

HANS RUPPRECHT GOETTE

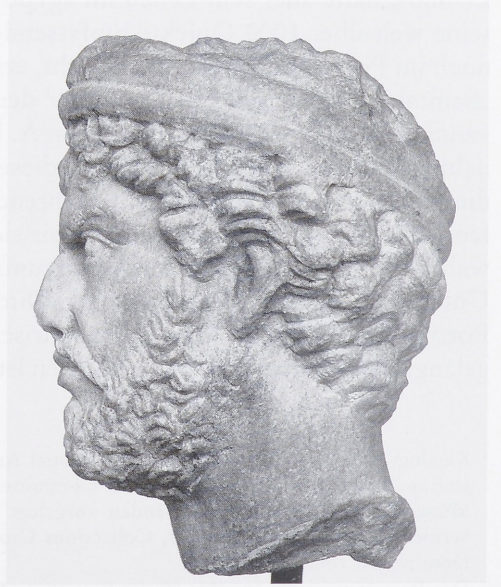
## Ein kaiserzeitliches Bildnis der Sammlung Dimitriou in Athen

Einen bedeutenden Grundstock der Sammlung ägyptischer Altertümer im Nationalmuseum von Athen bildete die Schenkung, die Joannis Dimitriou im Jahre 1880 dem griechischen Staat machte; zum Dank dafür wurde er zum Ehrenpräsidenten der Archäologischen Gesellschaft zu Athen ernannt. Dimitriou stammte von der Insel Lemnos, hatte aber sein Leben im ägyptischen Alexandria verbracht und dort auch seine weit über 1000 Objekte umfassende Sammlung zusammengetragen. Zunächst noch im Polytechnion untergebracht, erschien schon im Jahre 1881 ein Katalog der „Sammlung ägyptischer Althertümer der hellenischen Nation geschenkt von Giovanni di Demetrio“ aus der Feder von A. Postolakas. Nach der Eröffnung des Nationalmuseums im Jahre 1889 wurden diese Antiken dorthin transferiert; doch waren die Werke seit ihrer Auslagerung während des Zweiten Weltkrieges seit 1940 der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich, bis sie im Jahre 1995 in einer bedeutenden Auswahl in zwei Sälen des Nationalmuseums neu ausgestellt wurden<sup>1</sup>.

Unter den Antiken der Sammlung Dimitriou befindet sich ein halblebensgroßes Porträt eines bärtigen Mannes aus parischem Marmor, das nicht in die Ausstellung gelangt, sondern magaziniert geblieben ist (Abb. 1–5)<sup>2</sup>. In Höhe der Halsgrube ist der

<sup>1</sup> Katalog: *The World of Egypt in the National Archaeological Museum* (1995), hrsg. vom Kulturministerium und ICOM Hellenic National Committee. – Dimitriou besaß offenbar auch noch eine größere Münzsammlung, die in zwei Bänden vorgelegt wurde; Bd. 1 (n. v.) erschien 1870 in Paris (in Bd. 2 vermerkt), Bd. 2: F. FEUARDENT, *Collections Giovanni di Demetrio. Numismatique. Egypte ancienne. Domination romaine* (o. J.).

<sup>2</sup> Das Porträt trägt die Inv.-Nr. 49 der Sammlung Dimitriou; in der nur acht Oktav-Seiten umfassenden Schrift von Postolakas ist es nicht erwähnt; doch war es einem Teil der Forschung durch ein Institutsnegativ „Nat. Mus. 974“ bekannt, zu dem M. BIEBER, *Verzeichnis der käuflichen Photographien des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Athen* (1912) 113 unter Nr. 2354 vermerkt: „Serapispriester“. – K. Fittschen danke ich dafür, daß er mich nach Erscheinen meines in Anm. 5 genannten Artikels über Sarapispriester-Porträts auf das Athener Stück aufmerksam machte und es mit mir diskutierte. – Das Bildnis ist nun auch im demnächst zu publizierenden Katalog der Dissertation J. RUMSCHEID, *Auffällige Kronen und Kränze der römischen Kaiserzeit* (Diss. Göttingen 1995) 14 ff. unter der Nummer A 55 aufgeführt. – Die Höhe des Erhaltenen beträgt 14,6 cm, das Maß vom Kinn zum Scheitel ist 12,9 cm. Der ehemaligen Direktorin der Marmorbildwerke des Nationalmuseums, K. Rhomiopoulou, danke ich an dieser Stelle vielfach für die freundliche Genehmigung, das Porträt studieren und mit diesen Zeilen und neuen Aufnahmen publizieren zu dürfen.



1-4 Kaiserzeitliches Marmorporträt eines bärtigen Mannes;  
Athen Nationalmuseum, Sammlung Dimitriou.



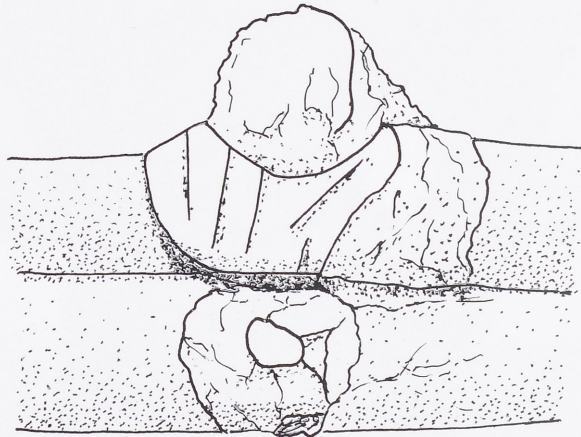


5 Kaiserzeitliches Marmorporträt eines bärtigen Mannes;  
Athen Nationalmuseum, Sammlung Dimitriou.

Kopf vom Körper bzw. von einer Büste gebrochen; weitere Verletzungen betreffen vor allem die Nasenspitze und die an einem Haarreif angebrachte Miniaturbüste über der Stirn sowie geringfügige Bestoßungen an der linken Augenbraue und am Hals. Der Kopf ist ein wenig zu seiner Rechten gewendet und leicht zur Seite geneigt. Das Gesicht des dargestellten Mannes wird von kurzen, geschwungenen Haarsträhnen ‚bekrönt‘, die sich wenig links von der Stirnmitte gabeln; sie bestehen zu meist aus drei kantig geschnittenen Einzelsträhnen und sind bisweilen voneinander durch feine Bohrfurchen getrennt. Die Hauptmasse des Kopfhaares ist dagegen nicht durch Bohrungen aufgelockert, sondern liegt vielmehr auf dem Haupt wie eine recht geschlossene Kappe, die in kurze, mit dem Meißel gearbeitete Locken gegliedert ist.

Sie bedeckt auch die oberen Ränder der Ohrmuscheln. Locker auf diese Haarmasse aufgesetzt erscheint ein Kopfschmuck, der aus zwei unterschiedlich dicken Reifen besteht, die man sich wohl *in natura* aus Metall vorstellen muß; eine Bindung auf der Kopfrückseite ist nicht dargestellt.

Während am unteren Reif über der Stirnmitte eine bestoßene, wohl ehemals gerundete Protuberanz zu erkennen ist (Abb. 1–2; 5), erscheint darüber am oberen Wulst eine kleine, bekleidete Büste, deren Kopf leider abgebrochen ist (Abb. 6). Geringe Reste am oberen Rand der Brust lassen aber wohl noch auf eine einstmals bärtige Darstellung schließen.



6 Relikte einer Büste am oberen Kopfschmuck des Männerporträts (Umzeichnung).

Der gepflegte Wangen-, Kinn- und Oberlippenbart des Mannes ist wie das Haupthaar als dichte, kurz gelockte Haarmasse gegeben. Der gestutzte Schnauzbart läßt den Mund völlig frei, ja es ist sogar ein Teil des Filtrums zu erkennen, da die einzelnen Haare in seiner Mitte zur Seite gestrichen sind. Unterhalb der ein wenig wulstigen Unterlippe ist der Bart bzw. die ‚Fliege‘ ausrasiert, so daß ein Teil des mit einer Furche deutlich abgesetzten Kinns bartlos erscheint.

Die Physiognomie des Mannes wird durch die energisch kontrahierten Augenbrauen bestimmt, die von der Nasenwurzel zu den Seiten hin schräg aufsteigen. Unter ihnen liegen die Augen, die mit einem Irisring und einer den Lichtreflex wiedergebenden Bohrung ausgestattet sind. Während der Bildhauer die Oberlider als schmale Grate bildete, die an den Seiten vom lastenden Orbital und innen von den Brauen überdeckt werden, leiten die weich wiedergegebenen Unterlider zu den unbewegten Wangenflächen über, die durch die den Bartrand begleitenden Nasolabialfalten begrenzt werden.

Für die stilistische Einordnung des Porträts sind die sog. Augenbohrung und die Art der Haarwiedergabe mit ihren die Strähnen begleitenden Meißelschlägen und wenigen Bohrfurchen ausschlaggebend. Derartige Stilmerkmale sind typisch für stadtrö-



mische Bildnisse der frühantoninischen Zeit<sup>3</sup>, begegnen aber auch im griechischen Raum – der für das Werk verwendete parische Marmor gibt Veranlassung, unter derartigen Bildnissen Vergleiche zu suchen – in ähnlicher Form<sup>4</sup>. Sieht man sich unter Porträts jener Zeit aus Ägypten, dem mutmaßlichen Erwerbungsort des kleinen Bildnisses, um, so findet man auch hier im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. ähnliche Stilformen<sup>5</sup>. Eine chronologische Einordnung in jene Zeit scheint demnach zunächst möglich und wahrscheinlich.

Doch gibt eine weiter gefaßte Durchsicht des Bestandes an Porträts, die in Ägypten gefunden wurden, Anlaß, auch eine spätere Datierung zu erwägen. Denn es fällt auf, daß im römischen Osten allgemein und im Land des Nils ganz besonders der Bohrer zur Gliederung der Haarmasse nur wenig verwendet wurde, daß sogar die plastische ‚Augenbohrung‘ in Ägypten erst später und zudem zu Zeiten, da sie in Italien längst üblich ist, nicht immer auftritt<sup>6</sup>. Und so läßt sich feststellen, daß dort auch in severischer Zeit unserem Porträt ähnliche stilistische Merkmale zu finden sind<sup>7</sup>.

Diese Beobachtung ist insofern von Interesse, als das Köpfchen der Sammlung Dimitriou weitere Charakteristika aufweist, die an eine severische Entstehung des Werkes denken lassen. Dazu gehört insbesondere der energisch wirkende Ausdruck der zur Nasenwurzel herabgezogenen Brauen, der an denjenigen von Caracalla-Porträts im 1. Alleinherrscher-Typus erinnert<sup>8</sup>. Bei jenen Kaiserbildnissen findet man zudem auch das Motiv des ausrasierten Kinnes und das vom Oberlippenbart frei gelassene Filtrum. Ist also eine Datierung des Kopfes in der Sammlung Dimitriou im früheren 3. Jahrhundert n. Chr. aus stilistischen Gründen nicht ausgeschlossen, so vermögen die genannten motivischen Elemente eine derartige chronologische Einordnung durchaus zu stützen. Mir scheint in diesem Falle eine sichere Entscheidung für die eine oder andere Datierung kaum möglich.

Das auffälligste Detail des kleinen Porträts in Athen ist zweifellos der doppelte Haarreif. An dem schmaleren unteren Ring erkennt man über der Kopfmittle eine kleine, gerundete Protuberanz, die an Sternsymbole von Sarapis-Priestern erin-

<sup>3</sup> Zu den stilistischen Charakteristika bei Porträts der hadrianisch-frühantoninischen gegenüber der frühseverischen Zeit siehe grundlegend K. FITTSCHEN, *Jahrb. DAI* 86, 1971, 214 ff.; 229 f. auch zu den Unterschieden zwischen attischen und stadtrömischen Bildnissen. Zu denselben Fragen zudem DERS., *Mitt. DAI Rom* 77, 1970, 132 ff. besonders 133 ff.; 140. – Es ist allerdings zu beachten, daß selbst bei Repliken desselben Porträttypus aus derselben Werkstatt aufgrund unterschiedlicher Verwendung des Bohrers ganz verschiedene Stilmerkmale der Haarwiedergabe auftreten können, siehe dazu etwa zwei severische Bildnisse in München, Glyptothek 382 und 383: D. BOSCHUNG / M. PFANNER, *Münchener Jahrb.* 39, 1988, 20 ff.

<sup>4</sup> Siehe Anm. 3 und als weitere Beispiele die Porträts des Hadrian, eines antoninischen Privatmannes, des Antoninus Pius und des Lucius Verus in Athen: A. Ντατσούλη-Σταυρίδη, *Ρωμαϊκά πορτραίτα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο τής Αθήνας* (1985) 42 ff. Taf. 39 ff.; S. 44 f. Taf. 42; S. 58 f. Taf. 65; S. 67 f. Taf. 83 f.

<sup>5</sup> Siehe etwa den Kopf eines Bärtigen auf einem Familiengrabrelief in Kairo aus der Zeit um 150 n. Chr.: G. GRIMM, *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo* (1975) 21 Nr. 27 Taf. 55 a (mit älterer Literatur); H. R. GOETTE, *Mitt. DAI Kairo* 45, 1989, 174 Nr. 4 Taf. 16.

<sup>6</sup> TH. SCHREIBER, *Expedition Sieglin 1* (1908) 259 f.; H. JUCKER, *ANRW* 2, 2,2 (1981) 667 ff. bes. 714 ff.

<sup>7</sup> Vgl. dazu z. B. die Porträts des Caracalla aus Ägypten: JUCKER (Anm. 6) 721 ff. Taf. 56 f.

<sup>8</sup> Ausführlich mit Replikenliste K. FITTSCHEN / P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Kapitولينischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* 1<sup>2</sup> (1994) 105 ff. Nr. 91; JUCKER (Anm. 6).

ner<sup>9</sup>; leider ist dieser Bereich jedoch durch eine Bestoßung so weit beschädigt, daß eine zweifelsfreie Identifizierung des Dargestellten als Neokoros des Sarapeions von Alexandria nicht möglich ist. Über dem unteren Reif liegt ein zweiter, etwas breiterer, der mit einer kleinen Mantelbüste ausgestattet ist. Bedingt durch das winzige Format und das Fehlen des Büstenkopfes ist eine Festlegung, ob es sich vielleicht um die Darstellung des Sarapis handeln könnte<sup>10</sup>, nicht ratsam. Derartige ‚Büstenkronen‘ sind in unterschiedlicher Ausgestaltung von zahlreichen Bildnissen der römischen Kaiserzeit bekannt; die große Mehrzahl von ihnen stammt aus Kleinasien<sup>11</sup>, doch sind auch in Griechenland und Italien einzelne Beispiele nachzuweisen; aus Ägypten hingegen ist mir bislang kein derartiges Werk bekannt.

Interessant ist in unserem Zusammenhang ein unfertiges hadrianisches Bildnis von der Agora auf Thasos, das einen Porträt-Typus vertritt, der durch insgesamt drei Repliken (zwei weitere in Paris) belegt ist<sup>12</sup>. Der Kopf ist von mehreren Reifen bekrönt, von denen der untere das den Sarapis-Priestern eigene Sternemblem aufweist. Ob einer der darüber folgenden Reifen – in Parallelität einer Replik im Louvre – zu einem schmalen Blattkranz hätte geformt werden sollen, wenn das Porträt fertiggestellt worden wäre, ist nicht zu sichern. Auffällig sind weitere Verzierungen am Kopfschmuck, die in Form einer großen Schleife über der Mitte und von je zwei gerundeten Aufsätzen an den Seiten die Reife überdecken und miteinander zu verbinden scheinen. Die Erklärung, daß der Dargestellte neben seiner Funktion als Sarapis-Priester noch weitere derartige Kultämter bekleidete und diese besondere Stellung durch den hoch aufragenden Kopfschmuck kennzeichnete, ist naheliegend<sup>13</sup>. Dementsprechend könnte man ähnliches auch für die mit dem Köpfchen der Sammlung Dimitriou wiedergegebene Person erschließen: Der obere Teil des Kopfschmuckes kann auf ein weiteres Priesteramt dieses Mannes hingewiesen haben; dieses dürfte nach Ausweis der Bekleidung des Büstchens und der Bruchkante des Kopfes, die mit ihrer Breite auf einen ehemals vorhandenen Bart schließen läßt, einer männlichen Vatergottheit oder einem bärtigen Kaiser gegolten haben (Abb. 6; in Frage kommen dann die Antoninen und Septimius Severus).

<sup>9</sup> Mit älterer Literatur GOETTE (Anm. 5) 173 ff.; B. BORG, Mumienporträts (1996) 112; 164 f. – Die alte Aufnahme des DAI (Abb. 1) zeigt dieses Detail etwas deutlicher als die neuen Photographien (Abb. 2–3); siehe auch die Umzeichnung Abb. 6.

<sup>10</sup> Dazu W. HORNBOSTEL, Sarapis. *Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain* 32 (1973) passim.

<sup>11</sup> J. INAN / E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei (1979) 38 ff. (mit 25 Beispielen in Anm. 172 f.). J. Rumscheid hat dazu eine Dissertation verfaßt: RUMSCHEID (Anm. 2). Sie hat noch 24 weitere Porträts und 20 Münzbilder nachgewiesen; siehe auch unten Anm. 18. – K. Fittschen bin ich für das Angebot dankbar, die Dissertation im Dezember 1996 noch vor ihrer Drucklegung einsehen zu können.

<sup>12</sup> Zuletzt: H. P. L'ORANGE / M. WEGNER, Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen. Das römische Herrscherbild 3,4 (1984) 159 ff. 164 Taf. 76 f.; GOETTE (Anm. 5) 186 Nachtrag; K. FITTSCHEN, *Scienze dell'antichità* 6/7, 1992/93, 485 Abb. 24,1; 25,1; 26,4; 27,1.2.

<sup>13</sup> FITTSCHEN (Anm. 12) spricht von einer „corona sacerdotale“ und vergleicht sie mit dem Kopfschmuck eines Sarapispriester-Bildnisses in Alexandria (ebd. 485 Anm. 107 Abb. 27,3–4; siehe auch GOETTE [Anm. 5] 175 Nr. 7 Taf. 18), der aus zwei Reifen – davon einer mit dem Sternemblem – und einem weiteren, zinnenähnlichen Aufsatz besteht. Bei GOETTE (Anm. 5) 180 Anm. 25 wird die z. T. aufwendigere Ausgestaltung des Sterndiadems versuchsweise auf die unterschiedlichen Rangabstufungen der Neokoroi bezogen und ebd. 186 in bezug auf das thasische Werk geschlossen, daß „der Dargestellte noch weitere (?Priester-)Ämter“ bekleidete.



J. Rumscheid<sup>14</sup> ist durch die Sammlung der entsprechenden epigraphischen<sup>15</sup> und literarischen<sup>16</sup> Quellen und durch die Untersuchung aller bekannten Darstellungen der ‚Büstenkronen‘<sup>17</sup> zu dem Ergebnis gelangt, daß die mit derartigem Kopfschmuck ausgestatteten Personen als Spielgeber zu deuten sind; mit der Büstenkrone – mit einer solchen haben wir es bei dem Bildnis der Sammlung Dimitriou nach Rumscheids Definition zu tun – wäre mithin auf die Liturgie eines wohlhabenden Mannes für Zirkusspiele oder ähnliche Veranstaltungen hingewiesen; die Gottheit bzw. der Herrscher, der mit dem Büstchen dargestellt ist, sei derjenige, zu Ehren dessen die Spiele veranstaltet wurden. Diese Interpretation ist durchaus überzeugend und mit zahlreichen Beispielen gut belegt. Überraschend und letztlich ungeklärt ist nur die Tatsache, daß die weitaus überwiegende Zahl von Bildnissen mit ‚Büstenkronen‘ aus Kleinasien stammt<sup>18</sup>. Da auch in anderen Gegenden des römischen Kaiserreiches von wohlhabenden Angehörigen der Oberschicht zu Ehren von Göttern oder Herrschern Spiele veranstaltet wurden, stellt sich die Frage, warum die ‚Büstenkrone‘ (fast) nur im östlichen Mittelmeer die ‚Insignie‘ der Spielgeber war und ob sie nur in griechisch geprägtem Kontext auftritt; die antiken Begriffe für diesen Kopfschmuck, die sich aus den Schriftquellen (Anm. 16) bzw. Inschriften (Anm. 15) ableiten lassen, nämlich *corona aurea cum effigie* bzw. *στέφανος χρυσοῦς ἔχων ἔκτυπα πρόσωπα*, unterscheiden terminologisch nicht zwischen einem Blattkranz, wie er auch im Westen belegt ist, und einem glatten Reif.

Der zweite Reif des Porträts der Sammlung Dimitriou, wenn er denn ein Sternsymbol aufgewiesen hat, ist als ikonographischer Hinweis darauf zu deuten, daß der Dargestellte Neokoros des Sarapis-Kultes, wahrscheinlich desjenigen des ‚Großen Sarapis‘ von Alexandria<sup>19</sup>, gewesen ist. Da wir von diesem Personenkreis durch zahlreiche Quellen die herausgehobene soziale Stellung, zumeist ihre Zugehörigkeit zum römischen Ritterstand, kennen, wäre die Verbindung von Priesteramt und Spielgeberschaft, die durch den Kopfschmuck aus Reif mit Sternemblem sowie Büstenkrone zum Ausdruck gebracht ist, im Sinne von Rumscheids These leicht verständlich und bestätigte ihre Interpretation.

<sup>14</sup> RUMSCHEID (Anm. 2) bes. 50 ff.; 54; 144 f.

<sup>15</sup> Ebd. 12 ff.; 50 ff., bes. zu der Stiftungsinschrift des C. Iulius Demosthenes (123–125 n. Chr.) für einen musischen Agon in Oinoanda: M. WÖRRLE, Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien (1988) 4 ff.; D. FISHWICK, The Imperial Cult in the Latin West 2,1 (1991) 616 f.

<sup>16</sup> Die in diesem Zusammenhang immer wieder zitierte Quelle ist Suet. Dom. 4,4: zuletzt dazu siehe RUMSCHEID (Anm. 2) 144 (*corona aurea cum effigie* oder *στέφανος χρυσοῦς ἔχων ἔκτυπα πρόσωπα*).

<sup>17</sup> Sie trennt den aus einem Reif mit Büstchen bestehenden Kopfschmuck („Büstenkrone“: RUMSCHEID [Anm. 2] 12 ff.) von dem aus einem Blattkranz mit Büstchen gebildeten („bildnistragende Kronen“: ebd. 77 ff.); letzterer Schmuck sei bei Priestern und anderem Kultpersonal zu finden oder auch als apotropäisches Zeichen oder als Ausdruck der Verehrung einer Gottheit oder eines Herrschers zu interpretieren.

<sup>18</sup> Rumscheid nennt nur vier Ausnahmen von Beispielen mit gesichertem Fundort, von denen zwei aus Italien (RUMSCHEID [Anm. 2] Kat. A 11 [Aquila] und A 30 [Ostia]) sowie je eines aus Griechenland (A 53 [Thera]) und Nordafrika (A 26 [Kyrene]) stammen. Das hier publizierte Stück (ebd. A 55) ist ein weiteres solches Ausnahmebeispiel, wie nicht nur der mutmaßliche Erwerbungsort, sondern auch der Marmor zeigt.

<sup>19</sup> GOETTE (Anm. 5) 178 ff.

Die Identifizierung des verwendeten Marmors als parisch<sup>20</sup>, die geringe Größe des Werkes und sein Stil sowie die Provenienz der aus Alexandria stammenden Antikensammlung machen es als Argumente in ihrer Kombination wahrscheinlich, daß das kleine Porträt aus dem Besitz des Johannes Dimitriou im römischen Ägypten gefertigt wurde und wohl auch dort aufgestellt war; somit ist ebenfalls zu vermuten, daß es einen Neokoros des alexandrinischen Sarapeions darstellte, der sich zudem noch durch das finanzielle Engagement für eine Festveranstaltung (vielleicht zu Ehren des Sarapis oder eines Kaisers) einen Namen machte; diese beiden, seine herausragende soziale Stellung charakterisierenden Funktionen stellte er in Alexandria mit seinem Porträt zur Schau. Das geringe Format des Bildnisses allerdings mindert die repräsentative Erscheinung des Werkes erheblich und läßt eher an eine Aufstellung in sepulkralem als in öffentlichem Zusammenhang denken.

### *Abbildungsnachweis*

1–4; 6 H. R. Goette

5 Deutsches Archäologisches Institut, Athen

<sup>20</sup> Da Ägypten keine eigenen Marmorvorkommen besaß, sind viele Skulpturen aus importiertem Marmor gearbeitet worden, wobei man offensichtlich auch kleine Stücke – das könnte das Format unseres Porträts erklären – und ältere Blöcke (wieder-)verwendete (siehe z. B. das Porträt der Livia aus dem Kunsthandel in Kairo, das aus einem ionischen Architrav-Block gemeißelt wurde: H. HOFFMANN, Arch. Anz. 1969, 329 Abb. 10; H. JÜCKER, Jahrb. DAI 96, 1981, 241 [mit weiteren Beispielen zum Phänomen]; Das Menschenbild im Alten Ägypten. Ausst. Intersersa Hamburg [1982] 112 f. Nr. 50 mit Abb. und älterer Literatur; zuletzt Z. KISS, Études et Trav. 17, 1995, 53 ff. Anm. 4 Abb. 1 f.).