



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

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

Willers, Dietrich

Sappho, Korinna und die anderen. Eine Kopienkritik des Frauenbildnisses ›Typus Astor-Schliemann‹

aus / from

Archäologischer Anzeiger, 2022/2

DOI: <https://doi.org/10.34780/y638-30ya>

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 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 (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.

IMPRESSUM

Archäologischer Anzeiger

erscheint seit 1889/*published since 1889*

AA 2022/2 • 396 Seiten/*pages* mit 279 Abbildungen/*illustrations*

Herausgeber/*Editors*

Friederike Fless • Philipp von Rummel
Deutsches Archäologisches Institut
Zentrale
Podbielskiallee 69–71
14195 Berlin
Deutschland
www.dainst.org

Mitherausgeber/*Co-Editors*

Die Direktoren und Direktorinnen der Abteilungen und Kommissionen des Deutschen Archäologischen Instituts/
The Directors of the departments and commissions:

Ortwin Dally, Rom • Margarete van Ess, Berlin • Svend Hansen, Berlin • Kerstin P. Hofmann, Frankfurt a. M. •
Jörg Linstädter, Bonn • Dirce Marzoli, Madrid • Felix Pirson, Istanbul • Dietrich Raue, Kairo • Christof Schuler, München •
Katja Sporn, Athen

Wissenschaftlicher Beirat/*Advisory Board*

Norbert Benecke, Berlin • Orhan Bingöl, Ankara • Serra Durugönül, Mersin • Jörg W. Klinger, Berlin •
Sabine Ladstätter, Wien • Franziska Lang, Darmstadt • Massimo Osanna, Matera • Corinna Rohn, Wiesbaden •
Brian Rose, Philadelphia • Alan Shapiro, Baltimore

Peer Review

Alle für den Archäologischen Anzeiger eingereichten Beiträge werden einem doppelblinden Peer-Review-Verfahren durch internationale Fachgutachterinnen und -gutachter unterzogen./*All articles submitted to the Archäologischer Anzeiger are reviewed by international experts in a double-blind peer review process.*

Redaktion und Layout/*Editing and Typesetting*

Gesamtverantwortliche Redaktion/*Publishing editor:*

Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste, Berlin
(<https://www.dainst.org/standort/zentrale/redaktion>), redaktion.zentrale@dainst.de

Für Manuskripteinreichungen siehe/*For manuscript submission, see:* <https://publications.dainst.org/journals/index.php/aa/about/submissions>

Redaktion/*Editing:* Dorothee Fillies, Berlin

Satz/*Typesetting:* le-tex publishing services GmbH, Leipzig

Corporate Design, Layoutgestaltung/*Layout design:* LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

Umschlagfoto/*Cover illustration:* E. Pontremoli – B. Haussoullier, Didymes. Fouilles de 1895 et 1896 (Paris 1904) Taf. 11;
Ausschnitt in Umzeichnung Zahra Elhanbaly, 2022

Druckausgabe/*Printed edition*

© 2023 Deutsches Archäologisches Institut

Druck und Vertrieb/*Printing and Distribution:* Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden (www.reichert-verlag.de)

P-ISSN: 0003-8105 – ISBN: 978-3-7520-0727-5

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.*

Druck und Bindung in Deutschland/*Printed and Bound in Germany*

Digitale Ausgabe/*Digital edition*

© 2023 Deutsches Archäologisches Institut

Webdesign/*Webdesign:* LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

XML-Export, Konvertierung/*XML-Export, Conversion:* digital publishing competence, München

Programmierung Viewer-Ausgabe/*Programming Viewer:* LEAN BAKERY, München

E-ISSN: 2510-4713 – DOI: <https://doi.org/10.34780/uc3c-2s3d>

Zu den Nutzungsbedingungen siehe/*For the terms of use see* <https://publications.dainst.org/journals/index/termsOfUse>



ABSTRACT

Sappho, Korinna and the Others

»Kopienkritik« of the »Astor-Schliemann Type« of Female Portrait Sculpture

Dietrich Willers

Female poets writing in Greek are known from classical literature, and from the sources we also learn that statues by artists known to us were erected in honour of quite a few poetesses. Not a single sculptural portrait survives of a female poet who is known to us by name, and yet various female portraits from the late Classical and early Hellenistic periods have been interpreted as poets. Of these the »Astor-Schliemann Type«, preserved in three copies, is the best known thanks to replicas in Hever Castle, Berlin and the Vatican. The investigation confirms the view held to date, that the lost original was created in the late 4th cent. B.C.; the alternative judgement that it is a classicizing work from the 1st cent. B.C. is refuted. The fourth replica – reproduced in full for the first time – from the Vatican cannot contribute anything to the original's specific stylistic features, but it does confirm the importance of the depicted figure for contemporaries. A fifth version, a fragment formerly in the depot of the Archaeological Museum of Sparta, now lost, is of outstanding formal quality and must be relatively close to the original.

KEYWORDS

portraits of female poets, hair jewellery, transmission from sources, copy criticism

Sappho, Korinna und die anderen

Eine Kopienkritik des Frauenbildnisses
›Typus Astor-Schliemann‹

In memoriam Georgios Despinis (1936–2014)

τάσδε θεογλώσσους Ἑλικῶν ἔθρεψε γυναῖκας
ῥυμνοῖς, καὶ Μακεδῶν Πιερίας σκόπελος,
Πρήξιλλαν, Μοιρῶ, Ἀνύτης στόμα, θῆλυν Ὅμηρον,
Λεσβιάδων Σαπφῶ κόσμον εὐπλοκάμων,
Ἴηρινναν, Τελέσιλλαν ἀγακλέα, καὶ σέ, Κόριννα,
θοῦριν Ἀθηναίης ἀσπίδα μελψαμέναν,
Νοσσίδα θηλύγλωσσον, ἰδὲ γλυκυαχέα Μύρτιν,
πάσας ἀενάων ἐργάτιδας σελίδων.
ἐννέα μὲν Μούσας μέγας Οὐρανός, ἐννέα δ' αὐτὰς
γαῖα τέκεν, θνατοῖς ἄφθιτον εὐφροσύναν.

Frauen mit göttlicher Stimme hat Helikon und Makedoniens
steiler piärischer Fels einstens mit Liedern ernährt:
Moira und Anytes Mund, Praxilla und Sappho, Homer in
Weibesgestalt, die Zier lockiger lesbischer Frau,
Telesilla voll Ruhm, Erinna, auch dich, o Korinna,
die du den kriegerischen Schild Pallas Athenes besangst,
Nossis die mädchenhaft sang, und dich, süsstönende Myrtis:
Schaffnerinnen sie all ewig verbleibender Kunst.
Hat des Uranos Kraft neun Musen geschaffen, neun Frauen
gab uns die Erde, der Welt nimmer vergehende Lust.
*Antipatros von Thessalonike*¹

1 Anthologia Graeca 9, 26 (Tusculum-Bücherei, München 1958, Griechisch – Deutsch ed. H. Beckby). Den Anstoß zur nachfolgenden Miszelle gab der Fund des Photos Abb. 13. Für Hilfe bei der Kontrolle in den Sammlungen, bei der Beschaffung der Abbildungen, für Anregungen und Auskünfte gilt der Dank H. R. Goette/Berlin, F. Grosser/Berlin, M. Bertram und B. Heeb/Berlin, J. Heiden/Athen, D. Lanzuolo/Rom, L. Schadow/Köln, G. Spinola/Vatikan, K. Vollert und C. Klein/Berlin, S. Hiltcher/Basel, A. Zarkadas/Athen und den Gutachtern der Zeitschrift.

1 Neun Frauen, griechische Dichterinnen, rückt Antipatros, der Epigrammatiker augusteischer Zeit, in den Rang der Musen und erklärt sie damit zu den hervorragendsten der schreibenden Frauen. Ihre Schaffenszeit reicht vom späten 7. Jahrhundert bis ins frühe dritte², von Sappho, der einzigen der Frauen *mit Götterzunge*, von der lyrische Texte in größerem Umfang erhalten sind, über die Myrtis des späten 6. Jahrhunderts, von der man nicht eine Zeile kennt, über Korinna, der Zeitgenossin und Rivalin Pindars³, über Praxilla und Telesilla aus der Mitte des 5. Jahrhunderts, Erinna aus der Mitte des 4. Jahrhunderts bis hin zu Anyte, Nossis und Moiro, die alle um 300 v. Chr. und im frühen 3. Jahrhundert schrieben. Diese neun Dichterinnen tauchen in einer zweiten, auch archäologisch interessanten Quelle zusammen mit weiteren Namen wieder auf, so dass aus diesen Quellen dem Namen nach fünfzehn Griechisch schreibende Dichterinnen bekannt sind. Es ist der christliche Apologet und Theologe Tatian des 2. Jahrhunderts, der in seiner *Oratio ad Graecos* Kap. 33 die Überlegenheit der christlichen Lehre und des christlichen Lebens gegenüber dem Tun dieser heidnischen Frauen darstellt, die – zum Hohn gegenüber den christlichen Frauen – sogar noch mit Porträtstatuen gefeiert werden. Dass Tatian die Nennung der Statuen nicht aus der Luft gegriffen hat, bekräftigt er Kap. 35, 1 mit der Feststellung, dass er sie alle selbst gesehen habe, wofür Filippo Coarelli vor 50 Jahren den Beweis geliefert hat⁴. In der Porticus des römischen Pompeius-Theaters fand er Fragmente von Statuenbasen, unter anderem die Inschriftbasis der Mystis des Bildhauers Aristodotos, die Tatian nennt⁵.

2 Für alle 15 Statuen, die Tatian knapp auflistet, nennt er auch die ausführenden Künstler, darunter so bekannte Meister des 4. Jahrhunderts wie Naukydes als Bildhauer der Erinna⁶, Silanion als Schöpfer der Sappho und der Korinna⁷, Lysipp als den der Praxilla⁸ und den jüngeren Kephisodot als Meister der Moiro und der Anyte⁹. Für die Statue der Telesilla nennt Tatian den späthellenistischen Bildhauer Nikeratos¹⁰. Dieselbe Telesilla wurde aber auch deutlich früher mit einer Reliefdarstellung im Tempel der Aphrodite in ihrer Heimatstadt Argos geehrt (Pausanias 2, 20, 8–10)¹¹. Unsere Nennung beschränkt sich auf jene Dichterinnen, von denen Bildnisstatuen literarisch überliefert sind. Sie tragen griechische Namen und haben wohl auch alle Griechisch geschrieben. Insgesamt kennt man mehr als neunzig griechische und römische Dichterinnen und bei fünfzig von ihnen weiß man etwas über ihr Werk¹². So wichtig es für die Geschichte des griechischen Porträts, für die Kunstgeschichte des 4. Jahrhunderts und insgesamt für die Entwicklungsgeschichte griechischer ›Erinnerungskultur‹ wäre, diese Bildnisstatuen im erhaltenen Kopienvorrat späterer Zeit zu finden, so ist dies doch für kein einziges Werk gelungen. Die Versuche, die Sappho des Silanion zu erkennen, sind kaum mehr zu

2 Zweig Vivante 1999, 335–338.

3 Stewart 1998, 278–281.

4 Coarelli 1971/1972, 99–122.

5 Im Text Tatians ist die Mystis der erhaltenen Handschriften in Nossis ›korrigiert‹ worden (Tatianus 1995, 62 Z. 12), weil über die Dichterin Mystis nichts bekannt war, was auf Heinrich Brunn zurückgeht (Brunn 1853, 525; Brunn 1889, 366). Von Nossis (um 300 v. Chr.) sind Epigramme erhalten (Plant 2004, 63–66). Übrigens taucht der Bildhauer Aristodotos nur hier auf (KdA 2001, 86 s. v. A. [G. Bröker]); DNO V 4024 f. – Zu neueren erhaltenen Statuenbasen von Dichterinnen s. u. § 14 mit Anm. 62.

6 DNO II 1338 (›Fehlzuweisung‹).

7 DNO III 2075 f.

8 DNO III 2214.

9 DNO III 2396 (bezweifelt).

10 KdA 2004, 132–134 s. v. N. (B. Andreae); DNO IV 3140.

11 Eckstein 1986, 511 Anm. 55; Sporn 2014, 124 Anm. 41.

12 Plant 2004; Green 2005, 21 Anm. 1. 192–196. Die Aufsatzsammlung, die Ellen Green herausgegeben hat, ist ganz auf das literarische Werk schreibender Frauen konzentriert.

überblicken¹³. Die Inschrift »KOPINNA« trägt eine frühhellenistische Marmorstatuette einer mädchenhaften Frau in Chiton und Mantel im Musée Vivinel in Compiègne¹⁴, die mehrfach als ein Reflex der Statue des Silanion verstanden wurde. Doch eine Entsprechung zu einem großplastischen Frauenporträt ließ sich auch für diese Korinna nicht erkennen. Die Meisterforschung im engeren Sinn hat also zum Frauenporträt des 4. Jahrhunderts und des Frühhellenismus bisher nicht beitragen können.

3 Vergleicht man die Lebenszeiten etwa der Sappho, Moiro, Korinna, Praxilla oder Telesilla mit der Schaffenszeit der ausführenden Bildhauer des 4. Jahrhunderts, dann weiß man, dass die Künstler keine Kenntnis vom Aussehen der verstorbenen Schreibenden haben konnten. Doch ihre Lyrik war noch bekannt und anerkannt, was Auftraggeber im 4. Jahrhundert veranlasste, die Erinnerung an die Dichterinnen durch Statuen wachzuhalten. Und von diesen Werken standen Originale oder deren Kopien im 1. Jahrhundert v. Chr. in Rom. Daneben mag es auch klassizistische Neuschöpfungen gegeben haben. In der Tat sind von weiblichen Bildnisstatuen des späten 4. Jahrhunderts Kopien mit mehreren Repliken erhalten, auch das eine oder andere Original, ohne dass wir sie benennen können.

4 Inge Linfert-Reich hat die Gruppe seinerzeit ein erstes Mal systematisch erfasst¹⁵. Klaus Fittschen wies kurz darauf hin, dass zum privaten Bereich der Familienbildnisse auch Frauendarstellungen gehört haben¹⁶, übergang aber die in den Quellen genannten öffentlichen Bildnisse der Dichterinnen. Christoph Löhr erweitert dieses Thema mit seiner Studie zu griechischen Familienweihungen¹⁷, muss sich freilich hinsichtlich der verwendeten Bildnistypen für Frauendarstellungen¹⁸ mit der naheliegenden Vermutung bescheiden, dass die Statue im Chiton und Mantel die Regel ist. In den 175 untersuchten Weihungen kommen Dichterinnen, wie zu erwarten, nicht vor. Das gleiche gilt für die weit ausgreifenden Untersuchung Guillaume Biards¹⁹, die auch die Denkmäler des 3. bis 1. Jahrhunderts v. Chr. einbezieht. Die Studie Dirk Piekarskis schränkt den allgemeinen und umfassenden Buchtitel erst im 2. Kapitel ein²⁰ und begründet kurz, warum er Frauenporträts nicht behandelt, wiederum ohne die Porträts von Dichterinnen zu erwähnen. Die breit angelegte Untersuchung Sheila Dillons²¹ kennt die Diskussion zu den Dichterinnenstatuen²², geht aber nicht auf sie ein, weil sie Arbeiten der »Kopistentraktion« aus der Untersuchung ausschließt und das Original als in einem einzelnen Exemplar erhaltenes »Bürgerinnenbild« ins Zentrum der Untersuchung stellt. So bleibt es das Verdienst von Christiane Vorster, in jüngerer Zeit ausgewählte Beispiele der Porträts von Dichterinnen zu analysieren und zu interpretieren²³. Am ausführlichsten wird von ihr der »Typus Astor-Schliemann« vorgestellt, und ihm gilt auch die nachfolgende Notiz²⁴.

13 In Auswahl: Schmidt 1932, 263–277; Richter 1965, 70–72 Abb. 252–263; von Heintze 1966 mit Jucker 1969, 77–84; Linfert-Reich 1971, 84–90. 117–124; Vierneisel-Schlörb 1979, 413–421 Abb. 203–205; Schefold 1997, 140 f.; ebd. zu Sapphodarstellungen, die nicht auf Silanion zurückgehen, vom wundervollen Krater des Brygosmalers, der Alkaios und Sappho im Gesang vereint, in München bis hin zu späten Münz- und Mosaikdarstellungen: 74 f. 84–87. 114 f. 138 f. 386 f.

14 Zuletzt Fuchs 2010, 12–22 Taf. 3 mit der älteren Lit.; Vorster 2004, Abb. 402.

15 Linfert-Reich 1971, 24–29. 71–95 und passim.

16 Fittschen 1988, 17.

17 Löhr 2000.

18 Löhr 2000, 167–172.

19 Biard 2017, zu Frauenstatuen 347–366.

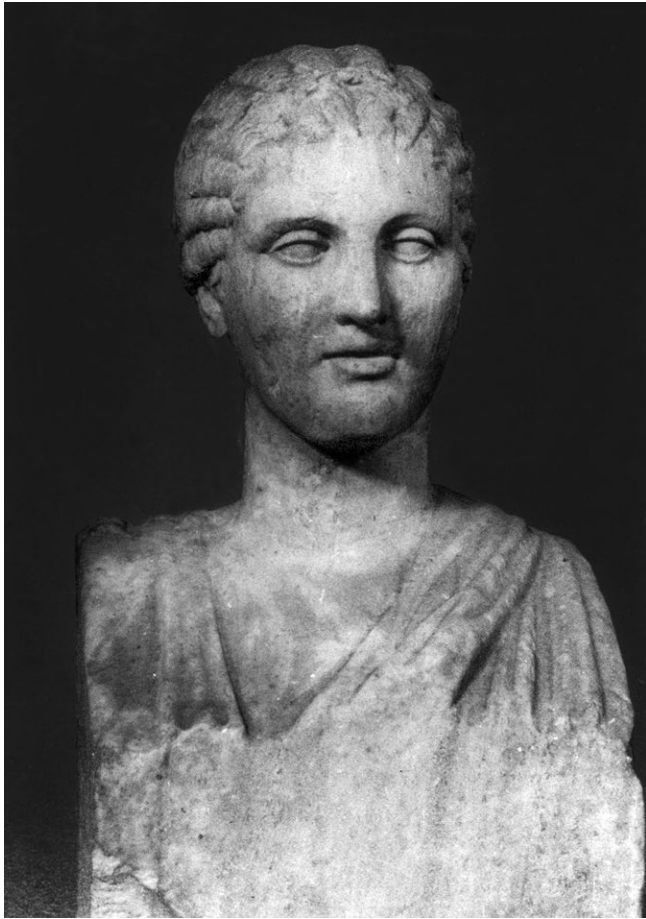
20 Piekarski 2004, 11.

21 Dillon 2010.

22 Dillon 2010, 76 mit Anm. 311; 86 mit Anm. 359; 114 ff. mit Anm. 450. 452.

23 Vorster 2004, 426–428 Abb. 403 a–406 c. Zu Porträtstatuen von griechischen Frauen noch einmal zusammenfassend Vorster 2017, 36–39.

24 Vorweg zur Namengebung: Bereits Amelung kannte im ausgehenden 19. Jahrhundert den Replikenzusammenhang der drei lange allein bekannten Wiederholungen, als sich die Replik, später im Besitz Astor, noch im römischen Kunsthandel befand (in EA 1893, 53 f. Nr. 1188 und 1189). Die jetzt gängige Kurzfassung »Typus Astor-Schliemann« fand ich zuerst bei Schmidt 1932, 281.



1



2

Abb. 1. 2: Replik Astor des Bildnistypus »Astor-Schliemann«, aus dem römischen Kunsthandel, Hever Castle, Kent. Zustand 1893

5 Dieser Bildnistypus »Astor-Schliemann« ist in der Forschung der letzten hundert Jahre einerseits zu hohen Ehren gekommen, nämlich als das Bildnis der Lyrikerin Korinna aus Tanagra²⁵ gedeutet worden²⁶, was allerdings längst als unbegründet aufgegeben worden ist²⁷. Umgekehrt aber ist dem Bildnistypus von unserer norwegischen Kollegin Siri Sande die Herkunft aus spätklassisch-frühhellenistischem Umfeld abgesprochen worden und ist das Porträt als eine klassizistische Erfindung des 1. Jahrhunderts v. Chr. deklariert worden²⁸. Bei der Publikation dieses Verdikts waren die drei Repliken des Typus bekannt, die immer schon in der Diskussion eine Rolle gespielt hatten, aber die Autorin urteilt allein an Hand der »Replik Astor« (Abb. 1. 2. 3. 5. 11). Im Folgenden versuchen wir mit einer *recensio* der bekannten Repliken, die Zugehörigkeit des Typus zum spätklassisch-frühhellenistischen Denkmälerbestand zu verteidigen und zu fragen, ob eine bisher nur beiläufig erwähnte und eine neu erkannte fünfte Replik das Verständnis des Typus zu vertiefen vermag.

- Die Replik »Astor« war lange allein durch die Aufnahmen EA Nr. 1188/1189 von 1893 (Abb. 1. 2) bekannt – entstanden, als sich die Hermebüste noch im römischen Kunsthandel befand²⁹, jetzt in Hever Castle,

25 DNP 6 (1999) 737 f. s. v. K.; Plant 2004, 92–98.

26 Am ausführlichsten Schmidt 1932, 281–285 nach älteren Anregungen.

27 Zuletzt Fuchs 2010, 14.

28 Sande 1992, 47 f. mit Abb. 6. 7.

29 Amelung in EA 1893, 53 f. Nr. 1188 und 1189). Amelung sah in der Replik Astor das beste Exemplar (»... an dem der Mund besonders wenig gelungen ist; trotzdem wird das Werk im Ganzen durch die Herme am Besten repräsentiert«, dazu im Folgenden).



3



4



5



6

Abb. 3: Replik Astor des Bildnistypus ›Astor-Schliemann‹, Aufnahme 1973

Abb. 4: Replik Schliemann, aus Alexandria, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte Inv. Sch 11884

Abb. 5: Replik Astor

Abb. 6: Replik Schliemann



7

Abb. 7: Replik Chiaramonti, Musei Vaticani, Reparto Antichità Greche e Romane, Museo Chiaramonti Inv. 1464, Standort XVIII 20, aus dem römischen Kunsthandel



8

Abb. 8: Replik Franzoni, Musei Vaticani, Reparto Greche e Romane, Magazzino 579

Kent³⁰, und in neueren, aber auch nicht zureichenden Aufnahmen von 1973–1975 zugänglich (Abb. 3. 5. 11). »H der Hermenbüste 0,57 m, H des Kopfes 0,27 m«³¹.

- Die in Berlin befindliche Replik Schliemann, in Alexandria gefunden³², kann hier erstmalig ohne die Ergänzungen Schliemanns im antiken Zustand vorgelegt werden (Abb. 4. 6. 12. 18). Weißer, feinkristalliner Marmor; H 0,28 m

30 Dimas 2013, 59–61 Nr. 16 Taf. 19 (dem Text fehlt die Fahnenkorrektur, und er ist voll irreführender Flüchtigkeitsfehler, etwa »fulcrum« statt richtig »filtrum«, s. auch Willers 2014, 115 f.). Hever Castle und seine Ausstattung gehören heute der Hever Castle Ltd. bzw. Broadland Properties Ltd. Die Büste wurde von William Waldorf Astor im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts beim Händler Simonetti/Rom »aus der Villa Taverna« (auf dem Pincio gelegen) erworben (Dimas 2013, 27). Amelungs Angabe »stammt aus der Villa Borghese in Frascati« ist aus der von ihm genannten Publikation des 18. Jahrhunderts erschlossen. Die Namengebung Sappho bei Dimas ist eine Konzession gegenüber dem Vorbesitzer G. Astor, die aber auch von der Verf. nicht geteilt wird (Dimas 2013, 60). Zum Erhaltungszustand s. Dimas 2013, 59 f. Nach Amelung im Text zu EA Nr. 1188/1189 »feinkörniger, weißer (pentelischer) Marmor« (non vidi). Gegenüber der makroskopischen Materialbeobachtung, d. h. gegenüber Erfahrungswissen, überwiegt heute Skepsis. Doch in begrenzten Bereichen kann sie erfolgreich sein. Der jetzige Zustand der Replik (Abb. 11) dürfte es schwierig machen, Einzelheiten zu überprüfen.

31 Bei Dimas 2013 weitere Detailmaße. Ihre Aufnahmen Taf. 19, 1. 3. 4, hier Abb. 3 und Abb. 5, zeigen den im Park aufgestellten Abguss (Dimas 2013, 59: »Kunststoffduplikat«), dagegen Dimas 2013, Taf. 19, 2, hier Abb. 11, nach dem Original aufgenommen. Schon auf den Aufnahmen von 1893 (Abb. 1. 2) meint man einem Bruch im Hals zwischen Kopf und Herme zu sehen, von dem selbst auf dem Abguss (Abb. 3. 5) Spuren erhalten sind. Für Amelung war die Zusammengehörigkeit von Kopf und Herme so selbstverständlich, dass dies nicht erwähnt werden musste. Dimas meint sogar, der Kopf sei »bruchlos mit der Büste verbunden[e]«. Die Aufnahme nach dem Original (von 1973?) bezeugt, wie stark das Werk durch jahrzehntelange Verwitterung reduziert worden ist (vgl. Abb. 2 und Abb. 11).

32 Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Schliemann-Sammlung Inv. Sch 11884. Blümel 1938, 8 Kat. K 205 Taf. 19. Zur Herkunft des Kopfes hatte Eduard Schmidt seinerzeit eine scheinbar verlässliche Information geliefert (Schmidt 1932, 281 Anm. 2): »Das Inventar der Schliemannschen Sammlung [in Berlin] verzeichnet angeblich aus Alexandria Troas«. Diese Angabe hätte sich sogar auf Schliemann selbst stützen können, denn ein Abstecher Schliemanns von Troja nach Alexandria Troas ist naheliegend und in seinem Reisebericht von 1881 durch die Troas erwähnt er zwar keine eigenen archäologischen Forschungen, weist aber auf Fundmöglichkeiten in Alexandria Troas hin (Schliemann 1881, 63–65, S. 65: »... doch bemerkte ich verschiedene Stellen, wo eine Schuttanhäufung von 3 m sein mag und wo die Arbeit des Forschens durch schöne Sculpturen belohnt werden dürfte.«). Dennoch trifft die Information Blümel's »Von Schliemann in Alexandria [dem ägyptischen Alexandria] bei einer Versuchsgrabung gefunden« das Richtige, wie aus dem Briefwechsel Schliemanns mit dem



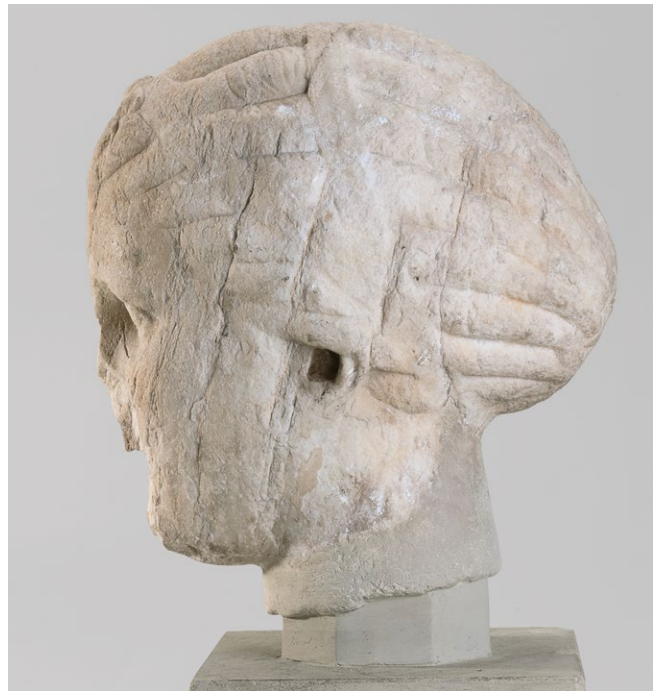
9



10



11



12

damaligen Berliner Museumsdirektor und aus der Korrespondenz Rudolf Virchows hervorgeht (der Hinweis auf diese Quellen wird der lebenswürdigen Hilfe von B. Heeb, Berlin verdankt). Virchow trifft auf seiner Griechenland-Ägypten-Reise 1888 von Brindisi kommend am 22. Februar in Alexandria ein und schreibt am Abend seiner Frau (Virchow 1888, 4): »... Dann erschienen ... u. Schliemann, ... Er hat einen Marmorkopf gefunden, sonst nichts, u. gibt seine Ausgrabungen in Alexandrien auf.«. Dass es sich um das Dichterinnenporträt handelt, geht aus der Korrespondenz Schliemanns hervor. Ein erstes Mal berichtet er von dem Marmorkopf im Brief an den Generaldirektor R. Schöne im Brief vom 17.5.1888 aus Athen (Mahr 1993, 132 f.) und formuliert seinen Willen, den Kopf nach seinem Tode »in der troianischen Sammlung in Berlin aufgestellt [zu wissen]«. Mit Brief vom 23.6.1888 (Mahr 1993, 211) dankt Schöne und bittet um ein Photo, was Schliemann mit Brief vom 8.7.1888 (Mahr 1993, 134 f.) beantwortet. Der Beitrag Bölke 2020, 32–36 (freundlicher Hinweis H. R. Goette) kommt über die bereits bekannten Quellen nicht hinaus. Zur Herkunft und zur nicht abschließend gesicherten Fundgeschichte kritisch im Begleitband zur Ausstellung »Schliemanns Welten« des Museums für Vor- und Frühgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin s. M. Bertram, Ägypten und das Rätsel der »Kleopatra«, in: Schliemanns Welten. Sein Leben. Seine Entdeckungen. Sein Mythos. Ausstellungskatalog Berlin (Leipzig 2022) 190–195.

Abb. 9: Replik Chiaramonti

Abb. 10: Replik Franzoni

Abb. 11: Replik Astor

Abb. 12: Replik Schliemann



13

Abb. 13: Replik Sparta, verschollen, Fundort unbekannt. Foto 1969, Sparta, Archäologisches Museum ohne Inv.-Nr.



14

Abb. 14: Replik Franzoni

(Blümel 1938, 8 Kat. K 205). Die antike Oberfläche einschließlich der antik korrodierten Partien hellgelb sandfarben patiniert (Autopsie 19.4.2022), wohl pentelischer Marmor. Durch die jetzt entfernte Ergänzung von Mund und Nase ist die Patina in diesem Bereich geschwunden. Die alten Aufnahmen DAI Athen ATH Varia 33. 34, aufgenommen als der Kopf noch in Schliemanns Besitz, werden wohl auf Schliemann selbst zurückgehen³³. Die Oberfläche ist großflächig verwittert und an vielen Stellen bestoßen, die linke Kopfhälfte ist besonders betroffen, auch von Wasser ausgewaschen. Dem ist das linke Ohr zum Opfer gefallen und sind die Bänder auf dieser Seite und ein Teil der linken Schläfe weitgehend geschwunden. Das Haarnest im Nacken ist stark bestoßen.

- Auch die Replik Chiaramonti gehört zum alten Bestand in der Würdigung des Typus und ist seit der Publikation des Bildkatalogs zum Museo Chiaramonti der kritischen Prüfung gut zugänglich (Abb. 7. 9. 15. 17). »H des Kopfes 0,28 m. Feinkörniger gelblicher Marmor. Ergänzt sind Nase, Flicker in der linken Braue und Wange, Hals, Bruststück mit Fuß. Ende des Haarschopfes war abgebrochen. Ohren sehr bestoßen, Gesicht stark überarbeitet«³⁴.
- Eine Replik im Magazin der Vatikanischen Sammlungen – nennen wir sie die »Replik Franzoni«³⁵ – ist zuerst von Inge Linfert-Reich dem Porträttypus vermutungsweise zugewiesen worden³⁶. Aber erst die Neuaufnahmen aus dem

33 <https://arachne.dainst.org/entity/1135550>. Die Neuaufnahmen des Museums werden K. Vollert und C. Klein verdankt.

34 Musei Vaticani, Riparto Greche e Romane, Museo Chiaramonti, Inv. 1464, Standort XVIII 20. Amelung 1903, 482 f. Nr. 256; Andrae 1995, Taf. 31 Abb. 1–4. Nach Autopsie am 24.11.2021: Marmor weiß mit einzelnen bläulichen Einfärbungen auf der linken Wangenseite und in der Stirn, was die Vermutung pentelischen Marmors bestätigt. Die Wellen der »Melonenfrisur« sind großmehrerheitlich bestoßen, aber nicht glättend überarbeitet. Die Augen sind voll geöffnet, weiter als an der nachfolgenden Replik.

35 Zur Namensgebung s. Anm. 37.

36 Musei Vaticani, Reparto Greche e Romane, Magazzino 579. Kaschnitz-Weinberg 1936, Nr. 579 Taf. 91; Linfert-Reich 1971, 73 Anm. 5. Die Zugehörigkeit wurde von Dimas 2013, 61 Anm. 5 als gegebene Tatsache übernommen, ohne dafür Argumente zu nennen. Auch dieses Werk hat sehr gelitten, was an den Abbildungen abzulesen ist. Die Nase ist weggebrochen, schwere Bestoßungen auf der Stirn, auf der linken Wange, an beiden Ohren, der Hinterkopf ist weggebrochen, so dass die Schmuckbänder im Haar auf der rechten Seite



15



16

Museum bestätigen die Vermutung auf überzeugende Weise³⁷ (Abb. 8. 10. 14. 16). Der Marmor ist in der Beurteilung von Giandomenico Spinola vermutlich griechischer Inselmarmor³⁸. »Altezza cm 27; larghezza cm 18; profondità max cm 21« (G. Spinola).

- Die Replik Sparta (Abb. 13), nur ein beklagenswert geringes Fragment des einstigen Porträts, jedoch von herausragender Qualität, ist durch die einzige photographische Aufnahme des DAI Athen aus dem Museum von Sparta bzw. seinem Magazin bekannt und war zu der Zeit, als mir das Photo in die Hände fiel, noch nicht als zugehörig zum Bildnistypus »Astor-Schliemann« erkannt worden³⁹. Das Ohr und die beiden untersten Lockenreihen vor dem Ohr sind weitgehend zerstört. Die kleinen frei fallenden Haarsträhnen auf der Schläfe und der Wange, die Durchbildung der Lockenreihen in der ›Melonenfrisur‹,

Abb. 15: Replik Chiaramonti

Abb. 16: Replik Franzoni

weitgehend fehlen. Doch ihr charakteristischer Verlauf auf der linken Kopfseite und die verspielte Schleife des Haars über der Stirn (man vergleiche JdI 47, 1932, 285 Abb. 35, die Oberansicht der Replik in Berlin aus Schliemanns Besitz) gehören ganz zum Typus. Die Lippen sind sehr bestoßen, aber die wie sprechend geöffnete Gestaltung des Mundes gehört ebenfalls zur Eigenart dieses Bildnisses.

- 37 Die Neuaufnahmen werden Giandomenico Spinola, Curatore del riparto Antichità greche e romane der vatikanischen Museen verdankt, zusammen mit aufschlussreichen Informationen, die erst die nachfolgenden Bemerkungen ermöglichen. Auch dieses Werk wurde einst für das neu zu schaffende Museo Chiaramonti angekauft: »il numero rosso "15" presente sullo zigono sinistro del volto indica che l'opera appartiene alle partita 15 che è stata venduta dagli scultori Francesco Antonio Franzoni e Giuseppe Franzoni (fratelli) nel 1804« (Brief G. Spinola vom 1.10.2020), s. De Angelis 1993, besonders 90 f.
- 38 »il marmo mi sembra greco a grana medio/grossa, probabilmente insulare (pario?)« (G. Spinola brieflich 1.10.2020). Autopsie am 24.11.2021: Es bestätigt sich das Urteil G. Spinolas. Der Marmor ist von mittelgroßem Korn, temperiert weiß und weist keine farbigen Abweichungen auf, gut in der großen Bruchfläche der Rückseite zu kontrollieren. Auch ist er über einige Zentimeter lichtdurchlässig. Die Oberfläche ist nicht überarbeitet, nur konventionell gereinigt.
- 39 Sparta, Archäologisches Museum, im Jahr 1969 dort photographiert, damals ohne Museumsinventarnummer; heute verschollen. Meine Anfrage an die Ephorie blieb unbeantwortet, doch griechische Kollegen in Athen berichten, dass man im Museumsmagazin von Sparta vergeblich nach dem Fragment gesucht habe. Das Photo wurde 1969 inventarisiert als InstNegAthen 69/17a, heute: D-DAI-ATH-1969/17A, und ist die einzige vorhandene Aufnahme, zugleich die einzige Information über das Werk (Photograph: Gösta Hellner), deshalb gibt es bis anhin auch keine Angaben über den Fundort, ebenso sind Maßangaben des Fragments nicht bekannt. Ich vermute, dass das Format des Fragments nicht wesentlich von dem der anderen Repliken abweicht. Zur besonderen Qualität des Fragments s. auch im Folgenden.

das Inkarnat der vollen Wange, der Übergang zwischen Kinn und Halsansatz zeugen von hochsensibler Marmorarbeit.

6 Die vier Repliken, bei denen der Kopf in ganzer Höhe gemessen worden ist, weisen die gleiche Kopfhöhe auf, was darauf schließen lässt, dass diese Kopien dem Urbild in etwa maßgleich entsprechen. Die Replik Astor Hever Castle lässt obendrein vermuten, dass das Urbild als Gewandstatue, gekleidet mit Chiton und Himation, zu denken ist und den Kopf leicht zur Linken gewendet hatte⁴⁰.

7 Bei dem jetzt notwendigen kopienkritischen Vergleich steht man vor einem Dilemma. Das zuletzt bekannt gewordene Fragment in Sparta stimmt zwar typologisch mit den vier anderen Exemplaren überein, so dass man von einer Replik sprechen wird. Doch in der Anmut der Details, in der Delikatesse des Inkarnats, kurz: in der Qualität der bildhauerischen Arbeit, übertrifft das Fragment die übrigen Exemplare so sehr, ist von ihnen so weit entfernt, dass man es – isoliert betrachtet – für eine spät-klassisch-frühhellenistische Arbeit halten könnte, eben aus der Zeit, die wir für das verlorene Original annehmen. Für die Klärung des Typus muss das Fragment in einem ersten Durchgang als deutlich überlegene Arbeit weitgehend außer Betracht bleiben. Das volle ovale Gesicht mit hoher Stirn findet sich übereinstimmend in den Repliken Astor, Schliemann-Berlin und Chiaramonti (Abb. 1. 4. 7)⁴¹. Die Replik Franzoni (Abb. 8), handwerklich die flüchtigste Arbeit, weicht als einzige ab mit zu schmaler Gesichtsform. Der Mund ist bei allen Wiederholungen klein und voll, die Augen weit geöffnet⁴² mit knappem Oberlid (Vorderansicht Abb. 4. 7. 8, die Seitenansichten Abb. 6. 15. 16), ein Element, das auf frühkaiserzeitliche Arbeit hinweist. Dies gilt nicht für die Replik Astor mit der härteren, ›metallisch‹ wirkenden Lidgestaltung, was auf eine spätere Datierung verweist⁴³.

8 Die ›Melonenfrisur‹⁴⁴ ist bei allen Repliken gleich sorgfältig und gleich straff geordnet angelegt. Sie endet hinten noch nicht in dem später üblichen deutlich ausgebildeten Chignon, sondern in einem knappen Haarnest (Abb. 17. 18). Die Durchführung der ›Melonenfrisur‹ mit der Wicklung der Lockenbahnen ist an der Wiederholung Schliemann-Berlin und an der Replik Chiaramonti am deutlichsten abzulesen, allerdings bei beiden zu Teilen bestoßen bzw. zerstört. Übertroffen wird das wiederum vom Sonderfall Sparta, wo die Wicklung des Haares und sein gleichsam natürlicher Fall innerhalb der Ordnung sich zu besonders harmonischer Gestaltung auch in diesem Detail zusammenfinden. Für die Absichten und die Sorgfalt der Bildhauer sind die freien Löckchen, die sich über der Stirn und an den Schläfen aus der ›Melonenfrisur‹ lösen, aufschlussreich. Wo sie erhalten sind, folgen sie in ihrem Verlauf ein und derselben Vorlage, doch die Ausarbeitung ist ungleich. In der Replik Chiaramonti (Abb. 7. 9. 15) ist die Durchführung besonders detailliert, wenn auch spröde gehalten, an den Repliken Berlin (Abb. 4. 6) und Franzoni (Abb. 8. 10. 16) nur generell andeutend. Am Fragment Sparta ist trotz der Verletzung die Feinheit des zarten, anmutigen Löckchens geblieben. Die Wellen der ›Melonenfrisur‹ enden generell vorne über der Stirn, ohne dass ihr Anfang als Haarsträhnen erkennbar wird. Auch die lose fallenden Stirnlöckchen helfen dazu nicht. Das gilt nicht für ein Detail – der einzigen Stelle, an der sich die Wiederholungen einander widersprechen. Auf beiden Kopfseiten enden hinter den Ohren und vor dem unten umlaufenden vorderen Schmuckband Haarwellen der Frisur in kurzen Endungen, bei der Replik Schliemann-Berlin in zwei Reihen (Abb. 6), wo aber die untere

40 In der Onlinedatenbank [iDAI.objects/Arachne](https://arachne.dainst.org/entity/1067478) lautet der Eintrag unter der Seriennummer 7331 (<https://arachne.dainst.org/entity/1067478>) fälschlich »Weiblicher Kopf auf neuzeitlicher Hermenbüste«, was vermutlich der Tatsache geschuldet ist, dass in Hever Castle der Nachguß ausgestellt ist.

41 Die Aufnahme der Replik Astor (Abb. 3) ist durch die Kameraeinstellung verzerrt ins Breite.

42 Abweichend wiederum die schmaleren Augen der Replik Franzoni (Abb. 8).

43 Dimas 2013, 60: hadrianisch.

44 Zur ›Melonenfrisur‹ s. auch unten § 10.



17



18

Reihe keine Fortsetzung nach hinten erkennen lässt, beim Kopf Chiaramonti (Abb. 9. 15) in Knoten, die nicht als Haarwellen zu verstehen sind, ähnlich an der Replik Astor (Abb. 2. 11) und an der Replik Franzoni (Abb. 10) in zwei lockeren Haarsträhnen, deren Fortsetzung nach hinten verloren ist. Einzig am Fragment Sparta (Abb. 13) ist das Motiv auf einen einzelnen kurzen Haarstrang beschränkt, der erkennen lässt, dass er hier seinen Anfang hat. Folgen da die Repliken Astor, Berlin, Chiaramonti und Franzoni einer Standardfassung von ›Melonenfrisur‹, während das Fragment Sparta der hier entwickelten originalen Formulierung treu ist?

Abb. 17: Replik Chiaramonti

Abb. 18: Replik Schliemann

9 Das Schmuckband auf der ›Melonenfrisur‹ ist wirklich Schmuck und muss die Haare nicht halten, ist aber wegen der doppelten Führung straff um die Frisur gelegt, was sich darin ausdrückt, dass es den Wellen der ›Melonenfrisur‹ nicht nur aufliegt, sondern sich auch leicht ins Haar eindrückt. Ablesbar ist das an allen Repliken, wenn auch in unterschiedlichem Maße, so an den Repliken Astor und Chiaramonti nur teilweise, an der Replik Schliemann-Berlin nur im unteren Bereich, nach oben hin und auf der Kalotte haben Frisur und Schmuckbänder keine formale Beziehung. Aber nirgends verhalten sie sich so ›natürlich‹ und gleichsam anmutig wie am Fragment Sparta. Auch die stoffliche Natur des Haarbands mit festem Saum an beiden Rändern und erhöhtem Mittelstrang, was bei allen Repliken gilt, ist am Fragment Sparta am genauesten und gewiss schönsten realisiert.

10 Das individuelle Schmuckband spricht dafür, in dem Typus ein Porträt zu erkennen, was durch den dekorativ geschlungenen Knoten über der Stirn⁴⁵ bestärkt wird. Der »wie sprechend« geöffnete Mund war der älteren Forschung wichtig für die Deutung als Dichterin, gehört jedoch eher zum Zeitstil⁴⁶. Es bleiben wenige problematische Aspekte. Dazu gehört die Beurteilung der ›Melonenfrisur‹, ihrer Entwicklung und Entstehungszeit. Bereits Eduard Schmidt hatte den Bildnistypus auf Grund der Frisur ins späte 4. Jahrhundert v. Chr. datiert, ohne dies ausreichend zu begründen⁴⁷.

45 Abb. 14 und Schmidt 1932, 285 Abb. 35.

46 Schmidt 1932, 281–285; Sande 1992, 47 f.; Vorster 2004, 426 f.; Dimas 2013, 59–61.

47 Schmidt 1932, 281–285.

Kyrieleis kam in dem immer noch gültigen Abriss der Entstehung der ›Melonenfrisur‹ zur selben Datierung⁴⁸. Auch Christiane Vorster hatte den Typus auf Grund der Nähe zur Kopfbildung der ›Kleinen Herkulanerin‹ ins »ausgehende 4. Jahrhundert« datiert⁴⁹, was durch ihre neuerliche Analyse des Urbilds der ›Kleinen Herkulanerin‹ bekräftigt wird⁵⁰. Dem widersprach Stephanie Dimas mit dem Argument, die zierlichen Löckchen über der Stirn, die sich aus den fest organisierten Lockenreihen lösen, seien ein Element, das in hellenistische Zeit gehöre, und nannte Analogien bei den Münzbildern der Arsinoë II. und der Berenike II.⁵¹. Doch die Frisuren dieser Ptolemäerinnen sind jünger als diejenige unserer Dichterin. Die ›Melonenfrisuren‹ der Münzbilder⁵² enden in einem ausgebildeten Chignon, das dem Typus Astor-Schliemann noch fremd ist. Die Haartracht endet hier in dem kleinen Nest, das noch fest in die Frisur und in das Profil eingebunden ist.

11 Auch wenn man mit der Forschung bei der Bewertung des Bandes auf dem Haar einig sein wird, dass es nicht notwendiger Bestandteil der Frisur ist, sondern ein Schmuckelement, so herrscht doch über die praktisch sachliche Anlage des Bandes/der Bänder (?), über ihren Verlauf, Unsicherheit. Amelung hatte seinerzeit entschieden, »Die sogenannte Melonenfrisur ... ist von einem breiten Band umschlossen, das oben über der Stirn gebunden und an dem hinter den Ohren ein zweites angenäht ist, das den Kopf bügelförmig überspannt«⁵³, dies obwohl an der von ihm betrachteten Replik Astor-Hever Castle der Erhaltungszustand den Befund schon damals stark verunklärte (Abb. 1. 2). Eduard Schmidt blieb bei der Deutung auf zwei zusammengenähte Bänder⁵⁴ und ebenfalls Dimas hält noch an »zwei zusammengenähten Riemchen« fest⁵⁵, obwohl an keiner Replik Nahtspuren zu erkennen sind. Richtiger verstand Christiane Vorster den Befund: »die Frisur [ist] von einem doppelt gelegten Band umschlungen ...«⁵⁶. Bestätigt wird diese einfache Erklärung dadurch, dass das angeblich angenähte Band von der Höhe der Schädelkalotte her auf der linken Kopfseite der vier Repliken Schliemann-Berlin, Chiaramonti, Franzoni und Sparta über den Strang, der vom Stirnknotten herabkommt, hinweg geführt wird⁵⁷, auf der rechten Kopfseite aber an den drei erhaltenen altbekannten Repliken unter das Stirnband geführt wird.

12 Wir haben die Elemente benannt, die zeigen, dass die erhaltenen Repliken als vergleichsweise genaue Kopien des vermuteten Originals zu verstehen sind, und es ist nicht nur die Führung der Schmuckbänder, die es in vergleichbarer Weise sonst nicht gibt⁵⁸. Wir wiesen auf die deutliche Übereinstimmung der Löckchen auf der Stirn und den Schläfen vor den Ohren hin. Aus der Marmorqualität ergeben sich für die Werkstattcharakterisierung nur allgemeine Schlüsse⁵⁹. Die Werkstätten der frühen Kaiserzeit, die auf Kopien begrenzten Formats spezialisiert sind, arbeiteten vorwiegend mit attischem

48 Kyrieleis 1975, 89 f.

49 s. Anm. 23.

50 Ch. Vorster in: Daehner 2008, 132–134 u. passim.

51 Dimas 2013, 60 f. mit Anm. 17. 18.

52 Kyrieleis 1975, Taf. 70. 82.

53 Amelung in EA 1893, 53.

54 Schmidt 1932, 282.

55 Dimas 2013, 59.

56 Vorster 2004, 426 f. Dimas 2013, 60: »... das Verhältnis der beiden Bänder zueinander unklar ...«, was also nicht zutrifft.

57 An der Replik Astor-Hever Castle lassen die zur Verfügung stehenden Photos eine Entscheidung nicht zu.

58 Bei Aphroditedarstellungen in der Skulptur wird die Frisur nicht selten durch Haarbänder bereichert, aber nicht in der Weise unseres Dichtinnenporträts: z. B. LIMC II Nr. 409 (Aphrodite vom Kapitol). 500 (Venus vom Esquilin). 729 (Statuette aus Ostia). 773 (Terrakotte von Myrina). Auch bei hellenistischen Mädchenköpfen (z. B. Vorster 1998, 279–281 Abb. 2. 3) kenne ich nur einfache Schmuckbänder.

59 Die Repliken Astor, Schliemann-Berlin und Chiaramonti sind wahrscheinlich aus pentelischem Marmor gefertigt, s. o. § 5 Anm. 30. 34; die Replik Franzoni besteht vermutlich aus griechischem Inselmarmor, s. o. § 5 Anm. 38, und auch im Sonderfall Sparta vermuten wir Inselmarmor.

und kykladischem Inselmarmor. Die dennoch erkennbaren Unterschiede zwischen den Repliken sind gering, sind handwerklicher, also ›stilistischer‹ Art. Charakteristische Werkstatteigenheiten, die sie gegenüber anderen erkennbar machen würden, finden sich hier nicht. Das Fragment in Sparta beweist, dass eine Werkstatt in Griechenland gearbeitet hat. Schliemanns Replik in Berlin aus Alexandria wird eher aus einer Werkstatt in Griechenland (Athen?) als aus Rom importiert worden sein. Doch sollen die drei Exemplare aus Rom und Umgebung alle aus dem Osten importiert worden sein? Dass die Replik Astor sich von den übrigen Repliken in Stildetails unterscheidet, ist bereits angedeutet worden⁶⁰. Bei diesem Kopf liegen die Schmuckbänder auf den gedrehten Locken streckenweise auf, gleichsam ohne diese zu berühren, sie üben dort keinen Druck aus. Das Inkarnat an dieser Replik ist gegenüber den anderen Repliken verhärtet, die Augenbildung mit den metallisch breiten Lidern hat eine Starre des Blicks zur Folge, von der die anderen Repliken ganz frei sind. Dimas erkannte richtig, dass »sich der Kopf in Hever Castle stilistisch am weitesten von der angenommenen Vorlage zu entfernen [scheint]«⁶¹, und schlug deshalb die späte Datierung dieser Arbeit in das 2. Jahrhundert n. Chr. vor, während sie für die Replik Chiaramonti (Abb. 7. 9. 15) – und so wohl auch für den Kopf Schliemann-Berlin (Abb. 4. 6. 12) – den Ansatz in augusteische Zeit gelten ließ. Die Sonderstellung der Replik Astor ist in der Tat unverkennbar. Man wird für diese Wiederholung eine ›Kopistenwerkstatt‹ in Rom annehmen.

13 Wir fassen, etwas vereinfachend, zusammen. In dem Marmorkopf, von dem nur das verschollene Fragment einst in Sparta erhalten ist (Abb. 13), hätten wir eine meisterliche Kopie des originalen Dichtinnenporträts, dem Urbild wohl sehr nahe. Umgekehrt weicht die Replik Franzoni (Abb. 8. 10. 14. 16) am stärksten von den anderen Repliken ab. Die drei Exemplare Astor (Abb. 1. 2. 3. 5. 11), Berlin-Schliemann (Abb. 4. 6. 12. 18) und Chiaramonti (Abb. 7. 9. 15. 17) stehen einander nahe, bieten insgesamt eine angemessene Überlieferung. Doch ist diese bei ihnen unterschiedlich beeinträchtigt. In der Replik Astor treten durch Verhärtung von Einzelformen klassizistische Elemente zu stark in den Vordergrund, die dem freien Spiel der Schläfenlocken widersprechen. Die Replik Schliemann-Berlin ist stark bestoßen und beschädigt und an der Replik Chiaramonti hat die Oberfläche durch Reinigung gelitten.

14 Die antike Hermenbüste der Replik Astor lässt, wie gesagt, an das Bildschema der Gewandstatue mit Chiton und Himation denken. Die Entstehungszeit des Originals im ausgehenden 4. Jahrhundert und die Kopsenserie legen nahe, dass dies eine Bronze-
statue war, und die Berühmtheit der Dargestellten hat ihr das Schicksal der Elegiendichterin Delphis auf Kos erspart⁶².

15 Allein am Kopf Astor entwickelte Siri Sande die Beurteilung und Datierung des Urbilds als eklektische, d. h. klassizistische Erfindung des 1. Jahrhunderts v. Chr.⁶³, was Stephanie Dimas unkritisch übernahm. Ausgangspunkt war für Siri Sande die Aspasia-Herme in der Sala delle Muse des Vatikans, bei Civitavecchia gefunden, mit der antiken Namensgebung auf dem Hermenschaft⁶⁴. Sande konnte sich auf ältere Zweifel an einem klassischen Ursprung dieser »Aspasia« stützen. Ihre späte Entstehung ergibt

60 s. o. § 7.

61 Dimas 2013, 60.

62 Bosnakis 2004; Ma 2007, 94 f. Die dort allein erhaltene Inschrift einer Statuenbasis hatte Bosnakis in der Erstpublikation dahingehend verstanden, dass die Statue der Delphis des 3. Jahrhunderts v. Chr. durch eine neue des 1. Jahrhunderts v. Chr. ersetzt worden ist – der Name der späten Dichterin ist dabei nicht erhalten. John Ma korrigiert richtigerweise, dass die damals noch vorhandene Statue einfach auf den Namen der späteren umgewidmet wurde. Da die Individualisierung von Frauenporträts in der Zeit um 300 v. Chr. nicht in ausgeprägten Gesichtszügen erfolgte, fiel die Umwidmung leicht. Dies markante Beispiel von ›Wiederverwendung‹ entging Keesling 2017, 182–216 in ihrem Schlusskapitel. Bosnakis 2004, 102 mit Anm. 14 ist eine weitere Dichterin inschriftlich genannt.

63 Sande 1992, 47 f.

64 Sande 1992, 44 Abb. 1. 2.

sich schon durch die Benutzung der ›Melonenfrisur‹, die im 5. Jahrhundert noch nicht verwendet wurde. Verwandte formal stilistische Gestaltung fand Sande am Marmorporträt Kleopatras VII., ebenfalls im Vatikan⁶⁵, was für eine stadtrömische Entstehung beider Werke spricht. Daran schloss Sande den Kopf in Hever Castle an. Aber die Spätdatierung verkennt die Entwicklungsstufe der ›Melonenfrisur‹⁶⁶ unseres Typus Astor-Schliemann und leugnet ebenfalls die entscheidende strukturelle Nähe zur Kopf- und Gesichtsbildung der ›Kleinen Herkulanerin‹⁶⁷.

16 In der Folge kommt Sande auf die Aufzählung der Dichterinnenstatuen in der *Oratio ad Graecas* Tatians⁶⁸ zu sprechen, verschiebt aber das Schwergewicht von der Nennung der spätklassischen und hellenistischen Bildhauer auf die Aufstellung in der Porticus des Pompeius-Theaters des 1. Jahrhunderts v. Chr. Das römische Frauenporträt entwickle sich erst gegen Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, und so sei es nicht verwunderlich, dass man in jener Periode auch anfangs, klassizistische »griechische« Frauenbildnisse darzustellen⁶⁹.

17 Im Rückblick wirkt das wie ein Vorgriff auf die aktuelle Sicht eines Teils der jüngeren Forschung auf das römische Kopienwesen, die in den erhaltenen Skulpturen nurmehr ein eklektisches Verfügen über den noch vorhandenen Bestand erkennt, ohne das Ziel, das Original wiederzugeben⁷⁰. Anders jedenfalls in der Porträtdarstellung griechischer historischer Persönlichkeiten. Dort steht das antike Interesse unter anderem Vorzeichen: »... für den Umgang der Römer mit den Porträts namhafter Griechen ist über weite Strecken allein das Wort ›Kopie‹ angemessen«⁷¹. Wir besitzen die Namen jener Künstler der griechischen Spätklassik und hellenistischen Zeit, die Bildnisse von Dichterinnen schufen, und die immer lebendig gebliebene griechische und römische Erinnerungskultur wollte, ja musste sich auch jener Dichterinnen im Bildnis vergewissern, anders als Peter von Matt den zeitgenössischen Blick auf das Dichterdenkmal richtet⁷²: »nichts Sinnloseres gibt [es] als Dichterdenkmäler. Ein einziges gutes Gedicht macht sie überflüssig, und wo kein gutes Gedicht vorhanden ist, nützt auch die Bildhauerei im Stadtpark nichts«. Wo einst die griechischen Originale standen, wissen wir nicht. Dem im engeren Sinn privaten Bereich werden sie nicht angehört haben, denn dann wären sie nicht kopiert worden⁷³. Öffentlich konnten sie im paganen Bereich der Agora und der anderen Zentren der Stadt gestanden haben, oder auch im sakralen Umfeld⁷⁴.

18 Doch es bleibt fraglich, ob die Erinnerung an die Lyrikerinnen früherer Jahrhunderte längere Kontinuität besaß. Ihre Texte sind, mit Ausnahme derjenigen der Sappho, verloren, in der späteren Kaiserzeit haben sie nicht mehr interessiert. Die Dichterin, die uns im Typus Astor-Schliemann bekannt ist, war offensichtlich in der frühen Kaiserzeit gut bekannt, mit Kopien im ägyptischen Alexandria, auf der Peloponnes in Sparta oder seiner Umgebung sowie in Rom und Umgebung. Deutlich jüngere Kopien sind nicht zu erkennen. Im Verhältnis der Römer – und der römisch beherrschten Welt – zur

65 Sande 1992, 45 Abb. 3. 4; Kyrieleis 1975, 125. 185 Nr. N 1 Taf. 7, 8. 9.

66 s. o. Anm. 48.

67 Dimas 2013, 60, dagegen richtig Vorster 2004, 427. Zur Datierung des Typus ›Kleine Herkulanerin‹ zuletzt Vorster in: Daehner 2008, 132–134 und Kat. Dresden 2013, 176–182.

68 s. o. § 1.

69 Sande 1992, 52.

70 Junker – Stähli 2008, 4–6. Das Thema hier aufzugreifen, würde von unserem Ziel weit wegführen, nur gerade dies: Wer ›Kopien‹ nicht mehr in Verbindung mit etwaigen ›Vorlagen‹ sehen will, übergeht die kleine, aber auffällige Gruppe der »High-Fidelity-Kopien« (Luca Giuliani mündlich).

71 Junker – Stähli 2008, 4.

72 von Matt 2020, 252.

73 Bildnisstatuen kennen wir zwar bereits auf archaischen Gräbern, aber auch später keine Kopien solcher Werke.

74 Das Relief für Telesilla stand in einem Aphroditeheiligtum in Argos (oben § 2 mit Anm. 11). Aber sie wurde als Retterin der Stadt und nicht als Dichterin gefeiert.

bildenden Kunst der älteren Griechen sind die Jahrzehnte der späten Republik und der frühen Kaiserzeit eine Periode besonderer Intensität. Ist dem womöglich so etwas wie die Wiederentdeckung unserer Lyrikerin zu verdanken? Doch damit drängt sich der Blick auf die anderen Bildnisse griechischer Dichterinnen, die in Kopien mit mehreren Repliken erhalten sind, auf. Es müsste die Überlieferung des Typus Kaulbach⁷⁵ und des Typus Liechtenstein⁷⁶ ausführlich gesichtet werden. Die namengebenden und qualitativ maßgeblichen Repliken werden als Werke der frühen Kaiserzeit angesehen, doch das ersetzt nicht die Einzeluntersuchung des Gesamtbestands. Dass für keines der erhaltenen Porträts, die wir für griechische Dichterinnen halten, seien es einzeln erhaltene griechische Originale⁷⁷, seien es die kopierten Typoi, eine Benennung möglich ist, wird damit zusammenhängen, dass das Interesse an ihren Dichtungen allzu bald wieder erlosch. Den Namen unserer Dichterin im Typus Astor-Schliemann geben auch die neuen Repliken nicht preis.

75 ABr 531–532; Vorster 2004, 427. 547 Abb. 404, a. b.

76 Schmidt 1932, 260–277 Abb. 20–26 Taf. 7. 8; Vierneisel-Schlörb 1979, 413–421 Abb. 203–205.

77 z. B. der Bronzekopf in Boston (Vorster 2004, 427 f. Abb. 406) oder der »Brunnsche Kopf« in München (Schmidt 1970).

Abkürzungen

- Amelung 1903** W. Amelung, Die Sculpturen des vaticanischen Museums I Text (Berlin 1903)
- Andreae 1995** B. Andreae (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I. Museo Chiaramonti 1–3 (Berlin 1995)
- Biard 2017** G. Biard, La représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique, BEFAR 376 (Paris 2017)
- Blümel 1938** C. Blümel, Römische Kopien griechischer Skulpturen des vierten Jahrhunderts v. Chr. Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen V (Berlin 1938)
- Bölke 2020** W. Bölke, Die Sammlung Rabl-Virchow und ihre Bedeutung für die Schliemannforschung 2. Schliemanns Grabungen in Alexandria und die gemeinsame Ägyptenreise von Rudolf Virchow und Heinrich Schliemann im Frühjahr 1888, in: Κυδάλμιος: τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Γεώργιο Στυλ. Κορρέ 4 (Athen 2020) 32–36
- Bosnakis 2004** D. Bosnakis, Zwei Dichterinnen auf Kos. Ein neues inschriftliches Zeugnis über das öffentliche Auftreten von Frauen, in: K. Höghammar (Hrsg.), The Hellenistic Polis of Kos (Uppsala 2004) 99–108
- Brunn 1853** H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler 1–2 (Stuttgart 1853)
- Brunn 1889** H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler 1–2² (Stuttgart 1889)
- Coarelli 1971/1972** F. Coarelli, Il Complesso Pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea, RendPontAc 41, 1971/1972, 99–122
- Daehner 2008** J. Daehner (Hrsg.), Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden (München 2008)
- De Angelis 1993** M. A. De Angelis, Il primo allestimento del Museo Chiaramonti in un manoscritto del 1808, BMonMusPont 13, 1993, 81–126
- Dillon 2010** S. Dillon, The Female Portrait Statue in the Greek World (Cambridge 2010)
- Dimas 2013** S. Dimas – C. Reinsberg – H. von Hesberg, Die Antikensammlungen von Hever Castle, Cliveden, Bignor Park und Knole, MAR 38 (Wiesbaden 2013)
- DNO** Der Neue Overbeck I–V (Berlin 2014)
- EA 1893** Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen nach Auswahl und mit Text von Paul Arndt. Serie I–VI (München 1893)
- Eckstein 1986** F. Eckstein, Kommentar, in: Pausanias. Reisen in Griechenland. Gesamtausgabe in drei Bänden auf Grund der kommentierten Übersetzung von Ernst Meyer herausgegeben von Felix Eckstein 1 (Darmstadt 1986)
- Fittschen 1988** K. Fittschen, Griechische Porträts (Darmstadt 1988)
- Fuchs 2010** M. Fuchs, Zur Ikonographie der Dichterin Korinna und zur Schulbildung in den fernen Provinzen des griechischen Ostens, AntK 53, 2010, 12–22
- Green 2005** E. Green (Hrsg.), Women Poets in Ancient Greece and Rome (Oklahoma 2005)
- von Heintze 1966** H. von Heintze, Sappho (Mainz 1966)
- Jucker 1969** H. Jucker, Rez. zu von Heintze 1966, Gnomon 41, 1969, 77–84
- Junker – Stähli 2008** K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst (Wiesbaden 2008)
- Kaschnitz-Weinberg 1936** G. Kaschnitz von Weinberg, Sculture del magazzino del Museo Vaticano (Città del Vaticano 1936)
- Kat. Dresden 2013** K. Knoll – Ch. Vorster (Hrsg.), Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts (München 2013)
- KdA 2001** Künstlerlexikon der Antike 1 (München 2001)
- KdA 2004** Künstlerlexikon der Antike 2 (München 2004)
- Keesling 2017** C. M. Keesling, Early Greek Portraiture. Monuments and Histories (Cambridge 2017)
- Kyrieleis 1975** H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, AF 2 (Berlin 1975)
- Linfert-Reich 1971** I. Linfert-Reich, Muse- und Dichterinnenfiguren des vierten und frühen dritten Jahrhunderts (Köln 1971)
- Löhr 2000** Ch. Löhr, Griechische Familienweihungen. Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr. (Rahden 2000)
- Ma 2007** J. Ma, Observations on Honorific Statues at Oropos (and Elsewhere), ZPE 160, 2007, 899–896
- Mahr 1993** G. Mahr, Die Korrespondenz, in: G. Saherwala – K. Goldmann – G. Mahr, Heinrich Schliemanns »Sammlung trojanischer Altertümer«, Berliner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte. N.F. 7 (Berlin 1993) 59–221
- von Matt 2020** P. von Matt, Die Kunst, die Macht und die Kritik, in: Th. Anz (Hrsg.), Marcel Reich-Ranicki. Der doppelte Boden (Zürich 2020) 249–257
- Piekarski 2004** D. Piekarski, Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chronologie und Typologie (Rahden 2004)
- Plant 2004** I. M. Plant, Women Writers of Ancient Greece and Rome. An Anthology (Oklahoma 2004)
- Richter 1965** G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks I (London 1965)
- Sande 1992** S. Sande, Die Aspasia-Herme und verwandte Bildnisse, ActaHyp 4, 1992, 43–58
- Schefold 1997** K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. Neubearbeitet (Basel 1997)
- Schliemann 1881** H. Schliemann, Reise in der Troas, im Mai 1881 (Leipzig 1881)

- Schmidt 1932** E. Schmidt, Silanion der Meister des Platonbildes, *JdI* 47, 1932, 239–303
- Schmidt 1970** G. Schmidt, Der Brunnsche Kopf, *AntPl* 10, 1970, 29–38
- Sporn 2014** K. Sporn, Individuum und Gott – Privatbildnisse in griechischen Tempeln, in: J. Griesbach (Hrsg.), *Polis und Porträt. Studien zur antiken Stadt* 13 (Wiesbaden 2014) 117–129
- Stewart 1998** A. Stewart, Corinna's Date, in: *Nuggets. Mining the Texts Again*, *AJA* 102, 1998, 278–281
- Tatianus 1995** Tatiani Oratio ad Graecos, hrsg. von M. Marcovich, *Patristische Texte und Studien* 43 (Berlin 1995)
- Vierneisel-Schlörb 1979** B. Vierneisel-Schlörb, München Glyptothek. Katalog der Skulpturen II. Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (München 1979)
- Virchow 1888** R. Virchow, Ägyptenreise 1888. Rudolf Virchows Briefe an seine Frau, die waage. *Zeitschrift der Chemie Grünenthal*, 13, 1, 1974, 1–20
- Vorster 1998** Ch. Vorster, Hellenistische Skulpturen in Rom, in: M. Cima – E. La Rocca (Hrsg.), *Horti Romani. Atti del Convegno Internazionale Roma 4–6 maggio 1995* (Rom 1998) 275–294
- Vorster 2004** Ch. Vorster, Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr. Berühmte Bildnisse unbekannter Frauen – und umgekehrt, in P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (Mainz 2004)
- Vorster 2017** Ch. Vorster, Das Porträt im vorhellenistischen Griechenland – eine Standortbestimmung, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hrsg.), *Die Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, *Morphomata* 34 (Paderborn 2017) 15–47
- Willers 2014** D. Willers, Rez. zu Dimas 2013, *MusHelv* 71, 2014, 115 f.
- Zweig Vivante 1999** B. Zweig Vivante in: *DNP* (1999) 335–338 s. v. Literaturschaffende Frauen

ZUSAMMENFASSUNG

Sappho, Korinna und die anderen

Eine Kopienkritik des Frauenbildnisses ›Typus

Astor-Schliemann‹

Dietrich Willers

Aus der antiken Literatur kennt man Griechisch schreibende Dichterinnen, und aus den Quellen erfährt man auch, dass zu Ehren nicht weniger Dichterinnen Statuen aufgestellt wurden, deren Künstler uns bekannt sind. In der Skulptur erhalten ist kein einziges namentlich bekanntes Dichterinnenbildnis, doch umgekehrt sind verschiedene Frauenportraits der Spätklassik und des Frühhellenismus als Dichterinnen gedeutet worden. Am bekanntesten ist der bisher in drei Kopien überlieferte ›Typus Astor-Schliemann‹ durch Repliken in Hever Castle, Berlin und im Vatikan. Die Untersuchung bestätigt die bisherige Einschätzung: Das verlorene Original entstand im späten 4. Jh. v. Chr., die anders lautende Einschätzung als klassizistisches Werk des 1. Jhs. v. Chr. wird widerlegt. Die vierte erstmals vollständig abgebildete Replik im Vatikan kann zur stilistischen Eigenart des Originals nicht beitragen, bestätigt aber die Bedeutung der Dargestellten für die Zeitgenossen. Eine fünfte Wiederholung, ein Fragment ehemals im Magazin des Archäologischen Museums von Sparta, heute verschollen, ist von herausragender formaler Qualität, und muss dem Original recht nahe stehen.

SCHLAGWÖRTER

Dichterinnenporträts, Haarschmuck, Quellenüberlieferung, Kopienvergleich

ABBILDUNGSNACHWEIS

Titelbild: Archiv Köln, arachne.dainst.org/entity/137714 (Raoul Laev)

Abb. 1: Reproduktion nach EA Nr. 1188

Abb. 2: Reproduktion nach EA Nr. 1189

Abb. 3: Archiv Köln, arachne.dainst.org/entity/137714 (Raoul Laev)

Abb. 4: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte (Foto: Claudia Klein)

Abb. 5: Archiv Köln, arachne.dainst.org/entity/60576 (Stephanie Dimas)

Abb. 6: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte (Foto: Claudia Klein)

Abb. 7: Fotothek DAI Rom: D-DAI-ROM 88Vat.265 (Klaus Anger)

Abb. 8: Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei

Abb. 9: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM 88Vat.267 (Klaus Anger)

Abb. 10: Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei

Abb. 11: Archiv Köln, arachne.dainst.org/entity/137755 (Klaus Anger)

Abb. 12: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte (Foto: Claudia Klein)

Abb. 13: Fotothek DAI Athen, D-DAI-ATH-1969/17A (Gösta Hellner)

Abb. 14: Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei

Abb. 15: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM 88Vat.268 (Klaus Anger)

Abb. 16: Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei

Abb. 17: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM 88Vat.269 (Klaus Anger)

Abb. 18: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte (Foto: Claudia Klein)

AUTOREN DATEN

Prof. em. Dr. Dietrich Willers
Rütiweg 83
3072 Ostermundigen
Schweiz
dwillers@hera.wit.ch

METADATA

Titel/*Title*: Sappho, Korinna und die anderen. Eine Kopienkritik des Frauenbildnisses ›Typus Astor-Schliemann‹/*Sappho, Korinna and the Others. ›Kopienkritik‹ of the ›Astor-Schliemann Type‹ of Female Portrait Sculpture*

Band/*Issue*: AA 2022/2

Bitte zitieren Sie diesen Beitrag folgenderweise/
Please cite the article as follows: D. Willers, Sappho, Korinna und die anderen. Eine Kopienkritik des Frauenbildnisses ›Typus Astor-Schliemann‹, AA 2022/2, S 1–18, <https://doi.org/10.34780/y638-30ya>

Copyright: Alle Rechte vorbehalten/*All rights reserved*.

Online veröffentlicht am/*Online published on*:
05.05.2023

DOI: <https://doi.org/10.34780/y638-30ya>

Schlagwörter/*Keywords*: Dichterinnenporträts, Haarschmuck, Quellenüberlieferung, Kopienvergleich/*portraits of female poets, hair jewellery, transmission from sources, copy criticism*

Bibliographischer Datensatz/*Bibliographic reference*: <https://zenon.dainst.org/Record/003033539>