

## Zum Neufund eines marmornen Idealbildnisses aus dem Mosel-Hochwasserdamm in Trier



1

Trier, Zurlaubener Ufer.

*Männliches Bildnis  
mit phrygischer Mütze.*

Marmor. Auffindungszustand  
vor der Reinigung. M. 1:4.

RLM Trier, Inv. 2017,1.

---

Über einige Umwege gelangte 2017 ein künstlerisch ansprechend gearbeiteter Jünglingskopf aus Marmor in die Sammlungen des Rheinischen Landesmuseums Trier. Nicht minder bemerkenswert als der Kopf selbst ist seine Fundgeschichte, die am Anfang dieses Beitrags aufgerollt werden soll.

### **Fundumstände – Überraschendes aus einem Bombentrichter**

Ab dem Ende des Jahres 2016 ließ die Stadt Trier umfangreiche Sanierungsarbeiten am Uferdeich der Mosel im Bereich des Zurlaubener Ufers (nordwestliches Stadtgebiet) vornehmen. Der dortige Damm war in den 1920er Jahren im Zuge größerer Hochwasserschutzmaßnahmen am rechten Ufer der Mosel aufgeschüttet worden (Kutzbach 1927). Um die Stabilität des in die Jahre gekommenen Dammes zu erhöhen und möglichen Unterspülungen vorzubeugen, wurde der moselseitige Fuß der Erdaufschüttung mit einer tief gründenden Betonmauer bewehrt.

Im Rahmen dieser Sanierung wurden auch mehrere mit Schutt verfüllte Bombentrichter aus dem Zweiten Weltkrieg aufgegraben, die Schwachstellen im statischen Gefüge des Erddammes bildeten. Diese gingen auf alliierte Bombardierungen der nahe gelegenen Kaiser-Wilhelm-Brücke zurück. Bei der Aufgrabung eines der Bombentrichter, der auf der Höhe der Häuser „Zurlaubener Ufer 84-85“ lag, stieß der Baggerführer der dort tätigen Baufirma am 19. Januar 2017 in der Schuttverfüllung des Trichters auf den Marmorkopf [Abb. 1].

Zwei Mitarbeiter des Tiefbauamtes der Stadt Trier, Projektleiter der Maßnahme, bargen das Objekt und konsultierten die Städtische Denkmalpflege, die den Fund daraufhin der archäologischen Denkmalfachbehörde meldete.

Die anschließende Begutachtung der Fundstelle ergab folgendes Bild: An der Moseluferseite des Dammes war ein im Querschnitt 9-10 m breiter Bombenrichter sichtbar, dessen Schuttfüllung bereits weitgehend ausgeräumt worden war [Abb. 2]. In der Tiefe reichte die trichterförmige Störung bis fast auf den Hangfuß. Nach Aussage des Finders soll der völlig verdreckte Kopf im Sohlbereich des Trichters, rund 1 m über dem Niveau des dortigen Uferweges gelegen haben.

Soweit vor Ort noch rekonstruierbar, hatte die Schutteinfüllung vor allem aus eher kleinteiligem Bruchsteinmaterial (keine Quader) und aus Dachschiefer bestanden. Darin vermengt befand sich neuzeitlicher Hausrat und Geschirr aus Keramik, Glas, Porzellan und Metall. Zu erwähnen sind ferner einige Militärutensilien der deutschen Wehrmacht, das heißt Bestandteile von Gasmasken, Helme und eine Geschützlafette.

Die Verfüllung des Bombenrichters dürfte als Hochwassernotsicherung gegen Ende des Krieges oder bald nach dem Einmarsch der Amerikaner (2. März 1945) erfolgt sein. Dabei griff man auf Bauschutt von Trümmergrundstücken im Trierer Stadtgebiet zurück. Die Schuttmaterialien waren infolge der Aufräumarbeiten und nachfolgender Umschichtungen vermutlich mehrfach untereinander vermischt worden, ehe sie in den Trichter gelangten. Sie stellten wahrscheinlich nicht Rückstände eines geschlossenen Trierer Haushaltes dar, sodass die Fundumstände keine weitergehenden Hinweise zur ursprünglichen Herkunft des Kopfes und zu seinem einstigen Besitzer liefern können. Auch die Frage, unter welchen Umständen das Marmorbildnis in die Schuttfüllung gelangte, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht rekonstruieren.



2

Trier, Zurlaubener Ufer.

Mit Schutt verfüllter Bombenrichter im Moseluferdamm nach der Aufgrabung, Januar 2017.

➔ Ungefähre Fundstelle des Kopfes.



### Beschreibung

- Heller, mittelkörniger Marmor mit grauen Adern. Höhe 35,5 cm; Kinn - Scheitel ca. 24 cm.
- Ergänzt: vorderer Teil der Nase (mit Marmor). Lippen mit Stuck ergänzt; Ausflickungen mit Stuck an der rechten Braue und am linken Wangenknochen; Abschürfungen an der linken Braue mit Stuck geglättet; Bruchstellen am linken Ohrfläppchen und im unteren Teil der Ohrleiste des rechten Ohres nachbearbeitet und begradigt.
- Gesichtspartie besonders im Nasolabialbereich intensiv gereinigt; auf den Wangen und der Halspartie Abschürfungen (wohl Bearbeitungsspuren aufgrund fehlender Polierung der Oberfläche oder Spuren einer späteren, unsachgemäßen Reinigung).
- Vorderer Teil der Halsunterkante frisch bestoßen und abgeplatzt.

Der Marmorkopf zeigt das idealisierte, etwa lebensgroße Bildnis eines jungen Mannes mit sogenannter phrygischer Mütze [Abb. 3]. Es ist vorzüglich erhalten: Nur der vordere Teil der Nase ist mit Marmor ergänzt. Kleinere Fehlstellen an der rechten Augenbraue und dem linken Wangenknochen sind mit einer stuckartigen Masse ausgefüllt worden. Mit Stuck ergänzt sind zudem große Teile der Lippen. Beide Ohren sind an den äußeren Rändern bestoßen, wobei die Bruchflächen zum Teil begradigt, aber nicht ergänzt worden sind.

Das Bildnis ist dem Betrachter zugewandt und dabei leicht zur linken Körperseite geneigt. Die Gesichtszüge sind weich modelliert, das





Karnat, besonders in der Kinn- und Halspartie, ist voll und fleischig geformt. Der Blick des jungen Mannes wirkt dennoch ausdruckslos, fast undurchdringlich und lässt keine Gemütsregungen erkennen. Dieser Gesamteindruck wird zum einen durch die schweren, hängenden Augenlider hervorgerufen, die nur schematisch-linear wiedergegeben sind, zum anderen durch die flächige Darstellung der Augäpfel, in der Iris und Pupille nicht grafisch abgesetzt sind. Besondere Beachtung verdient, dass der Bildhauer das Bindegewebe der Tränenkarunkel im Stein fein herausgearbeitet und diese durch eine punktförmige Bohrung in den nasenseitigen Winkeln der Augenlider zusätzlich akzentuiert hat [Abb. 4].

**3**  
Trier, Zurlaubener Ufer.  
Marmorbildnis  
nach der Reinigung.  
M. 1:3.



**4**  
Trier, Zurlaubener Ufer.  
Augenpartie des Bildnisses.

Die Physiognomie des jungen Mannes zeigt keine individuellen Züge. In seiner großflächig modellierten Anlage ohne Inskriptionen ist das Gesicht vielmehr Idealbildnissen der griechischen Hoch- und Spätclassik verpflichtet. Zu dieser Einschätzung steht die Frisur des Dargestellten in stilistischem Kontrast: Das Haupthaar ist in dicken, wellig herabfallenden Strähnen wiedergegeben, die in sich nur wenig untergliedert sind. Von der Stirnmitte ist das Haar zur Seite gestrichen, wobei die Spitzen der Strähnen gegenläufig umbiegen und auf der Stirn eine weit geöffnete ‚Zange‘ bilden. An den Schläfen liegen wellige Strähnen, die vor die Ohren gestrichen sind. Die Ohren selbst sind unbedeckt. Hinter den Ohrmuscheln und auf der Rückseite reichen die Strähnen bis fast in den Nacken. Das Haar zeigt keine Versinterungen.

An verschiedenen Stellen, vor allem auf der Stirnseite, wurde vom Bildhauer versucht, das Haargefüge durch Unterschneidungen einzelner Strähnen aufzulockern. Über der linken Augenbraue blieb zwischen den Strähnen ein Bohrkanal stehen, der nicht abgearbeitet worden ist. Werkspuren vom Einsatz des laufenden Bohrers finden sich auch im Haar hinter dem linken Ohr und im Inneren beider Ohrmuscheln.

Der Kopf schließt am Hals mit einer zugerichteten ‚Bruchkante‘ oberhalb des Rumpfansatzes ab [Abb. 5]. Die Halsunterseite weist keine raue Bruchfläche auf, sondern wurde bearbeitet und zum Halsrand hin mit einem feinen Werkzeug sorgsam geglättet. Es bleibt vorerst unklar, ob diese Zurichtung der Unterseite bereits zum ursprünglichen bildhauerischen Entwurf gehörte oder ob sie erst im Zuge einer späteren Überarbeitung des Kopfes durchgeführt wurde. Etwa in der Mitte der Unterseite sitzt ein 1,7 cm breites Bohrloch, das von der einstigen Montierung des Kopfes herrührt. Sowohl die Fläche der geglätteten Unterseite als auch die der Bohrung unterscheiden sich mit ihrem gelblich-patinierten Farbton deutlich von einer frischen Beschädigung an der vorderen Halskante, die auf die aktuellen Fundumstände zurückgeht. Im frischen Bruch zeigt der Marmor eine helle Farbe mit mittelkörniger, kristalliner Struktur und grauen Äderchen. Eine Herkunft des Steins aus Italien (womöglich Carrara-Marmor) erscheint naheliegend. Der ergänzte Teil der Nase besteht augenscheinlich aus anderem Marmor, der einen leicht bräunlichen Ton aufweist.

Die gegenwärtige äußere Erscheinung des Kopfes wird maßgeblich von großflächigen rostbraunen Flecken auf der Marmoroberfläche geprägt. Diese betreffen die Bereiche der Kopfbedeckung, die rechte Seite des Kopfes und die Rückseite der Halspartie. Die genannten Verfärbungen gehen auf korrodierte Eisenteile aus der Verfüllung des Bombentrichters zurück. Größere Partikel oxidierten Eisens hafteten dem Kopf vor seiner Reinigung in den Werkstätten des Rheinischen Landesmuseums noch unmittelbar an [Abb. 1].



5

Trier, Zurlaubener Ufer.  
 Unterseite des Bildnisses  
 mit zugerichteter ‚Bruchfläche‘  
 und Bohrloch.

Der dadurch entstandene Gesamteindruck des Bildnisses weist, einschließlich der Auffindungssituation, verblüffende Parallelen zum bekannten Mainzer ‚Augustus‘ auf (vgl. Farbabb. bei Selzer 1988, 86-88 Abb. 57; 238 Kat.-Nr. 258). Dieses Marmorbildnis, das in der Fachwelt bis zur grundlegenden Analyse von Hans G. Frenz (1992) kontrovers beurteilt wurde, war 1961 bei Bauarbeiten ebenfalls im Bereich eines schuttgefüllten Bombentrichters zutage gefördert worden (zu forschungsgeschichtlichen Aspekten: Lorenz 2016).

### Die Ikonographie des Dargestellten

Die Fundumstände des Trierer Marmorbildnisses erbringen (wie seinerzeit beim ‚Mainzer Kopf‘) keine Informationen zum einstigen Kontext des Bildnisses, sodass eine Analyse nur aus den Bildelementen des Kunstwerks selbst erfolgen kann. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die mützenartige Kopfbedeckung des Dargestellten. Diese Mütze hat einen rundlichen, möglicherweise ausgestopften Zipfel, der zur linken Kopfseite fällt. Aufgrund der Form dürfte sie nach antiker bildlicher Tradition als ‚phrygische Mütze‘ anzusprechen sein. Diese Kopfbedeckung wies in der antiken Bildsprache ihren Träger ganz allgemein als Orientalen, als Person östlicher Herkunft, aus.

In der griechischen Mythologie wurden insbesondere Adonis, Orpheus, Ganymed und Paris in dieser Weise gekennzeichnet. In römischer Zeit traten der phrygische Vegetationsgott Attis sowie der Lichtgott Mithras hinzu, deren in der Regel bewegte, agierende Darstellungen allerdings ganz anderen Bildtraditionen folgen als das Trierer Bildnis. Diese beiden östlichen Gottheiten aus dem anatolisch-persischen Raum dürften als mögliche Benennung des Dargestellten von vornherein ausscheiden.

Von den genannten Gestalten der griechischen Mythologie haben nur Ganymed und Paris (Alexandros) in der statuarischen Idealplastik griechisch-römischer Zeit eine breitere Überlieferung aufzuweisen. Ganymed, der von Zeus geraubte trojanische Knabe, wird in der antiken Plastik – soweit fassbar – vornehmlich im thematischen Zusammenhang des Mythos dargestellt (Sichtermann 1988. – Krauskopf 2009). Zu nennen sind die Entführung des Knaben durch Zeus in Adlergestalt oder Ganymed als Mundschenk im Olymp. Bei statuarischen Einzelbildnissen mit phrygischer Mütze ohne weitere Charakterisierung fällt es dagegen schwer, in jedem Fall zwischen Darstellungen Ganymeds und Paris‘ eindeutig zu unterscheiden. Tendenziell wird Ganymed, dem Mythos folgend, in eher knabenhaftem Alter abgebildet.

Im Hinblick auf das dargestellte Alter besser mit dem Trierer Kopf zu vergleichen ist eine Gruppe von römischen Statuenkopien, die als Einzelfigur einen jungen Mann mit phrygischer Mütze zeigen. Diese werden als Darstellungen des Paris gedeutet. In der archäologischen Forschung wurden sie versuchsweise auf ein verlorenes griechisches Original des Euphranor, eines athenischen Künstlers des 4. Jahrhunderts v. Chr., zurückgeführt (Jantzen 1964. – Hampe 1981, 497-498 Nr. 1-3e Taf. 374-376. – Linfert 1992, 13 Nr. 3 Taf. 5).

Die römischen Bildwerke dieser Gruppe weisen untereinander eine relativ große Variationsbreite auf und können in der Mehrzahl bestenfalls als freie Nachschöpfungen oder Weiterbildungen der von Plinius (*Naturalis historia* 34,77) ohne nähere Beschreibung erwähnten spät-klassischen Statue des Paris gelten.

In der Wiedergabe der phrygischen Mütze weicht das Trierer Marmorbildnis erheblich von den römerzeitlichen ‚Paris‘-Skulpturen dieser Gruppe oder anderen mythologischen Figuren mit dieser Kopfbedeckung ab: Die Mütze liegt hier eng am Kopf an und weist einen leicht verdickten Saum auf. Der Künstler hat gänzlich darauf verzichtet, die Stofflichkeit der eigentlich ledernen oder wollenen Kopfbedeckung mit bildhauerischen Mitteln herauszuarbeiten. Es fehlen die charakteristischen langen Ohrenlaschen, mit denen die phrygische Mütze unter dem Kinn zusammengebunden werden konnte. Auch ein Nackenteil, das mitunter bis auf die Schultern reichen konnte, ist nicht vorhanden. In ihrer reduzierten Form hat sich die Kopfbedeckung des Trierer Bildnisses weit vom antiken Vorbild entfernt und scheint geradezu die Kappen der heutigen Schlümpfe oder Mainzelmännchen vorwegzunehmen. Die vereinfachte Wiedergabe der phrygischen Mütze des Trierer Bildnisses ist sicher nicht auf eine nachträgliche Überarbeitung zurückzuführen, da die Haarmasse unter dem engen Mützensaum an allen Seiten des Kopfes in natürlicher Weise plastisch vortritt.

Mittels des „ikonographischen Lexikons der klassischen Mythologie“ (LIMC) und der instruktiven Schlagwortsuche „Phrygische Mütze“ in der Objektdatenbank Arachne ist es möglich, einen schnellen und breiten Überblick über die Darstellungsweise phrygischer Mützen in der rundplastischen Kunst griechisch-römischer Zeit zu erhalten. Künstlerisch anspruchsvollere Arbeiten der Antike zeigen die Kopfbedeckung in ihrer Stofflichkeit, so bei der Faltenbildung des nach vorn oder zur Seite geschlagenen runden Zipfels, dessen Form auf den Stierhodensack zurückgehen soll. Überdies wird die Trageweise der Mütze durch das Arrangement der seitlichen Bänder und der Nackenlasche vom Bildhauer oft geradezu minutiös festgehalten. Die antiken Zeugnisse weisen in ihrer Breite eine große ikonographische Distanz zur Mützenform des Trierer Bildnisses auf. Nur ganz vereinzelt lassen sich großformatige römische Darstellungen nachweisen, bei denen die phrygische Mütze in ähnlicher Weise auf eine einfache Kappe mit Zipfel reduziert ist, so ein überarbeitetes Bildnis aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. in den Kapitولينischen Museen (Arachne Nr. 39190. – Jones 1926, 156 f. Nr. 5 Taf. 57).



### Stilistische Einordnung und Datierung

In der Verinnerlichung des Ausdrucks und einer gewissen kühlen Distanz gegenüber dem Betrachter ist die Physiognomie des Trierer Jünglingskopfes sichtlich Idealbildnissen der griechischen Klassik verpflichtet. Der Bildhauer war an antiker Idealplastik geschult. Sie stand ihm bei seiner Schöpfung als Leitbild vor Augen. Dennoch dürfte es sich bei dem Bildnis nicht um eine Kopie nach einem bestimmten antiken Vorbild handeln. Darauf lassen Unstimmigkeiten schließen, die neben der Form der phrygischen Mütze insbesondere die Haargestaltung und Details der bildhauerischen Ausführung betreffen.

Die schlichte, strähnige Haaranlage des Trierer Bildnisses findet keine Entsprechungen in den ‚Paris‘-Köpfen spätklassischer Prägung. Diese kennzeichnet welliges, mittellanges und plastisch herausgearbeitetes Haupthaar (vgl. Jantzen 1964, 242-245 Abb. 1-4; 247 Abb. 5c. – Hampe 1981 Nr. 1a.e Taf. 374). Als eigenständige Weiterbildungen oder Neuschöpfungen treten später in der römischen Idealplastik ‚Paris-/Ganymed‘-Bildnisse mit klassizistischer Physiognomie hinzu, die voluminöse, lange Lockenmähnen aufweisen und in zahlreichen Variationen überliefert sind (Dacos 1961, 377 f. Abb. 3; 380-382 Abb. 5-8; 392-398 Abb. 20-24; 26-28. – Zanker 1974, 111-112 Taf. 81,3-5; 82,1-2. – Sichtermann 1988, 155 Nr. 4 Taf. 76. – Tomei 1997, 142 Nr. 121; 123 mit Abb.). Die üppige Haarpracht ist stets zu gepflegten Lockengebilden frisiert, die auf die Schultern fallen. Stellvertretend für diese Gruppe sei an dieser Stelle eine lebensgroße Statue des ‚Paris‘ in Kassel angeführt [Abb. 6] (Gercke/Zimmermann-Elseify 2007, 176-179 Nr. 51). Die aus Rom stammende und wohl in mittelantoinische Zeit (um 160-170 n. Chr.) zu datierende Statue zeigt den Jüngling mit detailreich ausgearbeiteter phrygischer Mütze, unter der volle, teigige Lockensträhnen hervortreten, deren Enden schneckenförmig eingerollt sind. Derart manierierte Frisurformen sind sichtlich anderen künstlerischen Traditionen verpflichtet als die schlicht gewellten Strähnen des Trierer Bildnisses.



a

6  
Römische Statue des ‚Paris‘.  
Marmor.

Kassel, Staatliche Kunstsammlungen auf Schloss Wilhelmshöhe, Inv. SK 8.



b



c



d



Eine davon abweichende Haarbehandlung zeigt eine ‚Paris‘-Statue des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus der Villa Hadriana bei Tivoli (ehemals London, Sammlung Lansdowne), heute im Pariser Louvre, auf die Prof. Dr. Klaus Fittschen den Verfasser aufmerksam machte [Abb. 7] (Raeder 1983, 42-43 Nr. I 16. – Angelicoussis 2017 I 112 f. Abb. 90; II 92-97 Nr. 10). Der Kopf der Statue bietet im strähnigen Aufbau der Frisur gewisse motivische Vergleichsmöglichkeiten. Allerdings fallen die Haare des ‚Paris Lansdowne‘ als dicke, zottige Strähnen, die insbesondere an den Schläfen aufgebrochen und plastischer durchmodelliert sind. Dadurch wirkt die Haarmasse insgesamt ungebändigter als die des Trierer Bildnisses. Die Nackenlasche der Mütze reicht bis auf den Rücken (die oberen Partien der Kopfbedeckung sind ergänzt; vgl. Angelicoussis 2017 II 97 Abb. 10,9), sodass die etwa schulterlangen Locken nahezu vollständig verdeckt bleiben.



7

Römische Statue des ‚Paris‘  
(sog. Paris Lansdowne).

Marmor.

Paris, Louvre,  
Inv. Ma 4708-MNE 946.

Die Anordnung der Stirnhaare des Trierer Jünglingskopfes verdient nähere Betrachtung: Über der rechten Braue fallen zwei parallel gewellte Strähnen zur rechten Kopfseite, deren Spitzen gegenläufig zur Stirnmitte einbiegen. Das Arrangement dieser Doppelsträhne zitiert ganz offensichtlich das entsprechende Motiv von Augustus-Porträts im Typus *Prima Porta* (Fittschen 1991, 164-170; bes. 167 Taf. 18-23. – Boshung 1993, 38-50; 139-195). Im Unterschied zu den Bildnissen des *Princeps* im Haupttypus ist die gegenüberliegende Strähne allerdings schräg nach links gestrichen, sodass eine weit geöffnete ‚Zange‘ entsteht.

Die Haartracht des Dargestellten ist sowohl in stilistischer als auch in chronologischer Hinsicht schwierig zu beurteilen. Während sich die Bildung der Doppelsträhne auf der rechten Stirnseite zwanglos als motivisches Zitat des Augustus-Bildnisses erweist und die Bündelung einzelner Lockensträhnen Bezüge zu Porträts der frühen römischen Kaiserzeit erkennen lässt, orientiert sich die Disposition der Haarsträhnen und die Frisurform als Ganzes wohl nur ganz allgemein an antiken Vorbildern. Die Frisur ist in teigige, wellig herabfallende Strähnen aufgelöst. Am Hinterkopf reichen diese Strähnen bis ins Genick; an den Seiten sind sie kürzer gehalten und schräg nach vorn gestrichen, sodass die Ohren frei bleiben. Diese Form der Haartracht ist womöglich von einer Modefrisur des Klassizismus inspiriert worden, die auf Bildnissen der napoleonischen Zeit und des Biedermeier häufiger zu finden ist. Zu nennen ist beispielsweise ein Porträtmedaillon der Helene Charlotte von Friedland (gest. 1803), ein Werk des überwiegend in Rom tätigen Bildhauers Heinrich Keller (1771-1832), das sich an ihrem Grabmal im brandenburgischen Bliesdorf (Ortsteil Kunersdorf) befindet (Weblink 1). Gleichfalls anzuführen sind Kupferstiche mit dem Profilbildnis des Dichters Wilhelm Waiblinger (1804-1830) im Stadtarchiv Heilbronn, das vor allem hinsichtlich der Gestaltung des Nackenhaares allgemeine Bezüge erkennen lässt (Weblink 2). Auch die Porträtbüste Heinrich Pestalozzis (1809) des Schweizer Bildhauers Joseph Maria Christen, eines Schülers Alexander Trippels, zeigt in der Frisuranlage Parallelen (Weblink 3), wenngleich die Haarmasse kompakter als am Trierer Bildnis wiedergegeben ist. Die Liste derlei Privatporträts ließe sich verlängern.

Auf dem Feld der Herrscherbildnisse dieser Zeit ist auf das bekannte, 1803/09 vom französischen Bildhauer Antoine-Denis Chaudet geschaffene Porträt Napoleons I. hinzuweisen, das häufig kopiert wurde und eine weite Verbreitung erfuhr (Schulte 2004, 765-769 mit Abb.). Die strähnige Anlage der Frisur bietet hier Ansätze für ganz allgemeine stilistische Vergleiche. Für die Gestaltung der Nackensträhnen des Trierer Bildnisses mag auch das Porträt des Joachim Murat (1767-1815), Marschall unter Napoleon und König von Neapel, herangezogen werden (Weblink 4). Bei dem von Antonio Canova 1813 geschaffenen Porträt Murats enden die Strähnen allerdings in kunstvoll mit der Brennschere eingedrehten Korkenzieherlocken.



8

*Adam und Eva, Wandrelief von Johann Gottfried Schadow, 1812.*

*Neuguss 1906/07, Bronze  
(Original: Gips, bronziert).*

**Berlin, Staatliche Museen,  
Nationalgalerie, Inv. B I 261  
(Original: G 433).**



Unter den dekorativen Bildwerken des Klassizismus bietet die Frisur des Adam auf einem Wandrelief von 1812 mit der Darstellung des ‚Sündenfalls‘ [Abb. 8], eines Werkes des preußischen Hofbildhauers Johann Gottfried Schadow (1764-1850), eine engere Parallele zum Trierer Bildnis. Die ungebändigte Mähne Adams zerfällt in ganz ähnlicher Weise in teigige Strähnen, die im Nacken lang herabfallen und an der Seite kürzer gehalten und nach vorn gestrichen sind, sodass das Ohr noch teilweise sichtbar ist (Maaz 2006, 688-689 Nr. 1048-1049).

Der Trierer Marmorkopf weist insgesamt einen sehr guten Erhaltungszustand auf. Die Haarpartie mitsamt der Mütze ist praktisch unbeschädigt. Der vordere Teil der Nase wurde kunstreich mit Marmor ergänzt. Bruchkanten an den Ohren wurden nachbearbeitet und begradigt. Den ästhetischen Gesamteindruck des Gesichtes beeinträchtigen lediglich mehrere Flickungen mit einer stückartigen Masse, mit der kleinere Beschädigungen an der rechten Augenbraue, der linken Wange und den Lippen verstrichen worden sind. Bei einem Porträt der Julia Mamaea (reg. 222-235 n. Chr.) in Holkam Hall (Norfolk, Großbritannien) sind ähnliche Flicker mit Gips zu finden. Das Bildnis dieser severischen Kaiserin wurde in der Forschung lange als eine Nachschöpfung des bekannten Bildhauers und Restaurators Bartolomeo Cavaceppi († 1799) verdächtigt, die Flicker mithin als bewusste, irreführende Zutat angesehen (Paul 1981, 109 Abb. 81-82). In jüngerer Zeit ist man allerdings eher geneigt, die grundsätzliche Authentizität dieses Werkes anzuerkennen (Müller-Kaspar 1986, 132-134 Abb. 53-54. – Angelicoussis 2001, 138-140 Nr. 40 Taf. 75; 77,1-4; 78,4).

Bei der genaueren Betrachtung der Restaurierungen am Trierer Bildnis ist festzustellen, dass die Beschädigung an der rechten Braue nicht an unmittelbar exponierter Stelle liegt. Denn sowohl oberhalb als auch unterhalb befinden sich mit der doppelten Strähne auf der rechten Stirnseite und dem Karnat des rechten Wangenknochens Gesichtspartien, die weiter vortreten. Zudem ist das unmittelbar unter der beschädigten Braue liegende rechte Oberlid des rechten Auges völlig intakt. Da die genannten Partien gänzlich unbeschädigt geblieben sind, kann die Verletzung an der Augenbraue eigentlich nicht durch einen zufälligen Aufschlag des Kopfes entstanden sein. Es ist demnach nicht ausgeschlossen, dass diese punktuellen Makel vom Bildhauer selbst verursacht worden sind, um ein vorgebliches Alter des Bildnisses zu suggerieren. In diese These fügt sich womöglich auch die künstlich geschaffene ‚Bruchkante‘ am Halsende ein, indem sie das Bildnis als abgebrochenen Kopf einer antiken Statue ausweisen sollte.

### **Bilanz**

Die ikonographische und stilistische Analyse des männlichen Idealbildnisses erbrachte angesichts der heterogenen Zusammensetzung seiner Bildelemente kein abschließendes Ergebnis. Während die Physiognomie des Dargestellten eindeutig den Traditionen der griechischen Klassik verpflichtet ist, lassen sich derzeit weder für die besondere Form der phrygischen Mütze noch für die Gestaltung der Frisur eindeutige griechisch-römische Vorbilder ermitteln.

Angesichts dieser Diskrepanzen wird vorgeschlagen, dass die Haartracht von zeitgenössischen Frisuren des Klassizismus angeregt worden ist. Ein Datierungsrahmen für das Bildnis etwa zwischen 1790 und 1830 wird dadurch nahegelegt. Mit diesem postulierten Zeitansatz steht auch das weich modellierte Gesicht des Bildnisses stilistisch im Einklang.

Gegenüber der gekonnten bildhauerischen Ausführung von Frisur und Physiognomie fällt die Wiedergabe der phrygischen Mütze künstlerisch stark ab. Durch ihre flächige, unstoffliche Wiedergabe wirkt sie geradezu plump und kontrastiert, insbesondere auf der Rückseite, mit dem grundsätzlich gefälligen Gesamteindruck des Bildnisses. Trotz dieser augenscheinlichen Widersprüchlichkeit deutet nichts darauf hin, dass die Kopfbedeckung nachträglich überarbeitet worden ist.

In der politischen Ikonographie des revolutionären Frankreichs und Europas symbolisierte die phrygische Mütze als sogenannte Freiheitsmütze eine demokratische, antimonarchische Gesinnung. Wenn auch die ‚Jakobinermitze‘ der französischen Revolution in zeitgenössischen Darstellungen mitunter ähnlich kappenhaft wiedergegeben ist, lässt sich nur spekulieren, ob diese als allegorisches Freiheitssymbol auf die Wahl und die Form der Kopfbedeckung des Trierer Bildnisses eingewirkt hat. Der Physiognomie des jungen Mannes fehlen jedenfalls jegliche mimische Dynamik und das kennzeichnende revolutionäre Pathos.



Im Trierer Bildnis spiegelt sich vielmehr die bildhauerische Auseinandersetzung mit einer Figur der klassischen Mythologie. Diese ist nicht eindeutig zu benennen und nur unter Vorbehalt mit Paris zu verknüpfen. Darstellungen dieses trojanischen Heros bildeten in der Plastik des Klassizismus ein beliebtes Sujet. Der wohl berühmteste Repräsentant aus dieser Kunstepoche ist die von Antonio Canova 1807/16 in mehreren Ausführungen geschaffene Statue.

Bildnisköpfe des Klassizismus kennzeichnet gemeinhin die Büstenform. Durch die vom Bildhauer sauber zugerichtete ‚Bruchkante‘ am Halsende erhielt das Trierer Bildnis dagegen das Aussehen eines abgebrochenen Statuenkopfes. Dieser Kunstgriff könnte in Verbindung mit den punktuellen Restaurierungen gewählt worden sein, um das Stück als ‚Antike‘ gegenüber einem Käufer glaubwürdiger erscheinen zu lassen.

Ob der letzte kunstsinnige Besitzer das Marmorbildnis, das womöglich im Kabinett oder Salon seines Trierer Hauses aufgestellt war, für authentisch hielt oder nicht, bleibt eine interessante, freilich nicht mehr zu klärende Frage.

*Für weiterführende Hinweise und die Möglichkeit zur Diskussion bin ich folgenden Personen zu Dank verpflichtet: Prof. Dr. Klaus Fittschen (Wolfenbüttel), Dr. Klaus-Peter Goethert (Pluwig), dem früheren Kollegen Lothar Schwinden und Prof. Dr. Markus Trunk (Universität Trier). Dem Kollegen Dr. Georg Breitner danke ich überdies für die kritische Durchsicht des Manuskriptes.*

*Für die gute Zusammenarbeit bei der Rekonstruktion der Fundumstände und der Überstellung des Bildnisses an das RLM Trier möchte ich dem Finder Daniel Noë (Firma Wacht, Konz), Alexander Hammel und Thomas Scholtes (beide Tiefbauamt der Stadt Trier) sowie Peter Ahlhelm (Amt für Bauen, Umwelt und Denkmalpflege der Stadt Trier) meinen Dank aussprechen.*

*Der Restaurator Claudio Taras nahm die Reinigung des Kopfes in den Werkstätten des RLM Trier vor.*

---

#### Literatur

- E. Angelicoussis, The Holkam collections of classical sculptures. Monumenta artis Romanae 30 (Mainz 2001). – E. Angelicoussis, Reconstructing the Lansdowne collection of classical marbles (München 2017). – D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild 1,2 (Berlin 1993). – N. Dacos, Le Pâris d'Euphranor. Bulletin de correspondance hellénique 85, 1961, 371-399. – K. Fittschen, Die Bildnisse des Augustus. In: Saeculum Augustum III. Kunst und Bildersprache. Hrsg. von G. Binder. Wege der Forschung 632 (Darmstadt 1991). – H. G. Frenz, Der Mainzer „Augustus“. 30 Jahre Gelehrtenstreit. Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 39, 1992, 615-638. – P. Gercke/N. Zimmermann-Elseify, Antike Steinskulpturen und neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog (Mainz 2007). – R. Hampe, Alexandros. In: LIMC I (1981) 494-529 Taf. 374-396. – U. Jantzen, Der Paris des Euphranor. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 79, 1964, 241-256. – H. St. Jones, A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori (Oxford 1926). – I. Krauskopf, Ganymedes. In: LIMC, Suppl. 1/2 (2009) 216-217 Taf. 108. – F. Kutzbach, Zurlauben. Trierer Zeitschrift 2, 1927, 121-123. – A. Linfert, Die antiken Skulpturen des Musée Municipal von Château-Gontier.

Monumenta artis Romanae 19 (Mainz 1992). – K. Lorenz, Die römische Porträtforschung und der Fall des sogenannten Ottaviano Giovinetto im Vatikan. Die Authentizitätsdiskussion als Spiegel des Methodenwandels. In: Pseudoantike Skulptur I. Fallstudien zu antiken Skulpturen und ihren Imitationen. Hrsg. von S. Kansteiner. Transformationen der Antike 45 (Berlin 2016) 73-90. – B. Maaz (Hrsg.), Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit. Ausstellungskatalog (Köln 1994). – B. Maaz (Hrsg.), Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen II (Berlin 2006). – U. Müller-Kaspar, Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späteren 18. Jahrhundert in Rom (Diss., Bonn 1988). – E. Paul, Gefälschte Antike. Von der Renaissance bis zur Gegenwart (Leipzig 1981). – J. Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli. Europäische Hochschulschriften 38,4 (Frankfurt a. M. 1983). – B. Schulte, Können Bilder lügen? Kunst als politisches Instrument unter Napoleon Bonaparte. In: Unter der Trikolore 2. Trier in Frankreich. Napoleon in Trier 1794-1814. Hrsg. von E. Dühr/Ch. Lehnert-Leven (Trier 2004) 761-779. – W. Selzer, Römische Steindenkmäler. Katalogreihe zu den Abteilungen und Sammlungen des Landesmuseums Mainz 1 (Mainz 1988). – H. Sichter mann, Ganymedes. In: LIMC IV (1988) 154-169 Taf. 75-96. – M. A. Tomei, Museo Palatino (Mailand 1997). – P. Zanker, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1974).

#### Abkürzungen

Arachne Objektdatenbank des Deutschen Archäologischen Instituts und des Archäologischen Instituts der Universität Köln: [www.arachne.uni-koeln.de](http://www.arachne.uni-koeln.de)

LIMC Lexicon iconographicum mythologiae classicae I-VIII (Zürich 1981-1997).

#### Weblinks

- 1 *Helene Charlotte von Friedland*: [https://de.wikipedia.org/wiki/Helene\\_Charlotte\\_von\\_Friedland#/media/File:HeleneCharlottetvofriedland.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Helene_Charlotte_von_Friedland#/media/File:HeleneCharlottetvofriedland.JPG) [05.02.2019].
- 2 *Wilhelm Waiblinger*: <https://stadtarchiv.heilbronn.de/stadtgeschichte/geschichte-a-z/w/waiblinger-wilhelm.html> [05.02.2019].
- 3 *Heinrich Pestalozzi*: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/joseph-maria-christen> [05.02.2019].
- 4 *Joachim Murat*: [www.christies.com](http://www.christies.com). Christies, Paris. Auktion vom 28. November 2017.

#### Abbildungsnachweis

**Abb. 1; 3-5** Th. Zühmer, RLM Trier, Digi-EV 2017,20/16; 21-24; 21 (Ausschnitt); 25.

**Abb. 2** Verfasser, RLM Trier, Digi-EV 2017,20/5.

**Abb. 6** nach: Gercke/Zimmermann 2007 Abb. 51,1; Abb. 51,5. – Hampe 1981 Taf. 375.

**Abb. 7** nach: Angelicoussis 2017 II Abb. 10,1; 10,5-8.

**Abb. 8** nach: Maaz 1994 Abb. S. 84.