



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

ELEKTRONISCHE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Dies ist eine digitale Reproduktion von | This is a digital reproduction of

Stavros Vlizos

Eine kaiserzeitliche Statuengruppe aus dem Piräus

in: Ch. Kunze (Hrsg.), Antike Plastik. Lieferung 31, 41–54

der Reihe | of the series

Antike Plastik

Band | Number **31** • 2016

<https://publications.dainst.org/books/index.php/dai/catalog/view/62/82/667-1>
urn:nbn:de:0048-books-antpl-31-2016-v62-79-664-14
Zenon-ID: 001560677

Verantwortliche Redaktion | Publishing editor **Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale**
Weitere Informationen unter | For further information see <https://publications.dainst.org/books/index.php/dai/catalog/series/antpl>
ISBN der gedruckten Ausgabe | ISBN of the printed edition **978-3-95490-177-7**
Verlag | Publisher **Dr. Ludwig Reichert Verlag | Wiesbaden**

© 2019 **Deutsches Archäologisches Institut**
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0
Email: info@dainst.de | Web: dainst.org

Nutzungsbedingungen: Mit dem Herunterladen erkennen Sie die die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/books/index.php/dai/terms>) von iDAI.publications an. Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen/Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder, Artikel, elektronische Buchausgaben und sonstige Inhalte, die Sie auf den iDAI.publications-Publikationsportalen des Deutschen Archäologischen Instituts finden, 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 Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (idaipublications@dainst.de).

Terms of use: By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/books/index.php/dai/terms>) of iDAI.publications. 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 online editing-office of the Deutsches Archäologisches Institut (idaipublications@dainst.de).



ANTIKE PLASTIK 31



Christian Kunze (Hrsg.)

ANTIKE PLASTIK Lieferung 31

Mit Beiträgen von

Clemente Marconi

Dimitris Damaskos

Stavros Vlizon

Efi Sapouna-Sakellaraki

Evi Touloupa

Die Reihe »Antike Plastik« ist dem Ziel gewidmet, herausragende Werke der griechischen und römischen Skulptur grundlegend zu publizieren und umfassend photographisch zu dokumentieren. In Beiträgen internationaler Wissenschaftler werden wichtige Neufunde antiker Plastik erstmals vorgelegt oder bereits bekannte Stücke in verbesserter Dokumentation neu erschlossen.

Der aktuelle Band 31 enthält folgende Beiträge: Clemente Marconi, The Goddess from Morgantina. – Dimitris Damaskos, Die Statue der Artemis-Bendis aus Amphipolis: ein frühhellenistisches Kultbild? – Stavros Vlizos, Eine kaiserzeitliche Statuengruppe aus dem Piräus. – Efi Sapouna-Sakellarakis, Eine Gruppe des Herakles im Löwenkampf aus Nord-Euböa. – Evi Touloupa, Die Skulpturen des sogenannten Athentempels von Karthaiä.

ISBN 978-3-95490-177-7



Christian Kunze (Hrsg.)

Antike Plastik

Lieferung 31

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

ANTIKE PLASTIK

Lieferung 31

Herausgegeben im Auftrag des Deutschen
Archäologischen Instituts von Christian Kunze

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

Christian Kunze (Hrsg.)

ANTIKE PLASTIK

Lieferung 31

Mit Beiträgen von

Clemente Marconi

Dimitris Damaskos

Stavros Vlizon

Efi Sapouna-Sakellarak

Evi Touloupa

REICHERT VERLAG

V, 120 Seiten mit 147 Abbildungen, 35 Tafeln und 2 Beilagen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Verantwortliche Redaktion: Christian Kunze als Herausgeber

Umschlagfoto: J.-B. Stéphane, Nevers Musée Archéologique Inv. 39

Buchgestaltung und Coverkonzeption: hawemannundmosch, Berlin

Prepress: LVD GmbH, Berlin

© 2016 Deutsches Archäologisches Institut

Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden · www.reichert-verlag.de

ISBN 978-3-95490-177-7

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Deutschen Archäologischen Instituts und des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Inhalt

The Goddess from Morgantina <i>by Clemente Marconi</i> Plates 1–13	1
Die Statue der Artemis-Bendis aus Amphipolis: ein frühhellenistisches Kultbild? <i>von Dimitris Damaskos</i> Tafel 14–16	33
Eine kaiserzeitliche Statuengruppe aus dem Piräus <i>von Stavros Vlizas</i> Tafel 17–26	41
Eine Gruppe des Herakles im Löwenkampf aus Nord-Euböa <i>von Efi Sapouna-Sakellarakí</i> Tafel 27–30	55
Die Skulpturen des sogenannten Athenatempels von Karthaia <i>von Evi Touloupa, mit einem Beitrag von Sandro Tufano</i> Tafel 31–35	65

Eine kaiserzeitliche Statuengruppe aus dem Piräus

von *Stavros Vlizos*

Tafel 17–26

für *Angelos Delivorrias*

Herkunft und Forschungsgeschichte*

Zu den zahlreichen Kunstwerken, die sich im Archäologischen Museum von Piräus befinden, gehört auch eine der Forschung bisher unbekannt Gruppe von drei Skulpturen stehender männlicher Gestalten (Inv. 330. 383. 384; Taf. 17 a. c–d; 21–26), die seit der Neueröffnung des Museums in dessen Garten betrachtet werden können. Schon an dieser Stelle muß betont werden, daß die besondere Art der ›Bekleidung‹ der nackten jugendlichen Körper der Figuren innerhalb der griechisch-römischen Plastik keine sonstigen Parallelen findet, und die Figuren somit ikonographisch singulär sind. Zudem verfügen wir leider nicht über ausreichende Informationen bezüglich des

Fundortes und des entsprechenden Kontextes ihrer Auffindung. Die Sammlungs- und Restaurierungsgeschichte des Museums lassen hier keine weiterführenden Schlüsse zu. Im Buch der Neuzugänge der Ephorie Piräus, das zugleich die einzige Quelle zu den Statuen Inv. 383 (Taf. 17 c; 23. 24) und Inv. 384 (Taf. 17 d; 25. 26) ist, wird lediglich bemerkt, daß diese 1915 in einem Privathaus in Piräus entdeckt wurden¹. Etwas besser dokumentiert ist die Statue Inv. 330 (Taf. 17 a; 21. 22), da diese als einzige, wenn auch nur selten, Eingang in die wissenschaftliche Literatur gefunden hat. Als erster erwähnt sie Julius Ziehen in einem kurzen Artikel von 1894, der als Herkunfts-

* Die vorliegende Untersuchung ist das Ergebnis von Überlegungen, die am Department of Classics der UCLA, der American School of Classical Studies in Athen und dem Archäologischen Institut der Humboldt Universität in Berlin zur Diskussion gestellt werden konnten. Mein Dank gilt an erster Stelle Efi Lygouri, der ehemaligen Direktorin der Ephorie in Piräus, für die Publikations-erlaubnis der Statuen im Piräus-Museum, die sie mir großzügig genehmigte. Aus gleichem Grund bin ich für die Statue im Musée Archéologique de la Porte du Croux in Nevers der Kuratorin des Museums, Françoise Reginster, zu großem Dank verpflichtet. Ganz herzlich möchte ich mich noch für Hinweise und ihre Diskussionsbereitschaft bei folgenden Kollegen bedanken: Angelos Delivorrias, Giorgos Despinis, Valentina Di Napoli, Florens Felten, Dimitrios Grigoropoulos, John Papadopoulos, Stephan Schmid, Theodosia Stefanidou-Tiveriou, Jutta Stroszeck, Christiane Vorster. Die Bildvorlagen, die von der Redaktion finanziert wurden, verdanke ich im Falle der Statuen im Piräus-Museum Valtin von Eickstedt, im Falle

der Statue in Nevers Jean-Baptiste Stéphane. Zutiefst verbunden bin ich schließlich Adolf Borbein und besonders Christian Kunze, auf welche die Aufnahme dieser Arbeit in die Reihe »Antike Plastik« zurückgeht. Eine kurze und vorläufige Besprechung der Statuengruppe ist bereits publiziert: S. Vlizos, An Early Imperial Group of Three Male Figures from Piraeus, in: *Les ateliers de sculpture régionaux: Techniques, styles et iconographie. Actes du X^e colloque international sur l'art provincial romain Arles et Aix-en-Provence 21–23 mai 2007* (Arles 2009), 279–285.

¹ Im Haus des G. Gabeiras an der Alkibiades Straße 192. Zur Stadtentwicklung des Piräus s. RE 19 (1937) 71–100 s. v. Peiraiæus (Th. Lenschau); R. Garland, *The Piraeus from the Fifth to the First Century B.C.* (Ithaca, NY 1987); K.-V. v. Eickstedt, *Beiträge zur Topographie des antiken Piräus* (Athen 1991); L. Palaiokrassa, *To ieró της Αρτέμιδος Μουνιχίας* (Athen 1991); G. Steinhauer, *To Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς* (Athen 2001) 25–33.

ort der Statue die Gegend nahe dem Zollamt von Piräus nennt, allerdings mit der Bemerkung, daß diese für einige Zeit von seinem angeblichen Finder versteckt gehalten wurde². Drei Jahre später, im Jahr 1897, wurde die Statue, ohne weitere Details anzugeben, im zweiten Band von Salomon Reinach's *Répertoire de la statuaire* aufgenommen³. Von besonderer Bedeutung im Rahmen unserer Untersuchung ist jedoch, daß sowohl hier, wie auch in Reinach's Arbeit zu den Antiken im Museum von Nevers aus dem Jahr 1898⁴, der Jüngling 330 zusammen mit der ikonographisch nahezu identischen Statue im Museum von Nevers erwähnt und besprochen wird (Taf. 17 b; 18–20)⁵. Wie man den Angaben Reinach's zur letztgenannten Statue entnehmen kann, ist sie nicht nur aufgrund ihrer typologischen Merkmale, sondern auch aus einem weiteren Grund zweifellos der oben genannten Gruppe vom Piräus zuzuordnen: sie wurde zusammen mit anderen Werken

1853 vom französischen Admiral Jacquinet aus der griechischen Hafenstadt verschleppt und am 22. Mai 1856 der Stadt Nevers als Geschenk überreicht⁶. Giulio Quirino Giglioli ist schließlich der Letzte, der im Jahr 1950 in einer kurzen Anmerkung beide Statuen als vom Piräus stammend erwähnt und diese als zusammengehörig bezeichnet⁷. Die Informationen, daß die Skulpturen zum Teil in einem Privathaus gelagert und zum Teil ausgegraben wurden, sprechen dafür, den Zeitpunkt ihrer Entdeckung wohl kurz vor 1855 anzusetzen und als Fundort den Bereich des damaligen Zollamtes im Hafen von Piräus zu bestimmen.

Bezüglich des Forschungsstandes zu den hier behandelten Statuen ist also festzuhalten, daß einerseits diesen Werken bislang nur wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden ist und daß andererseits die Tatsache unbeachtet geblieben ist, daß diese eine einheitliche Gruppe bilden. Eben dies soll in der folgenden Untersuchung untermauert werden.

Die Skulpturen

1 | Taf. 17 b; 18–20

Nevers, Musée archéologique de la Porte du Croux, Inv. 39

Höhe 0,98 m, Breite 0,37 m, Tiefe 0,28 m

Erhaltung: Es fehlen die Beine ab der Mitte der Unterschenkel. Abgeplatzt sind nur Teile der Augenbrauen, der Nase mit der Oberlippe, mancher Stoffränder, sowie des mit der rechten Hand gehaltenen Strophions. Die Marmoroberfläche ist in einem insgesamt sehr guten Zustand erhalten. Die Statue ist auf ihrer Rückseite nur sehr grob ausgearbeitet.

Attribute: Ein Alabastron und zwei Strophia.

Lit.: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine II* (Paris 1897) 537 Nr. 5; S. Reinach, *Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers*, RA 1898, 166 f. Taf. 3; G. Q. Giglioli, *Phyllobolia*, ArchCl 2, 1950, 34 Anm. 3.

2 | Taf. 17 a; 21. 22

Piräus, Archäologisches Museum, Inv. 330

Höhe 0,95 m, Breite 0,42 m, Tiefe 0,28 m

Erhaltung: Vom originalen Bestand der Statue fehlen der Kopf, der größte Teil des rechten Armes mit Ellbogen, das linke Bein ab der Mitte des Oberschenkels und das Rechte ab der Mitte des Schienbeines. Die Oberfläche ist gut erhalten, nur am oberen Brustbereich und am Stoff, der die Schultern bedeckt, sporadisch abgerieben. Am rechten Bein und den Händen gibt es Spuren von Glättung. An einzelnen Stellen des rechten Beines ist eine rote Verfärbung festzustellen, die durch Sinter verursacht wurde.

Attribute: Ein Alabastron (Höhe 0,30 m) und ein Bündel mit vier sichtbaren Buchrollen⁸.

Lit.: J. Ziehen, *Statue eines Tänienträgers im Piräus*, AM 19, 1894, 137–139; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine II* (Paris 1897) 537 Nr. 4; S. Reinach, *Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers*, RA 1898, 167; G. Q. Giglioli, *Phyllobolia*, ArchCl 2, 1950, 34 Taf. 13, 3.

2 Ziehen 1894, 137–139.

3 Reinach 1897, 537 Nr. 4.

4 Reinach 1898, 161–168 Taf. 3.

5 Reinach 1898, 167 Taf. 3.

6 Reinach 1898, 166. Informationen zur Herkunft der Statue werden Françoise Reginster, der Kuratorin des Museums in Nevers, verdankt.

7 Giglioli 1950, 34 f. Taf. 13, 3.

8 Ziehen 1894, 137.

3 | Taf. 17 c; 23. 24**Piräus, Archäologisches Museum, Inv. 383**

Höhe 0,95 m, Breite 0,38 m, Tiefe 0,28 m

Erhaltung: Abgebrochen sind große Teile der Hände und des Objektes, das sie halten, sowie der Strophia am linken Ellbogen. Besonders an den Faltenrücken und der Gewandoberfläche allgemein ist die Substanz abgeplatzt und relativ stark abgerieben.

Attribute: Ein Kästchen (?) und zwei Strophia.

Unpubliziert.

4 | Taf. 17 d; 25. 26**Piräus, Archäologisches Museum, Inv. 384**

Höhe 0,84 m, Breite 0,39 m, Tiefe 0,21 m

Erhaltung: Es fehlen beide Beine ab den Knien und der Kopf. Abgebrochen ist der Ellbogen des rechten Armes. Die Gewandoberfläche ist stellenweise abgerieben. Daß

die Statue nicht vollendet wurde, kann besonders an der rechten Schmalseite beobachtet werden, da dort die rückwärtigen Partien nur grob bearbeitet sind.

Attribute: Zwei Strophia.

Unpubliziert.

Alle vier Statuen sind in einem relativ guten Zustand erhalten und aus pentelischem Marmor gearbeitet. Besonders an den Beispielen im Piräus Museum ist zu sehen, daß der Marmor nicht nur im Bruch, sondern auch in der Art der Oberflächenwitterung ähnlich ist. Bei allen Werken fehlen große Teile der Beine, während sporadisch an verschiedenen Stellen der Oberfläche Abplatzspuren zu erkennen sind. Die Statue Inv. 384 (Taf. 25. 26), sowie die Statue in Nevers (Taf. 18–20), wurden nicht vollständig ausgearbeitet und weisen – am stärksten die Figur in Nevers – eine deutlich vernachlässigte Rückseite auf. Der Kopf ist lediglich bei der Statue in Nevers erhalten (Taf. 20 a–d). Die am meisten beschädigte Statue ist Inv. 383 (Taf. 23. 24). Den besten Erhaltungszustand weisen dagegen die Statue Inv. 330 (Taf. 21. 22) und vor allem die vollständige Figur in Nevers auf (Taf. 18–20).

Beschreibung

Übereinstimmend zeigen die Statuen die Figur eines leicht unterlebensgroßen jungen Mannes, der frontal, aufrecht und fast unbewegt wiedergegeben ist. Das ruhige und flache Aussehen wird durch den zurückhaltenden Kontrapost mit dem linken Stand- und dem rechten, am Knie leicht angewinkelten Spielbein, sowie den zaghaft zu seiner Rechten gewandten Oberkörper betont. Im Rahmen dieses verhaltenen S-förmigen Schwunges sind Brust und Schultern mehr oder weniger in Schrittrichtung orientiert. Deutlicher als die übrigen Figuren zeigt die samt Kopf erhaltene Statue in Nevers, daß sich der Dargestellte zu seiner Rechten hin orientiert. Abgesehen von dem senkrecht herabgeführten rechten Arm dieser Figur sind bei den übrigen Statuen die Arme eng am Körper vor die Brust geführt, wo sie verschiedene Gegenstände tragen. Bei der Statue Inv. 330 wird der Brustbereich durch ein Bündel mit mindestens vier Buchrollen in der rechten und ein Alabastron in der linken Hand bedeckt. Bei der Figur Inv. 383 (Taf. 23. 24) sind beide Arme horizontal und parallel zueinander am Bauch angelegt, wo sie sehr wahrscheinlich ein Kästchen halten. Zudem führt diese Figur zwei fragmentarisch erhaltene, um den linken Ellenbogen geschlungene, Strophia mit sich. Das Strophion kehrt in ähnliche Anordnung und an gleicher Stelle auch bei der

Statue Inv. 384 (Taf. 25. 26) wieder. Hier liegen die Hände jedoch mit offener Innenfläche auf der Brust ohne ein weiteres Objekt zu halten. Eine Zwischenstellung bezüglich der Attribute und Armhaltung nimmt der Jüngling in Nevers ein (Taf. 18–20): je ein Strophion befindet sich auf dem Kopf und in der herabgeführten rechten Hand, während das Alabastron – entsprechend der Figur Inv. 330 (Taf. 21. 22) – vor der linken Brust gehalten wird.

An den Partien, an denen der Körper sichtbar wird – also den Hüften, der Brust und den Armen –, ist zu erkennen, daß die Figuren nackt sind. Die weich formulierten Einzelformen, die auf das jugendliche Alter der Dargestellten hinweisen, werden durch eine große Anzahl von teils übereinander gelegten Tänien mit zungenförmigem Abschluß bedeckt – ungefähr fünf an jeder Seite. Am Brustbein ergibt sich daraus ein ausgeprägter V-förmiger Ausschnitt. Die Tänien fallen vertikal von den Schultern und Oberarmen herab und reichen von den Knien an der Vorderseite bis zu den Fersen an der Rückseite der Figuren. Eine Abweichung von diesem Schema ist – insbesondere bei der Figur Inv. 384 – im Bereich des rechten Oberarmes zu erkennen: hier verläuft eine Gruppe von Bändern fast horizontal vom Rücken zur Brust nach vorn. Auffällig ist ferner die ungleichmä-

ßige Behandlung des Stoffvolumens der Tánien. Während sie an der Vorderseite sorgfältig plastisch akzentuiert und in eine nachvollziehbare Ordnung gebracht sind, erscheinen sie an der Rückseite, besonders in der unteren Hälfte, einheitlich als eine kompakte flache Masse mit nur linearer Unterteilung gestaltet.

Wie bereits erwähnt, sind wir für die Beurteilung der Köpfe der Figuren ausschließlich auf die Statue in Nevers angewiesen. Immerhin bestätigen aber die Bruchstellen am Hals der Statuen im Piräus Museum, daß ihre Köpfe in der Haltung und der Grundanlage demjenigen der Statue in Nevers entsprochen haben dürften. Der Kopf der Statue in Nevers (Taf. 20) ruht auf einem hohen Hals mit kräftigem Nacken und ist leicht nach rechts gewendet und geneigt; der Blick der Figur scheint leicht nach oben

gerichtet. Die bisher geschilderten Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Statuen lassen kaum Zweifel daran aufkommen, daß sich auch die Köpfe der Figuren weitgehend ähnelten. Das bartlose Gesicht der Statue in Nevers ist rund und glatt, nur die niedrige Stirn ist horizontal gewölbt. Wangen und Hals bilden eine einheitliche volle Masse, aus welcher das Kinn nur zaghaft hervortritt. Unter den geschwollenen Brauen sitzen, nicht sehr tief, die großen, mandelförmigen Augen. Volle und geschlossene Lippen kennzeichnen den kleinen Mund. Die in der Mitte gescheitelte Frisur besteht aus dichtem kurzem Haar, dessen grob eingetragene Sichellocken keinem präzisen Ordnungsprinzip folgen. Die Haare lassen die Ohren frei und sind im Nacken kurz und gerade abgeschnitten.

Technische Merkmale

Es gibt wenige Anzeichen, die auf die Benutzung eines Bohrers hinweisen. Spuren dieses Werkzeuges sind sporadisch bei Inv. 384 am Umriß der Binden und der Finger zu erkennen. Daß einige nackt belassene Körperteile sorgfältig poliert waren, ist besonders an den Beinen der Statuen Inv. 330 und 383, sowie den Unterarmen von Inv. 384 erkennbar. Dagegen sind auf der Oberfläche der Stoffbinden und der Attribute noch Spuren von Zahneisen und Raspel zu sehen. Dieser Kontrast wird sicherlich damit zusammenhängen, daß für diese rauh belassenen Partien ein Farbauftrag vorgesehen war. Allerdings haben sich keine Farbspuren mehr erhalten. Umgekehrt scheint es wahrscheinlich, daß die nackten Körperpartien keine farbige Fassung erhalten sollten; sie sind vielmehr – ähnlich wie auf den im Piräus gefundenen neuattischen Reliefs⁹ – sorgfältig poliert worden.

Schließlich sind noch einige Partien zu erkennen, an denen die Arbeit unvollendet geblieben ist: an der rechten Schmalseite und stellenweise auf der Rückseite der Statue Inv. 384 ist die Masse des Marmors nur grob abgearbeitet worden (Taf. 25 b; 26 b). Noch deutlicher ist dies bei der Statue in Nevers (Taf. 18–20) zu beobachten. Es scheint also, daß der Künstler entweder keine Zeit mehr hatte, seine Arbeit zu vollenden, oder eine detaillierte Bearbeitung der Oberfläche hier als nicht notwendig angesehen hat. In jedem Fall sollten diese Unregelmäßigkeiten bei der endgültigen Aufstellung der Statue wohl nicht sichtbar sein, was auf eine Aufstellung vor einem geschlossenen Hintergrund oder in einer Nische hinweist.

Datierung

Die chronologische Einordnung der Skulpturen wird durch die lückenhaften Informationen zu ihrer genauen Herkunft erschwert. Insofern müssen wir uns hier ausschließlich auf die stilistische Analyse der Figuren beschränken. Die bisher einzigen Versuche, sich diesem

Problem zu nähern, bezogen sich auf die Statuen Piräus Inv. 330 und Nevers Inv. 39. Ziehen unterstrich in seinem Aufsatz zu Figur 330, daß die Statue zweifellos aus römischer Zeit stamme¹⁰. Bezogen auf beide Werke schloß sich kurz darauf auch Reinach dieser Meinung an, mit der

9 T. Stefanidou-Tiveriou, *Νεοαττικά. Οι ανάγλυφοι πίνακες από το λιμάνι του Πειραιά* (Athen 1979) 50.

10 Ziehen 1894, 138: »die Statue stammt ohne Zweifel aus römischer Zeit«.

Bemerkung, daß die Zerstörung des Piräus durch Sulla 86 v. Chr. keine nachhaltigen Folgen für die darauffolgende Kunstproduktion hatte¹¹. Der Datierung in die römische Kaiserzeit schloß sich, allerdings ohne näher darauf einzugehen, auch Giglioli an¹².

Besonders der statuarische Aufbau und die Haltungsmotive erweisen die Statuen aus dem Piräus als klassizistische Schöpfungen der römischen Kaiserzeit¹³. Kennzeichnend sind die Frontalität und die Flachheit der Figuren, sowie der Mangel an lebendiger Körperbewegung, den Hauptakzent der Darstellung bilden vielmehr die differenziert wiedergegebene ›Gewandung‹ (Stoffbinden), sowie die prominent ins Licht gerückten Attribute. Auch hinsichtlich des Verhältnisses von Körper und ›Gewand‹ wird deutlich, daß das Hauptaugenmerk der Plastizität und Textur der Stoffbinden gilt, während anatomische Details und die Körperbildung demgegenüber ›unterdrückt‹ erscheinen. An den Beinen, den Armen und dem V-Ausschnitt im Brustbereich ist zu erkennen, daß die Körperoberfläche sich aus großen, übersichtlichen Flächen zusammensetzt, die gespannt erscheinen. Die Wiedergabe der Muskulatur beschränkt sich auf das Wesentliche. Die zurückhaltende Modellierung, sowie die Bearbeitung und Wiedergabe der Körperformen kommen in ähnlicher Weise bei der Statue eines Epheben in Athen¹⁴, sowie dem Grabrelief einer Athenerin vor¹⁵, welche attischen Werkstätten des ausgehenden 1. Jhs. n. Chr. zugeschrieben werden können. Auch in Bezug auf die Gestaltung des Stoffes lassen sich Übereinstimmungen erkennen. Besonders die unproportionierte Wiedergabe der großen Hände mit den starren Fingern und glatten Oberflächen erlauben einen Vergleich mit der Darstellung auf einem Grabrelief in Thessaloniki ebenfalls aus dem letztem Jahrzehnt des 1. Jhs. n. Chr.¹⁶. Schließlich sind ähnliche stilistische Eigenschaften, sowohl in der Art der Körperbildung, als auch in der Gewandbehandlung in gleichartiger Weise bei der Sta-

tue eines Jünglings im Benaki Museum anzutreffen, die in dieser Zeit entstanden ist¹⁷.

Wie vor allem dem erhaltenen Kopf der Statue in Nevers (Taf. 20) abzulesen ist, läßt sich die Gruppe aus dem Piräus gut der flavischen Zeit zuordnen. Das volle und glatte Untergesicht ist oval gebildet, die untere Stirnhälfte scheint vorgewölbt und die darunterliegenden Augenpartien unscharf geformt. Einen starken optischen Akzent des Gesichtes bildet, zusammen mit den Augen, der Mund, dessen volle Lippen weich im umgebenden Inkrinat verschwimmen. Das glatt gebildete Gesicht erfährt durch die Gestaltung des Stirnhaares eine gewisse Belebung. Während das Haar auf der Kalotte als dichte, kompakte Masse aus dicken Strähnen gestaltet ist, sind die Haare über der Stirn fülliger und aufgelockert wiedergegeben, ohne daß dabei isolierte Lockenmotive auftreten. Eine akzentuierende Wirkung wird hier dennoch durch einzelne Bohrfurchen hervorgerufen, durch welche die Stirnlocken aufgelockert werden und verhaltene Licht-Schatten Kontraste entstehen. Ähnliche Charakteristika finden sich an einem Kopf einer Jünglingsstatue im Athener Nationalmuseum, die, wie Valentina Di Napoli überzeugend darlegte, vermutlich in einer attischen Werkstatt im dritten Viertel des 1. Jhs. n. Chr. entstanden ist¹⁸. Gut zu vergleichen ist auch ein weiteres Porträt eines jungen Mannes von der Athener Agora, das in frühflavischer Zeit geschaffen sein dürfte¹⁹. Wie an beiden Vergleichsbeispielen zu erkennen ist, gehört die Form der Haare mit den kurzen aber dicken Strähnen über der Stirn zu einer Vorstufe der künstlerisch und voluminöser gestalteten Frisuren der spätflavischen Kunst²⁰.

Aufgrund der vorangegangenen Analyse und in Verbindung mit den genannten Vergleichsstücken bekleideter Figuren scheint eine Datierung der Statuen aus dem Piräus in die flavische Zeit (ca. 70–90 n. Chr.) am wahrscheinlichsten.

11 Reinach 1898, 167.

12 Giglioli 1950, 34.

13 Zu den klassizistischen Stiltendenzen s. J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 1986) 164–175; P. Zanker, *Die römische Kunst* (München 2007) 27–32; P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der römischen Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians* (Mainz 2010) *passim* (mit weiterführender Lit.).

14 Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 4476: Rhomiopoulou 1997, 37 Nr. 24.

15 Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 2558: Rhomiopoulou 1997, 40 Nr. 27.

16 Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. 60: G. Despinis – T. Stefanidou-Tiveriou – E. Voutiras (Hrsg.), *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης II* (Thessaloniki 2003) 144 f. Nr. 116 (E. Voutiras).

17 Athen, Benaki Museum 33096: S. Vlizos (Hrsg.), *Ελληνική και ρωμαϊκή γλυπτική από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη* (Athen 2004) 268 Nr. 76 (D. Damaskos).

18 Athen, Nationalmuseum Inv. 3314: V. Di Napoli, *Δύο εικονιστικές κεφαλές από το Ωδείο του Περικλέους και το αττικό Πορτρέτο του 1ο αι. π.Χ. και του 1ο αι. μ.Χ.*, in: S. Vlizos (Hrsg.), *Athens during the Roman Times: Recent Discoveries, New Evidence* (Athen 2008) 337 f.

19 Athen, Agora Museum Inv. S 1319: E.B. Harrison, *Agora I. Portrait Sculpture* (Princeton, N.J. 1953) 25 Nr. 14 Taf. 11; Di Napoli a. O. 337 mit Anm. 6.

20 Vgl. J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (Mainz 1979) 172 f. Nr. 129 Taf. 105, 1; 105, 3. 4; 106.

Werkstatt

Die stilistische und motivische Homogenität der vier Statuen aus dem Piräus deutet darauf hin, daß sie nicht nur gemeinsam in einer Gruppe aufgestellt waren, sondern auch ein und derselben Bildhauerwerkstatt entstammen. Ob diese im Piräus angesiedelt war, läßt sich freilich nicht mit Sicherheit feststellen.

Die gemeinsame Herkunft der Statuen aus ein und demselben Bildhaueratelier wird insbesondere anhand der Details der Ausarbeitung deutlich. Charakteristisch ist etwa die flache Gesamtanlage der Figuren. Diese läßt – zusammen mit der nur grob bearbeiteten Rückseite – erkennen, daß die Statuen auf ihre Vorderseite ausgerichtet waren und sicherlich nicht frei im Raum standen. Denselben Werkstattzusammenhang verrät auch die ähnlich am Brustkorb ausgearbeitete V-förmige Öffnung des sonst bedeckten Oberkörpers. Besonders aber wird die gemeinsame Machart der Statuen durch das ungewöhnliche Motiv der Tänen und deren geradezu identische Modellierung unterstrichen. Den Körper bedeckten jeweils zwischen zehn und elf breite Stoffbinden, die in den übereinstimmenden Maßen, in der kontrastreichen Wiedergabe der konkaven und flachen Textiloberfläche an Vorder- und Rückseite, sowie in der Form der Tänen, mit den charakteristischen zungenförmigen Endungen genau übereinstimmen. Auch die diagonale Anordnung der Stoffbahnen am Rücken und deren flache und grobe Ausarbeitung ebendort bieten weitere Argumente, die die Annahme eines gemeinsamen Ursprungs der Statuen aus derselben Werkstatt nahelegen. In diesem Zusammenhang kann schließlich noch auf die Gesamterscheinung der einzelnen Figuren wie auch der Gruppe als Ganzes eingegangen werden. Bereits in der Beschreibung der Sta-

tuen wurde deutlich, daß sie alle etwa 1,20 m hoch waren und klassischen Stil in eklektischer Weise reproduzieren. Einen gemeinsamen Entwurf verrät auch die ruhige und ausgewogene Gestaltung, die für alle vier Statuen bezeichnend ist. Generell spielten bekanntlich die Bildhauerwerkstätten Athens in der klassizistisch geprägten Kunstproduktion dieser Zeit eine führende Rolle²¹. Zudem wurden die Statuen aus dem Piräus aus demselben Material, nämlich pentelischem Marmor, hergestellt. Wie Klaus Fittschen bemerkt hat, ist das verwendete Material vorerst das einzige einigermaßen aussagekräftige Kriterium, um zu entscheiden, an welchem Ort ein Werk gefertigt worden ist: »Besteht eine Skulptur aus pentelischem Marmor, so liegt die Vermutung nahe, daß sie in Athen (oder einem anderen Ort Attikas) gearbeitet worden ist«²².

Dasselbe Material, handwerkliche Übereinstimmungen, sowie die übereinstimmenden Maße, deuten also mit großer Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß es sich um eine zusammenhängende Gruppe einer Werkstatt handelt, die höchstwahrscheinlich in Athen oder Attika beheimatet war. Auch die stilistischen Merkmale der Gruppe lassen sich, wie der vorangehende Abschnitt zur Datierung der Statuen gezeigt hat, insbesondere hinsichtlich der Gestaltung des Kopfes der Statue in Nevers eng mit attischen Porträtstatuen der Zeit verbinden. Ob die Werkstatt in Athen selbst oder, wie es bei den neuattischen Reliefs aus dem Piräus der Fall zu sein scheint²³, im Piräus angesiedelt war, muß offen bleiben. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß bislang attische Bildhauerwerkstätten der römischen Kaiserzeit weder ergraben noch lokalisiert werden konnten²⁴.

Ikonographie und Deutung

Was die Deutung der Figuren betrifft, so hat Ziehen die Statue Inv. 330 (Taf. 21. 22) aufgrund der Tänen und der mitgeführten Attribute als Diener oder Gehilfen bei der

Preisverteilung nach musischen oder athletischen Spielen interpretiert²⁵. Davon ausgehend ordnete auch Reinach dieses Werk im zweiten Band seines *Répertoire de la sta-*

21 G. Kokkorou-Alewras, *Δραστηριότητες των αττικών εργαστηρίων γλυπτικής την εποχή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας*, in: *Καλλιτεχνία. Μελέτες προς τιμήν της Όλγας Τζάχου-Αλεξανδρή* (2001) 319–348; Fittschen 2008, 326.

22 s. Fittschen 2008, 326 f. mit Anm. 11, wo auch auf die Frage eingegangen wird, ob neuattische Bildhauer auch mit anderen Marmorarten, z. B. parischem Marmor, oder in Bronze gearbeitet haben.

23 Zu den neuattischen Werkstätten s. Steinhauer a. O. (Anm. 1) 369; Stephanidou-Tiveriou a. O. (Anm. 9) 51; M. Fuchs, *In hoc etiam*

genere graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der spät-hellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. (Mainz 1999) 9–22 Taf. 1–13; Kokkorou-Alewras a. O. 319–348; Steinhauer a. O. 367–370; Vgl. ferner EAA II Suppl. 2 (1995) 893 s. v. Neoatticismo (H.-U. Cain) mit der gesamten älteren Lit.; Fittschen 2008, 327–332.

24 Fittschen 2008, 328; Vgl. ferner G. Dontas, *Εικονιστικά Β'*, *ArchDelt* 26, 1971, Mel 16–33 Taf. 1–7; H.A. Thompson – R.E. Wycherley, *The Agora of Athens*. *Agora 14* (Princeton, N.J. 1972) 187 f.

25 Ziehen 1894, 139.

tuairer der Kategorie der »appariteurs des jeux« zu²⁶. Als er nur ein Jahr später die Statue in Nevers Inv. 39 (Taf. 18–20) publizierte, unterbreitet er besonders wegen des auf dem Haupt getragenen Strophions den Vorschlag, in dieser Figur den geehrten Sieger eines Wettbewerbes zu sehen, während die Statue Inv. 330 weiterhin als Hilfskraft bei diesen Handlungen bezeichnet wird²⁷. Im Rahmen seiner Untersuchung zur Bedeutung und Funktion von Tānien deutet Giglioli dann auch die Statue Inv. 330 als Darstellung eines jugendlichen Athleten²⁸. Schon dort wurde deutlich, daß man aufgrund fehlender zeitgleicher Parallelen hier auf Vergleichsbeispiele aus dem gesamten Fundus der griechisch-römischen Kunstproduktion angewiesen ist. In diesem Sinn wird es auch in der folgenden Besprechung der Statuen aus dem Piräus notwendig sein, auch Werke anderer Epochen und Gattungen zu berücksichtigen und einzubeziehen. Eine gewisse Rechtfertigung erhält dieses Verfahren vielleicht dadurch, daß manche ikonographischen Merkmale gerade aus den Bereichen der Religion, des Grabkults und des Sports ja relativ konstant von Zeit zu Zeit adaptiert und übertragen worden sind.

Ausgangspunkt für die Deutung der Statuengruppe aus dem Piräus muß der Umstand sein, daß hier vier gleichartige Figuren mit übereinstimmenden ikonographischen Merkmalen nebeneinander zur Aufstellung kamen. Die Nacktheit der Figuren, die zurückhaltende Körperbildung in Kombination mit der geringen Bewegtheit, sowie die Behandlung der anatomischen Details sind Indizien, die auf ein jugendliches Alter der Dargestellten hinweisen. Gleiches gilt in aller Deutlichkeit für den einzigen erhaltenen Kopf der Gruppe, nämlich denjenigen der Statue in Nevers (Taf. 20). Eine genauere Bestimmung hängt allerdings hauptsächlich von der Interpretation der Attribute ab. In diesem Zusammenhang ist die Existenz und Anordnung der Tānien von besonderer Bedeutung. Aus diesem Grund müssen vorab die Verwendungs- und Bedeutungsmöglichkeiten dieses Attributes in der griechisch-römischen Antike untersucht werden.

Wie Antje Krug 1968 darlegte, können Stoffbinden im Kontext der griechischen Kleidung verschiedene Funktio-

nen erfüllen: sie begegnen als geläufiges Element des Haarschmucks oder als Teil der Kleidung selbst, etwa in Form eines Gürtels, sie können aber auch als charakterisierende Attribute auf bestimmte Eigenschaften und Tätigkeiten hinweisen²⁹. Gut belegt ist etwa die Verwendung von Stoffbinden bei offiziellen Tätigkeiten im kultischen Bereich. Das bezeugt etwa die Darstellung auf dem Rundaltar der Athena Pronaia in Delphi³⁰ oder Reliefbilder auf verschiedenen Denkmälern des Späthellenismus und der Kaiserzeit, auf denen Kultorte (z. B. Altäre) und Tempel mit Tānien dekoriert wurden. Im gleichen Zusammenhang, als Weihgabe oder als Ausdruck der Verehrung, ist die Stoffbinde Teil des rituellen Schmucks von Kultstatuen und Kultbildern, kann aber ebenso von Personen getragen werden, die der Gottheit verehrend gegenüber treten. Dabei gewinnt die Stoffbinde aber nicht den Charakter eines festgelegten Attributs, das etwa speziell einen Priester oder sonstiges Kultpersonal auszeichnen würde, sondern erscheint allgemein als Teil des rituellen Festschmucks von Betenden und Opfernden.

Lange Stoffbinden, überreicht von Eros, Nike oder einem Priester, erscheinen ferner vor allem in Zusammenhang mit athletischen oder anderen Wettbewerben³¹. Daß diese Ehrenbinden schon bei archaischen Kuroi auftreten und dabei als eine Auszeichnung für siegreiche Athleten verstehen sind, konnte kürzlich Elisabeth Walde wahrscheinlich machen³². Besonders am Kuros von Merenda erkennt sie nicht nur um den Hals, sondern auch auf dem Rücken, am Gesäß und am rechten Oberschenkel aufgemalte Reste roter Binden³³. Diese umgebundenen roten Schleifen, wie sie wenig später auch in der attischen Vasenmalerei dargestellt wurden, können als Auszeichnung erfolgreicher Sportler bei der Siegerehrung verstanden werden³⁴. Auf attisch-rotfigurigen Vasenbildern, auf die man sich wegen der Überlieferungslage leider beschränken muß, tritt vor allem ein Merkmal auf, das in Bezug auf die Piräusstatuen besonders betont werden muß: die große Anzahl von Binden³⁵. Die aktiv dargestellten und gewöhnlich nackten Sieger der attischen Vasenbilder unterscheiden sich in anderer Hinsicht aber grundsätzlich von den hier behandelten Statuen. Anders als auf den Beispielen der Vasenmalerei zu sehen ist, sind die Jüng-

26 Reinach 1897, 537 Nr. 4.

27 Reinach 1898, 167.

28 Giglioli 1950, 34.

29 Krug 1968, 131.

30 Delphi, Archäologisches Museum Inv. 8771: C. Picard – P. De La Coste-Messelière, *Sculptures Grecques de Delphes* (Paris 1927) 42 Taf. 77; J.-F. Bommelaer (Hrsg.), *Marmaria. Le sanctuaire d'Athéna à Delphes* (Paris 1997) 41 Abb. 19.

31 E. Kefalidou, *ΝΙΚΗΤΗΣ* (Thessaloniki 1996); E. Kefalidou, *Victory Ceremonies and Post-Victory Celebrations*, in: N. Kaltsas (Hrsg.), *Agon. Ausstellungskatalog Athen* (Athen 2004) 70–90.

32 E. Walde, *Schöne Männer. Die Körperkunst der Kouroi*, in: C. Franek u. a. (Hrsg.), *THIASOS. Festschrift für Erwin Pochmarski*

zum 65. Geburtstag (Wien 2008) 1123 f. Zudem wird von den Schriftquellen bestätigt, daß derlei Binden ein persönliches Geschenk waren, das von Freunden dem Sieger überreicht wurde (Paus. 6, 2, 2; Athen. 610 a).

33 Walde a. O. 1124.

34 Vgl. dazu vor allem das von Giglioli 1950, Taf. 6–13 gesammelte Material; s. dazu allg. auch R. Wünsche – F. Knauß (Hrsg.), *Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike*, *Ausstellungskatalog München* (München 2004) 304–319 (M. Bentz).

35 Im Rahmen seiner Untersuchung zu den *Phyllobolia* und mit Hilfe der Schriftquellen (Eratosthenes) setzt Giglioli 1950, 41–45 die große Anzahl der Tānien in einen direkten Bezug zu lokalen athletischen Wettbewerben in Athen.

linge aus dem Piräus weder intensiv bewegt, noch tragen sie die Tānien zu Schleifen gebunden an verschiedenen Körperteilen.

Die Darstellung der Tānien bei den Statuen aus dem Piräus weist also insbesondere aufgrund der großen Anzahl der Binden auf den Bereich athletischer Siegerehrungen. Durch die Anordnung und Trageweise dieser Binden wird aber auch deutlich, daß die Statuen aus dem Piräus wohl kaum die Sieger selbst darstellen, sondern eher das Hilfspersonal meinen, das bei solchen Siegerehrungen tätig wird. Diese Vermutung soll im Folgenden noch weiter erhärtet werden.

In keinem der genannten Fälle wurden die Stoffbinden allerdings in ähnlicher Weise getragen, um nämlich, wie dies bei den Statuen aus dem Piräus der Fall ist, den Körper der Figuren in dieser spezifischen Form fast vollständig zu bedecken. Eine gewisse Ausnahme stellt, um zur Verwendung von Stoffbinden im kultischen Bereich zurückzukehren, die Darstellung eines jungen *minister* auf einem augusteischen Friesfragment in Rom dar³⁶. Der Opfergehilfe trägt hier einen über die linke Schulter gelegten, breiten Stoffstreifen, der von Frederike Fless als fransenbesetztes Tuch bezeichnet wird³⁷, jedoch deutlich in Struktur und Anlage – vorn kürzer, hinten länger – mit den eben beschriebenen Tānien verglichen werden kann. Zu verweisen wäre auch auf die Szene einer Opferdarstellung auf dem sog. Vespasiansaltar in Pompeji³⁸. Auf der linken Seite der Darstellung – und mit dem Fragment in Rom übereinstimmend – trägt auch hier ein jugendlicher Opferdiener neben den charakteristischen Kultgefäßen (Kanne und Griffschale) über seiner Tunika auch ein – allerdings um den Hals gelegtes – langes Tuch. Wie Fless dargelegt hat, handelt es sich hier um ein mit flauschigen Zotteln bedecktes Tuch, das eine den Rand begleitende Borte, sowie Fransen an den Kanten besitzt. Auf beiden Reliefs wurde dieses Tuch in Kombination mit dem übrigen Opfergerät wohl vorrangig als Handtuch verwendet, wodurch ein funktioneller Zusammenhang mit der Handwaschung und dem Reinigungszeremoniell verdeutlicht wird³⁹. Wichtig für unsere Zwecke ist die Tatsache, daß es sich auch bei diesen Darstellungen jeweils um Hilfspersonal handelt, was die bereits formulierte These bestätigt: daß es sich nämlich auch bei den Figuren aus dem Piräus um dienstbares Personal handeln dürfte. Darüber hinaus schließen grundsätzliche Unterschiede in der Anzahl der

Tānien, in der Trageweise derselben über einem Kleidungsstück bzw. über dem nackten Körper, in dem Alter der Dargestellten, sowie in Form und Herrichtung des Stofftuches, jeglichen weiteren Vergleich aus.

Nach den bisherigen Beobachtungen scheint es am wahrscheinlichsten, die Stoffbinden unserer Statuen als Indizien für eine Zeremonie mit sportlichem Hintergrund oder von Wettbewerben allgemein zu sehen. Aufgrund der Trageweise und der hohen Zahl der Binden scheint es zudem plausibel, zumindest die Statuen Inv. 330, 383 und 384 nicht als die eigentlichen Athleten anzusprechen, sondern sie eher als Darstellungen von Personen zu verstehen, die diese Preise transportierten, um sie anschließend dem Sieger oder den zuständigen Beamten der Siegerehrung zu überreichen. Nur die jugendliche Gestalt der Statue in Nevers Inv. 39 (Taf. 18–20) scheint von diesem Schema abzuweichen: trotz übereinstimmender Gestaltung am Körper würde man ihn wegen des auf dem Kopf getragenen Strophions zunächst wohl eher als Sieger betrachten wollen.

Das Strophion in Form einer einfachen zylindrischen Binde ist ein weiteres charakteristisches Attribut, das die Figuren Inv. 383 and 384 (Taf. 23–26) jeweils am linken Ellbogen und die Statue in Nevers (Taf. 18–20), sowohl auf dem Kopf, als auch in der Hand tragen. Es handelt sich hierbei um eine aus Wolle gefertigte Binde, die um ihre eigene Achse gerollt dem Kopf aufgesetzt und mit einer Schleife am Nacken befestigt wurde⁴⁰.

Literarische Quellen und epigraphische Zeugnisse (Epict. 3, 21, 16; Plut. Arist. 5) bezeugen, daß das Strophion hauptsächlich am Kopf alter Männer anzutreffen ist und dann als Attribut eines Priesters zu verstehen ist⁴¹. In Athen kommt diese charakteristische Wulstbinde etwa am Porträt eines Priesters aus der Zeit um 40 v. Chr. vor⁴². Auch ein weiteres attisches Porträt eines alten Mannes aus dem späten 3. Jh. n. Chr. zeigt ein ähnlich gebildetes Strophion, das den Dargestellten wohl als Priester kennzeichnet⁴³. Im Fall der römischen Porträts mit Strophion aus dem Asklepiosheiligtum von Epidauros dürfte es sich ebenfalls um Personen handeln, die der Priesterschaft des Asklepieions angehörten⁴⁴. Obwohl wir nichts über ein mögliches Mindestalter von Mitgliedern dieser Priesterschaft wissen, kann prinzipiell nicht ausgeschlossen werden, daß das Strophion auch jugendliche Personen als Priester kennzeichnen konnte, da etwa Hierophanten ihr

36 Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 489: Fless 1995, 17 mit Anm. 21; 104 Kat. 7 Taf. 2.

37 Fless 1995, 17.

38 Fless 1995, 16 f. Taf. 19, 2.

39 Fless 1995, 17.

40 Zum Strophion s. besonders Krug 1968, passim (Typ Nr. 12).

41 Vgl. H. Seyrig, *Quatre cultes de Thasos*, BCH 51, 1927, bes. 226 f.; L. Robert, *Notes d'épigraphie hellénistique*, BCH 59, 1935, 434–436 und L. Robert, *Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numis-*

matique et d'antiquités grecques XI–XII (Paris 1960) 449–453; Vgl. zuletzt J. Rumscheid, Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit, *IstForsch* 43 (Tübingen 2000) 2–4, 20 mit Anm. 131; 50 (mit weiterführender Lit.).

42 Rhomiopoulou 1997, 21 Nr. 7 (Inv. 437).

43 Rhomiopoulou 1997, 124 Nr. 131 (Inv. 349).

44 S. Katakis, *Επίδαυρος. Τα γλυπτά των ρωμαϊκών χρόνων από το ιερό του Απόλλωνος Μαλαέατα και του Ασκληπιού* (Athen 2002) 274 f.

Amt nachweislich bereits in jungem Alter antreten konnten⁴⁵. Vor diesem Hintergrund sind zwei im 3. Jh. n. Chr. entstandene Jünglingsstatuetten aus Epidaurus wohl ebenfalls als Darstellungen von Mitgliedern der Priesterschaft des Asklepios anzusprechen⁴⁶.

Allerdings ist hervorzuheben, daß in den meisten Fällen, in denen jugendliche Personen mit solchen Wulstbinden dargestellt sind, diese wohl als Athleten gedeutet werden müssen. Wie Giorgos Despinis anhand des im 2. Jh. n. Chr. entstandenen Kopfes eines Jugendlichen in Thessaloniki dargelegt hat, weist das Strophion hier auf die athletischen Verdienste des Dargestellten hin⁴⁷. Dem schließt sich auch Katerina Romiopolou an, die ein jungliches Porträt des 4. Jhs. n. Chr. aus Athen aufgrund des Strophions als Darstellung eines athletischen Siegers deutet⁴⁸. Daß der Jüngling in Nevers Inv. 39 trotz des am Kopf getragenen Strophions nicht unbedingt als Sieger sondern, wie auch die übrigen Figuren, weiterhin als Mitglied des für die Zeremonie zuständigen Hilfspersonals betrachtet werden kann, geht aus dem Vergleich mit der Darstellung auf einer verschollenen rotfigurigen Schale hervor⁴⁹. Zwei je ein Strophion auf dem Kopf tragende Epheben, die von Giglioli schon wegen des Alters fälschlich als Trainer (*«istruttori»*) bezeichnet wurden⁵⁰, überreichen hier dem bekränzten nackten Sieger jeweils eine lange Tanie.

Anhand der Betrachtung zur Funktion und Deutung des Strophions bestätigt sich die bereits geäußerte Deutung, daß die Statuengruppe aus dem Piräus aufgrund der zur Übergabe mitgeführten Attribute (Tänien und Strophion) das bei einer Zeremonie von sportlichen oder musischen Wettbewerben mitwirkende Personal darstellt.

Wenden wir uns nun der Interpretation der übrigen Attribute der Statuengruppe aus dem Piräus zu, die ebenso wie die bisher genannten in ihrer spezifischen Verwendung und Anordnung in der römischen Ikonographie keine genauen Parallelen finden. In Kombination oder auch allein kommen Alabastron und Tanie, sowie Kranz und verein-

zelt auch das Kästchen hauptsächlich in Grabszenen der unteritalischen Vasenmalerei vor, wo besonders die beiden erstgenannten Gegenstände als Beigaben für den Verstorbenen überaus häufig belegt sind⁵¹ – und gleiches gilt bereits für Bilder der Grabpflege auf weißgrundigen attischen Grablekythen⁵². Im Zentrum der unteritalischen Grabnaikos-Szenen empfängt der meist nackt dargestellte Verstorbene innerhalb eines Grabbaus die Gaben, die ihm von den symmetrisch ihn umstehenden Gabenbringer-Figuren dargebracht werden, so vor allem Tänien, Lekythen, Alabastra und kleine Kästchen⁵³. Wie schon Hans Angermeier bemerkte, diente besonders das Alabastron schon immer demselben Zweck⁵⁴: der Aufnahme und Aufbewahrung von aromatischen Duftstoffen, Ölen und Parfümen. Ab dem 5. Jh. v. Chr. und bis zur Spätantike kommt es als Gegenstand hauptsächlich beim Totenkult vor, da es der bevorzugte Behälter für die zur Salbung des Toten nötigen wohlriechenden Essenzen ist⁵⁵. Die Tatsache, daß das Alabastron vor allem in sepulkralem Zusammenhang auftritt, könnte im Einklang mit der Ikonographie apulischer Grabszenen, auf denen ähnliche Attribute und Figuren wie bei unserer Statuengruppe vorkommen, folgenden Schluß nahelegen: die Gruppe der Epheben aus dem Piräus gehört zur Kategorie der Grabbesucher und Gabenbringer, welche die Fürsorge für den Toten und den Schmuck seines Grabes übernahmen. In diesem Fall wären sie, wie dies Ursula Kästner bezüglich der entsprechenden Figuren auf den apulischen Vasenbildern formuliert hat, eine anonyme, über den Familienverband hinausgehende Trauergemeinde, die dem Verstorbenen die ihm zukommenden Ehrengaben überreicht⁵⁶. Wie vor allem von Konrad Schauenburg verschiedentlich ausgeführt, mag es im allgemeinen durchaus gewisse Verbindungen zwischen der spätklassischen Grabikonographie Großgriechenlands und der römischen Bild- und Vorstellungswelt gegeben haben⁵⁷. Im vorliegenden Fall bleiben die Parallelen jedoch allzu vage, und lassen es kaum zu, die Deutung der Figuren aus dem Piräus mit dem Hinweis

45 Vgl. D. Salzmann, Ein Priesterbildnis in Zadar, *Boreas* 18, 1995, 101–104.

46 Katakis a. O. (Anm. 44) 272 f.

47 Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. 880: G. Despinis – T. Stefanidou-Tiveriou – E. Voutiras (Hrsg.), *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης*, II (Thessaloniki 2003) 61 (G. Despinis). – Ein Strophion ist auch als Abzeichen eines Gymnasiarchen belegt, s. Rumscheid a. O. 20 mit Anm. 131.

48 Rhomiopolou 1997, 132 Nr. 145 (Inv. 459).

49 s. Giglioli 1950, 33 Taf. 12, 2.

50 Giglioli 1950, 33.

51 Vgl. allg. H. Lohmann, Grabmäler auf unteritalischen Vasen (Berlin 1979); L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier (Berlin 1995); K. Knoll – R. Hurschmann – A. Hoffmann (Hrsg.), *Die Lebenden und die Seligen. Unteritalisch-rotfigurige Vasen der Dresdner Skulpturensammlung* (Mainz 2003).

52 Die Gegenstände der Grabpflege und Totenehrung auf weißgrundigen Lekythen sind bislang nicht zusammenfassend untersucht worden. Einen Überblick über die Ikonographie bietet das reiche Material in: E. Kunze-Götte, *CVA München* (15).

53 Vgl. M. Schmidt, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst* (Basel 1976); A.D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia II* (Oxford 1982) Taf. 165, 2. 4; 166, 4; 172, 2; 195 (rechts); 197–198; 201, 2; 268, 2. 4; 274, 3. 5; 282, 6; 320, 4.

54 H.E. Angermeier, *Das Alabastron* (Ein Beitrag zur Lekythen-Forschung) (Diss. Justus-Liebig-Universität Universität Giessen 1936) 10.

55 Angermeier a. O. 46.

56 K. Schade – S. Altenkamp (Hrsg.), *»Zur Hölle!«*. Eine Reise in die antike Unterwelt, *Ausstellungskatalog Berlin* (Berlin 2007) 123 (U. Kästner).

57 K. Schauenburg, Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei, *BjB* 161, 1961, 234 f.

auf apulische Vasenbilder verbindlich auf den sepulkralen Bereich festzulegen. Ein direkter Bezug, besonders aufgrund des Alabastrons, kann also vorläufig nicht bestätigt werden. Im übrigen scheint das Alabastron nicht ausschließlich in der Grabpflege verwendet worden zu sein, sondern begegnet in der römischen Kaiserzeit gelegentlich auch als Attribut von Priestern, kann also offenbar auch auf den kultischen Bereich verweisen⁵⁸.

Auch das schon von Ziehen als ein Bündel von Buchrollen identifizierte Objekt in der rechten Hand der Statue Inv. 330 (Taf. 21. 22) findet in der kaiserzeitlichen Ikonographie keine befriedigende Parallele⁵⁹. Schon auf spät-klassischen apulischen Vasen sind einzelne Szenen belegt, in denen der Verstorbene in der einen Hand eine Schriftrolle hält, die wohl einen religiösen oder literarischen Text enthielt, der den Toten ins Jenseits begleiten sollte⁶⁰. Die geschlossene, in einer Hand gehaltene Buchrolle stellt aber auch eines der häufigsten Attribute auf römischen historischen Reliefs mit Opferszenen dar und begegnet – in nichtsakralem Kontext – vielfach bei Grab- und Ehrenstatuen dieser Periode⁶¹. Anders als bei den Statuen aus dem Piräus ist es in der Regel aber immer nur eine Schriftrolle, die in der linken oder rechten Hand gehalten wird⁶². Ein geschnürtes Bündel mit Buchrollen findet sich dagegen öfters als beigeordnetes, nicht in der Hand gehaltenes Attribut von Statuen oder auch von gelagerten Figuren auf Sarkophagdeckeln, wo es wohl allgemein auf die Bildung, vielleicht gelegentlich auch auf die Amtsstellung des Dargestellten verweist⁶³. Generell ist die Buchrolle, wie von Frederike Fless betont, primär ein Gegenstand des täglichen Gebrauchs und kann als solcher je nach Darstellungskontext unterschiedlich interpretiert werden⁶⁴. Was den kultischen Bereich betrifft, so liegt es gemäß Henri Irénée Marrou nahe, die Buchrolle als die schriftlich niedergelegte Form der kultischen Lieder und Gebete anzusehen⁶⁵. Diese Texte waren von den Pontifices und anderen Priesterschaften niedergeschrieben und archiviert worden, und wurden zu den kultischen Handlungen mitgeführt. Dabei muß freilich angemerkt werden, daß die Verwendung von Buchrollen im Rahmen von Opferdarstellungen im wesentlichen der römischen Ikonographie

entspricht, auf griechischen Denkmälern, auch solchen der Kaiserzeit, jedoch kaum zu belegen ist⁶⁶. Das Bündel von Buchrollen, das eine der Figuren der Statuengruppe aus dem Piräus in Händen hält, bleibt somit schwer zu interpretieren. Die große Zahl von Buchrollen, die er mit sich führt, könnte vielleicht als Hinweis auf praktische Aktivitäten bewertet werden. Es wäre etwa denkbar, daß auf diesen Rollen Berichte eines Collegiums im Rahmen einer Zeremonie aufgenommen wurden, und daß der Jüngliche, der sie trägt, vielleicht die Aufgabe eines Gehilfen erfüllt hat, indem er diese, wie auch die Tānien, herbeibringt. Der Empfänger und Nutzer dieses Buchbündels könnte das Amt entweder eines Priesters oder jenes des Sekretärs einer Priesterschaft inne gehabt haben.

Aufgrund des allgemein schlechten Erhaltungszustands der Statue Inv. 383 (Taf. 23. 24) und besonders der fragmentarischen Erhaltung des zentralen Attributes, das die Figur zwischen den Händen hält, wurde die Frage nach der ikonographischen Bedeutung dieses Gegenstandes an das Ende der Betrachtung gestellt. Obwohl seine Identifizierung als Kästchen letztlich nicht zweifelsfrei erwiesen werden kann, ist zumindest an der senkrechten Fläche der ebenen rechten Seite zu erkennen, daß es sich um einen kistenförmigen Volumen handelt. Ungefähr in der Mitte dieses Bereiches ist eine horizontale dünne Ritzlinie zu erkennen. Der Umriss des beschädigten Gegenstandes und die Armhaltung würden also eine Deutung als kleines Kästchen zumindest nicht ausschließen.

In diesem Zusammenhang und speziell im Hinblick auf die Verbindung eines Kästchens mit Tānien ist auf die Darstellung eines nackten stehenden Jünglings auf dem Fragment eines Grabreliefs in Samos aus der Zeit um 420 v. Chr. hinzuweisen⁶⁷. Auf ähnlicher Weise hält der dort dargestellte Ephebe klassischer Zeit ein Kästchen im linken Arm, aus dem er eine gerollte Tānie genommen hat, um sie dem vor ihm sitzenden Mann zu überreichen. Zudem hängen weitere Tānien vom oberen Rahmen des Reliefs herab. Es kommen, also, in beiden Fällen (Samos und Piräus) signifikante Details vor, die in den Bereich der Ikonographie sepulkraler Kulthandlungen weisen.

58 s. Rumscheid a. O. (Anm. 41) 96–98. 108. 111. Die Beispiele stammen allerdings alle aus dem nordsyrisch-palmyrenischen Bereich, ihre Ikonographie ist also nicht ohne weiteres auf ein attisches Denkmal zu übertragen.

59 Ziehen 1894, 137.

60 Schmidt a. O. 33.

61 s. allg. Birt 1907; M. Oppermann, *Römische Kaiserreliefs* (Leipzig 1985) 44–47 Abb. 8.

62 Vgl. E. Voutiras, *Libelli ... Persephona maxima dona*, in: H.-U. Cain (Hrsg.), *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, *BJb Beih.* 47 (Mainz 1989) 355–360; Rhomiopoulou 1997, 31 Nr. 17; 33 Nr. 20; 45 Nr. 34.

63 Zu beiden Fällen s. ausführlich Birt 1907, 219 Abb. 144 b; 252 Abb. 162; 256 f. Abb. 165–167; H.R. Goette, *Studien zu römischen*

Togadarstellungen (Mainz 1987) Taf. 14, 3; 22, 3; 26, 4; 27, 4. 5; 36, 3; 37, 5; 40, 1. 4; 45, 4–6; 46, 2; 82, 6; Rhomiopoulou 1997, 49 Nr. 38; 115 Nr. 120.

64 Fless 1995, 34.

65 H.I. Marrou, *MOYCIKOC ANHP. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains* (Rom 1964) 190–191; s. dazu auch P. Zanker – B.Ch. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage* (München 2004) 185–188. 253–255.

66 s. die Materialzusammenstellung von Birt 1907; zur Buchrolle in römischen Opferszenen s. Fless 1995, 15. 33–35.

67 Samos, Archäologisches Museum Inv. 78: D. Kreikenbom, *Der reiche Stil: Auseinandersetzungen mit Polyklet*, in: P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*

In ihrer Untersuchung zu den Gerätschaften, die auf römischen Prozessionsdarstellungen abgebildet werden, ging Frederike Fless ausführlich auch auf die Funktion und Bedeutung von Weihrauchkästchen und Pyxiden ein⁶⁸. Diese werden als Kultgerät bei Opferhandlungen auf historischen Reliefs, wie der sog. Domitius-Ara oder dem kleinen Fries der Ara Pacis, in den Händen der Opfergehilfen, der *ministri*, dargestellt⁶⁹. Für die Verwendung der *accera* (Weihrauchkästchen) und der Pyxis als Behältnis für Weihrauch, der im Rahmen des Weihrauchsopfers benutzt wurde, sprechen die auf verschiedenen römischen historischen Reliefs wiedergegebenen Weihrauchkörner. Dort ist zu erkennen wie jeweils ein Opfergehilfe am Altar steht und frontal ein geöffnetes Weihrauchkästchen, oder eine Pyxis auf einem Tablett hält. Sowohl diese Darstellungen wie auch unsere Statue aus dem Piräus vermitteln nahezu übereinstimmend das Bild eines statisch stehenden Opfergehilfen mit dem Kästchen in den Händen, was, gemäß Fless, auf die der Libation vorausgehende Weihrauchspende hinweist⁷⁰.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die nunmehr aus vier Statuen bestehende Gruppe nackter Jünglinge aus dem Piräus mit Attributen ausgestattet sind, die ihnen offenbar nicht primär selbst zukommen, sondern die sie zu einem bestimmten Zweck als dienstbares Personal herbeibringen, vergleichbar mit untergeordnetem Kultpersonal, die bei einer öffentlichen Zeremonie im Rahmen von Spielen und/oder einem Kult bzw. auch einem Grabkult ihren Dienst verrichten⁷¹. Wie die Betrachtung der Attribute gezeigt hat, weisen diese auf verschiedene, sich überlappende Tätigkeitsbereiche. In den Kontext

athletischer oder musischer Wettkämpfe ließen sich aufgrund ikonographischer Parallelen die Tänien und die Strophia, sowie die Nacktheit der Figuren problemlos einordnen, nicht aber die Alabastra, das Kästchen oder die Buchrollen. Auf den Bereich der Kultausübung könnten die Tänien, das auf dem Kopf getragene Strophion sowie das Kästchen verweisen, während das Bündel von Buchrollen, die Nacktheit der Figuren, die in den Händen gehaltenen Strophia, sowie – mit gewissen Abstrichen – die Alabastra in diesem Kontext zumindest ganz unüblich sind. Mit Grabpflege und Totenehrung schließlich ließen sich wiederum die Tänien, die Alabastra, sowie das Kästchen, nur mit Einschränkungen aber die Nacktheit der Figuren (zumindest für die römische Kaiserzeit), die Strophia und die Buchrollen verbinden. Generell ist zu fragen, ob die Attribute notwendigerweise auf einen bestimmten, einheitlich festgelegten Handlungskontext verweisen müssen, oder ob sie vielleicht auch kumulativ verschiedene Tätigkeitsfelder der hier versammelten Figuren verdeutlichen sollten. Die dargestellten Personen sind einheitlich als nackte Jünglinge gekennzeichnet. Dies weist auf einen bestimmten, festgelegten Personenkreis hin. In erster Linie kommt hier die Gruppe der attischen Epheben in Frage, für die auch alle hier anhand der Attribute benannten Tätigkeitsbereiche charakteristisch wären: sie haben sich bei athletischen Wettkämpfen zu bewähren und mußten zugleich bei verschiedenen Götter-, aber auch Heroenkulten ihren Dienst versehen – und die gebündelten Buchrollen könnten in diesem Zusammenhang auf den Bildungsaspekt der gymnasialen Erziehung verweisen⁷².

Aufstellung

Zum Aufstellungskontext der Statuengruppe aus dem Piräus sind leider keine spezifischen Hinweise vorhanden. Bis heute findet sich der einzige Versuch, diesen Kontext näher zu definieren, in der Publikation der Statue Inv. 330

durch Ziehen⁷³. Aufgrund der Tänien stellte Ziehen einen Bezug zu athletischen Wettkämpfen und einem Gymnasium im Haupthafen des Piräus, dem Kantharos, her, was aber wegen fehlender archäologischer und literarisch/

(Mainz 2004) 247–248. 521–522 Abb. 185 a–b; K. Tsakos, Σάμος, in A. Βλαχόπουλος (Hrsg.), Αρχαιολογία. Νησιά του Αιγαίου (Athen 2005) 148 mit Abb.

68 Fless 1995, 17–20.

69 Vgl. besonders Fless 1995, Taf. 2, 1; 12, 1. 2; 14, 1; 46, 2.

70 Fless 1995, 18; zur Verwendung solcher Kästchen in der griechischen Ikonographie, sowohl im Kult, wie auch bei der Grabpflege, s. E. Brümmer, Griechische Truhenbehälter, JdI 100, 1985, 138–151. 154–158.

71 Hinsichtlich der Bedeutung und Funktion dieser Attribute geht Ziehen 1894, 139 – freilich ohne Parallelen zu nennen – davon

aus, daß Alabastra und Buchrollen, ebenso wie Tänien und Strophia, auf den Bereich der musischen und athletischen Agone weisen würden.

72 Zur attischen Ephebie s. zusammenfassend C. Pélékidis, Histoire de l'éphébie attique (Paris 1962). Zu den – nicht unbedeutenden – Dienstpflichten der attischen Epheben innerhalb des Piräus s. Garland a. O. (Anm. 1) 80. 169. 197.

73 Ziehen 1894, 139; gefolgt von Giglioli 1950, 34. Zu den musischen und athletischen Agone s. ausführlich Kaltsas a. O. (Anm. 31) bes. 37–63 und 272 f. Nr. 156.

epigraphischer Zeugnisse zu einem im Piräus gelegenen Gymnasium zweifelhaft bleiben muß⁷⁴. Falls die Statuen um die Mitte des 19. Jhs. nicht dorthin verschleppt worden sind, erlauben die Informationen zur Auffindung der Skulpturen Piräus Inv. 330 (Taf. 21. 22) und Nevers Inv. 39 (Taf. 18–20) zumindest die Hypothese, daß die gesamte Gruppe in einem Gebäude nahe am Hafen gelagert oder dort aufgestellt war. Im ersten Fall könnte es sich um für den Export bestimmte Skulpturen handeln. Im anderen Fall könnte die Gruppe, wie auch andere, im Kantharos-Hafen gefundene Statuen⁷⁵, in einer der Säulenhallen, die entlang der Wasserfront errichtet waren, aufgestellt gewesen sein. Der Bereich des Emporion war ja die prestigereichste Stelle, von wo aus man von der See her kommend, Athen erreichen konnte⁷⁶.

Die gemeinsame Herkunft, die gleichartigen Werkstattmerkmale, das einheitliche Motivrepertoire und Format, sowie die gleichzeitige Entstehung erlauben die Annahme, daß die vier Statuen einst eine zusammenhängende Skulpturengruppe bildeten, die wohl im öffentlichen Raum aufgestellt war. Darüber hinaus legen der relativ gute Erhaltungszustand der Oberfläche, die flache Anlage und die ganz auf die Vorderansicht konzentrierte Modellierung den Schluß nahe, daß die Gruppe wohl nicht frei im Raum stehend, sondern vor einer Wand oder Nische, vielleicht sogar in einem geschlossenen und überdachten Gebäude aufgestellt war. Vielleicht läßt sich anhand der Attribute – nur die Statue Inv. 384 (Taf. 25. 26) trägt, neben den Tānien, lediglich ein einziges Attribut, während die übrigen drei Figuren jeweils zwei Attribute mitführen – folgendes hypothetisches Bild einer Reihenfolge dieser Jünglingsfiguren rekonstruieren (vgl. Taf. 17 a–d): das Alabastron der Statue Inv. 330 verbindet diese Figur mit der Statue in Nevers Inv. 39, die wiederum aufgrund der Strophia und des zweiten Attributes der Statue Inv. 383 benachbart gewesen sein könnte. Eben diese Strophia und die Art, wie sie herbeigetragen werden, könnten dann zu der Figur Inv. 384 übergeleitet haben, die mit leeren Händen lediglich die beiden Strophia am Ellbogen mit sich führt.

74 Gut belegt sind hingegen zumindest längere Aufenthalte von attischen Epheben im Piräus, besonders im Bereich des Hafens und des Flottendienstes, s. dazu o. Anm. 72.

75 G. Steinhauer, *Ο Ιππόδαμος και η διαίρεσις του Πειραιώς*, in: E. Greco – M. Lombardo (Hrsg.), *Atene e l'Occidente, i grandi temi: le premesse, i protagonisti, le forme della comunicazione e dell'interazione, i modi dell'intervento ateniese in Occidente*, *Atti del convegno internazionale*, Atene, 25–27 maggio 2006 (Athen 2007) 191–209.

76 Bezüglich der Kontinuität und des Wandels sakraler und kultureller Räume im kaiserzeitlichen Piräus ist eine frühkaiserzeitliche, in Athen gefundene Inschrift (IG II3 1035) von besonderem Interesse. Auf dieser wurden alle Verordnungen niedergeschrieben, die Restaurationsarbeiten an öffentlichen und sakralen Bezirken in Athen, Piräus und Salamis betrafen. Ihre Bedeutung beruht nicht nur darauf, daß sie Hinweise zu einem umfassenden öffentlichen

Projekt der urbanen Neugestaltung in der frühen Kaiserzeit bietet. Von besonderem Interesse sind die vielen Details zur Topographie der Stadt während dieser Zeit. Aus dem Text der Inschrift folgert G.R. Culley (*The Restoration of Sanctuaries in Attica, II. The Structure of IG II³, 1035 and the Topography of Salamis*, *Hesperia* 46, 1977, 282–298), daß das Dekret die Restaurierung von etwa 17 solcher sakraler Bezirke im Piräus belegt. Sollte das zutreffen, wären bis zum Ende des 1. Jhs. n. Chr. eine beträchtliche Anzahl traditioneller Kultorte der vorsullanischen Zeit nicht nur renoviert worden, sondern auch wieder in Betrieb gewesen. Für Hinweise hinsichtlich der Stadtentwicklung des Piräus in römischer Zeit möchte ich besonders Dimitrios Grigoropoulos danken, der mir freundlicherweise seine noch unpublizierte Doktorarbeit zu Verfügung stellte.

Die so erschlossene Figurenanordnung verweist in Verbindung mit dem bereits bei der stilistischen Betrachtung festgestellten klassizistischen Merkmalen der Gruppe auf freiplastische Gruppenbildungen des 5. und 4. Jhs. v. Chr., die sich laut Heinz Luschey durch eine ruhige, parataktische Aufreihung der Figuren auszeichnen⁷⁷. Wie Luschey darüber hinaus feststellte, zeigt sich in der römischen Kunst ein Wiederaufgreifen dieser handlungslosen, klassischen Gruppenbildung⁷⁸. Zum anderen setzt sich nun das schon im Hellenismus aufkommende Prinzip der Zentralkomposition durch: in der kaiserzeitlichen Kunst entwickelt sich eine zunehmende Betonung der Bildmitte als Ort einer hervorgehobenen Zentralfigur, die durch rahmende Begleitfiguren zusätzlich erhöht wird⁷⁹. Gegen eine streng symmetrische Anordnung spricht in unserem Fall jedoch der Umstand, daß alle vier erhaltenen Figuren dieselbe Verteilung von Stand- und Spielbein, sowie offenbar auch dieselbe Kopfwendung aufweisen, die Statuen sich also nicht zu spiegelsymmetrischen Paaren zusammenschließen.

Grundsätzlich sind für die Anordnung unserer Statuen zwei alternative Modelle vorstellbar. Zum einen könnte es sich um eine parataktische Reihung gleichartiger Figuren handeln, die entweder nur die vier erhaltenen Statuen oder eventuell auch noch weitere, verlorene Figuren entsprechender Motivik enthielt. Zum anderen könnten die erhaltenen Figuren wegen ihres dienstbaren Charakters aber auch eine (verlorene) Zentralfigur oder ein zentrales sonstiges Denkmal rahmend umstanden haben. Denkbar wäre entsprechend der Deutungsmöglichkeiten der mitgeführten Attribute etwa die Statue oder das Monument eines siegreichen Athleten oder eines bedeutenden Wohltäters, der sich als Kosmet, als Gymnasiarch oder als reiche Privatperson um die Ephebie verdient gemacht hat. Wenn man die kultischen Verwendungsmöglichkeiten der mitgeführten Gegenstände betonen möchte, so wäre zur Not vielleicht auch die Statue eines von den Epheben verehrten Heros, z. B. des Herakles, als Zentralmotiv vorstellbar. Im Hinblick auf die sepulkralen Ver-

77 Luschey 2002, 71.

78 Luschey 2002, 72–74.

79 Luschey 2002, 73 f.

wendungsmöglichkeiten der Attribute könnte man die vier Figuren vielleicht sogar als rahmende Begleitfiguren eines Grabbezirks deuten, der dann einem eng mit dem Gymnasium und der Ephebie verbundenen Person gehört haben müsste. Der vermutliche Fundort der Statuen spricht aber wohl gegen diese wegen der Vierzahl der erhaltenen Figuren und deren unterlebensgroßen Format vielleicht verlockende Lösung, da dieser innerhalb des Stadtgebietes des Piräus und nicht in einem Nekropolena-real gelegen ist – es sei denn, man geht, wie etwa im Fall des Philopappos⁸⁰, von einer ganz außerordentlichen Eh-rung durch eine Grabstätte innerhalb des Stadtgebietes aus. Letztlich müssen wir es hier mit solchen hypotheti-schen Gedankenspielen bewenden lassen; die Frage, ob

die erhaltenen Figuren als eigenständige Statuengruppe oder als rahmender Akzent eines verlorenen Zentralmo-numents aufgestellt waren, ist angesichts der ungeklärten Fundumstände nicht mehr zu beantworten.

Die ikonographischen und inhaltlichen Merkmale un-sere Skulpturengruppe lassen in ihren allgemeinsten Zü-gen einen gewissen Zusammenhang mit attischen Ehren-dekreten für Kosmeten aus dem 2. Jh. n. Chr. erkennen⁸¹. Besonders hervorzuheben ist die Darstellung auf einem Relief des Athener Nationalmuseums (Inv. 1469)⁸². Sie zeigt eine repräsentative Aufreihung von Epheben, die in Struktur und Aufbau vielleicht eine entfernte Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen der hier behandelten Skulpturengruppe aus dem Piräus vermitteln kann.

Abkürzungsverzeichnis

Die Abkürzungen folgen den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts, s. Archäologischer Anzeiger 2005, 329–399. Darüber hinaus werden folgende Kürzel verwendet:

- Birt 1907** T. Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Archäolo-gisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen (Leipzig 1907).
- Fittschen 2008** K. Fittschen, Über den Beitrag der Bild-hauer in Athen zur Kunstproduktion im Römischen Reich, in: S. Vlizos (Hrsg.), Athens during the Roman Times: Recent Discoveries, New Evidence (Athen 2008) 325–336.
- Fless 1995** F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchun-gen zur Ikonographie, Funktion und Benennung (Mainz 1995).
- Giglioli 1950** G.Q. Giglioli, Phyllobolia, ArchCl 2, 1950, 31–45.

Krug 1968 A. Krug, Binden in der griechischen Kunst. Untersuchungen zur Typologie (6.–1. Jh. v. Chr.) (Mainz 1968).

Luschey 2002 H. Luschey, Rechts und Links. Unter-suchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bild-sprache (Berlin 2002).

Reinach 1897 S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine II (Paris 1897).

Reinach 1898 S. Reinach, Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers, RA 1898, 161–168 Taf. 3.

Rhomiopoulou 1997 K. Rhomiopoulou, Ελληνορωμαϊκά γλυπτά του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (Athen 1997).

Ziehen 1894 J. Ziehen, Statue eines Tänienträgers im Piräus, AM 19, 1894, 137–139.

⁸⁰ D.E.E. Kleiner, The Monument of Philopappos in Athens (Rom 1983).

⁸¹ E. Lattanzi, I ritratti dei cosmeti nel Museo Nazionale di Atene (Rom 1968) 80–83 Taf. 35 b–38; Rhomiopoulou 1997, 49 Nr. 35–38.

⁸² Lattanzi a. O. 80 f. Taf. 35 b.

Tafelverzeichnis

- Taf. 17 a** Statue Piräus Museum Inv. 330.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 17 b** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 17 c** Statue Piräus Museum Inv. 383.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 17 d** Statue Piräus Museum Inv. 384.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 18 a** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,
Frontalansicht.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 18 b** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,
Rückansicht.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 19 a** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,
rechte Seitenansicht.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 19 b** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,
linke Seitenansicht.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 20 a** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,
Kopf, Vorderansicht.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 20 b** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,
Kopf, Rückansicht.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 20 c** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,
Kopf, rechte Seitenansicht.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 20 d** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,
Kopf, linke Seitenansicht.
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 21 a** Statue Piräus Museum Inv. 330, Vorder-
ansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 21 b** Statue Piräus Museum Inv. 330, Rückansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 22 a** Statue Piräus Museum Inv. 330, rechte
Seitenansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 22 b** Statue Piräus Museum Inv. 330, linke Seiten-
ansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 23 a** Statue Piräus Museum Inv. 383, Vorder-
ansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 23 b** Statue Piräus Museum Inv. 383, Rückansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 24 a** Statue Piräus Museum Inv. 383, rechte
Seitenansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 24 b** Statue Piräus Museum Inv. 383, linke Seiten-
ansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 25 a** Statue Piräus Museum Inv. 384, Vorder-
ansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 25 b** Statue Piräus Museum Inv. 384, Rückansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 26 a** Statue Piräus Museum Inv. 384, rechte Sei-
tenansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 26 b** Statue Piräus Museum Inv. 384, linke Seiten-
ansicht.
(Photo V. von Eickstedt, Athen)

Tafeln

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

Piräus, Museum Inv. 384

d

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

Piräus, Museum Inv. 383

c

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

Nevers, Musée Archéologique Inv. 39


b

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

Piräus, Museum Inv. 330


a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.



a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.



b

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

a

b

Nevers, Musée Archéologique Inv. 39

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

b

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

c

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

d

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.


Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

a

b


Piräus, Museum Inv. 330

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.



a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.



b

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.





Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.




a

b


Piräus, Museum Inv. 383

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

A large vertical rectangular area that has been completely blurred out, serving as a placeholder for an image that cannot be displayed due to missing digital rights.

a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

A large vertical rectangular area that has been completely blurred out, serving as a placeholder for an image that cannot be displayed due to missing digital rights.

b

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.


Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.

a

b


Piräus, Museum Inv. 384

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.



a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte
ausgeblendet.



b