Herme des Homer. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 440; Bern., G. I., I, T. I., S. 10, Nr. 10.
- 118a. Homer. Boston, Museum of Fine Arts.
- 118b. Unbekannter griechischer Dichter (sog. Seneca). Rom, Nationalmuseum Nr. 8. Bern., G. I., II, S. 163, Nr. 13, T. XXIII; H. 1072. Furtwängler (Sammlung Somzée Nr. 49) hat diesen Kopf für ein in hellenistischer Zeit frei erfundenes Porträt des giftigen Spötters Hipponax erklärt. — Ergänzt: der vordere Teil der Nase.
119. Unbekannter Grieche. (Dichter?) (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5616. G. 879; Bern., G. I., II, S. 161 ff., T. XXIII.
120. Herme eines unbekannten Griechen. (Dichter?) Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 165 (530); Bern., G. I., II, S. 164, Nr. 16, T. XXII. — Ergänzt: die Nase.
121. Hesiodos (?). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6140. G. 1121, J. d. Inst. V, S. 213; Bern., G. I., I, S. 21. — Ergänzt: einige Haarlocken über der Stirne links, die Nase, die l. Wange, der untere Rand des l. Ohres.
122. Hellenistischer Herrscher (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 455. Billedtavler T. XXXIV; A.-B. 499/500. Die Deutung als eine fürstliche Persönlichkeit ist nicht gesichert. Die Wulstbinde ist wohl auch privaten Persönlichkeiten verliehen worden. (Priester?)
123. Antiochos III. von Syrien, der Große (?). Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1204; A.-B. 103/4. — Ergänzt: Nasenspitze, äußere Ohrentteile, ein Stück des Halses und das l. Ende der Binde.
- 124a. Hellenistischer Herrscher. Rom, Nationalmuseum Nr. 10. H. 1160; J. d. Inst. 1902, S. 72 ff.; Röm. Mitt. 1903, S. 215; Journ. of Hell. Stud. 1905, S. 72 ff.
- 124b. Hellenistischer Priester (?). Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 275. Am., Vat. II, T. 63, S. 475; A.-B. 105/6, daselbst die übrige Literatur. — Ergänzt: die Nase, Flecken an der Wange, fast das ganze l. Ohr, Hals mit dem Ende der Haare im Nacken, Büste und Fuß.
125. Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide S. 69, Nr. 351; A.-B. 343/4; Journ. of Hell. Stud. XVII (1897), S. 321 f., T. XI; W. Klein, Gesch. d. griech. Kunst III, S. 197 f.
126. Posidonius, Büste. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6142. G. 1088; A.-B. 239/40. — Ergänzt: Nasenspitze und Ohren.
- 127a. Togastatue eines unbekannten Römers. Rom, Palazzo Barberini. M. D. 1277; A.-B. 801/6. Der Kopf der Statue ist antik, aber nicht zugehörig. — Ergänzt: an beiden Büsten die Nase, an der Statue die l. Hand, der l. Fuß, sowie die Außenteile der Plinthe.
- 127b. Kolossal-Ehrenstatue eines Unbekannten. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide S. 82, Nr. 1828; Bull. corr. hell. 1895, S. 482; Mon. Piot III, S. 137; Rev. arch. 1898, I, T. II; Münch. Jbuch d. bild. Kunst 1909, S. 202.
- 128a. Unbekannter Römer. (Bronze, sog. Junius Brutus.) Rom, Konservatorenpalast. H. 630; A.-B. 445/6; Am., Mod. Cic. S. 415. — Die Büste ist im 16. Jh. gearbeitet worden.



- 128b. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6178. G. 1070; A.-B. 447/8. — Ergänzt: die Büste, der Hals, der Hinterkopf und der größte Teil der Nase.
- 129a. Statue eines unbekannten Römers. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 528. Billedtavler T. XL. Für die trachtengeschichtlichen Fragen vgl. W. Amelung, Die Gewandung der alten Griechen und Römer, Text zu den Cybulschischen Tafeln XVI—XX; H. Blümner, Die römischen Privataltertümer S. 205 ff. — Der Kopf der Statue ist aufgesetzt, doch zugehörig. — Ergänzt: Nase, Ober- und Unterlippe, r. und l. Hand samt Rolle, die beiden Fußspitzen.
- 129b. Sog. Arringatore (Bronzestatue.) Florenz, Archäologisches Museum. Am., F. S. 257, Nr. 249; B.-B.-A. 320; A.-B. 86/8; Studniczka, Polybios und Damophon (Abhandl. d. K. sächs. Ak. d. Wiss. 1911, Hist. phil. Kl. Heft 1, S. 9) versucht das Motiv der Statue als Beten zu deuten.
- 129c. Statue eines opfernden Römers. Rom, Vatikan, Sala della Biga Nr. 612. H. 387; B.-B.-A. 139. — Ergänzt: die Nase, die r. Hand mit Ansatz, die l. Hand, der äußere Mantelrand am Kopf.
130. C. Norbanus Sorix, Schauspieler aus Pompeji. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 4991. G. 929; A.-B. 457/8.
131. Kopf des sog. Arringatore T. 129b.
132. Deckelfigur einer etruskischen Aschenurne. Florenz, Archäologisches Museum Nr. 5482.
133. Grabstein eines römischen Ehepaars. Rom, Kapitolisches Museum, Zimmer des Taubenmosaiks. Vgl. Altmann, Die röm. Grabaltäre der Kaiserzeit, S. 198 f.
134. Grabstein eines L. Vibius und seiner Familie. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 60E. Am., Vat. I, S. 348, T. 36; C. I. L. VI, 28744.
135. Unbekannter Römer (sog. Sulla). München, Glyptothek. Furtw., Bschr. S. 345, Nr. 309; A.-B. 25/26. — Ergänzt: die Nasenspitze und die Ohren zum größten Teil.
136. Unbekannter Römer (sog. Marius). München, Glyptothek. Furtw., Bschr. S. 345, Nr. 320; A.-B. 29/30. — Ergänzt: die Nase, die Gewandbüste gehörte zu einem Porträt des 3. Jhs. n. Chr.
137. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 135. Am., Vat. I, S. 397, T. 42; A.-B. T. 451/2. — Ergänzt: die Nase, der größte Teil des Halses und der Büstenansatz.
138. Unbekannter Römer. Dresden, Albertinum. A.-B. 75/6.
139. Unbekannter Römer. Rom, Nationalmuseum Nr. 207 (353). Am., Mod. Cic. S. 429. — Der Hinterkopf ist abgebrochen.
140. Unbekannter kahlköpfiger Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 577. Billedtavler T. XLVI.
- 141a. Büste eines unbekannten Römers. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6169. (Im Katalog nicht aufgenommen.) A.-B. 453/4.
- 141b. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 565. Billedtavler T. XLV. — Ergänzt: Nase und Hals.
- 142a. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 512. Am., Vat. I, S. 648, T. 69; A.-B. 825/6; H. 104. — Ergänzt: Nasenspitze.
- 142b. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 569. Billedtavler T. XLV; A.-B. 77/8. — Ergänzt: die Nase.
- 143a. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 570. Billedtavler T. XLV. — Ergänzt: die Nase.
- 143b. Büste des Vilonius. Leipzig, Archäologisches Museum der Universität.
144. Terrakottabüste eines unbekannten Römers. Boston, Museum of Fine Arts. Münch. Jbuch der bild. Kunst 1911, I, S. 11.
145. Terrakottabüste eines unbekannten Römers. (Vorderansicht.) Boston, Museum of Fine Arts.
- 146a. Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien, Sala degli Inscrizioni, ohne Nummer. Fälschlich Corbulo genannt. Bern., R. I., I, S. 275, Fig. 41, S. 141; A.-B. 299/300.
- 146b. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6177. — Ergänzt: die Nasenspitze. Mit T. 146a physiognomisch und stylistisch nächst verwandt. (Darstellungen derselben Persönlichkeit?)
- 147a. Kopf eines Isispriesters. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 131 (274); A.-B. 197/8; Amer. Journ. of Arch. 1905, S. 11 f., 1908, S. 56 f.; Münch. Jbuch der bild. Kunst 1909, S. 201; Furtw., Bschr. der Glyptothek 423a, S. 382. — Ergänzt: Nase, Unterlippe, Ohren, Hals und Büste.
- 147b. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 52. — Ergänzt: die Nase, die r. Augenbraue, Flecken am Kinn, der Hals und die Büste.
- 148a. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6180. G. 1101. — Ergänzt: die Nasenspitze, der Rand des l. Ohres, die Büste. Physiognomisch sehr nahestehend der prachtvolle Republikaner der Sammlung Kaulbach in München: A.-B. 821/2; Zeitschr. d. Münch. Altertumsvereins 1900 (XI), S. 5, Nr. 6.
- 148b. Unbekannter Römer (Sulla?). Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 424B. Am., Vat. I, S. 587, T. 61; H. 92; Bern., R. I., I, S. 93 f., 140, Nr. 1, T. V.; A.-B. 605/6. — Ergänzt: die Nase, Flecken am Kinn, Büstenfuß mit Inschrifttäfelchen.
149. Unbekannter Römer. Rom, Villa Albani Nr. 27. A.-B. 391/2. — Ergänzt: die Nasenspitze, l. Augenbraue, Flecken am Kinn, l. Ohr und die Herme.
- 150a. Togastatue des M. Nonius Balbus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6167. G. 60; Bern., R. I., I, S. 270. — Ergänzt: der Rand des r. Ohres, l. Hand und r. Unterarm.
- 150b. Togastatue des M. Calatorius. Neapel, Nationalmuseum Nr. 5597, 5730. G. 755/6; C. I. L. X, 1447.
151. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 60. H. 30; Am., Vat. I, S. 78, T. 8; Bern., R. I., I, S. 91; A.-B. 429/30. — Ergänzt: die Nase, ein Stück der Stirne, wie des Schädels, der Hals und die Büste. — Eine vortreffliche Replik dieses mächtigen Kopfes in Paris, Louvre: Cat. somm. Nr. 919; A.-B. 427/8. Die Aufzählung der weiteren Repliken daselbst im Texte.
152. Reiterstatue des jüngeren Balbus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6104. G. 59; Bern., R. I., I, S. 269. — Ergänzt: der Kopf. (Genaue moderne Kopie nach dem zerstörten antiken Original.)
153. Reiterstatue des M. Nonius Balbus (?). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6211. G. 23; Bern., R. I., I, S. 290. — Ergänzt: der Kopf, die r. Hand und Flecken hier und dort.
- 154a. Isispriester. Neapel, Nationalmuseum Nr. 5634. G. 883; A.-B. 193/4. Vgl. die zu T. 147a angeführte Literatur. — Ergänzt: die Büste.



- 154b. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6205. G. 1100; A.-B. 589/90. — Ergänzt: die Ohren und die Büste. Die Marmoroberfläche ist stark geglättet. Wir haben wohl in diesem Kopfe die hadrianische Kopie eines republikanischen Originals vor uns.
- 155a. Pompejus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 597. Billedtavler T. XLVIII; A.-B. 523/4; Röm. Mitt. 1886, S. 37; Rev. arch. 1890, S. 1 ff.; Bern., R. I., I, S. 126. — Ergänzt: die Büste.
- 155b. M. Antonius (?). London, Britisches Museum Nr. 1961. Cat. of Sculpture Part VII, Vol. III, T. XXI, Nr. 1961. — Die Benennung stammt von Studniczka (Festgabe zum Winckelmannsfeste des arch. Sem. der Univ. Leipzig 1904), Sieveking versetzt dagegen die Büste in die flavisch-trajanische Zeit. (Ost. Jhfte 1907, S. 189.)
- 156a. Panzerstatue des Julius Caesar. Rom, Vorrhalle des Konservatorenpalastes. H. 549; Bern., R. I., I, T. XIV, S. 169, Fig. 1, S. 155, Nr. 2, 165, 168 ff.; Bonner Studien, R. Kekulé gewidmet, Berlin 1890, S. 6; A.-B. 263/4; Studniczka, Tropaeum Trajani S. 108; Domaszewski, Gesch. d. röm. Kaiser S. VII, T. nach S. 16. — Ergänzt: Nasenspitze, Splitter an der Stirne, wie an der r. Wange, beide Arme, die beiden Unterschenkel und die Plinthe.
- 156b. Heroische Porträtstatue eines Römers, sog. Germanicus (Julius Caesar?). Von dem Bildhauer Kleomenes von Kleone signiert. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1207; Furtw., Mw. S. 57, Anm. 2. — Der Körper ist nach dem Hermes Ludovisi kopiert. Vgl. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, Sp. 92/93, Abb. 17, T. 44.
157. Kopf der Julius Caesar-Statue T. 156a.
- 158a. Basaltbüste des Julius Caesar. Berlin, Kgl. Museen Nr. 342. Bschr. Nr. 342; Kekulé, Griech. Skulptur S. 364; A.-B. 265/6. — Ergänzt: ein Stück der Toga auf der r. Seite und ein Stück des r. Ohres.
- 158b. Kolossalkopf des Julius Caesar. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6038. G. 994; A.-B. 261/2; Bern., R. I., I, S. 155, 166, T. XIII; Scott, Portraits of J. C. T. I. — Ergänzt: die Nasenspitze, beide Augenbrauen, der Rand des r. Ohres, Hinterkopf, die Büste.
159. Cicero, Büste. London, Apsley House. J. d. Inst. 1888, S. 301; Furtwängler, Ant. Gemmen III, S. 351. Die Inschrift antik, der Kopf selber stark ergänzt. Vgl. den wundervollen Terrakottakopf der Slg. Loeb; Münch. Jbuch d. bild. Kunst 1911, S. 10, Abb. 12/3.
160. Cicero (?). Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 75. H. 501; A.-B. 254/5. — Die Büste modern.
- 161a. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 51. A.-B. 596/7. — Ergänzt: die Nasenspitze, Flecken am Kinn, ein Teil des r. Ohres, der untere Teil des Halses und die Büste. Tief in den Nacken herabreichendes Haupthaar. Übergangszeit von der Republik zur Monarchie.
- 161b. Cicero. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 698. Am., Vat. I, S. 787, T. 85; A.-B. 257/8. — Ergänzt: die Nasenspitze, das r. Ohr, der Rand des l. Ohres, der Hals zum größten Teil und die Büste.
162. Sog. Cato und Porcia, Doppelbüste. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 388. H. 240; Am., Vat. II, S. 572, T. 65; B.-B.-A. 267; A.-B. 210. — Ergänzt: an dem Mann ein großer Teil des Gewandes, Flecken an der l. Hand und sonst; an der Frau: der r. Ellenbogen und ein Stück vom Rand des r. Ohres, ein großer Teil der Basisplatte.
163. Augustus, jugendlich. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 273. Am., Vat. II, S. 474, T. 63; H. 228; A.-B. 241/2; Bern., R. I., II, S. 62 f. Wiederholung in London, Britisches Museum Nr. 1876. — Ergänzt: die Nasenspitze, Stücke am r. Ohr, der oberste Rand des l. Ohres, der größte Teil des Halses und die Büste.
164. Togastatue des Augustus. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1212.
- 165a. Togastatue des Augustus. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 12 (28); A.-B. 697; Bern., R. I., II, S. 34, Nr. 40. — Ergänzt: der untere Teil der Basis, der r. Fuß, beide Unterarme, manches am Gewande, der Hals, die Nasenspitze, und die Ohrränder.
- 165b. Togastatue des Augustus. Rom, Villa Borghese Nr. XLIX. H. 947; Bern., R. I., II, S. 32, Nr. 26; Bull. comm. 1910, S. 104, Fig. 1. — Ergänzt: die Nase, Stücke an der Toga, der r. Vorderarm mit der Schale, die l. Hand mit der Rolle.
166. Augustus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 610. Billedtavler T. XLIX. — Ergänzt: Nasenspitze.
167. Augustus, jugendlich. Boston, Museum of Fine Arts. A.-B. 704/5. — Ergänzt: die obere Hälfte des r. Ohrrandes und ein Stück an der r. Brustseite.
168. Augustus (Profil). Boston, Museum of Fine Arts.
- 169a. Kolossalkopf des Augustus. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 401. Am., Vat. I, S. 574, T. 60; H. 90; Bern., R. I., II, 1, S. 27. — Ergänzt: die Ohren.
- 169b. Augustus mit Corona civica. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 2. A.-B. 249/50. — Ergänzt: Nasenspitze.
- 170a. Panzerstatue des Augustus (gefunden bei Primaporta). Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 14. Am., Vat. I, S. 19, T. II; H. 5; Röm. Mitt. 1910, S. 27 ff.; B.-B.-A. 225; A.-B. 701/3. — Ergänzt: das r. Ohr, die Finger der r. Hand außer dem Goldfinger, der l. Zeigefinger, das Zepter. Das l. Bein und der r. Arm waren im Altertum bereits einmal abgebrochen.
- 170b. Oberteil der Augustus-Statue T. 170a (Profil).
171. Kopf der Augustus-Statue T. 170a (von vorne).
172. Togastatue des Augustus (gefunden an der Via Labicana in Rom). Rom, Nationalmuseum. Not. d. Scavi 1910, S. 223 (mit 3 Tafeln); Bull. comm. 1910, S. 97 ff., T. VIII, IX. In den Falten violette Farbspuren, die Plinthe war rot gefärbt. Der Kopf ist besonders gearbeitet und eingesetzt.
173. Kopf der Augustus-Statue T. 172.
174. M. Vipsanius Agrippa. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1208; Bern., R. I., I, S. 255, Fig. 38; A.-B. 295. — Ergänzt: die Nasenspitze, die Ohren und Teile der Brust. — Replik in Florenz A.-B. 293/4.
175. Ptolemaios, der letzte König von Numidien und Mauretanien, Sohn Jubas II. (21–40 n. Chr.). Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1888. Mon. Piot II, 1895, T. XXIII, S. 181; Bulletin des Antiquaires 1896, S. 72 ff.; Rev. arch. 1901, S. 78. Replik im Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 72; H. 34.
- 176a. Sitzende Kolossalstatue des Tiberius. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 494. Am., Vat. I, S. 632, T. 67; Bern., R. I., II, 1, S. 147, Nr. 7, Fig. 20, 21; H. 95. — Ergänzt: die Nase, Mitte der Oberlippe, Flecken am Kinn, der Rand des r. Ohres, Vorderteil des l. Unterarmes mit einem Teil des Mantels, l. Hand mit Stab, r. Unterarm mit Ellbogen, Hand und Stütze, großer Teil des Mantels unter dem r. Oberschenkel und kleine Flecken neben dem linken, sonst r. Fuß mit einem Teil des Unterschenkels und Mantels, Vorderteil des l. Fußes, der Sitz und die Basis.

- 176b. Kopf der Tiberius-Statue T. 176a.
177. Kolossal Kopf des Tiberius. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1239; Domaszewski, *Gesch. d. röm. Kaiser I*, Tafel nach S. 256; Bern., R. I., II. 1, S. 151, Nr. 39, T. 7.
- 178a. Tiberius (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 4. H. I, S. 313. — Ergänzt: der größte Teil der Nase und der Büstenansatz.
- 178b. Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 625. Billedtavler T. L.
179. Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 624. Billedtavler T. L. — Ergänzt: die Nasenspitze.
- 180a. Statue des Claudius als Jupiter. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 550. H. 312; Bern., R. I., II. 1, T. XVII, S. 332, Nr. 5, S. 353/4. — Ergänzt: beide Arme, die Ohren, Splitter am Gewande, der obere Teil des Adlers.
- 180b. Kopf der Claudius-Statue T. 180a.
181. Claudius. Rom, Nationalmuseum Nr. 596 (616). H. 1065. — Ergänzt: die Nase, die Lippen zum größten Teil, die Toga von den Ohren abwärts und der äußere Rand derselben am Oberkopf.
- 182a. Nero. (Basalt.) Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 34 (65); Bern., R. I., II. 1, S. 395, Nr. 17.
- 182b. Panzerbüste des Caligula. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 637. Billedtavler T. LI; Arch. Anz. 1910, Sp. 532.
183. Nero. Rom, Nationalmuseum Nr. 583 (618). H. 1064; Bern., R. I., II. 1, S. 393, Nr. 7, 397, Fig. 57, S. 402, 408. — Ergänzt: die Nasenspitze, der größte Teil des Hinterkopfes, ein großes Stück auf der r. Seite des Halses, Splitter an den Ohren und am Kinn.
- 184a. Panzerstatue des C. Caesar, Sohn des Agrippa. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6046. G. 967; Arch. Anz. 1910, Sp. 532. — Ergänzt: der Hinterkopf mit dem r. Ohr, die Nase, der Hals, der r. Arm, der l. Vorderarm, die l. Hand, der Rand des Paludamentums bei der l. Hand und von hier abwärts.
- 184b. Statue des Marcellus (?), des Neffen des Augustus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6044. G. 997; Bern., R. I., II. 1, S. 205, T. VIII, S. 171, Nr. 7; Atti della R. Accademia di Arch. di Napoli XV (1890), S. 133; Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* S. 94, Fig. 42; A.-B. 709. — Ergänzt: der r. Unterarm, die l. Hand mit Schwert. Der Kopf ist ungeboren. An der Chlamys rötliche Farbspuren.
- 185a. Drusus der Ältere (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 7. H. I, S. 313. Aus mehreren Stücken zusammengesetzt.
- 185b. Büste eines Claudius. Rom, Lateran. Nr. 352. H. 660; Bern., R. I., II. 1, S. 170, Nr. 8, Fig. 25. — Ergänzt: die Nase, die oberen Ränder der Ohren und die Büste.
186. Drusus der Jüngere. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 633. Billedtavler T. LI; A.-B. 17/8.
187. Drusus der Jüngere. Neapel, Nationalmuseum Nr. 109516. G. 973; Atti della R. Acc. di Napoli XV (1890), S. 135. — Ergänzt: das l. Ohr und der Rand des rechten.
- 188a. Unbekannter Römer. Rom, Sammlung Barracco. Catalogo Nr. 191 (mit Abb.); E. Strong, *Roman Sculpture* S. 358, T. CIX.
- 188b. Unbekannter Römer. Madrid (?). Abgüsse in Amsterdam und in München (Nr. 363c). Nach Abguss photographiert.
- 189a. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 111386. G. 975. In den Haaren rote Farbspuren.
- 189b. Sog. Brutus minor. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza del Gladiatore Nr. 16. H. 536; A.-B. 691 2. — Ergänzt: die Nasenspitze, Flecken in der Stirnmitte, im Haare auf der r. Seite und auf der r. Wange.
190. Sog. Brutus minor. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6025. G. 1084; A.-B. 693/4; Mau, *Pompeji* S. 439 ff.; Atti della R. Acc. di Napoli XV (1890), S. 148. — Ergänzt: die Nase und die Ohren zum Teil.
191. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6028. G. 1085; A.-B. 695/6. Die Oberfläche verwittert.
192. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 111385. G. 1107; A.-B. 839. — Ergänzt: der Rand des l. Ohres.
193. Statue eines römischen Wagenlenkers. Rom, Vatikan, Sala della Biga Nr. 619. H. 341; Baumeister, *Denkmäler III*, S. 2092, Fig. 2339; Bull. comm. VIII (1880), T. XI, S. 163 f. — Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig. — Ergänzt: beide Arme und die Beine von den Knien abwärts.
- 194a. Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum. H. 1048—1054.
- 194b. Bronzestatue eines Flamens. Neapel, Nationalmuseum Nr. 5587. G. 762; A.-B. 461/2. — Ergänzt: die Büste.
- 195a. Unbekannter Römer. Rom, Lateran Nr. 293. A.-B. 594/5. — Ergänzt: die Nasenspitze, das r. Ohr, das l. Ohrläppchen, die Büste. — Ende der Republik.
- 195b. Unbekannter Römer. Rom, Villa Borghese Nr. XXXIV. — Ergänzt: die Nasenspitze, Flecken an der Oberlippe, die äußere Hälfte des rechten und der Rand des linken Ohres. Die farbige Büste samt dem Unterteil des Halses fremd. — Zeit des Otho. Stoppelbart eingehauen.
- 196a. Sog. Otho. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 278. H. 224; Am., Vat. II, S. 479, T. 63. — Ergänzt: Flecken an der l. Augenbraue, am Kinn und auf der Wange, die Nase und der Hinterkopf. Die farbige Büste fremd.
- 196b. Domitian (?). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6061. G. 1010; Bern., R. I., II. 2, S. 56, T. XVIII. — Ergänzt: die Nase und die Büste.
197. Büste eines unbekannten Römers. Budapest, Museum für bildende Kunst. (Am Büstenfuß Akanthuskelch. Dieses Motiv ist an römischen Büsten viel häufiger, als Ost. Jhefte. 1911, S. 127 f., angenommen wird. Es läßt sich schon an republikanischen Büsten nachweisen, wie dies durch ein prachtvolles Exemplar aus Spanien in der archäologischen Ausstellung zu Rom erwiesen wurde.) — Ergänzt: die Nase.
198. Unbekannter Römer. Rom, Lateran.
- 199a. Cn. Domitius Corbulo. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 923; A.-B. 298; Bern., R. I., II. 2, S. 272.
- 199b. Cn. Domitius Corbulo. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 48. H. 478; A.-B. 296/7; Bern., R. I., II. 2, T. XXIII, S. 271. — Ergänzt: die Nase und das r. Ohr.
200. L. Caecilius Jucundus. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 110663. G. 810; A.-B. 455/6.
201. Ältere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 574. A.-B. 171/2; Billedtavler T. XLVI.



- 202a. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 579. Billedtavler T. XLVI.
- 202b. Unbekannte Römerin. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 24 (49); A.-B. 717/8. Über dem Untergewand ein eigentümlicher, an Schnüren hängender Brustlatz, der an weiblichen Büsten des 1. Jhs. n. Chr. mehrfach erscheint, dessen Bedeutung aber bisher nicht geklärt werden konnte. — Ergänzt: die Ohränder und der Teil der Büste aus buntem Marmor.
- 203a. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 607. Billedtavler T. XXXIX. — Ergänzt: die Nase.
- 203b. Unbekannte Römerin. Rom, Antiquarium.
- 204a. Statue der sog. Livia. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6041. G. 998; Rendiconti d. Acc. Reale di Napoli 1906; A. Hekler, Röm. weibl. Gewandstatuen in: Münch. arch. Studien S. 133.
- 204b. Statue einer unbekannten Römerin. Rom, Kapitolisches Museum, Galerie Nr. 42. H. 450; Hekler, Röm. weibl. Gew., S. 142, 238, Fig. 9.
- 205a. Statue der Viciria, Mutter des M. Nonius Balbus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6168. G. 20; Hekler, Röm. weibl. Gew. S. 131. — Ergänzt: einige Zehen am r. Fuß.
- 205b. Statue der Eumachia. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6232. G. 85; Hekler, Röm. weibl. Gew. S. 132. — Ergänzt: einige Mantelfalten.
206. Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6188. G. 1149; A.-B. 535/6. — Ergänzt: der Rand des Mantels, die Nase.
- 207a. Basaltkopf der Octavia. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1233; Bern., R. I., II, S. 119; R. Steininger, Die weibl. Haartrachten im ersten Jahrh. d. römischen Kaiserzeit S. 8.
- 207b. Bronzebüstchen der Livia. Paris, Louvre. Longperier, Notice des bronzes antiques Nr. 640, S. 149; Bern., R. I., II, S. 89, Fig. 10; Steininger, Die weibl. Haartrachten S. 12.
- 208a. Ältere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 602; Billedtavler T. XLIX; A.-B. 61/2. — Ergänzt: die Nasenspitze.
- 208b. Jüngere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 604. Billedtavler T. XLIX; A.-B. 65/6. — Ergänzt: die Nasenspitze.
209. Livia. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 614. Billedtavler T. L; A.-B. 6/7; Ath. Mitt. 1887, S. 3 ff.; Bern., R. I., II, S. 73.
210. Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 120424. G. 978. In den Haaren rötliche Farbenspuren.
211. Sog. Minatia Polla. Rom, Nationalmuseum Nr. 6. H. 1109; A.-B. 715; E. Strong, Roman Sculpture S. 361, T. CXI.
- 212a. Herme der Staia Quinta. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 639. Billedtavler T. LII.
- 212b. Agrippina die Ältere. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 10. Bern., R. I., II, 1, T. XV, S. 248; H. I. S. 313.
213. Agrippina die Ältere (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 630. Billedtavler T. LI; A. 711/2. — Ergänzt: die Nasenspitze.
214. Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6045. G. 996; Röm. Mitt. VII (1892), S. 238 ff. — Ergänzt: die Büste.
- 215a. Unbekannte Römerin. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 13 (30); A.-B. 733/4. — Ergänzt: Nasenspitze, unterer Teil der Haare und die ganze Büste.
- 215b. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imp. Nr. 13. A.-B. 721/2. — Ergänzt: die Nasenspitze, Kleinigkeiten an beiden Ohren, die r. Hälfte der Büste.
- 216a. Porträtkopf eines Säuglings. München, Glyptothek Nr. 338a. Zeitschr. des Münch. Altertumsvereins 1901, T. 3; Revue de l'Art ancien et moderne 1903. — Ergänzt: die Nase, ein Stück am Oberkopf, die beiden Ohränder und der Hals mit Büste.
- 216b. Porträtkopf eines Säuglings. (Vorderansicht.) München, Glyptothek.
- 216c. Römisches Knabenporträt. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 32 (71). — Ergänzt: die Nasenspitze, Teile der Ohränder und ein Teil der Büste aus buntem Marmor und Alabaster.
217. Römisches Knabenporträt. Berlin, Kgl. Museen Nr. 1467. Kekulé, Über einen bisher Marcellus genannten Kopf, 54. Berl. Winckelmannsprogramm, 1894; Kekulé, Griech. Skulptur S. 369.
- 218a. Vespasian. Rom, Nationalmuseum Nr. 330. H. 1085; Strong, Roman Sculpture S. 102, T. XXXIII. — Ergänzt: das Kinn.
- 218b. Kolossalbüste des Vespasian. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6068. G. 1007; Bern., R. I., II, 2, T. VII. — Ergänzt: der Oberkopf, die Nasenspitze und die Büste.
- 219a. Togastatue des Titus. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 26. Am., Vat. I, S. 40, T. VII; H. 10; Bern., R. I., II, 2, S. 32, 37, T. XII. — Ergänzt: der r. Unterarm und die l. Hand mit Ansatz. Der Kopf ist besonders gearbeitet und eingelassen, doch zweifellos zugehörig.
- 219b. Kopf der Titus-Statue T. 219a.
- 220a. Kolossalkopf des Titus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 110892. G. 1016; Bern., R. I., II, 2, T. VIII. — Ergänzt: die Nase, die Ohren und die Büste.
- 220b. Domitian. Rom, Antiquarium. A.-B. 835.
221. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 658. Billedtavler T. LIV; Journ. of Hell. Stud. XX (1900), T. III, S. 35 f. — Ergänzt: die Nasenspitze und ein Stück am Kinn.
222. Büste eines unbekannten Römers. Rom, Nationalmuseum. Bolletino d'arte 1909, S. 288 ff. (Hier fälschlich für Caesar erklärt).
- 223a. Unbekannter Römer. Rom, Lateran Nr. 394. Benndorf-Schöne, Beschr. 180; A.-B. 206/7. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr, der äußere Rand des l. Ohres; Büste mit Büstenfuß ungetrennt.
- 223b. Grabstein des Gaius Julius Helius. Rom, Konservatorenpalast. H. 605; Bull. comm. XV (1887), T. III, S. 52 ff.; E. Strong, Roman Sculpture T. CXII, S. 363; Altmann, Die röm. Grabaltäre S. 248. — Ergänzt: der untere Teil der Nase.
- 224a. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 560. Am., Vat. I, S. 689, T. 73. — Ergänzt: einige Lecken vorne über der Stirne, die Nase fast ganz, Flecken an der l. Kopfhälfte, einige Falten am Mantel und ein Stück der Stütze rückwärts.



- 224b. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum, Zimmer d. Taubenmosaiks Nr. 5. Der Kopf sitzt gebrochen auf der Büste, doch ist er zugehörig. — Ergänzt: die Nasenspitze, der größte Teil beider Ohren. — Claudisch-flavische Übergangszeit. Die Haarbehandlung charakteristisch für die mit der flavischen Zeit beginnende Auflockerung. Zu vergleichen wären: der sog. Itzingersche Kopf in Berlin (54. Winckelmannsprogramm S. 13) und der Porträtkopf: Furtwängler, Sammlung Somzée T. XXVII. Am Hinterkopf sind die Haare hier noch in der schlichten, anliegenden Weise der frühen Kaiserzeit behandelt. — Im Gegensatz zu der etwas brutalen Energie des Somzéeschen Kopfes vertritt das Porträt im Vatikan T. 224a den veränderten physiognomischen Charakter der trajanisch-hadrianischen Epoche. Diese Wandlung im Ausdruck und in der Formenbehandlung ist für die Entwicklung der römischen Porträtkunst sehr bedeutungsvoll.
- 225a. Büste eines unbekannten Römer in einer aedícula, vom Grabmal der Haterier. Rom, Lateran Nr. 675. H. 694; A.-B. 747.
- 225b. Unbekannter Römer. (Bronze aus Herculaneum.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5606. G. 761. — Der kurze Bartwuchs ist mit eingeritzten Linien fühlbar gemacht. — Flavisch.
226. Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 149 (321); A.-B. 781/2; Journ. of Hell. Stud. XX (1900), T. I, S. 31 ff. — Ergänzt: untere Hälfte der Nase, Augenbrauen, l. Ohrläppchen, Teile der Toga. — Stilistisch zu vgl. die Porträtbüste eines Liktors: Öst. Jhefte 1907, S. 153, Fig. 44.
227. Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 144 (319); A.-B. 783/4; Journ. of Hell. Stud. XX (1900), T. II, S. 31 ff. — Ergänzt: l. Ohrrand und Büstenfuß. — Der Bartwuchs wird durch die gerauhte Hautoberfläche fühlbar gemacht. Dieselbe Andeutung des Stoppelbartes fanden wir schon an dem Porträtkopf der Villa Borghese T. 195b, sodann an der Büste des Vatikans T. 224a, die auch in der zittrigen Art der Haarbehandlung unserem Kopfe nahe steht. Beide gehören schon der trajanisch-hadrianischen Übergangszeit an. Das starke Gefühl für die sinnlichen und momentanen Reize der Erscheinung ist überhaupt ein bezeichnendes Merkmal der röm. Bildniskunst am Ende des 1. und am Anfang des 2. Jhs. n. Chr.
- 228a. Unbekannter Römer, sog. Trebonianus Gallus. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 73. A.-B. 785/6. — Ergänzt: Büste, Nase, Flecken auf der l. Wange, l. Braue, Teile am Kranz und an den Haaren. — Hadrianisch-antoinische Zeit.
- 228b. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 97A. Am., Vat. I, S. 112, T. 16. — Ergänzt: die Nasenspitze und Flecken an beiden Brauen.
229. Unbekannter Römer. Boston, Museum of Fine Arts. — Der Kopf ist ein sprechendes Beispiel für das Nachleben der Traditionen der flavischen Bildniskunst in der hadrianisch-antoinischen Zeit. Antoinische Haarbehandlung mit Bartlosigkeit vereint, wie unser Kopf, zeigt auch das Bronzebüstchen in Wels. Öst. Jhefte 1911, T. III - IV.
- 230a. Kolossalstatue des Nerva als Jupiter. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 548. H. 310; A.-B. 737; Wickhoff-Strong, Roman Art S. 46. Der obere Teil rührt von einer anderen Statue her als der Unterkörper. — Am Oberkörper ergänzt: die Nase, das l. Ohr, beide Arme mit dem über den l. herabfallenden Mantel.
- 230b. Kopf der Nerva-Statue T. 230a.
231. Büste des Pythodoris. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 63. A.-B. 155/6. — Ergänzt: die Nase.
232. Trajan. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 282. Am., Vat. II, S. 481, T. 64; Bern., R. I., II. 2, S. 78, Nr. 21, S. 86. — Ergänzt: l. Hälfte der Stirne mit Braue und Oberlid, Nase mit Oberlippe, Unterlippe, die Ohren zum größten Teil, und sehr vieles an der Büste.
233. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6182. G. 1074; A.-B. 741.
- 234a. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6144. G. 1137; A.-B. 685/6. Sog. Julianus Apostata. — Ergänzt: die Herme.
- 234b. Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum. H. 1048—1054.
- 235a. Römisches Knabenporträt. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 417. Am., Vat. I, S. 582, T. 61. — Ergänzt: die Nasenspitze.
- 235b. Römisches Knabenporträt. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 419. Am., Vat. I, S. 583, T. 61.
- 236a. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum, Galerie Nr. 34. — Ergänzt: die Nase, beide Ohren und einige Faltenrücken am Gewand. Der kurze Bart ist mit eingeritzten Linien angedeutet. Die müde, blasierte Vornehmheit des Ausdruckes und der bittere, leidende Zug, der in den schlaffen, von der Nasenwurzel herabführenden Hautfalten liegt, sind die bestimmenden Momente im physiognomischen Aufbau dieses energielosen Gesichtes. — Am Büstenfuß Akanthuskelch. — Trajanische Zeit.
- 236b. Unbekannte Römerin. Kopf einer Gewandstatue. Rom, Palazzo Barberini. M. D. 1462. Kopf und Gewandtorso gehören nicht zu einander.
- 237a. Unbekannte Römerin, Büste in aedícula vom Grabmal der Haterier. Rom, Lateran Nr. 677. H. 695; A.-B. 748. — Für die von der allgemeinen Mode abweichende gewellte Frisur vgl. die Büsten in Kopenhagen, Glyptothek Nr. 647, 667 und die Mädchenfigur von der Porträtgruppe in Chatsworth: Journ. of Hell. Stud. XXI (1901), T. XV.
- 237b. Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 306. Am., Vat. II, S. 501, T. 68; Öst. Jhefte 1906, S. 123, Fig. 49. — Ergänzt: die Oberlippe zum Teil, die Büste samt dem unteren Teil des Halses und der vom Kopfe herunterfallende Schleier von den Ohren abwärts.
- 238a. Kolossalbüste der Julia Titi. Rom, Nationalmuseum Nr. 73. Schreiber, Die ant. Bildw. der Villa Ludovisi S. 14; Bern., R. I., II. 2, S. 47, Fig. 4; Steininger, Die weibl. Haartrachten S. 38. — Ergänzt: die Nasenspitze, kleine Flecken an den Lippen und am r. Oberlid. Die Büste gehört nicht zum Kopfe.
- 238b. Julia Titi (?). Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 55 (76). — Ergänzt: die Nase, ein Teil der Oberlippe, Flecken im Haare vorne; der ganze Haarkranz hinten, der Hals samt Büstenansatz.
- 239a. Domitia (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 661. Billedtavler T. LIV; A.-B. 725/6. — Ergänzt: Nase, r. Wange ein Stück der r. Braue, der ganze Hals.
- 239b. Domitia. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 25. H. S. 314; Bern., R. I., II. 2, T. XX, S. 64; Steininger, Die weibl. Haartrachten S. 40. — Ergänzt: die Nase.

- 240a. Matidia (?). Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 30. H. 314. — Ergänzt: die Nase und die Ohren zum größten Teil, Flicker auf der r. Wange und im Haare, sodann der Büstenansatz.
- 240b. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 670. Billedtavler T. LV.
- 241a. Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 263. H. 81; Am., Vat. I, S. 485, T. 59; Bern., R. I., II. 3, S. 185; A.-B. 177/8. — Ergänzt: Nasenspitze, Ohren, der Haarknauf über der Stirne und das Haarnest auf dem Hinterkopf.
- 241b. Unbekannte Römerin. Rom, Nationalmuseum. Bolletino d'arte 1910, S. 309, Fig. 6. — Ergänzt: Nasenspitze.
242. Unbekannte Römerin. Rom, Lateran Nr. 373. Benndorf-Schöne, Die ant. Bildw. d. lat. Museums S. 88; A.-B. 175/6. — Ergänzt: die Nase, die Ohren zum Teil, und die Büste.
- 243a. Plotina (?). Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 29. H. S. 314. — Ergänzt: Büste, Nasenspitze, größter Teil des r. Ohres und Kleinigkeiten im Haare.
- 243b. Sog. Plotina. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6074. G. 990. — Ergänzt: die Nasenspitze, das r. Ohr, der oberste Teil der Haare über der Stirne und die Büste.
- 244a. Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6062. G. 992; Bern., R. I., II. 2, T. XIII, S. 141. — Ergänzt: die Nase.
- 244b. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 23. A.-B. 727/8. — Ergänzt: die Nasenspitze. Vgl. Beil. zur Allg. Zeitung 1908, Nr. 10.
- 245a. Matidia (?). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6032. G. 1026; Bern., R. I., II. 2, S. 102 ff., T. XXXV; A.-B. 746.
- 245b. Kolossalkopf der Plotina. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 553. H. 315; Bern., R. I., II. 2, S. 93, Nr. 2. — Ergänzt: die Nase, Stücke am r. Ohr, der Zopf im Nacken, der untere Teil des Halses und die Büste.
- 246a. Panzerstatue des Hadrian. Olympia, Museum. Adler-Curtius, Olympia III, T. LXV. I, S. 271.
- 246b. Hadrian als Mars. Rom, Kapitolisches Museum, Salone Nr. 13. — Ergänzt: Nase, Helmbusch, r. Arm, l. Hand mit Ansatz, der größte Teil des Schildes, r. Bein bis über die Kniescheibe, l. Bein bis zur Kniehöhe und die Stütze.
- 247a. Büste des Hadrian. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 283. Am., Vat. II, S. 482, T. 64. — Ergänzt: Nase, Flicker am Kinn, ein Teil der Ohren und die Büste.
- 247b. Büste des Hadrian. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6069. G. 1039; Bern., R. I., II. 2, S. 113, Nr. 54. — Ergänzt: Nase und einige Falten an der Chlamys.
- 248a. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 74. H. 500. — Ergänzt: die Nasenspitze, der äußere Rand des l. Ohres und der Büstenfuß.
- 248b. Kolossalkopf des Hadrian. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 543. H. 305; A.-B. 751. — Ergänzt: der obere Rand des r. Ohres und die Büste.
249. Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum Nr. 601. H. 1048—1054. — Die Herme ist modern.
- 250a. Statue des Antinous. Delphi, Museum.
- 250b. Statue des Antinous. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6030. G. 983; A.-B. 525/27; Bulle, Der schöne Mensch im Altertum T. 82, Sp. 155/156. — Ergänzt: beide Beine vom Knie abwärts und die Arme.
251. Kopf der Antinous-Statue T. 250b.
252. Kopf der Antinous-Statue T. 250b.
253. Kopf der Antinous-Statue T. 250b.
- 254a. Statue des Antinous. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza del Gladiatore Nr. 12. H. 538. Über die Antinous-Porträts im Allgemeinen vgl.: Dietrichson, Antinoos; Levezow, Über den Antinoos; zuletzt Ausonia 1908, S. 3, T. I. — Ergänzt: beide Vorderarme (doch ist die r. Hand größtenteils antik), der r. Fuß, der l. Unterschenkel mit dem Fuß, der Stamm und die Plinthe.
- 254b. Kopf der Antinous-Statue T. 254a.
- 255a. Kolossalstatue des Antinous als Dionysos. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 540. H. 302. — Ergänzt: Manches am Kopf, r. Unterarm, l. Hand mit Ansatz und das ganze Gewand.
- 255b. Kopf der Antinous-Statue T. 255a.
256. Antinous, Fragment eines kolossalen Reliefs. Rom, Villa Albani Nr. 994. H. 818; B.-B.-A. 368. — Ergänzt: der Daumen, Zeige- und Mittelfinger der r. Hand, beinahe die ganze l. Hand mit dem Kranz und der unterste Streifen des vom Gewande bedeckten Körpers.
- 257a. Sabina. Rom, Nationalmuseum Nr. 593 (1222).
- 257b. Sabina. Rom, Nationalmuseum Nr. 589 (629). H. 1150a. — Ergänzt: Nasenspitze und l. Braue. Am Mantel rote, in den Haaren schwarze Farbspuren.
- 258a. Büste des Hadrian. Athen, Nationalmuseum. Cavvadias 205; Stais, Guide Nr. 249.
- 258b. Herme des Kosmeten Sosistratos von Marathon 137/8 n. Chr. Athen, Nationalmuseum. Cavv. 385; Stais, Guide S. 94; A.-B. 383.
259. Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 394.
- 260a. Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum. Cavvadias 393; A.-B. 388. — Die Herme neu, 2.—3. Jh. n. Chr.
- 260b. Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum. Cavvadias 389; A.-B. 387. — 2.—3. Jh. n. Chr.
261. Unbekannter Barbar (sog. Christus oder Herodes Atticus). Athen, Nationalmuseum. Cavv. 419; Stais, Guide S. 108; Gaz. num. int. 1901, T. IV; A.-B. 301/2.
- 262a. Sog. Lucius Verus. Olympia, Museum.
- 262b. Unbekannter Nicht-Griech. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide S. 71, Nr. 326.
263. Unbekannter Römer (?). Athen, Nationalmuseum. Cavv. 373; A.-B. 310.
- 264a. Antoninus Pius. Rom, Nationalmuseum Nr. 7. H. 1060. — Ergänzt: die Nasenspitze.
- 264b. Büste des Antoninus Pius. Rom, Nationalmuseum Nr. 594 (1219). H. 1149; Mon. ant. dei Lincei V (1895), S. 81/2, Fig. 36.
265. Sog. Mark Aurel. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 37. H. 314. — Ergänzt: die Nasenspitze.



266. Reiterstatue des Mark Aurel. Rom, Kapitolsplatz. H. 257; A.-B. 221/2; Eranos Vindoboniensis 1893, S. 56-59. Die Figur hat im Mittelalter mehrfache Restaurationen erfahren. Vgl. bei Helbig.
- 267a. Büste des Mark Aurel. Rom, Kapitolisches Museum, Galerie Nr. 63.
- 267b. Septimius Severus. Rom, Nationalmuseum Nr. 597 (625).
268. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6176. G. 1072. — Ergänzt: die Büste zum größten Teil.
- 269a. Lucius Verus. Kolossalkopf. Paris, Louvre Nr. 1170. Bern., R. I., II. 2, T. LVIIa, LVIIb, S. 209, Nr. 31.
- 269b. Lucius Verus. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 41. H. S. 315. — Ergänzt: die Nasenspitze und die Büste.
- 270a. Büste des Commodus als Herakles. Rom, Konservatorenpalast. H. 574-576; A.-B. 230; Bern., R. I., II. 2, T. LXI, S. 229, Nr. 1, S. 237.
- 270b. Büste mit dem Kopfe des Commodus. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 121. Am., Vat. I, S. 149, T. 20; Bern., R. I., II. 2, S. 230, Nr. 3. — Ergänzt: Vorderteil der Nase, Locken über der Stirne und Büste.
- 271a. Büste des jugendlichen Caracalla. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 347. Am., Vat. II, S. 534, T. 69; Rev. arch. 1903, S. 121 ff.; Bern., R. I., II. 2, S. 200 f., T. LV. — Ergänzt: Nasenspitze, ein Teil des l. Nasenflügels, beide Ohren mit einer größeren Partie der darüber liegenden Locken, ein Stück des Hinterkopfes, Unterteil des Halses mit Büste und Fuß.
- 271b. Büste eines unbekannten antoninischen Prinzen. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 40. Bern., R. I., II. 2, S. 161, T. XLVIII. — Ergänzt: die Nasenspitze. Büste fremd.
272. Büste des jugendlichen Caracalla. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6002. G. 1034; Bern., R. I., II. 2, S. 201, Nr. 6. — Ergänzt: Nasenspitze und Hals, Büste fremd.
- 273a. Büste eines unbekannten Römers. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 50. — Ergänzt: die Nase.
- 273b. Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 127 (279). — Ergänzt: Nase, einige Locken im Haare und die Herme.
- 274a. Sog. Aelius Aristides. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 9. H. 475. — Ergänzt: Nasenspitze und Herme.
- 274b. Unbekannter Römer. Rom, Villa Albani.
- 275a. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 289. Am., Vat. II, S. 485, T. 64; Bern., R. I., II. 3, S. 3 f. — Ergänzt: der Hals mit dem Ende der Nackenhaare, Büste und Fuß.
- 275b. Unbekannter Römer. Bologna, Museo Civico. Rev. arch. 1911, S. 169, Nr. 19, Fig. 20.
276. Büste des Apollodoros. München, Glyptothek Nr. 334. Furtw., Beschr. S. 352; A.-B. 46/7; Bern., G. I., II, S. 206. — Ergänzt: die Nase und das r. Schulterstück.
277. Büste eines unbekannten Römers. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6099. G. 1062; Bern., R. I., II. 3, S. 127. — Ergänzt: der Rand des l. Ohres.
- 278a. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6100. G. 1064; Bern., R. I., II. 3, S. 189, Fig. 8 (fälschlich Probus genannt). — Ergänzt: Nasenspitze, Ohren und Kleinigkeiten am Mantel.
- 278b. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 3. — Ergänzt: Nasenspitze und Büstenansatz.
279. Römischer Hofzwerg (sog. Äsop). Rom, Villa Albani Nr. 964. H. 799; Sieveking bei Christ, Griech. Literaturgesch. S. 985, Nr. 5; Bern., G. I., I, S. 54 ff.; A.-B. 787/790. — Ergänzt: die Nase, die r. hintere Hälfte des Schädels, die r. Schulter samt Arm.
- 280a. Unbekannter Barbar (sog. Pyrrhus). Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 133 (348); A.-B. 305/6.
- 280b. Unbekannter Barbar (sog. Arminius). Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 59. H. 494; A.-B. 793/4; Am., Mod. Cic. S. 378. — Ergänzt: Nasenspitze.
281. Marmorkopf eines Negers. Berlin, Kgl. Museen Nr. 1503. H. Schrader, Über den Marmorkopf eines Negers (60. Berl. Winckelmannsprogramm); Kekulé, Griech. Skulptur S. 370; A.-B. 689/90.
282. Unbekanntes Mädchen. Rom, Nationalmuseum Nr. 515 (1119). Strong, Roman Sculpture T. CXVIII. — Ergänzt: die l. Hälfte des Halses.
- 283a. Faustina die Ältere. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6080. G. 991; Bern., R. I., II. 2, S. 154, Nr. 15, T. XLVI. — Ergänzt: Nase, Hals, Ohren und Büste.
- 283b. Kolossalkopf der älteren Faustina. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 541. H. 303; A.-B. 755. — Ergänzt: Nase, der ganze Hinterkopf mit Haarschopf am Kopf, der Rand beider Ohren und die Büste.
- 284a. Büste der jüngeren Faustina. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 39. H. S. 314; Bern., R. I., II. 2, T. LXIV, S. 191, 247. — Ergänzt: die Nasenspitze.
- 284b. Lucilla (?). Rom, Nationalmuseum Nr. 6. H. 1076; A.-B. 756/7. (Auch für die jüngere Faustina gehalten.)
- 285a. Lucilla (?). Rom, Kapitolisches Museum, Galerie Nr. 53. H. 455; Bern., R. I., II. 2, S. 194, Nr. 3, T. LIX. — Ergänzt: die Nasenspitze und das Piedestal.
- 285b. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 14.
286. Unbekannte Römerin. (Zeit der Lucilla.) Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 710. Billedtavler T. LIX; A.-B. 759. — Ergänzt: Hals mit einem Teil der Haare.
287. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg 717. Billedtavler T. LIX; Bern., R. I., II. 3, S. 13, T. VI; A.-B. 567/8. — Zeit der Manlia Scantilla. — Wundervoll der Gegensatz zwischen den leuchtend weißen Fleishteilen des Gesichtes (glatt poliert) und dem warmen, gelblich-braunen Ton der Haare. — Ergänzt: die Nasenspitze.
- 288a. Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 336. Am., Vat. II, S. 527, T. 72. — Ergänzt: die Nase, die mittleren Teile der Augen, die Lippen, ein Teil des Kinnes und die Büste.
- 288b. Büste der Julia Domna. Rom, Kapitolisches Museum, Galerie Nr. 27. H. 445; Bern., R. I., II. 3, T. XVIII a, b, S. 42/44. — Ergänzt: das vordere Stück der Nase.
- 289a. Statue einer unbekannten Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 552. Billedtavler T. XLIII; A. Hekler, Röm. weibl. Gewandstatuen S. 178 f., 243, Fig. 19. (Kopf aus der Zeit der Otacilia Severa vgl. Kopenhagen Nr. 755.) — Ergänzt: die Nasenspitze.

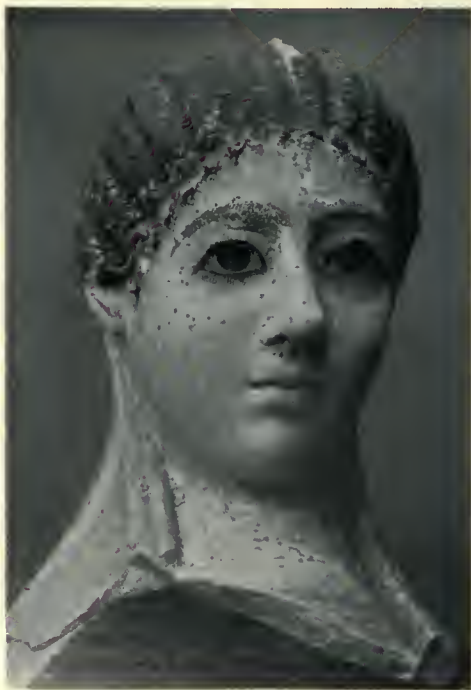


- 289b. Statue einer unbekannten Römerin. Rom, Vorhalle des Palazzo Doria. M. D. 1452. Kopf un-  
gebrochen, von vorzüglicher Ausführung. Zeit der  
Julia Soemias, vgl. Kopenhagen Nr. 732a.
290. Büste des Caracalla. Neapel, Nationalmuseum  
Nr. 6033. G. 979; Bern., R. I., II. 3, S. 50 f. — Er-  
gänzt: Nasenspitze und Agraffe.
- 291a. Büste des Maximinus Thrax. Rom, Kapi-  
tolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 62.  
H. 315; Bern., R. I., II. 3, S. 117, Nr. 6, T. XXXIII;  
Münch. Jbuch für bild. Kunst 1907, S. 11 ff. Das  
beste Exemplar der Maximinus-Porträts im Münchener  
Antiquarium: Münch. Jbuch 1907, S. 8 ff. mit 2 Tafeln  
(Bronze).
- 291b. Büste des Pupienus. Rom, Kapitolinisches  
Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 66. Bern., R. I.,  
II. 3, S. 126, 2; H. S. 315. — Ergänzt: Nase, Büste  
fremd.
292. Kolossalkopf des Gordianus III. Rom,  
Nationalmuseum Nr. 2. H. 1083; Münch. Jbuch für  
bild. Kunst 1907, S. 14.
293. Büste des Philippus Arabs. Rom, Vatikan,  
Braccio Nuovo Nr. 124. Am., Vat. I, S. 149, T. 20;  
H. 58; Bern., R. I., II. 3, S. 141, I, 143 f., T. XL. —  
Ergänzt: Vorderteil der Nase und Rand des l. Ohres.
- 294a. Sog. Gordianus I. Rom, Kapitolinisches Museum,  
Stanza degli Imperatori Nr. 64. H. 315; Bern., R. I.,  
II. 3, S. 123. — Ergänzt: die Nasenspitze, beide  
Ohränder und der größte Teil des Büstenansatzes.
- 294b. Bronzekopf des sog. Trebonianus Gallus.  
Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Nr. 257. H. 1366;  
Bern., R. I., II. 3, S. 159.
- 295a. Büste eines tragischen Schauspielers (?).  
Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi  
Nr. 76. H. 502. — Ergänzt: die Nasenspitze. — 3. Jh.
- 295b. Unbekannter Römer. München, Glyptothek.  
Furtw., Beschr. Nr. 362, S. 362; A.-B. 555. — Er-  
gänzt: die Nasenspitze und das l. Ohr.
- 296a. Büste des Maximus. Rom, Kapitolinisches Mu-  
seum, Stanza degli Imperatori Nr. 63. H. S. 315;  
Bern., R. I., II. 3, S. 120. — Ergänzt: Nase, Kinn mit  
einem Teil der r. Gesichtshälfte, das r. Ohr, und das  
l. zum größten Teil, die r. Schulterpartie und die Büste.
- 296b. Philippus Junior, Sohn des Arabs. Rom,  
Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr.  
69. H. S. 315; Bern., R. I., II. 3, S. 147, I, T. XIV. —  
Über die späte Togatracht vgl. Am. Journ. of Arch.  
1911, S. 27 ff.
- 297a. Unbekannter römischer Knabe. Dresden,  
Albertinum.
- 297b. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches  
Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 60 (Alexander  
Severus genannt). Bern., R. I., II. 3, S. 99, 1. —  
Ergänzt: die Nase.
298. Gallienus. Rom, Nationalmuseum Nr. 12. H. 1075;  
Münch. Jbuch für bild. Kunst 1907, S. 14.
299. Gallienus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6183. —  
Ergänzt: Nase, Kinn, der untere Teil des l. Ohres  
und die Büste.
300. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glypto-  
thek Ny-Carlsberg Nr. 739. Billedtavler T. LXII. Zeit  
der Julia Mamaea. — Ergänzt: Nasenspitze.
- 301a. Sog. Plautilla. Neapel, Nationalmuseum Nr.  
6085. G. 1065; Bern., R. I., II. 3, S. 14. — Ergänzt:  
die Nasenspitze und einige Mantelfalten.
- 301b. Sog. Manlia Seantilla. Neapel, Nationalmuseum  
Nr. 6089. G. 1059; Bern., R. I., II. 3, S. 68.
- 302a. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches  
Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 61. Bern., R. I.,  
II. 3, S. 115. — Ergänzt: die Büste.
- 302b. Julia Mamaea. Rom, Kapitolinisches Museum,  
Stanza degli Imperatori Nr. 47. H. S. 314; Bern., R. I.,  
II. 3, S. 109. — Ergänzt: die Nase, der r. Schulter-  
teil und die Büste.
303. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glypto-  
thek Ny-Carlsberg Nr. 755. Billedtavler T. LXIV;  
A.-B. 570 (Otacilia Severa genannt). — Zeit der  
Julia Mamaea.
304. Unbekannte Römerin (sog. Tranquillina).  
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 751.  
Billedtavler T. LXIII.
- 305a. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches  
Museum, Stanza degli Imperatori.
- 305b. Valens oder Valentinianus I. Kopenhagen,  
Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 771. Billedtavler T.  
LXVI; Röm. Mitt. 1911, S. 243.
- 306a. Statue eines römischen Magistratsbeamten.  
Rom, Konservatorenpalast. H. 583; A.-B. 314/16.  
— Ergänzt: die Nase, das r. Ohr und der größte Teil  
des linken; der Daumen und die Fingerspitzen an  
der r. Hand, der r. Ellenbogen, der vordere Teil  
des l. Unterarmes, die Spitze des l. Fußes und Plinthe.
- 306b. Statue eines römischen Magistratsbeamten.  
Rom, Konservatorenpalast. H. 584; A.-B. 311/13.  
— Ergänzt: die untere Hälfte der Nase, beide  
Ohren, Stücke am Kinn, Finger an der r. Hand,  
Teile des l. Unterarmes, die l. Hand mit Zepter,  
Splitter an verschiedenen Stellen, die Plinthe.
- 307a. Kolossalkopf Konstantins des Großen (?).  
Rom, Hof des Konservatorenpalastes. H. 551; Bern.,  
R. I., II. 3, T. LV.
- 307b. Sog. Valentinianus I. Florenz, Uffizien Nr. 240.  
Am., F. Nr. 102; Bern., R. I., II. 3, S. 219, 252, T. LI;  
A.-B. 84/5. — Ergänzt: die Nase, ein Teil der Ober-  
lippe, die Ohren und die Büste.
- 308a. Kolossalkopf eines unbekannten Römers.  
Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori  
Nr. 83. A.-B. 319/20; H. 316; Bern., R. I., II. 3,  
S. 239. — Ergänzt: die Nasenspitze.
- 308b. Unbekannter Römer. Paris, Louvre Nr. 2229.  
Bern., R. I., II. 3, S. 220.
- 309a. Unbekannte Römerin (sog. heil. Helena).  
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 773.  
Billedtavler T. LXVI; A.-B. 58. — Ergänzt: die Nase.
- 309b. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek  
Ny-Carlsberg Nr. 775. Billedtavler T. LXV; A.-B. 55;  
vgl. Riegl, Zur spätromischen Porträtskulptur (Strena  
Helbigiana S. 250 ff.) und Klio II, S. 105 f. (Strzy-  
gowski).
310. Münztafel.
311. Münztafel.

Ich war bestrebt, im Register überall nebst den wich-  
tigsten Literaturangaben auch die Ergänzungen — so weit  
möglich — anzuführen. Wie viel dabei auf eigener Be-  
obachtung beruht und wie viel den geläufigen Handbüchern  
entnommen wurde, wird der Kundige leicht feststellen  
können.

## ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN

A.-A.	Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen.	Furtw., Mw.	Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik.
A.-B.	Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts.	Furtw., Bschr.	Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek, 2. Aufl.
Am., F.	Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz.	Gaz. num. int. G.	Gazette numismatique internationale. A. Ruesch, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli.
Am., Mod. Cic.	Amelung, Moderner Cicerone. Rom, Bd. I.	H.	Helbig, Führer durch die Antikensammlungen Roms.
Am., Vat.	Amelung, Beschreibung der Skulpturen des Vatikans.	J. d. Inst.	Jahrbuch des kais. deutschen archäol. Instituts in Rom.
Am. Journ. of arch.	American Journal of Archaeology.	Journ. of Hell. Stud.	Journal of Hellenic Studies.
Arch. Ztg.	Archäologische Zeitung.	M. D.	Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom.
Ath. Mitt.	Mitteilungen des Kais. deutschen arch. Instituts, Athenische Abteilung.	Kekulé, B. d. S.	Kekulé, Die Bildnisse des Sokrates.
Bern., G. I.	Bernoulli, Griechische Ikonographie.	Kekulé, Strat.	Kekulé, Strategen-Köpfe.
Bern., R. I.	Bernoulli, Römische Ikonographie.	Michaelis, B. d. Th.	Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides.
B.-B.-A.	Brunn-Bruckmann-Arndt, Denkmäler der griech. u. röm. Skulptur.	Mon. Ant. d. Lincei	Monumenti Antichi della Reale Accademia dei Lincei.
Bull. comm.	Buletino della commissione archeologica comunale di Roma.	N. J. f. d. kl. A.	Neue Jahrbücher für das klassische Altertum.
Bull. corr. hell.	Bulletin de correspondance hellénique.	Not. d. Scavi	Notizie degli Scavi di Antichità.
Collignon, Stat. fun.	Collignon, Les statues funéraires dans l'art grec.	Öst. Jhefte	Jahreshefte d. österreichischen archäol. Instituts.
C. I. L.	Corpus Inscriptionum latinarum.	Rev. arch.	Revue archéologique.
D.	Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien.	Röm. Mitt.	Mitteilungen des Kais. deutschen arch. Instituts, Römische Abteilung.
		Z. f. bild. Kunst	Zeitschrift für bildende Kunst.



Römisch-ägyptische Mumienporträts.  
Aus der Th. Grafschen Sammlung. 1.—2. Jahrh. n. Chr.



# ORTSREGISTER

	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
<b>Athen</b>		
Akropolismuseum		
Kopf Alexanders des Grossen (Erbacher Typus) . . . . .		63
Nationalmuseum		
Grabmal des Prokles und Prokleides . . . . .	Stais Nr. 737	24
Grabmal des Aristonantes . . . . .	Stais Nr. 738	47
Jünglingsstatue aus Eretria . . . . .	Stais Nr. 244	51
Unbekannte Griechin (Kopf einer Grabfigur) . . . . .	Cavv. Nr. 363	66
Unbekannter Grieche (Kopf einer Grabfigur) . . . . .	Cavv. Nr. 362	67
Bronzekopf eines unbekannten Faustkämpfers . . . . .	Stais Nr. 6439	79
Bronzekopf eines unbekannten griechischen Philosophen. (Aus dem Funde von Antikythera) . . . . .	Stais Nr. 13400	81
Büste des Hermarchos . . . . .	Stais Nr. 368	102
Kopf eines unbekannten Griechen mit Ölblattkranz . . . . .	Stais Nr. 351	125
Kolossal-Ehrenstatue eines Unbekannten . . . . .	Stais Nr. 1828	127 b
Büste des Hadrianus . . . . .	Stais Nr. 249	258 a
Hermes des Kosmeten Sosistratos von Marathon 137/8 n. Chr. . . . .	Cavv. Nr. 385	258 b
Hermes eines unbekannten Kosmeten . . . . .	Stais Nr. 394	259
Hermes eines unbekannten Kosmeten . . . . .	Stais Nr. 393	260 a
Hermes eines unbekannten Kosmeten . . . . .	Stais Nr. 389	260 b
Kopf eines unbekannten Barbaren (sog. Christus oder Herodes Atticus) . . . . .	Stais Nr. 419	261
Kopf eines unbekannten Nichtgriechen . . . . .	Stais Nr. 326	262 b
Kopf eines unbekannten Römers (?) . . . . .	Cavv. Nr. 373	263
<b>Berlin</b>		
Kgl. Museen, Skulpturensammlung		
Kopf eines unbekannten Griechen . . . . .	Beschr. Nr. 310	3 a
Hermes eines unbekannten Griechen . . . . .	Beschr. Nr. 317	12 b
Hermes eines unbekannten Griechen . . . . .	Beschr. Nr. 316	13 b
Kopf eines unbekannten Griechen (sog. Sophokles) . . . . .	Beschr. Nr. 296	18 a
Kopf eines hellenistischen Herrschers (Attalos I.?), aus Pergamon . . . . .		75
Kopf des Diogenes (?) . . . . .	Beschr. Nr. 320	114 b
Basaltbüste des Julius Cäsar . . . . .	Beschr. Nr. 342	158 a
Büste eines unbekannten römischen Knaben . . . . .	Nr. 1467	217
Kopf eines Negers . . . . .	Nr. 1503	281
<b>Bologna</b>		
Museo Civico		
Kopf eines unbekannten Römers . . . . .		275 b
<b>Boston</b>		
Museum of Fine Arts		
Weiblicher Kopf von einem Grabmal . . . . .		49 b
Hermes des Lustspieldichters Menander . . . . .		106, 107
Kopf des Homeros . . . . .		118 a
Terrakottabüste eines unbekannten Römers . . . . .		144, 145
Kopf des Augustus . . . . .		167, 168
Kopf eines unbekannten Römers . . . . .		229
<b>Budapest</b>		
Museum für bildende Kunst		
Büste eines unbekannten Römers . . . . .	104	197
<b>Corneto</b>		
Museum		
Kopf des Lustspieldichters Menander . . . . .		105 b



	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
<b>Delphi</b>		
Museum		
Statue eines Philosophen . . . . .		58
Kopf eines unbekannten Griechen . . . . .		80
Statue des Antinous . . . . .		250 a
<b>Dresden</b>		
Albertinum		
Kopf einer Athletenstatue . . . . .		48
Kopf Alexanders des Großen (sog. Dresselscher Kopf) . . . . .		60
Kopf eines unbekannten Römers (zahnloser Alter, republikanische Zeit) . . . . .		138
Unbekannter römischer Knabe . . . . .		297 a
<b>Florenz</b>		
Archäologisches Museum		
Sog. Arringatore, Bronzestatue eines Redners (?) . . . . .	Am. Nr. 249	129b-131
Deckelfigur einer etruskischen Aschenurne . . . . .	Inv. Nr. 5482	132
Uffizien		
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	Am. 120 (294)	42 b
Herme einer unbekannten Griechin (mit Isislocken) . . . . .	Am. 157 (312)	65 a
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	Am. 128 (278)	91 b
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	Am. 135 (268)	92 a
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	Am. 136 (267)	115 b
Herme des Chrysippos . . . . .	Am. 113 (305)	116
Herme eines unbekannten griechischen Dichters (sog. Seneca) . . . . .	Am. 165 (530)	120
Kopf eines unbekannten Römers (sog. Corbulo) . . . . .	D. 543	146 a
Isispriester . . . . .	D. 439 Am. 131 (274)	147 a
Togastatue des Augustus . . . . .	Am. 12 (28)	165 a
Basaltkopf des Nero . . . . .	Am. 34 (65)	182 a
Unbekannte Römerin (mit Brustlatz) . . . . .	Am. 24 (49)	202 b
Unbekannte Römerin . . . . .	Am. 13 (30)	215 a
Kopf eines unbekannten römischen Knaben . . . . .	Am. 32 (71)	216 c
Unbekannter Römer . . . . .	Am. 149 (321)	226
Unbekannter Römer . . . . .	Am. 144 (319)	227
Julia Titi (?) . . . . .	Am. 55 (76)	238 b
Unbekannter Römer . . . . .	Am. 127 (279)	273 b
Unbekannter Barbar (sog. Pyrrhus) . . . . .	Am. 133 (348)	280 a
Sog. Valentinianus I. . . . .	Am. 102 (240)	307 b
<b>Holkham Hall (England)</b>		
Büste des Thukydides . . . . .		17
<b>Konstantinopel</b>		
Ottomanisches Museum		
Kopf Alexanders des Großen aus Pergamon . . . . .		59
Kopf der Alexanderstatue aus Magnesia . . . . .		64
<b>Kopenhagen</b>		
Glyptothek Ny-Carlsberg		
Statue des Dichters Anakreon . . . . .	Kat. Nr. 409	6 a
Kopf des Platon (aus Rom neu erworben) . . . . .		23
Herme des Euripides (aus Rieti) . . . . .	Kat. Nr. 414 b	89
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	Kat. Nr. 435	90
Statue eines unbekannten Dichters . . . . .	Kat. Nr. 430	109 a
Hellenistischer Herrscher (mit Wulstbinde im Haare) . . . . .	Kat. Nr. 455	122
Statue eines unbekannten Römers (republikanisch) . . . . .	Kat. Nr. 528	129 a
Unbekannter, kahlköpfiger Römer . . . . .	Kat. Nr. 577	140
Unbekannter Römer . . . . .	Kat. Nr. 565	141 b
Unbekannter Römer . . . . .	Kat. Nr. 569	142 b
Unbekannter Römer . . . . .	Kat. Nr. 570	143 a
Kopf des Pompejus . . . . .	Kat. Nr. 597	155 a

	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
<b>Kopenhagen</b>		
Glyptothek Ny-Carlsberg		
Kopf des Augustus . . . . .	Kat. Nr. 610	166
Kopf des Tiberius . . . . .	Kat. Nr. 625	178 b
Kopf des Tiberius . . . . .	Kat. Nr. 624	179
Panzerbüste des Caligula . . . . .	Kat. Nr. 637	182 b
Kopf Drusus' des Jüngeren . . . . .	Kat. Nr. 633	186
Kopf einer älteren Römerin . . . . .	Kat. Nr. 574	201
Unbekannte Römerin . . . . .	Kat. Nr. 579	202 a
Unbekannte Römerin . . . . .	Kat. Nr. 607	203 a
Kopf einer älteren Römerin . . . . .	Kat. Nr. 602	208 a
Kopf einer jüngeren Römerin . . . . .	Kat. Nr. 604	208 b
Kopf der Livia . . . . .	Kat. Nr. 614	209
Herme der Staia Quinta (julisch-claudische Zeit) . . . . .	Kat. Nr. 639	212 a
Agrippina die Ältere (?) . . . . .	Kat. Nr. 630	213
Unbekannter Römer . . . . .	Kat. Nr. 658	221
Kopf der Domitia (?) . . . . .	Kat. Nr. 661	239 a
Unbekannte Römerin . . . . .	Kat. Nr. 670	240 b
Unbekannte Römerin (Zeit der Lucilla) . . . . .	Kat. Nr. 710	286
Unbekannte Römerin (Zeit der Manlia Scantilla) . . . . .	Kat. Nr. 717	287
Statue einer unbekannten Römerin . . . . .	Kat. Nr. 552	289 a
Unbekannte Römerin . . . . .	Kat. Nr. 739	300
Unbekannte Römerin (Zeit der Julia Mamaea) . . . . .	Kat. Nr. 755	303
Unbekannte Römerin (sog. Tranquillina) . . . . .	Kat. Nr. 751	304
Valens oder Valentinianus I. . . . .	Kat. Nr. 771	305 b
Unbekannte Römerin (sog. heil. Helena) . . . . .	Kat. Nr. 773	309 a
Unbekannter Römer (4. Jahrhundert n. Chr.) . . . . .	Kat. Nr. 775	309 b
<b>Leipzig</b>		
Archäolog. Museum der Universität		
Büste des Vilonius . . . . .		143 b
<b>London</b>		
Apsley House		
Büste des Cicero . . . . .		159
Britisches Museum		
Herme des Perikles . . . . .	Kat. Nr. 549	4 a
Bronzekopf eines Afrikaners aus Kyrene . . . . .		36
Kolossalstatue des Mausolos . . . . .	Kat. Nr. 1000	37, 38
Der greise Sophokles (?) . . . . .	Kat. Nr. 1831	97 a
Büste des M. Antonius (?) . . . . .	Kat. Nr. 1961	155 b
<b>Madrid</b>		
Unbekannter Römer (julisch-claudische Zeit) . . . . .		188 b
<b>München</b>		
Glyptothek		
Herme eines unbekannten Strategen (sog. Kimon) . . . . .	Beschr. Nr. 299	1 a
Herme eines unbekannten Strategen (sog. Miltiades) . . . . .	Beschr. Nr. 50	1 b
Homeros . . . . .	Beschr. Nr. 273	8
Statue Alexanders des Großen . . . . .	Beschr. Nr. 298	61
Unbekannter Römer (sog. Sulla) . . . . .	Beschr. Nr. 309	135
Unbekannter Römer (sog. Marius) . . . . .	Beschr. Nr. 320	136
Porträtkopf eines Säuglings . . . . .	Beschr. Nr. 338 a	216 a, b
Büste des Apollodoros . . . . .	Beschr. Nr. 334	276
Unbekannter Römer . . . . .	Beschr. Nr. 362	295 b
<b>Neapel</b>		
Nationalmuseum		
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1135	3b
Herme des Euripides, inschriftlich bezeichnet . . . . .	G. Nr. 1122	11
Herme des Archidamos II. . . . .	G. Nr. 1148	10

Neapel	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Nationalmuseum		
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1114	13a
Doppelherme des Herodotos und Thukydides . . . . .	G. Nr. 1129	15
Herme des Herodotos . . . . .	G. Nr. 1133	16
Büste des Sokrates (5. Jahrhundert) . . . . .	G. Nr. 1126	19
Lysias, inschriftlich bezeichnet . . . . .	G. Nr. 1116	26
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1136	29
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1140	31
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1110	33
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1138	39
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1141	40
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1125	43a
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1109	43b
Herme eines unbekannten Strategen . . . . .	G. Nr. 1134	45a
Statue des Aischines . . . . .	G. Nr. 1139	53, 55b
Bronzebüste einer unbekannten Griechin . . . . .	G. Nr. 891	65b
Seleukos I. Nikator, Bronzebüste . . . . .	G. Nr. 890	68
Bronzebüste eines hellenistischen Herrschers . . . . .	G. Nr. 888	69
Herme des Philetairos von Pergamon . . . . .	G. Nr. 1151	70
Hellenistischer Herrscher . . . . .	G. Nr. 1153	71a
Pyrrhus von Epirus . . . . .	G. Nr. 1144	71b
Hellenistischer Herrscher . . . . .	G. Nr. 1152	72a
Hellenistischer Herrscher mit Stierhörnern . . . . .	G. Nr. 1146	72b
Hellenistischer Herrscher, Bronze . . . . .	G. Nr. 889	73a
Hellenistischer Krieger (sog. Arat) . . . . .	G. Nr. 1087	73b
Hellenistischer Herrscher, sog. Berenike, Bronze . . . . .	G. Nr. 884	74
Unbekannter Grieche, Bronze . . . . .	G. Nr. 880	92b
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1142	93
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1143	94a
Unbekannter Grieche . . . . .	G. Nr. 881	94b
Unbekannter Grieche . . . . .	G. Nr. 1111	95
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	G. Nr. 1112	97b
Herme des Stoikers Zenon . . . . .	G. Nr. 1089	104
Statuette des Moschion . . . . .	G. Nr. 1132	112a
Unbekannter Grieche . . . . .	G. Nr. 1115	115a
Unbekannter griechischer Dichter (?), sog. Seneca, Bronze . . . . .	G. Nr. 879	119
Hesiodos (?) . . . . .	G. Nr. 1121	121
Büste des Posidonius, inschriftlich bezeichnet . . . . .	G. Nr. 1088	126
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1070	128b
C. Norbanus Sorex, Bronze . . . . .	G. Nr. 929	130
Büste eines unbekannten Römers . . . . .	Inv. Nr. 6169	141a
Unbekannter Römer . . . . .	Inv. Nr. 6177	146b
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1101	148a
Togastatue des M. Nonius Balbus . . . . .	G. Nr. 60	150a
Togastatue des M. Calatorius . . . . .	G. Nr. 755/6	150b
Reiterstatue des jüngeren Balbus . . . . .	G. Nr. 59	152
Reiterstatue des M. Nonius Balbus (?) . . . . .	G. Nr. 23	153
Isispriester . . . . .	G. Nr. 883	154a
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1100	154b
Kolossalkopf des Julius Caesar . . . . .	G. Nr. 994	158b
Panzerstatue des C. Caesar . . . . .	G. Nr. 967	184a
Statue des sog. Marcellus . . . . .	G. Nr. 997	184b
Drusus der Jüngere . . . . .	G. Nr. 973	187
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 975	189a
Sog. Brutus minor . . . . .	G. Nr. 1084	190
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1085	191
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1107	192



Neapel	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
<b>Nationalmuseum</b>		
Bronzebüste eines Flamens . . . . .	G. Nr. 762	194 b
Domitianus (?) . . . . .	G. Nr. 1010	196 b
Herme des L. Caecilius Jucundus . . . . .	G. Nr. 810	200
Statue der sog. Livia . . . . .	G. Nr. 998	204 a
Statue der Viciria, Mutter des M. N. Balbus . . . . .	G. Nr. 20	205 a
Statue der Eumachia . . . . .	G. Nr. 85	205 b
Unbekannte Römerin . . . . .	G. Nr. 1149	206
Unbekannte Römerin . . . . .	G. Nr. 978	210
Unbekannte Römerin . . . . .	G. Nr. 996	214
Kolossalbüste des Vespasianus . . . . .	G. Nr. 1007	218 b
Kolossalkopf des Titus . . . . .	G. Nr. 1016	220 a
Bronzebüste eines unbekannten Römers . . . . .	G. Nr. 761	225 b
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1074	233
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1137	234 a
Sog. Plotina . . . . .	G. Nr. 990	243 b
Unbekannte Römerin . . . . .	G. Nr. 992	244 a
Matidia (?) . . . . .	G. Nr. 1026	245 a
Büste des Hadrianus . . . . .	G. Nr. 1039	247 b
Statue des Antinous . . . . .	G. Nr. 983	250 b-253
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1072	268
Büste des jugendlichen Caracalla . . . . .	G. Nr. 1034	272
Büste eines unbekannten Römers . . . . .	G. Nr. 1062	277
Unbekannter Römer . . . . .	G. Nr. 1064	278 a
Die ältere Faustina . . . . .	G. Nr. 991	283 a
Büste des Caracalla . . . . .	G. Nr. 979	290
Gallienus . . . . .	Inv. Nr. 6183	299
Sog. Plautilla . . . . .	G. Nr. 1065	301 a
Sog. Manlia Scantilla . . . . .	G. Nr. 1059	301 b
<b>Olympia</b>		
<b>Museum</b>		
Panzerstatue des Hadrianus . . . . .		246 a
Sog. Lucius Verus . . . . .		262 a
<b>Paris</b>		
<b>Louvre</b>		
Statue eines unbekannten Dichters . . . . .	Cat. somm. Nr. 588	7 a
Herme Alexanders des Großen (Azara) . . . . .	Cat. somm. Nr. 436	62 b
Herme des Metrodoros . . . . .	Cat. somm. Nr. 88	101 b
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	Cat. somm. Nr. 544	103
Herme des Homeros . . . . .	Cat. somm. Nr. 440	117 b
Antiochos III. von Syrien . . . . .	Cat. somm. Nr. 1204	123
Statue des Julius Caesar (?), sog. Germanicus . . . . .	Cat. somm. Nr. 1207	156 b
Togastatue des Augustus . . . . .	Cat. somm. Nr. 1212	164
M. Vipsanius Agrippa . . . . .	Cat. somm. Nr. 1208	174
Ptolemaios, der letzte König von Numidien und Mauretanien, Sohn Jubas II. . . . .	Cat. somm. Nr. 1888	175
Kolossalkopf des Tiberius . . . . .	Cat. somm. Nr. 1239	177
Cn. Domitius Corbulo . . . . .	Cat. somm. Nr. 923	199 a
Basaltkopf der Octavia . . . . .	Cat. somm. Nr. 1233	207 a
Bronzebüstchen der Livia . . . . .	Longperier Nr. 640	207 b
Lucius Verus . . . . .	Cat. somm. Nr. 1170	269 a
Unbekannter Römer . . . . .	Cat. somm. Nr. 2229	308 b
<b>Rom</b>		
<b>Antiquarium im Orto Botanico</b>		
Unbekannter Strateg . . . . .		12 a
Unbekannte Römerin . . . . .		203 b
Domitianus . . . . .		220 b

Rom	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Kapitolinisches Museum		
Galerie		
Statue einer unbekannten Römerin . . . . .	42	204 b
Büste eines unbekannten Römers . . . . .	34	236 a
Büste des Marcus Aurelius . . . . .	63	267 a
Lucilla (?) . . . . .	53	285 a
Büste der Julia Domna . . . . .	27	288 b
Salone		
Statue des Hadrianus als Mars . . . . .	13	246 b
Stanza dei Filosofi		
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	80	9 b
Sog. Aischylos . . . . .	82	14
Lysias . . . . .	96	25
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	90	27 b
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	3	34
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	2	35
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	30	41 b
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	36	44 a
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	93	44 b
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	56	91 a
Doppelherme des Epikuros und Metrodoros . . . . .	63	100
Diogenes (?) . . . . .	21	114 a
Unbekannter Römer . . . . .	52	147 b
Cicero (?) . . . . .	75	160
Unbekannter Römer . . . . .	51	161 a
Cn. Domitius Corbulo . . . . .	48	199 b
Büste des Pythodoris, inschriftlich bezeichnet . . . . .	63	231
Unbekannter Römer . . . . .	74	248 a
Büste eines unbekannten Römers . . . . .	50	273 a
Sog. Aelius Aristides . . . . .	9	274 a
Unbekannter Barbar (sog. Arminius) . . . . .	59	280 b
Büste eines tragischen Schauspielers (?) . . . . .	76	295 a
Stanza del Gladiatore		
Alexander der Große . . . . .	3	62 a
Statue eines unbekannten Griechen (sog. Zenon) . . . . .	8	112 b
Sog. Brutus minor . . . . .	16	189 b
Statue des Antinous . . . . .	12	254 a
Stanza degli Imperatori		
Augustus mit Corona civica . . . . .	2	169 b
Tiberius (?) . . . . .	4	178 a
Drusus der Ältere (?) . . . . .	7	185 a
Agrippina die Ältere . . . . .	10	212 b
Unbekannte Römerin . . . . .	13	215 b
Unbekannter Römer (sog. Trebonianus Gallus) . . . . .	73	228 a
Domitia . . . . .	25	239 b
Matidia (?) . . . . .	30	240 a
Plotina (?) . . . . .	29	243 a
Unbekannte Römerin . . . . .	23	244 b
Sog. Marcus Aurelius . . . . .	37	265
Lucius Verus . . . . .	41	269 b
Büste eines unbekannten antoninischen Prinzen . . . . .	40	271 b
Unbekannter Römer . . . . .	3	278 b
Büste der jüng. Faustina . . . . .	39	284 a
Unbekannte Römerin . . . . .	14	285 b
Büste des Maximinus Thrax . . . . .	62	291 a
Büste des Pupienus . . . . .	66	291 b

Rom	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
<b>Kapitolinisches Museum</b>		
Stanza degli Imperatori		
Sog. Gordianus I. . . . .	64	294 a
Büste des Maximus . . . . .	63	296 a
Philippus junior, Sohn des Arabs . . . . .	69	296 b
Unbekannter Römer . . . . .	60	297 b
Unbekannte Römerin . . . . .	61	302 a
Julia Mamaea . . . . .	47	302 b
Büste einer älteren Römerin, Zeit der Julia Mamaea . . . . .	?	305 a
Kolossalkopf eines Römers (4. Jahrhundert) . . . . .	83	308 a
Zimmer des Taubenmosaiks		
Grabstein eines römischen Ehepaares . . . . .		133
Unbekannter Römer . . . . .	5	224 b
<b>Kapitolsplatz</b>		
Reiterstatue des Marcus Aurelius . . . . .		266
<b>Konservatorenpalast</b>		
Herme des Anakreon . . . . .	H. 621	6 b
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	Inv. Nr. 6	27 a
Bronzekopf eines unbekannten Römers (sog. Junius Brutus) . . . . .	H. 630	128 a
Panzerstatue des Julius Caesar . . . . .	Vorhalle H. 549	156 a, 157
Grabstein des G. Julius Helius . . . . .	H. 605	223 b
Büste des Commodus als Herakles . . . . .	H. 574–576	270 a
Statuen römischer Magistrate aus dem 4. Jahrh. n. Chr. . . . .	H. 583–584	306
Kolossalkopf Konstantins des Großen (?) . . . . .	H. 551	307 a
<b>Lateranisches Museum</b>		
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	573	46
Statue des Sophokles . . . . .	476; H. 683	52, 54
Menander-Relief . . . . .	487; H. 684	108
Büste eines claudischen Prinzen . . . . .	352; H. 660	185 b
Unbekannter Römer . . . . .	293	195 a
Unbekannter Römer . . . . .		198
Unbekannter Römer . . . . .	394	223 a
Büste eines unbekannten Römers in einer aedicula, vom Grabmal der Haterier	675; H. 694	225 a
Büste einer unbekannten Römerin in einer aedicula, vom Grabmal der Haterier	677; H. 695	237 a
Unbekannte Römerin . . . . .	373; B.-Sch. 88	242
<b>Nationalmuseum</b>		
Sokrates . . . . .	570; H. 1152	20
Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers . . . . .	H. 1114	82-84
Statue eines sitzenden Faustkämpfers . . . . .	H. 1113	85, 86
Aristoteles . . . . .	Schr. 83	88
Unbekannter griech. Dichter (sog. Seneca) . . . . .	8; H. 1072	118 b
Hellenistischer Herrscher . . . . .	10; H. 1160	124 a
Unbekannter Römer . . . . .	207 (353)	139
Togastatue des Augustus . . . . .		172, 173
Claudius . . . . .	596 (616); H. 1065	181
Nero . . . . .	583 (618); H. 1064	183
Römischer Wagenlenker . . . . .	H. 1048–1054	194 a
Sog. Minatia Polla . . . . .	6; H. 1109	211
Vespasianus . . . . .	330; H. 1085	218 a
Unbekannter Römer . . . . .		222
Römischer Wagenlenker . . . . .	H. 1048–1054	234 b
Kolossalbüste der Julia Titi . . . . .	73; Schr. 14	238 a
Unbekannte Römerin . . . . .		241 b
Römischer Wagenlenker . . . . .	601; H. 1048–1054	249
Sabina, Büste . . . . .	593 (1222)	257 a
Sabina . . . . .	589 (629); H. 1150 a	257 b



Rom	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Nationalmuseum		
Antoninus Pius . . . . .	7; H. 1060	264 a
Antoninus Pius, Büste . . . . .	594 (1219); H. 1149	264 b
Septimius Severus . . . . .	597 (625)	267 b
Kopf eines unbekannten Mädchens antoninischer Zeit . . . . .	515 (1119)	282
Lucilla oder Faustina die Jüngere . . . . .	6; H. 1076	284 b
Kolossalkopf des Gordianus III. . . . .	2; H. 1083	292
Gallienus . . . . .	12; H. 1075	298
Palazzo Barberini		
Togastatue eines unbekannten Römers . . . . .	M. D.: 1277	127 a
Unbekannte Römerin, Kopf, einer Statue aufgesetzt . . . . .	M. D.: 1462	236 b
Palazzo Doria		
Statue einer unbekannten Römerin . . . . .	M. D.: 1452	289 b
Palazzo Spada		
Statue des Aristippos (?) . . . . .	H. 998	109 b
Sammlung Barracco		
Kopf eines bärtigen Alten von einem Grabmal . . . . .	143	49 a
Unbekannter Römer . . . . .	191	188 a
Vatikan		
Braccio Nuovo		
Statue eines unbekannten griech. Dichters . . . . .	53	7 b
Statue des Demosthenes . . . . .	62	56-57
Unbekannter Römer (sog. Sulla) . . . . .	60	151
Panzerstatue des Augustus . . . . .	14	170, 171
Togastatue des Titus . . . . .	26	219
Unbekannter Römer . . . . .	97 A	228 b
Commodus . . . . .	121	270 b
Büste des Philippus Arabs . . . . .	124	293
Galleria degli Arrazzi		
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .		30 b
Galleria Geografica		
Herme des Antisthenes . . . . .	900	30 a
Galleria delle Statue		
Statue des Dichters Poseidippos . . . . .	271	110a, 111a
Statue eines Unbekannten (sog. Menander) . . . . .	390	110b, 111b
Museo Chiamonti		
Grabstein eines L. Vibius . . . . .	60 E	134
Unbekannter Römer . . . . .	135	137
Unbekannter Römer . . . . .	512	142 a
Unbekannter Römer . . . . .	424 B	148 b
Cicero . . . . .	698	161 b
Kolossalkopf des Augustus . . . . .	401	169 a
Kolossalstatue des Tiberius . . . . .	494	176
Unbekannter Römer . . . . .	560	224 a
Büste eines röm. Knaben . . . . .	417	235 a
Büste eines röm. Knaben . . . . .	419	235 b
Unbekannte Römerin . . . . .	263	241 a
Museo Gregoriano		
Bronzekopf des sog. Trebonianus Gallus . . . . .	257	294 b
Sala della Biga		
Statue eines opfernden Römers . . . . .	612	129 c
Statue eines röm. Wagenlenkers . . . . .	619	193
Sala dei Busti		
Hellenistischer Priester (?) . . . . .	275	124 b
Sog. Cato und Porcia, Doppelbüste . . . . .	388	162
Augustus, jugendlich . . . . .	273	163

Rom	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
<b>Vatikan</b>		
Sala dei Busti		
Sog. Otho . . . . .	278	196 a
Trajanus . . . . .	282	232
Unbekannte Römerin . . . . .	306	237 b
Büste des Hadrianus . . . . .	283	247 a
Büste des jug. Caracalla . . . . .	347	271 a
Unbekannter Römer . . . . .	289	275 a
Unbekannte Römerin . . . . .	336	288 a
Sala delle Muse		
Herme des Perikles . . . . .	525	4 b
Herme eines unbekannten Strategen (sog. Themistokles) . . . . .	518	5
Herme des Homeros . . . . .	512	9 a
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	494	18 b
Herme des Platon . . . . .	519	22
Herme des Antisthenes . . . . .	507	28
Herme eines unbekannten Griechen (sog. Hermarch) . . . . .	509	42 a
Statue eines unbekannten Griechen . . . . .	530	50
Herme des Aischines . . . . .	499	55 a
Herme des Bias . . . . .	528	77
Herme des Periandros . . . . .	531	78
Herme des Epikuros . . . . .	498	101 a
Sala Rotonda		
Claudius als Jupiter . . . . .	550	180
Kolossalstatue des Nerva . . . . .	548	230
Kolossalkopf der Plotina . . . . .	553	245 b
Kolossalkopf des Hadrianus . . . . .	543	248 b
Statue des Antinous als Dionysos . . . . .	540	255
Kolossalkopf der älteren Faustina . . . . .	541	283 b
<b>Villa Albani</b>		
Unbekannter Grieche . . . . .	744	2
Herme des Sokrates (hellenistisch) . . . . .	1040	21
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	607	32
Büste des Isokrates, inschriftlich bezeichnet . . . . .	951	41 a
Herme eines unbekannten Strategen . . . . .	31	45 b
Herme des Theophrastos, inschriftlich bezeichnet . . . . .	1034	96 a
Herme eines unbekannten Griechen (sog. Hippokrates) . . . . .	1036	96 b
Herme eines unbekannten Griechen . . . . .	115	98
Herme eines unbekannten Griechen (sog. Arat) . . . . .	610	99
Doppelherme des Menander und eines unbekannten griech. Dichters . . . . .	67	105 a
Statuette des Diogenes . . . . .	942	113
Unbekannter Römer . . . . .	27	149
Antinous, Fragment eines Kolossalreliefs . . . . .	994	256
Unbekannter Römer . . . . .	?	274 b
Sog. Aisopos, Bildnis eines röm. Hofzwerges . . . . .	964	279
<b>Villa Borghese</b>		
Togastatue des Augustus . . . . .	XLIX	165 b
Unbekannter Römer . . . . .	XXXIV	195 b
<b>Schwerin</b>		
Großherzogliche Bibliothek		
Herme des Homeros . . . . .		117 a
<b>Wien</b>		
Kunsthistorisches Museum		
Aristoteles . . . . .	Nr. 179	87
Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand		
Büste eines unbekannten Griechen . . . . .	D. V.: 674	76

## NACHTRÄGE

---

- Ad S. XLVIII: Walters, H. B., *The art of the Romans*, London 1911.
- Ad Anm. 8: vgl. *Röm. Mitt.* 1912, 83 ff. mit T. II—III. (Six.)
- Ad Anm. 13: vgl. *Münch. Jbuch* 1911, 182 ff. (Wolters.)
- Ad Tafel 56/57: vgl. Buschor im Texte zu Bruckmanns Wandbildern alter Plastik 31 ff.
- Ad Tafel 65a: vgl. *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 1911, 137 ff. (Deonna.)
- Ad Tafel 90/91a: vgl. *Röm. Mitt.* 1912, 67 ff. (Six.) — Die hier vorgeschlagene Deutung als Timotheos, Sohn des Konon, hat wenig für sich.
- Ad Tafel 170/170a: vgl. Buschor im Texte zu Bruckmanns Wandbildern alter Plastik 12 ff.; *Annals of Archæology and Anthropology*, issued by the Liverpool Institute of Archæology IV, 1911, 66 ff., Pl. XII—XVI; *Athen. Mitt.* 1911, 361 ff. (Ippel.)
- Ad Tafel 197: Katalog 1912, S. 122, Nr. 104. (Wollanka.)
-













PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

NB	Hekler, Antal
164	Die bildniskunst der
H3	Griechen & Romer



