



Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts

Anne Kleineberg

Stil – Form – Ästhetik. Innovationen in hadrianischer Zeit

Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 140, 2025, § 1–40

<https://doi.org/10.34780/zv56-p66s>

Herausgebende Institution / Publisher:

Deutsches Archäologisches Institut

Copyright (Digital Edition) © 2025 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](#) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizensierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeber*innen der jeweiligen 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](#) 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

Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts

erscheint seit 1886/*published since 1886*

JDI 140, 2025 • 298 Seiten/*pages* mit 164 Abbildungen/*illustrations*

Herausgeber/*Editors*

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

Wissenschaftlicher Beirat/*Advisory Board*

Marianne Bergmann (Göttingen), Adolf H. Borbein (Berlin), Luca Giuliani (Berlin), Lothar Haselberger (Philadelphia),
Hennner von Hesberg (Berlin), Tonio Hölscher (Heidelberg), Eugenio La Rocca (Rom), Andreas Scholl (Berlin),
Anthony Snodgrass (Cambridge), Theodosia Stephanidou-Tiveriou (Thessaloniki), Markus Trunk (Trier),
Martin Zimmermann (München)

Peer Review

Alle für das Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts eingereichten Beiträge werden einem doppelblinden Peer-Review-Verfahren durch internationale Fachgutachterinnen und -gutachter unterzogen./*All articles submitted to the Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 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 Manuskriteinreichungen siehe/*For manuscript submission, see:* <https://publications.dainst.org/journals/index.php/jdi/about/submissions>
Redaktion/*Editing*: Wissenschaftslektorat Löwe/Schulte-Beckhausen, Berlin
Satz/*Typesetting*: le-tex publishing services GmbH, Leipzig
Corporate Design, Layoutgestaltung/*Layout design*: LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

Umschlagfoto/*Cover illustration*: Foto Steven E. Sidebotham. Gestaltung: Catrin Gerlach, DAI, nach Vorlage von Tanja Lemke-Mahdavi

Druckausgabe/*Printed edition*

© 2025 Deutsches Archäologisches Institut
Druck und Vertrieb/*Printing and Distribution*: Dr. Ludwig Reichert Verlag, Tauernstr. 11, 65199 Wiesbaden
(info@reichert-verlag.de, www.reichert-verlag.de)

P-ISSN: 0070-4415

ISBN: 978-3-7520-0906-4

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. Etwas 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*

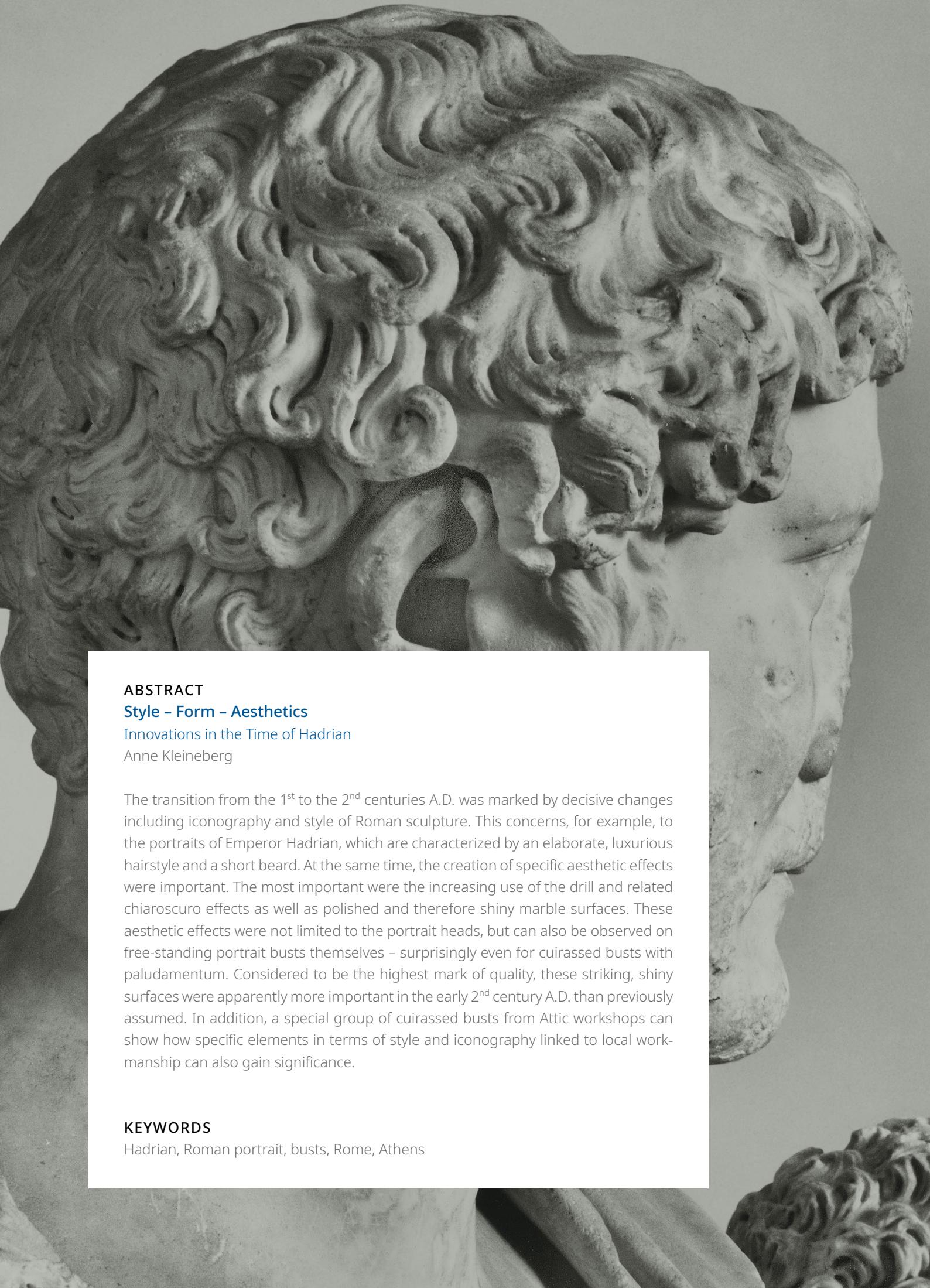
Digitale Ausgabe/*Digital edition*

© 2025 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: 2702-444X

DOI: <https://doi.org/10.34780/4sgqd606>

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



ABSTRACT

Style – Form – Aesthetics

Innovations in the Time of Hadrian

Anne Kleineberg

The transition from the 1st to the 2nd centuries A.D. was marked by decisive changes including iconography and style of Roman sculpture. This concerns, for example, to the portraits of Emperor Hadrian, which are characterized by an elaborate, luxurious hairstyle and a short beard. At the same time, the creation of specific aesthetic effects were important. The most important were the increasing use of the drill and related chiaroscuro effects as well as polished and therefore shiny marble surfaces. These aesthetic effects were not limited to the portrait heads, but can also be observed on free-standing portrait busts themselves – surprisingly even for cuirassed busts with paludamentum. Considered to be the highest mark of quality, these striking, shiny surfaces were apparently more important in the early 2nd century A.D. than previously assumed. In addition, a special group of cuirassed busts from Attic workshops can show how specific elements in terms of style and iconography linked to local workmanship can also gain significance.

KEYWORDS

Hadrian, Roman portrait, busts, Rome, Athens

Stil – Form – Ästhetik

Innovationen in hadrianischer Zeit

¹ Der Übergang vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. ist durch entscheidende Veränderungen der Formensprache römischer Skulptur gekennzeichnet¹. Dies lässt sich besonders gut an den Porträts hadrianischer Zeit nachvollziehen, insbesondere anhand jener der Kaisers Hadrian, der in den Jahren 117–138 n. Chr. regierte. Mit den Bildnissen des Hadrians erfolgte ein grundlegender Wandel im Kaiserporträt. Im Gegensatz zu der zuvor eher schlichten Frisur des Kaisers Trajan mit der eng am Kopf anliegenden Haarkappe² sind für die Bildnisse des Hadrian eine voluminöse und luxuriöse Frisur sowie ein kurzer Vollbart charakteristisch, den er als erster römischer Kaiser überhaupt trug. Zugleich spielte auch eine sich wandelnde Oberflächenästhetik eine Rolle, wobei etwa der zunehmende Einsatz des Bohrers zu stärkeren Hell-Dunkel-Kontrasten führte.

² An und für sich sind diese Phänomene gut bekannt und in einschlägigen Arbeiten entsprechend hervorgehoben worden. Dazu zählen die grundlegenden porträtypologischen Studien zu den Bildnissen Hadrians wie jene von Max Wegner und Cécile Evers, die fundierten Beiträge in den Katalogen von Klaus Fittschen, Paul Zanker und Petra Cain zu den kaiserlichen wie nichtkaiserlichen Porträts in den Kapitolinischen Museen in Rom sowie schließlich die Arbeit von Georg Daltrop zu den stadtrömischen Privatporträts trajanisch-hadrianischer Zeit³. Ebenfalls beschrieben worden sind die

1 Die Tübinger Tagung »Ästhetik versus Programmatik? Perspektiven der archäologischen Stilforschung« im März 2019 half dabei, erste Überlegungen zu konkretisieren. Hierfür gilt mein Dank den Organisatoren Martin Dorka Moreno und Martin Kovacs. Ebenso haben Martin Kovacs, Joachim Raeder und Thoralf Schröder mit ihrer kritischen Lektüre zur Finalisierung des Manuskripts beigetragen. Gleichermaßen gilt für Hinweise aus dem Peer-Review-Prozess. Mein herzlicher Dank gilt auch Agnes Scherer (Paris, Musée du Louvre) dafür, dass sie mir den (schon länger zurückliegenden) Besuch im Außenmagazin des Museums ermöglichte und die Erlaubnis gab, eine Seitenansicht des Kopfes der bisher unpublizierten Büste (Abb. 8) zu veröffentlichen.

2 Zu den Bildnissen des Trajan s. Gross 1940; Bergmann 1997, bes. 140–142. 149 Abb. 1, 1–6 und zusammenfassend Sinn 2010, 152–159 Abb. 240–246; 153 Textabb. 53.

3 Wegner 1956; Evers 1994; Fittschen – Zanker 1985, 44–58 Kat. 46–54 Taf. 49–60; Fittschen u. a. 2010 und Daltrop 1958. Vgl. auch Bergmann 1997. Einen Überblick zu den Porträts hadrianischer Zeit bietet ferner Sinn – Söldner 2010, 215–244 (M. Söldner). Speziell zur Bedeutung des kurzen Vollbarts, der offenbar weder eindeutig mit den kurzen Bärten römischer Soldaten noch mit den Bärten griechischer Philosophen zu verbinden ist, s. Fehr 2004, bes. 95 f. 117; Sinn – Söldner 2010, 215 f. (M. Söldner) und kritisch zu den bisherigen Positionen Stefanidou-Tiveriou 2022a, 241–243.

äußerst zeitintensiven handwerklichen Arbeiten⁴ wie der Einsatz des Bohrers und die Politur der Marmoroberflächen und die dadurch erreichten Kontraste zwischen einem porzellanhaften Inkarnat einerseits und der rauen Oberfläche der Frisur bzw. des Bartes andererseits. Diese Charakteristika der Oberflächenästhetik sind zum einen als höchste Qualitätsmerkmale römischer Porträts einzuordnen und zum anderen Zeugnis sich wandelnder Geschmacksvorstellungen und neuer Wertmaßstäbe⁵.

3 Wie zu zeigen sein wird, ist die spiegelglatte Politur bei Porträts nicht erst seit (früh)antoninischer Zeit, sondern bereits seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. ein zunehmend zu beobachtendes Phänomen – und zwar nicht nur im Bereich des Inkarnats.

4 Daher sollen einige Einzelaspekte noch einmal aufgegriffen und aus einem anderen Blickwinkel betrachtet werden. Mit dem Fokus auf rundplastische Marmorporträts des Kaisers Hadrian kommen mit der Stil- und Formanalyse etablierte Methoden der Porträtforschung zum Einsatz. Die in einem vergleichsweise eng begrenzten Zeitraum entstandenen Porträts erlauben es, anhand der Frisurtypologie und der Art und Weise der Oberflächengestaltung zeitspezifische stilistische Entwicklungen zu ermitteln. In einem ersten Teil soll anhand der Porträtköpfe gezeigt werden, wie die Tendenz zu einer neuartigen Auffassung und Durchstrukturierung der Haaroberfläche selbst an Bedeutung gewann und wie die Hell-Dunkel-Effekte u. a. durch den zunehmenden Einsatz des Bohrers konkret erreicht wurden. Zweitens sind diese Entwicklungen nicht nur für die Porträtköpfe, sondern auch für eine spezielle Gruppe von Bildnisträgern – die rundplastischen frei stehenden Büsten – relevant. An ihnen lässt sich das Zusammenspiel zwischen Form, Stil, Ikonographie und der neuartigen Oberflächengestaltung besonders gut veranschaulichen.

5 Spezifische Stilmerkmale lassen sich aber nicht nur chronologisch, sondern auch geographisch auswerten und erlauben es so, bestimmte Geschmacksvorstellungen der Oberflächengestaltung beispielsweise für Italien und Griechenland anhand der charakteristischen Arbeitsweisen der Werkstätten zu ermitteln. In einem dritten und letzten Teil soll daher anhand einer Gruppe von Panzerbüsten des Hadrian gezeigt werden, wie ein spezifisch griechischer Panzerschmuck auch mit einer bestimmten Oberflächengestaltung einhergehen konnte und Stilelemente selbst eine inhaltliche Bedeutung gewannen.

6 Mit dem Fokus auf bestimmte Phänomene der Oberflächengestaltung rücken Bildnisse von sehr hoher Qualität in den Vordergrund, deren Oberfläche gut erhalten bzw. nicht tiefgreifend durch eine moderne Reinigung verändert worden ist. Zu diesen Bildnissen zählt ein Porträt des Hadrian im Typus Stazione Termini im Palazzo Massimo in Rom (Abb. 1). Abgesehen von kleineren Beschädigungen, vor allem der Locken über dem rechten Auge und an der rechten Schläfe, ist der nach links gewendete Porträtkopf insgesamt sehr gut erhalten. Von der rechts gefibelten Panzer-Paludament-Büste sind die Schultern und der Rückenbereich nur noch partiell erhalten. Obwohl das Porträt eine Replik des ersten, wohl anlässlich des Regierungsantritts des Hadrian geschaffenen Porträtypus ist, weist neben dem vereinzelten Einsatz des Bohrers im Stirnhaar die Andeutung des Irisrings und der Pupillenvertiefung auf eine spätere Entstehung um 130 n. Chr. hin⁶.

4 Der Einsatz des Bohrers und das Polieren erforderten die Anpassung der Arbeitsprozesse in den Werkstätten. Dazu und zur Technik des Polierens Pfanner 1989, 227 f.; Pfanner 2004, bes. 91; Skovmøller 2020, 121 mit Anm. 43. Davon zu trennen ist die Verwendung der *ganosis* für Skulpturen (Politur eines dünnen, farblosen Wachsüberzugs, der die darunterliegende Farbschicht schützte). Dazu Henke 2020, 124–130. 168–199 und 199–229 (zur Enkaustik).

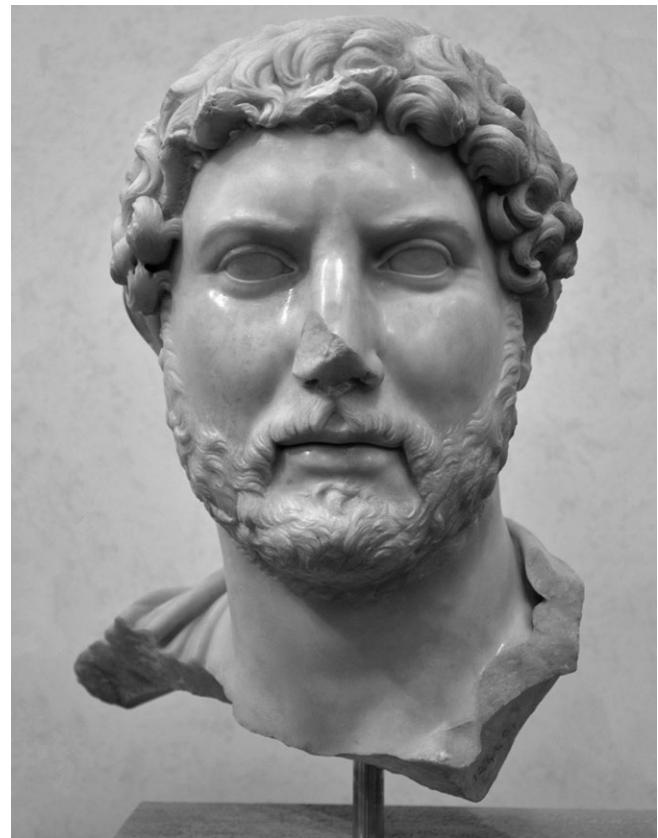
5 s. etwa Pfanner 1989, 228; Smith 1998, 62; von den Hoff 2005, bes. 132 f.; Fejfer 2008, 162; Fejfer 2015, 240 und Abbe 2020, bes. 8 f. Zur Halbkörperbüste des Commodus (Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Galleria degli Orti Lamiani 20 Inv. MC 1120) als einer in mehrfacher Hinsicht herausragenden Skulptur spätantoninischer Zeit s. ausführlich von den Hoff 2005 (mit weiterer Literatur).

6 Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme Inv. 124491. Wegner 1956, 9 f. 108 Taf. 2; 5 b; 8 a; Fittschen – Zanker 1985, 44 Replik 4 zu Kat. 46 Beil. 23 a–d; Evers 1994, 165 f. Kat. 107 Abb. 33. 39; Sinn –

7 Der Porträtkopf verdeutlicht die Charakteristika der Porträts des Kaisers Hadrian sehr gut. Das Gesicht hat eine etwas breitere ovale Form mit kräftiger Nase, breiten Wangen, kleinen, eng zusammenstehenden Augen und dem markanten kurzen Vollbart. Das glatte, sich im Bereich der Stirn und Wangen wölbende Inkarnat ist durch zwei über der Nasenwurzel ansteigende Stirnfalten subtil modelliert. Bis auf die leichten Nasolabialfalten und die Krähenfüße seitlich der Augen finden sich an diesem Porträt keine Altersmerkmale. Charakteristisch ist auch die Anlage der Frisur. Ausgehend von dem Wirbel am Hinterkopf sind die einzelnen Haare in unterschiedliche Richtungen gestrichen, zuweilen sind sie zunächst strahlenförmig um den Hinterkopf herum angeordnet und werden dann in einzelnen abgestuften Wellen zum Vorderkopf hin geführt. Die voluminösen Locken an den Schläfen und über der Stirn bilden hingegen einen markanten, das Gesicht rahmenden Lockenkranz, wobei die konkrete Anordnung der Locken bei den unterschiedlichen Porträttypen variiert⁷ (vgl. hier Abb. 1, 2, 9, 11, 13, 14).

8 Beim Porträt der Büste im Palazzo Massimo (Abb. 1) ist das Grundvolumen der Frisur durch sich überlagernde, unterschiedlich stark bewegte Locken gegliedert, die häufig in dünnen, scharf umrissenen Haarspitzen enden. Obwohl bereits am Hinterkopf einzelne, stark geschwungene Locken durch ihr Volumen klarer hervortreten, gehen die vom Hinterkopf in abgestuften Wellen nach vorn gestrichenen Haare gleichmäßiger ineinander über und weisen ein feines Hoch-Tief-Relief auf. Im Bereich des vorderen Stirn- und Schläfenhaars sind die voluminöseren Locken deutlicher voneinander abgegrenzt und stärker bewegt.

9 Vor allem aber die Locken über der Stirn treten in ihrer Einzelform und in ihrem gerundeten Volumen klar hervor. Nur beim Typus Stazione Termini sind sie zur Seite gestrichen und in gegenläufiger Richtung angeordnet, wobei die nach rechts bzw. links gerichteten Locken auf der Höhe des Tränenkanals des linken Auges aufeinander treffen. Der Eindruck dynamisch bewegter Locken wird noch dadurch verstärkt, dass die Haarspitzen ebenfalls in gegenläufiger Richtung umbiegen. Im vorderen Stirn- und Schläfenhaar ist zudem der partielle Einsatz des Bohrers zu beobachten. Die schmalen, kurzen Bohrkanäle dienen dabei – wie bei den markanten Locken über den Ohren – der Akzentuierung und Abgrenzung einzelner Locken, sie lassen sogar vereinzelt schmale, stehen gelassene Stege erkennen (vgl. auch Abb. 5) und bewirken – wenn auch noch stark zurückgenommene – Hell-Dunkel-Effekte. Auch das leicht hinterschnittene Stirnhaar, bei dem überwiegend nur die Haarspitzen auf dem Inkarnat aufliegen, führt zur Entstehung verschatteter Bereiche. In der Summe bewirken die in ihrer Plastizität dif-

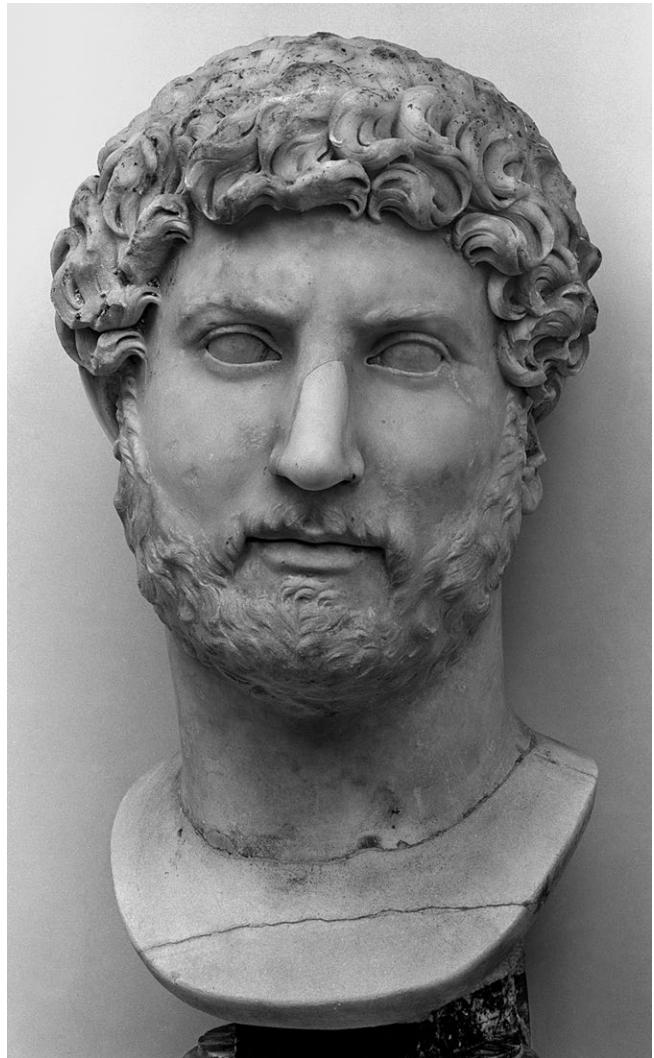


1

Abb. 1: Büste des Hadrian. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo Inv. 124491

Söldner 2010, 217. 219 Textabb. 70 a. b (M. Söldner) und Gasparri – Paris 2013, 182 f. Kat. 121 mit Abb. (A. Ambrogi).

7 s. auch Bergmann 1997, 152 Abb. 6, 1–6. Nur der letzte und 8. Typus Delta Omikron des Kaisers weicht radikal davon ab. Er zeigt ein jugendliches Bildnis mit weichen Gesichtszügen, vollen Lippen und einem unter dem Kinn zusammengewachsenen Backenbart sowie eine voluminöse, aus kurzen und starker gerundeten Lockenkompartmenten gebildete Frisur. Der Typus ist zwar nur durch wenige rundplastische Repliken überliefert, erscheint aber auch auf Münzen. Dazu Bergmann 1997, 143–146. 153 Abb. 7–10. Mindestens eine weitere, womöglich sogar zwei Repliken sind nun zu ergänzen. Vgl. Goette 2021, 43–45 Appendix III A1–4 Abb. 44–47 sowie bes. 24–27 (zum Typus) und ergänzend Kleineberg 2023, bes. 1100 f. mit Anm. 5. Hingegen lehnte Evers 1994, 274–277 eine Identifizierung mit Hadrian ab.



2

Abb. 2: Porträtkopf des Hadrian.
Houghton Hall (Norfolk),
Sammlung R. Walpole

ferierenden und dynamisch bewegten Locken sowie der vereinzelte Einsatz des Bohrers ein abwechslungsreiches Licht-Schatten-Spiel der Haaroberfläche. Besonders gut zeigt sich dies auch an einem Porträtkopf in Houghton Hall, ebenfalls im Typus *Stazione Termini*⁸, wobei die partielle Strukturierung der Haaroberfläche durch sehr schmale Bohrkanäle insgesamt noch feiner ausgeführt zu sein scheint (Abb. 2).

10 Die Detailaufnahme des Porträts im Palazzo Massimo (Abb. 5) veranschaulicht zudem, dass die einzelnen Locken insgesamt eine detaillierte Binnendifferenzierung aufweisen, indem mit dem Meißel sehr feine, einzelne Haarsträhnen herauspräpariert worden sind. Die kleinteiligen Strähnen greifen den wechselnden Richtungsverlauf der Locken auf und verstärken den Effekt der stark bewegten Locken ebenso wie die in entgegengesetzter Richtung endenden Haarspitzen.

11 Die unruhig bewegten und kleinteilig durchstrukturierten Haaroberflächen lassen sich auch bei den Privatporträts hadrianischer Zeit beobachten, die hier jedoch nur beispielhaft berücksichtigt werden konnten. Bei dem zu einer Büste gehörenden Porträtkopf eines Mannes frühhadrianischer Zeit in Fulda⁹ (Abb. 3. 10) besteht die gesamte Haarkappe aus sich überlagernden und voluminösen Locken, die in unterschiedliche Richtungen gestrichen sind und über den Ohren dicke Haarbäusche bilden. Vor allem das Stirnhaar besteht aus kleineren, mehrheitlich nach links gerichteten Locken, deren schmale Haarspitzen jedoch in entgegengesetzter Richtung häkchenartig umbiegen. Wie bei dem Bildnis des Hadrian im Palazzo Massimo in Rom (Abb. 1) ist noch die kleinteilige Ziselierung einzelner Haarsträhnen mit dem

Meißel zu erkennen, die dem Richtungsverlauf der Locken folgen und die Dynamik der stark bewegten Locken zusätzlich betonen.

12 Im Gegensatz zu den Bildnissen des Hadrian und des Mannes in Fulda (Abb. 3) ist bei dem zu einer Büste gehörenden Porträtkopf eines Mannes frühhadrianischer Zeit in Kopenhagen¹⁰ (Abb. 4) das Volumen der Frisur insgesamt deutlich reduziert. Am Hinterkopf bildet das fein gestrählte Haar eine stärker geschlossene Haarkappe. Erst im Bereich des vorderen Oberkopfes, der Schläfen und der Stirn nimmt das Haarvolumen deutlich zu. Es wird hier jedoch durch die Schichtung der einzelnen Lockenkompartimente gebildet, die aus mehreren dicht nebeneinanderliegenden, aber insgesamt flachen Sichellocken bestehen. Lediglich eine größere aufgeworfene Locke über dem rechten Auge sticht durch ihr Volumen besonders hervor. Die tendenziell kürzeren

8 Fittschen – Zanker 1985, 44 f. Replik 2 zu Kat. 46 Beil. 22 c. d; Evers 1994, 117 f. Kat. 48 Abb. 42. 44.

9 Fulda, Schloss Fasanerie Inv. FASARP 34. von Heintze 1968, 51 f. 103 f. Kat. 34 Taf. 58–60; 123 d; 124 a. b (frühhadrianisch, um 120 n. Chr.); Sinn – Söldner 2010, 237 f. 343 f. Abb. 319 a–c (M. Söldner) und Fittschen u. a. 2010, 103 mit Anm. 6 zu Kat. 98 (K. Fittschen).

10 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1461. Poulsen 1951, 458 f. Nr. 658; Johansen 1995, 150 f. Kat. 59 mit Abb. (hadrianisch) und Sinn – Söldner 2010, 238 Textabb. 84; 344 Abb. 320 a. b (frühhadrianisch). Entgegen der Annahme von Johansen 1995, 150 war die Büste ehemals nicht in einen Hermenschaft eingesetzt. Die Seiten- und Rückansicht mit der partiell erhaltenen Büstenstütze belegt, dass es sich um eine frei stehende Büste handelt. Nicht sicher bestimmt werden kann hingegen das ikonographische Schema. So könnten der nackte Oberkörper auf der linken Schulter bzw. Brust ein zusätzliches Gewandattribut aufgewiesen haben.

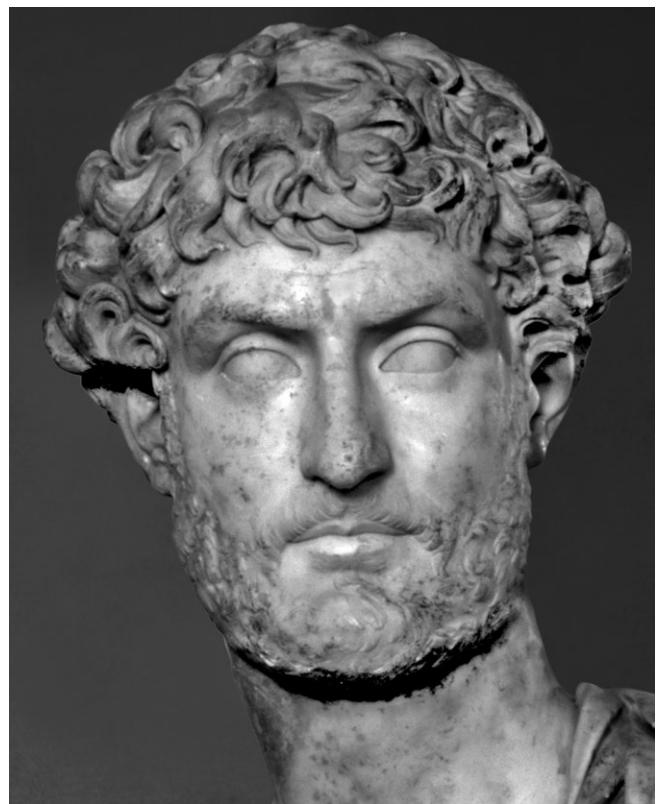
gebogenen Sichellocken enden in scharf umrissenen, dünnen Haarspitzen, wobei die aneinander grenzenden Lockenkompartimente oder auch einzelne Sichellocken häufig in entgegengesetzter Richtung angeordnet sind. Die oftmals kleinteilig organisierte Bewegung der Haare zeigt sich auch im Bereich des Stirnhaares. Die dicht aufeinanderfolgenden Sichellocken der einzelnen Lockenkompartimente sind zwar überwiegend nach links gestrichen, über dem linken Auge schließen daran jedoch drei Locken an, deren Haarspitzen nach rechts eingedreht sind.

13 Das Volumen und die sich überlagernden, stark bewegten und in ihrer Einzelform präzise herausgearbeiteten Locken sind charakteristische Merkmale der Porträts des Hadrian, die auch bei männlichen Privatbildnissen viele Vergleiche finden¹¹. Das abwechslungsreiche Licht-Schatten-Spiel der Frisuren erfordert dabei nicht zwingend den Einsatz des Bohrers, sondern kann auch durch die in ihrer Plastizität differierenden, in gegenseitiger Richtung angeordneten Locken oder durch die zusätzliche kleinteilige Ziselierung der Haaroberfläche mit dem Meißel erreicht werden¹².

14 Für die Bildnisse des Hadrian und das Verhältnis zwischen der Gestaltung des Haares durch den Meißel und den Bohrer lässt sich besonders gut zeigen, dass

die Übergänge zwischen bestimmten Stilformen fließend sind – auch wenn die durch die verschatteten Bohrkanäle erzielten Hell-Dunkel-Effekte zunehmend an Bedeutung gewonnen haben. Fittschen und Evers haben anhand vieler Beispiele gezeigt, dass die frühregierungszeitlichen Porträts in der Regel ausschließlich mit dem Meißel gearbeitet und die Augen glatt belassen sind. Dies sind auch weiterhin Merkmale der Bildnisse, die den späteren Porträttypen Imperatori 32 oder Baiae verpflichtet sind – auch wenn sich in der Tendenz bei vielen Repliken der zunehmende Einsatz des Bohrers im Stirn- und vorderen Schläfenhaar sowie eine häufigere Angabe der Iris und der Pupille beobachten lassen¹³.

15 Eine weitere Entwicklungsstufe zeigen hingegen einige Porträts des Hadrian im Typus Busti 283, der in späthadrianischer Zeit entstanden ist und bei dem die schneckenartig eingerollten Stirnlocken nebeneinander angeordnet sind. Der Vergleich der jeweils rechten Seiten der zu Büsten gehörenden Repliken des Typus in Kopenhagen¹⁴,



3

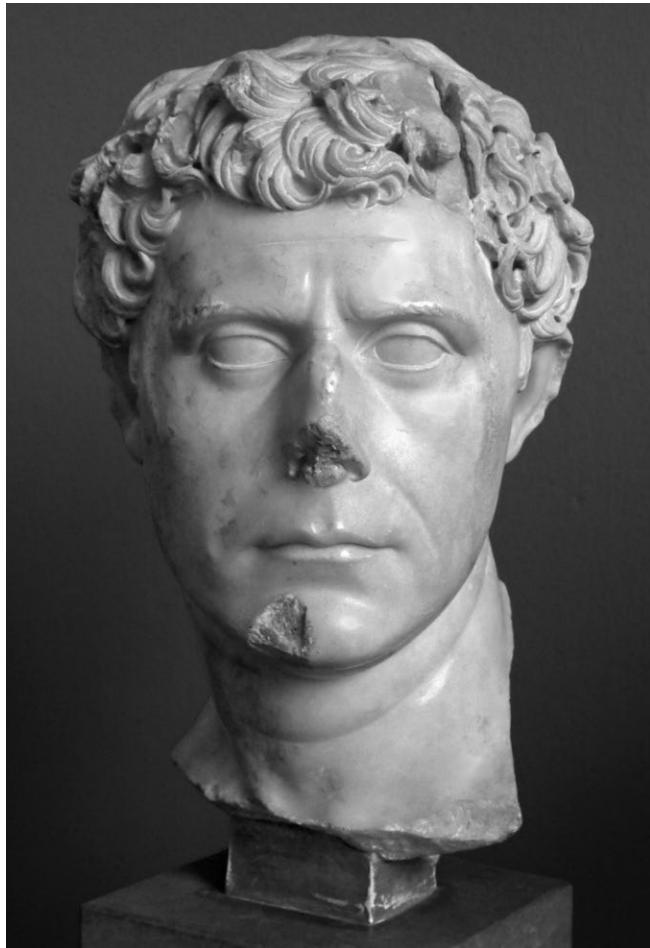
Abb. 3: Porträtkopf der Büste eines Mannes. Fulda, Schloss Fasanerie Inv. FAS.ARP 34

11 s. bereits Daltrop 1958, 15. 17. 53 und bes. 87 f. Trotz dieser wichtigen Tendenzen zeichnen sich die männlichen Bildnisse hadrianischer Zeit durch eine typologische und stilistische Vielfalt aus. Nach wie vor lassen sich beispielsweise schlichter gesträhte Frisuren, die sich an den Bildnissen des Trajan orientieren, ebenso wie bärige und unbärige Porträts nachweisen. Vgl. die Bildnisse zweier Büsten in Toulouse, Musée St. Raymond Inv. 30.121 und 30.122 bei Balty u. a. 2012, 120–130 Nr. 5 bes. Abb. 53–57 (spättrajanisch-frühhadrianisch) und 132–140 Nr. 6 bes. Abb. 59–62 (frühhadrianisch). Zu diesen Phänomenen grundlegend Daltrop 1958 und Fittschen 1992/1993.

12 Die detaillierte Durchstrukturierung der Haaroberfläche mit dem Meißel lässt sich auch bei einigen anderen hadrianischen Porträts beobachten. s. etwa Fittschen – Zanker 1985, 45 zu Kat. 46 und Fittschen – Zanker 1983, 9 zu Kat. 8.

13 Evers 1994, 216–266 und Fittschen – Zanker 1985, 44 f. zu Kat. 46; 46 f. zu Kat. 47; 50 f. zu Kat. 49 und 52 f. zu Kat. 50.

14 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 777. Fittschen – Zanker 1985, 58 Anm. 1 c; Evers 1994, 103 Kat. 30 Abb. 7; Johansen 1995, 112 Kat. 41 mit Abb. und älterer Literatur.



4

Abb. 4: Porträtkopf der Büste eines Mannes in Fulda.
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1461

Abb. 5: Detail des Porträtkopfes der Büste des Hadrian. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme Inv. 124491



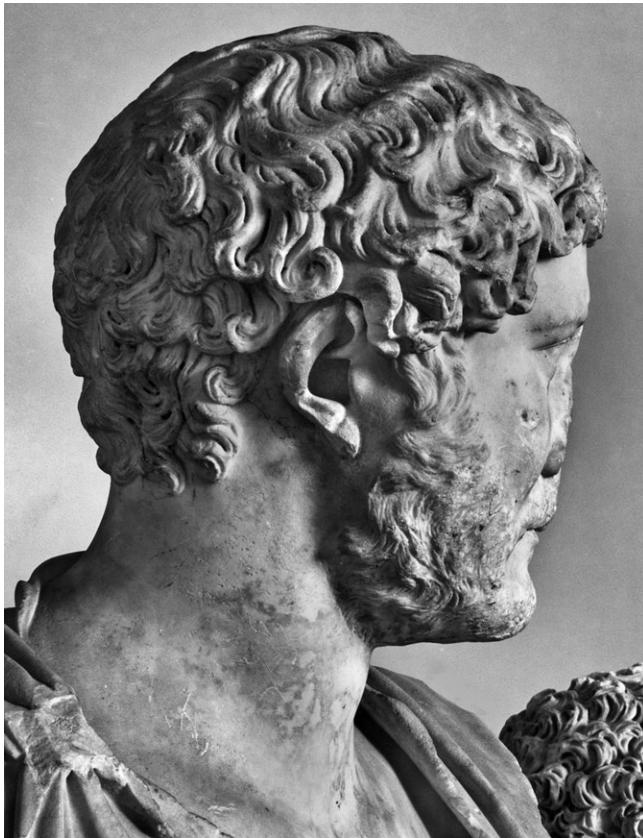
5

Neapel¹⁵ und Paris¹⁶ (Abb. 6. 7. 8) verdeutlicht dabei den unterschiedlich starken Einsatz des Bohrers, der nicht mehr auf das vordere Stirn- und Schläfenhaar begrenzt ist und insgesamt zu einer Intensivierung des Licht-Schatten-Spiels der Haaroberfläche führt. Bei den Repliken in Kopenhagen (Abb. 6) und in Neapel (Abb. 7) dienen die schmalen, kurzen Bohrkanäle auch zunehmend der Binnendifferenzierung der Locken der Profilseiten und des Hinterkopfes. Die Replik in Neapel (Abb. 7) weist im vorderen Schläfenhaar zusätzlich breitere und tiefere Bohrkanäle auf, die die einzelnen Locken voneinander abgrenzen. Prinzipiell gilt dies zwar auch für die Replik in Paris (Abb. 8), doch bilden einzelne, ausschließlich mit dem Meißel gearbeitete Partien auf dem Ober- und am Hinterkopf einen noch stärkeren Kontrast zu der übrigen, schon stärker durch Bohrkanäle gegliederten Haaroberfläche. Die intensiveren Hell-Dunkel-Effekte entstehen beispielsweise durch die längeren Bohrkanäle über und hinter dem Ohr. Diese überwiegend schmalen, aber tiefen Bohrkanäle zergliedern und konturieren auch die Strähnen einzelner Locken zunehmend auf ganzer Länge¹⁷. Indem die Bohrkanäle dem Verlauf der geschwungenen und in unterschiedliche Richtungen gestrichenen Locken

15 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6069. Fittschen – Zanker 1985, 58 Anm. 1 d; Evers 1994, 133–135 Kat. 68 Abb. 12, 13, 45 und Gasparri 2009, 88 f. Kat. 63 Taf. 61, 1–5 (F. Coraggio).

16 Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 1189 (Magazin, Plaine de St. Denis). Die Büste ist nur unzureichend publiziert, aber ohne Zweifel sind Kopf und Büste von sehr hoher Qualität (Autopsie). Fittschen – Zanker 1985, 58 Anm. 1 e und Evers 1994, 146 f. Kat. 83 Abb. 15.

17 Stilistisch sehr gut vergleichbar ist die Haargetaltung mit dem Bohrer bei einem zu einer Büste gehörenden Porträtkopf des Antinoos in Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 1082. s. Meyer 1991, 62 f. Kat. I 42 Taf. 47 (hadrianisch).



6



7

mit den markant umbiegenden Haarspitzen folgen, verstärken die intensiveren Hell-Dunkel-Effekte zusätzlich die Wirkung der bewegten und voluminösen Locken.

16 Die kleinteilig bewegten und zunehmend durch Hell-Dunkel-Effekte charakterisierten Oberflächen sind aber nicht nur bei Porträtköpfen, sondern zunehmend auch bei Bildnisträgern und hier insbesondere bei rundplastischen frei stehenden Büsten zu beobachten. Eine besondere Rolle kommt ferner den partiell schon sehr stark polierten Oberflächen zu, die den für Marmorskulpturen spezifischen Glanz erzeugen.

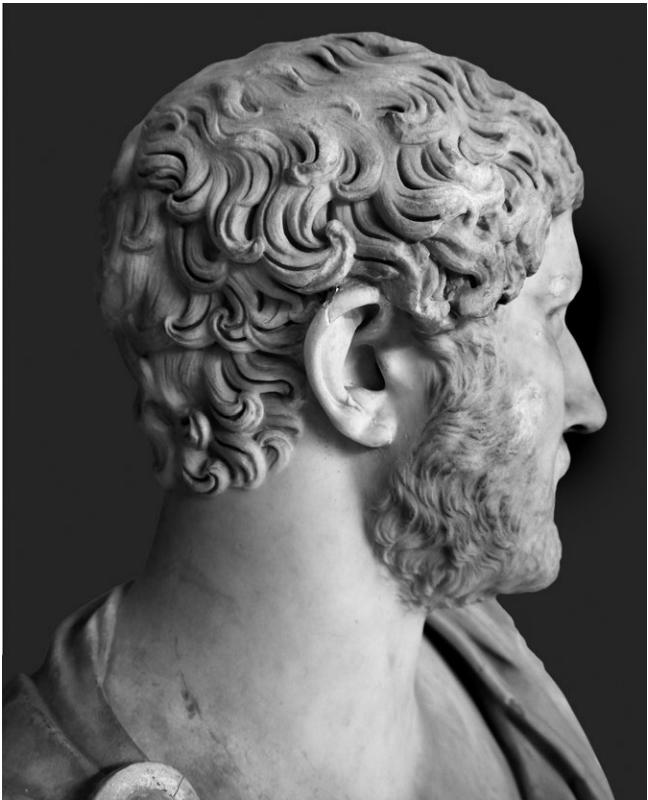
17 Für die frei stehende Büste ist charakteristisch, dass sie von der frühen Kaiserzeit bis zum frühen 2. Jh. n. Chr. selbst tiefgreifende Veränderungen erfuhr. In mehrfacher Hinsicht aufschlussreich ist hier die frühhadrianisch zu datierende Panzer-Paludament-Büste des Hadrian in Rom (Abb. 9)¹⁸. Der nach Form und Größe für die hadrianische Zeit typische Büstenkörper umfasst die gesamte Brustmuskulatur, die Schultern und sogar einen Teil des Oberarmes. Durch das Hinzufügen der Tabula und des Büstenfußes erfolgte eine der zentralen Veränderungen im Hinblick auf die Konzeption frei stehender Büsten. Gerade die hohen, runden und gekehlten Büstenfüße und die Tabula als vermittelndes Element zum Büstenkörper ermöglichen eine besonders repräsentative Aufstellungsform der Büste, wobei der Büstenkörper hier allein auf der schmalen Tabula zu ruhen scheint. Möglich ist dies nur, weil bei den Büsten von sehr hoher Qualität die Büstenstütze auf der Rückseite so schmal ausgearbeitet worden ist, dass sie in der Vorderansicht von der Tabula verdeckt wird¹⁹. Die größeren

Abb. 6: Porträtkopf der Büste des Hadrian. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 777

Abb. 7: Porträtkopf der Büste des Hadrian. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6069

18 Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Scala I.4 Inv. S 817. H gesamt: 91 cm. Wegner 1956, 108 Taf. 3; 5 a; 8 b; Fittschen – Zanker 1985, 44–46 Kat. 46 Taf. 49–51; Evers 1994, 163 Kat. 104 Abb. 36. 38; Sinn – Söldner 2010, 217 f. 339 Abb. 298 a-c (M. Söldner); La Rocca u. a. 2011, 280 f. Kat. 4.26 mit Abb. (L. Buccino); La Rocca u. a. 2012, 265 f. Kat. I.10 mit Abb. (L. Buccino).

19 Die wesentlichen Charakteristika der frei stehenden Büsten im Allgemeinen und der Büsten Hadrians im Speziellen werden hier nur anhand ausgewählter Beispiele erläutert. Zentrale Aspekte der Entwicklung der



8

Abb. 8: Porträtkopf der Büste des Hadrian. Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 1189

Büstenkörper und das Hinzufügen der Tabula und des Büstenfußes führten auch zu einer Zunahme der Gesamthöhe und -breite der Büsten. Beispielhaft verdeutlicht dies die insgesamt 91 cm hohe und im Bereich der Schultern ca. 70 cm breite Büste des Hadrian in Rom (Abb. 9).

18 Es stellt sich nun die Frage, wie das Potenzial der größeren Büstenkörper und damit das ›Mehr‹ an Oberfläche genutzt worden sind. Bei den Kaiserbüsten ist hierbei von Bedeutung, dass sich mit den Panzer-Paludament-Büsten in hadrianischer Zeit neue ikonographische Schemata für die frei stehenden Büsten etablierten. Wie bei der Panzerbüste mit dem auf der linken Schulter gefibelten Paludamentum des Hadrian in Rom (Abb. 9) bedeckt das Gewandattribut nur einen Teil des Büstenkörpers. Der Brustpanzer mit dem rechteckigen Halsbereich weist ein geflügeltes Gorgoneion auf, während die linke Schulterklappe, die Epomis, einen kleinen Pantherkopf zeigt. Die Befestigung der Epomis auf dem Brustpanzer erfolgt mit Hilfe einer Schnürung, die in den Tierkopf und in den runden, zusätzlich verzierten Brustknopf eingehängt ist²⁰. Von der kleinteiligen Durchbildung der Oberfläche zeugen u. a. die fein gefältelte Tunika im Halsbereich und in dem sehr knappen Bereich des Oberarmes unterhalb der Pteryges sowie die detaillierte Ziselierung der eingedrehten Fransen der Pteryges mit dem Meißel.

Die einzelnen Blätter der Rosettenfibeln weisen sogar eine Mittelader auf, während die Blattenden leicht, aber markant nach oben umbiegen²¹. Der mehrfach eingeschlagene Mantelsaum und die stoffliche Plastizität des Schulterbausches, der sich insgesamt durch weiche Übergänge auszeichnet, bieten ein charakteristisches Wechselspiel zwischen sich hebenden und sich senkenden Gewandfalten²². Entscheidend ist hierbei auch, dass im Vergleich zu den nackten Büsten der lineare Umriss des Büstenkörpers durch die Gewandattribute zum Teil aufgebrochen wird.

19 Noch deutlicher greifbar werden diese Phänomene bei den auf der rechten Schulter gefibelten Panzer-Paludament-Büsten, die ebenfalls eine ikonographische Neuerung frühhadrianischer Zeit sind²³ und von denen die Büste in London (Abb. 10) am besten erhalten ist. Der Porträtkopf ist zwar eine Replik des in frühhadria-

Form und Größe der Büstenkörper oder die Rolle des Hinzufügens von Tabula und Büstenfuß sind bereits klar herausgearbeitet worden. Vgl. zusammenfassend Feijer 2008, 244 f. und präzise einordnend und mit zahlreichen Vergleichen Fittschen – Zanker 1985, 45 Anm. 12. 15. 16 zu Kat. 46 (s. hier Anm. 18) und etwa Fittschen u. a. 2010, 72 zu Kat. 66; 85 zu Kat. 80; 94 zu Kat. 89.

20 Die Spezifika des Panzerschmucks und die Plastizität des Paludamentum können variieren. Zu den sicheren Beispielen der Büsten Hadrians in diesem Schema (neben den in Anm. 36 Nr. 1–3 genannten) s. Evers 1994, 91 f. Kat. 16 Abb. 3. 4; 93 f. Kat. 18 Abb. 5; 322 Abb. 58; 112 Kat. 41, 321 Abb. 53; 120 f. Kat. 52; 169 Kat. 112 sowie mit einem Blitzbündel auf der Epomis Evers 1994, 95 f. Kat. 20 und 114 f. Kat. 45. – Die Publikation einer weiteren Büste in diesem Schema aus Écija, Spanien bleibt abzuwarten (Neufund Sommer 2019).

21 Sehr gut auf der Abbildung bei La Rocca u. a. 2011, 281 mit Abb. zu erkennen.

22 Diese Tendenzen zeichnen sich bereits bei Schwertband-Paludament-Büsten des späten 1. und frühen 2. Jhs. n. Chr. ab, auch wenn die konkrete Anlage des Paludamentum abweicht. Vgl. die Büsten des Domitian in Toledo, Museum of Art Inv. 1990.30 (dazu jetzt ausführlich Zanker 2018) und des Trajan in Rom, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala degli Imperatori 22 Inv. S 276 (dazu Fittschen – Zanker 1985, 41 f. Kat. 42 Taf. 47 [sog. Dezennaliencyclus, trajanisch] mit weiteren Beispielen).

23 Um 120 n. Chr. zu datieren ist die fragmentarisch erhaltene Büste in Privatbesitz (New York, Shelby White and Leon Levy Collection). Evers 1994, 138 f. Kat. 74; 322 Abb. 56. Später entstanden sind hingegen die Büste in Rom, Palazzo Massimo (hier Abb. 1, s. o.) sowie die Büste in Rom, Musei Capitolini, Museo del Palazzo dei Conservatori, Galleria (ehem. Sala dei Magistrati 10) Inv. S 890. s. Fittschen – Zanker 1985, 52 f. Kat. 50 Taf. 55. 56 und Evers 1994, 162 Kat. 103 (dort fälschlicherweise als nackte Büste bezeichnet). Zu ergänzen ist jetzt



9

Abb. 9: Büste des Hadrian. Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori Inv. S 817

nischer Zeit entstandenen Typus Chiaramonti 392, doch sprechen die Angabe des Irisrings und die leicht gebohrte Pupille für eine Datierung um 130 n. Chr.²⁴. Das Paludamentum bedeckt den Brustpanzer fast vollständig und erlaubt ein großflächiges, abwechslungsreiches Faltenspiel auf dem Büstenkörper. Die stoffliche Wiedergabe des Paludamentum wechselt dabei zwischen den nebeneinander angeordneten Faltentümern mit weichen Übergängen und stark verschatteten Faltentälern wie auf der linken Schulter und schmalen scharfkantigeren Gewandfalten wie im Bereich der rechten Brust. Ausgeprägte Hell-Dunkel-Effekte entstehen zusätzlich durch die teilweise stark hinterarbeiteten Gewandpartien, die dadurch wie über der rechten Schulter nur partiell auf dem Panzer aufliegen. Die hohe Qualität der Büste bezeugt

eine Miniaturbüste aus Ephesos, Selçuk, Ephesos-Museum Inv. 126/59/80. H gesamt: 23 cm. Rathmayr 2016, 543 f.; 573 f. Nr. S 46 Taf. 277. 278 (hadrianisch, aus dem Umfeld der Wohneinheit 7 des Haushauses 2).

²⁴ London, British Museum Inv. 1896. Aus der Villa Hadriana bei Rom. Die Details der Augengestaltung sind bisher offenbar nur von Wegner 1956, 27. 57. 101 erkannt worden. Der Porträtkopf ist allerdings kein Einzelstück, sondern dem Typus Chiaramonti 392 zuzuweisen. s. Fittschen – Zanker 1985, 46 f. Replik 3 zu Kat. 47 Beil. 29 a. b. und Evers 1994, 126 f. Kat. 59; 320 f. Abb. 51. 52.



10

Abb. 10: Büste des Hadrian.
London, British Museum Inv. 1896

Inkarnat aufliegen. Bei den Bildnissen in Rom (Abb. 1) und Fulda (Abb. 3) betrifft dies zusätzlich den durch einzelne Haare differenziert akzentuierten Übergang von den Wangen zu dem kurzen Vollbart.

21 Die sehr stark polierte Oberfläche ist aber nicht auf das Inkarnat begrenzt, sondern wird bei Büsten von sehr hoher Qualität sogar auf die Oberfläche des Büstenkörpers übertragen. Bezeichnend ist hierbei, dass die Politur wie bei den verschiedenen ikonographischen Schemata der nackten Büsten keineswegs auf die Oberfläche der Haut oder bei den Panzerbüsten auf die glatten Bereiche des Brustpanzers begrenzt war, wie es zunächst naheliegend sein mag. Gerade für die verschiedenen Gewandattribute mit ihrer komplizierten Oberflächenstruktur war ein sehr viel höherer Arbeitsaufwand erforderlich²⁶. Ein zentrales Beispiel für diese innovative Oberflächengestaltung ist die schon genannte Büste eines Mannes mit Schwertband und Paludamentum in Fulda (Abb. 11), bei der auch die gesamte Oberfläche des Büstenkörpers einschließlich der Attribute poliert ist. Die rechts gefibelte Panzer-Paludament-Büste im Palazzo Massimo (Abb. 1) in Rom ist zwar nur fragmentarisch erhalten, der durch die Politur erreichte spezifische Glanz der Marmoroberfläche ist auch auf dem Paludamentum

auch der leicht umknickende und markant vorstehende Mantelstoff der von der Fibel nach links geführten Gewandbahn, die sehr dünn ausgearbeitet ist. Stilistisch sehr gut vergleichbar sind die hier exemplarisch beschriebenen Charakteristika der Oberflächengestaltung bei den drei Büsten Hadrians in Kopenhagen, Neapel und Paris, deren auf der rechten Schulter gefibelter Mantel auf dem nackten Büstenkörper wohl als Chlamys zu deuten ist²⁵.

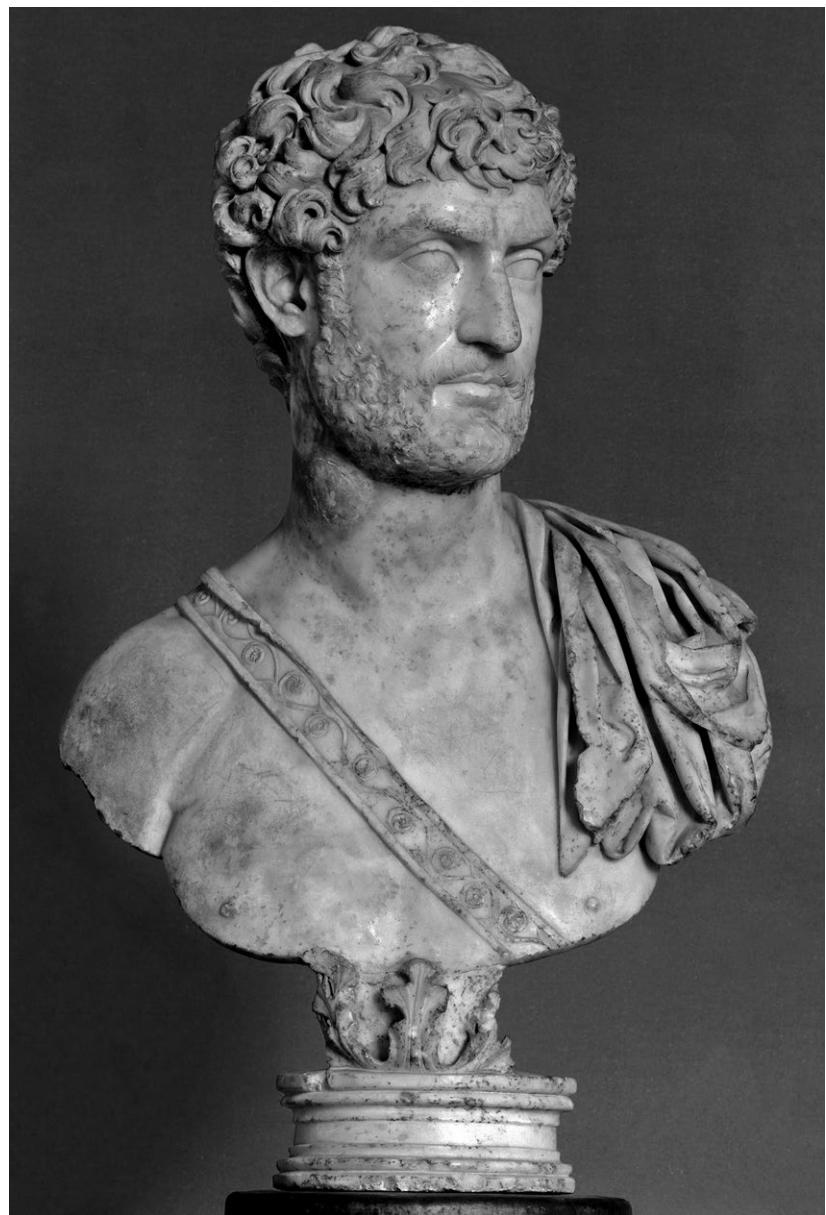
20 Neben diesen ikonographischen Neuerungen finden sich also bei den Büsten zunehmend die gleichen Oberflächeneffekte, die auch für die Porträts charakteristisch sind. Die Porträtköpfe der Büsten des Hadrian in Rom (Abb. 1) und der beiden männlichen Privatporträts (Abb. 3, 4) sind aber noch aus einem weiteren Grund für neuartige Gestaltungen der Oberfläche relevant: Bei allen bildet die raue Haaroberfläche einen Kontrast zu den nicht nur fein geglätteten, sondern bereits auch stark polierten Oberflächen des Inkarnats. Diese Kontraste der Oberflächengestaltung treten besonders deutlich an den Übergangsbereichen hervor, bei denen Haar- und Hautoberflächen wie im Stirnbereich unmittelbar aneinander grenzen oder einzelne Stirnlocken weiter in die Stirn hineinreichen und auf dem

25 s. Anm. 14–16. Zur Deutung des Mantels als Chlamys s. Gasparri 2009, 89 (F. Coraggio).

26 Vgl. Anm. 4.

gut zu erkennen, sodass dies sicher für die ganze Büste anzunehmen ist²⁷. Gerade bei den Panzerbüsten wird der Gegensatz von glatten und rauen Flächen auch dort eine Rolle gespielt haben, wo die glatten polierten Oberflächen des Panzers und die rauen Oberflächen der Haare bzw. Flügel des Gorgoneion oder der Pteryges und der Fransen aneinandergrenzen²⁸. Diese konträren Oberflächentexturen können zwar auch durch eine sehr feine Glättung erreicht werden, doch durch eine Politur werden sie noch verstärkt.

22 Auch wenn die Londoner Büste des Hadrian (Abb. 10) noch nicht an die Kleinteiligkeit und Komplexität der Faltenführung und Gewandbildung antoninischer Kaiserbüsten in diesem Schema heranreicht²⁹, zeichnen sich bei ihr bereits wichtige Tendenzen ab. Durch den Erhaltungszustand kann das Zusammenspiel zwischen der kleinteiligen Oberflächengestaltung, Hell-Dunkel-Effekten und den glänzenden Gewandoberflächen des Paludamentum ebenfalls erst am Beispiel antoninischer Büsten gezeigt werden. Zu diesen zählen zwei frühantoninische Büsten des Antoninus Pius in Castle Howard³⁰ (Abb. 12) und in Neapel³¹. Ein weiteres herausragendes Beispiel ist die beinahe unversehrt erhaltene Büste der Diva Matidia in Neapel, die wegen der kräftigen Ritzung der Iris und der Angabe der Pupille um 130/140 n. Chr. zu datieren ist³². Neben der spiegelglatt polierten Oberfläche soll sie hier auch stellvertretend für die zunehmend kleinteilige Durchbildung der Gewandfalten der Tunika und des Mantels bei weiblichen Büsten stehen. Bei den beiden Büsten in Neapel ist die Politur sogar auf den Oberflächen der Tabulae und den Büstenfüßen erhalten³³!



11

Abb. 11: Büste eines Mannes.
Fulda, Schloss Fasanerie Inv. FAS.
ARP 34

27 Dies gilt auch für die Büste in Kopenhagen (hier Abb. 3), bei der die sehr starke Politur im Bereich des Halses, der rechten Schulter und auf der Rückseite erhalten ist, während der Großteil des Büstenkörpers fehlt (hier Anm. 10).

28 Vgl. die links gefibelten Panzer-Paludament-Büsten des Hadrian in Neapel und in Nevers sowie die neu gefundene, allerdings nur sehr fragmentarisch erhaltene Panzerbüste in Yecla (hier Anm. 36 Nr. 1–3).

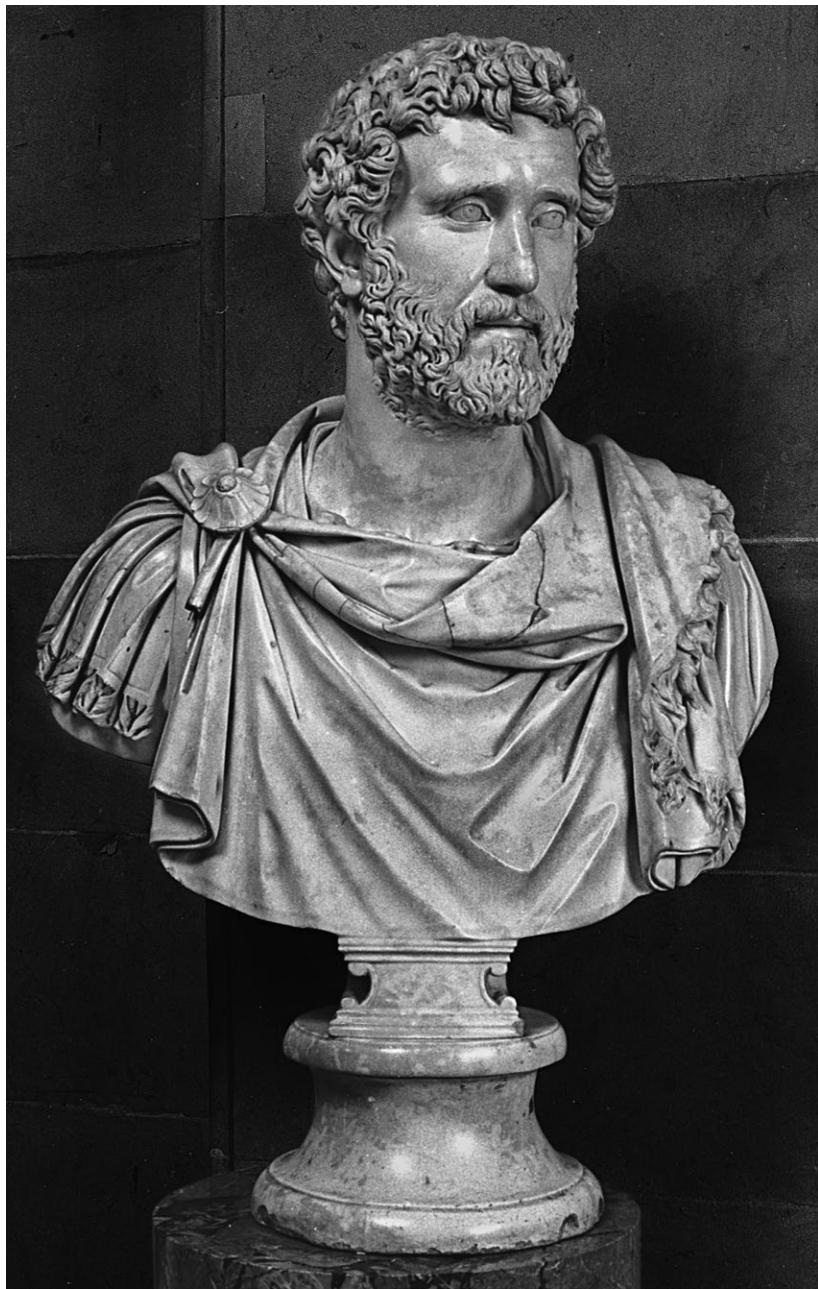
29 Panzer-Paludament-Büsten in diesem Schema sind für männliche Angehörige des antoninischen Kaiserhauses besonders häufig belegt. s. Wegner 1939, 286 f.

30 Borg u. a. 2005, 85 f. Kat. 41 Taf. 40, 3; 41, 1–4 (frühantoninisch; B. E. Borg).

31 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6031, La Rocca u. a. 2012, 279 Kat. I.31 mit Abb., bes. 145 mit Farbabbr. (frühantoninisch; E. Castillo).

32 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6032, La Rocca u. a. 2012, 133 mit Abb.; 270 f. Kat. I.17 mit weiterer Literatur (frühhadrianisch; M. R. Perella). Die Politur ist sicher antik (Autopsie), die bisherigen Abbildungen geben noch den älteren Zustand der Büste mit Sinterspuren wieder.

33 Eine weitere, kürzlich erworbene Büste des Antoninus Pius von exzessioneller Qualität ist nun hinzuzufügen. Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 2023.13 (<https://www.getty.edu/art/collection/object/114T3X#full-artwork-details>, 27.04.2024).



12

Abb. 12: Büste des Antoninus Pius. Castle Howard (York)

34 Für die Büste in Fulda (Abb. 11) bereits von von Heintze 1968, 52, für die Büste in Kopenhagen bereits von Poulsen 1951, 459 explizit erwähnt. Vgl. auch Pfanner 1989, 228 (seit hadrianisch-antoninischer Zeit) und besonders Meyer 1991, 81 (s. auch die hier in Anm. 36 Nr. 13–15, 17, 18 genannten Beispiele).

35 Dies trifft u. a. auch auf zahlreiche Skulpturen in den stadtrömischen Museen zu, sodass der Zustand der Oberflächen nach der Reinigung etwa in dem ausführlichen Katalog von Fittschen – Zanker 1985 entweder nicht mehr berücksichtigt werden konnte oder die Reinigung erst danach erfolgte. So erklären sich auch die Unterschiede zu den Angaben des Erhaltungszustands bei Evers 1994. Zur neu gefundenen Büste Hadrians in einer römischen Villa in Spanien s. Anm. 36 Nr. 3.

36 Ich beschränke mich im Folgenden auf Beispiele, bei denen die Politur in der Literatur explizit genannt wird und/oder die ich selbst im Original studieren konnte, ohne Anspruch auf Vollständigkeit. – Hadrian (Nr. 1–5): **1.** Panzer-Paludament-Büste, links gefibelt. Politur der Haut im Gesicht und am Hals noch gut, sonst nur noch partiell auf den Pteryges des Brustpanzers erhalten (Autopsie). Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6075 (Magazin). Evers 1994, 135 Kat. 69; La Rocca u. a. 2012, 267 f. Kat. I.13 mit Abb.; 130 mit Farabb. (E. Lancetti). – **2.** Panzer-Paludament-Büste, links gefibelt. Nevers, Musée Archéologique du Nivernais Inv. 84. Evers 1994, 136 f. Kat. 71; Deyts – Meissonnier 2010/2011, 25, 28 f. Abb. 1–4 und Deyts – Meissonnier 2012–2015, 8–12 Abb. 1. 2. – **3.** Panzer-Paludament-Büste, links gefibelt. Sehr starke Politur des Inkarnats sowie auf dem partiell erhaltenen Brustpanzer. Yecla, Museo Arqueológico Municipal Inv. TO2014/CII-A3/0001. Noguera Celdrán – Ruiz Molina 2018, 299–317 Abb. 1. 3 (Typus Rolllockenfrisur, um 130 n. Chr.); Noguera Celdrán 2019, 268 f. Nr. 47 Abb. 1 (J. M. Noguera Celdrán – L. Ruiz Molina). – **4.** Panzerbüste in Rom (hier Anm. 42 Abb. 14). Politur des Inkarnats noch partiell erhalten. – **5.** Panzer-Paludament-Büste in Rom,

23 In welchem Umfang sich die Politur sowohl für das Inkarnat als auch für die Oberflächen der frei stehenden Büsten bereits seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. nachweisen lässt, ist schwer zu ermitteln. Wie bei der frühhadrianischen Büste in Fulda (Abb. 10) ist die Politur der Oberfläche auch bei weiteren Porträts hervorgehoben worden, sodass an und für sich klar ist, dass solche Oberflächeneffekte nicht erst seit antoninischer Zeit relevant gewesen sind³⁴. Die Politur der Marmoroberflächen wird aber in der Literatur nicht immer explizit angesprochen. Ohne Zweifel antik ist die polierte Oberfläche bei Neufunden oder jenen Büsten, die erst in jüngerer Zeit sorgfältig gereinigt wurden und bei denen die Sinterspuren auf den alten Aufnahmen noch sehr gut zu erkennen sind. Dies ist zum Beispiel bei den bereits genannten Büsten des Antoninus Pius und der Diva Matidia in Neapel, des Hadrian in Rom (Abb. 1) oder dem Neufund einer fragmentarischen Panzerbüste Hadrians in Spanien der Fall³⁵.

24 Bei den (früh)hadrianischen Beispielen in Rom, Kopenhagen und Fulda (Abb. 1. 4. 10) handelt es sich jedoch keineswegs um Einzelfälle. In der Summe belegen die zahlreichen Beispiele, dass dieser neuen Qualität der Oberflächengestaltung zumindest seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. eine größere Bedeutung zukam, als bisher angenommen wurde³⁶.

25 Derzeit lässt sich nur vorsichtig vermuten, welche Rolle die Politur für die Wirkung der einst polychrom gefassten Marmoroberflächen hatte, indem beispielsweise die Variation der Farbintensität weiterhin ein ›Durchschimmern‹ ermöglichte³⁷. Sicher ist aber damit zu rechnen, dass einerseits die Übergänge zwischen dem Inkarnat und der Frisur bzw. dem Bart bei den Köpfen oder bei den Büsten etwa zwischen dem nackten Körper bzw. dem Brustpanzer und den (Gewand-)Attributen klar akzentuiert wurden. Andererseits dürften auch Details des Panzerschmucks wie das Gorgoneion oder die Fibeln stärker betont worden sein. Ganz unabhängig von den verschiedenen Rekonstruktionsvorschlägen der Farbigkeit oder sogar Vergoldung bestimmter Bereiche bleiben aber die jeweiligen Spezifika der Oberflächengestaltung bestehen. Die voluminösen, dynamisch bewegten und präzise ziselierten Locken, die komplexe Anlage und kleinteilige Durchbildung der Gewandattribute oder die Kontraste zwischen glatten und rauen Oberflächen bestimmen die Gesamtwirkung ebenso wie das Format der Bildnisträger in Form von Statuen oder frei stehenden Büsten.

26 Neben diesen grundlegenden Veränderungen und vor allem im italischen Raum gültigen ästhetischen Vorlieben wie der Politur der sorgfältig geplätteten Oberflächen und der zunehmenden Oberflächenstrukturierung durch den Bohrer kann eine besondere Gruppe von Panzerbüsten des Hadrian darüber Aufschluss geben, dass in Italien in Einzelfällen auch konträre ästhetische Konzepte der Oberflächengestaltung von Bedeutung waren.

27 Hierzu zählt eine besondere Gruppe von sechs Panzerbüsten des Kaisers Hadrian, die sich u. a. durch einen besonderen Reliefschmuck auf den Epomides auszeichnen. Die Büsten und die Deutung des Panzerschmucks haben zuletzt Theodosia Stefanidou-Tiveriou, Klaus Fittschen und Volker Michael Strocka ausführlich behandelt (Nr. 1–6)³⁸.

Musei Capitolini Inv. S 890 (hier Anm. 23). Politur des Inkarnats noch partiell erhalten. So auch Evers 1994, 162 Kat. 103. – **6.** Büste der Sabina. Die Politur ist nur noch partiell im Bereich des Halses sowie auf der Tunika und dem Mantel erhalten (Autopsie). [Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme Inv. 1222](#). Gasparri – Paris 2013, 185 Kat. 123 mit Abb. (späthadrianisch, S. Gianetti). – **7.** Bei einer Büste des Trajan in Toulouse ist die Politur der Hautoberflächen des Gesichts und des Halses nur noch partiell sichtbar, doch muss sie ehemals auch den nackten Büstenkörper umfasst haben (Autopsie). [Toulouse, Musée St. Raymond Inv. 30154](#). Balty u. a. 2012, 102–112 Nr. 3 Abb. 27–34. 36. 37. 39 (Opferbildtypus, spättrajanisch). – **8.** Nackte Büste eines Mannes mit Paludamentum, links gefilbt. [Nevers, Musée archéologique du Nivernais Inv. 85](#). Deyts – Meissonnier 2012–2015, 12–15 Abb. 3–5 mit weiterer Literatur (›marbre poli‹; hadrianisch). – **9.** Nackte Büste eines Mannes in [Rom, Musei Capitolini, Galleria Inv. S 300](#). Fittschen u. a. 2010, 104 Kat. 100 Taf. 121, 122 (frühhadrianisch). – Bei den folgenden Beispielen sind nur die Porträtköpfe (außer Nr. 15) ohne den zugehörigen Bildnisträger erhalten: **10.** Porträt des Trajan in [Ostia, Museo Ostiense Inv. 17](#). Fittschen – Zanker 1983, 54 mit Anm. 4 (spättrajanisch, vielleicht schon postum); Sinn 2010, 158 f. Abb. 247 a–c (wohl hadrianisch). – **11.** Bildnis eines Mannes in [Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 3282](#). Skovmøller – Therkildsen 2015, 899 Abb. 17 (Nerva?, 1. H. 2. Jh. n. Chr.). – **12.** Bildnis der Marciana in [New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 20.200](#). Zanker 2016, 210–212 Nr. 78 mit Abb. – **13.** Bildnis des Antinoos in [Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 1205](#). Meyer 1991, 114 f. Kat. III.3 Taf. 101 (sog. Antinoos Mondragone). – **14.** Bildnis des Antinoos in [Tarragona, Museo Arqueológico](#). Meyer 1991, 80 f. Kat. I 59 Taf. 68. – **15.** Statue des Antinoos in [Delphi, Archäologisches Museum Inv. 1718](#). Meyer 1991, 36–38 Kat. I 15 Taf. 13–15 (um 130 n. Chr.), bes. 36 mit Anm. 74 (polierte Statue). Vgl. auch Sinn – Söldner 2010, 228 f. 342 Abb. 312 a–d. – **16.** Bildnis einer Frau, sog. Büste Fonseca, in [Rom, Musei Capitolini, Sala degli Imperatori](#) 15 Inv. S 434. Fittschen – Zanker 1983, 53–55, bes. 54 Kat. 69 Taf. 86. 87 (spättrajanisch–frühhadrianisch). – **17.** und **18.** Auf das Bildnis einer Frau in [Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 72.AA.94](#) (Statue zugehörig?), und einen Jünglingskopf in [Volubilis, Archäologisches Museum](#), verweist Meyer 1991, 81 Anm. 363. 364. – **19.** Leichte Politur des Gesichts bei dem Bildnis einer Frau in [New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 20.188](#). Zanker 2016, 199 f. Nr. 72 mit Abb. (spätflavisch, um 90 n. Chr.).

37 Speziell zur Bemalung auch der stark polierten Oberflächen der Haut und nicht nur der Lippen, Augen und Haare am Beispiel mehrerer Porträts des 3. Jhs. n. Chr. in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, s. zusammenfassend Skovmøller – Therkildsen 2012, bes. 40. 44; Skovmøller – Therkildsen 2015 und ausführlich Skovmøller 2020, 167–188 Abb. 145–169. Zur Bemalung römischer Porträts grundlegend Skovmøller 2020 (mit weiterer Literatur) und Abbe 2021 mit einem zeitlichen Schwerpunkt vom 3. bis zum späten 1. Jh. v. Chr. Eine gute Übersicht zur Polychromie als »full range of colour media applied to sculpture« bietet Abbe 2015; zu den Schriftquellen s. Henke 2020.

38 Stephanidou-Tiveriou 2002, bes. 311–318; Fittschen 2008, 169–178; Strocka 2012/2013, 290–297; Stephanidou-Tiveriou 2014/2015, 208–211 und Stephanidou-Tiveriou – Kaltsas 2020, 218–220 mit weiterer Literatur (Th.).

1. Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 1914.8³⁹ (Abb. 13)
2. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1779 (Magazin); aus Nemi, Italien⁴⁰
3. Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 3131; aus Heraklion, Kreta⁴¹
4. Rom, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala degli Imperatori 25 Inv. S 443⁴² (Abb. 14. 15)
5. Rom, Museo Torlonia Inv. 545⁴³
6. Madrid, Museo Arqueológico Nacional Inv. 1999/99/177⁴⁴

28 Die jeweils stark nach rechts gewendeten Porträtköpfe (Nr. 1–6) sind alle dem Typus Imperatori 32 verpflichtet und auch die sechs Büsten sind bis auf kleinere Abweichungen identisch. Übereinstimmend sind Größe und Form des Büstenkörpers, der jeweils nur einen knappen Teil der Oberarme und die gesamte Brustmuskulatur, nicht aber einen Teil des Rumpfes mit einschließt. Charakteristisch ist auch die Gestaltung der Panzerbüsten. Sie zeigen den rechteckigen Halsbereich ohne die sonst übliche Angabe der Tunika, die stattdessen nur auf den Schultern bzw. Oberarmen anstelle der Pteryges sichtbar ist. Die Schulterklappen sind nicht mit Hilfe einer Schnürung befestigt, sondern ihre Enden sind stark hinterarbeitet und liegen daher nicht auf dem Brustpanzer auf. Auf diesem befindet sich jeweils ein Gorgoneion neoattischen Typs mit grimmigem Blick, herausgetreckter Zunge und schräg gestellten Flügeln⁴⁵. Zu den Besonderheiten zählt vor allem der Reliefschmuck der Epomides. Dieser zeigt nach außen gewendete männliche nackte Figuren mit archaisierendem Haupt- und Barthaar. Der eine leicht angewinkelte Arm ist gesenkt, während der andere Arm mit geschlossener Hand erhoben ist, als ob er eine Lanze oder ein Zepter halten würde. Am markantesten sind aber die unterhalb der Knie schlangenförmig gestalteten Beine, deren dünneren Enden sich wie bei der Büste in Florenz (Abb. 13) in entgegengesetzter Richtung einrollen. Dies gilt auch für die abweichend gestalteten Figuren wie bei der Büste in den Kapitolinischen Museen in Rom (Abb. 14), deren Beine jeweils zweigeteilt sind⁴⁶. Erschwert wird die Deutung der Figuren auch dadurch, dass der spezifische Reliefschmuck noch für spätere, überwiegend kaiserliche Panzerbüsten verwendet wird, bei denen die Gestaltung der Beine ebenfalls nicht einheitlich ist⁴⁷.

Stephanidou-Tiveriou). – Weitere ohne Porträtkopf erhaltene Büsten können zwar noch in hadrianischer Zeit entstanden sein, lassen sich aber nicht sicher Hadrian zuweisen. Dazu Fittschen 2008, 170 f. Nr. a. b. d und Strocka 2012/2013, 290 Nr. a. b. d. Vgl. auch Anm. 47 und Anm. 51. – Zur Büste in Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 2245 (Magazin), jetzt Stephanidou-Tiveriou – Kaltsas 2020, 217–223 Kat. IV.1. 57 Abb. 232. 233 (Th. Stephanidou-Tiveriou). Zu ergänzen ist eine weitere Büste, die ikonographisch den sicheren Panzerbüsten Hadrians genau entspricht. Der mit der Büste verbundene Kopf ist sicher nicht zugehörig. Der derzeitige Aufbewahrungsort ist unbekannt. Ehem. Florenz, Slg. Stefano Bardini. Vgl. Capecchi 1993, 38 Nr. 87 b; 131 mit Abb.

39 Stephanidou-Tiveriou 2002, 312 Nr. A2; Romualdi 2007, 190–199 Abb. 1–7 (A. Romualdi); Fittschen 2008, 169 f. Nr. 1; Strocka 2012/2013, 290 f. Nr. 1 Abb. 1.

40 Stephanidou-Tiveriou 2002, 312 Nr. A3; Fittschen 2008, 170 Nr. 2. 173 Abb. 2 und Strocka 2012/2013, 290 f. Nr. 2 Abb. 2.

41 Stephanidou-Tiveriou 2002, 312 Nr. A5; Fittschen 2008, 170 Nr. 3; 172 Abb. 1; Strocka 2012/2013, 290 f. Nr. 3 Abb. 3; Stefanidou-Tiveriou 2014/2015, 209 f. Abb. 9 a. b und Laugier 2021, 332–334 Kat. 280 mit Abb. und älterer Literatur.

42 Stephanidou-Tiveriou 2002, 312 Nr. A1 Taf. 8, 1; Fittschen 2008, 170 Nr. 4; 173 Abb. 3; 176 Abb. 7; Strocka 2012/2013, 290 f. Nr. 4; 293 Abb. 4; 6 a; La Rocca u. a. 2012, 268 f. Kat. I.14 mit Abb. (F. Smith; mit älterer Literatur); Stefanidou-Tiveriou 2014/2015, 209 f. Abb. 8 a. b.

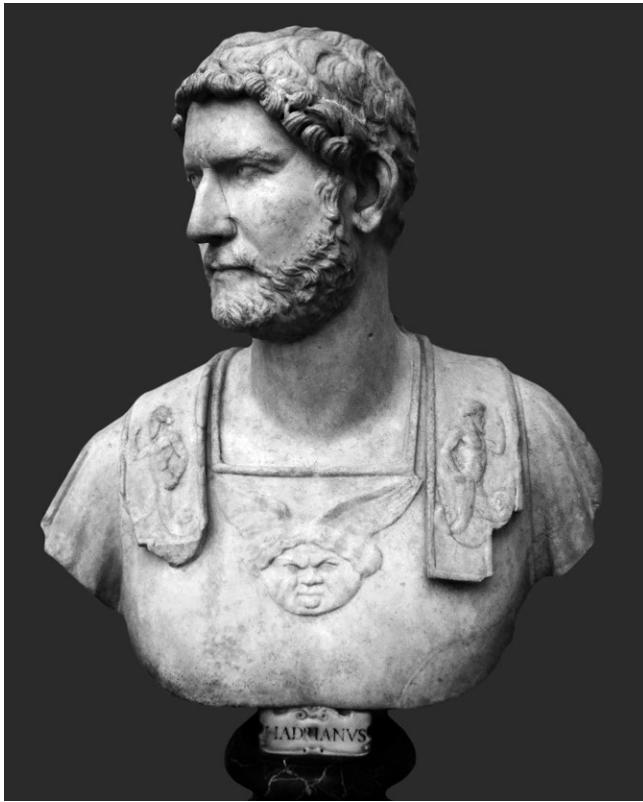
43 Stephanidou-Tiveriou 2002, 312 Nr. A4; Fittschen 2008, 170 Nr. 5; 175 Abb. 5; 177 Abb. 8; Strocka 2012/2013, 290 f. Nr. 5; 293 Abb. 5; 6 a; Stefanidou-Tiveriou 2014/2015, 209. 210 Abb. 8 c und Settis – Gasparri 2020, 157 Nr. 14 mit Abb. (G. Scarpati).

44 Fittschen 2008, 170 Nr. 6 Abb. 4; Ruiz-Nicoli 2009, 319–322 Nr. 9 Taf. 40. 41; Strocka 2012/2013, 290 f. Nr. 6.

45 Fittschen 2008, 176.

46 Bei der nun zu ergänzenden Büste ehem. in Florenz (hier Anm. 38) sind die Epomides mit den Figuren stärker beschädigt. Auf der rechten Epomis ist noch zu erkennen, dass die Beine der Figuren ehemals in zwei ornamentalen Voluten endeten.

47 Fittschen 2008, 176 f. Im Vergleich zu den Panzerbüsten Hadrians weisen spätere, antoninische Büsten mehrheitlich ein auf der rechten Schulter gefibeltes Paludamentum sowie die Tunika im Halsbereich unter dem Brustpanzer und Pteryges auf der rechten Schulter statt der Tunika auf. Nur in zwei Fällen enden die



13



14

29 Fittschen deutete die männlichen Figuren auf der Basis ikonographischer Vergleiche als Zeus/Jupiter⁴⁸. Die Entstehung des Porträtypus Imperatori 32 wird mit der Verleihung des Titels Pater Patriae bzw. Olympios 128 n. Chr. verbunden⁴⁹. Die stilistischen Merkmale der Porträtköpfe der Büsten Nr. 1–6 sprechen für eine Datierung um 130 n. Chr. bzw. bis zum Ende von Hadrians Regierungszeit 138 n. Chr.⁵⁰. Ferner sind die Büsten aufgrund der genannten Übereinstimmungen – Porträtypus, Kopfwendung, Form und Größe des Büstenkörpers, Gestaltung der Panzerbüste und des besonderen Panzerschmucks – nicht nur als Wiederholungen eines ikonographischen Schemas, sondern als Kopien nach einer gemeinsamen Vorlage anzusehen. Dafür sprechen auch in nahezu identischer Weise ausgeführte individuelle Motive wie die Fältelung der Tunika auf den Schultern⁵¹.

30 Ausgehend von der Deutung der Figuren als Zeus plädierte Fittschen dafür, dass das Urbild anlässlich der Verleihung des Titels Olympios geschaffen wurde und der spezielle Panzerschmuck diese neue Qualität des Kaisers ausdrückte⁵². Strocka hat sich in einem Aufsatz mit dieser Problematik befasst und die Figuren als Kekrops gedeutet. Der stets bärtige Kekrops mit einem in der Hand gehaltenen oder an die Schulter gelehnten Zepter konnte sowohl in Menschengestalt als auch schlängenbeinig dargestellt werden.

Abb. 13: Büste des Hadrian.
Florenz, Galleria degli Uffizi
Inv. 1914.8

Abb. 14: Büste des Hadrian. Rom,
Musei Capitolini, Palazzo dei
Conservatori Inv. S 443

Beine der Figuren in Schlangenköpfen. Dazu mit übersichtlicher Auflistung Stephanidou-Tiveriou 2002, 313 f. B 11–15 und C 16–18 sowie Strocka 2012/2013, 292 Nr. A–F; 294 Abb. 7. 8.

48 Fittschen 2008, 176–178. Zu den älteren Vorschlägen, die die Figuren als Tritonen oder Giganten deuteten, s. Fittschen 2008, 177 und Strocka 2012/2013, 292 f.

49 Wegner 1956, 60 f.; Fittschen – Zanker 1985, 56 zu Kat. 52 und Evers 1994, 257–259.

50 So auch Stephanidou-Tiveriou 2014/2015, 212.

51 Büsten mit Repliken sind ein bisher kaum untersuchtes Phänomen. Dazu demnächst ausführlich in der Dissertation der Autorin (Kaiserliche Bildnisbüsten römischer Zeit. Funktion – Kontext – medialer Charakter; in Druckvorbereitung). Ein Sonderfall sind die schon lange bekannten mindestens zehn identischen Büsten des Antinoos, deren linker erhobener Arm aber wohl mit einer statuarischen Vorlage in Verbindung zu bringen ist. Dazu jetzt Stephanidou-Tiveriou 2014/2015, 197–209 Abb. 1–6 (Büstentypus Patras); 206 f. (zum möglichen statuarischen Vorbild) mit weiterer Literatur.

52 Fittschen 2008, 177 f.



15

Abb. 15: Rückseite der Büste des Hadrian. Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori Inv. S 443

Und sogar für das Aufspalten der Schlangenbeine findet sich ein ikonographischer Vergleich⁵³. Auch wenn diese Deutung nicht alle Details der gegensätzlichen Überlieferung klären kann⁵⁴, hat der Bezug zu dem attischen Urkönig, der auf der Akropolis kultisch verehrt wurde, den Athenern als Bringer von Kultur und Gesetzen galt und seit Kleisthenes zu den zehn Phylenheroen gehörte – kurzum von großer Bedeutung für Athen und die Athener war, vieles für sich. Die engen Beziehungen Hadrians zu Athen sind bekannt: Neben seiner umfassenden Bautätigkeit, die das Stadtbild nachhaltig prägte, und mehrmaligen Aufenthalten in Athen wurde er 124 n. Chr. in die eleusinischen Mysterien eingeweiht⁵⁵. In diesem Zusammenhang ist auch relevant, dass Hadrian selbst in die Reihe der attischen Phylenheroen aufgenommen worden ist⁵⁶. Dies wäre eine weitere bedeutsame Parallele zu Kekrops. Der für Hadrian geschaffene Büstentypus wäre dann so zu verstehen, dass er ›Hadrian den Athener‹ zeigt.

31 Neben dem spezifisch griechischen Panzerschmuck hat bereits Fittschen zu Recht hervorgehoben, dass die sechs Panzerbüsten alle stilistische und/oder formale Charakteristika griechischer Werkstätten auf-

weisen⁵⁷. Bei den Büsten in Florenz, Kopenhagen, Paris und Madrid belegen dies die Rückseiten mit ihren bis zu den Schultern weit ausgreifenden, fächerförmigen Büstenstützen, die jedoch in ihrer konkreten Form jeweils unterschiedlich gestaltet sind. Wesentliche Merkmale bei diesen vier Büsten sind ferner die kräftig geritzte Pupille und die tiefe, kreisrunde Augenbohrung. Die besser erhaltenen Marmoroberflächen der Büsten in Florenz (Abb. 13) und in Paris zeigen auf dem Brustpanzer und der Tunika noch die ebenfalls für griechische Werkstätten typische, rau belassene Oberfläche⁵⁸. Charakteristisch ist auch der Verzicht auf den Bohrer bzw. dessen sehr sparsamer Einsatz zur Strukturierung der Haaroberfläche. Trotz einiger ergänzter Stirnlocken bei der Büste in Florenz ist der Bohrer im Stirnhaar nur vereinzelt zur Trennung einzelner Locken verwendet worden, während die Haaroberfläche des Porträtkopfes der Büste in Paris ausschließlich mit dem Meißel gearbeitet worden ist. Während diese stilistischen Merkmale griechischer Werkstätten bei der in Heraklion auf Kreta gefundenen Büste Nr. 3 nicht überraschen, ist für die Kopenhagener Büste Nr. 2 mit dem nachgewiesenen

53 Vgl. eine Darstellung auf einer weißgrundigen, schwarzfigurigen Lekythos in Palermo, Collezione Mormino Inv. 769, bei der die Schlangenbeine in zwei Teile aufgespalten sind. Sie ist das früheste Bildzeugnis des Kekrops (um 500 v. Chr.). Strocka 2012/2013, 295. 296 Abb. 11 und LIMC VI (1992) 1085 Nr. 6 s. v. Kekrops (B. Knittlmayr – I. Kaper-Butz – I. Krauskopf). Zur Ikonographie des Kekrops ausführlich Strocka 2012/2013, 294–296 Abb. 9–11 und 297–303, bes. 302 f.

54 Dies gilt aber auch für die Deutung der Figuren als Zeus. Dazu Strocka 2012/2013, 295 f. – Eine Deutung als Kekrops lehnt Stefanidou-Tiveriou ab und plädiert für eine Deutung als Naturgottheiten oder -dämonen. Solche mit dem Wachstum und der Fruchtbarkeit verbundene Figuren könnten auf den durch Kaiser Hadrian garantierten Wohlstand der Stadt Athen zu beziehen sein. Vgl. Stefanidou-Tiveriou 2014/2015, 210 f. und Stephanidou-Tiveriou – Kaltsas 2020, 219 f. (Th. Stephanidou-Tiveriou).

55 Hadrian hielt sich in den Wintern 124/125, 128/129 und 131/132 n. Chr. in Athen auf. Zu den Daten Kienast 2011, 128 f.

56 Zu den engen Beziehungen Hadrians zu Athen s. auch Strocka 2012/2013, 296 f. mit weiterer Literatur.

57 Fittschen 2008, 172–175 mit weiterer Literatur. Zu Merkmalen griechischer Werkstätten s. auch Schröder 2012, bes. 498–502 und Goette 2018, bes. 57 f.

58 Auch für die kopflose Büste in Athen sind die für attische bzw. athenische Werkstätten markanten, aber sehr feinen parallelen Linien charakteristisch (vgl. Anm. 38). Kritisch zu den sog. Raspelspuren: Goette 2019, 233 mit Abb. 9, 11 und Anm. 25. Nach Stefanidou-Tiveriou 2022b, 279 mit Anm. 17. 18 handelt es sich sehr wahrscheinlich um die Werkzeugsspuren eines Scrapers (*xyster*).

Fundort Nemi eine Herkunft aus Italien gesichert und für die Büste in Florenz Nr. 1 (Abb. 13) zumindest sehr wahrscheinlich.

32 Außerdem sind die zwei Büsten in den Musei Capitolini Nr. 4 (Abb. 14, 15) und im Museo Torlonia Nr. 5 in Rom im Gegensatz zu den vorherigen Büsten nach der Gestaltung der Büstenstützen auf der Rückseite in einer italienischen oder stadtrömischen Werkstatt hergestellt worden. Im Vergleich zu den Büsten Nr. 1–3 und 6 verbreitert sich die insgesamt schmale Büstenstütze nach oben nur leicht und ist im Verhältnis zum vorkrugenden Rückenbereich deutlich nach innen versetzt⁵⁹. Fittschen hat für die beiden Büsten in Rom richtig beobachtet, dass der Brustpanzer und die Tunika dennoch die markante rauhe Oberfläche aufweisen, die eigentlich für griechische Werkstätten typisch ist. Das Porträt der Büste im Museo Torlonia Nr. 5 zeigt zudem die charakteristische Angabe der Iris und der Pupille. Im Unterschied dazu sind die Augen bei der Büste in den Musei Capitolini Nr. 4 nicht nur glatt belassen, sondern teilweise ist auch noch die Politur der Hautoberflächen erhalten⁶⁰. Hier treffen gewissermaßen bei einer Büste konträre Oberflächengestaltungen aufeinander.

33 Diese zunächst unvereinbar erscheinenden Gegensätze lassen sich jedoch auflösen, wenn nicht nur der Panzerschmuck, sondern auch die Stilformen der Oberflächengestaltung zur Programmatik der Büsten gerechnet werden. Unabhängig von der konkreten Deutung der Reliefdarstellungen als Zeus oder Kekrops oder der Frage nach der Entstehung des Originals der Büsten in Rom oder in Athen⁶¹ ist es bemerkenswert, dass es sich bei den Figuren auf den Epomides wie auch bei dem archaisierenden Gorgoneion um einen spezifisch griechischen Panzerschmuck handelt. Dazu passt, dass die Programmatik dieser Büsten auch durch ihren formalen Habitus mit einer spezifisch griechischen Oberflächenästhetik besonders hervorgehoben wird. Sie war in diesem Fall offenbar so bedeutend, dass selbst stadtrömische bzw. italische Werkstätten beispielsweise die sonst nicht übliche Gestaltung der rauen Oberflächen mit umsetzten.

34 In diesem Zusammenhang ist auch eine auf dem Palatin in Rom gefundene Panzer-Paludament-Büste des Antoninus Pius relevant⁶². Schon Wegner hat aufgrund der sich fächerförmig verbreiternden und bis zu den Schultern ausgreifenden Büstenstütze eine griechische Werkstatt bzw. einen in Rom tätigen griechischen Bildhauer angenommen. Dafür spricht auch der in Italien in antoninischer Zeit ungewöhnliche Verzicht auf den Bohrer zur Auflockerung und Gliederung der Frisur⁶³. Im Gegensatz dazu sind aber sowohl die Hautoberflächen wie auch die Oberflächen des Büstenkörpers mit dem Brustpanzer und dem auf der rechten Schulter gefibelten Paludamentum nicht nur sehr fein geglättet, sondern auch poliert worden. Wie bei der Büste des Hadrian in den Musei Capitolini (Abb. 14) treffen also auch hier unterschiedliche Stilformen der Oberflächengestaltung aufeinander. Offensichtlich konnten sich Werkstätten bzw. Bildhauer verschiedener handwerklicher Traditionen auch in unterschiedlicher Intensität den jeweiligen lokalen oder regionalen Vorlieben anpassen.

Fazit

35 Am Beispiel der Porträts des Kaisers Hadrian lassen sich grundlegende Veränderungen der Formensprache römischer Skulpturen aus Marmor aufzeigen, die

59 Ähnlich Fittschen 2008, 173.

60 Fittschen 2008, 173 f. Zur Politur jetzt Evers 1994, 161 zu Kat. 102.

61 Fittschen 2008, 178 präferiert eine Entstehung in Rom, während Strocka 2012/2013, 297 für Athen plädiert. s. auch Stefanidou-Tiveriou 2014/2015, 211 (Entstehung in Athen bzw. in einer griechischen Werkstatt?).

62 [Rom, Museo del Palatino Inv. 1219](#) (Autopsie). Wegner 1939, 142 Taf. 8; Fittschen – Zanker 1985, 66 zu Kat. 59 Anm. 22 d Beil. 49 c. f. g–i (Variante des Typus Formia); Fittschen 2008, 172 Anm. 17.

63 Wegner 1939, 25. 142. So auch Fittschen 2008, 172.

maßgeblich durch eine sich wandelnde Oberflächenästhetik bedingt sind. Die nun deutlich voluminöseren Frisuren zeichnen sich oftmals durch bewegte, sich überlagernde und in ihrer Einzelform präzise umrissene Locken aus. Bis zur späthadrianischen Zeit lässt sich beobachten, dass neben kleinteilig ziselierten Haarsträhnen und belebteren Haaroberflächen auch Hell-Dunkel-Effekte durch schmale verschattete Bohrkanäle zunehmend an Bedeutung gewannen.

36 Dass diese Phänomene der Oberflächengestaltung seit hadrianischer Zeit auch für die Bildnisträger zunehmend von Bedeutung waren, belegen die in großer Zahl erhaltenen rundplastischen frei stehenden Büsten mit ihren nun deutlich größeren Büstenkörpern. Das zunehmende Interesse an kleinteilig bewegten Oberflächen und den Hell-Dunkel-Kontrasten zeigt sich auch in der komplexeren Anlage der Gewandattribute. Die subtile Wiedergabe der Plastizität des Mantelstoffs wurde am Beispiel der neuen ikonographischen Schemata der Panzer-Paludament-Büsten gezeigt. Diese zeichnet sich durch die feine Abstufung der sich hebenden und sich senkenden Gewandfalten, durch die stärker verschatteten Faltentäler sowie durch den Wechsel zwischen scharfgratigen Falten und weichen Übergängen aus.

37 Zu den neuen ästhetischen Vorlieben in der Oberflächengestaltung zählen ferner die Kontraste zwischen einer zunehmend starken Politur des Inkarnats und der rauen Oberfläche der Frisur bzw. des Bartes. Zusätzlich werden auch die Oberflächen des Büstenkörpers unabhängig von dem gewählten ikonographischen Schema und gerade trotz der komplizierteren Gewandattribute poliert. Die mit großem Aufwand verbundene Politur des Marmors und der so erzeugte Glanz der Oberflächen spielten offenbar schon seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. eine größere Rolle, als bisher angenommen worden ist.

38 Mit den voluminösen Frisuren und dem kurzen Vollbart, dem tendenziell stärkeren Einsatz des Bohrers zur Strukturierung der Haaroberfläche sowie den erzielten Hell-Dunkel-Effekten und dem Kontrast zwischen rauen und glatten polierten Flächen sind damit bereits in hadrianischer Zeit wesentliche stilistische, formale und ikonographische Entwicklungen angelegt, die dann in antonischer Zeit (nicht nur) bei den Kaiserporträts mit größter Intensität fortgesetzt werden⁶⁴.

39 Am Beispiel einer besonderen Gruppe von Panzerbüsten des Hadrian kann gezeigt werden, wie ein spezifisch griechischer Panzerschmuck auch mit einer bestimmten Oberflächengestaltung einhergehen konnte und wie Stilelemente selbst eine inhaltliche Bedeutung gewannen.

40 Neben diesen grundlegenden, vor allem im Westen des Imperium Romanum verbreiteten ästhetischen Vorlieben zeigt eine besondere Gruppe von Panzerbüsten des Hadrian, dass in Einzelfällen in Italien auch konträre Gestaltungsformen Bedeutung erlangen konnten. Denn die Programmatik dieser Büsten mit ihrem spezifisch griechischen Panzerschmuck geht sogar bei den in Italien gefundenen bzw. hergestellten Büsten mit einer Oberflächengestaltung einher, die für attische Porträts charakteristisch ist.

64 Die charakteristische Politur der Oberfläche – dies ist ebenfalls klar – findet sich keineswegs nur bei Porträts, sondern auch bei römischen Sarkophagen oder Idealskulpturen, aber auch bei Tischfüßen usw. Entsprechende knappe Hinweise bereits bei Pfanner 1989, 228 mit Anm. 102. Zusammenfassend von den Hoff 2005, 133 f. Das Polieren von Marmoroberflächen als Phänomen der Materialästhetik ist in diachroner und geographischer Perspektive noch nicht ausreichend erforscht, zumal die Politur auch im 3. Jh. n. Chr. weiterhin bedeutend ist. Einige markante Beispiele sind etwa die Bildnisse in Kopenhagen (hier Anm. 37); eine Büste des Alexander Severus in [New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 2011.87](#) (Zanker 2016, 91–93 Nr. 29 mit Abb. [230/235 n. Chr.]); ein Tischfuß in [Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 5706](#) (Feuser 2013, 209 f. Kat. 33 Taf. 8, 3, 4 [Mitte 3. Jh. n. Chr.]) oder drei spätkomische Statuen der [Demeter](#), der [Artemis](#) und des [Apollon](#) (H gesamt jeweils ca. 90 cm) in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung Inv. Hm 265. Hm 270. Hm 250 (Knoll u. a. 2011, 604–619 Nr. 138–140 Abb. 138, 1–6; 139, 1–5; 140, 1–8 [spätes 4. Jh. n. Chr.; Ch. Vorster]).

Abkürzungen

Abbe 2015 M. Abbe, Polychromy, in: E. A. Friedland – M. Grunow Sobociński – E. K. Gazda (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 173–188

Abbe 2020 M. Abbe, Politura and Polychromy on Ancient Marble Sculpture, *CLARA. Classical Art and Archaeology* 5, 2020, 1–21

Abbe 2021 M. Abbe, Faces in Living Color. Marble Portraits, Portrait Painting, and Individualization, c. 330–30 BC, in: S. Dillon – M. Prusac-Lindhagen – A. K. Lundgren (Hrsg.), *The Portrait Face. Understanding Realism and Verism in Greek and Roman Portraiture, Papers and Monographs from the Norwegian Institute at Athens* 11 (Athen 2021) 233–268

Balty u. a. 2012 J.-Ch. Balty – D. Cazes – E. Rosso, *Sculptures antiques de Chiragan* (Martres-Tolosane) I. Les portraits romains 2. Le siècle des Antonins (Toulouse 2012)

Bergmann 1997 M. Bergmann, Zu den Porträts des Trajan und Hadrian, in: A. Caballos – P. León (Hrsg.), *Italica MMCC. Actas de las jornadas del 2.200 aniversario de la fundación de Itálica* (Sevilla, 8.–11. November 1994) (Sevilla 1997) 137–153

Bol 2010 P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Die Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians* (Mainz 2010)

Borg u. a. 2005 B. Borg – H. von Hesberg – A. Linfert (Hrsg.), *Die antiken Skulpturen in Castle Howard, MAR 31* (Wiesbaden 2005)

Capecchi 1993 G. Capecchi, *Arte greca, etrusca, romana. L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini* (Florenz 1993)

Daltrop 1958 G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit* (Münster 1958)

Deyts – Meissonnier 2010/2011 S. Deyts – J. Meissonnier, *Réattribution de deux bustes d'Hadrien découverts à Saincaize (Nièvre) d'après les monnaies*, *Bulletin des Musées de Dijon* 12, 2010/2011, 23–30

Deyts – Meissonnier 2012–2015 S. Deyts – J. Meissonnier, *Les deux bustes en marbre découverts à Saincaize (Nièvre) en 1861*, *Bulletin de la Société Nivernaise des lettres, sciences et arts* 61, 2012–2015, 7–40

Evers 1994 C. Evers, *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers* (Brüssel 1994)

Fehr 2004 B. Fehr, Aspekte politischer und religiöser Bildsymbolik zur Zeit Hadrians, in: W. Hübner – K. Stähler (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Interdisziplinäres Kolloquium*, Münster 25.–26. Juni 2001 (Münster 2004) 93–123

Fejfer 2008 J. Fejfer, *Roman Portraits in Context* (Berlin 2008)

Fejfer 2015 J. Fejfer, *Roman Portraits*, in: B. E. Borg (Hrsg.), *A Companion to Roman Art* (Chichester 2015) 233–251

Feuser 2013 S. Feuser, *Monopodia – Figürliche Tischfüße aus Kleinasiens. Ein Beitrag zum Ausstattungsluxus der römischen Kaiserzeit* (Istanbul 2013)

Fittschen 1992/1993 K. Fittschen, *Ritratti maschili privati di epoca adrianea. Problemi della loro varietà*, *ScAnt* 6/7, 1992/1993, 445–485

Fittschen 2008 K. Fittschen, *Werkstattfragen. Zu den Büsten Hadrians mit Bildnissen im Typus »Imperator 32«*, in: D. Zapheiropoulou (Hrsg.), *Amicitiae Gratia. Tόμος στη μνήμη Αλκμήνης Σταυρίδη* (Athen 2008) 169–178

Fittschen – Zanker 1983 K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts*, *BeitrESkAr* 5 (Mainz 1983)

Fittschen – Zanker 1985 K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse*, *BeitrESkAr* 3 (Mainz 1985)

Fittschen u. a. 2010 K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts*, *BeitrESkAr* 4 (Berlin 2010)

Gasparri 2009 C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese II. I ritratti* (Neapel 2009)

Gasparri – Paris 2013 C. Gasparri – R. Paris (Hrsg.), *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni* (Mailand 2013)

Goette 2018 H. R. Goette, Zu einigen ›technischen‹ Charakteristika kaiserzeitlicher Porträts aus griechischen Werkstätten, in: P. Karanastasē – Th. Stephanidou-Tiveriou – D. Damaskos (Hrsg.), *Γλυπτική και κοινωνία στη ρωμαϊκή Ελλάδα: καλλιτεχνικά προϊόντα, κοινωνικές προβολές, Διεθνές συνέδριο, Ρέθυμνο, 26–28 Σεπτεμβρίου 2014* (Thessaloniki 2018) 75–82

Goette 2019 H. R. Goette, The Portraits of Herodes Atticus and His Circle, in: O. Palagia (Hrsg.), *Handbook of Greek Sculpture* (Berlin 2019) 225–258

Goette 2021 H. R. Goette, Schwerbandbüsten der Kaiserzeit. Zu Bildtraditionen, Werkstattfragen und zur Benennung der Büste Inv. 4810 im Museum der Bildenden Künste in Budapest und verwandter Werke (Hamburg 2021)

Gross 1940 W. H. Gross, *Bildnisse Traians*, *Herrscherbild* 2, 2 (Berlin 1940)

von Heintze 1968 H. von Heintze, *Die antiken Porträts in Schloss Fasanerie bei Fulda* (Mainz 1968)

Henke 2020 F. Henke, *Die Farbigkeit der antiken Skulptur. Die griechischen und lateinischen Schriftquellen zur Polychromie* (Wiesbaden 2020)

Johansen 1995 F. Johansen, *Roman Portraits II. Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek* (Kopenhagen 1995)

- Kienast 2011** D. Kienast, Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie (Darmstadt 2011)
- Kleineberg 2023** A. Kleineberg, Rez. zu H. R. Goette, *Schwertbandbüsten der Kaiserzeit. Zu Bildtraditionen, Werkstattfragen und zur Benennung der Büste* Inv. 4810 im Museum der Bildenden Künste in Budapest und verwandter Werke (Hamburg 2021), GFA 26, 2023, 1099–1102
- Knoll u. a. 2011** K. Knoll – Ch. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke II 1. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit* (München 2011)
- La Rocca u. a. 2011** E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco (Hrsg.), *Ritratti. Le tante facce del potere. Ausstellungskatalog Rom* (Rom 2011)
- La Rocca u. a. 2012** E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco (Hrsg.), *L'età dell'equilibrio 98–180 d. C. Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio. Ausstellungskatalog Rom* (Rom 2012)
- Laugier 2021** L. Laugier, *Les sculptures grecques de l'époque impériale. La collection du Musée du Louvre* (Paris 2021)
- Meyer 1991** H. Meyer, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgechichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit* (München 1991)
- Noguera Celdrán 2019** J. M. Noguera Celdrán (Hrsg.), *Villae. Vida y producción rural en el sureste de Hispania. Ausstellungskatalog Murcia* (Murcia 2019)
- Noguera Celdrán – Ruiz Molina 2018** J. M. Noguera Celdrán – L. Ruiz Molina, *El retrato de Adriano de la villa de Los Torrejones (Yecla, Murcia) y su contexto arqueológico*, in: C. Márquez – D. Ojeda (Hrsg.), *Escultura romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar. Actas de la VIII Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania, Córdoba 5 al 8 de octubre 2016* (Cordoba 2018) 299–317
- Pfanner 1989** M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, Jdl 104, 1989, 157–257
- Pfanner 2004** M. Pfanner, Was ist ein antiker Kopf wert? Zur Einschätzung des Kopfes Lanckoroński in Berlin – Ein »Werkstattbericht«, AW 35/1, 2004, 89–92
- Poulsen 1951** F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (Kopenhagen 1951)
- Rathmayr 2016** E. Rathmayr, Skulpturen, in: E. Rathmayr (Hrsg.), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 7. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE* 8, 10 (Wien 2016) 543–584
- Romualdi 2007** A. Romualdi (Hrsg.), *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi II* (Florenz 2007)
- Ruiz-Nicoli 2009** B. Ruiz-Nicoli, Die Sammlung römischer Kaiserporträts im Museo Arqueológico Nacional (Madrid), MM 50, 2009, 296–339
- Schröder 2012** Th. Schröder, Im Angesichte Roms. Überlegungen zu kaiserzeitlichen männlichen Porträts aus Athen, Thessaloniki und Korinth, in: Th. Stephanidou-Tiveriou – P. Karanastasē – D. Damaskos (Hrsg.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της Ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009* (Thessaloniki 2012) 497–511
- Settis – Gasparri 2020** S. Settis – C. Gasparri (Hrsg.), *I marmi Torlonia. Collezione capolavori. Ausstellungskatalog Rom* (Mailand 2020)
- Sinn 2010** F. Sinn, Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Nerva und des Trajan (96–117 n. Chr.), in: Bol 2010, 149–213
- Sinn – Söldner 2010** F. Sinn – M. Söldner, Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Hadrian (117–138 n. Chr.), in: Bol 2010, 215–290
- Skovmøller 2020** A. Skovmøller, *Facing the Colours of Roman Portraiture. Exploring the Materiality of Ancient Polychrome Forms* (Berlin 2020)
- Skovmøller – Therkildsen 2012** A. Skovmøller – R. H. Therkildsen, *On the High Gloss of Roman Sculpture*, in: J. Stubbe Østergaard (Hrsg.), *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3*, 2011 (Kopenhagen 2012) 35–46
- Skovmøller – Therkildsen 2015** A. Skovmøller – R. H. Therkildsen, *The Polychromy of Roman Polished Marble Portraits*, in: P. Pensabene – E. Gasparini (Hrsg.), *ASMOSIA X. Proceedings of the Tenth International Conference Interdisciplinary Studies on Ancient Stone, Rome 21.–26. May 2012* (Rom 2015) 891–900
- Smith 1998** R. R. R. Smith, Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D., JRS 88, 1998, 56–93
- Stefanidou-Tiveriou 2014/2015** Th. Stefanidou-Tiveriou, Die griechischen Büsten des Antinoos. Zum Beitrag der griechischen Werkstätten zur offiziellen römischen Ikonographie, AM 129/130, 2014/2015, 197–216
- Stefanidou-Tiveriou 2022a** Th. Stefanidou-Tiveriou, Hadrians Himation. Eigenart eines philhellenischen Kaisers oder Ausdrucksform einer innovativen Politik?, ASAtene 100/1, 2022, 235–254
- Stefanidou-Tiveriou 2022b** Th. Stefanidou-Tiveriou, A Portrait Head of Pupienus from Thebes. Typological Commitments and Iconographic Initiatives in Imperial Portraits Produced by Greek Workshops, ASAtene 100/1, 2022, 276–295
- Stephanidou-Tiveriou 2002** Th. Stephanidou-Tiveriou, Septimius Severus, DIVI MARCI PII FILIUS. Eine Büste in Thessaloniki, AM 117, 2002, 299–320
- Stephanidou-Tiveriou – Kaltsas 2020** Th. Stephanidou-Tiveriou – N. Kaltsas, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Κατάλογος γλυπτών IV 1.

Γλυπτά των ρωμαϊκών χρόνων: Αυτοκρατορικά πορτρέτα (ανδρικά, γυναικεία, παιδικά) (Athen 2020)

Strocka 2012/2013 V. M. Strocka, Hadrian und Kekrops, AM 127/128, 2012/2013, 289–305

von den Hoff 2005 R. von den Hoff, *Commodus als Hercules*, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005) 114–135

Wegner 1939 M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, *Herrscherbild* 2, 4 (Berlin 1939)

Wegner 1956 M. Wegner, Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina, *Herrscherbild* 2, 3 (Berlin 1956)

Zanker 2016 P. Zanker, *Roman Portraits. Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum of Art* (New York 2016)

Zanker 2018 P. Zanker, Zu einer neuen Bildnisbüste des Kaisers Domitian in Toledo (Ohio), in: C. M. Draycott – R. Raja – K. Welch (Hrsg.), *Visual Histories of the Classical World. Essays in Honour of R. R. R. Smith* (Turnhout 2018) 223–230

ZUSAMMENFASSUNG

Stil – Form – Ästhetik

Innovationen in hadrianischer Zeit

Anne Kleineberg

Der Übergang vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. ist durch entscheidende Veränderungen der Formensprache römischer Skulptur gekennzeichnet. Dies betrifft etwa die Porträts des Kaisers Hadrian, für die eine aufwändige, luxuriöse Frisur und ein kurzer Vollbart charakteristisch sind. Zugleich spielt eine sich wandelnde Oberflächenästhetik eine Rolle. Hierzu zählen die belebteren Haaroberflächen, der zunehmende Einsatz des Bohrers und die so erreichten Hell-Dunkel-Effekte. Diese Charakteristika kleinteilig durchstrukturierter Oberflächen sind auch bei den rundplastischen frei stehenden Büsten zu beobachten, besonders bei den innovativen Panzer-Paludament-Büsten mit ihren komplexeren Gewandattributen. Hinzu kommt die aufwändige Politur der Marmoroberflächen, und zwar nicht nur im Bereich des Inkarnats, sondern auch der Büsten selbst. Diese markanten glänzenden Oberflächen als höchstes Qualitätsmerkmal waren offenbar seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. von größerer Bedeutung als bisher angenommen. Eine besondere Gruppe von Panzerbüsten des Hadrian verdeutlicht zudem, dass neben einem spezifisch griechischen Panzerschmuck auch Stilelemente attischer Werkstätten eine inhaltliche Bedeutung gewannen.

SCHLAGWÖRTER

Hadrian, römisches Porträt, Büsten, Rom, Athen

ABBILDUNGSNACHWEIS

Titelbild: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Fitt85-68-11, arachne.dainst.org/entity/5333077 (Foto: Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 1: © Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano (Foto: Anne Kleineberg)

Abb. 2: Forschungsarchiv für Antike Plastik, FA1405-01, arachne.dainst.org/entity/230242 (Foto: Raoul Laev)

Abb. 3: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM-67.1239, arachne.dainst.org/entity/1927084 (Detail) (Foto: F. X. Bartl)

Abb. 4: © Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (Foto: Anne Kleineberg)

Abb. 5: © Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano (Foto: Anne Kleineberg)

Abb. 6: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Fitt85-68-11, arachne.dainst.org/entity/5333077 (Foto: Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 7: © Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Foto: Anne Kleineberg)

Abb. 8: © Musée du Louvre / Antiquités Grecques, Etrusque et Romaines (Foto: Anne Kleineberg)

Abb. 9: Forschungsarchiv für Antike Plastik, FittCap81-29-09, arachne.dainst.org/entity/6408606 (Foto: Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 10: Repro Fotothek Archäologisches Institut Kiel (1924, Fotograf unbekannt)

Abb. 11: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM-67.1242 (Foto: F. X. Bartl)

Abb. 12: Forschungsarchiv für Antike Plastik, FA1665-13, arachne.dainst.org/entity/56680 (Foto: Raoul Laev)

Abb. 13: Per gentile concessione delle Gallerie degli Uffizi – Firenze (Foto: Anne Kleineberg)

Abb. 14: Fotothek DAI Rom, D-DAI-ROM-55.210, arachne.dainst.org/entity/1925460 (Foto: R. Sansaini)

Abb. 15: Forschungsarchiv für Antike Plastik, FittCap73-66-02, arachne.dainst.org/entity/1936462 (Foto: Gisela Fittschen-Badura)

KONTAKT

Dr. Anne Kleineberg
Universität zu Köln, Archäologisches Institut, Abt.
Klassische Archäologie
Kerpener Straße 30
50931 Köln
Deutschland
anne.kleineberg@uni-koeln.de
ORCID-iD: <https://orcid.org/0009-0004-8826-2650>
ROR ID: <https://ror.org/00rcxh774>

METADATA

Titel/Title: Stil – Form – Ästhetik. Innovationen
in hadrianischer Zeit/Style – Form – Aesthetics.
Innovations in the Time of Hadrian

Band/Issue: 140, 2025

Bitte zitieren Sie diesen Beitrag folgenderweise/
Please cite the article as follows: A. Kleineberg, Stil
– Form – Ästhetik. Innovationen in hadrianischer
Zeit, JdI 140, 2025, § 1–40, <https://doi.org/10.34780/zv56-p66s>

Copyright: Alle Rechte vorbehalten/All rights
reserved.

Online veröffentlicht am/Online published on:
02.12.2025

DOI: <https://doi.org/10.34780/zv56-p66s>