

## NEUES ZUM BILDNIS VERGILS

GERMAN HAFNER

*Dem andenken an Georg Lippold,  
den entdeckter des vergilbildnisses.*

Oft wird die Tätigkeit des Archäologen mit der eines Detektivs verglichen, mit Recht, denn wie dieser mit viel Mühe, Ausdauer und Geist versucht, Licht in das Dunkel um ein begangenes Verbrechen zu bringen, so jener mit nicht weniger Anstrengung und Geduld, Geschehnisse in längst vergangenen Zeiten aufzuhellen. Doch mehr noch gleicht der Archäologe dem Richter; beide suchen die Wahrheit über Fakten, über die treibenden und verantwortlichen Kräfte, die zu ihnen führten. Die Wahrheitsfindung ist in der Stube des Gelehrten nicht weniger schwer als im Gerichtssaal, wo Prozesse oft auch nach monatelangen Verhandlungen, Zeugenvernehmungen und Gutachten noch nicht entschieden werden können. Wenn nun in einem solchen Prozess, bei dem etwa die Schuld zweier Verdächtiger an einem Mord zur Debatte steht, der eine von ihnen mit leiser kaum vernehmbarer Stimme und nur mit einem Wort ein Geständnis ablegt, so wird gewiss ein Aufatmen der gespannt Zuhörenden vernehmbar werden, die meinen, damit sei die Sache, die schon so lange lauerte und kaum noch zu durchschauen war, nun endlich ausgestanden. Für diese ist das Urteil klar. Besonnen reagieren da freilich die Richter, Geschworenen und Anwälte; sie wissen aus Erfahrung, wie oft Geständnisse falsch sind, besonders wenn sie so gelegen kommen wie hier in diesem Prozess, in dem so viele widersprüchliche Indizien und Zeugenaussagen eine Entscheidung nicht möglich machten. Hatte man nicht, da den beiden Verdächtigen nichts Konkretes nachzuweisen war, bereits einen Dritten und Vierten verdächtig? Die Juristen wollen Beweise; sie werden die Zeugen erneut befragen, auch den Geständigen im Kreuzverhör auf seine Glaubwürdigkeit prüfen und den ganzen Komplex immer wieder durchdiskutieren. Und erst wenn völlige Klarheit gewonnen ist, werden die Richter das Urteil fällen, das vielleicht jenen Verdächtigen ins Gefängnis schickt, der so hartnäckig leugnete.

Auch in der Archäologie wird man sich ähnlich gewissenhaft verhalten und sich vor voreiligen Schlüssen hüten. Nur eine vorurteilsfreie Sichtung der Tatsachen und eine gründliche Prüfung der Indizien ermöglichen es, zu einem sicheren Urteil zu kommen.

Vor nunmehr 88 Jahren hat Fr. Studniczka versucht, einen durch mehrere Exemplare bekannten Bildnistypus (Abb. 1, 7-9, 11-20, 22), in dem man bis dahin Pompeius gesehen hatte, das Porträt des griechischen Komödiendichters Menander nachzuweisen; ausführlich begründen konnte er seine Theorie erst 1918.<sup>1</sup> Im gleichen Jahr erklärte G. Lippold, der schon 1912 dagegen Widerspruch angemeldet hatte,<sup>2</sup> dasselbe Bildnis als das des Vergil.<sup>3</sup>

Seither beunruhigte dieses Problem die Archäologie (fast unübersehbar ist die Flut von Schriften und Bemerkungen zugunsten der einen oder der anderen Theorie) aber belastete sie auch mit dem wohl berechtigten Vorwurf, daß sie nicht imstande sei, mit ihren Mitteln zu entscheiden, ob ein Kunstwerk von Rang in der Zeit um 300 v. Chr. oder der des Augustus entstanden ist.<sup>4</sup>

Da nun immer noch Meinung gegen Meinung stand, und eindeutige Indizien fehlten, die eine objektive Klärung hätten bringen können, wurde der Wunsch immer dringlicher, es möge « neues Material » auftauchen, am besten eine gute rundplastische Replik des Bildnisses mit einer Namensaufschrift.<sup>5</sup> Darauf hoffte G. Richter 1962<sup>6</sup> und sie wiederholte ihre Erwartung 1965.<sup>7</sup> Wenige Jahre später war es soweit; es tauchte eine kleine Bronzestatue auf, die nicht nur die als beste geltende Replik des Dichterbildnisses in Venedig (Abb. 9) in kleinem Maßstab reproduzierte, sondern auch auf ihrem runden Sockel Buchstaben aufwies, von denen Ashmole die letzten sechs sofort identifizieren konnte, während die restlichen inzwischen ebenfalls lesbar sind und den Namen Menandros

ergeben. Die Büste kam in das J. Paul Getty Museum in Malibu.<sup>8</sup>

Die allgemeine große Freude über diese so elegante Lösung des alten Problems ist verständlich, konnte man doch auch mit Erleichterung nun einen so lang andauernden Streit vergessen und jene kaum mehr übersehbare Diskussion, die letztlich fruchtlos blieb.

In dieser Situation riskiert, wer diesen Schlußstrich nicht ziehen und sich immer noch nicht davon überzeugen lassen will, daß die von ihm seit eh und jeh vertretene Ansicht, das Bildnis stelle Vergil dar,<sup>9</sup> falsch sei, allgemeinen Unwillen zu erregen und als schlechter Verlierer zu gelten. Wer jedoch der Überzeugung ist, daß der Weg zur Wahrheit meist steinig und selten so bequem und glatt ist, wie ihn die Inschrift auf der kleinen Büste verführerisch erscheinen läßt, wird dieses Risiko auf sich nehmen.<sup>10</sup>

Diese Inschrift, die wie ein « deus ex machina » in eine verfahrenere Situation Klarheit bringen sollte, mußte zu diesem Zweck einwandfrei sein; doch ist die in zweierlei Hinsicht höchst ungewöhnlich.<sup>11</sup> Zunächst fällt der Platz auf, an dem sie angebracht ist, « just above the lower molding ».<sup>12</sup> Namensinschriften pflegen auf Rundsockeln aber zwischen dem oberen und dem unteren Profil zu stehen, und nur die kleine Marmorbüste des Aristoteles weist in der Zeichnung im Codex Capponianus<sup>13</sup> eine ähnliche Plazierung der Inschrift auf; doch nur aufgrund eines Versehens des Zeichners, und die Wiedergabe von Rubens rückt sie von dem unteren Rand an die richtige Stelle, in die Mitte.<sup>14</sup> Die sonderbare tiefe Anbringung der Inschrift bei der Büste in Malibu findet also keine Entsprechung in der Antike. Mehr noch aber als diese überrascht bei der Inschrift ihre überaus zaghafte Art, die zur Folge hat, daß man sie auf Photographien kaum oder garnicht erkennen kann. Hier bieten sich zum Vergleich die kleinen Bronzestatuen des Zenon,<sup>15</sup> Epikur<sup>16</sup> und Hermarchos<sup>17</sup> mit ihren entsprechenden zylindrischen Sockeln und den Inschriften an, die nun freilich klar und deutlich zu lesen sind und eine sichere Könnerhand verraten. Da die Büste in Malibu eine in diesem kleinen Maßstab seltene plastische Meisterschaft auszeichnet, fällt das Dilettantische der Inschrift um so mehr ins Gewicht. Ähnliche Stümpereien begegnen in der Antike allenfalls bei Besitzerinschriften.

Auf dubiose Inschriften soll man aber nicht bauen, und dies umsoweniger als die lange Diskussion um das Dichterbildnis bereits durch zwei nicht einwandfreie Namensbeischriften belastet ist. Studniczka vertraute der Menanderinschrift des Clipeus in Marbury Hall, die « auf der Unterseite des schwachen Rahmens, etwas nach rechts verschoben, leicht eingegraben und jetzt ziemlich verschleuert » war. Gesehen hatte er das Original nie, er urteilte « nach Abguss und Abklatsch » und die Echtheit schien ihm « ausser Frage ».<sup>18</sup> Was es aber wirklich mit dieser nie in Faksimile wiedergegebenen Inschrift auf sich hat, konnte nicht mehr ermittelt werden, da der Clipeus stets unzugänglich war und jetzt spurlos verschwunden ist.<sup>19</sup> Die zweite Menanderinschrift fand Studniczka auf einem Medaillon, das überhaupt nur aus Zeichnungen und Stichen bekannt war;<sup>20</sup> ihre Zuverlässigkeit konnte daher nur vermutet, aber nicht einmal wahrscheinlich gemacht werden. Zweifel an ihr wurden mehrfach laut.<sup>21</sup>

Wollte man also der Inschrift auf der Büste in Malibu blindlings vertrauen, so würde man denselben Fehler begehen wie einst Studniczka. Nach den beiden oben gemachten Beobachtungen dürfte es wohl angebracht sein, zu bezweifeln, daß sie authentisch ist. Man würde sie allenfalls hinnehmen, wenn sich aus überzeugenden Gründen anderer Art die Benennung des Bildnisses als Menander glaubhaft machen ließe. Dies ist aber nicht der Fall. Im Gegenteil widersprechen dieser zwei Erkenntnisse, die in Folgendem dargesezt werden sollen.

*Das Original des Dichterbildnisses ist nicht die Menanderstatue der Praxiteles-Söhne im Theater von Athen.*

Diese Behauptung widerspricht der Meinung Studniczkas<sup>22</sup> und der aller Forscher, die jetzt durch die Büste in Malibu die Menanderbenennung bestätigt sehen.<sup>23</sup>

Die Statue erwähnt Pausanias<sup>24</sup> beiläufig, und nur aus der Signatur der aufgefundenen Basis<sup>25</sup> (Abb. 5) ergeben sich die Namen der Künstler, Kephisodotos und Timarchos. Obwohl nun diese Söhne des Praxiteles von Plinius als die Erben auch der Kunst ihres Vaters bezeichnet werden, sah Studniczka keine Schwierigkeiten, ihnen dennoch ein Werk zuzusprechen, das vom « Geist

Lysipps » geprägt sei.<sup>27</sup> Praxitelisches war ja in der Tat an dem Dichterbildnis nicht zu finden, doch schloß Studniczka daraus nicht, daß er eine falsche Spur verfolgte; im Gegenteil glaubte er sogar in seinem Menanderbildnis einen « nach meiner Überzeugung festgelegten, meist auch anerkannten Eckstein der Kunstgeschichte »<sup>28</sup> gefunden zu haben, da die Menanderstatue der Praxiteles-Söhne nach den Lebensdaten des Dichter um 290 v.Chr. entstanden sei.

Doch erwies sich sein Optimismus als nicht ganz berechtigt, denn seine stilistische Beurteilung des Kunstwerkes, das er durch die der antiken Überlieferung widersprechenden Unterstellung eines lysippischen Stiles der Praxiteles-Söhne mit diesen eben doch nur recht gewaltsam verbinden konnte, fand immer weniger Zustimmung. Auch diejenigen, die die Benennung Menander akzeptierten, tendierten zu einer späteren Datierung. L. Laurenzi<sup>29</sup> glaubte an eine Entstehung um 230-220 v.Chr., die auch W. H. Gross<sup>30</sup> vertrat. Weiter gingen L. Alscher,<sup>31</sup> der eine Datierung in die zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. befürwortete, worin ihm H. Weber<sup>32</sup> folgte. Diese Datierungen ließen sich mit der Menanderbenennung nur mit der sehr misslichen Annahme vereinigen, das in den Kopien vorliegende Bildnis gehe auf eine spätere Erneuerung des originalen Menanderbildnisses zurück. Dafür allerdings, daß es eine solche gegeben hat, konnte niemand einen Beweis erbringen, es auch nicht einmal wahrscheinlich machen, daß man, unzufrieden mit den spätklassischen, nach dem Leben geschaffenen Meisterwerk der Praxiteles-Söhne, das Verlangen nach eine Neufassung gehabt hätte, die zudem die Erinnerung an das originale Bildnis gänzlich unterdrückt haben mußte. Es liegt auf der Hand, daß dieser Ausweg nicht gangbar ist; wer das Bildnis später datiert, muß die Verbindung mit Menander aufgeben.

So ist es verständlich, daß man versuchte, das Kunstwerk, wenn sein Stil schon nicht praxitelisch und nicht einmal lysippisch war — wie Studniczka wenig überzeugend meinte —, wenigstens allgemein im frühen 3. Jahrh. v. Chr. festzulegen. Man glaubte, in ihm « die eigentümliche plastische Kraft des frühen Hellenismus » zu spüren, die den « davon abgeleiteten, mehr von der Oberfläche her charakterisierten Werken der frühen Römerzeit »<sup>33</sup> eben fehle. Nur wer kein Auge für diese Unterschiede habe, könne eine Spätdatierung vertreten.

Handfeste Argumente aber gab es nicht, und wenn man neben der « eigentümlichen plastischen Kraft » des Bildnisses, und dessen « schlichte frühellenistische Formensprache »<sup>34</sup>, auch « erregte Spannung » und « starkes Pathos »<sup>35</sup> sowie « sprühend-nervöse Lebendigkeit »<sup>36</sup> meinte feststellen zu können, so widersprechen diese Charakteristika sich nicht nur gegenseitig, sondern sie sind allesamt sicher nicht bezeichnend für den praxitelischen Stil, der bei dem Menanderporträt eben doch zu erwarten ist.

Bei dieser Unsicherheit in der Beurteilung des Stiles bietet die Rückseite des Kopfes (Abb. 1) die willkommene Möglichkeit einer zeitlichen Fixierung. Die Anlage der Haare am Hinterkopf des Dichters ist durch einen seesternartigen Wirbel<sup>37</sup> bestimmt, der diesen mit Ausnahme der Nackenhaare vollständig bedeckt.<sup>38</sup> Betrachtet man nun Köpfe vom Ende des 4. und Anfang des 3. Jhs. v. Chr., so sehen deren Rückseiten ganz anders aus; dort sind kurze Locken ohne eine besondere Ordnung aneinandergereiht.<sup>39</sup> Sie lassen ihre Herkunft von polykletischen Jünglingsfiguren deutlich erkennen, doch ist der bei diesen vorhandene kleine Haarwirbel meist eher unterdrückt. Der Apoxyomenos des Lysippos<sup>40</sup> (Abb. 2) vertritt diese Stufe der Entwicklung in klassischer Weise. So müßte auch die Rückseite des Menanderkopfes, war sein Stil nun praxitelisch oder lysippisch, ausgesehen haben. Der seesternartige Wirbel aber des Dichterbildnisses passt absolut nicht in diese Umgebung. Das liegt auch nicht etwa an der verhältnismäßigen Länge der Haare, denn sie gleichen darin etwa denen Alexanders d. Gr., und die Azaraherme<sup>41</sup> (Abb. 3) gibt am Hinterkopf nur gleichmäßig herabfallende, lebhaft bewegte Strähnen an. Eine Tendenz zur Heraushebung eines Haarwirbels ist zwar bereits bei dem Diadumenos Polyklets<sup>42</sup> zu bemerken, doch setzt sich dieses Motiv erst bei dem Bildnis des Attalos I.<sup>43</sup> durch und bei der gleichzeitigen Fassung des Alexanderbildnisses.<sup>44</sup> Er entsprach wohl dem barocken Wunsch nach Bewegtheit und großen Formen. Seine ausgeprägteste Durchbildung erhielt der Haarwirbel am späten Bildnis des Hesiod,<sup>45</sup> wo er extrem lebendig den ganzen Hinterkopf bedeckt. Ein Vergleich ergibt, daß das Dichterbildnis sich hier anschließt; er zeigt aber auch, daß bei diesem bereits eine gewisse Beruhigung der Einzelformen eingetreten ist, und zwar sowohl in der Zeichnung

als auch in der plastischen Durchbildung. Darin stimmt das Dichterbildnis aber mit dem des Pompeius (Abb. 4) überein und mit einer ganzen Gruppe augusteischer Porträts.<sup>47</sup> Dann verebbt die Mode des großen Haarwirbels.

Der Platz des Dichterbildnisses ist damit festgelegt; eine Datierung in das frühe 3. Jh. v. Chr. ist nicht möglich, nur die zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. kommt in Betracht. Daher ist es nicht das Menanderbildnis der Praxiteles-Söhne.

In dieselbe Richtung weisen im Übrigen auch zwei Köpfe, die als Repliken des Dichterbildnisses missverstanden wurden. In der Liste von G. Richter<sup>48</sup> erscheint, wenn auch unter den «doubtfull examples» ein Reliefkopf in Saloniki, den schon Ch. Picard<sup>49</sup> als Replik angesprochen hatte. M. Andronikos<sup>50</sup> hatte dem mit Recht widersprochen, denn es handelt sich sicher um eine andere Persönlichkeit, und nach Lage der Dinge ist ein Zusammenhang mit dem Dichterbildnis auszuschließen.<sup>51</sup> G. Richter irrt hier also, aber was bleibt, ist die von ihr zutreffend beobachtete «strong resemblance to the Menander type».<sup>52</sup> Diese aber zieht dessen Datierung in das Ende des 1. Jh. v. Chr. nach sich, wie sie Andronikos für den Reliefkopf richtig vorschlug. Sie wird bestätigt durch die von H. v. Heintze<sup>53</sup> beobachtete Ähnlichkeit des Kopfes in Saloniki mit einem Hermenbildnis in München, das R. Wünsche<sup>54</sup> als ein Werk augusteischer Zeit publizierte. Er machte sich aber mit Recht die Ansicht von H. v. Heintze, beide Werke stellten denselben Mann dar, nicht zu eigen.

Den zweiten von G. Richter als Replik missverstandenen Kopf Ince Blundell Hall<sup>55</sup> hatte bereits Studniczka<sup>56</sup> ebenso beurteilt, und F. Poulsen<sup>57</sup> war ihm darin gefolgt. Doch waren Bernoullis<sup>58</sup> Bedenken völlig berechtigt, da dieser Kopf in entscheidenden Details von dem Dichterbildnis abweicht. E. Berger<sup>59</sup> hat ihn in die Nähe des Pompeiusbildnisses gerückt und damit den richtigen Weg gewiesen. Nahe verwandt ist auch ein Kopf in Berlin<sup>60</sup> dessen Datierung durch Buschor<sup>61</sup> in das letzte Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr. kaum bezweifelt werden kann.

Es wird kaum ein Zufall sein, daß diese beiden Köpfe, die dem Dichterbildnis nahe genug stehen, um als Repliken mißverstanden zu werden, Werke dieser Spätzeit sind. Man wird daraus den notwendigen Schluss für dessen Datierung ziehen müssen.

Die immer wieder sich ergebende Spätdatierung des Dichterbildnisses ist gewiss Grund genug, um dessen Identifizierung mit dem Menander der Praxiteles-Söhne aufzugeben. Daß diese unmöglich ist, ergibt sich aber auch aus Beobachtungen an der Basis dieser Statue<sup>62</sup> (Abb. 5). Was an dieser 1862 gefunden wurde, ist das Hauptstück mit der Namensinschrift und der Künstlersignatur. Die Profile oben und unten zeigen aber an, daß eine Basis und eine Deckplatte zu ergänzen sind. Dies wird auch nahegelegt durch die muldenförmigen Vertiefungen an der Oberseite sowohl wie an der Unterseite, denn diese können als «Entlastungsmulden»<sup>63</sup> nicht hinreichend erklärt werden. Der relativ große Arbeitsaufwand würde sich für eine doch nur bescheidene Gewichtsverringerung kaum gelohnt und die Mulde die Befestigungsmöglichkeiten für eine normale Deckplatte unnötig eingeschränkt haben. Diese Platte, nur aufgelegt, würde samt der darauf ruhenden Statue leicht verrutschen, und irgendwelche Spuren von Haltevorrichtungen sind an dem Rand der Mulde nicht zu sehen. So bleibt die Vertiefung unerklärt, solange man nicht annimmt, ihr habe auf der Unterseite der Deckplatte eine Bosse gegenübergestanden, die hier eingreifend eine feste und sichere Verbindung mit der Basis herstellte. Diese etwas komplizierte Konstruktion wäre, wenn auf der Deckplatte eine Statue aus Bronze stand, ziemlich sinnlos; eine Basis aus einem Stück wäre dann sicher praktischer gewesen. Nimmt man jedoch an, die Statue bestand aus Marmor, so leuchtet es ein, daß man so verfuhr. Die Statue stellt den Dichter Menander sitzend dar, wie die Proportionen der Basis beweisen, vermutlich auf einem bequemen Lehnstuhl und in ähnlicher Haltung, wie er auf dem Wandgemälde in Pompei<sup>64</sup> erscheint. Dieses Motiv aber macht es erforderlich, daß die Statue zusammen mit einer Standplatte aus einem Stück gearbeitet wird, wie es bei allen erhaltenen Sitzfiguren aus Marmor der Fall ist.<sup>65</sup> So sah P. Pervanoglu nach der Entdeckung der Basis die Vermutung Viscontis, die eine Sitzstatue im Vatikan sei ein Bildnis des Menander, glänzend bestätigt, weil er glaubte, diese passe mit ihrer Standplatte — als das Original — auf die Basis der Praxiteles-Söhne.<sup>66</sup> Nun sind zwar alle bekannten Sitzstatuen nur Kopien, doch ist kaum anzunehmen, daß die Bildhauer in früheren Zeiten etwa anders verfahren; eine Plinthe, die wie bei den stehenden Figuren üblich in

ihrer Umriß der Standspur der Statue folgt, würde, in die Basisplatte eingelassen, diese ja fast völlig einnehmen. So empfahl es sich einfach aus technischen Gründen, Sitzstatuen mit der Standplatte zusammenzuarbeiten. Ließ man an der Unterseite eine Bosse stehen, die im Sand der Werkstatt den Block bei der Arbeit fixierte, dann konnte diese in eine muldenförmige Vertiefung der Basis so eingelassen werden, (Abb. 6) daß die Standplatte der Statue gleichzeitig deren Abschluss bildete.<sup>67</sup>

Diese offenbar auch von den Praxiteles-Söhnen geübte Praxis empfahl sich auch deswegen, weil die Statue gewiss aus einem besseren Marmor, wohl parischem, gearbeitet war, und nicht aus pentelischen wie die Basis; so vermieden sie, daß man auf der Standplatte den Unterschied der Marmorarten zwischen ihr und der Statue mitsamt der bleivergossenen Verbindungslinie als störend bemerkt hätte.<sup>68</sup> So erlaubt die wiedergefundene Basis den Schluss, daß die Menanderstatue der Praxiteles-Söhne aus Marmor gearbeitet war. Das überrascht gewiss nicht, da dieses Material bei den von Plinius<sup>69</sup> genannten Werke dieser Künstler überwiegt und bekannt ist, daß ihr Vater dieses mit besonderer Könnerschaft bearbeitete.

Auf der anderen Seite besteht kaum ein Zweifel, daß das Original der Dichterstatue aus Bronze bestand. Die präzisen Einzelformen besonders der Haare sind immer in dieser Richtung interpretiert worden,<sup>70</sup> sodaß keine Notwendigkeit besteht, dafür im Einzelnen Beweise anzuführen.

Das Dichterbildnis kann also die Menanderstatue des Kephisodotos und Timarchos nicht sein.

Ist dies erkannt, so ist die Menandertheorie Studniczkas hinfällig, und alle jene Beobachtungen, die zu einer Spätdatierung führten, gewinnen an Gewicht. Trotz dieser an der von Studniczka vorgeschlagenen Benennung festzuhalten, verbieten die oben genannten Gründe und das Ergebnis der folgenden Überlegungen, die zeigen:

### *Der Dargestellte ist ein Römer*

Daran hat vor Studniczka auch niemand geweltelt. Man war überzeugt, daß das Bildnis Pompeius darstelle, und als solches erscheint es noch bei Bernoulli,<sup>71</sup> ja selbst bei G. Ferrero, Julius Caesar.<sup>72</sup> Daneben wurden auch andere Namen genannt, Sulla,<sup>73</sup> Augustus<sup>74</sup> und Nerva,<sup>75</sup> aber eben

stets römische. A. Furtwängler glaubte, einen römischen Dichter vor sich zu haben.<sup>76</sup>

Aber auch nachdem Studniczka seine abweichende Meinung dargelegt hatte, wurde der Dargestellte nicht selten für einen Römer gehalten, in Fällen nämlich, in denen das Replikenverhältnis des betreffenden Kopfes nicht erkannt wurde. So sahen L. Curtius<sup>77</sup> in einer Hermenreplik in Pompeii (Abb. 7) ein Bildnis des Agrippa, und A. de Franciscis<sup>78</sup> in derselben das eines Pompeianers der 40er Jahre des 1. Jhs.v.Chr. C.C. Vermeule<sup>79</sup> und H. Jucker,<sup>80</sup> die eine Terrakottareplik (Abb. 8) als solche nicht erkannten, waren überzeugt, daß es sich um ein Bildnis des Augustus handle; es sei «kein Zweifel an der Benennung möglich».<sup>81</sup>

Wenn an diese Fehlinterpretationen erinnert wird, so geschieht dies ganz ohne Häme nur aus dem Grund, weil hier hervorragende Kenner der Materie in charakteristischer Weise irrten. Wenn das Bildnis diesen Gelehrten solche Streiche spielen konnte, so lag es gewiss nicht an ihnen, sondern am Objekt. Fehlt dem Porträt eben das Etikett «Menander», so hält man es nicht etwa für das eines anderen Griechen, sondern für das eines Römers. Es muß doch viel «Römisches» an ihm sein.

Und dies hat man auch immer bemerkt; schon Studniczka entdeckte in der Replikenreihe «verrömerte» Exemplare<sup>82</sup> und andere von «jener nüchternen "römischen" Auffassung».<sup>83</sup> Summatisch sah K. Schefold<sup>84</sup> sogar «alle Wiederholungen im Geschmack der Kaiserzeit verändert». Es ist aber doch wohl methodisch ein unzulässiges Verfahren, ein eine ganze Replikenreihe bestimmendes Element den Kopisten anzulasten, die in einem Zeitraum von 5. Jahrhunderten arbeiteten.<sup>85</sup> Auch bliebe die Frage unbeantwortet, was denn einen Kopisten hätte veranlassen können, bei einem griechischen Dichterbildnis das Vorbild in römischen Sinne zu verfälschen.

Ebenso fragwürdig ist das Verfahren, greifbare römische Details, die man aber doch nicht als Kopistenänderungen erklären mag, dadurch mit der Menanderbenennung in Einklang zu bringen, daß man den Spieß umkehrt: jetzt ist die Ausstrahlung des alten Menanderbildnisses im 1. Jh.v. Chr. so groß und bestimmend, daß römische Bildnisse und Haarmoden sich nach ihm richten! Die auf eine altrömische Haartracht zurückgehende typische Stirnlocke des Bildnisses sei bei dem «vermutlichen Ummidius Durmius Quadratus in Neapel

und anderen Römern » nach dem Vorbild Menanders stilisiert.<sup>86</sup> Was auch immer an Bildnissen aus dem römischen Bereich mit dem Dichterbildnis Berührungspunkte aufweist, versuchte man damit der Beweiskraft zu berauben, daß man diese als « Rückgriffe » auf das Menanderbildnis erklärte. F. Poulsen<sup>87</sup> sah solche bei späten Köpfen in Athen und bei den Bildnissen des Pompeius und Cicero, A. Hekler<sup>88</sup> und R. Horn<sup>89</sup> bemerkten den Einfluß des griechischen Dichterporträts auf den Augustuskopf aus Fondi. Als Rückgriff « erkläre sich die Menander-Haartracht bei einem der Römer der Ara Pietatis ».<sup>90</sup> Unbeantwortet bleibt hier die Frage, was denn wohl einen Römer des 1. Jhs. v. Chr. oder einen Porträtisten dieser Zeit veranlasst haben konnte, « with one eye on the Menanderportrait »<sup>91</sup> sich zu frisieren oder zu modellieren. Das Römische in dem Dichterbildnis kann also weder durch eine angebliche Verfärbung der Kopien, noch durch eine « Menanderrenaissance » im 1. Jh. v. Chr. erklärt werden.

Das Römische bleibt vielmehr ein charakteristisches Element dieses Bildnisses. Es gibt nur einen methodische einwandfreien Schluß daraus; der Dargestellte ist ein Römer.

Dies wird durch das Gewand bestätigt, das die Büste in Venedig<sup>92</sup> (Abb. 9) wohl am besten überliefert. Man hat es als Chiton und Mantel bezeichnet und eine Bestätigung der Menanderbenennung darin gesehen, weil der Menander des Mosaiks von Mytilene<sup>93</sup> genau so gekleidet ist. Dieses durch die Inschrift wichtige Mosaikbild enttäuschte freilich die Vertreter der Menanderdeutung des Dichterbildnisses, weil zu diesem eben nur über das angedeutete Gewand eine Verbindung herzustellen ist. Die Gesichtszüge sind anders und recht allgemein gehalten. So ist das Mosaik ikonographisch eher bedeutungslos;<sup>94</sup> und dies ergibt sich auch aus den angegebenen Gewändern. Es handelt sich eindeutig um Tunika und Toga, denn was auch immer der senkrechte Purpurstreifen auf dem Untergewand damals, im 3. Jh. n. Chr., noch für eine Bedeutung gehabt haben mag, so bezeichnet er dieses eben doch als eine römische Tunika und das Obergewand folglich als Toga. Diese römische Kleidung der griechischen Komödiendichters bezeugt die völlige Gleichgültigkeit des Mosaizisten hinsichtlich ikonographischer Zuverlässigkeit.

Er kleidete seinen « Menander » nicht historisch, sondern zeitgenössisch; zahlreiche gemalte Bildnisse aus Ägypten<sup>95</sup> (Abb. 10) zeigen die selbe Tracht, die römische, die von den im Jahre 222 n. Chr. mit dem römischen Bürgerrecht Beschenkten stolz getragen wurde. Er tat dies gedankenlos, so wie er auch ohne Skrupel für das Porträt keine echte alte ikonographische Unterlage zu Rate zog. Vielleicht wusste man damals schon längst nicht mehr, wie Menander ausgesehen hatte; und es was ja auch gleichgültig, da die Namensbeischrift besagte, wer dargestellt ist.

So gibt das Mosaik aus Mytilene so gut wie nichts aus; aber die Ähnlichkeit in der Drapierung beweist natürlich auch nicht, daß die beiden Kleidungsstücke auf der Herme in Venedig Tunika und Toga sind, wie dort. Dennoch besteht diese Möglichkeit, zumal die Römer auf der Ara Pacis<sup>96</sup> und der Ara Pietatis<sup>97</sup> die typisch römische Kleidung in ganz ähnlicher Weise tragen. Aber Chiton und Mantel der Griechen unterscheiden sich darin nicht so eindeutig,<sup>98</sup> als daß man nicht auch diese an der Herme erkennen könnte. Nur ist es nicht eben wahrscheinlich, daß Menander diese beiden Kleidungsstücke trug. In der griechischen Bildniskunst erscheint das Untergewand nur bei Aischines,<sup>99</sup> Hypereides,<sup>100</sup> Karneades<sup>101</sup> und Poseidonios,<sup>102</sup> und Schefold<sup>103</sup> hat mit Recht auf diese Besonderheit hingewiesen. Bernoulli<sup>104</sup> fragte sich durchaus begründet, « ob man in der Zeit des Menander schon den Ärmelchiton trug oder ihn plastisch verwendete ». Bei den genannten Beispielen fällt auf, daß es sich um Redner und zwei besonders weltoffene Philosophen handelt; Dichter sind nicht dabei.<sup>105</sup> Damit gewinnt das Gewandstück auf den nackten Schultern des Menander in der kopflosen Inschrift-herme<sup>106</sup> an Bedeutung, und mit nur einem Gewandstück ist der Dichter auch auf den Mosaiken von Antiochia,<sup>107</sup> dem Gemälde in Pompeii<sup>108</sup> und den Theatermarken<sup>109</sup> bekleidet. Es spricht alles dafür, daß auch die Praxiteles-Söhne bei dieser einfachen Tracht blieben.

Dann aber kann die Büste in Venedig (Abb. 9) keine Kopie dieses Menanderbildnisses sein, und die Benennung der dort angegebenen Kleidungsstücke als Tunika und Toga gewinnt an Wahrscheinlichkeit. Daß man bei diesem qualitätvollen Stück eine gute Überlieferung erwarten darf und nicht etwa, wie bei dem Mosaik aus Mytilene, mit

einer gedankenlosen Verwendung eines Draperieschemas rechnen muß,<sup>110</sup> liegt auf der Hand.

Ebenso ist die Büste aus Ephesos<sup>111</sup> zu beurteilen. Und hier kann kein Zweifel daran sein, daß Tunika und Toga gemeint sind. Gerade deswegen hat ja W. Oberleitner<sup>112</sup> die Meinung vertreten, es handele sich um das Bildnis eines Römers aus dem 4. Jh. n. Chr., für welche Datierung die Ähnlichkeit mit der Togastatue aus den Thermen von Aphrodisias<sup>113</sup> spricht, die Valentinian II. (375-392 n. Chr.) oder Valens (364-378 n. Chr.) darstellt. Diese Büste aus Ephesos stellt nun aber sicher keine Privatperson der damaligen Zeit dar, sondern sie ist eine eindeutige Replik des Dichterbildnisses; dieser Dichter, mit Tunika und Toga bekleidet, kann also nur ein Römer sein.

Damit verstärkt sich die Wahrscheinlichkeit, daß auch bei der Herme in Venedig römische Kleidung zu erkennen ist. Darüberhinaus wird man auch die Kleidung bei der Büste aus Konya<sup>114</sup> dem Medaillon in Smyrna<sup>115</sup> und Rom<sup>116</sup> (Abb. 11) in gleichem Sinne verstehen dürfen; man vergleiche zu ihnen nur das Bronzemedallion in Ankara<sup>117</sup> (Abb. 12) oder den « Senat » auf dem Cancellaria-Relief.<sup>118</sup>

Sollten noch Zweifel bestehen, daß der Dichter ein Römer ist, so werden diese durch ein bisher übersehenes Zeugnis beseitigt. Es handelt sich um einen Kopf in den Magazinen des Vatikan (Abb. 13-16), der von Kaschnitz<sup>119</sup> als stark überarbeitet und daher undatierbar publiziert wurde. Dargestellt ist ein Römer mit der über den Hinterkopf gezogenen Toga, also als Opfernder oder Priester charakterisiert.<sup>120</sup> Dieser Kopf ist aber zweifellos eine Replik des Dichterbildnisses. Da ist zunächst ganz deutlich die Mittellocke über der Stirn zu erkennen, zweigeteilt mit einer Hauptlocke und einer kleineren, der en Schwung dem der größeren entgegengesetzt ist. Diese bildet bei qualitätvollen Repliken den oberen Teil des kleinen Scheitels über dem linken Auge.<sup>121</sup> Dessen unterer Teil ist deutlich gegen die zurückgestrichenen Schläfenhaare abgesetzt.<sup>122</sup> Auch auf der rechten Kopfseite entspricht die Anlage der Haare in Fülle und Duktus der Aussage der anderen Repliken. Trotz der Überarbeitung haben auch die Gesichtszüge charakteristische Einzelheiten bewahrt, die bei qualitätvollen Repliken nur angedeutet, bei anspruchloseren derber angegeben sind; die beiden waagerechten Stirnfalten und die Falten an der Nasen-

wurzel sind aber deutlich auch bei der Büste in Venedig (Abb. 9) zu erkennen, gröber bei derjenigen in Pompeii (Abb. 7). Selbst die Gesichtsförm mit der kantig abgesetzten Kinnpartie entspricht dem Original.

Es war nötig, den Nachweis, daß der Kopf im Magazin des Vatikan eine Replik des Dichterbildnisses ist, detailliert zu erbringen, denn dieser beweist damit, daß der Dargestellte ein Römer ist.

Er ist also nicht Menander, wie sich abermals gezeigt hat. Damit entfällt nun auch die Notwendigkeit, zu reklären, warum so viele Kopien eines Menanderbildnisses erhalten sind.

Der Hinweis auf die Beliebtheit<sup>123</sup> des griechischen Komödiendichters auch bei den Römern besagte doch nur wenig. Es trifft wohl zu, daß diesen seine Komödien zusagten, aber sie dienten zum Vergnügen, zur Unterhaltung und Erheiterung, weil sie so echt das Leben widerspiegeln. Der Dichter als Persönlichkeit blieb aber im Hintergrund, hatte er gleichsam doch nur als aufmerksamer Beobachter festgehalten, was das Leben an komischen Episoden lieferte. Die Mosaiken von Antiochia und Mytilene<sup>124</sup> zeigen daher in erster Linie Bilder aus seinen Komödien, den Dichter aber eher beiläufig.

Die « Beliebtheit » seiner Werke ist auch deswegen kein Grund zu der Annahme, es habe zahlreiche Menanderbildnisse gegeben, weil diese bei der Auswahl, welche Porträts sich die Römer aufstellten, nicht das entscheidende Kriterium war. Wichtig war vielmehr deren Qualität als « Klassiker », als Persönlichkeiten also, die in hervorragender Weise als Repräsentanten der alten griechischen Kultur zu gelten hatten. Nur durch die Bildnisse solcher Männer, die Vorbild waren, konnte ein Römer sein kulturelles Niveau demonstrieren. Ein Menander hätte da nur geschadet. Wenn es aber doch das eine oder andere Menanderbildnis gegeben hat, so verdankte es seine Existenz besonderen Umständen. So war es eine vielleicht sogar missverständliche Bemerkung des Gelehrten Aristophanes, die einen Römer veranlasste, ein Bildnis des Menander neben das Homers zu stellen.<sup>125</sup> Und als Vertreter seiner Kunstgattung sitzt Menander einem Tragödiendichter gegenüber und zu Seiten des Dionysos, der auf der Rückwand der kleinen Nische eines pompejanischen Hauses erscheint.<sup>126</sup> Als bekannter Komödiendichter mag auch sonst sein Bildnis dort nicht gefehlt haben,

wo die Klassiker der verschiedenen Dichtungsarten zusammenstanden, also etwa in Bibliotheken. Sonst aber bestand bei ihm, wie im Übrigen auch bei den anderen Komödiendichtern,<sup>127</sup> wenig Veranlassung, ihn besonders zu verehren, zumal gerade sein Umgangsgriechisch kein klassisches Vorbild war.<sup>128</sup>

So hätte die Menge der Repliken gegenüber der Theorie von Studniczka skeptisch machen müssen,<sup>129</sup> aber nicht nur diese, sondern auch die auffallende Vielfalt der Wiederholungen. Sie zeigt an, daß nicht alle auf ein einziges Original zurückgehen, sondern auf mehrere Zwischenoriginale, wenn auch im Einzelfall oft nicht sicher entschieden werden kann, ob es sich nicht nur um eine Kopistenvariante handelt. Deutlich zeichnet sich aber eine Gruppe ab, die den Dichter mit nacktem Oberkörper wiedergibt, offenbar nach einem Original, das den Dichter stark heroisierte. Die Hermenbüsten in Boston<sup>130</sup> (Abb. 18) und Malibu<sup>131</sup> geben die effektvolle Wendung des Kopfes nach rechts und den aufwärts gerichteten Blick gut wieder; zum gleichen Typus gehören die Hermenbüste der Sammlung Hoff<sup>132</sup> und die Doppelherme im Thermenmuseum.<sup>133</sup> Durch zwei Repliken<sup>134</sup> (Abb. 9) ist eine Variante bezeugt, die bei gleicher Kopfwendung dem Bildnis durch einen eher nach unten gerichteten Blick einen gedämpfteren Ausdruck und die Stimmung dichterischer Versenkung verleiht. Dieselbe Wirkung erzielt die Herme in Alexandria,<sup>135</sup> bei der der Kopf aber nach der linken Seite gewendet ist.

Eine andere Gruppe, zu der wohl viele der isoliert erhaltenen Köpfe gehören werden, gibt den Dichter vollbekleidet wieder. Hier mischt die Hermenbüste in Venedig<sup>136</sup> (Abb. 9) bei einer Haltung, die derjenigen in Boston<sup>137</sup> (Abb. 18) entspricht, dem Heroischen den Ausdruck innerer Anstrengung und eines tragischen Kampfes bei. Abgeschwächt erscheint dieser Typus in der Büste von Konya<sup>138</sup> und mit veränderter Kopfwendung bei men Medaillon in Rom.<sup>139</sup> (Abb. 11). Wie bei diesen ist auch bei der Büste aus Ephesos<sup>140</sup> (Abb. 17) der Blick nach oben gerichtet, obwohl der Kopf etwas geneigt ist. Ähnlich blickt der Dichter bei dem Medaillon in Smyrna.<sup>141</sup> Hier handelt es sich wohl um Veränderungen durch die sehr anspruchslosen Kopisten. Diese Möglichkeit besteht auch bei dem Kopf mit der verhüllenden Toga<sup>142</sup> (Abb. 13-16).

Nach dem Zeugnis aber der qualitätvollen Kopien muss es mindestens drei unterschiedliche « Originale » gegeben haben; sie sind durch die Hermenbüste in Boston<sup>143</sup> (Abb. 18), im Kunsthandel<sup>144</sup> (Abb. 19) und in Venedig<sup>145</sup> (Abb. 9) repräsentiert. Gemeinsam ist allen die ikonographische Grundlage des Kopfes (Abb. 22), die auf ein nach dem Leben geschaffenes Porträt zurückgeht.

Der Dargestellte ist also keine klassische Persönlichkeit der Vergangenheit, sondern ein Dichter, der den Römern vertrauter war, den sie stets und über Jahrhunderte verehrten und der so vielseitig war, daß man ihn unter verschiedenen Gesichtspunkten und immer wieder neu interpretieren konnte. Dieser Dichter lebte mit den Römern; es kann nur Einer sein:

### VERGILIUS MARO

Neben ihm verblassten alle anderen römischen Dichter, von denen keiner Mit- und Nachwelt so begeisterte wie dieser. Mit seinen « Georgica » hatte er sich erfolgreich mit Hesiod gemessen und wenn er mit der Aeneis den Homer herausforderte, so war man, als er noch daran schrieb, überzeugt, er würde etwas schaffen, was größer als die Ilias sei.<sup>146</sup> So bedeutete sein dichterisches Werk gleichsam die Krönung aller bisheriger Bemühungen der Poeten, und einen Gipfelpunkt, der erreicht war. So wurde er der leuchtende Maßstab für die Dichter nach ihm, die ihn nicht übertreffen, sondern nur noch nachahmen konnten. In der Zeit der flavischen Kaiser dichtete Silius Italicus sein Epos vom 2. punischen Krieg « Punica » nach dem Vorbild des Vergil, von dem er mehrere Bildnisse besaß, dessen Geburtstag er festlicher beging als seinen eigenen und dessen Grab in Neapel ihm ein Tempel war.<sup>147</sup> Noch in der 2. Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. orientierte sich der ägyptische Epiker Triphiodoros bei seiner « Einnahme Trojas » an dem Vorbild des 2. Buches der Aeneis.<sup>148</sup> Zuvor schon hatte die Römerin Proba Faltonia in 694 Hexametern, aus Vergils Werk entnommen, die christliche Heilsgeschichte gedichtet<sup>149</sup> und für Augustin war Vergil schlechthin der « poeta eorum », der Nationaldichter der heidnischen Römer.<sup>150</sup>

Als solchen empfand ihn bereits die Mitwelt, und entsprechend groß waren die Ehrungen. Das



Volk « stand beim Anhören vergilischer Verse im Theater wie Ein Mann auf und bezeugte ihm, wenn er gerade unter den Zuschauern anwesend war, ebenso wie dem Augustus seine Ehrfurcht ». <sup>151</sup> Die Römer waren dem Vergil dankbar, weil sie sich von einer Last befreit fühlten, dem jahrhunderte alten Gefühl nämlich, den Griechen kulturell unterlegen zu sein. Num konnte auch ein echter Banause, den der Zauber der Poesie völlig unberührt ließ, auf diesen Dichter zeigen, der der Welt bewiesen hat, was Römer auch auf diesem Gebiet zu leisten imstande waren. Das machte Vergil zu einer politischen Gestalt und zu einem Sinnbild der Größe Roms, durchaus würdig, neben Augustus selbst gestellt zu werden. Nicht zufällig genoss der Dichter die Zuneigung des Kaisers, <sup>152</sup> der wohl wußte, was er diesem verdankte. Er hatte es geschafft, was Augustus mit seinen Mitteln nicht vermochte und doch für dringend erforderlich hielt, nämlich die Führerrolle Roms auch auf kulturellem Gebiet zu sichern. Er gab ausserdem der augusteischen Ordnung den moralisch-ethischen Unterbau, indem er verkündete, das Schicksal habe Rom wegen seiner Gesittung zur Weltherrschaft berufen, und es sei Augustus, der diesen göttlichen Beschluß erfüllt habe. Daher sah man durch Vergil den Kaiser als den Auserwählten, den Vollen-der, der durch sein Werk der vergangenen Geschichte erst ihre Berechtigung gab. So erhob der Dichter den Kaiser in ein strahlendes Licht und erzeugte beim Volk ein Hochgefühl, das darüber hinwegtäuschte, daß es nun nur noch bergab gehen konnte.

Der Dank des Augustus und die Verehrung durch das Volk wird sich nach altem Brauch in der Aufstellung von Ehrenstatuen ausgedrückt haben. Sein Bildnis schmückte den Anfang seiner Werke, <sup>153</sup> die Gegenstand des Schulunterrichtes waren, <sup>154</sup> und in den öffentlichen Bibliotheken sah man Medaillons mit seinem Bilde in der Reihe berühmter Autoren. <sup>155</sup> Statuen, Hermen und Büsten des Dichters gab es sicher auch in privaten Bibliotheken, ebenso wie gemalte Bildnisse. Ein Epigramm <sup>156</sup> berichtet von einem solchen, das unter einem Schutzdach gut erhalten blieb. Die Mosaiken des Monnus <sup>157</sup> und aus Hadrumetum <sup>158</sup> können eine Vorstellung von diesen geben.

Von Ehrenstatuen des Vergil in Rom berichtet die Überlieferung nicht, doch ist kaum denkbar, daß sie gefehlt haben könnten. Auch in seiner

Geburtsstadt Mantua wird man den großen Sohn auf diese Weise geehrt haben, wie wohl auch in Neapel bei seinem Grab. Kulturzentren des Ostens, wie Athen und Alexandria, werden ebenfalls durch Bildnisstatuen dem Vergil, als Vertreter römischer Kultur ihre Reverenz erwiesen haben. Diese Statuen wären die « Originale », die oben ermittelt wurden. Kopien waren also leicht herzustellen, auch im Osten, wo ja erstaunlich viele Repliken gefunden wurden. Es bestand dort ein erhöhter Bedarf, weil mancher Grieche, der durch Geld oder gute Beziehungen das Römische Bürgerrecht erhalten hatte, durch die Aufstellung einer Büste des römischen Nationaldichters seinen neuen Status stolz hervorheben wollte, durch den er im Übrigen sich kulturell nichts vergab.

Sein Rang als Dichter und seine Stellung im politischen Leben machen aber noch nicht die ganze Faszination Vergils aus. Er galt auch als allwissender unfehlbarer Verkünder in religiösen Dingen und als der große Seher. <sup>159</sup>

Konstantin der Große war, als er die 4. Ekloge Vergils als Ankündigung der Geburt Christi deutete, nicht der Erste, der dem Dichter prophetische Gaben zuerkannte. <sup>160</sup> Sehr bald muß Vergil zu einer geheimnisumwitterten Gestalt geworden sein, mit der sich abergläubische Vorstellungen verbanden. Diese nährten sich aus verschiedenen Quellen. Das historische Bild von dem Dichter verklarte sich nach seinem Tod und mit dem unter den Nachfolgern des Augustus immer deutlicher werdenden Niedergang zu einer Gestalt, die von einer Aura übermenschlicher Fähigkeiten umgeben war. So floß seine Person im Unterbewusstsein merkwürdig mit der seines Helden Aeneas zusammen. Was dieser in dem Epos sagt, waren ja Worte des Dichters; warum sollten die Erlebnisse des Aeneas dann nicht auch die Vergils sein? So wuchs die Vorstellung, Vergil sei in die Unterwelt herabgestiegen und aus ihr wieder zurückgekehrt. Solche Besuche des Totenreiches schrieb man im Altertum auch anderen Heroen zu; Vergil setzte also nur ihre Reihe fort. Doch galt die Rückkehr aus dem Hades stets nicht nur als Wiedergeburt und Auferstehung, sondern auch als Voraussetzung für besondere prophetische Gaben. <sup>161</sup> Dort in der Unterwelt hatte ja auch Aeneas seinen Vater Anchises nach der Zukunft befragt und Weissagungen empfangen, die sich glänzend bewahrheiteten. Wie sollten da die Vergilischen Verse nicht noch weitere

Prophetien enthalten?<sup>162</sup> Es kam dazu, daß Vergil ein Etrusker war,<sup>163</sup> stolz auf seine Ahnen, die im allgemeinen Bewusstsein als die ersten und besten Kenner aller Kunst der Zeichendeutung und Wahrsagung galten. Man las aus seinem bald in der Orthographie entsprechend geänderten Namen das Wort « virga » heraus, das Zauberstab bedeutet, und wies auf die Mutter des Dichters hin, die Magia hieß. Das alles schien ihn unheimlich zu machen.

Umsomehr stieg der Glaube an seine übernatürlichen Fähigkeiten. Er kannte die « Fata », <sup>164</sup> die Entscheidungen des Schicksals. Gingen nicht alle Weissagungen in der Aeneis in Erfüllung? Was als Schicksal von unbekannten Mächten beschlossen war, musste Realität werden, weil der Mensch nur diesen göttlichen Willen vollziehen kann. Wer daher die Fata kannte, sah die Zukunft voraus. So hat es eine gewisse Berechtigung, wenn der Kaiser Severus Alexander Vergil den « Platon der Dichter » <sup>165</sup> nannte; denn der griechische Philosoph lehrte, daß, was auf Erden sichtbar ist, nur die Urbilder der Dinge in der Welt der Ideen widerspiegeln. Beide sahen also hinter die von den Menschen für einfache Realität gehaltenen Dinge und erblickten Geheimnisse, die nur Eingeweihten zugänglich sind. Es ist verständlich, daß der Glaube entstehen konnte, Vergils Werk enthielte, mehr oder weniger versteckt, Offenbarungen, Enthüllungen des Fatum, die man auf sich selbst beziehen könne, wenn man sie nur fände. Dies Finden überließ man dem Zufall und bezog willkürlich fixierte Verse auf sich, als Antwort auf Zukunftsfragen und Hilfe bei schwierigen Entscheidungen.

Diese « Sortes Vergilianae » <sup>166</sup> erfreuten sich bald großer Beliebtheit, und Vergil stand damit in einer Reihe mit Homer und Hesiod, deren Werke ebenfalls auf diese Weise nach der Zukunft befragt wurden.<sup>167</sup> Der volkstümliche Glaube, Vergil sei eine Quelle der Erkenntnis, wurde bald dadurch bestärkt, daß Kaiser, wie Hadrian,<sup>168</sup> die Sortes Vergilianae befragten und alte anerkannte Orakelstätten sich diese Praxis zueignen machten. Das Fortunaheiligtum von Praeneste<sup>169</sup> antwortete ebenso wie das des Jupiter Appenninus bei Spoletium<sup>170</sup> den Fragenden mit Vergilversen. Ja selbst die Sibylle von Kymae, einst Ratgeberin des Aeneas, machte sich zur Sprecherin vergilischer Orakel.<sup>171</sup> Es ist diese Seite Vergils, die ihm die breiteste Verehrung brachte; und viele einfache Menschen,

denen die Schönheit seiner Werke ganz verschlossen war, wollten ein Bildnis dieses Wundermannes besitzen. Verehrte ihn doch auch der Kaiser Alexander Severus in seinem Lararium.<sup>172</sup>

Verständlich wird nun auch die Ausstattung des Grabes von Balikesir mit Terrakottamedaillons <sup>173</sup> (Abb. 8), die H. Jucker auf das Thema « Theater » bezogen hat. Die Medaillons mit Theatermasken schienen ihm die Benennung des Dichters als Menander den Komödiendichter zu bestätigen;<sup>174</sup> nur mußte Serapis mit Dionysos gleichgesetzt werden, um über den Theatergott nun alle Medaillons unter einen Gesichtspunkt zu bringen. Andererseits seien diese aber durch einen Bezug auf die « Welt des Totengottes Dionysos-Serapis » verbunden. Sehr viel einfacher löst sich aber das Problem, wenn man Serapis als das auffasst, was er ist, als Totengott nämlich, wie es in einem Grab wohl auch am nächsten liegt. Die Theatermasken, die häufig in Gräbern gefunden werden und zum Schmuck von Gräbern und Grabmälern Verwendung fanden, hat M. Bieber <sup>175</sup> richtig als Symbole des Dionysos interpretiert, die dem Verstorbenen eine Wiederauferstehung und eine glücklichere Existenz als Mitglied des dionysischen Thiasos verheißen. Die Maske, die aus einer Person eine andere macht, wird so Symbol der Wandlung und Wiedergeburt.<sup>176</sup> In diesem Rahmen ist für einen Komödiendichter klein Platz, wohl aber für Vergil. Er, der das Schattenreich sah und aus ihm zurückkehrte, ist gleichsam ein Seelengeleiter, dem sich der Tote anvertrauen kann.

Das für eine Grabausstattung sinnvolle Thema, Tod und Auferstehung, bestimmte wohl auch diejenige eines Grabes in Aphrodisias, aus dem die Marmormedaillons in Smyrna stammten.<sup>177</sup> Hier ist Serapis durch Tyche ersetzt, die Göttin des Glücks wie des Unglücks, Verkörperung also des unerforschlichen Schicksals. Zu diesem, dem « Fatum », hat aber Vergil eine besondere Verbindung als Orakelverkünder und Wissender. So ist sein Bildnismedaillon neben dem der Tyche Hinweis auf die Hoffnung der Toten, deren Bildnisse die übrigen Medaillons schmückten. Manches andere Medaillon mit dem Bild Vergils,<sup>178</sup> aber auch manche Replik als Herme oder Büste mag aus einem Grabe stammen; die Fundumstände sind aber fast immer unbekannt.<sup>179</sup> Und den Repliken selbst kann man in den meisten Fällen nicht ansehen, ob sie aus Bewunderung für den Dichter entstanden sind oder

aus Verehrung für den Seher Vergil. Nur die Replik in Oxford<sup>180</sup> (Abb. 20) macht da eine Ausnahme. Hier ist der Kopf mit einem Efeukranz geschmückt. Dieses dionysische Attribut ist zwar durch zahlreiche Äusserungen antiker Autoren als Zeichen und Preis des Dichtertums bezeugt,<sup>181</sup> nicht aber durch die Dichterbildnisse.<sup>182</sup> Daher besagt der Efeukranz der oxforder Replik mehr, als daß es sich um einen Dichter handelt; er deutet auf die dionysische Ektase, den Zustand, in dem Orakel gegeben werden. Dionysos selbst ist Orakelgott,<sup>183</sup> und auch Apollon, dessen Pythia in einer Art Rauschzustand spricht, trägt den Efeukranz.<sup>184</sup> Den Römern war diese Verbindung von Efeu und Prophetie vertraut, wie die efeubekränzte « Sibylla » auf dem Denar des L. Manlius Torquatus<sup>185</sup> (Abb. 21) zeigt.

Es ist wohl kein Zufall, daß auch eine der Repliken des Hesiodbildnisses<sup>186</sup> mit einem Efeukranz bereichert wurde. Als Dichter der Theogonie und einer Hadesfahrt des Theseus<sup>187</sup> war er ebenso Quelle für Spruchorakel wie Homer<sup>188</sup> und Vergil, was im Übrigen auch die Fülle der Repliken und ihre oft geringe Qualität erklärt. Die Doppelherme Albani<sup>189</sup> verbindet also nicht nur zwei große und verwandte Dichter, sondern auch zwei wissende, die als Sprachrohr eines Gottes die Zukunft verkünden.

Diese zusätzliche Gemeinsamkeit der Dichter verbindet auch Vergil mit Homer; die Doppelherme im Thermenmuseum,<sup>190</sup> die dem Dichter der Ilias und Odyssee den der Aeneis gegenüberstellt, vereinigt zwei große Orakelgeber, deren Werke durch die darin verborgenen Prophetien einen nahezu göttlichen Charakter bekamen.<sup>191</sup>

Am deutlichsten aber wurde der Kopist, dem die Replik im Vatikan-Magazin<sup>192</sup> (Abb. 13-16) verdankt wird. Die über den Hinterkopf gezogene Toga macht Vergil zu einem Opfernden, einem Priester, einem « Vates ».<sup>193</sup> Abgeschirmt gegen die irdische Umwelt sucht der göttlich inspirierte Kommunikation mit den dunklen Schicksalsmächten, deren Botschaft er der Aeneis anvertraute.<sup>194</sup>

Vergils Ruhm hatte also verschiedene Quellen; der Dichter glänzte, weil er sich den großen griechischen Vorbildern als gleichwertig erwies, er wurde der Nationaldichter der Römer, weil er ihrer Geschichte und der Gegenwart einen Sinn

gab, er was Repräsentant der Romanitas den Griechen, Symbol heidnischer Größe dem Christentum gegenüber und der durch Hadesfahrt und göttliche Inspiration legitimierte Seher. Diese vielfachen Aspekte Vergils machen er verständlich, daß sein Bildnis in der Kaiserzeit so weit verbreitet war, wie es die erhaltenen Kopien ahnen lassen. Sie stammen aus dem weiten Bereich des Imperium Romanum und aus einem langen Zeitraum von Augustus bis zum Ende der Antike. Wenn nicht wenige Kopien im Osten des Reiches gefunden wurden,<sup>195</sup> wo das Christentum bereits fassungsgefasst hatte, so ist dies ein Zeichen dafür, wie sehr nicht nur die Heiden sondern auch die Christen dem Zauber Vergils verfallen waren. War er nicht wie ein Prophet des Alten Testaments, wenn er die Geburt des Heilands voraussagt hatte, und konnte nicht Konstantin diese Botschaft aus seiner 4. Ekloge herauslesen?<sup>196</sup>

Der modernen Welt bleibt von diesem Vergil nur das dichterische Genie, dessen Größe lediglich an seinen Vorgängern gemessen werden kann. Sein Format wurde im Altertum nicht mehr erreicht.

Es war ein glückliches Zusammentreffen, daß ein großer Bildhauer, wohl aus Athen stammend,<sup>197</sup> den Auftrag erhielt, das Bildnis Vergils zu schaffen. Diesem gelang es, aus der Fülle des Vorhandenen die geeigneten Formen zu finden und mit seinem Werk neben den Meistern des Homer-<sup>198</sup> und Hesiodbildnisses<sup>199</sup> zu bestehen. Er schenkte den Römern das letzte große Meisterwerk der Porträtkunst<sup>200</sup> (Abb. 22). Mit äusserst feinem Einfühlungsvermögen und mit Sympathie für das dichterische Genie, aber auch mit einem durch die Distanz, die ihn von der römischen Welt trennte, geschärften Auge gab er dem Bildnis jenen besonderen Zug von Selbstbewusstsein, das Vergil durch die Freundschaft mit Augustus und durch die Verehrung durch das Volk gewann. Dabei übersah er nicht die mit echt römischer Disziplin geduldete Tragik des Spätlings, der krank und an sich verzweifelnd die Selbstkritik soweit trieb, daß er sein unvollendetes Werk verbrennen wollte.

*Archäologisches Institut  
der Universität - Mainz*

- <sup>1</sup> *Das Bildnis Menanders* (= *Njb. Klass. Alt.* 20, 1918, 1 ff.) in Folgendem zitiert: *Menander*.
- <sup>2</sup> Griechische Porträtstatuen (1912) 89 ff.
- <sup>3</sup> *RM* 33, 1918, 1 ff.
- <sup>4</sup> Übersichten über den Forschungsstand geben W. H. GROSS, *RE* 8 A (1958) 1493 ff s.v. Vergilbildnis und G. RICHTER, *The Portraits of the Greeks* (1965) 224 ff.
- <sup>5</sup> Obwohl heute mehr als 60 Repliken bekannt sind (die Liste von G. RICHTER a.O. 229 ff. wird ergänzt durch K. FITTSCHEN, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (1977) 25 ff. zu Nr. 8 und Cl. BOSSERT-RADTKE, *Hefte des Arch. Sem. Bern* 7, 1981, 53 Anm. 17) fehlt eine solche. Eine Namensaufschrift wurde wegen des hohen Bekanntheitsgrades des Dargestellten offenbar für unnötig oder geschmacklos gehalten.
- <sup>6</sup> *AM* 77, 1962, 254.
- <sup>7</sup> *The Portraits of the Greeks* 236.
- <sup>8</sup> B. ASHMOLE, *AJA* 77, 1953, 61 Taf. 11.12 (Abb. 2 Photo der Inschrift). H. LATTIMORE, in: *The J. Paul Getty Museum* (1975) 41 Abb. J. FREL, *Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum* (1981) 82 ff. Nr. 34 (mit Faksimile der Inschrift) (« from Syria »). C. C. VERMEULE, *Greek and roman sculpture in America* (1981) 135 Abb. 104.
- <sup>9</sup> G. HAFNER, *Spät hellenistische Bildnisplastik* (1954) 93 ff. Ders. *Das Bildnis des Q. Ennius* (1968) 7 ff. Ders. *AntK* 10, 1967, 105 ff. Ders. *Prominente der Antike* (1981) 327 ff. Die dort vorgebrachten Argumente werden hier möglichst nicht wiederholt.
- <sup>10</sup> Er wird auch die Gefahr nicht scheuen, als halsstarrig zu gelten, wovon J. FREL, a.O. 83 warnt: « The partisans of Vergil were a minority; but now they have to give up unless their stubbornness helps them to maintain an absurdity ».
- <sup>11</sup> Es versteht sich, daß ohne Autopsie nur Argumente verwendet werden, die diese nicht voraussetzen; daher ist der Vorwurf von J. FREL a.O. unberechtigt.
- <sup>12</sup> so ASHMOLE a.O.
- <sup>13</sup> F. STUDNICZKA, *Das Bildnis des Aristoteles* (1908) 15 ff. Taf. 2, 2.
- <sup>14</sup> a.O. 15 ff. Taf. 2,5.
- <sup>15</sup> RICHTER a.O. 188 Nr. 2 Abb. 1087.
- <sup>16</sup> a.O. 196 Nr. 8 Abb. 1176.
- <sup>17</sup> a.O. 204 Nr. 10 Abb. 1292.
- <sup>18</sup> *Menander* 11.
- <sup>19</sup> RICHTER a.O. 227 Nr. 1.
- <sup>20</sup> Studniczka a.O. 6 ff. RICHTER a.O. 227 Nr. 2.
- <sup>21</sup> Bei der Diskussion um diese beiden Clipei, bei der auch die Zugehörigkeit der Köpfe in Frage gestellt wurde, entstand durch die vermeintliche, aber auch bestrittene Ähnlichkeit untereinander, sowie die mit dem Bildnis einer Doppelherme (G. HAFNER, *RM* 75, 1968, 64 ff.) und der Sitzstatue im Vatikan, die durch Inschrift nachträglich zu einem Poseidipposporträt gemacht worden ist, sowie mit dessen für ein Bildnis Menanders gehaltenen Gegenstück (G. HAFNER, *AntK* 10, 1967, 105 ff.) erhebliche Verwirrung. s. auch W. H. GROSS a.O. 1497 ff. RICHTER a.O. 235.
- <sup>22</sup> *Menander* 4.
- <sup>23</sup> Allgemeine Zustimmung, s. Anm. 8. Auch W. H. GROSS, in: *Kleiner Pauly* 5 (1979) 1200.
- <sup>24</sup> 1, 21, 1.
- <sup>25</sup> Studniczka, *Menander* 4 Abb. 1 S. unten Anm. 62.
- <sup>26</sup> *NH* 36,24 für Kephisodot; doch trifft dies sicher auch für den weniger bedeutenden Timarchos zu, da beide oft zusammenarbeiteten.
- <sup>27</sup> *Praxiteles und sein Geschlecht* (1928) 236 ff.
- <sup>28</sup> *JdI* 38, 1923, 58.
- <sup>29</sup> *EAA* 4, 1016 s.v. Menandro.
- <sup>30</sup> *RE* 8 A (1958) 1505 (2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr.).
- <sup>31</sup> *Griechische Plastik* 4 (1957) 234 ff.
- <sup>32</sup> *ÖJh* 51, 1976/77 Beibl. 44 ff (« das letzte bedeutende, auf griechischem Boden geschaffene Dichterbildnis »).
- <sup>33</sup> K. SCHEFOLD, in: *Eikones*, Festschrift H. Jucker 12. Beih. *AntK* 1980 (im Folgenden zitiert: *Eikones*) 164 Anm. 29.
- <sup>34</sup> H. JUCKER, *SchwMzBl* 20, 1970, 21, Die « Schlichtheit », die G. KRAHMER, *RM* 38/39, 1923/24, 154 ff. als Charakteristikum einer Stilepoche ansah, ist keine « Formensprache », sondern als Mittel der inhaltlichen Aussage unabhängig von der Entstehungszeit eines Kunstwerkes. S. auch H. SICHTERMANN, in: *AntPl* IV (1965) 76.
- <sup>35</sup> B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der römischen Republik* (1948) 97 (« schon hellenistisch »).
- <sup>36</sup> A. HEKLER, *Bildnisse berühmter Griechen* (1940) 34.
- <sup>37</sup> J. F. CROME, *Das Bildnis Vergils* (1935) 43 hat auf ihn als Charakteristikum hingewiesen.
- <sup>38</sup> z.B. RICHTER a.O. 230 f. Nr. 14 Abb. 1575. 232 Nr. 26 Abb. 1592 FREL a.O. 85 Nr. 34-36.
- <sup>39</sup> z. B. Epikur, RICHTER a.O. 197 Nr. 28 Abb. 1200 Hermarchos RICHTER a.O. 204 Nr. 16 Abb. 1306 Demosthenes, RICHTER a.O. 217, 221 Nr. 11 und 46 Abb. 1424 u. 1485. Zu den Kopfrückseiten älterer Bildnisse s. G. HAFNER, *MM* 25, 1984.
- <sup>40</sup> K. SCHAUENBURG, in: *AntPl* 2 (1963) 78 ff. Taf. 71. Hier zeigt sich am deutlichsten die Unmöglichkeit der von Studniczka a.O. 21 versuchten Verbindung mit diesem Werk Lysipps.
- <sup>41</sup> Hier nach dem Gipsabguss in Wien, Archäologische Sammlung der Universität. Die Aufnahme von Herrn Widtmann wird der freundlichen Vermittlung von F. Brein verdankt.
- <sup>42</sup> P. ZANKER, *Klassizistische Statuen* (1974) 13.34 Taf. 14,3; 15,4; 37,7.
- <sup>43</sup> *AvP* VII 144 ff. Nr. 130 Abb. 13 a Taf. 31.32.
- <sup>44</sup> a.O. 147 ff. Nr. 131 Beibl. 21 Taf. 33. Die Zuweisung dieses Kopfes an den Fries des großen Altars durch W. RADT, *AA* 1981, 583 ff. überzeugt nicht.

- <sup>45</sup> RICHTER a.O. 59 f. Nr. 9 u. 23 Abb. 144 u. 180.
- <sup>46</sup> F. JOHANSEN, *Meddelelser* 30, 1973, 100 Abb. 13.
- <sup>47</sup> z.B. FITTSCHEN a.O. 34 ff. Nr. 12 Taf. 13 (C. Caesar?) 45 f. Nr. 14 Taf. 16 (Drusus d. J.) 51 ff. Nr. 16 Taf. 18 (Germanicus?).
- <sup>48</sup> a.O. 234 Abb. 1678 - 16.
- <sup>49</sup> RA 47, 1956, 222.
- <sup>50</sup> *MonPiot* 51, 1960, 37 ff. Ders. *Thessalonike, Archäologisches Museum* (1975) 28 Abb. 23.
- <sup>51</sup> Der Kopf stammt wohl von einem großen Relief wie die von Andronikos a.O. zitierten. E. BERGER, in: *Eikones* 65 Anm. 3 scheidet ihn aus der Replikenliste aus.
- <sup>52</sup> a.O.
- <sup>53</sup> RM 89, 1982, 437 ff.
- <sup>54</sup> *MJb.* 31, 1980, 13 ff.
- <sup>55</sup> a.O. 232 Nr. 28 Abb. 1585.
- <sup>56</sup> *Menander* 13 Anm. 2.
- <sup>57</sup> *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* (1923) 41 f. Nr. 14.
- <sup>58</sup> *Griechische Ikonographie* 2 (1901) 113 Nr. 22.
- <sup>59</sup> a.O.
- <sup>60</sup> C. BLÜMEL, *Kat. Berl. Römische Bildnisse* (1933) 9 R 18 Taf. 9.
- <sup>61</sup> *Das hellenistische Bildnis* (1949) 59.
- <sup>62</sup> P. PERVANOGU, *BdI* 1862, 163 ff. Studniczka, *Menander* 4 Abb. 1 (mit ergänzten Deck- und Basisplatten). J. MARCADÉ, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs I* (1953) 58 Abb. 1-3. Taf. 10,7. RICHTER a.O. 225 Nr. 1 Abb. 1518-1520.
- <sup>63</sup> So Studniczka a.O. Im gleichen Sinne erklärte schon PERVANOGU a.O. diese Vertiefungen; H. A. THOMPSON bei RICHTER a.O. vertritt die gleiche Ansicht, im Gegensatz zu MARCADÉ a.O., der sie einer « epoque tardive » zuschreibt. Da der Stein jedoch in einer Mauer verbaut gefunden wurde, ist eine spätere anderweitige Verwendung - etwa als Trog - nicht anzunehmen, zumal die Vertiefung der Unterseite dann unerklärt bliebe.
- <sup>64</sup> RICHTER a.O. 228 Nr. 7 Abb. 1515.
- <sup>65</sup> s. RICHTER a.O. passim.
- <sup>66</sup> *BdI* 1862, 1 63 ff. Zum « Menander » Viscontis s. G. HAFNER, *AntK* 10, 1067, 105 ff.
- <sup>67</sup> Halb mit Sand gefüllt ergab die Mulde wohl auch eine gute Unterlage mit günstiger Gewichtsverteilung. C. BLÜMEL, *Griechische Bildhauerarbeit* (11. ErgH. *JdI* 1927) und *Griechische Bildhauer an der Arbeit* (1940) ergibt zu dieser Frage nichts.
- <sup>68</sup> Vermutlich wurde in ähnlicher Weise die Bodenplatte angefügt, die vielleicht aus Gründen der Entsprechung ebenfalls aus parischem Marmor bestand.
- <sup>69</sup> N H 36,24 (Marmor) 34, 87 (Bronze) s. auch M. BIEBER, *JdI* 38/39, 1923/24, 242 ff.
- <sup>70</sup> z. B. Studniczka, *Menander* 21. RICHTER a.O. 225. E. BUSCHOR a.O. 12 (« eherne Sitzstatue des Menandros »). Nur J. F. CROME, *Mantuaner Studien* (1962) 47 ff. glaubte unverständlicherweise, die Kopien gingen auf ein Marmororiginal zurück. Der Ausweg, anzunehmen, die Figur des Menander selbst könne aus Bronze gegossen, der Sitz aber aus Marmor gearbeitet gewesen sein, ist nicht begehbar; eine solche Kombination wäre höchstens dort denkbar, wo der Sitz nur andeutungsweise und blockhaft gebildet ist (wie etwa bei der Statuette Spada, G. GULLINI, *ArchClass* 1, 1949, 130 ff. Taf. 35, K. SCHEFOLD, in: *Eikones* 160 ff.), was aber bei Menander sehr unpassend wäre. Bei ihm ist ein bequemer, fein ausgearbeiteter Lehnstuhl anzunehmen.
- <sup>71</sup> *Römische Ikonographie* I (1882) 112 ff. Die 9 Repliken, die hier unter Pompeius aufgeführt sind, wies er dann in *Griechische Ikonographie* II (1901) 111 widerstrebend dem « Studniczka'schen Menander » zu.
- <sup>72</sup> *Menschen, Zeiten, Völker* 9, 1925, 21.
- <sup>73</sup> BERNOULLI, *Römische Ikonographie* I 94.
- <sup>74</sup> TH. SCHREIBER, *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi* (1880) Nr. 109 (« Porträtkopf eines unbärtigen Römers ») s. STUDNICZKA a.O. 14 Taf. 6,4; 7,5.
- <sup>75</sup> SCHREIBER a.O. 119 f. Nr. 98 (« Porträtkopf eines Römers, angeblich Nerva »).
- <sup>76</sup> Mitgeteilt von G. LIPPOLD, *RM* 33, 1918, 1.
- <sup>77</sup> *RM* 54, 1939, 120 f.
- <sup>78</sup> *Il ritratto romano a Pompei* (1951) 24 f. Abb. 9. L. LAURENZI, *RAI* 4, 1955, 197 ff. Abb. 10-13; er bezeichnet die Replik mit Recht als « deformazione » und bildet sie (wie hier Abb. 7) seitenverkehrt ab. RICHTER a.O. 230 f. Nr. 14 Abb. 1561-1563. E. DWYER, *Pompeian domestic sculpture* (1987) 128 Abb. 215.
- <sup>79</sup> *ProcAmPhilSoc* 109, 1965, 363 f. Abb. 4,5.
- <sup>80</sup> *Schw.MzBl* 19, 1969, 78 ff. Abb. 10. Revidiert a.O. 20, 1970, 20 ff.
- <sup>81</sup> So JUCKER a.O. 19, 1969. Zweifel bekam auch Vermeule nicht, obwohl er sich über die « strange company for Augustus in the tomb of a Mysian » wunderte und 373 Abb. 24 das Marmormedaillon in Smyrna hätte vergleichen können.
- <sup>82</sup> *Menander* 15.
- <sup>83</sup> a.O. 23.
- <sup>84</sup> *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943) 209.
- <sup>85</sup> FITTSCHEN a.O. (s. Anm. 5) 25 zu Nr. 8 versucht eine Chronologie der Kopien.
- <sup>86</sup> K. SCHEFOLD, *Orient, Hellas, Rom* (1949) 151 Ders. in: *Eikones* 165.
- <sup>87</sup> *Ikonographische Miscellen* (1921) 34 ff. *Ra* 47, 1956, 222.
- <sup>88</sup> *Bildnisse berühmter Griechen* (1940) 34.
- <sup>89</sup> *AA* 1937, 410.
- <sup>90</sup> SCHEFOLD, in *Eikones* 165 Anm. 39. Ders. *Griechische Dichterbildnisse* (1965) 31 (« ein Mann, der

wie eine Kopie nach dem Menanderbildnis wirkt »). Zur « Ara pietatis » s. G. KOEPPPEL, *RM* 89, 1982, 453 ff.

<sup>91</sup> F. POULSEN, *From the Coll NCGI* 3, 1942, 104. Über die hier postulierte « Menanderrenaissance » s. G. HAFNER, *Späthellenistische Bildnisplastik* (1954) 102 f. Liesse man diese Methode zu, wäre es unmöglich, eine Datierung etwa des Alexandersarkophages in das 5. Jh.v.Chr. zu widerlegen.

<sup>92</sup> RICHTER a.O. 231 Nr. 15 Abb. 1572-1576. Die Bronzestatuette in Malibu (s. Anm. 8) ist in gleicher Weise drapiert.

<sup>93</sup> S. CHARITONIDIS - L. KAHIL, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène* (6. Beibl. *AntK* 1970) 27 ff. Taf. 2,1; 15,1.

<sup>94</sup> s. JUCKER, *SchwMzBl.* 20, 1970, 21. RICHTER a.O. 235.

<sup>95</sup> z. B. K. PARLASCA, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano I* (1969) 35 Nr. 34 Taf. 9,2; 40 Nr. 51, 52 Taf. 13,3; 13,4; 79 Nr. 194 Taf. 47,4; 80 Nr. 196 Taf. 48 (Manchester - Hier Abb. 10).

<sup>96</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Rom, Das Zentrum der Macht* (1970) 190 Abb. 204.

<sup>97</sup> a.O. 208 Abb. 229. s. hier Anm. 90.

<sup>98</sup> s. G. HAFNER, in: *AntPl.* 9 (1969) 38 ff. Daher ist auch die Rekonstruktion J. F. CROME, *Mantuaner Studien* 48 ff. Taf. 6.7. ganz unverbindlich.

<sup>99</sup> RICHTER a.O. 213 Nr. 6 Abb. 1369-1371. Die HERME a.O. Nr. 1 Abb. 1372-1374 ist ohne Untergewand. s. H. WREDE, *StädJb. NF* 3, 1971, 68 ff.

<sup>100</sup> RICHTER a.O. 211 Nr. 2 Abb. 1352-1354 Nr. 5 Abb. 1362-1364. Der Versuch von E. MINAKARAN-HIESGEN, *JdI* 85, 1970, 146 ff. einer Umbenennung (Isokrates) überzeugt nicht.

<sup>101</sup> RICHTER a.O. 249 Nr. 1 Abb. 1683.

<sup>102</sup> RICHTER a.O. 282 Abb. 2020.

<sup>103</sup> a.O. 102 meint, das Untergewand der Aischinesstatue sei ein realistischer Zug, mit dem diese « am Beginn einer neuen Epoche » stehe.

<sup>104</sup> *Griechische Ikonographie II* (1901) 111.

<sup>105</sup> Die Sitzstatue im Vatikan mit der Poseidoniosinschrift stellt nicht diesen, sondern wie auch ihr Gegenstück einen römischen Dichter dar, s. G. HAFNER, *AntK* 10, 1967, 105 ff.

<sup>106</sup> RICHTER a.O. 226 Nr. 4 Abb.

<sup>107</sup> L. LAURENZI, *RAI* 4, 1955, 195 Abb. 7. RICHTER a.O. 228 Nr. 8 Abb. 1514. Ebenso das Mosaik aus Tuburbo Maius, CHARITONIDIS - KAHIL a.O. 29 Taf. 16,1.

<sup>108</sup> RICHTER a.O. 228 Nr. 7 Abb. 1515.

<sup>109</sup> RICHTER a.O. 228 Nr. 4 Abb. 1532. Zur s. E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, in: *Eikones* 29 ff.

<sup>110</sup> Dies gilt auch für das Mosaik des Monnus in Trier, RICHTER a.O. 228 Nr. 6 Abb. 1516.

<sup>111</sup> RICHTER a.O. 233 Nr. 47 Abb. 1636. J. INAN - E. ROSENBAUM, *Roman and early byzantine portrait sculpture in Asia Minor* (1966) 146 f. Nr. 187 Taf. 109.

<sup>112</sup> *ÖJb* 44, 1959, 94; 47, 1964/65, 5 ff.

<sup>113</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Rom, Das Ende der Antike* (1971) 360 Abb. 341 links.

<sup>114</sup> RICHTER a.O. 233 Nr. 46 Abb. 1637.

<sup>115</sup> *EA* 3204. RICHTER a.O. 227 Nr. 3 Abb. 1522-1523.

<sup>116</sup> RICHTER a.O. 234 Nr. 53 Abb. 1569-1572. Hier Abb. 11.

<sup>117</sup> L. BUDDE, in: *AntPl IV* (1965) 103 Taf. 58-64 (fälschlich als Trajan bezeichnet). INAN-ROSENBAUM a.O. 208 Nr. 286 (« man ») Taf. 61.1 62. R. BIANCHI BANDINELLI, *Rom, Das Zentrum der Macht*, 222 Abb. 250 (« Trajan »).

<sup>118</sup> R. BIANCHI BANDINELLI a.O. 213 Abb. 236.

<sup>119</sup> *MagVat* (1937) 259 Nr. 61 Taf. 95 (Augenangabe neu). Hier nach neuen Aufnahmen der Deutschen Archäologischen Instituts Rom.

<sup>120</sup> Durch die Verhüllung des Hauptes beim Opfer unterschieden sich die Römer von den Griechen (Plut. *Quaest. rom.* 9) und auch von der Etruskern.

<sup>121</sup> z. B. Repliken Boston, RICHTER a.O. 233 Nr. 38 Abb. 1621-1623 Venedig, RICHTER a.O. 231 Nr. 15 Abb. 1573-1576 Kopenhagen, RICHTER a.O. 232 Nr. 35 Abb. 1589-1590 und das Terrakottamedaillon Boston, s. Anm. 79.80 Ähnlich verkümmert auch bei. Replik Pompeii s. Anm. 77 (wenn man sie spiegelbildlich — wie Abb. 7 — betrachtet) und Medaillon Kunsthandel Rom RICHTER a.O. 234 Nr. 53 Abb. 1569-1572. Hier Abb. 11.

<sup>122</sup> Vgl. z. B. Replik Venedig, RICHTER a.O. 231 Nr. 15 Abb. 1573-1576 Hier Abb. 9.

<sup>123</sup> RICHTER a.O. 235 (« exceedingly popular in Roman times »).

<sup>124</sup> s. Anm. 107 und 93.

<sup>125</sup> Herme Turin, RICHTER a.O. 226 Nr. 4 Abb. Die Inschrift, die mit einer Verwunderung des Betrachters rechnet, diese beiden Dichter nebeneinander zu sehen, behauptet, Aristophanes habe Menander als den Zweiten nach Homer bezeichnet. Da Aristophanes aber eine Schrift verfasste, in der er den Menander der Plagiate überführte, hatte er bei dieser Bemerkung gewiss nicht allgemein das dichterische Genie im Auge. Möglicherweise bezieht sie sich auf die bereits von Aristoteles (poet. 4) vertretene Ansicht, Homer sei mit seinem « Margites » Vorläufer der Komödiendichtung gewesen. So dachte man auch in Alexandria, wie jenes Gemälde zeigt, das auf dem Reliefs des Archelaos von Priene wiedergegeben ist; dort erweist die « Komodia » (D. PINKWART, in: *AntPl.* IV 1965, 64 Taf. 31) dem Homer ihre Reverenz. Doch der « Zweite » war, wie das Beispiel des Eratosthenes zeigt, meistens der Universalere gegenüber dem Spezialisten. Und warum bleibt der Dichter Aristophanes unberücksichtigt? Vielleicht beruht das ganze auf einem Missverständnis? Homeros hieß ja auch der Gelehrte und Dichter, der in Alexandria Vorgänger des Aristophanes von Byzanz war; und auch dieser schrieb über Menander.

- <sup>126</sup> A. v. SALIS, in: *Neue Beiträge zur klass. Altertumswissenschaft*, Festschrift B. Schweitzer (1954) 345 ff. Abb. 1.
- <sup>127</sup> Zu der dürftigen Überlieferung zu ihnen s. RICHTER a.O. 236 f. (Philemon), 237 f. (Diphilos), 238 f. (Poseidippos. zu diesem vgl. oben Anm. 105). Die Vielzahl der Repliken des « Pseudoseneca » spricht gegen die Deutung auf Aristophanes (zu diesem s. RICHTER a.O. 56 ff.).
- <sup>128</sup> Der Attizist Phrynichos (vor 178 n. Chr.) lehnte die Sprache Menanders scharf ab. Zur schlechten Überlieferung der Werke Menanders s. H. JUCKER, *SchMzBl.* 20, 1970, 21.
- <sup>129</sup> Studniczka, Menander 13 kannte 32 Repliken; ihre Zahl hat sich inzwischen verdoppelt; s. Anm. 5.
- <sup>130</sup> RICHTER a.O. 233 Nr. 38 Abb. 1621-1623.
- <sup>131</sup> C. VERMEULE - N. NEUERBURG, *Catalogue of the ancient Art in the J. Paul Getty Museum* (1973) 9 f, Nr. 16.
- <sup>132</sup> RICHTER a.O. 232 Nr. 33 Abb. 1620.
- <sup>133</sup> RICHTER a.O. 230 Nr. 7 Abb. 1548-1549. STUDNICZKA, a.O. 15 (« trotz seiner unglücklichen Haltung »).
- <sup>134</sup> Aus Herkulaneum, A. DE FRANCISCIS, *Il Menandro di Ercolano (Cronache Ercolanesi 1, 1971)*, 113 ff. Abb. Kunsthandel, Münzen und Medaillen Basel (Hier Abb. 19 nach einem Prospekt).
- <sup>135</sup> RICHTER a.O. 234 Nr. 48 Abb. 1618-1619.
- <sup>136</sup> RICHTER a.O. 231 Nr. 15 Abb. 1573-1576.
- <sup>137</sup> RICHTER a.O. 233 Nr. 38 Abb. 1621-1623.
- <sup>138</sup> RICHTER a.O. 233 Nr. 46 Abb. 1637.
- <sup>139</sup> RICHTER a.O. 234 Nr. 53 Abb. 1569-1572.
- <sup>140</sup> RICHTER a.O. 233 Nr. 47 Abb. 1636.
- <sup>141</sup> RICHTER a.O. 227 Nr. 3 Abb. 1522-1523.
- <sup>142</sup> s.o. 43
- <sup>143</sup> s. Anm. 130.
- <sup>144</sup> s. Anm. 134.
- <sup>145</sup> s. Anm. 136.
- <sup>146</sup> Properz II 34, 66.
- <sup>147</sup> Über seine Vergilverehrung s. Plin. ep. 3, 7, 8 und Martial 11, 48 u. 49.
- <sup>148</sup> V. REICHMANN, *Römische Literatur in griechischer Übersetzung* (Philologus Suppl. 34, 1943) 16. Allgemein zur Nachwirkung Vergils s. RE 8A 1463 ff. (K. Büchner).
- <sup>149</sup> « Cento vergilianus de laudibus Christi ». Durch sie wurde, laut Vorwort (3 f.) « Maro mutatus in melius ». F. ERMINI, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina* (1909). Weitere centones s. RE 8A 1467 f. s.v. P. Vergilius Maro (K. Büchner).
- <sup>150</sup> Civ. dei 15,9 (« nobilissimus eorum poeta ») Sermo 374,2 (« poeta eorum »). K. H. SCHEKLE, *Virgil in der Deutung Augustins* (1939) 191 ff.
- <sup>151</sup> Tac. dial. de orat. 13.
- <sup>152</sup> Tac. a.O. unter Berufung auf Briefe des Augustus.
- <sup>153</sup> Martial 14, 186.
- <sup>154</sup> Juvenal, Sat. 7, 226.
- <sup>155</sup> Sueton, Cal. 34,4. Vgl. auch Tac. ann. 2, 83.
- <sup>156</sup> Anth. Lat. 158.
- <sup>157</sup> K. SCHEFOLD a.O. 169, Abb. 4. In der Auffassung der Herme in Boston verwandt.
- <sup>158</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Rom, Das Ende der Antike*, 236 Abb. 218. E. PÖHLMANN, AA 1978, 102 ff. Die Kleidung entspricht etwa der an der Büste in Venedig wiedergegebenen.
- <sup>159</sup> Macrobius, Saturnalia, versucht « Vergil sozusagen als die Bibel der Gebildeten » zu proklamieren (K. BÜCHNER, in: RE 8A 1466 und in: Latein und Europa (1978), 137). WILLIBALD ALEXIS, *Der Zauberer Vergil* (1851) W. S. TEUFFEL, *Geschichte der römischen Literatur* (1872) 460 ff.
- <sup>160</sup> Oratio Constantini ad sanctorum (in Euseb. vita Const.) 19-21 V. REICHMANN a.O. 58. T. D. BARNES, *Constantine and Eusebius* (1981) 75.
- <sup>161</sup> RE 10, 2359 ff. s.v. Katabasis (Ganschietz). Nach Ovid, met. 15, 155 bot die Unterwelt « materia vatum ». Matth. 14, 1 (« er ist von den Toten auferstanden, daher tut er solche Taten »).
- <sup>162</sup> Nach Macrobius, Sat. I 24, 5 enthielten die Werke Vergils noch « alia altiora ».
- <sup>163</sup> F. ALTHEIM, *Der Ursprung der Etrusker* (1950) 7 ff.
- <sup>164</sup> D. A. SLATER, *Sortes Vergilianae or Vergil and to day* (1922); W. PÖTSCHER, *Vergil und die göttlichen Mächte* (1977) 7 ff. RE 8A 1457 ff. s.v. P. Vergilius Maro (K. Büchner).
- <sup>165</sup> Hist. aug. Sev. Alex. 31,4 Damit rückt eine Doppelherme Vergil-Plato in den Bereich des Möglichen! Auch Augustin verbindet Vergil mit Platon, s. SCHEKLE a.O. 185.
- <sup>166</sup> P. F. DISTLER, *Vergil and Vergiliana* (1966) 151 ff.
- <sup>167</sup> Später auch die Bibel, s. Augustin, conf. 8, 12 (« codicem apostoli ») epist. 55,37 (« paginis euangelicis »). Die sibyllinischen Bücher wurden nur bei Staatsproblemen herangezogen. s. RE 2 A 2105 s.v. Sibyllinische Orakel (Rzach).
- <sup>168</sup> Hist. aug. Hadr. 2,8.
- <sup>169</sup> Hist. aug. Sev. Alex. 4,6.
- <sup>170</sup> Hist. aug. Claud. 10,4 « in appennino » ist kaum in « in Aponino » zu ändern und auf das Quellheiligtum von Aponus (= Abano Terme) und das dortige Orakel des Geryoneus zu beziehen (zu diesen s. Suet. Tib. 14).
- <sup>171</sup> Hist. aug. Alb. 5,4.
- <sup>172</sup> Hist. aug. Sev. Alex. 31, 4 Göttliche Verehrung deutet auch Martial 12, 67 an, indem er Vergil neben Merkur und Diana stellt.
- <sup>173</sup> s.o. 41 und Anm. 79 u. 80. Abb. 8.
- <sup>174</sup> H. JUCKER a.O. bezog die Masken speziell auf den « Dyskolos » Menanders, wobei er die Maske eines Silens als die des Pan deutete, obwohl jede Spur von

Hörnern fehlt. C. VERMEULE a.O. 364: « bearded satyr ».

<sup>175</sup> in: RE 14, 2107 ff. s.v. Maske.

<sup>176</sup> Auch auf dem Mosaik aus Hadrumetum erscheint eine Maske in Verbindung mit Vergil. E. PÖHLMANN, AA 1978, 102 ff. erklärt die beiden Musen als diejenigen, die dem Dichter die Kunst der epischen Erzählung und die der dramatischen Wechselrede verleihen. Da Vergil jedoch nur eine Muse anruft, daß sie ihm den Stoff liefere — nicht die Kunst der Dichtung — kann dies nicht den Sinn des Mosaikbildes erschöpfen. Die Anwesenheit Melpomenes, die « im Augenblick noch zuwartet » (so S. 106), erklärt sich vielleicht aus den Beziehungen Vergils zum Theater (s. Tac. dial de orat. 13) und dem Wunsch des Künstlers, die von ihr getragene Maske ins Bild zu bringen.

<sup>177</sup> C. VERMEULE a.O. 373 ff. Abb. 24-27.

<sup>178</sup> Also etwa das in römischen Kunsthandel s. Anm. 116. Andererseits ergibt sich aus Sueton, Cal. 34 und Tac. ann. 2, 83 daß Bildnismedaillons Vergils in den Bibliotheken zu sehen waren.

<sup>179</sup> Die Ausstattung des Peristyls in der Casa degli amirini dorati in Pompeii (LAURENZI, Riv. Arch 4, 1955, 190 ff. T. DOHRN, Gymn. 68, 1961, 351. W. JASHEMSKI, The Gardens of Pompeii, 1979, 38 ff.) ergibt keine Gesichtspunkte, da sie zu sehr dem allgemeinen bukolisch-dionysischen Modegeschmack entspricht. Vergil, der Dichter der Bucolica hätte hier wohl seinen Platz. Aber die Vergilherme wurde nicht hier, sondern in der Porticus gefunden und steht als Porträt nicht allein; s. L. CURTIUS, RM 54, 1939, 121 ff. Abb. 8.10 Taf. 27,1 und hier Anm. 78.

<sup>180</sup> RICHTER a.O. 232 Nr. 26 Abb. 1592-1595.

<sup>181</sup> RE 5, 2838 s.v. Epheu (Olck).

<sup>182</sup> Es gab offenbar weder eine « Dichterbinde », noch einen « Dichterkranz » (s. T. DOHRN, RM 69, 1962, 76 ff. G. HAFNER, AA 1972, 486). Die beiden efeugeschmückten Köpfe RICHTER a.O. 67 Abb. 235-236; 238-239 sind wohl kaum Repliken des sitzenden Dichters in Kopenhagen, für den verschiedenen Namen vorgeschlagen wurden, sonder Silensköpfe. Wenn Menander auf den Mosaikbildern und dem pompejanischen Gemälde (RICHTER a.O. 228 f. Nr. 6-8 Abb. 1514-1516) einen Kranz trägt, so bezeichnet dieser aus weit abstehenden Weinblättern bestehende Kopfschmuck den Zecher und Genussmenschen.

<sup>183</sup> Eurip. Bacch. 298 ff. Hec. 1267 Rhes. 972.

<sup>184</sup> Zur Ekstase des Sehers s. RE 14, 1261 ff. s.v. Mantike (Th. Hopfner). RE 5, 2837 s.v. Epheu (Olck). Über die berauschende Wirkung des Efeu Plut. Quaest. rom. 109.

<sup>185</sup> A. ALFÖLDI, Chiron 5, 1975, 186 f. Taf. 28,2-8.12; 29, 1-8; 10-12. Hier nach einem Exemplar der Staatlichen Münzsammlung München.

<sup>186</sup> RICHTER a.O. 58 Nr. 4 Abb. 135. HELBIG<sup>4</sup> IV 187 f. Nr. 3224. Die Deutung des « Pseudoseneca » als Hesiod durch G. Richter dürfte jetzt gesichert sein.

<sup>187</sup> Paus. 9, 31,5.

<sup>188</sup> RE 14, 1286 s. v. Mantike (Th. Hopfner).

<sup>189</sup> RICHTER a.O. 230 Nr. 8 Abb. 1551-1552. Zum Problem der Doppelhermen s. J. Ch. Balty, Annales d'hist. de l'art. et arch. 3, 1981, 52 ff.

<sup>190</sup> RICHTER a.O. 230 Nr. 7 Abb. 1548-1549.

<sup>191</sup> Homerbildnisse mit Efeukranz scheint es nicht zu geben, weil die Heroenbinde als ständiges Attribut des göttlich verehrten Dichters dies nicht zulässt. Homer war zudem nicht der in dionysische Ekstase versetzte Sprecher eines Gottes, sondern gab gleichsam aus eigener Kompetenz als göttliches Wesen seine Orakel.

<sup>192</sup> s. o. 13 f. Anm. 119.

<sup>193</sup> Diesen Titel weist Vergil, Ecl. 9, 23 f. bescheiden zurück. s. RE 14, 1283.

<sup>194</sup> Auch der weissagende Teiresias des Nekyiariefs im Louvre G. HAFNER, Geschichte der griechischen Kunst (1961) 320 Abb. 331 hat seinen Mantel über den Hinterkopf gezogen; damit sollte aber wohl auch das Schattenhafte des Teiresias betont werden.

<sup>195</sup> Diese wurden oft als Argument gegen Vergil angeführt. Vergils Werke hatte längst im griechischen Teil des Reiches Anerkennung gefunden; Arrian hatte die Georgica ins Griechische übersetzt, Polybios, ein Freigelassener des Claudius, die Aeneis. s. V. REICHMANN a.O. (Anm. 148) 10.

<sup>196</sup> s. o. 45.

<sup>197</sup> G. HAFNER, Späthellenistische Bildnisplastik 77 ff.

<sup>198</sup> RICHTER a.O. 45 ff.

<sup>199</sup> RICHTER a.O. 56 ff.

<sup>200</sup> Eine der besten Repliken ist wohl diejenige in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, RICHTER a.O. 232 Nr. 35 Abb. 1589-1590. Hier Abb. 22.





Abb. 1. - Dichterbildnis. Venedig, Seminario Patriarcale. Rückseite DAI Rom 53.684.

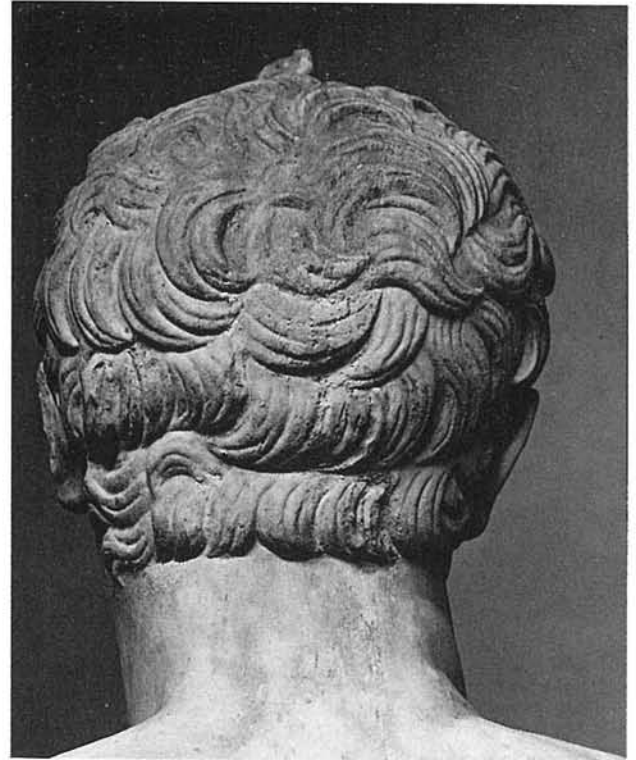


Abb. 2. - Apoxyomenos. Vatikan. Kopfrückseite nach AntPl. 2 Taf. 71.

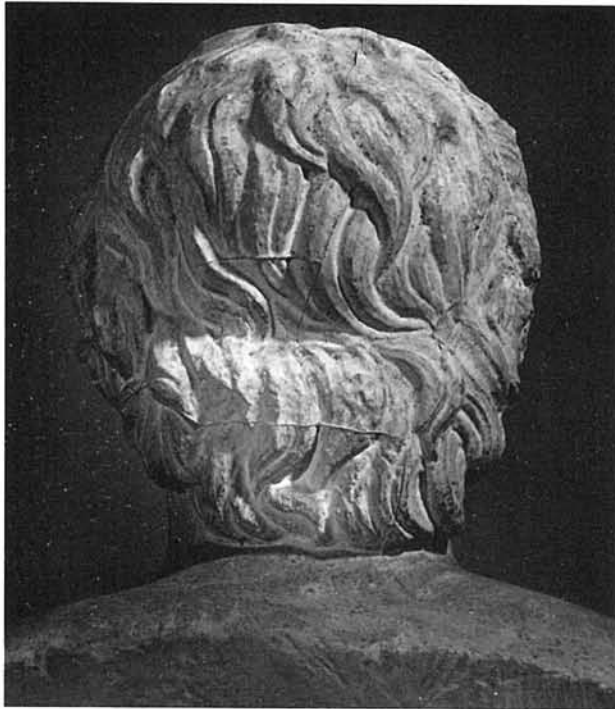


Abb. 3. - Alexander der Grosse. Paris, Louvre, Rückseite nach Photo Widtmann, nach dem Abguss in der Archäologischen Sammlung der Universität Wien.

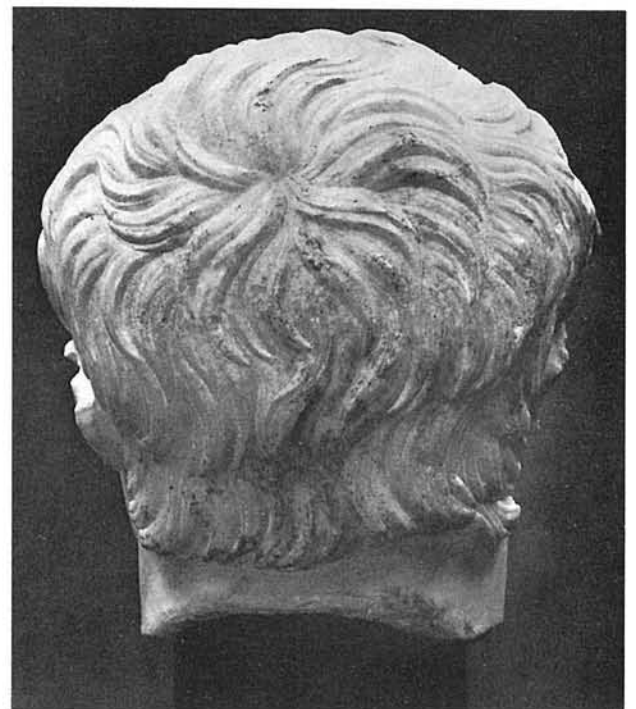


Abb. 4. - Pompeius. Kopenhagen. Ny Carlsberg Glyptotek. Rückseite nach Meddelelser 30, 1973 100 Abb. 13.

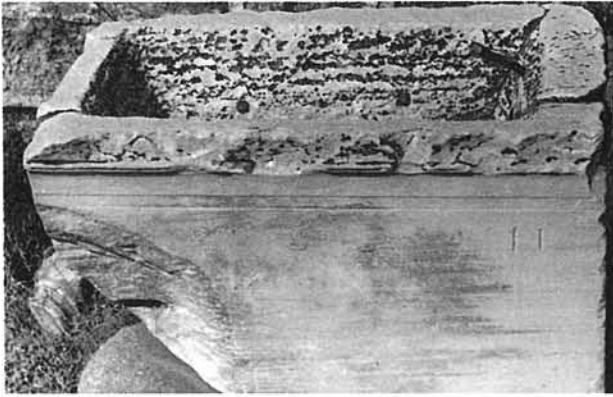


Abb. 5. - Basis der Menander-Statue. Athen, Dionysostheater Photo des Verfassers.

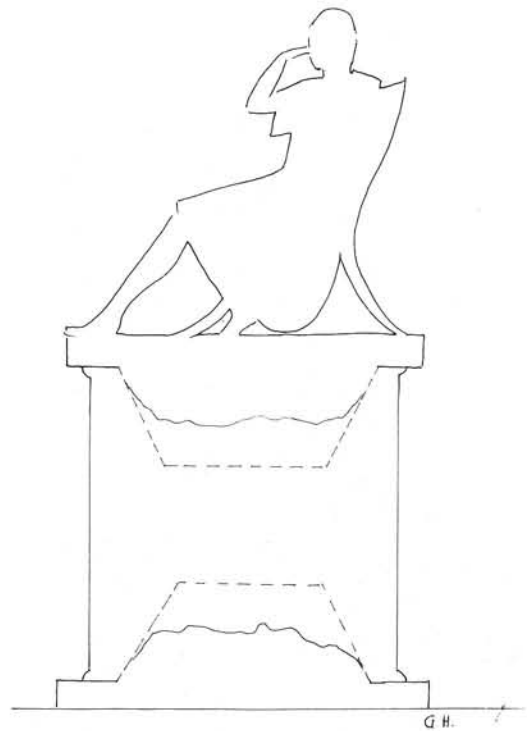


Abb. 6. - Rekonstruktion der Menander-Statue in Athen Zeichn. des Verfassers.

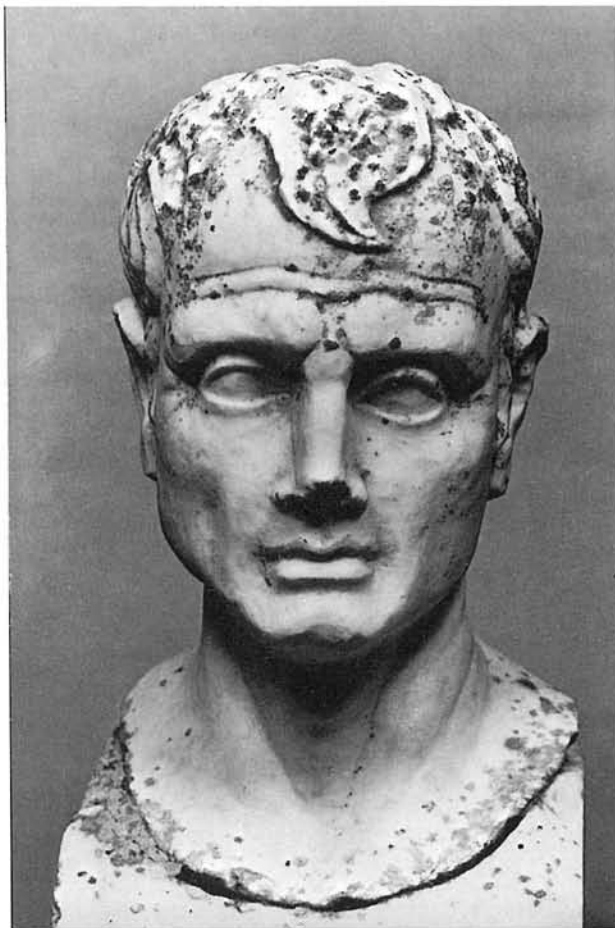


Abb. 7. - Dichterbildnis. Pompeii (Spiegelbildlich) DAI Rom 39.600.



Abb. 8. - Dichterbildnis. Terrakotta-Medaillon. Boston, Museum of Fine Arts. Photo des Museums.



Abb. 9. - Dichterbildnis. Venedig, Seminario Patriarcale. DAI Rom 68.5156.

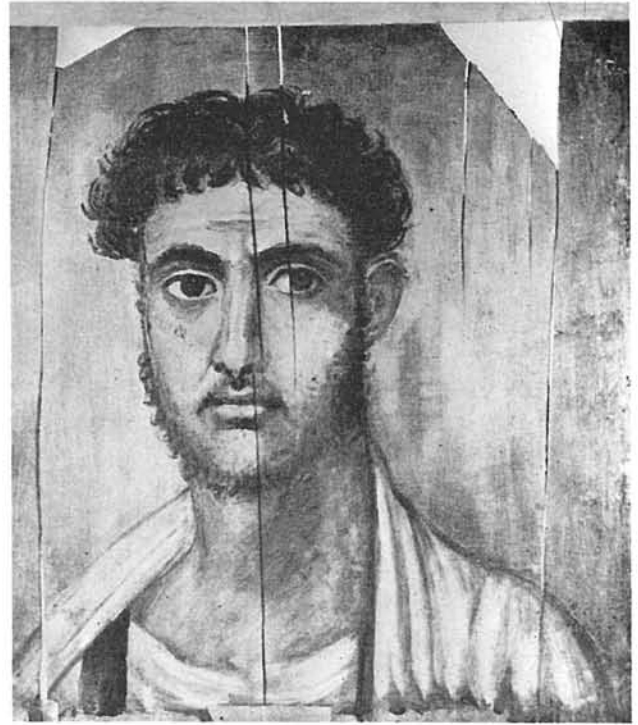


Abb. 10. - Mumienbildnis. Manchester, Museum nach Parlasca, Rep. Taf. 48.



Abb. 11. - Dichterbildnis. Medaillon. Rom, Kunsthandel. DAI Rom 35.1511.



Abb. 12. - Bildnismedaillon, Bronze. Ankara, Museum nach AntPl. 4 Taf. 58.



Abb. 13. - Dichterbildnis. Vatikan. DAI Rom.

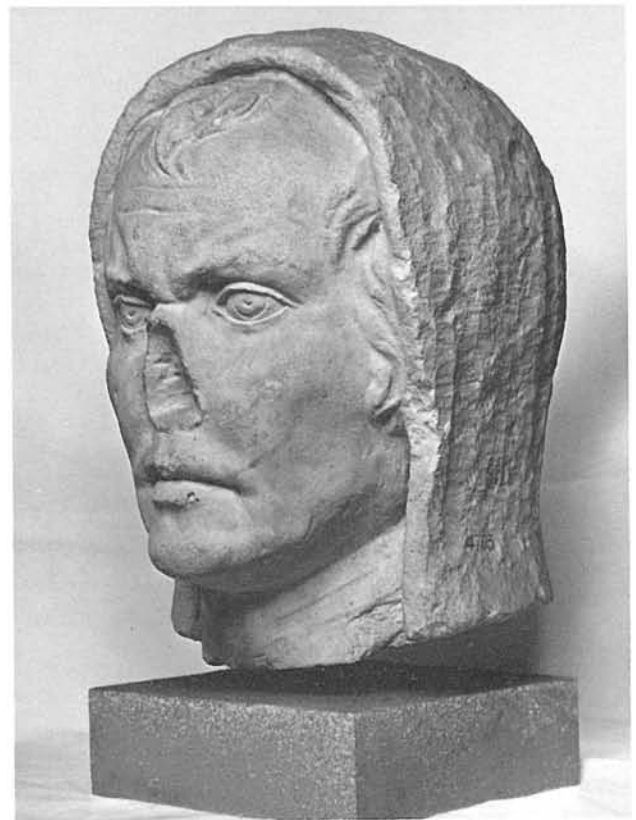


Abb. 14. - Dichterbildnis. Vatikan. DAI Rom.



Abb. 15. - Dichterbildnis. Vatikan. DAI Rom.

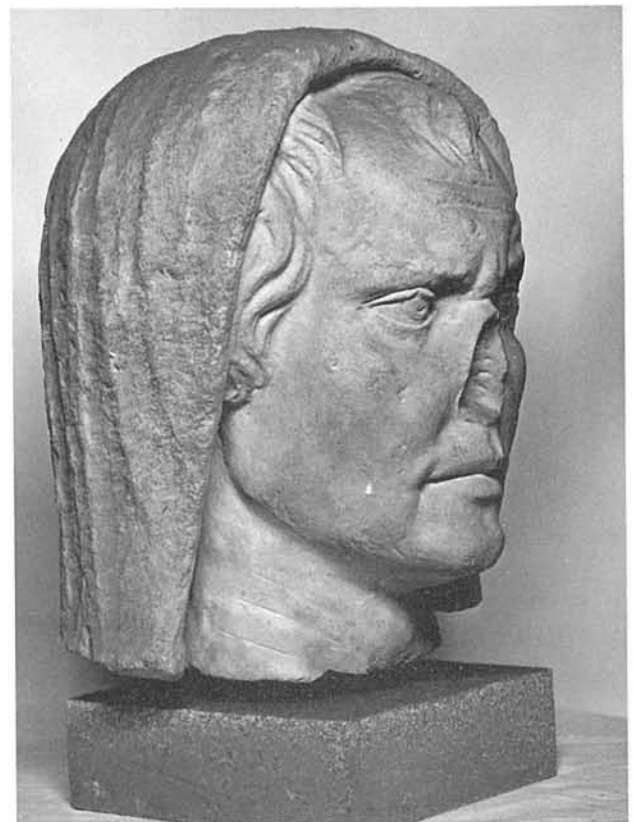


Abb. 16. - Dichterbildnis. Vatikan. DAI Rom.





Abb. 17. - Dichterbildnis Selçuk. Photo Rosenbaum.

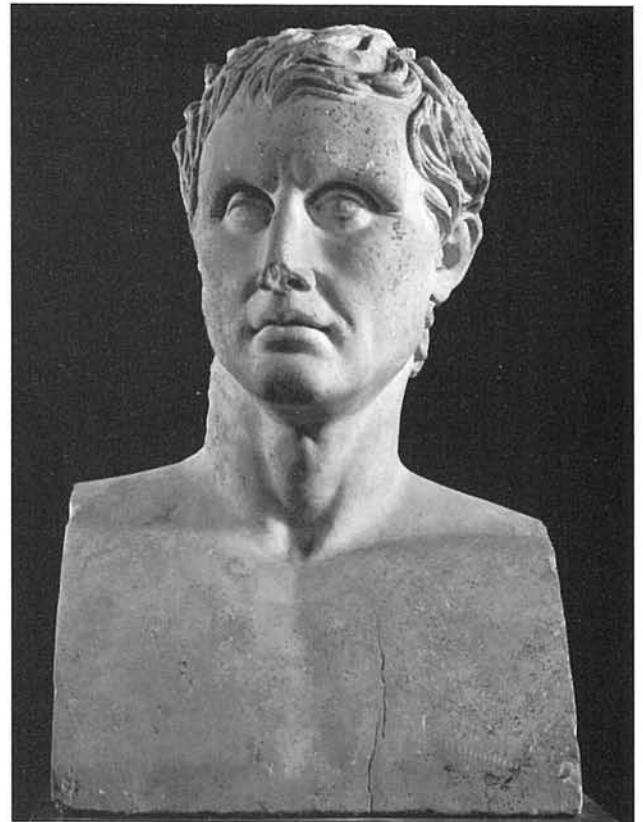


Abb. 18. - Dichterbildnis. Boston, Museum of Fine Arts. Photo des Museums.

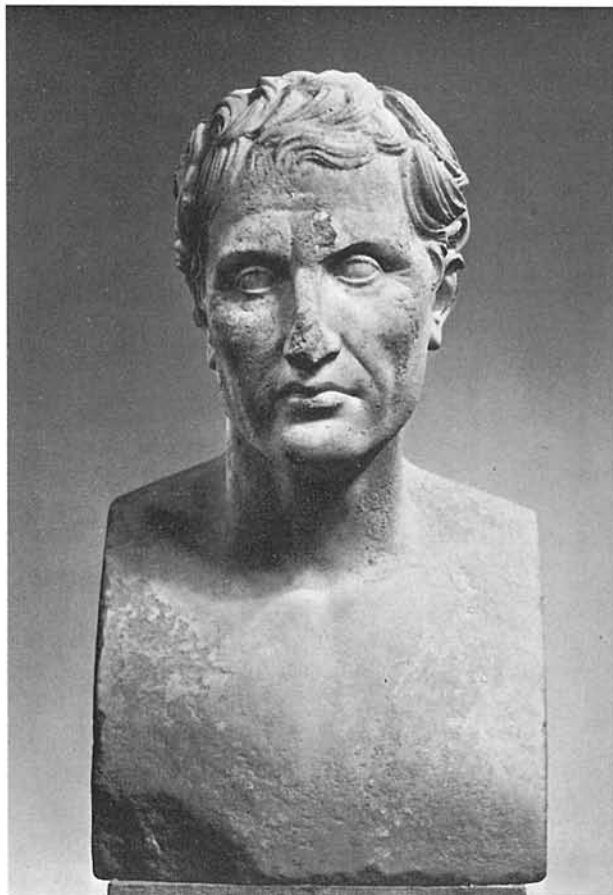


Abb. 19. - Dichterbildnis. Kunsthandel. Nach Prospekt der Münzen und Medaillen AG.



Abb. 20. - Dichterbildnis. Oxford, Asmoleanmuseum.  
Photo Museum.



Abb. 21. - Sibylla. Denar des Manlius Torquatus.  
Photo Staatliche Münzsammlung München.

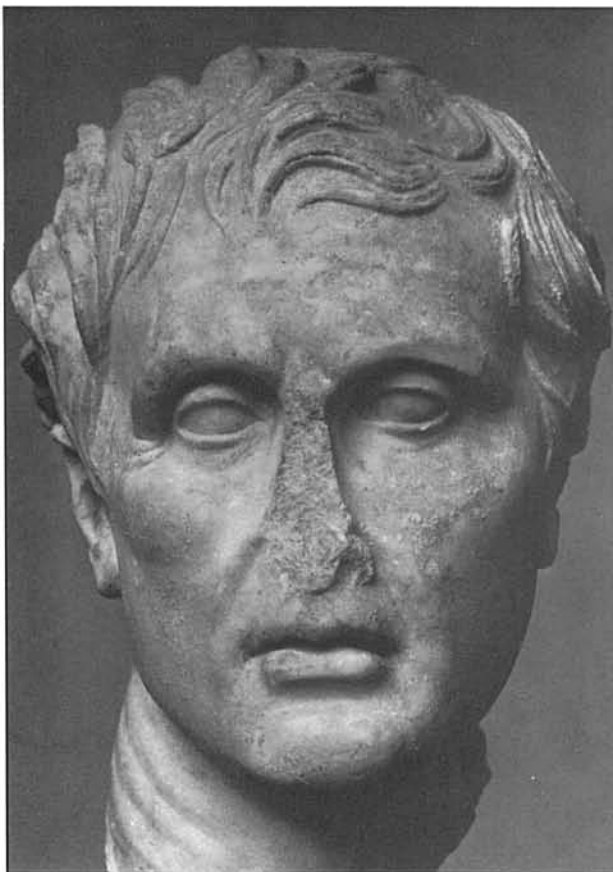


Abb. 22. - Dichterbildnis. Kopenhagen, Ny Carlsberg  
Glyptotek. Photo Museum.