https://publications.dainst.org

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Das ist eine digitale Ausgabe von / This is a digital edition of

Goette, Hans Rupprecht – Nagy, Árpád Miklós

Die Büste eines ›Philosophen‹ in Budapest

in: Brands, Gunnar – Goette, Hans Rupprecht (Hrsg.), Spätantike Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte und naturwissenschaftliche Untersuchungen. Beiträge eines Workshops an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 13.–16. Juni 2018, Tagungen und Kongresse 2

DOI: https://doi.org/10.34780/ct3o-s33o

Herausgebende Institution / Publisher:
Deutsches Archäologisches Institut

Copyright (Digital Edition) © 2023 Deutsches Archäologisches Institut
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0
Email: info@dainst.de | Web: https://www.dainst.org

Nutzungsbedingungen: Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (https://publications.dainst.org/terms-of-use) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizensierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (info@dainst.de). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

Terms of use: By downloading you accept the terms of use (https://publications.dainst.org/terms-of-use) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut (info@dainst.de). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

TAGUNGEN UND KONGRESSE 2

Gunnar Brands | Hans Rupprecht Goette (Hrsg.)

SPÄTANTIKE IDEAL- UND PORTRAITPLASTIK: STILKRITIK, KONTEXTE, NATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN

Beiträge eines Workshops an der
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
13.–16. Juni 2018

Spätantike Skulptur ist seit den 1970er Jahren zunehmend zu einem wichtigen Thema der altertumswissenschaftlichen Forschung geworden. Seither ist ein deutliches Bemühen spürbar, Leitlinien für die Beurteilung spätantiker Porträt- und Idealplastik zu entwickeln. Wie zahlreiche Kontroversen beweisen, ist dies bislang nur in Teilbereichen gelungen. Nachdem gerade in den letzten beiden Jahrzehnten zahlreiche wichtige Studien zum Thema erschienen sind, schien eine Bestandsaufnahme nützlich. Diskussionsbedürftig sind einerseits Fragen der Stil- und Formanalyse, andererseits treten die verstärkte und anhand jüngerer Grabungen neu belebte Beachtung von Fundkontexten in den Blick. Zunehmende Bedeutung hat nicht zuletzt die naturwissenschaftliche Analyse der Materialien gewonnen, die entscheidende Hinweise für Werkstattfragen liefert und damit auch für den Marmorhandel und die kulturellen Verflechtungen quer durch den Mittelmeerraum. Antworten auf diese Fragenkomplexe bilden die Grundlage für die Bewertung der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Hintergründe für das Fortleben antiker Skulptur im 4. bis 6. Jh. n. Chr., insbesondere im Hinblick auf den Boom von klein- und großformatiger mythologischer Idealskulptur. Der Workshop, aus dem dieser Band hervorgegangen ist, wurde im Juni 2018 zusammen mit dem Deutschen Archäologischen Institut am Lehrstuhl für Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität Halle-Wittenberg veranstaltet.

ISBN 978-3-7520-0728-2

www.reichert-verlag.de

Gunnar Brands | Hans Rupprecht Goette (Hrsg.)

SPÄTANTIKE IDEAL- UND PORTRAITPLASTIK: STILKRITIK, KONTEXTE, NATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN

TuK 2

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

TAGUNGEN UND KONGRESSE 2

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

Gunnar Brands | Hans Rupprecht Goette (Hrsg.)

SPÄTANTIKE IDEAL- UND PORTRAITPLASTIK: STILKRITIK, KONTEXTE, NATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN

Beiträge eines Workshops an der
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
13.–16. Juni 2018

REICHERT VERLAG

Band-Herausgeber/*Volume Editors*:
Gunnar Brands
Hans Rupprecht Goette

Titel/*Title*: Spätantike Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte, naturwissenschaftliche Untersuchungen. Beiträge eines Workshops an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 13.–16. Juni 2018

Reihe, Band/*Series, Volume*: Tagungen und Kongresse, 2

Herausgebende Institution/*Institutional Editor*: Deutsches Archäologisches Institut
Umfang/*Length*: X, 184 Seiten/*Pages* mit/*with* 197 Abbildungen/*Illustrations*

Peer Review: Dieser Band wurde einem Begutachtungsverfahren unterzogen./*The volume has been reviewed*.

Bibliographische Metadaten/Bibliographic Metadata: https://zenon.dainst.org/Record/003037184

Verantwortliche Redaktion/*Publishing Editor*: Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Deutschland, redaktion.zentrale@dainst.de
Redaktionelle Bearbeitung/*Editing*: archaioλogos (Annika Busching, Berlin)
Prepress: Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste, Berlin
Buchgestaltung und Coverkonzeption/*Book Design and Cover Concept*: hawemannundmosch, Berlin
Umschlagfoto/*Cover Illustration*: Kopf der Statuette eines älteren Mannes, Detail. Sydney, Nicholson Museum Inv. R1242 (Foto: Hans Rupprecht Goette, Fotodatum: 2018)

Nutzungsbedingungen/*Terms of Use*
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Eine Nutzung ohne Zustimmung des Deutschen Archäologischen Instituts und/oder der jeweiligen Rechteinhaber ist nur innerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes zulässig. Etwaige abweichende Nutzungsmöglichkeiten für Text und Abbildungen sind gesondert im Band vermerkt./*This work, including all of its parts, is protected by copyright. Any use beyond the limits of copyright law is only allowed with the permission of the German Archaeological Institute and/or the respective copyright holders. Any deviating terms of use for text and images are indicated in the credits*.

Druckausgabe/*Printed Edition*
Erscheinungsjahr/*Year of Publication*: 2023
Druck und Vertrieb/*Printing and Distribution*: Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden • www.reichert-verlag.de
Druck und Bindung in Deutschland/*Printed and Bound in Germany*
ISBN: 978-3-7520-0728-2
ISSN: 2701-2654

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.de abrufbar./*Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online at https://dnb.de*.

Digitale Ausgabe/*Digital Edition*
Erscheinungsjahr/*Year of Publication*: 2023
DOI: https://doi.org/10.34780/765c-q996

Inhaltsverzeichnis

Vorwort: Neue Forschungen zur spätantiken Plastik VII
von Gunnar Brands – Hans Rupprecht Goette

Studies on the Presence and Role of Göktepe Marbles in Late Antique Ideal Sculpture 1
by Donato Attanasio – Walter Prochaska

Überlegungen zu Bildhauerwerkstätten im spätantiken Ephesos 25
von Johanna Auinger mit einem Beitrag »Zur Herkunft der Marmore der untersuchten Proben« von Walter Prochaska

Zu Oikoumenios und den beiden ›Magistraten‹ von Aphrodisias. Die Umarbeitung des Kopfes des ›älteren Magistraten‹ und das chronologische Verhältnis der Chlamysfiguren 47
von Marianne Bergmann

The Barracks House Revisited. Ein Skulpturenfund aus Antiochia am Orontes 67
von Gunnar Brands

Die Büste eines ›Philosophen‹ in Budapest 123
von Hans Rupprecht Goette – Árpád Miklós Nagy

Die Statuette eines ›Denkers‹ in Sydney 135
von Hans Rupprecht Goette

Notlösung oder Mehrwert? Wiederverwendete Statuen in der Spätantike 145
von Christiane Vorster

Marble Statuary and the Discourse of Display in Late Antique Aquitania 165
by Sarah Beckmann

Vorwort: Neue Forschungen zur spätantiken Plastik

Für die Beschäftigung mit der Skulptur der Spätantike bedarf es heute keiner besonderen Begründung mehr. Allerdings ist es auch noch nicht lange her, daß spätantike Portraits als plump und flüchtig charakterisiert, die Existenz von Idealskulptur rundweg geleugnet und spätantike Plastik als aussterbende Gattung und verunglückter Versuch der Fortführung einer unerreichbaren Vergangenheit abgetan wurde, für die dem Zeitalter Wille und technische Möglichkeiten fehlten.

Unter solchen Vorbehalten litt zunächst auch das spätantike Portrait, mit dem die Beschäftigung mit der spätantiken Kunstgeschichte auf dem Gebiet der Rundskulptur begann. Seine »Expressivität« und »Abstraktion« wurden als Ausdruck einer Vergeistigung verstanden und die Spätantike insgesamt zu einem »Age of Spirituality«[1], das mangelnde Qualität, ja geradezu Häßlichkeit[2] zu einem Ausdrucksträger zu machen versuchte. Der Darstellung der inneren Verfaßtheit der Portraitierten würden häufig »Schönheit und Eleganz geopfert«, wie David Talbot Rice noch 1947 formulierte[3]. Durch die Arbeiten von Wilhelm von Sydow, Hans Georg Severin, Siri Sande und Marianne Bergmann[4], um hier nur einige Namen zu nennen, nahm seit den 1960er-Jahren eine konsistente Stilgeschichte des spätantiken Portraits allmählich Gestalt an[5]. Nicht zuletzt ist dadurch der Zusammenhang des spätantiken mit dem mittel- und hochkaiserzeitlichen Portrait deutlicher geworden, was wesentlich dazu beigetragen hat, das Augenmerk auf die gesellschaftliche, vor allem politische Bedeutung des Portraits und die veränderten Repräsentationsmechanismen in der Spätantike zu richten. Indes bleiben, wie richtungweisende jüngere Arbeiten zum Thema gezeigt haben, auf dem Gebiet des spätantiken Portraits zahlreiche Probleme bestehen[6].

Bis in die jüngere Vergangenheit galt als unvorstellbar, daß auch Idealskulptur in der Spätantike noch eine nennenswerte Rolle gespielt habe. Sie verlor, so das Diktum, mit der Christianisierung in konstantinischer Zeit rasch an Bedeutung, um in kürzester Zeit gänzlich von der Bildfläche zu verschwinden[7]. Diese Einstellung begann sich mit der Diskussion um die Esquilin-Skulpturen in Kopenhagen zu wandeln, die zu Anfang der 1980er-Jahre von Charlotte Roueché und Kenan Erim angestoßen worden war[8]. Der Versuch, eine genauere Vorstellung von den formalen Möglichkeiten der spätantiken Idealskulptur zu gewinnen, hat durch die Forschungen der letzten Jahrzehnte – Niels Hannestad, Marianne

1 So der häufig als Epochenbegriff verwendete Titel einer von Kurt Weitzmann initiierten Ausstellung in New York: K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 Through February 12, 1978 (New York – Princeton 1977); K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. A Symposium (New York – Princeton 1980).

2 Zum geistes- und fachgeschichtlichen Hintergrund der Bewertung spätantiker Kunst seit dem ausgehenden 19. Jh. vgl. B. Kiilerich, What is Ugly? Art and Taste in Late Antiquity, Arte Medievale 6, 2007, 9–20.

3 D. Talbot Rice, The Beginnings of Christian Art (London 1947) 30: »There are many works in which idealism and illusion are absent and where elegance, charm or concern with the direct narrative have been given place to a distinct approach, characterised by a somewhat crude vigour, and where forcefulness replaces delicacy« (deutsche Übersetzung: Beginn und Entwicklung christlicher Kunst [Köln 1961] 23).

4 W. von Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr, Antiquitas III 8 (Bonn 1969); H. G. Severin, Zur Portraitplastik des 5. Jahrhunderts n. Chr., Miscellanea Byzantina Monacensia 13 (München 1972); M. Bergmann, Studien zum Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr., Antiquitas III 18 (Bonn 1977); S. Sande, Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts, ActaAArtHist 6, 1975, 65–106.

5 Zuletzt M. Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend Reihe B 40 (Wiesbaden 2014).

6 Vgl. zusammenfassend Kovacs a. O. (Anm. 5) 17–40.

7 F. W. Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie (Darmstadt 1983), 290 gab den damaligen Status quo in der Forschung so wieder, wenn er resümierte: »Doch dürfte … feststehen, daß allgemein in der Spätantike die Bedeutung der Skulptur, vor allem der von der Architektur unabhängigen, gegenüber der vorausgehenden Zeit geringer, sie also weniger verbreitet war. In ganzen Gebieten oder selbst in wichtigen Zentren führte man manche Arten der figürlichen Plastik nicht mehr aus.«

8 C. Roueché – K. Erim, Sculptors from Aphrodisias. Some New Inscriptions, BSR 50, 1982, 102–115.

https://doi.org/10.34780/ea7c-cjfs

Bergmann, Lea Stirling, Christiane Vorster, um auch hier wieder nur einige Namen zu nennen[9] – erheblich an Kontur gewonnen. Dennoch zeigt der anhaltende Streit um die Datierung der Statuen vom Esquilin[10] oder der Skulpturen von Silahtarağa[11] mehr als deutlich, daß kein Konsens herrscht. Demgegenüber wird die spätantike Datierung von zahlreichen Skulpturen, etwa der Ganymedgruppe in Tunis[12] oder der vor kurzem bekannt gemachten Dresdener Göttergruppe, weithin akzeptiert[13], und dasselbe gilt auch für zahlreiche andere kleinformatige Skulpturen, die mittlerweile aus fast allen Teilen des Imperium bekannt geworden sind[14].

Nicht selten, so unser Eindruck, ist die stilistische Beurteilung von Skulpturen zu einer Art von Glaubenssache geworden, vor der wissenschaftliche Methoden zu versagen scheinen; Meinungen ersetzen häufig begründete Ansichten[15]. Das Problem besteht, kurz gesagt, darin, daß zwischen Hochkaiserzeitlichem, den Skulpturen hadrianischer, antoninischer und severischer Zeit und der Plastik des 4. Jhs. oft genug nicht mit ausreichender Sicherheit unterschieden werden kann. Die Erklärungen dafür sind in verschiedener Richtung gesucht worden. Hannestad formulierte salopp, daß es bei einem Rückgriff eben genau darum gehe, das Vorbild so genau wie möglich zu treffen[16], und daß Ununterscheidbarkeit daher gewissermaßen in der Natur der Sache läge. Die Stilphänomene, die wir an sicher ins 4. Jh. zu datierenden Skulpturen beobachten, sind allerdings so vielfältig, daß man sich fragen (und bezweifeln) muß, ob »Rückgriff« das Phänomen der stilistischen Nähe wirklich zutreffend beschreibt. Der Stilpluralismus, den die spätantike Kunst des 4. und 5. Jhs. kennzeichnet, wird auf diese Weise marginalisiert[17]. In Zukunft wird es darauf ankommen, die Entwicklung der Skulptur zwischen dem 2. Jh. und dem ausgehenden 4./frühen 5. Jh. stärker prozessual und weniger als reinen Rückgriff der Spätantike auf die hohe Kaiserzeit zu verstehen. Dabei spielt, auch wenn das in Zeiten des Glaubens an die Objektivität des ›archäologischen Befundes‹ (womit zumeist der Grabungsbefund und Inschriften gemeint sind) wenig populär ist, die skeptisch beäugte Stilforschung eine entscheidende Rolle. Erst eine präzise Formanalyse wird die Grundlagen für das Verständnis von Traditionslinien zwischen hochkaiserzeitlicher und spätantiker Kunst und ihrer Eigenarten schaffen können – das gilt, auch wenn sich die Forschung in dieser Hinsicht auf sicherem Terrain zu bewegen meint, durchaus auch für die hochkaiserzeitliche Skulptur.

9 N. Hannestad, Tradition in Late Antiquity. Conservation, Modernization, Production, Acta Jutlandica 79, 2, Humanities Series 69 (Aarhus 1994); M. Bergmann, Chiragan, Aphrodias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia 7 (Wiesbaden 1999); L. M. Stirling, The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antiquity (Ann Arbor 2005); C. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit, JdI 127–128, 2012–2013, 393–497.

10 Zuletzt z. B. M. Moltesen, The Esquiline Group: Aphrodisian Statues in the Ny Carlsberg Glyptotek, AntPl 27 (München 2000) 111–131; C. Häuber, The Eastern Part of the Mons Oppius in Rome. The Sanctuary of Isis et Serapis in Regio III, the Temples of Minerva Medica, Fortuna Virgo and Dea Syria, and the Horti of Maecenas, BullCom Suppl. 22 (Rom 2014) 202–223 Figs. 67–73. Zu den schon 1990 von Häuber geäußerten Vorbehalten zuletzt Vorster a. O. (Anm. 9) 395–405.

11 Der zuerst von R. Fleischer (Rez. von N. de Chaisemartin – E. Örgen, Les documents sculptés de Silahtarağa, Editions Recherche sur les Civilisations, Mémoire 46 [Paris 1984], Gnomon 60, 1988, 61–65) vertretenen Datierung ins 4. Jh. folgen B. Kiilerich – H. Torp, Mythological Sculpture in the Fourth Century A.D. The Esquiline Group and the Silahtarağa Statues, IstMitt 44, 1994, 307–316; zurückhaltend Bergmann a. O. (Anm. 9) 18–20 (»Die Datierung der Skulpturen von Silahtarağa in die Spätantike ist deshalb eigentlich unsicher und gewinnt vor allem durch den Kontext des gesamten ›Kunstkreises‹ an Wahrscheinlichkeit.«).

12 E. K. Gazda, A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine, in: J. H. Humphrey (Hrsg.), Excavations at Carthage 1977 Conducted by the University of Michigan 6 (Ann Arbor 1981) 125–178; s. u. im Beitrag Attanasio – Prochaska Fig. 7.

13 C. Vorster, Spätantike Götterbilder, in: K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1 (München 2011) 604–626. s. auch hier den Beitrag von Attanasio – Prochaska, Anm. 34. Ob die Statuette des Mars, die aus anderem (wohl parischem) Marmor besteht und stilistisch etwas abweicht, zur Gruppe gehört, ist nicht klar.

14 Ein Kurzbericht während des Workshops galt den Skulpturenfunden aus den Villen von Valdetorres de Jarama und Quinta das Longas, die G. Brands und H. R. Goette 2018/2019 neu aufgenommen haben und die im Kontext anderer Skulpturenbefunde der Iberischen Halbinsel in Zusammenarbeit mit T. Nogales-Bassarate und A. Carvalho vorlegt werden sollen.

15 Symptomatisch für diese Haltung ist die Arbeit von J. van Voorhis, The Sculptor's Workshop, Aphrodisias 10 (Wiesbaden 2018). Vgl. dazu die nicht zuletzt methodisch erhellende Rezension von M. Kovacs, Gnomon 92, 2020, 641–648.

16 Hannestad a. O. (Anm. 9) 153 f. Anm. 261 (»If a pastiche shows similarity to the period it imitates, it should cause no surprise – that is the whole idea!«).

17 H. Brandenburg, Ein frühchristliches Relief in Berlin, RM 79, 1972, 135 hat das Richtige gesehen, wenn er formulierte, »daß wir in dieser Zeit, die sich so sehr an die klassischen Vorbilder anlehnt, damit rechnen müssen, daß verschiedene Möglichkeiten der Brechung und unterschiedliche Stufen klassischer Formgebung, je nach Art des Monuments, des Vorwurfs und auch der Fähigkeit und Schulung des Künstlers nebeneinander bestehen können.« s. dazu auch B. Kiilerich – H. Torp, Hic est: Hic Stilicho, JdI 104, 1989, 319–371, bes. 339–350.

Dazu gehört, beim Portrait ebenso wie auf dem Gebiet der Idealskulptur, eine intensivere Beschäftigung mit der – nicht erst in der Spätantike – weit verbreiteten Wiederverwendung und Umarbeitung von Skulptur[18].

Bei dem Versuch, konsistente und methodisch belastbare Kriterien für die Beurteilung spätantiker Idealskulptur zu entwickeln – und das in einem relativ kurzen Zeitraum von kaum einer Generation seit diese Forschungen in größerem Stil eingesetzt haben – sind Vereinfachungen oft unvermeidlich. Als einen solchen Topos könnte man die Neigung der Forschung ansehen, die gesamte Idealskulptur in die zweite Hälfte des 4. Jhs. oder das frühe 5. Jh. zu datieren; die konstantinische Jahrhunderthälfte bleibt gewissermaßen ein weißer Fleck. Ist eine solche Dichotomie sachgemäß oder war der formale Klassizismus, der für den Habitus der Skulptur der zweiten Jahrhunderthälfte (›theodosianische Renaissance‹) steht, bereits viel früher stärker ausgeprägt, als uns Portraitplastik und Sarkophagproduktion suggerieren[19]? Handelt es sich also um eine formale Dialektik von Gattungsgrenzen?

Erst eine Antwort auf diese und die stilanalytischen Fragen bildet die Grundlage für die Bewertung der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Hintergründe des Fortlebens antiker Skulptur, insbesondere im Hinblick auf den Boom von klein-, aber durchaus auch großformatiger (mythologischer) Idealskulptur, in die die Forschung bereits eingetreten ist[20].

Weitere Themen, die die Forschung zunehmend beschäftigen, sind die Fragen nach der Herkunft der in der Spätantike verwendeten Marmore, ihr Handel und ihre Verbreitung im Römischen Reich und den Werkstätten. Mittlerweile gewinnt man beinahe den Eindruck, daß aphrodisiensische Werkstattbetriebe den mittelmeerischen Markt völlig beherrscht hätten. Martin Kovacs fragte in seinem Vortrag folgerichtig »Alles Aphrodisias?« und versuchte die Frage mit einem Seitenblick auf Athen zu beantworten; die Situation im spätantiken Griechenland beschäftigte im Rahmen des Workshops auch andere Teilnehmer[21]. Nachdem erst vor kurzem die stadtrömische Produktion näher untersucht wurde[22], war es aus unserer Sicht folgerichtig, der Thematik von Herstellungsorten und Verbreitungswegen an weiteren Beispielen, etwa Südfrankreich, der Iberischen Halbinsel und Syrien, nachzugehen.

Einen wichtigen Hinweis zur Beantwortung der Frage nach den Werkstätten liefert die naturwissenschaftliche Analyse der Materialien und in der Folge die Bestimmung der Steinbrüche und somit indirekt der Werkstätten. Dabei ist der Beitrag der Archäometrie zur spätantiken Plastik noch längst nicht so umfangreich wie für die Werke der frühen und mittleren Kaiserzeit.

Der Workshop, aus dem dieser Band hervorgegangen ist, wurde im Juni 2018 zusammen mit dem Deutschen Archäologischen Institut am Lehrstuhl für Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität Halle-Wittenberg veranstaltet[23]. Unser Anliegen war es, die hier skizzierten Fragen in einem kleinen Kreis von einschlägigen Spezialisten zu diskutieren, neue Befunde und Forschungsprojekte zu erörtern sowie nach erfolgversprechenden Ansätzen Ausschau zu halten.

Als Diskussionsforum konzipiert, war eine Publikation nicht von vornherein vorgesehen. Die Entscheidung, doch einige Beiträge vorzulegen, war nicht leicht zu treffen, zumal von den 20 Vorträgen und Kurzberichten, die in den vier Tagen der halleschen Zusammenkunft gehalten wurden, nur etwa die Hälfte in die vorliegende Publikation aufgenommen werden konnte. Das hat mehrere Gründe. Nicht wenige Referate verstanden sich als Werkstatt- und Vorberichte umfangreicherer Vorhaben und mussten mit Rücksicht auf die noch andauernde Beschäftigung mit den Themen deshalb außen vor bleiben. Einige andere Vorträge, die uns während der Tagung als Folie für die Diskussion sehr nützlich waren, hät-

18 In Halle berichtete Cristina Murer über ihr mittlerweile abgeschlossenes Berliner Habilitationsprojekt (Transforming the Past: Tomb Plundering and the Reuse of Funerary Material in Late Antique Italy [in Druckvorbereitung]). Vgl. zum Thema auch die Beiträge von H. R. Goette – Á. M. Nagy und C. Vorster in diesem Band.

19 Der Vortrag von S. Feist »Ein Stil für jede Bildwelt? Spätantiker Stilpluralismus am Beispiel von Sarkophagen« erscheint unter dem Titel »Grenzen und Grenzüberschreitungen in der stilistischen Erforschung der spätantiken Sarkophagplastik«, in: M. Kovacs – M. Dorka Moreno (Hrsg.), Ästhetik versus Programmatik? Perspektiven der archäologischen Stilforschung, Kolloquium Tübingen 2019 (in Vorbereitung).

20 Vgl. N. Hannestad, Mythological Marble Sculpture from a Regional and Supra-Regional Perspective, in: I. Jacobs (Hrsg.), Production and Prosperity in the Theodosian Period, Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 14 (Leuven – Walpole 2014) 215–249.

21 s. Anm. 22.

22 Richtungweisend C. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit, JdI 127–128, 2012–2013, 393–497.

23 Die Tagung fand unter dem Titel »Neue Ansätze zur Erforschung spätantiker Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte, naturwissenschaftliche Untersuchungen« statt.

ten wir ihrer Bedeutung wegen gern in einer Publikation gesehen; das gilt etwa für den Beitrag über spätantikes Silber und seine Beziehungen zur gleichzeitigen Skulptur. Leider erwies sich eine vertiefende Beschäftigung mit diesem wichtigen Themenbereich, ebenso wie in einigen anderen Fällen, in der Kürze der Zeit als nicht realisierbar. Schließlich waren einige Beiträge von vornherein – etwa wegen ihres monographischen Umfangs – für eine Veröffentlichung an anderer Stelle vorgesehen und liegen teilweise bereits vor[24]. So sehr man diese Fragmentierung bedauern mag, hoffen wir doch, daß die Studien, die in dem vorliegenden Band versammelt wurden, auch in dieser Auswahl von Nutzen sind. Sie spiegeln nach unserem Verständnis exemplarisch die Themenbereiche, die uns bei der Konzeption des Workshops besonders wichtig waren.

Die Finanzierung der Tagung verdanken wir der Fritz Thyssen Stiftung in Köln und dem Deutschen Archäologischen Institut in Berlin, das den Band in die neue Reihe der »Tagungen und Kongresse« aufgenommen hat. Allen, die die Durchführung des Workshops und den Druck des Bandes ermöglicht haben, gilt unser herzlicher Dank. Besonders verpflichtet fühlen wir uns Sabine Feist und Stefan Lehmann, die an der Planung und Durchführung der Tagung in Halle maßgeblich beteiligt waren, sowie dem Generalsekretär des Deutschen Archäologischen Instituts, Philipp von Rummel, für seine dauerhafte Unterstützung.

Berlin, im Dezember 2021
Gunnar Brands und Hans Rupprecht Goette

24 S. Bassett, Late Antique Art and Modernist Vision, in: C. Olovsdotter (Hrsg.), Envisioning Worlds in Late Antique Art. New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600) (Berlin 2019) 5–28; N. Hannestad, What Did the Sarcophagus of Symmachus Look Like? Late Antique Pagan Sarcophagi (Aarhus 2019); S. Katakis, Bemerkungen zur spätantiken Skulptur aus Aptera und West-Kreta. Alte und Neue Funde, in: Akten des 15. Internationalen Kolloquiums zum provinzialrömischen Kunstschaffen (Graz 2019) 210–223; A. Robertson Brown, Corinth in Late Antiquity. A Greek, Roman and Christian City (London 2018); N. Tsivikis, Messene and the Changing Urban Life and Material Culture of an Early Byzantine City in the Western Peloponnese (4th–7th Century), in: B. Böhlendorf-Arslan – R. Schick, Transformations of City and Countryside in the Byzantine Period, Byzanz zwischen Orient und Okzident 22 (Mainz 2020); C. Vorster, Skulpturen Cleveland mit Verschlingung des Jonas, Ausspeiung des Jonas und Jonas in der Kürbislaube, in: F. Rumscheid – S. Schrenk – K. Kressirer (Hrsg.), Göttliche Ungerechtigkeit? Strafen und Glaubensprüfungen als Themen antiker und frühchristlicher Kunst (Petersberg 2018) 298–306 ; G. Brands, Some Methodological Remarks on Late Antique Sculpture on the Iberian Peninsula, in: Actas de la X Reunión de Escultura Romana en Hispania, Faro y Mertola 27–29 octubre de 2022 (in Druckvorbereitung).

Die Büste eines ›Philosophen‹ in Budapest

Hans Rupprecht Goette – Árpád Miklós Nagy

Im Museum der Bildenden Künste in Budapest wird seit 1935 eine Büste mit dem lebensgroßen Bildnis eines bärtigen Mannes aufbewahrt (Abb. 1–6. 11–18. 19. 20), die aus der Sammlung von Ödön (Edmund) Faragó (1869–1935, Möbeldesigner und Kunstsammler) stammt[1]. Sie soll nach (so Hekler) »verläßlichen Angaben« in Kleinasien gefunden worden sein – wir werden sehen, daß man für diese Herkunftsangabe weitere gute Argumente anführen kann.

Die Skulptur besteht aus weißem, sehr feinkörnigem Marmor, der sich bei naturwissenschaftlichen Analysen[2] als derjenige aus den Steinbrüchen von Göktepe, südlich von Aphrodisias gelegen, erwies[3]. Der Erhaltungszustand des Werkes ist insgesamt gut: Der Rand der Büste ist unten in Teilen, insbesondere im hinteren Bereich abgebrochen. Die linke Seite des Körperausschnittes mit Schulter und Brust fehlt; daß auch diese wie die rechte mit einem Gewand bedeckt war, geht aus dem Mantelsaum im Nacken und einer Ansatzspur des Himation neben dem Hals links hervor. Es sind die Nasenspitze sowie ein kleiner Teil des linken Ohrmuschelrandes abgeschlagen. Auf der Brust, am Mantelrand und im Gesicht gibt es kleine Bestoßungen der Oberfläche. Die einst starke Versinterung ist in größeren Partien entfernt, aber auf dem Körper, dem Mantelstück und der rechten Stirnseite noch vorhanden, sonst nur in kleinen Flecken erhalten, z. B. an mehreren Stellen im Haar oder am rechten Ohr. Die Innenseite der Büste (Abb. 2) ist nur mit dem Spitzeisen grob ausgearbeitet; eine Büstenstütze ist und war nach den überall gleichen Meißelspuren nicht vorhanden.

Der Kopf sitzt auf einem Körperausschnitt (Abb. 1), der die von einer Mantelbahn bedeckten Schultern und die Brustmuskulatur vollständig umfaßt und darunter noch einen nach vorn aufgebogenen Streifen des Bauches in gerundeter Kontur wiedergibt. Die plastische Durchbildung, besonders am Übergang zur Achsel, charakterisiert das fortgeschrittene Alter des Dargestellten, der durch die unstoffliche Angabe eines Himation als Grieche mit ›intellektuellem‹ Hintergrund charakterisiert ist. Der ornamental geschwungene Saum des Mantels in vier Lagen paßt freilich nicht zur Form eines tatsächlich getragenen Gewandes, er ist mehr als symbolischer Hinweis auf den ›Pepaideumenos‹ zu verstehen[4]. Dies wird auch durch den Kopf mit langem, üppigem Vollbart und über der Stirn schütterem Haupthaar bestätigt (Abb. 5–8), ein Bildnis, das phänotypisch an die Köpfe von alten Männern auf attischen Grabreliefs des 4. Jhs. v. Chr. oder an griechische Philosophenportraits erinnert[5].

Daß die dargestellte Person in einem weiteren Werk, einer ähnlichen, auch in der Himationdrapierung vergleichbaren Büste im Museum von Thessaloniki, überliefert ist (Abb. 7–10. 19. 21), ist bereits

1 Inv. 6923. Maße: H. 57,8 cm; H. Scheitel–Bartspitze 32,5 cm; größte erhaltene Breite der Büste: 32 cm. Die wichtigste Literatur zum Stück: Hekler 1929, 178 f. Nr. 176 mit Abb.; Hekler 1940, 133 Abb. 19 f.; Calza 1953, 206 mit Anm. 24; EAA III (1960) 682 s. v. Filosofi mit Abb. 839 (A. Giuliano); Zanker 1995, 216; Danguillier 2001, 107–112. 236 Nr. 45 Abb. 44; Voutiras 2001, 441–450 Abb. 3. 5. 7. 9. 11; Voutiras 2003, 153 f. Nr. 266; Szilágyi 2003, 181 Abb. 116. – Zur Erwerbungsgeschichte: Nagy 2013, 126.

2 Die Analyse wurde von D. Decrouez (Genf, Muséum d'Histoire Naturelle) and K. Ramseyer (Universität Bern, Institut für Geologie) durchgeführt, s. dazu <http://hyperion.szepmuveszeti.hu/en/lexicon/10010> (06.09.2022). Eine im Herbst 2020 von Z. May (ELKH Budapest) vorgenommene XRF-Analyse an neun Stellen des Werkes ergab einen Sr-Wert zwischen 345 ppm und 560 ppm, an den meisten Punkten mehr als 400 ppm; diese Werte des Strontium-Gehaltes sind in ihrer Höhe charakteristisch für das Göktepe-Material und für keinen anderen feinkörnigen Marmor belegt; s. dazu Goette u. a. 2022.

3 Zum Marmor s. zuletzt mit weiterführender Literatur Attanasio u. a. 2019, bes. 188–212; Attanasio u. a. 2021; s. auch den Beitrag von D. Attanasio – W. Prochaska in diesem Band.

4 Zanker 1995, 216 mit Abb. 123. 129. 132–134 mit weiterer Literatur; s. auch Danguillier 2001 mit zahlreichen Beispielen. Wie solch eine Drapierung bei einer genuin spätantiken Schildbüste aussieht, zeigt ein Werk in den Capitolinischen Museen in Rom, Inv. 15718: Fittschen u. a. 2010, 129–131 Nr. 129 Taf. 160–161; LSA 766.

5 Bergemann 1997, 112–114; ein eindrucksvolles Beispiel, von Danguillier bereits mit unserem Bildnis verglichen, ist der Kopf des Alexos aus Sounion: Bergemann 1997, 174 Nr. 625 Taf. 79, 1–2. Ähnlich, auch in Bezug auf den weitgehend unbekleideten Oberkörper mit Himationrändern auf den Schultern und Oberarmen, freilich mit längerem Haupthaar ist der sitzende Hierokles in seinem riesigen Familien-Grabnaiskos dargestellt: Bergemann 1997, 175 Nr. 660 Taf. 105, 3–4; Petrakos 1999, 387–399 Abb. 286–297; Petrakos 2020, 232–237 Nr. 265–292δ Abb. 69.

https://doi.org/10.34780/ct3o-s33o

mehrfach richtig gesehen worden[6]. Auch für jene Antike ist kein Fundort überliefert; doch hat E. Voutiras vermutet, daß sie aus einer Sammlung in Rhaidestos (Tekirdağ in der nordwestlichen Bucht des Marmarameeres, ca. 120 km westlich von Konstantinopel) stammt und somit ebenfalls in kleinasiatischer Umgebung gefunden worden sein mag. Aus der engen Verwandtschaft hat er richtig geschlossen, daß beide Werke aus derselben Quelle stammen müssen und gleichzeitig entstanden seien. Aufgrund des großen Büstenausschnittes und der stilistischen Ausprägung der Haargestaltung und der Augenbohrung hat die Forschung beide Werke in das mittlere 2. Jh. n. Chr. datiert.

Es ist festzustellen, daß die Budapester Büste deutliche Überarbeitungsspuren aufweist, deren Ergebnis eine klare Veränderung des Portraits, auch gegenüber dem in Thessaloniki, bedeutet, und zwar in Bezug auf die stilistischen Eigentümlichkeiten und auch auf die Einzelmotive. Am deutlichsten wird die Umarbeitung im Bereich beider Ohren und der Haare um diese herum (Abb. 11–12): Die Ohrmuscheln stekken tief im Material, sind durch eine grobe Bohrfurche begleitet und umrahmt von einer Zone nahezu rauh belassenen, nicht als Haar formulierten Marmors. Die Strähnen vor den Ohren leiten mit kurzen, kantigen Formen über zu dünnen, langen, geschwungenen Haaren des beginnenden Backenbartes (Abb. 13–14). Diese liegen neben einer Marmorkante, die völlig unnatürlich das Inkarnat vom Bart absetzt und die Abarbeitung offensichtlich macht. Dieselben mit einem sehr schmalen Flacheisen gemeißelten Überarbeitungen findet man außer beim sekundär entstandenen Backenbart auch unter den Mundwinkeln (Abb. 15–16). Und von hier ziehen sie sich – mehr oder weniger deutlich ausgebildet – hinab bis zur Spitze des Kinnbartes, dessen voluminöseren Strähnen in manchen Bereichen nur sehr geringfügig, also oberflächlich abgearbeitet wurden, während nach unten hin, zur palmettenartig dekorativen Strähnenbildung in der Mitte des Bartes, die sekundären Abmeißelungen immer tiefer in das vorhandene Haar eingreifen. Schließlich erkennt man in der Ansicht des Bartendes vor dem Hals (Abb. 18), daß auch hier größere Abmeißelungen mit einem breiten Flacheisen vorgenommen wurden; ein bis zum Ohr hinaufreichender Streifen trennt in gröberer Arbeit die Haut des Halses vom Bart. Betrachtet man dann das Haupthaar, so fallen auch dort (Abb. 3–6) mehr oder weniger starke Abarbeitungen auf: Die Haarmasse ist aus geschwungenen, bisweilen sogar am Ende eingerollten Strähnen an der rechten Schläfe voluminös, also offensichtlich nur wenig reduziert. Dagegen fällt auf der linken Kopfseite, oben und besonders am Hinterkopf die andersartige Bearbeitung auf, die kaum Volumen besitzt und die Frisur in dünnere Strähnen gliedert. Im Nacken schließlich ist das Haar recht grob abgemeißelt, selbst der Streifen Haut über dem Mantelrand zeigt noch klar die Flachmeißelspuren (Abb. 4 und 17). Der Saum des Himation ist hier in der Mitte in einem Streifen so beseitigt worden, daß eine Metallklammer – Reste von Rostverfärbung sind noch sichtbar – von hinten zu einem Bohrloch zwischen Gewand und Nackenhaar eingefügt werden konnte. Dieser Klammerhalterung entspricht eine Einarbeitung in den unteren Büstenrand am Bruch (Abb. 18), mittels derer das Werk nach unten verdübelt werden konnte. Beide Befestigungsspuren[7] deuten darauf hin, daß die Büste ursprünglich in einen steinernen Rahmen, am wahrscheinlichsten in einen Clipeus eingesetzt war – wie es Voutiras bereits für die Parallele im thessalonischen Museum erschlossen hat[8]. Dazu passen zudem auch die nach vorn gereckte Haltung beider Köpfe (Abb. 20–21) sowie der untere (beim Stück in Thessaloniki vielleicht erst sekundär abgearbeitete) Rand der Werke und ihre grobe Aushöhlung ohne Stütze, die bei frei aufgestellten Büsten nicht, bei in Schilde montierten Portraits aber mit der wünschenswerten Gewichtserleichterung gut erklärbar sind[9]. Während die beiden Bildnisse in den Sammlungen zuvor wie ›normale‹ Portraitbüsten ausgestellt waren[10], wurde entsprechend dieser Er-

6 Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. 1058: s. o. Anm. 1: Zanker 1995, 216 f. Abb. 123; Danguillier 2001, 111 f. 248 f. Nr. 125 sowie Voutiras 2001 und 2003.

7 Theoretisch ist denkbar, daß die Dübel oben und unten sowie die Klammer im Nacken von einer nachantiken Montage (in der Sammlung Faragó) stammen. Dagegen spricht aber die Tatsache, daß der untere Dübel (er war einst etwa 6 cm lang, 3,5 cm breit und 1 cm dick) den Marmor gesprengt hat und die Schulterpartie verloren ging – dies natürlich nicht während der modernen Sammlungsgeschichte, während derer auch die Verwitterung der Bruchflächen nicht entstanden sein kann. Zudem ist eine Verklammerung nach hinten mit der Einmeißelung des Einsatzkanals für eine Sockelungsvorrichtung in nachantiker Zeit höchst unwahrscheinlich.

8 Ein Marmorclipeus in Aphrodisias, dessen Büste separat gearbeitet und eingesetzt war, gibt eine Vorstellung von der Montage auf dem Schild-›Hintergrund‹: Inv. 81-97: Smith 1990, 140–141 Nr. 5 Taf. 10, 4; LSA 214.

9 Zum Gewicht der marmornen imagines clipeatae: Winkes 1969, 47 f. Einige der spätantiken Schildbüsten in Aphrodisias weisen ebenfalls Aushöhlungen auf: Smith 1990, bes. Taf. 11, 3; 14, 4; 15 f.; Smith 1991, 144–158; Smith 1995. Zur Beliebtheit von Clipeus-Bildnissen – oft griechischer Geistesgrößen – in der Spätantike s. in LSA die Nummern 206–214. 236. 238. 375 (vgl. dazu 1195). 442. 483. 502–604. 766. 2109–2110. 2287. 2416–2419. 2441–2442 und 2511.

10 s. zuletzt noch Szilágyi 2003, 181 Abb. 116.

kenntnis das Budapester Portrait nun in der neuen Ausstellung seit 2018 wie ein Schildrelief in größerer Höhe an der Wand montiert und präsentiert sich somit ähnlich wie in dem rekonstruierten antiken Kontext – der Unterschied in der Erscheinung dieses Werkes aufgrund der Ansichtvariation ist auffallend (Abb. 22).

Ist die sekundäre Überarbeitung des Budapester Portraits klar zu belegen, so kann man auch eine Reihe von Abweichungen in Details dieses Bildnisses von jenen beim Stück in Thessaloniki erklären. Denn wenn auch viele Motive auf den ersten Blick sehr ähnlich sind, so zeigt ein genauer Vergleich so viele Veränderungen, daß man streng genommen, positivistisch urteilend nicht von einem echten Replikenverhältnis sprechen kann. Die Unterschiede beginnen bereits im Format beider Büsten, die in einer Aufnahme (Abb. 19), die ihre Gipsabgüsse gemeinsam, also in ein und demselben Foto mit derselben Beleuchtung präsentieren, besonders deutlich werden. Es unterscheiden sich zudem auch die einzelnen Strähnen in ihren Formen, in ihrem individuellen Volumen und in ihrer Anzahl nicht nur im Haupthaar – exemplarisch fällt diese andersartige Motivik beim Stirnhaar besonders auf – sondern auch im längeren Bart mit seinen fließenderen Strähnen. Und auch das Gesicht macht mit den weichen, gelängten, ausgezehrten Formen einen anderen, mehr durchgeistigten Eindruck. Die Augenbrauen, in besonderem Maße die rechte, verlaufen in höherem und geschwungenerem Bogen als beim Portrait in Thessaloniki, die Oberlider sind breiter und wirken tiefer über die Pupille herabhängend – die seltsame lange Rillenform der Pupille beim Bildnis in Thessaloniki mag wie die Büstenrandbearbeitung einer späteren Korrektur anzulasten sein. Die Stirn ist beim Budapester Werk höher, faltenlos und also weniger bewegt, sondern flächiger gestaltet. All diese Formen weisen auf eine spätantike Überarbeitungsphase, die man mit Vergleichen insbesondere aus den Werkstätten in Aphrodisias und Konstantinopel[11] ins spätere 4. Jh. n. Chr. datieren kann. Ein gutes Beispiel für diese Stilformen ist mit einem – in der Oxforder LSA-Sammlung nicht verzeichneten – Portrait in Beirut gegeben[12], das nach Ausweis der fragmentarisch erhaltenen Schultern eine ähnliche Gewandung aufwies wie unser Büstenpaar.

Demgegenüber erkennt man im Bereich des Oberkörpers mit seinem Mantelrand keine Veränderungen. Insbesondere die Form der Muskeln und die der weit nach außen gerückten Brustwarzen ähneln sich ebenso wie die weichen Falten der in mehreren Schichten umbiegenden Himationbahnen stilistisch sehr stark und verraten dieselbe Werkstatt. Eine chronologische Einordnung, wie sie A. Hekler und E. Voutiras vorgeschlagen haben, nämlich ins mittlere 2. Jh. n. Chr., ist wie erwähnt angesichts der Stilformen wahrscheinlich. Die Büste in Budapest besteht aus Göktepe-Marmor und wird somit aus einer Werkstatt aus Aphrodisias (der Betrieb mag an anderem Ort, etwa in Konstantinopel, gearbeitet haben) stammen. Der Marmor des Werkes in Thessaloniki ist nach jüngst vorgenommener Analyse[13] ebenfalls derjenige aus Göktepe; kleinasiatische Herkunft hatte E. Voutiras schon länger aufgrund der besonders feinen Charakteristika des Steines angenommen.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich, daß beide Clipeus-Büsten wohl gemeinsam in antoninischer Zeit als Werke einer aphrodisiensischen Werkstatt entstanden sind, daß aber das Budapester Stück etwa 200 Jahre später im Bereich des Kopfes stark überarbeitet wurde, während man an der Büste in Thessaloniki nur kleine Korrekturen vorgenommen hat.

Wir gewinnen somit einen Fall, bei dem nicht ältere Stilformen bewußt aufgegriffen und in spätantiken Stil übersetzt wurden, sondern man nutzte die offenbar attraktive ›Grundform‹ und eignete sich die Werke durch mehr oder weniger starke Überarbeitung an[14].

Wie schon E. Voutiras vermutete, legen die beiden Werken eigenen Charakteristika es nahe, ihre einstige Fundvergesellschaftung zu rekonstruieren. Als Clipei haben sie demnach eine Architektur geschmückt, die (mindestens) zweimal dieselbe Person, einen ›intellektuellen‹ Griechen, wiedergegeben. Die so allgemeinen Züge, die sich auf Phänotypen von griechischen Bildnissen der Spätklassik beziehen, deuten zusammen mit der verdoppelten, aber offenbar über mehrere Jahrhunderte für die Betrachter interessanten Präsentation darauf hin, daß wir hier ein Rekon-

11 Besonders charakteristisch sind die weichen Formen der breiten Augenlider und die plastische Ausbildung der Angabe des Lichtreflexes auf dem Auge (die Augenbohrung). Diese Formen, die bei zahlreichen spätantiken Skulpturen aus fast allen Reichsteilen und fast durchgehend aus Marmor von Göktepe zu beobachten sind, hat M. Bergmann ausführlich analysiert und auch die ›klassizistischen‹ Tendenzen jener Werkstätten dargestellt: Bergmann 1999 mit zahlreichen Abbildungen und älterer Bibliographie.

12 Beirut, Museum der Amerikanischen Universität Inv. 2757: Poulsen 1937, 111–115 Taf. 17–19; Hekler 1940, 133 Abb. 22.

13 Wir danken E. Voutiras für diese briefliche Auskunft über die Analyse durch G. Maniatis (Demokritos-Institut, Athen).

14 Sehr viel stärker verändert werden sollte eine – dann in Bezug auf die Überarbeitung unvollendet in einer Bildhauerwerkstatt verbliebene – Clipeusbüste in Aphrodisias, Mus. Inv. 67-555: Smith 2006, 242 f. Nr. 136 Taf. 98 f.; LSA 156.

struktionsbildnis vor uns haben, das derzeit nicht benennbar ist, von dem man aber vielleicht sogar annehmen darf, daß es auch in der Antike nicht während der gesamten Zeit seiner Ausstellung eindeutig identifizierbar sein mußte. Wenn die Clipei an zwei Seiten (etwa in den Giebeln) eines Mausoleum angebracht waren, können die Portraits also den in seiner Stadt noch über viele Generationen berühmten Verstorbenen, dessen Bildnis dem neuen Geschmack der Spätantike angepaßt wurde, wiedergegeben haben, eines Mannes, der sich im Rahmen der Zweiten Sophistik als ›Pepaideumenos‹ darstellen ließ. Auszuschließen ist aber auch nicht die Alternative, daß der Dargestellte nach der spätantiken Überarbeitung eine andere Person meinte, die aufgrund von zugehörigen Inschriften am Bauwerk identifizierbar war. Und schließlich kann man noch erwägen, daß die beiden Büsten in anderem Architekturzusammenhang, etwa in einer spätantiken Villa, ganz allgemein zu einer Aura ›klassischer Bildung‹ beitragen sollten, die durch weitere Ausstattung evoziert wurde[15]. Leider kommen wir wegen fehlender Kenntnisse über den Fundkontext über Spekulationen in dieser Frage der Motive für die Überarbeitung und ihre Funktion nicht hinaus.

Abstract

The subject of this article is the large bust of a ›philosopher‹ in Budapest which is said to come from Asia Minor. It can be shown by detailed observation that the sculpture of the mid-2nd century A.D. was transformed and reworked in late antiquity. The same is true for a second bust, today in Thessaloniki, which probably is from Asia Minor, too, and depicts the same person; but it must be recognized that some of its details differ from those of the Budapest portrait. Both busts once belonged to *clipei*. On the basis of analyses of the material – both sculptures were made of marble from Göktepe near Aphrodisias – and because of their contemporaneous reworking, it can be hypothesized that they come from the same place and were used on the same architecture. The two sculptures attest the reuse of portraits of the mid-2nd century A.D. in late antiquity, depictions of a man presenting himself as a ›pepaideumenos‹ (intellectual) of the Second Sophistic. Unfortunately, the architectural context cannot be ascertained, and it must remain open whether, after reuse of the busts, a different person was meant or the same man as in the distant past, just a bit ›modernized‹ in the sculptural style of late antiquity.

15 Zu spätantiken Sets von Clipei mit den Bildnissen griechischer ›Geistesgrößen‹ oder Staatsmänner s. o. Anm. 9. Zur rekonstruierten Präsentation von Clipei im ›Atrium House‹ in Aphrodisias s. Lockey 2016, 251–253 Abb. 15, 11. – In diesen Zusammenhang mag auch die (vielleicht spätantik überarbeitete, s. die Augenbohrung) Schildbüste in der Villa Doria Pamphilj gehören, deren Datierung freilich umstritten ist, s. Calza u. a. 1977, 269 f. Nr. 326 Taf. 74; Danguillier 2001, 250 Nr. 1; LSA 2287.

Bibliographie

Attanasio u. a. 2019 D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska, The Marbles of Roman Portraits, JdI 134, 2019, 167–277

Attanasio u. a. 2021 D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska – A. B. Yavuz, Göktepe Marbles. White, Black and Two-Tone, Biblioteca archaeologica 71 (Rom 2021)

Bergemann 1997 J. Bergemann, Demos und Thanatos (München 1997)

Bergmann 1999 M. Bergmann, Chiragan – Aphrodisias – Konstantinopel, Palilia 7 (Wiesbaden 1999)

Calza 1953 R. Calza, Sui ritratti Ostiensi del supposto Plotino, BdA 38, 1953, 203–210

Calza u. a. 1977 R. Calza u. a. (Hrsg.), Antichità di Villa Doria Pamphilj (Rom 1977)

Danguillier 2001 C. Danguillier, Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike (Oxford 2001)

Fittschen u. a. 2010 K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, Katalog der Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männliche Privatporträts (Berlin 2010)

Goette u. a. 2022 H. R. Goette – Á. M. Nagy – N. Tóth – D. Decrouez – K. Ramseyer – Z. May – D. Attanasio, Archäometrische und archäologische Studien an antiken Skulpturen im Museum der Bildenden Künste, Budapest, AA 2022/1, 298–348, bes. 309 Abb. 13 a

Hekler 1929 A. Hekler, Museum der Bildenden Künste Budapest. Die Sammlung antiker Skulpturen (Wien 1929)

Hekler 1940 A. Hekler, Philosophen- und Gelehrtenbildnisse in der mittleren Kaiserzeit, Die Antike 16, 1940, 115–141

Lockey 2016 I. Lockey, The Atrium House: The Archaeology of a Late-Antique Residence, in: R. R. R. Smith u. a. (Hrsg.), Aphrodisias Papers 5: Excavation and Research at Aphrodisias, 2006–2012, JRA Suppl. 103 (Portsmouth, RI) 243–254

LSA Last Statues of Antiquity, LSA Database (University of Oxford) <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/database/simple-search.php> (06.03.2023)

Nagy 2013 Á. M. Nagy, Classica Hungarica (Budapest 2013)

Petrakos 1999 V. C. Petrakos, Ο δήμος του Ραμνούντος I (Athen 1999)

Petrakos 2020 V. C. Petrakos, Ο δήμος του Ραμνούντος V (Athen 2020)

Poulsen 1937 F. Poulsen, A Philosopher Head in the Museum of the American University Beirut, Berytus 4, 1937, 111–115

Smith 1990 R. R. R. Smith, Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias, JRS 80, 1990, 127–155

Smith 1991 R. R. R. Smith, Aphrodisias Papers 2, JRA Suppl. 2 (Ann Arbor 1991)

Smith 1995 R. R. R. Smith, A New Shield Portrait in Izmir, RM 102, 1995, 331–339

Smith 2006 R. R. R. Smith, Aphrodisias II. Roman Portrait Sculpture at Aphrodisias (Mainz 2006)

Szilágyi 2003 J. G. Szilágyi, Ancient Art. Department of Antiquities. Handbook of the Permanent Exhibition (Budapest 2003)

Voutiras 2001 E. Voutiras, Προτομή ›σοφιστή‹ στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, in: D. Pandermalis u. a. (Hrsg.), Άγαλμα. Festschrift G. Despinis (Thessaloniki 2001) 441–450

Voutiras 2003 E. Voutiras, in: G. Despinis u. a., Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης II (Thessaloniki 2003) 153 f. Nr. 266

Winkes 1969 R. Winkes, Clipeata imago (Bonn 1969)

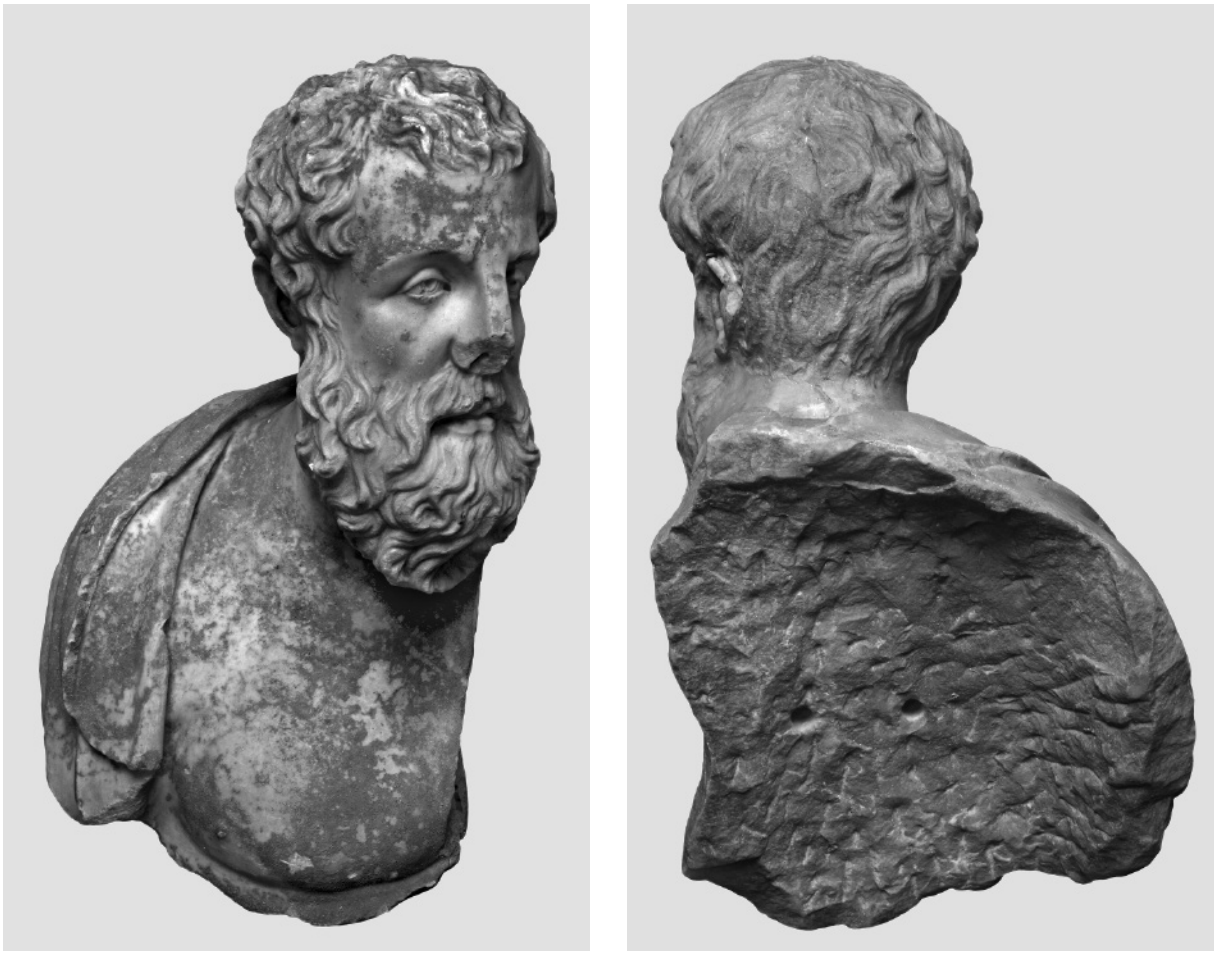
Zanker 1995 P. Zanker, Die Maske des Sokrates (München 1995)

Abbildungsnachweise

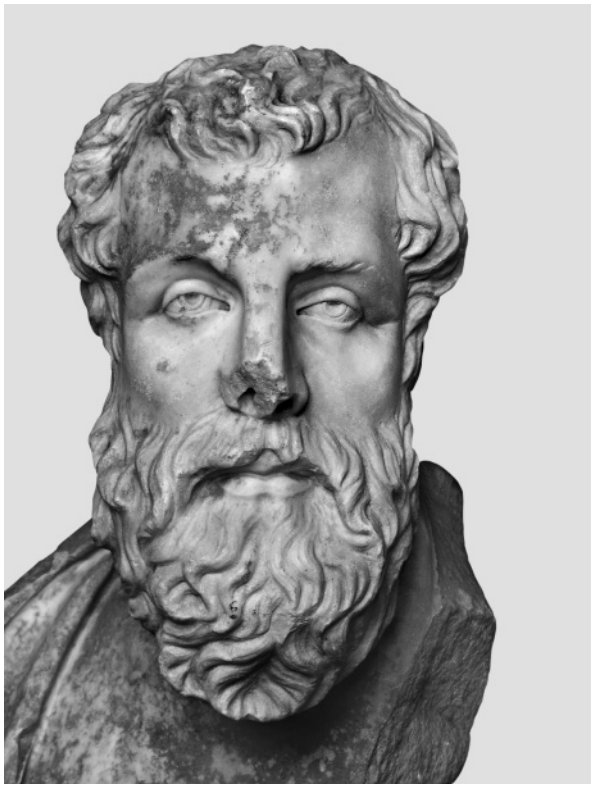
Abb. 1–6. 11–20. 22 Hans Rupprecht Goette
Abb. 7 D-DAI-ATH-1971.065 (Gösta Hellner)
Abb. 8 D-DAI-ATH-1971.066 (Gösta Hellner)
Abb. 9 D-DAI-ATH-1971.067 (Gösta Hellner)
Abb. 10 D-DAI-ATH-1971.068 (Gösta Hellner)
Abb. 21 D-DAI-ATH-1971-068 (Gösta Hellner)

Prof. Dr. Hans Rupprecht Goette
hans.goette@dainst.de

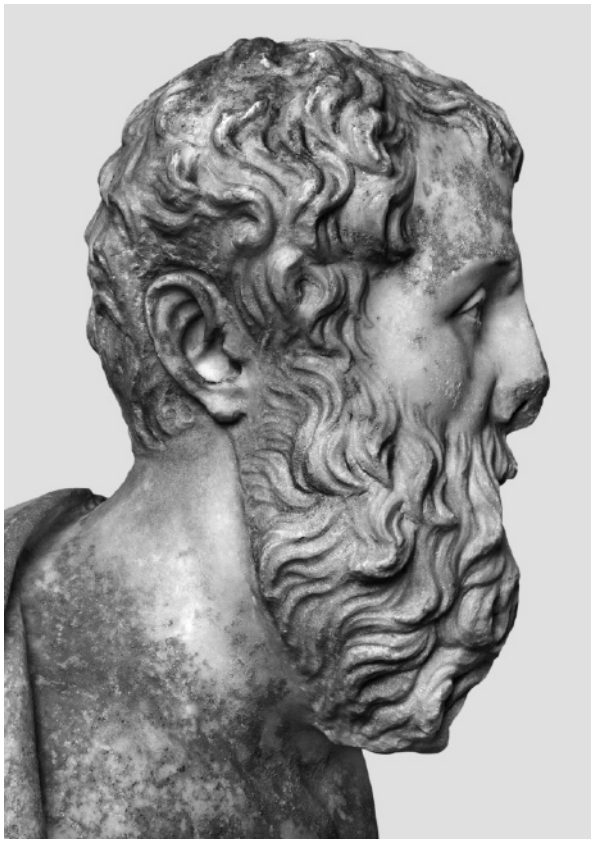
Prof. Dr. Árpád M. Nagy
amnagy8@gmail.com

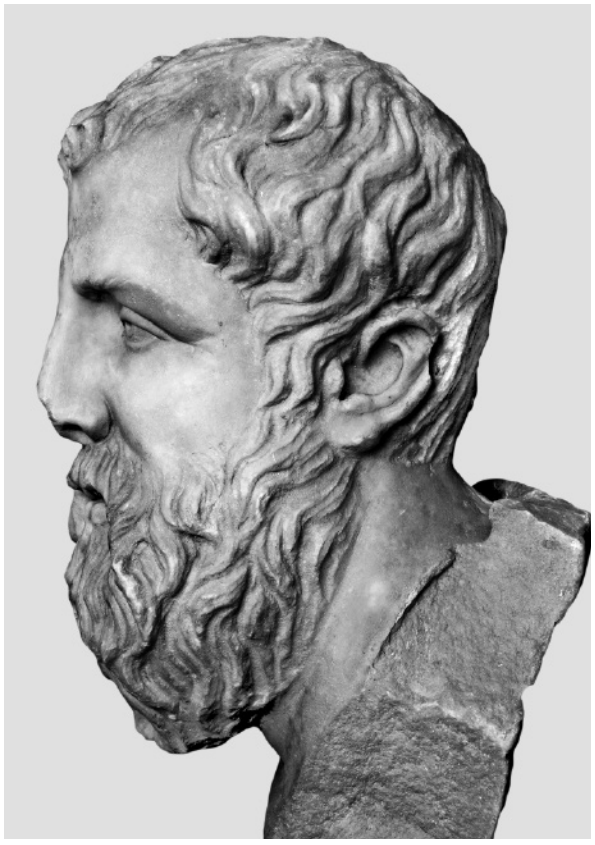


1–2 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Bildnisbüste eines ›Intellektuellen‹, Vorder- und Rückseite

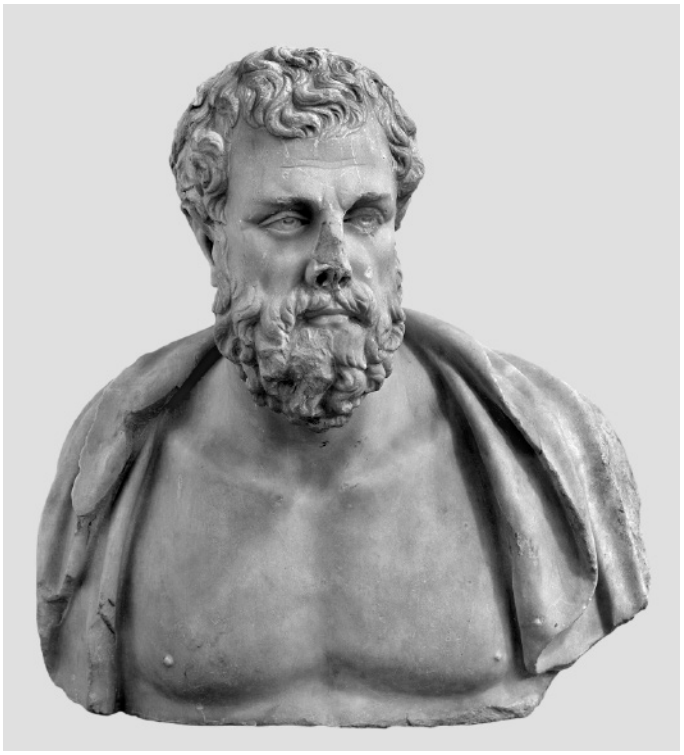


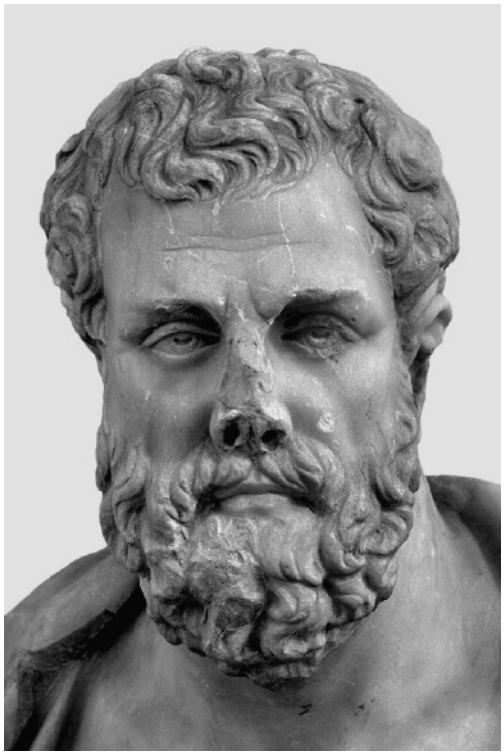
3–4 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Details des Portraits, En-face-Ansicht und Rückseite



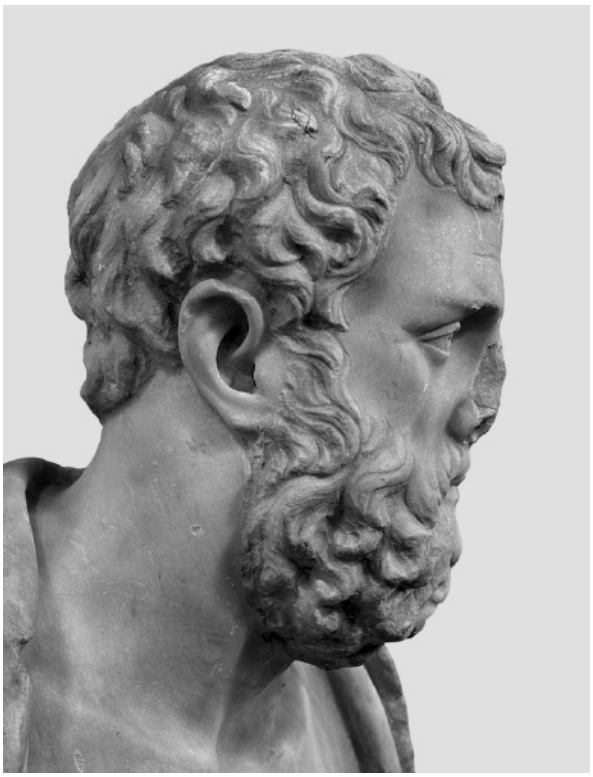


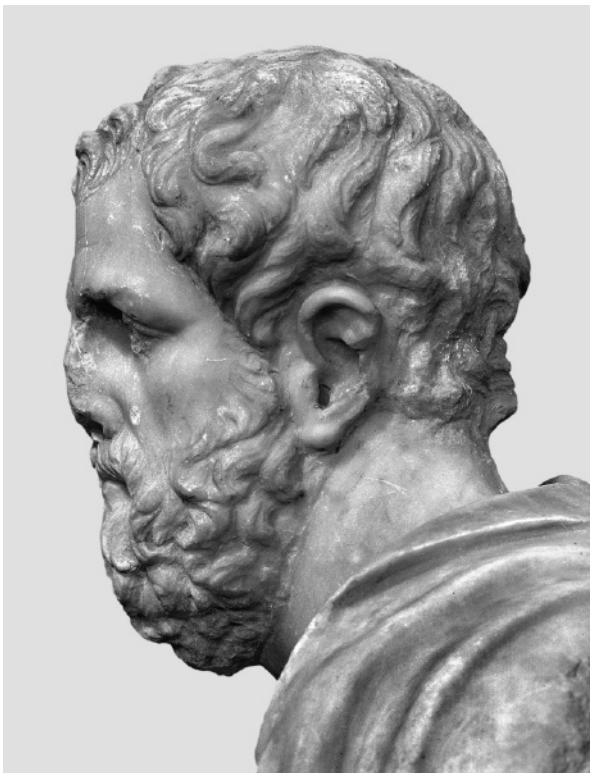
5–6 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Details des Portraits, Profile



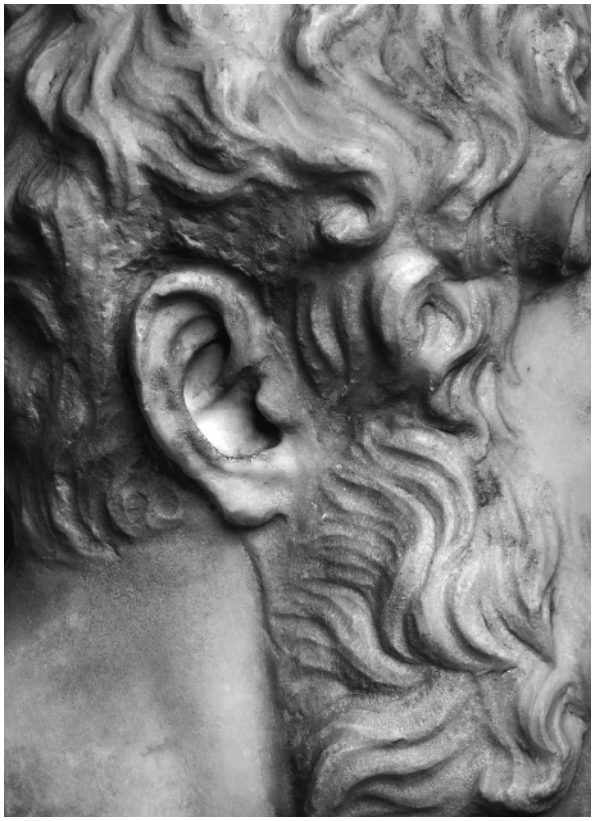


7–8 Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 1058: Büste eines Intellektuellen und En-face-Ansicht des Portraits





9–10 Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 1058: Details des Portraits, Profile



11

12

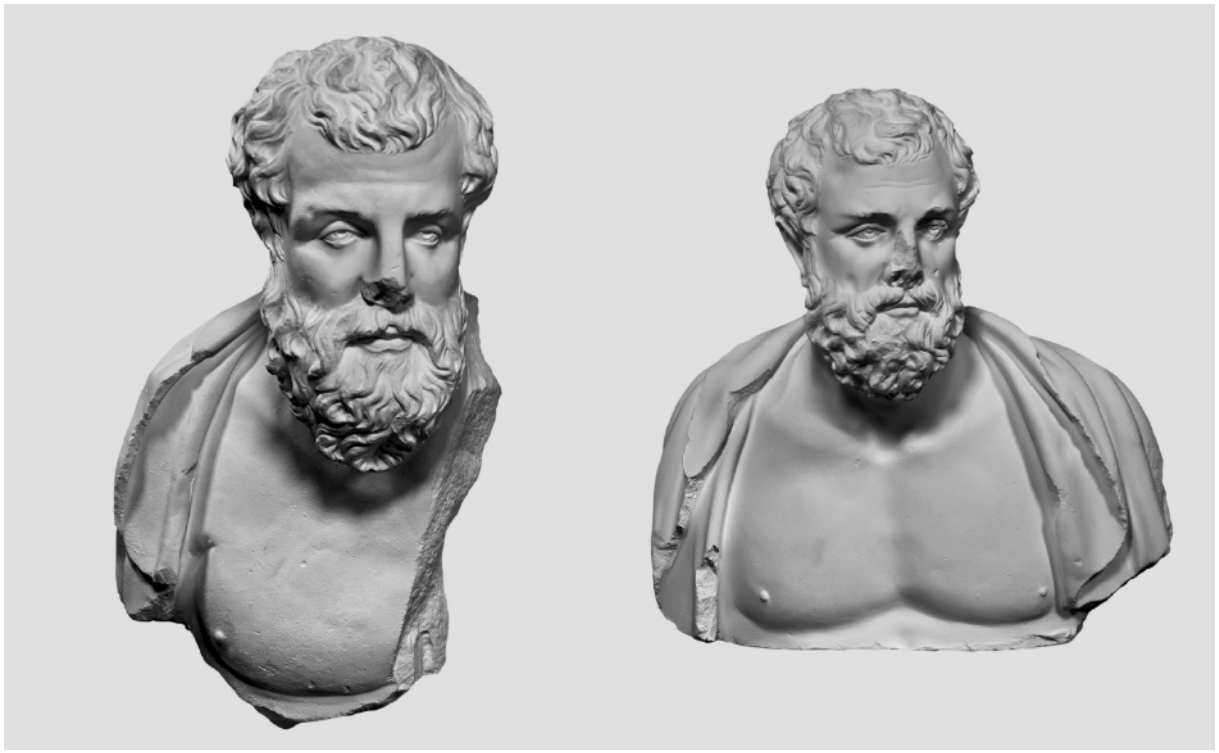
13

14

11–14 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Überarbeitungsspuren der Haare um die Ohren und des Bartes

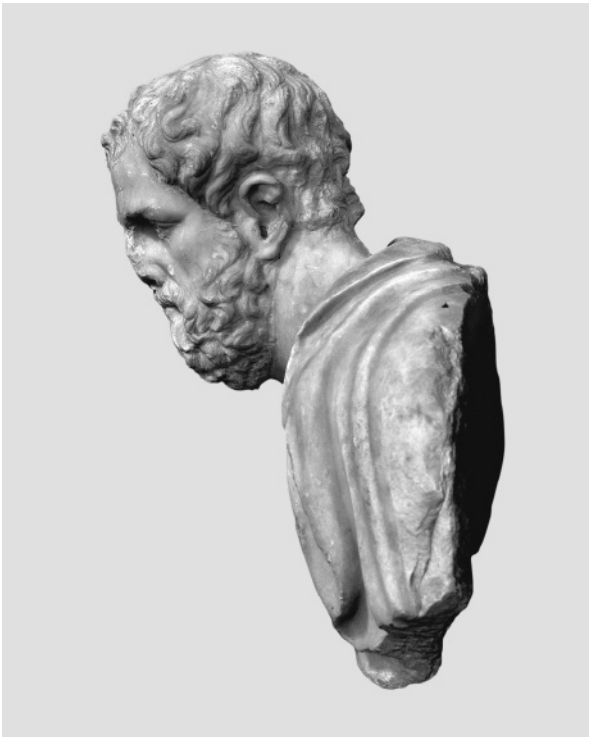
15–16 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Überarbeitungsspuren der Barthaare am und unter dem Kinn (rechts nach Gipsabguss)

17–18 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Klammer- und Dübelspuren im Nacken und am unteren Rand der Büste



19 Gipsabgüsse der beiden Büsten in Budapest und Thessaloniki

20 Rechte Profilansicht der Budapester Büste in der Ausrichtung, wie sie in einem Clipeus montiert war.



21 Linke Profilansicht der Büste in Thessaloniki in der Ausrichtung, wie sie in einem Clipeus montiert war.

22 Berlin, Abguss-Sammlung der Freien Universität: Das Bildnis in Budapest unter derselben Beleuchtung: links in der Ansicht als Büste, rechts als Clipeus-Portrait