

Bildnis der Octavia.

Von

Fr. Winter.

(Hierzu Taf. VI.)

Der freundschaftlichen Hilfe des Bildhauers Dr. K. Menser verdanken wir es, dass es gelungen ist, in einem dem Bonner Akademischen Kunstmuseum angehörigen, 1898 von G. Loescheke als aus Aegypten stammend erworbenen Marmorkopfe¹⁾ ein neues Octaviabildnis nachzuweisen. Der Kopf, auf Taf. VI Fig. 1 und 2 abgebildet, ist von Loescheke im Inventar unseres Museums als Porträt aus dem Anfang der Kaiserzeit verzeichnet. Seiner genaueren Bestimmung stand der unvollständige Erhaltungszustand, das namentlich in der Profilansicht störende Fehlen der Nasenspitze und des Kinns, sowie eines grösseren Stückes auf der linken Seite des Schädels, das wie ebenso das Kinn besonders gearbeitet und angesetzt gewesen ist, entgegen. Ein von Menser an einem Gipsabguss unternommener Ergänzungsversuch, der ohne jede Zuhilfenahme anderer antiker Porträts lediglich mit den in dem Zuge der erhaltenen Formen und der Bewegung der Oberfläche durch den Kopf selbst gegebenen Mitteln ausgeführt ist, hat dieses Hindernis hinweggeräumt und den Kopf, wie die Abbildungen 3 und 4 zeigen, auf das Glücklichsste wieder zum Leben gebracht. Eine Vergleichung mit den übrigen erhaltenen Bildnissen, die die entsprechende Frisur aufweisen²⁾, ergab sofort die Bestimmung. Der Kopf ist eine bis auf eine geringe aus der Verschiedenheit des Materials sich erklärende Abweichung genaue Wiederholung des hier Fig. 5 wiedergegebenen Basaltkopfes im Louvre³⁾,

1) Inv. A 182, Grosskrystallinischer griechischer Marmor. Am Haar Reste roter Bemalung. Höhe des Erhaltenen 0,27 m.

2) Zu den von Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1, S. 110 ff. verzeichneten Stücken kommen von danach bekannt gewordenen hinzu: Mon. ant. d. Lincei I Taf. 1, 2, S. 573, Arndt-Bruckmann Gr. u. Röm. Porträts Taf. 63. 64 und 65. 66. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1007. Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer Taf. 208. Röm. Mitt. 1914 S. 60 fig. 12. 13. Eine zusammenfassende Behandlung der Frisur hat Steininger, Die weibl. Haartrachten im I. Jahrh. d. röm. Kaiserzeit, Diss. München 1909 und in Pauly-Wissowa's Realenzyklopädie VII S. 2135 gegeben.

3) Louvre, Cat. somm. 1233. Chabouillet, Description des antiquités et objets d'art composant le cabinet de M. L. Fould pl. 6. Bernoulli, Röm. Ikon. II 1 S. 119. Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer Taf. 207 a. Phot. Giraudon 1308.

in dem wir ein durch vorzügliche Erhaltung und Exaktheit der Ausführung ausgezeichnetes Bildnis der Octavia, der Schwester des Augustus und zweiten Gemahlin des M. Antonius, besitzen¹⁾.

Die Bestimmung des Basaltkopfes auf Octavia gründet sich auf die Ähnlichkeit mit dem Frauenbildnis auf den Münzen des Antonius, die aus der Zeit stammen, nachdem dieser nach dem Tode seiner ersten Gemahlin Fulvia Ende 40 v. Chr. eine zweite Ehe mit Octavia eingegangen war. Dieser Bildniskopf kann nur der der Octavia sein, da Fulvia durch die Zeit der Münzen, Kleopatra durch die Verschiedenheit von dem Porträt, wie es deren Münzen zeigen, und durch das Fehlen des Diadems ausgeschlossen ist. Unter den Münzen haben die Goldstücke aus den Jahren 39 bis 37²⁾, die — wie am deutlichsten aus dem Antoniuskopf zu ersehen ist, von überaus mangelhafter Prägung — die Gesichtszüge der Octavia sehr flau und verschwommen, dazu etwas idealisiert geben, ikonographisch nur geringen Wert, um so höheren dagegen die nach der Titulatur in die Zeit 39 bis 34 fallenden, wahrscheinlich im Jahre 39 geprägten Cistophorenmünzen³⁾ und namentlich der nach seinem ersten Besitzer sogenannte, seit 1888 dem Berliner Museum gehörige Aureus Quelen⁴⁾ (Abb. 6), ein Stück von seltener Schönheit und Schärfe der Prägung. Auf diesen erscheint der Kopf völlig gleichartig in den Gesichtszügen und in der Frisur, wodurch die für die Cistophorenmünzen feststehende Bestimmung als Octavia auch für den Aureus gesichert und damit für dessen Datierung, für die die Umschrift Spielraum zwischen den Jahren 42 und 39 lässt, der genauere Ansatz in die Zeit unmittelbar nach der Eheschliessung mit Octavia, also nach Ende 40 gewonnen wird. Das hat v. Sallet, *Zeitschr. für Numismatik* XI 1884 S. 167 gegen Babelon, der die Münze in die vorausliegenden Jahre datieren und dem entsprechend in dem Kopfe Fulvia erkennen wollte⁵⁾, überzeugend dargetan unter Hervorhebung auch der Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit denen des Augustus, die mit stärkerem Nachdruck Dressel für die Bestimmung des Kopfes auf dem Aureus als Octavia geltend macht⁶⁾.

1) Die Übereinstimmung geht bis in die Einzelheiten der Linienführung hinein und auch die Masse sind die gleichen. Von dem Basaltkopf liegt allerdings nur das bei Chabouillet mit 0,34 m angegebene Gesamthöhenmass vor, daraus lassen sich aber die Einzelmasse berechnen. Sie betragen an dem Bonner Kopf (an dem ergänzten Exemplar gemessen): Scheitel bis Kinn 0,22, bis Halsansatz 0,234, Gesichtshöhe 0,16, Augenwinkel bis Mundwinkel = Augenwinkel bis Haarrand = Augenbrauenansatz bis Nasenflügel = Nasenflügel bis Kinn 0,061. Diese Gleichungen kehren an dem Basaltkopfe, soweit die Photographie ergibt, genau wieder.

2) Babelon, *Monn. de la Républ. rom.* I S. 183. 184. Grueber, *Coins of the Roman Republic in the British Museum* III Taf. CXIV 7. 8, v. Bahrfeldt, *Die röm. Goldmünzenprägung während der Republik und unter Augustus*, Halle 1923, S. 90 ff. Taf. IX 2–7.

3) Grueber II S. 503, III Taf. CXIV 1. 2.

4) Bernoulli, *Röm. Ikon.* II 1 Taf. XXXII 14, *Mon. ant.* I S. 573 Taf. II, 5. Grueber II S. 489, v. Bahrfeldt S. 83 Taf. IX 1.

5) *Revue num.* 1883 S. 238, 1884 S. 407.

6) *Zeitschr. f. Num.* XXI 1898 S. 240: „Der durch zarte Ausführung ausge-

Die schon von Chabouillet gegebene Deutung des Basaltkopfes ist noch ohne Kenntnis des erst 1883 aufgefundenen Aureus aufgestellt worden. Sie fände durch ihn nach Bernoullis Urteil (Röm. Ikon. II 1, S. 119) aber nur eine recht schwache Beglaubigung. Bernoulli findet keine hinreichend zwingende Übereinstimmung in den Gesichtszügen und vermisst an dem Basaltkopfe die Ähnlichkeit mit Augustus. Diese Bedenken sind vermutlich für Lippold mitbestimmend gewesen, wenn er in seiner soeben erschienenen Schrift „Kopien und Umbildungen griechischer Statuen“ S. 144 den Kopf als Zeugnis dafür, dass Basalt auch schon in vorhadrianischer Zeit für Herstellung von Porträts zur Anwendung gekommen ist, nicht gelten lassen will und über die Deutung auf Octavia einfach hinweggeht. Sie finden durch die nun in unserem Bonner Kopf vorliegende Replik, die in Marmor ausgeführt die Formen weicher, zarter, weniger akzentuiert gibt und eine in dem ganzen Schnitt des Gesichtes und namentlich in den Augen erkennbare Ähnlichkeit mit Augustus nicht minder deutlich aufweist¹⁾ als der Kopf des Aureus, ihre Erledigung, wie ebenso eine Einzelheit in der Wiedergabe der Haartracht, mit der der Basaltkopf eine tatsächliche, bisher unbeachtet gebliebene Abweichung von dem Porträt auf dem Aureus und den Cistophorenmünzen aufweist.

Das Haar ist unterhalb einer Scheitelflechte, die vorn über der Stirn umgelegt einen breiten Wulst bildet, nach den Seiten und über den Hinterkopf in weicher dicht anliegender Masse hingezogen, die über Stirn und Schläfen wellig aufgelockert, hinter den Ohren über das straff aufgezoogene Nackenhaar in leichter Schwellung umgebogen herübergelegt und hinten in einen von zwei Flechten umwundenen Knoten zusammengenommen ist. Während nun an dem Bonner Kopf und ebenso auf dem Bilde des Aureus und der Cistophorenmünzen das ganze Haar gesträhnt wiedergegeben ist, sind auf dem Basaltkopfe nur die Scheitelflechte, die seitlichen Wellen, der schmale Streifen des hochgenommenen Nackenhaars und der Knoten durch Strähnung gegliedert, die ganze von diesen Teilen eingefasste Masse dagegen ist als geglättete Fläche behandelt, so dass es aussieht, als läge hier ein Haubentuch fest hingespant auf. Ein solches kommt in Verbindung mit dieser Frisur sonst nicht vor, es ist auch nicht recht ersichtlich, wie es in Wirklichkeit so hätte angebracht und befestigt werden können. Jedenfalls handelt es sich bei dieser Abweichung, mag nun die Wiedergabe eines Tuches beabsichtigt sein oder nicht, um eine stilisierte Darstellung, die offenbar durch das Material veranlasst ist. Der Basaltskulptur ist allgemein eine am wirksamsten in der Anwendung der Politur hervortretende dekorative Tendenz zu eigen, zu der der dunkelfarbige, sehr harte Stein von Natur auffordert. An dem Louvrekopfe ist aussen dem mittleren Haupt-

zeichnete Frauenkopf . . . ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine treue Übertragung des Augustus ins Weibliche.“

1) Dass die Züge an Augustus erinnern, war der Eindruck, den manche wie Drexel und Oelmann beim ersten Betrachten des Kopfes geäußert haben; Drexel hat auch, ohne die Ergänzung gesehen zu haben, die Ähnlichkeit mit dem Basaltkopfe schon bemerkt.

teil des Haares die Oberfläche des Gesichtes poliert. So mehr auf das Äusserliche gerichtet, verliert die Behandlung der Gesichtsformen, soviel sie durch den Glanz der Haut an dekorativer Wirkung gewinnt, an Wärme und Leben. Das Porträt wird zum effektvollen Schaustück und die künstlerische Arbeit ist nicht mehr ausschliesslich von dem Streben nach treuer und charakteristischer Wiedergabe der dargestellten Persönlichkeit geleitet. Die Ausführung des Bonner Marmorkopfes hält sich von derartigen Nebenabsichten frei. Er gibt auch hierin, wie in der Wiedergabe der Frisur, die reinere, durch die Übereinstimmung mit den Münzen als zuverlässiger sich erweisende Überlieferung des Bildnisses und darin liegt sein Wert.

Plutarch im Antonius XXXI preist Octavia als ein Wunder von einer Frau (*χορημία θαυμαστόν γυναικός*) und rühmt ihre mit *σεμνότης* und Klugheit gepaarte Schönheit. Die *σεμνότης* tritt in dem Kopfe nicht so sehr als feierliche Würde, um so entschiedener dagegen als Vornehmheit heraus. Sie und der überlegene kluge Ausdruck der Augen und der schmalgezogenen Lippen des sehr sprechenden Mundes geben ihm den Charakter. Die Schönheit der gleichmässigen wohlgebildeten Gesichtsformen kommt durch die geschmackvolle Anordnung der Frisur zu erhöhter Wirkung.

Diese hält sich im ganzen noch durchaus in dem Typus, den die mit dem Bildnis der Fulvia ausgestatteten Antoniusmünzen¹⁾ für die unmittelbar vorausliegenden Jahre 43—40 bezeugen, zeigt aber im einzelnen neue verfeinerte Züge. Während dort das Haar von Stirn und Schläfen her zurückgenommen und hinten auf der Mitte der Schädelfläche in ein breit anliegendes Nest gesammelt ist, — deutlicher als die Münzen lässt der von Helbig, *Mon. ant. dei Lincei* I Taf. 1 veröffentlichte und auf Fulvia gedeutete Marmorkopf die Anordnung erkennen — ist es am Octaviakopfe in einen halbkugelförmigen Knoten gebunden, der tiefer, in Höhe des Nackenansatzes angebracht ist und frei absteht, so dass der Schädelbogen, der an dem Fulviakopf unter der Haarmasse verschwindet, und die Nackenlinie in ihrem ganzen Verlauf sichtbar bleiben. Die für die Profilansicht hiermit gewonnene Schönheitswirkung des fein geschwungenen Konturs des Hinterkopfes wird dadurch gesteigert, dass die von dem Stirnschopf abwärtsgehende Wellenlinie der seitlichen Haarmasse, die am Fulviakopfe hinter dem Ohr in horizontale durch das höher sitzende Nest bedingte Richtung übergeht und so das hochgenommene Nackenhaar in breiter Fläche freilässt, in ununterbrochener Schräge bis zum unteren Rand des Nackenknaufs durchgezogen ist. So bildet sie eine das ganze Rund der Seitenansicht des Kopfes in zwei gleiche Hälften teilende Diagonale. Ein vor dem Ohr sich abzweigendes, über die Wange hingelegetes Einzellöckchen, in dem

1) Quinariarius aus dem Jahre 43 in Lugudunum geprägt, Grueber I S. 395 III Taf. CIII 10. Goldmünze des Numonius Vaalla, 41—38, in Rom geprägt Grueber I S. 570 III Taf. LVI 1, v. Bahrfeldt, S. 73 Taf. VII 24. Denar des Mussidius Longus Grueber I S. 575 III Taf. LVI 10. Der Typus des Fulviakopfes ist, etwas idealisiert, wiederholt auf den Bronzemünzen der phrygischen Stadt Fulvia, *Mon. ant.* I S. 576 Taf. II 4 Bernoulli *Röm. Ikon.* I S. 211 Münztaf. IV 92.

ein hellenistisches Motiv festgehalten ist, hat auch die Fulviafrisur, wenigstens auf den in Rom geprägten Münzen des Numonius Vaala und Mussidius Longus. An dem Octaviakopfe ist es genau in die Mitte der Wellendiagonale gesetzt, an dieser Stelle bezeichnet es den Mittelpunkt des den Kopf umschreibenden Kreisrundes. In der Fulviafrisur ist die ganze Fülle des Haares in das hintere Nest gesammelt und daher nur in der Seitenansicht des Kopfes sichtbar, für die Vorderansicht dagegen in ihrer Schmuckwirkung ganz unausgenutzt gelassen. Da das Seitenhaar flach anliegt und nach hinten zurückgenommen ist, bildet es längs der Schläfen nur einen schmalen Streifen, über dessen Mitte der umgelegte Wulst der Scheitelflechte zusammenhanglos, wie isoliert ansteht. An dem Kopfe Mon. ant. I ist der vordere Rand des Seitenhaars wenigstens in einer leicht geschwungenen Wellenlinie gegeben und damit eine einzelne — aber auch die einzige — gefällige Nüance in die Frisur gebracht. Wo auch das fehlt, das Haar einfach straff hingestrichen ist, wie z. B. an dem von Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer Taf. 208 a abgebildeten matronalen Kopfe in Kopenhagen, macht die Frisur einen fast bäuerischen Eindruck. In der Octaviafrisur ist die Fülle des Haars gleichmässig verteilt, vorn durch starke Auflockerung der seitlichen Partien zur Bildung eines höchst schmuckvollen Rahmen verwertet, der mit dem stark ausgeweiteten Stirnwulst als Mittelstück die obere Gesichtshälfte in breitem welligen Gelock umschliesst.

In dieser Ummodelung erscheint die Frisur, die in ihrer alten kunstlosen Aufmachung echt römischen Charakter zeigt, wie von einem Hauche griechischen Schönheitsempfindens berührt. Mit der Art, wie die einzelnen Teile in ein fein abgestuftes Verhältnis zueinander gebracht, wie die vorderen Haarpartien zu einem Rahmen aufgelockert, die am Hinterkopf so angeordnet sind, dass die Kurve der Schädel- und Nackenlinie unverdeckt bleibt, nähert sie sich der griechischen Idealfrisur. Sie zeigt deren Gliederung in ihren grossen Zügen auf den römischen Typus angewendet, einzelne bestimmte Motive indessen noch nicht übernommen. Nachdem aber mit der Angleichung einmal begonnen war, lag dieser weitere Schritt nahe, und wieder ist es ein Bildnis der Octavia, das dafür das Hauptbeispiel bietet, der von de Witte, *Gazette arch.* 1875 Taf. 31 veröffentlichte und danach hier Abb. 7 wiederholte Kameo Roger, ein Prachtstück der Steinschneidekunst. Dass die von de Witte gegebene Benennung richtig ist, stellt die völlige Identität der Gesichtszüge mit dem Octavia-bildnis der Münzen, des Basaltkopfes und nun auch unseres Bonner Kopfes ausser allen Zweifel und es lohnt nicht, auf die auch hier von mehreren Seiten erhobenen Bedenken einzugehen. Ebenso deutlich ist aber, dass dieses Bildnis Octavia in höherem Alter zeigt als jene anderen, in denen sie nach dem Ausweis der Münzen kurz nach der Verheiratung mit Antonius, also etwa dreissig-jährig, dargestellt ist. Die Formen, die noch immer ihren Reiz jugendlicher Anmut bewahrt haben, sind weniger weich und schwellend, die Züge, wie am deutlichsten die Mund- und Kinnpartie zeigt, sind schärfer geworden, und in stärkeren Falten setzen sich die Wangen gegen die Nasenflügel und Mundwinkel ab, vor allem ist der Ausdruck des Gesichtes, der ganz in den weit-

geöffneten, fast starr blickenden Augen liegt, so viel tiefer, ernster, bedeutender. Entschiedener tritt hier neben der Schönheit und Klugheit die von Plutarch gerühmte *σεμνότης* hervor, und sie wird auch in dem natürlichen Bilde dieser hochstehenden Frau erst in den späteren Jahren, unter den Wirkungen der reichen und schweren Lebenserfahrungen, als hervorstechender Zug in Erscheinung getreten sein. Eine äusserliche Bestätigung aber dafür, dass wir uns hierin nicht täuschen, gibt die Frisur. Sie unterscheidet sich von der früheren Bildnisse dadurch, dass das vom Scheitel abwärts nach dem Hinterkopf hingezogene Haar nicht mehr über die am Knoten sichtbar werdende Flechte gezogen und nach innen umgelegt ist, so dass es die vom Nacken hochgenommenen Strähnen fast ganz verdeckt, sondern mit den Nackensträngen einfach zusammengenommen und in den Knoten gebunden, in Höhe des früheren umgelegten Randes aber die Flechte nun freiliegend darüber gespannt ist und die von der Stirn bis zu den Ohren hingebreiteten Wellen über diese herübergelegt sind. Die Wellen erscheinen dadurch als von der übrigen Masse sich absetzender, mehr selbständiger Teil und sind als solcher anders gegliedert in mehreren gesonderten Strängen, von denen die unteren vor dem Ohre liegenden am lockersten gehalten sind und die von der Stirnmitte herabgeführten überschneiden. Das Wellenmotiv der griechischen Idealfrisur ist aufgenommen, nur dass die dort übliche, hier wegen der Scheitelflechte nicht anwendbare Binde durch die mit den Wellen verbundene Flechte ersetzt ist. In dieser Form ist die Frisur in der augusteischen Zeit fortgeführt worden. Je nachdem das griechische Element schwächer oder stärker betont ist, erscheint die Behandlung verschieden. So sind die Haarwellen an den Köpfen in Toulouse (Bernoulli, Röm. Ikon. II 1, S. 113 Fig. 13), Kopenhagen (Arndt-Bruckmann Taf. 63. 64 und 65. 66, Hekler Taf. 208 b, und Röm. Mitteil. 1914, S. 60, Fig. 12. 13), sehr knapp und flach, an denen in Berlin n. 434 (Bernoulli II 1, S. 114 Fig. 14), München (Residenz, Arndt Einzelaufnahmen 1007) und auf dem Kameo im Haag (Bernoulli II 1, Taf. XXVII 7) besonders locker gehalten, an dem Liviabildnis der kleinen Bronzebüste im Louvre (Bernoulli II 1, S. 89 Fig. 10), das überhaupt allerlei, offenbar persönliche Besonderheiten der Anordnung aufweist, erscheinen sie zu breiten, auf der ganzen Fläche gleichmässig gesträhten Wülsten umgewandelt. Übereinstimmend aber zeigen die meisten wie auch schon der Octaviakopf auf dem Kameo Roger das Nackenhaar nicht mehr hochgenommen und daher den Knoten an tiefere Stelle gerückt, so dass die Linie des Nackenansatzes nicht mehr frei bleibt. Damit sehen wir das Motiv der herabliegenden Haarschleife sich vorbereiten, das zugleich mit dem völligen Aufgeben aller spezifisch römischen Bestandteile der früheren Frisur, namentlich der Scheitelflechte, in der Haartracht der klaudischen Zeit durchgängige Mode geworden, aber nach dem Ausweis der Frauengestalten in dem Prozessionszuge der Ara Pacis in der letzteren augusteischen Zeit schon aufgekommen ist.

Das so sich darstellende Bild der Geschichte der Frisur zeigt eine allmählich fortschreitende Gräzisierung, die in der Zeit des in Rom sich durch-

setzenden Klassizismus ohne weiteres verständlich ist. Wir sehen die Frauenmode im Zusammenhang mit der in der Kunst herrschend werdenden Richtung sich wandeln und die Anregungen aus denselben Kreisen hervorgehen, die die neue Kunstströmung am entschiedensten gefördert haben. Des Augustus persönlicher Anteil an der vollen Ausbildung des Klassizismus ist bekannt. Seiner Schwester Octavia weist die in den erhaltenen Bildnissen der Zeit vorliegende Überlieferung den ähnlichen Anteil an der klassizistischen Umbildung der Mode zu. Und welcher anderen von den Frauen des Hofes hätten derartige Tendenzen näher liegen können als ihr, die die zwei ersten Jahre ihrer Ehe mit Antonius in Athen, der Heimstätte des Klassizismus, verlebt und hier griechische Sitte und Kunst aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte?

Der Bonner Kopf stammt aus Aegypten. Loescheke würde diese Herkunftsangabe im Inventar nicht ohne Einschränkung gelassen haben, wenn er nicht Grund gehabt hätte, sie für zuverlässig zu halten. Sie wird gestützt durch den Basalkopf, dessen Herkunft unbekannt ist, aber durch das Material als wahrscheinlich ägyptisch bestimmt wird¹⁾. Für das zunächst Befremdliche gibt die von F. Blumenthal im Archiv für Papyrusforschung V 1893 S. 317 ff. behandelte Überlieferung über den ägyptischen Kaiserkult — den Hinweis darauf verdanke ich einem meiner hiesigen Zuhörer, H. Fuhrmann — die Erklärung. Wir erfahren, dass nach der dem Sturz des Antonius und der Kleopatra im Jahre 30 gefolgtten Eroberung von Alexandria Augustustempel an verschiedenen Stellen in Ägypten errichtet und mit statuarischen Bildern, *ἀνδριάντες*, geschmückt worden sind. Die *ἀνδριάντες* werden nach Analogie anderer dem Kaiserkult gewidmeter Heiligtümer als Porträtfiguren von Mitgliedern des Kaiserhauses zu verstehen sein und unter diesen grade hier Bilder der Octavia am wenigsten gefehlt haben, wo ihr mit soleher Ehrung wie einige Jahre früher ähnlich schon in Rom eine sichtbare Genugtuung für die von Antonius erlittene Unbill zu Teil wurde. Für den Basalkopf verliert die Wahl des Materials alles Befremdliche, wenn er etwa zur Aufstellung in einem nach ägyptischer Art mit dem farbigen Stein ausgestatteten Tempel bestimmt gewesen und so in dekorativer Anpassung an die architektonische Umgebung ausgeführt worden ist.

Das den beiden Köpfen als Vorbild zu Grunde liegende Porträt kann natürlich nicht in Ägypten geschaffen sein. Literarisch überliefert sind Bildnisstatuen der Octavia unter den ostentativen Ehrungen, die ihr Augustus, als sie von Antonius verlassen im Jahre 36 nach Rom zurückgekehrt war, erwiesen hat (Dio 49, 38). Aber diese werden schwerlich die ersten und einzigen gewesen sein²⁾. Die in den ersten Jahren ihrer Ehe mit Antonius geprägten Münzen setzen im Grunde ein plastisches Porträt voraus und da ihre Darstellung, wie wir gesehen haben, völlig mit den beiden erhaltenen Köpfen übereinstimmt,

1) Vgl. Lippold, Kopien u. Umbildungen griech. Statuen S. 138.

2) Ein Standbild in Pergamon, von dem die Basis erhalten ist, bezog sich nach der Inschrift der Basis nicht auf die Gemahlin des Antonius, sondern auf Octavia maior, die Halbschwester des Augustus, Altertümer von Pergamon VIII 2 n. 419.

erscheint ein solches eben durch diese Übereinstimmung bezeugt und mit ihm das Vorbild für die Köpfe gegeben. In ihm würde Octavia in einem Alter von etwa 30 Jahren dargestellt gewesen sein, und so erscheint sie in dem Bilde der Köpfe, die sie in noch jugendlicher, aber voll gereifter Schönheit zeigen. Aus der Zeit ihres athenischen, an der Seite des Antonius verlebten Aufenthaltes also würde das Porträt herrühren. Unter den dortigen Bildhauerateliers stand, wie wir aus Ciceros Briefen VII 23 und VIII 2 wissen, das des Avianius Euander in Ansehen¹⁾. Diesen hat Antonius, als er von neuem von Kleopatra gefesselt, 36 nach Alexandria überging, mit sich gezogen, er wird also schon in den vorhergehenden Jahren in Athen zu ihm in Beziehung getreten sein, seine Kunst mit Aufträgen in Anspruch genommen haben. Nichts liegt näher als die Annahme, dass die Fertigung eines Porträts der Octavia unter solchen Aufträgen nicht gefehlt hat, und der griechische Einschlag der erhaltenen Bilder würde sich so am besten erklären. Aber auch wenn die erhaltenen Köpfe auf ein erst damals, als sie hergestellt sind, also nach 30, neu nach dem Leben gefertigtes Bildnis als Kopien zurückgehen sollten, — wofür freilich die Jugendlichkeit der Züge nicht grade zu sprechen scheint — liegt, da es sich nicht um ein Dutzendwerk, sondern sichtlich um die Arbeit eines hervorragenden und dem Hofe nahe stehenden Künstlers handelt, der Gedanke an diesen unter den Klassizisten namhaften Meister am nächsten. Denn Avianius Euander hat nach der Eroberung Alexandrias, als Kriegsgefangener nach Rom gebracht, hier rasch in angesehener Stellung ein neues Feld der Tätigkeit und, wie der ihm schon bald nach der Überführung gewordene Auftrag der Restauration einer der Statuen der berühmten, für den Tempel des Apollo Palatinus als Schmuck bestimmten Göttergruppe, der Artemis des Timotheos, entnehmen lässt, in Augustus einen neuen Gönner gefunden.

1) Fr. Marx, Der Bildhauer Avianius Euander und Ciceros Briefe, in Festschrift für O. Benndorf S. 37 ff.