

**Klassische Archäologie**

**Agathe Tyche im Spiegel der griechischen und römischen  
Plastik**

**Untersuchungen klassischer Statuentypen  
und ihre kaiserzeitliche Rezeption**

**Inaugural-Dissertation**

**zur Erlangung des Doktorgrades**

**der**

**Philosophischen Fakultät**

**der**

**Westfälische Wilhelms-Universität**

**zu**

**Münster (Westf.)**

**vorgelegt von**

**Andrea Peine**

**aus Münster**

**1998**

**Tag der mündlichen Prüfung:** 23.10.1998

**Dekan:** Prof. Dr. Ch. Strosetzki

**Referent:** Prof. Dr. H. Wiegartz

**Koreferent:** Prof. Dr. D. Salzmann

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Literatur- und Abkürzungsverzeichnis	VI
Allgemeine Literatur	VI
Museumskataloge	X
1. Der Fortuna-Tyche-Typus Teramo I	1
1.1 Einleitung	1
1.2 Ziele der Untersuchung	2
1.3 Forschungsgeschichte	3
2. Replikenrezension	9
2.1 Zur Terminologie	9
2.2 Exemplarische Beschreibung der Replik in Olympia	12
2.3 Die Replikenreihe des Typus Teramo I	17
2.3.1 Die Repliken	18
2.3.1.1 Späthellenismus	18
2.3.1.2 Frühe Kaiserzeit	19
2.3.1.3 Flavische Zeit	30
2.3.1.4 Trajanische Zeit	36
2.3.1.5 Antoninische Zeit	41
2.3.1.6 Severische Zeit	44
2.4 Varianten	47
2.4.1 Voneinander unabhängige Varianten	47
2.4.2 Zusammengehörende Variantengruppe	49
2.5 Umbildungen	50
2.6 Werke der Kleinkunst	57
3. Auswertung - Rekonstruktion des Originals	61
3.1 Entstehungszeit	61
3.2 Provenienz	61
3.3 Fundzusammenhang	62
3.4 Größe	63
3.5 Porträtstatuen - Fortuna-Tyche als Porträtträgerin	64
3.5.1 Interpretation und Bewertung der Porträtköpfe in Hinblick auf das originale Vorbild	65
3.6 Statuarisches Motiv	66
3.7 Armhaltung	66
3.8 Kopfhaltung	67
3.9 Tracht	67

3.10 Verhältnis Körper-Gewand	70
3.11 Attribute	71
3.12 Schuhwerk	73
3.13 Zusammenfassung	73
4. Kunsthistorisch-stilistische Einordnung des Typus Teramo I	74
4.1 Plastik	74
4.2 Weih- und Urkundenreliefs	88
4.3 Grabstelen	89
4.4 Vasen	90
5. Religionsgeschichte - Zur Bedeutung der Tyche	92
5.1 Griechenland	92
5.1.1 Ursprung der Tycheverehrung - Früheste Kultzeugnisse (unter Berücksichtigung der Münzen)	97
5.2 Italien	103
6. Schlußbetrachtungen - Die Bedeutung der Verehrung von Tyche im historischen Kontext	106
7. Katalog zum Tyche-Typus Teramo I	108
8. Der Fortuna-Tyche-Typus Teramo II	126
8.1 Forschungsgeschichte	126
8.2 Ziele der Untersuchung	128
9. Replikenrezension	131
9.1 Die Kerngruppe	131
9.2 Die Statuen der Hauptgruppe	146
9.2.1 Frühe Kaiserzeit	147
9.2.2 Flavische Zeit	162
9.2.3 Trajanische Zeit	166
9.2.4 Hadrianische Zeit	173
9.2.5 Zeit der Antonine	178
9.2.6 Severische Zeit	184
9.2.7 Spätantike	195
9.3 Varianten	195
9.4 Umbildungen	199
9.5 Werke der Kleinkunst	204
9.6 Die Verwendung des Typus Teramo II in der römischen Staatskunst	209
10. Auswertung - Rekonstruktion des Originals	212
10.1 Entstehungszeit	212
10.2 Provenienz	213

10.3 Fundzusammenhang	214
10.4 Größe	214
10.5 Standmotiv und Körperhaltung	215
10.6 Körperbau	216
10.7 Armhaltung	216
10.8 Attribute	217
10.9 Rekonstruktion des Kopfes (Gesichtszüge, Frisur, Kopfschmuck)	224
10.10 Verhältnis Körper-Gewand	227
10.11 Trachtbestandteile	227
10.11.1 Mantel	227
10.11.2 Knüpfärmelchiton	229
10.11.3 Gürtung	230
10.11.4 Übergewand	231
10.12 Das Faltensystem im Oberkörperbereich	233
10.13 Schuhwerk	234
10.14 Zusammenfassung	235
11. Verhältnis zum Vorgängertypus Teramo I	236
11.1 Unterschiede	237
11.2 Gemeinsamkeiten	238
12. Kunsthistorische Einordnung des Typus Teramo II	238
12.1 Vorüberlegungen zur Datierung des originalen Vorbildes	238
12.2 Die Naiskosstele der Mnesarete	239
12.3 Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros	242
12.4 Der Typus und sein Umfeld	245
13. Exkurs: Die Datierung des Fortuna-Tyche-Typus Teramo (I und II) und deren Bedeutung für die Datierung des Fortuna-Tyche Typus Braccio Nuovo	248
14. Das sog. Übergewand: Sein griechischer Ursprung bis zur römischen Stola	250
14.1 Kurzer Forschungsabriß zur antiken Tracht	250
14.2 Forschungsgeschichte zur Stola	252
14.3 Trachtengeschichtliche Entwicklung: Klassisch-griechisches Übergewand - Hellenistische Peronatrix - Römische Stola	253
14.3.1 Beispiele für das Übergewand aus dem Bereich der klassischen Grabdenkmäler	257
14.3.2 Beispiele aus der Plastik für das klassische Übergewand bis zur hellenistischen Peronatrix	261
14.3.3 Beispiele für das Übergewand in der Vasenmalerei	267
14.3.4 Zusammenfassung	268

15. Schlußbetrachtungen - Die Bedeutung der Verehrung von Tyche im historischen Kontext des 4. vorchristlichen Jhs.	269
16. Katalog zum Fortuna-Tyche-Typus Teramo II	271
17. Hellenistische Nachschöpfungen des Fortuna-Tyche-Typus Teramo II	296
17.1 Stilistische Merkmale in der Plastik am Ende der Spätklassik als Voraussetzung für die frühhellenistische Stilstufe	297
18. Die Statuen der hellenistischen Nachbildungen	298
19. Schlußbetrachtungen - Tyche im historischen Kontext der hellenistischen Welt	318
20. Katalog III zu den hellenistischen Nachbildungen	320

## Vorwort

Während des Studiums an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster erwuchs, gefördert durch meine akademischen Lehrer Prof. Dr. Werner Fuchs und vor allem Dr. Josef Floren, mein besonderes und inniges Interesse für die griechische Plastik. Für das "Handbuch der Archäologie. Die griechische Plastik II" von Dr. Josef Floren sah die Verf. die 1989 erschienene Dissertation von C. Nippe "Die Fortuna Braccio Nuovo: stilistische und typologische Untersuchung" kritisch durch. Hieraus ergab sich der Wunsch der Verf., einen weiteren, bislang völlig unbekanntem Tyche-Typus im Rahmen einer Magisterarbeit vorzustellen, von dem die Replikenliste durch die Arbeit am Handbuch von Dr. Josef Floren erarbeitet worden waren.

Für die Anregung und das Angebot, den in der Magisterarbeit vorgestellten - hier sog. Tyche-Typus Teramo I - aus dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr., erweitert um den Nachfolgetypus aus dem 4. vorchristlichen Jh. sowie die hellenistische Erscheinungsform dieses Tyche-Typus, im Rahmen einer Dissertation vorzustellen, danke ich zunächst vor allem Herrn Dr. Josef Floren, der wiederum vertrauensvoll seine Replikenlisten als Arbeitsgrundlage zur Verfügung stellte. Darüber hinaus betreute er stets die Arbeit durch seine Diskussionsbereitschaft und kritische Stellung- sowie freundliche Anteilnahme, wofür ich ihm von ganzem Herzen ausdrücklich Dank sagen möchte.

Mein Dank gilt in besonderem Maße auch meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans Wiegartz, der an dem Thema der Dissertation Interesse bekundete und dessen Rat und Anregungen der Arbeit zugute kamen. Dieser Dank gilt auch für die zurückliegenden Studienjahre, in denen er es verstand, in seinen Vorlesungen, Seminaren und in zahlreichen Diskussionen sein breites Fachwissen so zu vermitteln, daß Mensch und Menschlichkeit - damals wie heute - nicht in Vergessenheit geraten.

Danken möchte ich auch Prof. Dr. Dieter Salzmänn in seiner Eigenschaft als Korreferent sowie für zahlreiche wichtige Hinweise, die in die Arbeit Eingang fanden.

Meiner Kommilitonin und langjährigen Freundin Dr. Carola Kintrup danke ich besonders innig für ihr Korrekturlesen, durch das sich noch manch fruchtbare Diskussion ergab. Für wissenschaftliche Anregungen möchte ich auch Herrn P. D. Dr. Andreas Scholl danken. Dank für die tatkräftige Unterstützung im Bereich der EDV schulde ich den Studienfreunden Dr. A. Viola Siebert M. A. und Herrn Stephan Winkler M. A.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie: meinen Eltern für langjährige Unterstützung und "Wegbegleitung" und ganz besonders meinem Mann, Dr. Hans-Werner Peine, für seine stetige Er- und Aufmunterung, für seine Hilfe und Geduld; ihm sei diese Arbeit gewidmet.

## Literatur- und Abkürzungsverzeichnis

### Allgemeine Literatur

In die Liste wurden mehrfach zitierte bzw. grundlegende Werke aufgenommen. Außer den zuletzt im Archäologischen Anzeiger 1997 gegebenen Abkürzungen gelten die folgenden:

Atalay: E. Atalay, Weibliche Gewandstatuen des 2. Jhs. n. Chr. aus ephesischen Werkstätten (1989)

Bemmann: K. Bemmann, Füllhörner in klassischer und hellenistischer Zeit (Diss. Freiburg/Br. 1992 (1994))

Bieber 1967: Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht<sup>2</sup> (1967)

Bieber, AC: M. Bieber, Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art (1977)

Binneboeßel: R. Binneboeßel, Studien zu den attischen Urkundenreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts (1932)

Boardman: J. Boardman, Griechische Plastik. Die klassische Zeit<sup>3</sup> (1993)

Borbein: A. H. Borbein, Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik, Jdl 88, 1973, 43-212 Abb. 1-98

Boschung: D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, Das römische Herrscherbild 1, 2 (1993)

Brinke: M. Brinke, Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Louvre/Neapel (1991)

J. Champeaux, Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortuna a Rome et dans le monde Romain des Origines à la mort de César (1982)

Clairmont (I-IV): Chr. W. Clairmont, Classical Attic Tombstones I-IV (1993)



Clarac: F. Clarac, Musée de Sculpture antique et moderne ou Description Historique et Graphique I Taf. (1826/27), Text I (1841), II Taf. (1828-30), Text II 1, 2 (1841), III Taf. (832-34), Text III (1850), IV Taf. (1836/37), Text IV (1850), V Taf. (1839-41), Text V (1851), VI Taf. (1853), Text VI (1853)

Delivorrias, Hera Borghese: A. Delivorrias, Der statuarische Typus der sogenannten Hera Borghese in: Polykletforschungen hrsg. von H. Beck und P. C. Bol (1993)

Delivorrias, Giebelskulpturen: A. Delivorrias, Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts (1974)

Delivorrias, AntPl: Ders., Die Kultstatue der Aphrodite von Daphni, AntPl 8 (1968) 19-31 Taf. 7-9

Despinis: G. I. Despinis, Symbole ste Melete tou Ergou tou Agorakritou (1971)

Diepolder: H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1931, Nachdruck 1965)

Dohrn: T. Dohrn, Attische Plastik vom Tode des Pheidias bis zum Wirken der großen Meister des IV. Jh. v. Chr. (1957)

EAA III (1960) 726 f. s. v. Fortuna (Floriani-Squarciapino)

EAA VII (1966) 1038 ff. s.v. Tyche (Szilàgy)

N. Eschbach, Statuen auf panathenäischen Preisamphoren des 4. Jhs. v. Chr. (1986)

FRP: Forschungsarchiv für römische Plastik, Köln

Fuchs, Theater: M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (1987)

Fuchs, Skulptur: W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen<sup>4</sup> (1993)

Furtwängler BG: A. Furtwängler, Beschreibungen der Glyptothek König Ludwig's I. zu München (1910)

Goette: H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (1989)

Hamdorf: F. W. Hamdorf, Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit (1964)

Hekler: A. Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen in: Münchner Archäologische Studien dem Andenken A. Furtwänglers gewidmet (1909)

Herter: H. Herter, Tyche in: ders., Kleine Schriften (1975) 76-90.

Hiller: F. Hiller, Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jhs. v. Chr. (1971)

Hitzl: K. Hitzl, Die kaiserzeitliche Statuenausstattung des Metroon, OF XIX (1991)

Horn: R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik. 2. Erg. RM (1931)

IACA: Index der Antiken Kunst und Architektur. Denkmäler des griechisch-römischen Altertums in der Photosammlung des Deutschen Archäologischen Instituts Rom. Microfiches (1991)

Kabus-Jahn: R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus (Diss. Freiburg/Br. 1962 (1963))

Kajanto: I. Kajanto, Fortuna in: ANRW II 17 (1981) 503-557

Kleiner: D. E. E. Kleiner, Roman Sculpture (1992)

Kruse: H. J. Kruse, Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr. (Diss. Göttingen 1968) (1975)

Latte: K. Latte, Römische Religionsgeschichte (1960)

Linfert, Kunstzentren: A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren (1976)

Linfert, Schule: A. Linfert, Die Schule des Polyklet in: Polyklet, Der Bildhauer der griechischen Klassik. Hrsg. von H. Beck, P. C. Bol und M. Bückling. Ausstellungskatalog Frankfurt (1990) 240-298

Lippold, KuU: G. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (1923)

Lygkopoulos: T. Lygkopoulos, Untersuchungen zur Chronologie der Plastik des 4. Jhs. v. Chr. (Diss. Bonn 1983)

Meyer: M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs, AM 13. Beih. (1989)

E. Meyer-Landrut, Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten (1997)

Mikocki: T. Mikocki, Sub Specie Deae. Les Impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses, RdA Suppl. 14 (1995)

Mitropoulou: E. Mitropoulou, Attic Votive Reliefs of the 6th and 5th Century B. C., Corpus I (1977)

Nilsson: M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion II. Die hellenistische und römische Zeit (1961)

Nippe: C. Nippe, Die Fortuna Braccio Nuovo: Stilistische und typologische Untersuchung (1986)

Oikonomides: F. Imhoof-Blumer - P. Gardner, Ancient Coins Illustrating Lost Masterpieces of Greek Art: A Numismatic Commentary on Pausanias. New enlarged edition with introduction, commentary and notes by A. N. Oikonomides (1964)

Raeder, Ausstattung: J. Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli (1983)

Ridgway: B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 B. C. (1992)

Schlörb, Timotheos: B. Schlörb, Timotheos, 22. Erg. Jdl (1965)

Schmidt: E. E. Schmidt, Römische Frauenstatuen (1967)

Scholz: B. I. Scholz, Die Tracht der römischen Matrona (1992)

Shapiro: H. A. Shapiro, Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 B. C (1993)

Smith: R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture (1991)

Süsserott: H. K. Süsserott, Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts v. Chr., Untersuchung zur Zeitbestimmung (1938)

Todisco: L. Todisco, Scultura Greca Del IV Secolo. Maestri e scuole di scultura tra classicità ed ellenismo (1993)

V. Tran Tam Tinh, Le culte d'Isis a Pompéi (1964)

Weinreich: H. W. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie V (1916-24)

Wrede: H. Wrede, Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit (1981)

Zanker, Kl. St.: P. Zanker, Klassizistische Statuen, Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (1974)

## **Museumskataloge**

Aquileia, Mus. Cat.: V. Scrinari, Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane (1972)

Athen, Akropolis Mus., Kat.: O. Walter, Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolismuseum (1923)

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Kat. Bildnisse: C. Blümel, Staatliche Museen zu Berlin. Römische Bildnisse (1933)

Boston, Mus. Fine Arts, Cat.: M. B. Comstock, C. C. Vermeule, Sculpture in Stone (1976)

Guerrini-Gasparri: L. Guerrini - C. Gasparri (Hrsg.), Il Palazzo del Quirinale. Catalogo delle Sculture (1993)

Kaschnitz-Weinberg: G. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del magazzino del Museo Vaticano (1937)

Paris, Mus. du Louvre, Cat. sculpture: J. Charbonneaux, La Sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre (1963)

Paris, Mus. du Louvre, Cat. portraits (I-II): K. de Kerauson, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romains. Catalogue des portraits romains I (1986); II (1996)

Paris, Mus. du Louvre, Cat. grecques: M. Hamiaux, A. Pasquier, Les Sculptures grecques 1. Des origines à fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Musée du Louvre (1992)

Poulsen, Cat. Sculpt.: F. Poulsen, Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek (1951)

Rom, Villa Doria Pamphili, Cat.: R. Calza (Hrsg.), Antichità di Villa Doria Pamphili (1977)

Rom, Mus. Nuovo Capitolino, Cat.: D. Mustilli, Il Museo Mussolini (1939)

Rom, Mus. Terme, Cat. (I/1-I/11): A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano I/1 (1979); I/2 (1981); I/3 (1982); I/4 (1983); I/5 (1983); I/6 (1986); I/7 (1984); I/8 (1985); I/9 (1987/88); I/11 (1991); I/12 (1995).

Rom, Mus. Terme, Cat. ritratti: B.-M. Felletti Maj, Museo Nazionale Romano: I ritratti (1953)

Rom, Mus. Torlonia, Cat.: C. L. Visconti, I monumenti del Museo Torlonia (1885)

Smith (I-III): A. H. Smith, British Museum, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities I (1892); II (1900); III (1904)

Stuart Jones, Pal. Cons.: H. Stuart Jones, The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori (1926)

Svoronos, Nat. Mus. (I-III): J. N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum I (1908); II (1911); III (1937)

Tunis, Mus. du Bardo, Cat. Suppl. (I-II): Catalogue du Musée Alaoui. Supplement I (1910); II (1922)

Vat. Kat. (I-III 2): W. Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums I (1903); II (1908); G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III 1 (1936); III 2 (1956)

Vatican, Cat. ritratti: A. Giuliano, Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense (1957)

Vierneisel-Schlörb: B. Vierneisel-Schlörb, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Glyptothek München, Katalog der Skulpturen II (1979)

B. Vierneisel Schlörb, Kat. München III: B. Vieneisel-Schlörb, Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs. Glyptothek München. Katalog der Skulpturen III (1988)

## 1. Der Fortuna-Tyche-Typus Teramo I

### 1.1 Einleitung

Grundlegende Prämisse ist die im Rahmen des Handbuches<sup>1</sup> gewonnene Erkenntnis, daß es eine Vielzahl von römischen Statuen gibt, die sich zu Replikengruppen zusammenfassen lassen, die nicht als singuläre originäre römische Schöpfungen aufzufassen sind - wie es bislang in der Literatur geschah - sondern die auf jeweils ein gemeinsames griechisches originales Vorbild zurückgehen.

Der Gesamtrahmen der vorliegenden Arbeit umfaßt die Vorstellung eines Fortuna-Tyche-Typus, der fast ausschließlich durch römische Repliken überliefert ist und der sich vom 5. Jh. bis in hellenistische Zeit fassen läßt. Hierbei ist zu scheiden in einen Typus vom Ende des 5. Jhs. (Typus Teramo I), der im ersten Teil der Arbeit vorgestellt wird. Hieraus geht im 4. Jh. v. Chr. der Nachfolgetypus (Typus Teramo II) hervor, der im zweiten Teil behandelt wird. Auch in hellenistischer Zeit gibt es Statuen, die direkt an den Typus II anknüpfen; sie werden im dritten Teil der Arbeit vorgestellt. So wird die Bandbreite der Typen von Frauenstatuen im ausgehenden 5. Jh., im 4. Jh. und in hellenistischer Zeit um zwei Haupt-Typen erweitert. In der Spätclassik ist generell ein wesentlich reichhaltigeres Formenspektrum zu erwarten, als es bislang in der Archäologie für diesen schlecht erforschten Zeitraum und für die hellenistische Zeit belegt ist. In der Forschung ist es versäumt worden für die hier vorgestellten Typenreihen Replikenlisten zu erstellen; eine Verbindung zwischen den Typenreihen ist infolgedessen auch nie gesehen worden. Wurden die Statuen behandelt, dann geschah dies singulär oder im Rahmen höchst unvollständiger Gruppierungen, die darüber hinaus falsch zusammengestellt wurden. Hierauf wird im Einzelnen im Rahmen der Einleitung bzw. der Kapitel "Forschungsgeschichte" jeweils einzugehen sein. Desweiteren bietet die Beschäftigung mit Tyche die Möglichkeit, auf religionsgeschichtliche Aspekte einzugehen, die durch die archäologischen Zeugnisse und die hier gewonnenen Ergebnisse eine Bereicherung erfahren.

---

<sup>1</sup>J. Floren, Handbuch der Archäologie. Die griechische Plastik II (in Vorbereitung).

## 1.2 Ziele der Untersuchung

Vorgestellt werden soll im ersten Hauptteil der Dissertation ein bislang in der Literatur lediglich punktuell als "römische, weibliche Gewandfigur" oder als Variante der Hera Barberini<sup>2</sup> oder der sogenannten Hera Borghese<sup>3</sup> bekannter Statuentypus, der sich in der römischen Porträtkunst großer Beliebtheit erfreute. Es konnte eine neunundzwanzig Skulpturen bzw. Torsen und Fragmente umfassende Replikenliste erstellt werden, was bisher in der Forschung noch nicht oder nur teilweise geschah bzw. gar nicht versucht wurde, da die Statuen nicht in Zusammenhang gebracht wurden. Darüber hinaus wurden sieben Varianten bzw. Umbildungen gefunden. Kleinbronzen und Marmorstatuetten sichern die Replikenreihe ab. Das gemeinsame Vorbild der römischen Werke ist ein griechisches klassisches Original, das die Göttin Agathe Tyche darstellt. Die Möglichkeit der Rückführung der römischen Statuen auf ein griechisches Original ist in der Forschung bislang nicht gesehen worden; vielmehr wurden die Figuren als originäre römische Schöpfungen aufgefaßt. Eine Datierung einzelner, bislang unpublizierter Statuen, ist oftmals nur über den römischen Zeitstil möglich.

Nicht allein die Repliken, sondern auch Varianten und Umbildungen des gemeinsamen Vorbildes wurden berücksichtigt. Der Untersuchungszeitraum wird durch die derzeit er- bzw. bekannten Statuen selbst begrenzt; er reicht von späthellenistischer Zeit bis ins 3. Jh. n. Chr.

Am Anfang des ersten Hauptteils steht die Kopierenrezension: Die Repliken werden stilistisch untersucht und miteinander verglichen, um so auch in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden zu können. Von dieser ersten Struktur eines zeitlichen Gerüstes ausgehend, können weitere Untersuchungen erfolgen.

Die Kopierenrezension vermittelt uns ein genaues Bild über das Original, das rekonstruiert werden soll. Zudem erfährt der Typus, bzw. das rekonstruierte originale Vorbild, eine kunsthistorische Einordnung, um so die Entstehungszeit des Originals einzugrenzen. Am

---

<sup>2</sup>Vgl. Neusch, AA 1956, 261 zu Statue 22; W. Helbig<sup>4</sup> I Nr. 1152; Hekler 173 f. Literatur zur Hera Barberini: P. Zanciani Montuoro, BullCom 61, 1933, 25 ff. Taf. 1-3; Lippold, Vat. Kat. III 1, 126 ff. Nr. 546 Taf. 37-39; Bieber, AC 47 f Abb. 160, 161; Landwehr 89 Anm. 422; Fuchs, Skulptur 206 f. Abb. 233.

<sup>3</sup>Beste Kopie in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. Nr. 473; Fuchs, Skulptur 205 Abb. 222; Delivorrias, Hera Borghese 246 Abb. 4 (Kopie in Kopenhagen). 251 Abb. 1, 252 Abb. 16-18; Todisco 52 Abb. 42.



Ende sollen Aspekte der religionsgeschichtlichen Bedeutung von Fortuna/Tyche angesprochen werden.

### 1.3 Forschungsgeschichte

Schon 1893 nennt W. Amelung zu der Statue aus Frosinone<sup>4</sup>, hier Kat. **1**, zehn Repliken.<sup>5</sup> Seine Statue <sup>6</sup> ist jedoch eindeutig nicht zugehörig. Ein weiterer Fehler ist ihm unterlaufen: Statue 3 und 8 seiner Liste sind identisch.<sup>7</sup> Somit verbleiben acht Figuren, die auch allesamt in die Replikenliste dieser Arbeit aufgenommen wurden.

Amelung vermutete als gemeinsames Vorbild der Repliken eine aus hellenistischer Zeit stammende Schöpfung, die ursprünglich nicht Tyche darstellte. Diese Meinung, daß das Original nicht Tyche dargestellt habe, sondern in römischer Zeit gelegentlich mit dem Füllhorn ausgestattet worden sei, wiederholt er auch in der Beschreibung des Stückes im Text zu EA 1186 aus dem Museo Chiaramonti (hier Kat. **8**), wobei er in dem Vorbild aber eine Schöpfung des 5. Jhs. v. Chr. sieht. Im Text zu EA 1516 aus dem Jahre 1912 datiert P. Arndt das Vorbild ebenfalls ins späte 5. vorchristliche Jh. Er verweist auf Amelungs falsche Datierung in hellenistische Zeit im Text zu EA 1186, die dieser im Text zu der Statue aus dem Museo Chiaramonti zugunsten einer Rückdatierung ins 5. Jh. v. Chr. revidierte. Auch Arndt betrachtet den Statuentypus als eigenständige römische Schöpfung. In dem Text zu der Statue aus dem Museo Chiaramonti spekuliert Amelung über das Vorbild der Repliken. Obwohl er sich bewußt ist, daß sich "an anderen Repliken ein

---

<sup>4</sup>Text zu EA 1186, die Statue aus Frosinone, heute in Detroit, wird hier behandelt.

<sup>5</sup>Amelungs Liste umfaßt die folgenden Statuen: 1. Vat. Kat. I Mus. Chiaramonti (hier **8**); 2. Galleria dei Candelabri (hier **14**); 3. Museo Pio-Clementino III, t. A 10 = Clarac 760 (ist mit 8 identisch); 4. Museo Torlonia (hier **9**); 5. Louvre 1037 (hier **25**); 6. Clarac 438 D (entfällt, da ein gänzlich anderer Typus); 7. Petworth (hier **7**); 8. Madrid, Prado (vgl. 3.) (hier **27**); 9. Olympia (hier **11**); 10. BWien (hier **Br. 6**).

<sup>6</sup>Clarac 438 Dm 774 D.

<sup>7</sup>Die an dritter Stelle genannte Statue ist bei Arndt nur unvollständig zitiert; die genaue Angabe lautet: E. Q. Visconti, Musée Pie-Clementin (1820) III Taf. a 6 10. Diese Tafel befindet sich im Anhang des Kataloges. Visconti führte das Stück damals als Replik zu der Statue Galleria dei Candelabri auf. Im zugehörigen Text wird als Aufbewahrungsort die Sammlung Azara genannt. Viele Stücke aus dieser Sammlung befinden sich heute im Prado. Zusätzlich führt Arndt an achter Stelle eine Statue aus dem Prado auf, bei der das Füllhorn antik erhalten ist. Hierbei handelt es sich um dieselbe Statue.

Füllhorn ganz oder teilweise erhalten hat", verwirft er den Gedanken, daß die Figur "ursprünglich Tyche oder Demeter dargestellt habe". Seine Begründung dafür ist jedoch vage und subjektiv: "(...) die Figur macht nicht den Eindruck, daß sie ursprünglich Tyche oder Demeter dargestellt habe".<sup>8</sup>

Römische weibliche Gewandstatuen wurden innerhalb einer zusammenfassenden Untersuchung erstmalig von A. Hekler zu Beginn unseres Jahrhunderts untersucht.<sup>9</sup> Hekler sieht die Livia Drusilla aus der Münchner Glyptothek, Inv. Nr. 367 und die Statue aus St. Petersburg, Inv. Nr. 198 als Repliken an,<sup>10</sup> der Gewandstil der Statuen sei eng mit der Themis von Rhamnous verwandt, der Gewandstil der Münchner Statue gehe auf Praxiteles zurück.<sup>11</sup> Hekler nennt als "Wiederholungen" zu der Statue in Olympia (hier: **11**) vier Skulpturen: die Statuette im Museo Chiaramonti (hier: **5**), womit er über die Amelungsche Liste hinaus geht. Desweiteren führt er als Wiederholungen die Statue aus dem Museo Chiaramonti auf (hier: **8**), die Statue aus dem Museo Torlonia (hier: **9**) und jene in Detroit (hier: **1**). Diese Skulpturen nannte auch Amelung. Hekler verweist sogar auf die Amelungsche Liste.<sup>12</sup> Hekler nennt als weitere "Wiederholung" der Statuette aus dem Museo Chiaramonti (hier: **5**), die auch von Amelung als Replik erkannte Skulptur aus dem Louvre Inv. Nr. 1037 (hier: **25**). Im Gewandmotiv der Statue aus der Galleria Colonna (hier **V. 2**) sieht er ein Motiv, das auf das 5. vorchristliche Jh. zurückgeht. Er bringt die Figur in Zusammenhang mit der unterlebensgroßen Figur **5** aus dem Museo Chiaramonti.<sup>13</sup> Die Statue in Olympia **11** sieht Hekler als phidiasische Schöpfung an, die "vielleicht eine Atelierumbildung der Hera Barberini" darstellt. Als direkte Weiterbildungen der Hera

---

<sup>8</sup>Amelung, Vat. Kat. I 351 Nr. 62.

<sup>9</sup>A. Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen, Phil. Diss. vom 14. 11. 1906 (eingereicht am 25. 07. 1906). Die beiden ersten Kapitel (ohne Vorwort) als Inaugural-Diss. 1908 in München gedruckt. Vollständig mit Vorwort, weiteren drei Kapiteln, Typenkatalog und Tafeln veröffentlicht in Münchner Archäologische Studien dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet (1907) 107-248.

<sup>10</sup>Die beiden Skulpturen erscheinen innerhalb der vorliegenden Arbeit als "zusammengehörende Variantengruppe" des Typus Teramo I.

<sup>11</sup>Hekler 140.

<sup>12</sup>Hekler 205.

<sup>13</sup>Ebenda 213.

Barberini führt er dann nur noch drei Statuen auf<sup>14</sup>: Olympia **11**, München 427 (**24**)<sup>15</sup> und Louvre 1037 (**25**). Zur Marciana (**16**) äußert er sich: "Das Gewandmotiv ist eine ganz entsetzlich rohe Wiederholung der Hera Barberini ohne jedes feinere Formenverständnis".<sup>16</sup> Der Rückführung der Figuren auf die Hera Barberini widersprach G. Lippold, der darauf hinwies, daß das Fehlen des "Chitonüberfalls" den Typus der olympischen Statue (**11**) von der Hera Barberini unterscheidet.<sup>17</sup>

Auch A. Furtwängler erkennt in der Livia Drusilla aus München (Inv. 367) und in der Statue aus St. Petersburg, Inv. Nr. 198 Repliken. Zudem bringt er, unabhängig von dieser Beobachtung, die Statue München, Glyptothek, Inv. Nr. 427 (**24**) und die Statuette aus dem Museo Chiaramonti (**5**) zusammen und sieht sie als auf ein phidiasisches Vorbild zurückgehend an.<sup>18</sup>

H. Fuhrmann, der die Statue in Teramo (**10**) beschreibt<sup>19</sup>, nimmt als Vorbild für die Skulptur eine Schöpfung des 4. Jhs. aus dem Praxiteles-Umkreis an. Er nennt fünf zueinander im Replikenverhältnis stehende Statuen<sup>20</sup>, wobei er darauf hinweist, daß es weitere Repliken gibt, ohne sie jedoch zu nennen.

Für die Folgezeit ist die Dissertation aus dem Jahr 1962 von R. Kabus-Jahn zu nennen, die sich mit Frauenstatuen aus dem 4. Jh. v. Chr. beschäftigt.<sup>21</sup> Sie behandelt u. a. den Fortuna-Tyche-Typus Braccio Nuovo, über den C. Nippe später ihre Dissertation verfaßte. In unsere Replikenreihe gehörende Statuen finden keine Erwähnung.

1967 wurde die Habilitationsschrift von E. E. Schmidt mit dem Titel "Römische

---

<sup>14</sup>Hekler 224.

<sup>15</sup>Diese Figur wird von Hekler erstmalig in Zusammenhang gebracht mit den Repliken der Statue aus Olympia.

<sup>16</sup>Ebenda 181.

<sup>17</sup>Lippold KuU 206.

<sup>18</sup>Furtwängler BG.

<sup>19</sup>AA 1941, 459.

<sup>20</sup>Seine Aufzählung umfaßt: die Livia aus München Inv. Nr. 367 = **V 3**; Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 62 = Kat. **8**; Rom, Villa Doria Pamphili = Kat. **2**; Sevilla, Museo Archeologico (?); St. Petersburg (Waldhauer 175 - Angabe falsch!).

<sup>21</sup>R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts v. Chr., Diss. (1963).

Frauenstatuen" veröffentlicht. Sie fand drei im Replikenverhältnis stehende Statuen unseres Typus: die Skulpturen in Olympia (**11**) und Sabratha (**15**) sowie den claudischen Gewandtorso (**3**).<sup>22</sup> Die Statue in Olympia war schon in der Amelung'schen Liste aufgeführt. Schmidt sieht in den Repliken römische Neuschöpfungen aus der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., die in Abhängigkeit von Vorbildern aus dem 5. vorchristlichen Jh. entstanden sind.<sup>23</sup>

H. J. Kruse verfaßte eine 1975 gedruckte Dissertation mit dem Titel "Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr." In dieser Arbeit stellt er die Gruppe der "Hüftbauschstatuen ohne Gürtung" heraus<sup>24</sup>, die vierundzwanzig Statuen umfaßt, von denen sechzehn Figuren zum Fortuna-Tyche-Typus Teramo gehören. Eine besondere Abgrenzung oder eine Benennung bzw. Identifizierung der Statuen und Rückführung auf ein griechisches originales Vorbild in klassischer Zeit erfolgte jedoch in keiner Weise. Wie Schmidt sieht er die Statuen, die in der vorliegenden Arbeit zum Typus Teramo zusammengefaßt worden sind, als römische Prägungen an, die "unter dem Einfluß der Hera Borghese oder einer ähnlichen Statue" entstanden sind.<sup>25</sup> So äußert sich auch A. Blanco innerhalb des Katalogtextes zu dem Stück aus dem Prado (**27**).<sup>26</sup>

M. Bieber führt in ihrer Arbeit "Ancient Copies"<sup>27</sup> die Skulptur der Marciana im Vatikan (**16**) auf. Sie widerlegt die von Hekler getroffene Ableitung von der Hera Barberini und sieht in der Statue eine "Akkumulation von Manierismus der Kopisten, ohne daß diese Figur eine echte Kopie" sei.<sup>28</sup> B. Palma erkennt die Typuszugehörigkeit der Statue in Rom, Villa Doria Pamphilij (**2**) zu der Amelung'schen Liste.<sup>29</sup> Sie erwähnt lediglich, daß die Figuren dieser

---

<sup>22</sup>Schmidt 57. 69.

<sup>23</sup>Ebenda 63 ff. 68 f.

<sup>24</sup>Kruse 438 Anm. 167.

<sup>25</sup>Kruse 113.

<sup>26</sup>A. Blanco, Catálogo de las esculturas des Museo del Prado. II Esculturas clásicas (1957) 48 Nr. 48 Taf. 32.

<sup>27</sup>Bieber, AC 178 Abb. 775, 776.

<sup>28</sup>Ebenda 178.

<sup>29</sup>R. Calza (Hrsg.), Anichità di Villa Doria Pamphilij (1977) 42 f. Nr. 9 (B. Palma).

Liste "bisweilen unterschiedlich seien", es fällt aber nur eine Statue heraus. Sie kennt die Statuen aus Teramo und aus Sabratha und sieht ihre Zugehörigkeit zu der Gruppe. Darüber hinaus führt sie keine weiteren Repliken an.

1987 führt M. Fuchs innerhalb ihrer Publikation über die Statuenausstattung römischer Theater<sup>30</sup> die Statue aus Teramo auf. Sie schreibt lediglich, daß "die Statue in eine Reihe von Umbildungen und Varianten" gehöre, ohne diese zu nennen. Als Ursprung der Statue aus Teramo vermutet sie die Hera von Ephesos.<sup>31</sup>

Die 1989 veröffentlichte Dissertation von C. Nippe<sup>32</sup> befaßt sich mit der stilistischen und typologischen Untersuchung eines bekannten Tyche-Typus.<sup>33</sup> Nippe legt innerhalb der Arbeit großes Gewicht auf die zeitliche Einordnung der Statuen, gibt eine Rekonstruktion des originalen Vorbildes, läßt jedoch die Betrachtung anderer Tyche-Typen sowie religionsgeschichtliche Aspekte nahezu gänzlich außer acht. So findet der hier im folgenden vorgestellte Tyche-Typus Teramo I in ihrer Arbeit keine Erwähnung.

1991 erklärt K. Hitzl den Typus, dem die Statue **11** in Olympia folgt, zwar als eigenständig, dafür aber als "mit großer Wahrscheinlichkeit römisch"<sup>34</sup>, wobei er eine allgemeine Anlehnung an Statuen des späten 5. Jhs. voraussetzt.<sup>35</sup> In dieser Äußerung stützt er sich auf den Text von P. Arndt zu EA 1516 (**27**) und auf Lippold<sup>36</sup>, der den Unterschied zur Hera Barberini herausstellte.<sup>37</sup> Der Amelungschen Liste fügt Hitzl noch vier Statuen hinzu, eine davon ist das auch in unserer Liste erscheinende Stück aus Sabratha (**15**) - die anderen Figuren entsprechen dem Typus nicht.<sup>38</sup> Die dort unter 3. genannte Statue wird

---

<sup>30</sup>M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (1978).

<sup>31</sup>Ebenda 67.

<sup>32</sup>C. Nippe, Die Fortuna Braccio Nuovo: Stilistische und typologische Untersuchung (1986).

<sup>33</sup>Vatikan. Braccio Nuovo, Inv. Nr. 2244.

<sup>34</sup>Hitzl 65 f.

<sup>35</sup>Ebenda 65 f.

<sup>36</sup>Lippold KuU 206.

<sup>37</sup>Gegen die Rückführung auf den Typus der Hera Barberini spricht, so Hitzl, das Schuhwerk, das bis zum Hals geschlossene Untergewand und die bedeckten Oberarme der Statue in Olympia.

<sup>38</sup>G. Caputo, QuadALibia 1, 1950, Taf. 8 b gehört zum Typus II (Kat. **II 21**), ebenso das Fragment aus

von Kruse und Raeder von der Hera von Ephesos abgeleitet.<sup>39</sup> In diesem Zusammenhang fordert Hitzl gewissermaßen die Fragestellung der vorliegenden Arbeit: "Es wäre eine eigene Aufgabe, die typologische Verflechtung der Statue in Olympia genauer zu untersuchen."<sup>40</sup>

B. I. Scholz befaßt sich in ihrer 1992 erschienenen Dissertation<sup>41</sup> mit der Stola, einem Bestandteil der Tracht der römischen Matrona. In ihrer Arbeit erscheinen sechs unserer Statuen, deren Replikenverhältnis nicht erkannt wird. Scholz weist lediglich auf die "motivische Vergleichbarkeit" der Statue Petworth (7) und des Statuenfragments im Vatikan, Ambulacro Inv. Nr. 103 (3) hin. Die Agrippina Minor in Petworth (7) und die Marciana (16) bezeichnet sie als die einzigen "Repliken", die innerhalb ihrer Arbeit erscheinen; die Amelungsche Liste scheint hier in Vergessenheit geraten zu sein. Scholz sieht nahezu alle der von ihr behandelten Statuen aufgrund deren Kleidung als römische Schöpfungen an.<sup>42</sup>

E. M. Koeppel<sup>43</sup> bezeichnet das zur Replikenreihe gehörende Unterkörperfragment in Tarragona lediglich als "Unterkörper einer weiblichen Gewandstatue". Sie stellt eine vierzehn Stücke umfassende Replikenliste auf. Fünf der dort genannten Statuen sind Repliken der Statue Teramo. Obwohl die von Koeppel zusammengestellte Liste sechs Statuen aufweist, die als Attribut das Füllhorn<sup>44</sup> tragen, erwägt sie eine mögliche

Aventicum (Kat. **II 13**).

<sup>39</sup>Statue aus der Villa Hadriana bei Tivoli: Kruse 52, 306 f. Nr. D 66 Taf. 59; Raeder, Ausstattung 95 Nr. I 96 Taf. 17.

<sup>40</sup>Hitzl 65 Anm. 357 verweist auf eine in Aussicht gestellte Arbeit zu eben diesem Thema von D. Kaspar: M. Bossert, D. Kaspar, BProAvent 22, 1974, 22 Anm. 38. Vgl. Teil **II 13**. Diese Arbeit ist nie erschienen und ist auch an anderer Stelle nicht mehr angekündigt.

<sup>41</sup>Scholz.

<sup>42</sup>Scholz 115. Sie sieht bis auf eine Ausnahme (Livia, Vatikan. Sala dei Busti, Inv. Nr. 637; Amelung, Vat. Kat. II 538 ff. Nr. 352 Taf. 70; Scholz 38 St. 13 Abb. 19) alle die von ihr behandelten Statuen als römische Schöpfungen an.

<sup>43</sup>E. M. Koeppel, Die römischen Skulpturen von Taracco (1985) Kat. Nr. 57.

<sup>44</sup>Aus unserer Replikenliste: Teramo **10** und Gal. dei Candelabri **14**. Darüber hinaus die nicht zum Typus Teramo I gehörenden Statuen in Berlin: C. Blümel, Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, Röm. Bildnisse 12 f. Nr. R 27 Taf. 18, 21; in Kopenhagen: V. Poulsen, PRom I 37 f. Nr. 38 Taf. 60-3; in Minturnae: A. Adriani, NSc 14, 1938, 206 ff. Nr. 54 Abb. 30 Taf. 12 in Paris, Charbonneaux 142 Nr. 1242.

Benennung der Figur als Tyche-Fortuna nicht.<sup>45</sup>

Die letzte Behandlung mit Tyche-Fortuna-Wiedergaben erfolgte im LIMC VIII 1, 2 (1997) durch L. Villard<sup>46</sup> und F. Rausa.<sup>47</sup> Der im ersten Teil der vorliegenden Arbeit vorgestellte Tyche-Typus, bzw. einzelne in dessen Replikenreihe gehörende Statuen, sind dort, bis auf eine Ausnahme, die hier unter den Umbildungen<sup>48</sup> erscheint, sowie eine Kleinbronze<sup>49</sup>, nicht erfaßt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es allein W. Amelung gelang, eine nahezu korrekte, wenn auch nur neun bzw. acht Statuen umfassende Replikenliste aufzustellen. B. Palma fügte dieser die Statue **2** in Rom, Villa Doria Pamphilij hinzu. Fuhrmann, der die Statue aus Teramo behandelt, besann sich nicht auf diese bereits 1893 erstellte Liste und den - wenn auch von Amelung verworfenen Gedanken - eines möglichen Urbildes, das Tyche darstellte. Dieser Gedanke ist durchweg in der neueren Literatur verloren gegangen, werden die Statuen hier doch lediglich als "römische weibliche Gewandfigur" bezeichnet. Bislang wurden die zur Replikenreihe gehörenden Stücke generell als römische Schöpfungen aufgefaßt.

## 2. Replikenrezension

### 2.1 Zur Terminologie

In dieser Arbeit wird mit den im Rahmen ihrer zeitlichen Entstehung zu begreifenden eng gefaßten Lippoldschen Definition der Begriffe "Kopie", "Wiederholung", "Variante" und "Typus" gearbeitet werden<sup>50</sup>, jedoch gilt es, die ehemals sehr streng definierten Begriffe zu

---

<sup>45</sup>E. M. Koeppel a. O. Kat. Nr. 57 Taf. 18. 1-5. Replikenliste: 39 Anm. 2.

<sup>46</sup>LIMC VIII 1 (1997) 115-125 s. v. Tyche (L. Villard).

<sup>47</sup>Ebenda 125-141 s. v. Fortuna (F. Rausa).

<sup>48</sup>Es handelt sich um die Statue in Sofia. Hier: **U 3**. LIMC VIII 1 123 Nr. 87.

<sup>49</sup>LIMC VIII 1 (1997) 130 Nr. 66 g s. v. Fortuna (F. Rausa) entspricht **Br. 1**.

<sup>50</sup>Lippold, KuU 3.

erweitern. So soll die Bezeichnung "Kopie" Werke bezeichnen, die ein klassisches Vorbild im ganzen und in Einzelzügen wiedergeben, was nach wie vor der Lippoldschen Definition entspricht, denn hier soll tatsächlich der exakte mechanische Reproduktionsbegriff gesehen werden, der maßgleiche Werke hervorzubringen in der Lage ist. Der Begriff "Wiederholung" trifft nach Lippold auf Werke zu, die ihres kleineren Formates oder ihrer geringeren Qualität wegen, das Vorbild vereinfacht wiedergeben, ohne es jedoch bewußt zu verändern. Der Terminus "Variante" meint Denkmäler, bei denen Einzelzüge des Vorbildes verändert sind, die aber das Gesamtschema des rezipierten Originals beibehalten, so daß der zugrunde liegende Typus erkannt wird. Der Begriff "Umbildung" soll gemäß der Definition P. Zankers<sup>51</sup> verwendet werden und meint Werke, die das Gesamtschema und Einzelzüge des Vorbildes mit einheitlicher Ausdruckstendenz verändern; Einzelelemente anderer Vorbilder und auch Stilmerkmale einer anderen Epoche können hierbei vorkommen. Die Bezeichnung "Typus" meint zusammenfassend alle Repliken und Wiederholungen zusammen. Statuen, die gemeinschaftlich die typusrelevanten

Merkmale aufweisen, sind "Repliken" eines gemeinsamen Vorbildes

und stehen untereinander im Replikenverhältnis. Als Repliken sollen demnach Werke bezeichnet werden, die sich bis auf geringe Abweichungen wie differierende Größe, Unterschiede in der Faltenführung und/oder gering variierende Beinstellung gleichen. Die Notwendigkeit der erweiterten Fassung des Replikenbegriffs gegenüber der Lippoldschen Version ergibt sich auch aus der inzwischen gewonnenen Erkenntnis, daß selbst bei sorgfältig durchgeführten Kopien, Details wie z. B. das Schuhwerk durchaus variiert werden.<sup>52</sup> Der von Lippold definierte Wiederholungsbegriff macht also hier dem neu aufgefaßten Replikenbegriff Platz. Es gibt in der archäologischen Literatur verschiedene Ansätze, eine neue Begrifflichkeit für die Problematik zu schaffen,<sup>53</sup> doch die hier vorgeschlagene ist ausreichend und verkompliziert die Sachverhalte nicht unnötig. Jüngst setzte sich D. Boschung mit der Problematik des eigentlichen Vorganges der

---

<sup>51</sup>Zanker, Kl. St. S. XVIII.

<sup>52</sup>Vgl. K. D. Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture* (1985) 171 f. Hier wird dargelegt, daß die römischen Kopisten bei Idealskulpturen keinen großen Wert auf die Wiedergabe des originalen Schuhwerkes legten.

<sup>53</sup>Vgl. der umfassende Überblick bei A. Filges, *Standbilder jugendlicher Göttinnen* 5-9.



Repliken zension auseinander,<sup>54</sup> der dort aufgezeigte Weg wird hier prinzipiell ebenfalls eingegangen. Er beschreibt die Vorgehensweise in drei Schritten. Zunächst erfolgt eine Konstituierung des Typus. Die gemeinsamen Züge, denen ein einheitlicher Entwurf zugrunde liegt, gilt es festzustellen. Als nächstes findet die eigentliche Replikenrezension statt. Eine "Kerngruppe", bzw. die Gruppe der Repliken im engeren Sinne, wird festgelegt. Sie konstituiert sich durch eine möglichst große Anzahl von übereinstimmenden typuskennzeichnenden Merkmalen.

Die Vertreter der Gruppe der engeren Repliken können am ehesten eine Vorstellung von dem ursprünglichen Entwurf geben. Innerhalb dieses Arbeitsschrittes läßt sich gleichzeitig feststellen, welche Exemplare vereinzelte oder zufällige Abweichungen aufweisen. Das verschollene Vorbild der Typenreihe gilt es aus der Fülle der nicht immer einheitlich überlieferten römischen Werke zu rekonstruieren. Die Rekonstruktion erfolgt in einem dritten Schritt: Man geht von der Kerngruppe aus, deren übereinstimmende Merkmale sich durch andere ungenauere Repliken bestätigen lassen.

Bevor nun die einzelnen Statuen der Replikengruppe<sup>55</sup> ausführlich vorgestellt und miteinander verglichen werden, muß zuvor die Beschreibung des Grundschemas des Typus und damit die Typenkonstituierung erfolgen. Genaue Kopien haben wir in keinem der hier vorgestellten Stücke zu sehen, gemäß der Definition handelt es sich um Repliken oder Wiederholungen eines gemeinsamen Vorbildes. Es ist jedoch natürlich davon auszugehen, daß der antike Mensch aufgrund der Ikonographie - sei sie auch noch so schematisch oder vereinfachend dargestellt - wußte, daß es sich bei der Darstellung um Fortuna-Tyche handelte.

Die Vorstellung des Typus erfolgt exemplarisch an der Statue in Olympia. Zwar weicht diese in Details geringfügig von den Repliken im engeren Sinne, also von der Kerngruppe, ab, jedoch ist sie innerhalb der Reihe die am besten erhaltene, nicht ergänzte Statue. Alle für die Typuszugehörigkeit wesentlichen Merkmale der Körperhaltung und der Gewandtracht vereinigt die Figur in Olympia in sich. Zudem liegen von dieser Figur Seiten- und Rückansichten vor.

---

<sup>54</sup>Boschung 9 "Vom Sinn und Zweck des Lockenzählens". Zwar beziehen sich die Ausführungen Boschungs auf die Porträtplastik, doch kann man die Methodik der Replikenrezension, wie Boschung sie darstellt, auf die Großplastik übertragen.

<sup>55</sup>Die antiquarischen Angaben sind dem Katalog zu entnehmen.

## 2.2 Exemplarische Beschreibung der Replik in Olympia

**Olympia. Neues Museum, Inv. Nr. 142** (innerhalb der hier erstellten Replikenliste = **Kat. 11**)

### Statuarisches Motiv

Das Standbein der Figur ist das linke, der Fuß war mit ganzer Sohle aufgesetzt. Das rechte Bein ist das Spielbein. Es ist recht weit zur Seite und gering nach hinten gesetzt. Das vorstoßende Knie des Spielbeines befindet sich unterhalb des Standbeinknies. Der Spielbeinfuß berührt den Boden nur mit den Zehenspitzen und dem Vorderfußballen. Der linke Oberarm der Statue liegt am Körper an; der Arm ist angewinkelt, der Unterarm zeigt waagrecht geführt in den Raum hinein. Der rechte Arm war etwa ab dem Ellenbogen angestückt. Die rauhe Ansatzfläche ist noch vollständig erhalten. Der Ärmelchiton steht ca. 2 cm ringsum über und verdeckte so die Ansatzfläche. Der rechte Oberarm ist etwas vom Oberkörper entfernt zur rechten Seite leicht nach vorne in den Raum hinein und nach unten geführt. Der Arm war, der erhaltenen Oberarmhaltung und dem Fall der Ärmelfalten nach zu urteilen, angewinkelt und fast waagrecht mit Drehung nach außen vorgestreckt.<sup>56</sup> Das Standmotiv hat Auswirkungen auf den Bewegungsfluß, der die Statue durchzieht. Die linke Hüfte ist herausgedrückt, das Becken ist leicht seitlich und nach links oben verschoben, es liegt auf der Standbeinseite höher. Die Schultern befinden sich etwa auf einer waagerechten Linie. Durch die herausgedrückte Hüfte auf der Standbeinseite ist die Statue deutlich von einem S-Schwung durchzogen. Dadurch, daß die Schultern in einer waagerechten Ebene liegen, ist der S-Schwung jedoch nicht ganz vollendet. Die Schrägansicht zeigt, wie der Bauch und die Beckenpartie nach vorne genommen sind, während die Schultern nach hinten geführt werden.

### Kleidung

---

<sup>56</sup>So auch Hitzl 55. Dadurch weicht die Figur von den übrigen Repliken ab, bei denen der Oberarm enger am Rumpf liegt.

Die Kleidung der Figur setzt sich aus drei Bestandteilen zusammen. Die Figur trägt einen Ärmelchiton, der aus einer rechteckigen Stoffbahn besteht. An den Längsseiten ist das Gewebe zusammengenäht, Halsausschnitt und Armöffnungen werden durch entsprechende Nahtausparungen belassen. Über dem Ärmelchiton trägt die Figur ein weiteres dünnes Kleidungsstück. Zunächst soll es, da es über dem Chiton getragen wird, als "Übergewand" bezeichnet werden. In römischer Zeit trug dieses Übergewand die Bezeichnung *stola* und galt als Kennzeichen der ehrbaren römischen Matrona.<sup>57</sup> Besonders deutlich wird das Übergewand durch den herabfallenden Faltensteg auf der rechten Körperseite zwischen Oberarm und Körperkontur. Zudem trägt die Figur ein Himation, das von der linken Schulter ausgehend um den Rücken herumgeführt wird, auf der Vorderseite in der Körpermitte einen Wulst bildet und nur den Unterkörper bedeckt. Über den angewinkelten linken Arm fällt der vor dem Körper als Wulst zusammengefaßte Stoff als Mantelende herab. Der Ärmelchiton besteht aus einem dünnen Stoff. Sichtbar ist das Gewandstück bei unserer Statue nur am rechten Oberarm und auf dem Oberkörper zwischen den Brüsten. Der Chiton ist auf den Armen geknüpft, sechs Knöpfe sind sichtbar, zwischen diesen scheint die bloße Haut durch die länglich ovalen Aussparungen. Locker fällt der leichte Stoff vom gering vom Körper abgewinkelten Arm, wobei der Ärmelstoff dünne Faltenrücken wirft, die jeweils von den Knöpfen ausgehend hinabfallen. Die Rückseite ist insgesamt sehr grob gearbeitet, dadurch wirkt der Stoff des Ärmels schwerer. Zwischen den Brüsten befindet sich ein V-Ausschnitt, den das Übergewand bildet. Der zwischen dem V-Ausschnitt sichtbare Stoff ist der Chitonstoff. Auf dem unteren linken Teil des Oberkörpers sind sehr dünne Falten auszumachen, die zwischen den breiten Faltensträngen hervorscheinen. Hierbei handelt es sich um feine Falten des Chiton, die unter dem Stoff des Übergewandes sichtbar werden. In seinem weiteren Verlauf fällt der Chiton locker nach unten. Er ist ungegürtet; der Stoff reicht bis zur Plinthe. Sichtbar ist der Chiton noch einmal, wie die Schrägansicht zeigt, vor dem Standbein: hier spannt sich der dünne Stoff des Übergewandes, so daß die feinen Fältelungen des Chiton sich unter dem Übergewand abzeichnen. Der Rest des Chiton wird im Unterkörperbereich vollständig vom Himation und von dem Übergewand bedeckt.

Auf den ersten Blick ist für den Betrachter der Kopie in Olympia das Übergewand gar nicht

---

<sup>57</sup>Vgl. die Arbeit von Scholz.

sichtbar.<sup>58</sup> Seine Existenz manifestiert sich jedoch in dem bis zur Taille herabreichenden Faltensteg zwischen rechtem Oberarm und Körperflanke. Dessen weiterer Verlauf ist nach oben zu verfolgen, er endet auf der Schulter. Dieser Faltenverlauf umschreibt genau den Rand des Übergewandes. Es besteht aus sehr dünnem Stoff und ist, locker fallend, von üppiger Stofflichkeit. Das Übergewand bedeckt den Rücken und die Vorderseite der Figur, auf den Schultern wird das Gewand von Bändern zusammengehalten. Die Schrägansicht der Statue zeigt dieses auf der rechten Schulter. Zwischen den Brüsten wirft das Übergewand einen charakteristischen V-Ausschnitt. Es und der Chiton sind so dünn, daß die Brüste mit den Brustwarzen und der Bauchnabel durch den Stoff wie nackt hindurchscheinen. Großzügig und locker fällt der Stoff, so daß sich auf dem Oberkörper von den Brüsten ausgehend charakteristische Faltenstränge bilden, die in gleicher oder ähnlicher Form bei allen Statuen der Replikenreihe erscheinen und somit typuskonstituierend sind; sie seien im folgenden benannt:

(A): der senkrecht herabfallende Faltenstrang zwischen rechter Oberkörperflanke und Oberarm, der das Übergewand markiert.

(1): von dem Träger-Band, das das Übergewand auf der Schulter zusammenhält, ausgehender, nach unten fallender Faltenstrang, der sich aus zwei parallel zueinander verlaufenden Faltenrücken zusammensetzt. Durch Auftreffen auf den Mantelwulst endet dieser Strang in einer leicht gebogenen Staufalte.

(2): beginnt am unteren Teil der rechten Brust und verläuft leicht schräg in Richtung Körpermitte; dieser Faltenstrang endet auf dem Mantelwulst. Auch diese Falte besteht aus zwei nebeneinander verlaufenden Faltenrücken.

(3): beginnt bei der Kopie in Olympia schon auf der Schulter, nimmt seinen Lauf leicht schräg in Richtung Körpermitte und endet spitz auslaufend rechts leicht unterhalb vom Bauchnabel.

(4): in der Körpermitte befindet sich ein charakteristischer V-Ausschnitt. Rechts davon beginnt ein Faltenstrang, der den Verlauf des V-Ausschnittes zunächst nachzeichnet, dann oberhalb des Nabels gerade nach unten verläuft, aber auf der Seite links vom Bauchnabel spitz auslaufend endet.

---

<sup>58</sup>Hitzl 56 geht eher von nur zwei Gewandbestandteilen aus: "Von der rechten Schulter fällt ein Faltensteg zwischen Arm und Körper herab. Es scheint sich dabei um einen Teil des Chitons zu handeln, doch ist die Möglichkeit der schlechten Wiedergabe einer Stola nicht ganz auszuschließen".

(5): ist nahezu "achsensymmetrisch" zu (3) plaziert und läuft auch in Richtung Körpermitte.  
(6): ein breiter, aus zwei parallel zueinander verlaufenden Faltenrücken angeordneter Faltensteg fällt von der linken Brustwarze ausgehend vertikal nach unten und biegt in Taillenhöhe nach außen um, wodurch die herausgedrückte Hüfte auf der Standbeinseite betont wird. Dieser Strang (6) liegt hier am äußeren linken Körperperrand der Statue.  
Das Übergewand<sup>59</sup> reicht bis zu den Füßen, es stößt auf die Plinthe auf. Den Spielbeinfuß bedeckt der Stoff bis zur Hälfte, wobei er sich leicht kräuselt; dieses ist ein weiterer Beleg für die Dünne des Stoffes.

### Der Mantel

Der Mantel liegt auf der linken Schulter der Statue auf. Von dort aus fällt eine lange Stoffbahn nach unten. Auch der linke angewinkelte Arm ist vom Mantelstoff bedeckt; fast glatt liegt der Stoff am Oberarm an. Von der linken Schulter ausgehend, wird der Mantel um den Rücken geführt. Die Rückansicht zeigt die vom Mantelstoff bedeckte linke Schulter. Die rechte Schulter ist frei vom Mantelstoff, diagonal zwischen den Schulterblättern verläuft der obere Mantelrand auf dem Rücken. Dieser obere Rand setzt sich aus fünf parallel zueinander verlaufenden Faltenrücken zusammen.

Aus dieser Beobachtung läßt sich folgern, daß der Mantel bereits zusammengerafft wurde, bevor er drapiert wurde. Diese geraffte Bahn endet unterhalb des rechten Armes. Von der Hüfte aus läuft dieser äußere obere Rand, der ja aus mehreren Faltenrücken besteht, um die Figur herum. Quer vor dem Unterleib ist daraus ein Mantelwulst entstanden. Dieser Wulst wird über den angewinkelten linken Unterarm geführt, von dem aus der Stoff breit herabfällt. Der vor dem Unterleib verlaufende Mantelwulst ist in der Mitte ein Mal gedreht. Zwei breite und schwere Faltenrücken verlaufen von der rechten Hüfte ausgehend nach unten, darüber, ca. ab der Körpermitte, bilden drei weitere breite Faltenrücken den Wulst; diese verlaufen nach oben. Das Mantelende wird über den linken angewinkelten Oberarm geführt. Dadurch wird der Mantel insgesamt auf der linken Seite nach oben gezogen, was wiederum Auswirkungen auf das untere Mantelende hat. Auf der Spielbeinseite reicht der

---

<sup>59</sup>Auf den Ursprung dieses Gewandes wird in Kap. 14 eingegangen.

Mantelstoff bis auf den Fuß hinab, dann steigt der Saum zur linken Seite hin leicht nach oben an, so daß der Stoff auf der Standbeinseite ungefähr auf der Höhe des halben Schienbeines endet.

Der Mantelstoff ist als recht schwer charakterisiert. In breiten Bahnen fällt er auf der linken Seite herab. Er erscheint hier in sehr breiten, tief unterfurchten Falten neben dem Standbein. Auch das über den angewinkelten Arm gelegte äußere Mantelende fällt schwer herab. Die vor ihm liegende horizontale Stoffpartie wird gebildet aus dem Mantelstoff, der vor dem Unterkörper liegt. Auf der ohnehin grob ausgearbeiteten Rückseite verläuft der Mantel in breiten Bahnen. Auch hier ist das untere Mantelende von rechts nach links oben ansteigend gebildet. Viele Mantelfalten, die schwungvoll um den Körper herum geführt werden, enden, wie die Seitenansicht zeigt, auf dem Spielbein. Sehr breit und großzügig stehen die Falten vom Körper auf dieser Seite ab. Auch dieses verrät die Schwere des Mantelstoffs, der so extrem zu den dünnen Gewändern des Ärmelchiton und des Übergewandes kontrastiert.

Bedingt durch das Standmotiv mit dem zur Seite und nach hinten geführten Spielbein und dem durchgedrückten Standbein, ergibt sich der Faltenverlauf des Mantels im Unterkörperbereich, der sich bei den Statuen dieser Gruppe als verbindlich darstellt und deswegen mit Kleinbuchstaben benannt sei. Die schräg über dem rechten Oberschenkel und in der Körpermitte unter dem Wulst endende Falte soll mit dem Kleinbuchstaben (a) bezeichnet werden. Eine weitere bis unter den Mantelwulst reichende Falte verläuft schräg, ausgehend vom vorstoßenden Spielbeinknie, sie soll (b) heißen. Die Beine sind voneinander durch ein tiefes Faltental getrennt, dessen untere abschließende Falte an der Innenseite des Standbeinknies vorbei über den Oberschenkel bis unter den Mantelwulst verläuft, diese schwungvolle Falte soll mit (c) benannt sein.

Die Mantelfaltenbildung der Statue in Olympia weicht von den übrigen Repliken ab durch die dominante senkrechte Steifalte auf dem Standbein. Werfen wir - aufgrund dieser Abweichung - vergleichsweise einen Blick auf die namensgebende Figur **10** in Teramo, um das Faltensystem des Mantels weiter zu verstehen: (a)-(c) bleiben gleich, aber die Falte (c) hat eine Parallelfalte, die unten vom Mantelsaum ausgeht, an der Außenseite des Knies vorbeigeführt wird und an der Außenseite des Standbeines vorbei bis nach oben, vorbei am leicht herausgedrückten Oberschenkel bis unter den Wulst geführt wird. Sie heißt (d). Mantelgewichte sichern die Drapierung.

Für die Typuszugehörigkeit relevant ist das statuarische Motiv mit dem durchgedrückten

linken Standbein, dem zur Seite und nach hinten geführten Spielbein, dem angewinkelten linken Arm, dem leicht nach unten weisenden rechten Arm und der auf der Spielbeinseite herausgedrückten Hüfte. Durch das Standmotiv bedingt ist die Figur von einem S-Schwung durchzogen. Als typuskonstituierend gilt die Tracht in ihrer Zusammensetzung aus drei Gewandbestandteilen und deren Trageweise. Der wie naß wirkende, dünne Stoff von Chiton und Übergewand läßt den Oberkörper fast wie unbekleidet wirken; Brüste und Bauchnabel zeichnen sich deutlich ab.

Quer über die Körpermitte verläuft der charakteristische Mantelwulst, durch den die Figur eine optische Zweiteilung erfährt. Der Körperbau bedingt das Faltenspiel mit den sechs kräftigen Faltensträngen auf dem Oberkörper. Anordnung und Verlauf dieser Falten und der Mantelfaltenbahnen (a) - (d) gelten neben den beiden anderen genannten Komponenten ebenfalls als typuskonstituierend.

### 2.3 Die Replikenreihe des Typus Teramo I

In die Replikenliste aufgenommen wurden Skulpturen<sup>60</sup>, die in allen wesentlichen Punkten die Eigenschaften, die als typuskonstituierend genannt wurden, vereinigen. Dabei wird von den früheren Stücken eine größere Übereinstimmung der Merkmale und damit eine genauere Widerspiegelung des Originals erwartet.

Statuetten büßen ihres geringen Formates wegen an Detailtreue ein. Der römische Zeitstil verändert die Ausführung der Merkmale dem jeweiligen Zeitgeschmack entsprechend. Auch der Entstehungsort und der Verwendungszweck haben Einfluß auf die Ausführung einer Statue. Wie solche Faktoren auf die zusammengestellten Stücke der Replikenreihe wirken, wird im folgenden untersucht. Die Untersuchungen der einzelnen Repliken nehmen immer Bezug auf die namensgebende Statue **10** in Teramo. Diese Statue vereinigt die relevanten Merkmale in höchstem Maße in sich, zudem ist sie von bildhauerisch großer Qualität.

Die Statuen der Replikenreihe werden in chronologischer Reihenfolge vorgestellt.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup>Bzw. Torsen u./o. Fragmente.

<sup>61</sup>Der Katalog mit den antiquarischen Angaben befindet sich gesondert am Ende des ersten Teils. Wird im zweiten bzw. dritten Teil der Arbeit auf Statuen aus dem Katalog zum Tyche-Typus Teramo I verwiesen,

## 2.3.1 Die Repliken

### 2.3.1.1 Späthellenismus

#### Kat. 1: Detroit. Institute of Art, Inv. Nr. 24.113

Die Statue wurde in Frosinone, in Latium, gefunden. In Latium gab es einen sehr alten Fortuna-Kult.<sup>62</sup> Aus der Region stammen noch drei weitere Statuen, die zu der Replikengruppe zählen.<sup>63</sup>

Die Figur ist schlank und schmalschultrig. Die Beckenzone erscheint durch den auf dem leicht in den Raum hinein gewinkelten Arm aufliegenden Mantelwulst sehr breit. Die Oberfläche des Gewandstoffes wirkt flimmernd, was durch schmalgratige und spitz auslaufende Faltenstege, durch feine Gratfalten im Oberkörper, die den durchscheinenden Chitonstoff darstellen, sowie durch starke Hell-Dunkel-Kontraste im Unterkörperbereich hervorgerufen wird. Die Art der Oberflächenbehandlung deutet auf eine Entstehungszeit der Replik im Späthellenismus hin. Die Faltenrücken sind schmal und spitz. Der Faltenstrang (1) ist besonders breit ausgeführt. Die einzelnen Faltenstränge im Oberkörper sind von anderer Breite als bei der Figur in Teramo; in ihrem Verlauf entsprechen sie dieser. Der Oberschenkel des Spielbeines ist nach außen gestellt. Die an dieser Stelle bei der Replik Teramo beobachteten Zugfalten erscheinen hier eher als Hängefalten. Die Anlage des Mantels ist derjenigen der Figur in Teramo gleich. Die Falten des Gewandes unterhalb des unteren Mantelendes zwischen den Beinen sind völlig gleichförmig, schlicht

---

wird vor die jeweilige angesprochene Kat. Nr. die römische Ziffer I gesetzt. Diese und die Kat. Nr. werden durch fetten Druck hervorgehoben. Wird im Rahmen des 1. Teils auf Kat. Nummern eingegangen, werden diese nicht zusätzlich durch die I gekennzeichnet. Entsprechend wird verfahren bei Bezugnahme auf Statuen, die dem Fortuna-Tyche-Typus Teramo II zugehörig sind; hier wird vor die fettgedruckte arabische Kat. Ziffer eine fettgedruckte römische II gesetzt; entsprechend - mittels einer fettgedruckten römischen III sollen die Statuen der hellenistischen Nachfolgegruppen markiert werden. Die Entscheidung, den Katalog innerhalb der Dissertation für einen jeden Teil jeweils an dessen Ende zu setzen, begründet sich in der Anwendbarkeit durch den Leser, der so auf einen Blick sehen kann, wieviele Statuen zu der jeweiligen Replikengruppe gehören, zudem kann anhand der Kat. Nr. aufgrund des chronologischen Ordnungsverfahrens, sogleich die jeweilige Entstehungszeit mitabgelesen werden.

<sup>62</sup>In Hinblick auf die Herkunft des stadtrömischen Fortuna-Kultes verweisen die Handbücher auf Latium: G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer<sup>2</sup> (München 1912, Reprint München 1971) 258 f. K. Latte, Römische Religionsgeschichte (1960) 176.

<sup>63</sup>14, 17, U.1.



und breit angeordnet. Im Vergleich zu der unruhigen Oberflächengestaltung wirken sie unnatürlich.

Für eine Datierung in hellenistische Zeit sprechen sich auch G. M. A. Richter und B. Ridgway aus.<sup>64</sup> Seit der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. ist die hellenistische Kunst stark geprägt durch Übernahme oder Kontamination älterer Vorbilder.<sup>65</sup>

### 2.3.1.2 Frühe Kaiserzeit

#### **Kat. 2: Rom. Villa Doria Pamphilij, Garten**

Der Faltenverlauf stimmt mit der Statue **10** in Teramo überein, die Faltenstränge (1) und (2) auf der rechten Körperseite verlaufen fast vertikal. Die Ausführung ist nicht so trocken wie bei **10**. Die Faltenstränge sind flacher. Der Bauchnabel ist unter dem Stoff sichtbar. Die Figur ist überlebensgroß und trägt Sandalen. Die Haltung des rechten Armes ist falsch ergänzt. B. Calza datiert die Statue ins 1. Jh. n. Chr. und führt als Vergleich ein trajanisches Stück an. Wegen der Durchsichtigkeit des Gewandstoffes muß die Statue aber früher als gegen Ende des 1. nachchristlichen Jhs. entstanden sein. Die flachen Falten lassen sich gut vergleichen mit der in der ersten Jahrhunderthälfte entstandenen Statue **V. 3** und mit **3**.

#### **Kat. 3: Vatikan. Ambulacro, Inv. 103**

Bei **3** treten über den Brüsten deutlich halbrunde Falten auf, eine seit claudischer Zeit aufkommende stilistische Neuerung.<sup>66</sup> Die Brüste und die Brustwarzen treten wie nackt

---

<sup>64</sup>G. M. A. Richter, *Art in America* 15, 1927, 29; Dies., *Masterpieces of Painting and Sculpture* (Detroit Institute of Arts, 1949) 20; Ridgway 55.

<sup>65</sup>Zum Einsetzen der Kopistentätigkeit im späten Hellenismus: M. Gernand, *Hellenistische Peplosfiguren nach klassischen Vorbildern*, *AM* 90, 1975, 1-47; R. Fleischer, *IstMitt* 29, 1979, 300 Anm. 108 mit Hinweisen auf Erscheinungsformen und Gestaltungsprinzipien des Späthellenismus; J. P. Niemeier, *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus* (1985).

<sup>66</sup>Vgl. auch die claudische Sitzstatue Rom. Museo Capitolino, Inv. Nr. 3077 bei Scholz 40 St. 17 Abb. 22

unter dem Gewandstoff hervor. Die hier aufgrund des Zeitstils flachen Falten sind in der bekannten Weise angelegt. So stimmt beispielsweise Falte (5) in der Art, wie sie spitz ausläuft, und auch in der Höhe, wo sie endet, mit Teramo **10** überein. Die streng vertikal herabfallende Faltenbahn (1) ist hier ebenfalls wiederholt. Der auf der linken Schulter aufliegende und von dort herabfallende Mantel ist bei dieser zur Büste umgearbeiteten Statue deutlich weiter nach links verschoben, so daß sogar die Träger der Stola auf dieser Seite sichtbar sind, die bis auf eine weitere Ausnahme<sup>67</sup> bei allen anderen Statuen auf der linken Schulter vom Mantel bedeckt werden.

Die Datierung dieser zur Büste umgearbeiteten Statue erfolgt über den zugehörigen Porträtkopf, dessen Identifizierung jedoch nicht ganz unproblematisch ist.<sup>68</sup> Das Porträt zeigt ein junges Mädchen, auffällig sind die abstehenden Ohren. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt. Es ist eng am Kopf anliegend und in drei gleichmäßige Wellen gegliedert. Hinter den Ohren ist das Haar zu einer festen, straffen Rolle nach oben eingeschlagen und wird im Nacken in einen aus mehreren Flechten bestehenden Knoten geschlungen. Hinter den Ohren kommt eine geknüpfte Wollbinde zum Vorschein. Auf der Stirn lösen sich rechts und links aus dem Haaransatz jeweils fünf kleine, kreisrund geringelte Schläfenlößchen und vor dem Ohr je eine sichelförmig gebogene kleine Locke. Der Kopf ist ganz leicht zu seiner rechten gewendet. Die Stirn ist niedrig, die Augen liegen tief, der Mund ist geschlossen, die Oberlippe ist in der Mitte geteilt. Zum Kinn hin wird das Gesicht schmaler. Die Augenbrauen sind hochgezogen und reichen bis zu den Schläfen. Die Nase ist leicht gekrümmt. Am Hals sind Venusringe angegeben. Es gibt elf Repliken, die den Kopftypus zeigen.<sup>69</sup> Bei der Dargestellten könnte es sich um Antonia Minor<sup>70</sup> oder um Livilla, Schwester des Claudius<sup>71</sup>, handeln; letztendlich ist das Bildnis der Livilla nicht mit

---

mit Falten, die halbmondartig die Brüste umfassen. Halbrunde eingeritzte Falten über den Brüsten finden sich auch bei einem claudischen Statuenfragment in Parma. Mus. Nazionale d'Antichità, bei Scholz 40 St. 18 Abb. 23 (mit Lit.) und bei den claudischen Statuen aus Tripolis, Scholz 41 St. 19, St. 20 Abb. 24, 25 (mit Lit.).

<sup>67</sup>Torso **21**.

<sup>68</sup>Zur Problematik zuletzt: D. Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie, JRA 6, 1993, 51 f. (Antonia Minor) und 63 f. (Livilla).

<sup>69</sup>Polaschek, Studien 40 Anm. 64 (acht Repliken). Erweiterte Liste bei Goette 35 Anm. 159 a-k.

<sup>70</sup>V. Poulsen, ActaArch 17, 1946, 30; zuletzt von: K. P. Erhardt, AJA 82, 1978, 193 ff.

<sup>71</sup>Vgl. K. Polaschek, Studien zur Ikonographie der Antonia Minor (1974) 39 ff. bes. 45; Goette 35 f. Anm.

Sicherheit identifiziert. Jedoch sind physiognomische Unterschiede zwischen den beiden Gesichtern festzustellen. Das Gesicht der Livilla ist breiter, die Nasenwurzel ist im Profil weiter eingezogen, die Nase stößt weiter nach vorne und die Wangen sind fülliger.<sup>72</sup> Deswegen ist die Identifizierung als Livilla<sup>73</sup> wahrscheinlich. Darüber hinaus ist die Frisur der tiberischen Zeit zuzuordnen<sup>74</sup>, also in claudischer Zeit bereits altmodisch. Demnach ist eine Prinzessin<sup>75</sup> in Erwägung zu ziehen, die in tiberischer Zeit lebte und in claudischer Zeit von Bedeutung gewesen sein muß. Zudem kann man aufgrund der durchgängigen Jugendlichkeit der Porträts folgern, daß diese Person nicht alt geworden sein kann.<sup>76</sup> Diese Überlegungen bestärken die Identifizierung mit Livilla. Ein weiteres Porträt der Livilla finden wir im Rahmen dieser Arbeit bei einer Statue in Algier Kat. II 10, die dem Nachfolgetypus des vorliegenden Typus Teramo angehört.<sup>77</sup> Auch Lippold datiert die Büste aufgrund des Porträtkopfes und der Art der Gewandbehandlung in claudische Zeit.<sup>78</sup>

#### **Kat. 4: Jesi. Museo Civico**

Die Faltenrücken der ehemals überlebensgroßen Figur sind nicht so hoch und so

159 (Replikenreihe; wohl Livilla). Boschung a. O. 64.

<sup>72</sup>So auch Boschung a. O. 64.

<sup>73</sup>Biographie der Livilla: 15/10 v. Chr. - 31 n. Chr.; Tochter des Drusus Maior und der Antonia Minor. 1 v. Chr. Heirat mit Gaius Caesar; nach dessen Tod 4 n. Chr. Heirat mit Drusus Minor. 31 n. Chr. angeklagt wegen Beteiligung an der Verschwörung des Seian und Selbstmord; 32 n. Chr. wurde im Senat die Tilgung ihres Andenkens und ihrer Statuen beantragt (Tac., Ann. 6, 2, 1).

<sup>74</sup>K. Polaschek, TrZ 35 (1972) 162 ff.

<sup>75</sup>Ein Mitglied des Kaiserhauses muß es sein wegen der Zugehörigkeit zu kaiserlichen Statuengalerien: Vom Forum vetus in Leptis Magna (S. Aurigemma, AfrIt 8, 1941, 88 ff.) M. Michelucci, Roselle. La Domus dei Mosaici (1985) (n. v.); Un Decennio di ricerche a Roselle. Statue e ritratti. Ausst. Antica Città di Roselle (1990) und aus der Villa von Rabato (K. Polaschek, Studien zur Ikonographie der Antonia Minor (1973) 39 ff. Taf. 19,1-2; 20,2; 21,1).

<sup>76</sup>Vgl. Goette a. O. 35 f. Anm. 159.

<sup>77</sup>Vgl. II 10.

<sup>78</sup>Lippold, Vat. Kat. III. 2, 5.

scharfkantig wie bei der Kopie in Teramo. Sie sind zu vergleichen mit den flachen Falten von **3**. Auffällig an dem Statuenfragment aus Jesi ist die strenge Vertikalität aller Faltenstränge des Oberkörpers. Lediglich Falte (6) biegt kurz oberhalb der Bruchstelle nach außen um, ein Merkmal, das bei fast allen Repliken erscheint. Eine besondere Betonung der Mittelachse erfährt das Statuenfragment durch die Falte (4), die hier nicht lang auslaufend auf die linke Körperseite umschwingt, sondern die bereits auf der gleichen Höhe wie (3) und (5) endet. Bei der sich unter der unteren Faltenspitze von (4) befindlichen Einkerbung, wohl eine Beschädigung, handelt es sich nicht etwa um den Nabel, wie man bei erstem Hinsehen vermuten könnte. Die Falten auf dem angewinkelten linken Arm sind besonders flach. Neben dem Hals ist ein Stück des Mantels abgearbeitet. Ungefähr auf Höhe der Brustwarzen befindet sich auf dem Arm ein Dübelloch; zudem sieht man auf dem Unterarm, in der unteren erhaltenen Gewandfalte, einen herausragenden Metallstift. Insgesamt ist der linke Arm gegenüber dem rechten leicht zurückgenommen. Alle diese Beobachtungen weisen klar darauf hin, daß hier ein Füllhorn angebracht war. Der Halsnicker zeigt an, daß der Kopf zur Spielbeinseite gewendet war.

Das Fragment stammt aus dem Fundzusammenhang einer Statuengruppe, die 1784 in einer Zisterne beim Kloster San Floriano in Jesi gefunden wurde. Vom gleichen Ort stammen Einsatzköpfe des Augustus, Tiberius und Caligula, fünf Togati, zwei weibliche Gewandstatuen und mehrere Inschriften.<sup>79</sup> Jucker hält die drei Einsatzköpfe des Caligula, Tiberius und Augustus für eine wahrscheinlich einheitliche caliguläische Schöpfung.<sup>80</sup> Die Datierung erfolgte bislang immer in caliguläische Zeit.<sup>81</sup> Boschung datierte jüngst den Augustus spätaugusteisch und spricht sich deutlich für eine Unterscheidung dieses Porträts von den mitgefundenen Tiberius- und Caligulabildnissen aus.<sup>82</sup> Insgesamt bestätigen die mitgefundenen Köpfe und Statuen die Datierung unseres Oberkörperfragmentes in die 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., die durch den stilistischen Vergleich gefestigt wird: Der Gewandbehandlung von **4** sehr ähnlich ist die caliguläische

---

<sup>79</sup>G. Annibaldi, *Testimonianze di Iesi Romana*, in: *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Marche Ser. V Vol. IV (1940) 3ff.* (Fundgeschichte); L. Seni in: *Studi in onore di Filippo Magi. Nuovo quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Perugia* 1, 1979, 229 f. 223 f. Taf. 3.

<sup>80</sup>H. Jucker, *JdI* 96, 1981, 262 ff. insb. 264 Anm. 86.

<sup>81</sup>Vgl. Boschung 154 Kat. Nr. 105 die dortigen Literaturangaben.

<sup>82</sup>Ebenda 154.

Statue eines Knaben aus Velleia in Parma.<sup>83</sup> Wie bei den bisher betrachteten claudischen Statuen treten die Brüste fest und rund unter dem Gewand hervor, auch die Brustwarzen sind wieder deutlich sichtbar. Über den Brüsten verlaufen ebenfalls die schon bei 3 beobachteten halbkreisförmigen Falten. Die Art der Faltenbehandlung und ihr spitzes Auslaufen lassen sich mit dem frühclaudischen Ravenna-Relief vergleichen, hier besonders mit der Figur der Antonia Minor.<sup>84</sup> Auch die claudischen Vicomagistri-Reliefs, bei denen die Gewandfalten der Dargestellten spitz auslaufen, bieten sich hier zum stilistischen Vergleich an.<sup>85</sup>

#### **Kat. 5: Rom. Museo Chiaramonti, Inv. Nr. 2026**

Die Statuette ist unrichtigerweise als Flora ergänzt worden. 1903 konnte Amelung, obwohl er diese Ergänzung als falsch erkannte, keine Alternative vorschlagen.<sup>86</sup> Eine Abweichung von der Statue in Teramo und von den bisher betrachteten Statuen ist auf der rechten Oberkörperseite zu bemerken. Der Faltenstrang (2) ist nicht als Gerade angegeben, fällt nicht vertikal, sondern ist nach rechts gebogen und im Bauchbereich schwungvoll geführt. Auch Faltenstrang (1) weist diesen Schwung auf. Das Spielbein ist weit zur Seite und kaum nach hinten geführt. Der Mantel ist an seinem unteren Ende halbrund geschwungen und kürzer als bei der Replik Teramo. Die bisher für claudische Statuen geltend gemachten Eigenschaften sind, soweit die Abbildung es erkennen läßt, auch bei diesem Stück anwendbar. Abweichungen von der Gruppe der Repliken im engeren Sinne sind bei Statuetten die Regel.

---

<sup>83</sup>H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (1989) Taf. 10 Nr. 5.

<sup>84</sup>N. Himmelmann, Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal (Kat. Bonn 1989) 241 Kat. Nr. 22; Abb.: 238 Abb. 22a.

<sup>85</sup>Kleiner 147 f. Abb. 122.

<sup>86</sup>W. Amelung, Vat. Kat. I 585 Nr. 421.

**Kat. 6: Tarragona. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Inv. Nr. 381**

Der Fundort, das antike Forum der Stadt, läßt darauf schließen, daß die Statue ehemals Bestandteil einer iulisch-claudischen Statuengalerie war, die in Bereich der scaenae frons des Theaters und auf dem städtischen Forum aufgestellt waren.<sup>87</sup>

Die Beine sind deutlich unter dem Gewandstoff zu erkennen. Die Faltenanordnung des Mantels entspricht der Statue **10** in Teramo. Der Mantelwulst steigt bei dieser Statue sehr steil von rechts nach links an. Die Beurteilung der Mantelführung in der Rückansicht fällt schwer. Der Mantelwulst scheint in der Rückansicht bereits angedeutet, der Mantel muß aber die linke Schulter der Figur bedecken und die rechte Schulter frei lassen. Maßgeblich ist hier die Replik in Olympia. Endgültige Klarheit über den Mantelverlauf bei dem Fragment in Tarragona haben wir wegen des Bruches über dem Wulst nicht. Die Statue dürfte dem Stil nach ebenfalls in der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. entstanden sein. In claudischer Zeit, bzw. in der frühen Kaiserzeit, tritt das Körpergerüst klar unter dem Gewandstoff hervor, die Falten sind recht flach gearbeitet. An festdatierten Werken aus der Reliefkunst der claudischen Zeit ist neben dem Ravenna-Relief<sup>88</sup> die Ara Pietatis Augustae, geweiht von Claudius im Jahre 43 n. Chr.<sup>89</sup>, und der nur bruchstückhaft in Relieffragmenten der Villa Medici erhaltene Arcus Claudius in Rom, geweiht für Claudius im Jahre 49 n. Chr. nach dem Sieg über Britannien, zu nennen.<sup>90</sup>

Die Statue der Kaiserin Antonia Augusta als Venus Genetrix, die aus dem Fundkomplex von Baiae stammt, bietet ein qualitativ hervorragendes Beispiel claudischer Plastik.<sup>91</sup> Die Statue zeigt in der Art, wie die Falten gearbeitet sind und wie sich das Körpergerüst zum Gewand verhält, ein weiteres gutes Beispiel claudischer Skulptur. Die hier genannten

---

<sup>87</sup>Vgl. E. M. Koppel, Die römischen Skulpturen von Tarraco (1985) 143.

<sup>88</sup>Vgl. Anm. 84.

<sup>89</sup>Ara Pietatis Augustae: R. Bianchi-Bandinelli, M. Torelli, *L'Arte dell' Antichità classica II*, Etruria (1976) Nr. 82; H. Laubscher, *Arcus Novus und Arcus Claudii*, Zwei Triumphbögen an der Via Lata in Rom, *NachrAkGött* 3 (1976) 1 ff.; M. Torelli, *Typology and structure of Roman historical reliefs* (1982) 63-89; G. M. Koeppel, *BJb* 183, 1983, 79; U. R. Reuter, *Ara Pietatis Augustae* (1990).

<sup>90</sup>Arcus Claudius: Laubscher a. O. 93. 97; M. Spannagel, *AA* 1979, 367 Anm. 74.

<sup>91</sup>Baia. *Il Ninfeo Imperiale Sommerso Di Punta Epitaffio* (1983); B. Andreae, *Odysseus*, *Archäologie des europäischen Menschenbildes* (1982) 203 ff. Abb. 122, 123.

Figuren aus der ersten Hälfte des 1. nachchristlichen Jhs. lassen sich in ihren Stilmerkmalen mit dieser Statue vergleichen.

## Neronische Zeit

### 7: Petworth. Petworth-House

Die Datierung dieser überlebensgroßen Statue erfolgt über den zugehörigen Porträtkopf. Es handelt sich um das Porträt der Agrippina Minor im Typus IV, den P. Zanker der neronischen Zeit zuordnete.<sup>92</sup> Ein 55 n. Chr. geprägter Denar zeigt die Kaisermutter ebenfalls mit über der Stirn durchlaufenden Löckchen.<sup>93</sup> Der Denar gehört zu ihren letzten Münzen und engt die Datierung auf die Jahre zwischen 55-59 n. Chr. ein, denn 59 n. Chr. wurde Agrippina Minor von ihrem Sohn Nero ermordet.<sup>94</sup> Ihre charakteristische Frisur besteht aus dem streng in drei übereinanderliegenden Reihen angeordneten Stirnhaar mit Mittelscheitel. Dicht nebeneinander liegende sichelförmige Rollöckchen laufen auf der rechten Seite nach rechts aus, auf der linken Seite entsprechend nach links.

Hinter den Ohren fallen jeweils zwei Spirallocken auf die Schulter. Im Nacken ist das Haar zu einem herabhängenden Schopf zusammengefaßt. Agrippina Minor trägt ein Diadem. Das Gesicht ist gekennzeichnet durch große Augen, die Nase ist gerade, die Oberlippe des kleinen Mundes steht ein wenig über der Unterlippe hervor. Das Kinn ist unterhalb der Unterlippe eingekerbt und steht etwas vor. Der Hals weist Venusringe auf.

Die Körperformen sind wesentlich üppiger als bei den bisher betrachteten Stücken. Stärker als bei 1 und 2 ist die Hüfte herausgedrückt, wodurch die Figur wie von einem S-Schwung durchzogen wirkt. Eindeutige Übereinstimmung zu dem für diesen Typus als bestimmend erkannten Faltenverlauf im Oberkörper weisen lediglich Faltenstrang (1), (2) und (6) auf. Zwischen Strang (1) und (2) ist ein zusätzlicher Faltenstrang eingefügt. Falte (3) verläuft sehr flach, (4) ist nicht lang auslaufend, der V-Ausschnitt endet aber auf der linken

---

<sup>92</sup>Fittschen-Zanker III 6 ff. Anm. 4 zu Typus IV Stuttgart.  
D. Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie; JRA 6, 1993, 74 Xd.

<sup>93</sup>BMCR I 201 Taf. 38,5.

<sup>94</sup>Tac. ann. 14, 3-8.

Körperseite oberhalb des Bauchnabels in der bekannten Weise. Bahn (5) fällt bei dieser Statue bis auf den Wulst herab. Zwischen den Brüsten verläuft eine halbrunde Hängefalte. Der Stoff der Stola liegt umgebogen auf der Plinthe auf. Die Faltenbahnen sind im Vergleich zu den bisher betrachteten Stücken aus der frühen Kaiserzeit höher, wodurch sie spröder wirken. Sie heben sich von dem wie naß wirkenden Stoff, der auf dem Körper zu kleben scheint, ab. Der Bauchnabel ist auch hier sichtbar. In der Art der flächigen Ausarbeitung der Statue weist sie schon auf die Figur **11** in Olympia voraus.

Scholz, die erkennt, daß die Marciana im Vatikan **16** dem gleichen statuarischen Typus wie **7** angehört, hält diese Statue für eine eigenständige römische Schöpfung. In dieser Meinung folgt sie wohl M. Bieber, die die Marciana für ein römisches Werk erklärt.<sup>95</sup> Aber weder Bieber noch Scholz erkannten die Bedeutung dieser Statuen als Angehörige einer großen Replikengruppe.

#### **Kat. 8: Rom. Museo Chiamonti, Inv. Nr. 2084**

Stilistisch zu vergleichen ist diese Statue wohl am ehesten mit der trockenen und glanzlosen Art der Oberflächengestaltung, wie wir sie bei der Statue in Petworth beobachtet haben. Der Faltenreichtum des V-Ausschnitts und die leise Knittrigkeit, die einzelne Faltenpartien aufweisen, sind sich ebenfalls ähnlich.

Die Faltenstränge sind allerdings insgesamt flacher und verdecken die Körperoberfläche, wie wir es etwa bei der claudischen Büste **3** beobachtet haben. So bereitet die Einordnung dieser Statue einige Schwierigkeiten, und gehört - grob datiert - ins erste nachchristliche Jh. Der claudische Porträtkopf ist nicht zugehörig. Direkt mit der Kopie **10** in Teramo zu vergleichen ist der Strang (1), der sich in charakteristischer Weise über dem Wulst auswölbt. An der linken Seite ist eine Stauung dargestellt, die bei der Statue in Teramo auch angegeben war. Feinere gratartige Falten, die die Stofflichkeit zusätzlich betonen, kennzeichnen das Gewand. Beibehalten wurde Strang (4) des V- Ausschnitts. Am linken Körperrand ist die Falte (6) dargestellt, die sich am unteren Ende nach außen umbiegt. Standmotiv und Mantelführung stimmen mit der Kopie Teramo überein.

---

<sup>95</sup>Bieber, AC 178: "We have come with this copy (=Marciana) to the borderline between copying, adaption and Roman creation".



In der Amelungschen Replikenliste ist diese Statue an erster Stelle aufgeführt. Der rechte Arm ist falsch als Hygieia mit Schlange ergänzt. Die Figur trägt Schuhe, was einen Hinweis darauf liefert, daß sie als Porträtstatue in Auftrag gegeben wurde.

### **Kat. 9: Rom. Museo Torlonia, Inv. Nr. 208**

Augenfälliges Merkmal dieser nur 1,30 m hohen und damit unterlebensgroßen Statue ist ihr in der Linken antik erhaltenes Attribut, das Füllhorn. Der untere allerdings restaurierte Teil des Füllhorns lagert auf dem abgewinkelten Unterarm, der aufrecht nach oben ragende antik erhaltene Teil befindet sich vor dem Oberarm. Die Früchte reichen ungefähr bis zur Kinnhöhe. Das Füllhorn liegt über der Mantelbahn, die über den Arm fällt. Seine Lage fügt sich sehr gut an dieser Stelle ein, da der angewinkelte linke Oberarm im Vergleich zum rechten Arm etwas weiter zurück liegt.

Die Falten des Oberkörpers stimmen in ihrer Anlage völlig mit der Kopie in Teramo überein, doch ist bei der Statue im Museo Torlonia das Element der Vertikale noch stärker betont. Dies zeigt sich auch in der Körperanlage: die Standbeinhüfte ist nicht herausgedrückt; insofern unterscheidet sich diese Figur von den übrigen Statuen. Der Bauchnabel scheint auch hier unter dem dünnen Gewandstoff durch. Aufgrund der schlechten Aufnahme und mangelhafter Publikation lassen sich nicht alle restaurierten Partien sicher ausmachen. Das Haupt ist verhüllt, was bei römischen Porträtstatuen immer wieder dargestellt ist. Aufgrund der Faltenstränge, die sehr hart wirken und der Statue in Teramo in ihrer Ausführung gleichkommen, erscheint das Stück entgegen der Datierung Viscontis<sup>96</sup>, der die Statue in nachhadrianische Zeit einordnete, an dieser Stelle, d. h. in unmittelbarer stilistischer und damit zeitlicher Nähe zu der Statue Teramo.

### **Kat. 10: Teramo. Museo Civico**

Gefunden wurde die Statue 1939/40 im antiken Theater der heutigen Stadt Teramo bei der Freilegung des Bühnengebäudes im Bereich der Skene. Alle hier zusammengefaßten

---

<sup>96</sup>C. Visconti, I Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia (1885) zu Taf. 53.

Werke werden in der Replikenrezension immer mit der Kopie<sup>97</sup> in Teramo verglichen. Deswegen wird die Statue besonders ausführlich beschrieben:

Das Standbein der Figur ist das linke. Es ist gerade, mit durchgedrücktem Knie. Das Spielbein ist zur Seite gesetzt und nach hinten geführt, dadurch liegt das vorstoßende Knie deutlich unter dem Knie des Standbeines, das unter dem Mantelstoff sichtbar ist. Der Oberkörper der Figur ist aufgerichtet, die linke Schulter liegt ein wenig höher als ihr Gegenüber. Beide Oberarme sind nur geringfügig vom Rumpf entfernt nach unten geführt. Der linke Unterarm war angewinkelt; über den Unterarm verläuft das zur linken Seite herabfallende Mantelende. Die Hüfte ist auf der Standbeinseite herausgedrückt, so daß die Statue von einem angedeuteten S-Schwung durchzogen ist. Die Figur ist schlank, der flache Bauch wölbt sich nicht.

Die Zusammensetzung und Tragweise der Gewandung wurde bereits exemplarisch an der Statue aus Olympia beschrieben. Deswegen sollen nunmehr die spezifischen Charakteristika der Tragweise und des Faltenwurfes der Kleidung, wie sie an der Skulptur in Teramo offenbar werden, untersucht werden. Die Qualitäten der Gewandstoffe erscheinen hier wesentlich differenzierter. Der Chitonstoff auf dem rechten Oberarm ist durch seine sehr feinen Falten als dünn charakterisiert. Das Übergewand ist auch an dieser Statue besonders deutlich an der herabhängenden Falte zwischen rechtem Oberarm und Körperumriß zu erkennen.

Auf der Schulter sieht man, daß der Stoff sich vom sehr dünnen Chiton unterscheidet. Das Übergewand wirft deutlich die als typusrelevant erkannten Falten. Die Brüste mit den Brustwarzen und der Bauchnabel scheinen durch den Gewandstoff. Aber auch sehr feine Fältchen sind auf dem Oberkörper zu sehen: sie charakterisieren den Chitonstoff, der durch das Übergewand scheint. Die sechs Faltenstränge sind gerade geführt und deutlich angegeben. Strang (1), (2) und (4) setzen sich aus mindestens zwei parallel zueinander verlaufenden Faltenrücken zusammen. Strang (1) fällt fast vertikal nach unten und stößt in einer Staufalte auf dem hier noch im Ansatz erhaltenen Mantelwulst auf. Rechts daneben, kurz oberhalb des Wulstes ist eine sich nach vorne und über den Wulst ragende

---

<sup>97</sup>Hier wird der Terminus "Kopie" bewußt benutzt, quasi mit dem Wissen, daß die Statue **10** die typusrelevanten Merkmale in höchstem Maße in sich vereint und somit als "Kopie" des verlorenen griechischen Urbildes aufgefaßt wird.

Faltenspitze dargestellt, die an anderen Repliken ihre Entsprechung findet.<sup>98</sup> Strang (2) beginnt unterhalb der Brustwarze und ist gerade, leicht schräg in Richtung Körpermitte verlaufend, nach unten geführt. Er setzt sich aus zwei Faltenrücken zusammen, so daß sich in seiner Mitte eine tiefe Unterschattung bildet. Dadurch wirken die Falten sehr organisch und realistisch im Gegensatz zu den wie aufgelegt erscheinenden Falten der Replik in Olympia. Falte (3) ist nicht schwungvoll geführt, sie beginnt erst unterhalb der Brust. Die Falte (4) und der V-Ausschnitt entsprechen in ihrem Verlauf der bereits beschriebenen Statue in Olympia. Jedoch kann man bei **10** zusätzlich beobachten, wie der Stoff des V-Ausschnitts zwischen den Brüsten leicht absteht. Dadurch ist das Übergewand besser charakterisiert. Falte (5) ist wesentlich feiner wiedergegeben und endet auf der Höhe oberhalb des Nabels. Faltenstrang (6) verläuft in strenger Vertikalität und biegt ganz leicht, korrespondierend zu der herausgedrückten Spielbeinhüfte, kurz oberhalb des Wulstes um. Falte (6) befindet sich unterhalb der linken Brustwarze, also noch auf dem Oberkörper; bei der Kopie in Olympia verläuft dieser Faltenstrang am linken Körperrand. Das Gewand verdeckt auf der rechten Seite die Flanke. Der Mantelwulst ist auf der Vorderseite diagonal ansteigend geführt. Er hat seinen Tiefpunkt auf der rechten Seite und steigt von dort zum angewinkelten Oberarm nach links oben an. Bei der Figur in Olympia hat der Wulst seinen Schwerpunkt in der Körpermitte und ist deswegen leicht gebogen. Wie bei der Statue in Olympia ist der Wulst zweigeteilt: an den auf der rechten Seite erhaltenen Resten sieht man drei breite Faltenrücken nach unten verlaufen, darüber befindet sich der Beginn von nach oben laufenden Faltenrücken. Der Mantel ist bei der Statue in Teramo anders dargestellt: auf der linken Seite fällt er kaskadenförmig; diese Partie ist die Mantelbahn, die den Unterkörper bedeckt. Durch den angewinkelten Arm wird der Stoff hochgezogen. Am äußeren Zipfel ist ein Mantelgewicht angebracht. Ein weiteres Mantelgewicht ist am unteren herabfallenden Mantelende, das über den angewinkelten linken Arm herabhängt und das den Mantelwulst bildete, angebracht. Die Seitenansicht der Statue in Teramo verdeutlicht die Mantelführung gut: das Mantelgewicht in Kniehöhe und die dazu gehörige Stoffbahn gehören zur Mantelbahn, die auch den Unterkörper bedeckt. Direkt daran anschließend, sich leicht nach oben ziehend, sehen wir die Mantelbahn, die um den Rücken geführt wird. Darüber ist die ebenfalls mit Gewicht beschwerte über den Arm herabhängende Faltenbahn, die auch den Wulst bildet, drapiert. Deutlich zu sehen ist

---

<sup>98</sup>In ähnlicher Form bei den folgenden Repliken/Varianten: **1, 2, 7, 8, 11, 12, 14, 18, 19, 26, V 1.**

der Mantelsaum sowie eine Borte oberhalb des Saumes. Die Zugfalten auf dem Spielbein der Statuen **10** und **11** entsprechen sich. Das Standbein der Skulptur in Teramo ist unter dem Mantelstoff sichtbar.

H. Fuhrmann datiert die Statue recht spät in die Zeit des Übergangs vom 1. zum 2. Jh. n. Chr.<sup>99</sup>, M. Fuchs nimmt eine Datierung in die Mitte des 1. Jh. n. Chr. vor.<sup>100</sup> Im Vergleich zu den Statuen, die bis zur claudischen Zeit entstanden sind, erscheinen die Falten bei der Statue in Teramo jedoch wesentlich trockener, sie stehen höher vom am Körper anliegenden Stoff ab.

In diesen Eigenschaften war die neronische Statue der Agrippina Minor wegweisend. Die Faltenstege bei der flavischen Kopie aus dem Metroon in Olympia sind ebenfalls schnurartig und scharfkantig. Aus diesem Grunde erfährt die Statue **10** hier eine Einordnung in nachclaudische Zeit.

Da die vorliegende Kopie qualitativ sehr hochwertig ist und die Vielzahl der typuskonstituierenden Merkmale in sich vereinigt, ist sie für die gesamte Replikengruppe namensgebend.

### 2.3.1.3 Flavische Zeit

#### **Kat. 11: Olympia. Neues Museum, Inv. Nr. 142**

Bei der Statue **11** in Olympia<sup>101</sup> handelt es sich um eine der sieben Statuen der Metroongruppe. Nach Ansicht der früheren Forschung stellt die Metroongruppe eine einheitliche Weihung dar.<sup>102</sup> Heute wird davon ausgegangen, daß die Gruppe nach der Zerstörung Jerusalems 70 n. Chr. aus vorhandenem Statuenmaterial neu

---

<sup>99</sup>H. Fuhrmann, AA 1941, 459.

<sup>100</sup>M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (1987) 67.

<sup>101</sup>Vgl. die ausführliche Beschreibung Kap. 2.2.

<sup>102</sup>Frühere Forschung zusammengefaßt bei: R. Bol, JdI 101, 1986, 292 mit Anm. 14.

zusammengesetzt wurde.<sup>103</sup> Die stilistische Einordnung muß also für jede Statue einzeln vorgenommen werden.

Die Statue **11** gleicht stilistisch dem Vespasian der Metroongruppe und wird daher mit ihm in Verbindung gebracht. Somit stellte die Statue wahrscheinlich Vespasians Gattin Flavia Domitilla dar.<sup>104</sup>

Bei fast übereinstimmender Größe mit der Statue **10** in Teramo<sup>105</sup> ist die Figur wesentlich matronaler. Sie hat eine ausdrucksbetonende Wirkung durch die ausladende Hüfte der Standbeinseite und einen die Figur durchziehenden S-Schwung, der durch die Faltenführung im Oberkörperbereich unterstrichen wird. Die sich abhebenden Falten des Oberkörpers sind besonders breit und wirken anorganisch. Das Standmotiv ist hier leicht variiert; das Spielbein ist besonders weit zur Seite geführt. Gegenüber der Statue in Teramo und den übrigen Repliken der Reihe sind bei der Metroonstatue Abweichungen festzustellen. Der rechte Arm liegt nicht am Körper an, er ist seitlich und nach vorne genommen. Die Falte, die vom Armausschnitt des Übergewandes stammt, reicht nicht bis auf den Wulst herab; unter einer runden, schlaufenförmig endenden Falte befinden sich zwei weitere gleichartige Gebilde. Also wird bei dieser Statue der geschwungene Körperumriß offenbar, der bei den anderen Statuen von der vertikal tief herabfallenden Falte des Armausschnittes des Übergewandes und von der sich oftmals direkt anschließenden Falte (1) verdeckt wird. Interessanterweise findet sich auch hier die bei **10** beobachtete kleine Staufalte neben Strang (1). Links davon befinden sich weitere kleine, wellenförmige Staufältchen. Die gerade, ja vertikale Faltenführung im Oberkörperbereich der Faltenstränge (1) und (2) ist bei den Statuen der Replikenreihe durchgängig festzustellen; bei der Figur in Olympia sind die Falten hier geschwungen. Sie zeichnen so die Bauchwölbung und den Hüftschwung nach. Faltenstrang (6) verläuft in Olympia am äußeren Körperrand und endet in einer großen, den Hüftschwung unterstreichenden Staufalte. Auch die Führung des Mantelwulstes ist hier anders. Bislang war der Wulst immer schräg von rechts unten nach links oben geführt. Hier verläuft er halbkreisförmig, mit seinem Schwerpunkt in der Körpermitte. Zudem ist er deutlich zweigeteilt. Die

---

<sup>103</sup>Hitzl 55 Nr. 7.

<sup>104</sup>Ebenda 55.

<sup>105</sup>H **10** Teramo : 1,70 m. H **11** Olympia: 1,73 m.

Mantelbildung weicht von den übrigen Figuren der Replikenreihe durch die vertikale Steifalte ab, die in der Mitte des Standbeines verläuft. Die Verschattungen der Diagonalfalten im Mantel sind tief. Der Gewandstoff endet kurz über der Plinthe. Der Körper mit Brüsten und Bauchnabel liegt wie nackt unter dem Gewand.

Die beobachteten Abweichungen von den bisher betrachteten Werken der Reihe lassen sich vielleicht auf den griechischen Entstehungsort der Statue oder auf eine Eigentümlichkeit des Bildhauerateliers bzw. der ausführenden Hand zurückführen. Insgesamt ist diese Kopie eine stimmige Überlieferung des Urbildes.

### **Kat. 12: Statuenfragment Rom. Antiquarium Forense, aus der Basilica Aemilia**

Der erhaltene Oberkörper der Figur überliefert das als typuskonstituierend erkannte Faltenspiel genau und fügt auf der linken Umrißlinie des Oberkörpers eine zusätzliche Faltenbahn (7) ein, dort, wo in Olympia die sechste Falte verlief. Wie dort biegt diese Falte über dem Wulst nach außen um. Die Falten (1), (2) und (6) enden in großen Staufalten, besonders (2) "tropft" regelrecht auf den Mantelwulst. Auch Faltenbahn (A) bildet eine Staufalte. Auf der rechten Seite der Figur ist die Senkrechte durch die drei parallel zueinander liegenden, nach unten fallenden Faltenstränge stark betont. Die Faltenbahnen setzen sich, wie auch bei der Statue in Teramo, aus zwei Faltenrücken zusammen, so daß verschattete Einfurchungen entstehen, was zu weiterer Belebung der Oberfläche führt. Auch die dünnen, geritzten Falten des Knüpfärmelchitons scheinen durch den Stoff des Übergewandes, ebenso wie Brüste und Bauchnabel. Die Falten stehen sehr hoch vom Körper ab, die Faltentäler, besonders im Mantelwulst, sind sehr tief. Der Mantelwulst besteht hier aus einer nicht gedrehten Stoffbahn. Die stilistischen Beobachtungen weisen das Stück in den zeitlichen Umkreis, der für **10** und **11** geltend gemacht wurde.

Ausgeprägte Staufalten finden sich auch bei den Figuren der domitianischen Cancellaria-Reliefs.<sup>106</sup>

Da die Statue in der Basilika Aemilia gefunden worden ist, war sie vielleicht einst in diesem überaus prächtigen öffentlichem Gebäude - an prominentem Ort auf dem Forum

---

<sup>106</sup>Kleiner Abb. 158, 159.

Romanum - als Porträtstatue aufgestellt.<sup>107</sup> Die außerordentliche - und damit besonders hervorzuhebende - Qualität des Erhaltenen stärkt diese Vermutung. Dem Datierungsvorschlag für dieses Stück in flavische Zeit entspräche eine Umbaumaßnahme der Basilika Aemilia an ihrer Nordseite in flavischer Zeit.<sup>108</sup>

### **Kat. 13: London. Ehem. Kunsthandel**

Der Torso der einst deutlich überlebensgroßen<sup>109</sup> Statue gliedert sich stilistisch dem Umkreis von **12** an. Kräftig heben sich die Faltenstränge (A), (1) und (2) vom Körper ab. Zwischen (A) und (1) befindet sich ein zusätzlicher senkrecht herabfallender Faltenstrang; alle haben zwei Rücken mit einer tief verschatteten Furche dazwischen. (A), (1) und (2) bilden über dem Mantelwulst liegende Schlaufenfalten. Bei der die linke Flanke begrenzenden Falte befindet sich an der Stelle, wo sie über dem Wulst eine Schlaufe bilden würde, ein Bruch. Unterhalb des Bauchnabels, der auch hier durchscheint, vereinen sich die zarten, schmalen Falten zu einem Oval, wie es auch beim Torso aus der Basilika Aemilia der Fall ist. Über den Brüsten, die bestoßen sind, steht der Stolasaum deutlich ab, darüber sind die Chitonfalten tief eingekerbt. Auch die Faltenfurchen im Mantelwulst sind sehr tief. Der Torso gibt das kanonische Faltensystem, wenn auch auf der linken Seite um einen zusätzlichen Faltenstrang erweitert, sehr genau wieder; die Falten auf der linken Oberkörperseite sind verhältnismäßig flach.

---

<sup>107</sup>Lit. zur Basilika Aemilia: H. Bauer, *Basilica Aemilia*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Kat. Berlin 1988) 200-213; E. M. Steinby, *Lexikon Topographicum Urbis Romae I* (1993) 183 ff. s. v. *Basilica Paul(i)* (H. Bauer).

<sup>108</sup>In flavischer Zeit wurden das *Templum Pacis* des Vespasian und das *Forum Transitorium* gegen die Nordseite der Basilika gesetzt. Eine sich hier befindliche *Porticus* war damit sinnlos geworden. Die Säulenreihe (N) der Aemilia wurde geschlossen.

<sup>109</sup>Analogieschluß: der Frankfurter Torso Kat. **II 23** hat eine gleiche erhaltene Höhe von 0,79 m und wird rekonstruiert auf eine ursprüngliche Größe von 2 m - 2,10 m.

**Kat. 14: Vatikan. Galleria dei Candelabri, Inv. Nr. 2737**

Die Höhe von 1,85 m und die Tatsache, daß die Figur Schuhe sowie Stola trägt, läßt darauf schließen, daß sie als Porträtstatue in Auftrag gegeben wurde; der Kopf ist nicht zugehörig. Das Körpervolumen dieser Figur hat zugenommen. Die Formen sind prall und verfestigt. Die Figur wirkt blockhaft. Dieser Eindruck entsteht aus dem Standmotiv und der Mantel- bzw. Gewandanlage. Das Spielbein ist weit zur Seite und nur gering nach hinten gesetzt, sein Knie weist nach außen. Der Mantel ist ausgehend vom Unterschenkel des Standbeines nicht, wie bei den anderen Repliken, leicht schräg nach oben ansteigend geführt, sondern er bleibt, unterstützt durch ein Mantelgewicht, auf nahezu einer Ebene waagrecht zur Plinthenoberfläche. Neben dem Standbein stoßen die Falten des Übergewandes, obwohl sie zwischen den Füßen umbiegend auf der Plinthe liegen, senkrecht auf diese auf. Die Außenfalten enden dort, wo sich das Mantelgewicht befindet. Das trägt zu der eckigen, blockhaft-massigen Wirkung bei. Die Verschattungen der Diagonalfalten des Mantels zwischen den Beinen sind flach, so daß die Oberfläche keine Auflockerung durch Hell-Dunkel-Kontraste erfährt. Das Standbein ist unter dem schweren Mantelstoff nicht zu erkennen. Das Gewand steht in seiner Faltenbildung auf dem Oberkörper der Kopie in Teramo am nächsten, wobei die Falte (3) hier parallel zum V-Ausschnitt verläuft. Das vertikale Element auf der rechten Seite ist wieder vorherrschend, die Falte (6) verläuft wie bei der Statue in Teramo und endet wieder in einer leichten Umbiegung nach rechts - ein kanonisches Element. Anders ist die Art, in der die Falten auf dem Mantelwulst auftreten: hier stauen sie sich, liegen auf und biegen nach rechts oder links um. Die Faltenstränge wirken nicht so anorganisch erstarrt. Sie sind flacher, in sich nicht durch tiefe Verschattungen unterteilt und sind so mehr in die Gewandstofflichkeit eingebunden. Der Nabel ist unter dem Stoff dennoch zu erkennen.

Von entscheidender Wichtigkeit ist die Angabe Lippolds, daß die Figur den Ansatz eines Füllhornes aufweist, an der Stelle, wo der linke Unterarm überarbeitet wurde.<sup>110</sup> Die Statue stammt aus Tusculum in Latium, für das alter Fortuna-Kult bezeugt ist. Durch Vergleich mit der sich anschließenden Statue aus Sabratha, deren Falten noch teigiger wirken, ist **14** in die 80er Jahre n. Chr. zu datieren.<sup>111</sup> K. de Kersauson hingegen spricht sich aufgrund der

---

<sup>110</sup>Lippold, Vat. Kat. III, 2, 404.

<sup>111</sup>So auch Scholz 46.



kontrastreichen Stoffführung für eine hadrianische Entstehungszeit aus.<sup>112</sup>

### **Kat. 15: Sabratha. Mus.**

Die Statue ist groß und schlank. Die Falten sind flach und sehr teigig. Die Oberfläche der Figur ist im Vergleich zu **14** viel fester und härter geworden. Der Faltenverlauf stimmt in seiner Anordnung mit Teramo überein, der Wulst hat, wie bei der leicht abweichenden Statue in Olympia, seinen Schwerpunkt in der Körpermitte, was gut zu den nach unten hin schwerer werdenden Tropffalten paßt. Auch bei dieser Statue ist das Spielbein stark seitlich gestellt; die Mantelanlage ist aber den übrigen Repliken gleich. Die Stofalfalten enden allesamt direkt auf der Plinthe. Die Brüste und der Bauchnabel scheinen wieder unter dem Stoff hervor. Der von einem Diadem gekrönte zugehörige Porträtkopf ist leicht zur Spielbeinseite gewendet. Der Blick ist nach oben gerichtet.

Die Identifizierung des Porträts ist in der Forschung nicht übereinstimmend erfolgt: Zanker erkannte in den Gesichtszügen Agrippina Minor im III. Bildnistyp.<sup>113</sup> Dagegen spricht, daß für Agrippina Minor kein Bildnistyp überliefert ist, bei dem die Haare am Hinterkopf zu einem breiten, flachen Dutt zusammengefaßt sind, wie es hier der Fall ist. Vom Haaransatz an führen geflochtene Zöpfe zum Hinterkopf. G. Caputo deutet das Porträt auf Flavia Domitilla.<sup>114</sup> M. Wegner spricht sich gegen die Deutung als Flavia Domitilla aus, erkennt in dem Porträt Marciana, die Schwester Trajans, und datiert spätflavisch oder um 100 n. Chr.<sup>115</sup> Auch E. E. Schmidt spricht sich für eine spätflavische Datierung aus.<sup>116</sup> Der letzte Identifizierungsvorschlag stammt von B. I. Scholz, die durch einen Vergleich mit dem Kopf im Museo Nazionale delle Terme, Inv. Nr. 4219, einem spätdomitianischen Porträtkopf der Domitia<sup>117</sup>, zu der Benennung als Domitia gelangte.<sup>118</sup> Beide Köpfe entsprechen sich

---

<sup>112</sup>Paris, Mus. du Louvre, Cat. portraits II 92.

<sup>113</sup>Fittschen-Zanker III 6 ff. Anm. 4 zu Nr. 5: Typus III Nr. 1.

<sup>114</sup>G. Caputo, *QuadALibia* 1, 1950, 19 ff.

<sup>115</sup>M. Wegner, *Die Flavier. Das römische Herrscherbild III* (1966) 120 f.

<sup>116</sup>Schmidt 69.

<sup>117</sup>Wegner a. O. 125 Taf. 57.

tatsächlich in Frisur und Physiognomie.

Die Statue wurde in einer Exedra des Forums von Sabratha gefunden, zusammen mit einer Panzerstatue des Titus und einer Togastatue Trajans. Der Fundort in einer wohl nachträglich von Trajan erweiterten Galerie, spricht nicht gegen die Identifizierung der Figur als Domitia, die bis in hadrianische Zeit lebte. Diese nämlich wußte um den Sturz ihres Gemahls und ermöglichte so den Aufstieg der Adoptivkaiser. Die Frage, ob das Diadem die Figur als Kaiserin kennzeichnet, oder ob dieses Attribut das Vorbild widerspiegelt, muß vorerst offen bleiben.

Der Vergleich mit den bald nach 93 n. Chr. entstandenen Cancelleria-Reliefs, hier besonders mit den auf Fries B dargestellten Vestalinnen, bestätigt die Datierung als domitianisches Werk. Die Vestalinnen sind sehr gelängt dargestellt, auch die Falten ihrer Kleider enden mit der Standfläche.<sup>119</sup> Die glatte und feste Oberfläche der Figuren sowie die Teigigkeit ihrer Mantelfalten sind weitere übereinstimmende Merkmale mit **15**.

### 2.3.1.4 Trajanische Zeit

#### **Kat. 16: Vatikan. (Ehem. Lateran) Inv. Nr. 10784**

H. v. Heintze erkannte in dem Porträt Marciana, die Schwester Trajans.<sup>120</sup> Es ist das Gesicht einer nicht mehr jungen Frau, mit Nasolabialfalte und Einziehung zwischen Kinn und Unterlippe. Die Augen sind recht groß, die Frisur weist eine zweifache Stirnlöckchenreihe auf. Darüber ist die Frisur in zweireihige Haarspitzen geordnet. Im Unterschied zu den bisherigen Porträtstatuen ist der Kopf zur Standbeinseite gewendet. Die Frisur ist kein zweites Mal für Marciana überliefert, die Gesichtszüge aber sind übereinstimmend. Calza datiert die Statue in frühtrajanische Zeit.<sup>121</sup> Eine 1993 in Trier gefundene Goldmünze gibt das Porträt ebenfalls wieder, auch die Frisur ist auf der

---

<sup>118</sup>Scholz 46.

<sup>119</sup>F. Magi, I rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria (1945) Taf. 4. 7.

<sup>120</sup>Helbig<sup>4</sup> I (1963) 826 Nr. 1152 (H. v. Heintze).

<sup>121</sup>R. Calza, Scavi di Ostia V, I Ritratti (1964) 49 Nr. 68.

Münzdarstellung sehr ähnlich.<sup>122</sup>

Die Datierung wird ferner durch die Stilmerkmale bestätigt, die bei dieser Statue beobachtet werden können. Im Unterschied zu der Replik Teramo und zu allen übrigen bisher betrachteten Statuen ist bei der Statue **16** das Gewand das über den Körper dominante Element. Erstmals verdeckt der dicke Gewandstoff Brüste, Nabel, und Standbein. Diese Stoffschwere ist bezeichnend für die trajanische Zeit. Das Spielbein drückt sich gegen den Stoff und wird somit sichtbar. Die Falten sind flach und nicht mehr scharfkantig, sondern haben teigig-gerundeten Charakter. Die Faltentäler im Mantel sind viel schmaler und auch tiefer als bei der domitianischen Statue **15** in Sabratha. Durch die teigigen, flachen Falten, die den Gewandstoff charakterisieren und das Körpergerüst überdeckenden, büßt die Figur an Plastizität ein.

Hierin und in der starren Oberfläche ist die Statue mit den Mädchenfiguren des Nervaforums zu vergleichen.<sup>123</sup> Der Körper der trajanischen Statue ist im Vergleich zu der Statue in Teramo breiter und weniger modelliert, da die Körperformen durch den Stoff verdeckt sind und die Schulterpartie durch den falsch ergänzten abgewinkelten rechten Arm breiter ist. Die Stoffe sind in ihrer Qualität nicht unterschieden.

Im Gegensatz zu der schwungdurchzogenen Statue in Teramo steht die Porträtstatue der Marciana steif und gerade. Die Falten im Oberkörperbereich fallen ebenfalls alle vertikal hinab. Der Armausschnitt des Übergewandes bildet eine Ausnahme: er fällt in dicken, teigigen, unnatürlich wirkenden, wellenförmig gebogenen Falten auf den breiten Mantelwulst, der bei dieser Statue von der Rückseite von oben kommend nach vorne geführt ist und somit eher an **11** erinnert. Über dem Wulst bilden sich teigige Staufalten. Der charakteristische V-Ausschnitt ist hier einem runden Halsausschnitt gewichen. Dennoch ist die Mittelfalte (4) beibehalten worden. Rechts und links davon sind die als typusrelevant erkannten Vertikalfalten angegeben. Falte (6) ist dabei wieder sehr dominant dargestellt und biegt kurz über dem Wulst nach außen um. Am linken Oberkörperperrand ist zusätzlich eine am unteren Ende stark nach außen umbiegende Falte angegeben.

Diese Außenfalte haben wir schon bei den Repliken **11** und **12** beobachtet. Die Falten im Oberkörperbereich sind nicht durch Schattentäler untergliedert. Auch die Mantelführung

---

<sup>122</sup>H. Cüppers, Ein sensationeller Goldfund in Trier, AW 1, 1994, 87 Abb. 3.

<sup>123</sup>T. Kraus, Das römische Weltreich, PropKg II (Nachdruck 1984) Taf. 199; P. H. v. Blankenhagen, Flavische Architektur und ihre Dekoration (1940) 118 ff. Taf. 39 ff; Kruse 93 f.

weist im Vergleich zu den übrigen Repliken Unterschiede auf, besonders auf der Standbeinseite. Das Ausgangsmantelende reicht nur bis auf Kniehöhe und fällt nicht wellenförmig bis auf halbe Unterschenkelhöhe hinab. Darüber liegt der Mantelstoff, der bogenförmig geführt ist. Die originale Mantelführung ist vom römischen Bildhauer nicht nachvollzogen worden. Bei Statue **14** wurde das blockhaft wirkende Auftreffen der Stola falten auf die Plinthe neben dem Standbein fuß beschrieben. Das gleiche Bild findet sich bei dieser Statue wieder: neben dem Fuß berühren die Falten die Plinthenoberfläche, zwischen den Füßen biegen sie auf dieser um. Die Falten neben dem Standbein nehmen eine große Breite ein; sie reichen bis zum äußeren Rand des vom angewinkelten Arm fallenden Mantelendes.

Durch den Vergleich mit den Frauenfiguren des Nervaforums, den sowohl B. I. Scholz für die Marciana<sup>124</sup> als auch C. Nippe für die von ihr aufgeführten trajanischen Stücke zieht, darf man mit C. Nippe sagen, daß sich die für die trajanische Zeit charakteristischen Merkmale bereits in spätfllavischer Zeit herausgebildet haben.<sup>125</sup> Ein Beispiel hierfür bietet die durch die Frisur sicher als trajanisch bestimmbare Porträtstatue der Claudia Iusta in Rom im Konservatorenpalast.<sup>126</sup> Sie weist die gleichen Merkmale auf wie die Marciana. Die Claudia Iusta hat ebenfalls kontrastarm gestaltete, stofflich nicht unterschiedene Gewänder. Die Falten sind flach, eine unnatürlich steife Wirkung geht sowohl von der Claudia Iusta als auch von der Marciana aus. Desweiteren sei ein Vergleich Kruses genannt, der die Marciana mit einer frühtrajanischen Statue aus Syrakus vergleicht, an der sich die gleichen Stilmerkmale beobachten lassen.<sup>127</sup>

#### **Kat. 17: Minturno. Theater, Inv. Nr. 2318-2324**

Minturno befindet sich in der Nähe von Tusculum und Antium in Latium. Das

---

<sup>124</sup>Scholz 48.

<sup>125</sup>Nippe 12.

<sup>126</sup>Rom. Pal. Cons., Inv. Nr. 933. Stuart Jones, Pal. Cons. 90 Nr. 27 Taf. 33; Schmidt 86; Kruse 115, 328 D 7; H. Wrede, RM 78, 1971, 164 Nr. 1 Taf. 85.

<sup>127</sup>Syrakus. Mus. Arch. Naz., Inv. Nr. 697. Kruse 270 f. B 4.

Unterkörperfragment stammt aus dem Theater; es wurde an der Bühnenwand gefunden. Die Mantelführung mit dem am Standbein vorbei bogenförmig nach oben geführtem Stoff gleicht der Porträtstatue **16**. Der schwere Stoff, der Mantel und Übergewand nicht voneinander unterscheidet, verdeckt das Standbein. Darin entspricht er dem für die trajanische Zeit als charakteristisch erkannten Stilmerkmal. Auch Kruse datiert das Fragment in trajanische Zeit.<sup>128</sup> Zunächst erscheint die Zugehörigkeit fraglich, da die Faltenpartie zwischen den Beinen stark beschädigt ist. Die Falten (a)-(d) lassen sich nachvollziehen, jedoch hängen sie sehr schlaff herab, Falte (c) ist ausgesprochen dominant.

Die Wahrscheinlichkeit der Zugehörigkeit zu unserer Reihe wird jedoch verstärkt durch das weit zurückgesetzte Spielbein und durch die Reste der Faltenstränge (1) und (2) oberhalb des Mantelwulstes, der vergleichsweise steil ansteigt.

#### **Kat. 18: Paris. Mus. du Louvre, MA 2395**

Die mit 1,80 m überlebensgroße Statue ist als Polyhymnia ergänzt. In der massigen Körperrfassung und Proportionierung sowie in der Art, wie das Gewand auf die Plinthe fällt, entspricht sie genau der Marciana **16** im Vatikan. Beiden gemein ist darüber hinaus die Mantelführung, die unten auf einen waagerechten Saumabschluß verzichtet und statt dessen schräg hochgezogen wird. Auch die Bildung des gewichtigen Spielbeinoberschenkels, der sich in ein Dreieck einschreiben ließe, ist identisch. Die Gewandauffassung ist jedoch anders: der Stoff ist wesentlich knittiger, die Bohrrillen sind schärfer, der Bauchnabel ist sichtbar, d. h. die Schwere des Stoffes, wie er für die Marciana charakteristisch war, ist hier zugunsten der Orientierung am originalen Vorbild aufgegeben. Mit der Statue aus dem Louvre haben wir eine Repräsentantin des sogenannten harten trajanischen Spätstils<sup>129</sup>, vergleichen läßt sich eine bis über die Körpermitte hinauf erhaltene kolossale Hüftbauschstatue im Theater von Lecce.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup>Kruse 114, 327 D 5, Anm. 167.

<sup>129</sup>Kruse 120.

<sup>130</sup>Kruse 120, D 20 Taf. 47

### Kat. 19: El Djem. Mus.

Die relativ kräftige Figur drückt die linke Hüfte heraus, sogar die Falten auf der rechten Oberkörperseite ziehen sich nach links. Die Brüste mit den Brustspitzen scheinen unter dem Stoff hervor. Es fällt auf, daß sie von einer halbmondartigen Kerbfalte überzeichnet sind. Auch der Bauchnabel ist sichtbar. Das Faltensystem im Oberkörperbereich ist demjenigen der besten Replik in Teramo sehr nah, somit gehört die Figur sicherlich zu den verlässlichen Repliken. Hier ist auch die Staufalte über dem Wulst zwischen (A) und (1) angegeben, in typischer Weise biegt sie über dem Wulst um. Falte (7) umschreibt die linke Flanke. Zwischen ihr und dem Mantelstoff ist deutlich eine Verschattung gelassen, was bestätigt, daß die entsprechende Falte, die bei der Replik in Teramo zwischen linker Flanke und Mantelstoff liegt, noch eindeutig zum Stoff des Übergewandes bzw. der Stola gehören muß. Diese wird auf der Schulter durch zwei schmale, dicht beieinanderliegende Bänder gehalten, die auf einen sehr schmalen, wohl metallenen Querriegel treffen, der am Stoffende befestigt ist. Hierdurch ist das Kleidungsstück als *stola* gekennzeichnet. Auf dem linken Oberarm ist eine charakteristische eingeflachte Ausarbeitung zu beobachten, die darauf zurückzuführen ist, daß hier ein Füllhorn anlehnte. Auf der linken Seite unten hat sich das untere Mantelstück des über den angewinkelten Arm fallenden Mantelendes erhalten. Es reicht etwas tiefer als das innere Mantelende. In seiner Anlage ist der Mantel wie ein griechisches Himation aufgefaßt. Der Stoff neben der rechten Körperflanke ist breit und tropfenförmig-teigig gestaltet. Die übrigen Falten sind röhrenförmig und sehr spröde. Besonders zwischen den Beinen wird die runde Röhrenform der Falten offenbar. Interessant ist der zwischen den Füßen aufliegende Stoff. Auch hier wirken die Falten wie kleine Röhren, die vorne geöffnet sind. Das gleiche Phänomen tritt bei der Marciana im Vatikan auf; ebenfalls vergleichbar sind die schematischen Faltentäler, die für das Trajanische als typisch gelten. Die zähe, teigige Art jedoch - mit Ausnahme der Stoffpartie unter dem rechten Arm - und der den Körper verhüllende Stoff sind allerdings hier überwunden, so daß eine Datierung in spätrajanische bis frühhadrianische Zeit vorgeschlagen wird, werden doch Stilmerkmale des Trajanischen ins Hadrianische übernommen.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup>Schmidt 98 f.; Kruse 136.

### **Kat. 20: Karthago. Vor dem Museum**

Die Figur ist derjenigen in El Djem sehr ähnlich, die Falten zwischen den Beinen jedoch sind spröder und verhärteter. Falte (A) ist nicht mehr so anorganisch, sie tropft über den Mantelwulst. Zeitlich steht die Statue ungefähr auf einer Stufe mit ihrer nordafrikanischen "Schwester". Auch die Faltenanlage ist sehr genau dem als typuskonstituierend erkannten Schema entsprechend angelegt, so daß wir auch hier eine der Kerngruppe zuzuschreibende Replik vor uns haben, die das gemeinsame originale Vorbild verlässlich reflektiert.

### **2.3.1.5 Antoninische Zeit**

#### **Kat. 21: Rom. Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 30070**

Der erhaltene Oberkörper der ehemals überlebensgroßen Figur ist sehr schlank, die Falten der rechten Seite fallen senkrecht herab. Das Faltensystem entspricht dem bekannten Schema. Auffallend ist die summarisch-starre Ausführung des V-Ausschnittes, den die Stola wirft, er ist umzogen mit einer Ritzlinie. Die bildhauerische Ausführung der Statue ist sehr gut. Die Faltestränge sind mit doppelten Faltenrücken ausgebildet, der Bauchnabel scheint unter dem Stoff durch, auf den wie naß wirkenden Stoffpartien zeichnen sich kleine Fältchen ab. Wie üblich ist die linke Hüfte herausgedrückt. Die Brüste sind von zwei halbrunden Kerbfalten überzeichnet, wie es schon vielfach zu beobachten war. An den Schultern sieht man die schmalrechteckigen metallenen Querriegel, die als die Stola-Träger aufzufassen sind. Hier ist eine Abweichung zu konstatieren, denn üblicherweise ist der Querriegel auf der linken Seite überdeckt vom herabfallenden Mantel. Mit der Autorin des Katalogtextes des Museo Nazionale Romano<sup>132</sup>, sei das Fragment in die Mitte des 2. nachchristlichen Jhs. datiert.

---

<sup>132</sup>Rom, Mus. Terme, Cat. I/12 185 (D. Candilio).

### **Kat. 22: Canosa. Kathedrale**

Die Faltenstränge (A)-(5) sind klar nachzuvollziehen, man erkennt den Knüpfärmelchiton auf dem Oberarm; Falte (A) markiert das Übergewand, der Bauchnabel scheint durch, die Brüste sind bestoßen. Der Ansatz des rechten Spielbeines ist ebenfalls erhalten. Der Mantelwulst ist recht summarisch dargestellt, die Falten im V-Ausschnitt über der Brust sind tief eingeschnitten. Diese Beobachtungen bestätigen die Einordnung durch R. Cassano, der das Fragment um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. datiert.<sup>133</sup> Überdies sind sich die Torsen **21** und **22** formal-stilistisch ausgesprochen ähnlich, in beiden Fällen wirken die Falten in ihrer Starrheit wie erfroren.

### **Kat. 23: Cordoba. Mus., Inv. Nr. 27.129**

Die Faltenstränge der Statue in Cordoba sind sehr schmal, besonders auf der linken Oberkörperseite laufen sie spitz aus, sie ähneln darin der Statue **24**. Ein weiteres Detail ist bei beiden Figuren gleich: auf der linken Seite staut sich der Mantelstoff über der herausgedrückten Hüfte, hier bildet sich eine Faltenschleife nach innen, dort (**24**) verläuft sie nach außen. Das Faltental zwischen den Beinen der Figur in Cordoba nimmt keinen schrägen Verlauf vom zurückgesetzten Spielbeinfuß ausgehend; seine Falten sind nahezu senkrecht. Daraus ist eine Seitwärtsstellung des Spielbeines zu folgern, der erhaltene rechte Unterschenkel bestätigt dieses. Durch den Mantelstoff zeichnen sich die senkrechten Falten des Gewandes darunter ab.

### **Kat. 24: München. Glyptothek, Inv. Nr. 427**

Das Haupt des zugehörigen Porträtkopfes ist bedeckt vom Mantelstoff. Allein in diesem Motiv stellt dieses Stück eine Variante zu Teramo dar. Weitere Abweichungen manifestieren sich auf dem rechten Arm in der nach vorne gerutschten Knüpfung. Der Oberkörper wirkt verkürzt, was durch den fast horizontal geführten, weiter oben liegenden Mantelwulst

---

<sup>133</sup>R. Cassano, *Principi imperatori vescovi. Duemilla Anni di Storia a Canosa* (Kat. Bari 1992) 765.



hervorgerufen ist. Die Figur steht nahezu gerade. Auch hier ist der Kopf leicht zur Spielbeinseite gewandt. Die bekannten Falten (1) bis (6) heben sich wesentlich schmaler und flacher ab. Zudem ist ihre Wirkung längst nicht so dominierend, da noch flachere Falten dazwischen liegen, wodurch der Bauchnabel verdeckt wird. Das Gewand wirkt nicht wie am Körper klebend. Über dem Mantelbausch stoßen die Falten auf, wobei sie sich kleinteilig umbiegen. Zusätzlich verläuft auf der rechten Seite über dem Mantelwulst eine sich wellenförmig bewegende Faltenpartie. Der Mantel stimmt in seiner Anlage mit den Repliken weitgehend überein. Die Falten fallen schwerfällig-weich. Die Frisur erinnert an die Zeit der Faustina Minor. Das in der Mitte gescheitelte, wellig am Kopf anliegende Haar ist von feinen, gleichmäßigen Strähnen durchzogen. Die Anlage des Gesichtes ist flach, im Bereich von Schläfen und Jochbein recht breit. Hierin gleicht der Kopf stilistisch einem Kopf des gleichen Typus, der sich im Thermenmuseum befindet.<sup>134</sup> Er gehört in die 60er Jahre n. Chr.<sup>135</sup> Auch ein Faustinakopf in Cambridge, der dem um 159 n. Chr. geschaffenen Typus VI zuzuordnen ist, lässt sich zum Vergleich heranziehen.<sup>136</sup> Die Ausführung der Statue bestätigt ihre zeitliche Einordnung: sie lässt sich mit der Faustina Maior auf dem Kapitol vergleichen, die der Haargestaltung zufolge auch den 60er Jahren n. Chr. angehören dürfte.<sup>137</sup> Die Brüste sind ähnlich herausmodelliert, die Falten sind von gleicher Flachheit. Auf dem Mantelbausch bilden sich auch die artifiziellen, sich schlängelnden Falten. Bei beiden Statuen sind Integument und Gewänder von porzellanhaftem Glanz, während das Haar stumpf ist.<sup>138</sup>

#### **Kat. 25: Paris. Mus. du Louvre, MA 1037**

Der Kopf der überlebensgroßen Statue ist nicht zugehörig. Er ist modern ergänzt und gibt das Bildnis Plotinas, die Gattin Trajans, wieder. Die benannten Faltenstränge gleichen in

---

<sup>134</sup>Fittschen-Zanker 60 Typus 8 Nr. 3 Taf. 36.

<sup>135</sup>Vgl. K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae (1982) 63 (zu den Kopien des 8. Typus).

<sup>136</sup>Fittschen a. O. 53 ff. Nr. 2 Taf. 23 Abb. 3 f.

<sup>137</sup>Fittschen-Zanker 16 f. Taf. 20; Kruse 162, 364 zu Nr. D 68 Taf. 60.

<sup>138</sup>Vgl. Scholz 49.

Richtungsverlauf und Lage völlig der Replik Teramo. Der V-Ausschnitt des Louvre-Stückes ist breiter, wesentlich faltenreicher und knitteriger angelegt, die Falte (4) ist weiter nach unten geführt. Oberhalb des Wulstes liegen die Falten auf der rechten Körperseite, sich artifiziiell schlängelnd, umgebogen auf, worin sie der Statue München 427 (**24**) gleichen. Die Faltenstege stehen aber, sich mehr am originalen Vorbild orientierend, höher vom dünnen, eng am Körper anliegenden Gewand ab. Die Brüste sind, wie bei den früheren Repliken, üppig, der Bauchnabel scheint durch den Gewandstoff. Das Standmotiv und der Schwung, der die Statue durchzieht, sind mit der Figur in Teramo identisch. Wieder bietet sich der Vergleich mit der Faustina Maior auf dem Kapitol an. Scholz setzt die Statue in die zeitliche Nähe zur Statue **24** in München.<sup>139</sup> Die flimmerig wirkenden Falten des Oberkörpers lassen sich mit einer antoninischen Statue aus dem Palazzo del Quirinale in Rom vergleichen.<sup>140</sup> Feine Riesefalten, die mit schweren Mantelfalten kontrastieren, finden sich auch bei einem weiteren Stück in Rom, in der Villa Borghese.<sup>141</sup>

### 2.3.1.6 Severische Zeit

#### Kat. 26: Rom. Palazzo Odescalchi

Die Zugehörigkeit zu unserer Gruppe wird offenbar durch die am Oberkörper sich hoch abhebende Falte (2), die im Richtungsverlauf völlig mit **10** übereinstimmt. Auch das Faltendreieck (4) ist kongruent mit der Statue aus Teramo. Auf der linken Seite ist die hier sehr flache Falte (5) dargestellt. Wieder kanonisch ist die über dem Wulst sich umbiegende Falte (6), die die linke Flanke nachzeichnet. Die Statue ist oberhalb der Knie von einem Bruch durchzogen. Im unteren Teil wirken die Falten schematisiert und der Stoff zwischen den Beinen geht nicht in die Tiefe; der Mantel hat sehr wenig Stoff. Die Schrittstellung geht zudem zur Seite anstatt seitlich und nach hinten. Diese Beobachtungen sprechen dafür, daß der gesamte untere Teil der Statue ergänzt ist. Von Interesse ist auch der erhaltene

---

<sup>139</sup>Ebenda.

<sup>140</sup>Nippe K 15 Taf. 5b.

<sup>141</sup>Rom. Villa Borghese, Inv. Nr. 597. Vgl. Kruse D 98.

Ansatz des rechten Oberarmes mit der noch vorhandenen Stoffpartie darunter: daraus läßt sich auf eine deutlich abgewinkelte Oberarmposition schließen.

Der Kopf zeigt das Porträt der Iulia Domna, der Gattin des Septimius Severus (193-211 n. Chr.) Für eine Zugehörigkeit des Kopfes spricht, daß eine Datierung in severische Zeit allein aufgrund des stilistischen Befundes gegeben ist. Bei dem Porträt könnte es sich jedoch auch um das Bildnis der Orbiana, Gattin des Alexander Severus (225-229 n. Chr.) handeln. Ein Kopf im Louvre läßt sich gut zum Vergleich heranziehen.<sup>142</sup> Somit würde sich die Datierung auf die Zeit von 225-229 n. Chr. eingrenzen lassen. Die qualitative Arbeit spricht auf jeden Fall dafür, daß die Figur als Porträtstatue eines Mitgliedes des Kaiserhauses gearbeitet war.

### **Kat. 27: Madrid. Prado**

Schon in der Arndtschen Replikenliste von 1893 wird die kleinformatige Statue, bei der das Füllhorn zum Teil antik erhalten ist, aufgeführt.<sup>143</sup> Visconti nahm sie 1820 in seinen Katalog auf und führte sie als Replik zu der Statue aus der Galleria dei Candelabri, unserer Statue **14**, an. Er nennt als Herkunft dieses Bildwerks die Sammlung Azara.<sup>144</sup>

Der Körper der Figur ist massig und breit. Die Faltenführung wirkt breiig. Die fließenden hängenden Falten begegnen auch bei den Mantelfalten der Figuren des Septimius Severus-Bogens auf dem Forum Romanum.<sup>145</sup> Einen weiteren Vergleich bietet eine severische Statue in Rom im Museo Capitolino, die um 200 n. Chr. entstanden ist.<sup>146</sup> Im Vergleich zu den übrigen Repliken ist bei dem Stück in Madrid der Mantelwulst sehr tief liegend und sehr steil ansteigend, die Faltenbildung des Gewandes im Oberkörperbereich

---

<sup>142</sup>Louvre, MA 1054. Paris, Mus. du Louvre, Cat. portraits II 426 f.

<sup>143</sup>Dieses, sogar auf einem Fehler von Arndt beruhend, gleich zwei Mal: die von ihm an dritter Stelle genannte Angabe "Museo Pio-Clementino III, t. A 10 = Clarac 760, 1885" ist mit der Statue in Madrid (Arndt Nr. 8) identisch.

<sup>144</sup>Genaue Angabe des alten Kataloges und der Zeichnung, die sich dort in einem Anhang befindet: E. Q. Visconti, Musée Pie-Clementin (1820) III Taf. a 6. 10.

<sup>145</sup>Kleiner Abb. 291.

<sup>146</sup>Kruse 403 D 139 Taf. 83.

ist viel kleinteiliger und flacher. Gleich ist Bahn (2); in der Anlage, aber nicht im Verlauf gleicht Falte (4) den Werken der Kerngruppe. Der Bildhauer hat das Aufstoßen der Falten auf den Wulst in Anlehnung an das Vorbild dargestellt. Die Brüste sind, wie die claudischen Repliken, von halbkreisförmigen Falten überzeichnet. Haltung und Tracht sowie einzelne Faltenzüge weisen klar auf das Vorbild hin.

### **Kat. 28: Lamego (Portugal)**

Die Oberfläche der schlanken Figur ist stark verrieben. Die noch zu erkennenden Falten sind gleichförmig, der V-Ausschnitt weist eingekerbte Falten auf. Die summarische Arbeit führt zu der Spätdatierung in severische Zeit. Als Vergleich seien die Reliefs vom Septimius Severus Bogen in Leptis Magna genannt; dort ist auf der Südseite die grob gearbeitete Figur der Kaiserin dargestellt, in deren flaches, derbes Gewand scharfe Rillen eingeschnitten sind.<sup>147</sup> Standmotiv und Gewandanlage stimmen mit Teramo überein. Als Abweichung ist eine die Brustwarzen verbindende Querfalte zu nennen, wie sie bislang nur bei der neronischen Statue in Petworth zu beobachten war, wo sie aber weiter durchhängend gebildet ist.

V. de Souza äußert die Vermutung, daß "die Statue eine Römerin als Fortuna dargestellt haben könnte".<sup>148</sup>

### **Kat. 29: Piazza Armerina. Villa**

Nur das Oberkörperfragment hat sich von der Statue in Piazza Armerina erhalten. Die mit typisch doppeltem Faltenrücken gearbeiteten Faltenstränge (A)-(3) plus einem zusätzlichen Faltenstrang zwischen (A) und (1) sind erkennbar. Hinzu kommen Falte (5) und an der linken Flanke der äußere Faltenstrang, der über dem Mantelwulst eine Staufalte bildet, die bei einer Vielzahl der Statuen zu beobachten ist; unterhalb des

---

<sup>147</sup>T. Kraus, Das Römische Weltreich, PropKg II (1967) Abb. 235.

<sup>148</sup>V. de Souza CSIR Portugal (1990) 59 Nr. 170.

Bauchnabels ist auch hier die ovale Faltenbildung festzustellen.

Die zeitliche Einordnung fällt sehr schwer, vielleicht wurde die Statue zeitgleich - also erst in konstantinischer Zeit - mit der Villa, in der sie gefunden wurde, gearbeitet, vielleicht ist sie deutlich früher entstanden.

## **2.4 Varianten**

Zunächst seien Statuen genannt, die, vom Typus Teramo ausgehend, einzelne Elemente variieren.

### **2.4.1 Voneinander unabhängige Varianten**

#### **V. 1: Rom. Palazzo Rondinini**

Durch die entblößte rechte Brust stellt die Statue eine Variante dar. Der Statuentypus wird dadurch auf Aphrodite umgedeutet. Die Führung des Mantelwulstes differiert ebenfalls, er wird hier unter dem linken Arm festgeklemmt. Im Standmotiv und in Details aber entspricht die Figur sehr genau dem Typus Teramo. Neben Faltenstrang (1) befindet sich eine kleine zusätzliche Falte, die der bei Teramo an dieser Stelle beobachteten Auswölbung entspricht. Bei einigen Repliken war ebenfalls an gleicher Stelle eine sich unmittelbar über dem Wulst umbiegende Falte dargestellt. Zeitlich gehört das Stück mit den schnurartig aufgelegten Falten und dem dünnen, den Nabel durchscheinend zeigenden Stoff in unmittelbare Nähe zu der Statue in Teramo, also in flavische Zeit.

#### **V. 2: Rom. Galleria Colonna**

Schwierigkeiten bereitet diese Statue, da sie starke spätantike Überarbeitung erfahren hat. Dennoch weist sie die für die Typuszugehörigkeit relevanten Grundmerkmale auf, so daß sie hier unter den Varianten erscheint.

1591 wurde in der Vigna des Cardinale Cesi, in der Nähe von St. Maria Maggiore, auf dem antiken Areal der Horti des Vettius, eine Statue zusammen mit einer Inschrift gefunden.

Diese Inschrift nennt die Aufstellung einer Statue der Vestalin Coelia Concordia.<sup>149</sup> Von dieser Statue wurde ein Stich gefertigt.<sup>150</sup>

Die 1591 gefundene Statue konnte anhand des Stiches eindeutig als die vorliegende Skulptur identifiziert werden.<sup>151</sup> Ihre Bedeutung als Vestalin war bei der falschen Ergänzung als Muse in Vergessenheit geraten.

C. Huelsen beschrieb die Vestalinnentracht: "Über einem Unterkleide (*stola*) liegt eine Art Mantel (*pallium*), beides aus weißem Wollstoff."<sup>152</sup> Als für die Vestalinnentracht charakteristische und unverzichtbare Bestandteile der Tracht gelten *suffibulum* und *infula*: eine breite, mehrteilige Binde ist um den Kopf geschlungen (*infula*) und darüber ein Kopftuch gelegt, das bis auf die Schultern herabfällt (*suffibulum*). Auf den Rücken fallen vier Enden der *infula*, die sogenannten *vittae*. Die zwei auf die Brust geführten Enden des *suffibulums* werden hier mit einer großen runden Fibel zusammengehalten.<sup>153</sup> Noch unter den restaurierten Partien des Tuches sind Reste seines antiken Bestandes gesichert. Auf dem Rücken waren die *vittae* auf der alten Zeichnung noch dargestellt. Diese Partie ist heute ergänzt. Das Medaillon ist das gleiche wie auf dem Stich, war ursprünglich aber geringfügig anders plaziert. Das statuarische Motiv, die Armhaltung, Mantel drapierung mit charakteristischem Mantelwulst, dessen Ende über den Arm herabfällt und auch teilweise die Falten des Oberkörpers sind mit Teramo übereinstimmend. Auch die waagerechten Falten auf dem Spielbeinoberschenkel sowie die verschatteten Diagonalfalten stimmen überein. Auch diese Figur trägt offenbar das Übergewand. Auf der rechten Körperseite, zwischen Oberarm und Körperumriß, sieht man den Unterschied zwischen den Gewandstoffen. Die Bänder, die das Übergewand zusammenhalten, sind hier verdeckt vom *suffibulum*, das über der Schulter liegt. Auf der linken Körperseite ist der Mantel neben dem *suffibulum* in der gewohnten Weise auf der Schulter aufliegend dargestellt. Die

---

<sup>149</sup>Die Inschrift gilt als verloren.

<sup>150</sup>J. G. Graevius, *Thesaurus antiquitatum romanorum congestus* (1732-37) V, 656 f; J. Lipsius, *De Vesta et vestalibus syntagma* (mit Stich nach einer Zeichnung von J. Mermelarius); CIL VI 2145; R. Lanciani, *NSc* 1883, 46 Taf. XVIII 4, 5, 7 (nach dem Stich bei Graevius); EA 1147.

<sup>151</sup>Vgl. EA 41 f. 1147.

<sup>152</sup>C. Huelsen, *Das Forum Romanum* (1905) 187. *Testimonia* 233 Nr. XXXII.

<sup>153</sup>H. Dragendorf, *Die Amtstracht der Vestalinnen*, *RhM* 51, 1886, 281-302.

vertikal herabfallende Falte auf der rechten Körperseite der Figur ist auch hier zu finden, sie liegt, sich leicht nach außen biegend, auf dem Wulst auf. Daneben befindet sich die "kanonische" Faltenbahn (1). Das untere Ende des V-Ausschnittes erscheint unter dem großen Medaillon, darunter befinden sich, abweichend von den Repliken des Typus Teramo, drei rundbogige Falten. Faltenstrang (6), der sich charakteristisch nach außen umbiegt, ist vorhanden. Der breiig-zähflüssige Gewandstil läßt sich gut mit **27** vergleichen, eine grobe Datierung in severische Zeit kann somit geltend gemacht werden.

## **2.4.2 Zusammengehörende Variantengruppe**

### **V. 3: München. Glyptothek, Inv. Nr. 367**

Auf der Plinthe ist die Inschrift "AUGUSTAE IULIAE DRUSI F" eingraviert; dadurch datiert die Statue in die Zeit zwischen 14 und 41 n. Chr., da Livia den Namen der Iulia Augusta seit ihrer testamentarischen Adoption durch Augustus führte, bis sie 42 n. Chr. von Claudius zur Diva erhoben wurde. Die Statue ist porzellanhaft glatt, was darauf hinweist, daß sie in caliguläischer Zeit entstanden ist. Die Art der Falten in ihrer Flachheit und dem spitzen Auslaufen war bei den claudischen Repliken beschrieben worden. Abgesehen von der kleinteiligen Faltenbildung des Oberkörperbereiches, bei dem sich die Faltenstränge nicht bestimmen lassen, ist besonders die Führung des Mantels im Oberkörperbereich anders: das auf der Schulter aufliegende Ende ist über die linke Körperseite geführt. Das Mantelende sieht man in der Körpermitte unter dem Wulst. Die Mantelbahn bedeckt die Brust und einen Teil des Oberkörpers. Der äußere Schulterrand aber bleibt bei den beiden römischen Statuen München 427 und St. Petersburg sowie bei dem griechischen Stück aus Dion frei. Der Mantel wird von der Schulter ausgehend um den Rücken geführt. Der Stoff von Stola und Knüpfärmeltunika bedeckt den äußeren rechten Teil des Oberkörpers und den angewinkelten Arm.

### **V. 4: St. Petersburg. Ermitage, Inv. Nr. 198**

In der Art, wie der Mantel geführt ist, entsprechen sich die beiden fast gleich großen

Statuen **V. 4** in St. Petersburg und **V. 3** in der Münchner Glyptothek, Inv. Nr. 367. Durch Standmotiv, Armhaltung, Tracht, Darstellung des Mantels und der Art, wie der Körper sich zur Stofflichkeit verhält, sind die beiden Statuen Varianten des Typus Teramo.

### **V. 5: Dion (Makedonien)**

Die Zusammengehörigkeit von **V. 3** und **V. 4** als sich vom Grundtypus abspaltende Einheit wird durch einen dritten Fund bestätigt, hierbei handelt es sich um eine Isis-Tyche in Dion, Makedonien.<sup>154</sup> Hier wurde - unter anderem - ein Isis-Tempel freigelegt, in dem sich die Statue der Göttin befand. Eine Inschrift auf dem Altar, der vor dem Tempel steht, nennt die Göttin Isis-Tyche. 1979 wurde das Kultbild noch auf seiner Basis stehend gefunden. Der Tempel war im 2. Jh. v. Chr. erneuert worden; es handelte sich zuvor um einen spätklassischen Demeter-Tempel. Die Statue gibt das Standmotiv, die Armhaltung und das Trachtmotiv des Typus Teramo wieder; dabei ist der Mantel genauso geführt wie an den beiden letztbeschriebenen zusammengehörenden Varianten. Die Statue in Dion hält das Füllhorn in bekannter Weise im angewinkelten linken Arm, wodurch sie als Tyche charakterisiert ist. Auf die Schultern fällt je eine Schulterlocke. Es handelt sich um ein Werk späthellenistischer Entstehungszeit. Auf die Bedeutung von Dion wird weiter unten noch einmal einzugehen sein.

### **2.5 Umbildungen**

Gemäß der Definition sind die Statuen der Gruppe der Umbildungen Werke, die Einzelzüge des Vorbildes einheitlich variieren und die Stilmerkmale ihrer Epoche aufweisen, bei denen aber das Vorbild dennoch erkennbar bleibt.

Eine in sich homogene, bislang aus drei Statuen bestehende Gruppe, die als eigenständiger Typus durch Kleinbronzen gesichert ist, leitet sich vom Typus Teramo her. Alle drei Statuen halten in der Linken das Füllhorn, wodurch sie als Tyche bzw. Fortuna

---

<sup>154</sup>D. Pandermalis, Ein neues Heiligtum in Dion, AA 1982, 727-735, insb. 732 Abb. 5; Ders., Dion, Archäologische Stätte und Museum (1997) 22 mit Abb. 72 mit Abb.



gekennzeichnet sind.

### **U. 1: Anzio. Parco Comunale**

Diese Statue ist bislang unpubliziert und wurde auch nie in einem Zusammenhang mit den sich anschließenden Stücken **U. 2** Vatikan und **U. 3** Tomi gesehen, deren Zusammengehörigkeit erkannt wurde. Die Statue **U. 1** stammt aus Antium, für das ebenfalls alter Fortunakult bezeugt ist.<sup>155</sup> Das linke Bein ist das Standbein. Das Spielbein ist zur Seite und nach hinten gesetzt. Das Spielbein ist weiter nach hinten und zur Seite geführt als bei den Statuen der Replikenreihe des Typus Teramo I, die Haltung der Arme ist diesem gleich. Der rechte Arm ist in der Mitte gebrochen, der erhaltene Oberarm liegt eng am Körper an. Der linke Arm ist angewinkelt, der Unterarm war eingesetzt. Ein großes, mit Früchten gefülltes Füllhorn, das zur antiken Substanz gehört, hält die Figur im angewinkelten linken Arm. Dem Typus Teramo I gleich sind die Bestandteile, aus denen sich die Kleidung zusammensetzt, und die optische Zweiteilung, die die Figur durch den quer vor der Körpermitte verlaufenden Mantelwulst erfährt. Wie bei den Statuen der Replikenreihe meist übereinstimmend überliefert, steigt der Wulst zum angewinkelten Arm hinauf an. Bei der Umbildung in Antium ist er in der Mitte einmal gedreht, was eine Übereinstimmung mit der Kopie in Olympia darstellt. Das Mantelende fällt wie gewohnt über den linken Arm nach unten. Zwischen Körperkontur und Füllhorn befindet sich direkt oberhalb des Wulstes eine Mantelschleufe. Die Rückansicht zeigt den Mantelverlauf differierend von der Kopie in Olympia. Die Weise, in der der Mantel in Antium vom Bildhauer dargestellt ist, zeigt das Unverständnis des römischen Künstlers für die Trageweise. In dieser Form kann der Mantel nicht geführt gewesen sein. Die charakteristische Falte (A) zwischen rechtem Arm und Oberkörperkontur ist auch hier sehr deutlich angegeben, sie fällt, wie schon mehrfach überliefert, in einem sich nach außen umbiegenden Schwung auf den Mantelwulst. Analog zu der Figur in Teramo ist ferner die Darstellung der Vertikalfalte (1), die sich aus zwei parallel zueinander verlaufenden Faltenrücken zusammensetzt. Falte (2), ebenfalls zusammengesetzt, verläuft leicht schräg zur Körpermitte nach rechts. Auch hierin gleicht sie der Statue **10** in Teramo. In gleicher

---

<sup>155</sup>Horaz c. 1, 35.

Weise stößt sie, sich leicht umbiegend, auf den Wulst. Eine Übereinstimmung der Faltenbahnen ist nur noch durch Bahn (6) gegeben, die am äußeren Körperrand verläuft. Einen V-Ausschnitt hat das Gewand nicht; der Stoff endet spitz auslaufend oberhalb der linken Brust. Zwischen den Brustspitzen läuft eine die Brustwarzen verbindende leicht gebogene Querfalte; dieses Motiv erinnert an die Agrippina Minor in Petworth. Darunter liegend, aber noch deutlich über dem Bauchnabel, verläuft eine weitere gebogene Querfalte. Unter dieser treffen sich zwei von jeder Körperseite kommende Falten, die an das bekannte Motiv des V-Ausschnittes (4) erinnern, dessen unteres Ende ja oberhalb des Nabels auf der linken Seite ausläuft. Der Nabel scheint auch hier durch den Gewandstoff. Weitere entscheidende Unterschiede zum Typus Teramo I finden sich im Unterkörperbereich: Stand- und Spielbein unterscheidende Diagonalfalten entfallen bei der Umbildung; statt dessen sind die Beine getrennt durch eine unter dem Wulst in der Körpermitte beginnende breite, sich auseinanderfallend öffnende Vertikalfalte. Die Länge des Mantels ist entschieden verkürzt: auf dem zurückgesetzten Spielbein reicht er nur bis auf halbe Höhe des Schienbeines, auf dem Standbein endet er wenig unterhalb des Knies. Auf dieser Höhe verläuft er auch zwischen den Beinen, da er vom Spielbein steil ansteigt. Darunter fällt in breiten Vertikalfalten der Stola Stoff. Zwischen den Füßen biegt dieser leicht auf der Plinthe um, neben dem Standbein stoßen die Falten auf die Plinthe auf. Die Figur trägt Sandalen. Auf die rechte Schulter fällt das Ende einer Schulterlocke. Die Falten heben sich schnurartig ab, es existieren starke Hell-Dunkel Kontraste. Die Figur ist stark frontbezogen, Körper und Gewand stehen in gleichwertigem Verhältnis zueinander. Der Körper ist nicht von einem Schwung durchzogen, er ist eher als blockhaft zu bezeichnen. Vergleichen läßt sich die expressive Art der Oberflächenbehandlung mit den Karyatiden der Villa Hadriana bei Tivoli.<sup>156</sup>

## **U. 2: Vatikan. Magazin**

Fast identisch mit **U. 1** ist eine Statuette im Vatikan. Auf der rechten Körperseite sind einzelne Faltenstränge gar nicht mehr unterschieden. Als breite Masse stößt ein Faltenbündel auf den Wulst. Eine entfernt an Strang (1) erinnernde Falte ist angegeben.

---

<sup>156</sup>H. Lauter, AntPl 16 (1976).

Auch hier sind, wie oben beschrieben, zwischen den Brüsten bzw. darunter zwei Faltenbögen dargestellt. Die Schlaufe, die bei **U. 1** neben dem Füllhorn dargestellt ist, befindet sich auch hier oberhalb des Wulstes, etwas links der Körpermitte. Das Füllhorn ist bei dieser Statue antik erhalten. Die Figur trägt Sandalen. Sie ist sehr blockhaft gearbeitet. G. Kaschnitz-Weinberg<sup>157</sup> vergleicht die Statue mit unserer Replik **27** in Madrid, von der er offenbar auch nur die alte Visconti-Zeichnung kannte. Ferner führt er ein mir unbekanntes Stück an: "Galleria Giustiniani I, 144"; die Sammlung Giustiniani ist aufgelöst und die Verteilung des Bestandes ist nicht nachvollziehbar. Ebenfalls nennt er die Tyche in Constanza = **U. 3**. G. Kaschnitz-Weinberg datiert die Statuette in hadrianische Zeit und vermutet als ursprüngliche Schöpfung ein hellenistisches Werk aus der Mitte des 3. Jh. v. Chr.

### **U. 3: Sofia. Museo Archeologico, Inv. 5792**

Ähnliche rundrückige Faltenformen wie bei **U. 3** finden sich bei einem antoninischen Stück aus Sevilla.<sup>158</sup> Gleich ist dort auch die Art, wie die Querfalten zwischen den Brüsten verlaufen. Bei der Statue aus Tomi verlaufen die Falten aber sehr starr und erscheinen wie zu Ornamenten erhärtet. Sie wirken wie auf eine glatte Folie aufgelegt. Diese stilistischen Beobachtungen lassen sich auch bei Statuen mittelantoninischer Zeit machen.<sup>159</sup> Die Datierung wird zudem durch den Vergleich mit anderen Skulpturen aus der Region bestätigt.

Die mit Füllhorn erhaltene, nur 1,50 m hohe Statue trägt auf der Plinthe die Inschrift "\_ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ". Diese den Namen der Göttin nennende Inschrift und die unterlebensgroße Darstellung der Umbildung in Tomi zeigen eindeutig, daß eine Kultstatue dargestellt ist.<sup>160</sup> Tomi hat außerdem eine mit dem Flußgott Pontos dargestellte Stadtgöttin, von der die Statue erhalten ist. Jedoch ist eindeutig nicht diese Stadtgöttin

---

<sup>157</sup>G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937) 56 f. Kat. Nr. 97.

<sup>158</sup>Sevilla. *Mus. Arqueológico*, Inv. Nr. 1.061. Vgl. Scholz 49 f. St. 35 Abb. 38.

<sup>159</sup>Z. B. Kruse C 38, 58 f. und 194 Taf. 40.

<sup>160</sup>V. Canarache, *The archaeological museum of Constanza* (o. J.) 47.

Tyche, sondern die griechische Agathe Tyche mit der Statue **U. 3** gemeint.

Die Figur ist recht schematisch gearbeitet, was wohl auf den lokalen Stil zurückzuführen ist, wie die übrigen Werke dieser Region zeigen. Das Gewand und die Trageweise gleichen in den Grundzügen völlig den beiden schon beschriebenen Statuen **U. 1** und **U. 2**. Die Falten auf dem Oberkörper wirken wie lange Schnüre. Sie sind nicht in sich unterteilt und nicht gebrochen. Auf der linken Seite sind zwei vertikale Faltenstränge dargestellt, auf dem Wulst liegen sie außen in zwei Faltenhügeln auf. Zwischen den Brüsten verläuft die Querfalte, darunter bilden zwei von den Brustspitzen kommende Falten ein V. An der rechten Körperseite befinden sich zwei vertikal herabfallende Faltenstränge, die unter dem Wulst verschwinden. Diese Figur ist durch das weit zur Seite gestellte Spielbein noch blockhafter. Das Gewicht ruht auf beiden Beinen. Breit fällt der Mantelstoff über den angewinkelten Arm hinab. Schulterlocken reichen auf jeder Seite bis über die Brustspitzen. Laut Manzovas Katalogtext<sup>161</sup> ist der leicht zur Spielbeinseite gewandte Kopf nicht zugehörig, dem Stil nach könnte er es ohne weiteres sein. Charakteristisch für diese Umbildungsgruppe ist das vertikale vorspringende Steilfaltenbündel zwischen Stand- und Spielbein. Das Gewand zwischen den Beinen liegt weit umgeschlagen auf der Plinthe auf. Unabhängig von diesen ikonographischen und ikonologischen Erkenntnissen ist Tomi, woher die Kultstatue stammt, der Ort, an dem Ovid sein Exil fristete. Aus dieser Zeit ist von ihm eine Schilderung der Fortuna auf uns gekommen, die er in dieser Situation als Personifikation des unberechenbaren, tückischen Geschicks empfand.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup>L. Manzova, *Anticna Sculptura v Balgarija* (1978) 64.

<sup>162</sup>Ovid schreibt aus dem Exil: "Zweifelloos schweift sie umher, die wandelbare Fortuna; nirgends verharrt sie; kein Ort hält sie auf Dauer fest. Heiter schreitet sie jetzt und hier mit bedrohlicher Miene, bleibt sich in einem nur gleich: in der Veränderlichkeit!"

"Bist du von Sinnen? Was tust Du? Was bringst Du Dich selbst um das Mitleid, falls Dich Fortuna verläßt und Dich zum Scheitern bestimmt. Zeigt doch das rollende Rad der Göttin, wie leicht sie sich wandelt: wankenden Fußes berührt sie stets den obersten Punkt; unzuverlässiger ist sie als irgendein Blatt, als ein Lüftchen. Nur Deine Untreue ist, Arger, der ihrigen gleich. Alles Menschliche hängt an leicht zerreißen Fäden und was gewaltig war, endet in plötzlichem Sturz." Ovid, *Tristia*, V, Eleg. VIII, 15-18.

Hier zeigt sich, daß die Vorstellung der wechselhaften Fortuna, im Unterschied zur Agathe-Tyche, die Glück und Heil bringt, eng verbunden ist mit dem Rad als Attribut.

#### **U. 4: Vatikan. Musei e Gallerie Pontificie, Inv. Nr. 45490**

Eine Statue - die allerdings Stand- und Spielbein vertauscht - läßt sich hier lose aber formal-stilistisch zwingend angliedern. Sie schließt an die oben beschriebene einheitliche Gruppe der Umbildungen **U. 1 - U. 3** an: der reduzierte schmalrückige Faltenverlauf im Oberkörperbereich mit der typischen Bildung von halbrunder Falte zwischen den Brustspitzen und v-förmiger Falte darunter ist identisch; auch der Bauchnabel scheint durch den Stoff von Chiton und dem Gewand darüber hindurch. Der Mantel endet auf der rechten Seite zwar auch unterhalb des Knies, wird dann aber steil diagonal hochgezogen. Das typische vorspringende vertikale Faltenbündel entfällt, bzw. ist nicht auszumachen. Es wäre denkbar, daß unterhalb des schräg verlaufenden Mantelsaumes ein solches Bündel vorhanden war; die Partie ist leider weggebrochen. Im angewinkelten linken Arm hält die Figur ein reich bestücktes Füllhorn. Der vielleicht zugehörige Kopf hat eine ovale Form, füllige Wangen und große mandelförmige Augen. Die Brauen fallen an den Seiten nach unten hin ab; der Mund hat eine fein geschwungene Oberlippe, die Unterlippe ist voll. Die Frisur ist in der Mitte gescheitelt, sie läßt die Stirn frei, die Haare sind in übereinanderliegenden doppelten welligen Strähnen nach hinten genommen. Im Bollettino dei Musei e Gallerie Pontificie wird richtigerweise auch die Parallele zur Statue im Parco Comunale di Anzio gezogen, man hält die vorliegende Figur für ein Werk des 2. Jhs. n. Chr., das sich an postphidiasischen Modellen des 4. vorchristlichen Jhs. orientiert.<sup>163</sup> In diesem Punkte können wir nun also neue Klarheit bieten, handelt es sich doch um eine enge Anlehnung an einen Tyche-Typus des Hellenismus, der hervorgegangen ist aus einem Tyche-Typus des späten 5. vorchristlichen Jhs.

#### **Zusammenfassung**

Das Replikenverhältnis der Variantengruppe **V. 3** und **V. 4** ist oben festgestellt worden. Eine späthellenistische Originalstatue in Dion<sup>164</sup> scheint direktes Vorbild für die römischen

---

<sup>163</sup>A. Carignani, Bollettino Monumenti e Gallerie Pontificie 19, 1995, 128.

<sup>164</sup>D. Pandermalis vgl. Anm. 154.

Kopien gewesen zu sein. Die Benennung dieser Statue ist durch den Fundzusammenhang belegt, es handelt sich um Isis-Tyche; dieses ist gesichert durch eine Altar-Inschrift vor dem Isis-Tempel, in dessen Apsis die Statue, noch auf ihrer Basis stehend, gefunden wurde. Durch Ausgrabungen ist inzwischen belegt, daß der Isis-Tempel im 2. Jh. v. Chr. anstelle des spätklassischen Demeter-Tempels errichtet wurde.

Dion in Makedonien war in der Antike ein Ort, wo besonders Zeus verehrt wurde, der der Stadt auch seinen Namen gab. Philipp und Alexander feierten hier mit ihrem Heer militärische Erfolge. Während der Zeit des Hellenismus erlebte die Stadt ihre große Blüte. Der Name Isis-Tyche zeigt deutlich den während des Hellenismus üblichen Synkretismus von Isis und Tyche. Bei dieser *interpretatio Graeca*<sup>165</sup> wurde die Erscheinungsform der Isis als schöne Göttin betont sowie der ihr zugewiesene Wirkungsbereich als Schicksalsgöttin, wie ihn die griechische Tyche innehat.

Gerade die Übernahme von orientalisch-ägyptischen Göttern und Kulturen, Glaubens- und religiösen Organisationsformen ist ein Charakteristikum der hellenistischen Epoche.<sup>166</sup>

Die Gruppe der Umbildungen fällt besonders durch ihre Blockhaftigkeit auf. Ein Relief aus Xanthos<sup>167</sup> zeigt denselben statuarischen Typus. Allerdings trägt die Relief-Figur einen untergegürteten Peplos. Als Attribute führt sie Mauerkrone und Steuerruder mit sich. Bei der Figur handelt es sich ebenfalls um Isis-Tyche. Eine Bronze in Pompeji<sup>168</sup>, die Isis-Tyche darstellt, gibt diesen Typus genau wieder. Das erste epigraphische Dokument, das den Synkretismus von Isis und Tyche belegt, findet sich auf einer aus Kreta stammenden Weihinschrift vom Ende des 3. Jhs. v. Chr.<sup>169</sup>

---

<sup>165</sup>Zu Isis im Hellenismus und zur *interpretatio Graeca* derselben: M. J. Vermaseren (Hrsg.), *Die orientalischen Religionen im Römerreich* (1981) 124 f.

<sup>166</sup>H.-J. Gehrke, *Geschichte des Hellenismus* (1990) 76.

<sup>167</sup>Relief aus Xanthos: British Museum, Lykischer Raum 173. Bibliographie: Michaelis, *JHS* 5, 1885, 287 ff. Taf. 58; Smith II 59 Nr. 956; G. Lippold, *Sarapis und Bryaxis in Festschr. P. Arndt* (1925), 118 (Lippold sieht in der weiblichen Figur Tyche); Th. A. Brady, *Repertory of Statuary and figured Monuments relating to the Cult of Egyptian Gods, Sarapis and Isis. Collected Essays by Ch. F. Mullet* (1978) 110-118; R. E. Witt, *Isis in the Graeco Roman World* (1971) 114 Abb. 18.

Die Relieffiguren sind interessanterweise auf einer Basis stehend dargestellt, was auf ein bekanntes statuarisches Vorbild hindeutet.

<sup>168</sup>Bronze: V. Tran Tam Tinh, *Essai sur le Culte d'Isis à Pompéi* (1964) Taf. 12 Abb. 2. Ebenda 78-81: zu Isis-Tyche allgemein.

<sup>169</sup>BCH, 1900, 238; A. J. Reinach, *Inscriptions d'Itanos*, REG 25, 1911, 411.

## 2.6 Werke der Kleinkunst

Kleinbronzen aus römischer Zeit, die den Typus Teramo und auch die Umbildung wiedergeben, bestätigen die hier getroffene Zusammenstellung der Statuen. Die erhaltenen Attribute der Bronzen sprechen eindeutig für die Benennung der Figur als Tyche.

Die Kleinbronzen lassen sich insgesamt oder jeweils in Einzelheiten eng an die getreuen großplastischen Repliken anlehnen, so daß die Absicht, einem gemeinsamen Vorbild zu folgen, klar ist. Dennoch haben wir bei den Kleinbronzen gerade mit durch die Verkleinerung bedingten Vereinfachungen und aufgrund gattungs- spezifischer Gegebenheiten auch z. T. mit inhaltlichen Veränderungen<sup>170</sup> zu rechnen. Eine auch nur annähernd genaue Datierung ist bei den wenig qualitätvollen Werken oftmals nicht möglich.

### **Br. 1: Wien. Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. VI 285**

Das Gewand läßt die Schulter oberhalb der rechten Brust frei, wodurch die Bronze an einen Aphrodite-Typus erinnert (wie **V. 1**). Der Kopf ist leicht nach unten geneigt und zur Spielbeinseite gerichtet. Die Frisur ist in der Mitte gescheitelt und hat Schulterlocken. Im linken Arm hält die Figur ein großes Füllhorn. Das Attribut der rechten Seite verloren.

### **Br. 2: Wels. Museum, Inv. Nr. 15213**

Gewand und Haltung sowie das große Füllhorn in der Linken ordnen die Bronze dem Typus Teramo zu. Eine vollständige Gleichheit ist jedoch nicht gegeben: Das Gewand läßt die Schulter und den oberen Ansatz der rechten Brust frei. Die Faltenstränge sind im einzelnen nicht nachvollziehbar, die Mantelführung im Unterkörperbereich erinnert stark an

---

<sup>170</sup>Die kleinbronzenspezifische Herstellungstechnik ist hier angesprochen: durch Benutzung von Hilfsnegativen und durch Teilgußverfahren ist es möglich, einzelne Körperteile beliebig mit verschiedenen Körpern zu kombinieren; hierdurch ergibt sich eine Vielzahl von Kombinationsmöglichkeiten.

die Gruppe der Umbildungen. Wiederum ist die Frisur mit Mittelscheitel und Schulterlocken gebildet. Die Göttin trägt ein Diadem. Der Kopf weist, wie bei den übrigen Bronzen, zur Spielbeinseite und leicht nach unten. Bei dieser Bronze ist zwar der kaskadenförmige Fall des Mantels über den angewinkelten linken Arm dargestellt, die Mantelführung auf der Rückseite ist jedoch abweichend, was bei Kleinbronzen aber nicht verwundert.

### **Br. 3: Paris. Collection De Clerq**

Der Haltung und der Gewandung nach ist das Stück der Gruppe des Typus Teramo I zugehörig. Augenfälligstes Charakteristikum ist auf der rechten Seite die über den Wulst fallende dominante Faltenbahn zwischen Arm und Körperflanke. Die Figur trägt ein mauerkronenförmiges Diadem und hat Schulterlocken. Die Blickrichtung geht zur Standbeinseite. Der Handhaltung nach könnte in der Rechten das Querholz eines Steuerruders gelegen haben.

### **Br. 4: Kopenhagen**

Die Mantelgestaltung und die Falten im Oberkörperbereich ordnen diese Bronze der Gruppe der Umbildung zu. Auffällig sind die schnurartigen Falten auf der rechten Seite, die - in gewohnter Weise - sich umbiegend auf dem Mantelwulst aufliegen. Im Haar hat die Figur ein Diadem, der Kopf ist zu seiner rechten Seite geneigt. In der Hand des nach unten zeigenden rechten Armes hält die Figur ein Ährenbündel, wodurch sie als Ceres charakterisiert ist; im linken Arm hält sie das Attribut der Fortuna-Tyche: ein großes Füllhorn. Falte (A) und ein zweifacher runder Halsausschnitt zeigen, daß die Statuette mit zweifachem Gewand dargestellt ist.

### **Br. 5: Zagreb. Archäologisches Museum**

Durch den kurzen Mantel und dessen Führung gehört die Figur in die Gruppe der Umbildungen. Hier ist die linke Schulter oberhalb der Brust frei von Gewandstoff, was eine



Variante in Hinblick auf Aphrodite bedeutet. Dadurch, daß Schulter und Brustansatz frei sind, ist die gesamte Mantelführung anders: der Mantelstoff bedeckt auch den Oberarm nicht. Stark umbiegend liegt der Stoff einzelner Faltenbahnen auf der rechten Körperseite auf dem Mantelwulst auf. Der Kopf ist nach rechts geneigt, die Frisur hat Schulterlocken. In der Armhaltung und in den Attributen entspricht die Bronze unserem Typus: im angewinkelten linken Arm ist ein Stück des Füllhorns enthalten.

### **Br. 6: Wien. Münz- und Antikenkabinett**

Der Ärmelchiton ist sechsfach geknüpft. Die Dargestellte trägt Schuhe, das Füllhorn geht aus einem Blätterkelch hervor. Um das Füllhorn ist vielleicht eine Schlange gewunden, in der Rechten hält die Göttin offenbar wohl das Querholz eines Steuerruders. Das herabfallende Mantelende ist nicht dargestellt. Mantelführung und die Faltengestaltung des Oberkörpers weisen die Bronze klar in die Gruppe der Umbildungen. Der Kopf zeigt zur Standbeinseite.

### **Marmorstatuette 1: New York, ehem. Kunsthandel**

Die Statuette ist aufgrund des statuarischen Motives und der Gewandung eindeutig dem Typus Teramo zuzuordnen. Diagonalfalten im Mantel zur Unterscheidung von Stand- und Spielbein, V-Ausschnitt und zwei dominant gearbeitete Falten auf der rechten Körperseite zwischen herabhängendem Arm und Flanke, die in charakteristischer Weise auf dem Wulst aufliegen, zeigen die relative Genauigkeit dieser Statuette. Der Kopf zeigt zur Spielbeinseite, das Haar ist in der Mitte gescheitelt und hinten zu einem Knoten zusammengefaßt. Die Figur trägt eine Mauerkrone. Im linken Arm hält sie ein großes Füllhorn.

### **Marmorstatuette 2: Kassel, Schloß Wilhelmshöhe Inv. Nr. 129**

Die hervorragend erhaltene Statuette aus dem 2./3 Jh. n. Chr., gibt Nemesis wieder.

Wohlmöglich handelt es sich hierbei um eine attische Arbeit. Interessant ist die Haltung des rechten Armes: die Hand liegt am Gewandsaum der Brust und lupft den Saum leicht an. Die Figur ist im Begriff, sich drei Mal auf die Brust zu spucken - ein apotropäischer Gestus. Diese Interpretation leitet sich aus den antiken Schriftquellen her und ist - außer an dieser freiplastischen Statuette - sonst nur vereinzelt auf Reliefs nachzuweisen. In der linken Hand hält die Nemesis den erhaltenen Rest einer Elle, die ehemals, den Ansatzspuren nach zu urteilen, von der linken Schulter bis zum linken Oberschenkel reichte; auch der Greif als allsehendes, scharfäugiges, der Sonne zugeordnetes Herrschersymbol ist charakteristisch für Nemesis. Er verdeutlicht ihr Vermögen, Unheil und Ungerechtigkeit zu erkennen. Unterhalb der linken Hand ist ein Rad zu ergänzen, das die Göttin mit der Hand berührt. Das Rad steht für das unausweichliche Wirken der göttlichen Strafe. Das Werk vermischt verschiedene Komponenten verschiedener Kulturkreise miteinander (der Greif beispielsweise hat seinen Ursprung im altägyptischen Isis-Kult); es erscheint hier, da das Gewand - auch die Nemesis trägt das Übergewand - und auch in modifizierter Weise das Standmotiv, wie die Kopfhaltung, vielleicht auch das Diadem, eindeutig von unserem Tyche-Typus-Teramo I entlehnt sind; womit wir uns wieder im stilistischen Umkreis des ausgehenden 5. Jhs. bewegen, zu der Zeit als Agorakritos das bekannte Kultbild der Nemesis von Rhamnous schuf.

### Zusammenfassung

Von sechs gefundenen Bronzen waren drei (**Br. 1-3**) der Gruppe des Typus Teramo zuzuordnen und drei (**Br. 4-6**) der Gruppe der Umbildung. Alle Bronzen tragen als Attribut das Füllhorn. Eine völlige Übereinstimmung in den Details ist bei keiner der Bronzen gegeben, was aber bei Bronzen auch nicht erwartet werden darf. Gleiches gilt für die beiden Marmorstatuetten, von denen eine eindeutig auf den Typus Teramo zurückzuführen ist; die andere Marmorstatuette gibt Nemesis wieder, hat aber Gewandschema sowie statuarisches Motiv von unserem Typus adaptiert. Dieses hat auch einen tieferen Sinngehalt: vereinigen sich doch in Nemesis Tyche und Dike zu einer neuen, ethisch empfunden Schicksalsmacht.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup>Zur Nemesis grundlegend: B. Schweitzer, JdI 46, 1931, 175-246 (insb. 181).

Wichtig bei der Betrachtung der Werke aus der Kleinkunst sind die Beobachtungen, daß die Majorität der Figuren ein Diadem oder eine Mauerkrone trägt, die Haare in der Mitte gescheitelt sind, die Frisur Schulterlocken aufweist und die Blickrichtung zumeist zur Spielbeinseite verläuft, wobei der Kopf leicht nach unten geneigt ist. Damit haben wir eine weitere Bestätigung dafür, daß die Blickrichtung zum Spielbein ging, wie es auch durch die Replikenrezension der großplastischen Werke ermittelt wurde. Zum anderen ist das Vorhandensein eines Diadems für das originale Vorbild wahrscheinlich.

### **3. Auswertung - Rekonstruktion des Originals**

Neunundzwanzig Statuen bzw. Torsen oder Fragmente erwiesen sich als zur Replikenreihe des Typus Teramo I zugehörig. Diese Replikengruppe soll nun eine statistische Auswertung erfahren, um Aussagen über den Verwendungszweck und Beliebtheitsgrad des Typus in der Kaiserzeit machen zu können und um eine genaue Vorstellung des gemeinsamen Vorbildes zu entwickeln.

#### **3.1 Entstehungszeit**

Der Entstehungszeitraum der Statuen umfaßt die Zeit vom späten Hellenismus bis ins dritte oder vierte Jahrhundert nach Christus: Späthellenistisch: **1**. Claudisch bzw. um die Jahrhundertmitte, acht Repliken: **2, 3, 4, 5, 6, 8** und **9**; Neronisch: **7**. Flavisch, vier Statuen: **10, 11, 12, 13**. Domitianisch: **14** und **15**. Trajanisch, drei Statuen: **16, 17, 18**. Spättrajanisch-frühhadrianisch: **19, 20**. Antoninisch, fünf Statuen: **21, 22, 23, 24, 25**. Severisch, drei Statuen: **26, 27, 28**. Spätantik(?): **29**.

Es fällt auf, daß der Typus sich durchgängig während der Kaiserzeit, besonders im ersten und zweiten nachchristlichen Jahrhundert, großer Beliebtheit erfreute.

#### **3.2 Provenienz**

Fünf Statuen **1, 12, 14, 16, 21** stammen aus Rom und dessen näherer Umgebung, sieben

Figuren kommen aus Italien: **4, 10, 17, 22, 24, 25, 27**; in Sizilien wurde das Fragment **29** gefunden.

Der Typus wurde dort während der gesamten Kaiserzeit kopiert. Werkstattgleiche Statuen ließen sich innerhalb dieser Typenreihe nicht ermitteln.<sup>172</sup> Drei Stücke stammen aus den westlichen Provinzen **6, 23, 28**. Drei nordafrikanische Statuen sind zu verzeichnen: **15, 19, 20**. Eine Statue ist in Griechenland gefunden worden: **11**. Bei zehn Statuen ist die Herkunft unbekannt: **2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 13, 18, 26**. Davon befinden sich **2, 3, 5, 9, 10** und **26** in Rom, so daß die Provenienz auch dort vermutet werden darf; generell ist bei dieser Gruppe von einer italischen Provenienz auszugehen.

Die größte Zahl der Repliken stammt also aus Italien, insbesondere aus Rom und dessen näherer Umgebung; der Typus war aber durchaus über die Hauptstadt hinaus in den Provinzen bekannt.

### 3.3 Fundzusammenhang

Bei den meisten Statuen ist der Fundzusammenhang leider unbekannt. Wir kennen ihn nur von folgenden neun Stücken:

Statuengalerie: **4**. Theater: **10, 17**. Forum: **15**. Die Statue der Domitia wurde in einer Exedra des Forums von Sabratha gefunden; das Unterkörperfragment **6** aus Tarragona stammt ebenfalls vom dortigen Forum. Öffentliches Gebäude: **12** ist in der Basilika Aemilia gefunden worden. Die Statue **11** der Flavia Domitilla maior stammt aus dem Metroon in Olympia. Die Statue **16**, die die Marciana wiedergibt, ist gefunden worden in einem Gebäude in Ostia, in der Nähe des Tempels am Tiberufer. Das Fragment **29** ist im Eingangsbereich der Villa von Piazza Armerina, Sizilien gefunden worden.

Bei den Fundorten Theater, Forum, Gerichtsgebäude, dem olympischen Metroon sowie wohl auch dem Gebäude in Ostia, in welchem die Statue der Marciana gefunden wurde, handelt es sich um Orte von öffentlichem Interesse, die der Öffentlichkeit zugänglich waren. Die Statuen waren demnach in ein festes statuarisches Programm eingebunden. Auch der Torso **4** aus Jesi gehört zu einer wohl einheitlichen Statuengruppe, innerhalb

---

<sup>172</sup>Die Statuen **I 11** (Olympia) und **II 6** (Portugruaro) weisen übereinstimmende Züge bis in Details auf, so daß eine werkstattgleiche Arbeit vermutet werden darf.

derer auch Statuen des Augustus, Tiberius, Caligula, fünf Togati und zwei weitere weibliche Gewandstatuen aufgestellt gewesen waren.<sup>173</sup>

### 3.4 Größe<sup>174</sup>

Als lebensgroß sollen Statuen bezeichnet werden, die eine Höhe von 1,50 m - 1,65 m aufweisen. Überlebensgroße Statuen sind diejenigen, deren Maße darüber hinaus gehen; geht das Maß über 2,20 m hinaus, gilt eine Statue als kolossal. Unterlebensgroße Werke messen zwischen 0,50 m und 1,50 m. Statuetten können eine darunter liegende Größe aufweisen.<sup>175</sup>

Neunzehn Statuen sind überlebensgroß bzw. konnten als überlebensgroß rekonstruiert werden: **2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 28**. Die größte Statue ist die trajanische Statue **16** der Marciana mit 2,17 m. Die Majorität der Statuen hat eine Höhe bzw. eine rekonstruierte Höhe von 1,90 m - 2,00 m: **3, 4, 7, 10, 11, 21, 23, 24, 28**. Eine Größe von mehr als 2 m haben die Statuen; **2, 6, 13, 15, 16**. 1,70 m - 1,90 m messen die Statuen: **8, 18, 24, 25, 29 (?)**<sup>176</sup>. Damit sind sie aber immer noch überlebensgroß. Die Statue **1** ist mit einer Höhe von 1,54 m als lebensgroß zu bezeichnen; ebenfalls lebensgroß: **17, 19, 20**. Drei Figuren sind unterlebensgroß: **5, 9, 27**. Zu den unpublizierten Statuen **12** und **26** liegt keine Größenangaben vor, ebenfalls nicht zu Kat. **29**. Die Unterlebensgröße deutet auf die Wiedergabe einer Kultstatue hin. Die Mehrzahl der Figuren zeigt durch den ehemals in die gepickte Halsöffnung eingelassenen Kopf einen

---

<sup>173</sup>L. Seni, *Il ciclo di ritratti imperiali giulio-claudi di Jesi*, in: *Nuovi Quaderni di Archeologia dell'Università di Perugia* 1, 1977, 229-239 Taf. 1-5.

<sup>174</sup>Bei den fragmentarisch erhaltenen Statuen bzw. Torsen wurde aus dem Erhaltenen auf die ursprüngliche Größe geschlossen. Daraus ergibt sich, daß die Aussagen nur als Annäherung aufgefaßt werden dürfen; denn die Maßangaben, wenn vorhanden, sind zum großen Teil der Literatur entnommen, so daß kein einheitliches Raster vorausgesetzt werden kann.

<sup>175</sup>Vgl. A. Filges, *Standbilder jugendlicher Göttinnen* (Diss. Münster 1995 (1997) 10 mit. Anm. 49: Frauenskelette aus Assos aus dem 5./4. Jh. v. Chr. messen 1,55 m und 1,59 m (W. Wolska in: Ü. Serdaroglu, R. Stupperich (Hrsg.), *Ausgrabungen in Assos 1991, Asia Minor Studien* 10 (1993) 207). Messungen von Frauenskeletten aus dem hellenistischen Griechenland und aus Herkulaneum ergaben einen mittleren Größenwert von 1,55 m (S. C. Bisel, *RStPomp* 1, 1987, 124 Tab. 1).

<sup>176</sup>Eine Größenangabe liegt nicht vor; es wurde anhand der Abb. geschätzt.

Verwendungszweck als Porträtstatue an. Für das originale Vorbild ist aufgrund der hier angestellten Untersuchung von einer Überlebensgröße von ca. 2,00 m auszugehen.

### 3.5 Porträtstatuen - Fortuna-Tyche als Porträtträgerin

Sechs Statuen sind mit zugehörigem Kopf erhalten: **3**: die claudische Büste mit dem Porträt-Kopf der Livilla. **7**: Agrippina minor, Mutter des Nero. Neronisch. **15**: Domitia. Gattin des Domitian. Domitianisch. **16**: Marciana. Schwester des Trajan. Trajanisch. **24**: Faustina minor. Gattin des Antoninus Pius. Antoninisch. **26**:<sup>177</sup> Julia Domna. Gattin des Septimius Severus. Severisch.

Nach dem vorliegenden Befund wurde der Statuentypus ausschließlich für Porträts enger Angehöriger des Kaiserhauses verwendet. Man kann davon ausgehen, daß die Majorität der übrigen Statuen als Porträtstatuen in Auftrag gegeben worden waren; dafür spricht die oftmals angewandte Technik mit dem Einlaßkopf.

Die Untersuchung hat ergeben, daß weibliche Angehörige des Kaiserhauses sich gerne im vorliegenden Typus der Fortuna-Tyche darstellen ließen. Generell galt Fortuna den Römern als Bringerin des Guten und als positive Lenkerin des Geschicks. Der Typus Teramo war beliebt seines klassischen Habitus wegen; gewiß mag auch die "Sinnlichkeit und Sinnennähe"<sup>178</sup> der dünnen, den Körper durchscheinend lassenden Gewänder zur Beliebtheit des Typus als Porträtträger beigetragen haben.

Auch Privatpersonen ließen sich bisweilen als Fortuna darstellen.<sup>179</sup> Die uns bekannten Darstellungen zeigen dann jedoch andere Fortuna-Tyche-Typen. Im Bereich der *consecratio* von Privatpersonen war Fortuna beliebt, da sie als Göttin der neureichen Emporkömmlinge galt. Ihr und Merkur verdankten auch die Emporsteiger aus dem Sklavenstand den Aufstieg. Hierzu äußert sich Iuvenal: "Menschen, die aus dem Kot

---

<sup>177</sup>Die Angabe ist letztendlich nicht abschließend gesichert, da die originale Zugehörigkeit des Kopfes nicht geklärt werden konnte.

<sup>178</sup>Fuchs, Skulptur 200 (über den dünnen Stoff von Peplophoren im Reichen Stil). Vgl. auch A. Dierichs, Erotik in der Kunst Griechenlands (1993) 11-13 (Kapitel "Erotik und Gewand").

<sup>179</sup>Vgl. Anm. 375. Wrede 233, z. B. die Claudia Iusta aus dem Conservatorenpalast, die den Typus Teramo II mit seitenverkehrttem Standmotiv wiedergibt.

Fortuna emporhebt zum äußeren Gipfel".<sup>180</sup> Unter den Sklavennamen gab es daher die große Gruppe der adjektivischen oder substantivischen Wunschnamen, darunter die Namen Fortuna, Fortunatus, Eutyches, Eutyclus, Tyche und Eutychia.<sup>181</sup> Gerne ließen Matronen sich als Fortuna darstellen, um sich der Göttin des Glücks anzugleichen.<sup>182</sup> Der Statuentypus der Fortuna-Tyche-Teramo I jedoch blieb, soweit unsere Untersuchungen das belegen konnten, Angehörigen des Kaiserhauses vorbehalten. Daher ist zu vermuten, daß das Vorbild eine weit bekannte und sehr berühmte Statue gewesen sein muß, deren Typus lediglich für die Darstellung von Angehörigen der Oberschicht verwendet wurde und diesen vorbehalten blieb.

### 3.5.1 Interpretation und Bewertung der Porträtköpfe in Hinblick auf das Vorbild

Lassen sich aufgrund der erhaltenen Porträtköpfe Rückschlüsse auf das gemeinsame Vorbild ziehen? Die Frage ist zu verneinen. Die Dargestellten erscheinen jeweils in der für sie bzw. für ihre Zeit typischen ModEFRISUR. Lediglich bei 7 ist eine Einschränkung zu machen: Agrippina Maior trägt ein Diadem, was zum einen gedeutet werden kann als Herrscherinnenzeichen<sup>183</sup>, oder zum anderen in Anlehnung an das originale Vorbild in Erscheinung treten könnte. Die gleiche doppelte Interpretation ist bei der Agrippina minor für die Schulterlocken zu erwägen, die eben zu ihrer Frisur im entsprechenden Typus gehören<sup>184</sup>, gleichzeitig in Anlehnung an das originale Vorbild dargestellt sein könnten.

---

<sup>180</sup>Iuvenal, Sat. 3, 39 f.

<sup>181</sup>J. Baumgart, Die römischen Sklavennamen (1936) 16 f., 30, 34; H. Solin, Beiträge zur Kenntnis griechischer Personennamen in Rom (1971) 111.

<sup>182</sup>Wrede a. O. 110.

<sup>183</sup>Das Diadem wird bereits im Hellenismus von den Herrscherinnen getragen, was dann von den Kaiserinnen (Livia) übernommen wird; ab der flavischen Zeit wird es auch von nicht-kaiserlichen Frauen im Zuge der Privatapotheose getragen. Davon zu trennen ist das im Haar getragene Schmuckstück, die Stephane, die ab dem 5. Jh. v. Chr. bei weiblichen Gottheiten und Heroinnen nachzuweisen ist. Vgl.: Der Neue Pauly III (1997) 499 s. v. Diadem.

<sup>184</sup>Sog. Typus Stuttgart. D. Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie, JRA 6, 1993, 74 Xd.

### 3.6 Statuarisches Motiv

Bei sechszehn Statuen, also bei der deutlichen Mehrzahl, ist das Spielbein zur Seite und nach hinten gestellt. Das Spielbein nur zur Seite genommen haben lediglich vier Statuen: **11, 15, 16** und **23**. Die vorflavischen Werke überliefern das Spielbein durchgängig als zur Seite und nach hinten gestellt.

Bei der Mehrzahl der Statuen ist ein sie durchziehender S-Schwung und eine herausgedrückte Standbeinhüfte zu konstatieren.<sup>185</sup> Die linke Schulter liegt etwas höher als die rechte, der Eindruck wird verstärkt durch den auf der Schulter liegenden Mantel.

### 3.7 Armhaltung

Bei allen Statuen ist der Strang (A) deutlich ausgeprägt, sogar in die Breite gezogen (sehr deutlich z. B. bei **10** und **26**), was darauf hindeutet, daß der rechte Oberarm nicht eng am Oberkörper anlag, sondern leicht abgewinkelt gehalten wurde.

Bei **12** ist der rechte Oberarm antik erhalten und deutlich vom Oberkörper entfernt. Hitzl vermutet, daß der rechte Unterarm angewinkelt war und waagrecht in den Raum hinein geführt war.<sup>186</sup> Eng am Oberkörper anliegend war der rechte Oberarm sicherlich bei **21**. Der rechte Unterarm ist bei keiner der Statuen antik erhalten.<sup>187</sup> Einheitlich überliefert ist die angewinkelte Haltung des linken Armes, dessen Unterarm leicht nach außen zeigt, weil das Füllhorn, das im Arm gehalten wird, ebenfalls leicht nach außen wegbiegt.

---

<sup>185</sup>Bei der unterlebensgroßen Statue **9** zieht sich Falte (4) deutlich zur linken Seite, so sieht man auch hier die Bewegung im Oberkörper. Bei 16 ist die herausgedrückte Hüfte zwar nicht zu sehen, weil der Stoff diese verdeckt, doch ist die Falte (7) an der linken Flanke in der typischen Weise mit sich nach außen umbiegender Schlaufenfalte gebildet, die mitbedingt ist durch das statuarische Motiv.

<sup>186</sup>Hitzl 55.

<sup>187</sup>Eventuell ist der rechte Unterarm mit Attribut bei der unterlebensgroßen Statue **9** im Museo Torlonia antik; dieses ist aber unsicher.



### 3.8 Kopfhaltung

Die Mehrzahl der Statuen überliefert einen zur Spielbeinseite gewendeten Kopf<sup>188</sup>: **3, 4, 8, 9, 14, 15, 24, 26, 27**.

Der Kopf der unterlebensgroßen Figur **5** ist als leicht zur Spielbeinseite sich neigend ergänzt; für den ursprünglichen Zustand ist aufgrund der deutlichen Ponderation und somit aufgrund eines Analogieschlusses sicherlich von einer Wendung, verbunden mit einer leichten Neigung, des Kopfes auszugehen.

Zur Standbeinseite richtet sich der Kopf bei nur zwei Statuen: **8** und **16**.

Aufgrund des Erhaltungszustandes bzw. der Tatsache, daß der Kopf mit Hals in die gepickte, halbrunde hohle Öffnung eingelassen wurde, ist bei den nicht genannten Statuen eine Aussage nicht möglich.

Da bei der Mehrzahl von zehn Statuen der Kopf zur Spielbeinseite gerichtet ist, ist auch für das originale Vorbild eine Wendung des Kopfes zur Spielbeinseite zu postulieren. Die Majorität der Bronzen sowie die sehr nah am Vorbild orientierte Marmorstatuette **2** bestätigen dieses.

### 3.9 Tracht

Das Gewand besteht bei allen Repliken aus drei Bestandteilen: dem Knüpfärmelchiton, der mit sechs kleinen Ärmelknöpfen versehen ist, dem Himation und einem dritten, als *stola* identifizierten bzw. als Übergewand bezeichneten Kleidungsstück. Das Übergewand ist ärmellos, reicht in üppiger Stofffülle bis auf den Boden hinab und wird auf den Schultern zusammengehalten. Es ist aus dünnem Stoff, zwischen den Brüsten wirft es einen V-Ausschnitt. In der Arbeit von B. I. Scholz fand dieses Kleidungsstück, was die römische Kaiserzeit betrifft, eine umfangreiche Würdigung: in römischer Zeit heißt das Übergewand *stola*. Es gilt als kennzeichnendes Gewand der ehrbaren römischen Matrona und ist deswegen bei römischen Porträtstatuen zu finden. Vorder- und Rückenteil der *stola*

---

<sup>188</sup> Am Halsansatz zu erkennen bei nicht erhaltenem Kopf, so bei **4**.

werden durch zwei auf den Schultern aufliegende Bänder, von Scholz als *institae*<sup>189</sup> bezeichnet, miteinander verbunden. Einwandfrei ist die *stola* an den folgenden Statuen zu identifizieren: **2, 3, 4, 7, 10, 11**<sup>190</sup>, **12, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 24**. Für den Hochhellenismus ist die Bezeichnung *peronatrix* überliefert.<sup>191</sup> Der Begriff meint ein Frauenkleid, das über dem Chiton getragen wurde, keinen Überschlag besaß und auf den Schultern von großen runden Fibeln gehalten wurde. Die Statue **1** ist mit einem solchen Gewand dargestellt, denn Träger, wie bei der Stola sind nicht zu erkennen, dafür aber läßt der Mantelstoff auf der linken Schulter eine größere runde Fibel frei. Die beiden das Wort *peronatrix* überliefernden Stellen erwähnen sie als Mode-oder Luxusgewand.<sup>192</sup> Die Statuen **5, 8, 9, 25, 26** und **27** tragen ebenfalls ein Übergewand, das aber nicht durch Träger gehalten wird und somit nicht mit der Stola gleichgesetzt werden darf. Dieses Kleidungsstück wurde als Übergewand bezeichnet, da wir die antike Bezeichnung nicht kennen.

Da die Entstehung des originalen Vorbildes im 5. Jh. v. Chr. liegt, ist zu folgern, daß dieses Übergewand, dessen Bezeichnung wir für die klassische Zeit nicht kennen, auf das 5. Jh. zurückgeht und bei den römischen Statuen schlicht kopiert wurde; tragen die Porträtstatuen eine Stola, mußte das Übergewand nur noch geringfügig modifiziert werden.<sup>193</sup> Aufgrund des mangelnden Erhaltungszustandes ist eine Aussage über das Kleidungsstück über dem Chiton bei den folgenden Stücken leider nicht möglich: **6, 13, 17, 18, 22, 28, 29**.

Auf die Faltendistribution als typuskonstituierendes Element wurde im Verlauf der

---

<sup>189</sup>In der jüngst erschienenen Rezension zur Arbeit von Frau Scholz in den BJB 96, 1996, 767-774, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, wendet sich der Rezensent K. Thraede aufgrund philologischer Argumente vehement gegen die Identifikation und Benennung der Trägerbänder mit den *institae* (S. 770); die Bezeichnung *institae* meine die Unterseite der Stola. Ebenfalls gegen die Ansicht von Scholz, daß die *instita* mit den Trägerbändern der Stola gleichzusetzen sei: H. Blanck, Die *instita* der Matronenstola, in: Komos, Festschrift für Thuri Lorenz (1997) 23-25. Auch Blanck betont noch einmal, daß *instita* den Purpurstreifen am unteren Rand der Stola meint.

<sup>190</sup>Das zweite Gewand ist auf der Schulter so dargestellt, daß es von dem Gewand darunter kaum unterschieden werden kann; wahrscheinlich handelt es sich um eine Stola.

<sup>191</sup>Theokrit, Poeta Bucolos 15, 21.

<sup>192</sup>Theocrit ebenda; Antip. Tess. Anth. Pal. 7, 413. Vgl. Liddel-Scott 1204.

<sup>193</sup>Ausführlich zum Übergewand mit zahlreichen Belegen aus klassischer Zeit vgl. Kap. 14.3.1., 14.3.2.

Replikenrezension immer wieder eingegangen. Die Quintessenz aus diesen Untersuchungen soll hier noch einmal in Kürze dargelegt werden. Demnach stellte sich heraus, daß die Statuen **2, 10, 12** und bedingt auch **19** die meisten übereinstimmenden Merkmale in sich vereinen. Die Faltenstränge des Oberkörpers sind eindeutig in Form und Führung festgelegt. Für das Vorbild ist zu schließen, daß die Partie (A) nicht eng an der rechten Flanke anlag, sondern, bedingt durch die leicht abgewinkelte Oberarmhaltung, sich leicht in die Breite zog und sich neben dem Körperkontur befand. Zwischen (A) und (1) lugte eine kleine Falte hervor, die besonders über dem Wulst ausgeprägt ist. Die Mehrzahl aus der gesamten Gruppe des Replikenmaterials überliefert den Strang (1) als senkrecht herabfallend, fast immer biegt er sich über dem Wulst schlaufenartig nach links außen. Die Falten (2) und (3) ziehen sich in der Mehrzahl zur linken Seite, ebenso verhält es sich mit dem Faltendreieck (4), das lediglich bei den Figuren **4, 20** und **21** senkrecht herabfällt. In den meisten Fällen befinden sich auf der linken Körperseite drei deutliche Faltenstränge(5)-(7). Seltener sind es zwei, aber immer umschreibt die äußere Falte die linke Flanke; mit der deutlichen Umbiegung nach außen, verbunden mit einer schlaufenartigen Stauung über dem Wulst zeichnet diese Falte die Ponderation der Figur nach. Auch die davor liegende Falte bildet bei der Replikenmehrheit eine deutliche Schlaufenfalte über dem Wulst. Ganz klar ist der Typus so umrissen und das Beschriebene hat Geltung in Bezug auf die Rekonstruktion des originalen Vorbildes. Der Mantel ist bei denjenigen Figuren, die aufgrund ihres Erhaltungszustandes eine Aussage erlauben, so geführt, wie oben für die namensgebende Statue **10** in Teramo beschrieben. Eine weitere Form der Drapierung kann beobachtet werden bei den Statuen **5, 7, 16** und **17**: der Mantel wird halbrund nach oben gezogen, die Falte (d) bildet gleichsam den unteren Abschluß; das innere Mantelende wird bei der Majorität der Figuren gebildet aus dem Mantelstoff vor dem Unterkörper, im zweiten Fall wird es gebildet aus dem Stoff, der über die linke Schulter gelegt ist und lang nach unten fällt. Dieses sieht man hervorragend bei der Statue **16** der Marciana: hier ist das über die Schulter gelegte Mantelstück deutlich sichtbar, endet jedoch bereits in Kniehöhe, dennoch sieht das äußere Mantelende, gebildet aus der über den angewinkelten Arm herabfallenden Mantelbahn so aus, als bestehe es aus zwei Enden. Für das originale Vorbild hat die erste Drapierungsmöglichkeit Geltung. Hierfür können wir zahlreiche griechische Parallelen aus klassischer Zeit

nennen.<sup>194</sup>

Bedingt durch das seitlich und zurückgesetzte Spielbein und durch die Mantelstofffülle, kommt es zwischen den Beinen zur typischen tief verschatteten Faltenbildung schräg-diagonaler Führung.

### 3.10 Verhältnis Körper - Gewand

Generell überliefern die Werke den Gewandstoff im Oberkörperbereich als durchscheinend<sup>195</sup>: Brüste, Brustwarzen und Bauchnabel sind sichtbar; durch ausgesprochen dünne Ritzlinien wird der Stoff des Knüpfärmelchiton dargestellt. Das Gewand wirkt meist wie naß auf den Leib gelegt. Der Mantel läßt Stand- und Spielbein bei den meisten Figuren erkennbar und zwar in der Weise, daß die Innenseite der Schenkel nicht zu sehen ist, weil diese Partie von Falten überdeckt wird. Die Außenseite des Spielbeines aber preßt sich gegen den Stoff, beim Standbein wird die Außenseite betont durch die an ihr senkrecht nach oben führende Falte (d).

Der durchsichtige Stoff der Kleidung wird immer wieder als "wie naß auf den Leib gelegt" beschrieben. Es gibt ja auch für die Zeit am Ende des 5. Jhs. die Bezeichnung "nasser Stil". Wir haben diese Erscheinungsform gewertet als Zeichen der Entstehungszeit des originalen Vorbildes. Eine weitere Interpretation auf inhaltlicher Ebene ergibt sich gleichermaßen: eine der drei Genealogien von Tyche bezeichnet sie als Okeanostochter (Hesiod, theog. 360), somit ist sie zu denken als schöne und glänzende Meerestochter, für deren Darstellung die Gewandform und Auffassung, wie sie für unseren Typus gewählt wurde, sehr passend erscheint. So haben auch die als "tropfend" oder "wellenförmig" bezeichneten Falten in diesem Sinnzusammenhang ihre Bedeutung.

---

<sup>194</sup>Vgl. die in Kap. 12 genannten Werke.

<sup>195</sup>Eine Ausnahme bilden Stücke, bei denen, bedingt durch den Zeitstil, der Stoff sehr dick dargestellt ist, wie bei z. B. bei **16**.

### 3.11 Attribute

#### Füllhorn

Drei Statuen haben als Attribut im angewinkelten linken Arm das Füllhorn<sup>196</sup> ganz oder zum Teil erhalten: **9**, **14**, **27**. Das aus einer Statuengalerie stammende Oberkörperfragment **4** aus Jesi weist am linken Arm und am Hals, dort wo die Früchte zu rekonstruieren wären, Spuren auf, die darauf hinweisen, daß an dieser Stelle ein Füllhorn angebracht war; zudem ist ein Dübelloch auf dem linken Oberarm zu erkennen. Auch **19** aus El Djem weist die für das Füllhorn als Attribut typischen Abarbeitungen am linken Oberarm auf, gleiches gilt für **23**. Die Statue in Teramo hat am linken Oberarm zwei kleine Löcher, deren unmittelbare Umgebung korrodiert ist, auch hier haben wir einen Hinweis auf ein Füllhorn.

Dieser Befund zeigt, daß das Füllhorn als Attribut und als Charakteristikum für die Dargestellte, Tyche-Fortuna, zu postulieren ist. Daneben gibt das Ergebnis einen Hinweis auf die weite zeitliche Verteilung, innerhalb derer das Füllhorn während der Kaiserzeit als Attribut auftaucht.

Interessant ist, daß zwei Statuen **9**, **27** unterlebensgroß sind. Unterlebensgroße Statuen geben zur Kaiserzeit zumeist ein Götterbild wieder, während Porträtstatuen in der Regel überlebensgroß gebildet waren. Es ist also ein weiterer Beleg für eine Kultstatue gegeben, die als Attribut das Füllhorn trägt. Daß das Füllhorn auch bei Porträtstatuen **4**, **14**, **19** verwendet wurde, belegt, daß sich die Porträtierten, die sich mit dem Füllhorn darstellen ließen, *in formam dearum*, d. h. göttinnengleich, darstellen ließen.

Kein anderes Attribut im linken Arm oder in der linken Hand ist antik erhalten. Bei der Majorität der Statuen fehlt jegliches Attribut in der linken - oder es ist fälschlicherweise modern restauriert worden. Abgesehen von den Untersuchungen am Replikenbestand weisen die genannten Bronzen einheitlich das Füllhorn auf und bestätigen es somit als unverzichtbares Attribut für das gemeinsame originale Vorbild. Die frühesten uns erhaltenen Darstellungen des Füllhornes sind im Bereich der Vasenmalerei zu finden. Der Oinokles-Maler, der ca. 475-450 v. Chr. tätig war, verfertigte Darstellungen des

---

<sup>196</sup>Ausführlich zum Füllhorn in klassischer und hellenistischer Zeit vgl. die Arbeit von Bemann.

Pluton-Hades mit Füllhorn.<sup>197</sup> Gegen Ende des 5. Jhs. wird es zum Erkennungsmerkmal des Agathosdaimon. Gelegentlich kommt es auch bei anderen chthonischen männlichen Gottheiten vor.<sup>198</sup> Auch schon für die Tyche des Boupalos wird es als "Horn der Amaltheia" überliefert.

#### Patera

Für den rechten Arm konnte oben eine leicht vom Oberkörper abgewinkelte Haltung des Oberarmes nachgewiesen werden. Antike Reste von einem Attribut auf der rechten Seite fanden sich bei den zur Typenreihe Teramo gehörenden Repliken nicht. Mit Fragezeichen muß hier die ideale Statuette **9** versehen werden, bei der die Patera zum antiken Bestand gehören könnte. Von einem Steuerruder als Attribut darf auf keinen Fall ausgegangen werden. Hiervon hätten sich sicher Reste oder Hinweise in Form von Puntelli erhalten. Daher wird als Attribut für die rechte Hand eine Opferschale vorgeschlagen; die Haltung des Unterarmes war demnach leicht angewinkelt und in den Raum hinein gestreckt.

#### Diadem

Die Agrippina minor **7** und die Domitia aus Sabratha **15** tragen ein Diadem. Es ist sehr gut denkbar, daß das originale Vorbild ebenfalls als Attribut ein Diadem trug. Somit wäre hier ein gewollter Anklang an das Vorbild gegeben, der gleichzeitig die Stellung der Dargestellten verdeutlicht.

---

<sup>197</sup>K. Schauenburg, JdI 68, 1953, 41 ff.; Weitere Literatur zum Füllhorn: Bemann, passim.

<sup>198</sup>LIMC I (1981) 278 Nr. 2, 3, 4, 5, 5a. 280 Nr. 44 s. v. Agathodaimon (F. Dunant); LIMC I (1981) 18 Nr. 77. 25 Nr. 212 s. v. Acheloos (H. P. Isler); LIMC II (1984) 328 Nr. 1b, 1c s. v. Apollon Agyieus (E. di Filippo Balestrazzi).

### 3.12 Schuhwerk

Leider ist bei den meisten Statuen aufgrund ungenügenden Erhaltungszustandes keine Aussage möglich<sup>199</sup>, dennoch überliefert die Vielzahl der verbleibenden Werke Sandalen als Schuhwerk: **2, 5, 7, 8, 9, 14, 15 (?)**<sup>200</sup>, **16, 19, 25, 27**.

Lediglich die Statuen **11** in Olympia und **18** tragen geschlossene weiche Schuhe, bei denen es sich sicherlich um den *calceus muliebris* handelt, der zur römischen *stola* getragen wurde. Die Sandalen sind jeweils unterschiedlich. Keine der in die Betrachtung einbezogenen Figuren ist barfuß.

### 3.13 Zusammenfassung

Durch die Replikenrezension konnte ein ausgesprochen klares Bild des Originals erarbeitet werden: Die deutlich überlebensgroße, wohl ca. 2 m große Figur hatte als Standbein das linke Bein, das rechte Spielbein war zurück und seitlich gestellt. Der linke Arm war angewinkelt, der rechte Oberarm war, leicht abgewinkelt vom Oberkörper nach unten geführt. Da kein Unterarm antik erhalten ist, ist aufgrund der Ausgewogenheit zu vermuten, daß der Unterarm angewinkelt nach vorne in den Raum gestreckt war, wie es bei der unterlebensgroßen Figur **9** zu sehen ist.<sup>201</sup> Die Bronzen überliefern den Unterarm nach untenweisend; auch diese Möglichkeit besteht also. Der linke Arm war leicht zurückgenommen. Die Schulter lag etwas höher als die rechte Schulter. Als Attribut in der linken Hand hielt die Göttin ein großes, mit Früchten gefülltes Füllhorn, das bis auf Schulterhöhe oder darüber reichte. Der Körper war, bei herausgedrückter Standbeinhüfte, von einem leichten S-Schwung durchzogen. Der Kopf war zur Spielbeinseite gewendet und vielleicht leicht geneigt. Bekleidet war die Figur mit einem dünnen, ungegürteten Knüpfärmelchiton und mit einem Mantel, der so drapiert war, daß er von der linken Schulter ausgehend um

---

<sup>199</sup>**1, 3, 4, 6, 10, 11, 12, 13, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29.**

<sup>200</sup>Bei **15** ist eine Entscheidung, ob Schuhe oder Sandalen dargestellt waren, aufgrund des Erhaltungszustandes kaum zu treffen.

<sup>201</sup>Hier ist es unsicher, ob der Unterarm antik ist, oder ob er modern ergänzt worden ist.

den Rücken geführt war, auf der Vorderseite der Figur einen Mantelwulst bildete, während der Oberkörper vom Himation unbedeckt blieb. Über den angewinkelten linken Arm fiel das Mantelende in wellenhaftem Schwung weit herab. Über dem Chiton und unter dem Himation wurde ein drittes ärmelloses Übergewand getragen, das in der römischen Terminologie *stola* heißt. Dieses Gewand wirft auf dem Oberkörper, bedingt durch die vorstehenden Brüste, in charakteristischer Weise sechs Faltenstränge. Zwischen den Brüsten fällt es zu einem V-Ausschnitt. Zwischen dem V-Ausschnitt ist der Chitonstoff sichtbar. Der Stoff der Gewänder im Oberkörperbereich war durchscheinend, so daß der Bauchnabel, die Brüste und die Brustspitzen sichtbar sind. Die Brüste sind groß, bei vielen Statuen bzw. Torsen wird dieses unterstrichen durch die halbrunde Kerbfalte, die die Brüste überzeichnet. Zudem weisen die Brustspitzen nach vorne und nach oben, was auch für das Vorbild zu fordern ist; hierdurch wurde die Jugend der Göttin betont. Die Außenseiten der Beine waren durch den Mantel deutlich sichtbar, die Innenseiten aber wurden gewiß überdeckt durch die diagonal laufenden Falten zwischen Stand- und Spielbein, die entscheidend zum Erscheinungsbild beitragen. Die Figur trug Sandalen.

## 4. Kunsthistorisch-stilistische Einordnung des Typus Teramo I

### 4.1 Plastik

Die Replikenreihe des Typus Teramo vor Augen, fühlt sich der Betrachter sofort an den Reichen Stil erinnert. Anhand von ausgewählten Beispielen aus der Klassik soll eine nähere Einordnung der Entstehungszeit des originalen Vorbildes, das den Repliken zugrunde liegt, erfolgen.

Bei der Suche nach stilistischen Vergleichen mit den Skulpturen der Klassik bzw. des Reichen Stils (von ca. 420 - 400/390 v. Chr.) stößt man schnell auf die bekannte Statue der sogenannten Hera Borghese<sup>202</sup>, die unserem Stück sehr ähnlich ist. Die

---

<sup>202</sup>Beste Kopie in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. Nr. 473; Fuchs, Skulptur 205 Abb. 222; Delivorrias, Hera Borghese 246 Abb. 4 (Kopie in Kopenhagen). 251 Abb. 1, 252 Abb. 16-18; Todisco 52 Abb. 42.



chronologische Einordnung der Hera Borghese schwankt zwischen 430-410 v. Chr.<sup>203</sup> Neuere Untersuchungen der Gipsabgußfragmente aus Baiae<sup>204</sup> legen nahe, daß das Original aus Bronze war. Damit wird die geläufige Zuschreibung an Agorakritos<sup>205</sup> problematisch. Delivorrias<sup>206</sup> brachte die sogenannte Hera Borghese jüngst in Zusammenhang mit einem Weihrelief aus Ägina<sup>207</sup>, das am Ende des 5. Jhs. v. Chr. entstanden ist. Auf diesem Relief befindet sich eine weibliche Figur, die durch das Füllhorn als Tyche gekennzeichnet ist, die der Hera Borghese vollständig entspricht. Delivorrias sieht in der Relieffigur eine mit Füllhorn ausgestattete Aphrodite. Das statuarische Motiv der Hera Borghese ist gekennzeichnet durch die rhythmische, den gesamten Körper ergreifende chiasmatische Bewegung, die durch das locker zurückgesetzte rechte Spielbein entsteht, wodurch auch die heftig ausgebogene Standbeinhüfte hervorgerufen wird. Das vorgestellte linke Bein steht mit der ganzen Fußsohle auf der Basis auf. Das rechte Bein ist nach hinten und zur Seite genommen, das Spielbeinknie ist dabei vorgestreckt und nach innen gedrückt; der Fuß berührt den Boden lediglich mit den Zehen. Durch das Standmotiv wird die Bewegung des gesamten Körpers bestimmt. Es entsteht der Eindruck als bewege sich die Figur auf den Betrachter zu. Das gegenüber Polyklet seitenverkehrte Standmotiv findet seine Entsprechung im Westmacottischen Epheben.<sup>208</sup> Im Falle der "Hera" korrespondieren die Arme antithetisch zum Standmotiv: auf der Spielbeinseite ist der rechte Arm in die Höhe genommen, wodurch auch die Schulter auf der Spielbeinseite erhöht ist; der linke Arm ist nach unten geneigt und berührt mit dem Ellenbogen die seitlich

---

<sup>203</sup>Literatur: Delivorrias, Hera Borghese 221 f. Anm. 1 (Literaturliste); Datierungen: 440-430 v. Chr.: P. Arndt, *La glyptothèque Ny Carlsberg* (1896) 94; Helbig III Nr. 1780. 430-420 v. Chr.: Despines, *Symbole* 157. Um 420 v. Chr.: Bieber, *AC* 47; Borbein 127. 420-410 v. Chr.: Dohrn 207; Hiller 25; Kabus-Jahn 83; C. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae*, *ArchForsch* 14, 1985, 93; A. Linfert, *Von Polyklet zu Lysipp. Polyklets Schule und ihr Verhältnis zu Skopas von Paros* (1966) 13; Vierneisel-Schlörb 171 Anm. 11. Ende des 5. Jhs.: Süsserott 202 Anm. 22.

<sup>204</sup>Landwehr a. O. 88 ff. Nr. 53 Taf. 54-55.

<sup>205</sup>Agorakritos als Marmorbildner. Overbeck 148 ff. Nr. 829-843.

<sup>206</sup>Delivorrias, Hera Borghese insb. 238.

<sup>207</sup>Ebenda 245 Abb. 1, 2.

<sup>208</sup>Namensgebende Kopie in London, Br. Mus. Inv. Nr. 1754; Sämtliche Repliken des Typus: Polyklet, *Der Bildhauer der griechischen Klassik*. Hrsg. von H. Beck, P. C. Bol und M. Bückling (Kat. Frankfurt a. Main 1990) 589 f. Kat. 103-108 (A. Linfert); Abb. der namensgebenden Replik: Ebenda 585 Abb. 103.

herausgedrückte Hüfte. Der Kopf war zur Standbeinseite gewandt. Für die Komposition wichtig ist der S-Schwung, der die Figur durchzieht und mit einer durchlaufenden Schwingung erfaßt. Er verbindet die in ihren Einzelteilen dialektische Komposition. Die Tracht der Statue, die charakterisiert ist durch den Kontrast zwischen dünnem Chiton- und dickem Mantelstoff, ist für die Zeit des ausgehenden 5. Jhs. typisch. Weitere innerhalb dieses Kapitels zu nennende Statuen und Reliefs werden diesen Befund bestätigen. Die Göttin trägt einen ungegürteten, dünnen Ärmelchiton, der auf der linken Seite herabgeglitten ist und somit die linke Schulter samt Ansatz der Brust unbekleidet läßt. Der Chitonstoff wirkt wie naß, einzelne Falten fallen "wie Rinnsale, die die Regentropfen auf der nassen Oberfläche bilden"<sup>209</sup>, nach unten. Unter dem Gewand zeichnet sich der Körper deutlich ab, wobei Brustbein und Bauch besonders betont sind. Auf dem linken Oberarm liegt ein Mantelstück auf. Der Mantel wird von der linken Seite ausgehend um den Rücken der Figur geführt und bildet auf der Vorderseite einen Wulst sowie einen dreieckigen Mantelüberschlag. Der Mantelwulst verschwindet auf der linken Seite unter der Achsel, rechts unter den vertikal herabhängenden Chitonfalten. Der obere Chitonrand fällt weich und geschwungen. Der Oberkörper ist auf der rechten Seite von den bereits erwähnten herabhängenden Chitonfalten begrenzt. Dazu korrespondierend findet sich eine Abgrenzung der Front zu den Seiten an der linken Unterkörperseite, wo das Mantelende eine senkrechte Faltenbahn bildet. Die auf der linken Seite zwischen Körperkontur und Arm herabhängenden Falten erinnern stark an die Falten des Übergewandes, die an dieser Stelle bei den Statuen der Replikenreihe des Typus Teramo zu sehen waren. Bei der Hera Borghese sind diese Falten aber zum Chitonärmel gehörig. Zwischen den Beinen verlaufen tief eingeschnittene Schrägfalten, die am unteren Mantelende in einer Kurve um den Knöchel des Spielbeins herumlaufen. Sie trennen Stand- und Spielbein. Bedeutsam ist, daß Körper und Gewand gleichwertig behandelt werden: das Gewand unterstreicht durch seine Faltenführung und in seiner Zartheit die Ponderation des Körpers. Ebenso gleichwertig gestaltet ist das Verhältnis vom Gewand zum Körper bei der etwa zeitgleichen Aphrodite Louvre-Neapel<sup>210</sup>, auf die später noch ausführlicher einzugehen sein wird. Diese

---

<sup>209</sup>Delivorrias, Hera Borghese 231.

<sup>210</sup>Paris. Mus. du Louvre; MA 525; Fuchs, Skulptur 209 Abb. 224. Zur Kopie Louvre: Lippold, Plastik 168 Taf. 60.4; LIMC II 1,2 (1984) 34 Nr. 225 Taf. 25 (Delivorrias); Zur Kopie Neapel: LIMC II 1,2 (1984) 35 Nr. 227 Taf. 26 (Delivorrias); Karanastassis 211-259. Abb. der Kopie Louvre 525: Taf. 46.1, 47.1, 48.1-2; Abb. der Kopie Neapel 5997: Taf. 47.2; W. Fuchs, Zum Aphrodite-Typus Louvre-Neapel und seinen

durch die Diagonalfalten und deren Unterschattung erreichte Trennung zwischen Stand- und Spielbein gab es bei früheren Statuen noch nicht. Die Hestia Giustiniani<sup>211</sup>, ein Werk des Strengen Stils um 460 v. Chr., unterscheidet in der Vorderansicht Stand- und Spielbein gar nicht voneinander. Der schwere Peplosstoff fällt in gleichförmigen, senkrechten Bahnen herab. Nur auf der Rückseite ist das Spielbein sichtbar; hier fällt der Peplos lockerer.<sup>212</sup>

Bei der um 440/430 v. Chr. entstandenen Kore oder Sappho Albani<sup>213</sup> ist die Oberfläche des Himation zwischen Stand- und Spielbein zwar bereits von diagonal verlaufenden, jedoch wie aufgelegt erscheinenden Faltenschnüren gegliedert, bleibt insgesamt aber geschlossen.

Die Athena Giustiniani<sup>214</sup> hat eine tiefer in den Mantelstoff eingreifende Faltengliederung, zwei Faltenrücken stehen hervor, die bereits durch einen tiefen Einschnitt voneinander abgehoben sind und somit die räumliche Tiefe deutlich machen. Diese Art der Faltenbildung dient der Verdeutlichung der Funktion der Beine. Dieses stilistische Mittel findet sich ebenfalls am Dresdener Zeus<sup>215</sup> und besonders am Fragment 212 der Nemesisbasis (um 425 v. Chr.).<sup>216</sup> Bei jenem Fragment der Figur stößt das Spielbeinknie hervor und setzt sich klar unter dem Mantelstoff ab. Diese Bildung ist bei der Hera Borghese insofern auf ihren Gipfel hin geführt, als nunmehr die parallelen Zugfalten durch tiefe Schattentäler voneinander getrennt sind; das Standmotiv wird dadurch besonders deutlich.<sup>217</sup> Das Standbein ist mühelos zu erkennen, da es sich gegen den wie durchsichtig

neuattischen Umbildungen, in: Festschrift B. Schweitzer (1954) 206 ff.; Literaturliste bei Karanastassis 212 Anm. 17; M. Brinke, Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre-Neapel (1991); Dies., Die Aphrodite Louvre-Neapel, *AntPl* 25 (1996) 7-65.

<sup>211</sup>Rom, Villa Albani, Torlonia 490; Boardman 115 Abb. 74; Borbein 118 Abb. 31-34; Lippold, *Plastik* 104 Taf. 47,1; Helbig<sup>4</sup> 1772; Hiller Taf. 12 Abb. 41 (nach Abguß Bonn).

<sup>212</sup>Vgl. Hiller, *Untersuchungen* 19. 33; Borbein 119 f.

<sup>213</sup>Rom, Villa Albani 749. Boardman 285 Abb. 210; Lippold, *Plastik* 154 Taf. 56, 1.

<sup>214</sup>Vatikan. Inv. Nr. 2223. Boardman 279 Abb. 203.

<sup>215</sup>Dresden. Albertinum, Inv. Nr. 68. Lippold, *Plastik* 190 Taf. 66, 3; Todisco Abb. 12.

<sup>216</sup>Hiller Taf. 10 Abb. 32.

<sup>217</sup>Hiller 64 f.

wirkenden Stoff drückt. An dem Apollon eines Weihreliefs aus Brauron (um 410 v. Chr.)<sup>218</sup>, dem Motiv des Lysikleides (um 420-410 v. Chr.)<sup>219</sup>, dem Urkundenrelief Athen-Samos von 412/11 v. Chr.<sup>220</sup> und dem Relief Athen, Nat. Mus. Inv. Nr. 3572 (um 415 v. Chr.) sind zur Unterscheidung von Stand- und Spielbein die Diagonalfalten zwischen den Beinen verschattet, wobei das Spielbein immer deutlich unter dem Gewandstoff in Erscheinung tritt.

Am Ende des 5. Jhs. und zu Beginn des 4. Jhs. sind die beschriebenen Merkmale wieder rückläufig: Der Mantelstoff der Athena auf der Urkunde Athen-Samos von 403/2 v. Chr.<sup>221</sup> wirkt schon dicker. Die Schattentäler zwischen den Diagonalfalten sind sehr tief. Zwar ist das Spielbein unter dem Stoff noch zu erkennen, das Standbein verschwindet jedoch ganz darunter. Der Stoff wird mehr in den Vordergrund gerückt. Auf weiteren Urkundenreliefs ist diese zunehmende Stoffwertigkeit bei gleichbleibender Trennung mittels Diagonalfalten zwischen Stand- und Spielbein zu erkennen, so z. B. bei der Athena auf der Schatzmeisterurkunde von 400/399 v. Chr.<sup>222</sup> und der Aphrodite auf dem Weihrelief Athen, Nat. Mus. Inv. Nr. 1597.<sup>223</sup> Auf der Aphytaierurkunde von 387/86 v. Chr.<sup>224</sup> wird die Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein lediglich durch zwei graphische Diagonalfalten, die in dem dicken Stoff angegeben sind, dargestellt. Betrachtet man nun noch die Hera von Ephesos in der Wiener Kunstakademie<sup>225</sup>, die in Standmotiv, Gestik und Tracht fast mit der Hera Borghese übereinstimmt, so stellt man analog zu den oben

---

<sup>218</sup>Brauron. Mus., Inv. Nr. 1180. Boardman 229 Abb. 143; Lippold, Plastik 118 Anm. 11.

<sup>219</sup>Athen. Nat. Mus., 199. Boardman 229 Abb. 143; Lippold, Plastik 188 Anm. 11.

<sup>220</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 199. Dohrn 18; Svoronos Taf. 207.

<sup>221</sup>Athen. Akropolismus, Inv. Nr. 1333. Meyer 273 A 26 Taf. 10, 1; Boardman 256 Abb. 177; Lippold, Plastik 198 Taf. 37, 4; Binneboeßel Nr. 22; Mitropoulou DR Nr. 21 Abb. 179; BrBr 475a; Hiller 66. 71 Taf. 11 Abb. 39 (Detail).

<sup>222</sup>Athen. Epigraphisches Mus., Inv. Nr. 7862. Meyer 273 A 27 Taf. 10, 2; Svoronos 603 f. 663 Nr. 426 Taf. 203; Binneboeßel Nr. 23; Hiller 51.

<sup>223</sup>Athen Nat. Mus., Inv. Nr. 2256. Svoronos Taf. 129; AM 82, 1967, Beil. 84; Hiller Abb. 38 (Detail); Mitropoulou Abb. 140.

<sup>224</sup>Hiller Taf. 11 Abb. 40.

<sup>225</sup>BrBr 507; Dohrn 212 f. Taf. 28c; Kabus-Jahn 60 ff. 105 Anm. 5 (Replikenliste); Hiller 25 f. insbes. 66 f. 72 Taf. 11 Abb. 36; Borbein 128 ff. Abb. 49-51; Lygkopoulos 122-125; LIMC IV (1988) 672 Nr. 106.

gemachten Beobachtungen fest, daß diese bereits einer späteren Stilstufe, der Zeit um 380 v. Chr., angehört. Ihr Mantel verhüllt das Standbein bei nahezu unbewegter Oberfläche. Für Borbein ist die Wiener Hera beispielhaft für die Kunst um 400 v. Chr. in ihrem Streben nach Schlichtheit, Kantigkeit und Festigkeit.<sup>226</sup> Die Hera von Ephesos ist eindeutig abhängig von der Tyche, die uns durch die Werke der Replikenreihe Teramo I erhalten ist. Das Vorbild, auf das diese Statuen zurückgehen, ist Voraussetzung für die Wiener Hera.

In Bezug auf die bisher gemachten Beobachtungen steht der Typus Teramo I der Hera Borghese ausgesprochen nahe. Demnach wäre eine Entstehungszeit unserer Statue noch im ausgehenden 5. Jh. v. Chr. zu postulieren. Anhand weiterer Beobachtungen soll versucht werden, diese Behauptung zu stützen und den Entstehungszeitraum näher einzugrenzen. Weiterhin wollen wir hauptsächlich Vergleiche aus der Großplastik heranziehen.

Besonders in Hinblick auf das Gewand und die Gewandbehandlung stellt die Hera Borghese ein gutes Vergleichsbeispiel dar: auch sie trägt einen ungegürteten dünnen Chiton, von dem sich einzelne Falten abheben. Der Chitonstoff stellt einen Kontrast zum schwereren Mantelwollstoff dar. Die einzelnen, von Delivorrias mit "Rinnsalen" verglichenen Falten, die sich am Oberkörper der Hera Borghese vom Chiton abheben, sind bei der Tyche-Statue des Typus Teramo insoweit verhärtet, als daß sich hier ein Vergleich mit "Eiszapfen" anbietet. Stellt dieses Phänomen nun eine manieristische Übersteigerung oder eine notwendige Vorstufe der Gewandbehandlung der Hera dar? Betrachten wir, um zu einer Beantwortung dieser Frage zu gelangen, statuarische Originalwerke aus dem zeitlichen Umfeld der Hera Borghese. Bezeichnend in der Wirkung der Statuen der Hera Borghese und der Tyche des Typus Teramo I ist der Kontrast zwischen durchscheinend wirkendem dünnen Chiton- und festem Himationstoff. Als frühestes direktes Vorbild für diese Art der Gewandauffassung und Gestaltung ist die sogenannte Aphrodite aus der Gruppe der "Tauschwester" aus dem Parthenon Ost-Giebel<sup>227</sup> (vor 432 v.) zu nennen. Bei ihr ist das Faltengeriesel des Gewandes kennzeichnend. Die Falten umschreiben zwar die üppigen Körperformen, dienen aber

---

<sup>226</sup>Borbein 131; Süsserott 30 ff.

<sup>227</sup>F. Brommer, Die Skulpturen der Parthenon-Giebel (1963) Taf. 48, 1: Fuchs, Skulptur 263 Abb. 291; Linfert, Schule 258 Abb. 118.

keinesfalls dazu, den Eindruck von Nacktheit hervorzurufen. Die Aphrodite Doria Pamphilij<sup>228</sup>, deren Typus in wenigen Kopien überliefert ist, schließt sich in Gewandung und Faltenwiedergabe sehr eng an die Aphrodite aus dem Parthenon Ost-Giebel an. Palma datiert die originale Schöpfung sehr großzügig in die Mitte bis zum Ende des 5. Jhs.<sup>229</sup> Fast übereinstimmend wird das Urbild dem Agorakritos und seiner Werkstatt zugeschrieben. Lippold sieht die Aphrodite Doria Pamphilij in direkter Abhängigkeit vom Parthenon und gelangt zu einer Datierung um 430 v. Chr.<sup>230</sup> Buschor und Schuchhardt datieren sie 410 v. Chr.<sup>231</sup> Delivorrias vergleicht den zusammengerollten Mantelwulst der Aphrodite Doria Pamphilij mit dem um die Schulter gelegten Mantel der Amphitrite aus dem Parthenon West-Giebel, sieht aber in der Gewandbehandlung insgesamt eine "Tendenz zur manieristischen Hervorhebung von Einzelheiten". Die Entstehungszeit der Aphrodite würde demnach nach Fertigstellung des Parthenon-Westgiebels liegen.<sup>232</sup> Diese Beobachtung läßt ihn eine Datierung im Umfeld der Nike-Balustrade vermuten, also um 409 v. Chr.<sup>233</sup> Sicherlich darf die "Tauschwester" des Parthenon Ost-Giebels als direktes Vorbild für das Gewandmotiv der Aphrodite Doria Pamphilij gelten. Vierneisel-Schlörb<sup>234</sup> hält sie für älter als die Hera Borghese und nennt als terminus ante für die Entstehung der Aphrodite Doria-Pamphilij das Fragment des Mittelakroters des Tempels von Rhamnous (um 420 v. Chr.).<sup>235</sup>

Im engen Standmotiv und in der wie schnurartig aufgelegt wirkenden hervorspringenden

---

<sup>228</sup>Rom, Villa Doria Pamphilij 44 Nr. 12 Taf. 10, 11 (B. Palma): überlebensgroßes Exemplar, das den Typus in seiner besten Überlieferung tradiert; LIMC II 1 (1984) 25 Nr. 157-159; BrBr 538, 539; W. H. Schuchhardt, Die Epochen der griechischen Plastik (1959) 64 Abb. 52; Despines Anm. 267; Bieber, AC 95.

<sup>229</sup>Palma a. O. 44 Nr. 12.

<sup>230</sup>Lippold, Plastik 207 Anm. 7.

<sup>231</sup>E. Buschor, AM 53, 1928, 48; W. H. Schuchhardt, Die Epochen der griechischen Plastik (1959) 80.

<sup>232</sup>Nach den Rechnungsurkunden liegt dessen Fertigstellung zwischen 438/27 v. Chr. und 433/32 v. Chr. Die Wellenzüge des Mantels finden sich an der Figur "Q" des Parthenon Westgiebels. Fuchs, Skulptur 262 Abb. 290.

<sup>233</sup>A. Delivorrias, Die Frankfurter Aphrodite, in: Städel Jahrbuch 3, 1971, 62.

<sup>234</sup>Vierneisel-Schlörb 171 Anm. 12.

<sup>235</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 3248. S. Karusu, AM 77, 1962, 178 ff.: für eine spätere Datierung des Fragments "nach 420 v. Chr."

Art der Zugfalten des rechten Standbeines erinnert die Aphrodite Doria Pamphilij an einen weiteren Aphrodite-Typus, eine Weiterbildung der Aphrodite Louvre-Neapel: die Aphrodite von Epidauros.<sup>236</sup> Die Kopistenvarianten weichen in den Attributen voneinander ab. Das Urbild wird nach dem besten aus Epidauros stammenden Exemplar als "bewaffnete Aphrodite" bezeichnet. Bei dieser Statue schwanken die Datierungen zwischen 400-365 v. Chr. Die Figur trägt einen Ärmelchiton, der von der rechten Schulter gleitet und Schulter- sowie Brustpartie frei läßt. Der Unterkörper wird von einem Mantel umhüllt, der von der rechten Hüfte zur linken Schulter in einem aus groben, parallelen Falten zusammengesetzten Wulst verläuft. In gegensätzlicher Richtung verläuft ein Schwertband mit Schwertscheide. Das Original wurde mit der von Pausanias (3,18,7-8) unter einem Dreifuß erwähnten Aphrodite des jüngeren Polyklet, die die Spartaner nach einem Sieg von 405 v. Chr. bei Agiospotamoi in Amyklai geweiht haben, identifiziert. Die Zustimmung zu diesem Vorschlag hängt von der unterschiedlich beurteilten Datierung des Werkes ab.<sup>237</sup> Aufgrund von Stilvergleichen mit dem Diskobol des Naukydes<sup>238</sup> zweifelt die heutige Forschung kaum mehr an einer Zuweisung der bewaffneten, von den Spartanern verehrten Aphrodite an den jüngeren Polyklet aus Argos, der ein Schüler, vielleicht auch der Sohn des Naukydes war. Polyklet der jüngere war ein Neffe des Erzbildners Polyklet. Seine Schaffenszeit fällt ins frühe 4. Jh.<sup>239</sup>

Bei der Statue der "bewaffneten Aphrodite" ist die Trennung von Körper und Gewand vollzogen. Das Gewand erscheint insgesamt wie von außen aufgelegt, der Körper wird zum Gewandträger. Vergleichen läßt sich die Aphrodite von Epidauros auch mit dem um

---

<sup>236</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 262. Süsserott 141 Taf. 30.2; T. Dohrn, Attische Plastik vom Tode des Phidias bis zum Wirken der großen Meister des IV. Jahrhunderts v. Chr. (1957) 207 f. Taf. 28a; L. Alscher, Griechische Plastik III (1956) 31-34 Abb. 10; Kabus-Jahn 81 ff; D. Arnold, Die Polykletnachefolge, 25. Erg. JdI (1969) 151-155. 268 f. Taf. 20 a; BrBr 14; EA 629, 630; Lippold, Plastik 200 Taf. 68, 3; B. Vierneisel-Schlörb in: Festschrift G. Kleiner (1976) 73-75 Taf. 12,2; W. Fuchs in: Neue Beiträge. Festschrift B. Schweitzer (1954) 212; Borbein 130, 131 Anm. 374. 133 Abb. 52. 140 Anm. 418. 178; Vierneisel-Schlörb 208-213; LIMC II 1 (1984) 36 (243-245); Linfert, Schule 261-263; Todisco Taf. 43.

<sup>237</sup>Um 400 v. Chr.: Delivorias, Fuchs, Lippold, Karusu, Pfuhl, Picard, Vierneisel-Schlörb. Um 390 v. Chr.: Linfert, Kabus-Jahn. Um 380 v. Chr.: Alscher, Arnold, Süsserott. Um 375-365 v. Chr.: Dohrn.

<sup>238</sup>Rom. Museo Nuovo Cap., Inv. Nr. 1865. Boardman 290 Abb. 233.

<sup>239</sup>Vierneisel-Schlörb 209. Zu den verwandtschaftlichen Beziehungen der genannten Künstler: D. Arnold, Die Polykletnachefolge (1969), A. Linfert, Von Polyklet zu Lysipp, Doppelrezension von H. v. Steuben, Gnomon 44, 1972, 805 ff.; Linfert, Schule 240-298.

die Jahrhundertwende entstandenen weiblichen Torso S 37<sup>240</sup> aus den Agoragrabungen, der die gleichen tief unterschrittenen Bogenfalten am Standbein hat, die wir ja auch schon bei der Aphrodite Doria Pamphilij beobachtet haben. Sicherlich hatte die Agorafigur auf der linken Seite auch ein herabfallendes Mantelende. Somit bestehen zwischen den beiden Figuren kaum zeitliche und stilistische Abstände. Die Agorafigur entstand nach der Nike-Balustrade (409/406 v. Chr.)<sup>241</sup> und dem etwa zeitgleichen Erechtheionfries (409/407 v. Chr.)<sup>242</sup>. Auch der fein rieselnde Chiton der Nereide aus Xanthos<sup>243</sup> spricht für eine Datierung nicht später als um die Jahrhundertwende. In den gleichen stilistischen Zusammenhang gehört die originale Akroterfigur S 182 von den Agoragrabungen.<sup>244</sup> Die schlanke Figur trägt einen dünnen Knüpfärmelchiton, der die linke Brust frei läßt. Über das vorgestellte rechte Bein ist ein Mantel gebreitet, dessen Ende zwischen die Beine fällt, wobei dieses Motiv wiederum mit S 37 vergleichbar ist.

Gesicht und Frisur der Aphrodite von Epidauros erinnern an einen Kopf vom Heraion von Argos.<sup>245</sup> Die bewaffnete Aphrodite aus Epidauros ist jünger als die Hera Borghese; dieses drückt sich auch in ihrem beweglicheren Achsenspiel aus.<sup>246</sup>

Ein weiteres Werk wird mit Polyklet II in Verbindung gebracht: es ist ein Sitzbild, das möglicherweise die Hera von Argos darstellt.<sup>247</sup> Die Entstehungszeit dieses Kultbildes kann erst nach Wiedererrichtung des 423 v. Chr. abgebrannten Heraion<sup>248</sup> und seiner

---

<sup>240</sup>Athen. Agora Mus., Inv. Nr. S 37. *Hesperia* 2, 1933, 175 Abb. 5-7.

<sup>241</sup>R. Kekulé, *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike* (1881); H. Knell, *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur* (1990) 140-149.

<sup>242</sup>Athen. Akropolis Mus., Inv. Nr. 1071, 1073, 1239, 1075, 1293; Fuchs, *Skulptur* 446 Abb. 510.

<sup>243</sup>London, British Mus.; Fuchs, *Skulptur* 204 Abb. 219, 220.

<sup>244</sup>Athen. Agora Mus., Inv. Nr. S 182. Dem Akroterschmuck des Hephaisteion zugewiesen. Lit.: *Hesperia* 2, 1933, 256 ff. Abb. 10-12 Taf. 16; H. A. Thompson, *Agora Guide* 3 (1976) 192; Delivorrias, *Giebelskulpturen* 45 f. 58 Taf. 16, 17 Falttafel 4.

<sup>245</sup>Linfert, *Schule* 259 Abb. 122 a, b.

<sup>246</sup>So auch Vierneisel-Schlörb 210.

<sup>247</sup>Boston. Mus. of Fine Arts, Inv. Nr. 03.749. LIMC IV (1988) 673 Nr. 112; Linfert, *Schule* 254-260 Abb. 114. 117; Fuchs, *Skulptur* 266 Abb. 295; Todisco Taf. 39.

<sup>248</sup>Thukydides IV, 133; Ov. 933.



Skulpturen liegen, d. h. von ca. 405 v. Chr. an.<sup>249</sup> Als Künstler kommt auch Kallimachos in Frage.<sup>250</sup> Die Sitzfigur trägt einen ungegürteten Chiton, darüber das Übergewand, das Linfert eindeutig als Zutat des römischen Kopisten deutet.<sup>251</sup> Ferner trägt die Figur einen Mantel, der seinen Ausgang wiederum auf der linken Seite nimmt, um den Rücken geführt ist, den Oberkörper frei läßt und den Unterkörper umhüllt. Das um den Körper geführte Mantelende hängt auf der linken Seite herab. Ein Votivreliefbild aus Argos<sup>252</sup>, wohl aus dem 4. Jh. v. Chr., zeigt die gleiche Figur, somit ist die Benennung als Hera von Argos sehr wahrscheinlich. Der Mantel wirft zwischen den Beinen starke Schattentäler. Bei der Hera Borghese und der Tyche des Typus Teramo sind die Beine auch so unterschieden, sie drücken sich auch in gleicher Weise gegen den Stoff. Das Gewand betont den Körper; er tritt klar unter dem Stoff hervor. Etwas befremdlich wirkt die wie vom Wind ergriffene Stoffpartie an der linken Flanke unten. Sie erinnert an die Akrotere vom Ares-Tempel<sup>253</sup> und vom Hephaisteion<sup>254</sup>, an die Nereide aus Xanthos<sup>255</sup> und an die Nikebalustrade.<sup>256</sup> Unsere Statue, die den Repliken des Typus Teramo zugrunde liegt, zeichnet sich aus durch den dünnen, wie naß wirkenden Gewandstoff, von dem einzelne Faltenstege sich plastisch hervorheben. Dieser hat seine engsten Parallelen in der Nikebalustrade, in der Aphrodite Louvre-Neapel und auch in dem in römischer Kopie überlieferten Sitzbild, das offenbar die Hera von Argos wiedergibt. Als weiterer Vergleich mit originalen Werken

---

<sup>249</sup>Linfert, Schule 256; B. Vierneisel-Schlörb in: Festschrift G. Kleiner (1976) 61 ff.

<sup>250</sup>Vgl. Fuchs, Skulptur 267 über das Werk: "Eine rauschende Erfindung, die jedoch den Einfluß der polykletischen Schule und auch des Kallimachos verrät." In der 3. Auflage seiner Monographie wertet Fuchs den Einfluß des Kallimachos stärker, hier schreibt er, die Hera sei von Kallimachos geschaffen und von der polykletischen Schule beeinflusst.

<sup>251</sup>Linfert, Schule 258.

<sup>252</sup>Linfert, Schule Abb. 113.

<sup>253</sup>Boardman Abb. 118.

<sup>254</sup>Ebenda Taf. 116.

<sup>255</sup>London. British Museum, Inv. Nr. 918. J. Charbonneau, R. Martin, F. Villard, Das Klassische Griechenland (1971) 191 Taf. 219; A. Stewart, Greek Sculpture. An Exploration (1990) 171 f. Taf. 469-471; Todisco Taf. 66.

<sup>256</sup>R. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike (1881); H. Knell, Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur (1990) 140-149.

bieten sich die Skulpturen des Heraion von Argos (nach 423 - ca. 405 v. Chr.) an. Ihr Erhaltungszustand ist leider recht schlecht.<sup>257</sup> Der bekannte Metopentorso<sup>258</sup> zeigt, wie sehr der Körper unter dem Gewand hervortritt. Die Figuren sind schlank, die Brüste treten besonders hervor, einzelne Falten heben sich stegartig vom dünnen, wie naß wirkenden Gewandstoff ab. Diese Metope bietet einen hervorragenden stilistischen Vergleich für den Statuentypus Teramo. Hier in der Argolis sehen wir mit den Bauskulpturen des Heraion beste Repräsentanten für den Reichen Stil außerhalb Attikas.

Vergleicht man den Kopf der Hera Borghese<sup>259</sup> mit dem Kopf der hier schon mehrfach erwähnten Aphrodite Louvre-Neapel, so springt die stilistische Nähe der beiden Köpfe förmlich ins Auge. Auch das Standmotiv und die Haltung der Figuren sind verwandt. Die Aphrodite trägt einen äußerst dünnen Chiton und einen Mantel, den abzulegen sie wohl gerade im Begriff ist. Sie zieht ein Mantelende mit erhobener rechter Hand über die Schulter nach vorne. Der Mantel ist um den Rücken geführt und das andere Ende liegt auf dem angewinkelten linken Arm auf; darin besteht eine Motivgleichheit mit dem Statuentypus Teramo I. Der Mantel hat den Chiton auf der linken Seite herabgezogen, so daß die linke Brust nackt ist. Die Figur steht vor dem ausgebreiteten Mantel wie vor einer Folie. Die Statue ist schmaler als die Hera Borghese, was auch an dem Standmotiv liegt: die Füße stehen dichter beieinander, die Knie sind enger beisammen. Faltenstränge auf der rechten Körperseite durchziehen den Körper von oben bis unten und erfahren keinerlei optische Unterbrechungen durch Mantelwulst oder unterschiedliche Kleidungsstoffe; die Figur erzielt ihre Wirkung also mehr durch vertikale Faltenzüge. Dieses wird noch verstärkt durch das erhobene Mantelende, wodurch die Figur höher erscheint. Das Faltengeriesel, das den Körper überzieht, bildet nicht so starke sich abhebende Faltengrater, worin die Statue eher der Hera Borghese vergleichbar ist als unserem (rekonstruiertem) originalen Vorbild. Diese Beobachtung könnte für eine Datierung kurz vor der Nike-Balustrade sprechen und gleichfalls die Datierung der "Hera von Argos" und damit auch der Tyche Teramo I nach, bzw. zeitgleich der Nike-Balustrade (409/406 v. Chr.) und vom stilistisch

---

<sup>257</sup>C. Waldstein, *The Argive Heraeum I* (1902); F. Eichler, *ÖJh* 19/20, 1991, 15 ff.; W. H. Schuchhardt, *AM* 52, 1927, 147 ff.; H. Kyrieleis (Hrsg.), *Archaische und klassische griechische Plastik II* (1986) 164 Taf. 144 3-4; Linfert, *Schule Abb.* 119, 120. 294 mit Anm. 56 (mit sämtl. Lit.).

<sup>258</sup>Linfert, *Schule Abb.* 119.

<sup>259</sup>Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek. *Delivorrias, Hera Borghese Abb.* 9.

ähnlichen Erechtheionfries (409 v. Chr.) bestätigen. Die Datierung der Aphrodite Louvre-Neapel liegt in der Forschung zwischen 420 v. Chr. und 410 v. Chr.<sup>260</sup> Die Friesplatten von der Balustrade des Athena Nike-Tempels<sup>261</sup> wurden nach den letzten Siegen des Alkibiades über die peloponnesische Flotte bei Kyzikos um 409/406 v. Chr. errichtet. Der Nikepyrgos wurde an seiner Außenseite mit einer Marmoralustrade umgeben.

Die Darstellung zeigt eine Siegesfeier: geflügelte Niken errichten und schmücken Trophaia und führen Opferstiere auf die Mitte im Westen zu einer sitzenden Athena hin, an den westlichen Ecken war jeweils eine weitere sitzende Athena dargestellt. Der Entwurf für das Relief stammt wohl von dem Phidiasschüler Agorakritos. Die Ausführung wurde von sechs verschiedenen Meistern übernommen. Die Gewandgestaltung kann man besonders gut an der Sandalen ordnenden Nike<sup>262</sup> beobachten. Die Faltengrate sind lang, sie heben sich plastisch vom durchsichtigen, wie naß wirkenden Gewand ab. Diese Faltengrate bilden einen eigenständigen Bereich, im Gegensatz zu den Parthenonskulpturen bilden Körper und Gewand nun keine harmonische Einheit mehr. Ganz klar tritt der Körper unter dem "nassen" Gewebe hervor. Für W. Fuchs ist in den Figuren der Nike-Balustrade am Ende des 5. Jhs. die manieristische Übersteigerung nicht mehr weit entfernt.<sup>263</sup>

Die Statue in Teramo ähnelt in den schnurartig aufgelegten Falten stark den Figuren der Nike-Balustrade. Bei der Sandalen ordnenden Nike ist auch das Gewandmotiv wieder das gleiche: Nike trägt einen dünnen, von der rechten Schulter geglittenen Chiton und einen Mantel, der nur den Unterkörper bedeckt und dessen Ende über den linken, leicht angewinkelten Arm gelegt ist. Auch die der Nike-Balustrade etwa gleichzeitigen Fragmente

---

<sup>260</sup>420 v. Chr.: Borbein; Vierneisel-Schlörb; Ch. Karusos, AM 89, 1974, 151-172. 420-410 v. Chr.: W. Fuchs in: Neue Beiträge. Festschr. B. Schweitzer (1954) 206-217; Süsserott. Vor 415 v. Chr.: Delivorrias, Giebelskulpturen 49-150. Kurz vor 410 v. Chr.: Hiller 3-8. 24 f. 410-400 v. Chr.: D. Arnold, Die Polykletnachefolge, JdI 25. Erg. (1969) 74-80. 84. 87; M. Brinke, Die Aphrodite Louvre-Neapel, in: AntPl 25, 1996, 7-59 (Mittelstellung zwischen hoher Klassik und beginnendem 4. Jh.).

<sup>261</sup>R. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike (1881); R. Heberdey, Die Komposition der Reliefs an der Balustrade der Athena Nike in: ÖJh 21/22, 1922/24, 1 ff.; R. Carpenter, The Sculpture of the Nike Parapet (1929).

<sup>262</sup>Athen. Akropolis Mus., Inv. Nr. 973. Carpenter a. O. 62 f. Taf. 27; E. Simon in: M. Schmidt (Hrsg.), Kanon. Festschrift E. Berger (1988) 69-73 Taf. 20, 21; H. Knell, Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur (1990) 149 Abb. 238.

<sup>263</sup>Fuchs, Skulptur 445.

vom Erechtheionfries (409/407 v. Chr.)<sup>264</sup> weisen die bekannten Merkmale auf: Stand- und Spielbein treten unter dem Mantelstoff deutlich sichtbar hervor, im Oberkörperbereich ist der Stoff so dünn, daß die Brüste wie unbekleidet wirken; die Gewänder sind durch Faltenstränge, die tiefe Schattentäler werfen, untergliedert. Eine weitere Statue sei als Vergleichsstück angeführt: die überlebensgroße originale Marmorstatue S 1882 aus den Agoragrabungen.<sup>265</sup> Ihr Standbein ist das rechte, die rechte Hüfte ist herausgedrückt, die Figur ist von starkem barocken Schwung bewegt, der Oberkörper schwingt mit dem Spielbein zurück, das Gewand ist so dünn, daß Körperumriß, die Brüste mit den Brustwarzen, der Bauchnabel und der gewölbte Bauch wie nackt wirken. In der Körperform und im Standmotiv mit dem weit zur Seite gestellten Spielbein erinnert uns diese Statue stark an die Kopie in Olympia (11). Vergleichen lassen sich wieder Gewandung und bewegte Haltung: auch die Figur S 1882 trägt Chiton und Mantel in der schon mehrfach beschriebenen Weise, wobei das herabhängende Mantelende hier weggebrochen ist. Bei S 1882 kommt eine weitere Parallelität hinzu: der V-Ausschnitt zwischen den Brüsten. Zwar ist die gesamte linke Brust weggebrochen, aber die links neben der rechten Brust verlaufenden Falten sind die uns vom Typus Teramo bekannten V-Ausschnittfalten. Es ist anzunehmen, daß auch sie ein Übergewand trägt. Auch die Gewanddarstellung ist gleich: Die groben Faltenschnüre umschreiben die Bauchrundung, es entstehen durch die nach oben tretenden Faltengrate Verschattungen und so Hell-Dunkel-Kontraste. Die Figur ist in ihrer Bewegtheit und in den starken Faltenschnüren jünger als die "Hera Borghese" und die Aphrodite Louvre-Neapel. Sie wird meines Erachtens nach der Nike-Balustrade entstanden sein, ganz am Ende des 5. Jhs. oder zu Beginn des 4. vorchristlichen Jhs. Das Vorbild des Typus Teramo ist in seiner Beweglichkeit noch zurückhaltender und würde demnach kurz zuvor entstanden sein.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup>Boardman Abb. 126, 1-5.

<sup>265</sup>Weibl. Gewandtorso von der Athener Agora, Agora Mus., Inv. Nr. S 1882; E. Harrison, *Hesperia* 29, 1960, 373 Taf. 82; G. Hafner, *Geschichte der griechischen Kunst* (1961) 252 Abb. 259; S. Adam, *Technique of Greek Sculpture* (1966) 15. 31. 125 Abb. 15 c; T. Webster, *Everyday life in classical Athens* (1969) 160 Abb. 83; A. Delivorrias, *Städel Jb N. F.* 3, 1971, 57 Anm. 12; Despines, *Symbole* 188 Anm. 428; H. A. Thompson, *The Athenian Agora Guide*<sup>3</sup> (1976) 189; Fuchs 210 Abb. 225.

<sup>266</sup>Fuchs, *Skulptur* 209 f. bringt die Statue S 1882 mit Kallimachos in Verbindung; ihre Entstehungszeit liege deutlich später als die Aphrodite Louvre-Neapel. Eine Berechtigung für die Verbindung mit Kallimachos liefert dessen aus den Quellen bekannte Vorliebe für das übertriebene Kalligraphische. In der 3. Auflage (1983) spricht er sich für eine Entstehungszeit der Statue S 1882 um 410 v. Chr. aus.

Ebenfalls in die Reihe der hier zu betrachtenden plastischen Originalwerke gehört der Torso der Aphrodite von Daphni.<sup>267</sup> Der Torso ist stark verrieben, so daß schärfere Faltengrate für den ursprünglichen Zustand zu postulieren sind. Die extreme Gewanddurchsichtigkeit bringt Delivorrias mit der Nike-Balustrade in Verbindung, so daß hier ein weiteres Werk aus der Zeit am Ende des Reichen Stils angeführt werden kann. Aufgrund des Faltenstils nimmt Delivorrias hier eine Entstehungszeit im letzten Jahrzehnt des 5. Jhs. an.

Die Erechtheionkoren<sup>268</sup> sind Peplophoren, die gegen 416 v. Chr. in der Werkstatt des Alkamenes entstanden sind. Der Stoff des Peplos ist im Vergleich zu früheren Werken dünner. Sie stehen der Nemesis aus Rhamnous (um 425 v. Chr.) insofern zeitlich nahe, als die Körperoberfläche nicht von schnurartigen Faltengraten zerlegt ist, was eine Überbetonung der Körperlichkeit hervorruft.

Apoptygmaüberfall und reiches Faltenspiel zeigen die Gewandbetonung, so daß hier noch eher von einem Gleichgewicht zwischen Körper und Gewand gesprochen werden kann. Die Falten des V-Ausschnitts enden bei den Karyatiden auf Höhe der Brüste. Ähnlich verhält es sich bei dem in einer Rundung auslaufenden V-Ausschnitt der früher entstandenen Prokne.<sup>269</sup> Bei ihr ist der Peplos insgesamt noch dicker. Die Gruppe ist von Alkamenes geweiht und gehört in die Jahre zwischen 430 und 420 v. Chr. Bei der Nike der Balustrade, die den Stier zum Opfer führt, reichen diese Falten, ebenso wie bei den Repliken des Typus Teramo und S 1882, viel weiter hinab.

Aufgrund der bisher angestellten Vergleiche, Beobachtungen und den daraus resultierenden Feststellungen, liegt die Entstehungszeit des Vorbildes unseres Typus am Ende des 5. Jhs. v. Chr.

---

<sup>267</sup>Marmortorso Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 1604. Aus Daphni. Lit.: A. Delivorrias, *AntPl* 8 (1968) 19 Taf. 7-9. Sämtl. Lit.: *LIMC* II 1 (1984) 31 f. Nr. 200-201.

<sup>268</sup>H. Lauter, Die Koren des Erechtheion in: *AntPl* 16 (1976); E. E. Schmidt, Die Kopien der Erechtheionkoren in: *AntPl* 13 (1973); Fuchs *Skulptur* 202.

<sup>269</sup>Prokne und Itys. Von der Athener Akropolis. Athen. Akropolis Mus., Inv. Nr. 1358. Fuchs, *Skulptur* 201 Abb. 214.

## 4.2 Weih- und Urkundenreliefs

Nun sollen originale Urkunden- und Weihreliefs betrachtet werden.

Sie können innerhalb der absoluten Chronologie Auskunft darüber geben, ab wann das statuarische Motiv und die Art der Gewandung dargestellt wurden. Ein Urkundenrelief aus Brauron<sup>270</sup> bietet in der rechts stehenden Figur der Artemis einen sehr guten Vergleich sowohl in statuarischem Aufbau als auch in der Gewandung zu der Tyche des Typus Teramo I: Das linke Spielbein der Artemis ist zurückgesetzt, es zeichnet sich ganz klar unter dem Mantelstoff ab. Auf der Standbeinseite ist die Hüfte herausgedrückt. Der rechte Arm ist nach unten geführt, der linke Arm ist angewinkelt. Der statuarische Aufbau ist also, bei vertauschtem Standbein<sup>271</sup>, identisch mit unserer Statue. Auch bei der Figur bildet der Mantel einen Wulst, der zur Spielbeinseite nach unten abfällt und zur Standbeinseite ansteigt. Da die Reliefoberfläche an dieser Stelle verrieben ist, kann man nicht erkennen, wie der Mantel seinen Verlauf nimmt. Unter dem angewinkelten linken Arm befindet sich eine breite herabhängende Mantelbahn, wie wir sie ja schon bei vielen Statuen gesehen haben. Die Artemis stützt sich wohl mit dem angewinkelten Arm auf einen Pfeiler. Die Datierung des Reliefs liegt zwischen 410<sup>272</sup> und 400 v. Chr.<sup>273</sup> Das Standmotiv der Artemis und des vorderen Adoranten fordern einen Vergleich mit der berühmten festdatierten Schatzmeisterurkunde aus dem Jahre 409 v. Chr.<sup>274</sup> Die zu locker schwingenden Faltenschnüren reduzierten dünnen Gewänder zeigen, daß das Relief die Nike-Balustrade voraussetzt. Einen Beleg für die Gewandtransparenz und für die wie schnurartig aufgelegten Faltengräte liefert das Relief Athen, Nat. Mus. Inv. Nr. 1419.<sup>275</sup> Gleichzeitig

---

<sup>270</sup>Brauron. Mus., Inv. Nr. 1058. Lit.: LIMC II 1 (1984) 701 Nr. 1036 a; Mitropoulou DR Nr. 12 Abb. 126; G. Neumann, Probleme der griechischen Weihreliefs (1979) 61; Meyer 270 A 17 Taf. 7, 2.

<sup>271</sup>Kann auch aus kompositorischen Gründen wegen der Ansichtigkeit auf dem Relief entstanden sein.

<sup>272</sup>So Meyer a. O. 270.

<sup>273</sup>Neumann a. O. 61.

<sup>274</sup>Paris. Mus. du Louvre, MA 831. Diepolder 23 Abb. 3; Binneboeßel Nr. 14; Süsserott 27 ff. 216 Taf. 1, 1; W. H. Schuchhardt, Die Epochen der griechischen Plastik (1959) 85 Abb. 68.; J. Charbonneaux, La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre (1963) 124 Nr. 831 mit Abb.; Mitropoulou DR Nr. 17 Abb. 162; Fuchs, Skulptur 520 Abb. 608; Meyer 270 A 16.

<sup>275</sup>Svoronos 362 Nr. 117 Taf. 37, 2; S. Karouzou, National Archaeological Museum, Collection of Greek Sculpture (1968) 57 Taf. 29; Binneboeßel Nr. 18; Mitropoulou DR Nr. 16 Abb. 161; Meyer 274 A 28 Taf. 9,

zeigt es die bekannte Tragweise des Mantels mit dem über den linken angewinkelten Arm gelegten Mantelende. Die Datierung des Reliefs liegt zwischen 410 und 403/02 v. Chr. Auch das Standmotiv der Athena von der Urkunde aus dem Jahre 400/399 v. Chr.<sup>276</sup> ist hier anzuschließen und bei seitenverkehrter Arm- und Beinhaltung dem Statuentypus Teramo zu vergleichen. Auf die zurückgehende Gewandtransparenz wurde schon hingewiesen. So mag man mit dieser um die Jahrhundertwende entstandenen Urkunde eine zeitliche Begrenzung als ungefähren terminus ante quem für die Entstehungszeit unserer Statue setzen.

Ein Weihrelief aus Gortyn vom Ende des 5. Jhs., das sich im Louvre befindet<sup>277</sup>, zeigt Asklepios, Hygieia und vielleicht Apollon. Die Hygieia läßt sich in statuarischem Motiv, Armhaltung und der Art, wie der Körper sich unter dem Gewand abzeichnet, direkt mit Typus Teramo I vergleichen. Sie trägt einen dünnen Chiton, der zwischen den Brüsten in bekannter Weise einen V-Ausschnitt wirft, dazu ein Himation, das um den Rücken geführt wird und vor dem Körper einen Wulst bildet. Der S-Schwung im Gestaltaufbau ist ein Charakteristikum der Skulpturen des letzten Jahrzehnts des 5. Jhs.<sup>278</sup>

### 4.3 Grabstelen

Einen treffenden Vergleich zu unserer Tyche bietet wohl die Stele der Chairestrate und des Lysandros.<sup>279</sup> Die Dargestellte trägt einen Ärmelchiton mit Kreuzbandgürtung und darüber den Mantel in der beschriebenen Weise mit dem über den linken angewinkelten Arm

---

1.

<sup>276</sup>Athen. Epigraphisches Mus., Inv. Nr. 7862; Svoronos 603 f. 663 Nr. 426; Binneboeßel Nr. 23; Süsserott 216. Meyer 273 A 27 Taf. 10, 2.

<sup>277</sup>W. Fuchs, RM 68, 1961, 167-181 Taf. 74-77. Relief aus Gortyn: Taf. 77; Paris, Louvre Cat. somn. (1922) 45 Nr. 753; Dohrn 35 Anm. 26 Taf. 2a; Paris, Mus. du Louvre, Cat grecques 136 (kurz vor 400 v. Chr.).

<sup>278</sup>Fuchs a. O. 167-181 nennt hierfür als Beleg den Heros Keramos von einem attischen Weihrelieffragment in London, British Mus. Inv. Nr. 633; Süsserott Taf. 13, 2 und ein Weihrelief aus Korfu aus dem letzten Jahrzehnt des 5. Jhs. Fuchs a. O. Taf. 76, 1; EA Nr. 607.

<sup>279</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 713. Conze Nr. 893 Taf. 174; Süsserott 106 Nr. 72; T. Dohrn, Attische Plastik 123 Nr. 25; R. Stupperich, Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im Klassischen Athen (Diss. Münster 1977) 154 Kat. Nr. 4; Clairmont Nr. 1.575.

fallenden Mantelende. Chairestrate ist in der Seitenansicht dargestellt, doch entspricht ihr Standmotiv dem unseres Typus, der Gewandstoff ist jedoch dicker, d. h. die Körperformen treten nicht so deutlich darunter hervor. Hier haben wir sicherlich eine geringfügig spätere Entstehungszeit zugrundelegen als für unsere Tyche; Stupperich datiert in das letzte Jahrzehnt des 5. Jhs.<sup>280</sup> In ihren eher kräftigen Formen aber ist die Chairestrate sicherlich auf einer Stufe mit unserem originalen Vorbild zu sehen.

#### 4.4 Vasen

Ein wichtiges Zeugnis für die zeitliche Fixierung des originalen Vorbildes der Replikenreihe Teramo stellt die panathenäische Preisamphora des Jahres 392/91 v. Chr. dar.<sup>281</sup> Die Datierung Süsserotts in die Zeit des Archontats des Philokles ist in der Forschung durchgängig akzeptiert und bestätigt worden.<sup>282</sup> Besonders die linke Säulenfigur ist von Interesse: Das Standbein der Figur ist das linke, das rechte Spielbein ist weit zurückgesetzt, sie trägt wohl einen Chiton, das Himation weist eindeutig vor dem Körper in der Körpermitte einen Wulst auf, im angewinkelten linken Arm hält die Figur ein großes Füllhorn, in der rechten vorgestreckten Hand hält sie eine Phiale. Der Oberkörper ist etwas zurückgebogen und deutet so einen leichten S-Schwung an.

Zuletzt sah Eschbach in der Figur eindeutig eine männliche, bärtige Figur. Er stützt sich dabei auf die von ihm gefertigte Umrisszeichnung dieser Figur und auf "genaues Hinsehen".<sup>283</sup> Eschbach folgert daraus die Existenz eines Pluton-Hades Bildes in Athen am Ende des 5. bzw. zu Beginn des 4. vorchristlichen Jhs.<sup>284</sup>

Ganz anders bewertete Süsserott bereits 1938 die Figur. Er sah in ihr eine weibliche Gestalt und erkannte die rechte und die linke Säulenfigur der Amphora als die

---

<sup>280</sup>Stupperich a. O. 154.

<sup>281</sup>Berlin, Staatl. Museen, Inv. Nr. 3980. Süsserott Taf. 17, 2; N. Eschbach, Statuen auf panathenäischen Preisamphoren des 4. Jhs. v. Chr. (1986) Kat. 12 Abb. 11 Taf. 5, 4, 6, 1, 2. LIMC VIII. 1 119 Nr. 19.

<sup>282</sup>Vgl. Eschbach a. O. 18 mit Anm. 80.

<sup>283</sup>Eschbach a. O. 20 Anm. 87.

<sup>284</sup>Ebenda 23 und 26.



Gruppendarstellung von Agathe Tyche und Agathos Daimon.<sup>285</sup>

Neugebauer erkannte 1932 in der rechten Figur eine Siegesgöttin und in der linken Figur eine Göttin mit Füllhorn.<sup>286</sup> Er revidierte seine Meinung jedoch und interpretierte die Dargestellte später ebenfalls als Agathe Tyche (linke Säulenfigur) und Agathos Daimon (rechte Säulenfigur).<sup>287</sup> Auch alle anderen Bearbeiter sahen in der linken Figur immer eine weibliche Gestalt.<sup>288</sup>

Die zur Diskussion stehende Figur weist in bezug auf statuarisches Motiv, Gewandung und Attribut eindeutige Gleichheit zu unserem Typus Teramo I auf. Es handelt sich demnach nicht um eine bärtige männliche Figur. Unabhängig von Spekulationen über eventuell dargestellte Originalstatuen kann die Amphora die vorgeschlagene Datierung für die Tyche vom Typus Teramo um 410 v. Chr. oder wenig später bestätigen.

Darüber hinaus sind nur zwei - unsichere - Vasenzeugnisse, die in Zusammenhang mit Tyche gebracht werden können, bekannt. Zum einen handelt es sich um einen Amphoriskos in Berlin<sup>289</sup> von ca. 430 v. Chr., wo v. Willamowitz eine Inschrift restaurierte und so TYCHE las.<sup>290</sup> Die Figur ist aber nicht mit unserem Typus in Verbindung zu bringen. Desweiteren existiert eine Beschreibung von A. Körte<sup>291</sup> einer nunmehr verschollenen attischen Lekythos<sup>292</sup> vom Ende des 5. Jhs., auf der, durch Beischrift gesichert, Harmonia mit Peitho, Hygieia und Tyche dargestellt waren.<sup>293</sup>

---

<sup>285</sup>Süsserott 72 Anm. 147.

<sup>286</sup>K. A. Neugebauer, Führer durch das Antiquarium II: Vasen (1932) 83.

<sup>287</sup>Süsserott 72 Anm. 147: "(...)nach Auskunft von Neugebauer (...)".

<sup>288</sup>P. Brauchitsch, Die panathenäische Preisamphore (1910) 51 Nr. 83: "weibliche Figur mit Füllhorn"; A. Smets, Groupes chronologiques des amphores inscrites, AntCl 5, 1936, 97 Nr. 89: "Nike".

<sup>289</sup>Berlin, Staatl. Mus., Inv. Nr. 30036.

<sup>290</sup>H. A. Shapiro, Personifications In Greek Art. The Presentation Of Abstract Concepts 600-400 B. C. (1993) 227 f. 260 Kat. Nr. 129; Abb. 129, 151-154, 186; LIMC VIII 1 (1997) 118 Nr. 1.

<sup>291</sup>AZ 1879, 95 f.

<sup>292</sup>Ehedem Athen, Privatsammlung.

<sup>293</sup>Vgl. Shapiro a. O. 228; 242 Kat. Nr. 51.

## 5. Religionsgeschichte - Zur Bedeutung der Tyche

### 5.1 Griechenland

Tyche ist das personifizierte Schicksal bzw. die Schicksalsgöttin, aus der in späterer Zeit Fortuna hervorgeht. Die Ethymologie des Wortes hängt mit dem Verbum τυχε\_ν ("treffen, zuteil werden, Glück haben, sich zufällig ereignen, erreichen, erlangen") zusammen. Dieses allein läßt bereits einen positiven Charakter der Tyche erwarten. Homer gebraucht das Verb im positiven Sinne: der treffliche Verfertiger des Schildes des Aias führt den sprechenden Namen Tychios (Il. 7, 220 f.). Die uns geläufige ambivalente Begriffsbedeutung hat sich erst in nachhomerischer Zeit entwickelt. So hat das Substantiv "Tyche", seit es in unserer Überlieferung erscheint, eine positive und eine negative Bedeutung. Zunächst ist Tyche eine *vox media* und bedeutet "Geschehen, Geschick" ohne positive oder negative Wertung und ist somit geeignet, gerade den Wechsel des Glücks zu bezeichnen.

Der Begriff *tyche* meint das Treffen, das ohne Zutun des handelnden Menschen geschieht und das Glück (Eutychia) oder Unglück (Atychia) bringt, das Geschick. Er bezeichnet ferner das Glück, das man als Mensch haben muß, um das Angestrebte zu erreichen. Tyche bezeichnet punktuell ein eingetretenes Ereignis sowie durativ die daraus entstandene Situation und auch die Macht, die im Geschehen wirkt. So ist Tyche sowohl abstrakt als auch als Person zu verstehen. Man pflegt Tyche, wenn sie persönliche Züge annimmt, als Personifikation zu bezeichnen. Das Nomen befindet sich aber in einem intermediären Zustand zwischen *abstractum* und *concretum*.<sup>294</sup>

Einen Mythos hat Tyche nie gehabt. Homer kennt Tyche nicht. Er nennt die der Tyche entsprechende, aber 'objektiver seiende' Moira. (Paus. 4, 31, 5.; Macrob. Sat. 5, 16. 8). Deswegen ist Vorsicht geboten, Tyche in der frühen Zeit bereits "θε\_ς" nennen zu wollen, da sie als Wort oder Person ja nicht zum ältesten homerischen Bestand gehört.

Als göttliche Personifikation erscheint Tyche früh: Hesiod, theog. 360 (um 700 v. Chr.) und der Hom. Hymn. Dem. 420 nennen sie unter den Okeanos-Töchtern als Spielgefährtin der Persephone.

---

<sup>294</sup>Herter 77-90, insb. 77.

Die Grundlage für diese Verbindung ist vielleicht die Unsicherheit der Seefahrt, die das Wirken der Tyche hervorrief.

Das Alter der Göttin geht aus den Okeaniden-Katalogen nicht hervor. Pausanias wunderte sich darüber, daß dieses die früheste ihm bekannte Stelle aus der Literatur war, die Tyche erwähnt (Paus. 4, 30, 5). Auch im griechischen Epos erscheint Tyche nicht als Schicksalsgöttin; ihre Rolle nimmt, ganz die homerische Tradition wahrend, Moira ein.<sup>295</sup>

Archilochos von Paros (680-640 v. Chr.) nennt sie neben den Moira als Verteilerin aller Gaben an den Menschen (frg. 16). Jedoch vertritt er diese Auffassung nicht durchgehend. Aus anderen Textstellen entnehmen wir, daß das Geschick der Menschen von ihrer eigenen mühevollen Arbeit ausgehe. Ein weiteres Fragment weist alle Macht den Göttern zu (frg. 56 B). Bei Alkman (ca. 650-600 v. Chr.) Fr. 44 D ist sie spielerisch Schwester von Eunomia und Peitho als Tochter der Promatheia (oder des Prometheus). Nach Hamdorf deutet dieses auf eine labile Lebensordnung hin, die auf "Überredung" und "Glück" gründet und eine Grundlage bietet für die Personifizierung von "Geschick".<sup>296</sup> O. Gigon interpretiert Tyche hier als "das Gelingen, mit dem ein verständiges Planen rechnen darf."<sup>297</sup>

Aus den beiden erhaltenen Sappho-Fragmenten (Sappho: um 600 v. Chr.), in denen Tyche vorkommt (31, 4 D und frg. 5 Haines), ist die Bedeutung "Glück" zu entnehmen. Solon (um 600 v. Chr.) erbittet von Zeus "τ\_χην\_γα'\_v\_κα\_κ\_δος" (frg. 31 Bergk.) für seine Satzung. Pindar (520-442 v. Chr.) flehte bereits Tyche als mächtigste Glücksgöttin an; hier steht sie in einer anderen Genealogie als Zeus-Tochter. Er macht sie verantwortlich für das kreisende Auf-und-ab im menschlichen Leben. In der 12. Olympischen Ode auf den Sieg von Himera 472 v. Chr. räumt er ihr eine besondere Stellung ein und löst sie erstmals aus dem Verband der Moiren; er nennt sie Tochter des Zeus Eleutherios, womit die weitere Genealogie bezeichnet ist, und beschreibt sie als Macht, die Seefahrt, Krieg und Staatsgeschicke lenkt, meist zum Guten, aber sie ist immer unberechenbar:

"Ich flehe, Kind Zeus' des Befreiers,  
schirme das mächtige Himera, Erhalterin Tyche!

---

<sup>295</sup>Vgl. Herzog-Hauser 1651 (Wirksamkeit und Geltung der Tyche nach den Zeugnissen der Literatur).

<sup>296</sup>Hamdorf 37.

<sup>297</sup>LAW 3141.

Denn von dir werden auf dem Meer gelenkt die schnellen  
 Schiffe und auf dem Land die heftigen Kriege  
 und die ratpflegenden Versammlungen. Freilich,  
 die Hoffnungen der Männer  
 gleiten oft bis in die Höhe, oft auch wieder zur Tiefe,  
 eitle Lügen durchschneidend.

Es fand noch keiner der Irdischen  
 über künftiges Tun ein sicheres Zeichen von Gott her.  
 Für die Zukunft ist blind der Verstand.  
 Vieles fällt den Menschen wider Erwarten aus,  
 entgegen der Freude, und welche widrigen  
 Wogen begegnen, tauschen großes Glück für Leid  
 in kurzer Zeit."<sup>298</sup>

Desweiteren bezeichnete Pindar Fr. 19-21B sie, womit eine dritte Genealogie angegeben ist, als eine der Moiren, als Schützerin und Fürsorgerin des Staates und "ein doppeltes Steuerruder führend". Hierin klingt bereits die spätere hellenistische Auffassung vom Wesen der Tyche als Inbegriff von Unberechenbarkeit und als Stadtherrin an. Pausanias nennt zwei Pindar-Fragmente, in einem nennt der Dichter Tyche "Φερ\_πολις" (4, 30, 6) und ferner "mächtiger als ihre Schwestern" (Paus. 7, 26, 8; Pind. fr. 41). Glück ist auch für den Sieg entscheidend. Die enge Verbindung von Tyche und Nike kommt auch bei Bakchylides, dem griechischen Chorlyriker (geb. um 520 v. Chr. auf Keos), zum Ausdruck (Bakchyl. X 115 ff). Bei Bakchylides steht Tyche in engem Zusammenhang zu den Moirai und ihr gemeinsames Wirken ist abhängig von der autonomeren Moira (Bakchyl. V 53 ff.) Insgesamt wird Tyche in der älteren Prosa als positive Macht angesehen, besonders in dem dichterisch verklärten Hymnenfragment eines unbekanntes Melikers (PLG II 248. Stob. Ecl. Phys. I 5, 12): Hier wird Tyche Anfang und Ende der Menschheit genannt, Weisheit wird ihr zugeschrieben, sie verleiht dem menschlichen Wirken Ehre. Schicksal gilt als Ursache aller tragischen Handlungen; deswegen begegnet uns Tyche oft

---

<sup>298</sup>F. Dornseiff, Pindars Dichtungen (1937) 58.

in der klassischen Tragödie.<sup>299</sup> Die drei großen attischen Tragiker Aischylos (525 v. Chr. - 456 v. Chr.) , Sophokles (496-406 v. Chr.) und Euripides (vor 480-406 v. Chr.) sowie die kleineren von ihnen abhängigen Tragiker, von denen nur Fragmente erhalten sind, hatten ein stark religiös geprägtes Empfinden. Jedes Handeln, Erleben, Erleiden hat einen überirdischen Ursprung, der ausgesandt sein kann von Gott, Daimon, Moira und bzw. oder Tyche. Besonders Euripides setzte sich mit der Macht der Tyche auseinander.<sup>300</sup> Er zeigt die ganze Breite der Vorstellungen von Tyche, die es zu seiner Zeit gab. Im pantheistischen Weltbild der Vorsokratiker stehend und somit auch die Natur als θε\_ον empfindend, sahen sie in jeglichem Empfinden, ob Glück oder Unglück, einen überirdischen Ursprung.

Bei Aischylos wird die Wandlung zur Personifikation in der handelnden Tyche deutlich: sie ist σωτήρ. Sie ist in der Lage, aus höchster Seenot zu retten und erscheint in bildhafter Vorstellung auf dem Schiff am Ruder sitzend (Agam. 664; der

Herold schildert den Sturm, den Agamemnon bei der Heimkehr von Troja zu bestehen hatte). Auch Pindar (s. o. Ol. XII 2 ff.) und Sophokles (Oid. T. 80) nannten Tyche bereits als Retterin zur See. Offenbar klingt hier ein alter Kult der Okeanide Tyche an.<sup>301</sup>

Das Verhältnis zwischen Gottheit, Gott, Daimon und Schicksal bleibt unklar: es war ein Daimon, der das Perserheer bei Salamis vernichtete und nicht die gleichbedeutende Tyche (Aischyl. Pers. 347 ff.). Tyche selbst aber wird mit daimonischen Eigenschaften ausgestattet: sie wird verderblich und unersättlich genannt (Aischyl. Ag. 1428, 1484), sie springt dem Menschen aufs Haupt (Soph. Oid. T. 263), sie freut sich über vollzogene Rache wie es Erinnyen und andere dämonische Wesen tun (Aischy. Eum. 369; Pers. 515; Choeph. 968; Soph. Ant. 1345). Sie kann in Rivalität mit Göttern und Dämonen treten (Eurip. Cycl. 606 f.) oder ihnen gleichwertig zur Seite stehen ( Eurip. Iphig. A. 1404). Auch ihre Allmacht und Unbesiegbarkeit wird bei Sophokles, Euripides und deren Nachfolgern ausgesprochen. So kann man, wie der allwissende Amphiaraos sagt, als Sterblicher nicht

---

<sup>299</sup>Literatur zu diesem komplexen Abschnitt, der hier nicht in aller Vollständigkeit behandelt werden kann: H. Meuss, "Tyche" bei den attischen Tragikern (1899). Meuss hat alle Stellen untersucht, in denen "tyche" vorkommt, um festzustellen, wo es zur Bezeichnung der Gottheit dient; G. Busch, Untersuchungen zum Wesen der Tyche in den Tragödien des Euripides. Diss. Heidelberg (1937); Herzog-Hauser 1654-1659 "Drama".

<sup>300</sup>Meuss a. O. 10 ff.

<sup>301</sup>Herzog-Hauser 1655.

gegen die göttliche Tyche ankämpfen (Soph. frg. 198 N). Sie kann erhöhen und herabstürzen (Soph. Ant. 1158 f.), sie beherrscht alle anderen Götter (frg. adesp. 506), ist mit keinem Maßstab meßbar (Eurip. frg. 376) und für niemanden faßbar (Eurip. Alc. 785 f.). Moira und Tyche bestimmten auch das Geschick der Iphigenie (Eur. Iph. A. 1163).

"Denjenigen bringt Tyche zu Fall, wer von ihr erhöht wurde" (frg. adesp. 462 N = Stob. Flor. 105, 51) war ein beliebter Topos, dem ein anderer Topos, der als Ausspruch Solons bekannt ist, entgegensteht: niemanden vor seinem Ende glücklich zu preisen (Soph. frgm 583 N). Sie richtet auf und reißt nieder (Soph. Ant. 1158). Bei Euripides kommt oft der zu erwartende Umschwung der Tyche zum Ausdruck (Eurip. frg. 264; Ion 1512 ff.). So kann Tyche auf dauerhafte Dankbarkeit nicht rechnen; widerfährt jemandem Schlechtes, bricht er in Vorwürfe über die wechselhafte Tyche aus. Oidipus nennt sich selbst einen Sohn der Tyche: "Ich aber nenne mich der Tyche Sohn / Der Schenkenden, und weiß mich nicht/ verachtet. / Die war mir Mutter [...]" (Soph. Oid. T. 1080 ff.). Hier wird bereits die spätere Personaltyche vorausgenommen.

Der Dichter möchte das wechselhafte Wesen der Tyche veranschaulichen und wählt dafür Bilder: Sophokles schon kennt das Bild vom sich drehenden Glücksrad. Zum Bild von Rad und Waage (vgl. Aischyl. Pers. 347 ff.) kommt das Los (Aischyl. Ag. 333), das Steuerruder (Aischyl. Ag. 669) und der Würfel (Soph. frg. 862).

Der Mensch kann nicht gegen Tyche kämpfen, da das Geschick unabwendbar ist (Soph. frg. 198); man muß sich mit dem Schicksal abfinden (Eurip. frg. 284 N) und darf es nicht beklagen (Soph. frg. 862). Wenn man auf göttliche Hilfe rechnen will, so muß man selber auch handeln (Soph. frg. 302 N). Das auferlegte Schicksal soll möglichst schön ertragen werden; wer dieses tut, ist ein weiser Mann (Eurip. frg. 36 N).

Auch die alte Komödie stellt in ähnlicher Weise wie die Tragödie das ambivalente Wesen der Tyche dar.

Thukydides (460-396 v. Chr.) benutzt τύχη in der Bedeutung des Unberechenbaren.<sup>302</sup> Der volksnahe Xenophon (430-350 v. Chr.) gebraucht den Begriff τύχη nur zweimal. Bei den Rednern wird der Begriff τύχη häufig benutzt, muß sie doch als Antwort auf Fragen seitens der Zuhörerschaft herhalten. Die Zeugnisse der attischen Redner dienen als Quelle für die Auffassung über das Wirken der Tyche, wie der griechische Durchschnittsmensch es sich vorstellte. Als wirkende Ursachen werden immer wieder θε\_ς, δα\_μων, μοιρα und τύχη

---

<sup>302</sup>Zur Tyche-Auffassung des Thukydides: L. Edmunds, *Chance and Intelligence in Thucydides* (1975).

genannt. Das Wort  $\mu\omicron\iota\pi\alpha$  wurde jedoch im 4. Jh. altmodisch und unpassend, da an ihm die Nebenbedeutung von "gebührendem Anteil" haftet. Es schwindet gänzlich aus dem Vokabular der Redner. Statt dessen wurde nun das Wort  $\tau\acute{\upsilon}\chi\eta$  benutzt, um den Gang der Ereignisse und den Wechsel der Geschicke zu bezeichnen und gleichzeitig das Wirken höherer Mächte zu implizieren.<sup>303</sup> Gerne schieben die Redner Verantwortung von sich und ihren Klienten ab und übertragen sie der Tyche. Der Gegensatz zwischen dem Wirken von Tyche und dem Denken der Menschen wird schon bei Isokrates behandelt, wobei die Unberechenbarkeit der Tyche hervorgehoben wird.

### 5.1.1 Ursprung der Tycheverehrung - Früheste Kult-Zeugnisse (unter Berücksichtigung der Münzen)

Die frühesten Kultzeugnisse reichen bereits zurück bis ins 6. Jh. v. Chr. Wie wir von Pausanias erfahren (Paus. 4, 30, 6), stand in Smyrna eine Statue der Göttin, ausgestattet mit "Horn der Amaltheia" und Polos.<sup>304</sup> Der Bildhauer, der diese Statue geschaffen hat, war, laut Pausanias, Bupalos von Chios.<sup>305</sup> Pausanias erwähnt aber nicht, wann dieser Bupalos gelebt hat. Plinius bringt einen Bupalos mit dem Dichter Hipponax in Verbindung, der etwa um die 60. Olympiade tätig war.<sup>306</sup> Daher wird meist davon ausgegangen, die Tyche des Bupalos sei noch vor 525 v. Chr. geschaffen worden.<sup>307</sup> Da

---

<sup>303</sup>Nilsson 202.

<sup>304</sup>Zur Tyche in Smyrna mit "Füllhorn": Paus. 4, 30, 6; U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen II* (1932) 302 A. 1.

<sup>305</sup>Zu Bupalos: RE III, 1 1054 s. v. Bupalos (C. Robert); U. Thieme, F. Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler V*, 237; EAA II 156; J. Floren, *Die geometrische und archaische Plastik* (1987) 335 f.

<sup>306</sup>Plin. nat. hist. 36,11.

<sup>307</sup>Zweifel an der Datierung ins 6. Jh. v. Chr. aufgrund der Attribute: R. Heidenreich, *Bupalos und Pergamon*, AA 50, 1935, 668-701. Heidenreich vermutet den jüngeren Bupalos in der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. Vgl. auch hierzu: R. Heidenreich, AA 1988, 84. Dagegen (= widerlegt): A. Rumpf, AA 51, 1936, Zu Bupalos und Athenis, 52-64. Ebenso für die Zuverlässigkeit der Angaben des Pausanias und damit für die Existenz der Tyche-Statue im 6. Jh.: F. W. Hamdorf, *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit* (1964) 37; T. Dohrn, *Die Tyche von Antiochia* (1969) 41; H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 B. C.* (1993) 227.

Pausanias im Anschluß an die Beschreibung der Smyrnäischen Tyche bemerkt, daß auch Pindar später über Tyche berichtet habe, bestätigt er indirekt die Frühdatierung. Hiermit haben wir einen Beleg dafür, daß der Tyche-Glaube im 6. Jh. schon aufgekommen war, daß bereits kultische Verehrung erfolgte und auch, daß bereits zu dieser frühen Zeit das Füllhorn als Attribut in der bildenden Kunst dargestellt wurde. In Smyrna war auch ein Turm der Stadtbefestigung nach Agathe Tyche benannt.<sup>308</sup> Tyche gehört zu den häufigsten Typen der smyrnäischen Münzprägung.<sup>309</sup>

Auffallend oft gab es alten Tyche-Kult in peloponnesischen Städten. Zeugnis darüber gibt uns Pausanias. So nennt er einen alten Tyche-Tempel auf Argos, in dem Palamedes die von ihm erfundenen Würfel geweiht hat (Paus. 2, 20, 3).<sup>310</sup> Für Korinth gibt er einen Tempel der Tyche bei dem Heiligtum aller Götter an. In dem Tempel befindet sich die Statue der Gottheit, die stehend dargestellt ist und aus parischem Marmor gearbeitet ist. (Paus. 2, 2, 8).<sup>311</sup> In Sikyon befand sich ein Heiligtum auf der Akropolis, bei dem Heiligtum der Dioskuren. In dem Tyche-Heiligtum soll sich ein Xoanon der Tyche Akraia befunden haben (Paus. 2, 7, 5).<sup>312</sup> In Pherai in Messenien gab es einen Tyche-Tempel mit einem alten Kultbild (Paus. 4, 30, 3).<sup>313</sup> Aus Thuria in Messenien haben wir kaiserzeitliche Münzen mit einer Tyche-Darstellung mit Mauerkrone, Füllhorn und Phiale.<sup>314</sup> In Hermione

---

<sup>308</sup>Sylloge<sup>3</sup> 961 Z. 5.

<sup>309</sup>D. Klose, Die Münzprägung von Smyrna in der römischen Kaiserzeit (1987) 34. R 12-15, R 3-6 Taf. 41; R 12-17 Taf. 1; R 16-20 Taf. 14; R 24-29 Taf. 8.

<sup>310</sup>Münzen von Argos: Oikonomides Taf. K 29 (3. Jh. v. Chr.), K 30 (Caracalla), K 31 (Antoninus Pius), S. XIX Nr. 12, 37 Nr. 12; BMC Peloponnesus 144 Nr. 109 Taf. 27. 24 von 350-328 zeigt das gleiche Motiv mit einer Tyche, die im angewinkelten linken Arm ein großes Füllhorn trägt und in der vorgestreckten Rechten eine Patera hält. Das Standmotiv aber ist im Vergleich zu unserem Typus seitenverkehrt wiedergegeben: deutlich ist das linke Spielbein zur Seite gesetzt.

<sup>311</sup>Oikonomides Taf. E 83 (im Vgl. zu unserem Typus sind Stand- und Spielbein seitenverkehrt dargestellt) S. XIII Nr. 17, S. 20 Nr. 17. Taf. E 85 (Kopf).

<sup>312</sup>Eine Reflexion dieses Bildwerkes auf Münzen: Oikonomides Taf. H 3, S. XV Nr. 2, 28 Nr. 2 (Tyche Arkaia mit Patera und Füllhorn, im Vergleich zu unseren Tyche-Typen sind Stand- und Spielbein seitenverkehrt).

<sup>313</sup>A. Rumpf, AA 51, 1936, 62 sieht die Heiligtümer und Kultstatuen der peloponnesischen Städte, inklusive Sikyon, Titane, Elis und Argos als archaisch an.

<sup>314</sup>AE Thuria, Caracalla. BMC Peloponnesus 120 Nr. 7 Taf. 23, 27. Severische Prägung: Ebenda 119 Nr. 4 Taf. 23, 25. Der gleiche Typus erscheint auf einer Münze aus Pellene: BMC Peloponnesus 32 Nr. 15 Taf. 6, 16.



kennt Pausanias ein Tyche-Heiligtum mit kolossaler Kultstatue aus parischem Marmor (Paus. 2, 35, 3).<sup>315</sup>

Tyche tritt auch als Kultgenossin auf. Zeugnisse für einen gemeinsamen Kult mit Dionysos finden wir wieder bei Pausanias (9, 26, 8), der eine Statue der Tyche in Thespiai nennt, in deren Nähe sich Agalmata von Dionysos und Hygieia befanden. Eine Inschrift aus dem Heraion von Thespiai nennt "Θεού Τ\_κη".<sup>316</sup> In Titane kennt Pausanias (2, 11, 8) Agalmata in einer Stoa von Tyche, Aphrodite, Göttermutter, Dionysos, Hekate und ähnlichen. In Olympia befanden sich eine altertümliche Gold-Elfenbein-Statue von Tyche neben einer Leto-Statue und eine Statue des Dionysos im Heraion (Paus. 5, 17, 3). Darüber hinaus nennt uns Pausanias für Elis ein Hieron der Tyche mit kolossalem Kultbild. Gesicht, Hände und Füße waren aus weißem Marmor, das Gewand war aus vergoldetem Holz (Paus. 6, 25, 4).<sup>317</sup> Links davon stand der jugendliche Sosipolis mit Sternengewand und Füllhorn. Es gab in der Altis auch einen Altar der Agathe Tyche, bei den Altären für Pan und Aphrodite (Paus. 5, 15, 6).

In Aigeira befand sich ein Agalma der Tyche mit Füllhorn, bei ihr war ein geflügelter Eros (Paus. 7, 26, 8).<sup>318</sup> Für Lebadaia nennt er ein Heiligtum des Agathos Daimon und der Agathe Tyche (9, 39, 5). Im böotischen Theben befand sich eine Statue der Tyche mit dem Plutos-Knaben. Sie soll ein Werk von dem Athener Xenophon, der Gesicht und Hände schuf, und von dem Thebaner Kallistonikos, der den Rest der Statue gemacht hat, gewesen sein (Paus. 9, 16, 2).<sup>319</sup> Die Statue in Theben muß demnach um 370 v. Chr. geschaffen worden sein.<sup>320</sup> Auch in Megalopolis gab es Tyche-Kult und ein Kultbild der Göttin (Paus. 8, 30, 7).<sup>321</sup> Die Stadt ist erst 368 v. Chr. gegründet worden, ab diesem

---

<sup>315</sup>Nachhall auf Münzen: Oikonomides Taf. M 2, S. XXIV Nr. 4. 50 Nr. 4, BMC Pepoponnesus 162 Nr. 19 Taf. 30. 8. (Avers: Büste der Plautilla).

<sup>316</sup>Nachhall auf Münzen: Oikonomides Taf. X 18, S. XLVI Nr. 1, 116 Nr. 1.

<sup>317</sup>Zu den Tychen von Elis: AM 99, 1984, 319-325. Prägungen der Iulia Domna: Ebenda Taf. 50, 1, 2, 4; Taf. 52, 1.

<sup>318</sup>Zu Nachwirkungen auf Münzen: Oikonomides Taf. S 8, S. XXXVI Nr. 5. 91 Nr. 5.

<sup>319</sup>Ch. Picard, *Le sculpteur Xénophon d'Athènes à Thebes et à Mégalopolis*, CRAI 1941, 204-226.

<sup>320</sup>Zur Datierung: RE 10 (1919) 1729 s. v. Kallistonikos (G. Lippold). Vgl. die Münze, die einen Kopf mit Diadem zeigt bei Oikonomides Taf. X 2, S. XLV Nr. 4. 112 Nr. 4.

Zeitpunkt war die Kulteinrichtung möglich. In Messene soll es im Asklepieion ein Agalma gegeben haben (Paus. 4, 31, 10) neben dem Standbild der Artemis Phosphoros - beide von dem Künstler Damophon geschaffen. Die Tyche gehört der Angabe ihres Schöpfers wegen in die zweite Hälfte des 2. Jhs. v. Chr.<sup>322</sup>

Eine von Praxiteles geschaffene Tyche-Statue befand sich in Megara (Paus. 1, 34, 6.)<sup>323</sup>, das sowohl Strabo wie Pausanias als Teil von Attika behandeln. Ebenfalls von Praxiteles wurde eine zweite Tyche-Statue zusammen mit einem Agathos Daimon geschaffen. Die Herkunftsort der Figuren ist unbekannt, sie befanden sich in Rom auf dem Kapitol. Wir wissen von einer Statue der Agathe Tyche, die in Athen vor dem Prytaneion aufgestellt war.<sup>324</sup> Dieses ist bei Aelian (v. h. 9, 39) überliefert, der weiterhin berichtet, daß diese Statue von so großer Schönheit war, daß ein junger Athener in Liebe zu ihr entbrannte und die Statue kaufen wollte. Dies wurde ihm nicht gestattet, woraufhin er aus Liebeskummer Selbstmord beging. In der Forschung wurde diese Statue immer wieder mit Praxiteles in Zusammenhang gebracht, was aber aus der Aelian-Stelle nicht hervorgeht.<sup>325</sup>

Eine Inschrift aus Amorgos/Aigialai bezeugt eine Weihung an Tyche, Moirai und

<sup>321</sup>Oikonomides 105 Nr. 4 mit Referenz auf eine severische Münze in Paris, die die Göttin mit Ruder und Füllhorn wiedergibt.

<sup>322</sup>Nachhall auf Münzen: Oikonomides Taf. P 2 (Kopf), S. XXIV Nr. 2, 3. 66 Nr. 2.

<sup>323</sup>Zu Nachwirkungen auf Münzen: Oikonomides S. X Nr. 11, S. 7 Nr. 11 Taf. A 14. Die Münze zeigt Tyche mit Mauerkrone, Füllhorn im angewinkelten linken Arm und Patera in der vorgestreckten rechten Hand. Standbein ist das linke; die Göttin trägt einen den Unterkörper bedeckenden Mantel. Links neben ihr steht ein Altar, was Imhoof und Gardner generell interpretieren als die Absicht, eine Kultstatue darzustellen. Die Münze wurde unter anderem von A. Corso (A. Corso, Praxiteles: Fonti epigrafiche e letterarie, Vita e opere I. In: Quaderno di Xenia 10, 1988, 152. Bei Todisco Nr. 121 wird diese Möglichkeit in Frage gestellt) in Zusammenhang gebracht mit dem Tyche-Typus, den C. Nippe in ihrer Dissertation behandelt bzw. mit der Statue in Vienne, Musée Lapidaire, 12 (Todisco Nr. 121), die den Kopf überliefert. Gegen diese mögliche Verbindung hatte sich jedoch bereits richtigerweise R. Kabus-Jahn ausgesprochen (R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des 4. Jahrhunderts v. Chr. (1963) 39), die darauf hinweist, daß der Kopf auf der Münze weder vom Mantel verhüllt ist, noch daß dieser einen dreieckigen Überschlag aufweist und zudem das Mantelende frei über den linken Unterarm herabfalle. Vielmehr ist zu überlegen, ob das megarische Münzbild, das die Praxiteles-Tyche reflektiert, nicht mit unserem Tyche-Typus aus dem 4. Jh. in Verbindung zu bringen ist.

<sup>324</sup>Die Tyche, die am Prytaneion stand, erscheint im 2. Jh. v. Chr. als Beizeichen auf attischen Tetradrachmen. Vgl. M. Thompson, The New Style Silver Coinage of Athens (1962) Nr. 730-745, Taf. 80-82.

<sup>325</sup>Die durch die Literatur geisternde Auffassung, die Tyche vor dem Prytaneion sei von Praxiteles geschaffen worden, wurde erst von A. Effenberger als falsch herausgestellt: A. Effenberger, Die drei Tyche-Statuen des Praxiteles - ein neues archäologisches Märchen in: Klio 53, 1971, 125-128.

Götttermutter.<sup>326</sup> Sehr oft und schon sehr früh erscheint Tyche mit dem sie als besonders gut qualifizierendem Attribut "\_γαθ\_", das im Gegensatz steht zu der Vorstellung des wandelbaren Glücks und Zufalls. Die Tragiker verwendeten dieses Epitheton nicht.

Diodor (XI, 681) nennt einen Stadtteil "Tycha" in Syrakus. Diese Nennung erfolgt im Bericht über die sizilischen Unternehmungen des Thrasybulos (466 v. Chr.). Nach Cicero (Verr. 2, 4, 58) hat der Ort seinen Namen von einem "Fortunae fanum antiquum".<sup>327</sup> Tyche erfuhr also hier im griechischen Westen bereits im frühen 5. vorchristlichen Jh. religiöse Verehrung.<sup>328</sup>

Seit dem Ende des 5. Jhs. mehren sich die Kultzeugnisse.<sup>329</sup> Seit dem 4. Jh. wird die Segensformel "Agathe Tyche" auf attische Dekrete und Urkunden gesetzt.<sup>330</sup> "Agathe Tyche" war offizielle Einleitungsformel eines staatlichen Aktes oder Antrages, aber auch im Alltagsleben, beim Kommen und Gehen<sup>331</sup>, beim Beginn einer Handlung oder Unternehmung<sup>332</sup> sagte man "agathe tyche". Auch wird Agathe Tyche zusammen mit Agathos Daimon beim Mahle angerufen. Anfangs erschienen die Wörter "agathe tyche" abwechselnd mit der häufigeren Wendung "theoi".<sup>333</sup> Dieses wird dazu beigetragen haben,

<sup>326</sup> - Amorgos/Aigialai: IG XII, 7. 432 (4. Jh. v. Chr.) mit Weihung an Tyche, Moirai und die Götttermutter.

<sup>327</sup> Zur Datierung: H.-P. Drögemüller, Syrakus, Gymnasium Beih. VI (1969) 62 ff. 103 ff.

<sup>328</sup> Vgl. RE VII A, 1689 f. s. v. Tyche (Ziegler); Hamdorf 37.

<sup>329</sup> - Epidauros/Kynortion: Inschrift IG IV 1326 (4. Jh.). Kult der Tyche, dazu Votivgaben eines Asklepiospriesters an Tyche. IG IV 1046, 1237, 1238. Weihung für Agathe-Tyche und Agathos-Daimon. IG IV 1945, 1051, IG IV 765 Altar der Tychai.

- Troizen: Inschrift IG IV, 765 (4. Jh.) Altar der Tyche. IG IV 778 Weihung an Tyche.

- Thera: Inschrift IG XII 3, 436 (4. Jh.) bezeugt Kult Agathe Tyche, Götttermutter und Agathos Daimon.

- Mylasa: CIG 2693 b (4. Jh.) Weihung an Tyche.

- Aus Tegea stammt eine Stele aus dem 4. Jh. v. Chr., deren Inschrift mit "Theos Tyche" beginnt und Tyche zeigt: mit der Linken hält sie das Steuerruder, mit der Rechten schmückt sie das Tropaion (vgl. IG V, 2. 1; Hiller von Gaertingen, AM 36, 1911, 349).

<sup>330</sup> Inschriften mit "ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ" z. B.: IG II/III<sup>2</sup> 44 (387/377 v. Chr.), 116 (361//360 v. Chr.), 105 (368/367 v. Chr.), 112 (362/361 v. Chr.), 127 (364/355 v. Chr.), IG2 240.

<sup>331</sup> Vergleichbar in etwa das heutige "Grüß Gott".

<sup>332</sup> "In Gottes Namen" mag heute vergleichbar sein.

<sup>333</sup> In IG I ist "theoi" gewöhnlich, einige Male wird "tyche agathe" in den Text eingeschoben und steht einmal über den Rechnungen der Schatzmeister der Athena; später wird "agathe tyche" gebräuchlich. Vgl. Nilsson 208.

Tyche zu den Göttern zu gesellen.

Besonders in Athen hat Agathe Tyche im Kult einige Selbständigkeit erlangt. Wann genau der Kult der Agathe Tyche eingeführt wurde, bleibt ungewiß. Auf der Athener Akropolis sind Kulthandlungen für Agathe Tyche und Agathos Daimon aus der Spätklassik belegt.<sup>334</sup> Bildliche Darstellungen finden sich seit Beginn des 4. Jahrhunderts, wie die uns schon aus den stilgeschichtlichen Beobachtungen bekannte panathenäische Preisamphora von 392/91 v. Chr. zeigt. Agathe Tyche hält hier in der Linken das Füllhorn und in der Rechten die Phiale.<sup>335</sup>

Einige Reliefs aus dieser Zeit zeigen Agathe Tyche, wie das gleichfalls schon aus den stilgeschichtlichen Untersuchungen bekannte Relief aus dem Asklepieion in Athen.<sup>336</sup> Die nach links gewandte Göttin hält ein großes mit Opferkuchen gefülltes Füllhorn in beiden Händen. Durch Inschrift wird die Göttin benannt: (ΑΓΑ)ΘΗ (ΤΥ)ΧΗ. Das statuarische Motiv und die Haltung des Füllhornes differieren vom hier vorgestellten Tyche-Typus Teramo I sowie vom im Anschluß vorgestellten Tyche-Typus Teramo II. Mit dem letztgenannten lassen sich jedoch die Art der Darstellung der Gewänder und die Mantelfaltenführung sehr gut vergleichen. Das Relief aus dem Asklepieion wird vom 1. Viertel bzw. den 70er Jahren des 4. Jhs. bis zur Mitte des 4. Jhs. datiert.<sup>337</sup> Von der Athener Akropolis stammt ein Weihrelief mit Agathos Daimon, Agathe Tyche und Philia<sup>338</sup>, das ebenfalls ins 4. Jh. v. Chr. datiert. Tyche trägt hier einen ärmellosen Chiton und einen über den Kopf gezogenen Mantel, die linke Hand ist über der Hüfte eingestützt, es handelt sich nicht um eine Wiedergabe einer der hier vorgestellten Typen. Auf einem Relief in Kopenhagen aus dem

---

<sup>334</sup>Inschrift IG II, 162 (335/334 v. Chr.), 471 (334/333 v. Chr.) Opfer für Agathe Tyche.

<sup>335</sup>Panath. Preisamphora Berlin, Staatl. Museen, Inv. Nr. 3980. Vgl. Anm. 281.

<sup>336</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 1343. Svoronos, Nat. Mus. 261 Nr. 40 Taf. 34, 6; A. Greifenhagen, RM 52, 1937, 240 Anm. 3; Süsserott 111 Taf. 17, 2; S. Karuzu, Archäologisches Nationalmuseum Athen (1969) 142 Nr. 1343; G. Neumann, Probleme des griechischen Weihreliefs (1979) 50; Bemann 55-60; 81; 215 Nr. B14.

<sup>337</sup>Vgl. Bemann 216.

<sup>338</sup>Weihrelief Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 4069. O. Walter, Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolismuseum ((1923) 184 Nr. 391; Hamdorf (1964) 38. 100 T. 323; F. v. Straten, BABesch 49, 1974, 164; E. Mitropoulou, Deities and Heroes in the Form of Snakes (1977) 159 Nr. 1 Abb. 79; LIMC I (1981) 278 Nr. 4 s. v. Agathodaimon (Dunand); Bemann 57. 60. 219 Nr. B19; IAKA 730 G1.

4. Jh. v. Chr. erscheinen Zeus Philios, Philia und Tyche.<sup>339</sup>

In die 2. Hälfte bzw. das letzte Drittel des 4. Jhs. datiert ein Weihrelief aus dem Athener Piräus.<sup>340</sup> Die Göttin ist sitzend dargestellt; in der ausgestreckten Rechten hält sie eine Phiale, auf der linken Seite ein großes mit Früchten gefülltes Füllhorn. Sie ist bekleidet mit einem hochgegürteten Chiton sowie einem gemäß unseres Typus drapierten Himation. Ein weiteres Relief aus dem Piräus von Athen datiert ebenfalls in die 2. Hälfte bzw. ans Ende des 4. Jhs. v. Chr.<sup>341</sup> Hier wird die Göttin als Agathe Theos bezeichnet. Auch diese Darstellung weicht von den hier vorgestellten Tyche-Typen ab; die Göttin ist bekleidet mit einem hochgegürteten Peplos, auf dem Kopf trägt sie einen Polos mit langem Schleier. Attribute sind auch hier wieder Patera in der Rechten und Füllhorn auf der linken Seite. Ein weiteres ins ausgehende 4. Jh. datierendes Relief stammt aus Athen. Die Göttin erscheint neben weiteren Figuren.<sup>342</sup> Sie ist im Profil dargestellt und mit langärmeligem, ungegürteten Chiton und Himation bekleidet, auf dem Haupt trägt sie einen Polos mit Schleier. Im linken Arm hält sie wieder ein Füllhorn, die vorgestreckte rechte Hand hält im Spendegestus eine Phiale. Im statuarischen Motiv sowie in der Kleidung ist die Dargestellte durchaus unserem Tyche-Typus-Teramo I vergleichbar. Die Gewandauffassung mit den dicken Stoffen und den eher summarischen Mantelfalten sprechen für die oben genannte Datierung.

Den Schriftquellen nach nimmt die Verehrung von Tyche im 4. vorchristlichen Jh. zu; konträr dazu stellt sich die bildliche Überlieferung der wenigen zeitgleichen Reliefs dar.

## 5.2 Italien

---

<sup>339</sup>Relief Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. Nr. 1559. V. Poulsen, Kat. 176 f.; O. Hausmann, Griechische Weihreliefs (1960) 30 Abb. 14.

<sup>340</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 2853. Svoronos, Nat. Mus. 652 Nr. 404 Taf. 176; Bemann 57. 217 Nr. B 17.

<sup>341</sup>Athen. Piräusmus. A. Greifenhagen, RM 52, 1937, 238 f. Taf. 50, 2; Bemann 55-60. 81. 216 Nr. B 15 Abb. 35.

<sup>342</sup>Links wohl Pluton, eine eleusinische Gottheit mit Fackel sowie ein Adorant.

In Italien gibt es sehr alte Fortunakulte wie in Syrakus<sup>343</sup> und in Latium, mit Praeneste und Antium als Kultzentren. Auch in Rom gab es mehrere Fortunaheiligtümer<sup>344</sup> und verschiedene Fortunakulte<sup>345</sup>; ihr Kult gehörte in Rom zu den verbreitetsten.<sup>346</sup> Möglicherweise ist die Verehrung der Fortuna schon in der Königszeit nach Rom übertragen worden.<sup>347</sup> So ist Fortuna eine italische Gottheit, die nach Varro (Varro 1. 1. V 74) schon den Sabinern bekannt war.<sup>348</sup> Der Kult der Fortuna beginnt, bevor die griechische Tyche Einfluß auf ihn nehmen konnte.<sup>349</sup> Sehr früh bereits wurde Fortuna mit der griechischen Tyche gleichgesetzt und von dieser beeinflusst.<sup>350</sup> Die römische Religion faßt Fortuna positiv auf; die Unberechenbarkeit der griechischen Tyche ist aufgehoben.<sup>351</sup> Die Fortuna von Praeneste war eine Göttin des Glücks, der Fruchtbarkeit und des guten Gelingens.<sup>352</sup> Ursprünglich ist Fortuna generell wohl als Glücksgöttin verstanden worden.<sup>353</sup> Nur der Aspekt der Agathe Tyche kommt zum Tragen, die hellenistische

---

<sup>343</sup>RE Suppl. XIII (1973) 385 f. s. v. Tyche (Drogemüller).

<sup>344</sup>Die Neigung der Römer, alle Mächte zu manifestieren, führt zu einer Fülle von Fortunae. Es gab zwei Tempel der Fortuna huiusce diei, einen Tempel der Fortuna equestris, Fortunae von Collegien, Familien, Örtlichkeiten und Fortunae mit allgemeinen Bezeichnungen wie Fortuna bona, obsequens, privata usw. Liste der Epitheta von Fortuna: Kajanto 510-514. Zu den Tempeln und Heiligtümern der Fortuna in Rom: B. Platner - T. Ashby, A topographical dictionary of ancient Rome (1929) 212-219.

<sup>345</sup>Bei Plutarch (Plut. Qu. Rom. 291 d fort. Rom. 322 f.) haben wir eine Liste aller Beinamen der Fortuna, die durch die alphabetische Anordnung die Herkunft aus pontificaler oder grammatischer Tradition verraten. Was davon priesterliche oder gelehrte Konstruktion ist und was im Kult oder im Glauben lebendig war, läßt sich anhand dieser Liste nicht ausmachen. Vgl. K. Latte, Römische Religionsgeschichte (1960) 179. 182 mit Anm. 1.

<sup>346</sup>Der Kleine Pauly II, 1979, 598 s. v. Fortuna (Eisenhut).

<sup>347</sup>R. Muth, Einführung in die griechische und römische Religion (1988) 276.

<sup>348</sup>G. Radke, Die Götter Altitaliens (1968) 132.

<sup>349</sup>Kajanto 507. Kajanto vermutet bereits etruskische Wurzeln für Fortuna.

<sup>350</sup>Radke a. O. 132-135; Kajanto 502-558; G. Radke AAW 38 (1985); I. Kajanto, Notes on the Cult of Fortuna, Arctos 17 (1983) 13-20.

<sup>351</sup>K. Latte, Römische Religionsgeschichte (1960).

<sup>352</sup>CIL 1, 2<sup>2</sup>, 60. 1445/1454. 2531.

<sup>353</sup>Ethymologische Herleitung von "fortus" und "ferre", als Bringerin des Glücks.

unberechenbare und wechselhafte Tyche ist nicht im Wesenszug der römischen Fortuna enthalten. Als häufigste Attribute hat Fortuna das Ruder in der Rechten und das Füllhorn in der Linken. Hierin gleicht sie Tyche. Es gibt jedoch auch in Rom die Vorstellung vom Wechselhaften, Unbeständigen und Zufälligen der Fortuna, was der griechischen Tyche entspricht. Deswegen gibt es die Bezeichnung Fortuna-Tyche.<sup>354</sup> Fortuna wurde seit früher Zeit der hellenistischen Tyche angeglichen. In erster Linie galt sie als Personifikation des blinden Zufalls.<sup>355</sup>

Fortuna wurde hauptsächlich von den einfachen Leuten verehrt. Die hellenistisch-römische Tyche-Fortuna galt dem Volke und auch dem Gebildeten, gestützt durch philosophisches Gedankengut, als die Lenkerin der göttlichen und menschlichen Angelegenheiten.

Fortuna-Tyche unterschied sich in manchen Eigenschaften von der Glücksgöttin Fortuna der Volksreligion. Im Kult waren die charakteristischen Symbole Füllhorn, Ruder und Kugel. Diese Symbole verdeutlichen das Spenden materiellen Wohlstandes und bezeichnen die Göttin als Herrin über das menschliche Geschick.

In der Literatur hingegen wurde mehr das wechselhafte Wesen der Fortuna-Tyche betont.<sup>356</sup>

Die Auffassung von Fortuna bzw. Fortuna-Tyche variiert bei den verschiedenen Schriftstellern in römischer Zeit.<sup>357</sup> In augusteischer Zeit steigt die Bedeutung von Fortuna-Tyche an. Im Vergleich zur Zeit der Republik wird sie häufig von den Autoren erwähnt.<sup>358</sup> Während der Kaiserzeit nimmt die Bedeutung von Fortuna-Tyche bei den Schriftstellern wie Florus, Curtius, Rufus, Apuleius und sogar bei Seneca weiter zu. Sie wird zu einer gewichtigen Macht.<sup>359</sup> Noch im 3. Jh. büßt sie an Göttlichkeit ein. Die Einleitungsverfügung zu Diokletians Preisedikkt beginnt: *Fortunam rei publicae nostrae, cui iuxta immortales deos. gratulari licet.* Hier ist sie von den Göttern unterschieden und

---

<sup>354</sup>G. Herzog-Hauser, Tyche und Fortuna, WSt 63, 1948, 156-63; Kajanto 525.

<sup>355</sup>Vgl. RAC VIII (1972) 186 s. v. Fortuna (I. Kajanto).

<sup>356</sup>z. B. durch ihre Eigenschaft des Blindseins.

<sup>357</sup>Eine Auflistung der Textstellen ohne Anspruch auf Vollständigkeit bei Kajanto a. O. 532-552.

<sup>358</sup>Ebenda 538. Allein Livius erwähnt Fortuna fünfhundert Mal.

<sup>359</sup>Ebenda 542.

bedeutet lediglich "Erfolg".<sup>360</sup>

Auch in christlicher Zeit übt Fortuna noch einen beträchtlichen Einfluß aus; so erscheint sie sowohl in der Dichtkunst als auch in Grabinschriften. In der christlichen Stellungnahme seitens der Kirchenväter wie Laktanz, Augustin, Tertullian u. a. sowie der christlichen Autoren wird auf die in der Glücksgöttin selbst enthaltenen Widersprüche hingewiesen. Sie zeigen auf, daß Tyche bzw. Fortuna lediglich eine Personifikation des Zufalls sei und nehmen die alte aristotelische Definition von Tyche als Zufall zum Ausgangspunkt der christlichen Umgestaltung des Begriffs.<sup>361</sup>

## 6. Schlußbetrachtungen - Die Bedeutung der Verehrung von Tyche im historischen Kontext

Ab dem 6. Jh. v. Chr. stellen wir eine Tycheverehrung fest. Schon für diese Zeit ist uns die Statue der Tyche mit Füllhorn und Mauerkrone,<sup>362</sup> geschaffen von Bupalos, überliefert. Seit wann genau Tyche als Gottheit verehrt wurde, bleibt ungewiß.

Agathe Tyche galt den Griechen im 5. Jh. als Lenkerin des guten Geschicks, als Bringerin von Fülle und Fruchtbarkeit und als Retterin aus schweren Situationen, besonders im Bereich der Seefahrt. Es konnte aufgezeigt werden, daß es im 5. vorchristlichen Jh. eine Häufung von Kultzeugnissen für Tyche in besonders hohem Maße in den peloponnesischen Städten gab, wie wir von Pausanias erfahren.<sup>363</sup> Die Münzzeugnisse, die überwiegend aus römischer Zeit stammen, bestätigen durch die Darstellung einer Tyche-Statue die vom Periegeten bezeichneten Orte mit altem Tyche-Kult.<sup>364</sup> Das 5. Jh. war besonders durch kriegerische Auseinandersetzungen und damit verbundene Strömungen geprägt, wie den Verteidigungssieg über das persische Weltreich, die

---

<sup>360</sup>K. Latte, Römische Religionsgeschichte (1967) 183.

<sup>361</sup>RAC VIII (1972) 193 s. v. Fortuna (I. Kajanto). Mit ausführlichen Textstellen.

<sup>362</sup>Zu klassischen Tyche-Köpfen mit Mauerkrone demnächst Verf. an anderem Ort.

<sup>363</sup>Vgl. Kap. 5.1.1.

<sup>364</sup>Vgl. Ebenda.



Herausbildung des Attischen Seebundes, die feste Etablierung der athenischen Demokratie, den Dualismus Athen-Sparta, den Peloponnesischen Krieg und schließlich die totale Niederlage Athens am Ende des Jahrhunderts. Es ist durchaus zu verstehen, daß, gerade in Zeiten des Krieges, der Glaube an das gute Glück, den gewogenen Zufall und gutes Gelingen, verkörpert durch Agathe Tyche, aufkommt. Gleichzeitig hat die Macht der olympischen Götter jedoch oberste Priorität, so daß sich Tyche nicht als Göttin, wohl aber als Personifikation behaupten kann. Fest steht, daß die Kultzeugnisse für die Göttin Agathe Tyche erst seit Beginn des 4. Jhs. vermehrt auftreten; dennoch hat Agathe Tyche schon im 5. Jh. einen festen Platz, wie die attischen Urkunden und Dekrete zeigen. Tyche spielte im 5. Jh. v. Chr. in Griechenland eine sehr große Rolle. Nach Empedokles (483/82 - 424/23 v. Chr.) hat Tyche gemeinsam mit *physis* das Weltall aus den vier Elementen geschaffen; durch den Willen der Tyche sind alle Wesen mit Bewußtsein begabt. Auch die Geschichtsinterpretation des Thukydides (460-396 v. Chr.) setzt sich sehr stark mit Tyche auseinander und räumt ihr im Sinne von "Zufall" als Gegengewicht zu "überlegter Planung" einen Stellenwert als Geschichtsprinzip ein.<sup>365</sup> Der zweifellos hohe Rang der Tyche und der breite Tyche-Glaube konnte durch die zahlreichen Textstellen aufgezeigt und nachgewiesen werden. Tyche ist als eine Personifizierung aufzufassen, die zur Göttin wird. Durch die Aufstellung einer umfangreichen Replikenliste konnten deren Bekanntheitsgrad und die große Beliebtheit über eine lange Zeitspanne hinweg aufgezeigt werden. Die Replikenrezension vermittelt uns nunmehr ein sehr umfassendes, z. T. bis ins Detail gehendes Bild von der originalen Schöpfung, die am Ende des 5. Jhs. entstanden sein muß.

Die Rezeption in der römischen Kaiserzeit findet vielfältige Begründung: zum einen ist der Tyche-Glaube innerhalb dieser Epoche sehr lebendig, die jeweils Porträtierte gefällt sich, in der Darstellung der Tyche zu erscheinen, da dadurch die guten Eigenschaften der Göttin in ihrer Person vereint dargestellt werden. Gleichzeitig ist die Statue von einer hohen ästhetischen Ausstrahlung und die dünnen Gewänder haben einen erotischen Reiz. Durch

---

<sup>365</sup>Für Shapiro setzt die Verehrung von Tyche als Gottheit in der 2. Hälfte des 5. Jhs. ein: "In the second half of the fifth century, Tyche was elevated to the status of a major goddess (...)" Als Beweis für diese Theorie zieht er die Geschichtsauffassung des von sophistischer Bildung durchdrungenen Thukydides heran. Als Beleg für seine These gibt er das Werk von L. Edmunds an. Dieser jedoch bestätigt an keiner Stelle die Aussage, daß Tyche als Gottheit verehrt wurde. Shapiro geht mit seiner Angabe zu weit. Vgl.: H. A. Shapiro, Personifications in Greek Art. The Presentation of Abstract Concepts 600-400 B. C. (1993) 227 mit Anm. 534.

das Statussymbol der ehrbaren römischen Matrone, die Stola, wird dieser Aspekt relativiert. Hierbei brauchte das beim originalen Vorbild dargestellte Übergewand nur geringfügig variiert werden: durch die Darstellung der Trägerbänder und die reiche Stofffülle wird aus dem klassisch-griechischen Übergewand schnell die Stola.

Die reiche Überlieferung beweist die Existenz des vorauszusetzenden griechischen, berühmten Originalwerkes. Die Rezeption als Porträtstatuenträger durch die weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses bestätigt diesen Ansatz, zeichnet sich die Porträtierte doch dadurch aus als Angehörige einer kulturtragenden Schicht.

Die vorliegenden Untersuchungen lassen das Bild und die Bedeutung der bislang unbekanntes Tyche-Statue lebendig werden.

## **7. Katalog zum Tyche-Typus Teramo I**

Die Stücke erscheinen in der Reihenfolge ihrer Entstehungszeit und unterteilt nach Material und nach Gruppen, wie sie auch im Text aufgeführt sind. Die Literaturangaben sind chronologisch, die IAKA-Zitate erscheinen am Ende. Wenn alte Literatur durch die gängigen zitierten Kataloge, oder andere neue, gut zugängliche Literatur überzitiert wurde, ist sie nicht mehr aufgeführt worden, es sei denn, sie ist besonders wichtig, oder eine alte Angabe ist innerhalb der älteren Forschung unerlässlich, um das jeweilige Stück zu identifizieren. Wenn einzelne Angaben wie z. B. "FO" oder "Maße" nicht bekannt sind, wird die entsprechende Rubrik weggelassen. Die Abkürzung "Mus." ohne weitere Angaben meint jeweils das archäologische Museum am entsprechenden Ort. "Dat." erscheint dann, wenn die Datierung gesichert ist, bzw. als relativ sicher gelten darf; demgegenüber erscheint ein "Datierungsvorschlag", wenn ein Stück lediglich annähernd zeitlich eingeordnet werden konnte. Verwendet werden die zuletzt im AA 1997 geltend gemachten Abkürzungen.

### **Kat. 1: Detroit. Institute of Art, Inv. Nr. 24.113**

Reinach RS III 102,4 ("commerce à Rome. Aphr. ou Hygie?"); EA 1186; G. M. A. Richter, *Art in America* 15, 1927, 29 Abb. 7; *Treasures from the Detroit Institute of Arts* (1966) 32;

Ridgway 55 Taf. 30.

H: 1,52 m, Aus feinkörnigem, gelblichem Marmor. FO: Frosinone. Es fehlen der Kopf, Hals, r. Arm mit Schulter und Teil der Brust, l. Hand (war angesetzt), r. Knie, beide Füße, Teile der Falten, Ränder der Basis. Kopf und Hals waren eingesetzt.

Dat.: späthellenistisch

### **Kat. 2: Rom. Villa Doria Pamphili, Garten**

Matz-Duhn I 155 Nr. 591; R. Calza (Hrsg.), *Antichità di Villa Doria Pamphili* (1977) 42 f. Nr. 9 Taf. 9. 9. IAKA 206 G2.

H: 2,15 m mit Basis. Lunensischer Marmor. Ergänzt sind Kopf und r. Unterarm; l. Hand und r. Fuß fehlen. Der r., ebenfalls angewinkelte Unterarm ist falsch ergänzt. Die Figur ist aus dreizehn Teilen wiederzusammengesetzt worden.

Dat.: claudisch

### **Kat. 3: Vatikan. Ambulacro, Inv. Nr. 103**

Lippold, *Vat. Kat.* III 2, 4 f. Nr. 5 Taf. 4; Schmidt 56 f.; K. Polaschek, *Studien zur Ikonographie der Antonia Minor* (1973) mit Anm. 68. 45 mit Anm. 82; Scholz 42 Abb. 26.

H: 0,66 m ohne Büstenfuß, Kopf mit Hals 0,32 m. Weißer, feinkörniger griechischer Marmor mit dunkleren Stellen versintert, der Marmor des Kopfes etwas unterschiedlich mit großem braunen Fleck auf seiner r. Seite, im Haar brauner Sinter. Ergänzt sind Nasenspitze, r. Ohr bis auf das Ohrläppchen, Rand des l. Ohres, Faltenrücken an l. Schulter. Gipsflicken an Faltenrücken, Vorderseite und an r. Schulter. Geputzt an Mund und Nase. Es handelt sich um ein zur Büste umgearbeitetes Statuenfragment; hinten ist es modern zur Büste ausgehöhlt. Der wohl zugehörige Kopf mit Hals ist eingesetzt. Hals ist nach r. gewendet, l. Gesichtseite ist etwas breiter.

Dat.: claudisch

**Kat. 4: Jesi. Museo Civico**

Lit. zur Statuengruppe: L. Seni, Il ciclo di ritratti imperiali giulio-claudi di Jesi in: Nuovi Quaderni di Archeologia dell'Università di Perugia 1, 1977, 229 ff. Nr. 3-6 Taf. I f.; H. Jucker, Jdl 96, 1981, 262 ff. bes. 264 Anm. 86; H. R. Goette, AA 1983, 244, Anm. 22 f.; Ders., Studien zu römischen Togadarstellungen (1989) Ba 117-120 und Bb 91; IAKA 206 F9.

H: 0,56 m. FO: Jesi, nahe beim Kloster San Florano in einer Zisterne. Es handelt sich um ein Statuenfragment, bei dem oberhalb des Hüftbausches ein gerader Bruch verläuft, der angewinkelte l. Arm ist erhalten bis einschließlich ca. 2/3 des Unterarmes, über den der Mantel gelegt ist. Vom r. Arm ist nur der halbe Oberarm erhalten. Der Kopf fehlt, der Halsansatz ist erhalten. Statue mit Hals und Kopf scheinen aus einem Stück gearbeitet zu sein. Einige Bestoßungen in den Falten, Kerbe in der Körpermitte.

Datierungsvorschlag: claudisch

**Kat. 5: Rom. Museo Chiaramonti, Inv. Nr. 2026**

W. Amelung, Vat. Kat. I 585 Nr. 421 Taf. 61; P. Liverani, Museo Chiaramonti. Guide Cataloghi Musei Vaticani (1989) 107 Nr. L. 15; B. Andreae (Hrsg.), Museo Chiaramonti Bd. 1 (1995) Taf. 354-5.

H: 1,05 m. Marmor des Kopfes grobkörnig und gelblich, Marmor des Körpers feinkörniger. Ergänzt: Nase, Hals und Bruststück, r. Hand mit Blumen, das über den Unterarm gelegte herabhängende Mantelstück, Flicker im Gewand, Füße mit Teilen der Unterschenkel und des Gewandes, Vorderteil der Basis. L. Schulter beschädigt, Kopf nicht sicher zugehörig.

Dat.: Mitte des 1. Jh. n. Chr.

**Kat. 6: Tarragona. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Inv. Nr. 381**

Reinach, RSt V 363, 4; A. Balil, AEsp 32, 1959, 149 Anm. 54; S. Ventura Solsona, Museo Arqueològic Provincial de Tarragona. Guía del visitante (1962) 32; Schmidt 63 ff. 68 f.; G. Traversari, Aspetti formali della scultura neoclassica a Roma dal I al III sec. d. C. (1968) (vermutet das Vorbild aus dem 4. oder 3. Jh. v.Chr.); Kruse 119 Anm. 167; E. M. Koeppl, Die römischen Skulpturen von Tarraco (1985) Kat. Nr. 57 Taf. 18. 1-5.

H: 1,37 m. Sehr feinkörniger Marmor mit gelber Patina. Unterkörperfragment einschließlich des Mantelwulstes. Die FüÙe fehlen. Die l. Hand mit einem Teil des Unterarmes, der angedübelt war, fehlt. Die l. neben der Figur fallende der Faltengrabe sind abgebrochen. Der Oberkörper war in eine Mulde eingesetzt, die diagonal vom Ansatz des r. Oberschenkels bis zur l. Seite der Taille reicht. Er war separat gearbeitet. Unterhalb der Knie ist die Figur gebrochen. Die oberhalb der Knie erhaltene Hälfte des Unterkörpers ist 1881/82 in der Basilika gefunden worden, der untere Teil wurde 1899 im Gebiet des städtischen Forums zutage gebracht.

Datierungsvorschlag: 1. Hälfte 1. Jh. n.Chr.

**Kat. 7: Petworth. Petworth-House**

M. Wyndham, Catalogue of the Collection of Greek and Roman Antiquities in the Possession of Lord Leconfield (1915) 4 f. Nr. 3 Taf. 3; Kruse 483 Anm. 167 Nr. 9; Fittschen-Zanker III 6 f. Anm. 4 zu Nr. 5: Typ IV. 48 Anm. 1 zu Nr. 60. Beilage 6 a-d; Scholz 43 St. 23; IAKA 345 G10-346 A8; FRP 1651/13; 1651/18; 1606/6; 1607/0.

H: 1,93 m. Mat.: parischer Marmor.

Der Kopf aus demselben Marmor ist eingelassen. Ergänzt sind der r. Arm, l. Unterarm vom Mantel an, Nase, Hälfte des Diadems. Die Locken an der r. Seite sind beschädigt, das Gewand ist geflickt, die r. Schulter war weggebrochen, ist jedoch zugehörig. Die Statue ist von Cavaceppi überarbeitet worden.

Dat.: neronisch

**Kat. 8: Rom. Museo Chiaramonti, Inv. Nr. 2084**

In der Replikenliste EA 1186 Nr. 1; Clarac 556. 1184; S. Reinach, RSt II 654 Nr. 7; Bernoulli, Römische Ikonographie II 182 Nr. 3 Fig. 27; Nibby II Taf. 37; Amelung, Vat. Kat. I 351 Nr. 62 Taf. 37; H. Wrede, Consecratio in formam deorum (1981) 225 Nr. 15; P. Liverani, Museo Chiaramonti (1989) 112 Nr. LIII.3; Andrae (Hrsg.), Museo Chiaramonti, Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I (1995) Taf. 356-7.

H: 1,83 m, Marmor des Körpers feinkörnig und weiß mit schwarzen Adern, Marmor des nicht zugehörigen Kopfes ganz weiß mit größeren Kristallen; ergänzt sind zwei große Flecken im Oberschenkel, Streifen im Hals vorne, Nacken und Teil des Rückens, großes Stück im r. Oberarm hinten, r. Unterarm mit r. Hand, l. Hand mit Schale und Schlange, l. Fuß, Basis. Der r. Oberarm war abgebrochen und in vier Stücke gebrochen. Insgesamt ist die Figur stark gereinigt.

Dat.: Mitte 1. Jh. n. Chr.

**Kat. 9: Rom. Museo Torlonia, Inv. Nr. 208**

C. Visconti, I Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia (1885) Taf. 53; G. A. Guattini, Sculture antiche del Palazzo Torlonia, in Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia II (1879) 333 ff.; Amelung EA 1186 Liste Nr. 4; Clarac 452. 828, P. Vitali, Marmi scolpiti esistenti nel Palazzo de S.E. il Sig. D. Gio (o. J.) 3 Taf. 2; Reinach RS I (1897) 222 Nr. 7; C. Gasparri, Materiali per service allo Studio del Museo Torlonia di Scultura Antica (Atti Acc Naz Lincei Mem 8 Ser 24, 1980/82) 155.

H: 1,30 m aus Marmor; Kopf mit Hals scheinen ergänzt zu sein, ebenso die Spitze des Füllhorns, die l. Hand und der Stoff des Übergewandes neben dem Standbein, mit dem herabhängenden Mantelende und der r. Unterarm (?)

Dat.: 1. Jh. n. Chr.

**Kat 10: Teramo. Museo Civico**

Le Arti 2, 1939/40, 279 Abb. 1; H. Fuhrmann, AA 1941, 456-9 Abb.

55; Kruse 438 Anm. 167 Nr. 3; Fuchs, Theater 67 DW I 1; IAKA 206 G 8- 11; 2084 C10-13.

H: 1,70 m aus weißem, feinkristallinem Marmor. FO: Teramo, 1939/40 im antiken Theater im Bereich der Skene. Es fehlen der Kopf, der eingelassen war, beide Unterarme, der Mantelbausch (wie der Kopf gesondert gearbeitet und angestückt) und die Füße. Reste von Farbspuren auf dem Gewandstoff. Datierungsvorschlag: stilistisch wohl zwischen Petworth und Olympia einzuordnen: flavisch.

**Kat. 11: Olympia. Neues Museum, Inv. Nr. 142**

G. Treu, AZ 37, 1879, 119; ders., Olympia III 225f. Taf. 63,1 ; Reinach, RSt II (1897) 676 Nr. 2; W. Amelung, Text zu EA 1186 Nr. 9 (1893) (= Liste der Repliken); Hekler 173 f. 224 Nr. II a; Lippold, KuU 206; E. N. Gardiner, Olympia. It's History and Remains (1925) 161; RE XVIII 1 (1939) 120 s. v. Olympia, Metroon (Wiesner); Schmidt 67 ff.; H. V. Herrmann, Olympia, Heiligtum und Wettkampfstätte (1972) 184 Anm. 737; N. Gialouris - I. Trianti, ADelt 29, 1973/74, Chron 342; Kruse 427 f. Anm. 99; W. Gauer in: A. Mallwitz - H. V. Herrmann (Hrsg.), Die Funde aus Olympia (1980) 203; R. Trummer, Die Denkmäler des Kaiserkults in der römischen Provinz Archaia (1980) 32 Anm. 3, 171 Abb. 52; S. C. Stone, The Imperial Sculptural Group in the Metroon at Olympia, AM 100, 1985, 377-391 (zur Variante Hera Barberini, 385 mit Anm. 42, 43); R. Bol, Ein Bildnis der Claudia Octavia aus dem olympischen Metroon, Jdl 101, 1986, 289 ff. Abb. 15; Hitzl 55 Nr. 7; 65 Taf. 35-37, 39 a.

H: 1,73 m, Statuenbreite: 0,93 m; Mat.: pentelischer Marmor. FO: Die Statue wurde am 4. oder 5. April 1879 acht Meter südöstlich der Südostecke des Metroon gefunden. Der Torso hat sich bis auf ein großes Stück der Plinthe gut erhalten. Es fehlen der Kopf und beide Unterarme. Die Oberfläche ist auf der Vorderseite angegriffen, hat sich aber in Faltentälern

wie auf der Rückseite gut erhalten. Es fehlen: Der Einsatzkopf mit Halszapfen; der ab dem Ellenbogen angestückte r. Arm; die mit einem Teil des Unterarms angestückte l. Hand. Kopf und beide Arme waren bereits ursprünglich separat gearbeitet. Weiterhin fehlen ein unter dem rechten Ellenbogen herabhängendes Gewandstück; größere Partien des frei vom l. Arm herabhängenden Himation; wenige vorstehende Faltenpartien; der vordere Teil des l. Fußes; der größte Teil der Plinthe. Ergänzungen: Die Plinthe ist mittels einer Zementmischung zu einem Oval ergänzt worden.

Dat.: zeitgleich mit der Statue Vespasians, zwischen 70 und 73 n. Chr.

### **Kat. 12: Rom. Antiquarium Forense**

I. Iacopi, *L'Antiquarium Forense* (1974) 69 Abb. 70; Kruse Anm. 167; IAKA 206 F 14 - G 1.

FO: Das Oberkörperfragment stammt aus der Basilica Aemilia. Erhalten ist der Oberkörper, der Bruchverläuft unterhalb des Mantelwulstes, der obere Ansatz des l. Standbeines ist noch vorhanden. Wie in Olympia waren der Kopf mit dem Hals eingelassen und auch die Arme waren eingezapft; vom r. Arm ist der Oberarm erhalten, es fehlt die mit einem Teil des Unterarmes eingelassene l. Hand.

Datierungsvorschlag: flavisch

### **Kat. 13: London. Ehem. Kunsthandel**

Auktion Sotheby's vom 10. 12. 1996. 98 Nr. 164.

H: 0,78 m. Erhalten ist nur der Oberkörper; es fehlen der ehemals in die gepickte Halsöffnung eingelassene Kopf mit Hals, der r. Arm, die l. Hand, die eingelassen war, mit Teilen des Gewandes. Datierungsvorschlag: flavisch

### **Kat. 14: Vatikan. Galleria dei Candelabri, Inv. Nr. 2737**

Liste EA 1186 Nr. 2; Lippold, *Vat. Kat.* III 2 404 f. Nr. 46 Taf. 171; Kruse 438 Anm. 167 Nr.



19; Scholz 46 St. 28 Abb. 31.

H: 1,85 m; FO: Die Statue wurde in der Nähe von Tusculum gefunden. Ergänzt sind große Teile der Haarschleife vorn oben r. und l., kleine Flicker in den Haaren, Hals mit Rand des Gewandes ringsum, l. Schulter mit Gewand, große Flicker zwischen l. Arm und Brust, beide Unterarme mit Händen, die vom l. Unterarm herabhängenden Gewandfalten, kleine Flicker im Gewand vorn, größere Flicker unter dem r. Ellenbogen und ringsum im Mantel, Eckquaste an l. Seite unten, Spitze des l. Fußes, Falten hinter dem r. Fuß am Boden, äußere Plinthe. Die Statue ist drei mal quer gebrochen: in der Hüftgegend, über den Knien und in Höhe der Unterschenkel. Der Kopf ist nicht zugehörig. Am l. Arm sind, so Lippold a. O., Ansatzspuren des Füllhorns vorhanden.

Dat.: 80er Jahre n. Chr.

#### **Kat. 15: Sabratha. Mus.**

G. Caputo, *QuadALibia* 1, 1950, 19-21 Taf. 8 a. 9; G. Daltrop - U. Hausmann - M. Wegner, *Die Flavier. Das römische Herrscherbild III* (1966) 120 f.; Schmidt 69 mit Anm. 374; Kruse 119 mit Anm. 168 und Anm. 167 Nr. 22; Fittschen-Zanker III 6 f. Anm. 4 zu Nr. 5: Typus III Nr. I; Scholz 46 St. 29 Abb. 36; Hitzl 72 Anm. 423; Mikocki 42. 183 Nr. 217 Taf. 30; IAKA 502 B 11.

H: 2,11 m. FO: 1941 in der Exedra des Forums von Sabratha gefunden, zusammen mit einer Panzerstatue des Titus und einer Togastatue Trajans. Fehlend: der ehemals angestückte r. Arm von der Schulter ab, l. Hand, Teile des Mantels, Stück des r. Fußes. Kopf in Halskehle gebrochen. An ihm fehlen Nasenspitze, Partie des Haares an der r. Seite, ein Stück des Halses hinten unter dem Nackenhaar und die Enden des glatten Diadems, Brüche im Diadem, im Stirnhaar und am r. Ohr. Kopf mit Hals zugehörig und eingesetzt.

Dat.: domitianisch

**Kat. 16: Vatikan. Inv. Nr. 10784**

EA 2245; A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti Romani del Museo Profano Lateranense* (1957) 45 Nr. 39 Taf. 31 f. Abb. 49 a-c.; H. v. Heintze, *Gymnasium* 65, 1958, 477; R. Calza, *Scavi di Ostia V* (1964) 49 Nr. 68 Taf. 39; H. v. Heintze, *Gnomon* 32, 1960, 157; Hekler 181. 224; Helbig<sup>4</sup> I (1963) Nr. 1152, Schmidt 87 mit Anm. 427; Kruse 13 f. 325 f. D2 Taf. 42; Bieber, *AC* 178 Abb. 775 f.; Scholz 47 Nr. 31; Mikocki 55. 193 Nr. 289 Taf. 18; IAKA 502 G9-13.

Zu den Porträts der Marciana: M. Wegner, *Hadrian* Taf. 36 a (Neapel) und 35 (Ostia); Münzbildnisse: Bernoulli, *Röm. Ikon. II 2 Münztaf.* 3, 8-10; Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum III* Taf. 44, 6-8. 45, 1.

H: 2,17 m (mit Plinthe). Mat.: feinkörniger, weißer Marmor. FO: 1862 in Ostia in einem Gebäude gefunden, das sich in der Nähe des Tempels am Tiberufer befindet. Die Ziegelstempel des Gebäudes datieren in hadrianische Zeit: 117-134. Die Statue befand sich ehemals im Lateran (Inv. Museo del Laterano Nr. 979). Ergänzt: Nase, die fünf hinteren Spitzen der Haare an der r. Seite, r. Arm mit Szepter und einem Gewandstück hinten, l. Hand mit Schale. Abgebrochen: Kopf gebrochen, aber sicher zugehörig. Teile der Locken, Spitze des großen Zehes des l. Fußes. Flecken in beiden Brauen und der l. Wange, zwei kleinere am Busen und an den Falten. Mehrere kleine Beschädigungen, teilweise mit Gips ausgebessert. Haare verrieben, Oberfläche versintert. Plinthe, Statue und Kopf sind aus einem Stück gearbeitet.

Dat.: trajanisch

**Kat. 17: Minturnae. Theater, Inv. Nr. 2318-2324**

A. Adriani, *NSc* 63, 1938, 217 f. Nr. 72 Abb. 39 (auf dieser Abb. noch bis zur H von 1,28 m erh.); Kruse 114, 327 D5 Anm. 167; Fuchs, *Theater* 36 DW I 1; Filippo Coarelli (Hrsg.), *Minturnae* (1989) 64 Nr. IV. 7.

H: 0,74 m. Mittelteil aus grobkörnigem Marmor. FO: 1931 an der Bühnenwand des Theaters von Minturno; Aufbewahrungsort unbekannt; erhalten (zu Kruses Zeiten) von den

Knien bis über die Hüfte hinaus. Inzwischen ist der ganze Rest der Statue verschollen. An der l. Hüfte war ein Stück des Wulstes eingesetzt. Bruch durch die Oberschenkel, die meisten Faltenkanten beschädigt, Versinterung an einigen Stellen.

Dat.: trajanisch

**Kat. 18: Paris. Musée du Louvre, MA 2395**

Reinach RS I 178 Taf. 35.

H: 1,80 m; Ergänzungen: Kopf, beide Unterarme, unterer Teil des r. Ärmels.

Dat.: (spät-)trajanisch

**Kat. 19: El Djem. Mus.**

Nicht publiziert.

H: 1,34 m. Es fehlen der ursprünglich in die gepickte Öffnung eingelassene separat gearbeitete Kopf mit Hals, der r. Oberarm, von dem nur die Schulter und der Armansatz erhalten sind, die l. ehemals angedübelt Hand, die Spitze des l. Fußes, Teile des Gewandes.

Datierungsvorschlag: spätrajanisch-frühhadrianisch

**Kat. 20: Karthago. Vor dem Museum**

Nicht publiziert.

H: 1,47 m. Es fehlen der ehemals in die gepickte Öffnung eingelassene Kopf mit Hals, der r. Oberarm ab der Mitte, der glatte Bruch läßt darauf schließen, daß das fehlende Armstück hier angedübelt war. Weiterhin fehlt der l. Unterarm mit Hand sowie der gesamte untere Teil der Figur mit den Füßen sowie Teile des Gewandes.

Datierungsvorschlag: frühhadrianisch

**Kat. 21: Rom. Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 30070**

A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 12. Magazzini Sculture greche del V e IV secolo. II (1995) 184 f. Nr. 42 Abb. 42.

H: 0,665 m. Provenienz: Castelporziano. Erhalten ist lediglich der Oberkörper. Es fehlen der ehemals in die gepickte Halsöffnung eingelassene Kopf mit Hals, der r. Arm ab ca. der Hälfte des Oberarmes, der l. Unterarm, vom l. Standbein ist der Ansatz erhalten. Die Oberfläche ist beschädigt.

Datierungsvorschlag: Mitte 2. Jh. n. Chr.

**Kat. 22: Canosa. Kathedrale**

Neusch, AA 1956, 261 Abb. 49; Kruse 483 Anm. 167 Nr. 1; R. Cassano, Principi imperatori vescovi. Duemilla Anni di Storia a Canosa (Kat. Bari 1992) 764 f. Nr. 10 mit Abb.

H: 0,79 m. Mat: griechischer Marmor. Erhalten ist die r. Oberkörperseite von der Schulter bis ca. zur Hälfte des Oberschenkels, der Oberarm ist ebenfalls nur noch halb erhalten. L. Brust fehlt, r. Brust ist bestoßen.

Datierungsvorschlag: Mitte 2. Jh. n. Chr.

**Kat. 23: Cordoba. Mus., Inv. Nr. 27.129**

Nicht publiziert.

H: 1,50 m. Es fehlen: Kopf mit Hals, beide Arme, Beine mit Gewand ab unterhalb der Knie.

Datierungsvorschlag: frühantoninisch.

**Kat. 24: München. Glyptothek, Inv. Nr. 427**

A. Furtwängler, Ein hundert Tafeln nach Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München (1903); Hekler 198; A. Furtwängler, P. Wolters, Beschreibung der Glyptothek König Ludwig I. (2. Auflage 1910) 384 f. Nr. 427; Scholz 48 Abb. 33-35; Nippe 127 Anm. 130.

H: 1,75 m. Provenienz: 1874 aus dem Palazzo Bevilacqua in Verona erworben. Es fehlen die Schädelkalotte mit dem Schleier, die eingesetzten Unterarme und die Füße.

Dat.: um 160 n. Chr.

**Kat. 25: Paris. Mus. du Louvre, MA 1037**

E. Q. Visconti, Monumenti Gabini della Villa Pinciana (1797) 37 Taf. 15; Ders., Illustrazioni de' monumenti scelti Borghesiani I (1821) 83 f. Taf. 33; F. de Clarac, Musée de Sculpture antique et moderne (1832-34) Taf. 327 Abb. 692; Bernoulli II 2 93 Nr. 6; Cat. somn. (1922) 54 Nr. 1037; Bieber AC 206 mit Anm. 193 Abb. 845-7; Kruse Anm. 167 Nr. 10; Scholz 49 St. 34 Abb. 37; K. de Kersauson, Catalogue des portraits romains II. De l'année de la guerre civile (68-69 après J.-C.) à la fin de l'Empire (1996) 92 Nr. 34.

H: 2,10 m; Provenienz: aus Gabii, ehemals in der Sammlung Borghese. Kopf der Plotina ist modern. Ergänzt sind auch der r. Arm ab Ansatz Oberarm und die l. Hand. Im Mantel befinden sich einige moderne Flecken. Der untere Teil des Stoffes, der auf die Plinthe aufstößt ist modern in Gips ergänzt.

Dat.: antoninisch

**Kat. 26: Rom. Palazzo Odescalchi**

IAKA 504 F2-3

Es fehlen der r. Arm, von dem nur der Ansatz des Oberarmes erhalten ist, das r. Knie, Teile der Gewandfalten. Restauriert ist ein Teil der l. Schulter mit Hals und Kopf, der

gebrochen aufsitzt. Die Statue ist oberhalb der Knie von einem Bruch durchzogen; der Teil darunter einschließlich der Füße ist ergänzt.

Dat.: Anfang 3. Jh. n. Chr.

### **Kat. 27: Madrid. Prado**

Liste EA 1186 Nr. 8 und Nr. 3 (Amelung bemerkte die Identität beider Stücke nicht); E. Q. Visconti, Musée Pie-Clementin III (1820) Taf. a 6 10; E. Barrón, Catálogo de la escultura Museo del Prado (1908) 48; E. Tormo, La Sala de las Musas del Museo del Prado, BSEE LIII (1949) 44 Nr. 48; EA 1516; A. Blanco, Museo del Prado, catalogo de la Escultura, I Esculturas classicas (1957) 48 Nr. 48; Kruse Anm. 167 Nr. 4.

H: 0,81 m. Vormalig Sammlung Azara. Ergänzt sind Kopf, unteres und oberes Ende des Füllhorns, l. Hand, r. Unterarm, r. Vorderteil der Plinthe, r. Fuß vorne.

Dat.: severisch

### **Kat. 28: Portugal**

V. de Souza, CSIR Portugal (1990) 59 Nr. 170 mit Abb.

H: 1,62 m. Fehlend: Kopf, r. Unterarm (war angestückt), vorderer Teil des l. Unterarmes (ebenfalls angestückt), Füße. Ein Teil des r. Oberschenkels ist abgeschlagen. An der Rückseite der Statue befinden sich drei Dübellöcher, eines mit Dübelresten. Oberfläche stark verrieben und versintert.

Dat.: 2.-3. Jh. n. Chr.

### **Kat. 29: Piazza Armerina. Villa**

A. Carandini-A. Ricci-M. de Vos, Filosofiana La Villa di Piazza Armerina (1982) 112 Abb. 32.

H:(überlebensgroß?) Erhalten ist lediglich ein Stück des Oberkörpers vom Mantelwulst bis zur Mitte des Oberkörpers. Gefunden wurde das Fragment im Eingangsbereich der Villa. Datierungsvorschlag: In Analogie zur Entstehungszeit der Villa konstantinisch. Könnte aber auch früher sein.

## **Varianten**

### **V. 1: Rom. Palazzo Rondinini**

Matz-Duhn Nr. 597; Palazzo Rondinini, a cura di Luigi Salerno con un catalogo dei marmi antichi di Enrico Paribeni (1965) 206 Nr. 12 Abb. 99.

H: 1,88 m. Ergänzt: Kopf, r. Arm mit Schulter, Stück der r. Brust, l. Arm vom Ellenbogen an, unterer Teil der Figur mit Plinthe.

Dat.: flavisch

### **V. 2: Rom. Galleria Colonna**

J. G. Graevius, *Thesaurum antiquitatum romanorum congestus* V (1732-37) 656; R. Lanciani, *NSc* 8, 1883, 462 Taf. 18, 4, 5, 7; EA 1147; Hekler 212; F. Carancini, *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculture* (1990) 157 Nr. 87; (dort auf S. 159 ausführliche Bibliographie zur Vestalinnentracht).

H: 2,05 m, Körper 1,70 m, Plinthe 1,35 m. Körper aus grobkörnigem Marmor, Kopf aus feinkörnigem Marmor. FO: 1591 auf dem Esquilin, zusammen mit einer Inschrift, die von der Errichtung einer Statue der Coelia Concordia berichtet. Ergänzungen: r. Unterarm mit Hand und der modernen Flöte, l. Hand ab Ende Ärmel und Maske, Teile des Gewandes, des Halses, der Brust. Medaillon ist antik.

Dat.: severisch

**V. 3: München. Glyptothek, Inv. Nr. 367**

Furtwängler BG 366 Nr. 367; Schmidt 51 mit Anm. 265. 53; U. Kron, Jdl 92, 1977, 152 f. mit Anm. 43 Abb. 14; K. Vierneisel - P. Zanker (Hrsg.), Die Bildnisse des Augustus (1979) 97 Abb. 10, 10; Scholz 39 f. Abb. 21; Winkes 193 f. Kat. 123.

H: 1,86 m. FO: In Fallerone in Picenum. Kopf, r. Unterarm (eingesetzt), l. Hand (eingesetzt) fehlen. Auf der Plinthe befindet sich die Inschrift "Augustae Iuliae Drusi F".

Dat.: caliguläisch-claudisch

**V. 4: St. Petersburg. Ermitage, Inv. Nr. 198**

G. Kizerichij, Muzej Drevnej Sculptury (1901) 97 Nr. 198; IAKA 206 F 11.

H: 1,98 m; aus Carrara-Marmor; Ergänzungen: Kopf, beide Unterarme, Teile der Knie, Stellen an den Füßen und der Plinthe. Auf die Schultern fallen Schulterlocken, die restauriert sind. Kopf der Sabina ist nicht zugehörig.

Datierungsvorschlag: 1. Hh. 1. Jh. n. Chr.

**V. 5: Dion. Mus., Inv. Nr. 5442**

D. Pandermalis, Ein neues Heiligtum in Dion, AA 1982, 727-735 Abb. 5; D. Pandermalis, Dion, Archäologische Stätte und Museum (1997) 22 mit Abb. 72 mit Abb.

H: 1,35 m. FO: Die Statue wurde bei Ausgrabungen 1979 noch auf der Basis stehend gefunden.

Dat.: um 200 v. Chr.



## **Umbildungen**

### **U. 1: Anzio. Parco Comunale**

IAKA 207 D10; 1996 D1-4.

R. Arm ab Ellenbogen gebrochen, l. eingesetzte Hand fehlt, Kopf fehlt. Füllhorn ist antik.

Dat: hadrianisch-frühantoninisch

### **U. 2: Vatikan. Magazin**

G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937) 56 f. Nr. 97  
Taf. 26.

H: 0,96 m. H der Basis: 0,07 m. Aus italischem Marmor. Ergänzt: Hals, untere Spitze des Füllhorns, r. Unterarm.

Dat.: hadrianisch

### **U. 3: Sofia. Museo Archeologico, Inv. Nr. 5792**

Reinach RS III 81, 8; N. Smigela, *Sculptura, Sofia* (1961) 107 Abb. 119; L. Manzova, *Anticna Sculptura valgarija* (1978) 64 mit Abb.; G. Bordenache, *Contributi per una storia dei culti e dell'arte nella Tomi d'età Romana*, StCI 6, 1964, 172 Abb. 19; LIMC VIII. 1, 123 Nr. 87.

Provenienz: Tomi. H: 1,50 m. Füllhorn in der l. antik erhalten. Inschrift auf Plinthe: "Agathe Tyche". Kopf nicht zugehörig.

Dat: 2. Jh. n. Chr.

**U. 4: Vatikan. Musei e Gallerie Pontificie, Inv. Nr. 45490**

A. Carignani, Bollettino Monumenti e Gallerie Pontificie 15 , 1995, 127 f. Nr. 4 Abb. 4

H: 1,30 m. Es fehlen der r. Unterarm, die l. Hand mit der Spitze des Füllhornes sowie der gesamte untere Teil der Figur ab unterhalb der Knie. Der wieder aufgesetzte Kopf ist vielleicht zugehörig.

Dat.: Mitte 2. Jh. n. Chr.

**Br. 1: Wien. Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. VI 285**

K. Gschwantler, Sonderausstellung Guß und Form. Bronzen aus der Antikensammlung (1986) 165 Nr. 305; Ausstellungskatalog Die Daker. Archäologische Funde in Rumänien (1981) 233 f Abb. 6; LIMC VIII.1 (1997) 130 Nr. 66 g (m. Abb.) s. v. Fortuna (F. Rausa).

H: mit Basis: 17 cm, aus Rumänien, Attribut in der r. Hand fehlt, Hohlguß, olivgrüne Patina. Im Haar Diadem.

Dat.: mittlere Kaiserzeit

**Br. 2: Wels. Mus., Inv. Nr. 15213**

R. Fleischer, Die römischen Bronzen aus Österreich (1967) 90 Nr. 108 Taf. 58.

FO: Wels

H: 14,1 cm

**Br. 3: Paris. Collection De Clerq**

A. de Ridder. Catalogue publié par les soins de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres III. Les bronzes (1905) 226 f. Nr. 323 Taf. 50.4.

H: 25 cm

**Br. 4: Kopenhagen**

T. Melander, Thorvaldsens antikker - en temmeling udvalgt samling (Kat. 1993) 56 Nr. 22.

H: 9,5 cm

**Br. 5: Zagreb, Archäologisches Museum**

J. Tadijanovic, Antikna Skulptura u Hruatoskoj (1952)

H: 20 cm; FO: Vinkovci-Cibalae; braun-grün patiniert.

Dat: 1. Jh. n. Chr.

**Br. 6: Wien. Münz- und Antikenkabinett**

E. v. Sacken, Die antiken Bronzen des königlich kaiserlichen Münz- und Antikenkabinetts in Wien (1871) 86 Taf. 35.1; Reinach RS II 248 Nr. 6.

H: 29 cm.

**Marmorstatuette 1: New York. Ehem. Kunsthandel**

Auktion Sotheby's 12.-13. 12. 1991 Nr. 100

H: 22 cm. Provenienz: Athen. R. Arm ab Ende des Chitonärmels gebrochen.

Dat.: (laut Sotheby's Kat.): 3. Jh. n. Chr.

**Marmorstatuette 2: Kassel. Schloß Wilhelmshöhe, Inv. Nr. 129**

B. Schweitzer, Nemesis-Typen in Relief und Skulptur, Jdl 46, 1931, 175-246; P. Gercke, AA 1983, 528, Nr. 71 Abb. 106-107; K. Scheuermann, Die Kasseler Nemesis. Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Schloß Wilhelmshöhe. Blatt 5: Zur griechisch-römischen Kunst (3. Aufl. 1991).

H mit Basis: 42,8 cm. Provenienz: Kleinasien. Im Halsansatz unterhalb der Nackenbosse gebrochen und geklebt. Plinthe bestoßen, auch am Greifen Bestoßungen. Von der Elle ist nur noch das kleine Stück, das die Figur in der l. Hand hält, erhalten. Bemalungen in rot, sowie Vergoldungen erhalten. Aus Kleinasien.

Dat.: 2. Jh. n. Chr.

## 8. Der Fortuna-Tyche-Typus Teramo II

### 8.1 Forschungsgeschichte

H. J. Kruse faßte in seiner Arbeit die Gruppe der "Hüftbauschstatuen mit Gürtung" zusammen<sup>366</sup>, die er jedoch nicht als Wiederholungen im engeren Sinne aufgefaßt wissen will. Er versteht sie als römische Werke und identifiziert sie nicht als auf ein griechisches originales Vorbild zurückgehend; demnach wurde auch keine Benennung vorgenommen. Die jüngste Zusammenstellung von Tyche-Repliken erfolgte 1997 im LIMC.<sup>367</sup> Hier sind alle den beiden Autoren bekannten Darstellungsformen zusammengetragen. Im Tyche-Artikel findet keine unserer Figuren Erwähnung. Im Artikel über Fortuna sind alle dem Autor, F. Rausa, bekannten Fortuna-Darstellungen erfaßt; unterteilt wird nach Material, nach Sitzstatuen, stehenden oder liegenden statuarischen Darstellungen und nach der Art der Attribute. Lediglich zwei Typenreihen von Fortuna sind in diesem jüngsten Beitrag bekannt: es handelt sich zum einen um den Fortuna-Tyche-Typus Braccio Nuovo, den C. Nippe in ihrer Dissertation behandelt hat. Dieser wird im LIMC-Artikel ebenfalls als Typus Braccio Nuovo aufgeführt.<sup>368</sup> Desweiteren faßt Rausa Statuen zusammen unter einem "Typus Claudia Iusta".<sup>369</sup> Unter diesem "Typus" werden drei unserer Statuen<sup>370</sup> aufgeführt: **25**, **30**, **43**. Auch die Figur in London, die in der vorliegenden Arbeit unter Kat. **III 12** erscheint, wird dort dem "Claudia Iusta Typus" zugeordnet. Unter der Rubrik "Vollständig. Stehend. Mit Füllhorn und Steuerruder" erscheint unsere Statue **44**. Die Typenreihe mit denen von Rausa unter diesem sog. "Typus der Claudia Iusta" subsumierten Statuen ist als solche nicht zu vertreten, da der Statue der Claudia Iusta zwar in der Tat weitere Repliken zuzuordnen sind, diese aber nicht zu unserer Typenreihe gehören, weil sie sich wesentlich davon unterscheiden. Dennoch erscheinen auch Statuen aus unserer Reihe unter der von Rausa sog. "Claudia Iusta" Gruppe. Im

---

<sup>366</sup>Kruse 439 Anm. 167. Er nennt siebzehn Stücke, von denen fünfzehn auch in unserer Liste erscheinen; die von Kruse unter 9 und 14 genannten Statuen gehören nicht in unsere Reihe.

<sup>367</sup>LIMC VIII 1 (1997) 115-125 s. v. Tyche (L. Villard); Ebenda 125-141 s. v. Fortuna (F. Rausa).

<sup>368</sup>LIMC VIII 1 (1997) 127 f. s. v. Fortuna (F. Rausa)

<sup>369</sup>Ebenda 128.

<sup>370</sup>Die Kat.-Nummern erscheinen in fettgedruckten arabischen Ziffern. Da der Tyche-Typus Teramo II ein eigenständiger Typus ist, wird die Auflistung der zugehörigen Stücke wieder mit 1 begonnen. Bei einem Rückbezug auf eine Kat.-Nummer ist im folgenden der Typus Teramo II gemeint. Wenn innerhalb des Textes auf ein Stück des Fortuna-Tyche-Typus Teramo I eingegangen wird, so wird dieses gekennzeichnet durch das Voranstellen einer fettgedruckten römischen I.

Kommentar räumt er dann aber ein, daß bislang nur zwei Typen zu unterscheiden seien, nämlich der Typus Braccio Nuovo sowie der Typus "Claudia Iusta", der aber noch kaum erforscht sei. Hier formuliert er quasi das Desiderat der vorliegenden Arbeit, die diesem Tatbestand Abhilfe verschafft! In seiner Typenkonstituierung stützt sich Rausa forschungsgeschichtlich auf Elena Ghisellini, die im Skulpturenkatalog des Quirinalspalastes<sup>371</sup> schon in ähnlicher Weise eine Gruppierung von Statuen betrieb<sup>372</sup>, die der Claudia Iusta zuzuordnen sind, die aber zu unserer Typenreihe gehören. Auch ihr ist zuzugestehen, diese (falsche) Gruppierung mit Vorbehalt vorgenommen zu haben, weist sie doch darauf hin, daß die Figuren, die sie hier zusammenfassen möchte, noch nicht systematisch aufgearbeitet wurden.

Es ist möglich, der Claudia Iusta<sup>373</sup> einige weitere Repliken zuzuordnen<sup>374</sup>; es ist jedoch nicht möglich, ihr Repliken zuzuordnen, die in unsere Reihe gehören<sup>375</sup>: Bei den beiden Gruppen unterscheiden sich Stand- und Spielbein, die Drapierung und besonders das Faltenmotiv des Mantels sind gänzlich verschieden.<sup>376</sup>

Der Typus Braccio Nuovo war schon von R. Kabus-Jahn erkannt worden<sup>377</sup>, auch L. Guerrini behandelte den Typus.<sup>378</sup> Auf die umfassende Arbeit von C. Nippe wurde bereits hingewiesen. In der Datierung differieren Kabus-Jahn und Guerrini, die das dem Typus zugrundeliegende Original in die 2. Hälfte des 4. Jhs. datieren, allerdings erheblich zu Nippe, die die Entstehungszeit ins 1. Jh. v. Chr. setzt.<sup>379</sup> Die Skulpturen, die im folgenden zu der sog. Typenreihe Teramo II zusammengefaßt werden, sind bislang nie in einer

---

<sup>371</sup>Guerrini - Gasparri 41-43 (E. Ghisellini).

<sup>372</sup>Ebenda 43 f.

<sup>373</sup>Rom. Konservatorenpalast, Galleria 58 Inv. Nr. 933. Stuart Jones, Pal. Cons. 95 Taf. 33 Nr. 26.

<sup>374</sup>Bereits Wrede 233 ordnete dem Statuentypus zwei Statuen im selben Mus. zu: Stuart Jones, Pal. Cons. 95 Galleria 31. 62 Taf. 33. 36. Der letztgenannten Zuordnung möchte ich mich nicht anschließen. Die im Skulpturenkatalog des Quirinalspalastes in die Gruppe aufgenommene Statue (Guerrini - Gasparri 41 ff. Kat. 11 Taf. 12, 13) ist der Claudia Iusta anzuschließen. Sicherlich kann man weitere Statuen finden, die sich zu einem Typus zusammenfassen ließen, doch dieses ist nicht Zielsetzung der vorliegenden Arbeit.

<sup>375</sup>Guerrini - Gasparri 41-44 (E. Ghisellini) ordnet folgende Statuen, die in unsere Replikenliste gehören, dem sog. Claudia-Iusta-Typus zu: **38, 41, 47**.

<sup>376</sup>Desweiteren sind die beiden Statuen im Konservatorenpalast in der Beckenpartie sehr breit und in der Schulterpartie überaus schmal. Dieses müßte an weiteren Repliken überprüft werden.

<sup>377</sup>Kabus-Jahn 33 ff. 102 Anm. 38.

<sup>378</sup>L. Guerrini, Ceres in hortis Cardinale Ferrariae, SciAnt I, 1987, 225-256.

<sup>379</sup>Zur Datierung des Typus Braccio Nuovo: Kap. 13.

Replikenreihe vorgestellt worden, obschon sie singulär in den entsprechenden Katalogen bzw. Publikationen durchaus als Tyche-Fortuna erkannt worden sind. Die Zugehörigkeit zu einer großen Replikengruppe wird dabei zwar oftmals pauschal erwähnt, ohne diese jedoch zu nennen bzw. zu konkretisieren. Eine Ausnahme stellt Ch. Landwehr dar. In ihrem Katalog zu den römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae<sup>380</sup> sind drei unserer Statuen enthalten.<sup>381</sup> Landwehr stellt eine Liste von Fortuna-Statuen zusammen<sup>382</sup>, die sie zwar als Gruppe, nicht aber als Replikenreihe aufgefaßt wissen will. In dieser Gruppe sind Figuren unserer Reihe, des Typus Braccio Nuovo und auch der sog. Claudia Iusta enthalten. Eine Unterscheidung zeitlicher Art oder nach Typen wird nicht unternommen. Im Zuge einer Fehleinschätzung sieht Ch. Landwehr in den Figuren, wie sie von unserer St. **10** repräsentiert werden, eine Umgestaltung zu einem einfacheren Götterbild, dem der Typus Braccio Nuovo, dessen Entstehung sie in Anlehnung an Nippe, im 1. vorchristlichen Jh. vermutet, vorausgegangen sei. Zusammenfassend ist zu sagen, daß weder der Typus-Teramo, noch der im folgenden vorzustellende Tyche-Typus mit der hohen Gürtung, der formal-stilistisch aus dem Typus-Teramo hervorgegangen ist, bislang erkannt oder gar in Zusammenhang gebracht worden sind. Aus dieser Tatsache ergaben sich chronologische Fehleinordnungen.

## 8.2 Ziele der Untersuchung

Der derzeitige Forschungsstand zeigt die Notwendigkeit der Präsentation unserer Tyche-Typen deutlich auf, durch die für die chronologische Einschätzung sowohl ihrer selbst, als auch für den Typus Braccio Nuovo und weiterer noch zu definierender Tyche-Typen, Klarheit geschaffen werden soll.

Über das Hauptanliegen der Arbeit hinaus, nämlich der Präsentation der neuen, voneinander abhängigen Tyche-Typen, ergeben sich weitere Problemstellungen. Die Statuengruppe, die im folgenden untersucht werden soll, ist sehr groß: sie umfaßt siebenundvierzig Statuen, die aufgrund ihrer formalen Einheitlichkeit zu einer Hauptgruppe zusammengefaßt werden konnten, wovon vier Statuen die sogenannte Kerngruppe bilden. Auch bei diesem Typus schließen sich die Gruppen der Varianten und

---

<sup>380</sup>C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Denkmäler aus Stein und Bronze I. Idealplastik. Weibliche Figuren benannt (1993).

<sup>381</sup>Die Statuen **10**, **46** und die hell. Statue **III 20**.

<sup>382</sup>Landwehr a. O. 89.

Umbildungen an. Kleinbronzen sichern die Typenabgrenzung ab. Maßgleiche Statuen im Sinne der Lippoldschen "Kopien" haben wir auch hier nicht vorliegen. Die Gruppe beinhaltet diejenigen Statuen, die ein Vorbild in seiner äußeren Erscheinung wiedergeben bzw. wiederholen; sie seien per definitionem als Repliken bezeichnet.

Das reflektierte Kunstwerk, detailgetreu und präzise, geht dem Kopisten römischer Zeit dabei z. T. verloren - ja, er will es gar nicht exakt wiedergeben, handelt es sich doch bei unseren zu untersuchenden Figuren hauptsächlich um Porträtstatuen. Grundelemente wie statuarisches Motiv, Tracht und Attribute bewirkten, daß der antike Mensch sofort die Porträtierte mit der gemeinten Gottheit assoziierte, auf deren Körper der Porträtkopf aufsaß, mit deren Aura und deren Eigenschaften man sich eben identifizierte und dargestellt wissen wollte. Bei kleinformatigen Statuetten hingegen hatten die Bildhauer andere Prioritäten: hier ging es darum, die Gottheit bzw. die ikonographische und statuarische Darstellung derselben zu wiederzugeben; darum sind für die kopienkritische Betrachtung gerade die unterlebensgroßen Figuren und die Statuetten von entscheidender Wichtigkeit. Abweichungen bzw. Zutaten bei einer Figur von dem von uns "herausgeschälten Stamm" dürfen als Kopistenzutat gelten oder sind auf landschaftlich unterschiedliche Stile bzw. auf die jeweilige Entstehungszeit eines Werkes zurückzuführen. Es ist auch zu berücksichtigen, daß die römischen Porträtstatuen in einer direkten Abhängigkeit voneinander geschaffen worden sein können oder gar aus einer Werkstatt stammen können.

Auch bei der Replikenreihe "Teramo II" wird wieder davon ausgegangen, daß die hier zusammengetragenen römischen Bildwerke ein gemeinsames griechisches originales Vorbild wiedergeben.<sup>383</sup> Die große Gruppe dieser Standbilder insgesamt als genuin römische Schöpfungen abzutun, wie es in der Literatur geschieht, ist zu einfach und unwahrscheinlich; handelt es sich doch - soweit nachweisbar - ausschließlich um Porträtstatuen Angehöriger der Oberschicht, vornehmlich des Kaiserhauses. Es ist davon auszugehen, daß diese sich nicht auf einem beliebigen "Porträtträger" abbilden ließen, sondern dafür ein berühmtes klassisch-griechisches Werk auswählten, mit denen die Betrachter sofort bestimmte Assoziationen verknüpfen sollten, in unserem Falle etwa "gutes Gelingen", "Mildtätigkeit", "Sicherheit", "Retterin aus Gefahr" usw.

In diesem Zusammenhang von großem Interesse ist die Präferenz, die dem im folgenden vorzustellenden Fortuna-Tyche-Typus bereits in der ersten Hälfte des 1. nachchristlichen Jhs., im frühen 2. bis in das 3. Jh. zukommt, dadurch daß er auch auf Reliefs mit

---

<sup>383</sup> Allein die sehr große Replikengruppe rechtfertigt - unabhängig von den weiteren im Text genannten Argumenten - diese These.



Darstellungen des jeweiligen Kaisers oder als Bauschmuck an Staatsmonumenten gebräuchlich ist. Somit wird der Typus gleichsam in den Dienst des Staates gestellt.<sup>384</sup>

Welches wenn nicht ein vorrangiges "klassisches" Tyche-Bild sollte man unter den vielen gebräuchlichen Tyche-Typen für eine solche Darstellung mit intendierter propagandistischer Wirkung ausgewählt haben?

Bei der Vorbildfrage spielt die Kleidung der Figur eine entscheidende Rolle. Ist das über dem Knüpfärmelchiton getragene Gewand lediglich die Stola<sup>385</sup>, Kleidungsstück der römischen Matrone und somit ein originär römisches Element, eine bis in die jüngsten Forschung hinein immer wieder vertretene These,<sup>386</sup> oder geht dieses "Übergewand" bereits auf klassische Vorbilder zurück? Wie unterscheiden sich römische Stola und klassisches "Übergewand" voneinander? Die trachten- geschichtliche Untersuchung ist also ein wichtiger Aspekt zur Klärung der Frage des spezifischen Vorbildes und bietet darüber hinaus einen Beitrag zur Kulturgeschichte.

Insgesamt überliefert uns die vollständige Gruppe der hier zu untersuchenden Figuren eine sehr reiche, dafür aber vielfach gebrochene Tradierung, deren unterschiedliche Stränge es nun zu entwirren gilt.

Das originale Vorbild der im folgenden vorzustellenden und zu einem Typus zusammengefaßten Repliken schließt sich zeitlich direkt an die Gruppe "Teramo" aus dem ausgehenden 5. Jh. an, weswegen die Statuengruppe als Typus-Teramo II bezeichnet wird. Der Typus unterscheidet sich vom Vorgängertypus vor allem durch die hohe Gürtung. Die Vorgehensweise stellt sich wie folgt dar: Zunächst soll die Kerngruppe herausgearbeitet werden. In chronologischer Reihenfolge ihrer Entstehungszeit werden dann die Statuen der Hauptgruppe angeschlossen und exemplarisch sowohl teils untereinander, als auch teils mit der Kerngruppe in Beziehung gesetzt. Ziel ist es, eine im Rahmen unserer Möglichkeiten der Replikenrezension möglichst genaue Rekonstruktion des zugrunde liegenden griechischen originalen Vorbildes zu gewinnen.

Der Statuentypus Teramo II wird an der qualitätvollen Figur **3** in Granada exemplarisch vorgestellt. Diese ist nicht ergänzt; das Faltensystem teilt sich unmittelbar mit. Da keine

---

<sup>384</sup>Vgl. Kap. 9.6.

<sup>385</sup>RE IV A 1 (1931) 57 s. v. Stola (M. Bieber); E. E. Schmidt, Römische Frauenstatuen, 1967, 1 Anm. 11, 56; W. Trillmich, MM 15, 1974, 185 Anm. 6; B. Freyer-Schauenburg AA 1982, 320; Fittschen-Zanker III 46 Nr. 57 Taf. 73; M. Bossert, Die Rundskulpturen von Avenches (1983) 40 Nr. 36 Taf. 45; W. Trillmich, Hefte ABern 9, 1983, 25 Anm. 31; Scholz.

<sup>386</sup>z. B. von C. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Bd. II,1. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. 128.

Seiten- und Rückansichten vorliegen, nehmen wir die Porträtstatue in Algier **10** hinzu, um entsprechende Ansichten vorstellen zu können<sup>387</sup>; diese ist aber, wie im folgenden ausgeführt werden wird, nicht der Kern- sondern der Hauptgruppe zugehörig. Eine weitere Statue der Kerngruppe, die Figur **1** wird bei der exemplarischen Vorstellung des Statuarischen Typus hinzugezogen, da sie im Unterschied zu den beiden anderen genannten Figuren, den rechten Oberarm erhalten hat, wodurch die Kleidung verdeutlicht werden kann.

Als typusrelevant werden, wie beim Vorgängertypus Teramo I, folgende Kriterien geltend gemacht: Statuarisches Motiv, Bestandteile der Tracht sowie besonders die Drapierung der Tracht mit ihrem charakteristischen Faltensystem. Zudem müssen die vorhandenen Attribute untersucht werden.

Die Statuen und Torsen werden in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehungszeit nach Gruppen geordnet vorgestellt. Für die Kerngruppe soll eine genaue Analyse der typusrelevanten Merkmale an jeder Figur erfolgen; auch die Hauptgruppe muß zunächst anhand der besten und zeitlich frühen Figuren genau definiert werden, indem die Figuren untereinander in Beziehung gesetzt werden. Um Wiederholungen zu vermeiden, werden bei den späteren Stücken jeweils nur Abweichungen besprochen. Für jede Figur wird der Versuch einer zeitlichen Einordnung unternommen.

## 9. Replikenrezension

### 9.1 Die Kerngruppe

#### **Kat. 3: Granada. Museo Arqueológico, Inv. Nr. 3000**

##### Statuarisches Motiv

Die Figur ist mit 1,85 m deutlich überlebensgroß, ihr Körper ist schlank. Das linke durchgedrückte Bein ist das Standbein, sein leicht nach außen weisender beschuhter Fuß ist mit der ganzen Sohle aufgesetzt. Das rechte Bein ist das Spielbein, dessen Knie auf einer Ebene mit dem Standbeinknie liegt und unter den Gewändern hervorstößt. Das Spielbein war zur Seite und entschieden nach hinten gestellt, dieses sieht man am sich nach hinten ziehenden Stoff zwischen den Füßen. Der fehlende Fuß wird nicht mit der

---

<sup>387</sup>Die Rückansicht bei C. Landwehr, a. O. Taf. 95 b ist seitenverkehrt reproduziert.

ganzen Sohle auf der Standfläche aufgesetzt gewesen sein, was auch am vorstoßenden Spielbeinknie abzulesen ist, das bei gleichmäßiger Gewichtsverteilung auf beide ganz auf der Standfläche aufgesetzten Füßen ja durchgedrückt sein müßte. Außerdem zeigt der Winkel, in dem der Unterschenkel nach hinten geführt ist, daß der Fuß nicht mit ganzer Sohle aufgesetzt gewesen sein kann. Der linke Arm ist angewinkelt, der Oberarm liegt am Oberkörper an, der Unterarm ist nach vorne gehalten. Der rechte, wohl gesondert gearbeitete Arm, ist ab der herabfallenden Faltenbahn der an einem Träger erkennbaren Stola weggebrochen. Der untere Abschluß steht - wie besonders die Rückansicht der Figur in Algier lehrt - leicht vom Körper ab; daß der rechte Oberarm wohl abgewinkelt war, zeigt auch die an dieser Stelle mit in die Betrachtung einzubeziehende Statue 1 aus dem römischen Kunsthandel.<sup>388</sup> Die rechte Schulter liegt geringfügig unter der linken Schulter, auf der der Mantel aufliegt. Die Brustspitzen weisen leicht nach außen. Das Standmotiv bedingt den Bewegungsfluß, der die Statue durchzieht: der Oberkörper auf der Spielbeinseite ist gestreckt, eine zum vorstoßenden Knie und nach hinten gesetzten Spielbein kontrastierende Bewegung. Auf der Standbeinseite ist der Oberkörper durch die herausgedrückte Hüfte kontrahiert. Wie bei ponderierten Statuen üblich, liegt das Becken auf der Standbeinseite etwas höher. Die Figur ist von einem leichten S-Schwung durchzogen.

## Kleidung

Wie die Skulpturen des Typus Teramo I tragen auch die Figuren des Typus Teramo II drei Gewänder. Dabei handelt es sich um einen Knüpfärmelchiton, bzw. die auf den griechischen Chiton des 5. Jhs. zurückgehende römische *calasis*.<sup>389</sup> Betrachten wir die qualitätvolle Figur 1 aus dem römischen Kunsthandel in der rechten Seitenansicht, sehen wir den Knüpfärmelchiton besonders gut: vier kleine runde Knöpfe befinden sich auf der Oberarmmitte. Da der Stoff zwischen jedem Knopf jeweils ein längliches Oval bildet, wird die Haut an diesen Stellen sichtbar. Ein weiterer Knopf ist auf der Schulter angebracht.

<sup>388</sup> Im Verlauf der eigentlichen Replikenrezension wird sich diese Beobachtung bestätigen.

<sup>389</sup> Auf die Übernahme der *calasis* aus dem Griechischen hat bereits H. Gabelmann hingewiesen: JdI 100, 1985, 524. Zur *calasis* ausführlich: Scholz 96 ff. In Bezug auf die unter der *stola* getragene *calasis* vermutet Scholz, daß sie lediglich von Frauen der Oberschicht getragen wurde. Ihrer Meinung nach galt die *calasis* zunächst als Göttinnengewand, durch die Darstellung damit wollte sich die Trägerin in eine göttliche Sphäre setzen. Vgl. Scholz 100. Die vorliegende Arbeit zeigt jedoch, daß die *calasis*, die dem Knüpfärmelchiton entspricht, durchgängig in der Kaiserzeit getragen wird und nicht, wovon Scholz ausgeht, lediglich bei claudischen Werken auftritt. Darüber hinaus entspricht auch die *stola* einem Kleidungsstück, daß sich bereits im 5. vorchristlichen Jahrhundert in Griechenland nachweisen läßt.

Über dem Knüpfärmelchiton bzw. der *calasis* tragen die Damen unserer Skulpturenreihe wieder das dünne Gewand, das in der römischen Porträtplastik als die *stola* aufzufassen ist, das Gewand der römischen *matrone* meint<sup>390</sup> und im Hellenismus als *peronatrix* bezeichnet wurde. Dieses Übergewand ist bei unserer "Ausgangsfigur" in Granada erkennbar: Auf der rechten Schulter ist ein Träger der Stola zu sehen, wie üblich bestehend aus einer kleinen schmalrechteckigen Leiste, an der die eigentlichen Trägerbänder befestigt sind. Zudem befindet sich an der rechten Körperflanke eine ausgeprägte Faltenbahn der Stola, die sich sowohl über dem Gürtel, als auch über dem Wulst staut und jeweils eine Schlaufenfalte wirft. Oberhalb der Brüste wirft die Stola einen V-Ausschnitt, darin ist auch der Stoff des Gewandes darunter sichtbar, das in einem runden Abschluß unmittelbar am Halsansatz endet. Im Unterschied zum Typus Teramo I befindet sich etwa eine Hand breit unterhalb der Brüste in der Körpermitte ein Gürtel, der durch einen Doppelknoten befestigt ist. Der Stoff des Übergewandes bzw. der *stola* ist als dünn charakterisiert, denn unter ihm zeichnen sich einzelne Falten der *calasis* bzw. des *chiton* deutlich ab.

Eine für die trachtengeschichtliche Entwicklung wichtige Beobachtung ist an der Statue in Algier Kat. **10** in der rechten Seitenansicht zu treffen: Dort ist die seitliche Naht des Übergewandes eindeutig bis unterhalb der Achseln geschlossen, ein tief herabreichender Armausschnitt in Form zweier lose aufeinander treffender Säume ist nicht vorhanden. Scholz äußert sich bezüglich der Länge des Armausschnittes am Beispiel der Münchner Livia (vgl. Kat. I V 3) wie folgt: "(...) während sich seitlich offene Armschlitze bilden, die bis zur Taille hinabreichen und aus denen der die Arme bedeckende Stoff der *calasis* hervorquillt." Für die Livia trifft diese Beobachtung wohl zu, auch wenn man den betreffenden Ausschnitt nur von vorne beurteilen kann, da die Seitenpartie bedeckt ist vom Arm; darüber hinaus erscheint die Angabe "bis zur Taille" sehr großzügig, die Detailaufnahme bzw. die Autopsie zeigt, daß der Armausschnitt oberhalb der Taille endet. Betrachten wir nun die hier unmittelbar in die Diskussion einbezogene Statue **1** in der rechten Seitenansicht, so ergibt sich wieder ein modifiziertes Bild des Ausschnittes. Hier nämlich treffen die Säume der vorderen und hinteren Stoffbahn des Übergewandes aufeinander und liegen schlaufenartig nach vorne bzw. nach hinten umgebogen auf dem Mantelwulst auf, der das Gewand an dieser Stelle auch zwingend zusammenhält.<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup>RE A IV 1 (1931) 56-62 s. v. Stola (Bieber); Scholz.

<sup>391</sup>Dennoch wird im Unterkörperbereich die Naht an beiden Seiten sicherlich geschlossen gewesen sein. Ein Selbstversuch bei vorliegender Trageweise ergab einen sehr großen Tragekomfort: denn in dem sich nunmehr über dem Wulst stauenden Stoff des Übergewandes kann man bequem Gegenstände - wie in Taschen - deponieren.

Mit den hier konstatierten drei unterschiedlichen Trageweisen<sup>392</sup> werden wir uns weiter unten<sup>393</sup> noch einmal ausführlich auseinandersetzen.

Zurück zu der Kleidung unserer Kerngruppe exemplarisch vertretenden Figur in Granada: Der Chiton ist sehr dünn, so daß die Brüste mit den Brustwarzen und der Bauchnabel darunter sichtbar sind. Chiton und Stola sind sehr lang: der Stoff biegt sich leicht auf der Standfläche auf, der Wrist des Standbeinfußes ist ebenfalls von Stoff bedeckt.

Als drittes Kleidungsstück trägt die Figur einen Mantel. Die Trageweise des von Isidor als *pallium* oder *himation* bezeichneten Mantels<sup>394</sup> ist keiner strikten Norm, Mode oder Vorschrift unterworfen; sie ist im Römischen generell unendlich variabel und immer abhängig von der momentanen Körperhaltung der Trägerin. Ein als System erkannter Faltenwurf darf demnach als typuskonstituierendes Element gelten. Das in der Plastik dargestellte Faltenwurf der Gewänder ist immer direkt abhängig vom statuarischen Motiv. Wie schon für den Typus Teramo I beschrieben, wird der Mantel auf die linke Schulter gelegt, um den Körper herumgeführt, wobei er die linke Schulter und den Arm ganz bedeckt. Auf dem Rücken verläuft er schräg, um die Hüfte kommend wird der Mantel zu einem Wulst zusammengefaßt, dessen Ende über den abgewinkelten Arm als "äußeres" Mantelende schwungvoll herabhängt. Daneben befindet sich ein weiteres kaskadenartig fallendes "inneres" Mantelende, das zu dem Mantelstoff gehört, der den Unterkörper bekleidet.

#### Das Faltenwurf im Oberkörperbereich

Besonderes Augenmerk ist auf den Faltenwurf als typuskonstituierendes Element im Oberkörperbereich der Gewänder zu legen. Um die Figuren der Gruppe miteinander besser vergleichen zu können und um das System aufzuschlüsseln, sollen die Falten nun benannt werden:

Faltenstrang (A): Am rechten Körperende befindet sich eine dicke Faltenbahn, die sowohl über der Gürtung als auch über dem Wulst eine Schlaufenfalte bildet. Besonders die durch den Gürtel hervorgerufene Schlaufe ist sehr ausgeprägt und hängt lang herab.

---

<sup>392</sup>Ausschnitt endet: - 1) Unterhalb der Achseln. - 2) Kurz oberhalb der Taille. - 3) Unterhalb des Mantelwulstes.

<sup>393</sup>Vgl. Kap. 14.

<sup>394</sup>Vgl. Scholz Anm. 685. Zur Trageweise des Mantels: M. Bieber, Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht von der vorgriechischen Zeit bis zum Ausgang der Antike (1967) 32 f.

Links daneben befindet sich über dem Mantelwulst ein Faltengekräusel und eine kleiner schräg nach außen weisender Faltenstrang.

Faltenbahn (1): Links von dieser Partie befindet sich ein doppelrückiger nahezu senkrecht herabfallender Faltenstrang, über dem Gürtel wirft auch er eine Schlaufe.

Faltenstrang (2): ist ausgebildet als dünner sich zur Körpermitte ziehender Faltenrücken, der besonders gut über dem Mantelwulst zu erkennen ist.

Falte (3): nimmt ihren Ausgang unterhalb des Gürtels und zieht sich auf die linke Körperseite. Über der Gürtung befinden sich, bedingt durch Brüste und Gürtung, drei kurze Zugfalten.

Falte (4): Kurze Falte in der Körpermitte, direkt unterhalb des Gürtelknotens.

Falte (5): Deutlich von der linken Brustspitze nimmt dieser prägnante Faltenzug seinen Ausgang, über dem Gürtel wirft er eine ausgeprägte Schlaufenfalte. Darunter fällt die Falte zunächst gerade herab, bildet dann aber über dem Wulst eine nach außen weisende Ausbuchtung. Dazu parallel verläuft - allerdings völlig gerade herabfallend - ein weiterer Faltenrücken.

Falte (6): Sie umzeichnet die linke Flanke; der Ausgang der Faltenbahn ist hier ebenfalls von der linken Brustspitze zu sehen, über dem Gürtel staut sich die Falte (6).

#### Das Faltensystem des Mantels

Auch die Anordnung der Mantelfalten ist für die Zugehörigkeit einer Statue zur Typenreihe mitbestimmend. Die einzelnen Falten sollen hier aus den gleichen Gründen wie oben mit kleinen Buchstaben benannt werden.

Auf dem Oberschenkel des Spielbeins verläuft deutlich eine von der Rückseite kommende Falte, die sich schräg über den Oberschenkel nach oben erstreckt, sie reicht bis unter den Mantelwulst und sei mit dem Kleinbuchstaben (a) bezeichnet. Vom vorstoßenden Spielbeinknie ausgehend läuft eine nach oben hin breiter werdende und sich in zwei Faltenrücken teilende Falte auf der Innenseite des Schenkels in Richtung Körpermitte, wo sie unterhalb des Mantelwulstes endet; sie heißt im folgenden Falte (b).

Zwischen den Beinen befindet sich ein durch Zugfalten gegliedertes, tiefes Faltental. Die Falte, die seine untere Begrenzung bildet, läuft über das Knie des Standbeins und endet kurz über demselben. Auf dem Standbeinoberschenkel befindet sich eine dünne, recht flache Falte, die noch kurz oberhalb des Knies endet, beide Faltenzüge gehören streng genommen zusammen und werden lediglich unterbrochen durch das vorstoßende Knie, diese Falte bezeichnen wir als Falte (c). Vom zurückgesetzten Spielbeinfuß ausgehend

verläuft eine schwungvolle lange Falte bogenförmig nach oben bis hinauf zur Standbeinhüfte; sie verbindet quasi die Gesamtkomposition und ist darum sehr wichtig; diese Falte heißt nunmehr Falte (d). Zusammen mit dem unteren waagrecht verlaufenden Mantelsaum und der Außenseite des Standbeinschienbeines bildet die Falte (d) ein Dreieck.

Es ist wichtig zu verstehen, warum die beiden herabhängenden Mantelenden deutlich vom Künstler als voneinander getrennt dargestellt werden, wie die tiefe Verschattung zwischen den beiden Senkrechten zeigt. Die "innere" wellenförmig herabfallende Bahn gehört zum Mantelstoff, der vor den Unterkörper geführt ist und der sich hier aufrollt. Die obere Ecke des rechteckigen Stoffes ist beschwert durch ein Mantelgewicht. Auch die "äußere" kaskadenartig und auch etwas in die Breite gezogene Stoffbahn ist durch zwei Gewichte, jeweils an den entsprechenden Endpunkten des Stoffviereckes, beschwert.

Der Mantelwulst ist recht stoffreich, er ist nicht gedreht, seine tiefste Neigung hat er auf dem Spielbeinoberschenkel, von hier aus wird er schräg zum angewinkelten linken Arm geführt. Eine Detailbeobachtung sei angeschlossen: Über dem hier fehlenden Spielbeinfuß rollt sich der Mantelstoff an der rechten Außenseite nach oben auf; dieses werden wir bei weiteren Statuen beobachten können.

Die Art, wie der Mantel getragen wird, basiert eindeutig auf griechischen Vorbildern des 5. und 4. vorchristlichen Jhs.<sup>395</sup>

#### Das Verhältnis von Körper zum Gewand

Der Körper ist dem Gewand nicht untergeordnet, das Gewand unterstreicht ihn: so scheinen einzelne Formen wie Brustwarzen und Bauchnabel durch den dünnen Stoff im Oberkörperbereich; und selbst der schwerere Mantelstoff läßt Stand- und Spielbein klar erkennen, die zudem noch in ihrer Funktion voneinander unterschieden sind durch das sie trennende Faltental. Die gleichwertige Darstellung von Körper und Gewand ist ebenfalls an der linken Flanke ablesbar. Hier unterstreicht Faltenbahn (6) regelrecht den Körperumriß, der ja durch die Kontraktion und durch die herausgedrückte Hüfte auf dieser Seite kompositorisch interessanter ist als die gegenüberliegende Flanke.

Die Veränderungen in der Gewandbehandlung, d. h. betreffs der Dicke der Stoffe und der Art, wie die Falten gestaltet sind, unterliegen dem jeweiligen Zeitstil. Festzustellen ist, daß

---

<sup>395</sup>Vgl. z. B. den sog. Klagefrauensarkophag aus der Königsnekropole von Sidon. R. Lullies, Griechische Plastik: von den Anfängen bis zum Beginn der Römischen Kaiserzeit (1979) Taf. 213 (die linke Figur).

sowohl die Kleidungsstücke als auch ihre Trageweise identisch sind mit dem Typus Teramo I, der am Ende des 5. vorchristlichen Jhs. entstand. Hier beim Typus Teramo II finden wir als Neuerung eine modische Erweiterung: die hohe Gürtung, die im 4. Jh. aufkommt. Der Gürtel ist in seiner kordelartigen Struktur durch in der Aufsicht von links nach rechts laufende Querriefel charakterisiert.

### Stilistische Merkmale

Als wichtige Grundlage für die Erarbeitung stilistischer Kriterien, über die man zu einer Datierung gelangen kann, ist der Vergleich mit zeitgleichen datierten Werken unerlässlich; hier sind Statuen oder Büsten mit zugehörigen Porträts sowie historische Reliefs zu berücksichtigen. Datierbar werden Statuen ohne Porträts darüber hinaus, wenn der Fundzusammenhang bekannt ist.

Die Falten von Chiton und Übergewand der für den Fortuna-Tyche-Typus Teramo II repräsentativen Statue **3** enden in leichtem Schwung auf der Plinthenoberfläche. In ihrer Organik wirken sie wie Schnüre; besonders im weiten, tiefen von der Stola gebildeten V-Ausschnitt zwischen den Brüsten wird diese stilistische Beobachtung offenbar. Sehr gut vergleichen lässt sich die Art der Faltenbildung mit der tiberischen Statue des L. Calpurnius Piso<sup>396</sup> aus der frühkaiserzeitlichen Statuengalerie aus Velleia in Parma.<sup>397</sup> Die schnurartige Faltenbildung mit hochstehenden und somit schattenbildenden, belebenden Kontrasten ist sehr ähnlich; der Körper des L. Calpurnius Piso ist jedoch noch weitgehend von den Gewändern verhüllt.

Im Verlauf von der tiberischen zur caliguläischen Zeit werden die Faltengrade scharfkantiger, die Gewänder stofflicher und plastischer, die Körper treten deutlicher unter den Gewändern hervor, wie es bei der Statue **3** in Granada der Fall ist. So bietet sich eine eindeutige Parallele zwischen unserer Statue und einer zweiten Gruppe von Statuen aus der Galerie von Velleia in Parma, die entweder in der zweiten Hälfte der Regierungszeit des Tiberius<sup>398</sup> oder erst in einer caliguläischen Erweiterungsphase entstanden ist.<sup>399</sup> Besonders auffällig ist nunmehr die im Verhältnis vom Körper zum Gewand deutliche

---

<sup>396</sup>L. Calpurnius Piso war der Stifter des ursprünglichen Galeriekerns und verstarb bereits 32 n. Chr.

<sup>397</sup>G. Saletti, *Il ciclo statuario della Basilica di Velleia* (1968); vgl. H. Gabelmann, *Gnomon* 43, 1971, 732 f.; H. Jucker, *JdI* 92, 1977, 213 ff.

<sup>398</sup>Vgl. Scholz 38 mit Anm. 284; Schmidt 48 mit Anm. 256.

<sup>399</sup>So Goette 33.



Hervorhebung des Körpers, der klar unter den Stoffen ausgebildet erscheint. Die ehemals aufgrund des Fundortes sicherlich mit dem Porträt einer der kaiserlichen Familie zugehörigen Dame ausgestattete Frauenfigur Saletti Nr. 1<sup>400</sup>, stellte nach Meinung Salettis Livia, nach Ansicht Goettes zunächst Drusilla und später Messalina dar<sup>401</sup>. Bei der Figur sind die Brustwarzen und besonders der Bauchnabel deutlich unter dem Gewand sichtbar, über dem Standbein spannt sich der Stoff des Mantels unter dem sich selbst einzelne Falten der Stola abzeichnen. Die tief gearbeiteten Faltentäler lassen sich ebenfalls sehr gut mit unserer Statue **3** in Granada vergleichen, ebenso wie einzelne spitz auslaufende Faltenzüge, z. B. auf dem Spielbeinknie. Einen interessanten Detailvergleich bietet die fein gearbeitete Partie der Stola über dem bei der Frauenstatue aus Velleia quer zwischen den Brüsten verlaufenden oberen Mantelwulst. In feinem wellenförmigen Verlauf stößt der dünnere Stola-Stoff auf den Mantel. Gleiches ist bei Statue **3** zu konstatieren: zwischen Faltenstrang (A) und Falte (1) stoßen hier die Falten in kleinteiliger Wellenlinie auf den Mantelwulst.

Ähnliche Schnörkelfalten lassen sich auch auf dem Mantelwulst bei der Wiener Hera beobachten.<sup>402</sup> Auch den schlanken Körper haben beide Figuren gemein. Betrachtet man hingegen die zeitlich frühere Statue der Livilla im Thermenmuseum<sup>403</sup> sieht man das oben beschriebene Phänomen bestätigt. Zwar sind die einzelnen Gewänder in ihrer stofflichen Qualität unterschieden, das Spielbein drückt sich außen leicht gegen den Stoff und eine Diagonalfalte im Mantel unterscheidet Stand- und Spielbein, doch ist das Gewand eindeutig dominant; der Körper wird nahezu vollständig davon verhüllt. Formgleich bei den beiden tiberischen Statuen ist der "Querriegel"<sup>404</sup>, an dem jeweils die Trägerbänder befestigt sind. Die Statue in Granada datiert den genannten Vergleichen zufolge wohl in die zweite Hälfte der Regierungszeit des Tiberius.

Späthellenistische Zeit

### **Kat. 1: Rom. Ehem. Kunsthandel**

---

<sup>400</sup>C. Saletti, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia* (1968).

<sup>401</sup>Goette 33.

<sup>402</sup>Vgl. Lygkopoulos 125 mit den dort angeführten Parallelen.

<sup>403</sup>Rom. Mus. Nazionale delle Terme, Inv. Nr. 121216. Vgl. Scholz 37 St. 11, Abb. 16, 17.

<sup>404</sup>Vgl. Schmidt 57.

Das Spielbein ist geringfügig nach hinten und zur Seite gestellt. Der rechte Arm ist vom Oberkörper abgewinkelt gewesen. Die Figur ist durch starke Hell-Dunkel-Kontraste belebt, die Faltenrücken sind relativ hoch. Faltenstrang (A) am linken äußeren Körperperrand fällt auf den Mantelwulst, wo er in der üblichen Schlaufenfalte aufliegt.<sup>405</sup> Faltenstrang (1) ist zusammengesetzt aus einer senkrechten Falte, unterhalb derer über dem Mantelwulst eine tütenartige Falte gebildet ist. Daneben setzt ein weiterer senkrechter Faltenzug an. Falte (2) ist, ähnlich wie bei der Figur in Granada, als Senkrechte ausgebildet. Falte (3) hingegen besteht aus mehreren Faltenrücken, fällt zunächst senkrecht herab und zieht sich in einem darunter ansetzenden Faltenzug zur Körpermitte. Alle drei Faltengebilde weisen über der Gürtung Schlaufen auf. Die typische Falte (4) setzt unterhalb des geknoteten Gürtels an und reicht bis kurz oberhalb des Bauchnabels. Beidseitig davon sind jeweils zwei spitzoval verlaufende dünne Falten zu beobachten, die den Faltenzug (4) bzw. den Bauchnabel einrahmen (diejenige auf der rechten Seite ist zugehörig zu der oben beschriebenen Falte (3)), sie treffen unterhalb des Nabels bzw. in der Körpermitte unter dem Mantelwulst zusammen. Ganz ähnlich wie bei **3** ist oberhalb des Gürtelknotens eine große tütenartige Falte entstanden. Die Falten (5), (6) und die den linken Körperperrand abschließend umschreibende Falte (7) sind vorhanden. Oberhalb von Falte (5) und (7) befindet sich jeweils eine ausgeprägte Schlaufenfalte, eine zusätzliche weit herabreichende Schlaufe befindet sich neben der Falte (7) und dem angewinkelten linken Arm. Sie korrespondiert mit den halbrunden rundrückigen Falten auf der gegenüberliegenden Körperseite, die vom leicht abgewinkelten Oberarm ausgehend zum Gürtel reichen, wo sie unter dem Übergewand verschwinden. Auch diese Falten sind bei den übrigen Statuen nicht vorhanden.

Der Schwerpunkt des Mantelwulstes liegt wieder auf dem Spielbein, von dem aus er relativ steil, schräg nach oben zum angewinkelten linken Arm geführt ist. Das unter dem Mantelstoff sich deutlich abzeichnende Standbein erfährt somit eine Längung. Während im Oberkörperbereich also einige Variationen im Sinne einer Bereicherung gegenüber den typusdefinierenden Falten beobachtet werden können, stimmen die Falten des Mantels en detail mit dem als typuskonstituierend beschriebenen Schema überein. Es fällt auf, daß die vom Knie ausgehende Falte (b) sich ab ungefähr einer Hand breit oberhalb des Knies überlappend aufrollt. Eine genaue Entsprechung hierzu liefern das Unterkörperfragment aus Solunt **14** und die Statue in Algier **10**. Der untere Abschluß des

---

<sup>405</sup>Auf den parallel hierzu verlaufenden Faltenstrang, der der rückseitigen Stoffpartie zuzurechnen ist, wurde bereits oben hingewiesen.

Mantels gleicht der Statue in Granada. Der Stoff liegt auf die Standfläche der Plinthe großzügig umbiegend auf. Das "innere" Mantelende fällt in gleichmäßigen kaskadenartigen Wellen herab. Das über den ursprünglich angewinkelten linken Unterarm herabfallende "äußere" Mantelende ist bis auf seinen oberen Ansatz weggebrochen. Sicherlich ist es analog zur Statue in Granada als ebenfalls wellenförmig herabfallend zu ergänzen. In der Länge dürfte es das innere Mantelende geringfügig übertroffen haben. Die Körperformen zeichnen sich deutlich unter dem Stoff der Gewänder ab, ebenso sind die Brustwarzen sowie der Bauchnabel sichtbar. Die schlanke Figur weist gelängte Gliedmaßen auf. Der Körperaufbau ist so proportioniert, daß die untere Körperhälfte ausgesprochen lang ist, die Brüste setzen hoch an, die Schultern sind schmal. Die Statue ist deutlich rhythmisiert bis hin zu einer leichten Oberkörpertorsion. Die Oberfläche ist sehr bewegt mit teilweise tief eingeschnittenen Faltentälern gearbeitet, Einzelne Falten des Gewandes sind geradezu überakzentuiert wiedergegeben, so daß ein eigenwilliger, fast sperrig zu nennender Gesamteindruck entsteht.

Bei den runden, seilartigen Falten unterhalb des rechten Armes handelt es sich um eine für Statuen des 1. vorchristlichen Jhs. typische Verselbständigung, die bei keiner anderen Figur unserer Reihe zu finden ist. Der gratig-kantige Faltenstil ist aber den weiblichen Figuren des Laginafrieses<sup>406</sup> aus dem beginnenden 1. Jh. v. Chr. vergleichbar. Eine Entstehung in hellenistischer Zeit ist demnach anzunehmen, zudem weist die Figur formal-stilistische Parallelen auf zur Statue I 1 in Detroit, die hellenistischer Entstehungszeit ist. Die Figur ist die chronologisch erste der Reihe des Typus Teramo II "Gürtung". Wir haben es hier mit einem hellenistischen Werk zu tun, das unseren spätklassischen Statuentypus wiedergibt. Allein die Tatsache, daß wir bislang zwei hellenistische Werke vorstellen konnten, die den Typus wiedergeben, wie er im 5. bzw. 4. Jh. v. Chr. gängig gewesen sein muß, zeigt, daß der Statuentypus sehr bekannt war und nicht erst in römischer Zeit erfunden wurde.<sup>407</sup>

Für die hellenistische Entstehungszeit der Statue 1 spricht auch das sogenannte Übergewand, das keine Stola ist, da die typischen Träger fehlen. Trachthistorisch von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß das Übergewand nicht auf der rechten Körperseite bis unterhalb der Achsel zusammengenäht ist. Dieses zeigt die Seitenansicht

---

<sup>406</sup>Horn 72 ff. Taf. 33. 1; A. Schober, Der Fries des Hekateion von Lagina, *IstForsch* 2 (1933) 12 ff. z. B. 31 f. Kat. 213 Taf. 5; J. Charmond, *BCH* 19, 1985, 235 ff. Taf. 10-15; G. E. Bean, *Turkey beyond the Maeander* (1971) 94 ff.

<sup>407</sup>Darüber hinaus werden in Kap. 18 weitere hellenistische Originalwerke vorgestellt, die zwar den Tyche-Typus Teramo II reflektieren, jedoch unverkennbar durch die hellenistische Formensprache geprägt sind.

ganz deutlich: beide seitlichen Säume treffen vertikal aufeinander und rollen sich über dem Mantelwulst leicht auf.

Frühe Kaiserzeit

**Kat. 2: Aquileia. Museo Archeologico di Aquileia, Inv. Nr. 60**

Die Größe von ehemals über 2 m spricht für eine Porträtstatue, zudem trägt die Figur weiche Schuhe. Die Befunde der Statue lassen darauf schließen, daß sie aus einer Statuengalerie stammt. Der Spielbeinfuß befindet sich auf einer Höhe mit dem Standbeinfuß, was sich auch am Verlauf des Chiton zwischen den Füßen ablesen läßt; der Spielbeinfuß ist zur Seite gesetzt und berührt den Boden nur mit der inneren Hälfte des Vorderfußballens, das Spielbeinknie weist leicht nach innen. Das graphische Faltenystem im Oberkörperbereich entspricht dem bekannten Schema: Faltenstrang (A) ist oberhalb des Gürtels zu erkennen und wirft eine Schlaufenfalte über denselben, die Falte (A) ist als doppelter Faltenrücken ausgebildet. Die Seitenansicht der rechten Körperseite<sup>408</sup> zeigt dieselbe Bildung des Übergewandes mit den zwei aufeinandertreffenden Säumen wie bei 1. Das Gewand war demnach erst unterhalb des Mantelwulstes oder gar nicht zusammengenäht gewesen.<sup>409</sup> Gehalten wird es von der hohen Gürtung und vom Mantel. Faltenbahn (1) fällt als breiter, doppelter Strang senkrecht herab. Genau wie bei der Statue in Granada zieht sich die Falte (2) zur Körpermitte hin, sie bildet über der Gürtung eine kleine Schlaufenfalte. Ebenso wie bei 1 befindet sich zwischen den Falten (1) und (2) eine weitere dünne Falte, die dort nur ansatzweise über dem Mantelwulst ausgebildet war, hier hingegen als selbständiger Strang zwischen (1) und (2) liegt, jedoch in der Anlage und Disposition direkt mit der Statue 1 zu vergleichen ist. Falte (3) bildet über dem Gürtel die gewohnte Schlaufenfalte, wie bei 1 nimmt sie ihren Ausgang von der Mitte der rechten Brust und ist recht kurz. Falte (4) befindet sich wie immer in der Körpermitte und stellt das untere Ende des Faltendreiecks zwischen den Brüsten dar; der Verlauf ist, wie bei 1, senkrecht. Die Faltenanlagen sind also fast identisch, in allen drei Fällen der bislang betrachteten

---

<sup>408</sup>M. Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella X regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai Giulio-Claudi* (1991) Taf. 37. 1.

<sup>409</sup>Eine unteritalische Hydria in Neapel aus der Zeit des 2. Viertels des 4. Jhs. v. Chr. gibt exakt diese Saumbildung wieder. Vgl. Kap. 14.4.3.

Statuen ist auch die Ausbildung der drei Zugfalten auf der rechten Brust über der Gürtung gleich. Das Nachzeichnen der Falten auf der linken Körperseite fällt etwas schwerer, ist aber möglich: Zunächst ist die Bildung zweier Schlaufenfalten über dem Gürtel gleich. Unter der ersten Schlaufe setzt sich Falte (5) fort, die jedoch nicht über dem Mantelwulst nach außen umbiegt, worin sie sich von der Statue in Granada unterscheidet. Unterhalb der zweiten Schlaufe setzt sich Falte (6) in senkrechter Führung nach unten fort. Die Falten auf der linken Körperseite sind wesentlich flacher dargestellt und haben nicht den oben beschriebenen Charakter von wie aufgelegt wirkenden Seilen. Die linke Oberkörperflanke ist von einer extrem dünnen Falte gerahmt; der Mantel läßt die Flanke aber durchaus noch sichtbar, weil sie nicht mit seinem Stoff bedeckt ist. Der Gürtelknoten ist nicht zu sehen; weder Brustwarzen noch Bauchnabel scheinen unter dem Gewandstoff hindurch. Der Stoff ist demnach als dick und zudem insgesamt als stoffreich charakterisiert, wie die zahlreichen Schlaufenfalten zeigen.

Die Falten des Mantels fallen verhältnismäßig schwer herab, die typischen Faltenzüge (a)-(d) sind vorhanden. Die untere schwungvolle, Stand- und Spielbein verbindende Falte (d) ist hier zwar offensichtlich vom Bildhauer gemeint, jedoch anders dargestellt: die Falte (d) setzt auf der inneren Seite des Standbeinfußes an und wird dann hochgeführt. Die übrigen Faltenzüge gleichen den Statuen **1** und **3** wieder sehr genau. Auch das Detail des nach oben geschlagenen Mantelsaumes über dem Spielbeinfuß ist hier angegeben. Die über den linken Unterarm gelegte Mantelbahn bildet wieder das äußere schwungvoll herabhängende Ende; es endet bereits auf Kniehöhe, was offenbar auf einen Bruch zurückzuführen ist.<sup>410</sup> Die Rekonstruktion würde wieder gemäß der Statue in Granada erfolgen müssen: Die innere schwungvoll fallende Mantelbahn gehört zum Mantelstoff, der auch die Beine bedeckt. Die als typuskonstituierend erkannten Falten lassen sich, wie gezeigt, auch hier unschwer nachvollziehen. Der in vier breite Faltenrücken gegliederte Mantelwulst hat seinen Schwerpunkt wieder auf dem Spielbeinoberschenkel.

Der Körper der Skulptur in Aquileia ist voluminös und kräftig. Die schwere Stofflichkeit der Gewänder mit gleichzeitig betont rundplastisch hervortretenden Beinen finden sich bei den Figuren des Nerva-Forums sowie bei den Friesfragmenten der Aula-Regia des Domitianspalastes auf dem Palatin, der nach P. H. v. Blanckenhagen um 90/91 n. Chr. entstanden ist.<sup>411</sup> Die tiefen, schmalen Faltentäler sowie die teigige

---

<sup>410</sup>Vgl. Denti a. o. Taf. 37. 6. Unter dem unteren Abschluß des äußeren Mantelendes sieht man den Rest eines kleinen Steges, der darauf hindeutet, daß die beiden durch ein tiefes Faltenental voneinander getrennten Mantelenden hier verbunden waren.

<sup>411</sup>P. H. v. Blanckenhagen, Flavische Architektur und ihre Dekoration 118 ff. Taf. 38-42; Schmidt 76 f.

Schwere des Stoffes, wie sie bei unserer Statue angelegt sind, lassen sich ebenfalls bei den Figuren der Cancelleria-Reliefs beobachten, die bald nach 93 n. Chr. entstanden sind.<sup>412</sup> Der Saum des Übergewandes trifft auf die Standfläche und ist nach außen hin nur sehr gering aufgebogen; neben dem Spielbein stößt er auf die Plinthenoberfläche. Zum Vergleich läßt sich hier die Statue im Vatikan<sup>413</sup> anführen, die in die 80er Jahre n. Chr. datiert wird.<sup>414</sup> Bei den Vestalinnen des Frieses B der Cancelleria-Reliefs enden die Falten zwischen den Beinen auf der Standfläche entsprechend der der Domitia aus Sabratha (**I 15**). Der Bildhauer hat ausgiebig vom Bohrer Gebrauch gemacht, was auf eine frühantoninische Stilstufe hinweist. Dafür sprächen auch die stegartig getrennten Falten zwischen den Füßen. Die Datierung unserer Statue dürfte demnach in domitianischer Zeit liegen. Auch Scrinari datiert ins ausgehende 1. Jh. n. Chr.<sup>415</sup> Denti hingegen geht wegen der Beifunde, einer Augustus- und Claudiusstatue, von einer Entstehungszeit der Figur in iulisch-claudischer Zeit aus und erwägt gar eine Benennung als Antonia Minor, der Mutter des Claudius<sup>416</sup>. Einen Vergleich, der diese Datierung bekräftigt, findet sich in der Kolossalstatue der Livia aus dem Tempel auf der *summa cavea* des Theaters in Leptis Magna<sup>417</sup>, die in spättiberische Zeit zu datieren ist; der Bau sowie die kolossale Kultstatue sind durch eine Stifterinschrift mit Konsulnamen exakt auf das Jahr 35/36 n. Chr. datiert.<sup>418</sup> Ein weiteres sehr wichtiges Datierungsmerkmal kommt hinzu: die Figur weist einen sorgfältig und kleinteilig wiedergegebenen Nackenzopf auf, durch den sie in tiberische bis frühclaudische Zeit zu datieren ist<sup>419</sup>. Wir schlagen demnach ein Datierung noch in der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. vor.

---

<sup>412</sup>M. Oppermann, Römische Kaiserreliefs (1985) 44 f. Abb. 8; E. Simon, JdI 100, 1985, 543 ff.

<sup>413</sup>Vatikan. Galleria dei Candelabri, Inv. Nr. 2737. Lippold, Vat. Kat. III.2 404 f. Nr. 46 Taf. 171.

<sup>414</sup>Scholz 46 St. 28.

<sup>415</sup>V. S. M. Scrinari, Museo Archeologico di Aquileia, Catalogo delle Sculture Romane (1972) 32.

<sup>416</sup>Konsequenterweise muß man nunmehr als Analogieschluß die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß es sich bei der Dargestellten um Livilla gehandelt haben könnte.

<sup>417</sup>Tripolis. Mus., Inv. Nr. 208/54 (ehem. 26). J. A. Hanson, Roman Theater-Temples (1959) 60 Abb. 21.

<sup>418</sup>H. Bartels, Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit. Fulvia, Oktavia, Livia, Julia (1963) 55.

<sup>419</sup>Zur Frisur: K. Polaschek, Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zur weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit, TrZ 35, 1972, 162. 177. Abb. 8,8. 9,1. 12.

**Kat. 3: Granada. Museo Arqueológico, Inv. Nr. 3000**

Die qualitätvolle Statue wurde eingangs exemplarisch vorgestellt.

Trajanische Zeit

**Kat. 4: Vatikan. Museo Gregoriano Profano, Inv. Nr. 10662**

Die Statue würde in rekonstruiertem Zustand eine deutliche Überlebensgröße von 1,90 m aufweisen. Der Torso ist ponderiert, die Taillenlinie verläuft schräg, die linke Hüfte ist herausgedrückt und hochgeschoben. Das Standbein war also das linke Bein, während das rechte Spielbein als zur Seite bzw. als zur Seite und geringfügig nach hinten gestellt zu rekonstruieren ist. Wie bei allen zum Typus Teramo II mit der hohen Gürtung, sowie zum Typus Teramo I gehörenden Figuren, liegt der linke Oberarm am Körper an, der rechte Oberarm ist abgewinkelt dargestellt. Auch diese Statue war mit drei Gewändern bekleidet. Das schmale, waagrecht endende Gewandstück auf der rechten Schulter, das nur sehr verrieben erhalten ist, gehört zum Übergewand, das hier sehr eng mit dem Chiton verbunden ist. Träger sind nicht zu erkennen, was aber auf den stark veriebenen Zustand an der Schulter zurückzuführen ist. Knapp unter der recht flachen Brust befindet sich die Gürtung als runde, in der Körpermitte zu einer Schleife geknotete, waagrecht verlaufende Kordel mit Querriefeln. Zwischen den Brüsten sitzt ein schmaler spitz zulaufender V-Ausschnitt, der auf eine halbkreisförmige doppelrückige Zugfalte trifft, in dieser Partie ist die Statue **1** als direkte Parallele hinzuzuziehen. Ab Höhe der Brustspitzen biegt dieser V-Ausschnitt zur rechten Körperseite um, gleiches ist bei der Statue **2** in Aquileia zu beobachten. Oberhalb der Gürtung bilden sich auf der rechten Körperseite drei Staufalten, besonders die äußere (Faltenstrang (A)) fällt als Schlaufenfalte unterhalb des Gürtels weit herab, ein für unseren Statuentypus kanonisches Element, das von allen unserer Reihe zugehörigen Figuren bestätigt wird. Unterhalb des Gürtels, links von der durch eine tiefe Bohrung markierten Flanke, sieht man den Ansatz des ausgeprägten herabfallenden Faltenstranges (A). Die nächste nur gering über die Gürtelkordel fallende Schlaufe muß Faltenstrang (1) zugerechnet werden; unterhalb der Schlaufe setzt er sich als senkrecht herabreichender, flach gearbeiteter, schmaler Faltenzug fort. Die dritte Schlaufenfalte tropft etwas tiefer herab, darunter befindet sich eine breite, kurze doppelrückige Zugfalte, Falte (3). Faltenstrang (4) verläuft in leichtem Schwung zur linken Körperseite, hierin der Statue in Granada **3** vergleichbar.

Links und rechts der Körpermitte ziehen sich sehr flache, feine Falten nach unten: hierbei handelt es sich um die durch das dünne Übergewand scheinenden Chitonfalten. Ein breiter, ausgeprägter doppelrückiger Faltenstrang (5) zieht sich nach außen zur linken Körperseite. Exakt wie bei den Statuen **1** und **3** wirft er eine dominante Schlaufenfalte über der Gürtung; der weitere Verlauf des Faltenzuges (5) ist analog der Figur in Granada zu ergänzen: als senkrecht herabfallend und sich über dem Mantelwulst deutlich nach außen umbiegend. An der linken Flanke fällt Faltenstrang (6) herab, ihm ist oberhalb des Gürtels die charakteristische Schlaufenfalte zugehörig. Das Falten-system gleicht in Einzelzügen sehr genau der Statue **1**, und auch Figur **3** der Kerngruppe gibt, was die Bildung der Schlaufenfalten oberhalb der Gürtung betrifft, das hier Beobachtete sehr genau wieder. Das Oberkörperfragment wiederholt demnach eindeutig das in der Kerngruppe beobachtete Falten-system.<sup>420</sup>

Die Aussage von Frau Vorster, der zu ergänzende Mantelwulst sei ehemals genau entlang der Bruchkante verlaufen,<sup>421</sup> erweist sich allein aufgrund der wenigen bisher betrachteten Statuen unserer typologischen Reihe als nicht richtig.<sup>422</sup> Besonders auf der rechten Seite fehlt ein großes Stück des Körpers, bis die charakteristischen Falten auf den Wulst auftreffen, der dann von ungefähr der Höhe der Körpermitte, bzw. ausgehend vom Spielbeinoberschenkel, in der üblichen Weise nach oben zum angewinkelten Arm geführt gewesen sein muß. Eine weitere für unsere Untersuchung überaus wichtige Beobachtung ist zu treffen: auf dem linken Oberarm findet sich ein großes, glattes in die Länge gezogenes Oval. Hier war ehemals das Füllhorn angelehnt, weswegen das Oberarmstück glatt belassen werden mußte. Zum Vergleich sei der Torso **24** im Ospedale Fate Bene Fratelli auf der Tiberinsel herangezogen, wo in gleicher Weise und an gleicher Stelle der Oberarm glatt belassen ist.

An den enganliegenden Gewandpartien fällt stilistisch besonders die flache, wie eingeschnitzt wirkende Meißelarbeit auf, die Schlaufenfalten an den Körperflanken sind scharfkantig und akzentuiert, die Oberflächenbehandlung insgesamt ist hart.

Diese Beobachtungen sprechen für eine Datierung ins frühe 2. Jh. n. Chr., in trajanische

---

<sup>420</sup>Allein der nicht vorhandene Unterkörper und damit die Mantelbildung könnten das Oberkörperfragment eindeutig der Kern- oder Hauptgruppe zuordnen. Aufgrund der getreuen Wiedergabe des Falten-systems steht es hier - auch gemäß der Chronologie - am Ende der Kerngruppe.

<sup>421</sup>C. Vorster, Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Katalog der Skulpturen II 1, Monumenta Artis Romanae 22. (1993) 128.

<sup>422</sup>Darüber hinaus können wir in diesem Punkt der Argumentation die Statuen des Vorgängertypus Teramo I hinzuziehen.



Zeit.<sup>423</sup>

Bei dem Torso und den zugehörigen Parallelen<sup>424</sup> handelt sich nach Auffassung von Frau Vorster um die Darstellung von Vertreterinnen der römischen Oberschicht. Die Verwendung klassischer Bildformeln verdeutliche den Bildungsgrad der Porträtierten, das Bildschema diene der gewollten Assoziation mit wohlthätigen Göttinnen wie Tyche/Fortuna, Themis oder Hygieia, aber diene nicht der Wiedergabe eines idealen Typus einer griechischen Göttin. Diese Auffassung resultiert aus der Annahme, daß es lediglich vier Statuen gebe, die dem von Ch. Vorster behandelten Torso näher verwandt sind, sowie vor allem aus dem Verständnis heraus, bei dem "Übergewand" handele es sich um die Stola, das originär römische Kleidungsstück. All dies nämlich macht es möglich, in den Statuen rein römische Porträtstatuen zu sehen.

Die vorliegende Arbeit erweist den Torso jedoch als in einer großen Replikengruppe stehend, das flach belassene Oberarmstück zehnet ihn darüber hinaus als Tyche aus, zudem wird gezeigt werden, daß es bereits in Griechenland im 4. vorchristlichen Jh. ein der Stola ähnliches Übergewand gab.

## 9.2 Die Statuen der Hauptgruppe

Die folgenden Figuren bilden die sog. Hauptgruppe. Sie unterscheiden sich von der Kerngruppe durch die differierende Mantelbildung oder durch ein weniger klares bzw. in Einzelzügen abweichendes Faltensystems. Die als typusrelevant erkannten Merkmale können so, gerade durch die Masse des hier kritisch betrachteten Materials, helfen, verifiziert oder falsifiziert werden. Dieses trägt dazu bei, ein möglichst genaues Bild des gemeinsamen originalen Vorbildes zu gewinnen.

---

<sup>423</sup>Vgl. C. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Bd. II,1. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. 129.

<sup>424</sup>Als nächste Parallele, keinesfalls als Replik im engeren Sinne, zu dieser Statue kennt Frau Vorster den Frankfurter Torso im Liebighaus, Inv. 80, hier Kat. 23. P. C. Bol, auf den sie sich bezieht, nennt folgende dem Frankfurter Torso verwandte Beispiele:

- 1)- Torso in Ostia, G. Ricci, NSc 17, 1939, 61 Nr. 3 Abb. 3. Hier: Kat. III 1
- 2)- Torso in Capena, M. Pallottino, NotSc 15, 1937, 22f. Abb. 11. Hier: Kat. 15.
- 3) Torso im Statuettenformat in Selçuk. H. Veters, Ephesos, Vorläufiger Grabungsbericht 1970 (1971) 16 Taf. 20. Hier: Kat. III 4
- 4) Statue in der Galleria dei Candelabri, Lippold, Vat. Kat. III,2, 388 f. Nr. 23 Taf. 168. 169. Hier: Kat. 19.
- 5) Statue im Museo Gregoriano Profano, ergänzt mit nicht zugehörigem Porträtkopf der Faustina Minor. A. Giuliano, Cat. dei Ritratti Romani del Museo Profano Lateranense (1957) 60 Nr. 69 Taf. 60.

### 9.2.1 Frühe Kaiserzeit

#### **Kat. 5: Udine. Sammlung Comte Cernazai**

Die Figur ist mit 1,86 m deutlich überlebensgroß. Sie zeichnet sich aus durch ihre hohe Qualität. Ihre feine Faltengestaltung weist sie noch in die erste Hälfte des 1. nachchristlichen Jhs. Die Falten im Oberkörperbereich sind sehr fein und schmal gearbeitet. Die dünnen Falten indizieren die Chitonfalten. Daß hier über dem Knüpfärmelchiton eine Stola dargestellt ist, ist durch die Trägerbänder auf der rechten Schulter unmißverständlich. Das Spielbein der Figur ist weit zur Seite gestellt, so daß der Stoff zwischen den Beinen kaum verschattet ist. Die Falte (a) reicht bis zur Innenseite des Standbeinoberschenkels. Auch Falte (b), die sich nach oben hin in typischer Manier zweiteilt, reicht weit nach links bis auf den Standbeinoberschenkel, die Falten sind also sehr in die Breite gezogen. Eine Besonderheit ist festzustellen: zwischen dem Mantelwulst und über (a) befindet sich auf dem Spielbeinoberschenkel ein sich vorwölbendes Faltendreieck.

Möglicherweise haben wir hier eine Kopistenzutat vor uns, denn dieses Dreieck rechtfertigt das Verschieben der übrigen Falten nach links. Wichtig ist zudem, daß der Mantel nicht die zuvor beobachtete Stofffülle aufweist; so entfallen die Schlaufen über der Gürtung und der Mantel liegt wesentlich enger am Unterkörper an.

#### **Kat. 6: Isernia. Am Bogen von San Pietro vermauert**

Oftmals trifft es zu, daß Statuen der frühen Kaiserzeit auch die besten Wiederholungen des Vorbildes sind. Jedoch findet dieses in dem vorliegenden Bildwerk keine Bestätigung, was auf das Unvermögen des Bildhauers fernab der Hauptstadt zurückzuführen sein wird.

Das Körpergewicht der Statue ist nahezu gleichmäßig auf beide Beine verteilt, das rechte Spielbein ist weit zur Seite gesetzt. Der Oberkörper ist starr, dieses ist für die Statuen unserer Reihe ungewöhnlich, da sich üblicherweise die linke Hüfte herausdrückt. Die linke Flanke des Oberkörpers ist bedeckt vom Mantel. Das für unsere Fortuna-Tyche-Statuen geltende Faltensystem läßt sich nicht wiedererkennen. Vielmehr haben wir es mit einer Vielzahl schmalgratiger Falten zu tun, die nur ihrer Disposition nach das Bekannte anklingen lassen. Besonders befremdlich wirkt die ovale Faltenbildung im Bauchbereich, die uns bisweilen bei den severischen Statuen begegnet. Die schmalen Faltengrate

ziehen sich auch über den Mantel, tiefe Faltentäler sind hier vermieden. Im Gegensatz zum Oberkörper jedoch ist die Faltenanlage, wie sie als verbindlich erkannt worden ist, genau nachzuvollziehen. Selbst das zwischen Falte (d) und unterem Mantelsaum entstehende Dreieck, wie es uns von den Figuren der Kerngruppe geläufig ist, ist dargestellt. Genau an dieser Stelle treffen wir auf eine bildhauerische Besonderheit: der Stoff des Untergewandes scheint unter dem doch eigentlich dickeren Mantelstoff hindurch; dieses ist ein aus hellenistischer Zeit bekanntes Phänomen.<sup>425</sup> Der hart wirkende, schmalgratige Faltenstil, die breite bis auf das Standbein reichende Faltenpartie zwischen den Beinen und die starre Haltung lassen sich eher den Rutilierinnen vergleichen, die noch in augusteische Zeit datieren.<sup>426</sup> Ein außerstilistisches Datierungskriterium, das gegen eine späte Entstehungszeit der Figur spricht, kommt hinzu. Die 263 v. Chr. von den Römern gegründete Kolonie erlangte in caesarischer Zeit eine Hochblüte. Doch schon in der iulisch-claudischen Epoche setzte offenbar, wie in vielen abgelegenen Landstädten Mittelitaliens, eine allgemeine Verarmung der Bevölkerung ein. Aus späterer Zeit sind keinerlei plastischen Zeugnisse auf uns gekommen.<sup>427</sup> Die Statue dürfte demnach auch aus außerstilistischen Gründen in augusteischer Zeit, eher früher, entstanden sein.

#### **Kat. 7: Portogruaro. Museo Nazionale Concordiense, Inv. Nr. 231**

Das Spielbein der rhythmisierten Figur ist weit zur Seite gestellt, der Bauch ist vorgewölbt während die Schultern zurückschwingen, der Oberkörper ist leicht zu seiner rechten Seite gedreht. Die Brüste weisen nach außen, die nach oben gerichteten Brustwarzen und der Bauchnabel scheinen unter dem Gewandstoff durch. Die Aussparungen am linken Arm und im Schulterbereich, sowie zwei Löcher zur Befestigung und Eisenbossen, sprechen klar für ein Füllhorn als Attribut.<sup>428</sup> Die Faltenstränge (A) bis (6) sind in ihrer

---

<sup>425</sup>S. Diebner, *Aesernia-Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmälern zweier Landstädte Mittelitaliens* (1979) 107 möchte in der Gestaltung des rechten Beines hellenistisches Formengut festmachen; dieses ist, gerade in Bezug auf die tatsächlich genuin hellenistischen Statuen, die sie zum Vergleich heranzieht, nicht nachvollziehbar.

<sup>426</sup>Vatikan. Museo Chiaramonti, Inv. Nr. 1695 und 1699. Amelung, *Vat. Kat. I* 544 Nr. 357 Taf. 57; Ebd. 543 f. Nr. 355 Taf. 57.

<sup>427</sup>Vgl. Diebner a. O. 24.

<sup>428</sup>So auch M. Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella X regio. La scultura delle élites locali dall' età repubblicana di Giulio-Claudii* (1991) 137.

charakteristischen Anordnung vorhanden. Eine Variante findet sich im Bereich der Falte (5), die hier nicht unterhalb der Gürtung als kurzer Faltenzug angegeben ist, sondern oberhalb des Mantelwulstes mit leichter zur rechten Körperseite fallender Staufalte dargestellt ist. Auch hier stauen sich alle Faltenstränge oberhalb der Gürtung. Wie bei den Statuen **2**, **3** und **11** ist Falte (A) in wellenartigen Staufalten auf den Mantelwulst aufliegend gearbeitet, zudem ziehen sich diese wellenartigen Falten nach oben. Dies ist ein Detail, das ganz offensichtlich dem Original zuzuschreiben ist. Abweichungen sind beim Mantel zu beobachten. Der untere Mantelsaum verläuft vom seitlich gesetzten Spielbeinfuß ansteigend bis auf halbe Höhe des Standbeinschienbeins. Zudem ist das Standbein überzeichnet von einer vertikalen, relativ breiten Falte (c) die üblicherweise unterbrochen wird vom vorstoßenden Standbeinknie. Diese breite Vertikalfalte verhindert auch die schwungvolle Führung der Falte (d), die hier eben nur bis zu der Vertikale reicht, was eine Überbetonung der Senkrechten des Standbeines bewirkt. Zwischen dem senkrechten, neben dem Standbein verlaufenden Mantelende und dem inneren herabfallenden Mantelende befindet sich deutlich eine tiefe Verschattung; die beiden Partien gehören also nicht zusammen. Der Mantel ist nicht gemäß der Kerngruppe gebildet. Der über den ausgestreckten linken Unterarm herabfallende äußere Mantelstoff ist in die Breite und nach vorne in den Raum hinein gezogen. Die Ausarbeitung der Rückseite ist mit gleichbleibender Sorgfalt erfolgt. An den Füßen trägt die Dargestellte *alutae* oder *calcei muliebris*, was auf eine römische Porträtstatue hindeutet. Das Übergewand sieht jedoch eher aus, wie wir es aus klassischer Zeit kennen, d. h. die Träger der römischen Stola mit Metallstegen sind offenbar nicht dargestellt.

Körper und Gewand sind in der Arbeit gleichwertig nebeneinander gestellt. Die Faltenrücken sind schmal und präzise gearbeitet, ihre Anlage ist lebhaft. Im Oberkörperbereich heben sie sich nicht stark von der Oberfläche ab. Im Unterkörperbereich hingegen sind die Falten auch scharfkantig gestaltet, zwischen den Beinen und am herabfallenden Mantelende sind tiefe Faltentäler zu konstatieren. Die Arbeit ist sehr abwechslungsreich und qualitativ. Denti vergleicht die Figur mit der Livia im Louvre<sup>429</sup> und gelangt für beide Statuen zu einer spättiberischen Datierung. Vergleichen läßt sich auch die Faltensprache der Statue der Livia aus der Statuengalerie in Velleia<sup>430</sup>; ebenfalls läßt sich die Münchner Livia<sup>431</sup> (Kat. **I V 3**) neben die Statue stellen.

---

<sup>429</sup>Paris, Mus. du Louvre, Cat. portraits (I) 102 Nr. 45.

<sup>430</sup>G. Saletti, Il ciclo statuario della Basilica di Velleia (1968) Taf. 1, 2.

<sup>431</sup>München. Glyptothek, Inv. Nr. 367.

D. Kaspar datiert in nachtiberische, d. h. in caliguläische bis claudische Zeit.<sup>432</sup> Aufgrund der sorgfältigen und abwechslungsreichen Arbeit schließen wir uns der Einordnung Dentis an und schlagen eine spättiberische Datierung vor.

Einige überaus augenfällige Parallelen der Statue 7 in Portugruaro zu einer uns bereits bekannten Figur seien hier angeführt. Sie gleicht - insbesondere in der Bildung der Mantelfalten - dem Torso in Olympia, der wohl ehemals das Porträt der Flavia Domitilla Maior trug (Kat. 11).<sup>433</sup> Bei beiden Figuren ist die untere Mantelsaumführung sowie die Betonung des Standbeines durch die Vertikalfalte gleich. Auch das schwingende Standmotiv mit dem sich leicht vorwölbenden Bauch ist identisch. Vergleichen läßt sich auch der einmal gedrehte Mantelwulst und dessen Führung mit seinem Schwerpunkt in der Körpermitte. Beide Damen tragen die *alutae*. Selbst in Details wie z. B. den auftropfenden Falten an der rechten Körperseite, dem dominanten Faltensteg zwischen leicht abgewinkeltem Oberarm und Körper, der bei beiden Statuen die Stola indiziert, sowie die die herausgedrückte Hüfte umschreibende kurze, dicke Falte, die zu Falte (7) gehört, gleichen sich die beiden Werke sehr genau.

Die Faltensprache der Flavia Domitilla ist insgesamt expressiver, die Faltentäler sind tiefer verschattet. Sie muß dem Stil nach ca. zwanzig Jahre später entstanden sein. Aufgrund der genannten augenfälligen Gemeinsamkeiten jedoch, besteht Grund zu der Annahme, daß beide Figuren aus einem Atelier stammen.

### **Kat. 8: Triest. Museo Civico di Storia e Arte, Magazin**

Das erhaltene Oberkörperfragment weist Bekanntes auf: die Brüste sind groß<sup>434</sup>, sie zeigen nach außen. Die Brustwarzen sind deutlich unter dem Stoff, der wie naß aufliegt, sichtbar: für M. Denti ein Zeichen für die Vereinfachung des Kopisten. Hier ist aber eher der Versuch zu sehen, ein bestimmtes Stilmerkmal darzustellen. Die dominante Falte (A) staut sich in typischer Manier über dem deutlich unterhalb der Brust ansetzenden Gürtel, der durch Querriefel eine kordelartige Struktur hat. Er ist in der Körpermitte geknotet, wobei die Enden zu einer Schleife gebunden sind. Auch alle anderen Staufalten oberhalb der Gürtung sind mit der Kerngruppe durchaus zu vergleichen. Eine Vernachlässigung

---

<sup>432</sup>M. Bossert, D. Kaspar, Eine iulisch-claudische Kaiserkultgruppe in Avenches, BProAvent 22, 1974, 23.

<sup>433</sup>Vgl. Hitzl 100 f.

<sup>434</sup>M. Denti sieht in der Brustform eher eine klassische als eine hellenistische Formsprache.

aber fällt auf: vom Gürtelknoten ihren Ausgangspunkt nehmend, strahlen bei einer Vielzahl der betrachteten Statuen zwei Falten v-förmig zu den Brüsten bzw. zu den Brustspitzen. Hier ist es nur eine lange Zugfalte auf der rechten Seite, die sich nach oben zieht. Das gleiche Phänomen ist allerdings beim Frankfurter Torso, den auch Denti zum Vergleich heranzieht,<sup>435</sup> zu beobachten. Davon und von den übrigen Figuren abweichend aber ist die Faltenbildung auf der rechten Körperseite unterhalb der Gürtung: die Falten sind nur im Ansatz erhalten; Falte (3) neben der Schleife verläuft sogar nach rechts, anstatt sich zur linken Seite zu ziehen. In dieser Beobachtung liegt das entscheidende Kriterium dafür, den Torso nicht der sog. Kerngruppe zuzurechnen. Als Datierungsvorschlag sei hier, in Anschluß an Denti, eine iulisch-claudische Entstehungszeit nahegelegt.

**Kat. 9: Triest. Museo Civico di Storia e Arte, Inv. Nr. 3129**

Bei dem Stück in Triest handelt es sich um das Fragment eines Unterkörpers. Das Erhaltene gibt exakt die Mantelgestaltung wieder, wie sie über die Kerngruppe festgelegt ist; damit ist das Stück zweifelsfrei unserer Statuenreihe zuzurechnen. Die Eingliederung in dieselbe verbietet sich durch den leider nicht erhaltenen Oberkörper. Die Dargestellte trägt *alutae*. Das Spielbein ist zur Seite gestellt, leicht biegen sich die Falten des Untergewandes zwischen den Füßen nach vorne, so wie es uns bekannt ist von der Statue in Granada, mit der man das Fragment auch stilistisch vergleichen kann. Auch Denti datiert in tiberisch bis claudische Zeit; dieser Datierung ins 1. Viertel des 1. nachchristlichen Jhs. schließen wir uns an.

**Kat. 10: Algier. Musée National des Antiquités, Inv. Nr. 9**

Die mit 1,49 m leicht unterlebensgroße bis lebensgroße qualitativvolle Porträtstatue der Livilla weist zunächst nur bekannte Züge auf. Bei dem Stück handelt es sich um eine sehr genaue Wiedergabe des für unseren Typus kanonischen Faltensystems. Falte (A) markiert in der gewohnten Weise das Übergewand; die Seitenansicht zeigt, daß es bis unterhalb der Achseln geschlossen gewesen sein muß.

Faltenstrang (1): Die von der rechten Schulter herabfallende, den Stoff des

---

<sup>435</sup>M. Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella X regio* (1991) 134 ff.

Übergewandes markierende breite Falte bildet eine durch den Gürtel bedingte, oberhalb desselben nach rechts außen fallende Schlaufe. Unterhalb des Gürtels setzt sich diese Falte als senkrecht fallender bis unterhalb des Mantelwulstes verlaufender Strang fort.

Faltenstang (2): Links daneben setzt eine auf der Mitte des Körpers unterhalb der Gürtung spitz auslaufende Falte an, die hier neben einer senkrecht herabfallenden Bahn liegt. Faltenbahn (3): Daneben befindet sich ein aus zunächst zwei spitz auslaufenden Zugfalten und einer Faltenbahn bestehende Faltenpartie, die leicht schräg zur Körpermitte hin verläuft und unter dem Mantelwulst endet. Oberhalb der Gürtung sind diese Falten als kurze Zugfalten auf der rechten Brust ausgebildet.

Falte (4): Unter dem Gürtelknoten liegt eine kurze, breite, sich leicht nach links ziehende und somit die herausgedrückte Hüfte betonende Falte, die kurz oberhalb des Bauchnabels endet, der bei der Statue in Algier jedoch nicht durch das Gewand hindurch scheint. Falte (5): Links vom Knoten schließt sich eine kurze Falte an, die oberhalb der Gürtung relativ breit gestaltet ist, sie nimmt ihren Ausgang auf der linken Brust. Sie bildet gleichsam das symmetrische Gegenüber zu den kurzen Zugfalten von Faltenbahn (3).

Faltenstrang (6): Oberhalb des Gürtels bildet dieser Faltenzug eine Schlaufenfalte, er setzt sich unterhalb der Gürtung fort als Falte, die bis zum Mantelwulst fällt. Sie verläuft zunächst leicht zur linken Seite, endet eine Hand breit über dem Wulst, biegt hier nach innen zur Körpermitte, um sich letztendlich deutlich über dem Wulst zu stauen, wobei sie nach außen bzw. nach vorne umbiegt.

Faltenbahn (7): Das Faltensystem endet mit einer am linken Körperperrand verlaufenden ausgeprägten Faltenbahn, die über der Gürtung ihren Ausgang nimmt, indem sie den Gewandabschluß des Übergewandes umschreibt. Auch sie bildet, wie Falte (1) oberhalb des Gürtels eine ausgeprägte Schlaufe. Unterhalb desselben zeichnet die Falte (6) den Körperumriß und die herausgedrückte Hüfte nach. Neben den Schlaufenfalten oberhalb der Gürtung an den Körperflanken kommt es auf der rechten Körperseite deutlich zur Bildung von drei kurzen Zugfalten oberhalb des Gürtels, die sich zu den Brustwarzen hinziehen; sie ergeben sich zwangsläufig aus der unmittelbar unter den vollen Brüsten ansetzenden Gürtung. Die einzelnen Faltenzüge lassen sich also Zug um Zug mit der Kerngruppe vergleichen. Bei der Betrachtung des Mantels aber kommt es zu entscheidenden Differenzen gegenüber den für unsere Kerngruppe geltend gemachten Kriterien: Der Mantel liegt auf der linken Schulter auf, von dort fällt eine schmale Stoffbahn röhrenförmig nach unten. Sie endet kurz oberhalb des Standbeinknies, wobei der Stoff vorne, wo die Enden zusammentreffen, geöffnet ist. Der Mantel wird schräg über den Rücken geführt, der Stoff umspannt dabei den linken Arm und die Schulter, während die rechte Schulter frei bleibt. Der obere Mantelrand verläuft schon in seiner Schrägführung

über den Rücken leicht gestaucht, bedingt durch das geraffte Herabfallen des Mantels über die linke Schulter. Auf der rechten Hüfte kommt er an und wird wulstartig in leichtem Schwung vor der Körpermitte hergeführt. Dieser Mantelwulst wird über den angewinkelten linken Unterarm genommen, von wo aus er als Mantelende schwungvoll herabfällt, am unteren Mantelende befindet sich ein Gewicht. Es existieren also wieder zwei herabfallende Mantelenden: 1. das "innere", das im vorliegenden Fall zu der von der Schulter herabfallenden Bahn gehört; 2. das "äußere", das, wie durchgängig beobachtet, zu der über den linken Unterarm geführten und von dort aus herabfallenden Stoffbahn gehört. Vom Spielbeinfuß ausgehend verläuft der Mantel jedoch rundbogig nach oben, so ist die äußere Seite des Standbeines im Bereich neben dem Knie vom Mantelstoff unbedeckt. Dieser Tatbestand ist der Grund dafür, daß die nordafrikanische Porträtstatue nicht in unserer Kerngruppe erscheinen darf, denn der Mantel wird so getragen, daß der untere Saum schräg nach oben geführt wird, und das innere Mantelende gehört nicht zu dem Stoff, der den Unterkörper bedeckt; diese Trageweise ist zwar möglich, sie entspricht aber nicht der Trageweise eines griechischen Himation. Der Kopist hat im unteren Bereich des Standbeines schlichtweg Mantelstoff nicht dargestellt, der hier aber hingehört hätte. Was die beiden herabhängenden Mantelenden betrifft, arbeitet er wieder genau, denn das "innere" Ende gehört ja zum Mantelstoff, wobei seine tubusartige Aufrollung ungewöhnlich erscheint, aber wohl daraus resultiert, daß der Künstler diese innere Stoffbahn als nicht zum Mantelstoff, der vor dem Unterkörper liegt, zugehörig aufgefaßt hat. Es bleibt festzustellen, daß dieses tubusartig aufgerollte Mantelende, zu der auf der linken Schulter aufliegenden Stoffbahn gehört, welche hier ausgesprochen lang - nämlich bis unterhalb des Knies - dargestellt ist. Der Selbstversuch hat ergeben, daß diese Trageweise durchaus möglich ist. Exakt die gleiche Manteldrapierung finden wir auch z. B. bei der Marciana im Vatikan I **16** vor. Von den griechischen Vorbildern jedoch ist sie nicht bekannt; diese stimmen überein mit der Trageweise des Mantels wie sie für die Statuen der Kerngruppe beschrieben worden ist. In der römischen Kaiserzeit des 1. bzw. 2. nachchristlichen Jhs. wird der Mantel sicherlich so getragen worden sein, wie es im vorliegenden Fall dargestellt ist. Der Bildhauer hat höchstwahrscheinlich eine in seiner Zeit gängige Trageweise der römischen *palla* wiedergegeben, denn auch das Übergewand wurde ja hier durch den römische Bildhauer als *stola* dargestellt; analog dürfen wir folgern, daß er das *himation* als *palla* aufgefaßt hat.

Zwar ist der überwiegende Teil aller Statuen unserer Reihe als Porträtstatuen gearbeitet gewesen, wie die gepickten Halsöffnungen zeigen, in die jeweils der entsprechende Kopf eingesetzt wurde, doch haben sich die Porträtköpfe nur in Ausnahmefällen erhalten. Bei der Datierung der Statue **10** bietet der glücklicherweise erhaltene zugehörige Porträtkopf



einen konkreten Anhaltspunkt. Der hier im Verhältnis zum Körper recht groß wirkende Kopf einer jungen Frau oder eines jungen Mädchens wird zum Kinn hin schmaler. Die Stirn ist niedrig, die Augen sind sehr groß, die Brauen ziehen sich bis zu den Schläfen. Die Nase ist leicht gekrümmt, der Hals weist Venusringe auf. Das in der Mitte gescheitelte Haar ist auf jeder Seite in drei gleichmäßige Wellen gegliedert, in die Stirn fallen sichelförmige Löckchen. Hinter den Ohren ist das Haar zu einer Rolle nach oben eingeschlagen und im Nacken zu einem aus mehreren Flechten bestehenden Knoten frisiert. Der Porträtkopf ist der gleiche Kopf wie bei dem Statuenfragment Kat. **I 3** im Vatikan. Es handelt sich um Livilla, die sich auch im Tyche-Typus Teramo hat darstellen lassen.<sup>436</sup> Nicht nur der Porträtkopf der Figur in Algier läßt sich mit dem Statuenfragment **I 3** vergleichen, sondern auch der Stil der Statuen: Beide Figuren zeichnen sich aus durch ihre überaus qualitätvolle bildhauerische Ausführung. Auch bei der Porträtstatue in Algier ist die Brust besonders betont durch die sie halbmondartig überfangenden Falten, eine seit claudischer Zeit auftretende Neuerung. Der Körper ist unter dem Gewand stark hervorgehoben, auch das ist eine für die claudische Zeit typische Beobachtung.<sup>437</sup> Als Vergleich hierfür seien die Relieffragmente der sog. Ara Pietatis<sup>438</sup> herangezogen, die nach E. La Rocca vielleicht zur Ara Gentis Iuliae gehörig sind bzw. nach M. Torelli wohl identisch sind und demnach in das Jahr 43 n. Chr. datieren würden.<sup>439</sup> Wie beim Statuenfragment **I 3** läßt sich als stilistische Parallele die qualitativ hervorragende Statue der Antonia Augusta aus Baiae anführen.<sup>440</sup> Bei der Statuengruppe von Roselle,<sup>441</sup> die eine weitere Frauenstatue mit demselben Kopftypus beinhaltet, handelt es sich desgleichen um eine claudische Schöpfung. Somit müssen die Statuen in Algier **10** sowie die Statue **I 3** im Vatikan sowohl aufgrund des Replikenverhältnisses ihres Kopftypus, als auch ihrer stilistischen Übereinstimmungen wegen, ebenfalls claudisch sein.<sup>442</sup>

---

<sup>436</sup>Zur Diskussion um die Identifizierung der Dargestellten vgl. Kap. 2.3 Kat. **I 3**.

<sup>437</sup>Vgl. Goette 34.

<sup>438</sup>Goette Taf. 9, 1.

<sup>439</sup>Un Decennio di ricerche a Roselle. Statue e ritratti. Antica Città di Roselle (Kat. Florenz 1990). Zur Ara Pietatis = Ara Gentis Iuliae: M. Torelli siehe Anm. 25.

<sup>440</sup>Vgl. Anm. 91.

<sup>441</sup>Goette 35 f.; Un Decennio di ricerche a Roselle. Statue e ritratti. Ausst. Kat. Antica Città di Roselle (1990).

<sup>442</sup>Für eine eindeutig claudische Datierung sprechen sich auch Schmidt 56 f. und Polaschek 45 aus.

Die Statue ist bereits von Ch. Landwehr besprochen worden<sup>443</sup>, die sie als vereinfachtes Nachfolgewerk des Typus Braccio Nuovo, dessen Entstehung sie nach Nippe im 1. Jh. v. Chr. annimmt, fehlinterpretiert.

**Kat. 11: Rom. Museo Torlonia, Inv. Nr. 233**

Der Körperbau der leicht überlebensgroßen Figur ist wie bei allen bislang betrachteten Statuen bzw. Torsen schmal. Der Eindruck wird jedoch noch verstärkt durch den die linke Flanke überdeckenden Mantel und auch durch das hinzugefügte Attribut in der Rechten, die Kithara. Beides ist wohl nicht dem ursprünglichen Zustand der Figur gemäß, sondern auf eine Restaurierung zurückzuführen. Dieses gilt offenbar auch für die Barfußdarstellung, denn die Statue **11** ist die einzige Figur innerhalb des gesamten Statuenvorrates, die kein Schuhwerk aufweist. Das Spielbeinknie ist leicht nach außen gedreht; der Fuß setzt mit der ganzen Sohle auf und weist deutlich nach außen und zur Seite. Diese entschiedene Seitwärtssetzung des Spielbeinfußes ist eine wichtige Beobachtung, spricht das Standmotiv doch für eine Entstehung des Vorbildes im 4. Jh. v. Chr.<sup>444</sup>

Die Gürtung sitzt, wie bei allen in die Kern- und Hauptgruppe gehörenden Statuen, nicht unmittelbar unter den Brüsten, sondern ca. eine Handbreite darunter, im vorliegenden Fall sitzt der Gürtel erst kurz oberhalb der Taille. Die unter dem Gewand sichtbaren Brustspitzen weisen leicht nach außen, die Brüste sind wieder von einer eingekerbten halbmondartigen Falte überzeichnet. Der Mantelwulst hat seinen Schwerpunkt abermals auf dem Oberschenkel des Spielbeines, von wo aus er steil in Diagonalführung zum angewinkelten linken Arm geführt ist. Die Faltenrücken im Oberkörperbereich sind schmal und flach gehalten. Dennoch gibt die Figur das Faltensystem deutlich wieder: Falte (A) am äußeren Körperrand ist gleichsam als seitliche Begrenzung des Oberkörpers angegeben, sie staut sich in einer geschlängelten Wellenfalte über dem Mantelwulst, in diesem Motiv ist sie direkt mit der Statue **3** zu vergleichen. Auch weist die als dünner Faltenstrang ausgeprägte Falte (1) über dem Wulst eine nach außen zeigende kleine Wölbung über der Gürtung auf, dieses konnte bisher durchgängig beobachtet werden.<sup>445</sup>

---

<sup>443</sup>Landwehr a. O. 89 f.

<sup>444</sup>Vgl. zum Standmotiv im 4. Jh. z. B. Lygkopoulos 122 f.; Kabus-Jahn 62.

<sup>445</sup>Bei der Statue **1** aus dem römischen Kunsthandel war statt der Wölbung ein Tütenfaltemotiv angegeben.

Falte (3) sowie die unter dem Stoff erkennbaren dünnen Falten des Untergewandes weisen deutlich nach links, während die kurze Falte (4) unterhalb des Gürtelknotens senkrecht herabfällt. Daneben befindet sich eine kurze Falte (5). Falte (6) verschwindet unter dem Wulst, anstatt sich, wie bei den übrigen Standbildern unserer Reihe, über diesem zu stauen; die kanonische Wölbung über dem Gürtel ist hier, wenn auch in verminderter Form, gegeben. Falte (7) ist nicht zu sehen, da der linke Körperpart vom herabfallenden Mantelende bedeckt wird, was aber wohl auf die Restaurierung zurückzuführen sein wird. Der Mantel liegt in dicker Stofflichkeit auf der linken Schulter auf, so daß diese deutlich höher wirkt als die rechte Schulter. Das Bestreben des Künstlers, den dicken Mantelstoff gegen den dünnen, besonders über der linken Brust durch Ritzungen gekennzeichneten Stoff der übrigen Gewänder abzusetzen, wird hier deutlich. Der Mantel weist im Unterkörperbereich alle als charakteristisch erkannten Faltenzüge auf, er endet schwungvoll halbrund mit der Falte (d), die vom zurückgesetzten Spielbein bis neben den Oberschenkel des Standbeines verläuft.

Auf die Mantelwiedergabe ist es zurückzuführen, daß die Statue in der Haupt- und nicht in der Kerngruppe erscheint, denn offenbar ist dem römischen Bildhauer ein Fehler unterlaufen: er gibt das griechische Himation in allen Zügen wieder, tut jedoch so, als gehöre das innere herabfallende Mantelende zum Mantelstoff, der vor den Unterkörper geführt ist, diesen jedoch läßt er in der kanonischen Falte (d) enden. D. h. er unterschlägt gewissermaßen ein Stück Stoff, nämlich dasjenige, das bis zum hier nicht vorhandenen unteren waagrecht verlaufenden Saum führen müßte, zu dem die Falte (d) richtigerweise gleichsam ein Dreieck bildet. Gleiches konnte bereits bei **10** beobachtet werden. Besonders das innere Mantelende wirkt aufgrund des gleichmäßigen Wellenschwungs steif-artifiziel. Der Marmor des Mantels ist so gearbeitet, daß man am Stoffende eine schmale, glatte Borte, offenbar die Salkante, erkennt. Ein Detail am Mantel erscheint unmotiviert: zwischen den Beinen ist der Mantelstoff durch einen großzügigen schwungvollen vom zurückgesetzten Spielbein kommenden Faltenrücken gegliedert, der links und rechts Faltentäler bildet. Bei der hier betrachteten Statue **11** liegt auf dem beschriebenen Faltenrücken ein schmales, schräg endendes Faltengebilde, das mit einem kleinen Mantelgewicht beschwert zu werden scheint. Dieses Gebilde ist bei keiner der übrigen Figuren vorhanden und ist für die Drapierung überflüssig und unmotiviert.

Stilistisch weist die Statue in die Mitte des 1. nachchristlichen Jhs.: Der Stoff der beiden Gewänder unter dem Mantel ist sehr kleinteilig in einer Vielzahl schmaler Faltenrücken angegeben. Zwischen den Füßen fällt er großzügig, in leichtem Schwung umbiegend auf die Plinthenoberfläche, währenddessen er neben dem Standbein, ohne sich umzubiegen, auf dieselbe aufstößt. Die Faltenbehandlung der Statue und die gleichwertige Behandlung

von Körper und Gewand weisen sie noch in claudische Zeit, so daß wir in die zweite Hälfte bzw. ans Ende der Regierungszeit des Claudius datieren. Zum stilistischen Vergleich läßt sich ein Statuenfragment aus dem römischen Theater in Parma hinzuziehen, das gleichfalls in claudische Zeit datiert.<sup>446</sup> Auch die insgesamt gute Überlieferung der Skulptur spricht für eine Datierung in die frühe Kaiserzeit.

### **Kat. 12: Statue unbekanntes Aufenthaltsortes**

Die Figur überliefert das Faltensystem im Oberkörper durch feine Faltenzüge; merkwürdig ist dabei die undifferenzierte Falte (4), die durch drei schmale, dünne, spitz auslaufende Falten dargestellt wird. Der Mantelwulst wird über dem Standbein sehr steil nach oben gezogen. Die Mantelfalten (a) und (b) sind sehr weit nach links geführt, (b) endet auf der Innenseite des Schenkels unter dem Mantelwulst. Der gesamte untere Teil ist modern; so wirkt die Gestaltung des Stoffes unterhalb des Mantelsaumes überaus befremdlich: in der schmalen, nach unten hin glockenförmigen Drapierung mit den wellenhaft sich großzügig auf der Plinthe aufbiegenden Falten macht der Stoff keinen antiken Eindruck. Eine weitere Besonderheit ist anzumerken: auf der linken Schulter wirkt der Mantelstoff so dünn wie der Stoff von Chiton und Übergewand. Hierfür lassen sich keine Parallelen anführen.

### **Kat. 13: Avenches. Musée Romain, Depot.**

#### **a) Plinthenfragment mit Beinpartie. Inv. Nr. 27/10a.**

Anhand der erhaltenen Fragmente in Avenches wird die Größe der Statue auf 2,75 m - 2,80 m rekonstruiert<sup>447</sup>, womit sie kolossale Ausmaße hat. Auf dem Forum von Aventicum war ihr eine zentrale Aufstellung zugekommen.<sup>448</sup> Gemeinsam mit Fragmenten einer Panzerstatue stammt sie aus einem Raum an der Nordseite des Forums; von einer gemeinsamen Aufstellung ist aufgrund der stilistischen und technischen

---

<sup>446</sup>Fuchs, Theater Taf. 45; Scholz 40 Abb. 23.

<sup>447</sup>Vgl. D. Kaspar in: M. Bossert, D. Kaspar, Eine iulisch-claudische Kaiserkultgruppe in Avenches, BProAvent 22, 1974, 22 mit Anm. 36 und M. Bossert, Die Rundskulpturen von Aventicum (1983) 42. Siehe hierzu auch die Rezension von G. Bauchhenß, BJB 184, 1984, 812-15.

<sup>448</sup>Vgl. M. Bossert a. O. 63.

Gemeinsamkeiten auszugehen.<sup>449</sup>

Das Spielbein war zurückgesetzt, der Chiton ist in dünnen Falten gearbeitet, der Saum endet auf der Standfläche, auf der er leicht aufbiegt. Die Mantelfalten entsprechen genau unserem Schema, so kann man die Falten zwischen den Füßen Zug um Zug mit der zeitlich frühesten Figur **1** vergleichen. In beiden Fällen liegt der untere Mantelsaum ausgesprochen tief. Neben dem Standbeinfuß befindet sich - wie bei den Statuen der Kerngruppe - ein Stück Mantelstoff, daran müßte sich nunmehr das innere Mantelende anschließen, von dessen unterem Ende hier lediglich die Bruchkante erhalten ist. Der Mantelbildung nach dürfte die Figur aus Avenicum das Vorbild also verlässlich wiedergegeben haben. Die Dargestellte trägt die *calcei muliebris*.<sup>450</sup> Die Rückseite ist grob ausgearbeitet, sie weist zwei senkrechte Vertiefungen zur Verklammerung mit der Basis auf.

#### **b) Hüftpartie. Inv. Nr. 72/10b**

Hier war sicherlich das Füllhorn mit der Figur verklammert. Der Mantelwulst hat seinen Schwerpunkt in der Körpermitte. Die erhaltene Schlaufenfalte über der Gürtung ist Faltenbahn (1) darunter zugehörig, rechts davon befindet sich die weggebrochene Bahn (A) darüber lag die dazugehörige Schlaufe, die hier ebenfalls weggebrochen ist. Faltenstrang (2) ist doppelrückig angelegt, wie es beim Vorgängertypus Teramo und auch hier bei den Statuen **1** und **2** beobachtet werden konnte. Die unteren Ausläufer von Falte (4) ziehen sich am Bauchnabel vorüber auf die linke Seite, an der linken Flanke befindet sich die üblich schwungvolle abschließende Falte, zwei weitere Faltenbahnen davor sind zu erkennen. Die Faltenbahn ganz links außen neben dem Bruch ist bereits dem Mantel zuzurechnen. Auf dem rechten Oberschenkel sind die Falten (a) und (b) zu identifizieren sowie das Faltenbündel zwischen den Beinen, an das sich ein völlig glatter Standbeinoberschenkel anschließt, was ja auch dem Üblichen entspricht.

#### **c) Rechter Oberarm. Inv. Nr. 72/10c**

---

<sup>449</sup>Vgl. D. Kreikenboom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jh. n. Chr., 27. Erg. JdI (1992) 244 V 16.

<sup>450</sup>Vgl. D. Kaspar ebd. mit Anm. 37.

Der Knüpfärmelchiton mit langem Arm, der zwischen den Knöpfen ovale Aussparungen bildet, die die bloße Haut zeigen, entspricht unserem Typus.

#### **d) Porträtkopf. Inv. Nr. 72/10e**

Die Statue wurde bereits in den siebziger Jahren von D. Kaspar<sup>451</sup> und zuletzt von M. Bossert behandelt<sup>452</sup>. Innerhalb des genannten Aufsatzes und der Publikation von M. Bossert werden jedoch lediglich die Statuen Aquileia 2, Portugruaro 7 und das Unterkörperfragment aus Solunt 14 als Vergleiche angeführt.

Im folgenden soll auf den Porträtkopf eingegangen werden, über den die Statue datierbar ist. Das gewellte Haar ist in der Mitte gescheitelt und nach hinten gestrichen; über den Schläfen waren Ringellocken eingesetzt, von denen eine erhalten ist. Das Haar ist hinter den Ohren eingerollt und wurde im Nacken zu einem Schopf zusammengefaßt. Wichtig bei der Frisur ist der Ansatz der Gabelung von zwei Haarsträhnen links vom Scheitel. Aus dem Erhaltenen folgerte erstmalig D. Kaspar, daß es sich um ein Porträt der Agrippina Maior, Gattin des Germanicus und Mutter des Caligula, aus caliguläischer Zeit handelt<sup>453</sup>; so kämen wir zu einer Datierung der Statue in caliguläisch-claudische Zeit, d. h. die Statuen stammen aus der Zeit vor der Koloniegründung Aventicums unter Vespasian 73/74 n. Chr. Die Siedlung entstand bereits als römische Neuschöpfung in spätaugusteischer bis tiberischer Zeit.<sup>454</sup> So wurde wohl in claudischer Zeit auf dem Forum eine Statuengruppe von Angehörigen der iulisch-claudischen Dynastie aufgestellt,

---

<sup>451</sup>M. Bossert, D. Kaspar, Eine iulisch-claudische Kaiserkultgruppe in Avenches, BProAvent 22, 1974, 21 ff. Hier kündigt D. Kaspar ihre Dissertation dieses Statuentypus an, auf die Hitzl in den OF Bd. 19 Bezug nimmt. Diese Dissertation ist nicht erschienen.

<sup>452</sup>M. Bossert, Die Rundskulpturen von Aventicum (1985). Bei der Behandlung unserer Figur bezieht sich Bossert auf die Forschung seiner Kollegin Kaspar und bildet auch ihre aufgrund der Vergleiche mit den Statuen Portugruaro und Aquileia angefertigte Rekonstruktionszeichnung ab; in dem Aufsatz von 1974 publizierte Bossert eine Rekonstruktionszeichnung, die im Mantelbereich deutlich an der Figur in Portugruaro orientiert ist; Bossert bringt eine weitere Rekonstruktion, die ebenfalls von D. Kaspar stammt, die aber den Mantel nunmehr nach dem Vorbild Aquileia wiedergibt. Diese Rekonstruktion ist die für das vorliegende Stück richtige, wie das erhaltene Fragment von Plinthe mit ansetzendem Fuß/Mantel-Stück lehrt.

<sup>453</sup>D. Kaspar a. O. 23; M. Bossert a. O. 42. Zur Frisur der Agrippina Maior allgemein: W. Trillmich, Zur Formgeschichte von Bildnistypen, JdI 86, 1971, 180 ff. Abb. 1-6 (Bildnis der Agrippina Maior in der Reichsprägung); H. Jucker, Zum Carpentum - Sesterz der Agrippina Maior, in: Forschungen und Funde. Festschrift B. Neutsch (1980) 205 ff.

<sup>454</sup>Vgl. H. Bögli, Aventicum. Zum Stand der Forschung, BJB 172, 1972, 180; M. Bossert a. O. 53 Anm. 1; Ebd. 63.

ohne daß ein historischer Anlaß dafür erkennbar ist.<sup>455</sup> Rose datiert die Statue bzw. die Gruppe in caliguläische Zeit. Für diese Zeitspanne sind für das Gebiet von Aventicum eine Vielzahl von Münzen und militärischen Phalerae mit Familiendarstellungen bekannt.<sup>456</sup> Festzuhalten bleibt, daß wir mit den Fragmenten eine insgesamt stimmige Wiedergabe der für den Typus Teramo II kanonischen Eigenschaften überliefert haben. Auf der Standbeinseite ist das Schema jedoch recht schwer zu erkennen, daher erscheinen die Fragmente aus Avenches in der Hauptgruppe.

#### **Kat. 14: Solunt. Antiquarium, Inv. Nr. G. E. 1482**

Bei dem Stück in Solunt handelt es sich um ein Unterkörperfragment. Das rechte Spielbein war, wie die Falten neben dem Standbeinfuß zeigen, deutlich zur Seite gestellt. Die Mantelanordnung entspricht derjenigen der Kerngruppe, d. h. das innere herabfallende Mantelende ist der Stoffbahn, die den Unterkörper verhüllt, zugehörig. Das Faltenschema stimmt ebenfalls mit demjenigen der Kerngruppe überein, wobei die Falten zwischen den Beinen nicht in die Oberfläche der Figur eingreifen. Wie bei den Statuen **1** und **2** rollt sich Falte (b) ca. eine Hand breit oberhalb des Knies auf, wobei der Stoff leicht überlappt. Das Fragment ist formal-stilistisch neben das Unterkörperfragment **13** zu setzen, daher wird auch seine Entstehungszeit in der 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. liegen.

### **Neronische Zeit**

#### **Kat. 15: Capena**

Der Statuenkörper ist schlank gebildet und trotz der geringen Größe von 1,50 m wirkt er gelängt. Die Brüste sind groß und weisen nach außen, deutlich scheinen die Brustwarzen und der Bauchnabel unter dem Gewand hervor. Die Hüfte ist akzentuiert nach links gedrückt. Das Spielbein liegt auf ungefähr einer Ebene mit dem Standbein, d. h. es war weit zur Seite gesetzt, auch die Knie, die sich auf einer Höhe befinden, bestätigen diese Annahme. Etwa eine Hand breit unter den Brüsten ist das Gewand gegürtet. Zwischen

---

<sup>455</sup>C. B. Rose, *Julio-Claudian Dynastic Group Monuments* (Diss. Columbia Univ. 1987) 364, bringt die Aufstellung der Statuen in Verbindung mit der Reise des Caligula zum Rhein im Jahr 39 n. Chr.

<sup>456</sup>Ebenda 365 mit Anm. 4.

den Brüsten bildet der Stoff einen großzügig fallenden V-Ausschnitt. Die scharfkantigen Faltenrate, die sich von dem wie naß auf den Körper gelegten Stoff abheben, lassen sich benennen: Falte (A) fällt breit in gewellten Schlaufen auf den Mantelwulst. Eine sehr flache Falte schließt sich an, die unten höher werdend in Schlaufen auf den Wulst aufliegt. Diese Falte bestätigt die bei **3** als wellenhafte Schnörkelfalte aufliegende Partie. Bei **1** ist zwischen Strang (A) und (1) eine Tütenfalte gebildet. Auch bei der namensgebenden Replik in Teramo **10** befindet sich an dieser Stelle ein kleines vorspringendes Faltenstück. Bei **2** liegt zwischen (A) und (1) eine sich nach außen biegende Faltenpartie. In der in Dreiviertel-Sicht von rechts aufgenommenen Photographie<sup>457</sup> sieht man hinter Faltenbahn (A) einen parallel dazu verlaufenden Strang, der sich über dem Wulst nach hinten umbiegt; es ist sehr wahrscheinlich, daß das Übergewand - wie bei den Statuen **1** und **2** - an der Seite offen ist. Nach Falte (A) folgt ein doppelrückiger, sich zur linken Körperseite ziehender Faltenstrang (1), der schematisch wirkt und völlig gerade gehalten ist. Die Faltenbahnen (2) und die kürzere Falte (3) schließen sich an. Sie laufen jeweils spitz aus. Falte (4) befindet sich direkt unter dem Knoten der Gürtung. Die charakteristischen Faltenstränge (5) und (6) sind ebenfalls vorhanden sowie die herabfallenden Schlaufenalten oberhalb der Gürtung. Auch die Anlage des Mantels entspricht dem bisher Beobachteten. Er endet unten in halbrundem Schwung und ist analog der Statue **10** zu rekonstruieren, weswegen die Figur der Hauptgruppe zuzuweisen ist.

Pallotino wertete die Statue als römische Kopie eines hellenistischen Originals, das seinerseits auf einen Ausgangstypus aus dem endenden 5. Jh. zurückgeht. Die hohe Gürtung sei nicht möglich vor Ende des 4. Jhs. Der Ausgangstypus aus dem 5. Jh. nach Art der Hera Borghese (also quasi unser ermittelter - bislang unbekannter - Typus Teramo als Vorgängertypus) habe Derivationen erfahren bzw. sei mit anderen Typen konglomeriert worden. Dann folge das hellenistische "Zwischenoriginal" aus dem 3. bzw. 2. vorchristlichen Jh., nach dem die römische Kopie gemacht worden sei.<sup>458</sup>

Die Beine pressen sich gegen den Mantel und sind deutlich zu erkennen. Die Faltentäler zwischen den Beinen sind ausgesprochen tief. Zwischen den Füßen fällt der Stoff des Übergewandes in sehr schmalen Faltenraten senkrecht herab, er endet mit der Standfläche der Plinthe, die an dieser Stelle erhalten ist. Im Vergleich zu **3** sind die Falten

---

<sup>457</sup>M. Pallotino, NSc 15, 1937, 22-24 Abb. 11.

<sup>458</sup>Pallotino a. O. 23. Die Ergebnisse der vorliegende Arbeit erweisen seinen Ansatz in weiten Teilen als richtig. Die vermeindliche Klitterung und das "hellenistische Zwischenglied" entfallen aber. Dennoch ist die Einschätzung Pallotinos insofern bemerkenswert, als er von einem griechischen originalen Vorbild ausgeht.



spröder geworden, besonders augenfällig ist das tiefe Faltental zwischen den Beinen mit seiner stark auf Licht-Schatten abzielenden Wirkung. Wie bei der stilistisch vergleichbaren Figur **7** schlagen wir eine Datierung in nachclaudische bis neronische Zeit vor, also nach der Mitte des 1. Jhs. n. Chr.

## 9.2.2 Flavische Zeit

### Kat. 16: Bovillae

Der Unterkörper zeichnet sich durch kräftige Formen aus. Das Spielbein ist zur Seite gestellt und leicht abgewinkelt; sein Knie liegt noch unterhalb des Standbeinknies. Die Mantelfaltenanordnung entspricht dem Bekannten nicht en detail: so sind die Faltenzüge zwischen Stand- und Spielbein breit aufgefächert, die Falte (d) entfällt. Der Stoff zwischen den Füßen ist in schmale Grate untergliedert, die von tief gebohrten Tälern getrennt werden. Er biegt leicht nach vorne auf, währenddessen der Stoff neben dem Standbeinfuß auf der Standfläche endet. Der relativ breite Mantelwulst hat seinen Schwerpunkt auf dem Spielbeinoberschenkel, von wo aus er in leichtem Bogen zum angewinkelten Arm ansteigt. Oberhalb des Mantelwulstes läßt sich als Begrenzung der Flanke der senkrechte Faltenstrang (A) ausmachen. Die sich anschließenden Faltenstränge ziehen sich stark zur Körpermitte, worin sie dem Frankfurter Torso **24** vergleichbar sind. In kanonischer Manier biegt sich Faltenstrang (6) kurz oberhalb des Wulstes um. Daran schließen sich offenbar bereits die ebenfalls zur Körpermitte ziehenden Mantelfalten an, auch hierin liegt eine Parallele zu **24**. Im Vergleich zu den kräftig durch den Bohrer untergliederten Mantelfalten wirken die Falten des Oberkörpers eher flach, was wohl bewußt so angelegt ist, um die Beschaffenheit der verschiedenen Stoffe zu verdeutlichen. Stilistisch vergleichbar ist das Fragment den flavischen Cancelleria-Reliefs.<sup>459</sup> Auch in der Bildung der auf die Standfläche aufliegenden Falten lassen sich Parallelen dazu ziehen. In der expressiven Hell-Dunkel Wirkung und in den Körperformen ist ein spätfavisches Stück im Thermenmuseum vergleichbar.<sup>460</sup> Ebenfalls einen guten stilistischen Vergleich bietet der Torso **I 11** der Flavia Domitilla Maior aus dem Metroon von Olympia; hier wie dort sind die Falten im Oberkörper doppelrückig, d. h. untertrennt von einer schmalen Bohrrille, angelegt, wodurch eine Datierung in flavische

<sup>459</sup>F. Magi, *I rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria* (1945) Taf. 7.

<sup>460</sup>Rom, Mus. Terme, Inv. Nr. 121215. Cat. ritratti 86 Nr. 155 mit Abb.

Zeit bekräftigt wird.

### **Kat. 17: Vid. Depot der archäologischen Sammlung**

In der heutigen kroatischen Region Dalmatiens befindet sich das Dorf Vid, das antike Narona, eine der bedeutendsten Städte in der ausgehenden Republik, die im 1. Jh. n. Chr. ihre Blüte erlebte und eine der größten Städte der römischen Provinz Dalmatien war. Die Verbreitung der römischen Kultur erfolgte vor allem durch hier angesiedelte Veteranen. In den Grabungskampagnen von 1995 und 1996 kam es zu einer sensationellen Entdeckung. An der Stelle, an der ehemals das städtische Forum lokalisiert war, wurden sechzehn teils überlebensgroße römische Marmorstatuen des 1. - 2. nachchristlichen Jhs. entdeckt. Sie befanden sich in einem Bauwerk, das wohl als Tempel des vergöttlichten Augustus gelten darf und stellen Kaiser, Angehörige der kaiserlichen Familie, angesehene Bürger sowie römische Gottheiten dar. Eine wissenschaftliche Auswertung der Statuen steht noch aus.<sup>461</sup>

Eine der hier gefundenen Bildwerke läßt sich als eine Statue des Fortuna-Tyche Typus Teramo II identifizieren: Das Spielbein ist nach rechts gestellt. Wie Seile liegen die als typusrelevant erkannten Faltenstränge auf dem dicht am Körper anliegenden Gewand auf. In der Art ihrer Bildung sind sie dem Torso I 11 der Flavia Domitilla Maior in Olympia ähnlich. Der Bauchnabel ist ganz deutlich unter dem Gewand zu sehen; auch die großen Brüste drücken sich gegen den dünnen Stoff. Sie sind von einer fast kreisrunden Falte überzeichnet, um sie zu betonen. Auf dem rechten Oberarm sind auf der Abbildung die Knöpfe des Knüpfärmelchiton zu erkennen, dazwischen bildet der Stoff die typischen ovalen Aussparungen, die die Haut frei lassen. Zwischen den sich hoch abhebenden Faltensträngen sind zusätzlich schmale Faltengrate angegeben. Stand- und Spielbein sind ebenfalls klar unter dem Mantel zu erkennen. Das Spielbein ist zur Seite gestellt. Der Mantel weist alle typischen Falten auf, die Faltenrücken sind rund gearbeitet; die Manteldrapierung entspricht derjenigen der Kerngruppe. Zwischen den Füßen biegt sich der Gewandstoff in sehr schmalen Graten auf, neben dem Standbeinfuß biegt er sich etwas weniger stark auf.

In allen wesentlichen Zügen liefert der kroatische Neufund ein hervorragendes Zeugnis für unser originales Vorbild.

---

<sup>461</sup> Alle Informationen bishierher: M. Sanader, Römische Kaiser oder örtliche Notabeln? In: AW, 1998, 2, 115-118.

**Kat. 18: Cordoba. Museo Julio Romero de Torres, Inv. Nr. R-28-67-7**

Der Torso weist im Oberkörperbereich über der Gürtung die gleiche Faltenbildung auf, wie bei den Statuen **1** und **4**: die Brustspitzen sind verbunden durch eine nach unten durchhängende Querfalte. Auch unter der Falte (**4**) ist eine ovale Faltenbildung gegeben, wie auch bei **1**, **2**, **5**, **21**, **26**, **37** und **42**. Die einzelnen Faltenstränge sind nachzuvollziehen, das Gewand läßt die Körperformen deutlich durchscheinen, die Falten haben einen seilartigen, rundrückigen Charakter. Zeitlich einzuordnen ist der Torso daher wohl in die Nähe der domitianischen Statue **19**.

**Kat. 19: Vatikan. Galleria dei Candelabri, Inv. Nr. 2762**

Die Faltenstränge lassen sich dem bekannten Schema zuweisen, wobei das graphische System auf jeder Körperseite um einen Faltenstrang erweitert ist. Seine pointierte Akzentuierung ist dabei verlorengegangen, was auch mit der insgesamt dickeren Stoffbeschaffenheit zusammenhängt, die durch die Entstehungszeit der römischen Statue bedingt ist. Trotz der Stoffdicke sind im Oberkörper die Brustspitzen erkennbar, wieder sind die Brüste von jeweils einer halbrunden Falte überzeichnet. Die Statue hat schmale Schultern, ist im Beckenbereich jedoch recht breit, was durch den auf der Spielbeinseite tief liegenden Mantelwulst unterstützt wird. Ganz deutlich sind die Träger der Stola mit einem querrechteckigen metallenen Abschluß oberhalb der rechten Brust zu erkennen. Auf der rechten Seite fallen die Falten unterhalb der Achsel breit aufgefächert herab. Über dem auf der rechten Körperseite tief herabhängenden Wulst ist das typische wellenartige Aufliegen in Schlaufenfalten zu beobachten. Verhältnismäßig tief unterhalb der relativ kleinen Brüste befindet sich der in der Körpermitte mit einem Doppelknoten geschlossene Gürtel. Das Spielbein ist zur Seite gestellt. Der Körper wird vom dicken, stoffreichen Gewand, das auch den Körperumriß bestimmt, stark verdeckt. Die Falten sind teigig, die Faltentäler sind tief eingebohrt; die Faltenrücken sind breit und rund, sie wirken schnurartig und anorganisch. Leicht aufgebogen fällt der Stoff zwischen den Füßen auf die Plinthe, während er neben dem Standbeinfuß mit der Oberfläche endet. Über dem rechten Fuß ist der untere Mantelsaum wieder umgeschlagen. Das regelmäßig herabfallende Mantelende auf der linken Seite wird durch drei Mantelgewichte beschwert. Der Mantel endet unten in halbrundem Abschluß. Die Figur trägt an den Füßen geschlossene Schuhe. Stilistisch geht die Faltenbildung noch über die Domitia-Statue aus Sabratha Kat. **I 15** hinaus. Als Vergleich lassen sich die Mädchengestalten auf dem Fries

des Nervaforums heranziehen.<sup>462</sup> Die steife Nüchternheit der Statue findet sich ebenfalls an den Figuren der etwa zeitgleichen domitianischen Cancelleriaplatten. Demnach ist die Statue in die Mitte der 90er Jahre n. Chr. zu datieren.<sup>463</sup>

Für G. Lippold stellt die Figur eine römische Porträtstatue dar mit "allgemeinem stilistischen Anschluß an Typen des 4. Jhs."<sup>464</sup> Bol und Vorster sehen einen engen stilistischen Zusammenhang der Statue mit den Torsen im Museo Gregoriano Profano bzw. im Frankfurter Liebighaus.<sup>465</sup>

**Kat. 20: München. Depot der Residenz (früher Grottenhof, Ostfassade), Inv. Nr. Res. Mü. P.I 387**

Die vor dem Zweiten Weltkrieg entstandene Photographie zeigt die Statue in ergänztem Zustand. Damals war noch ein weiteres Fragment des Oberkörpers vorhanden, das bis unterhalb des Wulstes reicht.<sup>466</sup> Hierdurch ist das linke Bein als Standbein gesichert. Der Halsansatz und die Lage der Schulterlocken weisen auf die Kopfwendung zur rechten Spielbeinseite hin. Der rechte Oberarm ist leicht vom Körper abgewinkelt. Der linke Arm wird von einem großen Füllhorn bedeckt. Der auf der linken Oberkörperseite herabfallende Mantel bedeckt die linke Flanke. Die mit einem Heraklesknoten geschlossene Kordel sitzt unmittelbar unter der Brust an. Der Knoten ist ein wenig zur rechten Seite gerutscht. Auch das Faltendreieck (4) ist zur linken Seite gerichtet; dieses ist ein absolut unübliches Phänomen. Die Figur trägt die drei Gewänder, was an der wie immer sehr ausgeprägten Falte (A) deutlich wird. Die sicher zum originalen Vorbild gehörende Staufalte von Strang (6) ist nicht vorhanden. Das Werk ist nicht als genaue Wiedergabe zu bezeichnen, sondern überliefert den Typus nur in den Grundzügen. Auf

---

<sup>462</sup>T. Kraus, Das römische Weltreich, PropKg II (1967) Taf. 199.

<sup>463</sup>Ebenso Scholz 47.

<sup>464</sup>Lippold, Vat. Kat. III.2.

<sup>465</sup>P. C. Bol, Liebighaus - Museum alter Plastik. Antike Bildwerke I. Bildwerke aus Stein und Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike (1983) 96-99 Nr. 26; C. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Bd. II, 1. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1993) 128.

<sup>466</sup>E. Weski, Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen (1987) 314, kann die Zugehörigkeit des unteren Oberkörperfragments lediglich vermuten; unsere Replikenrezension erweist sie nunmehr als sicher.

jede Schulter fällt eine Schulterlocke. Die ursprüngliche Größe ist auf Lebensgröße zu rekonstruieren. Die Stoffe sind in ihrer Qualität nicht unterschieden, die Falten sind starr und schwerfällig. Die Gewandauffassung mit den lang gezogenen Bohrungen weist in domitianisch-trajanische Zeit. Der Faltenstil läßt sich vergleichen mit den Gewandfalten an der Brust der Personifikation, früher als Athena gedeutet, am Attikarelief des Nervaforums.<sup>467</sup>

### 9.2.3 Trajanische Zeit

#### Kat. 21: Sabratha. Mus., Inv. Nr. 108

Die Figur hat breite, massige Körperformen, die Gewandbehandlung insgesamt ist anorganisch, steif und teigig. Standschema und Kleidung sowie Drapierung entsprechen unserem Typus. Das dritte Gewandstück, die Stola, ist deutlich zu erkennen an ihren Trägern sowie an der charakteristischen Falte (A), die sich oberhalb der Gürtung vom Knüpfärmelchiton abhebt. Dieser ist kenntlich an seinem runden Halsausschnitt, der sich absetzt gegen den V-Ausschnitt der Stola und natürlich an den Ärmeln. Unterhalb der Brüste ist der Gürtel mit einer Schleife gebunden. Der Stoff liegt auf dem Körper auf als eine Folge dicht nebeneinandergelegter runder, fester Wülste. Er ist so als dick charakterisiert und verhindert das Durchscheinen einzelner Körperformen; lediglich die Knie drücken sich gegen den schweren Mantelstoff. Durch die dichte Aufeinanderfolge der wulstartigen Falten ist das charakteristische als graphisch zu bezeichnende Faltenschema hier nicht gegeben. Dennoch sind einzelne vorspringende typische Faltenzüge zu erkennen. Zwei senkrecht herabfallende Falten auf der rechten Körperseite, von denen die innere sich zur Körpermitte zieht, eine kurze Zugfalte (3), oberhalb der Gürtung auf der rechten Seite zwei weit über den Gürtel herabtropfende Schlaufenfalten, auf der linken Körperseite die sich über dem Wulst umknickende Faltenbahn (6) sowie ebenfalls zwei Faltenschlaufen oberhalb der Gürtung, von denen die äußere zur Faltenbahn (7) gehören muß. Der Mantel, dessen Faltenbögen eher schlaff durchhängen, ist in seiner Anlage und Faltendisposition den betrachteten Statuen der Kerngruppe gleich. Der Stoff zwischen den Füßen liegt sich aufbiegend auf der Oberfläche der Plinthe auf, neben dem Standbein stößt er großzügig auf die

---

<sup>467</sup> Athena: P. H. Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration* (1940) Taf. 38. H. Wiegartz, *Simulacra Gentium auf dem Forum Transitorium*. In: *Boreas* Band 19, 199. Wiegartz identifiziert die "Athena" eindeutig als Personifikation einer Völkerschaft.

Plinthenoberfläche, biegt aber hier nicht um. Die Figur trägt an den Füßen die weichen *calcei muliebris*; auf der rechten Seite hat sich unten der Rest eines Steuerruders erhalten.

Der stilistische Vergleich mit der trajanischen Statue der "Marciana" Kat. I 16, z. B. das über den Körper dominante zäh-teigige Gewand mit den festen, runden dicht nebeneinanderliegenden Faltenwülsten und dem breiten Körperbau der Figur, ist offenkundig. Diese stilistischen Parallelen verweisen auf eine Datierung der Statue in frühtrajanische Zeit. Die in domitianischer Zeit entstandene, ebenfalls in Sabratha gefundenen Statue Kat. I 15 weist viel schlankere Körperformen auf; die einzelnen Faltenzüge sind dort klar gegliedert. Die Kleiderfalten zwischen den Füßen endeten noch mit der Standfläche, während sie sich hier aufbiegen.

**Kat. 22: Benevent. Museo del Sannio, Inv. Nr. 507**

Die in rekonstruiertem Zustand mit 2,30 m überlebensgroße Figur hat eine breite Schulterpartie und vergleichsweise kräftige Körperformen; auch die Brüste sind relativ groß, sie weisen leicht nach außen und sind jeweils von einer halbmondartigen Kerbfalte überfangen. Brustspitzen und Bauchnabel sind sichtbar. Falte (A) begrenzt den Oberkörper an dessen rechter Seite. Ein gerade herabfallender, leicht zur Körpermitte verlaufender Faltenrücken folgt, der üblicherweise nur als kurzes, vorspringendes Stück ausgebildet ist, z. B. bei 3. Sowohl diese Falte als auch der Strang (A) bilden über dem Mantelwulst eine leicht gewölbte Staufalte. Faltenstrang (1) schließt sich an, er erwächst aus einer breiten Schlaufenfalte oberhalb der Gürtung, die ihrerseits den äußeren Rand des Übergewandes umschreibt. Eine leichte Stauung bzw. Biegung nach außen über dem Mantelwulst ist, wie bei allen Statuen der Reihe, zu beobachten. Der Faltenstrang (1) verläuft in Richtung zur Körpermitte. Die Falten (2) und (3) stimmen in ihrer Bildung mit der Statue in Algier überein, wobei hier in Benevent nunmehr eine weitere kurze Zugfalte hinzugefügt ist. Die rechte Körperseite der Figur wirkt sehr breit, die Hinzufügung zweier weiterer ausgeprägter Falten, die teilweise schon in Ansätzen von anderen Figuren bekannt waren, erscheint nur konsequent. Die kurze Zugfalte (4) unterhalb des Gürtelknotens ist extrem schmal angelegt, sie fällt senkrecht herab und endet oberhalb des durch den Stoff durchscheinenden Bauchnabels. Die Faltenstränge (5) und (6) schließen sich an. Falte (5) verläuft in Richtung Körpermitte. Falte (6) biegt sich in typischer Weise schlaufenartig über dem Wulst um. Eine weitere Falte (7) umschreibt abschließend den linken Körperkontur. Der Mantel weist alle beschriebenen, dem Typus

eigenen Merkmale en detail auf. Er endet halbrund, wobei der Stoff das Standbein überdeckt. In dieser Verhüllung der Körperformen durch die Schwere des Stoffes ist ein für die trajanische Epoche charakteristisches Element zu sehen. Die vom Spielbeinknie ausgehende Falte (b) verläuft nicht auf dem Oberschenkel sondern daneben, in der Körpermitte, so daß der Schenkel sehr voluminös wirkt, worin ebenfalls ein weiteres stilistisches Merkmal der trajanischen Zeit mit ihrer Vorliebe für üppige Körperformen zu sehen ist. Besonders im Oberkörperbereich fällt die spröde Scharfkantigkeit der Falten auf; insgesamt überziehen die verhärtet wirkenden Falten den Körper. Kontrastierend hierzu wirken die Falten auf dem Oberschenkel und der untere runde, breitfaltige Mantelabschluß, der an dieser Stelle zu einer Verunklärung des Standbeines unter dem schweren Stoff beiträgt.

Die genannten stilistischen Beobachtungen sprechen für eine Zuweisung der Statue in trajanisch-hadrianische Zeit.<sup>468</sup> Die röhrenartigen Falten zwischen den Beinen gelten als spezifisch für das Trajanische. Die Verhärtung der Falten weist bereits in hadrianische Zeit. Typisch gerade für die Frauenfiguren trajanischer Zeit ist die schwere Stofflichkeit der Gewänder mit zäher, ja unorganischer Ausprägung, wie sie uns bei der Marciana Kat. I 16 begegnete. Das Nebeneinander von spröden, harten, schematisch anmutenden Faltenzügen und weicheren Formen, wie hier dem unteren Mantelabschluß, gilt gleichfalls als charakteristisches Merkmal der trajanischen Zeit.<sup>469</sup> Die im Gegensatz zu den scharfkantig ausgeführten Falten des Oberkörpers stehenden rundrückigen Falten des unteren Mantelabschlusses erinnern an die Figuren der flavischen Cancelleria-Reliefs.<sup>470</sup> Vergleicht man diese Partie mit den Mantelfalten einer an der Übergangszeit zwischen flavischer und trajanischer Epoche stehenden Statue in Tolentino<sup>471</sup>, so ist die Parallele offenkundig: Bei beiden Statuen sind die Falten rundrückig und parallel zueinander laufend gearbeitet. In ihrer Schwere überdecken sie jeweils das Standbein der Figur. Bestätigt werden unsere Überlegungen zur Datierung durch die Provenienz des Stückes: Der Torso wurde nahe beim 114 n. Chr. vollendeten Beneventer Trajansbogen<sup>472</sup>

---

<sup>468</sup>Dazu Kruse, Gewandstatuen 90-112; Goette 42.

<sup>469</sup>Vgl. Goette ebenda.

<sup>470</sup>Vgl. Th. Kraus, Das Römische Weltreich, PorKg II (1967) Abb. 198.

<sup>471</sup>Kruse C 1 Taf. 28.

<sup>472</sup>Der Bogen ist, inschriftlich bezeugt, 114 n. Chr. geweiht worden. Vgl. F. J. Hassel, Der Trajansbogen in Benevent (1966) 1-9.

gefunden, zusammen mit einem Relief und einer Panzerstatue<sup>473</sup> trajanischer Zeit. Daher kommt es zur Benennung der männlichen Statue als Trajan und der weiblichen Statue als Pompea Plotina, der Gattin Trajans, oder als Ulpia Marciana, seiner Schwester.<sup>474</sup> M. Rotili sieht die Statue als Derivation eines griechischen Originals des 4. Jhs. v. Chr.<sup>475</sup> Forschungsgeschichtlich stellt seine Betrachtungsweise eine seltene Ausnahme dar. Vergleichen läßt sich unsere Statue etwa mit dem rechten Stadtseitenrelief des Beneventer Bogens<sup>476</sup> sowie mit dem Attikarelief links an der Landseite desselben Monuments: hier sind die Falten ähnlich spröde verhärtet, den Körper netzartig überziehend gebildet. Auf diesen Reliefs treten die Körperformen der Figuren klar unter den Gewändern hervor, währenddessen auf dem Durchgangsrelief mit den drei Fortunaen das Gewand das über den Körper dominante Element ist. Die hart ausgeführten stegartigen Chitonfalten weisen ebenfalls ins Trajanische und konnten in gleicher Weise bereits bei den trajanischen Statuen Kat. I 16 und Kat. I 17 beobachtet werden. Ebenfalls zum Vergleich herangezogen werden soll eine von Kruse in spätrajanische Zeit datierte<sup>477</sup> kolossale Statue aus dem Theater von Lecce;<sup>478</sup> ihre Falten sind auch eher knittrig zu nennen als schwer und derb.

Die Tatsache, daß auf dem Durchgangsrelief des Beneventer Bogens drei Tychen erscheinen, erklärt E. Simon mit dem Herkunftsland Hispania des Kaisers Trajan. Spanien wurde bereits in mittelrepublikanischer Zeit romanisiert, zu einer Zeit also, in der der altrömische Fortuna-Glaube intakt war und sich dort bis in trajanische Zeit noch wesentlich besser gehalten hat, als im Mutterland.<sup>479</sup> Folgt man E. Simon in diesem Ansatz, so hätte man nunmehr eine Erklärung für die besondere Vorliebe der Darstellung weiblicher Angehöriger des Kaiserhauses als Tyche-Fortuna in trajanischer Zeit, darüber hinaus zusätzlich für die Darstellung einer weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses, vielleicht Plotina, für die Darstellung als Fortuna-Tyche hier in unmittelbarer Nähe des Beneventer Bogens.

---

<sup>473</sup>M. Rotili, L'Arco di Traiano a Benevento (1972) 113 Abb. 82.

<sup>474</sup>Vgl. M. Rotili, Il Museo del Sannio (1957) 11; Ders., L'Arco di Traiano a Benevento (1972) 114 Abb. 83.

<sup>475</sup>M. Rotili, L'Arco di Traiano a Benevento (1972) 113.

<sup>476</sup>Abb. bei Goette Taf. 15.4.

<sup>477</sup>Kruse 120.

<sup>478</sup>Kruse D 20 Taf. 47.

<sup>479</sup>E. Simon, Die Götter der Römer (1990) 71.



Zudem kann nunmehr für die weibliche Figur <sup>480</sup> (hier: **U 2**), die jeweils auf dem Schlußstein der Archivolte plaziert ist, eine Deutung vorgeschlagen werden: es handelt sich um Nike-Tyche.<sup>481</sup>

### **Kat. 23: Frankfurt. Liebighaus - Museum alter Plastik Inv. Nr. 80**

Der Torso ist in der bildhauerischen Ausführung als meisterhaft zu bezeichnen. In den Verzeichnissen des Liebighauses wurde er deswegen immer wieder als griechisches Original des 5. bzw. 4. Jhs. v. Chr. aufgeführt. Im Verzeichnis von 1930<sup>482</sup> wird er als Teil eines Hochreliefs angesprochen. Die Ausarbeitungen im Rücken aber zeigen, daß die Figur durch angesetzte Partien zu einer Rundplastik ergänzt war. Der Torso besitzt kaum Tiefe und ist ganz auf Vorderansicht gearbeitet.

Der Körper ist sehr schlank, die Brüste sind voll, die Brustspitzen weisen nach außen. Sie sind ganz deutlich unter dem dünnen Gewandstoff sichtbar, ebenso wie der Bauchnabel. Der Stoff wirkt wie naß auf den Leib gelegt. Der Bauch ist leicht gewölbt. Der Gürtel, der geknotet ist und als Schleife herabfällt, sitzt ungefähr eine Hand breit unter den Brüsten. Im Vergleich zu den übrigen Statuen unserer Reihe fällt die Bewegungsrichtung aller Faltenstränge auf der rechten Seite zur linken Körperseite auf. Oberhalb der Gürtung fällt Bahn (A) nicht als einzelner Strang, sondern als breites Faltenbündel herab. Unter dem Gürtel begrenzt Falte (A) die Flanke, charakteristisch knickt sie oberhalb des Wulstes nach außen um. Neben ausgesprochen flachen, spitz auslaufenden Falten lassen sich die Faltenstränge (1) als durchgängiger, hoch vom Körper abstehender Strang, (2) als oberhalb des Wulstes verdickt und (3) als unterhalb der Gürtung ansetzender Strang deutlich festmachen. Sie entsprechen in ihrer Anlage dem typuskonstituierenden Schema. Auch die beiden Schlaufen falten über dem Gürtel zu Falte (1) bzw. (3) gehörend sind vorhanden. Falte (4) zieht sich spitz auslaufend auf die linke Körperseite und endet kurz unterhalb des Bauchnabels. Falte (5) wirft die typische Schlaufe oberhalb des Mantelwulstes, von der Brustspitze ausgehend verläuft eine Hängefalte, die oberhalb des Gürtels eine sehr ausgeprägte Schlaufe bildet. Der darunter liegende Faltenstrang (6) fällt senkrecht herab. Der die linke Flanke begrenzende Faltenstrang (7), der bei einigen

---

<sup>480</sup>F. J. Hassel, Der Trajansbogen in Benevent (1966) Taf. 2, 3, 23. 2 und 35. 3.

<sup>481</sup>Vgl. hierzu: **U 2**.

<sup>482</sup>Städtische Galerie zu Frankfurt am Main. Skulpturensammlung im Liebighaus. Kurzes Verzeichnis der Bildwerke (1930).

Statuen vorhanden ist, ist wie es bei den übrigen Figuren der Gruppe der Fall ist, vom Mantel verdeckt. Der Mantel hat hier jedoch, und darin unterscheidet sich seine Bildung von allen anderen Stücken, einen deutlichen Zug zur Körpermitte. Zwischen den Brüsten bildet das Übergewand ein Dreieck, auch die Falten des Chiton darunter fallen innerhalb des V-Ausschnitts dreieckig.

Die immer wieder als beste Parallele herangezogene Statue **3** zeigt eine große Übereinstimmung zum Frankfurter Torso. Die Aussage Bols, daß "diesem Kleid eigene Substanz" fehlt und es "wie naß auf den Leib geklatscht"<sup>483</sup> wirkt, ist also nicht zu halten, da die Übereinstimmungen zu den als typusrelevanten Merkmalen gegeben sind. B. I. Scholz rückt die Statue in direkte Nähe zur neronischen Agrippina Minor Kat. **17**. P. C. Bol sieht in den knittrigen Gewandfalten, deren flächige Partien mit kleinen, fast linear wirkenden Faltenzügen belebt sind, eine Parallele zu trajanischen Statuen.<sup>484</sup> Als Vergleich hierzu sei mit Bol<sup>485</sup> die auf ihren Schild schreibende Viktoria der Trajanssäule angeführt.<sup>486</sup> Somit setzt Bol die Entstehungszeit der Figur ins erste Viertel des 2. Jhs. n. Chr. Zu der Beobachtung Bols betreffs der kleinen Faltenzüge ist zu sagen, daß diese zwar zutrifft, daß diese Falten jedoch nicht eines bestimmten kaiserzeitlichen Stiles wegen vorhanden sind, sondern daß sie, wie unsere Replikenrezension zeigt, bei Statuen und Torsen aus verschiedenen Epochen vorhanden sind und somit eindeutig dem originalen Vorbild zuzuschreiben sind. Trachtmotivisch erklärbar sind diese Fältchen als durch das Übergewand scheinende Falten des Knüpfärmelchiton bzw. der *tunica*.

Ch. Vorster schließt sich der Datierung Bols in trajanische Zeit an, sie vergleicht die Bohrrillen an den Flanken sowie die flachen, schnitzartigen Falten an den enganliegenden Gewandpartien der Torsen **4** und **23**.<sup>487</sup> Stilistisch sind diese in der Tat gut vergleichbar; durch ihre harten und teils scharf eingeschnittenen Faltenzüge sprechen sie für die trajanische Datierung.

P. C. Bol sieht in der Statue ein genuin römisches Werk, wobei die eigentliche Leistung des Bildhauers in dem gekonnten Eklektizismus liege: der Verbindung hochklassischer

---

<sup>483</sup>P. C. Bol, Liebighaus - Museum alter Plastik. Führer durch die Sammlungen. Antike Kunst (1980) 60.

<sup>484</sup>P. C. Bol, Liebighaus - Museum alter Plastik. Antike Bildwerke I. Bildwerke aus Stein und Stuck (1983) 98.

<sup>485</sup>Ebenda.

<sup>486</sup>Bieber 1977 Abb. 117.

<sup>487</sup>C. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Bd. II, 1. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. 129.

(Proportionierung, Arrangement des Mantels und die Wiedergabe des den Körper mehr behaftenden als bekleidenden Gewandes im Sinne der Hera Borghese), spätklassischer, hellenistischer (die Übernahme der hohen Gürtung unmittelbar unterhalb der Brüste) und römischer Elemente (die Stola). Jüngst räumte er ein, daß man "versucht ist" den "besonders schön durchgebildeten Torso (...) auf ein klassisches Götterbild zurückzuführen." Trotz der Erwähnung von zum Frankfurter Torso im Verhältnis stehenden Werken, die nicht als genaue Repliken, wohl aber als Varianten ein und desselben Urbildes gelten, sieht er in der Figur ein römisches Werk, das lediglich "mit griechischen Gewandmotiven wie auch Stilformen (...) die Porträtierte in eine Aura (...) kleidet", jedoch werde "kein bestimmtes griechisches Götterbild getreu wiederholt".<sup>488</sup> Dieses macht er besonders an der Stola fest, die er als rein römisches Kleidungsstück bezeichnet und aufgrund derer er die Statue als römische Porträtstatue einstuft. Dennoch räumt er ein, wie wenig die Träger der Stola sich bei dem Frankfurter Torso von den Chitonfalten unterscheiden.<sup>489</sup> Bol interpretierte den Torso jüngst als Teil einer Grabfigurengruppe einer der vornehmsten Familien Roms, als Frau, die sich wohlmöglich ihrem links von ihr stehenden Ehemann zuwandte.<sup>490</sup>

#### **Kat. 24: Rom. Tiberinsel, Ospedale Bene Fratelli. Südlicher Innenhof**

Bei dem Torso auf der Tiberinsel handelt es sich um ein Oberkörperfragment. Der Oberkörper ist eckig, die Brüste wirken flach, der Eindruck mag verstärkt werden durch das Zurücktreten der Brüste unter den dicken Gewandfalten. Die linke Schulter liegt etwas höher als die rechte. Die linke Brustwarze drückt sich gegen den Gewandstoff, die rechte Seite ist bestoßen. Jede Brust ist von einer halbmondartigen Einkerbung überfangen, die wohl das Volumen verdeutlichen soll. Die Gürtung sitzt mehr als eine Hand breit unter den Brüsten. Das wenige Erhaltene gibt Bekanntes wieder: Zwischen den Brüsten wirft das Gewand einen V-Ausschnitt, der der Stola zugehörig ist; der Stoff innerhalb des Dreiecks muß zum Untergewand gehören. Als Begrenzung auf der rechten Körperseite findet sich der Faltenstrang (A), der hier jedoch ohne die bei dem Gros der Statuen beobachtete ausgeprägte Schlaufenfalte über die Gürtung fällt. Die Faltenzüge

---

<sup>488</sup>Vgl. P. C. Bol, Liebighaus - Museum alter Plastik, Frankfurt am Main. Führer durch die Sammlungen. Griechische und römische Plastik (1997).

<sup>489</sup>Ebenda 207.

<sup>490</sup>Ebenda 207.

(1) bis (3) sind unterhalb der Gürtung im Ansatz zu erkennen, Falte (3) zieht sich in die Körpermitte. Oberhalb von Falte (1) wirft der Stoff über der Gürtung eine weitere typische Staufalte, die jedoch nur angelegt ist. Zwei typische bis zur Brustspitze reichende Zugfalten schließen sich an. Die beiden inneren Zugfalten gehen von den Brustspitzen aus und treffen sich im Gürtelknoten, wie es bei der Statue **4** im Museo Gregoriano Profano ebenfalls zu beobachten ist. Die Schleifenenden fallen weit auseinander. Darunter, wie bei allen Statuen, befindet sich Falte (4), daneben ganz deutlich die sich abhebende Falte (5), die senkrecht fällt; Falte (6) mit typischer, auch hier deutlich ausgebildeten Schlaufenfalte über dem Gürtel, folgt. Eine weitere Schlaufe schließt sich an; ihr Fortlauf unterhalb der Gürtung ist weggebrochen. Es handelt sich um die den Körperumriß umschreibende Falte (7). Die sich auf die Körpermitte ziehende Falte (3) beweist, daß der Torso auf der Tiberinsel dem Standschema unseres Typus entsprochen haben muß. Zwischen den sich abhebenden markanten Faltenzügen befinden sich weitere eingeritzte Falten, die besonders gut unterhalb der Gürtung zu sehen sind. Wie schon mehrfach beobachtet, charakterisieren sie den durchscheinenden Chitonstoff. Von großer Wichtigkeit ist der linke Arm, auf dem der Stoff des Mantels deutlich zu erkennen ist. Durch eine tiefe Bohrung ist die Flanke gekennzeichnet, wie wir es ebenfalls bei den Torsen **4** und **7** beobachten konnten. Abgesehen von den senkrecht auf dem Oberarm angelegten Mantelfalten, sowie einer zum Ellenbogen schräg nach oben verlaufenden Zugfalte, die indiziert, daß der linke Arm entsprechend unserem Schema angewinkelt war, ist die Stoffpartie auf dem Oberarm glatt. Zwischen den gerade beschriebenen Falten des Mantels auf dem Arm befindet sich ein kleines rundes Loch, das nur zur Befestigung des hier ehemals angelehnten Füllhorns gedient haben kann. Stilistisch steht der Torso auf einer Stufe mit **23** und dürfte demnach in trajanischer Zeit entstanden sein. Der Torso auf der Tiberinsel ist jedoch insgesamt einfacher gearbeitet.

#### **9.2.4 Hadrianische Zeit**

##### **Kat. 25: Rom. Villa Doria Pamphilij, Giardino segreto**

Die Figur ist sehr schlank und schmalschultrig. Ihr Standmotiv entspricht den Figuren unserer Reihe, wobei das Spielbein auf einer Ebene mit dem Standbein liegt. Der Spielbeinfuß ist nach außen gedreht, an den Füßen trägt die unterlebensgroß Dargestellte Sandalen. Das über dem Knüpfärmelchiton getragene Gewand ist nicht zu erkennen. In Taillenhöhe befindet sich ein recht breiter Gürtel, der in der Körpermitte mit

einem Heraklesknoten gebunden ist. Die Falten wirken hier wie eingemuldet, es kommt nicht zu der belebten Oberflächenwirkung, die durch die akzentuiert gestalteten hohen Faltengrate hervorgerufen wird. Die Zugfalten auf der linken Seite verlaufen, ihrem Ansatz nach zu urteilen, senkrecht nach unten, der weitere Verlauf ist flach ergänzt in Gips. Die Falten sind in die Oberfläche gemuldet, wodurch die Figur einen zähen, unbelebten Charakter erhält. Der vor der Mitte des Körpers einmal gedrehte Mantelwulst ist verhältnismäßig schmal. Gleiches gilt für das über den linken Arm eng am Körper herabfallende Mantelende, das nur bis zum Knie reicht. Der Mantel läßt sich mit den Statuen unserer Reihe vergleichen, wobei die Falten schwammig wirken. Das Standbein wird vom Mantelstoff verdeckt, das Spielbein drückt sich gegen den vergleichsweise straff gespannten Mantelstoff. Unten endet der Mantel halbrund, schräg nach oben verlaufende Zugfalten finden sich hier ebenfalls auf dem Schienbein des Standbeins. Die senkrecht nach unten fallende Falte (c) auf dem Oberschenkel des Standbeins fehlt. Der Chitonstoff, dessen Faltenstege durch schmale Bohrrillen recht fein unterteilt sind, liegt großzügig auf der Plinthenoberfläche auf. In der Mitte über dem Standbeinfuß ist eine verspielt sich umbiegende Staufalte angegeben, die bei den übrigen Figuren nicht zu beobachten ist.

Die Statue ist keine künstlerische Meisterleistung, sie dürfte im 2. Jh. n. Chr. entstanden sein. Die Basis spricht für eine Datierung nicht vor hadrianischer Zeit.<sup>491</sup> Einen stilistischen Vergleich bietet etwa die wohl in frühhadrianischer Zeit entstandene Plotina-Statue im Louvre aus der Sammlung Campana, die geprägt ist von einer dumpf-derben stadtrömischen Art.<sup>492</sup> Eine Parallele, die ebenfalls die eingehöhl wirkenden Falten aufweist, bietet eine Antinous-Statue im Louvre.<sup>493</sup> B. Palma nennt zwei Wiederholungen, die auch in unserem Katalog aufgeführt sind.<sup>494</sup>

In unserer Replikenrezension nimmt die Aussagefähigkeit der Figur nur einen untergeordneten Stellenwert ein; die Figur muß am "äußeren Rande" der Hauptgruppe eingeordnet werden.

---

<sup>491</sup>F. Muthmann, Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit (1951) 120 ff.

<sup>492</sup>Kruse D 40 Taf. 51.

<sup>493</sup>Paris. Mus. du Louvre, Inv. Nr. MA 578. Vgl.: C. W. Clairmont, Die Bildnisse des Antinous (1966) 46 Nr. 23 Taf. 19.

<sup>494</sup>Vat. Kat. III 2, 388 Nr. 23 Taf. 168 und Vat. Kat. III 1 207 Nr 594 Taf. 53.

### **Kat. 26: Rom. Palazzo Odescalchi**

Die breit und matronal wirkende Figur wurde sehr stark ergänzt: ab Mitte der Oberschenkel ist der untere Teil, mit hier seitenverkehrttem Standmotiv, ergänzt. Auch der rechte Arm ist modern, hier wurde die Position der Hand auf dem Mantelwulst falsch ergänzt, ebenso hält die linke moderne Hand eine Opferschale, - fälschlicherweise, da man an der linken Schulter noch abgeschlagen die Stelle sieht, wo das Füllhorn angelegt gewesen sein muß. Der Faltenstil des Gewandes im Oberkörperbereich ist wesentlich flacher, dünner und gratiger als der des Mantels, der an der linken Flanke durch derbe, gebohrte Faltentäler gegliedert ist. Der Kopf ist von einer dunklen Patina überzogen. Er ist auf jeden Fall antik und paßt offenbar Bruch an Bruch auf den Hals, so daß seine ursprüngliche Zugehörigkeit wahrscheinlich ist. Ist dem so, können wir das Werk über das Porträt datieren: es handelt sich um Vibia Sabina, die Gattin Hadrians. Dem Porträt nach entstand die Statue zwischen 125 und 128 n. Chr.;<sup>495</sup> für die hadrianische Datierung spricht auch der Faltenstil.

### **Kat. 27: Venedig. Dogenpalast, Hof.**

Die Statue ist nicht als eine gute Wiedergabe unseres Typus zu bezeichnen. So sind die Falten im Oberkörper dünn, in ihrer Disposition sehr zurückhaltend und oberhalb der Gürtung haben sie zugenommen. Die Mantelfalten sind ebenfalls wenig präzise; vom Standbeinknie geht eine Art Tütenfalte aus, ein singuläres Motiv. Die Falten zwischen den Beinen sind flach und breit. Auch der auf beide Füße schleppend herabreichende Saum mit den ausgeprägten rundrückigen Bogenfalten auf der linken Seite findet keinerlei Entsprechung unter dem hier zusammengetragenen Material. Die tiefe, rillenartige Bohrung über dem Standbeinfuß überrascht, vielleicht ist sie modern hinzugefügt worden. Es ist zu vermuten, daß der gesamte untere Bereich neuzeitlich überarbeitet wurde. Diese Vermutung wird unterstützt durch einen quer im Oberschenkelbereich verlaufenden Bruch. Einzig die sich über dem Wulst stauende Falte (6) bleibt dem Vorbild treu. Trotz der wenig präzisen Faltenanlage ist der Körper klar unter dem Stoff modelliert. Im linken Arm hat sich das Füllhorn weitgehend erhalten; es ist üppig gefüllt, die Früchte quellen heraus.

---

<sup>495</sup>Vgl.: A. Carandini, Vibia Sabina (1969) 100 ff. Taf. 55.

### Kat. 28: Rom. Casino Massimo

Von der Figur geht eine kühl-klassizistische Wirkung aus. Die Faltenanlage ist flächig, wie es in späthadrianischer Zeit vorkommen kann. Zu vergleichen ist etwa die Sabina aus Ostia, die aufgrund der idealisierten Gesichtszüge als posthumes Werk gewertet wird.<sup>496</sup> Die Gürtung setzt unmittelbar unter den mit einer halbmondartigen Kerbfalte umfangenen Brüsten an. Die Schleifenenden des doppelten Knotens werden jeweils hinter dem Gürtel hergeführt und hängen darüber kurz herab. Das Standmotiv ist breit, der Spielbeinfuß ist nicht zurückgesetzt, er steht auf einer Ebene mit dem Standbeinfuß, so daß das Gewicht auf beiden Beinen lastet. Auf der rechten Seite ist das Standbein betont durch zwei senkrechte Steilfalten, die es flankieren. Der Mantelstoff fällt zäh herab; so ist die Figur stark frontbezogen. Zwischen den Füßen, die halb vom Gewand bedeckt werden, springt der Stoff wieder keilförmig nach vorn, leicht aufstoßend endet er auf der Standfläche. Die Figur trägt dünnsolige Sandalen mit einem Riemchen zwischen den ersten beiden Zehen, welches an dieser Stelle mit einem herzförmigen Blatt-Ornament geschmückt ist. Auf beiden Füßen stauen sich die Gewänder u-förmig; hierin dürfen wir eine differenzierte Darstellungsweise gegenüber den trajanischen Statuen sehen. Dieses Motiv sowie die Anlage der Gewandfalten zwischen den Füßen lassen einen Vergleich zu einer Statue vom Atrium Vestae zu,<sup>497</sup> die von Nippe in mittelhadrianische Zeit datiert wird.<sup>498</sup> Stilistisch vergleichbar ist das die Provinz Gallia darstellende Standbild vom Hadrianeum in Rom<sup>499</sup>, das um 145 n. Chr. datiert. Man beachte beispielsweise die Faltenführung zwischen und um die Brüste. Für **28** vermuten wir demnach eine späthadrianische Entstehungszeit. Zum Verhältnis zur Hauptgruppe ist anzumerken, daß die Statue, besonders im Mantelbereich, stark differiert; so sind die Beine durch nahezu senkrecht verlaufende Falten getrennt. Der Unterkörper unterhalb des Wulstes ist im Verhältnis zum schmalschultrigen Oberkörper sehr breit. Interessant ist der Kopf: er ist starr geradeaus gerichtet, hat ideale Züge, das Haar ist in der Mitte gescheitelt und locker in fülligen

---

<sup>496</sup>Ostia. Mus., Inv. Nr. 25; Wegner, Hadrian, 86, 90f., 127f. Taf. 41a; Calza I 79f. Nr. 127 Taf. 75-6; Schmidt 99; Carandini 195f. Abb. 263-5; Kruse 239f. Nr. A 12 Taf. 5; LIMC IV (1988) 906 Nr. 189 Taf. 611; Mikocki 57, 195 Nr. 309.

<sup>497</sup>Nippe K 5 Taf. 3.

<sup>498</sup>Nippe 13 f.

<sup>499</sup>Kleiner 284 Abb. 252. Das zu Beginn der Regierungszeit des Antoninus Pius errichtete Hadrianeum sollte Hadrian ehren; der klassizistische hadrianische Stil wurde bewußt beibehalten.

Strähnen nach hinten genommen; Schulterlocken fallen herab. Das Haupt ist bedeckt mit einem ornamentverzierten Diadem, dessen oberer Rand von kleinen Kugeln geziert wird. Als Attribute auf ihrer rechten Seite besitzt die Statue ein Steuerruder, das auf einer kleinen Weltkugel aufsitzt. Durch zwei waagerechte Stützen ist es mit dem Spielbein verbunden. In der Linken hält die Figur ein Füllhorn, das an Oberarm und Schulter anlehnt. Es ist üppig mit Früchten gefüllt. Die Ausführung ist insgesamt von metallisch hartem Charakter.

Im 2. Jh. wurde die Breite und Massigkeit von Statuen als besonders ausdrucksvoll empfunden. Durch die Veränderung von Proportionen, wie es auch im vorliegenden Fall geschehen ist, wird gerade die Frontalität betont. Es ist ferner zeittypisch, die herben Gesichtsformen mit breiten und dicken Lidern und die geschlossene Form der glattgewölbten Stirn, als an strengen bis frühklassischen Formen orientierte Merkmale nachzuahmen.<sup>500</sup>

#### **Kat. 29: Vatikan. Museo Gregoriano Profano, Inv. Nr. 267**

Der um 160 n. Chr. zu datierende Kopf der Faustina Minor ist nicht zugehörig.<sup>501</sup> Der Körper ist vergleichsweise üppig. Das Standmotiv ist recht breit, da der rechte Fuß weit zur Seite gesetzt ist. Das Faltenschema entspricht dem Typus, nur das kanonische Element der sich über dem Wulst stauenden Falte (6) fehlt. Falte (4) ist dadurch modifiziert, daß sie als großes, breites Dreieck gebildet ist. Ein weiteres kleines vom Mantelstoff gebildetes Dreieck befindet sich unter dem Mantelwulst ungefähr in der Körpermitte; Falte (d) entfällt. Etwas Neues wurde hinzugefügt: vom Standbeinknie fällt eine Steilfalte herab. Auch der Gürtel ist anders, es handelt sich offenbar um einen Ledergürtel. Er ist breiter als die bislang gesehenen, oben und unten jeweils von einem schmalen Steg eingefasst und in der Mitte offenbar schmuckhaft mit Bändern umwickelt. Das Gewand fällt zwischen den Füßen großzügig auf die Plinthe, hierbei kräuselt es sich in feinen Wellenfalten. Auf dem Spielbeinfuß liegt es in doppeltem Saum auf; anscheinend wird so daß Untergewand dargestellt. Über dem Schienbein des Standbeines ist das Gewand sehr stoffreich und locker dargestellt, üblicherweise drückt sich das Schienbein gegen den Stoff. Der Mantelwulst ist von tiefen gebohrten Rillen durchfurcht, auch zwischen den Beinen gibt es ähnliche Bohrrillen. Diese tiefen

---

<sup>500</sup>Vgl. P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (1974) 117.

<sup>501</sup>Vgl. M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse antoninischer Zeit*, 221.



Faltentäler laufen in halbrunden Endungen aus. Das ist auch zu beobachten bei einer frühantoninischen Büste der Faustina Maior.<sup>502</sup> Dagegen fällt die feine Arbeit des Mantelsaumes auf, er ist von einer Webekante eingefaßt und unterarbeitet.

Giuliano datiert ins 2. Jh.;<sup>503</sup> es ist aufgrund der tockenen aber gleichzeitig qualitativen Arbeit zu vermuten, daß die Statue in hadrianischer Zeit gearbeitet worden ist.

### 9.2.5 Zeit der Antonine

#### **Kat. 30: Burriana. Museo Histórico Municipal de Burriana**

Die Statue war ehemals überlebensgroß. Tracht und statuarisches Motiv entsprechen unserem Typus. Der Körper der Dargestellten ist schlank, leicht tritt die Bauchwölbung hervor. Die Träger der Stola sind eingekettelt. Der Gürtel sitzt etwas oberhalb der Taille. Auf der linken Körperseite verlaufen die Riefel der Kordel vom Betrachter aus gesehen schräg von rechts unten nach links oben, neben dem Knoten verlaufen sie gegenläufig. Am rechten Körperperrand fällt der Faltenstrang (A) schlaufenartig über den Gürtel. Einzelne der anderen typuskonstituierenden Faltenzüge zu benennen, ist schwierig, da das Gewand in seiner Beschaffenheit als dick charakterisiert ist und ein Gewandfaltenwulst dicht neben dem nächsten liegt. Aber das Faltdreieck (4) unterhalb des Knotens und die Falten (1) und (6) lassen sich erkennen. (1) und (6) stehen hervor, sind aber aus mehreren Faltenrücken zusammengesetzt. Oberhalb des Gürtels ist der Stoff von derselben dicken Beschaffenheit, so daß er über dem Gürtel auf jeder Körperseite drei halbkreisförmige Stoßfalten aufwirft. Trotz der sicherlich durch den Zeitstil bedingten dicken Stoffbeschaffenheit drückt sich die rechte Brustspitze klar unter dem Stoff durch. Der Mantelwulst hat seinen Schwerpunkt auf dem Spielbein. Der Mantel weist die typuskonstituierenden Züge auf. Stand und Spielbein zeichnen sich klar ab. Durch den Stoff drücken sich vertikal verlaufende Falten, die nur von dem Gewand darunter herrühren können.<sup>504</sup>

Stilistisch ist die Figur wohl ebenfalls in antoninische Zeit einzuordnen. Vergleichbar ist die Mars-und-Venus-Gruppe von der Isola sacra, die zwischen 145-50 n. Chr. datiert.<sup>505</sup>

---

<sup>502</sup>Fittschen-Zanker. Kat. III, 13 ff. Nr. 13 Taf. 15, 16.

<sup>503</sup>A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense* (1957) 60 f. Nr. 69.

<sup>504</sup>Ein in hellenistische Zeit weisendes Stilmerkmal.

<sup>505</sup>Kleiner 280 Abb. 248.

Auch dort sind die Gewandfalten als dicht nebeneinanderliegende dünne Wülste gebildet, die Hell-Dunkel-Kontraste aufwerfen, was zu einer starken Oberflächenwirkung führt. Dieser lebendige Eindruck wird bei der vorliegenden Statue noch durch die Detailfreudigkeit gesteigert. Auch F. Rausa datiert in antoninische Zeit.<sup>506</sup> Bereits Balil erkannte die Verwandtschaft mit der Statue 3 in Granada; er führt das zugrunde liegende Original in die Zeit des ausgehenden 5. vorchristlichen Jhs. zurück.<sup>507</sup>

**Kat. 31: Tunis. Bulla Regia, Museum, Inv. Nr. C. 1022**

Stilistisch und zeitlich steht die Statue auf einer Stufe mit derjenigen in Burriana; wie dort liegen die "Faltenwülste" dicht an dicht nebeneinander. Über dem Gürtel kommt es zu den gleichen wellenartigen Staufalten; lediglich der Bereich unter dem Faltendreieck (4) ist nicht von Falten überdeckt. Die Statue ist ponderiert, der Mantel ist gemäß der Kerngruppe drapiert. Die Figur trägt weiche, geschlossene Schuhe. Das Übergewand ist nicht zu erkennen, allenfalls die Falte (A) deutet darauf hin, seine Falten verbinden sich mit denen des Knüpfärmelchiton. Auch weil die *calcei muliebris* dargestellt sind, ist davon auszugehen, daß hier eine Stola dargestellt ist.

**Kat. 32: Orvieto. Museo dell'Opera**

Das Spielbein der Figur ist relativ weit zur Seite gesetzt; der Spielbeinfuß war nach außen gedreht. Das Gewicht wird von beiden Beinen getragen. Alle zur äußeren Erscheinungsform des Typus gehörenden Merkmale wie Stand, Ponderation und Proportionierung sind gegeben. Der Gürtel ist an der rechten Seite akzentuiert nach unten gezogen.

Faltenstrang (A) des deutlich zu erkennenden Übergewandes ist typisch gearbeitet: oberhalb des Gürtels fällt er in einer Schlaufe über die Gürtung, auf den Mantelwulst trifft er in einem doppelrückigen Faltenschwung, wobei die äußere Falte weggebrochen ist. Die Falten (1)-(3) sind ebenfalls klar gearbeitet; sie ziehen sich zur linken Körperseite, oberhalb der Gürtung werfen sie jeweils eine kleine Schlaufe. Falte (4) verläuft in typischer Weise, sie endet oberhalb des Bauchnabels, der deutlich unter dem

---

<sup>506</sup>LIMC VII 1 (1997) 128 Nr. 31 (erscheint dort unter der Gruppe "Typus der Claudia Iusta").

<sup>507</sup>A. Balil, *Esculturas romanas de la peninsula iberica III* (1980) (=BVallad 45, 1979, 227-57) 8 Nr. 40.

Gewandstoff zu sehen ist. Auf der linken Körperseite sind vier kurze Zugfalten und die die Flanke umschreibende Falte angegeben, eine zusätzliche Falte ist demnach hinzugefügt. Bei der Falte (6) ist der typische Schwung oberhalb des Gürtels mit seiner Umbiegung nach außen deutlich wiedergegeben. Zwischen dem äußeren die linke Flanke umschreibenden Faltenstrang und dem Mantel befindet sich keine Verschattung, der Bereich ist vom Kopisten flach belassen. Besonders auffällig bei der Statue in Orvieto ist das Vorhandensein von dünnen Ritzungen, die die durch die Stola durchscheinende *calasis* charakterisieren sollen. Der Mantelwulst ist vergleichsweise schmal gehalten, er ist kaum herabhängend geführt; sein Schwerpunkt liegt in der Körpermitte. Insgesamt wirkt die Figur im Unterkörperbereich in die Breite gezogen. Auch über das Standbein verlaufen Falten, die sonst dem Faltental zwischen den Beinen zuzurechnen sind, folglich ist das Standbein verborgen unter den Mantelfalten, auch der Innenrand des Spielbeines ist unter dem dicken Mantelstoff nicht auszumachen; konsequenterweise verläuft die Falte (b) nicht am Innenrand des Spielbeinoberschenkels, sondern sie zieht sich ausgehend vom Knie bis auf den Standbeinoberschenkel hinauf. Die allgemeine Bewegungsrichtung der nahezu parallel zueinander angelegten Falten des Mantels mit ihrer Führung von rechts unten nach links oben stellt eine Gegenbewegung zu den Falten des Oberkörpers dar, die von links oben nach rechts unten verlaufen. Auch die Falten des Mantels wirken in die Breite gezogen, nicht mehr akzentuiert. Sie sind vereinfacht worden, offenbar zugunsten eines allgemeinen optischen Eindrucks und zu Lasten des jeweiligen punktuellen Ursprungs eines einzelnen Faltenzuges. Als Ursache hierfür darf man sicherlich den römischen Kopisten sehen, der das Werk im ganzen wiedergibt und auch selbständig neue Akzente hinzufügt, wie z. B. die wie im Winde bewegt wirkenden Mantelenden. Die Manteldrapierung entspricht derjenigen unserer Kerngruppe. Passend zu den in die Breite nach links gezogenen Zugfalten zwischen Stand- und Spielbein, die auf das Standbein reichen, ist das herabfallende Mantelende auffällig in die Breite gezogen; es wirkt wie vom Wind aufgebauscht. Zwischen den Füßen und neben dem Standbein endet der Stoff mit der Plinthenoberfläche. Die Falten des Gewandes sind in diesem Bereich als schematische Vertikalfalten gearbeitet. Wir haben mit dieser Statue eine in Einzelzügen genaue Arbeit vor uns, die Einzelelemente jedoch stark variiert bzw. verselbständigt, wie z. B. die bewegten herabhängenden Mantelenden. Die Zahl der Gewandfalten hat zugenommen. Damit und besonders mit dem verselbständigten Element der aufgeblähten Mantelenden, gewinnt die Figur eine unruhige Wirkung. Der Körper zeichnet sich nicht klar unter dem Gewand ab; Einzelformen bleiben undeutlich. Der Stoff im Oberkörperbereich ist gegenüber dem Mantelstoff deutlich differenziert; zudem ist die Stola als durchscheinend gekennzeichnet, da auf dem Oberkörper

Ritzungen angegeben sind, die dem darunterliegenden Gewand zuzurechnen sind. Ähnliches ist festzustellen bei der um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. entstandenen Statue **U 9** einer Vestalin im Thermenmuseum.<sup>508</sup> Die hier beobachteten Merkmale weisen die Statue **32** in Orivieto in antoninische Zeit. Stilistische Vergleiche mit weiteren antoninischen Stücken seien angeschlossen: Die kleinteilig artifizielle Art, wie Falte (A) über dem Wulst gebildet ist, lässt sich sowohl vergleichen mit der oben genannten Vestalin als auch mit der Statue der älteren Faustina im Museo Capitolino.<sup>509</sup> Bei dieser Statue wie bei **32** sind im Oberkörperbereich Brüste und Bauchnabel unter dem Gewandstoff sichtbar, während der Mantel Einzelformen nicht erkennen lässt und sich in beiden Fällen auszeichnet durch eine schematisch, langweilige parallel verlaufende Faltenanlage. Die flachen, spitz auslaufenden Falten, wie wir sie im Oberkörperbereich beobachten können, finden wir ebenfalls bei der Statue **I 24** aus der Münchner Glyptothek. Gleich ist auch die Behandlung des Stoffes zwischen den Füßen, der auf die Plinthe aufstößt. Konfrontiert man unsere Statue mit den Darstellungen der Sockelreliefs der Antoninus Pius-Säule, bieten die flatternden Mäntel der *Vexilarii* einen Vergleich zu unserem Mantelmotiv. Die antoninische Formensprache teilt sich nicht unmittelbar mit; eine Datierungshilfe liefert die Art der Faltengebung bei den Untergewändern. Der Stoff endet auf der Plinthe, die Falten sind stegartig, haben einen eckigen Charakter, die Rücken sind durch gebohnte Täler voneinander getrennt. Generell zeichnet die antoninischen Statuen ein unruhiger Charakter aus. Es sind Einteilungen vorgenommen worden in früh-, mittel- und spätantoninische Epochen, wobei die Trennung von Früh- und Mittelantoninisch in die Jahre kurz nach der Jahrhundertmitte fällt, während die Unterscheidung von Mittel- zu Spätantoninisch an das Ende der sechziger und zu Beginn der siebziger Jahre des 2. Jhs. n. Chr. gesetzt wurde.<sup>510</sup>

### **Kat. 33: Zaragoza**

Standschema und Körperbau entsprechen unserem Typus. Das Spielbein ist zur Seite gestellt, sein Knie liegt auf ungefähr einer Höhe mit dem Standbeinknie. Der in der Körpermitte mit einer Schleife gebundene Gürtel sitzt vergleichsweise tief unterhalb der

---

<sup>508</sup>Kruse 364 D 69 Taf. 61.

<sup>509</sup>Rom, Mus. Capitolino, Inv. Nr. 48. Kruse D 68 Taf. 60.

<sup>510</sup>Vgl. Nippe 17; Kruse 204.

flachen Brüste, die nicht unter dem Gewandstoff zu sehen sind. Der Bauchnabel hingegen scheint unter dem Stoff hervor. Zwischen den Brüsten nimmt jeweils eine Zugfalte ihren Anfang; sie beginnt von der Gürtelschleife und reicht bis über die Brüste hinaus. Bei den übrigen Statuen ist die v-artige Bildung dieser Zugfalte wesentlich kürzer ausgeprägt; dort reicht sie bis zu den Brustspitzen. Innerhalb dieses großen Bereiches verlaufen die Falten halbrund nach unten und nicht wie bei den übrigen Statuen bzw. Torsen, v-förmig. Anhand des Erhaltenen kann man das Übergewand lediglich vermuten. D. h. der römische Künstler hat Körper und Gewand in diesem Bereich abweichend von dem bisher Untersuchten gestaltet. Die Falten im Oberkörperbereich sind sehr flach. Dennoch sind Einzelzüge zu erkennen. Falte (A) ist vorhanden als sehr schmaler Faltenrücken, der kaum wahrnehmbar unter dem Mantelwulst ausläuft. Nach zwei weiteren ebensolchen flachen Falten ist Falte (1) zu erkennen, sie fällt senkrecht herab und wölbt sich über dem Wulst leicht nach außen. Oberhalb der Gürtung ist eine leichte Schlaufenfalte dargestellt. Links und rechts davon befindet sich auch jeweils eine kleine, nur angedeutete Schlaufenfalte. Auch die Falten (2) und (3) sind auszumachen, sie ziehen sich zur linken Körperseite. Sehr flache Zugfalten folgen, Falte (4) erscheint als eine solche flache Falte, die spitz über dem Nabel ausläuft. Eine kurze Zugfalte (5) ist zu erkennen, deutlich angelegt wiederum ist die hier senkrecht herabfallende Falte (6) mit ausgeprägter Schlaufenfalte oberhalb der Gürtung, die üblicherweise auf der linken Brustspitze ihren Ausgang nimmt, was hier aber aufgrund der sehr flachen Brüste nicht der Fall ist. Begrenzt wird die Flanke von einer Faltenbahn (7), die sich ebenfalls über dem Gürtel angedeutet staut. Zwischen Körperkontur und Mantel ist die Flanke durch eine tiefe Bohrrille gekennzeichnet. Während der Oberkörperbereich das Bekannte nur ungenau reflektiert, entspricht der Mantel dem bekannten Muster. Er ist sowohl im Verhältnis Stoff-Körper als auch in seinem unteren Abschnitt direkt neben die Statuen der Kerngruppe zu stellen, nach welchen der untere Teil, besonders der untere Mantelverlauf zu rekonstruieren ist. Der bislang beobachtete Wellenschwung, sowohl von äußerem als auch von innerem Mantelende, entfällt hier. Zäh hängt der Stoff herab. Der Mantelwulst hat seinen Schwerpunkt in der Körpermitte, während er bei der überwiegenden Zahl der bisher betrachteten Statuen schräg von rechts unten nach links oben ansteigt. Die Figur wirkt flach und in die Breite gezogen, wenig plastisch.

Einen guten stilistischen Vergleich bietet eine Statue aus Sevilla<sup>511</sup>, die von Scholz in antoninische Zeit um 160 n. Chr. datiert wird. Bei beiden Figuren ist der Körperbau relativ

---

<sup>511</sup>Sevilla. Mus. Arqueológico, Inv. Nr. 1061. A. García y Bellido, *Esculturas Romanas de España y Portugal* (1949) 202 Nr. 244 Taf. 169; Kruse 439 Anm. 167 Nr. 14; Scholz 49 St. 35 Abb. 38.

kräftig, wir finden glatt belassene Partien vor, die Gürtung sitzt sehr tief, zäh fällt das Mantelende herab. Auch die Faltenführung zwischen den Brüsten ist auffallend gleich gestaltet, über die gemeinsame zeitliche Entstehungszeit hinaus, dürfte hier der lokale Stil der Iberischen Halbinsel offenbar werden.<sup>512</sup> Das Bildwerk lässt sich in seiner flachen Oberflächenbehandlung auch gut neben die wohl zeitgleiche Statue **32** in Orvieto stellen.

#### **Kat. 34: New York. Kunsthandel (ehemals)**

Der Torso überliefert die typusrelevanten Merkmale wie die Kleidung, das graphische Faltensystem, den Stoff, der die Körperformen durchscheinen lässt, die leicht nach außen weisenden Brüste, die Haltung des linken Oberarmes und die herausgedrückte linke Hüfte sehr genau. Einzig die über dem abstehenden Stoff des Übergewandes zwischen den Brüsten rund fallenden Falten des Knüpfärmelchiton differieren. Stilistisch ist der Torso mit seinen feinen Falten und glatt belassenen Partien vergleichbar mit **32** und wird daher auch zeitlich so eingeordnet.

#### **Kat. 35: Sardes. Magazin der Grabung, Inv. Nr. S60.11:2601, S60.29:3007**

Das extrem schlecht erhaltene Oberkörperfragment lässt sich der Tracht und deren Faltenanordnung wegen in unsere Reihe aufnehmen. Die handwerkliche Ausführung ist miserabel, die Falten sind nur als dünne Linien eingekerbt. Befremdlich ist das weite Ausladen der Hüfte auf der Spielbeinseite, aber genau dadurch ist wohl schon die Seitwärtsstellung des rechten Beines bezeichnet, denn die linke Hüfte ist - entsprechend unserem Typus - ebenfalls ausgestellt. Aufgrund der Kerbfalten schlagen wir eine Datierung ins späte 2. oder ins 3. Jh. vor.<sup>513</sup>

---

<sup>512</sup>Vgl. Kruse 203 f., der für die Zeit um 160 n. Chr. lokale Stileigenheiten auch für andere Landschaften erkennt.

<sup>513</sup>G. M. A. Hanfmann - S. W. Jacobs, Sculpture from Sardis. The Finds through 1975. Archaeological Exploration of Sardis, Report 2 (1978) 89 Kat. Nr. 60 datieren ins 1. oder 2. Jh. n. Chr.

### 9.2.6 Severische Zeit:

#### Kat. 36: Vatikan. Sala a Croce Greca

Die Figur im Statuettenformat überliefert uns die Attribute der Fortuna-Tyche: Im linken angewinkelten Arm hält sie ein großes Füllhorn, dessen aus Früchten und Blumen bestehender Inhalt von einer Pyramide bekrönt wird, die ägyptischen Einfluß deutlich macht und möglicherweise, so Lippold<sup>514</sup>, auf Isis hindeutet. Auf der rechten Seite hält die Figur ein auf einer Weltkugel ruhendes Steuerruder. Die Kugel zeigt auf ihrer Außenseite ein Rad, das als Attribut bei anderen Tyche-Typen auftreten kann.

Die Tracht und ihre Trageweise entsprechen dem für unseren Typus geltenden Schema. Knapp unter den Brüsten ist das Gewand mit einem kordelartigen Gürtel doppelt geknotet, die Enden des Gürtels sind zu einer Schleife gefaßt. Das Standmotiv wirkt recht breit, der Spielbeinfuß ist relativ weit zur Seite gestellt. Der Schwerpunkt des Mantelwulstes liegt, wie bei der spanischen Figur **33**, in der Körpermitte. Der Mantelstoff verdeckt das Standbein gänzlich. Es gibt kein Faltenantal, das die Beine trennt. Kerbfalten ziehen sich breit, parallel verlaufend bis über das Standbein. Bemerkenswert ist das Fehlen der unteren halbrunden Mantelfalte (d), denn sie hat generell eine verbindende Funktion für den Aufbau der Statue, da sie von dem zur Seite und leicht nach hinten gesetzten Spielbein überleitet zur Senkrechte des Standbeins und auch weiter nach oben zum angewinkelten Arm, der gleichsam chiastisch zum Spielbein positioniert ist. Der die Komposition verbindende Schwung fehlt bei **36** also, was zur Folge hat, daß die Figur starr und eckig wirkt. Ebenso wird der Eindruck des breiten Standmotives unterstrichen durch seinen Kontrast zu den eher schmalen Schultern. Die Falten sind alle eingekerbt, nicht aufgelegt, eine plastische Hell-Dunkel- Wirkung fehlt. Die einzelnen Faltenstränge aber gehören zum für Kern- bzw. Hauptgruppe geltend gemachten Schema und damit zum gemeinsamen Urbild. Auch Brustspitzen und Bauchnabel scheinen trotz der offensichtlichen Dicke und Schwere des Stoffes durch diesen hervor. Zwischen den Füßen tritt der Stoff des Chiton hervor und biegt sich deutlich auf der Standfläche der Plinthe auf, er verläuft in breiten Stegen; neben dem Standbein endet er mit der Standfläche. Der Mantelsaum verläuft gerade, er ist vom Spielbein leicht schräg nach oben auf halbe Höhe des Standbeinunterschenkels gezogen. Das zickzackförmig herabfallende Mantelende ist ausgesprochen schmal; es fällt extrem weit herunter. Das untere Mantelgewicht endet mit der abgeschrägten Fläche der Plinthe. Es ist nur ein

---

<sup>514</sup>Lippold, Vat. Kat. III 1, 207 Nr. 594.

Mantelende vorhanden, ob es zum Mantelstoff gehört, der den Unterkörper bekleidet, ist nicht genau zu klären. Trotz des Statuettenformats, das für die Darstellung einer Göttin spricht und, der idealen Gesichtszüge, trägt die Figur Schuhe, wie es bei Porträtstatuen üblich ist.

Wichtig für die Rekonstruktion des Vorbildes ist der antik erhaltene ideale Kopf. Die Blickrichtung geht zur Spielbeinseite, die Augen sind sehr groß, die Lippen sind voll, der Mund ist leicht geöffnet. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und in Strähnen nach hinten gesteckt, auf die Schultern fällt je eine Locke. Auf dem Haupt trägt die Figur ein Diadem, hinter dem eine halbrunde Scheibe hervorkommt, dahinter befindet sich ein Aufsatz, der oben innen vertieft ist. Er ist durch senkrechte Linien gegliedert, die nach Meinung Lippolds Ähren darstellen.<sup>515</sup>

Der Stil mit den kerbschnittartigen Falten spricht für eine Entstehung der Statue in frühseverischer Zeit. Als stilistischer Vergleich bieten sich hier der 203 n. Chr. erbaute Bogen des Septimius Severus<sup>516</sup> am Forum Romanum an, der 204 n. Chr. errichtete Argentarierbogen<sup>517</sup> am Forum Boarium mit seinen rein handwerklich gearbeiteten Figuren, sowie der Bogen des Septimius Severus in Leptis Magna,<sup>518</sup> der 205 n. Chr. oder bald danach zu datieren ist. Besonders das südwestliche Attikarelief am Quadrifrons des Septimius Severus in Leptis Magna bietet einen interessanten Vergleich: Dargestellt ist in der Mitte eine *dextrarum iunctio* zwischen Caracalla und Septimius Severus in Anwesenheit von Julia Domna links und Geta zwischen den beiden Augusti. Im Hintergrund sind Minerva und Hercules als Statuen dargestellt, mittig davon die Statue der Leptis bzw. der Tyche mit Mauerkrone und Schleier, Patera in der Rechten und Füllhorn in der Linken. Die Figur der Leptis/Tyche ist unserer Statue sehr ähnlich: der

---

<sup>515</sup>Ebenda.

<sup>516</sup>RE VII A 1 392 f. Nr. 34 s. v. Triumphbogen (H. Kähler) mit Lit.; H. Kähler, Rom und seine Welt, 338 Taf. 234 f.; L. Franchi, StudMisc 4, 1960/61, 20 ff. Taf. 5 ff.; Nash 1, 126 ff.; T. Kraus, Das römische Weltreich (1967) 239 Abb. 234 f.

<sup>517</sup>RE VII A 1 393f. Nr. 35 s. v. Triumphbogen (H. Kähler) mit Lit.; H. Kähler, Rom und seine Welt 334 ff. Taf. 232; S. Franchi, StudMisc 4, 1960/61, 7 ff. Taf. 1 ff; Nash, Rom I 88 ff. Abb. 91 f; F. Matz, MM 9, 1968, Taf. 105; G. Säflund, Stockholm Studies in Classical Archaeology. Opuscula 5 (1968) 119 ff. Abb. 1.12; D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (1972) Nr. 97; W. Hornbostel, JdI 86, 1972, 354 ff. Abb. 1; H. B. Wiggers - M. Wegner, Caracalla. Geta. Plautilla. Macrinus bis Balbinus. Das römische Herrscherbild III 1 (1971) 43. 77 Taf. 23 a; K. Fittschen, InUnArtB 1, 1978, 31 Abb. 5; C. Reinsberg, JdI 99, 1984, 297 Anm. 32; Goette, Toga 138 Taf. 25, 4.5

<sup>518</sup>Reliefs vom Quadrifrons in Leptis Magna: R. Bartoccini, AfrIt 4, 1931, 32 ff. Abb. 44-47. 52. 80. 93. 97; I. Scott Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art. MemAmAc 20 (1955) 135 f. Abb. 73a, 161 f. Abb. 89a; M. Foriani Squarciapino, Fortuna o Astarte-Genius coloniae? In: Quad A Libia 5, 1967, 80 ff.; V. M. Strocka, AntAfr 6, 1972, 147 ff. C. Walter, AntAfr 14, 1979, 271 ff. Abb. 1; R. Bianchi Bandinelli -E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, The Buried City 2 (1967) Abb. 33-47; LIMC VI.1 129. 7, VI.2, 253 f.



eckige Körperbau, die breit wirkenden Gliedmaßen, das volle Gesicht und eben die starken Einkerbungen. Entgegen Lippolds Einschätzung, die Arbeit sei "gering, aber nicht spät"<sup>519</sup> gehen wir ohne Zweifel, aufgrund der so augenfälligen Parallele mit dem Quadrifrons des Septimius Severus in Leptis Magna, von einer Entstehung in severischer Zeit aus.

### **Kat. 37: Leptis Magna. Museo Archeologico di Leptis Magna**

Das Gewicht der Statuette ist gleichmäßig auf beide Beine verteilt. Der Standbeinfuß ist geringfügig nach außen gedreht; auch der Fuß des zur Seite gestellten Spielbeines weist nach außen. Durch die relativ gleichmäßige Gewichtsverteilung wirkt die Figur insgesamt unbewegt und blockhaft. Auf die Schultern fällt je eine Schulterlocke. Der Gewandstoff wirkt sehr dick, die einzelnen Stoffqualitäten sind nicht voneinander differenziert, was zeitstilbedingt ist. Dennoch sollte im Oberkörperbereich ein dünner Stoff dargestellt werden, denn der Bauchnabel scheint durch. Die Arbeit ist sehr handwerklich ausgeführt, so daß man nicht entscheiden kann, ob die Statuette mit drei Gewändern bekleidet dargestellt ist. Dafür spricht die Schlaufenfalte oberhalb des Gürtels auf der rechten Flanke und der senkrecht fallende Faltenstrang darunter, der dem Faltenstrang (A) gleichzusetzen ist. Am V-Ausschnitt springt der glatte Stoff ein wenig hervor, dieses mag ebenfalls den Versuch ausdrücken, hier eine andere Stoffqualität zu veranschaulichen. Die übrigen Falten sind ausgesprochen summarisch dargestellt, wobei im Bereich des Oberkörpers vom Bohrer Gebrauch gemacht wurde. Diese eingebohrlen Falten sind ein für die severische Zeit typisches Stilelement. Trotz der geringen Arbeit und des Statuettenformates sind die für die Kern- bzw. Hauptgruppe geltenden Faltenzüge grob wiedergegeben. Die Bildung des Mantels zeichnet sich durch die der Gruppe der severischen Statuen eigene Blockhaftigkeit aus, welche aus der Tatsache resultiert, daß jeglicher die Komposition verbindende Schwung fehlt.

Der Mantelwulst ist sehr schmal und verläuft fast gerade. Der weggebrochene Stoff des herabfallenden Mantelendes wird die Statuette insgesamt noch in die Breite gezogen haben, etwa wie wir es bei **32** gesehen haben. An den Füßen trägt die Figur Sandalen. C. Caputo und G. Traversari datieren die Arbeit in frühseverische Zeit<sup>520</sup>, dieser Einordnung schließen wir uns an.

---

<sup>519</sup>Ebenda.

<sup>520</sup>G. Caputo, G. Taversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna* (1976) 51.

### Kat. 38: Tripoli, Mus.

Das aus Leptis Magna stammende Relieffragment zeigt eine weibliche Figur, deren Kleidung unserem Typus entspricht. Das Standschema ist insofern variiert, als der rechte Spielbeinfuß vorgestellt ist, was natürlich auch durch die Ausführung als Relief bedingt ist. Auf der linken Seite hat sich ein großes mit Früchten gefülltes Füllhorn fast vollständig erhalten; seine untere Spitze schließt mit einer kleinen Kugel ab. Der rechte Arm ist leicht angewinkelt nach vorne genommen, in der Hand hält die Figur eine Opferschale. Der Mantelwulst hat seinen Schwerpunkt auf der rechten Körperseite, von wo aus er schräg nach oben ansteigt. Über der rechten Seite des Mantelwulstes bildet der Chitonstoff drei schnurartige Staufalten, eine gerade verlaufende Falte und ein sich zur Körpermitte hin ziehender Faltenstrang schließen sich an. Man erkennt die Disposition der Kerngruppe hier wieder. Das untere Mantelende entspricht genau dem der oben besprochenen severischen Fortuna-Tyche **36**. Die Bildung des Mantels ist wie auch bei **36** modifiziert: wieder fehlt die rundbogige, die gesamte Komposition verbindende Falte (d); auch das Standbein ist nicht zu erkennen, der Stoff spannt sich straff um das Spielbein; die Falte (a) auf dem Standbeinoberschenkel der Figur des Relieffragments wölbt sich konvex nach unten, anstatt - wie bei allen anderen Statuen - konkav nach oben. Die Falte (b), die in der Körpermitte unter dem Mantelwulst ausläuft, zieht sich bis zum Standbeinoberschenkel. Hingegen befindet sich in der Körpermitte unterhalb des Wulstes ein sich nach vorne wölbendes stoffreiches Dreieck. Hier wie bei **36** springt der Chitonstoff zwischen den Füßen gleichsam nach vorne.

Im Ellenbogenbereich des rechten, die Opferschale haltenden Armes hat sich ein Stück des Knüpfärmelchiton, von dem noch ein Knopf zu erkennen ist, erhalten. Ein kurzes, senkrecht herabfallendes Faltenstück im rechten Schulterbereich markiert das Übergewand. Die Relieffigur ist sicherlich mit unmittelbar unter der Brust gegürtetem Chiton zu ergänzen, sie wird ebenfalls drei Gewänder und ein Diadem getragen haben. Die Figur wird auch als Stadtgöttin (oder Stadt-Tyche) Leptis gedeutet, die dann allerdings das Gros der Züge vom Tyche-Typus Teramo II übernommen haben würde. Die Datierung der Statue ist aufgrund ihres Fundortes gesichert: sie stammt vom severischen Forum in Leptis Magna. Darüber hinaus ist der stilistische Vergleich mit dem Concordia Augustorum Relief am Quadrifrons des Septimius Severus in Leptis Magna sehr augenfällig; dort jedoch trägt die Tyche den Mantel über der Mauerkrone. Das hier besprochene Relieffragment und die Statue **36** im Vatikan weisen untereinander große stilistische Gemeinsamkeiten auf.

**Kat. 39: Tripoli, Mus.**

Die hier zu besprechende Figur befindet sich auf dem Pylonrelief am Quadrifrons des Septimius Severus. Der gleiche Typus erscheint noch einmal auf dem severischen Quadrifrons in Leptis Magna. Vielleicht aus Platzgründen ist die rechte die Patera haltende Hand zur Körpermitte geführt. Auf der linken Seite wird ein großes, reich mit Früchten ausgestattetes Füllhorn gehalten. Auf die Schultern fällt je eine Locke. Der Mantel ähnelt in seinem unteren Teil mit der runden Faltenführung mehr den Statuen der Kerngruppe, als daß er mit dem Relief **38** vergleichbar wäre. Die angestrebte Wiedergabe des berühmten gemeinsamen Vorbildes wird demnach offenkundig: hier ist Tyche gemeint und sicher nicht eine erst später entstandene Personifikation Leptis Magna.<sup>521</sup> Auf dem Reliefbild ist links die Kapitolinische Trias dargestellt; Iuno mit Zügen der Iulia Domna und Jupiter mit denen des Septimius Severus. Septimius Severus ist in Leptis Magna geboren worden, unter ihm erlebte die Stadt ihre höchste Blüte. Darüber hinaus ist ein Zusammenhang zwischen Iulia Domna und Agathe Tyche bezeugt: Die Göttin Agathe Tyche empfing im kaiserzeitlichen Athen Opfer am Geburtstag der Iulia Domna.<sup>522</sup>

**Kat. 40: Leptis Magna, Museo Archeologico di Leptis Magna, Inv. Nr. 4**

C. Caputo und G. Traversari brachten die Statue bereits mit etlichen Werken in ikonographischen Zusammenhang.<sup>523</sup> Der idealisierte Kopf hat große mandelförmige Augen, das Gesicht ist voll und erinnert so in gewisser Weise an Bildnisse der Iulia Domna, wodurch die Figur unter anderem datierbar ist. Das Haupt ist von einem Polos bekrönt, das volle in der Mitte gescheitelte Haar ist zu Strähnen gefaßt und nach hinten genommen, auf der rechten Schulter liegt eine Schulterlocke auf. Der Kopf ist zur Spielbeinseite gewandt, wobei der Blick leicht nach unten geneigt ist. Vom Füllhorn ist lediglich der obere Teil erhalten; es ist üppig ausgestattet mit aufgetürmten, teils herausquellenden Trauben und Früchten. Wie bei der besprochenen Relieffigur **38** vom

---

<sup>521</sup>Im LIMC VI 1 (1992) 254 Nr. 6 s. v. Leptis Magna (R. Vollkommer). Dort wurde sie aufgefaßt als Personifikation Leptis Magna.

<sup>522</sup>F. Graf, *Nordionische Kulte* (1985) 163.

<sup>523</sup>Amelung, *Vat. Kat.* I 852 Nr. 113; Lippold, *Vat. Kat.* III 207 Nr. 594 Taf. 53; Smith I (1892) 76 Nr. 1701; Rom, Konservatorenpalast: Stuart Jones, *Pal. Cons.* 90 Nr. 27 Taf. 33; 95 Nr. 34 Taf. 36; H. Wrede, *RM* 78, 1971, 146; Pal. Giustiniani: Reinach, *Rép. St.* I, 225 Abb. 4, 6; Bukarest: G. Bordenache, *Sculture di Bucarest I* (1969) 23 Nr. 20, 22 Taf. 13.

severischen Quadrifrons ist das statuarische Motiv verändert, da der rechte Spielbeinfuß nach vorne gestellt ist. Auch für diese Statuette ist als Attribut in der Hand des nach vorne und leicht nach außen abgewinkelten Unterarmes eine Opferschale zu ergänzen. Eine deutliche Abweichung von den Statuen der Hauptgruppe stellt der Mantel dar, der durch eine doppelrückige senkrechte Steilfalte, die auf dem Standbein verläuft, die Figur auf dieser Seite abschließt. Die die Komposition verbindende Falte (d) fehlt auch hier. Wie bei der Relieffigur springt zwischen den Füßen ein Faltenblock, der sehr grob gearbeitet ist, hervor. Unter dem schmalen, starren, flach ansteigenden Wulst befindet sich auf der Innenseite des Spielbeinoberschenkels ein Stoffdreieck, das ebenfalls seine Parallele in der besprochenen Relieffigur des severischen Quadrifrons findet.

Die Faltenbildung des Oberkörpers läßt sich, trotz des relativ schlechten Erhaltungszustandes, mit unserer Gruppe gut vergleichen. Die Figur stammt aus dem severischen Theater und datiert zeitgleich mit dem severischen Bogen in Leptis Magna.<sup>524</sup> Aufgrund der bei den beiden Statuen festgestellten Abweichungen von unserem Typus (Standmotiv, Mantel, Dreiecksbildung) mag es sich bei der Figur (und bei der Relieffigur) in der Tat um die Personifikation Leptis Magna handeln, die sich jedoch sehr stark am Fortuna-Tyche-Bildnis orientiert.

#### **Kat. 41: Ostia. Museumsvorplatz**

Die Plinthe ist nur vorne bearbeitet, hinten und an den Seiten ist sie roh belassen; Kruse kennt dieses als charakteristisches Merkmal nordafrikanischer Statuen severischer Zeit, die um die Jahrhundertwende entstanden sind.<sup>525</sup> Das Spielbein der breiten Figur ist zur Seite gestellt, die Füße liegen auf einer Ebene, insgesamt wirkt der Körper starr und unbewegt. Die Gürtung setzt vergleichsweise tief unterhalb der Brüste an; der Gürtel ist so geknotet, daß keine Enden herabfallen, der Gewandstoff fällt schwer darüber. Die das Übergewand umschreibende Falte (A) ist vorhanden, ebenso Faltenstrang (1), der sich kurz oberhalb des Wulstes zur linken Körperseite zieht. (2) fehlt, (3) verläuft oberhalb des Wulstes oval und endet auf der linken Körperseite, wie es auch bei der severischen Statue **36** im Vatikan und bei dem Relieffragment **38** aus Leptis Magna beobachtet werden konnte. Falte (4) ist wie üblich kurz, dreieckig verlaufend in der Körpermitte unterhalb der Gürtung angesetzt. (5) stößt auf den unteren Bogen des Ovals, eine

---

<sup>524</sup>So auch: G. Caputo, G. Traversari, *Le Sculture del Teatro di Leptis Magna* (1976) 50.

<sup>525</sup>Kruse 223.

schmale Falte (6) fällt senkrecht herab und eine ebenso schmale Faltenbahn (7) umgrenzt den Körper. Die Falten sind also nur angelegt, eine Stauung oberhalb des Mantelwulstes ist nicht gegeben. Die Brustspitzen sind verbunden mit einer Querfalte.<sup>526</sup> Von den Brustwarzen aus fällt jeweils eine recht breite Faltenpartie herab, die sich über der Gürtung staut. Der Mantel, dessen Falten flach gehalten sind, entspricht in seiner Anlage nur teilweise dem üblichen Schema. Er reicht tief herab. Über dem Spielbeinfuß, bishin zum Standbein, rollt sich der Stoff auf. Die Falten (b) und (c) sind vorhanden; jedoch fehlt die die Komposition vom Spielbeinfuß bis zur äußeren Standbeinseite verbindende Falte (d) auch hier bei der Tyche-Statue in Ostia. Der untere Mantelsaum verläuft nahezu waagrecht. Der Mantel ähnelt demjenigen der Statue **36** im Vatikan. Die Drapierung verbindet Elemente der Kern- und Hauptgruppe: an seinem senkrecht neben dem Standbein verlaufenden Ende ist der Stoff leicht aufgerollt, jedoch schließen sich zwei herabfallende Mantelenden an, von denen das äußere weggebrochen ist. Hier zeigt sich, daß der Kopist die ursprüngliche Drapierung nicht mehr verstanden hat. Der Stoff zwischen den Füßen biegt sich auf der Plinthenoberfläche leicht auf. Die Figur trägt Sandalen, die zwischen großem Zeh und sich anschließendem Zeh mit einem herzförmigen Ornament<sup>527</sup> versehen sind. Auf dem Standbeinfuß liegt der Stoff halbrund auf, wobei er einen doppelten runden Wulst bildet; es ist das Untergewand, das so mit dargestellt werden soll, dessen unterer Saum sich unter dem der Stola abzeichnet. Dieses Element ist ähnlich zu beobachten bei der Statue **10** in Algier. Im statuarischen Typus und in der groben Faltenanlage entspricht die lebensgroß gearbeitete Statue unserem Typus. Die vom römischen Künstler hinzugefügten Varianten sind offenkundig. Besondere Wichtigkeit kommt der Statue jedoch zu durch die erhaltenen Attribute: das Steuerruder auf der rechten und das große Füllhorn auf der linken Seite. Das Füllhorn ist gefüllt mit Früchten, vorne fällt über Traubendolden ein großes Blatt herunter, seitlich ragen Ähren heraus; die Früchte werden oben bekrönt durch eine kleine recht verschliffene Pyramide, wie wir es schon bei der Statue **36** im Vatikan sahen. Nach K. Bemann gab es diese Art des Füllhorninhaltes und dessen Anordnung in hellenistischer Zeit.<sup>528</sup> Auf der rechten Schulter sieht man, daß das über dem Knüpfärmelchiton getragene Kleidungsstück durch eine dicke, runde Fibel gehalten wird. Hier handelt es sich demnach um die für den Hellenismus belegte Peronatrix, wodurch ein weiteres

---

<sup>526</sup>Angelegt war eine solche Querfalte, allerdings nicht die Brustspitzen verbindend, bei **1**.

<sup>527</sup>Das gleiche Ornament findet sich bei der Statue **47** in Hierapolis.

<sup>528</sup>Bemann 161 f.

hellenistisches Stilelement in die römische Arbeit integriert ist. Das Werk hat, bedingt durch seine relativ späte Entstehungszeit, schematisch angelegte, flache und breite Falten, die über den Brüsten eingekerbt sind. Der Mantelstoff ist dick, er ist das über den Körper dominante Element. Die Körperpartien zwischen den Falten wirken flach und geglättet. Der Stoff fällt senkrecht und steif herab. Hier sind die Falten aber nicht, wie bei den frühseverischen Figuren, eingekerbt, sondern sie wirken eher wie starre aufgelegte Schnüre. Eine vergleichbare Körper- und Gewandauffassung finden wir an den Barbarendarstellungen der Sockel des im Jahre 203 n. Chr. erbauten Bogens des Septimius Severus.<sup>529</sup> Die Statue datiert demnach und aufgrund der formal-stilistischen Gemeinsamkeiten mit den übrigen severischen Statuen unserer Reihe (Kat. 36-41) ebenfalls in severische Zeit. Sowohl klassische als auch hellenistische Einflüsse sind in dem römischen Werk enthalten.

**Kat. 42: Brüssel. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. Nr. A 3684**

Die Figur ist blockhaft starr und grob gearbeitet. Dicht unter den flachen Brüsten befindet sich der durch Doppelknoten befestigte Gürtel. Der dicke Stoff ist das über den Körper dominante Element. Zu einer Staufaltenbildung der Zugfalten des Oberkörpers über dem Mantelwulst kommt es nicht. Folgende Falten sind nachvollziehbar: am äußeren rechten Körperrand die Falte (A), die senkrecht herabfallende Falte (1), eine kurze, allerdings nicht zur Körpermitte weisende Falte (3), in der Körpermitte Falte (4), die jedoch untypischerweise flankiert wird von einem durchgängigen Faltenstrang. Falte (5) weist in Richtung Körpermitte, die linke Flanke wird bedeckt vom Mantel, vor dessen Saum eine senkrechte Falte (6) verläuft. Der untere Mantelsaum verläuft schräg, die Falte (d) entfällt. Die Spielbeinseite wirkt sehr breit, weil es kein Faltental zwischen den Beinen gibt. Vom Oberschenkel ausgehend fällt die Falte (c) durchgehend über das Knie herab. Zwischen den Füßen und auch neben dem Standbeinfuß biegt sich der Stoff großzügig auf der Plinthe auf. Das Spielbeinknie befindet sich etwas unterhalb des Standbeinknies, auch zieht sich der auf der Plinthe umbiegende Stoff nach hinten; so wird das Spielbein als zur Seite und nach hinten gesetzt zu rekonstruieren sein. Die Statue ist grob und im Vergleich zu den übrigen severischen Statuen vereinfacht gearbeitet, im Mantelbereich wirken die Faltentäler wie eingefurcht. Wir setzen die Figur zeitlich etwas später als die Statue in Ostia an und datieren in spätseverische Zeit.

---

<sup>529</sup>T. Kraus, Das römische Weltreich, Prop Kg II (1967) Abb. 237.

### **Kat. 43: Guelma. Museum**

Der erhaltene Kopf der kolossalen Statue ist starr gradeaus gerichtet; die wulstartigen Haare sind in der Mitte gescheitelt und in Strähnen nach hinten gefaßt, auf die Schultern fallen dünne Locken. Das Haupt ist bekrönt von einem Diadem, das von einer Scheibe überfangen ist. Der Faltenstil ist hart und linear. Der Oberkörper weist ein ornamentales Faltengefüge auf, das für den nordafrikanischen Kreis der severischen Zeit als charakteristisch gilt<sup>530</sup>, das aber ebenfalls, wenn auch in weniger ausgeprägter Form, an den severischen Statuen **36** und **41** festzustellen ist<sup>531</sup> und somit als nicht lokal begrenztes Stilmerkmal für die severische Zeit geltend gemacht werden darf. Die Statue gibt das ihr zugrunde liegende Urbild nur entfernt wieder. So liegen die Falten im Oberkörper dicht beieinander, der Mantel bedeckt die linke Flanke; die Mantelfalten sind reichhaltig, der untere Saum endet, wie bei allen severischen Beispielen gerade, die Falte (d) entfällt. Auch diese Figur trägt Sandalen.

Ein wohl zugehörige Basisbekrönung mit Inschrift "FORTUNAE. AUG."<sup>532</sup> bestätigt zusätzlich die Zuordnung des Stückes in die Reihe und somit Identifizierung als Fortuna-Tyche.

### **Kat. 44: Cherchel. Musée de Cherchel, Inv. S 94**

Der Spielbeinfuß ist zur Seite gestellt, die Sohle steht gänzlich auf dem Boden auf, die Standbeinhüfte ist herausgedrückt. Der Oberkörper wirkt etwas zur Spielbeinseite gedreht, was den Eindruck hervorruft, die Figur habe zu dieser Seite ihren Kopf gewandt. Auch diese Skulptur ist mit drei Gewändern<sup>533</sup> bekleidet dargestellt, was besonders deutlich in der Seitenansicht von rechts zu sehen ist. Unmittelbar unter den Brüsten ist das Gewand gegürtet. Der leicht dreieckig verlaufende Gürtel hat hier - an dem Doppelknoten - seine höchste Stelle. Auf dem linken Arm ruht ein schmales Füllhorn, das reich mit Früchten, wie Weintrauben und Ähren gefüllt ist. Unterhalb der Hand befindet sich der Rest eines Steges, der ehemals Hand samt Füllhorn stützte. Rechts neben dem

---

<sup>530</sup>So Schmidt 146.

<sup>531</sup>Schmidt ebenda konnte diesen für sie typisch provinziell-afrikanischen Faltenstil an rundplastischen stadtrömischen Beispielen nicht nachweisen.

<sup>532</sup>Ballu, BArchCTHS 1907, 248 Nr. 4.

<sup>533</sup>Landwehr a. O. spricht nur von Ärmelchiton und Mantel.

Fuß hat sich der Rest einer Weltkugel erhalten, auf der einst das zu ergänzende Steuerruder aufsaß. Die Gewandfalten sind scharf geschnitten und wirken hart. Falte (A) an der rechten Flanke fällt über den Mantelwulst, wobei die typische wellenartige Schlaufenfalte beibehalten worden ist. Die sich anschließenden Faltenstränge (1)-(3) und das Dreieck (4) ziehen sich auf die linke Körperseite. Über dem Gürtel kommt es auf der rechten Seite zu den drei typischen Staufalten. Links sind es zwei Faltenstränge ((5) und (6)), die in Richtung Körpermitte verlaufen, so daß es zu der bereits bei einigen Statuen beobachteten Ovalfaltenbildung kommt, die ja als typisch für nordafrikanische Statuen der severischen Zeit gilt.<sup>534</sup> Von der Falte (6) knickt eine Falte zur rechten Seite, dieses entspricht nicht dem Typus-Schema. Der Mantel weist ebenfalls bekannte Faltenzüge auf, ist aber auf der Standbeinseite vergleichsweise weit hochgezogen, so daß der untere Mantelsaum vom Spielbeinfuß bis kurz unterhalb des Standbeinknies diagonal verläuft. Auch das herabhängende Mantelende endet bereits auf dieser Höhe. Zwischen den Füßen springt der Stoff hervor und biegt großzügig auf der Standfläche auf, beide Füße sind halb vom Stoff bedeckt. An den Füßen trägt die Figur Sandalen mit dünnen Sohlen; die Riemen laufen zwischen den beiden ersten Zehen zusammen, geschmückt durch ein kleines herzförmiges Blatt. Die Statue läßt sich stilistisch vergleichen mit **36**, auch die Datierung in severische Zeit dürfte entsprechend sein. Landwehr setzt die Statue ebenfalls ins 2. Jh. n. Chr.<sup>535</sup> Durch vereinfachende Faltengebung und Manteldrapierung weicht das Werk von der Hauptgruppe ab. Es erscheint hier am Ende der Reihe nicht nur seiner Entstehungszeit wegen, sondern auch weil es im Verhältnis zur Hauptgruppe nur in deren Peripherie anzusiedeln ist.

#### **Kat. 45: Rom. Palazzo Margherita, Freitreppe**

Die Statuette entspricht generell unserem Typus. Beim Mantel fehlen die Falten (c) und (d); der untere Saum ist gerade geführt. Der Spielbeinfuß ist zur Seite gestellt, zwischen den Füßen springt blockhaft ein Steilfaltenbündel hervor. Der Wulst ist schematisch gearbeitet, starr hängt er herab. Hier wurde vom Bohrer Gebrauch gemacht. Der Mantel auf der linken Schulter ist ähnlich grob gearbeitet wie der Wulst. An den Füßen trägt die Figur Sandalen. Die Art der Faltenbehandlung spricht für eine Entstehung im 3. Jh. n.

---

<sup>534</sup>Vgl. Schmidt 146.

<sup>535</sup>C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Denkmäler aus Stein und Bronze I. Idealplastik, weibliche Figuren benannt (1993) 88.



Chr.

**Kat. 46: Hierapolis. Museo Archeologico, Inv. Nr. T. 541 = H 68**

Die Figur ist schlank, die Schultern und der Oberkörper sind ausgesprochen schmal, der Gürtel sitzt unmittelbar unter den Brüsten. Diese Beobachtungen sind auch zu treffen bei den Figuren des Apollon-Artemis-Reliefs der *scenae frons* des Theaters<sup>536</sup> aus dem auch die Figur **46** stammt. Das Spielbein ist bei engem Standmotiv nach hinten gesetzt. Die Falten sind sehr flach gearbeitet; die charakteristischen Faltenzüge sind angelegt. Der Bauchnabel scheint unter dem Gewand durch. Der Wulst ist nahezu waagrecht geführt, an seiner rechten Außenseite befindet sich eine Bruchstelle, wo ehemals das Ruder anlehnte. Der Mantelstoff wirkt schwer, da es kein breites Faltental zwischen den Beinen gibt und auch das Standbein mit vertikalen Schrägfalten überzogen ist. Sehr unruhig ist der Mantel auf der linken Körperseite geführt, üblicherweise hängt der Stoff an dieser Stelle in geraden, schweren Bahnen von der Schulter nach unten. Das äußere Mantelende neben dem Standbein reicht bis auf die Standfläche hinab, ein singuläres Phänomen.

Zwischen den Füßen fällt das Gewand, das großzügig auf die Standfläche aufbiegt, auseinander; der Standbeinfuß ist halb vom Stoff bedeckt. An den Sandalen befindet sich über den ersten beiden Zehen ein großes herzförmiges Blatt-Ornament. Die Statue trägt im angewinkelten linken Arm ein schmales, sich unten nach vorn biegendes Füllhorn. Neben dem Spielbeinfuß befindet sich der Rest einer Weltkugel, auf der ehemals ein Steuerruder aufgesessen haben muß. Die römische Arbeit war im Theater von Hierapolis aufgestellt und datiert in severische Zeit; so lag denn auch die wichtigste Ausstattungsphase für das Theater in dieser Zeit, gleichzeitig mit dem Umbau wurde der größte Teil der erhaltenen Idealplastik aufgestellt; jüngere Idealplastik ist nicht nachgewiesen.<sup>537</sup> Daß wir es hier nicht mit einer Porträt- sondern mit einer Idealstatue zu tun haben, ist aufgrund des geringen Formats der Figur zu postulieren.

---

<sup>536</sup>Vgl. F. D'Andria, T. Ritti, Hierapolis. Scavi e ricerche II. Le Sculture del Teatro (1985) Taf. 9. 1. Die Artemis am rechten Reliefrand weist die gleichen Proportionen auf.

<sup>537</sup>Vgl.: A. Can Özen, Die Skulpturenausstattung kaiserzeitlicher Theater in der Provinz Asia, am Beispiel der Theater in Aphrodisias, Ephesos und Hierapolis, in: Thetis. Mannheimer Beiträge zur klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns. Hrsg. von Reinhard Stupperich und Heinz A. Richter. Bd. 3, 1996, 109.

Bejor<sup>538</sup> bezeichnet die Statuette als Vertreterin einer großen Gruppe von in der hellenistisch-römischen Welt vielfach variierten Tyche-Statuen und führt als Beispiel hierfür Statuen auf, die nicht in unsere Reihe gehören, weil das statuarische Motiv nicht das gleiche ist wie z.B. bei der Statue der Claudia Iusta aus dem Konservatorenpalast<sup>539</sup>, oder die Tracht eine andere ist, z. B. mit dreieckigem Mantelüberschlag<sup>540</sup>. Er nennt auch die in unsere Reihe gehörenden Statuen **21, 28, 30** und **42**.

### 9.2.7 Spätantike

#### Kat. 47: Tolmeta

Das erhaltene Oberkörperfragment ist, nicht zuletzt aufgrund seiner späten Entstehungszeit im 4. Jh. n. Chr., sehr summarisch gearbeitet. Als Tyche ausgezeichnet ist die Figur durch das üppig gefüllte Füllhorn. Unserem Typus zuzuschreiben sind ferner die Gewänder - wobei sich das Übergewand lediglich durch Falte (A) oberhalb der Gürtung absetzt - und deren Trageweise. Prägnante Faltenzüge heben sich wulstartig wie Seile vom Körper ab; sie bilden in der Mitte ein Oval. Der Bauchnabel ist wie unbekleidet dargestellt. Auf beide Schultern fällt jeweils eine Locke. Die Oberfläche des Gürtels - und damit wahrscheinlich der Knoten - ist in der Mitte abgebrochen. Trotz der groben Ausführung sind die typuskonstituierenden Merkmale nicht zu verkennen. Die Vermutung Kraelings<sup>541</sup>, daß es sich bei der Statuette ehemals um die Personifikation von Konstantinopel gehandelt habe, spricht nicht gegen unsere Beobachtungen.

### 9.3 Varianten

Als Varianten sollen Bildwerke bezeichnet werden, die einzelne Merkmale soweit in veränderter Form aufweisen, daß sie nicht mehr zur Hauptgruppe zählen; der Sinngehalt

---

<sup>538</sup>G. Bejor, Hierapolis. Scavi e Ricerche Bd. 3. Le Statue (1991) 67.

<sup>539</sup>Stuart-Jones, Pal. Cons. 90 Nr. 27 Taf. 33. Die von Bejor a. O. angeführte Figur im gleichen Schema: Stuart-Jones, Pal. Cons. 95 Nr. 34 Taf. 36.

<sup>540</sup>T. Ritti, Fonti letterarie, epigraphiche ed archeologiche, Hierapolis. Scavi e ricerche Bd. 1 (1985) 63 Taf. 2 b.

<sup>541</sup>C. H. Kraeling, Ptolemais. City of the Libyan Pentapolis (1962) 200 f.

einer Statue braucht von den Abweichungen aber nicht berührt zu werden.

### V. 1: Terracina. Museo Civico

Der Torso ist von seiner Proportionierung, den Kleidungsstücken und der Faltendisposition von unserem Typus Teramo II abhängig. Jedoch sind Unterschiede zu verzeichnen: die Hüfte ist nicht auf der linken, sondern auf der rechten Seite herausgedrückt. Zudem ist der Oberkörper zur herausgedrückten Seite gedreht und die linke Schulter liegt deutlich höher als die rechte. Auf der Innenseite des rechten Spielbeines befindet sich ein Faltendreieck. Die Faltenanlage der linken Körperseite ist zu verriepen, als daß man einen detaillierten Vergleich vornehmen könnte. Im angewinkelten linken Arm befindet sich ein mit Früchten gefülltes Füllhorn.

Die Seitenansicht<sup>542</sup> zeigt deutlich die Träger der Stola, die über dem Knüpfärmelchiton getragen wird. Hier sieht man auch, wie eng der linke Oberarm an den Körper genommen ist.

### V. 2: Rom. Museo Nazionale delle Terme, Inv. Nr. 639

Bei der Dargestellten handelt es sich um eine Priesterin der Vesta, wie die Tracht zeigt.<sup>543</sup> Über der Stirn und einer schmalen Haarrolle befindet sich die *infula*, eine eigentlich sechsfach zusammengelegte Binde (*sex crines*), von der jedoch nur fünf Wülste sichtbar sind, von dieser *infula* fällt auf jede Schulter eine Schlaufe, die sog. *vittae*. Über der *infula* liegt das *suffibulum*, eine Art Mantille, die Kopf und Schultern bedeckt und auf der Brust durch eine runde Fibel zusammengehalten wird. Über einem langärmeligen Gewand trägt die Vestalin eine *stola*, die unmittelbar unter der Brust gegürtet ist. Die Stola war immer Bestandteil der Vestalinnen-Tracht, sie bestand aus weißer Wolle oder aus mit Purpur verbrämten Leinen.<sup>544</sup>

Das Gesicht hat schwammige Formen, ein leichtes Doppelkinn, scharf gezogene, durch Einritzungen markierte Brauen. Lider und Lippen sind ebenfalls durch eine derartige

---

<sup>542</sup>Abbildung bei J. Lugli, *Forma Italiae. Regio I. Latium et Campania I* (1926) 145 Nr. 3 Abb. 17.

<sup>543</sup>Auch die Statue Kat. I V. 2 stellt eine Vestalin dar, deren Tracht Züge des Tyche Typus Teramo I aufzeigt.

<sup>544</sup>RE IV 1 A (1931) 51 s. v. Stola (Bieber).

Einritzung markiert. Die Iris ist eingeritzt und die Pupille nierenförmig eingebohrt. Unter der *infula* befindet sich ein natürlicher Haarwulst, der die Stirn dreieckig einfaßt. Jeweils vor dem Ohr fällt eine Locke herab. Der Kopf ist nach rechts gerichtet und leicht gesenkt. Bevor die Gemeinsamkeiten zu unserem Typus vorgestellt werden, sei erläutert, warum die Figur nicht in unmittelbarem Zusammenhang zu unserer typologischen Reihe gesehen werden darf: unterhalb des Mantelwulstes fällt der Stoff desselben weiter herab, d. h. der Wulst setzt sich an dieser Stelle in ein Stoffdreieck fort, so wie es für den von C. Nippe in ihrer Dissertation vorgestellten Tyche-Typus Braccio Nuovo gilt. Aber die zwingend zu dem Typus Braccio-Nuovo gehörende Schlaufe unter dem linken Arm entfällt. So haben wir hier eine Mischform, in der von den beiden statuarischen Typen Braccio-Nuovo und Teramo II Elemente vereint wurden.

Unter der Gürtung befindet sich ein sehr kleines Faltengebilde, das wie ein Zitat der Falte (4) wirkt, die sich bei den zur Kern- und Hauptgruppe gehörenden Figuren an dieser Stelle befindet. Der Gürtel verläuft waagrecht. Die Faltenstränge treffen sich unterhalb des Knotens und laufen zu einem Oval zusammen; ebenso nimmt auch Falte (2) einen ovalen Verlauf. Die beiden die Flanken markierenden Faltenstränge bilden oberhalb des Wulstes jeweils die uns von der Kerngruppe geläufige Schlaufenfalte. Unter dem Stoff der Stola zeichnen sich die senkrecht verlaufenden schmalen Falten des Gewandes darunter ab.

Die Tracht ist also derjenigen unserer Tyche entlehnt und erweitert worden durch die zu einer Vestalin gehörenden Trachtbestandteile wie *infula* und *suffibulum*. Darüber hinaus präsentiert sich die Dargestellte im bekannten statuarischen Schema. Beides muß ganz bewußt geschehen sein und läßt sich so erklären, daß die guten Eigenschaften der Agathe Tyche repräsentativ von der Vestapriesterin zum Ausdruck gebracht werden sollten.

In der Art, wie die feinen Gewandfalten wiedergegeben sind und zu den kräftigen Mantelfalten kontrastieren, weist die Faltensprache in frühantoninische Zeit. Vergleichbar ist etwa eine Büste im Capitolinischen Museum, die Faustina Minor als Jugendliche darstellt<sup>545</sup> und die aufgrund der Haartracht in die Zeit um 147 n. Chr. datiert werden kann. Dem Porträt der Faustina Minor läßt sich sehr gut die Formensprache mit den geritzten Brauen sowie der eingebohrten Pupille unserer Vestalin vergleichen. H. v. Heintze datierte die Statue in das erste Viertel des 2. Jhs. n. Chr.<sup>546</sup>

---

<sup>545</sup>M. Wegner, Die Herrscherbilder in antoninischer Zeit (1939) Taf. 34.

<sup>546</sup>Helbig<sup>4</sup> III (1969) 220 Nr. 2303 (H. v. Heintze).

### V. 3: Genf. Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Genève, Inv. Nr. MF 1238

Die Statuette steht nicht frontal auf der Basis, sondern ist schräg nach rechts in den Raum gedreht. Die Brüste wirken recht groß, was unterstützt wird von der unmittelbar darunter ansetzenden Gürtung, die allerdings keinen Knoten aufweist. Der Bauch, dessen Nabel sichtbar ist, ist vorgewölbt. Die Figur ist lediglich mit Chiton und Himation bekleidet. Das rechte Spielbein ist zur Seite und nach hinten gesetzt, wobei der Fuß mit der ganzen Sohle aufsetzt. Der Mantel ist von der Schulter des linken Armes heruntergerutscht und über den Oberarm geführt. Ein Blick auf die Rückseite zeigt, daß der römische Künstler die Tracht offenbar nicht mehr verstanden hat. Der Wulst ist gelöst vom Mantel und schräg über den Rücken geführt, offenbar bedeckte der zugehörige Stoff ehemals auch das Haupt der Figur. Unter dem Wulst und auf der linken Schulter ist ein Stück vom Chiton mit Gürtung sichtbar. Der restliche Mantel bedeckt den Rücken bei schräger Saumführung sowie den gesamten Unterkörper. Unter dem Mantelsaum fällt der Chitonstoff auf die Basis. Auf der linken Körperseite befindet sich neben dem Standbeinfuß ein großer Delphinkopf<sup>547</sup>, auf dem das herabfallende Mantelende aufliegt. Dieser Kopf ist auf der Rückseite nicht weiter ausgearbeitet, er geht auf der linken Seite in die Basis über. Der Mantelwulst ist sehr breit, er wird von kräftigen Bohrrillen unterteilt. Die Falte (A) tropft in charakteristischer Weise über den Gürtel. Das Gewand im Oberkörperbereich gliedert sich in Faltenstränge, deren Verlauf durchaus dem Schema entspricht. Der Mantel verdeckt das Standbein völlig mit flächiger Stoffbahn. Zwischen den Beinen gliedert lediglich ein Faltenrücken den Stoff. Die vom Knie bis zur Körpermitte reichende Falte (b) ist auch vorhanden. Der Mantel reicht recht weit herab, der untere Saum liegt auf der Standbeinseite etwas höher. Die Füße der Figur sind beschuht. Die insgesamt handwerklich gearbeitete Statuette bewahrt einige Züge der als verbindlich erkannten Merkmale unserer Tyche-Gruppe, ist aber in Einzelheiten ungenau. Wenn es sich, wie Verf. meint, bei der Stütze um einen Delphin handelt, dann ist hier als Sinngehalt wieder die Okeanide Tyche zu interpretieren, zu der - als Meerestochter - der Delphin, als intelligentes Meereswesen und Freund der Menschen, sehr gut paßt.

---

<sup>547</sup>J. Chamay, J.-L. Maier, *Art Romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève* Bd. 2 (1989) 47 sahen in dem Kopf einen Stierkopf. Von den früherern Bearbeitern als Blumenkorb interpretiert.

## 9.4 Umbildungen

### U. 1: Geyre. Magazin

Auf der Reliefplatte vom Sebasteion flankieren Augustus und Viktoria/Nike ein Tropäion, das von der Nike bekränzt wird. Die Figur der Nike ist im Standmotiv und in der Kleidung deutlich an unserem Fortuna-Tyche-Typus orientiert, wobei es zu einer Schematisierung des Faltensystems kommt; so sind auch die Schlaufenfalten, die über den Gürtel fallen, sehr artifiziell gebildet. Variiert ist die Haltung des erhobenen rechten Armes. Der Gürtel ist nicht geknotet; der Bauchnabel scheint durch den Gewandstoff. Die Flügel, die die Dargestellte als Nike kennzeichnen, sind im Sinne der Umbildung hinzugekommen.

Die klassischen Bildformeln, die hier übernommen werden, spiegeln die Auffassung "(...) von der Einzigartigkeit der klassischen griechischen Kunst und von der eigenen Zeit als einer Art Renaissance, in der es gelungen war, die vorbildliche Kultur mit weltweiter Friedensherrschaft, hohem moralischen Standart und allgemeinem Wohlergehen zu verbinden."<sup>548</sup> Das Bildnis datiert - in Einklang mit den stilistischen Merkmalen - wegen der Baugeschichte der Hallen in tiberische bis neronische Zeit.

### U. 2: Trajansbogen von Benevent. Schlußstein über der Archivolte (Stadt- und Landseite)

Aufgrund der Kenntnis des Tyche-Typus Teramo II ist nunmehr für die weibliche Figur<sup>549</sup>, die jeweils auf dem Schlußstein der Archivolte des 114 n. Chr. vollendet<sup>550</sup> Beneventer Trajansbogens plaziert ist, eine Deutung möglich. Es kann sich bei der Figur nur um Nike-Tyche handeln, denn das Standmotiv ist im Vergleich zu unserem Typus seitenverkehrt und insofern modifiziert, als daß der linke Standbeinfuß mit aufgesetzter Sohle nach vorn gestellt ist, der Spielbeinfuß zurück gestellt ist und die Standfläche nur mit den Zehenspitzen berührt.<sup>551</sup> Die Figur ist barfuß. Zudem fällt der Stoff neben dem

<sup>548</sup>P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 330.

<sup>549</sup>F. J. Hassel, Der Trajansbogen in Benevent (1966) Taf. 2, 3, 23. 2 und 35. 3.

<sup>550</sup>Der Bogen ist inschriftlich 114 n. Chr. geweiht worden. Vgl. F. J. Hassel, Der Trajansbogen in Benevent (1966) 1-9.

<sup>551</sup>Das Standmotiv mit dem vorgesetzten mit ganzer Sohle aufsetzendem Standbein mit zurückgestelltem Spielbein, das kaum mehr den Boden berührte, findet sich z. B. bei der Nike von Samothrake. Vgl. H. Knell, Die Nike von Samothrake (1995) 14 f. Abb. 13.

Spielbeinfluß nach außen, so daß die Dargestellte wie eine Nike wirkt, die gerade auf dem Schlußstein gelandet ist. Alle anderen Merkmale stimmen mit unserem Tyche-Typus überein, die Falten im Oberkörperbereich sind Zug um Zug vergleichbar. Bislang war aufgrund fehlender Attribute für diese Figur keine Deutung möglich. Bei den Attributen wird es sich ohne Zweifel um ein Füllhorn im linken Arm und vielleicht einen Kranz in der vorgestreckten Rechten gehandelt haben. Bei der Figur auf der Nord-Ost-Seite ist auf der linken Schulter ein Stück weggebrochen, dennoch ist hier ein Dübelloch erhalten.<sup>552</sup> Dieses kann als sicherer Beleg für ein Füllhorn, vielleicht aus Metall, an dieser Stelle gewertet werden. Die Kombination von Nike und Tyche paßt inhaltlich hervorragend zu einer an so prominenter Stelle exponierten Figur auf dem staatlichen Siegesmonument. Zudem steht dieser inhaltliche Zusammenhang von Nike und Tyche in einer langen Tradition: Auf einer Stele aus Tegea<sup>553</sup> aus dem Jahr 361 v. Chr. schmückt Tyche ein Tropaion, wodurch ihre Nähe zu Nike deutlich wird.<sup>554</sup> Diese griechische Tradition ist ohne Zweifel bei **U. 1**, wo sogar das Motiv des Tropaion-Schmückens übernommen wird, und bei **U. 2** aufgegriffen.

### **U. 3: Butrint. Archäologisches Museum, Inv. Nr. 535**

Der rechte Arm ist weit vom Körper abgewinkelt, lang und teigig-zäh fallen runde Faltenrücken herunter bis auf Höhe des Mantelüberschlages; dieses Motiv ist singulär und stellt eine deutliche Abweichung zu den Statuen der Hauptgruppe dar. Über dem tief sitzenden Gürtel fallen tropfenartig auf der rechten Seite drei Schlaufenfalten weit herunter, auf der linken Seite fällt eine Schlaufe am Körpertrand tief herab. Die Falten sind sehr schematisch. Die über den Gürtel weit und rund herabtropfenden Falten finden ihre motivische Entsprechung im Umfeld der römischen Nemesis-Kopien<sup>555</sup>, deren Tracht

<sup>552</sup>Beste Abb. bei M. Rotili, *L'Arco di Traiano a Benevento* (1972) Taf. 23.

<sup>553</sup>P. Foucart, *MémAcInsc.* 8/2, I, 1870, 194; A. Milchhofer, *AM* 4, 1879, 133; F. Hiller von Gaertingen, *AM* 36, 1911, 349-360; *IG<sup>2</sup> V* 2,1, 1913. Die Stele von Tegea wird in der Literatur immer wieder als Beispiel für die Darstellung einer Tyche mit Steuerruder genannt: *RE* 14,2 (1948) 1683 s. v. Tyche (Herzog-Hauser); M. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion<sup>2</sup> II* (1961) 207 Anm. 6; F. W. Hamdorf, *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit* (1964) 99 T 320; A. Göttlicher, *Nautische Attribute römischer Gottheiten* (1981) 82. Die Existenz eines Ruders als Attribut der Figur wird in Frage gestellt, jedoch nicht ausgeschlossen: *LIMC VIII 1* (1997) 118 Nr. 3.b. (L. Villard). Statt des Ruders sieht C. Nippe in dem Gegenstand einen von vorne dargestellten Schild: Nippe 49 mit Anm. 411. Für sie kommt das Ruder als Attribut erst ab späthellenistischer Zeit in Frage.

<sup>554</sup>Vgl. zu der Stele aus Tegea Kap. 10.8 zum Steuerruder.

<sup>555</sup>Vgl. besonders die Statue in Athen, NM 3949. G. I. Despinis, *Symbole ste Melete tou Ergou tou*

jedoch völlig anders ist. Gleichzeitig muß man auch den provinziellen Charakter unserer Statue berücksichtigen; interessanterweise findet sich unter den von Despinis herangezogenen Nemesis-Repliken gleichfalls eine Statue aus Butrint, dem antiken Buthrotum,<sup>556</sup> so kann man sich tatsächlich Verknüpfungen vorstellen, die lokalen Ursprungs sind. Auffällig ist bei beiden Statuen auch das Motiv der den Bauchnabel oval einrahmenden Falten; die Vergleichbarkeit zu unserer Reihe hingegen ist eher entfernt. Datierbar ist der Torso über die Modefrisur, die in den Umkreis der beiden Agrippinen gehört, wobei der Kopf nicht mit einem ihrer Porträttypen in Verbindung gebracht werden kann. Es kann sich nicht um das Porträt der Agrippina Maior<sup>557</sup> handeln, denn es fehlen die kleinen Stirnlöckchen. Zudem sind die Strähnen bei der Agrippina Maior länger und die Ringellocken weniger gleichförmig. Um ein Porträt der jüngeren Agrippina<sup>558</sup> kann es sich nicht handeln, weil der Zwischenraum der Ringellocken über der Stirnmitte bei der Butrinter Frisur zu breit ist. Der Typus Neapel-Parma<sup>559</sup> fällt allein schon dadurch heraus, daß er statt zwei Reihen Ringellocken deren vier besitzt. Auch der Typus Ancona<sup>560</sup> ist nicht gemeint, denn auch hier fehlen bei dem Butrinter Kopf die Stirnlöckchen, zudem sind die Ringellocken unregelmäßiger und differenzierter als bei **U. 3** in Butrint. Somit kann es sich nur um ein Bildnis einer nichtkaiserlichen Frau handeln, das durch die Gemeinsamkeiten seines Porträts mit den beiden Agrippinen in claudische Zeit datiert.

#### **U. 4: Vatikan. Magazin**

Die wenig qualitativ gearbeitete Statuette hat eine nahezu in Taillenhöhe sitzende Gürtung und weist ein vergleichsweise enges Standmotiv auf. Die durch Kern- bzw. Hauptgruppe überlieferten Faltenschemata sind nicht im Einzelnen nachzuzeichnen, klingen aber an. Das Füllhorn ist antik erhalten, was die Zugehörigkeit der Statue zu unserer Gruppe beweist. Die teigigen Falten mit den tiefen Tälern und deren grobe Ausführung zwischen den Füßen sprechen für eine Entstehungszeit der Figur im späten

---

Agorakritou (1971) Taf. 41.

<sup>556</sup>Despinis a. O. 29 f. Nr. 3 Taf. 43.1.

<sup>557</sup>Fittschen-Zanker, Kat. III Nr. 4 Taf. 4-5. Beil. 1-2.

<sup>558</sup>Fittschen-Zanker, Kat. III 6 f. Nr. 5 Anm. 4 (Typ IV). D. Boschung JRA 6, 1993, 73 Typ Xd.

<sup>559</sup>Fittschen-Zanker Kat. III Nr. 5 Anm. 4 (Typ I). D. Boschung JRA 6, 1993, 73 Typ Xa.

<sup>560</sup>Fittschen-Zanker Kat. III Nr. 5 Anm. 4 (Typ III), Boschung a. O. 74 Typ Xc.



2. Jh. n. Chr.

#### **U. 5: Neapel. Museo Nazionale, Inv. Nr. 6368**

Die Statue ist wohl noch in der Antike als Ceres-Isis umgestaltet worden indem sie bereichert wurde um das *kredemnon* auf dem Haupt und Ähren in der rechten Hand sowie das Porträt der Faustina Minor. Das Spielbein ist sehr weit zur Seite und geringfügig nach hinten gestellt. Auf das Übergewand deutet der V-Ausschnitt zwischen den Brüsten hin; die Träger auf der Schulter werden vom Mantel verdeckt. Im Oberkörperbereich überliefert die Statue unser Faltenschema. Faltenstrang (A) bildet über dem Mantelwulst sogar eine Staufalte. Es kommt zur Bildung von einem Faltenoval im Bauchbereich. Der Mantelwulst ist sehr schmal. Die Brüste und der Bauchnabel scheinen unter dem Gewandstoff hindurch. Die Gürtung sitzt sehr tief, fast in Taillenhöhe und verläuft leicht nach oben gewölbt. Einen Bruch zu den Kerngruppen-Statuen unserer Reihe erfährt die Figur im Bereich des Mantels. Dieser weist jetzt nicht mehr das für das 4. Jh. charakteristisch geschwungene Faltental zwischen Stand- und Spielbein auf. Zwar sind die Querfalten auf dem Spielbeinoberschenkel und auch die Falte (c) vorhanden, jedoch fällt zwischen den Beinen ein senkrechter, nach unten hin breiter werdender, leicht vorspringender Steifaltenblock, wodurch das Gewand schwerer wirkt. Der Saum verläuft abgetrepppt, er reicht auf dem Standbein bis zum Fuß, zieht sich nach oben und knickt zwischen den Beinen unterhalb des Standbeinknies um, von da ab verläuft er gerade weiter. Der untere Gewandsaum schließt mit der Plinthe ab. Die Statue kann aufgrund des sehr ungenau überlieferten Faltensystems, der gänzlich abweichenden Mantelbildung und des *kredemnon*s nicht in der Hauptgruppe erscheinen. Stilistisch vergleichbar, gerade in der Bildung der festen, wie aufgesetzte Schnüre wirkenden Falten, läßt sich die Statue der Vestalin **V 3**, die in frühantoninische Zeit datiert. Die Porträterweiterung und die Zugabe der Attribute erfolgten also offenbar in zeitlich nicht allzu großem Abstand zur Schaffung des Statuentypus.

#### **U. 6: Rom. Museo Capitolino, Atrium**

Die Statue zeigt, welch seltsame Blüten das Kopistenwesen treiben kann: In der römischen Schöpfung ist ein Teil der Merkmale, die unseren Typus prägen, enthalten. Das linke Bein ist das Standbein, der Spielbeinfuß ist zur Seite gestellt, wobei der Fuß

nach außen gedreht ist. Die Figur trägt einen Knüpfärmelchiton, darüber einen zweiten dünnen Chiton; er ist auf der rechten Schulter mit einer großen runden Fibel befestigt. Der obere Saum verläuft diagonal zwischen den Brüsten. Der Knüpfärmelchiton ist mit einem recht breiten Gürtel unmittelbar unterhalb der Brüste gegürtet, davon ist nur ein Stück auf der rechten Seite zu sehen, der Rest wird von dem Gewand darüber bedeckt. An der rechten Körperflanke fällt eine dem Strang (A) gleichzusetzende Falte herab. Ein sich zur Körpermitte ziehender Faltenrücken schließt sich an. Der Bauchnabel ist deutlich zu sehen. Zudem trägt die Figur einen Mantel wie wir ihn kennen von den für unsere Reihe als typuskennzeichnend definierten Statuen. Die Mantelfalten sind jedoch verändert: unter dem Knie verläuft eine breite Falte unter der Falte (b) nach oben. Die Innenseite des Standbeines ist flankiert durch eine kräftige vertikale Steilfalte.

Von unserem Typus sind, neben dem Füllhorn im linken Arm und dem statuarischen Motiv, die Trachtbestandteile übernommen - die Trageweise jedoch ist abgewandelt; auch die als typusrelevant erkannten Faltenschemata sind nur in entfernten Anklängen vorhanden. Die Figur dürfte im 2. Jh. n. Chr. entstanden sein.

#### **U. 7: Neapel. Museo Nazionale, Inv. Nr. 6273**

Das Spielbein der Figur berührt den Boden mit dem Vorderfußballen. Die Figur trägt Sandalen. Das Spielbeinknie liegt weit unterhalb des Standbeinknies, woran man auch sehen kann, wie weit das Spielbein zurückgesetzt ist. Der Stoff des Übergewandes ist sehr faltenreich, besonders an der rechten Seite zwischen Oberarm und Flanke rollt er sich regelrecht auf. Einzelne Faltenstränge isolieren sich nicht, auch zwischen den Füßen fällt der Gewandstoff in sehr dünnen Falten, sich leicht umbiegend, großzügig auf die Plinthe. Der Mantelstoff wirkt sehr dünn, auch das Standbein ist deutlich darunter sichtbar. Der Mantelwulst hängt breit und tief auf dem Spielbeinoberschenkel. Insgesamt wirken die Falten zäh und teigig. Wie im Oberkörperbereich lassen sich auch im Mantel nicht die einzelnen Faltenzüge des Vorbildes nachzeichnen. Die Figur überliefert durch die Tracht nur einen Anklang an das Vorbild, war aber bereits in der Antike als Ceres gefertigt.

## 9.5 Werke der Kleinkunst

### Bronzen

Kleinbronzen sichern die Typenreihe ab, da sie berühmte Kultbilder in verkleinerter Form reflektieren. Dabei sind Variationen die Regel.

#### Br. 1: Lyon. Mus., Inv. Nr. 7243

Das Standbein ist zur Seite und geringfügig nach hinten gestellt, wobei der Fuß nach außen gedreht ist und den Boden mit der ganzen Sohle berührt; so ist das Knie leicht nach innen gedreht. Die Göttin ist lediglich mit einem Übergewand bekleidet, das allerdings auf der Schulter jeweils von einer runden Fibel zusammengeheftet ist. Dieses ist für einen gewöhnlichen Chiton nicht üblich: er müßte zusammengenäht sein; die Fibelung kommt einem Peplos zu oder aber eben dem sog. Überkleid, das ab dem 3. Jh. v. Chr. Peronatrix heißt. Darunter trägt die Dargestellte keinen weiteren Chiton. Die zu einer Schleife geknüpfte Gürtung sitzt ca. eine Hand breit unterhalb der Brüste. Brüste und Nabel scheinen zwar unter dem Gewand hervor, dennoch wirkt es nicht wie naß. Obwohl die Hüfte auf der Standbeinseite leicht herausgedrückt ist und einzelne Faltenstränge, (2) und (4), sich dorthin ziehen, ist die Figur insgesamt blockhaft. Der ein Mal gedrehte Wulst hat seinen Schwerpunkt in der Körpermitte. Der Mantel weicht von der bekannten Bildung ab: auf dem Spielbeinoberschenkel befinden sich viele Zugfalten, die vom Knie ausgehende Zugfalte (b) sowie die Stand- und Spielbein voneinander trennenden Falten sind nachvollziehbar, verlaufen aber sehr starr. Der untere Mantelsaum steigt vom Spielbeinfuß bis auf halbe Höhe des Standbeinunterschenkels an. Falte (d) entfällt also. Das äußere, sehr schmale und kurze, sowie das innere, herabfallende Mantelende fallen weit auseinander; das extrem schmale innere Mantelende ist deutlich dem Mantelstoff vor den Beinen zugehörig. Der Mantel liegt verhältnismäßig eng am Körper an. Die Figur trägt Sandalen. Besonders interessant an der römischen Bronze ist für unsere Betrachtung der idealisierte Kopf: er ist leicht zur Spielbeinseite gewandt, die Züge des ovalen Gesichts sind ebenmäßig, die Haare sind in der Mitte gescheitelt und in Strähnen nach hinten gefaßt. In der linken Hand hält die Figur einen länglichen Gegenstand, bei dem es sich um den Rest einer Elle handeln könnte, wodurch die Dargestellte als Nemesis charakterisiert wäre. Auf die möglichen Parallelen

in der Ikonographie von Nemesis und Tyche wurde bereits bei der Kasseler Nemesis<sup>561</sup> aufmerksam gemacht.

Das Werk datiert ins 1. Jh. n. Chr. Als stilistischer Vergleich sei die fast lebensgroße Bronze eines Camillus im Konservatorenpalast genannt, die um die Jahrhundertmitte datiert.<sup>562</sup> Hier wie dort sind die Falten schmal, schnurartig und enden gratig. Boucher vermutet Kephisodot den Älteren als Künstler des Vorbildes;<sup>563</sup> eine Vermutung die aufgrund der Proportionen der Figur und des Faltenstils verglichen mit der Eirene des Kephisodot<sup>564</sup> sicherlich einleuchtet.

### **Br. 2: London. Ehem. Kunsthandel**

Die Kleinbronze ist vollständig erhalten. Statuarisches Motiv sowie die Kleidung des Typus Teramo II werden hier aufgenommen, wobei das zweite Gewand über dem Chiton nicht in Erscheinung tritt. Interessant ist die rechte vorgestreckte Hand mit der Patera als Attribut. Im linken Arm wird ein großes, mit Früchten gefülltes Füllhorn getragen. Der Kopf ist leicht zur Spielbeinseite gewendet. Die Frisur mit den dicken, locker nach hinten gefaßten und nach oben wulstartig hochgesteckten Strähnen läßt die Stirn dreieckig frei und entspricht der durch die Repliken bekannten Frisur. Gleiches gilt auch für das Gesicht: es ist füllig und der kleine Mund ist zu einem Lächeln geformt. Wichtig ist, daß die Figur auf dem Haupt eine Diadem trägt. Bei angedeuteter Diagonalfaltenführung im Mantel erscheint auch das Dreieck in der Körpermitte unter dem Mantelwulst, das sich nach unten hin in Faltenzügen fortsetzt. Die Gürtung sitzt sehr tief; der Gürtel ist nicht zu sehen.

### **Br. 3: Rouen. Musée départemental des antiquités de Rouen**

Körperhaltung und Standmotiv entsprechen unserem Typus. Auch die auffällige

---

<sup>561</sup>Kassel, Schloß Wilhelmshöhe Inv. Nr. 129. Hier: Kat. **I Marmorstatuette 2.**

<sup>562</sup>Bronzener Camillus. Mittleres 1. Jh. n. Chr. H: 1,14 m. Rom. Konservatorenpalast, Sala dei Tritoni. Helbig II Nr. 1450 (E. Simon); B. Andreae, *Römische Kunst* 4, *Ars Antiqua* 5 (1982) Taf. 54; E. Simon, *Augustus: Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (1986) Abb. 156.

<sup>563</sup>S. Boucher, *Recherches sur les Bronzes Figures de Gaule pré-romaine et romaine* (1976) 254.

<sup>564</sup>München. Glyptothek, Inv. Nr. 219. Todisco Taf. 96.

Gliederung des Gewandes im Oberkörperbereich in Faltenstränge, die allerdings nicht Zug um Zug vergleichbar sind, ist gegeben. Ebenso ist die Manteldrapierung mit den typischen diagonalen Zugfalten von unserem Typus übernommen. Auf dem Haupt trägt die Göttin ein Diadem. Im angewinkelten linken Arm hält sie ein üppig gefülltes Füllhorn. Die nur summarisch angegebene Frisur ist in der Mitte gescheitelt, die Haare sind wulstartig nach oben eingerollt und nach hinten gefaßt, auf jeder Seite fällt eine Schulterlocke herab. Der linke Arm ist nach unten geführt, der Daumen ist von der Hand abgespreizt. Das Attribut fehlt leider, zu ergänzen ist hier das Steuerruder, oder, der Arm- und Handhaltung nach, ein Zepter. Ein sich vom Typus unterscheidendes Merkmal ist das auf der linken Schulter herabgerutschte Gewand. Hier wird ein der Aphrodite eigenes Element hinzugenommen, wie wir es ja auch schon bei den Bronzen und Varianten des Vorgängertypus haben beobachten können.

#### **Br. 4: Paris. Bibliothèque Nationale**

Die Statuette ist nicht nur durch ihre qualitätvolle Ausführung, sondern auch durch das verwendete Material sehr aufwendig. Sie besteht aus Bronze, die Augen aber sind in Silber eingelegt, während die Kette sowie die Brustwarzen in Gold gearbeitet sind. Unser Typus ist mit diesem Werk gut wiedergegeben, sogar das Detail der durchscheinenden Brustwarzen ist durch die Verwendung des Goldes sehr bewußt hervorgehoben. Stand- und Spielbein aber sind im Vergleich zu unserem Typus seitenverkehrt. Der Kopf ist entschieden zur Spielbeinseite gewendet, auf dem Haupt wird ein Diadem getragen. Die Frisur zeigt wieder das gleiche Schema mit welligen, locker nach hinten gefaßten Haarsträhnen, die die Stirn frei lassen. Wie üblich wird im linken Arm das Füllhorn gehalten, der rechte Arm ist nach unten geführt, wobei der Unterarm deutlich vom Körper entfernt ist, die Hand hält das Steuerruder. Im Unterschied zu den zu den zur Typenreihe Teramo II gehörenden Werken, trägt die Göttin um den Hals eine Kette.

#### **Br. 5: Liège. Musée Curtius**

Das Gewand ist - in Anklang an unseren Typus - durch dominante Faltenstränge gegliedert. Der Mantel reicht nur bis zum Knie. Stand- und Spielbein sind seitenverkehrt dargestellt, dementsprechend ist die Hüfte auf der rechten Seite der Figur herausgedrückt. Im linken Arm hält die Göttin das obligatorische Füllhorn. Der rechte Oberarm liegt eng am Körper an und der Unterarm ist leicht nach vorne gestreckt. Zwischen Hand und Mantelwulst befindet sich Bronze, wahrscheinlich ist hier eine Patera

gemeint.<sup>565</sup> Der Kopf ist nach rechts gewandt. Auf dem Haar, das wie üblich in Strähnen nach hinten gefaßt ist, sitzt ein Diadem auf.

#### **Br. 6: Catania. Museo Biscari, Inv. Nr. 611**

Stand- und Spielbein sind im Vergleich zu unserem Typus seitenverkehrt. Die Göttin ist nur mit einem ärmellosen Chiton bekleidet, das zweite Gewand entfällt also. Die Drapierung des Mantels unterhalb des Wulstes ist anders: die Beine sind durch eine mittlere Senkrechtfalte getrennt, die über der Mitte des Wulstes als kleines Stoffbündel herausgezogen ist. Diese Mantelbildung entspricht den Umbildungen des Vorgängertypus. Auf der linken Seite befindet sich das Füllhorn, rechts eine Patera. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und in Strähnen nach hinten gefaßt. Auf dem Haupt trägt die Dargestellte einen Kopfschmuck.

#### **Silberstatuette: Mariemont. Mus., Inv. Nr. F. 13**

Die sehr qualitätvolle Statuette stellt materialbedingt eine besondere Ausnahme dar: sie ist aus dünnem Silber gearbeitet; die Nähte sind auf der Rückseite verschweißt. Der linke Arm besteht aus Bronze und ist versilbert. Der rechte Arm ist seitlich vom Körper abgewinkelt, der Unterarm weist nach oben. Der obere Gewandsaum verläuft von der rechten Schulter schräg nach unten und läßt die linke Schulter unbedeckt. Offenbar besteht das Gewand - wie bei unserem Typus - aus zwei übereinander getragenen Kleidungsstücke, wobei der Chiton kurzärmelig ist. Die Gürtung sitzt in Taillenhöhe, der Gürtel ist nicht zu sehen. Die Trageweise des Gewandes ist - abgesehen von den genannten Abweichungen - identisch zu unserem Typus. Auch die dominanten Faltenstränge und das Standmotiv sind vergleichbar. Der Kopf von ovaler Form ist zur Spielbeinseite gedreht und leicht nach unten geneigt. Das Gesicht hat ebenmäßige Züge, große Augen, einen kleinen, geschlossenen, leicht lächelnden Mund. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, an den Seiten wulstartig in Strähnen nach oben genommen und im Nacken zu einem Knoten gefaßt. Im Haar wird eine Binde getragen, die hinten um den Knoten geschlungen ist und deren Enden auf den Nacken fallen.

Die kleine Silberfigur bestätigt demnach die bisher gewonnenen Erkenntnisse über

---

<sup>565</sup>Die schlechte Wiedergabe der Patera könnte durch einen Fehler beim Guß bedingt sein.

Kopfform und -Neigung bzw. Blickrichtung, Gesichtszüge und vor allem Frisur: die seitliche, wulstartige Haarbildung kann nur durch eine Binde, oder auch durch ein Diadem entstehen. Es ist sicher davon auszugehen, daß das originalen Vorbild mit einem Kopfschmuck in Form einer Binde, eher noch eines Diadems, ausgestattet war.

### Zusammenfassung

Die Kleinbronzen bzw. kleinformatigen Statuetten aus Marmor oder Edelmetall können grob das Bekannte, wie statuarisches Motiv, Kleidung und Attribute, absichern.<sup>566</sup> Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die Überlieferung des Kopftypus bei **Br. 1, Br. 2, Br. 3, Br. 4, und Br. 5** und der **Silberstatuette**. Hier finden wir in Bezug auf Gesichtsform und -Züge Bestätigung für das schon durch die Replikenrezension Ermittelte. Zusätzlich gewinnen wir mehr Sicherheit darüber, zu welcher Seite der Kopf gewendet war. Die Bronzen überliefern hier immer die rechte Seite der Figur, d. h. vom Betrachter aus die linke Seite, die ja die Spielbeinseite ist. Ebenfalls einheitlich tradiert ist der Haarschmuck in Form des Diadems bzw. der Binde. Sicherlich hatten die kleinformatigen Bronzewecke verschiedene Funktionen, über die sich Vermutungen anstellen lassen. Sie dienten zur Zier, da sie als verkleinertes Abbild eines bewunderten griechischen Vorbildes galten, somit auch Ausdruck der Selbstdarstellung einer gebildeten, kulturtragenden Schicht waren. Zum anderen hatten die Statuetten religiöse Funktionen inne und waren in privaten Lararien aufgestellt bzw. fanden als Motiv für städtische und ländliche Heiligtümer Verwendung. Hierfür haben wir Zeugnis durch Sueton (Sueton, Galba 4, 3):

"Als er die Männertoga angelegt hatte, träumte er, die Glücksgöttin spreche zu ihm, sie stehe bereits ganz ermüdet vor seiner Tür. Wenn er sie nicht schnell hereinlasse, so würde sie dem ersten Besten zur Beute fallen. Als er erwachte und das Atrium öffnete, fand er tatsächlich auf der Schwelle eine über eine Elle große Bronzestatue der Göttin. Er brachte dann das Bildchen auf seinem Schoß nach Tusculum, wo er gewöhnlich den Sommer verlebte, stellte es unter seinen Hausgöttern auf und veranstaltete dafür jeden Monat ein Opfer und jedes Jahr eine Nachtfest."

---

<sup>566</sup>Über die Unzulänglichkeiten der Tradierung vgl. die Zusammenfassung von Kapitel 9.5. Dazu auch: A. Leibundgut, Polykletische Elemente bei späthellenistischen und römischen Kleinbronzen: Zur Wirkungsgeschichte Polyklets in der Kleinplastik, in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik (Kat. 1990) 397-428 bes. 397. 423 f.

Neben dem Beleg für die Aufstellung von Bronzestatuetten in Lararien haben wir hier ein beredtes Zeugnis für den lebendigen Glauben an Fortuna-Tyche im 1. nachchristlichen Jh. Bronzestatuetten fanden auch als Talisman Verwendung, als solchen trug Kaiser Nero stets eine Mädchenstatuette bei sich (Sueton, Nero 56).

## 9.6 Die Verwendung des Typus Teramo II in der Bauplastik für die römische Staatskunst

Eine Darstellung des Fortuna-Tyche-Typus Teramo II in reiner oder in variiertes Form auf römischen Staatsmonumenten konnte durch die vorliegende Untersuchung für folgende Bauwerke nachgewiesen werden:

- 1) Auf dem Relieffragment **38** in Tripoli vom severischen Forum in Leptis Magna.
- 2) Auf dem Pylonrelief **39** am Quadrifrons des Septimius Severus in Leptis Magna.
- 3) Auf der Reliefplatte **U. 1** vom Sebasteion in Geyre (dem antiken Aphrodisias in Karien). Das Sebasteion datiert in tiberisch-neronische Zeit. Hier erscheint der Typus in umgebildeter Form als Viktoria, die aber deutlich Züge des Tyche-Typus Teramo II aufweist.
- 4) Vom selben Bauwerk stammt ein weiteres Relief **III 23**, das zeigt, wie Agrippina d. J. ihren Sohn Nero bekränzt. Dargestellt ist sie im Tyche-Typus Teramo II, allerdings mit deutlich dominierenden hellenistischen Stilmerkmalen.
- 5) Auf dem Beneventer Trajansbogen ist jeweils auf dem Schlußstein über den Archivolten eine weibliche Figur plaziert (**U. 2**), die eindeutig die Züge des Tyche-Typus Teramo II mit denen einer Nike kombiniert und somit als Nike-Tyche aufzufassen ist.
- 6) Auf dem gleichen Monument erscheint auf dem Relief von der Landseite (die Seite an der Straße, die nach der Hafenstadt Brundisium (Brindisi) und in den Osten führte) auf der Außenseite des Bogens<sup>567</sup> rechts außen Trajan. Neben ihm steht in dreiviertel Ansicht nach rechts die Göttin Tellus, die kenntlich ist an dem Pflug, den sie im linken Arm hält.

---

<sup>567</sup>J. Boardman (Hrsg.), Reclams Geschichte der antiken Kunst (1997) 244 f. Abb. B.



Der statuarische Typus und die Kleidung der Tellus entsprechen exakt dem Prototypus der hellenistischen Nachbildungsreihe des Fortuna-Tyche-Typus Teramo II, der Statue III 1, die sich ehemals in Ostia im Museum befand. Der kurze Mantel und dessen Faltenführung sind identisch, ebenso das charakteristische, vorspringende Steilfaltenbündel zwischen den Beinen unterhalb des Mantelsaumes und der sehr großzügig und weich auf die Plinthe fallende Stoff der Peronatrix. Die Fortuna-Tyche wurde durch Variation des Attributes hier als Tellus umgestaltet, steht aber, wie Fortuna-Tyche, für Reichtum, Segen und Fruchtbarkeit, denn aus der Ackerfurche, die sie soeben mit dem Pflug gezogen hat, erwachsen Kinder.

7) Direkt über diesen Kindern erscheint unser Typus noch einmal: Fortuna-Tyche steht mit dem Füllhorn als Attribut in der linken und nach links gewandten Haupt im Hintergrund zwischen Mars und Trajan. Die ikonographischen Züge sind allerdings in Bezug auf die charakteristischen Faltenstränge im Oberkörperbereich und auf die Faltenanlage des Himations stark verallgemeinert. Sehr interessant ist, daß die Göttin nicht mit der Stola bekleidet dargestellt ist, sondern ganz eindeutig die Peronatrix trägt. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und in Strähnen, die zu einem Wulst aufgesteckt sind, nach hinten gefaßt. Auf dem Haupt trägt sie ein Diadem.

Auf dem Relief von der Ara Pietatis<sup>568</sup> in Rom, in der Villa Medici, das die Giebelfiguren des Mars-Ulter-Tempels zeigt, ist die Fortuna links, neben der zentralen Figur des Mars, in Standmotiv und Körperhaltung sowie in der Gewandung und den Attributen dem Fortuna-Tyche Typus Teramo II sehr ähnlich. Jedoch ist diese Figur zu allgemein gehalten, als daß man das Faltensystem in detail überprüfen kann.

Gleiches gilt auch für den nordwestlichen Attikafries des severischen Bogens in Leptis Magna.<sup>569</sup> Hier ist Septimius Severus zwischen seinen beiden Söhnen auf einem Wagen stehend dargestellt, dessen Reliefschmuck, neben einer Viktoria, aus einer dreifigurigen Szene mit der Bekrönung der Tyche von Leptis Magna durch Liber und Hercules, die beiden Schutzgötter des severischen Kaiserhauses, besteht. Das Reliefbild mit der Tyche ist, besonders im unteren Teil, zerstört. Aufgrund des Erhaltenen und besonders aufgrund

---

<sup>568</sup>Rom. Villa Medici, in der Ostfassade eingemauert. In Gips zusammengefügt. G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, BJB 183, 1983, 98 Nr. 14 Abb. 14, 15.

<sup>569</sup>V. M. Strocka, AntAfr 6, 1972, 150 f. Beil. 1; I. Scott Ryberg, Rites in the State Religion in Roman Art, MemAmAc 22, 1955, 166 Taf. 57 Abb. 88.

des Analogieschlusses, daß auf dem Monument nur wieder dieselbe Tyche von Leptis Magna dargestellt sein kann, die in ihrem Erscheinungsbild dem Tyche-Typus Teramo II gleicht, ist auch dieses Beispiel hier zu nennen.

Die Beobachtung, daß unser Tyche-Typus gehäuft in severischer Zeit an staatlichen Bauwerken dargestellt wird, deckt sich mit der Tatsache, daß wir für die Hauptgruppe die relativ hohe Anzahl von elf Werken (Kat. **36-46**) zusammentragen konnten, von denen vier Stücke (Kat. **37-40**) aus Leptis Magna stammen. Eine Erklärung für das gehäufte Auftreten der Tyche in Leptis Magna liegt darin, daß Septimius Severus in diesem Ort geboren wurde. Die Göttin Agathe Tyche empfing im kaiserzeitlichen Athen Opfer am Geburtstag der Iulia Domna,<sup>570</sup> was darauf schließen läßt, daß der Tyche-Glaube gerade in severischer Zeit und von der kaiserlichen Familie, namentlich von Iulia Domna, sehr stark war.

Auch in trajanischer Zeit konnten gehäuft Bildwerke unseres Typus nachgewiesen werden (Kat. **4** und **21-24** sowie **U. 2**).

Trajan stammte aus Hispania, das bereits in mittelrepublikanischer Zeit romanisiert wurde, zu einer Zeit also, in der der altrömische Fortuna-Glaube intakt war und sich dort bis in trajanische Zeit noch wesentlich besser gehalten hat, als im Mutterland.<sup>571</sup>

Auf dem Beneventer Trajansbogen erscheint unser Typus in variiert oder kontaminierter Form gleich drei Mal (Beispiele 5), 6) und 7)). Die Reliefdarstellung mit Fortuna und Tellus bezieht sich auf die Politik Trajans, die Bürger des Kaiserreiches mit diversen Subventionen dazu ermuntern, Kinder zu zeugen.

Wir haben einen Beleg für die Darstellung Agrippinas d. J. als Tyche in einer Porträtstatue (Kat. **I 7**) im Fortuna-Tyche Typus Teramo I. Im griechischen Osten haben wir nun für das Sebasteion durch die Beispiele 3) und 4), sowohl die Verwendung des klassischen Tyche-Typus, als auch dessen stark von hellenistischen Stileinflüssen durchwirkte Ausführung vor uns. Beim Beispiel 4) werden traditionelle klassische und hellenistische Bildformeln also ganz bewußt aufgegriffen, um das Mitglied der Kaiserfamilie darzustellen. Für das Beispiel 3) spiegelt die Übernahme klassischer Bildformeln die Auffassung der eigenen Zeit als einer Art Renaissance wieder, der es gelang, vorbildliche Kultur mit weltweiter Friedenherrschaft zu verbinden.

---

<sup>570</sup>Vgl. Anm. 522.

<sup>571</sup> Vgl. E. Simon, Die Götter der Römer (1990) 71.

Generell aber darf man sagen, daß durch die Darstellung des Fortuna-Tyche-Typus Teramo II an staatlichen Bauwerken dessen Bekanntheitsgrad weiter gesichert ist. Denn die abgebildete Götterfigur mußte vom antiken Menschen sofort erkannt werden; durch ihre Darstellung an öffentlichen Gebäuden wurde sie allgegenwärtig, mit ihr verband sich die Erfüllung von Versprechen und Wünschen, die sich inhaltlich vielleicht auch mit dem Zweck des Gebäudes oder Bauwerkes deckten.

Die Kombination zu einem neuen Werk, wie bei **U. 2**, setzt ebenfalls wieder die Bekanntheit der ikonographischen Züge eines berühmten Vorbildes voraus, nur so ist gewährleistet, daß durch deren Neukombination der ästhetische Ausdruck und dessen inhaltliche Bedeutungsqualität weiter verstanden werden konnte.

## 10. Auswertung - Rekonstruktion des Originals

Nach der Analyse des Replikenvorrates soll das gemeinsame originale Vorbild rekonstruiert werden. Übereinstimmende Züge, die nicht auf den jeweiligen Zeitstil der Entstehung eines römischen Werkes zurückzuführen sind, lassen sich mittels der Replikenrezension, d. h. anhand einer Durchsicht des gesamten Materials unter diesem Aspekt, ermitteln. Generell gilt hierbei, daß die innerhalb des betrachteten Zeitraumes früh entstandenen Statuen, also diejenigen der 1. Hälfte des 1. nachchristlichen Jhs., als besonders verlässlich gelten; diese relative Genauigkeit wurde bereits an Replikenreihen für andere Statuentypen erkannt.<sup>572</sup>

Siebenundvierzig Statuen, bzw. Torsen oder Relieffiguren, die sich als zum Typus zugehörig erwiesen haben, werden in die unmittelbare statistische Untersuchung einbezogen. Die Gruppe der Varianten und Umbildungen soll bedingt hinzugezogen werden.<sup>573</sup>

### 10.1 Entstehungszeit

Lediglich zwei Repliken aus der Kern- und Hauptgruppe datieren frühkaiserzeitlich oder

---

<sup>572</sup>Vgl. Zanker, Kl. St. 42; Brinke 81.

<sup>573</sup>Die Einbeziehung erfolgt, um Merkmale zu bestätigen. Abweichungen müssen in diesem Zusammenhang ignoriert werden.

noch früher: es handelt sich um die Statue **1**, die ehemals im römischen Kunsthandel auftauchte, deren Entstehungszeit - wie die stilistische Analyse gezeigt hat - in hellenistischer Zeit liegen dürfte. In der frühen Kaiserzeit entstand wohl die im Bogen von Isernia vermauerte Figur **6**.

Der Typus läßt sich regelmäßig innerhalb der weiten Zeitspanne vom 1. Viertel des 1. nachchristlichen Jhs. bis ins 4. Jh. n. Chr. nachweisen. Die meisten Statuen wurden bis zur Mitte des 1. Jhs. n. Chr. gefertigt. In trajanisch-hadrianischer Zeit kann man auf eine verstärkte Beliebtheit des Typus schließen. Eine weitere Verbreitung findet sich dann wieder in severischer Zeit, besonders in den Provinzen. Die zeitliche und zahlenmäßige Distribution sieht aus wie folgt:<sup>574</sup> Elf Statuen sind bis zur Mitte des 1. Jhs. n. Chr. entstanden, eine in neronischer Zeit, zwei in flavischer Zeit, drei sind in domitianischer Zeit geschaffen worden. Fünf Figuren stammen aus trajanischer, fünf aus hadrianischer Zeit, sieben Figuren wurden in antoninischer und zwölf in severischer Zeit gearbeitet.

## 10.2 Provenienz

Die weitaus größte Zahl der Statuen fand sich in Italien und hier besonders in Rom. Unter den Statuen findet sich an nichtitalischen Werken ein nordafrikanisches Exemplar **10** und ein weiteres in der Provinz Raetien in Aventicum (**13**); bei beiden Statuen dürfte es sich um römische Exportstücke gehandelt haben. Sie geben Angehörige des Kaiserhauses wieder. Die Verbreitung der anderen Figuren, die bis zur Mitte des 1. nachchristlichen Jhs. geschaffen wurden, ist nicht beschränkt auf Rom und dessen nähere Umgebung; weitere Fundorte sind Aquileia, Isernia (Mittelitalien), Portogruaro (Norditalien), Triest, Sizilien und außerhalb Italiens, in der Provinz Hispania, Granada. Sieben Statuen sind in Nordafrika gefunden worden, davon datieren fünf in severische Zeit, drei davon stammen aus Leptis Magna. (Claudische Figur aus Algier Kat. **10**, frühtrajanische St. aus Sabratha Kat. **21**, Kat. **37-40** datieren severisch und stammen aus Leptis Magna, ebenfalls severisch: Kat. **36**, Kat. **43** aus Guelma und Kat. **44** aus Cherchel). Kein Exemplar befindet sich in Griechenland, eines stammt aus dem antiken Narona innerhalb der römischen Provinz Dalmatien (**17**). Erstaunlich viele Beispiele fanden sich auf der Iberischen Halbinsel/in Spanien: die zur Kerngruppe zugehörige Statue Kat. **3** in

---

<sup>574</sup>Es ist, wie die vorangegangene Diskussion und Bemühung um die zeitliche Einordnung gezeigt hat, nicht immer möglich, Statuen auf das Jahr zu datieren, auch die künstlich festgelegten Epochen vermag man nicht immer sauber zu trennen. So müssen die Einordnungen als tendenziell und nicht als absolut aufgefaßt werden.

Granada, das wohl spätflavisch datierende Fragment aus Bovillae (**16**), der Torso aus Cordoba (**18**), der sich zeitlich eng anschließt und wohl in den 90er Jahren n. Chr. entstanden ist. Desweiteren sind hier zwei antoninische Beispiele aus Burriana (**30**) und Zaragoza (**33**) gefunden worden.

### 10.3 Fundzusammenhang

Leider sind der Fundort und der Fundzusammenhang nur in Ausnahmefällen bekannt. Hierbei handelt es sich um folgende:

- Theater: **37** und **40** (beide aus dem Theater von Leptis Magna)
- Thermen: **43** (Thermen von Madauros)
- Forum/Agora: **7** aus Portogruaro vom Concordiaforum der Stadt; **13** aus Avenches ist auf dem Forum der antiken Stadt Aventicum in einem abgegrenzten Raum gefunden worden; anbei fanden sich weitere Statuen von Familienangehörigen des iulisch-claudischen Hauses, so daß diese Figur aus einer Statuengalerie stammt. **14** fand sich im Süden der Agora von Solunt. In der Exedra des Südforums von Sabratha ist die trajanische Statue **21** gefunden worden. **17** stammt aus Vid, dem antiken Ort Naron, in der römischen Provinz Dalmatien und wurde zusammen mit fünfzehn anderen Statuen an der Stelle des antiken Forums gefunden, höchstwahrscheinlich innerhalb eines dem vergöttlichten Augustus geweihten Tempels.
- Aus einer Mitglieder der Kaiserfamilie darstellenden Statuengalerie: gemeinsam mit einer Augustus- und einer Claudiusstatue wurde die Figur **2** in Aquileia gefunden. **13** aus Avenches (siehe oben).
- Bögen: Die Relieffigur **39** stammt vom Pylonrelief am Quadrifrons des Septimius Severus in Leptis Magna.

Die trajanische Figur **22** ist in unmittelbarer Nähe des Beneventer Trajansbogens gefunden worden. Daneben fand sich eine Panzerstatue, die wohl Trajan darstellte.

### 10.4 Größe

Die Angabe kann lediglich als Mittelwert verstanden werden, die Bestimmung der Größe mittels der Durchschnittswerte ist nicht exakt, weil Maßangaben bisweilen fehlen oder nur Angaben wie unter-, über- oder lebensgroß gemacht werden und oftmals die Frage offen

bleibt, ob mit oder ohne Basis gemessen wurde. Auch war die Größe vor Ort nicht immer überprüfbar bzw. genau meßbar. In einer Vielzahl der Fälle sind Köpfe und/oder Füße nicht erhalten bzw. nur ein Fragment ist erhalten. Entsprechend ist es bei nur fragmentarischem Erhaltungszustand ungenau, mit Annäherungswerten unter Verwendung von Teilmaßen vollständig überlieferter Repliken zu arbeiten. Die siebenundvierzig besprochenen Werke überliefern den Typus in sehr unterschiedlichen Größen von Statuetten bis hin zu Kolossalstatuen. Der statistische Mittelwert würde auch die Einbeziehung von Statuetten unter der Größe von einem Meter voraussetzen; diese jedoch stellen eine gewollte Verkleinerung gegenüber dem Original dar und dürfen daher bei der Zusammenschau nicht berücksichtigt werden.

Da die frühen Statuen generell als verlässlichere Wiedergabe des originalen Vorbildes gelten als die kaiserzeitlich späteren Wiederholungen, sollen diese bei der ungefähren Größenangabe besonders berücksichtigt werden.<sup>575</sup> So weisen denn auch die zeitlich frühen und gleichzeitig auch sehr verlässlichen Statuen **2-6** eine Größe von 1,79 m bis 1,97 m ohne Kopf auf.

Unter den genannten Prämissen ergibt die Zusammenschau ein deutlich überlebensgroßes Format von ungefähr 2,10 m Höhe. Da besonders die älteren Statuen mit einer Höhe von 1,80 m bis 1,90 m ohne Kopf überlebensgroß sind und viele Statuen ein ähnliches, teils rekonstruiertes, Format von 2,00 m und mehr erreichen, ist von dieser Größenordnung des Vorbildes auszugehen.<sup>576</sup> Dafür spricht auch, daß es sich bei dem Vorbild um ein Götterbild handelte und daher ein größeres Format zu erwarten ist; zudem haben wir sehr viele Statuetten im untersuchten Material. In römischer Zeit geben oft kleinformatige Werke bekannte Götterbilder wieder.

### 10.5 Standmotiv und Körperhaltung

Bei den frühen Werken ist das Spielbein hauptsächlich zur Seite und nach hinten gestellt. Im Verlauf der Entwicklung wird das rechte Spielbein zunehmend zur Seite gestellt, so daß die Körperlast auf beide Beine verteilt ist; eine Erhöhung der linken Schulter ist

---

<sup>575</sup>Es ist ein allgemeines Phänomen der kaiserzeitlichen Idealplastik, daß sich Kopien eines Originals im Verlauf der Zeit immer mehr von ihrem Vorbild entfernen. Vgl. dazu J. Raeder, JdI 93, 1978, 259.

<sup>576</sup>Die Maße anderer Götterbildnisse seien hier kurz vergleichsweise genannt: Fortuna-Typus Braccio Nuovo: 2,00 m bis 2,10 m; Hera Borghese: 2,13 m; Athena Velletri: 2,05 m; Nemesis von Rhamnus: 1,85 m (ohne Kopf); Athena Giustiniani: 2,25 m; Demeter Cherehell: 2,10 und für den Typus Teramo I eine Höhe von ca. 2,00 m.

demnach nicht festzustellen, wobei diese gegenüber der rechten Schulter höher wirkt, da auf ihr der Mantelstoff aufliegt. In hadrianischer bis frühantoninischer Zeit wird die Weite der Schrittstellung größer, gleichzeitig nimmt auch die Proportionierung des Unterkörpers im Verhältnis zum schmalen Oberkörper zu. Besonders in severischer Zeit verändert sich der Aufbau in Richtung auf eine insgesamt unplastischere, unnatürlich wirkende Erscheinung. Dieser Eindruck wird gleichzeitig mitbestimmt durch die für diese Zeit charakteristische Zunahme an Bohrungen. Bis zum Ende des 1. nachchristlichen Jhs. erscheinen die Figuren beweglicher, da die linke Hüfte herausgedrückt ist. Bei den späteren Statuen verdeckt oftmals der herabfallende Mantelstoff die linke Oberkörperflanke, oder aber die Falten im Oberkörperbereich fallen überwiegend senkrecht herab. Eine Tendenz zu größerer Unbewegtheit und zunehmender Frontalität ist deutlich festzustellen. Bei der antoninischen Statue **16** in Bovillae ist das Standmotiv hingegen regelrecht als labil zu bezeichnen, denn der Oberkörper trifft versetzt auf den Unterkörper, der gesamte Aufbau hat eine "schwebende" Wirkung.<sup>577</sup>

## 10.6 Körperbau

Der Unterkörper wirkt bei der Mehrheit der Statuen langgestreckt, die Figur ist schlank. Der Bauch wölbt sich leicht vor; die Brüste sind voll und die Brustspitzen weisen nach außen. Die Taille ist eingezogen, die linke Hüfte ist herausgedrückt. Die Figur wirkt stark plastisch durchbildet, was zum einen durch die Tracht mit der hoch ansetzenden Gürtung unterstrichen wird<sup>578</sup>, zum anderen durch die ausgesprochene Transparenz der Gewänder im Oberkörperbereich betont wird. Auch der Mantel läßt die Formen von Stand- und Spielbein klar erkennen. Hierbei ist zu bemerken, daß am Ende des 1. Jhs. n. Chr. die Körperformen kräftiger und die Gewänder dicker werden.

## 10.7 Armhaltung

---

<sup>577</sup> Gleiches beschreibt C. Nippe für die spätantoninische Statue in Rom. Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 126102, Nippe K 22.

<sup>578</sup> Über dieses Phänomen äußerte sich M. v. Boehn, *Antike Mode* (1927) 25: "Die Körpermitte des Weibes liegt, wie bekannt, tiefer als die geometrische Mitte des Körpers, darum spricht ja der galante Schopenhauer von dem 'kurzbeinigen Geschlecht'. Instinktiv muß das Weib diesen Mangel empfunden haben, und die Korrektur, die sie ihm durch eine veränderte Mode angedeihen ließ, spricht dafür, daß es ihr gelungen war, ihren Einfluß geltend zu machen. Die neue Mode legt die Gürtung hoch unter die Brüste."

Die Haltung des linken Armes ist einheitlich überliefert. Er ist angewinkelt, wobei er nicht an die Oberkörperflanke gepreßt ist, denn diese ist überwiegend zu sehen und betont, durch eine tiefe Verschattung zwischen linker Flanke und Mantelstoff. Die gewinkelte Armhaltung ist demnach eher als locker zu bezeichnen. Der Unterarm wird in der überwiegenden Mehrzahl der beobachteten Beispiele nach vorne und leicht nach unten gestreckt.

Die Haltung des rechten Armes ist am antiken Bestand fast ausschließlich für den Oberarm zu beurteilen, der Unterarm ist bei den Statuen bis auf eine Ausnahme<sup>579</sup> ergänzt. Der Oberarm ist in geringem Winkel vom Oberkörper genommen; diese Aussage ist zu relativieren für die severischen Statuen, da bei ihnen der Oberarm eher am Körper anliegt. Beide Oberarmstellungen lassen einen nach unten weisenden, oder einen angewinkelten, nach vorne oder zur Seite, nach außen zeigenden Unterarm zu. Die Statue **31** in Tunis überliefert eine eng an den Körper gepreßte Armhaltung, der Unterarm weist nach unten. Das Oberkörperfragment der Vestalin **V. 3** überliefert eine im zur Hälfte erhaltenen Unterarm angewinkelte, nach vorne weisende Stellung. Die Statue **41** in Ostia gibt einen dicht an der Körperflanke anliegenden nach unten gestreckten Unterarm wieder, gleiches gilt für die Position des Unterarmes der Statue **42**, bei der sich auch der Unterarm im Ansatz erhalten hat. Schließlich ist durch das severische Relieffragment eine angewinkelte Stellung des Armes zur Seite überliefert. Hier ist eine nach vorn gewinkelte Armhaltung gemeint, die im Relief schwer darzustellen wäre.

Die Figur vom Pylonrelief des severischen Quadrifrons (**39**) überliefert - wohl auch aus Platzgründen, da die Figur am linken Reliefrand plaziert ist - den rechten Arm als nach links, vor die Mitte des Mantelwulstes plaziert.

### 10.8 Attribute

Die Oberarmstellung liefert für das für den rechten Arm zu rekonstruierende Attribut bzw. für die Position des Unterarmes keinen Anhaltspunkt, denn für die möglichen Unterarmstellungen ist als Attribut sowohl eine Opferschale, als auch ein Steuerruder vorstellbar. Dagegen kann die Position des Unterarmes sehr wohl Aufschlüsse über das Attribut geben. Bei nach unten weisendem Unterarm ist nur das Steuerruder möglich. Die

---

<sup>579</sup>Kat. **41** in Ostia: der zur Hälfte erhaltene Unterarm weist dicht an der Körperflanke anliegend nach unten. Das Relieffragment **39** überliefert den Unterarm in original-antiker Substanz. Relieffigur **40** überliefert den Unterarm als einzige Figur, wohl aus Platzmangel auf der Reliefplatte, als zur Körpermitte geführt.



Schale muß im Vergleich dazu präsentierend und gerade nach vorne gehalten werden. Reste eines Steuerruders als Attribut, das auch als auf der Weltkugel aufsitzend vorkommt, sind zahlreich überliefert; auch sind Puntelli auf der rechten Körperseite als Beleg für ein Steuerruder zu werten. Die sechs Statuen, bei denen sich Reste von einem Steuerruder bzw. von einem Steuerruder mit Weltkugel erhalten haben, seien im folgenden genannt: **21** Sabratha: Neben dem weggebrochenen rechten Fuß hat sich ein Stück des Steuerruders erhalten.

**28** Rom, Casino Massimo: Das Steuerruder ist bis auf das obere Stielende erhalten. Es ist auf eine kleine Weltkugel gestützt, die sich unmittelbar neben dem Spielbeinfuß befindet.

**36** Vatikan, Sala a Croce Creca: Die untere Hälfte des auf einer Weltkugel aufruhenden Steuerruders ist antik. **41** Ostia, vor dem Museum: Erhalten hat sich die Weltkugel neben dem Spielbeinfuß, auf der das Steuerruder aufsaß. Drei Puntellibruchstellen im Bereich der Wade, der Mitte des Oberschenkels und am Mantelwulst außen bestätigen die ehemalige Existenz des Ruders. **44** Cherchel: Neben dem rechten Fuß hat sich der Teil eines Globus erhalten. Puntelli befinden sich an der rechten Wade und Hüfte. **45** Rom, Palazzo Margherita: Die Unterseite der Weltkugel ist antik.

Die Schale als Attribut wird nur drei Mal, jedoch lediglich durch Reliefs bzw. eine Kleinbronze, antik überliefert: von dem severischen Relieffragment **38** aus Tripoli<sup>580</sup> und von dem Relieffragment **39** vom severischen Quadrifrons, zudem überliefert die **Br. 2** die Schale.

## Das Steuerruder

Dem Bereich des Seewesens und der Schiffsbaukunst ist das Steuerruder

---

<sup>580</sup>Dieses steht im Gegensatz zu den klassischen griechischen Reliefs. Auf dem Relief Athen, Nat. Mus. Inv. Nr- 2832, vgl. Bemann 231 B 34, vom Ende des 4. Jhs. v. Chr. hält Tyche in der vorgestreckten Rechten eine Phiale; desgleichen hält die sitzende Tyche auf dem Relief Athen, Nat. Mus. Inv. Nr. 2853, Bemann 217 f. B 17, aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. in der ausgestreckten Rechten die Phiale. Ebenso ist eine Phiale in der Rechten der Göttin auf einem Relief im Piräusmuseum dargestellt, Bemann 216 B 15, aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. Auch auf zahlreichen Münzen, die als Reflexion zu von Pausanias genannten Tyche-Statuen aufgefaßt werden dürfen, wird als Attribut in der vorgestreckten Rechten mit überwiegender Mehrheit eine Phiale dargestellt. Vgl. Oikonomides Taf. A 14, E 83, H 3, K 29, M 12, X 18, EE 12.

Ruder: M 2.

Zepter K 30, S 8, S, 9.

(*gubernaculum*) zuzurechnen.<sup>581</sup> Es ist - noch vor dem Anker - das für Sicherheit und richtigen Kurs auf See wichtigste und unentbehrlichste Ausrüstungsstück.<sup>582</sup>

Allgemein gilt es als verständliches Zeichen aus dem Bereich der Nautik. Ein geistig-spekulativer Bedeutungszusammenhang ist gebunden an die Gestalt der Fortuna-Tyche. Schon Pindar<sup>583</sup> bezeichnete Tyche als "doppeltes Steuerruder führend".<sup>584</sup> Hier ist die Schicksalsgöttin angesprochen, die sowohl Glück (τ\_χ\_η) als auch Unglück (τ\_υ\_χ\_α) personifiziert. Als Herrin des gut gelenkten Daseins, als Glücksbringerin und positive Schicksalslenkerin gilt Agathe Tyche; das Ruder fungiert als Symbol zum Ausdruck der Sehnsucht nach Glück und Wohlergehen. Mit dem Ruder als Attribut wird aber auch an die alte Vorstellung von Tyche als Retterin aus Seenot angeknüpft und desweiteren wird die Genealogie von Tyche als Okeanostochter durch das nautische Attribut angedeutet. Immer ist das Ruder auf der rechten Seite dargestellt, dieses orientiert sich an der Wirklichkeit: es entspricht der Haltung des Steuermannes eines kleinen Bootes, der immer rechts in Fahrtrichtung (Steuerbord) sitzt. Neben dem kanonischen Füllhorn (*cornucopiae*) ist das Steuerruder ab dem 4. vorchristlichen Jh. mögliches zweites Attribut auf der rechten Seite. Jedoch ist das Ruder als Attribut im 4. Jh. durch die erhaltenen Original-Bildquellen sehr spärlich belegt: Eine Stele aus Tegea<sup>585</sup> aus dem Jahr 361 v. Chr. überliefert Tyche, die ein Tropaion schmückt, wodurch auch ihre Nähe zu Nike deutlich wird; in der Linken hält sie ein Steuerruder. Unter der Figur steht "\_ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ", um sie zu kennzeichnen. Ferner gibt es einen eisernen Siegelring aus Delphi<sup>586</sup>

---

<sup>581</sup>Zur Gesamtheit nautischer Attribute: A. Göttlicher, Nautische Attribute römischer Gottheiten (1981).

<sup>582</sup>Vgl. zum Steuerruder als Attribut: Ebenda 80-146 (enthält allgemeine Information über Fortuna-Tyche); Ders., Fortuna Gubernatrix. Das Steuerruder als römisches Glückssymbol. In: AW 14, 4, 1981, 27-33.

<sup>583</sup>Geb. 522/518 v. Chr. in Kynoskephaloi bei Theben.

<sup>584</sup>Fr. 19-21 B.

<sup>585</sup>P. Foucart, *MémAcInsc.* 8/2, I, 1870, 194; A. Milchhofer, *AM* 4, 1879, 133; F. Hiller von Gaertingen, *AM* 36, 1911, 349-360; *IG<sup>2</sup> V* 2, 1, 1913. Die Stele von Tegea wird in der Literatur immer wieder als Beispiel für die Darstellung einer Tyche mit Steuerruder genannt: *RE XIV* 2 (1948) 1683 s. v. Tyche (Herzog-Hauser); Nilsson 207 Anm. 6; Hamdorf 99 T 320; A. Göttlicher, Nautische Attribute römischer Gottheiten (1981) 82. Die Existenz eines Ruders als Attribut der Figur wird in Frage gestellt, jedoch nicht ausgeschlossen: *LIMC VIII* 1 (1997) 118 Nr. 3.b. (L. Villard). Statt des Ruders sieht C. Nippe in dem Gegenstand einen von vorne dargestellten Schild: Nippe 49 mit Anm. 411. Für sie kommt das Ruder als Attribut erst ab späthellenistischer Zeit in Frage.

<sup>586</sup>Delphi. Mus., Inv. Nr. 121. M.-A. Zagdoun, *BCH Suppl. IX* (1984) 232 Nr. 182; *LIMC VIII*. 1 (1997) 119 Nr. 32 (L. Villard). Auch Villard zweifelt das Steuerruder an, führt den Ring dennoch unter der Rubrik "Avec la corne d'abondance et le gouvernail" auf.

aus dem 4. Jh. v. Chr. Auf der rechten Seite<sup>587</sup> hält Tyche das Füllhorn; die Identifizierung als Steuerruder auf der linken Seite muß fragwürdig bleiben, da die Darstellung sehr verrieben ist.

Es ist trotz dieser wenigen Bildzeugnisse mehr als wahrscheinlich, daß es frühe Darstellungen mit Steuerruder gegeben hat, da es ja bei den Schriftstellern als Charakteristikum genannt wird und somit als Chiffre geläufig ist.<sup>588</sup> Für die frühe Existenz der bildhaften Darstellung spricht letztendlich auch die hier vorgestellte Gruppe von Statuen, die überwiegend das Ruder aufweisen.

### Die Weltkugel

Für die Weltkugel gibt es in klassischer und spätklassischer Zeit keine Parallelen. Es handelt sich hierbei um eine hellenistische oder kaiserzeitliche Veränderung des griechischen Vorbildes.<sup>589</sup>

Die Gelehrten der alten Welt waren schon früh der Ansicht, daß die Erde, Kosmos und Himmelssphäre ein runder Ball seien. Der Erdball war Sinnbild der Weltherrschaft und damit Attribut für den siegreichen Princeps, für den Kaiser des römischen Imperiums und für Fortuna, in deren Wirkungsbereich als Gebieterin über alles Irdische es ja fiel, dem Kaiser Ruhm, Sieg und Ehre zu verleihen. Fortuna spendet Sieg und Herrschaft über den Erdenball, doch mag auch hier die Vorstellung einfließen, daß die Gaben der Fortuna flüchtig sind und somit der Unbeständigkeit einer rollenden Kugel vergleichbar sind.<sup>590</sup> Der rollenden Bewegung Einhalt gebieten würde demnach aber das auf dem Erdball ruhende Ruder.

### Das Füllhorn

---

<sup>587</sup>Im Abdruck erscheint - gemäß dem Schema - das Füllhorn links und das Steuerruder rechts.

<sup>588</sup>Von der Darstellung von Steuerrudern im 4. Jh. geht auch aus: E. Zwierlein-Diehl, *JbBerlMus* 27, 1985, 25 f.

<sup>589</sup>Ruder und Weltkugel werden gemeinhin als römische Attribute aufgefaßt. Vgl. Roscher, *ML V* (1916-24) 1380 s. v. Tyche (Waser). Ebenso A. M. Mansel, G. Bean, J. Inan, *Die Agora von Side und die benachbarten Bauten. Bericht über die Ausgrabungen im Jahre 1948* (1956) 66. Ebenso Nippe 147 Anm. 418. Zu den römischen Fortuna-Statuen mit Globus: A. Göttlicher, *AW* 14, 4, 1981, 27-33 Abb. 1-15.

<sup>590</sup>Vgl. E. Meyer-Landrut, *Fortuna: Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten* (1997) 10.

Das Füllhorn als Attribut im angewinkelten linken Arm wird durchgängig während der gesamten Kaiserzeit überliefert durch die folgenden siebzehn Statuen:

**4** Rom, Museo Gregoriano Profano: Die glatte Fläche auf dem linken Oberarm, die ihre direkte Parallele findet beim Torso **24** auf der Tiberinsel. Der linke Oberarm ist ungefähr mittig mit einem Dübelloch versehen ist, was jeweils auf ein Füllhorn hindeutet, das hier anlehnte. **7** Portogruaro: Hinweis auf ein Füllhorn als Attribut liefert ein am linken Arm befindlicher eiserner Bolzen, sowie ein Loch auf der linken Schulter und ein weiteres Loch am linken Oberarm. Zudem ist auf der Schulter eine Abflachung gearbeitet. **13 b** Avenches: An der rechten Schmalseite des Hüftpartiefragmentes befindet sich eine gepickte Stückungsfläche mit eingesetztem Zapfen. Hier war sicherlich das untere Ende des Füllhornes mit der Figur verklammert. **20** München: Der untere Teil des Füllhornes ist antik. **28** Rom, Casino Massimo: Weite Teile des üppig gefüllten Hornes sind antik erhalten, ergänzt ist lediglich sein unteres Ende mit der Hand. **27** Venedig: Offenbar ist das Füllhorn antik, sein unteres Ende fehlt. **36** Vatikan, Sala a Croce Greca: Nur die untere Spitze des Füllhornes ist als nach außen weisend rekonstruiert, auch die Hand ist ergänzt. Das schmale Füllhorn ist üppig gefüllt, Trauben quellen aus ihm heraus. In der Mitte oben sind ein Pinienzapfen und weitere Früchte zu erkennen, die von einem pyramidalen Aufsatz bekrönt werden.

**37** Leptis Magna: Das Füllhorn ist bis auf die untere Spitze erhalten. Diese ist als nach außen weisend zu rekonstruieren. Ein großes Blatt ragt rechts aus dem Horn heraus, es ist reich mit Früchten gefüllt, die Oberfläche ist sehr verrieben, so ist schwer zu entscheiden, ob es sich auf Höhe der Früchte ebenfalls um einen pyramidalen Aufsatz oder um weitere Früchte handelt. **38** Relieffragment Tripoli, Leptis Magna: Das Füllhorn ist weitgehend erhalten. Es ist sehr groß und schmal. Sein unteres Ende ist mit einem kugelförmigen Ornament versehen. Auch dieses Horn schwingt nach außen. Es ist ebenfalls üppig gefüllt. Erkennbar ist vorne eine herausquellende Traube, darüber ein Granatapfel und weitere Früchte, auch hier werden die Früchte von einem dreieckigen Gegenstand, wohl einem Opferkuchen, bekrönt. **39** Pylonrelief vom Quadrifrons des Septimius Severus in Leptis Magna: Wie üblich hält die Tyche im linken Arm ein Füllhorn. **40** Leptis Magna: Der untere Teil des Füllhornes fehlt. Das Erhaltene zeigt ein schmales Horn, das überaus üppig gefüllt ist, der Inhalt überragt nahezu den von einem Polos bekrönten Kopf. Aus dem Horn ragen vorne Trauben heraus, darüber befinden sich Blätter, in der Mitte erkennbar ist ein stehender Pinienzapfen (?), der von runden Früchten, wie Äpfeln umgeben ist. **41** Ostia: Auch hier ist das Füllhorn bis auf seinen unteren Teil erhalten. Dieses Füllhorn ist kurz oberhalb der Bruchfläche mit einem schmale Band, das unten mit Halbkreisornamenten versehen ist, verziert. Darüber

befinden sich zwei senkrechte, spitz aufeinander zulaufende Linien; dieses Ornament wiederholt sich umlaufend. Das Füllhorn endet mit der Schulterlinie. Auch bei diesem Exemplar quellen in der Mitte vorne Weintrauben üppig über den Rand; sie sind von einem großen Blatt überdeckt. An den Seiten und hinten ragen dicke Ähren über den Rand nach unten. Auf der Waagerechten des oberen Randes sieht man runde kleine Früchte, in der Mitte wieder einen Pinienzapfen (?), der von einem pyramidalen Gegenstand<sup>591</sup> bekrönt wird.

**42** Brüssel: Das mittlere Stück des ornamentierten Füllhornes ist erhalten. In der Mitte befindet sich eingeritzt eine Raute, die oben links und rechts von je einer sich einmal volutenartig zur Mitte aufrollenden Ranke überfangen wird.

**43** Guelma: Die abgeschlagene Fläche, auf der das schmale Füllhorn auflag, ist auf der Abbildung deutlich zu erkennen. Demnach wird auch bei diesem Füllhorn die untere Spitze nach außen gebogen gewesen sein. **47** Tolmeta: Der obere Teil des reich mit Früchten gefüllten Hornes ist erhalten. **44** Cherchel: Bis auf die untere Spitze hat sich das schmale Füllhorn erhalten. Es ist glatt belassen. Wieder quillt in der Mitte eine dicke Traubendolde über den Rand, der kurz unterhalb der Schulterlinie endet, nach unten. Die Traube ist von einem großen Weinblatt bedeckt. Flankiert wird dieses Ensemble von dicken nach unten hängenden Ähren. Verschiedene weitere Früchte sind oben aufgetürmt, unter ihnen befindet sich in der Mitte wieder ein Pinienzapfen, auch eine Blüte ist zu erkennen. Dahinter türmen sich halbrund weitere Früchte oder Opferkuchen. 14 cm unterhalb der Bruchstelle der Hand befindet sich ein quadratischer Puntello mit Eisendübel, der ehemals Hand samt Füllhorn stützte. **45** Rom, Palazzo Margherita: Der linke Oberarm zeigt eine glatte Aussparung; in den alten Inventaren war ein fragmentarisches Füllhorn noch aufgeführt.

**46** Hierapolis: Von dem Füllhorn fehlt der obere Teil und die untere Spitze. Auch dieses Füllhorn ist ornamentiert. Im unteren Teil ist es mit senkrechten, parallel zueinander verlaufenden Riefeln versehen. Es folgt ein erhabener schmaler Randabschluß. Eine Hand breit darüber befindet sich ein weiterer Rand, dazwischen spitzeckig aufeinander zulaufende Stege.

Die Frage, warum das Füllhorn im linken Arm gehalten wird, läßt sich - ganz pragmatisch - so beantworten, daß die rechte Hand frei bleiben muß, um Aktionen, wie das Darbringen einer Spende oder eben das Halten des Ruders, auszuführen.<sup>592</sup>

Für Tyche/Fortuna ist das Füllhorn unverzichtbares attributives Kennzeichen, das für

---

<sup>591</sup>Vielleicht handelt es sich bei diesem um einen Opferkuchen(?).

<sup>592</sup>So auch Bemann 153.

Segen und Heil - kurz, für die Gesamtheit ihrer guten Eigenschaften - steht. Reliefs aus klassischer Zeit und Münzen überliefern es immer wieder.

Aufgrund des gehäuftten Auftretens ornamentierter Füllhörner ist davon auszugehen, daß die glatt belassenen Cornucopiae bemalt waren. Gleichzeitig liefern kannelierte und erhabene Ornamente einen Hinweis darauf, daß die in Marmor dargestellten Hörner, metallene Füllhörner wiedergeben sollten.<sup>593</sup> Es ist auch sehr wahrscheinlich, daß den Marmorstatuen, bei denen das Horn nicht erhalten ist, bronzene oder goldene<sup>594</sup> Füllhörner beigegeben waren.

Der weitaus größte Anteil aller von K. Bemann untersuchten durch Bildquellen in Relief-, in gemalter oder statuarischer Form überlieferten Füllhörner war nicht durch Relief- oder durch Ritzornamente verziert.<sup>595</sup> Dieses spricht für ein besonders kostbares Füllhorn - eben aus Edelmetall wie Gold oder Bronze - bei Agathe Tyche bzw. bei Fortuna.

Die gekrümmte Form, der oben zur Mündung breite, nach unten spitz zulaufende Corpus des Füllhorns leitet sich her von Trinkhörnern, die in den Tierhörnern ihren Ursprung haben. Die Füllhörner können aber auch ungekrümmt - also stilisiert - gebildet sein, so daß diese Reminiszenz nicht mehr offenkundig ist.

Aus der Füllhornmündung quellen Früchte wie Granatäpfel und Trauben neben anderen runden, kleineren wie größeren Früchten, Opferkuchen bisweilen auch Ähren oder Blätter hervor.<sup>596</sup>

Bereits im 3. Jt. v. Chr. gab es im sumerischen, babylonischen und akkadischen Raum<sup>597</sup> trichterförmige Säpflüge mit Sättrichter, diese müssen so an einen Pflug angebracht gewesen sein, daß das Saatgut im Zuge des Pflügens unmittelbar in die Erde gelangen

---

<sup>593</sup>Zum Material der Füllhörner: Bemann 154-158.

<sup>594</sup>Goldene Rhyta vom Beginn des 4. Jhs. v. Chr.: Gold der Thraker. Archäologische Schätze aus Bulgarien (1979) 98 Nr. 182 Taf. S. 27. 146 Nr. 288 f. Taf. S. 134 f.

<sup>595</sup>Vgl. Bemann 154.

<sup>596</sup>K. Bemann zeigt Tendenzen auf, durch die anhand der Füllung der Hörner zu einer Datierung gelangt werden kann. Vgl. Bemann 161. Demnach ist die verschieden zusammengesetzte Füllung in klassischer Zeit aufgetürmt dargestellt. Die Opferkuchen sind rund. Zu einem Herausragen des schematisch angeordneten Inhaltes kommt es erst bei ptolemäischen Füllhörnern, bei denen immer Weintrauben über den oberen Rand hinausragen. Die Opferkuchen werden nunmehr pyramidal dargestellt. Für die hier zusammengefaßte Gruppe Teramo II läßt sich der offenkundige Widerspruch, der darin besteht, daß römische Werke, die auf ein Vorbild des 4. Jhs. v. Chr. zurückgehen und dennoch die Füllung des Hornes aufweisen, wie sie in hellenistischer Zeit offenbar verbindlich war, nur durch die Erklärung auflösen, daß wir hier römische Bildwerke vor uns haben und den Bildhauern die reiche und geordnete Füllung mit Früchten, Ähren und Blättern wie herausquellenden Trauben einfach mehr entgegenkam und dem Schmucksinn der Römer mehr entsprach.

<sup>597</sup>F. Christiansen-Weniger, AA 1967, 157 ff. 159 Abb. 9-13.

konnte.<sup>598</sup> Es ist also sehr wohl denkbar, daß derartige Sättrichter auch im helladischen Griechenland Verwendung fanden. Die Assoziation konischer Gefäße mit Ackerbau und Fruchtbarkeit bereits im 3. und 2. Jt. v. Chr. ist als frühester Sinngehalt sehr plausibel.<sup>599</sup> Kulthörner oder auch hornförmige Gefäße sind bereits aus minoischer Zeit bekannt. Der Begriff "Keras" ist als Bezeichnung für solche Gegenstände auf den Linear-B-Täfelchen überliefert.<sup>600</sup>

Reale Füllhörner haben sich nicht erhalten. Die ersten Bildzeugnisse von Füllhörnern stammen aus dem 5. vorchristlichen Jh., die literarischen Zeugnisse schon aus dem 6. Jh. v. Chr. Die Ackerbau-Assoziation findet sich auch bei den frühen literarischen Überlieferungen. So beschreibt Phokylides erst die Sorge des Bedürftigen um den reichen, fruchtbaren Acker, um diesen dann mit dem "Horn der Amaltheia" gleichzusetzen. Um diese Bezeichnung "keras Amaltheias", die bis heute im Griechischen für das Füllhorn geblieben ist, ranken sich zwei Herkunftsmythen. In dem einen Mythos wird das Zeuskind von einer Amme namens Amaltheia mit Ziegenmilch genährt. Als eben diese Ziege, die später selber den Namen Amaltheia erhielt, sich an einem Baum eines ihrer Hörner abbrach, umwickelte es die Nymphe mit Gräsern, füllte es mit Früchten und brachte es dem Zeuskind. Seitdem galt dieses Horn als Füllhorn.<sup>601</sup> Der andere Mythos erzählt, wie Herakles mit dem Flußgott Acheloos um die Königstochter Deianeira kämpft. Herakles siegte, nachdem er dem Acheloos eines seiner Hörner abgebrochen hatte, das in dieser literarischen Tradition als Füllhorn interpretiert wird.<sup>602</sup>

### 10.9 Rekonstruktion des Kopfes (Gesichtszüge, Frisur, Kopfschmuck)

Innerhalb der Hauptgruppe finden sich fünf Statuen mit sicher zugehörigem Kopf. Sicher zugehöriger Porträtkopf: **10** und **13**. Sicher zugehörig ist der Idealkopf bei **36**, **40** und **43**. Bei drei weiteren ist die ursprüngliche Zugehörigkeit des Kopfes nicht sicher. Die Zugehörigkeit des Poträtkopfes ist nicht gesichert bei **26**. Die Zugehörigkeit des idealen Kopfes ist nicht gesichert bei **28**. Die Statuette **37** weist Schulterlocken auf, was auf einen

---

<sup>598</sup>Diese These ist entwickelt worden von: E. Specht, AA 1981, 15 ff.

<sup>599</sup>Vgl. Bemann 16.

<sup>600</sup>Dazu: M. Ventris - J. Chadwick, Documents in Mycenaean Greek (1973) 456 Nr. 163.

<sup>601</sup>Hyg. astr. 2,3; Erastosth. 13; Ov. fast. 5,115-128.

<sup>602</sup>Diod. 4,35; Strab. 10,2,19.

idealen Kopf hindeutet, wofür vor allem das Statuettenformat spricht, bei dem eher eine Göttinnen- als eine Porträtstatue zu erwarten ist. Ebenfalls Schulterlocken: **33, 39, 45, 46** und **47**.

Bei den beiden sicher zugehörigen Köpfen handelt es sich bei der Statue **10** um das Porträt der Livilla, Schwester des Claudius, dargestellt als junges Mädchen, und bei der Statue **13** um das Porträt der Agrippina Maior, Gattin des Germanicus und Mutter des Caligula. Beiden Köpfen gemein ist die in der Mitte gescheitelte Frisur mit dem wellenförmigen, in Strähnen nach hinten genommenen Haar, das seitlich nach oben eingerollt und im Rücken zu einem Nackenzopf zusammengefaßt wird. Vergleichen lassen sich auch die großen mandelförmigen Augen unter den zarten Brauenbögen. Das Gesicht ist jeweils eher als "voll" zu bezeichnen. Diese Ähnlichkeiten sind zunächst sicherlich auf die Tatsache zurückzuführen, daß die beiden Dargestellten Angehörige des iulisch-claudischen Hauses sind. Der Mund des Avencher Kopfes ist leicht geöffnet. Die Blickrichtung des Kopfes bei **10** geht starr geradeaus. Keine der beiden Damen trägt ein Diadem.

Bei dem Kopf der Sabina, Gattin des Hadrian, ist die ursprüngliche Zugehörigkeit zur Statue **26** unklar, dennoch soll sie in unsere Betrachtung einbezogen werden. Physiognomische Ähnlichkeiten zu den iulisch-claudischen Köpfen sind natürlich nicht mehr gegeben. Gleich ist lediglich das in der Mitte gescheitelte, nach hinten gefaßte Haar. Sabina trägt ein Diadem, wie es auch als Attribut für unser originales Vorbild zu erwarten ist.

Die idealen Köpfe<sup>603</sup>, die den Figuren **36, 40** und **42** zugehörig sind, haben etliche Gemeinsamkeiten. Alle drei idealen Frisuren haben Schulterlocken. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und in welligen Strähnen nach hinten gefaßt. Das Gesicht ist bei den drei Statuen eher füllig, die Augen sind mandelförmig und sehr groß. Der Mund ist klein, bei der Statue **36** ist er leicht geöffnet, die beiden anderen Münder lächeln leicht. Der Vergleich zeigt, daß Eigenschaften der idealen Köpfe sich in den Porträtköpfen spiegeln. Porträtköpfe werden also nicht willkürlich auf ihren "Statuenträger" gesetzt, sondern auch sie werden bewußt dem originalen Vorbild in etlichen Zügen angeglichen. Die Köpfe der Kleinbronzen **Br. 1, Br. 2, Br. 3, Br. 4, Br. 5, Br. 6** sowie der **Silberstatuette** bestätigen diese Beobachtungen. Zusätzlich erlangen wir Sicherheit darüber, zu welcher Seite der Kopf gewendet war: die Bronzen überliefern hier immer die rechte Seite der Figur, d. h. vom Betrachter aus die linke Seite, die ja die Spielbeinseite ist. Die Bronzen überliefern einheitlich den Haarschmuck in Form des Diadems bzw. der Binde. Auch die Statue **36**

---

<sup>603</sup>Bei **39** ist das Gesicht weggebrochen.



trägt ein Diadem, hinter dem eine halbrunde Scheibe hervorkommt; dahinter befindet sich ein Aufsatz, der oben innen vertieft ist; er ist durch senkrechte Linien gegliedert. **40** trägt einen Polos und **43** trägt ebenfalls ein von einer Scheibe überfangenes Diadem. Die Blickrichtung der Statuen **36** und **40** geht zum Spielbein; **43** hat den Kopf geradeaus gerichtet.

Bei **28** ist die Kopfzugehörigkeit nicht sicher, aber wahrscheinlich. Die Figur **28** trägt das Haar ebenfalls in der Mitte gescheitelt und in gewellten Strähnen nach hinten gefaßt. Auch sie hat Schulterlocken. Das Gesicht ist länglich mit einem kantigen Kinn, die Augen haben recht dicke Ober- und Unterlider. Die Gesichtszüge differieren also, die Frisur bleibt in den Grundzügen gleich. Auch diese Figur trägt ein ornamentgeschmücktes Diadem, dessen oberer Rand von kleinen Kugeln, vielleicht Perlen, verziert ist.

Für unser originales Vorbild dürfen wir demnach gleichfalls eine Frisur annehmen, die in der Mitte gescheitelt und in gewellten Strähnen nach hinten gefaßt war. Das Gesicht wurde bestimmt von großen, mandelförmigen Augen, deren Lider recht schwer waren. Die Augenbrauen waren sehr schmal. Der Mund war klein und voll, vielleicht leicht geöffnet und lächelte. Sicherlich trug die Göttin ein Diadem. Aufgrund dieser Erkenntnisse soll ein Kopf aus Leptis Magna<sup>604</sup> hinzugezogen werden, der die gleichen Merkmale aufweist und demnach ehemals zu einer Tyche-Statue der Reihe Teramo II gehört haben dürfte. Das Gesicht ist ebenmäßig, auch hier dominieren die mandelförmigen Augen mit den schweren Lidern. Der Mund ist klein, die Lippen sind geschlossen. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und in acht dicken Strähnen wulstartig nach hinten gefaßt; am Hinterkopf liegt es glatt an. Über einem Diadem türmt sich noch ein Aufsatz, der eine Stadtarchitektur wiedergibt. Der Aufsatz ist sicherlich als Zutat zu werten und leitet sich her von den Mauerkronen<sup>605</sup> der hellenistischen Stadt-Tychen. Das Diadem als Attribut jedoch ist dem originalen Werk zuzurechnen,<sup>606</sup> das dieser Kopf, der wohl severischer Entstehungszeit sein dürfte, in seiner klassizistischen Formensprache reflektiert.

---

<sup>604</sup>Tripoli. Mus., Inv. Nr. 464. G. Caputo - G. Traversari, *Le Sculture del Teatro di Leptis Magna* (1976) 50 Nr. 29 Taf. 27.

<sup>605</sup>Die Mauerkrone kennzeichnet die die Stadt schützende Gottheit. Schon auf Münzen aus dem ersten Viertel des 4. Jhs. v. Chr. ist die Mauerkrone dargestellt. Vgl. C. Tsountas, *AEphem* 1890, 161 Taf. VIII Nr. 15/16 (386/385 v. Chr.). Für die Tyche des Boupalos aus dem 6. Jh. v. Chr. ist die Mauerkrone überliefert (Paus. 4, 30, 6).

<sup>606</sup>Das Diadem ist wohl mit der schon bei Homer so bezeichneten Stephane zu gleichzusetzen. Diese wurde aus Metall hergestellt. Vgl. A. Krug, *Binden in der griechischen Kunst* (1967). 139 f. Taf. III Nr. A1a. Bereits im 4. Jh. läßt sich die Stephane nachweisen, z. B. bei Repliken der Nemesis von Rhamnous: Neapel. Mus. Naz., Inv. Nr. 6269; Athen. Agora Mus., Inv. Nr. S 1055. Despinis Taf. 56-58.

## 10.10 Verhältnis Körper - Gewand

Körper und Gewand sind gleichwertig dargestellt; Stand- und Spielbein sind bei den Statuen des 1. nachchristlichen Jhs. durchweg klar unter dem Mantelstoff zu erkennen. Im Verlauf der Zeit verändert sich das bei den frühen Statuen sehr ausgewogene Verhältnis von Körper und Gewand. Ab domitianischer Zeit ist eine gehäufte Dominanz des Gewandes über den Körper zu konstatieren, d. h. dieser wird zunehmend vom Stoff verdeckt. Dennoch scheinen generell bei nahezu allen untersuchten Statuen und Torsen Brüste und Bauchnabel unter dem Gewand hindurch. Besonders die **Br. 4**, bei der die Brustwarzen in Gold eingelegt sind, bestätigt noch einmal eindrucksvoll deren besondere Betonung.

Die Transparenz der Gewänder ist also unbedingt dem originalen Vorbild zuzuschreiben und hat ihren Sinngehalt in der Auffassung von Tyche als Okeanostochter. Mit dem Meer, das für den Griechen wie den Römer aufgrund der Handelsmöglichkeiten und als Nahrungsquelle verbunden war mit Reichtum, paßt die Darstellung eines nassen Gewandes, wie wir es bereits für den Vorgängertypus Teramo I feststellen konnten, hervorragend.

## 10.11 Trachtbestandteile

Tracht meint die Kombination von Kleidungsstücken und deren Trageweise, wie sie für einen längeren Zeitraum nachzuweisen ist.

Die Kleidung unseres originalen Vorbildes besteht aus drei Bestandteilen: Knüpfärmelchiton bzw. Tunica, Peronatrix bzw. Stola bzw. Übergewand sowie Himation bzw. Palla.

### 10.11.1 Mantel

Zwei Trageweisen des Mantels konnten bei den Statuen beobachtet werden:

1) Der Mantel wird auf die linke Schulter gelegt. Leicht zusammengerafft wird das obere Stoffende schräg über den Rücken geführt. In Höhe der rechten Hüfte kommt der Mantel an. Aus dem zusammengerafften, oberen Stoffende entsteht nunmehr ein Wulst, der vor der Körpermitte hergeführt wird. Bei den meisten Repliken hat dieser Mantelwulst seinen Schwerpunkt auf dem rechten Oberschenkel. Der Unterkörper ist bedeckt vom übrigen

Mantelstoff. Am linken Außenrand hat sich der vor dem Unterkörper befindliche Mantelstoff aufgerollt; wellenförmig fällt der Stoff herab (sog. inneres Mantelende). Der Wulst wird schräg nach oben geführt und über den angewinkelten linken Arm gelegt, von wo aus der Stoff wiederum wellenförmig herabfällt (sog. äußeres Mantelende). Der Stoff ist an seinen vier Enden durch Mantelgewichte beschwert, sie sichern den kaskadenartigen Fall der beiden herabfallenden Mantelenden. Bei dieser Art der Drapierung ist der gesamte Unterkörper vom Mantelstoff bedeckt. Der untere Mantelsaum ist waagrecht geführt.

2) Prinzipiell bleiben die Grundzüge der Drapierung gleich, aber die auf der linken Schulter aufliegende Stoffbahn reicht weit herab bis etwa auf Kniehöhe, wie bei der Statue **10** und rollt sich tubusartig auf. Der Mantelstoff, der den Unterkörper bedeckt, rollt sich nicht an seinem äußeren linken Ende auf, kann somit also auch keinen inneren Mantelwulst bilden. Der Saum des Mantelstoffes wird schräg nach oben gezogen. Dieses resultiert aus einem kleineren, knapperen Mantelstoffstück. Es existieren also nach wie vor zwei herabfallende Mantelenden, jedoch wird das sog. innere Mantelende nunmehr gebildet aus der von der linken Schulter herabhängenden Stoffpartie.

Besonders an der Art des Saumverlaufes unten kann man die beiden Trageweisen unterscheiden.

Trageweise 1) überwiegt mit einem Vorkommen von zweiundzwanzig Mal bei den Statuen: **1, 2, 3, 5, 6, 9, 13, 14, 21, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 40, 43, 44, 45** und **46**.

Trageweise 2) wird bei folgenden elf Statuen beobachtet: **7, 10, 11, 12, 15, 16, 19, 22, 35, 41** und **42**.

Eine Aussage zu treffen, aufgrund von Ergänzungen oder mangelnden Erhaltungszustandes, war nicht möglich bei den zehn Statuen bzw. Torsen: **4, 8, 18, 20, 23, 24, 26, 29, 30, 33, 34, 35, 47**.

Bei den frühen Figuren bis zur Jahrhundertmitte des 1. Jhs. n. Chr. ist der untere Mantelsaum über dem Spielbeinfuß rechts außen einmal nach oben geklappt: **1, 2, 3**. Desgleichen: antoninische Statue **31** und severische Figur **41**.

Unabhängig von der jeweiligen Trageweise des Mantels ist bei allen untersuchten Statuen ein einheitliches, hier typuskonstituierendes Mantelfaltensystem festzustellen: Zugfalte (a) verläuft von der Rückseite kommend schräg über den rechten Oberschenkel nach oben bis unter den Mantelwulst. Falte (b) läuft ausgehend vom vorstoßenden Spielbeinknie auf der Innenseite des Schenkels in Richtung Körpermitte bis unter den Mantelwulst. Bei der Mehrzahl der Statuen teilt sich der Faltenstrang nach oben hin in zwei Faltenrücken. Die Beine sind durch große Zugfalten, die auch Faltentäler bilden,

voneinander getrennt. Die untere, die Faltenpartie zwischen den Beinen begrenzende Falte, und eine dünne Falte, die auf dem Standbeinoberschenkel verläuft, werden vom vorstoßenden Standbeinknie unterbrochen. Streng genommen gehören die beiden Falten zusammen und bilden die Falte (c). Vom zurückgesetzten Spielbeinfuß verläuft eine Bogenfalte bis hinauf zur Standbeinhüfte. Sie verbindet die Kompositon und wurde mit dem Buchstaben (d) benannt. Im Falle der Trageweise 1) bildet sie zusammen mit dem unteren, waagrecht verlaufenden Mantelsaum ein Faltendreieck; wird der Mantel gemäß der Trageweise 2) drapiert, bildet der Faltenzug (d) gleichzeitig den unteren Mantelsaum. Die beiden äußeren Mantelenden fallen immer in wellenhaftem Schwung herab, bei Trageweise 1) fallen sie tiefer herab, bei Trageweise 2) weniger tief und so ist das äußere Mantelende länger als das innere.

### 10.11.2 Knüpfärmelchiton

Die Chitonärmel reichen bis zum Ellenbogen herab, bei vollständiger Erhaltung weisen sie sechs Knüpfungen auf. Am Hals bildet der Chiton einen leicht abstehenden runden Ausschnitt.

Bei dem Knüpfärmelchiton kann es sich nur um ein griechisches Kleidungsstück handeln, das von den Römern für die Porträtstatuen im Göttinnen-Habitus der Fortuna-Tyche übernommen worden ist. Die Tracht der römischen Matrone aber bestand, nach Auskunft der Schriftsteller ohne Zweifel, aus Tunica, Stola und Palla.<sup>607</sup>

Im Unterkörperbereich wird der Chiton weitgehend vom Mantel bedeckt. Oberhalb der Füße bis zum oberen Mantelsaum ist der Stoff von Chiton mit darüber getragenen Kleidungsstück sichtbar. Unterschieden zwischen den beiden Stofflichkeiten wird über dem Standbeinfuß lediglich bei der Figur **10** und **41**, über dem Spielbeinfuß nur bei **29**. Somit ist sicher davon auszugehen, daß der Stoff des Übergewandes genauso lang - bzw. etwas länger - wie das Gewand darunter ist. Bei allen Statuen liegt der Stoff von Übergewand und Chiton erst auf dem Rist des Fußes auf.

Bei der Mehrzahl der Statuen biegt der Stoff von Chiton und Übergewand zwischen den Füßen leicht auf und endet neben dem Standbeinfuß auf der Plinthe. Die Falten des Chiton scheinen bei einigen Statuen unter dem Stoff des Übergewandes hindurch.

---

<sup>607</sup>Quellen: RE IV 1 A (1931) 58-60 s. v. Stola (Bieber); Scholz 93.

### 10.11.3 Gürtung

Bei der überwiegenden Mehrzahl der Statuen befindet sich die Gürtung ein Stück unterhalb der Brust: **1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 12, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 41, 42, 47**. Bei einigen Statuen setzt sie direkt unter der Brust an: **10, 19, 20, 26, 27, 31, 33, 36, 37, 38, 44, 45, 46**. Diese sehr hohe Gürtung bewirkt eine stärkere Betonung der Brust. Bei den wenigsten Werken sitzt die Gürtung in Taillenhöhe: **6, 11**.<sup>608</sup>

Die Gürtung besteht aus einer Kordel, die in der Körpermitte oder geringfügig nach rechts verschoben, meist zu einem Heraklesknoten<sup>609</sup> gebunden ist. D. h. die beiden Knüpfungen liegen nebeneinander, was man dadurch erreicht, daß man den zweiten Knoten umgekehrt bindet wie den ersten Knoten, also von unten knüpft.<sup>610</sup> Er hat den Vorteil, daß er sich nicht aufzurren läßt, was zum einen den Halt gewährleistet und darüber hinaus besonders vorteilhaft und schmückend aussieht, weil im Unterschied zum "normalen Hausfrauenknoten" beide Enden nach unten fallen. Den Heraklesknoten gibt es auch im Schmuckbereich aus Edelmetall.

Die Art, wie die Bandenden herabfallen, ist mannigfaltig variierbar. Bei unseren Statuen überwiegt klar die einfache Ausführung mit zwei herabhängenden Enden: **1, 3, 4, 6, 7, 10, 11, 15, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 33, 34, 37, 43, 44** und **45**.

Darüber hinaus gibt es weitere Möglichkeiten: die Kordelenden und die Knoten sind bei **2** und **47** nicht zu erkennen, vielleicht handelt es sich um eine einfache Bandgürtung.

Eine einfache Schlaufe auf der rechten Seite der Figur mit zwei seitlichen Enden nach links ist bei **20, 35** und **36** zu erkennen.

Eine einfache Schlaufe auf der rechten Seite der Figur mit einem Ende nach links zeigt **30**.

Eine Schlaufe auf der linken Seite der Figur mit zwei Enden ist bei **46** dargestellt. Die Kordelenden sind zwei Mal eng um den Gürtel gewunden bei **29** und **41**. Zwei Schlaufen und zwei Enden zeigen die Figuren **5, 8, 12, 21** und zwei Schlaufen die Figuren **32, 33**. Bei **28** fallen die Gürtelbandenden oval herab und werden dann um den Gürtel

---

<sup>608</sup>Bei den hier nicht aufgeführten Statuen handelt es sich um Unterkörperfragmente bzw. um im Brustbereich unvollständige Stücke.

<sup>609</sup>Heraklesknoten: Daremberg-Saglio IV 1 87f. s. v. Nodus (Saglio); L. Pollak, ÖJH 12, 1909, 160; RE VIII 1 (1912) 504ff. s. v. Hercules (Haug); RE XVII 1 (1936) 803ff. s. v. Nodus (Keyner); H. Hoffmann, P. Davidson, Greek Gold Jewelry from the Age of Alexander (1965) 30f.; D. Stupka, Der Gürtel in der griechischen Kunst (1972); R. Higgins, Greek and Roman Jewellery<sup>2</sup> (1980) 154; M. Pfrommer, Untersuchungen zur Chronologie früh- und hochhellenistischen Goldschmucks (1990) bes. 4-7.

<sup>610</sup>Diesen Knoten gibt es auch beim Segeln, hier heißt er "Kreuzknoten".

gewunden.<sup>611</sup>

Das Ergebnis der Aufzählung ist klar: Die Art der einfachen Bindung hat zu allen Zeiten für unseren Statuentypus überwogen.

#### 10.11.4 Übergewand

Das Übergewand ist vorwiegend auf den Schultern zu erkennen, wo es durch doppelte oder dreifache Trägerbänder gehalten werden kann, wie bei **3, 5, 10, 12, 19, 21, 23** (sehr schwach erkennbar), **30, 32, 34**. Die Träger sind jeweils am oberen Rand des Gewandes befestigt und verbinden Vorder- und Rückseite miteinander. Diese Bänder können ihrerseits an metallenen Querriegeln enden, die am Stoff befestigt sind, wie bei der Figur **3** in Granada. Dieses schmale querrrechteckige Verbindungsstück zwischen eigentlichem Gewand und Trägern kann aber offenbar auch textiler Machart sein, denn bei **19** ist es verstärkt durch eine Borte; das Trägerband ist hier doppelt.

Eine römische Stola erkennt man an diesen Trägerbändern, dementsprechend tragen die oben genannten Statuen eine Stola.

Dieses Gewand ist bewußt vom römischen Kopisten als Stola dargestellt, um die Porträtierte als ehrbare *matrone* zu kennzeichnen. Ihre Wahl, sich im Tyche-Typus des 4. Jhs. darstellen zu lassen, hat sie sicherlich getroffen, um die positiven Eigenschaften der Agathe Tyche, in ihrem Standbild vereinigt, zu repräsentieren und sich gleichzeitig als Angehörige einer kulturtragenden Schicht darzustellen. Die freizügig-sinnliche Art der ausgesprochen dünnen Stoffdarstellung wird durch die kennzeichnenden Trägerbänder auf den Schultern, die das "ehrbare" Gewand der römischen Matrone indizierten, quasi gemildert.

Es ist aber auch möglich, das Gewand ohne zusätzliche Träger zu befestigen. Dann werden wohl die Knöpfe des Knüpfärmelchiton auf den Schultern genutzt, oder das Kleidungsstück ist an den schmalen Schulterstücken zusammengenäht oder mit Nadeln gefibelt bzw. zusammengeheftet. Diese Art des Übergewandes ohne zusätzliche Trägerbänder zeigen die folgenden Statuen: **1, 2, 4, 7, 11, 18, 28, 29, 31, 36, 37, 42, 43, 44, 45**. Diese Trageweise kann nur zurückgehen auf das Übergewand, wie es im 4. Jh. in Griechenland getragen wurde.<sup>612</sup> Der Unterschied zwischen den beiden Kleidungsstücken ist, zumindest was die bildliche Darstellung betrifft, nur sehr gering - um

---

<sup>611</sup>Dieses ornamentale Motiv entspricht der weiteren Ausschmückung der Figur mit dem Perlendiadem.

<sup>612</sup>Vgl. Kap. 14.

so leichter konnte das klassische griechische Übergewand dann im oben angesprochenen Sinne einer Interpretatio Romana variiert werden.

Bei der Statue **41** in Ostia vor dem Museum ist auf der Schulter eine dicke, runde Fibel bzw. Brosche angebracht, die das Gewand hält, offenbar haben wir hier die Form des hellenistischen Spangenkleides, das mit großen Fibeln auf den Schultern gehalten wurde, vorliegen.<sup>613</sup>

Bei den hier nicht genannten Statuen ist keine Aussage möglich, da entweder der Erhaltungszustand das nicht zuläßt, oder weil eine Schulterlocke die entsprechende Stelle bedeckt, oder da die Abbildung eine sichere Aussage nicht zuläßt. Durch die Weite des Stoffes, der von den Schultern ausgehend herabfällt, entsteht zwischen den Brüsten ein charakteristischer V-Ausschnitt. Seitlich bilden sich Armschlitze. Von der Schulter und unterhalb der Achseln tritt ein Faltenstrang besonders deutlich hervor, er wird über der Gürtung gestaut und bildet somit eine lange Schlaufenfalte. Über dem Mantelwulst liegt diese Faltenbahn tropfenartig auf. Es handelt sich hierbei um den seitlich Abschluß des Übergewandes. Diese Faltenbahn ist hier mit dem Buchstaben (A) benannt. Üblicherweise ist an der linken Seite der Figur ein weiterer dominanter Strang wahrnehmbar, der dort die Flanke begrenzt. Dies ist die Begrenzung des Übergewandes auf der linken Seite, benannt mit Faltenstrang (6) oder (7).

Besonders an Strang (A) ist das Übergewand bzw. die Stola zu erkennen. In trajanischer Zeit ist das Aussehen des Stranges (A) dahingehend modifiziert, daß er teigig und weit-tropfenförmig gebildet ist, wie es bei **22** und **23** sichtbar wird. In domitianischer Zeit wird Strang (A) wieder länger. In späterer Zeit verringert sich die Länge der Schlaufe über der Gürtung oder entfällt ganz.

Für das originale Vorbild ist aus diesen Beobachtungen auf eine dominante, schlaufenwerfende Bildung zu schließen, wie sie von den zeitlich frühen Werken überliefert wird.

Bei einigen der frühen Figuren, wie bei **1** und **2**, reicht die seitliche Öffnung des Übergewandes auf der rechten Körperseite bis hinab zum Mantelwulst, d. h. die beiden Faltenstränge an der rechten Flanke der Figur sind nicht zusammengenäht - wie es für den Peplos üblich ist.<sup>614</sup> Die offene Seite ermöglicht gleichzeitig die praktische Nutzung des Gewandes als Tasche. Bei anderen Statuen hingegen haben wir es mit einer bis zu

---

<sup>613</sup>Hellenistischen Einfluß verrät auch die Art der Füllung des Hornes mit herausquellenden Traubendolden und Ähren sowie dem pyramidalen Aufsatz.

<sup>614</sup>Zur Bestätigung dieser Beobachtung vgl. Kap. 14.3.3. Das Beispiel der unteritalischen Hydria in Neapel aus dem 2. Viertel des 4. Jhs. zeigt das Übergewand mit zwei deutlich auseinanderklaffenden Senkrechtsäumen auf der rechten Oberkörperflanke der sitzenden Frau.

den Achseln geschlossenen Naht zu tun, wie bei **10**. Für den Großteil der Figuren ist eine Aussage leider nicht möglich, da es keine entsprechenden Abbildungen gibt, oder das Erhaltene eine Beurteilung nicht zuläßt, z. B. **23**, oder der rechte Arm die Partie bedeckt wie bei **41**. Dennoch zeigt die Beobachtung, daß die Nahthöhe auf der rechten Seite eindeutig Modifikationen unterlag. Die Stola der ehrbaren römischen Matrone erforderte sicherlich eine höher reichende Naht, währenddessen m. E. die praktischen Griechinnen sich gewiß die zweckmäßigen Möglichkeiten einer weiter geöffneten Naht zu Nutze machten.

### **10.12 Das Faltensystem im Oberkörperbereich**

Die Behandlung des Faltensystems von Knüpfärmelchiton und dem unmittelbar darüber getragenen Gewand muß in einer Rubrik erfolgen, denn das zweite Gewand ist sehr dünn; so rührt das charakteristische Faltensystem im Oberkörperbereich von beiden Kleidungsstücken her. Als für unseren Typus charakteristisch erwiesen haben sich die Faltenstränge im Oberkörperbereich, die benannt worden sind von Falte (A), die den Rand des Übergewandes kennzeichnet, über Falte (1) bis (7); die Falte (5) ist fakultativ. Falte (4) bezeichnet immer das Faltendreieck in der Körpermitte. Die äußere Faltenbahn wirft bei der Vielzahl der Statuen eine ausgeprägte Schlaufe über der Gürtung. Faltenstrang (3) und der das Faltendreieck (4) auf der linken Seite flankierende Strang können entweder gerade herabfallen wie bei den Statuen **3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 42, 45** und **46**, oder aber sich in einem Oval treffen bzw. ein solches durch ihren Richtungsverlauf andeuten: **1, 2, 6, 18, 19, 21, 22, 26, 34, 36, 41, 43, 44, 47**. Die ovale Bildung wurde zudem erkannt als Zeitstilkriterium nordafrikanischer Statuen.<sup>615</sup> Daraus ergibt sich für unser originales Vorbild deutlich die Forderung nach senkrecht verlaufenden Faltensträngen, wie sie auch für den Vorgängertypus Teramo I nachgewiesen werden konnten.

Bei der Kerngruppe - und immer wieder bei den Statuen der Hauptgruppe - fällt die "wellenartige" Bildung der Falten über dem Mantelwulst auf; unterstrichen wird diese Wirkung noch durch die zusätzliche hervorspringende kleine Falte bzw. einen zusätzlichen durchgängigen Strang zwischen (A) und (1) bei den Statuen: **1, 2, 3, 5, 10, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 28**. Diese Bildung war schon beim Vorgängertypus beobachtet worden; das Wellenform ist hier jedoch noch stärker betont. Dieses ist

---

<sup>615</sup>Vgl. Kap. 4.



sicherlich ein dem Vorbild zuzuschreibender Zug und ergibt sich aus einer Genealogie der Tyche als Okeanostochter. Immer wieder wird sie in den antiken Schriftquellen auch mit dem Meereselement in Verbindung gebracht, z. B. bei den Tragikern: bei Aischylos erscheint sie, ähnlich wie bei Pindar, als Retterin zur See. Hier haben wir in der Gewandung also eine gelungene Anspielung dieser Wesenseigenschaft. Die Faltenstränge auf dem dünnen, "wie nassen" Gewandstoff, die wirken, als lassen sie den Körper durchscheinen, sind ebenso zu interpretieren und korrespondieren sehr gut mit den "wellenhaften" Falten auf dem Wulst.<sup>616</sup> Der Replikenvergleich hat gezeigt, daß unter der rechten Brust, innerhalb aller Epochen, immer wieder drei Zugfalten gebildet waren und auf der linken Seite immer wieder auch oberhalb der Gürtung eine oder zwei Zugfalten festzustellen waren. Zwischen den Brüsten wirft der Stoff dreieckige Falten, die - wie besonders die frühen Statuen überliefern - auf eine Querfalte über dem Gürtelknoten treffen können. Eine letztendlich sichere Aussage über die Existenz dieser Querfalte läßt sich für unser originales Vorbild nicht treffen. Sicher belegt sind die Falten im V-Ausschnitt.

### 10.13 Schuhwerk

Etliche Figuren tragen weiche, geschlossene Schuhe: **2, 9, 10, 19, 21, 31, 36, 38 (?), 40 (?)**. Hierbei handelt es sich um den *calceus muliebris*, der nach Auskunft der römischen Schriftquellen zur Stola getragen wurde.<sup>617</sup> Die folgenden Damen dagegen tragen sicher Sandalen: **25, 28, 29, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46**. Auffällig ist, daß Sandalen ab dem 2. Jh. n. Chr. und besonders im 3. Jh. n. Chr. häufig dargestellt werden.

Lange bekannt ist, daß in der griechischen Kunst Götter und auch Menschen mit Sandalen, nicht aber mit Schuhen dargestellt werden. Die Sandale gilt als typisch griechische Fußbekleidung.<sup>618</sup>

Barfuß dargestellt ist lediglich die Figur **11**. Es läßt sich also vermuten, daß die Darstellung eines typisch römischen Schuhs nun auch eine typisch römische Stola

---

<sup>616</sup>Diese Interpretation wird untermauert durch die bronzene Sitzstatuette einer Tyche mit hoher Gürtung aus Pompeji in Neapel. Museo Nazionale, Inv. Nr. 111697. Auf dem Thron befinden sich Tritonen, die die Vorstellung von Tyche als Okeanide eindrucksvoll betonen.

<sup>617</sup>Varro, Men. 155 ff.

<sup>618</sup>Vgl. RE A 1 (1921) 743 s. v. Schuh (Hug); K. Erbacher, Griechisches Schuhwerk (Diss. Würzburg 1914) 71; K. D. Morrow, Greek Footwear and the Dating of Sculpture (1985) 86 f. Übergreifend: O. Lau, Schuster und Schusterhandwerk in der griechisch-römischen Literatur und Kunst (Diss. Bonn 1967).

fordert, womit eine Porträtstatue dargestellt sein muß, und umgekehrt, daß sich zur Sandalendarstellung das griechische Übergewand gesellen muß, womit das griechische Original reflektiert ist, und wir es demnach eher mit einer Kultstatue zu tun haben. In der Tat lassen sich derartige Kombinationen feststellen: Die Figuren **28, 29, 37** (Statuette), **41, 42, 43** (kolossal und Idealkopf) sowie **44** tragen das Übergewand in Kombination mit Sandalen. Dieses deutet darauf hin, daß hier Idealstatuen gemeint waren. Die Figuren **10, 19** und **21** tragen Schuhe in Kombination mit Stola. Die Köpfe bei diesen Figuren bestätigen die Annahme, daß Porträtstatuen generell Schuhe tragen. Es gibt aber auch noch die Kombination Schuh und Übergewand bei **2**. Hierbei haben wir es mit einer Darstellung einer weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses als Tyche in einer Statuengalerie zu tun, also mit einer theomorphen Darstellung. Bei der überlebensgroßen, sehr qualitätvollen Figur **31** aus Tunis treffen wir auf die gleiche Kombination; so dürfen wir vermuten, daß auch hier ein Mitglied der Kaiserfamilie sich theomorph, d. h. mit göttlichen Attributen hat darstellen lassen.<sup>619</sup>

Die Verbindung Sandale-Stola ist nicht überliefert.

#### **10.14 Zusammenfassung**

Beim originalen Vorbild unserer Statuengruppe handelte es sich nach der Replikenrezension um eine Marmorstatue von einer Größe von ca. 2 m - 2,10 m. Das rechte Standbein war mehr zur Seite als nach hinten gesetzt, das Gewicht also relativ gleichmäßig auf beide Beine verteilt. Die linke Hüfte war herausgedrückt. Der linke Arm der Statue war angewinkelt und nach vorne gehalten, der rechte Arm war wahrscheinlich gesenkt. Der Kopf war leicht zur Spielbeinseite gerichtet. Die Augen waren groß, mandelförmig unter schmalgratigen Brauen, der Mund klein und mit vollen Lippen, wahrscheinlich leicht lächelnd und etwas geöffnet. Die Frisur war in der Mitte gescheitelt und in welligen Strähnen nach hinten gefaßt, auf die Schultern fiel je eine Schulterlocke. Bekleidet war die Göttin mit drei Gewändern: einem Knüpfärmelchiton, darüber das Übergewand, beides ca. eine Hand breit unter der Brust gegürtet, sowie einem Himation, das auf der linken Schulter auflag und in der für die Kerngruppe beschriebenen Weise mit einem Wulst vor der Körpermitte getragen wurde. Hierbei wurden der linke Arm und die Schulter sowie der Unterkörper bedeckt; der Oberkörper blieb vom Mantelstoff

---

<sup>619</sup>Vgl. A. Filges, Standbilder jugendlicher Göttinnen (Diss. Münster 1995) (1997) 158 f., der zu gleichen Ergebnissen kommt.

unbekleidet. Der Mantelstoff rollte sich auf der linken Außenseite auf und fiel kaskadenartig weit herab, der untere Mantelsaum verlief waagrecht. Ein zweites Mantelende bildet sich aus dem in der Körpermitte zu einem Wulst zusammengerafften Stoff. Der Wulst hatte seinen Schwerpunkt auf dem Spielbeinoberschenkel, von wo aus er diagonal nach oben zum angewinkelten linken Unterarm geführt wurde; von dort fiel er wellenartig mindestens ebenso weit herab wie das innere Mantelende. Sicherlich waren die Stoffecken durch Mantelgewichte beschwert. Die geltend gemachten oben ausführlich beschriebenen Faltenzüge (a)-(d) sind für die Rekonstruktion verbindlich. Der untere waagrechte Mantelsaum und die Falte (d) bildeten ein Dreieck. Der Stoff des Mantels stand in ausgewogenem Verhältnis zum Körper: die Beine sind wahrnehmbar, die Innenseiten der Schenkel hingegen nicht. Für die Faltenanlage von Chiton bzw. darüber getragenen dünnen Gewand, gelten ebenfalls die oben in aller Ausführlichkeit beschriebenen, senkrecht herabfallenden Faltenstränge (A)-(6) bzw. (7).

Der Gewandstoff von Chiton und Übergewand war außerordentlich zart. Durch diese transparent wirkenden Stoffe scheinen einzelne Körperformen hindurch. Die insgesamt schlanke Figur hatte große Brüste mit leicht nach außen weisenden Brustspitzen, der Nabel war ebenfalls sichtbar.

Unser Vorbild trug auf dem Haupt sicherlich ein Diadem, im angewinkelten linken Arm hielt die Göttin ein großes, schmales Füllhorn, dessen untere Spitze man sich als nach links außen umgebogen vorzustellen hat. Es endete oben ungefähr auf Schulterhöhe und war reich mit diversen Früchten gefüllt. Sicherlich war das Horn ornamentiert, wenn nicht im Marmor als Relief angegeben, gewiß bemalt oder auch aus Metall. Auf der rechten Seite ist als Attribut ein Steuerruder zu ergänzen. Demnach war der leicht vom Rumpf abgewinkelte rechte Arm nach unten geführt. Die Gürtung des Gewandes besteht aus einer ehemals wohl farblich zum Gewand kontrastierenden Kordel, die mit einem Heraklesknoten in der Körpermitte ca. eine Hand breit unter den Brüsten geknotet war. Die beiden kurzen Enden der Kordel hingen schlicht herab. Die Göttin trug Sandalen.

Aus der Replikenrezension ist zu folgern, daß die Statue 3 eine getreue Wiedergabe des statuarischen Typus, des Körpers und der Gewänder liefert; das Spielbein muß man sich beim originalen Vorbild jedoch etwas weniger nach hinten gesetzt vorstellen, als es die Kopie in Granada überliefert.

## **11. Verhältnis zum Vorgängertypus Teramo I**

Die Überlieferung der Statuen, die durch die Replikenrezension kritisch verglichen

wurden, ist beim Vorgängertypus Teramo I stringenter, d. h. in sich geschlossener. Dieses mag sich auch aus der Anzahl der betrachteten Stücke ergeben, die beim Nachfolgetypus um mehr als ein Drittel höher ist. Beim Typus Teramo II ist die Überlieferung - abgesehen von durch den Zeitstil bedingten Äußerlichkeiten - gerade in Details mannigfaltiger und dadurch auch gleichzeitig weniger präzise. Dieses muß nicht allein auf die extrem weite geographische und die zahlenmäßig hohe Verbreitung über die lange Zeitspanne innerhalb des 1. bis 3., sogar 4. nachchristlichen Jhs. zurückzuführen sein. Der Grund für die relative Inhomogenität des Überlieferungsstranges liegt sicherlich auch darin, daß das Vorbild eine längere "Laufzeit" hatte, als dessen Vorgängertypus, was sicher auch mit der Verbreitung und stetig zunehmenden Beliebtheit von Tyche im 4. Jh. zusammenhängt. Die hier angesprochenen stilistischen Unterschiede, die sich in den Kopien "ablesen" lassen, sollen weiter unten analysiert werden.

### 11.1 Unterschiede

Der wesentliche Unterschied liegt zunächst in der Erweiterung der Kleidung durch den Gürtel, der ungefähr eine Hand breit unterhalb der Brüste in der Körpermitte geknotet wird. Dadurch wird die Faltegestaltung bereichert und lebhafter, denn nun kommt es zur Bildung von Staufalten nicht mehr allein oberhalb des Mantelwulstes, sondern auch oberhalb des Gürtels, sowie zur Bildung von Zugfalten unterhalb des Gürtels. Beim Typus Teramo I war die Faltenbildung allein abhängig von den physiognomischen Gegebenheiten. Zudem bewirkt die Gürtung ein dichteres Anliegen des Faltenstranges (A) an der rechten Flanke. Die Faltenstränge stehen nicht so hoch ab wie beim Vorgängertypus, dadurch wirken sie auch weniger dominant. Auch beim statuarischen Motiv kommt eine deutliche Änderung auf. Das Standbein ist mehr zur Seite als nach hinten gestellt, was Auswirkungen auf den Mantelstoff zwischen Stand- und Spielbein hat. Der Stoff ist nicht mehr so tief verschattet, was ein prägender Eindruck für das Erscheinungsbild des Vorgängertypus war. Die schräg-diagonalen Falten zwischen den Beinen sind auch beim Typus Teramo II weiterhin vorhanden; Falte (b) überzeichnet die Innenseite des Spielbeinschenkels. Dadurch, daß dieses weiter vorne steht, wird es erfahrbarer, plastischer; ja, es hat den Anschein, als habe sich die Breite des Standmotives verringert. Die Falte (d), die beim Typus Teramo I deutlich ausgeprägt die senkrechte Außenlinie des Standbeines nachzeichnete, ist beim Nachfolgetypus angegeben, verläuft aber unter dem inneren Mantelende. Beim Typus II zeigen die Brustwarzen nach außen während sie beim Typus I nach vorne zeigten. Dieses mag man

als Zeichen zunehmender Beweglichkeit im 4. Jh. gegenüber dem Ende des 5. Jhs. werten. Ein weiterer Unterschied zeigt sich in dem Attribut auf der rechten Körperseite: beim Typus I konnten wir von einer Schale als Attribut ausgehen, beim Typus II ist es ein Steuerruder.

## **11.2 Gemeinsamkeiten**

Ohne das vom Typus Teramo bekannte und als verbindlich erkannte kanonische Faltensystem - besonders im Oberkörperbereich - wäre die Bestimmung der Zugehörigkeit einzelner Stücke zur Typenreihe II vielfach ungleich schwieriger gewesen, denn die Faltenstränge sind flacher und daher nicht so einfach zu erkennen bzw. zu benennen. Durch die Orientierung am Vorgängertypus und mittels der Statue **3** der Kerngruppe, die sich als für das Vorbild verbindlichste Wiedergabe herauskristallisieren ließ, ist eine Identifizierung der Stränge doch möglich und ein Schema definierbar, wie es im kritischen Vergleich vorgeführt wurde.

In der für ihr jeweiliges Vorbild zu postulierenden deutlichen Überlebensgröße sind die beiden Typenstränge ebenfalls vergleichbar.

## **12. Kunsthistorische Einordnung des Typus Teramo II**

### **12.1 Vorüberlegung zur Datierung des originalen Vorbildes**

Das den Statuen der sogenannten Kern- und Hauptgruppe zugrunde liegende originale Vorbild soll im folgenden kunsthistorisch eingeordnet werden. Hierbei soll auch der gebrochenen Überlieferung Rechnung getragen werden; in der Überzeugung, daß sich die römischen Repliken - weil sie so gehäuft auftreten und weil ihre räumliche Distribution sehr weit ist - auf ein bekanntes griechisches originales Vorbild zurückführen lassen, müssen auch die an Repliken wiederholt beobachteten Merkmale Vorbilder in der klassischen oder nachklassischen Formensprache haben.

Es konnte hinreichend aufgezeigt werden, daß sich unser Typus Teramo II direkt anschließt an den Fortuna-Tyche-Typus Teramo I, der im ausgehenden 5. vorchristlichen Jh. entstanden sein muß. Das Umfeld dieses Typus wurde bereits hinreichend

beleuchtet.<sup>620</sup> Es ergibt sich nun folgende für die Datierung unerläßliche Fragestellung: Ab wann im 4. Jh. ist es möglich, eine Darstellung mit hoher Gürtung zu schaffen? Denn es ist bekannt, daß die neu aufkommenden Gottheiten, wie Musen, Tyche oder andere Allegorien in zeitgenössischer Tracht dargestellt werden, um ihre jugendliche "Modernität" zu betonen, wobei ihre Identität durch Attribute indiziert wird.<sup>621</sup> Allgemein galt bislang das Aufkommen der hohen Gürtung als nicht möglich vor dem letzten Drittel des 4. Jahrhunderts; dieses würde für unsere vorangestellte Prämisse - die direkte Herleitung des Tyche-Typus Teramo II aus dem Typus I aus dem späten 5. Jh. - jedoch bedeuten, daß die Schaffung des neuen Kultbildes erst nach zwei Generationen, also erst in der dritten (!) Generation hätte erfolgen können. Dieses wäre ein viel zu großer zeitlicher Abstand, der die Hypothese des unmittelbaren Anschlusses an den Typus Teramo I von vornherein hätte hinfällig werden lassen müssen. Es konnte jedoch ein prominentes Beispiel aus den Jahren um 380 v. Chr. gefunden werden, an dem die hohe Gürtung ohne Zweifel nachgewiesen werden kann.<sup>622</sup> Damit ist die Möglichkeit des Hervorgehens unseres Typus II aus dem Typus I in der direkt nachfolgenden Generation gesichert.

## 12.2 Die Naiskosstele der Mnesarete

Gemeinhin wird die hohe Chitongürtung angesehen als "(...) ein Trachtmerkmal, das allgemein bei figürlichen Darstellungen erstmals im letzten Drittel des 4. Jhs. Verwendung fand."<sup>623</sup> Die frühesten von C. Nippe angeführten Beispiele für eine hohe Chitongürtel sind das Urkundenrelief von 337/36 v. Chr.<sup>624</sup> und ein weiteres Urkundenrelief von 323/2 v. Chr.<sup>625</sup>

Ein auf F. Studniczka<sup>626</sup> zurückgehendes - vermeindlich -früheres Beispiel einer Athena eines Urkundenreliefs von 362/1 v. Chr. ist nicht eindeutig: die Gürtung sitzt zwischen

---

<sup>620</sup>Vgl. Kap. 4.

<sup>621</sup>R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991) 84.

<sup>622</sup>Vgl. Kap. 12.2.

<sup>623</sup>Nippe 49.

<sup>624</sup>Athen. Agora Museum, Inv. Nr. I 6524. Sog. Antityrannengesetz des Eukrates. M. Meyer, *AM Beih.* 13, 1989, 67, 293 Nr. A 97 Taf. 30,2.

<sup>625</sup>Meyer a. O. 300 A 125 Taf. 35,2.

<sup>626</sup>F. Studniczka, *Artemis und Iphigenie*, *AbhLeipzig* 37,5 (1926) 90 ff.

Taille und Brüsten, also ist sie nicht in unserem Sinne als "hoch" zu bezeichnen.

Für die Eingrenzung der Entstehungszeit des originalen Vorbildes der Typenreihe Teramo II setzt das Grabmal der Mnesarete in der Münchner Glyptothek<sup>627</sup> einen wichtigen Anfangspunkt. Es wurde von B. Vierneisel-Schlörb<sup>628</sup> in Einklang mit Diepolder<sup>629</sup> überzeugend in die Zeit um 380 v. Chr. datiert. Das Bildwerk hat in seiner Formensprache eine Reife erlangt, die sicherlich als Voraussetzung für die Herausbildung der Spätclassik entscheidend war. Mnesarete trägt einen dünnen hochgegürteten Chiton<sup>630</sup> und einen Mantel. An den Mantelzipfeln am Ende der schmalen Faltenbahn, die zwischen linkem Knie und Stuhlbein auf den zurückgesetzten Fuß trifft, und an der breiten gerafften Bahn, die über den linken Oberschenkel fällt, hängt jeweils ein Mantelgewicht. Es ist nicht völlig auszuschließen, daß die Mnesarete sogar drei Gewänder trägt, denn über dem V-Ausschnitt kräuselt sich der sehr feine Chitonsaum; möglicherweise sollen hier die Qualitäten verschiedener Gewandstoffe gegeneinander abgesetzt werden. Es lassen sich auch in der Formensprache der Mnesarete weitere Gemeinsamkeiten zu unserem Typus aufzeigen. Die gleichwertige Behandlung vom Gewand zum Körper ist hier gegeben. Der Mantelstoff ist von einer solchen Beschaffenheit, daß er beide Beine durchscheinen läßt. Die Beine sind deutlich von Falten getrennt: eine Falte zieht sich von der Mitte des rechten Fußes bis zur Innenseite des Knies. Unterhalb dieser Falte zieht sich ein Strang vom gleichen Punkt ausgehend bis unter das Knie, wo der Mantel zu einem knotenartigen Faltenbündel zusammengefaßt ist; in Kombination mit dem unteren Mantelsaum bildet diese Partie ein Dreieck und ist somit der Falte (d) vergleichbar. Das sehr qualitätvolle Werk ist wohl einem Meister zuzuschreiben, der auch im rundplastischen Bereich tätig war. Es ist generell nicht auszuschließen, das auch bekannte Künstler, die hauptsächlich Freiplastik schufen, durchaus auch gelegentlich lukrative Auftragsarbeiten für Grabdenkmäler ausführten.<sup>631</sup>

Die Existenz der hohen Gürtung in der Zeit des 2. Viertels des 4. Jhs. bis zur

---

<sup>627</sup>München. Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 491. Ausführlich publiziert: B. Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 19 f. Zur zeitlichen Einordnung um 380 v. Chr.: Dies. in: Festschr. G. Kleiner (1976) 85 f.

<sup>628</sup>Festschr. G. Kleiner (1976) 84 f. 88.

<sup>629</sup>H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1965) 39: "als späteste Zeitgrenze das Jahr 380".

<sup>630</sup>Beste Abbildung: B. Vierneisel-Schlörb, Kat. München III Taf. 7.

<sup>631</sup>B. Schmalz hat berechnet, daß der Preis für ein Grabmal in der Qualität wie das der Hegeso 300 bis 400 Drachmen betrug, was dem Preis für ein kleines Haus in Athen in der Mitte des 4. Jhs. entsprach. Vgl.: B. Schmalz, Griechische Grabreliefs (1983) 141 ff. 145.

Jahrhundertmitte<sup>632</sup> läßt sich an weiteren - wenn auch weniger qualitätvollen - attischen Grabdenkmälern ablesen. Allen diesen Darstellungen ist gemein, daß es bei den Dargestellten, die hochgegürtet erscheinen, ausschließlich um Kinder handelt. Auf einer Stele im Louvre<sup>633</sup>, gefunden im Piräus, ist ein drei- bis fünfjähriges Mädchen abgebildet, das über einem Knüpfärmelchiton einen zweiten hochgegürteten Chiton trägt. Auf der linken Schulter liegt ein Mantel auf, der über den linken Arm gelegt ist. Ein weiteres Beispiel eines Mädchens mit kurzärmeligem Knüpfärmelchiton und hochgegürtetem zweiten Chiton darüber findet sich auf einer Stele im Athener Kerameikos Museum<sup>634</sup>. Im Athener Nationalmuseum<sup>635</sup> gibt es eine Stele mit der Darstellung eines sitzenden Kindes, das den Knüpfärmelchiton mit einem weiteren ärmellosen hochgegürtetem Chiton<sup>636</sup> darüber trägt; über den Unterkörper hat es einen Mantel gelegt. Eine weitere Kinderdarstellung mit hochgegürtetem, am Arm dreimal geknüpften, dünnen, leinernen, ionischen Chiton befindet sich in München.<sup>637</sup> Der Chiton weist zudem eine Schulterkordel oder Kreuzbandgürtung auf. Diese charakteristische Gürtung ist seit der hohen Klassik nachweisbar.<sup>638</sup> Eine weitere Stele mit einer Kinderdarstellung, die eine solche Tracht aufweist, befindet sich im Athener Nationalmuseum.<sup>639</sup> Ebenfalls einen hochgegürteten Chiton trägt das Mädchen auf einer Grabstele aus der ersten Hälfte des

---

<sup>632</sup>Die zeitliche Einordnung orientiert sich an C. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones. Introductory Vol.* (1993) 2 f.

<sup>633</sup>Paris. Mus. du Louvre, MA 820. Conze Nr. 834. Clairmont Nr. 0.850.

<sup>634</sup>Athen. Kerameikos Museum, Inv. Nr. P 1140, I 161. D. Ohly, AA 1965, 359; J. Dörig, EAA III, 909 f. Abb. 1133; O. Cavalier, *Une stèle attique classique au Musée Calvet d'Avignon*, RevLouvre 1988, 4, 287 Abb. 4; Clairmont Nr. 0.851.

<sup>635</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 4549. H. Möbius, AM 81, 1966, 146 ff. Taf. 84 (datiert um die Mitte des 4. Jhs.); E. Brümmer, *Griechische Truhenbehälter*, JdI 100, 1985, 153 Anm. 735; D. Woysch-Méautis, *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs* (1982) 187 Taf. 31; Clairmont Nr. 0.857a.

<sup>636</sup>Möbius a. O. 148 nennt den zweiten Chiton "Diploidon". Weiteres Beisp.: Ebenda Anm. 73.

<sup>637</sup>München. Glyptothek, Inv. Nr. 199. Clairmont Nr. 0.869a. B. Vierneisel-Schlörb, *Kat. München III* 65 Nr. 12 Taf. 25 datiert um 325/20.

<sup>638</sup>C. Vorster, *Griechische Kinderstatuen* (Diss. Bonn 1983) 17. Vierneisel-Schlörb, *Kat. München III* 65 erklärt die Kreuzbandgürtung dadurch, daß sie - besonders bei lebhaften Kindern - verhindert, daß der Chiton herunterrutscht. Dagegen: Clairmont, *Introductory Vol.* 88. Er stellt fest, daß die Kreuzbandgürtung von Mädchen und unverheirateten Frauen getragen wurde.

<sup>639</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 2102. Conze Nr. 829 Taf. 157; D. Woysch-Méautis, *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs* (1982) 220 Taf. 31; Clairmont Nr. 0.890.



4. Jhs.<sup>640</sup> Im letzten Jahrhundertviertel findet sich die hohe Gürtung bei Frauen geradezu massenhaft auf den attischen Grabreliefs.<sup>641</sup> Hierzu gilt es aber auch zu bedenken, daß zwischen der Typus-Darstellung auf einem Grabstein und dem erstmaligen Erscheinen eines "neuen" Typus in der Plastik eine Zeit von einem bis zu zehn Jahren liegen kann.<sup>642</sup> Somit fassen wir zusammen: Die hohe Gürtung war bekannt und gewiß möglich zu Beginn des 2. Viertels des 4. Jhs. Ihr häufiges Erscheinen auf den Grabstelen erst ab der Jahrhundertmitte und besonders im letzten Viertel des 4. Jhs. mag damit zusammenhängen, daß sie erst um die Jahrhundertmitte populär wurde; zudem ist immer mit einem gewissen zeitlichen Verzug von bis zu zwanzig Jahren zu rechnen, bis es zur Darstellung auf Grabstelen kommt.

### 12.3 Die Skulpturen des Asklepiosheiligtums in Epidauros

Eine stilistische Parallele zum ermittelten originalen Vorbild des Tyche-Typus Teramo II in Formensprache und Ausdruck bieten die Skulpturen des Asklepiosheiligtums von Epidauros.<sup>643</sup> Die Entstehungszeit der Skulpturen des Asklepieions liegt nach B. Vierneisel-Schlörb wohl in der Mitte der siebziger Jahre des 4. Jhs., jedoch noch vor dem Grabmal der Mnesarete.<sup>644</sup> W. Fuchs hingegen erwog eine Entstehungszeit nach der Mitte des 4. Jhs., ohne jedoch die Verbindung zu Timotheos als Künstler aufzugeben.<sup>645</sup> N. Yalouris setzte die Skulpturen ebenfalls noch in die erste Hälfte des 4. Jhs. Er stellt sie

---

<sup>640</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 913. Clairmont, Nr. 0.864; A. Scholl, Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr.: Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen (1996) Kat. 111.

<sup>641</sup>z. B. Toronto. Royal Ontario Museum, Inv. Nr. 956.108. C. C. Vermeule, Greek and Roman Sculpture in America (1981) 117 Nr. 88 (330-20 v. Chr.); Clairmont Nr. 2.274.

<sup>642</sup>Vgl. Clairmont, Introductory Vol. 16: "I believe that between the original creation of a figural type and its secondary use there might be as many as one to ten years in the case of artistically respectable works, but as many as ten to twenty years in the case of artistically minor works."

<sup>643</sup>B. Schlörb, Timotheos 1-25; bes. Abb. 4. 14-16. 25, 26; B. Vierneisel-Schlörb, Nochmals zum Datum der Bauplastik des Asklepiostempels in Epidauros, in: Festschrift G. Kleiner (1976) 61-93. Taf. 11-17. N. Yalouris, Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros, AntPl 21 (1992).

<sup>644</sup>Schlörb, Timotheos 35. Zur Datierung zuletzt: N. Yalouris, Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros, AntPl 21 (1992) 82 f.: "Der Asklepiostempel muß einige Jahre nach der Tholos in Delphi und vor der Tholos in Epidauros sowie vor dem Tempel in Tegea erbaut worden sein." Für die Tholos in Delphi geht er von einem Zeitansatz nicht vor 380 v. Chr. aus.

<sup>645</sup>Helbig<sup>4</sup> I (1963) 250 f. Nr. 324 (W. Fuchs); 723 Nr. 1007 (W. Fuchs); Helbig<sup>4</sup> II (1966) 507 f. Nr. 1729 (H. v. Steuben) entscheidet sich nicht eindeutig.

denjenigen der delphischen Tholos<sup>646</sup> gegenüber, die die Eroberung in den dreidimensionalen Raum weiter vollzogen hätten und sich somit enger an die Kunst des Skopas und des Lysipp anschließen lassen würden.<sup>647</sup> Vergleicht man den Torso der Cassandra<sup>648</sup> mit der sandalenlösenden Nike<sup>649</sup> auf der Balustrade auf der Athener Akropolis, die als Werk des Agorakritos gilt, ist die Abhängigkeit der Cassandra des Timotheos von der etwas älteren Nike von der Balustrade offenkundig. So sieht denn auch B. Vierneisel-Schlörb die von Timotheos geschaffenen Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros in direkter Tradition des Reichen Stils stehend an.<sup>650</sup> Eine neue Synthese der Formen jedoch, wie sie der Spätklassik zukommt, ist mit den Werken noch nicht gegeben, folglich sind sie auch nicht bahnbrechend an der Ausbildung der Spätklassik beteiligt gewesen.<sup>651</sup> Die stilistischen und auch z. T. motivischen Parallelen der Skulpturen des Ostgiebels des Asklepiostempels von Epidauros<sup>652</sup> mit den Statuen unserer Kerngruppe liegen ebenfalls auf der Hand. Betrachten wir zunächst die Figur der Andromache.<sup>653</sup> Deutlich und gewollt ist der Kontrast zwischen dem effektiv gebauschten Himation und dem durchscheinenden, zarten Chiton herausgearbeitet. Einzelne Stoffbahnen werden zu dichten Faltenbahnen bzw. Bündeln zusammengenommen, die sich effektiv absetzen gegen glatte, gewölbte, mit wenigen Falten versehenen Partien. Die Faltensprache zeichnet sich aus durch lebhaft zusammengeraffte Gewandpartien und Faltenwirbel, die im Gegensatz stehen zu der großzügigen Linienführung des Agorakritos. Auch die beiden Fragmente einer gespannt kauernenden Frauenfigur in reichem Gewand, die wohl eine Angehörige der trojanischen Königsfamilie darstellt<sup>654</sup>, zeigen die gleichen stilistischen Merkmale. Das Gewand ist charakterisiert durch kräftige Faltenstege, die sich von den glatten, dicht am Körper

---

<sup>646</sup>P. Bernard, J. Marcadé, BCH 85, 1961, 469; J. Marcadé, CRAI 13, 1970, 169 f.

<sup>647</sup>Yalouris a. O. 82.

<sup>648</sup>Schlörb, Timotheos 7 Abb. 5.

<sup>649</sup>R. Carpenter, The Sculpture of the Nike Temple Parapet (1929) Taf. 29.1.

<sup>650</sup>B. Vierneisel-Schlörb, Nochmals zum Datum der Bauplastik des Asklepiostempels von Epidauros, in Festschrift G. Kleiner (1976) 91.

<sup>651</sup>Vgl. Ebenda.

<sup>652</sup>J. F. Crome, Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros (1951).

<sup>653</sup>Schlörb, Timotheos Taf. 4; Yalouris a. O. Taf. 22a.

<sup>654</sup>Schlörb, Timotheos Abb. 14-16.

klebenden Gewandpartien abheben; tief unterschrittene Bäusche liegen neben wie durchsichtig anhaftenden Flächen. Die unter dem Gewandstoff durchscheinenden Körperformen sind kräftig; besonders das Oberkörperfragment<sup>655</sup> weist Bekanntes auf. Zwischen den Brüsten bildet das Gewand einen sich zur linken Körperseite ziehenden V-Ausschnitt. Die Brustwarzen drücken sich unter dem Stoff deutlich durch. Von der linken Brustwarze fällt ein doppelrückiger Faltenstrang herab, der dem Faltenstrang (6) vergleichbar ist. Von besonderer Wichtigkeit über die motivische und stilistische Verwandtschaft des Fragmentes zu den Figuren unserer Gruppe hinaus ist hier die trachtmotivische Bedeutung. Über der kräftigen, rundrückigen, oben abschließenden Falte des V-Ausschnittes nämlich, befindet sich ein weiteres Gewandstück, das nur von einem dünnen Chiton herrühren kann. Dieser ist sogar in seiner Struktur gekennzeichnet durch eine sehr feine Ritzung:<sup>656</sup> um einen kleinen Kreis schließt sich ein größeres, rundes Gebilde. Das Muster ist wohl eingewebt, vielleicht auch aufgemalt, wäre der hauchzarte Stoff zum Besticken doch wenig geeignet.<sup>657</sup> Über diesem dünnen Stoff wird also ein weiterer Chiton getragen, der hier den charakteristischen V-Ausschnitt zwischen den Brüsten bildet und auch sonst in der bekannten, typischen Weise fällt. Wir haben also mit dem originalen Oberkörperfragment aus Epidauros einen Beleg für die Existenz des sogenannten Übergewandes schon im ersten Viertel des 4. vorchristlichen Jhs. Bei der vorliegenden Kleidung handelt es sich gewiß um sehr kostbare Gewänder. Insbesondere die Ionier der kleinasiatischen Küste waren bekannt für ihren Kleiderluxus<sup>658</sup>, wodurch sich eine Verbindung zum Bildhauer Timotheos herstellen läßt, der den Frauentorso geschaffen hat, denn Timotheos war Inselionier.<sup>659</sup>

Wir haben also durch den aufgezeigten stilistischen Vergleich mit den Figuren des Asklepiostempels in Epidauros einerseits einen weiteren Beweis der Existenz des Übergewandes in der Plastik des ersten Viertels des 4. Jhs. v. Chr. und andererseits einen wertvollen Hinweis auf den Beginn der Laufzeit unseres Typus in der Zeit um 380 v. Chr.

---

<sup>655</sup>Ebenda Abb. 14.

<sup>656</sup>Für den Torso erfolgte keine Autopsie. Daher gilt die Beobachtung eines mit kreisförmig-ornamentiertem Muster versehenen Chiton mit Einschränkung. Letztendlich könnte es sich bei dem auf dem Photo wahrnehmbaren Schmuck auch nur um Muschelkalk handeln.

<sup>657</sup>Über Muster und Verzierung griechischer Kleidung: A. Pekridou-Gorecki, *Mode im antiken Griechenland* (1989) 41-51.

<sup>658</sup>Ebenda 109.

<sup>659</sup>Schlörb, *Timotheos* 30.

## 12.4 Der Typus und sein Umfeld

Bevor wir diesem Hinweis weiter nachgehen, werfen wir noch einmal einen kurzen Blick zurück, um zu einer Chronologie zu gelangen. Am Ausgangspunkt unserer Betrachtung steht die um 440/430 v. Chr. geschaffene Kore oder Sappho Albani.<sup>660</sup> Sie trägt einen Chiton mit langen, geknöpften Ärmeln und Apoptygma. Die Staufalten des Chiton werden noch als zusammenhängende plastische Einheit aufgefaßt, sie sind nicht in Faltenstränge aufgegliedert wie etwa bei den zeitlich sich anschließenden Frauenstatuen des Parthenongiebels. Auf der linken Schulter liegt ein Himation auf, das den linken angewinkelten Arm gänzlich bedeckt und quer über den Rücken geführt ist, wobei der oberer Rand bereits gestaucht ist. Unterhalb der rechten Schulter wird das Himation nach vorn geführt. Die Stauchung bildet vor der Körpermitte einen nach unten offenen Mantelwulst, aus dem ein Stück Stoff schräg-dreieckig herabfällt, so daß der Mantelstoff im Bereich der Oberschenkel doppelt fällt. Der Wulst wird festgeklemmt und somit gehalten durch den angewinkelten linken Arm. Das Spielbein ist zur Seite gestellt. Die Körperachsen verlaufen sehr gerade; auch die Schultern liegen auf einer Höhe. Im Bereich des rechten Beines, über dem Knie und auf dem Oberschenkel, kommt es zur Bildung von "Augenfalten", so wie wir sie vom Dresdener Zeus kennen. Die Beine sind gänzlich vom dicken Mantelstoff verborgen. Gleiches gilt für die Körperformen, die nicht unter dem Stoff hervortreten; eindeutig ist die Gewandung im Verhältnis zum Körper dominant. Die wohl als Ausdruck von Strenge zu verstehende blockhafte Gebundenheit legt ein Bronzeoriginal nahe. Die Kore Albani spricht also noch die Sprache vorparthenonischer Zeit. Von ähnlichem Aufbau und auch in der Gewandung vergleichbar stellt sich die Nemesis von Rhamnus aus der Hand des Agorakritos dar,<sup>661</sup> die um 430/20 v. Chr., sicherlich aber nach den Parthenonskulpturen geschaffen worden sein dürfte. Die Nemesis steht in unmittelbarer Nähe zur Parthenonkunst und atmet ihren Geist, war doch Agorakritos Schüler und Freund des Phidias. So lehrt der Blick auf das Detail der

---

<sup>660</sup>Beste Replik: Rom. Villa Albani, Inv. Nr. 749. A. Furtwängler, Griechische Originalstatuen in Venedig, *AbhMünchen* 21,2 (1898) 281-90 Taf. 1-2; Lippold, *Hdb.* 154 Taf. 56,1; Helbig<sup>4</sup> IV (1972) 316 f. Nr. 3342 (W. Fuchs); H. Schrader, *Phidias* (1924) 49 ff. Abb. 21 ff. 62. 65; Hiller, *Untersuchungen* 65; Despinis 178-82 Abb. 2; Kabus-Jahn, *Antike Plastik* 11 (1972) 13-21 Abb. 1 f.; Borbein 126 Abb. 47; B. Vierendeis-Schlörb 165.

<sup>661</sup>Rhamnous, *Mus.: Despines* 1-108 (zur Originalstatue 10-27) Taf. 1-99 (Original Taf. 1-31); ders. in: *Archaische und klassische griechische Plastik II. Akten des internationalen Kolloquiums vom 22.-25. April 1985 in Athen* (1986) 107 (Dat.: 430/20); H. A. Shapiro, *Personifications of Abstract Concepts in Greek Art and Literature of the 5. Century B. C.* (Diss. Princeton 1977) 152-155. 188 Nr. 81; Todisco 40 Abb. 11; Fuchs, *Skulptur* 204 f. Abb. 221.

Apoptymachitonfalten, daß diese nunmehr, den weiblichen Figuren des Parthenongiebels<sup>662</sup> ähnlich, in Einzelfalten dargestellt sind, wodurch die Wirkung plastischer ist. Auch - und so überliefern es die römischen Kopien der Nemesis<sup>663</sup> - treten Gewand und Körper in ein eher ausgewogenes Verhältnis, zumindest sind die Formen des Oberkörpers unter dem Gewandstoff wahrnehmbar und die Brustwarzen sind zu erkennen. Die Entstehungszeit der Hera Borghese war bereits auf die Zeit um 410 v. Chr. festgelegt worden<sup>664</sup> und muß hier nicht wiederholt werden. Wichtig ist an dieser Stelle die stilistische Weiterentwicklung des dem Typus Teramo I zugrunde liegenden originalen Bildwerkes im Verhältnis zur Hera Borghese: Die Tyche ist deutlich ponderiert, die linke Hüfte ist herausgedrückt und die rechte Schulter liegt, bei zurückgesetztem rechten Spielbein, höher. Wie der Oberkörper in allen Details unter dem dünnen Gewandstoff sichtbar ist, so sind es auch Stand- und Spielbein, die zudem noch durch tief verschattete Faltenbahnen in ihrer Funktionalität voneinander getrennt sind.

Einen Schlußpunkt in dieser chronologischen Entwicklungsreihe bildet das der Typenreihe Teramo II zugrundeliegende Original. Es übernimmt die ganz am Ende des 5. Jhs. entwickelte Formensprache der Tyche-Statue Teramo I, modifiziert sie jedoch ihrer Entstehungszeit entsprechend: Das Spielbein ist weiter zur Seite gestellt, die Beine sind etwas mehr vom Stoff bedeckt und liegen nicht mehr wie unter einer durchsichtigen Hülle frei. Auch wurde die Tracht durch die aufkommende hohe Gürtung aktualisiert. Dadurch erfährt das Göttinnenbild eine "modische" Erweiterung. Die Figur ist zudem schlanker.

Die attische Stele der Ameinodora<sup>665</sup> aus den Jahren um 380 v. Chr. stellt als originales Werk einen hervorragenden Eckpunkt in der stilistisch-chronologischen Einordnung unseres Typus dar. Vergleichbar sind das Standmotiv mit dem zur Seite gestellten Spielbein und der herausgedrückten linken Hüfte. Die Dargestellte trägt auch ein zartes Übergewand über dem halblangen Knüpfärmelchiton, der besonders im Oberkörper schmale Faltengrade bildet. Die Falte, die sich an der rechten Flanke befindet, staut sich leicht über dem Mantelwulst. Zwischen dieser Falte und einem sich anschließenden Faltenstrang wellt sich der Stoff über dem Wulst in feinem Gekräusel, gerade so, wie wir es auch für unseren Typus haben erschließen können. Das über die Replikenrezension erschlossene Motiv wird hier also durch ein originales attisches Werk bestätigt, das sicher

---

<sup>662</sup>F. Brommer, Die Skulpturen der Parthenon-Giebel (1967) Taf. 48 und 89.

<sup>663</sup>Beste Replik in Kopenhagen. Ny Carlsberg Glyptothek, Inv. Nr. 304 a.

<sup>664</sup>Vgl. Kap. 4.1.

<sup>665</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 3283. Clairmont Nr. 1.291.

noch aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. stammt. Gut vergleichbar sind ebenfalls die im Verhältnis zum Vorgängertypus wesentlich schmaleren und flacheren Faltenstränge des Oberkörpers, die generell für den Reichen Stil, also für die Stilstufe des Typus Teramo I, von Ridgway sehr treffend als "Railroadtracks" bezeichnet worden sind.<sup>666</sup> In der Mantelbildung geht die Stele jedoch einen Schritt weiter als wir es für unser originales Vorbild erschließen können, denn das Standbein ist mehr unter dem dicken Mantelstoff verborgen. In der Art der Mantelbildung schließt sich die Stele der Ameinodora eher an die sog. Hera von Ephesos<sup>667</sup> an. Diese zeichnet sich gerade durch den dicken, das Standbein verdeckenden Mantelstoff aus, der, wie schon R. Kabus-Preißhofen bemerkte<sup>668</sup>, bei der Replik in Wien stilistisch sicher nicht das Original trifft, sondern an dieser Stelle gewiß belebt war durch wenige, flache, sich wie von innen gegen den Stoff drückende Falten.<sup>669</sup> Das linke Standbein der Ameinodora wird außen durch eine sich leicht aufrollende Steilfalte in seiner Vertikalität unterstrichen. Bei der Wiener Hera ist das Standbein an gleicher Stelle von einer Senkrechtfalte flankiert. Auch diesen Zug können wir bei unserer Reihe von Statuen feststellen, jedoch in modifizierter Weise, denn die Steilfalte wird bereits in Kniehöhe von der Falte (d) überdeckt. Falte (d) hat durch ihre Verbindung vom Enkel des Spielbeinfußes zur Hüfte innerhalb der Komposition die schon mehrfach hervorgehobene Aufgabe, die Figur zu rhythmisieren. Sowohl bei der Ameinodora als auch bei der Wiener Hera endet diese Falte in Höhe des Standbeinoberschenkels, währenddessen sie bei den Figuren unserer Reihe überwiegend am Knie des Standbeines vorbei, und dann an der Oberschenkelaußenseite zur Hüfte hinauf verläuft.

Innerhalb der Entwicklungsreihe steht das originale Vorbild der Tyche Teramo II demnach zwischen der Statue Teramo I und der sog. Wiener Hera. Ebenfalls für diese Einordnung spricht die Tendenz beim Typus Teramo II zu einer geringfügigen Drehung zur Standbeinseite, die jedoch noch sehr verhalten ist. Ablesbar ist sie an den Faltensträngen

---

<sup>666</sup>Ridgway 55.

<sup>667</sup>Zum Typus der Hera von Ephesos: Kabus-Jahn, Studien 60-65; Hiller 25-27 Taf. 11; Borbein 129-131 Abb. 49-51; Lygkopoulos 122-125; Atalay 19. 51. 68-70. 107 Nr. 6-7. 46 Abb. 8-17. 46; Todisco 64 Abb. 22. Das originale Vorbild, dem ionischen Kunstkreis zuzurechnen, wird schon von Süsserott in das dritte Jahrzehnt des 4. Jhs. datiert: Süsserott 42 ff. 126. 139. In den gleichen Zeitraum datiert auch Kabus-Jahn 64.

<sup>668</sup>Kabus-Jahn 63.

<sup>669</sup>Dieses wird beispielsweise belegt durch ein sicher in die Replikenreihe der Hera von Ephesos gehörendes Unterkörperfragment in Selçuk (Inv. Nr. 1581) oder auch durch den Torso in Antalya (A 95). Komplette Replikenliste bei J. Floren, Handbuch der Archäologie. Die griechische Plastik II (in Vorbereitung).

(2) und vor allem (3), die sich deutlicher zur herausgedrückten Hüfte ziehen<sup>670</sup> als es bei den Repliken des Typus Teramo I zu beobachten ist, die durch die Faltenstränge im Oberkörper die Vertikalität betonen. Durch die Zurücknahme des tief verschatteten, wie eine Zäsur wirkenden Faltentaes zwischen den Beinen zugunsten weniger vertiefter, bogenartiger Zugfalten zwischen Stand- und Spielbein, wirkt die Statue fließender und eleganter, wobei Falte (d) diese Wirkung unterstreicht. Korrespondierend dazu wirkt die hohe Gürtung, die die Schlankheit der Figur hervorhebt, währenddessen von der Tyche des Typus Teramo I eine blockhaftere Wirkung ausgeht.

Als Ergebnis bleibt festzuhalten, daß die Schöpfung des Tyche-Typus Teramo II in der ersten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. erfolgt sein muß. Hierfür sprechen die genannten zeitgleichen Parallelen sowie die Tatsache, daß die hohe Gürtung bereits ab ca. 380 v. Chr. vorkommen kann, wenn sie auch erst ab der Jahrhundertmitte gehäuft auf den attischen Reliefs und Grabstelen dargestellt wird. Sicherlich ist die innerhalb der Replikengruppe unseres Typus zu beobachtende Tendenz, die Zugfalten zwischen den Beinen zu verflachen, zu schematisieren und bis auf das Standbein hinzuziehen, wie es beispielsweise überliefert ist durch den Torso 5 in Udine, auf eine etwas spätere Stilstufe zurückzuführen, nämlich auf die Zeit unmittelbar nach der Jahrhundertmitte. Ihren Höhepunkt nimmt diese Entwicklung im letzten Drittel des 4. Jhs. v. Chr.<sup>671</sup>

### **13. Exkurs: Die Datierung des Fortuna-Tyche-Typus Teramo (I und II) und deren Bedeutung für die Datierung des Fortuna-Tyche-Typus Braccio Nuovo**

Die Fortuna-Tyche des sog. Typus Braccio-Nuovo unterscheidet sich vom Fortuna-Tyche-Typus Teramo im wesentlichen durch folgende Merkmale: Unterhalb des dort höher liegenden Mantelwulstes fällt ein dreieckiger Überschlag herab, dieser kommt im Bogen von der rechten Hüfte, überquert den Körper, endet kurz oberhalb des Standbeinknies und wird an der linken Seite zusammengerafft, indem die Innenseite des linken Unterarmes den Stoff an die Flanke preßt. Der Überschlag ist zweiteilig gegliedert: eine Partie hängt in Bogenfalten vor dem Körper, die zweite fällt in senkrechten Falten vor

---

<sup>670</sup>z. B. sehr ausgeprägt zu beobachten beim Frankfurter Torso 23.

<sup>671</sup>Im Replikenvorrat lassen sich Merkmale erkennen, die sich dieser Zeitstufe zuordnen lassen. Werke, die sich stilistisch ab diesem Zeitraum und später einordnen lassen, werden am Ende der vorliegenden Arbeit vorgestellt.

dem Standbeinoberschenkel herab. Durch das Festklemmen des Mantels durch den Unterarmes bildet der Stoff zwischen Arm und linker Hüfte eine y-förmige Schlaufe, die dem originalen Vorbild zuzuschreiben ist.<sup>672</sup> Zudem ist der Kopf des originalen Vorbildes dieses Tyche-Typus wohl vom Mantel bedeckt gewesen.<sup>673</sup>

Die Datierung der Fortuna-Tyche des Typus Braccio Nuovo spaltet sich in zwei Lager.<sup>674</sup> Das Werk wird zum einen aufgefaßt als attische Arbeit, die innerhalb des Zeitraumes der letzten dreißig Jahre des 4. Jhs. v. Chr. entstand und ursprünglich statt mit dem Steuerruder, mit einer Patera auf der rechten Seite ausgestattet gewesen war.<sup>675</sup>

Bereits R. Kabus-Jahn führte den Typus auf ein griechisches Original zurück, das sie einer attischen, nicht praxitelischen Kunstrichtung zuordnete.<sup>676</sup> Sie datierte das Urbild in die Zeit um 330 v. Chr. wie es meist in der archäologischen Forschung geschah.<sup>677</sup>

Zum anderen wird das originale Vorbild von C. Nippe als thasische Arbeit gesehen, die in das erste Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr. datiere und einen Widerhall der letzten dreißig Jahre des 4. Jhs. v. Chr. gebe.<sup>678</sup>

Darüber hinaus wurden Vertreter des Fortuna-Tyche-Typus Teramo II als vereinfachte Umgestaltung des Fortuna-Tyche-Typus Braccio Nuovo fehlinterpretiert.<sup>679</sup> Diese Einschätzung setzt voraus, daß der Typus Braccio Nuovo zeitlich vor unserem Fortuna-Tyche-Typus Teramo II liegen müßte, was alleine schon dadurch unmöglich ist, daß der Fortuna-Tyche-Typus Teramo II direkt hervorgeht aus dem Fortuna-Tyche-Typus Teramo I, der noch im 5. vorchristlichen Jh. entstand. Von einer Entstehung des Typus Teramo II, die nach der Schaffung des Urbildes des Fortuna-Tyche-Typus Braccio Nuovo liegt, ist

---

<sup>672</sup>So auch Nippe 42.

<sup>673</sup>Vgl. Nippe ebenda.

<sup>674</sup>Vgl. auch LIMC VIII 1 (1997) s. v. Fortuna (F. Rausa) 139.

<sup>675</sup>So bewertet L. Guerrini, *SciAnt* I, 1987, 244 den Typus.

<sup>676</sup>Kabus-Jahn 40.

<sup>677</sup>Datierung des Originals ins 4. Jh.: Amelung, *Vat. Kat.* I 101 ff. Nr. 86; E. B. van Deman, *AJA* 12, 1908, 328 ff.; Lippold, *KuU* 214; Ch. Picard, *Gallia* 5, 1947, 259 ff.; Hamdorf 38 f.; J. Inan, *Roman Sculpture in Side* (1975) 109; Atalay 187 ff.; O. Palagia, *Hesperia* 51, 1982, 99 f.; L. Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove, Le Antichità* (1982) 117 ff.; G. Traversari, *La Tyche da Prusias ad Hypium e la "Scuola" Microasiatica di Nicomedia*, *RdA Suppl.* 11, 1993, 14 ff.

<sup>678</sup>Diese Auffassung vertritt Nippe 53. Darüber hinaus interpretierte bereits vor ihr Hekler 231 das Urbild als hellenistisches Werk der lysippischen Schule. Vgl. hierzu auch Nippe Anm. 302.

<sup>679</sup>C. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Denkmäler aus Stein und Bronze* (1993) 90.



also entschieden Abstand zu nehmen. Desweiteren kann auch nicht von einer "Umgestaltung zu einem einfacheren Götterbild"<sup>680</sup> ausgegangen werden, denn jeder der drei hier in die Diskussion einbezogenen Tyche-Typen trägt eine eigene Tracht, deren Laufzeit besonders für den Tyche-Typus Braccio Nuovo anhand von Weihreliefs<sup>681</sup> - wie es in der archäologischen Forschung geschah<sup>682</sup> - sehr gut nachgewiesen werden kann für die letzten dreißig Jahre des 4. Jhs. Aufgrund der überzeugenden Übereinstimmung zwischen den Reliefdarstellungen<sup>683</sup> und den Repliken des Fortuna-Tyche-Typus sowie der formal-stilistischen Ähnlichkeiten zu unserem Typus Teramo II, sprechen wir uns für eine Entstehungszeit des Vorbildes des Typus Braccio Nuovo im letzten Viertel des 4. Jhs. v. Chr. aus.

## 14. Das sog. "Übergewand": Sein griechischer Ursprung bis zur römischen Stola

### 14.1 Kurzer Forschungsabriß zur antiken Tracht

In der archäologischen Forschung sind im Bereich der Trachten diejenigen Bestandteile untersucht worden, die auch eindeutig identifiziert wurden. Hierbei wurden besonders das Himation<sup>684</sup> bzw. die Toga<sup>685</sup> ausführlich behandelt. In den 70er Jahren untersuchte H.

---

<sup>680</sup>Ebenda.

<sup>681</sup>z. B.: - Weihrelief für die Nymphen: Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 2012. G. Traversari, *La Tyche da Prusias ad Hypium e la "Scuola" Microasiatica di Nicomedia*, RdA Suppl. 11, 1993, 15 Nr. 2 (mit ausführlichen Literaturangaben); G. Güntner, *Göttervereine und Götterversammlungen auf attischen Weihreliefs* (1994) 121 A 21 Taf. 4,2. - Weihrelief für die Nymphen: Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 4466. U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (1960) 61 Abb. 31; C. Nippe 48 mit Anm. 304. - Weihrelief für Eutaxia: Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 2958; Traversari a. O. Nr. 6 (mit ausführlichen Literaturangaben). - Weihrelief für Asklepios und Hygieia: Verona. Museo Maffeiano. Traversari a. O. Nr. 1 (mit ausführlichen Literaturangaben). - Sog. Phokaierurkunde: Athen. Epigraphisches Mus., Inv. Nr. 2811. Traversari a. O. Nr. 6 (mit ausführlichen Literaturangaben). - Urkundenrelief: Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 1473. Traversari a. O. Nr. 3 (mit ausführlichen Literaturangaben).

<sup>682</sup>Vgl. Anm. 677.

<sup>683</sup>Siehe Anm. 681.

<sup>684</sup>K. Polaschek, *Untersuchungen zu griechischen Mantelstatuen. Der Himationstypus mit Armschlinge* (Diss. Berlin 1969); A. Lewerentz, *Stehende männliche Gewandstatuen im Hellenismus. Ein Beitrag zur Stilgeschichte und Ikonologie hellenistischer Plastik* (1993).

<sup>685</sup>H. Oehler, *Untersuchungen zu den männlichen römischen Mantelstatuen I. Der Schulterbauschtypus* (1961); H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen* (1990).

Gabelmann die ritterliche *trabea*<sup>686</sup> und die Togatracht der römischen Kinder.<sup>687</sup>

Als grundlegende Arbeiten auf dem Gebiet der Trachtengeschichte gelten besonders die Arbeiten von M. Bieber.<sup>688</sup> Ebenfalls an älteren Werken zu nennen sind die Arbeiten Webers<sup>689</sup> für die griechische Kleidung sowie Wilsons, die erstmalig die römische Tracht vorstellte.<sup>690</sup> Die römische Frauentracht ist auch von L. Heuzey im Rahmen seiner trachtengeschichtlichen Untersuchung<sup>691</sup> behandelt worden, denn er steht offenbar zu sehr in der Tradition W. Amelungs, der die Ansicht vertrat, daß die römische Tracht sich mit Ausnahme der Toga "in nichts Wesentlichem" von der Kleidung der Griechen unterschieden habe.<sup>692</sup> Mit dem Verhältnis zwischen griechischer und römischer Tracht, insbesondere der Frage, in welcher Abhängigkeit die letztgenannte von der griechischen Kleidung stehe, setzte sich M. Bieber auseinander.<sup>693</sup> Sie geht davon aus, daß "die Römer zwar einige griechische Kleidungsstücke wie den Chiton als Tunica und das Himation als Pallium tatsächlich übernahmen", diese jedoch anders drapierten.<sup>694</sup> In ihrer "Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht" unterscheidet sie die römische Kleidung im Gegensatz zur griechischen und spricht ihr einen eigenen Charakter zu. A. Alföldi schenkte den Frauentrachten der kaiserlichen Damen nur am Rande Beachtung.<sup>695</sup> Eine Arbeit, ausschließlich die Kleidung der römischen Frau betreffend, ist vor kurzem erschienen.<sup>696</sup> Darüber hinaus ist die Frage, welche Gewänder an römischen Porträtstatuen originär italisch-römischen Ursprungs sind und welche direkt von klassischen griechischen Statuen übernommen wurden, sehr zurückhaltend behandelt

---

<sup>686</sup>H. Gabelmann, JdI 92, 1977, 322-72 u. JdI 94, 1979, 594 ff.

<sup>687</sup>H. Gabelmann, JdI 100, 1985, 497-451.

<sup>688</sup>M. Bieber, Griechische Kleidung (1928); dies., Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht (2. Aufl. 1967); dies., Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art (1977).

<sup>689</sup>H. Weber, in: H. Weber, J. Fink (Hrsg.), Beiträge zur Trachtgeschichte Griechenlands (1938).

<sup>690</sup>L. M. Wilson, The Clothing of Ancient Romans (1938).

<sup>691</sup>L. Heuzey, Histoire du costume antique (1922).

<sup>692</sup>W. Amelung, Die Gewandung der Griechen und Römer (o. J.) 37.

<sup>693</sup>M. Bieber, Charakter und Unterschiede der griechischen und römischen Kleidung in: AA 1973, 425-445.

<sup>694</sup>Ebenda 447.

<sup>695</sup>A. Alföldi, RM 49, 1934, 1-118; ders., RM 50, 1935, 1-171, bes. 25 ff. 58. 66.

<sup>696</sup>U. Scharf, Straßenkleidung der römischen Frau (1994).

worden. Die Annahme, daß die Tracht(en) an kaiserzeitlich-römischen weiblichen Porträtstatuen originär italisch-römischen Ursprungs seien, wurde in der archäologischen Forschung zur *communis opinio*.<sup>697</sup> Die Gewänder werden angesprochen als 'Chiton' und 'Himation' oder aber als 'Palla' und '(Knüpfärmel-)Tunica' oder aber die Bezeichnungen werden verbunden. An dieser Stelle spitzt sich die Problematik zu, denn die jeweilige Bezeichnung der Kleidungsstücke richtet sich oft danach, ob eine Statue als in einer Replikenreihe stehend angesehen wird, die ein griechisches originales Vorbild wiedergibt, oder ob man eine kaiserzeitliche weibliche Gewandstatue für ein singuläres römisches Werk hält. Da innerhalb der archäologischen Forschung die Figuren unserer hier vorgestellten Reihen allesamt als römisch angesehen wurden, ist es auch klar, daß die Kleidungsstücke als römisch angesprochen wurden. Besonders manifestiert sich dieses an dem immer wieder als "Stola" bezeichneten Kleidungsstück.

#### 14.2 Forschungsgeschichte zur Stola

Die Stola wurde erstmalig grundlegend 1931 von M. Bieber behandelt.<sup>698</sup> B. I. Scholz untersuchte die Stola ausführlich im Rahmen ihrer Dissertation. Wie aus den Schriftquellen hervorgeht,<sup>699</sup> war die Stola offizielle Tracht der verheirateten römischen *matrona*.

Die Stola wurde immer als rein römisches Kleidungsstück aufgefaßt, aufgrund dessen wurden Statuen als römische Werke gedeutet. Dieses Vorgehen findet sich bereits bei Bieber. Für sie indiziert die originär römische Stola auch ohne Zweifel ein originär römisches Werk: "Statues which show the stola are those of important matrons; they are Roman, not Greek creations."<sup>700</sup> Dieses Vorgehen, über das Kleidungsstück "Stola" die Statuen bestimmen zu wollen und in den jeweiligen Kontext "griechisch" oder "römisch" einzuordnen, setzt sich fort bis in die aktuelle archäologische Forschung, eindrucksvoll

---

<sup>697</sup>So auch Schmidt, z. B. 11 und Scholz, *passim*.

<sup>698</sup>RE A IV 1 (1931) 56-62 s. v. Stola (Bieber); dies. Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht<sup>2</sup> (1967) 40-42; dies., AC bes. 23.

<sup>699</sup>Vgl. Scholz 13-26. Hier sind die Quellen, die die *stola* nennen, zusammengestellt, ausgewertet und diskutiert. Vgl. auch: RE IV A 1 (1931) 58 f. s. v. Stola (Bieber); W. Trillmich, MM 15, 1974, 184 ff., bes. 185 Anm. 6.

<sup>700</sup>M. Bieber, AC 23.

dokumentiert z. B. in der jüngsten Publikation von P. C. Bol<sup>701</sup>: Bol subsumiert den Frankfurter Torso **23** innerhalb seines Kataloges, der Handbuchcharakter und Handbuchqualität aufweist<sup>702</sup>, unter die Rubrik "Bildwerke aus römischer Zeit" und zwar aufgrund des gleichen Argumentationsganges, wie er in den 70er Jahren von Bieber vorgegeben wurde: "Hinzu kommt ein rein römisches Kleidungsstück, die Stola, ein mit schmalen Trägern ausgestattetes Gewand, das verheirateten römischen Frauen zukommt und erweist, daß der Torso einen Porträtkopf trug."<sup>703</sup> Gleichzeitig räumt er ein, daß "die für eine Stola charakteristischen Riemchen des Trägers auf der rechten Schulter" sich kaum von den übrigen Gewandfalten unterscheiden.<sup>704</sup> Auch C. Vorster übernimmt die Formel: Stola = römische Porträtstatue,<sup>705</sup> weshalb sie a priori gar nicht erst die Möglichkeit erwägen kann, daß hinter dem von ihr behandelten Torso (hier **4**) ein griechisches Vorbild klassischer Zeit steht.

### **14.3 Trachtengeschichtliche Entwicklung: Klassisch-griechisches Übergewand - Hellenistische Peronatrix - Römische Stola**

Der im Rahmen dieser Arbeit verfolgte Ansatz aber ist genau umgekehrt; gehen wir doch davon aus, daß die hier vorgestellten Stücke auf originale, griechische Werke klassischer Zeit zurückgehen. Die "Stola" ist hierbei kein Hindernis, im Gegenteil, denn sämtliche Figuren der hier vorgestellten Replikenreihen weisen ein Gewand zwischen Knüpfärmelchiton und Mantel auf. Bereits ab strengklassischer, in klassischer und vor allem in spätklassischer Zeit kann es an zahlreichen originalen Bildwerken eindeutig nachgewiesen werden. Daher soll im folgenden die Stola gründlicher untersucht werden, besonders der Frage nach ihrem griechischen Vorbild und damit nach ihren Ursprüngen soll nachgegangen werden.

Schon Bieber erkannte die enge Beziehung der Stola zur Peronatrix, deren Laufzeit sie

---

<sup>701</sup>P. C. Bol, Liebighaus - Museum alter Plastik, Frankfurt am Main. Führer durch die Sammlungen. Griechische und römische Plastik (1997).

<sup>702</sup>Vgl. AW 3, 1997, 286 f.

<sup>703</sup>P. C. Bol a. O. 206.

<sup>704</sup>Ebenda 206.

<sup>705</sup>G. Daltrop, H. Oehler (Hrsg.), Museo Gregoriano Profano ex Lateranense (Città del Vaticano): Bd. 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. / bearb. von Christiane Vorster (1993) (Monumenta artis Romanae 22) 128 f.

ausschließlich in hellenistischer Zeit kennt.<sup>706</sup> Scholz führt dieses weiter und unterscheidet Stola und Peronatrix eindeutig voneinander durch die Tatsache, daß bei der Peronatrix Vorder- und Rückenteil auf der Schulter gefibelt werden, währenddessen die Stola Trägerbänder aufweist. Zudem stellt sie richtig heraus, daß die Peronatrix ein Mode- und Luxusgewand war, währenddessen die Stola den Stand der Trägerin indiziert habe.<sup>707</sup> Darüber hinaus ist es bereits Scholz, die trotz der aufgezeigten Unterschiede erkennt, daß Peronatrix und Stola in ihrer Trageweise durchaus in derselben Tradition stehen, denn sie nennt die auch hier aufgeführte strengklassische Grabstele aus Dion,<sup>708</sup> die ein Mädchen zeigt, das über einem Knüpfärmelchiton ein zweites - deutlich durch Träger gehaltenes - Gewand trägt.<sup>709</sup> Zudem nennt Scholz unmittelbare hochhellenistische Vorbilder für die Stola, also immer Statuen, die mit einer Peronatrix bekleidet sind. Sie führt u. a. die Statue der sogenannten Trunkenen Alten auf, die allgemein in das letzte Drittel des 3. Jhs. v. Chr. datiert wird. Diese Figur trägt unter dem Mantel ein am oberen Saum mit einer Borte eingefasstes Gewand, das auf der Schulter mit einem doppelten Band aufliegt, das wiederum mit einer flachen Öse aus Metall am Gewand befestigt ist.

Scholz und bereits vor ihr Bieber<sup>710</sup> nennen als Schriftquelle zur Peronatrix Theokrit 15, 21 aus der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. Bei Theokrit wird die *peronatrix* bezeichnet als Oberkleid, das über einem Chiton getragen und auf den Schultern mit je einer runden Fibel zusammengehalten wird. Ganz entscheidend ist bei dieser Stelle die Tatsache, daß die Peronatrix eigens zum Ausgehen angelegt wird, zusätzlich zur Peronatrix wird der Mantel getragen. Die Peronatrix gehört also in den außerhäuslichen Bereich.

Die von Scholz richtig getroffenen Beobachtungen blieben - wie oben aufgeführt - in der archäologischen Forschung ohne Nachhall bis zur jüngst erschienenen Münsteraner Dissertation von A. Filges.<sup>711</sup>

---

<sup>706</sup>M. Bieber, Griechische Kleidung (1928) 48 f. Taf. 16, 2, 3; dies., Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht<sup>2</sup> (1967) 35 Taf. 34; dies., AA 1973, 441; dies., AC 123 Taf. 93 Abb. 567-569.

<sup>707</sup>Scholz 30.

<sup>708</sup>Thessaloniki. Mus., Inv. Nr. 1075. Th. Stephanidou-Tiveriou, ADelt 30, 1975, Taf. 16.

<sup>709</sup>Scholz 30 mit Anm. 214 und 112 f.

<sup>710</sup>M. Bieber, Griechische Kleidung (1928) 48.

<sup>711</sup>A. Filges, Standbilder jugendlicher Göttinnen: klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption (1997) (zugl. Diss. Münster (Westf.) 1995) bes. 158-164 mit Anm. 637. Dem Autor ist es offenbar entgangen, daß in der archäologischen Literatur bereits vor G. M. A. Richter, Catalogue of Greek Sculpture (1954) 103 f. zu Nr. 200 der Begriff *peronatrix* bekannt war. Zudem wird Scholz quasi unterstellt, sie mache generell keinen Unterschied zwischen Stola und Peronatrix,

Bereits an den schon von Scholz aufgezeigten Beispielen erkennt man, daß die einfachen Formeln: "Stola = mit Trägern gehalten = römisch" und "Peronatrix = auf den Schultern auffällig gefibelt = hellenistisch", trachthistorisch nicht zu halten sind, da bereits die Stele aus Dion aus dem 5. Jh. v. Chr. ein durch Träger gehaltenes Überkleid über dem Knüpfärmelchiton zeigt. Zudem gibt es in hellenistischer Zeit auch Fassungen, bei denen die Träger an einer am oberen Saum umlaufenden Borte befestigt sein können.

Wo nun leitet sich die Stola her und woher leitet sich die für die hellenistische Zeit belegte Peronatrix, das mit Fibeln gehaltene Überkleid?

Nach M. Bieber tritt in hellenistischer Zeit, ab 330 v. Chr., der über dem Chiton getragene Peplos zurück und wird ersetzt durch "ein Spangenkleid, das ohne Überschlag über dem Chiton getragen wurde und aus kostbarem Wollgewebe bestand".<sup>712</sup> Dieses Gewand wird bei Theokrit, Adoniaszenen 15, 21 als Oberkleid, welches über das *chitonion* angelegt wird, erwähnt und als Peronatrix bezeichnet.<sup>713</sup>

Als frühestes Beispiel hierfür gibt Bieber die sitzende Muse aus dem Vatikan<sup>714</sup> an, bei der die "Spangen" als runde Broschen bzw. Fibeln gebildet sind, mit denen das Gewand jeweils auf einer Schulter zusammengehalten wird. Der Stoff der Peronatrix ist hier etwas dicker als der des Chiton darunter. Péronai ist die Bezeichnung für die großen runden Fibeln, die das Kleid zusammenhalten; *περ\_νη* bezeichnet bereits bei Herodot (V 82 ff.) die Gewandnadeln, die das dorische Gewand zusammenhielten. Ferner geht aus der gleichen Herodotstelle hervor, daß das dorische Gewand aus Wollstoff gearbeitet war und daß es an der Längsseite offen war, so daß es wie ein Mantel angelegt werden konnte.<sup>715</sup>

Dieses findet hier bewußt Erwähnung, da die Form des Übergewandes sich eigentlich aus dem Peplos herleitet. Die Kombination Peplos über dem Ärmelchiton ist gängig bis zum Ende des 5. Jhs. v. Chr., z. B. an der Stele der Krito und Timarista<sup>716</sup>, die um 420/410 v. Chr. datiert. Der Unterschied vom Übergewand zum Peplos besteht neben der

---

obschon diese den Unterschied nicht nur aufzeigt, sondern darüber hinaus bereits auf den gemeinsamen früheren Ursprung beider Kleidungsstücke hinweist. Der Hinweis von A. Filges, daß Scholz die in ihrer Arbeit vorgestellten Gewänder, die über dem Chiton und unter dem Mantel getragen werden, allesamt als Stola bezeichnet, ist allerdings richtig.

<sup>712</sup>M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht*<sup>2</sup> (1967) 35.

<sup>713</sup>Vgl. Scholz 30 mit Anm. 215.

<sup>714</sup>Vatikan. Sala di Muse, Inv. Nr. 503. Vat. Kat. III 1 27 f. Taf. 34; Helbig<sup>4</sup> I (1963) 50 Nr. 63 (H. v. Steuben); Lippold Hdb. 302 Anm. 2.

<sup>715</sup>Vgl. RE III 2 (1899) 2310 ff. s. v. Chiton (W. Amelung) bes. 2311.

<sup>716</sup>Fuchs, *Skulptur* Abb. 537.

differierenden Stoffbeschaffenheit darin, daß der Überschlag entfällt und statt dessen direkt jeweils ein Mal auf der Schulter der Stoff durch die üblichen Peplos-Nadeln zusammengeheftet wird. Für das Übergewand klassischer Zeit ist es nicht auszuschließen, daß der Stoff erst auf einer Seite - wie beim Peplos - geöffnet war. Dieses belegen Bildwerke unserer Replikenreihe<sup>717</sup> sowie ein einschlägiges Beispiel aus der Vasenmalerei der ersten Hälfte des 4. vorchristlichen Jhs.<sup>718</sup> Ein Beispiel, das von dem wohl prominentesten Bau der Hochklassik, dem Parthenon, stammt, bekräftigt die Theorie der direkten Herleitung des Übergewandes aus dem Peplos. Die Frauenfigur der Südmetope 19<sup>719</sup> trägt ein über dem Knüpfärmelchiton auf den Schultern zusammengeheftetes Gewand mit Überschlag. Es sieht aus, als würde ein Knopf des Knüpfärmelchiton gleichzeitig das Übergewand halten. Das Gewand ist sehr dünn und deshalb wohl nicht, wie ein Peplos, aus Wolle gemacht. Dennoch wird das Kleidungsstück wie ein Peplos mit Apodygma, das die Brüste zur Hälfte bedeckt, getragen und ist somit noch direkt einem Peplos vergleichbar. Das Beispiel zeigt aber auch, daß es noch um die Mitte des 5. Jhs. üblich ist, einen Peplos über dem Chiton zu tragen, auch wenn dieser bereits hauchzart ist und somit wohl nicht mehr aus Wollstoff gemacht ist.

Vielleicht aber bestand das Überkleid von Anfang an - wie der Chiton - aus zwei mehr oder weniger weit an den Langseiten zusammengenähten Stoffbahnen. Ist es doch auch möglich, den leinernen Chiton wie einen Peplos, d. h. mit Überschlag zu drapieren; ebenfalls ist es möglich, beim Peplos die Naht zu schließen ("geschlossener Peplos").<sup>720</sup> Diese bereits in den 20er Jahren von Bieber aufgezeigten Varianten zeigen die unendlichen Möglichkeiten auf, die die Grundform der griechischen Kleidung, nämlich das rechteckige Stoffstück, für die Drapierung liefert. Der dünne Leinenchiton wird ja bereits von je her als Knüpfärmelchiton getragen, indem man längs des Oberarms den vorderen und hinteren Teil der Chitonstoffröhre mit kleinen runden Nadeln schließt; so ergeben sich die typischen Faltenovale, die die Haut durchscheinen lassen und die charakteristischen Faltenstrahlenbündel, die von den Knüpfungen ausgehen. Aus diesen Überlegungen heraus kann man durchaus auch sagen, das Übergewand sei nichts anderes als ein auf den Schultern durch jeweils nur eine Gewandnadel geschlossener zweiter Chiton.

---

<sup>717</sup>Kat. II 1 und II 2.

<sup>718</sup>Vgl. Kap. 14.4.3. Die unteritalische Hydria in Neapel aus dem Umkreis des Illiupersis-Malers.

<sup>719</sup>F. Brommer, Die Metopen des Parthenon (1967) 106 f. Taf. 207.

<sup>720</sup>Vgl. Bieber, Kleidung 16 und Abb. 20.

Interessanterweise ist es einzig Bieber, schon in den 20er Jahren, die sich so detailliert mit den Mischformen bzw. Variationsmöglichkeiten der beiden Kleidungsstücke Chiton und Peplos auseinandersetzt.<sup>721</sup>

### 14.3.1 Beispiele für das Übergewand aus dem Bereich der klassischen Grabdenkmäler

Auch für die Mnesarete ist dieses Gewand anzunehmen. Im Athener Kerameikos befindet sich das Grabrelief der sogenannten Hydrophore.<sup>722</sup> Die dargestellte junge Frau trägt zweifellos über dem Knüpfärmelchiton ein auf den Schultern zusammengeheftetes Gewand, das keine Träger aufweist, sondern bei der Rück- und Vorderseite mittels eines kleinen Knopfes (?) oder mittels Nadeln direkt zusammengeheftet sind. Darüber trägt sie ein Himation, das in gleicher Weise drapiert ist, wie bei unseren Statuen.

Überdies lassen sich aus spätklassischer Zeit zahlreiche Grabreliefs nennen<sup>723</sup>, auf

---

<sup>721</sup>Neueste Handbuchartikel wie z. B. Der Neue Pauly Bd. 2 (1997) 1131 s. v. Chiton (R. Hirschmann), definieren keinerlei Varianten und begnügen sich mit der einfachstmöglichen Beschreibung. Auch die Monographie von A. Pekridou-Gorecki, *Mode im antiken Griechenland* (1989) hilft hier nicht weiter. Kommt es innerhalb der archäologischen Literatur zu Fällen, bei denen eine Benennung des Gewandes nicht eindeutig ist, klafft die große Spalte der Mißverständlichkeit vor uns auf, wie kurz exemplarisch am Beispiel der Kleidung der Nike des Paioneos in Olympia gezeigt werden soll: Bieber, *Kleidung* 38 schreibt, die Nike trage einen Chiton in Peplosform, bestehend aus zwei schmalen Leinenstücken, die an beiden (!) Seiten geöffnet seien und lediglich durch den Taillengürtel und Schulterspangen zusammengehalten werden. Diese Beschreibung übernimmt C. Hofkes-Brukker, *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung* (1975) 130 "Die Nike trägt anstelle des normalen Chitons zwei längliche Tücher, die nur durch eine Schulterspange und den Gürtel verbunden und an der linken Körperseite übereinander gelegt sind." G. Lippold, zitiert bei Fuchs, *Skulptur* 202, nennt die Bekleidung lediglich "dünner Peplos", dieser Beschreibung schließt sich - ohne weitere Hinterfragung - Fuchs, *Skulptur* ebenda an. Eine hervorragende Abbildung auch der linken Seite findet sich bei L. Alscher, *Griechische Plastik II* 2 (1982) Abb. 42 b, der sich jegliche Benennung des Kleidungsstückes versagt und es lediglich 'Gewand' nennt. Ebenda 228 ff.

<sup>722</sup>U. Knigge, *Der Kerameikos von Athen* (1988) 131 Abb. 126; Clairmont Nr. 1.334.

<sup>723</sup>Nur die unzweideutigen Beispiele werden im Fließtext aufgeführt. Problematisch in der Einordnung ist das Stück Clairmont Nr. 1.248. Clairmont spricht bei der Gewandung von einem ärmellosen Chiton über einem Ärmelchiton; A. Scholl, *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr.* (zugl. Diss. Münster/Westf. 1988) 136 sieht in der Kleidung das typische Priesterinnengewand bestehend aus Ärmelchiton, Peplos und Mantel. Das 2. Gewand ist aber offensichtlich auf der Schulter geheftet und könnte somit auch unser Übergewand sein. Auch bei der Stele der Iostrate, Clairmont Nr. 2.274, ist es möglich, daß die Sitzende einen zweiten auf der Schulter gehefteten und hochgegürteten Chiton über dem Ärmelchiton trägt; dieser ist jedoch ausgesprochen dick. Nach Clairmont könnte es sich bei dem Kleidungsstück auch um einen Peplos handeln. Die Stele dürfte in der Zeit um 330/320 v. Chr. entstanden sein. Vgl.: U. Vedder, *Untersuchungen zur plastischen Ausstattung attischer Grabanlagen des 4. Jhs. v. Chr.* (1985) 40 f. Auf der Stele Clairmont Nr. 2.276 trägt die Dienerin über einem langärmeligen Chiton offenbar ein zweites auf den Schultern geheftetes Gewand, das sich besonders auszeichnet durch seine Schmalheit. Die Stele entstand noch zu Beginn des 4. Jhs. Vgl. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955) 10 Abb. 6. Das Gewand



denen das Übergewand eindeutig dargestellt ist, und zwar ist es immer befestigt mit Nadeln oder Knöpfen und wird immer über dem Knüpfärmelchiton und unter dem Himation getragen. Dabei bedeckt das Himation immer nur die linke Schulter, den Rücken und den Unterkörper.

So bei der qualitätvollen Sitzfigur Clairmont Nr. 1.432: Das Übergewand ist an einer Stelle mit einer Nadel auf jeder Schulter festgehalten, es ist zwar dünn, jedoch ist der Knüpfärmelchiton darunter dünner, der Stoff des Übergewandes wirkt also nicht durchscheinend; der Armausschnitt reicht weit herab bis kurz oberhalb des Mantelwulstes.<sup>724</sup> Das Relief der sitzenden Frau dürfte spätestens um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. entstanden sein.<sup>725</sup> Das Relief Clairmont Nr. 2.307 zeigt die Darstellung einer Sitzenden mit einem Übergewand über dem Knüpfärmelchiton. Das zweite Gewand ist ein Mal auf der rechten Schulter geheftet, deutlich hebt es sich ab vom darunterliegenden Chitonstoff. Es ist so dünn, daß es die einzelnen Körperteile durchscheinen läßt. Zudem trägt die Sitzende ein Himation, das den Unterkörper sowie die linke Schulter samt Oberarm und Rücken bedeckt. Aufgrund der zarten Stoffbeschaffenheit datiert das Werk sicher noch in die erste Hälfte des 4. Jhs. Auch das Fragment Clairmont Nr. 2.330a zeigt ohne Zweifel über dem Knüpfärmelchiton das zweite, ein Mal auf der Schulter zusammengeheftete Kleidungsstück. Es ist zu bemerken, daß die Knüpfung oder Heftung nicht exakt auf der Höhe der Schulter liegt, sondern geringfügig nach unten gezogen ist, d. h. der rückwärtige Gewandstoff des Übergewandes ist ein wenig über die Schulter gezogen, wie es beim Peplos geläufig ist. Beide Gewänder sind wieder sehr dünn, so

---

kann - in besonders schmal geschnittener Ausführung und immer langärmelig - offenbar zu Beginn des 4. Jhs. von Dienerinnen o. Sklavinnen getragen werden. Das gleiche Gewand trägt die Dienerin auf der Stele Clairmont Nr. 2276b. Auch die Dienerin auf der Grabstele der Mnesarete in München trägt ein solches Gewand. Beste Abb.: Klaus Vierneisel (Hrsg.), Glyptothek München. Katalog der Skulpturen. Bd. III. Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs. Bearbeitet von B. Vierneisel-Schlörb (1988) Taf. 6. Das Kleidungsstück ist schmal und läßt die Körperformen durchscheinen. Im Unterschied zum Chiton, der genäht ist, ist dieses Gewand eindeutig einmal auf der Schulter geheftet. Die stehende Frau auf der um 380 v. Chr. datierenden Stele Clairmont Nr. 2.336a trägt aller Wahrscheinlichkeit nach das Übergewand. Das gleiche ist anzunehmen für die Sitzende der Stele Clairmont Nr. 2.339, so auch Clairmont: "The woman wears sleeved and sleeveless chiton and himation". Ein zweites Gewand wird auf der fragmentarischen Stele Clairmont Nr. 2.293b offenbar; Clairmont hält es für einen Peplos; die dünne Stoffbeschaffenheit läßt aber auch hier die Vermutung zu, daß es sich bei dem zweiten Kleidungsstück um unser Übergewand handelt. Auf der Stele Nr. 3.406 trägt die Sitzende ein klar auf der Schulter geheftetes Gewand, das vielleicht aber auch ein Peplos sein könnte. Die Sitzende auf der Stele Clairmont Nr. 3.416 hat offenbar auch das Übergewand über dem Knüpfärmelchiton an. Bei beiden Beispielen tragen die Damen zusätzlich das Himation. Aller Wahrscheinlichkeit nach trägt die Sitzende der Stele Clairmont Nr. 3.905 zwei Gewänder unter dem Himation.

<sup>724</sup>Clairmont bezeichnet die Gewandbestandteile als Ärmelchiton mit ärmellosen Chiton.

<sup>725</sup>So auch W. K. Kovacovics, Die Eckterasse an der Gräberstraße des Kerameikos (1990) 91.

daß einzelne Körperformen durch den Stoff scheinen. Zusätzlich trägt die Frau ein Himation.<sup>726</sup> Der dünne Stoff weist die Arbeit noch in die erste Hälfte des 4. Jhs.<sup>727</sup> Auf der Stele Clairmont Nr. 2.420 trägt die Sitzende das zweite Gewand zwischen Knüpfärmelchiton und Himation. In hochgegürteter Form begegnet uns das Übergewand auf der Stele Clairmont Nr. 2.424 bei der Sitzenden; ganz deutlich scheinen die Körperformen durch den Stoff. Das Werk dürfte noch vor der Jahrhundertmitte entstanden sein. Die nach der Jahrhundertmitte um 330 v. Chr. entstandene Stele der Kallisto, Clairmont Nr. 2.431, zeigt ganz deutlich das Übergewand, das über dem Knüpfärmelchiton geheftet ist, auch hier wird das Gewand in Kombination mit dem Himation getragen. Der Stoff ist wieder so dünn, daß die einzelnen Körperformen durchscheinen. Die Sitzende auf der fragmentarischen Stele Clairmont Nr. 2.466 trägt über dem kurzärmeligen Knüpfärmelchiton das Übergewand mit hoher Gürtung, auch hier ist um den Rücken und Unterkörper wieder das Himation drapiert. Der Stoff ist von vergleichsweise dickerer Beschaffenheit. Auch die Stehende trägt die gleiche Gewandung. Die Arbeit dürfte um die Mitte des 4. Jhs. datieren.<sup>728</sup> Die Verstorbene auf der Stele Clairmont Nr. 2.810 trägt über einem Ärmelchiton das Übergewand<sup>729</sup>, das hier mit einer großen runden Fibel gehalten wird; die Arbeit datiert wohl noch ins beginnende 4. Jh.<sup>730</sup> Ganz deutlich trägt die linke Figur auf einer Stele in Budapest, Clairmont Nr. 2.957 das zweite Gewand<sup>731</sup> über einem den Oberarm halb bedeckenden Knüpfärmelchiton, der einen relativ selten bezeugten spitzdreieckigen Einschnitt am unteren Ende bildet. Das Himation ist, wie immer in Kombination mit diesem Kleidungsstück, drapiert über linken Arm, Rücken und Unterkörper; aus dem Mantelwulst bildet sich ein großer dreieckförmiger Überschlag. Das Übergewand unterscheidet sich

---

<sup>726</sup>Clairmont sieht in dem zweiten Gewand einen Peplos. Dieser ist meist auf der rechten Seite geöffnet, bei unserem Fragment aber sieht man, daß unterhalb des rechten Armes sich der Armausschnitt rundet; zudem spricht gegen einen Peplos die ausgesprochen dünne Stoffbeschaffenheit.

<sup>727</sup>Lygkopoulos 28 Nr. 14 datiert um 385-380 v. Chr.

<sup>728</sup>Vgl. G. Kokula, *Marmorlütrophoren* (1984) 96 f. Anm. 22.

<sup>729</sup>Clairmont 702 hält es für einen Peplos; gewiß sieht er in dem aufgewellten Stoff oberhalb des Säuglings ein Apoptygma; jedoch wird dieses Stoffgekräusel hervorgerufen durch das eng gegen den Mantelwulst gepreßte Kind.

<sup>730</sup>Vgl. C. W. Clairmont, *Eine attisierende Klassische Grabstele im Athener Nationalmuseum*, in: AA 1988, 55-61, bes. 61.

<sup>731</sup>Clairmont erkennt lediglich den Chiton. Vgl. Clairmont 827 zu Nr. 2.957; ders., *Beobachtungen an vier Grabreliefs des späten 5. und des 4. Jahrhunderts*, in: *Festschrift für Jale Inan* (1989) 215-221, bes. 218 ff. Taf. 100.

stofflich vom Gewand darunter, die typische, senkrechte Falte zwischen rechtem Arm und Flanke sowie der charakteristische V-Ausschnitt zeigen es unmißverständlich an. Allgemein wird das nicht unproblematische Werk in das mittlere bis späte 4. Jh. datiert.<sup>732</sup> Auf der recht flüchtig gearbeiteten Lekythos Clairmont Nr. 3.373 tragen beide Frauen das Übergewand<sup>733</sup>; mit einfachen Mitteln setzt der Künstler die Stoffqualitäten gegeneinander ab, der Chitonstoff ist deutlich dünner als das Übergewand charakterisiert. Ein ganz eindeutiges Beispiel liefert die Stele Clairmont Nr. 3.392b; hier ist das Übergewand befestigt mit einer großen runden Fibel auf der rechten Schulter.<sup>734</sup> Die Sitzende der Stele Clairmont Nr. 3.425a trägt ebenfalls dieses Kleidungsstück. Auf der rechten Schulter sieht man ein schmales Stoffbündel vom rückwärtigen Stoffstück ankommen, das auf der Ärmelchitonnaht zusammengeknüpft ist; zudem ist der Stoff des Knüpfärmelchiton im Oberarmbereich regelrecht durch eine Kerbfalte vom Stoff des Obergewandes abgesetzt. Auf der Stele Clairmont Nr. 3.432 trägt die stehende Mittelfigur ebenfalls das Übergewand, das sich auch durch steifere Stoffbeschaffenheit vom zarten Chitonstoff absetzt, in der üblichen Weise ist das Himation dazu drapiert. Auf der Stele Clairmont Nr. 3.440 ist bei der Sitzenden wieder sehr deutlich zu sehen, wie das Übergewand mit einer runden Fibel zusammengeheftet ist, auch hier haben wir den schon beobachteten Fall, das die Befestigung nicht auf der Höhe der Schulter sitzt, sondern der rückwärtige Teil ein wenig nach vorne gezogen ist, wie man es vom Peplos kennt; daß hier aber eindeutig kein Peplos gemeint sein kann, wird schon durch die sehr dünne Stoffbeschaffenheit klar, die die Brustwarzen unter den Gewändern hindurchscheinen läßt. Zusätzlich hat die Frau das Himation wieder so drapiert, daß der Oberkörper frei bleibt. Das Werk zählt zu den spätesten attischen Grabreliefs.<sup>735</sup> Auf der Stele Clairmont Nr. 3.471 trägt die Sitzende das auf den Schultern zusammengeheftete Gewand über dem Knüpfärmelchiton und unter dem Himation, das in der üblichen Weise drapiert ist und auch den Kopf bedeckt. Auf der Stele Clairmont Nr. 3.866 trägt die Sitzende das Gewand in der gleichen Weise wie beim vorher beschriebenen Beispiel. Ein Exempel mit hoher Gürtung haben wir auf der Stele Clairmont Nr. 3.889. Auch die Sitzende auf der Stele Clairmont Nr. 4.384 trägt die hier beschriebene gängige Gewandkombination. Ein sehr eindrucksvolles Beispiel für

---

<sup>732</sup>Literatur bei Clairmont und mit der älteren Lit. bei: F. Eckstein, Studien zu den griechischen Grabreliefs II: Das Grabrelief Budapest Inv. 6259, in: Bull. Musée Hongrois des Beaux-Arts 62-63, 1984, 15-24.

<sup>733</sup>So auch Clairmont III 238 f.

<sup>734</sup>Nach Clairmont III 289 trägt die Frau einen Peplos.

<sup>735</sup>Vgl. Vierneisel-Schlörb, Kat. München III, 75 Anm. 9.

unser Kleidungsstück findet sich auf der Stele Clairmont Nr. 4.472 aus Markopolou aus dem 3. Viertel des 4. Jhs.<sup>736</sup> Der halbärmelige Knüpfärmelchiton weist den gleichen dreieckigen Einschnitt auf, wie er schon an der Stele in Budapest Clairmont Nr. 2.957 beobachtet wurde.<sup>737</sup> Das Übergewand ist von dickerer Beschaffenheit als der Chiton darunter; es ist nicht unmittelbar auf Schulterhöhe zusammengeheftet, sondern ein kleines Stückchen darunter. Ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. stammt das Grabrelief der Nikarete in Berlin,<sup>738</sup> auf dem deutlich zu sehen ist, wie das Übergewand auf beiden Schultern zusammengeheftet ist.<sup>739</sup> Es ist dicker als der Chitonstoff darunter, aber noch so beschaffen, daß die Brüste samt Brustwarzen sich unter dem Stoff modellieren. Sogar oberhalb des V-Ausschnittes des zweiten Gewandes sieht man auf der rechten Seite der Figur den hauchzarten Chitonstoff. Als letztes Beispiel dieser Gattung ist ein Grabmonument vom Kerameikos in Athen aus der Zeit um 330/20 v. Chr. zu nennen: es handelt sich um den Grabstein der Demetria und Pamphile.<sup>740</sup> Bei der sitzenden Figur, die die Verstorbene darstellt, erkennt man am Halsausschnitt unzweifelhaft zwei übereinander getragene Gewänder.

#### 14.3.2 Beispiele aus der Plastik für das klassische Übergewand bis zur hellenistischen Peronatrix

"Übergewand" meint das Gewand über dem Knüpfärmelchiton und unter dem Himation, das mit Nadeln, Knöpfen oder Fibeln,  $\pi\text{\_}\rho\omega\alpha\iota$ <sup>741</sup> befestigt wird, aber kein Apodygma

<sup>736</sup>Vgl. M. Meyer, Alte Männer auf attischen Grabdenkmälern, AM 104, 1989, 49-82 Taf. 8-11, bes. 54.

<sup>737</sup>Clairmont IV 123 vergleicht den dreieckigen Einschnitt nur mit dem Naiskos-Relief in Berlin, Pergamonmus. Inv. Nr. 739; Clairmont Nr. 4.438. Dazu ist zu sagen, daß der besagte Dreiecks-Einschnitt zwar zu vergleichen ist, es sich aber bei dem Kleidungsstück auf dem Berliner Grabrelief nicht um einen Knüpfärmelchiton handelt, sondern um einen halbärmeligen Chiton, der mit Kreuzbandgürtung versehen ist. Beste Abb.: Antike Welt auf der Berliner Museumsinsel. Pergamon- und Bodemuseum (1990) 90 Abb. 15.

<sup>738</sup>Blümel III, 35 f. Kat. 36 Taf. 46 (beste Abb.); C. Blümel, Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (1966) 40 f. Nr. 39 Abb. 61; G. Heres, M. Kunze, Griechische und römische Plastik. Führer durch die Ausstellungen. Antikensammlung I (1984) Abb. 32.

<sup>739</sup>Nach C. Blümel, Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (1966) 40, trägt sie einen "Chiton mit Überschlag und geknöpften Scheinärmeln sowie ein Himation, das auch über den Hinterkopf gezogen ist". In Anschluß hieran bezeichnet auch Kunze a. O. 36 das Gewand als "Chiton mit Überschlag und geknöpften Scheinärmeln".

<sup>740</sup>J. Boardman, Greek Sculpture. The Late Classical Period (1995) Abb. 119.

<sup>741</sup>Diese Bezeichnung erfolgt in Anschluß an Herodot V 82 ff., der damit die Gewandnadeln der

aufweist und von dünner Stoffbeschaffenheit ist. Dieses Kleidungsstück, das schon in klassischer Zeit getragen wurde, fand in der archäologischen Forschung, bis zur jüngst publizierten Dissertation von A. Filges, keine Aufmerksamkeit bzw. keinerlei Erwähnung als eigenständiger Trachtbestandteil.<sup>742</sup>

Ganz bewußt wird dieses Kleidungsstück für die klassische Zeit in Ermangelung des antiken Terminus neutral als "Übergewand" bezeichnet, denn nur für den Hellenismus ist es durch die oben genannte Theokritstelle als die "*peronatrix*" bezeichnet. Antike Termini klassischer Zeit für Kleidungsstücke sind uns überliefert durch die Kleiderinventar-Inschriften aus den Heiligtümern der Artemis Brauronia von der Athener Akropolis aus den 40er und 30er Jahren des 4. Jhs.<sup>743</sup> und der samischen Hera von 346/345 v. Chr.<sup>744</sup> Es handelt sich hierbei um Verzeichnisse von Gewändern und Schmucksachen, die die athenischen und samischen Frauen der Göttin des jeweiligen Heiligtums geweiht haben. Meistens sind es Frauenkleider, die vorher getragen worden waren. Die Kleidungsstücke sind beschrieben durch Adjektive, die uns z. B. über die Farbigkeit der Kleidung in der Zeit um die Mitte des 4. vorchristlichen Jhs. informieren. Auch über Muster, Material und Herkunft wird Auskunft gegeben. Leider sind die Inschriften recht schlecht erhalten. Am meisten werden *chitones* aufgezählt, auch Obergewänder sind genannt, die mit den folgenden Termini bezeichnet sind: *π\_βλημα*, *μπ\_χονον*, *γκυκλον*, *περ\_βλημα*, *πρ\_ζημμα*. Diese Gewänder sind nicht als Mäntel aufzufassen und ob sie mit unserem Kleidungsstück in Verbindung zu bringen sind, ist nicht zu entscheiden. - Festzuhalten ist aber eindeutig, daß für diese Zeit eine Bezeichnung *περονατρ\_ς* nicht vorkommt.

Schon sehr früh begegnet uns aus dem Bereich der Reliefkunst das früheste Beispiel eines von Trägern gehaltenen über einem Knüpfärmelchiton getragenen Überkleides, dessen antike Bezeichnung, wie ausgeführt, nicht bekannt ist. Es handelt sich um das bereits von Scholz zitierte frühklassische, nordgriechische Grabrelief eines Mädchens aus Dion.<sup>745</sup> Das Mädchen trägt eindeutig ein Gewand über dem Chiton. Befestigt ist dieses

---

Frauwengewänder bezeichnete. Vgl. RE III 2 (1899) 2310 s. v. *Χιτ\_ν* (Amelung). Auch Homer braucht den Ausdruck *περ\_νη* und bezeichnet damit die Form der Bügel-Fibula (Homer, Od. XVIII 293). Vgl. RE III 2 (1899) 2313 s. v. *Χιτ\_ν* (Amelung).

<sup>742</sup>Zur Existenz des Übergewandes in klassischer Zeit auch die unveröffentlichte Magisterarbeit der Verf. aus dem Jahr 1994 zum Fortuna-Tyche-Typus Teramo I.

<sup>743</sup>J. Boehlau, *Quaestiones de re vestiaria Graecorum* 20-23. F. Studniczka, *Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht* (1886) 55 Anm. 63; RE Bd. 3, 2, 1899, 2323 f. 2334 f. (W. Amelung).

<sup>744</sup>C. Michel, *Recueil d'Inscriptions grecques* (1900) 678-680 Nr. 832. RE VI 2 (1909) 2456 f. s. v. Flachs (Olck).

<sup>745</sup>Saloniki. Mus., Inv. Nr. 1453. Lit. H. Biesantz, *Die thessalischen Grabreliefs* (1965) 27 Nr. 55 Taf. 8;

mit schmalen Trägern. Das Ende des Übergewandes ist mit einer runden SchlieÙe zusammengefaÙt, woran der Träger befestigt ist. Stilistisch zu vergleichen ist das Relief mit der Stele Giustiniani<sup>746</sup>; so gelangt man zu einer Datierung um 460 v. Chr. Die sitzende Göttin in Boston trägt ebenfalls deutlich das Übergewand.<sup>747</sup>

Für die Spätclassik können weitere Beispiele angeführt werden. Das schon im Rahmen der stilistischen Einordnung hinzugezogene Oberkörperfragment aus dem Asklepieion von Epidauros<sup>748</sup> weist über einem als extrem dünn dargestellten Chiton ein weiteres dünnes Gewand auf, das zwischen den Brüsten den für das Übergewand so charakteristischen V-Ausschnitt bildet.<sup>749</sup> Leider ist weder die Art der Befestigung auszumachen, noch der weitere Verlauf des Gewandes nach unten. Doch sprechen der sehr dünne Stoff sowie der charakteristische V-Ausschnitt klar für unser Übergewand. Ist dem so, haben wir mit dem originalen Oberkörperfragment aus Epidauros einen Beleg für die Existenz des sog. Übergewandes aus der 1. Hälfte des 4. vorchristlichen Jhs.<sup>750</sup>

Ein eindeutiges Beispiel für das Kleidungsstück, bei dem auch die GewandschlieÙe ganz hervorragend wiedergegeben ist, liefert uns eine bronzene Büste, wohl des 2. nachchristlichen Jhs., die eine Muse aus dem 4. Jh. v. Chr. wiedergibt.<sup>751</sup>

Die Bronzestatue einer Frau aus Vulci aus dem 3. oder 2. vorchristlichen Jh., nach einem griechischen Vorbild aus dem 4. Jh. v. Chr., heute in der Münchner Antikensammlung,<sup>752</sup>

Th. Stephanidou-Tiveriou, *Deltion* 30/1, 1975, 33-43 bes. 42 Taf. 16; Scholz 112 mit Anm. 765.

<sup>746</sup>Berlin. Staatl. Museen, Inv. Nr. 1482; Fuchs, *Skulptur* 479 Abb. 562.

<sup>747</sup>Boston. Mus. of Fine Arts, Inv. Nr. 03.749. Cat. 95 Nr. 148; A. Linfert, in: H. Beck, P. C. Bol, M. Bückling (Hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* (Ausstellungskat. Frankfurt a. M. 1991) 258 Abb. 114; LIMC IV (1988) 673 Nr. 112a Taf. 409; L. Koch, *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hochhellenismus und ihre kaiserzeitliche Rezeption. Die bekleideten Figuren* (Diss. Freiburg/Br. 1989 (1993)) 33-61. 91 f. Nr. 19 a; Todisco Taf. 39.

<sup>748</sup>Schlörb, *Timotheos* Abb. 14; B. Vierneisel-Schlörb, *Nochmals zum Datum der Bauplastik des Asklepiostempels in Epidauros*, in: *Festschrift G. Kleiner*. 61-93. Taf. 11-17. N. Yalouris, *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*. *AntPl* 21 (1992).

<sup>749</sup>Über Muster und Verzierung griechischer Kleidung: A. Pekridou-Gorecki, *Mode im antiken Griechenland* (1989) 41-51.

<sup>750</sup>Zur Datierung: Schlörb, *Timotheos* 35; dies., *Nochmals zum Datum der Bauplastik des Asklepiostempels in Epidauros*, in: *Festschrift G. Kleiner*. 61-93. Taf. 11-17; N. Yalouris, *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*. *AntPl* 21 (1992) 82f.: "Der Asklepiostempel muß einige Jahre nach der Tholos in Delphi und vor der Tholos in Epidauros sowie vor dem Tempel in Tegea erbaut worden sein." Für die Tholos in Delphi geht er von einem Zeitansatz nicht vor 380 v. Chr. aus.

<sup>751</sup>D. G. Mitten, S. F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World* (1968) 268 Nr. 258.

<sup>752</sup>A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*. Zweite Auflage besorgt von P. Wolters (1910) 392 Nr. 444; EA 2945-8; D. Ohly, *Die Antikensammlungen am Königsplatz in München*, o. J., 60. G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932) 90 Taf. 134; E. G. Suhr, *The Spinning Aphrodite* (1969)

offenbart das Übergewand einmal anders: Bei der qualitativ hochwertigen Arbeit, ist auf dem Spielbeinfuß der Chiton mit fein gekräuselm Saum unter dem Übergewand deutlich zu erkennen. Zu dieser Statue gibt es einige Repliken<sup>753</sup>, bei keiner davon ist jedoch das Untergewand in der beschriebenen Weise auf dem Spielbeinfuß dargestellt.

Auch auf dem Klagefrauensarkophag von Sidon<sup>754</sup> findet sich bei einigen Figuren das Kleidungsstück, das über dem Chiton und unter dem Mantel getragen wird; wie bei den Grabreliefs beobachtet, ist es deutlich dicker als in der Zeit vor der Jahrhundertmitte.

Auf der Musenbasis von Mantinea wird das Gewand ebenfalls getragen<sup>755</sup>; auch hier ist der Stoff sehr dick.

Das Gewand existiert in der Hochklassik auch ohne den darunter getragenen Knüpfärmelchiton, wie die Statue der Aphrodite Louvre-Neapel zweifelsfrei dokumentiert. Brinke entschließt sich, das Kleidungsstück als "Chiton" zu bezeichnen, obschon sie sich der zweifelhaft bleibenden Identifizierung und damit der Terminologie bewußt ist.<sup>756</sup> Das Gewand ist schmal geschnitten, an beiden Seiten geschlossen, besitzt tiefe Armausschnitte und ist auf den Schultern zusammengeheftet, somit können wir es als "Schlauchkleid" bezeichnen. Die Art der Befestigung ist bei den Repliken, bis auf eine Ausnahme, nicht angegeben, der hintere Teil wirkt wie auf den vorderen Teil geheftet; die Befestigung dürfte mittels unsichtbar bleibenden Nadeln bzw. Schließen erfolgt sein. Eine

103-115 Abb. 25, 26; I. Linfert-Reich, *Musen- und Dichterinnenfiguren des vierten und frühen dritten Jahrhunderts* (Diss. Freiburg/Br. 1971) 48-52; F. Buranelli, *Gli Scavi a Vulci della Società Vincenzo Campanari - Governo Pontificio (1835-37)* (1991) 163-166 m. Abb.; IAKA 202 C14-D8.

<sup>753</sup>Zusammengestellt bei J. Floren, *Handbuch der Archäologie. Die griechische Plastik II* (in Vorbereitung)

1) Torso Dresden 356. Reinach RS I 204, 4; K. Zimmermann, *Die Dresdner Antiken und Winkelmann* (1977) Abb. 28 a-b.

2) Oria Slg. Parasini. Reinach RS II 303, 9; A. Franco, *La Raccolta Arch. Parasini* (1964) 7 Taf. 1, 6.

3) Rom, Villa Borghese MD 1534 (mit Spb. rechts)

4) Scorano Inv. Nr. 91409. Scubini-Moretti, *RendPontAc* 55/56, 1982/84, 84 Abb. 8, 9.

Die Repliken 1) 2) und 4) tragen das Übergewand: 1): institae, 2) Falte zw. r Arm und Brust 4): sichtbar auf der r Schulter: Faltenstrang zw. Arm und Brust.

<sup>754</sup>R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon*, *IstForsch* 34 (1983) Taf. 18 (Fig. A 1); Taf. 25 (Fig. B mit gegürtetem Übergewand); Taf. 27 (Fig. B 4). Die Entstehungszeit liegt um 360/ 350 v. Chr. Vgl. Fuchs, *Skulptur* 449 Abb. 519.

<sup>755</sup>Athen. Nat. Mus., Inv. Nr. 216. Fuchs, *Skulptur* 454 Abb. 531; G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932) Taf. 131. Die linke Musefigur trägt die Peronatrix. Athen, Nat. Mus., Inv. Nr. 217. Rizzo a. O. Taf. 132. Hier trägt die in der Mitte stehende Muse die Peronatrix.

<sup>756</sup>M. Brinke, *Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre-Neapel* (1991) 310 Anm. 497.

Ausnahme bildet der Torso in Leiden<sup>757</sup>: hier erkennt man - sehr verriepen - eine runde Fibel, die wir weiter oben, in Anschluß an die antiken Quellen, als  $\pi\epsilon\rho_{\nu\eta}$  bezeichnet haben, wie sie uns auch bei dem auf die Muse aus dem 4. Jh. v. Chr. zurückgehenden Bronzeturso<sup>758</sup> und bei einigen attischen Grabstelen begegnete.

Manche römische Repliken des Typus Louvre/Neapel tragen das Kleidungsstück über einem Chiton.<sup>759</sup>

Einen weiteren Hinweis auf das Übergewand für die vorhellenistische Zeit bietet das kontrovers diskutierte originale Fragment einer Bronzestatue in Izmir.<sup>760</sup> Im V-Ausschnitt unseres Gewandes, über dem ein diagonal über die linke Brust geführter Mantel ruht, ist ein dünner, krepptiger Chiton sichtbar. Die Art der Befestigung ist leider nicht zu erkennen, da der Mantelstoff über den Schultern liegt.

Ab dem 3. Jh. v. Chr. kommt es zu einer Trageweise, bei der der obere Saum des Gewandes mit einer Borte oder einem Band bzw. Bündchen, dem sogenannten Queder, eingefasst wird. Ein Beispiel hierfür bietet eine Mädchenstatue in Budapest.<sup>761</sup> Die beiden Stoffrechtecke, aus denen der Chiton besteht, sind an einen Queder angereiht; zwischen den äußeren Enden sind rechteckige Stoffstücke mit Doppelrand gesetzt, die wie Achselbänder die Stoffrechtecke verbinden. Auch die Armlöcher sind mit einem Band eingefasst. Die Figur steht auf der Stufe des Hochhellenismus um 240/230. Das sogenannte Mädchen von Antium<sup>762</sup>, das wohl nur wenig früher, um 240 entstanden sein dürfte, trägt einen weiten Chiton, der am oberen Saum mit einem Queder eingefasst ist. Die sitzende Muse aus dem späten 2. Jh. v. Chr. in Frankfurt<sup>763</sup> trägt eine Peronatrix, die

---

<sup>757</sup>M. Brinke, Die Aphrodite Louvre-Neapel, *AntPl* 25 (1996) 7-65 Taf. 1-50. Kat. Nr. R 11 Taf. 18 Abb. 8.

<sup>758</sup>Vgl. Anm. 751.

<sup>759</sup>Bei einer Replik in Rom, Palazzo Colonna: Brinke a. O. R 25 Taf. 27. In Boston: Ebenda R 24 Taf. 28, 29.

<sup>760</sup>Izmir. Mus., Inv. Nr. 3544. E. Akurgal, *Griechische und römische Kunst in der Türkei* (1987) 83 Taf. 133. Akurgal datiert die Figur ins 4. Jh.; B. S. Ridgway, *Expedition* 10, 1, 1967, 3-9; dies. *AJA* 71, 1967, 329-34 Ridgway datiert ins beginnende 3. Jh. v. Chr. M. Robertson, *A History of Greek Art* (1975) 480. Ebenfalls ins 3. Jh. datiert Smith: R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991) Abb. 108.

<sup>761</sup>Ungarisches Kunsthistorisches Museum Nr. 44. Bieber, *Kleidung* 42 Taf. X 2-3; Fuchs, *Skulptur* 229 Abb. 249.

<sup>762</sup>Rom. Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 596. Fuchs, *Skulptur* 227 f. Abb. 247, 248.

<sup>763</sup>Frankfurt. Liebighaus. Museum alter Plastik, Inv. Nr. 159. P. C. Bol, *Bildwerke aus Stein und Stuck. Von archaischer Zeit bis zur Spätantike*, Liebighaus. *Antike Bildwerke* 1 (1983) 132-134. Kat. Nr. 37 Taf. 37,1-4; ders., *Liebighaus - Museum alter Plastik. Frankfurt am Main. Führer durch die Sammlungen. Griechische und römische Plastik* (1997) Abb. 102.



oben mit einem recht breiten Queder abschließt, der gleichzeitig als Träger dient.

Bei einem Beispiel der alexandrinischen Kunst aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs., der Statue der Trunkenen Alten im Typus München-Rom<sup>764</sup>, ist das Trägerband offenbar an metallenen Querriegeln befestigt, auch hier sind die Armausschnitte mit dem Band eingefasst, so daß dieses auf der Schulter doppelt liegt und so den Träger bildet; zusammengefaßt wird dieser jeweils von der querrechteckigen Metallschließe.<sup>765</sup> Nach Wrede<sup>766</sup> kennzeichnet das Gewand die Alte als Priesterin des Dionysos. Unter diesem Kleid wird allerdings kein weiteres Gewand getragen. Ein ähnliches Gewand mit langen, schmalen Stoff(?)-Trägern, die über der Schulter verlaufen, trägt die sogenannte Marktfrau in New York.<sup>767</sup> Ein ebensolches Kleid mit langen schmalen Schulterträgern finden wir bei dem Schulterfragment der Statue einer Alten in Frankfurt<sup>768</sup>, bei der alten Dionysospriesterin Woodyat<sup>769</sup> und bei einer 1989 in den englischen Kunsthandel gelangten Statuette.<sup>770</sup>

Erstmalig belegt sind metallene Peronatrix-Schließen aus der Zeit Arsinoes II. (275-270 v. Chr.) auf Ptolemäerkannen.<sup>771</sup> Darüber hinaus begegnen wir den metallenen Schließen auf Münzen Arsinoes III.<sup>772</sup>, deren Regierungszeit in die Jahre zwischen 217 (?) - 205/4 v. Chr. fällt.<sup>773</sup> Wrede erkennt durchaus die Herleitung der Stola von dieser hellenistisch-

---

<sup>764</sup>H. P. Laubscher, Fischer und Landleute (1982) 118 ff. Nr. A1; N. Himmelmann, Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst (1983) 24; P. Zanker, Die trunkene Alte (1989) und die weitere dort angegebene Lit.

<sup>765</sup>Beste Abbildung: A. Dierichs, Erotik in der Römischen Kunst (1997) 114 Abb. 114.

<sup>766</sup>H. Wrede, Matronen im Kult des Dionysos, RM 98, 1991, 163-188.

<sup>767</sup>New York. Metropolitan Mus., Inv. Nr. 9.39. Wrede a. O. 174 Anm. 72; R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture (1991) Abb. 175 und Frontispiz.

<sup>768</sup>Frankfurt. Liebighaus, Mus. Alter Plastik, Inv. Nr. 224. P. C. Bol, Liebighaus - Museum Alter Plastik. Antike Bildwerke Bd. I. Bildwerke aus Stein und Stuck. 196 ff. Kat. Nr. 60 Taf. 60, 1.

<sup>769</sup>Wrede a. O. 176 Taf. 44, 3.

<sup>770</sup>Sotheby's Antiquities, Auktionskat. London, 22. 5. 1989, 75 Nr. 260 mit Abb.; Wrede a. O. 176 Taf. 44, 1.

<sup>771</sup>Vgl. Wrede a. O. 174 mit Anm. 67. Hier bezeichnet er das Gewand als "Frühform der Stola". D. Burr Thompson, Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience (1973) 125 ff. Nr. 1 ff. (schlecht zu erkennen, offenbar handelt es sich um schmale metallene Bügel. Für Arsinoe II) Nr. 69 Taf. 23 (die schmalen Spangen sind gut zu erkennen. Porträt der Berenike in ihren mittleren Jahren) Nr. 75 Taf. B 25-27 (Für Berenike. Dat. um 240 v. Chr.)

<sup>772</sup>H. Kyrieleis, JdI 88, 1973, 238 ff. Abb. 33. 34; ders., Bildnisse der Ptolemäer (1975) 102 f. Taf. 88. 1. und 2.

<sup>773</sup>Ebenda 102 mit Anm. 410.

alexandrinischen Tracht mit den metallenen Schließen, jedoch ist er der Meinung, daß erst im Zuge der augusteischen Verordnung in Verbindung mit den augusteischen Ehegesetzen, die Stola als statusbezeichnende Tracht einzuführen, die Tunica darunter hinzugefügt wurde.<sup>774</sup>

### 14.3.3 Beispiele für das Übergewand in der Vasenmalerei

Wir sind bislang nicht in der Lage, alle durch die antiken Autoren und andere schriftliche Quellen übermittelten Kleiderbezeichnungen mit den entsprechenden dargestellten Kleiderformen in Einklang zu bringen. Gerade die Vasenmalerei überliefert uns ein sehr reichhaltiges und detailliertes Bild antiker Kleidung. Selten jedoch ist das in der Plastik und bei den klassischen Reliefs so vielfach belegte Übergewand innerhalb dieser Gattung dargestellt, was sicherlich nicht zuletzt daran liegt, daß die hauchzarten, filigran gemalten Gewänder direkt ineinander übergehen und somit nur schwer erkennbar sind.

Das Übergewand begegnet uns beispielsweise auf einer um 420 v. Chr. datierenden Oinochoe des Eretria-Malers.<sup>775</sup> Beide Frauen tragen über einem ärmellosen Chiton ein Übergewand. Dieses reicht nur bis auf halbe Schienbeinhöhe. Es ist reichhaltig mit verschiedenen Ornamenten bestickt oder bemalt. Auf einer Choenkanne des Meidias Malers,<sup>776</sup> die um 420/10 v. Chr. datiert, trägt die linke Figur offenbar zwei hauchzarte Gewänder, darauf läßt besonders der Mantel schließen, der in der für diese Kombination zweier dünner, übereinandergetragener Kleidungsstücke üblichen Weise drapiert ist. Auf einem Krater des Meidias Malers in Rom<sup>777</sup> ist Athena mit einem über einem dünnen Chiton getragenen zweiten Gewand, das kein Peplos sein kann, dargestellt. Auf einer um 360/350 v. Chr. datierenden attisch rotfigurigen Lekanis mit Deckel,<sup>778</sup> die dem Eleusis Maler zugeschrieben wird, trägt offenbar die weibliche, stehende Figur, die von einer Dienerin geschmückt wird, links der sitzenden Aphrodite zwei hauchzarte Gewänder in Kombination mit dem Himation.

---

<sup>774</sup>Vgl. H. Wrede, *Matronen im Kult des Dionysos*, RM 98, 1991, 176.

<sup>775</sup>A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler* (1988) Taf. 137 c, d; J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit* (1991) Abb. 233.

<sup>776</sup>L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) 98 M 12 Taf. 52 b.

<sup>777</sup>G. Nicole, *Meidias et le Style Fleuri dans la Céramique Attique* (1908) Taf. 6, 3.

<sup>778</sup>St. Petersburg. Eremitage, Inv. Nr. JuO. 9. *Zwei Gesichter der Eremitage. Die Skythen und ihr Gold* (Kat. Bonn 1997) 182 f. Nr. 84 mit Abb. und weiterer Lit.

Die besten Beispiele für unser Kleidungsstück finden sich im Bereich der unteritalisch-sizilischen Vasenkunst. Eine Skyphos-Pyxis des Lipari-Malers<sup>779</sup> vom Ende des 4. vorchristlichen Jhs. liefert gleich zwei Mal Zeugnis für das Kleidungsstück, das über dem Knüpfärmelchiton und unter dem Mantel getragen wird. So trägt die Sitzende in der Bildmitte, die vielleicht, da sie ein Szepter hält, Hera darstellt, die Gewandung so, wie wir sie von den attischen Grabdenkmälern her kennen, d. h. die Gewänder sind unterhalb der Brust gegürtet und der Mantel bedeckt den Rücken, die linke Seite und den Unterkörper. Auch die links neben ihr stehende Figur, die vielleicht, aufgrund des geflügelten Eros rechts neben der Mittelfigur, Aphrodite darstellt, trägt drei Kleidungsstücke. Jedoch ist der Mantel hier quer über den Oberkörper geführt.

Das eindeutigste Beispiel für unser Übergewand ist auf einer unteritalischen Hydria in Neapel<sup>780</sup> aus dem Umkreis des Illiupersis-Malers<sup>781</sup> aus dem zweiten Viertel des 4. Jhs.<sup>782</sup> dargestellt. In einem Naiskos mit zwei ionischen Säulen sitzt auf einem Quader die Verstorbene, die in der linken einen Kasten hält. Ganz deutlich ist hier das Übergewand hervorgehoben durch die Darstellung des äußeren Längssaumes als doppelter dicker Strich (entspricht quasi unserem Faltenstrang (A)). Von besonderer Wichtigkeit ist, daß das Gewand seitlich geöffnet ist. Der Knüpfärmelchiton ist also deutlich dargestellt. Auf der rechten Schulter ist auch die Fibel angegeben, die das Übergewand hält; sie unterscheidet sich nicht von der Darstellung des unteren Knopfes des Knüpfärmelchiton auf dem rechten Arm. Über die Beine ist das Himation gelegt. In diesem Vasenbild findet sich die deutliche Bestätigung für die an den Figuren 1 und 2 getroffene Beobachtung des an der rechten Seite geöffneten Übergewandes.

#### 14.3.4 Zusammenfassung

Es konnte über die Beispiele aus dem Bereich der Reliefs und der Großplastik aufgezeigt werden, daß schon in klassischer Zeit unter dem Übergewand immer ein Knüpfärmelchiton getragen wurde; der Mantel wird dann in der Weise angelegt, daß der Oberkörper vorne nicht vom Stoff bedeckt ist. Das Übergewand in Kombination mit dem

---

<sup>779</sup>A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien* (1990) 275 f. Abb. 448.

<sup>780</sup>H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, *Archäologische Forschungen* 7 (1979) 233 Kat. A 495 Taf. 4, 2.

<sup>781</sup>Ebenda 3.

<sup>782</sup>Ebenda 170.

Mantel weist demnach auf einen außerhäuslichen Bereich.

Im dritten Jh. wird das Übergewand mit großen runden Schließen befestigt, es ist dicker als in der Zeit zuvor.

Das dünne Gewand mit Metallschließen auf beiden Schultern wird seit dem 2. Jh. v. Chr. in Griechenland und in Italien von Göttinnen und Kulttänzerinnen getragen. Die Schließen aus Gold oder Silber können auch durch einfache dünne Stoffträger ersetzt werden; das Ehrengewand der römischen Matrone leitet sich eindeutig von der Peronatrix her.<sup>783</sup>

Das Übergewand aber wurde, wie an Originalwerken beispielhaft aufgezeigt werden konnte, bereits in klassischer Zeit geradezu massenhaft getragen, kommt also nicht erst im 3. Jh. v. Chr. auf.

Die Befestigung erfolgt zumeist mit Schließen, die offenbar so klein waren, daß sie bildlich nicht dargestellt werden, wie z. B. Nadeln oder Knöpfe. In hellenistischer Zeit wurden runde Fibeln zur Befestigung benutzt.

In der Zeit ab der Jahrhundertmitte des 4. Jhs., besonders im letzten Viertel des 4. Jhs. ist zu bemerken, daß der Stoff des Übergewandes dicker wird.

Durch Theokrit ist die Bezeichnung des Gewand als Peronatrix belegt. Wie das Gewand vorher hieß, weiß man nicht.

Die hier aufgeführten Beispiele sind eindeutige Belege in Bezug auf die Tatsache, daß es ein Übergewand gibt. In einigen Fällen der aufgeführten Grabdenkmäler könnten kritische Stimmen entgegenhalten, daß es sich - trotz dünner Stoffbeschaffenheit - bei dem Kleidungsstück auch um einen Peplos handeln könnte.<sup>784</sup> Hiergegen ist ganz deutlich einzuwenden, daß zu einem Peplos, der über einem Knüpfärmelchiton getragen wird, niemals das Himation in der hier beschriebenen Weise, d. h. indem es den linken Arm, den Rücken sowie den gesamten Unterkörper bedeckt, getragen wird. Wird der Peplos über dem Übergewand getragen, kommt entweder kein zusätzlicher Mantel hinzu, oder er bedeckt lediglich den Rücken.

## **15. Schlußbetrachtungen - Die Bedeutung der Verehrung von Tyche im historischen Kontext des 4. vorchristlichen Jhs.**

---

<sup>783</sup>H. Wrede, *Matronen im Kult des Dionysos*, RM 98, 1991, 174.

<sup>784</sup>So sind beispielsweise die Peplosschließen bei der attischen Büste einer bekleideten Frau in Paris, vgl. J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Das Klassische Griechenland* (1971) 166 Abb. 178 die gleichen wie bei der Bronze (vgl. Anm. 751), die die Peronai, die Schließen des Übergewandes, sehr gut überliefert.

Die mit dem 4. Jh. immer häufiger werdende Berufung auf die Tyche ist ein Zeichen für die einsetzende Herabsetzung der göttlichen Macht in der Welt. Seit dem Ende des 5. Jhs. trat zunehmend eine Schwächung des Glaubens an das Wirken der Götter auf. Einhergehend mit dieser Haltung ist die Annäherung der Tyche an die religiöse Sphäre zu erklären. Personifikationen repräsentieren zunehmend programmatische Konzeptionen, während die alten Leitbilder verschwinden.<sup>785</sup>

Beispiele aus der Neuen Komödie für diese Geisteshaltung seien im folgenden genannt.<sup>786</sup> Die Neue Komödie gilt als Spiegel des bürgerlichen Lebens im letzten Viertel des 4. Jhs. Auf der Schwelle des Übergangs von der Alten Komödie zur unpolitischen Neuen Komödie steht der "Plutos" des Aristophanes. Es ist das letzte Stück, das Aristophanes selbst aufführte (388 v. Chr.). Im Exodus beklagt sich der Zeuspriester über die ausbleibenden Opfer der Menschen, die "neuen Göttern" huldigen (V 117 ff.).

Seit Ende des 5. und zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. kam der Personifikation Tyche kultische Verehrung auch in Athen zu, wie die Zeugnisse beweisen.<sup>787</sup> Unsere Untersuchungen zeigen, daß es in diesem Zeitraum auch zur Schaffung der Tyche-Typen Teramo I und II kam. Der sich verstärkende Tyche-Glaube im 4. vorchristlichen Jh. wurde sicherlich begünstigt durch allgemeine Strömungen wie die Überwindung der Polis-Grenzen und eine Steigerung des Individualismus im geistigen Bereich. Auch innerhalb der Plastik wurde die Kunst bewegter und bemühte sich mehr um den individuellen Ausdruck.<sup>788</sup> Zu der Zeit, als es Athen gelang, seinen Seebund wieder zu errichten, fällt auch die Entstehung der Tyche des Typus Teramo II. Vielleicht begünstigte die neu erlangte Kraft, die ihre Stärke aus dem Seebund zog, die Errichtung dieser Statue. Es konnte ja aufgezeigt werden, daß durch die Art der Darstellung mit den "nassen" Gewändern und den z. T. bewußt wie Wellen gestalteten Falten der Originale sowohl des Tyche-Typus Teramo I als auch des Tyche-Typus Teramo II, gerade das nautische Element, d. h. Tyches Kraft als Okeanos-Tochter, betont werden sollte. Auch mag man in der Interpretation nicht zu weit gehen, wenn man die Attribute der Tyche-Statuen in die Diskussion miteinbezieht: die im 4. Jh. "neu" geschaffenen Tyche-Statue führt als Attribut nach den Ergebnissen der Replikenrezension ein Steuerruder, was ja gerade die neue

---

<sup>785</sup>Vgl. I. Kasper-Butz, Die Göttin Athena im klassischen Athen (1984) 201.

<sup>786</sup>Stellensammlungen bei Rhode, Gr. Roman 280 Anm. 1.

<sup>787</sup>Vgl. Kap. 5.1 und 5.1.1.

<sup>788</sup>Vgl. W. Schuller, Griechische Geschichte<sup>4</sup> (1995) 56-58.

Kraft zur See und die Stärke Athens und des Bundes in jeder Hinsicht betont. Das dem Typus Teramo II zugrunde liegende Original, das am Ende des peloponnesischen Krieges entstand, hielt in der Rechten die Phiale; hier wird, durch die Spende, die Hoffnung auf gutes Gelingen ausgedrückt. Tyche ist in der Spätklassik demnach nicht mehr nur der "glückliche Zufall", der in einer Situation entscheidend sein kann, sondern waltendes Prinzip.<sup>789</sup> Die Darstellung mit der modisch gerade auf gekommenen hohen Gürtung unterstreicht die Vitalität und Kraft, die an die Statue gebunden ist. Das Aufgreifen klassischer Formen, ja die unmittelbare Wiederholung des Tychebildes des 5. Jhs. soll wohl an alte Stärke und Tradition erinnern. Im 4. Jh. schwindet auch allmählich der Glaube an die uneingeschränkte Allmacht der olympischen Gottheiten. Dadurch entsteht ein Nährboden für die stetig wachsende Bedeutung von Personifikationen.

## 16. Katalog zum Fortuna-Tyche-Typus Teramo II

Es gelten die gleichen Hinweise zur Benutzung wie beim Katalog für den Fortuna-Tyche-Typus Teramo I.

### 1. Kerngruppe

#### **Kat. 1: Rom, ehem. Kunsthandel**

Kruse Anm. 167. 17; IAKA 214 E 4.

Die Statue ist nicht publiziert, ihr Aufbewahrungsort ist unbekannt. Der photographischen Vorlage nach zu urteilen, ist die Figur überlebensgroß. Es fehlen der ursprünglich eingelassene Porträtkopf, der r. und der l. Unterarm, beide Füße, das herabhängende Mantelende, Teile der Plinthe, einige Faltenrücken sind weggebrochen oder bestoßen.

Dat: hellenistisch, beginnendes 1. Jh. v. Chr.

#### **Kat. 2: Aquileia. Museo Archeologico di Aquileia Inv. Nr. 60**

---

<sup>789</sup>Ähnlich: Hamdorf 39.

E. Maionica, Fundkarte von Aquileia (1893); A. Reinach, Répertoire IV, 417 Nr. 5; G. A. Mansuelli, Studi sull'arte romana dell'Italia settentrionale. La scultura colta. In: RIASA VIII, 1958, 75; V. S. M. Scrinari, Museo Archeologico di Aquileia, Catalogo delle Sculture Romane (1972) 31 Nr. 87; M. Borda, La scultura di età romana ad Aquileia. In: AAAd I, 1972, 59-90, 71 Abb. 7; M. Bossert-D. Kaspar, Eine iulisch-claudische Kaisergruppe in Avenches, BProAvent 22, 1974, 22-26 Abb. 24.1; Kruse Anm. 167. 1; H. von Heintze, Rezension: Valnea Santa Maria Scrinari. Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane. In: Gnomon 49, 1977, 713; I Musei di Aquileia (1980) 7 Abb. 1; F. Ghedini, Testimonianze di scultura "colta" in Val di Non. In: Studi Trentini di Scienze Storiche, Sezione II, LXI, 1982, 17-52, Abb. 8; M. Denti, Ellenismo e romanizzazione nella X regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai giulio-claudi (1991) 97 Nr. 24 Taf. 36,2; 37,1-3, 5-6; IAKA 207 E 3-4.

H: 1,97 m, B: 0,72 m, T: 0,36 m; H der Basis: r. 0,75 m, l. 0,10 m. Weißer griechischer Marmor mittlerer Korngröße, gelbliche Patina. Es fehlen der Kopf, r. Arm von der Schulter abwärts, l. Hand, Teil der Plinthe vorn, Falten des Mantelwulstes. Die Rückseite ist kaum ausgearbeitet, was auf eine ursprüngliche Aufstellung in einer Nische hinweist. Ergänzt sind der l. vordere Teil des Fußes, Teile der Plinthe vorn sowie der Zeh des r. Fußes. Gefunden wurde die Figur 1894 in Aquileia westlich der Stadt bei der Innenseite der römischen Mauer, gemeinsam mit einer Augustus- und einer Claudiusstatue.

Dat: 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

**Kat. 3: Granada. Museo Arqueológico, Inv. Nr. 3000**

Eguaras, MemMusAProvinc, 1944, 116 Taf. 26.1; Kruse Anm. 167. 6; A. Balil, Zephyrus, 12, 1961, 206; A. Balil, Esculturas romanas de la península ibérica II (1979)(=BVallad 44, 1978, 349-74) 6 Nr. 15 Taf. 1.

H: 1,85 m. Marmor. Es fehlen der Kopf, der r. Arm, die l. ehemals eingesezte Hand, der r. Fuß, die Fußspitze des l. Fußes sowie Teile der Plinthe.

Dat.: tiberisch-caliguläisch.

**Kat. 4: Vatikan. Museo Gregoriano Profano, Inv. Nr. 10662**

O. Benndorf-R. Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums (1867), 397 Nr. 581; Ch. Vorster, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen. Bd. 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1993) Kat. Nr. 55, 128-130 Abb. 254-255.

H: 57,5 cm. Feinkristalliner, weißer, durchscheinender Marmor, deutlich geschichtet. FO: Ostia. Bis 1963 Lateranisches Museum, Saal 15 Nr. 881. Es fehlen der ursprünglich in eine gepickte Höhlung eingesetzte Kopf (Hinweis auf eine Porträtstatue), der gesamte Unterkörper, der l. Unterarm einschließlich Ellenbogen, der r. Arm ab der Hälfte des Oberarmes (ungeglättete Bruchflächen). Einzelne Faltenrücken sind bestoßen. Der obere Teil der r. Schulter war antik angestückt (feingepickte Stückungsfläche ohne Dübelloch). Bräunlicher Kalksinter überzieht große Teile der Oberfläche, die versinterten Partien sind geringfügig korrodiert. Die gleichmäßig korrodierte Oberfläche weist kaum Sinterspuren auf. Die untere glatte Bruchfläche des Torsos, die keine Bearbeitungsspuren aufweist, läßt vermuten, daß es sich hier um einen Bruch entlang einer Marmorschichtung handelt. Aus der Größe des Erhaltenen läßt sich eine ursprüngliche H. der Statue von ungefähr 1,90 m rekonstruieren.

Datierungsvorschlag: trajanisch

## **2. Hauptgruppe**

### **Kat. 5: Udine. Sammlung Comte Cernazai**

Reinach, Rép. Stat. III, 198 Nr. 7; Cat. delle Coll. Cte. Cernazai di Udine (Ausstellungskat. Udine 1990) 63 Nr. 395 Taf. 28.

H: 1,86 m. Es fehlen: der Kopf, beide Arme, Teile des Mantelwulstes links, herabhängendes Mantelende. Die Brüste sind bestoßen.

Datierungsvorschlag: 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

### **Kat. 6: Isernia. Am Bogen von San Pietro vermauert**

S. Diebner, Aesernia-Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmälern



zweier Landstädte Mittelitaliens (1979) 106-8 Is 5 Taf. 4 Abb. 5.

H: 1,78 m (mit Basis). Kalkstein. Der Kopf ist nicht zugehörig, er stammt wohl aus der Zeit Friedrich II. von Hohenstaufen. Es fehlen: der r. im Oberarm abgebrochene Arm, die l. ehemals angedübelt Hand, beide Fußspitzen sowie das Vorderteil der Plinthe. Die Oberfläche weist leichte Bestoßungen und Abreibungen auf. Ein schräger Bruch verläuft von der r. Hüfte zum l. Unterschenkel; der Bruch ist modern mit Zement gekittet.

Datierungsvorschlag: 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

**Kat. 7: Portogruaro. Museo Nazionale Concordiese, Inv. Nr. 231**

D. Bertolini, in: NSA 1880, 411-437; Reinach, Répertoire, III, 197 Nr. 5; F. Poulsen, Porträtstudien in Norditalienischen Provinzmuseen (1928) 59 Nr. 2 Abb. 142 Taf. 89; P. L. Zovatto, La città romana e cristiana di Concordia Sagittaria, In: Aquileia Chiama I, 1954, 2, 27-30, Abb. S. 29; G. A. Mansuelli, Studi sull'arte romana dell'Italia settentrionale. La scultura colta. In: RIASA VIII, 1958, 75 f. Abb. 76; Kruse Anm. 167; G. Brusin, P. L. Zovatto, Monumenti romani e cristiani di Livia Concordia (1960) 53 Nr. 54; Ders., Guida del Museo e della città di Portogruaro (1965) 25, Abb. S. 28; P. L. Zovatto, Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese (1971) 5 Nr. 4/6 m. Abb.; Kruse Anm. 167. 10; M. Denti, Ellenismo e romanizzazione nella X regio (1991) 134 ff. Nr. 2 Taf. 45.1, 46.1-4.

H (mit Basis): 1,79 m, H Basis: 6 cm; B: 0,77 m, T: 0,4 m. Weißer mittelkörniger griechischer Marmor. Gelbliche Patina. Auf dem Concordiaforum gefunden. Es fehlen der ursprünglich eingelassene Kopf, beide Unterarme, die Füße in ihrem vorderen Bereich. Etliche Faltenrücken sind bestoßen. Die Statue ist auf einer nicht zugehörigen Basis aus dem 3. Jh. n. Chr. postiert. Am l. Arm befindet sich ein eiserner Bolzen, ein Loch befindet sich auf dem l. Oberarm und eines auf der l. Schulter, zudem ist auf der Schulter eine Aussparung, d. h. eine Abflachung eingearbeitet.

Datierungsvorschlag: spättiberisch

**Kat. 8: Oberkörperfragment. Triest. Museo Civico di Storia e Arte, Magazin**

M. Denti, Ellenismo e Romanizzazione nella X Regio. La scultura delle élites locali

dall'età Republicanana ai Giulio-Claudi (1991) 43 f. Nr. 6 Taf. 8,3.

H: 0,33 m, B: 0,37 m, T: 0,17 m

Weißer lunensischer Marmor. Erhalten ist lediglich ein Stück des Oberkörpers, der obere flache Bruch verläuft über den Brüsten, der untere halbrunde Bruch verläuft unterhalb des Gürtels in Taillehöhe. Die Oberfläche ist stark korrodiert.

Dat: iulisch-claudisch

**Kat. 9, Unterkörperfragment. Triest. Museo Civico di Storia e Arte, Inv. Nr. 3129**

M. Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella X. regio. La scultura delle élites locali dall'età Republicanana ai Giulio-Claudi* (1991) 41-43 Nr. 5 Taf. 8,1-2.

H: 0,93 m; B: 0,70 m; T: 0,30 m

Nur der Unterkörper ist erhalten. Die Statue ist gebrochen ab Mitte der Oberschenkel. Es fehlen das äußere herabhängende Mantelende, sowie Teile der Gewandoberfläche, besonders im Bereich des l. Knies sowie die Spitzen der Füße. Auch die Plinthe fehlt.

Dat: 1. 1/4 1. Jh. n. Chr.

**Kat. 10: Algier. Musée National des Antiquités d'Algier, Inv. 9**

J. Mazard, M. Leglay, *Les portraits antiques du Musée St. Gsell* (1958) 29 ff. Abb. 18, 19; Schmidt 56 f.; K. Polaschek, *Studien zur Ikonographie der Antonia Minor* (1973) 39 ff; Chr. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Denkmäler aus Stein und Bronze I. Idealplastik, weibliche Figuren benannt* (1993) 89 f. Nr. 66 Taf. 94, 95.

H mit Plinthe: 1,49 m; H Plinthe: ca. 4 cm. Marmor: feinkristallin, weiß-grau mit vielen dunklen Einschlüssen. FO: Cherchel (1856). 1945 fand L. Leschi im Magazin des Museums die obere Kopfhälfte. Es fehlen: r. Arm, r. Fuß, l. Hand. Der aus zwei Hälften zusammengesetzte Kopf ist aus einem anderen Marmor gearbeitet und in die Figur eingesetzt. Einige Faltenränder sind bestoßen, Teile der Plinthe sind abgebrochen. Dat: claudisch

**Kat. 11: Rom. Museo Torlonia, Inv. Nr. 233**

C. Visconti, I Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia (1885) 162 Nr. 233 Taf. 59; Kruse Anm. 167. 11; C. Gasparri, Materiali per service allo Studio del Museo Torlonia di Scultura Antica, Atti Acc Lincei Mem 8 Ser 24, 1980/82, 183 Nr. 233.

H: 1,70 m. Griechischer Marmor. Der Kopf mit Hals, der r. Unterarm, sowie die vorgestreckte l. Hand sind offenbar ergänzt. Der auf der l. Schulter aufliegende Mantel könnte ergänzt sein bis auf Höhe des angewinkelten Armes.

Dat: Mitte 1. Jh. n. Chr.

**Kat. 12: Statue unbekanntes Aufenthaltsort**

G. Capecchi, Arte Greca Etrusca Romana. L'Archivio Storico Fotografico di Stefano Bardini (1993) 38 Nr. 94 Abb. 94.

Der Kopf ist nicht zugehörig. Es fehlen: r. Arm, l. Hand. Der Aufbewahrungsort ist unbekannt. Ab der Mitte der Oberschenkel ist die Figur von einem waagerechten Bruch durchzogen, der gesamte untere Teil ist ergänzt.

Dat: 1. Jh. n. Chr.

**Kat. 13: Fragmente einer deutlich überlebensgroßen Statue: Avenches. Musée Romain, Depot.**

M. Bossert-D. Kaspar, Eine iulisch-claudische Kaiserkultgruppe in Avenches, BProAvent 22, 1974, 17-26 Taf. 7-26; M. Bossert, Die Rundskulpturen von Aventicum. Acta Bernensia, Bd. 9 (1983) 41 ff. Taf. 46-50,1; D. Tuor-Clerc, Sauve qui peut Aventicum, BProAvent 28, 1984, bes. 32 f. Abb. 30, 31; Ch. B. Rose, Julio-Claudian dynastic group monuments (Diss. Columbia Univ. 1987) 182. 364 f. Nr. LV; D. Kreikenboom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr., 27. Erg. Jdl (1992) 92. 208 Nr. III 78.

**a) Plinthenfragment mit Beinpartie. Depot, Inv. Nr. 27/10a.**

H: 61 cm, B: 55 cm, T: 24 cm. H Plinthe: 7 cm. Die ursprünglich Größe wird auf ca. 2,75 m rekonstruiert. Weißer feinkörniger lunensischer Marmor. FO: 1972 bei Kanalisationsarbeiten und Grabungen im Norden des Forums (Insula 22) von Avenches ein dreiseitig begrenzter, nach Süden hin geöffneter Mittelraum teilweise freigelegt. Hier kamen auf einer Fläche von 3 x 4 m Fragmente von überlebensgroßen Marmorstatuen ans Licht, die Mitglieder des iulisch-claudischen Kaiserhauses darstellen. Schräg vom oberen Teil der rechten Wade bis zum unteren Teil des linken Schienbeines verlaufender Bruch. Es fehlen: der vordere Plinthenrand, die l. Fußspite, der r. angestückte Fuß. Etliche Falten sind bestoßen.

**b) Hüftpartie, Musée Romain, Depot Inv. Nr. 72/10b**

H: 0,78 m, B: 0,64 m, T: 0,36 m

Bruchflächen an Ober- und Unterseite, Faltengrater bestoßen. Oberer Teil der Rückseite flach abgearbeitet, l. Klammerloch, an r. Schmalseite gepickte Stückerfläche mit eingesetztem Zapfen. Erhalten von ca. der Mitte der Oberschenkel bis zur Partie unterhalb des Gürtels, der an der l. oberen Ecke mit einem Teil der herabfallenden Falten erhalten ist. Auf der Rückseite befindet sich eine waagerechte Aussparung für eine Klammer.

**c) Rechter Oberarm, Musée Romain, Depot Inv. Nr. 72/10c**

L: 46, 5 cm. Der Marmor ist grobkörniger als der übrige Marmor. Aus zwei Fragmenten zusammengefügt, obere Stückerfläche ausgebrochen, Faltenrücken geringfügig bestoßen. Oben und unten aufgerauhte Stückerfläche mit Einlassung für Eisenstifte. Der Oberarm war mit Schulter und Unterarm verzapf. Zwei Knöpfe des Knüpfärmelchiton haben sich erhalten.

**d) Porträtkopf, Musée Romain, Depot Inv. Nr. 72/10e**

H: 34 cm. Einsatzloch über rechter Schläfe 17 x 7,3 cm. Der Kopf wurde aus einer

Vielzahl von Fragmenten zusammengesetzt. R. Ohr, Auge, Wangenpartie, Stirnhaar und Stück an r. Halsseite abgeplatzt. Äußere l. Wangenpartie, Kinn, l. Kopfseite und l. Teil des Hinterkopfes fehlen. An der r. Seite ist der Ansatz der Nackenrolle erhalten. Die l. Gesichtshälfte und das Haar sind bestoßen. Über dem Ansatz des Schläfenhaares ist ein Einsatzloch angebracht. Eine einzelne, nicht ansetzbare Ringellocke ist ebenfalls zugehörig. Im Haar haben sich rote Farbreste erhalten.

Die übrigen der zugehörigen Fragmente, es handelt sich hierbei um die Ringellocke, ein Halsbruchstück und eine Flickstelle im Haar, sind aufgeführt und abgebildet bei M. Bossert a. O. 42 Taf. 49,2-4.

Dat: Mitte 1. Jh. n. Chr.

#### **Kat. 14: Unterkörperfragment Solunt. Antiquarium, Inv. Nr. G. E. 1482**

N. Bonacasa, *Ritratti greci e romani della Sicilia* (1964) 159 Nr. 228; M. Bossert-D. Kaspar, *Eine iulisch-claudische Kaiserkultgruppe in Avenches*, *BProAvent* 22, 1974, 17-26 Taf. 22.

H: 1,05 m. FO: 1954 im Süden der Agora von Solunt gefunden. Es fehlen das r. Spielbein mit Fuß, Teile der Plinthe, Spitze des l. Fußes, der gesamte obere Teil einschließlich Wulst.

Datierungsvorschlag: iulisch-claudisch

#### **Kat. 15: Capena**

M. Pallotino, *NSc* 15, 1937, 22-24 Abb. 11; Kruse Anm. 167. 4.

H: 1,50 m. Feinkristalliner griechischer Marmor. FO: Montecanino. Es fehlen: der Kopf, beide Arme, beide Füße, das herabfallende Mantelende auf der l. Seite der Figur sowie ein Stück aus dem Mantelwulst vorne, ein Stück oberhalb des r. Knies. Ungefähr in dieser H ist die Figur von einem Bruch durchzogen. Modern restauriert. Die Oberfläche ist insgesamt korrodiert, einzelne Faltenrücke sind bestoßen. Die Rückseite ist weniger sorgfältig ausgeführt. Der gesondert gearbeitete Kopf war ursprünglich eingesetzt in eine Höhlung.

Datierungsvorschlag: spätclaudisch-neronisch; nach der Mitte des 1. Jhs. n. Chr.

**Kat. 16: Bovillae**

G. M. de Rossi, *Forma Italiae. Regio I. Vol. XV* (1979) 379 Nr. 423 Abb. 643,2.

H: 1,35 m; B: 0,56 m; Marmor. Es fehlt: nahezu der gesamte Oberkörper bis auf einen geringen Teil oberhalb des Wulstes, der r. Arm, die l. Hand, die Spitze des l. Fußes.

Datierungsvorschlag:(spät-) flavisch.

**Kat. 17: Vid - Depot der Archäologischen Sammlung**

E. Marin, *Ave Naronae* (1997) 123. 134; M. Sanader, Römische Kaiser oder örtliche Notabeln? In: *AW*, 1998, 2, 115-118.

H: überlebensgroß. Es fehlen: der Kopf, r. Arm ab dem Oberarm, l. Arm. Die Brustspitzen sind bestoßen. Die Figur wurde 1996 in Lipinja gefunden.

Datierungsvorschlag: flavisch

**Kat. 18: Cordoba. Museo Julio Romero de Torres, Inv. Nr. R-28-67-7 (?)**

IAKA 208 B 4

Es fehlen der Kopf, r. Arm ab Schulter mit Oberarmansatz, l. gewinkelter Arm, der gesamte untere Teil ab Mitte der Oberschenkel, Teile des auf der linken Seite herabfallenden Mantels. Einzelne Falten sind bestoßen.

Datierungsvorschlag: domitianisch, 90er Jahre n. Chr.

**Kat. 19: Vatikan. Galleria dei Candelabri, Inv. Nr. 2762**

Gerhard-Platner 271 Nr. 9; Clarac, *Musée* 431, 778; Lippold, *Vat. Kat.* III 2 388 f. Nr. 23 Taf. 168 f.; Kruse *Anm.* 167. 12; P. C. Bol, *Liebighaus - Museum alter Plastik. Antike Bildwerke I. Bildwerke aus Stein und Stuck* (1983) 98; Scholz 47 Nr. 30; Vorster, *Vatikan MGP Kat.* II.1, 129 mit *Anm.* 6; IAKA 503 F4.

H: 1,63 m. Gelblicher Marmor, der des nicht zugehörigen Kopfes aus feinerem Korn. FO: unbekannt. Ergänzungen: Mitte der r. Braue, Nase mit Mitte der Oberlippe, r. Hälfte der Unterlippe und Kinn; l. Ohrläppchen, Unterteil des Halses mit Brustausschnitt und Ende der Locke unter dem l. Ohr, Teile der Haare mit Nackenschopf hinten. Die nach vorn gehenden Locken auf der r. Kopfseite sind abgearbeitet, die Rückseite ist ausgearbeitet aber flach belassen. Ein Riß geht schräg über den Oberkopf. Ferner ergänzt sind Teile des Gewandsaums (Gewandsaum am Hals vorn ist nur in der Mitte antik), Rand einer Falte von der l. Schulter, r. Unterarm mit Hand, Ellenbogen und unterem Ärmelrand, unbedeckter l. Unterarm mit Hand und Rand der Falten, viele Flecken im Gewand, r. Fuß mit Gewand (chiton und Mantel), innere Spitze des l. Fußes. Die Plinthe mit unebener Oberfläche ist in eine moderne Basis eingesetzt. Der Kopf ist nicht zugehörig.

Datierungsvorschlag: 90er Jahre n. Chr.

**Kat. 20: München, Residenz, Depot (früher Grottenhof, Ostfassade), Inv. Nr. Res. Mü. P.I 387**

Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen (1987) 314 f. Nr. 194 Abb. 64.

H: (am Füllhorn) 0,37 m, (Halsbruch) 30,5 cm. Großkristalliner heller Marmor. Es fehlen: der Kopf, beide Arme oberhalb des Ellenbogens. Der Torso endet in einem oberhalb der Taille schräg verlaufenden Bruch. Bruchstellen im Nacken, Stoßstellen an beiden Brüsten und der runden Frucht l. neben dem Pinienzapfen sowie hinten am Mantelsaum, dort auch eine Fehlstelle im Marmor. Ergänzungen: oberer Teil des Füllhorns angesetzt, Brüche neu mit Gips geschlossen. Auf der Oberfläche finden sich Reste von alten Anstrichen mit schwarzer bzw. ocker-grauer Farbe.

Datierungsvorschlag: domitianisch-trajanisch

**Kat. 21: Sabratha. Mus., Inv. 108**

G. Caputo, *QuadALibia* 1, 1950, 21 Taf. 8 b; Schmidt 96 mit Anm. 476; Kruse 119 f. 333 f. D19 und Anm. 167 Nr. 13; Scholz 48 Nr. 32.

H: 1,66 m. Weißer, feinkristalliner Marmor. Im September 1941 in der Exedra des

Südforums von Sabratha gefunden; zu demselben nicht einheitlichen Fundkomplex gehören mehrere Statuen und Porträtköpfe vor allem aus flavischer und trajanischer Zeit. Es fehlen: der Kopf mit einem Teil des Halses, beide ursprünglich angestifteten Unterarme, der r. Fuß und einige Stellen am Gewand. Neben dem weggebrochenen r. Fuß hat sich offensichtlich ein Stück des Steuerruders erhalten. Der Oberkörper mit dem Mantelwulst war gesondert gearbeitet und aufgesetzt. Das Halsstück war ebenfalls gesondert gearbeitet, es ist eingefügt worden; die gerundete Plinthe ist in eine Basis aus rohem Kalkstein eingesetzt, wobei die Vorderansicht von Basis und Statue nicht übereinstimmen.

Datierungsvorschlag: frühtrajanisch

**Kat. 22: Benevent. Museo del Sannio, Inv. Nr. 507**

M. Rotili, *Il Museo del Sannio* (1957) 11 Taf. 16 b; *I Musei degli Enti Locali della Campania* (1974) 79 Abb. 11; M. Rotili, *L'Arco di Traiano a Benevento* (1972) 112-117 Abb. 83. IAKA 207 F11-12 G1, 2101 B1; Kruse Anm. 167. 2.

H: 1,50 m. FO: Benevent. Nahe beim Trajansbogen. Es fehlen der Kopf mit Hals, der r. Arm, von dem nur noch der Ansatz erhalten ist, die l. Hand, die angedübelt war, worauf ein Loch in der Bruchstelle hindeutet. Das Spielbein ist erhalten bis auf ca. halbe Höhe des Unterschenkels, das Standbein ist bis kurz oberhalb des Fußes erhalten. Die untere Partie des über den Arm herabfallenden Mantelendes fehlt. Unterhalb des Spielbeinknies verläuft ein waagerechter Bruch, der die Statue durchzieht.

Dat: trajanisch

**Kat. 23: Frankfurt. Liebighaus - Museum alter Plastik, Inv. 80**

Verz. 1909, 30 Nr. 108; Verz. 1910, 31; Verz. 1915, 27; Verz. 1930, 22 Nr. 80; *Bildwerke aus dem Liebighaus* (1967) Nr. 9; Kruse 439 Anm. 167. 5; F. Eckstein, H. Beck, *Antike Plastik im Liebighaus* (1973) Nr. 14; Bieber AC 23 Abb. 19; P. C. Bol, *Liebighaus, Führer durch die Sammlungen, Antike Kunst* 1980, 60 Abb. 73; P. C. Bol, *Liebighaus - Museum alter Plastik. Antike Bildwerke I. Bildwerke aus Stein und Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike* (1983), 96-99 Nr. 26; Scholz 43 Nr. 24; Ch. Vorster, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Bd. II, 1. Römische Skulpturen des*



späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1993) 57, Anm. 2; H. Beck, P.C. Bol, M. Bückling (Hrsg.), Liebighaus - Frankfurt am Main. Führer durch die Sammlungen. Griechische und römische Plastik (1997) 204-206, 269 Abb. 133.

H: 0,79 m. Die Größe des Erhaltenen läßt auf eine Statue kolossaler Größe von ca. 2,10 m bis 2,20 m schließen. Weißer, stark geschichteter, feinkristalliner Marmor. FO: 1908 bei Ludwig Pollak aus dem römischen Kunsthandel erworben, angeblich aus Paestum. Nur der Rumpf ist erhalten, der Kopf und beide Arme fehlen; der r. Arm war mit einem eisernen Dübel angestückt. Von dem Dübel sind geringe Reste erhalten (Querschnitt von ca. 2,2 x 2,3 cm). Hinter diesem Dübelloch befindet sich eine bis zur Unterseite des Ärmels reichende ausgebrochene Partie, unterhalb des Mantelwulstes verläuft der Bruch. Die gesamte Oberfläche ist leicht verwittert. Aus der unteren, gebogenen, mit Raspelspuren überzogenen Anschlußfläche ist auf der l. Seite ein größeres Stück gebrochen. R. war ein Stück eingepaßt. Die Anschlußfläche ist hier mit dem Zahneisen geglättet, ebenso die ebene Rückseite, in die sechs Dübellöcher eingelassen sind. Die Höhlung für den Hals des getrennt gearbeiteten Kopfes wurde mit Spitzmeißel eingetieft. Die Oberfläche ist relativ sorgfältig ausgearbeitet, dennoch befinden sich in tieferen Faltenälern Meißelspuren.

Dat.: trajanisch

#### **Kat. 24: Rom. Tiberinsel. Ospedale Bene Fratelli. Südl. Innenhof**

IAKA 212 C13-14.

H: das Erhaltenen läßt auf eine ehemals lebensgroße Statue schließen. FO: vermutlich, ebenso wie die Statue der Livilla im Museo Nazionale delle Terme Inv. 121216, auf der Tiberinsel unter der Aufschüttung unter dem Hospital Benefratelli.

Die Abbildung aus dem IAKA zeigt den Torso noch mit einem inzwischen nicht mehr vorhandenen Kopf, dessen Zugehörigkeit unklar ist. Es fehlen der l. Arm, der an der Bruchkante in Schulterhöhe eingelassen war wie ein sich dort befindliches Dübelloch zeigt, der r. Arm ab der Hälfte des Oberarms. Ein unregelmäßiger Bruch verläuft unterhalb der Gürtung. Die Rückseite ist flach und nur ganz schematisch angelegt. Insgesamt ist die Oberfläche stark korrodiert. Der linke Arm weist eine Eintiefung auf, die absichtlich so gearbeitet wurde; in der Mitte des Oberarmes befindet sich ein rundes

Dübelloch.

Datierungsvorschlag: trajanisch

**Kat. 25: Rom. Villa Doria Pamphilij, Giardino segreto**

R. Calza, *Antichità di Villa Doria Pamphilij* (1977) 67 Nr. 61 Taf. 39; LIMC VIII. 1 (1997) 128, 28a (m. Abb.) s. v. Fortuna (F. Rausa)

H: 1,22 m. Ergänzungen: der Kopf (seit 1970 aufgrund eines Diebstahls nicht mehr vorhanden), der r. Arm, der l. Arm mit der Opferschale. Die Oberfläche ist korrodiert, einige Stellen der Gewandung sind in Gips ausgeführt. Die Rückseite ist nur angelegt.

Dat: 2. Jh. n. Chr.

**Kat. 26: Rom. Pal. Odescalchi**

A. Carandini, *Vibia Sabina* (1969) 100 ff. Taf. 55. IAKA 502 G2-3.

Ergänzungen: r. Arm nur ein schmaler Streifen der r. Hand und ein Stück des Zeigefingers sind antik, l. Hand, der gesamte Unterkörper ab Mitte Oberschenkel. Der Kopf ist von einer dunklen Patina überzogen, er könnte zugehörig und damit datierend sein.

Datierung (bei Zugehörigkeit des Kopfes): hadrianisch, 125-128 n. Chr.

**Kat. 27: Venedig. Dogenpalast, Hof.**

H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, Bd. 5 (1882) 27 Nr. 61. EA 2407.

H: 2,01 m. Ergänzungen: Kopf, r. Arm, Füße, l. Hand, Teile der Gewandfalten. Die Figur ist stark geschwärzt. Provenienz: mit fünf weiteren Statuen kam die Figur als Geschenk Fed. Contarinis, Procurator von San Marco 1597 an die Republik und wurde 1618 nach Vollendung der Südwand des Hofes aufgestellt.

Datierungsvorschlag: wie Pal. Odescalchi, hadrianisch (?).

2. Jh. n. Chr.

**Kat. 28: Rom, Casino Massimo**

Clarac pl. 456 n. 838; Matz-Duhn 870; C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Bd. 1 (1993) 89 C). IAKA 101 D 3.

H: der photographischen Vorlage nach ist die Statue überlebensgroß (7 pal. 4 on.???). Ergänzt: nach Duhn: Kopf mit Hals; nach Clarac ist der Kopf alt, ergänzt sind lediglich die Nase und Teile der Locken; der r. Unterarm mit Hand und oberem Ende des Steuerruderstieles, das untere Ende des Füllhorns mit der Hand.

Datierungsvorschlag: späthadrianisch

**Kat. 29: Vatikan. Museo Gregoriano Profano, Inv. Nr. 267**

P. Liverani, Municipium Augustum Veiens (1987) 36 ff. Nr. 8 Abb. 12.

H: 1,73 m. Die Statue wurde in Veji gefunden. Ergänzungen: Teil des Halses und des den Hals umgebenden Gewandes, r. Unterarm, l. Hand mit Gewandteilen, Gewandpartie über der l. Brust, Teile der Füße. Der Kopf ist nicht zugehörig.

Datierungsvorschlag: hadrianisch, 2. Jh. n. Chr.

**Kat. 30: Burriana. Museo Histórico Municipal de Burriana**

A. Balil, Esculturas romanas de la peninsula iberica III (1980) (=BVallad 45, 1979, 227-57) 8 Nr. 40 Taf. 5; LIMC VIII 1 (1997) 128, 31 (m. Abb.) s. v. Fortuna (F. Rausa).

H: 1,30 m; FO: Caesarobriga. Es fehlen: der Kopf mit Hals, der l. Unterarm, die ursprünglich angedübelte l. Hand, der gesamte untere Teil ab der glatten Bruchkante unterhalb der Knie fehlt. Teile der Gewandfalten des Mantels am l. Oberarm sowie die l. Brust sind bestoßen.

Datierungsvorschlag: antoninisch.

**Kat. 31: Tunis. Bulla Regia. Mus., Inv. Nr. C. 1022**

Nicht publiziert

H: 1,80 m. Es fehlen: der ursprünglich eingelassene Hals mit Kopf, vom r. Arm ist nur der Oberkörper erhalten, l. Arm fehlt. Stück des Mantelwulstes vorn, was angedübelt war (zwei Zapflöcher erhalten).

**Kat. 32: Orvieto, Museo dell'Opera**

Kruse Anm. 167. 8; IAKA 206 F 12; 2016 E 10.

Es fehlen der Kopf, der ursprünglich eingelassen war, der r. Arm ab der Hälfte des Oberarms, die l. Hand, der untere Teile des Spielbeins, die Füße, Teile der Plinthe mit dem auf diese aufstoßenden Gewandsaum, Teile der Faltenrücken sind bestoßen. Auf ca. der halben Schienbeinhöhe ist die Figur von einem Bruch durchzogen, vom Spielbeinknie bis zum Mantelwulst ist ein Stück Marmor weggebrochen.

Dat: antoninisch, um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr.

**Kat. 33: Zaragoza, Mus.**

A. Balil, Zephyrus 11, 1960, 242 Taf. 2,2; Museo de Zaragoza. Sección de Arqueología y Bellas Artes (1976) Kat. 24 Taf. 21; R. Gurrea-Nozaleda, M. A. Moreno, Restauración de dos esculturas de mármol del Museo de Zaragoza, BMusZaragoza (Museo de Zaragoza Boletín) 5, 1986, 465-8 Taf. 1,2-2,2. IAKA 214 D14-E1.

H: 1,27 m, T: 0,50 m. Carrara-Marmor. Es fehlen ab Schulterhöhe der Bereich mit Teilen von Schulter und Brust sowie Kopf und Hals. Der r. Arm ab dem Oberarm; hier befinden sich ein glatter Bruch sowie Reste der Verdübelung, der Arm war ab der Bruchkante eingesetzt, die l. Hand, die ebenfalls eingesetzt war, der untere Mantelsaum und beide Füße.

Dat: 2. Jh. n. Chr., um 160 n. Chr. (?)

**Kat. 34: New York. Kunsthandel (ehemals)**

Auktion Sotheby's vom 12. 6. 1993 Nr. 109 m. Abb.

H: 0,73 m. Es fehlen: Kopf mit Hals, r. Arm, l. Unterarm, der gesamte Unterkörper.

Datierungsvorschlag: antoninisch

**Kat. 35: Sardes. Grabungsmagazin Sardes. Inv. Nr. S60.11:2601, S60.29:3007**

G. M. A. Hanfmann-S. W. Jacobs, *Sculpture from Sardis. The Finds through 1975. Archaeological Exploration of Sardis, Report 2 (1978)* 89 Kat. Nr. 60 Abb. 74.

H: 0,44 m, B: 0,32 m, T: 0,23 m

Das Stück ist aus zwei Fragmenten zusammengefügt; erhalten ist lediglich der Oberkörperumpf, die l. Brust ist abgeschlagen, ebenso ein großer Teil des Mantelwulstes.

Datierungsvorschlag: 2.-3. Jh.

**Kat. 36: Statuette. Vatikan. Sala a Croce Greca**

C. Visconti, *Mus. Pio-Clementino II Taf. 12*; Clarac, *Musée 454 A, 839*; Lippold, *Vat. Kat. III 1, 207 Nr. 594 Taf. 53*; B. Palma, *Antichità di Villa Doria Pamphilij, 67 Nr. 61 Anm. 4*.

H: 1,18 m. Grauweißer, längsstreifiger, italischer Marmor. Gefunden 1780 vor der Kirche S. Marco in Rom. Erworben, laut Inschrift, von Pius VI. Ergänzt: Stirnmitte mit Haar darüber, vorderer Teil der Nase, Kinn, Mittelstück der herabfallenden Locke l., r. Unterarm ab oberhalb des Ellenbogens mit Hand und Ruder, dessen untere Hälfte antik ist, vorderer und hinterer Teil des Rades, Spitze und unteres Ende des Füllhorns mit nahezu gänzlich 2. bis 4. Finger der l. Hand, Vorderteil des r. Fußes mit Stück der Plinthe darunter. Stück der Falte r. über l. Fuß, Stück in Plinthe l. vom l. Fuß. Der Kopf mit der Hälfte des Halses war gebrochen, ebenso das Unterteil des Füllhorns mit l. Hand, von dieser das Stück mit Daumen und Zeigefinger, l. Fuß mit Gewandrand und Gewandenden r. davon. Die Plinthe hat oben ein einfaches Profil. Ihre Oberfläche fällt von hinten nach vorn und wohl auch, wie ergänzt, von r. nach l. ab.

Datierung: frühseverisch

**Kat. 37: Leptis Magna. Museo Archeologico di Leptis Magna**

G. Caputo, G. Taversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna* (1976) 51 Nr. 30 Taf. 28; LIMC VI.1 (1992) 254 Nr. 8 s. v. Leptis Magna (R. Vollkommer).

H: 0,905 m. Pentelischer Marmor. FO: Leptis Magna, Theater. Es fehlen der Kopf mit einem Stück des Halses und der rechte Unterarm sowie das untere Ende des Füllhorns und das herabhängende Mantelende.

Datierung: severisch

**Kat. 38: Tripoli. Mus.**

M. Floriano Squarciapino, *Fortuna o Astarte-Genius coloniae?* In: *QuadALibia* 5, 1967, 82 f. Abb. 6; LIMC VI. 1, 254 Nr. 7 s. v. Leptis Magna (R. Vollkommer); Abb. LIMC VI.2 129. 7.

H: 1,55 m; B: 0,78 m; Dm: 0,11 m. Weißer Marmor, blau geädert. Gefunden auf dem Foro Vecchio. Aus einer Vielzahl von kleinen Bruchstücken zusammengesetzt. Der obere Bereich des Reliefs fehlt, so daß Kopf und Oberkörper der Figur nicht wiedergegeben werden.

Datierung: severisch

**Kat. 39: Pylonrelief am Quadrifrons des Septimius Severus. Tripoli. Mus.**

R. Bartoccini, *Afrlt* 4, 1931, 80. 83 f. Abb. 48; M. Floriani Squarciapino, *Fortuna o Astarte-Genius coloniae*, *QuadLibia* 5, 1967, 82 Abb. 4; LIMC VI.1 (1992) 254 Nr. 6 s. v. Leptis Magna (R. Vollkommer).

Dat: severisch

**Kat. 40: Leptis Magna. Museo Archeologico die Leptis Magna, Inv. Nr. 4**

M. Floriani Squarciaripino, *Fortuna o Astarte - Genius coloniae*, *QuadLibia* 5, 1967, 79-87 Abb. 2; G. Caputo, G. Traversari, *Le Sculture del Teatro di Leptis Magna* (1976) 49 Nr. 28 Taf. 25, 26; LIMC VI.1 (1992) 254 Nr. 9 s. v. *Leptis Magna* (R. Vollkommer).

H: 1,13 m. Weißer Marmor mittlerer Körnigkeit. FO: Leptis Magna, Theater. Die Statuette ist aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt. Es fehlen der rechte Unterarm, Teile der Plinthe, Attribut auf der rechten Seite, unterer Teil des Füllhorns. Die Oberfläche ist stark verrieben.

Datierung: severisch

**Kat. 41: Ostia. Museumsvorplatz**

Nicht publiziert.

H: ca. 1,40 m. Es fehlen der Kopf (Halsansatz ist erhalten), r. und l. Hand, unterer Teil des herabhängenden Mantelendes, Stab vom Steuerruder, Spitze vom Füllhorn, die Plinthe ist nur vorne bearbeitet, hinten und an den Seiten ist sie roh belassen. Auf dem Rücken befindet sich zwischen dem linken Arm der Figur und dem hier bereits umgeschlagenen schräg verlaufenden Mantelende ein Loch.

Datierungsvorschlag: severisch, um die Jahrhundertmitte

**Kat. 42: Brüssel, Musees Royaux d'Art et d'Histoire A 3684**

Gerhard-Platner 108 Nr. 44; Vat. Kat. 1 852 Nr. 113 Taf. 102; Daltrop, *RendPontAc* 50, 1977/78, 194; J. Ch. Balty, *Musées royaux d'art et d'histoire. Sculpture Antique I* (1990) 3 Abb. 33; LIMC VIII. 1 (1997) 128 Nr. 32 s. v. *Fortuna* (F. Rausa).

H: lebensgroß. Griechischer Marmor. Es fehlen der Kopf mit Hals, von dem nur der Ansatz erhalten ist, r. Unterarm, l. Hand, r. Fuß. Die Statue befand sich ehemals im Vatikan bevor sie 1963 nach Brüssel gelangte.

Datierungsvorschlag: severisch

**Kat. 43: Guelma. Mus.**

F.-G. de Prachtère, Musée de Guelma (1909) 34 Taf. 3.5; Schmidt 146 f.; H. Manderscheid, Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen (1981) 119 Nr. 451 Taf. 46; LIMC VIII. 1 (1997) 128, 39 (m. Abb.) s. v. Fortuna (F. Rausa). Wohl zugehörige Basisbekrönung mit Inschrift (FORTUNAE. AUG.): Ballu, BArchCTHS 1907, 248 Nr. 4.

Kolossalstatue, H: 2,43 m. FO: Thermen von Madaourouch, dem antike Madauros. Es fehlen: r. Unterarm, l. Hand, die gesamte Oberseite sowie oberer und unterer Teil des Füllhornes, r. Fuß, Teile der Plinthe links. Mehrere Brüche im Oberkörper, Bruch unterhalb der Knie.

Dat: severisch, 3. Jh. n. Chr.

**Kat. 44: Cherchel. Musée de Cherchel, Inv. Nr. S 94**

Reinach RS II 250, 3; P. Gauckler, Musée de Cherchel (1895) 19 Anm. 2; M. Durry, Musée de Cherchel, Suppl. (1924) 38 Anm. 1; St. Gsell, Cherchel, antique Iol-Caesarea (1952) 72 Nr. 108; C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Denkmäler aus Stein und Bronze I. Idealplastik, weibliche Figuren benannt (1993) 88 Nr. 65 Taf. 92, 93.

H: 1,32 m (mit Plinthe. H Plinthe: 6-10 cm); Marmor: fein bis mittelkristallin, grau-weiß. FO: Grundstück Delkirch, am Ausgang des Tenes-Tores (1888). Es fehlen: Kopf, r. Unterarm, l. Hand mit Gelenk, Spitze des Füllhornes, l. ein Teil der Plinthe, neben dem r. Fuß Teil eines Globus. Puntelli an der r. Wade und an der r. Hüfte erhalten. Die l. Hand war angedübelt; 14 cm unterhalb der Bruchstelle befindet sich ein quadratischer Puntello mit Eisendübel, von dem Risse ausgehen. Einzelne Faltenrücken sind weggebrochen, das Gewand weist etliche kleine Bestoßungen auf. Auch die Sandale des l. Fußes sowie mehrere Zehen sind bestoßen. Die Rückseite ist nur grob ausgearbeitet.

Datierungsvorschlag: severisch



**Kat. 45: Rom. Palazzo Margherita, Freitreppe**

A. Giuliano, Museo Nazionale Romano, I, 6 (1986) 165 f. Nr. VII, 16 (m. Abb.)

H: 1,25 m

Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig. Ergänzungen: der r. Arm ab dem Ellenbogen, Stab des Steuerruders sowie die Oberseite der Weltkugel, die l. Hand. In den alten Inventaren war ein fragmentarisches Füllhorn noch aufgeführt.

Datierungsvorschlag: 3. Jh. n. Chr. (?)

**Kat. 46: Hierapolis. Museo Archeologico**

G. Bejor, Hierapolis. Scavi e Ricerche Bd. 3. Le Statue (1991) 67 Nr. 33 Taf. 36.

H ohne Basis: 67,5 cm, mit Basis: 73,5 cm. FO: im September 1975 in der Nähe des Theaters von Hierapolis gefunden. Es fehlen der Kopf, der rechte Unterarm, der obere Teil des Füllhorns, das Steuerruder. Auf der rechten Seite befindet sich außen am Mantelwulst ein Puntello.

Datierung: severisch

**Kat. 47: Tolmeta**

C. H. Kraeling, Ptolemais City of the Libyan Pentapolis (1962) 200 f. Nr. 36 Taf. 48 D.

H: 10,5 cm, B: 10 cm. Es fehlen der gesamte untere Teil

Dat: 4. Jh. n. Chr

**Varianten****V. 1: Terracina. Museo Civico**

J. Lugli, Forma Italiae. Regio I. Latium et Campania I (1926) 145 Nr. 3 Abb. 17; U. Broccoli, Terracina. Museo e raccolte civiche (1982) 17 Nr. 5 Taf. 2.

H: 0,59 m; B: 0,48 m; T: 0,28 m. FO: Terracina, Giardino Antonelli (NSc 1911, 326). Es fehlen: der gesamte untere Teil der Statue ab ca. Beinansatz, der r. Arm ab Mitte des Oberarmes, l. Hand und unteres Ende des Füllhorns sowie der ehemals in eine gepickte Öffnung eingesetzte Kopf. Der Torso weist zahlreiche Beschädigungen bzw. Verreibungen der Oberfläche auf. Datierungsvorschlag: Mitte 1. Jh. n. Chr.

**V. 2: Rom. Museo Nazionale delle Terme, Inv. Nr. 639**

Lippold KuU 220 ff.; Helbig<sup>4</sup> III Nr. 2303; Schmidt 107; Kruse 364 D 69 Taf. 61; A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano I,1 (1979) 269 Nr. 165; A. V. Siebert, Boreas 18, 1995, 83 f. Kat. 4 Taf. 6,2.

H: 1,21 m. Weißer griechischer Marmor mittlerer bis grober Körnigkeit. Auf dem Gesicht befinden sich braune Flecken. Es fehlen der gesamte untere Teil unterhalb des Mantelwulstes, r. Unterarm, l. Hand. Die Mantelfalten sind teilweise ausgebrochen, teilweise ergänzt. FO: Rom, Haus der Vestalinnen.

Datierungsvorschlag: frühantoninisch

**V. 3: Genf. Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Genève, Inv. Nr. MF 1238**

W. Deonna, Catalogue des sculptures antiques du Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève (1924) 73 Nr. 89; J. Chamay, J.-L. Maier, Art Romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève Bd. 2 (1989) 47 Nr. 60 Taf. 66.

H: 32,5 cm; B: 16,2 cm; H. Basis: 4 cm. Provenienz: wahrscheinlich Italien.

Dat: 3. Jh. n. Chr.

**Umbildungen**

**U. 1: Geyre, Magazin. Reliefplatte vom Sebasteion**

K. Erim, Aphrodisias. City of Venus Aphrodite (1986) 116 m. Abb.; R. R. R. Smith, JRS

77, 1987, 101 ff. Taf. 4. 5.; K. Erim in: Aphrodisias de Carie. Colloque du Centre de recherches archéologiques de l'Université de Lille III 1985 (1987) 9 Abb. 13; D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, Das römische Herrscherbild 1, 2 (1993) 153 Kat. Nr. 103 Taf. 218.

H: 1,59 m. B: 1,55-1,59 m. T: 0,44 m. FO: Aphrodisias, von der Südhalle des Sebasteions. Es fehlen: Teile des Reliefs oben rechts und unten, die Finger der r. Hand des Augustus, die l. Hand der Nike und Teile ihrer r. Gesichtshälfte, Stücke des Helms vom Tropaion und vom r. Arm des Gefangenen.

Dat: tiberisch-neronisch

### **U. 2: Trajansbogen von Benevent: weibliche Figur jeweils über der Archivolte auf dem Schlußstein**

F. J. Hassel, Der Trajansbogen in Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senates (1966) Taf. 23. 2 und 35. 3; M. Rotili, L'Arco di Traiano a Benevento (1972) Taf. 23.

Dat: trajanisch

### **U. 3: Butrint, Archäologisches Museum Nr. 535**

A. Eggebrecht (Hrsg.) Albanien. Schätze aus dem Land der Skiptaren (1988) 297 Nr. 176 m. Abb.; J. Bergemann, Die römische Kolonie von Butrint und die Romanisierung Griechenlands (1998)(=P. Zanker (Hrsg.) Studien zur antiken Stadt 2.) 151 Kat. As 5 Abb. 38. 40a-c.

H: 1,55 m. Marmor. FO: Buthrotum. Der Torso wurde bei Ausgrabungen vor dem 2. Weltkrieg auf dem Platz vor dem Asklepiostempel gefunden, der Kopf hingegen erst vor einigen Jahren im Asklepios-Tempel. Der FO des Torsos war das Forum der Stadt in der Nähe des Tempels. Es fehlen beide Unterarme, die Beine sind nur bis zu den Knien erhalten. Auf dem linken Oberarm befindet sich eine flache große gepickte Abarbeitung bzw. Aussparung. Einsatzkopf, beide Arme waren angestückt. Der Hinterkopf ist nur grob gepickt.

Dat: claudisch

**U. 4: Vatikan. Magazin**

Kaschnitz-Weinberg, 57 Nr. 98 Taf. 27.

H (ohne Basis): 0,545 m, (mit Basis): 0,66 m

Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig; ergänzt sind der r. Unterarm ab dem Ellenbogen, die l. Hand mit dem unteren Teil des Füllhorns, das gesamte über den l. Unterarm herabhängende Mantelende. Die polierte Oberfläche weist einige kleine Beschädigungen auf.

Dat: 2. Jh. n. Chr.

**U. 5: Neapel. Museo Nazionale die Napoli, Inv. Nr. 6368**

A. Ruesch, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli (1908) 189 Nr. 709; R.E. Witt, Isis in the Graeco-Roman World (1971) Abb. 7; Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli (1989) 176 Nr. 152 Abb. 152.

H: 1,92 m; grau-schwarzer Marmor; aus der Sammlung Farnese. Antik ergänzt in weißem Marmor sind Kopf mit Hals, Hände mit Unterarmen sowie die Füße.

**U. 6: Rom. Museo Capitolino, Atrium**

Rom, Museo Nuovo Capitolino, Cat. 35 Nr. 30 Taf. 5.

H: 1,83 m. Ergänzungen: Kopf mit Hals mit dem oberen Teil der l. Schulter, oberer Teil des Füllhorns, l. Hand mit Spitze des Füllhorns, r. Unterarm mit Geldbörse, Fußspitzen, vorderer Teil der Plinthe, Teile der Gewandfalten. Der vordere Teil des r. Oberarmes und die r. Brust sind weggebrochen. Die Statue ist im unteren Bereich der Schienbeine von einem Bruch durchzogen. Die Rückseite ist unbearbeitet belassen.

Datierungsvorschlag: flavisch. 2. Jh. n. Chr. (?)

**U. 7: Neapel. Museo Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 6273**

A. Ruesch, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli (1908) Nr. 244; Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli (1989) 170 Nr. 112 m. Abb.

H: 2,07 m; Ergänzungen: r. Arm, l. Hand, wobei Teile der Mohnblumen antik sind; auch der Kopf ist nicht zugehörig.

**Kleinbronzen:****Br. 1: Lyon. Mus., Inv. Nr. 7243**

A. Comarmond, Description des Antiquités et Objets d'Art contenus dans le Palais des Arts de la Ville de Lyon (1885-1887) Nr. 104; Espérandieu, Recueil III Nr. 2644; Reinach RSt II 659, 10; L. Gonse, Les chefs d'oeuvre des Musées de France II, 240; St. Boucher, Recherches sur les Bronzes Figurés de Gaule Pré-Romaine et Romaine (1976) 60, 148, 254 Taf. 22 Nr. 98.

H: 0,58 m; Bronze; FO: Aoste (Isère); es fehlen der r. Arm und das Attribut in der l. Hand. Datierungsvorschlag: frühe Kaiserzeit, um die Jahrhundertmitte

**Br. 2: London, ehem. Kunsthandel**

Auktion Sotheby's vom 11. 07. 1989, 191 Nr. 191.

H: 22,5 cm.

Datierungsvorschlag: 1.-2. Jh. n. Chr.

**Br. 3: Rouen. Musée départemental des antiquités de Rouen**

E. Espérandieu - H. Rolland, Bronzes Antiques De La Seine-Maritime, Gallia Suppl. 13, 1959, 46 Nr. 72 Taf. 27.

H: 12,5 cm. Die r. Hand ist angesetzt.  
 Datierungsvorschlag: 1.-2. Jh. n. Chr.

**Br. 4: Paris. Bibliothèque Nationale**

E. Babelon - J. A. Blanchet, Catalogue Des Bronzes Antiques Des La Bibliothèque Nationale (1895) 267 f. Nr. 625.

H: 26 cm. Die Augen sind in Silber eingelegt. Die Kette ist in Gold gearbeitet, ebenso die Brustwarzen. Die Ornamente im Füllhorn sind in Kupfer eingelegt. Das Steuerruder ist modern. Datierungsvorschlag: 1.-2. Jh. n. Chr.

**Br. 5: Liège. Musée Curtius**

G. Faider-Feytmans, Les Bronzes De Belgique (1979) 87 Nr. 87 Taf. 53.

H: 10 cm.  
 Datierungsvorschlag: 1.-2. Jh.

**Br. 6: Catania. Museo Biscari, Inv. Nr. 611**

G. Libertini, Il Museo Biscari (1930) 87 Nr. 190 Taf. 42.

H: 18 cm.  
 Datierungsvorschlag: 1.-2. Jh. n. Chr.

**Silberstatuette: Mariemont. Mus., Inv. Nr. F. 13**

Les Antiquités égyptiens, grecques, étrusques, romaines et gallo-romaines du Musée de Mariemont. (Kat. 1952) 170 F. 13 Taf. 60

H: 0,235 m; H Basis: 0,026 m. Mat: Silber. Es fehlt die linke Hand. Besonders am linken

Fuß fehlt Silber.

Datierungsvorschlag: 2.-3. Jh.

## 17. Hellenistische Nachschöpfungen des Fortuna-Tyche-Typus Teramo II

In der hellenistischen Welt gab es einen "Aufschwung" von Kultbildern der Agathe Tyche<sup>790</sup>, was mit der Ausdehnung der griechischen Einflußsphäre nach dem Tode Alexanders zusammenhängt.

Der Übergang von der Spätklassik, von 400/390 v. Chr. bis zum Tode Alexanders des Großen 323 v. Chr., zum Frühhellenismus (um 320-250 v. Chr.)<sup>791</sup> kann generell nur tendenziell aufgezeigt werden, denn die hellenistische Kunst macht sich die erprobte Formensprache älterer Typoi, Motive und Stilformen zu Nutze. Daher sind bislang alle Versuche gescheitert, in der Bewertung der hellenistischen Plastik über zeitliche Fixpunkte hinauszukommen und ein gesichertes und allgemein akzeptiertes Bild ihrer Entwicklung aufzuzeigen. Es erweist sich immer mehr, daß beispielsweise mit gängigen klassifizierenden Vokabeln wie "barock", "klassizistisch", "zentrifugal" oder "zentripetal" eine zeitliche Abfolge von Kunststilen nicht geleistet werden kann,<sup>792</sup> sondern daß die Erscheinungen gleichzeitig nebeneinander vorkommen konnten.

Die eintretenden Veränderungen in der Plastik lassen sich auch an unserem "Statuenvorrat" ablesen. Die im folgenden vorgestellten Fortuna-Tyche-Statuen vermitteln kein einheitliches Bild, breitete sich doch in der Epoche des Hellenismus die griechische Kultur über das ganze Mittelmeergebiet aus, sogar bis in den Iran und nach Indien. Die jeweiligen Unterschiede der Statuen sind landschaftlich, zeitlich und künstlerisch bedingt. Bei den im folgenden vorgestellten Werken handelt es sich überwiegend<sup>793</sup> um römische Kopien hellenistischer Nachschöpfungen<sup>794</sup> des Originals des Fortuna-Tyche-Typus Teramo II. Die Tatsache, daß in römischer Zeit hellenistische Werke kopiert wurden,

<sup>790</sup>Besondere Berühmtheit erlangten die Bildnisse der Göttin, die Praxiteles für Athen und Megara schuf, sowie die Sitzstatue des Lysipp-Schülers Eutychides für die Stadt Antiochia am Orontes aus dem Jahr 296 v. Chr.

<sup>791</sup>Gliederung nach Fuchs, Plastik 11-13. Natürlich kann das Epochedatum, das der Tod Alexanders darstellt, trotz dramatischer politischer Ereignisse, keine klare kunstgeschichtliche Zäsur sein. Abhängig davon, welche künstlerische Erscheinung als typisch hellenistisch betrachtet wurde, neigte die Forschung dazu, die hellenistische Plastik um die Mitte des 4. Jhs. mit der als realistisch empfundenen und auf Wirkung zielenden Plastik Lysipps beginnen zu lassen, oder den Beginn im frühen 3. Jh. anzusetzen einhergehend mit der zunehmenden Verstreuung des Aufbaus und der Komposition der Bildwerke.

<sup>792</sup>G. Kraemer, Stilphasen der hellenistischen Plastik, RM 38/39, 1923/1924, 138 ff. führte diese Begriffe ein.

<sup>793</sup>Lediglich zwei Originalwerke finden sich unter den Nachschöpfungen.

<sup>794</sup>Der Terminus 'Nachschöpfung' wurde eingeführt von J.-P. Niemeier, Kopien und Nachahmungen im Hellenismus (1985) 145 f. Niemeier betont, daß der hellenistische Bildhauer nicht bestrebt war, den Stil eines Vorbildes wiederzugeben. Zur Terminologie zuletzt: A. Filges, Standbilder jugendlicher Göttinnen (1997) 9 f.



begründet sich mit der Übernahme des Erbes der hellenistischen Welt während der römischen Herrschaft. So hatte ja gerade Fortuna-Tyche bei den Römern einen sehr hohen Stellenwert.

Ohne das originale spätklassische Vorbild, das durch die Replikenezension des Fortuna-Tyche-Typus Teramo II ermittelt werden konnte, hätten die hier vorgestellten Objekte in hellenistischer Zeit nicht entstehen können, übernehmen sie doch die äußeren Züge des spätklassischen Werkes. Dabei sind die hellenistischen Stilelemente eindeutig dominant.<sup>795</sup> Es handelt sich also nicht um direkte Kopien der spätklassischen Vorlage.<sup>796</sup> Die hellenistische Formensprache wird vielmehr ganz bewußt in den Vordergrund gerückt. Im folgenden werden die nach äußeren Kriterien ähnlichen Figuren zu Gruppen zusammengefaßt und vorgestellt; dabei wurde anhand der übereinstimmenden stilistischen Merkmale und dem daraus resultierenden Vergleich mit hellenistischen Originalwerken versucht, die Entstehungszeit des jeweils vorauszusetzenden hellenistischen Werkes annähernd zu bestimmen.

### **17.1. Stilistische Merkmale in der Plastik am Ende der Spätclassik als Voraussetzung für die frühhellenistische Stilstufe**

Einige stilistische Veränderungen innerhalb der Plastik, die im letzten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. offenbar werden, sollen kurz anhand einiger Originalwerke aufgezeigt werden, um den Übergang von der Spätclassik zum Frühhellenismus schlaglichtartig zu beleuchten: Das originale Urkundenrelief in Athen, das sog. Antityrannengesetz des Eukrates<sup>797</sup> datiert durch die Inschrift auf das Jahr 337/36 v. Chr. Die weibliche Figur steht in engem Zusammenhang zu unserem Tyche-Typus. Der Mantel der Frau hat deutlich an Stofflichkeit verloren. Eng liegt er an den Beinen an; das Mantelschema mit der in die Oberfläche eingreifenden Faltenpartie zwischen den Beinen und dem Dreieck über dem Standbein findet sich auch hier. Im Unterschied zu den Figuren unserer Reihe wird der

---

<sup>795</sup>Die Statuen **I 1** in Detroit und **II 1**, die ehemals im römischen Kunsthandel war, bemühen sich hingegen ausgesprochen um die Wiedergabe der klassischen Formensprache, weswegen sie - trotz ihrer Entstehungszeit - nicht in der Gruppe der Nachschöpfungen aufgeführt werden.

<sup>796</sup>Die mechanische Kopiermethode mittels Meßpunkt-Übertragung ist erst ab Mitte des 2. Jhs. v. Chr. nachzuweisen. Vgl. R. Fleischer, *IstMitt* 29, 1979, 299 f.; J.-P. Niemeier, *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus* (1985) 108-110; M. Pfanner, *JdI* 104, 1989, 177. 187; H.-U. Cain, O. Dräger, in: G. Hellenkämper Salies (Hrsg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia* (Ausstellungskat. Bonn 1994) 824.

<sup>797</sup>Athen. Agoramus., Inv. Nr. I 6524. M. Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs* (1989) 293 A 97 Taf. 30,2; LIMC III (1986) 373 s. v. Demokratia 7 (O. Alexandri-Tzachou).

Mantelwulst nicht über den linken Unterarm gelegt, dieser ist in die Hüfte gestützt und gänzlich vom Mantelstoff umhüllt, der Wulst wird mit der linken vom Stoff verhüllten Hand festgeklemmt. Sowohl der Chiton als auch das Gewand, das offenbar darüber getragen wird, sind sehr dick; so sind die Formen der Brüste nicht unter dem Stoff zu erkennen. Die Beine sind lang, das Standmotiv ist recht eng.

Einen stilistischen Vergleich in Bezug auf die Gewandauffassung bietet die Musenbasis von Mantinea,<sup>798</sup> die um 330-320 v. Chr. datiert. Auch hier ist der eng um den Unterkörper liegende Mantelstoff kennzeichnend; besonders bei der mittleren Muse erkennen wir die Mantelfaltenanordnung mit den bezeichnenden Falten (a) und (b) wieder; d. h. die Beine sind in ihrer Funktion getrennt, wobei hier gewiß nicht mehr von einem Falten"tal" zu sprechen ist, sondern nur noch von diagonalen Schrägfalten. Bei der linken und bei der mittleren Muse ist das Spielbein zur Seite gestellt, wobei die Chitonfalten sich in gebogenem Schwung mit zur Seite ziehen.

Der Mantelstoff und der Stoff der Gewänder darunter sind gleichermaßen von dicker Beschaffenheit.

Nach 340 v. Chr. kommt es zu einer Tendenz, die Proportionen schlanker und gestreckter aufzubauen, wie es sich beispielsweise manifestiert am um 320 v. Chr. entstandenen Aischines.<sup>799</sup> Der Umriß des Aischines ist geschlossen, das Verhältnis von Körper und Gewand ausgeglichen, der Leib ist eng vom Mantel umfassen. Im letzten Viertel des 4. Jhs. kommt es also zu Tendenzen, den Stoff zu verdicken und zu verknappen; der Körper wird gestreckter, so wie es auch an den Werken des Lysipp Ausdruck findet.

## 18. Die Statuen der hellenistischen Nachbildungen

Unser Tyche-Typus muß während des gesamten Zeitraum, der kunsthistorisch als "Hellenismus" bezeichnet wird, d. h. vom Ende des 4. Jhs. bis in den Späthellenismus um 150-30 v. Chr.<sup>800</sup> sehr beliebt und verbreitet gewesen sein, wofür zahlreiche Repliken sprechen, von denen die folgende an den Beginn unserer Betrachtung gesetzt werden soll, weil sie eine gute und qualitätvolle Überlieferung darstellt, an der die frühe hellenistische Formensprache offenbar wird:

### **Kat. 1: Ehedem: Ostia, Mus., Inv. Nr. 22843/2 (Derzeit verschollen)**

---

<sup>798</sup>Vgl. Anm. 755.

<sup>799</sup>Beste Replik: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, 6018 aus Herculaneum, Villa dei Papiri. Todisco Nr. 300 (mit Lit.).

<sup>800</sup>Vgl. Die Epocheneinteilung von Fuchs, Skulptur 13.

Das rechte Spielbein ist recht weit nach hinten genommen, wobei das Schienbein seitlich nach außen gestellt ist. Durch dieses Standmotiv mit dem leicht nach außen gewinkelten rechten Bein ist die Figur unten recht breit. Die rechte Schulter liegt nicht auf einer Höhe mit ihrem Gegenüber, sie ist leicht nach unten geneigt. Die Schultern sind schmal, der rechte Oberarm liegt eng am Oberkörper an. Die Figur ist bekleidet mit einem kurzärmeligen Knüpfärmelchiton, darüber trägt sie ein zweites Gewand, das auf den Schultern gefibelt ist. Auf der rechten Seite der Figur ist die runde mittelgroße Schließe deutlich zu erkennen, links ist die Stelle vom Mantel bedeckt. Besonders die Seitenansicht zeigt zwischen Arm und Flanke sehr gut, wie auch die Stoffe gegeneinander abgesetzt sind. Unmittelbar unterhalb der recht kleinen Brüste sitzt der Gürtel, der mit einem Heraklesknoten verschlossen ist, die Gürtelenden sind ornamental unter dem Gürtel festgesteckt. Der Gürtel schneidet förmlich in die Oberfläche ein, ober- und unterhalb desselben wirkt der bekleidete Körper wie eingezogen. Besonders auffällig - neben der nach unten hin verbreiterten Fläche - ist die deutliche Änderung der Proportionierung besonders im Oberkörper: die Brüste sind klein, die Körperpartie darunter bishin zum Mantelwulst ist gelängt; dieses wird durch die unmittelbar unter den knappen Brüsten ansetzende Gürtung noch unterstrichen. Die Stoffe der beiden Gewänder sind so dünn, daß der Bauchnabel deutlich zu erkennen ist, auch die Brustwarzen sind wahrnehmbar. Zusätzlich trägt die Figur einen Mantel, der in der gewohnten Weise drapiert ist. Er bedeckt die Beine aber nur zur Hälfte, der Mantelwulst ist sehr schmal. Der Stoff der Peronatrix unterhalb des unteren Mantelsaumes ist stoffreich und fällt das Standmotiv unterstreichend auseinander. Zwischen den Füßen bildet der Stoff ein nach vorne springendes Steilfaltenbündel. Der weiche Stoff liegt sich umbiegend auf der Plinthe auf, die gesamte Oberfläche ist lebhaft gestaltet, auch das Standbein ist überzogen von einer nach unten hin spitz zulaufenden Tütenfalte. Im Oberkörperbereich lassen sich die für unseren Typus kanonischen Falten unschwer nachvollziehen; der Mantel hingegen ist schon seiner Länge wegen unterschiedlich.

Die Stützreste auf der rechten Flanke und der Rest eines Ruders zeigen das Attribut noch an.

Die Statue wurde 1997 als gestohlen gemeldet, nach ihrem Verbleib wird gefahndet.

## **Kat. 2: Krakau. Nat. Mus., Inv. Nr. XI-A-887**

Das Relief gibt die Statue wieder; gleich sind das Standmotiv und die kleinen Brüste, die Kleidung bis in Details wie die kurze Form des Mantels und das kleine Faltendreieck über der Scham. Der rechte Arm der Fortuna-Tyche auf dem Relief ist gesenkt, in der Hand hält sie eine Opferschale, dahinter befindet sich ein Altar. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt

und in Strähnen nach hinten gefaßt, auf dem Haupt trägt die Figur ein Diadem, der Blick ist nach unten auf die nach vorne gehaltene Opferschale gerichtet. Die Ausführung ist recht handwerklich und weist summarische Einkerbungen auf. Das Werk dürfte ins ausgehende 2. bzw. ins 3. nachchristliche Jahrhundert datieren. Mikocki stellt die Frage, ob es sich bei der Dargestellten um Fortuna, Isis-Fortuna oder Concordia handele.<sup>801</sup> Aufgrund der eindeutigen Ikonographie bzw. des direkten Anschlusses an die Tyche-Fortuna aus Ostia, deren originale Schöpfung in frühhellenistischer Zeit liegen muß, ist diese Frage nunmehr obsolet: hier ist ohne Zweifel Fortuna-Tyche dargestellt.

Der Fortuna-Tyche aus Ostia vergleichbar ist eine unterlebensgroße Hygieia aus den Thermen von Timgad.<sup>802</sup> Gleich sind die Kleidungsstücke und die Art der Drapierung, nebeneinanderstellen läßt sich die hochansetzende Gürtung, die in die Oberfläche einschneidet; Standmotiv und Körperhaltung sind etwa übereinstimmend. Bei beiden Figuren ist zwischen den Füßen der vorspringende Steifaltenblock vorhanden, die Senkrechte des Standbeines wird in beiden Fällen unterstrichen durch eine senkrechte Steifaltenpartie an der Außenseite des Standbeines. Der Mantel ist auch hier sehr kurz, das Mantelstoffstück, das zu der über die linke Schulter gelegten Partie gehört, ist bei beiden Mänteln zu sehen. Beide Figuren sind mit einem kurzärmeligen Chiton bekleidet. Der Mantelwulst bei der Hygieia setzt viel höher an, er ist gerade geführt, die Schultern sind breiter als bei Fortuna-Tyche aus Ostia.

In der bewegten Schrittstellung, vor allem aber in der Proportionierung (schmale Schultern, gelängter Oberkörper), auch in der Art, wie der Gürtel in die Oberfläche eingreift, läßt sich eine weibliche Statue im Vatikan vergleichen.<sup>803</sup> Nicht zuletzt wegen des am oberen Saum mit einem breiten Band (Queder) eingefassten Chiton datierte Amelung diese in hellenistische Zeit.<sup>804</sup> Nach Andreae geht sie zurück auf ein Vorbild der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr.<sup>805</sup> Für eine Datierung der Vatikanischen Figur ins 3. Jh. v. Chr. spricht die Figur der Doris am Westfries des Großen Altars von Pergamon.<sup>806</sup> Sie weist die

<sup>801</sup>T. Mikocki, *Les Sculptures mythologiques et decoratives dans les Collections polonaises* (1994) (=CSIR Portugal III.1) 67.

<sup>802</sup>Timgad. Mus. (Frigidarium). A. Ballu, R. Cagnat, *Musée de Timgad* (1903) 9 Taf. 2, 6; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981) 122 Nr. 478 Taf. 48; LIMC V.1 (1990) 562 Nr. 109.

Es fehlen: der Kopf mit Hals und beide Hände, mehrere Brüche im r. Arm. H: 0,88 m; FO: Große Südthermen, Frigidarium. Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

<sup>803</sup>B. Andreae (Hrsg.), *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*. Bd. II (1998) Taf. 131.

<sup>804</sup>Vat. Kat. II 272 Nr. 95.

<sup>805</sup>B. Andreae (Hrsg.), *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*. Bd. II (1998) Taf. 131. Leider begründet Andreae seine Einordnung nicht.

<sup>806</sup>J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Das hellenistische Griechenland* (1988)<sup>2</sup> Abb. 299.

gleichen Proportionen und die gleiche Gewandauffassung wie unsere Tyche in Ostia auf, wenngleich die pergamenische Figur viel stärker bewegt ist und die Oberflächenbehandlung wesentlich unruhiger ist - dennoch wird der pergamenische Einfluß in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. auf die hier vorgestellten Statuen, die sich um die Fortuna-Tyche in Ostia gruppieren, nicht abzustreiten sein.<sup>807</sup>

### 1. Untergruppe

An den hellenistischen Typus, den die Statue in Ostia repräsentiert, lassen sich einige Untergruppen anschließen:

#### **Kat. 3: Selçuk, Mus.-Depot Inv. Nr. 459**

Deutlicher Unterschied ist der über den Kopf gelegt gewesene Mantel, von dem sich noch ein Stück auf der rechten Schulter befindet, das sich hier staut. Ob die Figur mit einem dritten Kleidungsstück bekleidet war, muß aufgrund der verriebenen Oberfläche unklar bleiben. Eine Faltenbahn (A) ist nicht angegeben, der Stoff unterhalb der rechten Achsel scheint direkt vom Gürtel erfaßt zu werden; diese Beobachtungen machen die Peronatrix eher unwahrscheinlich. Unterhalb des Bauchnabels haben wir die gleichen ovalen Faltenzüge, wie wir sie schon des öfteren haben beobachten können. Die Gürtelenden sind dekorativ verschlungen. Abrupt ist die linke Hüfte nach außen gedrückt, so daß der Oberkörper links nahezu senkrecht auf diesen Winkel trifft. Besonders augenfällig bei dem Torso ist das Faltendreieck in der Körpermitte unterhalb des Mantelwulstes.

#### **Kat. 4: Selçuk, Museum-Depot, Inv. Nr. 2410**

Äußerliche Ähnlichkeit, Technik sowie verwendetes Material deuten auf eine Werkstattgleichheit beider Stücke hin.<sup>808</sup>

---

<sup>807</sup>Zum künstlerischen Einfluß Pergamons vgl. J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Das Hellenistische Griechenland* (1988)<sup>2</sup> 259-264.

<sup>808</sup>So auch Atalay 92.

### **Kat. 5: Selçuk, Museum-Depot an der Tetragonos Agora, Inv.-Nr. 296**

Trotz der starken Verwitterung erkennt man den direkten Anschluß des Torsos an die beiden zuvor besprochenen Werke. Das linke Spielbein war geringfügig vorgesetzt; eine knappe Schrägfalte in der Körpermitte unterhalb des Mantelwulstes läßt vermuten, daß auch diese Figur einst versehen war mit dem beschriebenen Faltendreieck. Wahrscheinlich ist auch dieser Torso in dem gleichen Atelier wie die beiden oben beschriebenen ephesischen Werke geschaffen worden.<sup>809</sup> Atalay vermutet eine Funktion der drei allesamt ehemals unterlebensgroßen Figuren als Kultstatuen.<sup>810</sup>

### **Kat. 6: Yerengüme**

Die als unterlebensgroß anzusprechende Figur ist ausgestattet mit einem schlanken Füllhorn, auf die r. Schulter fällt eine Haarlocke. Der Ärmel des Chiton rechts bedeckt lediglich den Oberarm. Der Mantelstoff ist wieder sehr knapp und betont die Schmalheit der Figur, durch drei Diagonalfalten, die nur noch wenig mit den eingangs als kanonisch definierten Mantelfalten zu tun haben, sind Stand- und Spielbein ihrer Funktion nach voneinander geschieden. Das Spielbein ist bei recht engem Stand zur Seite gestellt, sein Knie weist nach innen, der Fuß berührt die Oberfläche der Basis nur mit dem Vorderfußballen. Über der vom Oberschenkel ausgehenden Falte (a) befindet sich wieder unterhalb des Mantelwulstes ein Faltendreieck. Insgesamt ist die Ausführung der Falten als grob zu bezeichnen, so sind die Falten im V-Ausschnitt nur summarisch angegeben. Die Figur trägt Sandalen.

### **Kat. 7: Susin di Sospirolo (Belluno)**

Schmaler Körperbau, eng am Körper anliegender, dicker Mantelstoff und die Faltenführung des Mantels lassen schließen dieses Werk formal-stilistisch an die Statue Kat. 6 an.

---

<sup>809</sup>So auch Atalay 92.

<sup>810</sup>A. O. 93.

### **Kat. 8: London, ehem. Kunsthandel**

Trachtbestandteile und Trageweise mit den typischen Falten im Oberkörperbereich entsprechen dem Bekannten. Auch der Bauchnabel scheint durch den Stoff, der durch die derbe Art der Ausführung eher dick wirkt, hindurch. Wieder ist der Mantel knapp um die Beine drapiert, auch hier sind die Diagonalfalten dazwischen eher summarisch. Unterhalb des Wulstes in der Körpermitte ist auch hier wieder ein Faltendreieck gearbeitet. Eine Variation im Sandmotiv ist zu beobachten: der Spielbeinfuß ist nach hinten gesetzt, daher wirkt der Stoff unterhalb des Mantelsaums als springe er nach vorne. Die Figur trägt Sandalen. Die summarische Ausführung weist die Entstehungszeit der Statuette ins 2.-3. Jh. n. Chr. Wieder bestätigt das erhaltene Füllhorn die von uns vorgenommene Zuweisung als Fortuna-Tyche.

### **Kat. 9: London, ehem. Kunsthandel**

Der schmale Mantelwulst ist recht weit nach oben gezogen, der Mantel umfaßt den Unterkörper in knapper Stofflichkeit, der Spielbeinfuß steht seitlich, die Schrägfallen des Mantels greifen gar nicht in dessen Oberfläche ein. In Höhe der Scham befindet sich auch bei dieser Figur das Faltendreieck, das die Werke zu einer Gruppe zusammenfaßt.

### **Kat. 10: Beth Shean**

H: 0,9 m. FO: Theater von Scythopolis. Es fehlen der Kopf, von dem der Hals erhalten ist, der r. Unterarm, der gesamte unterer Teil, ein waagerechter Bruch verläuft in Höhe der Oberschenkel. Die untere Spitze des Füllhornes fehlt.

Datierungsvorschlag: 3. Jh. n. Chr.

Auf die Schultern fällt jeweils eine Haarlocke; das Faltensystem im Oberkörperbereich entspricht unserem Schema, auf der linken Seite hat sich ein reich gefülltes Füllhorn erhalten, dessen oberes Ende an der linken Schulter anlehnt; auf Höhe der Taille biegt es nach vorne um. Aufgrund des Faltendreiecks wird der Torso der Fortuna-Tyche<sup>811</sup> der Gruppe zugeordnet.

---

<sup>811</sup>In der Nähe von Beth Shean wurde 1995 ein römisch-byzantinisches Mosaik aus dem 6. Jh. gefunden. Im Zentrum in einem Medaillon befand sich eine Tyche-Darstellung als glücksbringende Stadtgöttin mit Mauerkrone und Füllhorn. Das Brustbild der Glücksgöttin wurde leider gestohlen. Vgl. E. Meyer-Landrut, Fortuna: Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten (1997) Anm. 37 zu Kap. I. Hier wird offenbar welche lange Tradition Fortuna-Tyche seit dem Hellenismus bis in Byzantinische Zeit in Nord-Israel hatte.

### **Kat. 11: Museo e Area Archeologico Cassino**

In der Drehung des Oberkörpers zur Spielbeinseite, der Auffassung der Gewandstofflichkeit, der übereinstimmenden Art der Mantelfaltenbildung schließt sich das Werk eng an das israelische Stück **10** an.

Die hier zusammengefaßten Statuen bzw. Torsen zeichnen sich neben einer knappen Mantelstofflichkeit, einer summarischen Mantelfaltenanlage, die zumeist kaum mehr in die Tiefe geht und einem durchgängig schmalschultrigen Aufbau vor allem aus durch das Mantelfaltendreieck in der Körpermitte unterhalb des Wulstes, d. h. über der Scham.

Es ist Fakt, daß die Mehrzahl der hier aufgrund der genannten Kriterien zusammengefaßten Stücke von kleinasiatischen Provenienz ist, so daß vermutet werden darf, daß es sich bei dem besagten Dreieck um ein kleinasiatisches Stilelement handelt. Bei den Figuren aus Selçuk kommt hinzu, daß sie in einem Atelier oder sogar von einer Hand gefertigt worden sind. Die Annahme der ionischen Provenienz des Faltendreiecks wird untermauert durch die Figur des Poseidon von Melos<sup>812</sup> und bei der Aphrodite von Melos.<sup>813</sup> Vielleicht bezeichnet das Faltendreieck bei Frauenstatuen wie Aphrodite und Tyche im 3. und 2. Jh. v. Chr. auch generell ein erotisches Moment.

## **2. Untergruppe**

Eine Gruppe von Statuen besitzt einen schmalen Körperbau, der Mantel ist eng um den Leib geschlungen; der Wandel in der Formensprache, wie er eingangs beschrieben wurde, ist also vorauszusetzen.

### **Kat. 12: London, British Museum. Depot, Inv. Nr. 1247**

Der Körper ist ausgesprochen schlank, die Schultern sind sehr schmal. Die typenprägenden Falten im Oberkörper sind genau nachzuvollziehen, doch sind sie insofern schematisiert, als daß sie ohne Umknickung verlaufen; sie bestehen nur aus

---

<sup>812</sup>Poseidon von Melos: J. Schäfer, AntPl 8, 55 ff. Taf. 38 ff. (übliche Datierung: letztes 1/4 2. Jh. v. Chr., so auch Linfert, Kunstzentren 118. Linfert schließt für den Poseidon attische Herkunft aus und vermutet einen kykladischer Herkunftsort.

<sup>813</sup>Paris, Mus. du Louvre, MA 399/400. Ein weiteres Beispiel für das Faltendreieck auch bei der frühhellenistischen Frauenfigur aus Priene. C. Humann - J. Kothe - C. Watzinger, Magnesia am Mäander (1904) 177 Nr. 4. Taf. 7 (rechts).



jeweils einer einfachen Falte. Die Brüste sind flach. Die Drapierung des Mantels und auch sein Faltensystem sind beibehalten worden, aber die Falten sind auf die linke Seite verschoben, was besonders bei (a) und (b) zum Tragen kommt. Der Stoff ist dick, so daß die Beine nicht unter ihm zu erkennen sind. Die Art, wie der Stoff am Spielbeinfuß zur Seite gezogen wird, gleicht der linken Figur der Musenbasis von Mantinea.<sup>814</sup>

Die Vermutung geht dahin, daß hier eine römische Arbeit ein hellenistisches Werk des 2. Jhs. v. Chr. wiedergibt, das sich anschließt an die im letzten Viertel des 4. Jhs. aufkommende Formensprache, wie sie oben beschrieben worden ist. Dabei ist das originale Vorbild zweifelsfrei abhängig von unserem Tyche-Typus II, denn die wesentlichen typuskonstituierenden Merkmale sind beibehalten.

Es ist anhand des Erhaltenen nicht festzustellen, ob die Figur lediglich einen ärmellosen Chiton trägt, oder ob auch sie - wovon auszugehen ist - mit drei Kleidungsstücken bekleidet ist. Die Figur trägt Sandalen.

### **Kat. 13: Pozzilli, bei Venafrum**

Der Körper der unterlebensgroßen Statue ist sehr schlank; wieder ist der Stoff des Mantels eng am Körper anliegend, die Mantelfalten sind überaus schematisch, die Beine sind nicht zu erkennen. Unmittelbar unter den flachen Brüsten sitzt die Gürtung, auch im Oberkörperbereich sind die Falten sehr schematisch, wenn auch deutlich am für den Typus verbindlichen Schema angeschlossen. Trotz der Dicke des Mantelstoffes soll das Gewand im Oberkörper dünner sein, denn der Bauchnabel scheint hindurch. Eine Parallele zu unserem Tyche-Typus stellt die tiefe Verschattung zwischen linker Oberkörperflanke und dem hier herabfallenden Mantelstoff dar. Diebner geht davon aus, daß die Figur lediglich mit Chiton und Mantel bekleidet ist. Der Ansatz des linken Ärmels läßt jedoch auch hier Stoff erkennen. Unterhalb des Mantels bildet der Stoff zwischen den Füßen eine senkrechte Steilfaltenpartie. Trotz der Schlankheit des Oberkörpers ist oberhalb des Mantelwulstes dargestellt, wie sich die linke Hüfte herausdrückt. Der Oberkörper darüber stößt unvermittelt senkrecht auf die Partie der herausgedrückten Hüfte. Trotz der recht handwerklichen Arbeit sind die letztgenannten Faktoren doch als Charakteristika zu werten, die auf eine jüngere Stilstufe verweisen. Es existiert ein Zeugnis dafür, daß es in Venafrum bereits vor Gründung der augusteischen Kolonie<sup>815</sup> in späthellenistischer Zeit Auftraggeber gegeben hat.<sup>816</sup>

<sup>814</sup>Vgl. Anm. 798.

<sup>815</sup>Historischer Überblick: Diebner 61 ff.

<sup>816</sup>Hierbei handelt es sich um einen weiblichen Idealkopf deutlich hellenistischer Prägung. Diebner Vf 1 Taf. 47 Abb. 92 a-c.

**Kat. 14: Zagreb**

Anschließen läßt sich eine Statuette, die gekennzeichnet ist durch die Art, wie der Mantel eng am Körper anliegt. Auch bei ihr ist der Mantelstoff zwischen den Beinen durch Querfalten getrennt, die jedoch kaum in die Tiefe gehen. Die Dargestellte trägt über dem Knüpfärmelchiton die Peronatrix, wie an der Fibel auf der rechten Schulter zu erkennen ist. Der auch hier - wie bei allen Figuren, die innerhalb dieser Untergruppe zusammengestellt sind - schmale, starre Mantelwulst hat, im Unterschied zu den übrigen Werken, seinen Schwerpunkt in der Körpermitte. An den Füßen trägt die kleine Figur Sandalen, der Spielbeinfuß ist mit der ganzen Sohle aufgestellt und weist nach außen. Der erhaltenen Armansatz weist nach vorne. Der Ärmelstoff des Knüpfärmelchiton reicht nur bis auf halbe Höhe des Oberarmes herab. Direkt unterhalb der Brüste sitzt die Gürtung. Der Stoff ist insgesamt als dick charakterisiert. Die Statuette steht auf einer verhältnismäßig hohen runden Basis, wodurch gewährleistet ist, das das Bild einer wohl bekannten Göttinnenstatue widergegeben ist.

**Kat. 15 Sabratha**

Eine rohe Wiederholung stellt eine Statuette in Sabratha dar; die Gürtung sitzt ungeknotet deutlich unterhalb der Brüste; der knappe Mantel und dessen Schrägfaltenbildung verweisen das Stück in die Gruppe.

Von Interesse ist der Kopf, der an den Kopf des skopasischen Hypnos erinnert.

Stilistisch anschließen an die Gruppe läßt sich sicher eine weibliche Figur vom Fries des Hekateion in Lagina, aus dem 2. Jh. v. Chr.,<sup>817</sup> die ebenfalls von "klassizistischer" Ausstrahlung ist. Ähnlich knapp schließt sich der Mantel um den Körper, dennoch fällt das Gewand darunter glockenförmig auseinander.

**Kat. 16: Side. Depot, Inv. Nr. 269**

Die Figur ist ausgesprochen schmal, unmittelbar unter den Brüsten befindet sich die Gürtung. Auf die Schultern fallen Locken. Ob die Dargestellte nur Chiton und Himation oder zusätzlich noch eine Peronatrix darüber trägt, ist nicht auszumachen. Im Unterschied zu den übrigen Figuren ist der rechte Arm zur Seite gestreckt gewesen, wie die senkrecht herabfallenden Ärmelfalten zeigen. Daß wir hier eine Tyche-Darstellung vor uns haben, ist

---

<sup>817</sup>E. Akurgal, Griechische und römische Kunst in der Türkei (1987) Taf. 181 unten.

abzulesen am linken Arm, der etwas nach hinten positioniert ist, wie es notwendig ist, um ein großes Füllhorn zu halten; zudem befindet sich auf dem linken Oberschenkel der Rest einer Stütze, wo das Füllhorn ehemals angelegt war. In Höhe des Mantelwulstes links sitzt ebenfalls ein Stützenrest, was für ein Steuerruder als Attribut spricht. Der rechte Oberschenkel zeigt, daß Spiel- und Standbein beide das Gewicht trugen, der Mantel, soweit erhalten, schließt sich fest um die Beine.

Auch J. Inan hält das Stück für eine hellenistische Variante eines Typus des 4. Jhs., läßt aber offen, von welchem Typus (Tyche oder Muse).<sup>818</sup> Es besteht in der Bildung der vertikalen Ärmelfalten große Ähnlichkeit zu der Statue in Butrint II U. 3; eine Variation in diesem Bereich ist also gängig.

### 3. Untergruppe

Ganz anders präsentiert sich eine direkt von unserem klassischen statuarischen Typus abhängige Tyche in London, deren originales Vorbild sich aufgrund eines eindrucksvollen Vergleiches auch ins 2. Jh. v. Chr. einordnen läßt:

#### **Kat. 17: London, British Mus.**

Auffällig ist der dreieckige Querschnitt, in den sich die unterlebensgroße Figur einschreiben lassen würde, d. h. sie ist extrem schmalschultrig und dünn, nach unten hin verbreitert sich der Umriss, besonders auch durch die Art, wie der Mantel in die Breite geführt ist. Der Mantelstoff bedeckt das bei recht weitem Standmotiv zur Seite gestellte Schienbein des Spielbeines halb, das Knie des Standbeines ist gerade noch vom Stoff bedeckt. Der Mantelstoff, der den Unterkörper bedeckt, ist weit in die Breite gezogen. Die Gürtung sitzt unmittelbar unter den Brüsten, hier ist der Körper sehr schmal. Die Figur trägt deutlich die auf der Schulter mittels einer kleinen runden Fibel zusammengeheftete Peronatrix über dem Knüpfärmelchiton. Im angewinkelten linken Arm hält die Göttin ein schmales Füllhorn, das reich mit Früchten sowie herabhängenden Ähren bestückt ist. Auf der rechten Seite hält sie ein Steuerruder, das auf einer kleinen Kugel aufsitzt. Das Faltensystem entspricht ganz klar dem bekannten Schema, wobei dieses für den Mantel nicht gilt. Die Figur trägt Sandalen. Die Plinthe ist oval und in der Mitte vertieft.

Vergleichen läßt sich die Darstellung, besonders was die Form und die Breite des Himation angeht, aber auch in Bezug auf die Körperhaltung, sehr eindrucksvoll mit einem

---

<sup>818</sup>J. Inan, *Roman Sculpture at Side* (1975) 112.

Terrakottarelief in Münster<sup>819</sup>, das von K. Stähler aufgrund der stilistischen Merkmale der dort dargestellten Tyche, wie geschwungener Körperführung und Verknappung im oberen Teil des Körpers, in die Mitte des 2. Jhs. v. Chr. datiert wird.<sup>820</sup> Vergleichbar in der Proportionierung und in der Mantelform ist auch ein Terrakottafigurchen aus Myrina, aus der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr.<sup>821</sup>

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist der originale Kopf der Statue. Die Haare werden unter einer Binde wulstartig zusammengefaßt und im Nacken zu einem Knoten zusammengebunden. Oberhalb der Schläfen ist auf jeder Seite eine Haarsträhne aus dem Wulst gelöst und über die Binde geführt. Das Gesicht ist, besonders in der Kinnpartie, sehr füllig. Der lächelnde Mund ist sehr klein.

### **Kat. 18: Dresden, Hermann-Verz. 295**

Die Statuette stellt eine Variante dar, da der Mantelwulst links so tief liegt, daß der Ansatz des Oberschenkels zu sehen ist. Die Scham ist von schmalen senkrechten Falten überzogen. Der Wulst wird links nahezu senkrecht nach oben gezogen und - wie üblich - über den linken Arm gelegt. Das innere Mantelende wird hier gebildet aus dem auf der linken Schulter aufliegenden, weit nach unten fallenden Stoff. Die Stofflichkeiten von Knüpfärmelchiton und Peronatrix setzen sich gegeneinander ab, die Falte (A), die über der Gürtung die typische Schlaufe bildet, verstärkt dieses. Die Peronatrix ist oben mit einem wulstigen Saumband (Queder) abgesetzt; gleiches gilt auch für die Armausschnitte, die mit dem gleichen wulstigen Stoff abschließen. Der Bauchnabel ist zu sehen. Die linke Schulter liegt deutlich höher als die rechte. Der Gürtel ist nicht geknotet. In der Modifikation des tief herabgleitenden Mantelwulstes liegt deutlich eine erotische Betonung. Es bietet sich sowohl in dem Motiv der Mantelführung als auch in der Proportionierung des Körpers eine hervorragende stilistische Parallele: Die rhodische Statuette eines Hermaphroditen<sup>822</sup>, die stark praxitelische Einflüsse zeigt<sup>823</sup>, ist neben die Statuette **18** zu stellen.

---

<sup>819</sup>Münster. Archäologisches Museum der Universität. Terrakottarelief, Inv. Nr. 438. Aus der Slg. Rubensohn, erworben in Ägypten.

<sup>820</sup>K. Stähler, Heroen und Götter der Griechen. Zur 200-Jahrfeier der Universität (1980) 51 f. Kat. Nr. 35 Abb. 35.

<sup>821</sup>S. Mollard-Besques, Catalogue Raisonné des Figurines et Reliefs en Terre-Cuite. Grecs et Romains. II. Myrina. (1963) 22 Nr. LY 1601. Taf. 23 c.

<sup>822</sup>M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age (1955) 124 f. Abb. 492.

<sup>823</sup>Die Schule des Praxiteles war auf Kos, d. h. in unmittelbarer Nähe zu Rhodos tätig. Vgl. Bieber a. O. 125.

Die Dresdener Statuette ist beeinflusst von den praxitelischen Zügen des Hermaphroditen; gleichzeitig reflektiert sie Merkmale unserer Tyche, wie statuarisches Motiv und Kleidung. Die Tyche ist sozusagen "erotisiert", dazu trägt auch der weite runde Ausschnitt bei, der in Begriff ist, auf der rechten Schulter herabzugleiten, womit auch Aphrodite-ikonographische Züge in das Bildwerk genommen werden.

#### 4. Untergruppe

Eine kleine Votivplastik aus Delos hat sehr kleine Brüste und eine extrem hoch ansetzende Gürtung; sie datiert in späthellenistische Zeit; weitere Repliken lassen sich um sie gruppieren:

##### **Kat. 19: Delos A5286**

Das späthellenistische originale Fragment einer kleinen Votivplastik ist sehr handwerklich gearbeitet. Ganz knapp unter den kleinen Brüsten setzt die Gürtung an, in der Mitte ist sie durch einen Heraklesknoten geknüpft. Das linke Knie liegt auf einer Höhe mit dem Standbeinknie, es ist leicht nach außen gedreht, wie die Figur insgesamt zur linken Seite gedreht ist. Eine stilistische Besonderheit ist zu vermerken: der Oberkörper stößt in Taillenhöhe nahezu senkrecht auf die Partie darunter. Trotz der schematischen handwerklichen Arbeit sind Stand- und Spielbein durch in die Oberfläche eingreifende Diagonalfalten voneinander unterschieden. Unterhalb des Standbeinknies fällt eine Steilfalte senkrecht nach unten. Die Falten des Oberkörpers sind in ihrer "seilartigen" symmetrisch-schematischen Anordnung mit dem Bekannten zu vergleichen. Trotz des dick wirkenden Stoffes ist der Bauchnabel - durch Bohrung - als durchscheinend gekennzeichnet. Der Ärmel des Chiton bedeckt nur den Oberarm. Auf dem linken Arm befindet sich eine Bohrung; sicherlich war hier ehemals ein Füllhorn - vielleicht aus einem anderen Material - angebracht. Die Haltung des erhaltenen rechten Armes weist darauf hin, daß der Unterarm nach vorn gestreckt war, woraus als Attribut in der Rechten auf eine Phiale zu schließen ist. Die kleine Votivplastik liefert uns den Hinweis darauf, daß es auf Delos eine großformatige Tyche-Statue gegeben haben muß, an der sich die späthellenistische Statuette orientiert. Tempel-Inventare der zweiten Athenischen Periode (166 v. Chr.) auf Delos berichten von einem Tempel der Agathe Tyche. Der erste im Inventar erwähnte<sup>824</sup> Gegenstand ist die Statue einer Agathe Tyche, die ein goldenes

---

<sup>824</sup>Inscr. Dél. 1417 A, II, 26 ff.; P. M. Fraser, Ptolemaic Alexandria (1972) II, 392 412 und 413.

Füllhorn trägt!<sup>825</sup>

**Kat. 20: Cherchel, Inv. Nr. S. 25**

Einen schon durch seinen extrem schmalen unbewegten hochrechteckigen Körperbau formal-stilistisch ähnlichen, ebenfalls sehr handwerklich gearbeiteten Statuettentorso finden wir in Nordafrika. Auf dem linken Unterarm ist im Ansatz noch das Füllhorn erhalten, die Form der Bruchstelle auf dem Arm spricht gleichfalls klar für ein Füllhorn, das ehemals hier anlehnte. Der Oberkörper verläuft ohne jegliche Bewegung, so fallen die strickartigen Falten senkrecht herab. Knapp unterhalb der flachen Brüste sitzt ein Gürtel, der mittels Heraklesknoten befestigt ist. Links bildet er unter dem Gürtel eine Schlaufe, rechts fallen die beiden knappen Enden herab. Das Standbein ist von einer Steifalte überzeichnet. Auf der linken Schulter befindet sich eine verwitterte Locke, so daß von einer Schulterlockenfrisur auszugehen ist; die Puntelli auf der rechten Seite sprechen für ein Steuerruder als Attribut.

**Kat. 21: Brindisi. Mus. Prov., Inv. Nr. 248**

Im Oberkörper ist die als kanonisch erkannte Faltenanordnung (A)-(6) vorhanden; auch die typischen Schlaufenfalten sind dargestellt. Auf der linken Seite hat sich das untere Ende des Füllhorns erhalten. Rechts sind zwei Puntelli am Wulst und am Oberschenkel erhalten, woraus wir schließen können, daß hier ehemals ein Ruder vorhanden war. Der Wulst verläuft sehr starr. Das Spielbein war offenbar leicht nach vorne gestellt. Auch hier verläuft über dem Standbein eine senkrechte Steifalte. Der Bauchnabel scheint durch den Gewandstoff. Die Enden des wie üblich geknüpften Gürtels sind dekorativ schlaufenartig hinter denselben geführt.

Locker anreihen läßt sich ein Statuetten-Fragment aus Autun:

**Kat. 22: Autun, Musée Rolin, Inv. Nr. M. L. 91.**

Das Fragment hat einen schmalen, starren Oberkörper und flache Brüste. Es überliefert die Tracht und die Faltensprache unseres Typus; unterhalb des Wulstes links ist der

---

<sup>825</sup>P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria* (1972) I, 241.

Ansatz der herausgedrückten Hüfte erhalten, der Bauchnabel ist gebohrt dargestellt. Die Bruchstelle auf dem linken Oberarm deutet - neben den äußeren Kriterien - darauf hin, daß hier ehemals ein Füllhorn dargestellt war.

## 5. Untergruppe

Gruppe, bei der der Mantel sich durch eine "dreieckige Führung" auszeichnet, d. h. auf dem Standbein bis auf ca. die halbe Höhe des Schienbeines reicht und dann schräg-diagonal nach oben gezogen wird.

### **Kat. 23: Relief vom Sebasteion in Aphrodisias**

Das Reliefbild zeigt Agrippina d. J., wie sie ihren Sohn Nero mit einem Lorbeerzweig bekrönt. Nero ist in Feldherrentracht gekleidet. Agrippina trägt einen dünnen Chiton, der knapp unterhalb der Brüste mit einem schmalen gedrehten Band gegürtet ist. Unterschiede zum uns Bekannten sind folgende: Der rechte Arm ist seitlich geführt; es ist daher nicht zu erkennen, ob die Dargestellte mit einem Knüpfärmelchiton bekleidet ist, über dem sie die Peronatrix trägt. Dieses ist wahrscheinlich zum einen aufgrund der Tatsache, daß der Ärmelstoff dicht gedrängt erscheint, somit gewiß hinabreichen würde bis auf Ellenbogenhöhe, zum anderen durch den ausgeprägten Faltenstrang oberhalb der Gürtung an der rechten Flanke, der die Peronatrix begrenzen könnte. Der Gürtel ist nicht geknotet; das Himation ist ausgehend von der Mitte des rechten Unterschenkels straff hochgezogen bis auf Höhe des Standbeinoberschenkels. Der linke Arm ist recht weit herabgeführt, so daß sowohl das aus dem Mantelwulst hervorgehende Mantelende, als auch das Mantelende des straff hochgezogenen Mantelstoffes mühelos über den Unterarm gelegt werden können. Das Standbein ist gänzlich unter dem Stoff verborgen, das Spielbeinknie zeigt nach innen, das Schienbein ist deutlich nach außen zur Seite abgewinkelt. Die linke Hüfte ist - wie üblich - nach außen gedrückt. Insgesamt ist der äußere Umriss unruhig und gebrochen, das wird unterstützt durch den zur Seite, in Richtung auf Nero, gedrehten Kopf. Die Schultern der Agrippina sind sehr schmal, nach unten erweitert sich der Gewandstoff glockenförmig in die Breite, so daß hellenistische Formprinzipien voll ausgeprägt sind. Gleich zu dem uns bekannten Typus ist generell das Standmotiv, die Anlage des Chiton- bzw. Peronatrixstoffes im Oberkörperbereich mit den Faltensträngen, die hier allerdings sehr flach sind. Der Bauchnabel ist sichtbar. Im linken Arm hält Agrippina ein reich gefülltes Füllhorn, so daß unsere Beobachtung der gewollten Anklänge an das Tyche-Fortuna-Bild voll bestätigt werden. Dazu ist anzumerken, daß

selbst das Motiv des Bekränzens uns bereits bekannt ist von dem oben schon einleitend behandelten sog. Antityrannengesetz des Eukrates.<sup>826</sup> Man schließt sich also sowohl im Bildmotiv als auch in der Art der Darstellung an bekannte Chiffren des 4. Jhs. v. Chr. an. Die Haare der Agrippina sind in der Mitte gescheitelt und jeweils - in der für sie typischen Manier - in drei Reihen mit Ringellöckchen übereinandergelegt. Zwei Korkenzieherlocken fallen hinter jedem Ohr herab, hinter denselben ist das Haar hochgeschlagen und wird im Nacken zu einem Nackenschopf zusammengefaßt. Über den drei Ringellockenreihen trägt Agrippina ein Diadem. Die Arbeit ist handwerklich sehr gut ausgeführt; aufgrund der dargestellten Personen, Nero und Agrippina, kann es an der neronischen Datierung keine Zweifel geben. Die oben beschriebenen hellenistischen Züge, die an der Agrippina beobachtet werden konnten, finden im 2. vorchristlichen Jh. Entsprechungen. Zum Phänomen der Modifizierung gängiger Typen und Bildchiffren in der Römischen Kaiserzeit an sich äußert sich R. R. Smith wie folgt: "The Greek East had mostly to evolve its own forms, meaningful to itself, for comprehending the Roman emperor. This was done by means of combination and adaption of traditional Hellenistic forms and imported Roman components."<sup>827</sup>

Hier greift der neronische Künstler zurück auf das Bildmotiv des Bekränzens, bereits bekannt aus dem 4. Jh., und auf einen hellenistischen Tyche-Typus, der sich seinerseits anlehnt auf den aus dem 4. Jh. bekannten statuarischen Typus. Eine Reliefplatte, die ebenfalls vom Sebasteion stammt (**II U. 1**), zeigt die weibliche Figur im selben Typus als Siegesgöttin,<sup>828</sup> aber in deutlich "klassizistischem" Habitus, d. h. mehr noch der Formensprache des 4. Jhs. v. Chr. verhaftet.<sup>829</sup>

Ganz ähnlich wie die jüngere Agrippina auf dem Relief in Aphrodisias, ist auf einem Relief vom Podium des Theaters in Hierapolis (dem heutigen Denizli) eine Priesterin auf einer Sakrifactionsszene dargestellt.<sup>830</sup> Die Priesterin bekränzt das Standbild der Artemis Ephesia. Das Theater entstand in der Zeit des Septimius Severus. Die Priesterin geht direkt zurück auf die Agrippina in Aphrodisias; haben wir hier einen Beleg für den Einfluß der Schule von Aphrodisias in Hierapolis?

---

<sup>826</sup>Vgl. Anm. 797. Zum Motiv des Bekränzens zuletzt: S. Böhme, Die Münzen der römischen Republik und ihre Bildquellen (1997) 131-134.

<sup>827</sup>R. R. Smith, The imperial reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias, JRS 77, 1987, 89.

<sup>828</sup>D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, Das Römische Herrscherbild 1,2 (1993) 153 Kat. Nr. 103 Taf. 218.

<sup>829</sup>Deswegen wird das Relief als **II U. 1** des spätklassischen Fortuna-Tyche-Typus Teramo II aufgefaßt.

<sup>830</sup>Arslantepe, Hierapolis, Iasos, Kyme. Scavi archeologici italiani in Turchi (1993) 150 mit Abb.



#### **Kat. 24: Wörlitz. Schloß, Bibliothek**

Der pyramidale Aufbau und die für diese Gruppe kennzeichnende Manteldrapierung sowie das antik erhaltene Füllhorn weisen die stehende Figur in die Replikengruppe. Der Mantelwulst liegt sehr tief. Auch die sitzende Tyche trägt einen Mantel mit tief liegendem sehr flachen Wulst, wie es für den Hellenismus typisch ist.

#### **Kat. 25: Rom. Villa Albani, Inv. Nr. 732**

Entgegen der Ansicht von Frau Maderna-Lauter<sup>831</sup> trägt die Dargestellte hier nicht einen rund geschnittenen Mantel, den es unseres Wissens, mit Ausnahme der hellenistischen rund geschnittenen Männer-Chlamys<sup>832</sup>, gar nicht gibt. Der Mantel erscheint nur aufgrund seiner Drapierung rund, er wird steil emporgezogen, der Stoff wird dann gleich demjenigen, der vom Mantelwulst herkommt, über den angewinkelten linken Arm gelegt. Sicherlich galt der Steg am linken Oberschenkel zur Befestigung der herabfallenden Mantelbahn. Ebenfalls im Gegensatz zu Maderna-Lauter, die von einer Bekleidung lediglich mit Chiton und Mantel ausgeht<sup>833</sup>, sehen wir hier das dritte Kleidungsstück, die Peronatrix, die in der Seitenansicht von rechts am Armausschnitt besonders gut offenbar wird.<sup>834</sup> Auch hier kommt die hellenistische Proportionierung zur Geltung. Der Kopf könnte nach Maßen, Erhaltungszustand, Stil und Machart ursprünglich zugehörig gewesen sein; er zeigt ein volles Frauengesicht mit länglichen, recht weit auseinanderstehenden Augen, die schwere Lider haben. Der volllippige Mund lächelt. Das Kinn läuft spitz zu. Das lange, wellige Haar ist in der Mitte gescheitelt und nach hinten gefaßt, wobei jeweils drei Stränge, bestehend aus drei Strähnen über den Schläfen und an den Seiten aufgebauscht über eine schmale Stirnbinde frisiert sind. Hinten sind die Strähnen in einem vollen, hochsitzenden, den Nacken frei lassenden Knoten zusammengebunden, der durch die gewundenen Enden der Stirnbinde gehalten wird. Über dem Stirnansatz sind die Haare aufgeworfen, was darauf hinweisen könnte, daß hier ehemals ein Diadem gesessen hat, das zerstört ist, oder nie voll ausgearbeitet war.

Maderna-Lauter nimmt eine hellenistische Entstehungszeit des Typus an, weil sie ihn direkt in Zusammenhang sieht mit dem in der Arbeit von C. Nippe behandelten Fortuna-

---

<sup>831</sup>P. C. Bol (Hrsg.) Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke IV (1994) 170.

<sup>832</sup>Vgl. M. Bieber, Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht (1934) 35.

<sup>833</sup>P. C. Bol (Hrsg.) Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke IV (1994) 170.

<sup>834</sup>P. C. Bol (Hrsg.) Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke IV (1994) Taf. 100, 1.

Tyche-Typus. Sie geht zwar von einem "in der römischen Kaiserzeit massenhaft verbreiteten Typus" aus, nennt aber nur drei Beispiele, die jedoch grundsätzlich einem anderen Typus angehören, bzw. das Standmotiv variieren.<sup>835</sup> Hier haben wir ein repräsentatives Beispiel für den augenblicklichen Forschungsstand, der zwar aufgrund von Einzelbeispielen anerkennt, daß es einen großen Statuenbestand gibt, ihn aber weder kennt, noch nach Gruppen scheidet, noch zeitlich einzuordnen in der Lage ist. Entstanden ist die Statuette offenbar in flavischer Zeit, vergleichbar sind die wulstigen und teigigen Falten mit den Gewändern der Relieffiguren des Titus-Bogens.<sup>836</sup>

### **Kat. 26: London, Kunsthandel (ehemals)**

Es fehlt lediglich die r. Hand sowie die Spitze des Füllhornes. Die Plinthe ist vorne rechts bestoßen. Der Kopf ist aufgesetzt, könnte aber durchaus zugehörig sein.

Die Wiedergabe ist besonders gut, im Oberkörperbereich ist die Orientierung am typuskonstituierenden Faltenspiel Zug um Zug nachvollziehbar, auch der durch das Gewand sichtbare Bauchnabel ist angegeben. Das Spielbein ist zur Seite gestellt, wobei der Fuß nach außen gesetzt ist und die Plinthenoberfläche nur mit der Spitze berührt. Typisch für die Gruppe sind der schräge untere Mantelsaumverlauf, der vergleichsweise tief liegende, flache Mantelwulst, der breite Umriß unten, der im Gegensatz steht zu den schmalen Schultern, sowie die direkt unterhalb der Brust ansetzende Gürtung. Die Konturen des Standbeines sind nicht auszumachen.

Die Statuette überliefert den eng am Körper sich anschmiegenden, nach unten geführten Unterarm. Der Kopf hat ein recht volles Gesicht, einen kleinen Mund mit vollen Lippen, die Augen sind groß mit schweren Lidern, das Haar ist in der Mitte gescheitelt, in Strähnen nach hinten genommen, hierbei ist es an den Seiten locker aufgebauscht. Links ist eine Schulterlocke zu sehen, von einer entsprechenden Locke auf der gegenüberliegenden Seite ist auszugehen. Auf dem Haupt trägt die Dargestellte eine große Mauerkrone. Im linken Arm hält sie ein reich gefülltes Füllhorn. Insgesamt bietet die Statuette sicherlich eine gute Vorstellung von ihrem hellenistischen originalen Vorbild.

Einen Nachhall des hellenistischen Werkes bietet ein weiteres Fragment in Bukarest:

---

<sup>835</sup>Ebenda 170 Anm. 1 und 2. Beispiel 3 ist zwar nicht falsch, aber dennoch schlecht gewählt, weil es wenig aussagekräftig ist.

<sup>836</sup>Vgl. M. Pfanner, *Der Titusbogen* (1985) bes. Taf. 52 ff.

**Kat. 27: Bukarest. Museo Nazionale de Antichitati, Inv. Nr. L 692**

Das Fragment ist recht handwerklich gearbeitet, aufgrund dieser vereinfachenden, groben Ausführung, man beachte nur die überproportional große linke Hand, datieren wir es, in Anlehnung an Bordenache<sup>837</sup>, ins 3. Jh. n. Chr.; etliche wichtige Merkmale für seine Einordnung sind jedoch erhalten: Die Schultern sind sehr schmal, auf die Schultern fällt jeweils eine Schulterlocke, der Mantel ist in der Art der "dreieckigen Führung" drapiert, die Gürtung sitzt unmittelbar unter den Brüsten, der Bauchnabel ist zu sehen. Eine Besonderheit kommt hinzu: auf dem Füllhorn sitzt ein kleiner Putto, von dem sich nur die Beine erhalten haben; er soll sicherlich zusätzlich für Fruchtbarkeit und Reichtum stehen.<sup>838</sup>

Gemeinsam ist den zu dieser Gruppe zusammengefaßten Figuren neben ihrer schmalrechteckigen Haltung vor allem die schräge Mantelführung, die auf der Spielbeinseite das Knie bedeckt, dann aber in halb-rundem bis zu schräg-diagonalem Zuge extrem steil nach oben gezogen wird, so daß man fast von einer dreieckigen Mantelführung sprechen kann, wobei die Partie vom Spielbein bis hinauf zur Standbeinhüfte die Langseite des Dreiecks bildet. Der Mantelwulst setzt oftmals recht tief an. Der Chiton kann sich - in typisch hellenistischer Manier - unten glockenförmig ausbreiten, im Kontrast dazu steht die Schmalschultrigkeit der Figuren. Als Parallele besonders in Hinsicht auf die "dreieckige" Mantelbildung bietet sich der Vergleich mit einer Grabstele aus Smyrna an.<sup>839</sup> Zeitlich ist sie in die 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. einzuordnen, das hieße, übertragen auf unsere Figuren, daß eine Darstellung mit dem "dreieckig" geführten Himation um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. möglich war. Aber auch schon in der Gruppe der Tanagrafiguren finden sich in der dreieckigen Drapierung Parallelen.<sup>840</sup> Einen guten Vergleich bietet die Statue einer Hygieia in Syracus<sup>841</sup>, die den Mantel gleichfalls in

---

<sup>837</sup>G. Bordenache, *Sculture Greche Romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest* (1969) 24.

<sup>838</sup>Vgl. Kap. 5.1.1. Von Pausanias wissen wir von einer Tyche-Statue mit Plutosknaben aus dem böothischen Theben, die bereits in das 1. Viertel des 4. Jhs. datiert. Zu dieser Zeit also wurde der Reichtum versprechende Plutos mit Tyche zusammen dargestellt. Vielleicht haben wir durch die Statue **27** einen Nachhall dieses Werkes überliefert.

<sup>839</sup>Berlin, *Pergamonmus. Inv. Nr. Sk. 767. E. Pfuhl-H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs I* (1977) Nr. 405 Taf. 66.

<sup>840</sup>New York. *The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 06.1140. M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age* (1961)<sup>2</sup> Abb. 602; E. Pottier, S. Reinach, *La Nécropole de Myrina* (1887) 421ff. Taf. 34 (unten rechts).

<sup>841</sup>LIMC V 1 (1990) 563 Nr. 124, Abb.: V II 390.

der beschriebenen Art hochzieht; diese Figur datiert ins späte 2. Jh. v. Chr.<sup>842</sup>

### **Späthellenistische Stufe:**

#### **Kat. 28: Palatsia**

Bei dem Werk handelt es sich um ein späthellenistisches Original. Der linke Arm ist nach oben genommen, das Ellenbogengelenk befindet sich auf Höhe der Brust. Zwei Mantelenden fallen kaskadenartig weit herab. Daraus ist abzuleiten, daß der Stoff des hier sehr dünnen Mantelwulstes wohl auch über den linken Unterarm geführt wird. Der in der Körpermitte geknotete Gürtel sitzt unmittelbar unter den sehr groß wirkenden Brüsten, von denen sich die Brustwarzen unter dem Stoff abzeichnen. Die linke Hüfte ist herausgedrückt, gleichzeitig wirkt es, als sei der Oberkörper zur Standbeinseite verschoben. Das Spielbein ist weit zur Seite gestellt. Der Mantelstoff wirkt dünn, was dadurch hervorgerufen wird, das die Falten des Gewandes darunter - besonders zwischen den Beinen - sehr dick und expressiv sind. Zwischen den Füßen springt der Stoff nach vorne und liegt großzügig auf der Plinthe auf. Das zu weiten Teilen weggebrochene Füllhorn ist ausgesprochen schmal; unüblicherweise wird es schon in Taillenhöhe gefaßt. Die Figur ist im Bereich der hochansetzenden Gürtung sehr schmal, im Gegensatz dazu steht der glockenförmig ausschwingende Stoff unten. Auf die Schultern fallen dünne Schulterlocken. Die Göttin trägt Sandalen.

Die Figur hat, bei der gewohnten Proportionierung von schmalen Schultern zu einem glockenförmigen Ausbreiten nach unten hin, auffallend große Brüste, unter denen die Gürtung unmittelbar ansetzt. Die Oberfläche ist flimmernd unruhig; es wurde mit dem Kontrast scharf gezogener Schnitte und weicher Licht-Schatten-Modellierung gearbeitet; auch die glatte Stelle auf dem Standbein wirkt subtil belebt, was sicherlich auch damit zusammenhängt, daß der Mantelstoff dünner ist als der Stoff darunter. Das Tragen eines sehr dünnen Mantelstoffes über einem dickeren Chiton ist eine technische und modische Erfindung des Hellenismus, die im frühen bis mittleren dritten vorchristlichen Jahrhundert perfektioniert wurde. Hier haben wir nicht den einfachen Ausdruck einer selbständigen Stilentwicklung vor uns, vielmehr änderte sich die Stoffqualität als solche: die Mäntel wurden nun aus zartem ägyptischen Leinen (bussos) oder sogar aus Seide von der Insel Kos (Coae vestes) gefertigt. Die festgestellten allgemeingültigen Merkmale wie konischer Körperbau, voluminöser Rumpf, Stützfalten und transparenter Mantelstoff, die auf die Figur sowie auf die hier anschließend vorzustellende Statue zutreffen, weisen sie in

---

<sup>842</sup>Horn 85.

späthellenistische Zeit. Vom Aufbau und Stil her vergleichen lassen sich hier etwa drei weibliche Gewandstatuen aus Magnesia am Mäander<sup>843</sup>, die von D. Pinkwart in die Zeit des beginnenden Späthellenismus, also um 160/150 v. Chr. datiert werden.<sup>844</sup> Die großen Brüste der Figur weisen sie deutlich in späthellenistische Zeit, für die wir mit diesem originalen Bildwerk einen guten Repräsentanten haben.

### **Kat. 29: Rom, Museo Nuovo Capitolino**

Der linke Oberarm der unterlebensgroßen Figur ist nicht vom Mantel bedeckt aber der Bereich auf der linken Schulter ist schwer zu beurteilen; es sieht aus, als liege hier Mantelstoff auf. Der untere Mantelsaum verläuft zunächst steil nach oben gezogen, dann aber auf dem Standbeinoberschenkel waagrecht. Die untere Hälfte des Spielbeines ist weit nach außen abgewinkelt. Der Mantelstoff umhüllt es eng, er ist so dünn, daß die Form des Spielbeines sichtbar ist, auch der Stoff des Gewandes darunter scheint unter dem Mantelstoff deutlich zu werden; hierzu in Kontrast steht der Stoff von Chiton und Peronatrix. Er ist, besonders am Unterkörper, ausgesprochen breit und unruhig. Weit und rundbogig schwingt der Stoff mit dem ausgestellten Spielbeinfuß zur Seite. Gerade im Unterkörperbereich sind die expressiven Falten untergliedert durch z.T. sehr tief in die Substanz der Figur eingreifende Faltentäler, so wirken die beiden Steifalten links neben dem Standbein, denen jeweils ein tiefes Faltental vorausgeht, quasi wie eine Stütze.

### **Kat. 30: Sofia, Museum**

Standschema und Kleidung entsprechen unserem Typus, die Peronatrix ist durch einen dicken Faltenstrang (A) über der Gürtung gekennzeichnet. Auf der linken Schulter befindet sich ein Stück überlappenden Stoff, der nur so zu erklären ist, daß der Mantel über das Haupt gezogen war. Im angewinkelten linken Arm hält die Dargestellte möglicherweise den Rest eines Füllhorns, oder aber, wie Kalinka vermutet<sup>845</sup>, eine Elle, wodurch die Dargestellte als Nemesis zu deuten wäre. Auf der rechten Seite neben der Figur befindet sich auf der Basis der ein runder Gegenstand, auf dem ein weiterer weggebrochener Gegenstand aufsitzt, der durch zwei Stützen, oberhalb des Fußes und kurz unterhalb des

---

<sup>843</sup>Istanbul. Arch. Mus., Inv. Nr. 605, Inv. Nr. 606; Izmir. Arch. Mus., Inv. Nr. 579. Abgebildet bei: D. Pinkwart, Weibliche Gewandstatuen aus Magnesia am Mäander, *Ant. Pl.* 12 (1973) 149-158 Taf. 49-56.

<sup>844</sup>Pinkwart ebenda.

<sup>845</sup>E. Kalinka, *Antike Denkmäler in Bulgarien* (1906) 167.

Wulstes, mit der Figur verbunden war; es handelt sich hierbei um das auf der Weltkugel aufsitzende Steuerruder. Neben dem über den linken angewinkelten Unterarm herabhängenden Gewand befindet sich ein pfeilerartiger Altar, auf dem offenbar ein Feuer lodert. Einen ganz ähnlichen Altar mit flackerndem Feuer kennen wir bereits von dem Relief III 2 in Polen. Aufgrund der deutlichen ikonographischen Ähnlichkeit mit unserem Tyche-Typus und wegen der Übereinstimmung mit dem genannten Relief, handelt es sich bei der Dargestellten sicherlich um Agathe-Tyche.<sup>846</sup>

### 19. Schlußbetrachtungen - Tyche im historischen Kontext der hellenistischen Welt

In hellenistischer Zeit nahm die Bedeutung von Tyche immer mehr zu, da die Menschen das Gefühl hatten, daß eine höhere Macht die Geschicke leite.<sup>847</sup> Der Mensch in der hellenistischen Epoche war schon zur Zeit von Alexanders Eroberung bestimmt durch ein Grundgefühl des Ausgeliefertseins. Man war den vielfachen und einschneidenden Erlebnissen, die die Eroberungsfeldzüge Alexanders und auch die weiter anhaltenden Kämpfe nach dessen Tode mit sich brachten, hilflos ausgeliefert. In diesem Milieu des Bewußtseins in einer Sphäre unüberwindlicher und unergründlicher Kräfte zu leben, hatte Tyche in ihrer Eigenschaft als Schicksalsgöttin den richtigen Nährboden.<sup>848</sup> Sie nahm nunmehr einen außerordentlich hohen Stellenwert ein, da die olympischen Götter an Einfluß verloren hatten und Tyche somit eine Art religiöses Vakuum ausfüllen konnte. Die Kulte der jeweiligen Poleis wurden nach wie vor weiterhin gepflegt, doch in Anbetracht der neuen Lebenserfahrung, die auch geprägt sein konnte durch Emigration und Kolonisation, war es wieder Tyche, die als Identifikationsfigur für die neugegründeten Poleis in Frage kam und sogar vielfach Stadtgöttin wurde. Ein Beispiel hierfür ist die bekannte Tyche von Antiocheia am Orontes, ein Werk des Eutyichides<sup>849</sup>, eines Schülers des Lysipp.<sup>850</sup>

Die Schriften des Polybios geben Beispiel der ungeheuren Macht, die der Tyche-Glaube über die Menschen ausübte.<sup>851</sup> Wechsel, Launenhaftigkeit und Unberechenbarkeit der

---

<sup>846</sup>Bei Ammianus Marcellinus (XIV, 11, 25) wird das Ruder in der Hand einer Fortuna-Nemesis als Sinnbild der Lenkung und Beherrschung des Alls aufgefaßt. Die ikonographischen Verflechtungen zwischen Tyche und Nemesis finden hierdurch Bestätigung; das Werk würde demnach, wenn es sich bei dem Attribut im linken Arm um eine Elle handelt, Nemesis-Tyche darstellen.

<sup>847</sup>Vgl. Nilsson 202.

<sup>848</sup>Vgl. H.-J. Gehrke, Geschichte des Hellenismus (1990)71 f.

<sup>849</sup>Seinen Namen trägt er nach der von ihm gebildeten Göttin.

<sup>850</sup>T. Dohrn, Die Tyche von Antiochia (1960).

<sup>851</sup>Vgl. Nilsson 204.

Tyche werden betont: Sie gibt drei böse Dinge für ein gutes (Diphilos<sup>852</sup> frg. 107), ist blind und unseelig (Menander<sup>853</sup> frg. 417), ungerecht, sinnlos und ungezogen - trauen kann man ihr nicht. Sie wechselt täglich und sie ist nicht kalkulierbar. Sie wird der göttlichen Macht angenähert: "Mag diese (Tyche) ein göttlicher Hauch oder Vernunft sein, sie ist es, die alles lenkt, umkehrt und bewahrt; menschliche Vorausberechnung ist Rauch und leere Rede." (Ders. frg. 618) "Wer nicht gemäß der Natur die Geschehnisse tragen kann, nennt seinen eigenen Charakter Tyche" (Ders. frg. 594). Das verhängnisvolle Wirken der Tyche, das automatisch, d. h. ohne Zutun der Menschen erfolgt, verdeutlicht folgendes Zitat: "Wem nicht Tyche alles im Schlaf gibt, der läuft umsonst, auch wenn er schneller als Ladas liefe" (Ders. fr. 460). In der Neuen Komödie des Hellenismus ist das Handeln der Tyche als nahezu unabhängig geschildert. Sie gilt nun als Göttin und Herrin; ihrem Regiment gegenüber ist menschliche Voraussicht und menschlicher Geist aussichtslos. Der Verstand wird ersetzt durch Tyche; dieses fordert den Glauben an eine jedem Menschen innewohnende Personaltyche. Nicht die eine ( $\mu_\alpha$ ), sondern die jedem Körper mitgeborene ( $\sigma\upsilon\gamma\gamma\epsilon\nu_\varsigma$ ) Tyche wirkt (vgl. Menander frg. 594). Aus dieser fatalistischen Haltung heraus klagen die Menschen gegenüber der Tyche (Menand. frg. 673). Immer häufiger taucht das Motiv der Wechselseitigkeit ( $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda_\_$ ) wieder auf, passend zu der Stimmung der hellenistischen Zeit, in der so viele Umwälzungen und Veränderungen stattfanden.

Das überwiegend in der Reflexion römischer Werke tradierte Bild von Tyche-Statuen hellenistischer Entstehungszeit, die auf die Schöpfung der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. zurückgehen, stellt sich infolge der weiten Verbreitung des Tyche-Glaubens als sehr facettenreich dar.

Die reiche Überlieferung sämtlicher innerhalb der vorliegenden Arbeit vorgestellten Werke, gehen sie nun auf klassische, spätklassische oder hellenistische Originale zurück, ist natürlich begünstigt durch die Dargestellte selbst, da der Glaube an Fortuna-Tyche in römischer Zeit sehr populär war.

Durch die Arbeit wurde ein weiter Bogen gespannt: Die rekonstruierte frühe Tyche-Statue des Typus-Teramo I vom Ende des 5. Jhs. v. Chr. fand - wie die Statue mit Entstehungszeit innerhalb der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. und die hellenistischen Nachschöpfungen - während der Kaiserzeit als Porträtstatue Verwendung. Darüber hinaus konnten zahlreiche Kultstatuetten und Kleinbronzen vorgestellt werden, die auf die

---

<sup>852</sup>Geb. um 350 v. Chr.

<sup>853</sup>Lebte von 342-291 v. Chr.

klassischen und hellenistischen Vorbilder zurückgehen. Der Glaube an Fortuna war den Römern geläufig, durch die Übernahme des Glaubens an die griechische Agathe Tyche sowie der Statuen mit ihrer Ikonographie fand er neue Akzente und lebt im Römischen fort.

Eine Textstelle bei Plinius soll abschließend, quasi als bogenspannender Rahmen und um den Kreis zu schließen, angefügt werden:

Plinius (Nat. Hist. VII. 2 ) liefert uns Zeugnis für frühen Tychekult, bereits im 6. Jh. v. Chr. Er überliefert uns die Geschichte von Polykrates von Samos (ca. 540 v. Chr.) der, um Fortuna<sup>854</sup> zufriedenzustellen und sie ihm gewogen zu stimmen, einen kostbaren Edelstein ins Meer warf. Fortuna/Tyche veranlaßte aber, daß ein großer Fisch den Stein verschluckte. So gelangte der Stein im Bauch des Fisches zurück in die königliche Küche, was als ein schlechtes Zeichen galt. Plinius berichtet uns an gleicher Stelle weiter, daß eben dieser Edelstein des Polykrates später nach Rom gelangte, wo Augustus ihn im Concordia-Tempel in ein großes goldenes Füllhorn einsetzen ließ.

## 20. Katalog III zu den hellenistischen Nachbildungen

Es gelten die gleichen Hinweise zur Benutzung wie bei den beiden vorangegangenen Katalog-Teilen.

### **Kat. 1: Ehedem: Ostia, Mus., Inv. Nr. 22843/2 (Derzeit verschollen)**

Ricci, Nsc 1939, 61 Nr. 3 Abb. 3; Archeologia Viva 16, 1997, Heft 65, S. 93 m. Abb.

Es fehlen: beide Unterarme, der Kopf, der l. Fuß, die untere Teil des Füllhornes, der linke Teil der Plinthe. Die Oberfläche ist an einigen Stellen beschädigt. Drei Puntelli befinden sich an der r. Körperflanke, ein Stützrest auf der l. Seite unterhalb des Mantelwulstes. Neben dem rechten Spielbeinfuß hat sich der Rest eines Steuerruders erhalten.

H: 1,63 m. Lunensischer Marmor. FO: Ostia. Dat: 2. Jh. n. Chr

---

<sup>854</sup>"Fortuna" des römischen Autors ist quasi durch "Tyche" für Samos im 6. Jh. v. Chr. zu ersetzen.



**Kat. 2: Krakau. Nat. Mus., Inv. Nr. XI-A-887**

T. Mikocki, Les Sculptures mythologiques et decoratives dans les Collections polonaises (1994) (=CSIR Portugal III.1) 67 Nr. 65 Taf. 34.

H: 0,335 m, B: 0,245 m. Provenienz unbekannt.

Dat: 3. Jh. n. Chr.

**Kat. 3: Selçuk, Mus.-Depot Inv. Nr. 459**

Atalay 37 f. Kat. Nr. 30. 97 Abb. 67

H: 0,51 m. Mat.: mittelkörniger Marmor, verwittert, versintert. Weggebrochen sind: der Kopf am Halsansatz mit emporgezogenem Mantel, der r. Arm ab der Schulter, l. Hand, der gesamte Unterkörper ab ca. halbe Höhe der Oberschenkel. Vom r. Oberschenkel ist ein Stück flach über der Abbruchlinie abgebrochen. Beide Brüste sind bestoßen. Die Rückseite ist sehr stark schematisiert.

Dat.: (lt. Atalay) 2. Jh. n. Chr.

**Kat. 4: Selçuk, Museum-Depot, Inv. Nr. 2410**

Atalay 37 Kat. Nr. 29. 92 f. Abb. 66.

FO: 1970 in Ephesos im Hanghaus gefunden. Mat.: weißer, mittelkörniger Marmor. H: 0,29 m. Es fehlen: der Kopf mit Hals. Im waagerechten Abbruch über der Schulterhöhe, der r. Arm unterhalb der Schulter, die l. Hand sowie der untere Teil in schrägem Abbruch nach oben vom r. Knie ausgehend bis auf ca. halbe Oberschenkelhöhe l. Am r. Oberschenkel außen befindet sich der Rest eines Ansatzstutzens. Brüste und Mantelwulst sind bestoßen.

Dat.: (in Anschluß an Atalay) 2. Jh. n. Chr.

**Kat. 5: Selçuk, Museum-Depot an der Tetragonos Agora, Inv.-Nr. 296**

Atalay 38 Kat. Nr. 31. 92 f. Abb. 67

H: 0,82 m. Mat.: hellgrauer, grobkörniger Marmor, bräunlich verwittert. FO: Ephesos. Der Torso ist sehr stark korrodiert. Ab Kniehöhe fehlt der untere Teil der Statue, ebenso beide Arme, die l. obere Hälfte des Oberkörpers.

Dat.: (in Anschluß an Atalay) 2. Jh. n. Chr.

### **Kat. 6: Yerengüme**

MAMA VI, 1939, 58 Nr. 159 Taf. 27; C. C. Vermeule, Dated Monuments of Hellenistic and Greco-Roman Art in Asia Minor. Caria, Pamphylia, Pisidia and Lycaonia. In: Homenaje a García Bellido 3 (1977) 214.

H: 0,98 m. Provenienz: Medet (das antike Apollonia in Karien)

Es fehlen der Kopf, von dem der breite Halsansatz erhalten ist, der r. Unterarm, l. Hand.

### **Kat. 7: Susin di Sospirolo (Belluno)**

F. Sartori, Dall'Italia all'Italia II (1993) 73-81 Abb. 4a-b

H mit Plinthe: 1,04 m, H ohne Plinthe: 0,97 m.

### **Kat. 8: London, ehem. Kunsthandel**

Auktion Sotheby's vom 17. 7. 1985 Nr. 338 mit Abb; New York Kunsthandel: Fortuna Fine Arts, Madison Ave., Minerva 1, 1990, (1) 28.

Es fehlen: der Kopf mit Hals, der r. Unterarm, die Spitze des Füllhornes samt l. Hand, Teile der Basis vorne r.

H: 104,2 cm

Datierungsvorschlag: 2.-3. Jh. n. Chr.

### **Kat. 9: London, ehem. Kunsthandel**

Auktion Sotheby's vom 14. 12. 1987 Nr. 267 m. Abb.

Es fehlen: der Kopf, der gesamte r. Arm, die ehemals eingezapfte l. Hand.

**Kat. 10: Beth Shean**

G. Foerster, Y. Tsafir, *Excavations and Surveys in Israel* 6, 1977/78, 21 Abb. 11.

H: 0,9 m. FO: Theater von Scythopolis. Es fehlen der Kopf, von dem der Hals erhalten ist, der r. Unterarm, der gesamte unterer Teil, ein waagerechter Bruch verläuft in Höhe der Oberschenkel. Die untere Spitze des Füllhornes fehlt.

Datierungsvorschlag: 3. Jh. n. Chr.

**Kat. 11: Museo e Area Archeologica Cassino**

G. Gini, M. Valenti, *Museo e Area Archeologica Cassino* (1995) 79 Abb. 37

**Kat. 12: London, British Museum. Depot, Inv. Nr. 1247**

A. H. Smith, *A Cat. of Sculpture II* 187 Nr. 1247; *Atalay* 39 Kat. Nr. 32. 93 Abb. 69.

H: 0,985 m. Mat.: Weißgrauer, grobkörniger Marmor. Es fehlen: der Kopf, von dem der Halsansatz erhalten ist, r. Arm, l. Hand, r. Fuß. Das l. Knie ist vorn flächig weggebrochen. Die l. Brust ist bestoßen. Die Rückseite ist nur summarisch angelegt. Provenienz: Ephesos, Großes Theater.

Dat.: 2. Jh. n. Chr.

**Kat. 13: Pozzilli, bei Venafrum**

S. Diebner, *Aesernia-Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmälern zweier Landstädte Mittelitaliens* (1979) 228 f. Vf 19 Taf. 59 Abb. 110 a, b.

H: 1,12 m. Es fehlen: der Kopf, r. Arm, l. Hand. Die Plinthe ist nur an der Vorderseite erhalten. Der Mantel ist an einigen Stellen bestoßen.

Dat: Diebner schlägt eine Datierung in das frühe 2. Jh. n. Chr. vor.

**Kat. 14: Zagreb**

J. Brunsmid, Kameni Spomenici Hrvatskoja Narodnaga Müzeja (1934) 21 Nr. 32 m. Abb.

H: 0,745 m. Es fehlen der Kopf, von dem der Halsansatz erhalten ist, mehr als das untere Drittel des l. Armes, die l. angestückte Hand.

**Kat. 15 Sabratha**

IAKA 213 D8.

Es fehlen der r. Arm ab Ansatz des Oberarmes, die eingestückte l. Hand, Der Schienbeinteil.

**Kat. 16: Side. Depot, Inv. Nr. 269**

J. Inan, Roman Sculpture in Side (1975) 110 ff. Nr. 47 Taf. 52, 1-4.

H: 0,38 m, B: 0,25 m, T: 0,125 m. Es fehlen der Kopf, der r. Arm, die l. Hand, der gesamte Unterkörper ab Mitte der Oberschenkel (glatter Bruch).

Dat.: 3. Jh. n. Chr.

**Kat. 17: London, British Mus.**

Reinach, RSt I 223,4; JHS 21, 317; Smith, Cat. III 76 f. Nr. 1701; LIMC VIII.1, 128 Nr. 33.

H: 0,876 m - unterlebensgroß. Ergänzungen: Hals, nahezu der gesamte Kalathos, r. Hand, Ruder, ein kleiner Teil des Globus, l. Hand mit unterem Teil des Füllhorns, Teile des Gewandes. Provenienz: 1774 gefunden von Gavin Hamilton, Roma Vecchia, Via Appia.

Photo: J. Floren

Dat.: 150-200 n. Chr.

**Kat. 18: Dresden, Hermann-Verz. 295**

Nicht publiziert

H: 0,534 m. Es fehlender Kopf, der am Halsansatz weggebrochen ist, r. Arm ab halbe H. Oberarm, l. Unterarm, der eingezapft gewesen ist (Zapfloch ab glatter Bruchkante).

**Kat. 19: Delos A5286**

J. Marcadé, Au Musée de Delos (1969) Taf. 56.

H: Statuettenformat. Es fehlen der Kopf mit Hals, der l. ehemals eingezapfte Unterarm, die l. Hand, unterhalb der Schienbeine ist die Figur von einem nahezu senkrecht verlaufenden Bruch durchzogen. Auf dem l. Arm befindet sich ein Loch.

Dat: späthellenistisch

**Kat. 20: Cherchel, Inv. Nr. S. 25**

Landwehr 87 f. Kat. Nr. 64 Taf. 96

H: 0,76 m. Mat.: Marmor, mittelkristallin, grau mit weißen Einschlüssen. FO: Cherchel, 1894 auf dem Grundstück Delkirch. Es fehlen: Kopf (kleines Zapfloch erhalten), r. Arm, l. Schulter, l. Unterarm, der untere Teil der Figur ab Wadenhöhe. Auf der r. Seite befindet sich auf der Hüfte und oberhalb des Knies jeweils ein großer Puntello. Die Faltenstege sind teilweise abgebrochen. Auf der r. Schulter befindet sich eine verwitterte Haarlocke. Die Rückseite ist nur grob angelegt.

Dat: 2. Jh. n. Chr. (nach Landwehr)

**Kat. 21: Brindisi. Mus. Prov., Inv. Nr. 248**

B. Sciarra, RendNap N.S. 40, 1965, 223 Taf. 20,2. IAKA 101 C6, 2043 B2.

H: 0,84 m. Gefunden in Brindisi 1921 bei den Grabungen auf dem Markt. Es fehlen: der Kopf, von dem der Hals erhalten ist (glatte Bruchstelle), der r. Arm ab ca. der Hälfte des Oberarmes, der l. Arm, der gesamte untere Teil ab ca. halber Oberschenkelhöhe

(ebenfalls glatter Bruch). L. befindet sich auf dem Wulst seitlich außen und auf der Außenseite des Oberschenkels jeweils ein Puntelli. Die r. Brust ist beschlagen.

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

**Kat. 22: Autun, Musée Rolin, Inv. Nr. M. L. 91.**

Villa d'Autun Musée Rolin Autun. Augustodorum Capitale des Éduens. Exposition d'Hotel de Ville d'Autun 16. 3. - 27. 10. 1985 (1987) 327 Nr. 649 m. Abb.

H: 0,170 m, B: 0,125 m. Marmor. FO: 1865 in Autun, Jardin Vieillard, rond-point, 21, Avenue Mazagran. Dem Museum 1903 geschenkt von M. et Mme Rérolle-Bulliot. Es fehlen der Kopf, der r. Arm, l. Unterarm (Zapfloch), der gesamte Unterkörper ab unterhalb des Wulstes.

Datierungsvorschlag: 2.-3. Jh. n. Chr.

**Kat. 23: Relief vom Sebasteion in Aphrodisias**

R. R. R. Smith, The imperial reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias, JRS 77, 1987, bes. 127 ff.; P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 298 Abb. 235; M. Le Glay, Les lecons d'Aphrodisias de Carie, JRomA 4, 1991, 356-368 Abb. 7.

H: 1,27 m, B: 1,42 m, T: 37,5 cm. FO: Geyre, das antike Aphrodisias (heutiges Geyre) in Karien im Sebasteion, wohl ehemals an der Südporticus. Das Relief wurde wahrscheinlich gegen Ende der Regierungszeit Neros abgenommen und mit der Schauseite nach unten als Bodenfliese benutzt, worauf Abnutzungen auf der Rückseite und zwei ehemals nicht zugehörige Löcher hinweisen. Es fehlen Teile der Reliefhintergrundfläche (dieses mag auf die gewaltsame Abnahme des Reliefs hinweisen). Von der Figur des Nero fehlen: beide Hände, Rand des r. Ohres, Nasenspitze. Von der weiblichen Figur (Agrippina) fehlen: einige Finger der l. Hand, untere Spitze des Füllhorns.

Dat.: neronisch

**Kat. 24: Wörlitz. Schloß, Bibliothek**

E. Paul, Wörlitzer Antiken. Eine Skulpturensammlung des Klassizismus (1965) 38 Abb. 20. 74 Kat. Nr. 23.

H: 0,45 m. Ergänzungen: Kopf r. Unterarm.

**Kat. 25: Rom. Villa Albani, Inv. Nr. 732**

P. Arndt, G. Lippold, EA Nr. 732 Nr. 4346-4347; P. C. Bol (Hrsg.) Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke IV (1994) 169 ff. Nr. 448 Taf. 100, 101.

H (ohne Plinthe): 0,59 m, H Plinthe: 4,5 cm. Mat.: Feinkörniger, heller Marmor. Ergänzungen: r. Unterarm ab Ellenbogengelenk samt Steuerruder sowie der obere Teil der Kugel, auf dem dieses aufsitzt. Der l. Arm samt Füllhorn. Der Kopf sitzt mit einem neuzeitlichen, ganz umlaufenden Halszwischenstück auf; dem Stil nach könnte er durchaus zugehörig sein. Durch eine breite Gipsverschmierung ist das hinzugefügte Füllhorn an der linken Schulter befestigt. Ebenfalls durch Gips ist das rekonstruierte Steuerruder an dem antiken Steg in Kniehöhe befestigt. Gips befindet sich auch an den Ansatzstellen der übrigen Ergänzungen, kleinere Flicker im Stirnhaar und auf dem Oberkopf. Ein Marmorflicker deckt die l. Hälfte des Kinns und den Ansatz des Kieferknochens. Die stark verriebene Oberfläche ist durch kleine Abplatzungen gekennzeichnet. Die Figur ist von einer grauen Schmutzschicht überzogen.

Dat.: flavisch

**Kat. 26: London, Kunsthandel (ehemals)**

Auktion Sotheby's vom 8. 7. 1994, 123 Nr. 497 mit Abb.

H ohne Kopf: 1,07 m, mit Kopf: 1,41 m.

Es fehlt lediglich die r. Hand sowie die Spitze des Füllhornes. Die Plinthe ist vorne rechts bestoßen. Der Kopf ist aufgesetzt, könnte aber durchaus zugehörig sein.

**Kat. 27: Bukarest. Museo Nazionale de Antichitati, Inv. Nr. L 692**

G. Bordenache, Sculture Greche Romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest (1969) 24 Nr. 22 Taf. 13.

H: 0,75 m. Es fehlen: der Kopf, der r. Arm ab Hälfte des Oberarmes, Stück der l. Schulter

mit Füllhorn, der gesamte untere Teil ab Hälfte der Oberschenkel. Von einem auf dem Füllhorn sitzenden Putto sind nur die Beine z. T. erhalten. Die Oberfläche ist stark korrodiert.

Dat: 3. Jh. n. Chr.

### **Kat. 28: Palatsia**

A. Andriomenou, AAA 1, 1968, 247 Abb. 2

H mit Plinthe: 0,53 m. FO: außerhalb der Ortschaft Palatsia im Distrikt Emathia wurden 1968 die Fundamente eines römischen Hauses freigelegt, im Westen des Hausbereiches wurde die Statue gefunden. Es fehlen: der Kopf, von dem der Hals erhalten ist, der r. Arm, Teil des Füllhornes.

Dat.: späthellenistisch

### **Kat. 29: Rom, Museo Nuovo Capitolino**

D. Mustilli, Il Museo Mussolini (1939) 164 Nr. 8 Taf. 104 Abb. 394.

H: 1,14 m. Mat.: pentelischer Marmor. Provenienz: antikes Nymphaeum nahe der Kirche S. Eusebios auf dem Esquilin. Es fehlen: der gesamte Kopf mit Hals (ehedem eingelassen in die gepickte Halsöffnung), der r. Arm (nur der Ansatz des Oberarmes ist erhalten), die l. Hand (glatte Bruchfläche), r. Fuß.

### **Kat. 30: Sofia, Museum**

E. Kalinka, Antike Denkmäler in Bulgarien (1906) 167 Nr. 187 Abb. 50

H: 0,31 m. H Basis: 0,06 m. FO: Tuden bei Zaribrod. Es fehlen: der Kopf, der r. Arm vom Ellenbogen an, Teile des Füllhornes, das Steuerruder, von dem nur der untere Ansatz, der auf der Weltkugel aufsitzt erhalten ist. Die Basis ist vorne rechts und hinten gebrochen.

Datierungsvorschlag: 3. Jh. n. Chr.



## Lebenslauf

Am 16. 05. 1967 wurde ich, Andrea Peine, geb. Nadolny, in Münster als einzige Tochter der Eheleute Peter Karl Bruno Nadolny und Bärbel Nadolny, geb. Beer, geboren. Ich bin römisch-katholischer Konfession. Von 1973 bis 1977 besuchte ich die katholische Grundschule St. Norbert in Münster und von 1977 bis 1986 das Gymnasium Kinderhaus, wo ich die Allgemeine Hochschulreife erlangte. Nach dem Abitur verbrachte ich zur Vertiefung und Erweiterung meiner Englischsprachkenntnisse sechs Monate in den Vereinigten Staaten. Zum Sommersemester 1987 immatrikulierte ich mich an der Westfälischen Wilhelms-Universität mit den Studienfächern Deutsche Philologie als Hauptfach, Anglistik und Neue Geschichte als Nebenfächer. Zum Wintersemester 1987/88 nahm ich eine Studienfachänderung vor mit den Fächern Klassische Archäologie als Hauptfach und den Nebenfächern Alte Geschichte sowie weiterhin Deutsche Philologie. In den Sommermonaten des Jahres 1988 arbeitete ich als studentische Grabungshelferin auf einer Grabung der DFG in der Türkei (Akbük/Teichiussa) unter der Leitung von Herrn Privatdozent Dr. W. Voigtländer (†) von der TH Darmstadt. Im Wintersemester 1990/91 arbeitete ich vier Monate am Projekt 'Barock-Forschung' unter der Leitung von Herrn Dr. H. Gersch von der Abteilung Neuere deutsche Literatur und vergleichende Literaturwissenschaften der Westfälischen Wilhelms-Universität. 1992 unterzog ich mich der Erweiterungsprüfung in Altgriechisch (Graecum). Während des Studiums nahm ich an Exkursionen nach Italien und Griechenland sowie zu zahlreichen Museen in verschiedenen deutschen Städten teil.

Im Wintersemester 1994 erwarb ich den akademischen Grad einer Magistra Artium. Von Mai 1994 bis April 1995 war ich für das Westfälische Museum für Archäologie, Amt für Bodendenkmalpflege, Fachreferat für Mittelalter- und Neuzeitarchäologie als Hilfskraft im Bereich archäologischer Fundbearbeitung und Restaurierung tätig. Zudem war ich mit Vorbereitungen für die Ausstellungen "Der sassen speyghel. Sachsenspiegel - Recht - Alltag" in Oldenburg und "Mittelalterliches Leben an der Klockenstraße" in Warburg/Westf. sowie an der Erstellung der Bibliographie zur mittelalterlichen und neuzeitlichen Keramik in Westfalen-Lippe beteiligt. Von Mai bis Oktober 1995 erhielt ich von der Stadt Gelsenkirchen einen sechsmonatigen Werkvertrag zur Erstellung eines Inventars von hochrangigem Fundgut der Ausgrabungen auf Schloß Horst in Gelsenkirchen. Seit November 1995 bin ich als freie Mitarbeiterin in der Museumspädagogik für das Westfälische Römermuseum Haltern tätig. Neben der Durchführung museumspädagogischer Programme erarbeitete ich 1997 das Sommerferienprogramm 'oleum et opera'.

Am 15. Oktober 1997 trat ich mit dem Oberkonservator Dr. H.-W. Peine in den Stand der Ehe.