

Traumland Ägypten – Zur Rezeption ägyptischer Luxusmotive

Von Barbara E. Borg

Die Rezeption der ägyptischen Kultur war in der außerägyptischen antiken Mittelmeerwelt von der archaischen Zeit bis in die Spätantike ebenso wie in der modernen Zeit bis in die Spätantike ebenso wie in der modernen Forschung ganz wesentlich von der großen Faszination geprägt, welche die ägyptische Religion ausübte und noch immer ausübt. Während sich Verachtung, Spott und Ablehnung der »klassischen« Autoren an der zoomorphen Götterwelt und bestimmten kultischen Praktiken entzündeten, beriefen sich jene Autoren, welche in Ägypten die Wurzeln der Zivilisation vermuteten, auf die Weisheit seiner Priester¹.

In derselben Tradition scheint sich noch die moderne Forschung zu bewegen, wenn sie ihre Untersuchungen der Rezeption ägyptischer Kultur in der griechischen und römischen Welt ebenfalls fast ganz auf seine religiösen Aspekte beschränkt. Zugegebenermaßen handelt es sich dabei um einen wichtigen und zudem einen der interessantesten oder doch zumindest spektakulärsten Aspekte, denn insbesondere die Vorstellung zoomorpher Götter ist uns ebenso wie den Griechen und Römern besonders fremd. Diese weitgehende Reduktion Ägyptens auf seine Religion hat jedoch zu einer unvollständigen, wenn nicht gar verzerrten Wahrnehmung der antiken Ägyptenrezeption geführt. Sie bedingt, wie kürzlich wieder M. J. Versluys aufgezeigt hat, einerseits überhaupt eine nur sehr selektive Wahrnehmung von Ägyptika in der Forschung und andererseits die Tendenz, alle ägyptischen und ägyptisierenden Darstellungen und Gegenstände entweder direkt auf einen Kult oder aber doch auf einen den ägyptischen Kulte verbundenen Besitzer beziehungsweise Besitzerkreis zu beziehen². Dabei wird jedoch übersehen, dass Ägypten in den Augen der Bewohner der übrigen Mittelmeerländer nicht nur ein Land mit bemerkenswerten religiösen Praktiken war, sondern auch ein Land mit bemerkenswerten Reichtümern und kulturellen Errungenschaften. Im Folgenden möchte ich auf einen Bereich aufmerksam machen, in dem ebenfalls Ägyptisches rezipiert wird, irgendwelche religiösen Konnotationen aber nicht feststellbar sind.

Nach dem so genannten Prima-Porta-Typus des Augustusporträts³ und dem Porträt des Antoninus Pius⁴ ist ein Porträttypus des Septimius Severus mit knapp 80 Repliken eines der meistkopierten Bildnisse der Antike⁵

(Abb. 1). Er zeigt den Kaiser als älteren Mann mit langem, in der Mitte geteiltem Bart und für die Zeit ebenfalls ungewöhnlich langem Haupthaar. Am auffälligsten ist die Frisur über der Stirn: Dort fallen, deutlich voneinander getrennt, vier an ihren Enden eingedrehte Locken herab. Bereits H. P. L'Orange hat die Ähnlichkeit dieser Frisur mit den Bildern des griechisch-ägyptischen Gottes Sarapis bemerkt, was dem Porträttypus auch den Namen Sarapistypus eingetragen hat⁶. Die Bildniserfindung wurde mit der Reise des Kaisers nach Ägypten im Jahr 199/200 n. Chr. in Verbindung gebracht und als gezielte Angleichung an den Gott aufgefasst. Umstritten blieb, ob mit dieser Angleichung eine Identifizierung mit dem Gott – Septimius Severus als »neuer Sarapis« – oder eher die Verehrung für den Gott und die »pietas« des Kaisers zum



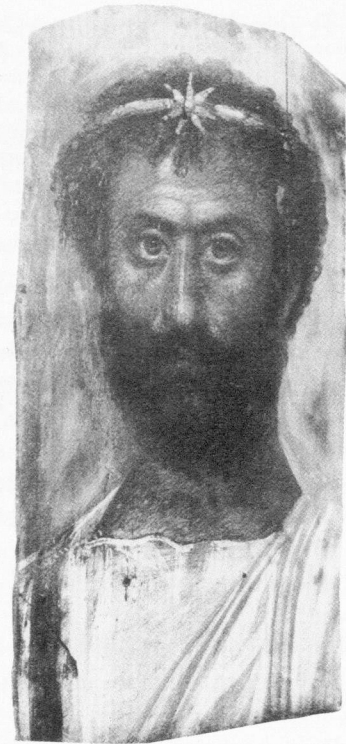
1 Porträt des Septimius Severus im Haupttypus, Rom, Museo Capitolino, Inv. 461

Ausdruck gebracht werden sollte. Die erste Auffassung wurde vor nicht allzu langer Zeit wieder vertreten von K. de Kerauson⁷ und auch noch die zweite Auflage des Kapitolkataloges wiederholt die beiden alten Deutungen – wenn auch ohne eigene Präferenz⁸.

Damit scheint jedoch ein weiteres Beispiel des oben angesprochenen »religiösen Vorurteils« vorzuliegen, denn bereits 1992 hatte Joachim Raeder anhand einer gründlichen Revision des antiken Quellenmaterials und insbesondere der Münzprägungen mit dem Bildnis des Kaisers im so genannten Sarapis-Typus gezeigt, dass jeglicher Hinweis auf eine besondere Begünstigung des Sarapiskultes durch Septimius Severus fehlt. Vielmehr erweist sich der Kaiser religionspolitisch als eher konservativ, indem er – im Gegensatz etwa zu Commodus und Caracalla und in Nachahmung der »guten« Herrscher der julisch-claudischen und der antoninischen Dynastien – gerade altrömische Götterkult förderte⁹. Es wäre daher schwer erklärbar, warum Septimius Severus eine sonst nicht überlieferte und selbst in der klatschsüchtigen »Historia Augusta« übergangene besondere Affinität zum Sarapiskult allein durch die Ikonographie seines Bildnisses hätte zum Ausdruck bringen wollen.



2 Büste eines Priesters, ehem. Kunsthandel London



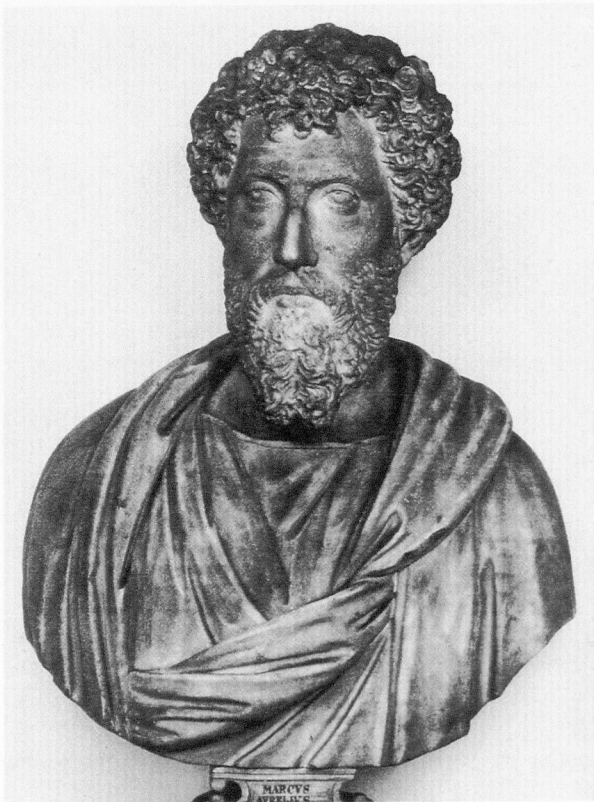
3 Mumienporträt eines Priesters, London, National Gallery, Inv. 2912

Auf den Münzen lassen sich die Bildnistypen des Septimius Severus nicht immer mit wünschenswerter Deutlichkeit unterscheiden, so dass Datum und Anlass der »Erfindung« des Haupttypus in der Forschung unterschiedlich bewertet werden. Spätestens auf den Münzen der Jahre 200–202 n. Chr. ist er zweifelsfrei nachgewiesen, weshalb er zumeist als dritter Typus aus dem Jahre 200, dem Jahr der Ägyptenreise des Kaisers, angesehen wird¹⁰. Auf einigen Aurei der Jahre 196 und 197 sind die Stirnlocken jedoch ebenfalls schon lang und deutlich vom übrigen Haar abgesetzt¹¹. Damit bleibt die Möglichkeit bestehen, dass der Haupttypus schon im Jahre 196, vielleicht als erster Typus des unangefochtenen Alleinherrschers, eingeführt wurde¹² und somit bereits vor der Ägyptenreise des Septimius Severus entstanden ist. Ist die Frage der Datierung des Typus auch nicht mit letzter Sicherheit zu klären, so bleibt doch die bemerkenswerte Tatsache, dass in den Reversbildern und Legenden mit dem Bildnistypus eine auf dynastische und militärische Prinzipien gegründete und auf ewigen Bestand gerichtete Weltherrschaftsideologie verbunden wird. Raeder vermutet daher sicher zu Recht, dass der Verbreitung eben dieser Ideologie auch die intensive Verbreitung des von ihm als »Würdebildnis« bezeichneten Kaiserporträts diene¹³.

Weitere Argumente gegen die Deutung des Stirnhaarmotivs als gezielten Bezug auf Sarapis ergeben sich aber auch unabhängig von Person und Herrschaftsideologie des Septimius Severus. Sollte die Vermutung zutreffen, dass einige Priesterbildnisse, die im Haar einen Reif mit Stern auf einer Scheibe tragen, tatsächlich Sarapispriester darstellen, so müsste uns das Fehlen eines entsprechenden Stirnhaarmotivs bei fast allen dieser Stücke zusätzlich zu denken geben¹⁴ (Abb. 2–3). Andererseits ist verschiedentlich auf eine Reihe von Privatporträts verwiesen worden, die ebenfalls lange, in die Stirn fallende Haarlocken aufweisen (Abb. 4). Erste Beispiele lassen sich in hadrianischer Zeit nachweisen, das Motiv findet sich aber durch die gesamte antoninische Zeit hindurch bis in severische Zeit¹⁵. In den meisten Fällen sind die Stirnlocken dabei nicht ganz so deutlich voneinander getrennt wie beim Haupttypus des Septimius Severus, aber auch das Sarapisbild des Bryaxis, auf das die Anregung immer bezogen wurde, wies wohl in seiner ursprünglichen Fassung und den dieser näher stehenden Repliken locker und unregelmäßig in die Stirn fallende Locken auf. Die geordneteren Varianten des Sarapisbildes hält Hornbostel erst für eine Veränderung der antoninischen Zeit¹⁶.



5 Antoninisches Frauenporträt, Turin, Museo di Antichità



4 Porträtbüste des P. Magnius Victor, Erbach, Schloss

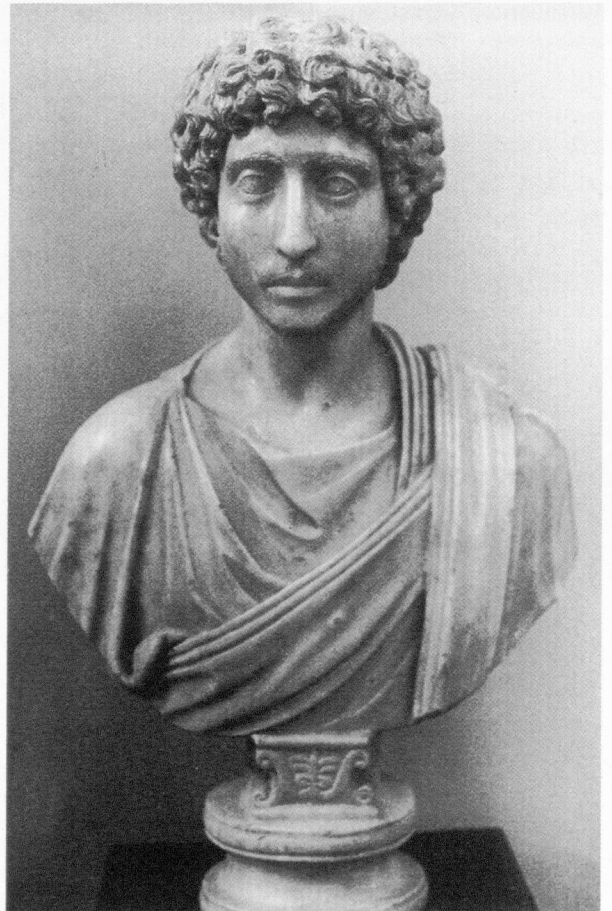
Ob man daraus jedoch auf eine unmittelbare Abhängigkeit der betreffenden Privatporträts von den Sarapisbildern oder gar auf einen ideellen Bezug schließen darf, bleibt fraglich. Die Mehrzahl dieser Porträts ist in den östlichen Provinzen des Reiches entstanden, wo sich aufwändigere Haartrachten auch bei Männern schon früher als in Rom nachweisen lassen. R. R. R. Smith hat darauf hingewiesen, dass die Barttracht des Hadrian sich ebenso wie seine kunstvoll frisierten Locken am zwanglosesten aus der Tradition einer griechischen Form von »urbanitas« und »civilitas« erklären lässt, welche bereits seit dem 1. Jahrhundert Vorläufer im römischen Privatporträt besitzt¹⁷. Während dieser Habitus zunächst in den konservativen Kreisen noch verspottet wurde – man beachte die antiken Kommentare zu den »barbatuli juvenes«, man könnte wohl frei übersetzten »jungen Stutzern«, oder zu Neros »coma in gradus formata« (Sueton, Nero 51)¹⁸ – blieb er jedoch im Privatporträt immer präsent und beliebt. Mit Hadrian scheint er dann schließlich auch in der Senatsaristokratie akzeptabel geworden zu sein. Der Habitus traditioneller römischer, auch mit moralischer Wertung konnotierter »simplicitas« und militärischer »virtus« wird auch im Kaiserporträt durch einen Habitus kultivierter, urbaner »elegantia« und »civilitas« abgelöst.

In diesem Kontext lassen sich auch die Lockenfrisuren mit den einzelnen in die Stirn fallenden Strähnen als typische Luxusfrisuren verstehen. Dafür spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass die Stirnlöckchen auch im Frauenporträt begegnen, wenngleich meist in kürzeren Varianten (Abb. 5). In den ägyptischen Mumienporträts werden sie mit beinahe allen Modefrisuren verbunden und einige Marmorporträts vor allem östlicher Herkunft stellen gute Parallelen zu den Mumienporträts dar¹⁹. Obgleich Isis oft ebenfalls eine Frisur mit Korkenzieherlocken trägt, ist im Falle der Frauenporträts eine unmittelbare Abhängigkeit von den Korkenzieherlocken der Göttin bisher nicht behauptet worden. Offenbar fiel es hier leichter als bei den Männerporträts – oder jedenfalls bei Septimius Severus –, eine Mode als rein schmückendes Element zu akzeptieren²⁰. Meines Erachtens spricht jedoch alles dafür, diese Löckchen der Frauenporträts ebenso wie die Frisurvarianten der Männerporträts mit den langen Stirnlocken als besondere Spielart einer Luxusfrisur anzusehen. Weder hängen die Porträts von den Götterbildern ab noch umgekehrt, vielmehr greifen Götterbilder wie Porträts beide auf eine Formel zurück, welche als besonders dekorativ und/oder repräsentativ angesehen wurde.

Auch bei dem zweiten Fall handelt es sich um eine Veränderung, welche die Repräsentativität von Porträts – aber auch der entsprechend sich präsentierenden lebenden Menschen – steigerte. Hans Ruprecht Goette hat in seiner Arbeit zur römischen Toga gezeigt, dass sich in spätantoinischer Zeit eine neue Drapierungsform herausbildet, deren auffälligstes Kennzeichen ›contabulationes‹ sind, also Gewandpartien, welche so zusammengefaltet sind, dass sie bretterartig versteifte, glatte, breite Bahnen vor dem Körper bilden²¹. Schon Goette hatte bemerkt, dass eine Gruppe von Büstenporträts aus Ägypten bereits seit dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. mit ähnlichen Drapierungsformen aufwartet²² (Abb. 2, 3, 6). Von den Dargestellten tragen einige einen Reif im Haar, der über der Stirn mit einer Scheibe und einem Strahlenstern verziert ist²³ (Abb. 2–3). Aufgrund dieses Attributs und wegen der gesicherten ägyptischen Herkunft zweier der fünf Stücke hatte schon Klaus Parlasca vermutet, sie stellten Sarapispriester dar²⁴. Goette sah diese Deutung durch die contabulierten Mäntel, welche er als Togen interpretierte, zusätzlich bestätigt, denn die Neokoroi des Sarapeions von Alexandria besaßen in der Tat überwiegend das römische Bürgerrecht²⁵.

Diese Deutung stößt jedoch auf eine Reihe von Schwierigkeiten. Zunächst einmal müsste man annehmen, die alexandrinischen Sarapispriester hätten eigenständig eine neue Form der Togadrapierung erfunden, also eine Veränderung eben jenes Gewandes vorgenommen, das ja gerade

ihr Römertum zum Ausdruck bringen sollte. Von einer solchen Aktion, die ja zudem den Symbolcharakter der Tracht geschmälert hätte, ist jedoch nichts bekannt. Darüber hinaus erscheint fraglich, ob eine solche willkürliche Veränderung durch eine nicht gerade unbedeutende, aber im reichweiten Zusammenhang doch eher marginale Gruppierung so ohne weiteres die Zustimmung Roms gefunden hätte. Drittens müsste man erklären, warum eine Tracht, welche in Ägypten bereits im späten 1. Jahrhundert voll entwickelt und spätestens zu Beginn des 2. Jahrhunderts auch in Ostia bekannt war²⁶, in ganzfigurigen Darstellungen römischer Bürger erst im Verlauf des letzten Drittels des 2. Jahrhunderts noch einmal neu über verschiedene Zwischenstufen entwickelt wurde. Und schließlich müsste erklärt werden, warum im 2. Jahrhundert plötzlich auch wieder Frauen die Toga trugen, nachdem dieses Gewand doch für sie unter Augustus durch die Stola ersetzt worden war und entsprechend auch seitdem nicht mehr belegbar ist²⁷. Verglichen mit diesen Schwierigkeiten fällt es schon kaum noch ins Gewicht, dass wir uns mit dem



6 Antoninisches Privatporträt, Alexandria, Museum, Magazin

Gedanken vertraut machen müssten, einer dieser Sarapispriester (Abb. 3) sei nicht etwa ›standesgemäß‹ in Alexandria beigelegt worden, sondern in einem unscheinbaren Grab in Hawara in der Oase Fayum²⁸.

Die Probleme beginnen sich aufzulösen, wenn man einen kleinen, doch charakteristischen Unterschied zwischen den römischen contabulierten Togen einerseits und den Büstendarstellungen und Mumienporträts andererseits beachtet: Bei ersteren verläuft der diagonal über dem Oberkörper liegende contabulierte Mantelteil über dem senkrechten (Abb. 4, 7), während es bei den frühen Büsten und den Mumienporträts gerade umgekehrt ist (Abb. 2, 3, 6). Bei der Toga entsteht die senkrechte Partie durch Contabulation des ›Sinus‹, die diagonale Partie durch Contabulation des ›Umbo‹, welcher bei den ausgereiften Formen der contabulierten Toga in der gewünschten Position auch nur verbleibt, weil er über und um die Schulter herum gespannt wird. Bei einer umgekehrten Schichtung würde jedoch nicht nur der contabulierte ›Sinus‹ weniger gut fixiert sein, sondern für den ›Umbo‹

müsste man sogar eine Fixierung durch Gewandnadeln voraussetzen, welche Goette jedoch grundsätzlich für Togatrachten ausschließt. Anders verhält es sich beim Himation. Hier entspricht der diagonale Teil dem Balteus der Toga während der senkrechte Teil dem Sinus entspricht. Die vorgefundene Schichtung ist hier sinnvoll, da die diagonale ›contabulatio‹ wegen des Gewichtes des rückwärtig herabfallenden Mantelteils keine Probleme bereitet und eine zusätzliche Fixierung, wiederum aufgrund des Stoffgewichts, durch das contabuliert auf der Schulter aufliegende ›Sinus‹-Äquivalent erreicht wird. Diese Überlegungen werden bestätigt durch die einzige mir bekannte ganzfigurige Darstellung einer den Büsten und Mumienporträts entsprechenden Drapierung, derjenigen des Leichentuches eines Knaben in London, der eindeutig einen griechischen Mantel mit geradem Saum trägt, und dessen Frisur mit dem bis auf einige Strähnenbüschel kahlrasierten Schädel im Übrigen ebenfalls auf seine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kult, möglicherweise dem der Isis, verweist²⁹ (Abb. 8).



7 Statue eines Magistraten, Rom, Villa Doria Pamphilij



8 Leichentuch eines Knaben, London, Brit. Museum, Inv. EA 6715

Der Befund legt die Schlussfolgerung nahe, dass in Ägypten spätestens gegen Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. eine Form der Manteldrapierung entwickelt wurde, welche ›contabulationes‹ als charakteristisches Merkmal nutzte. Diese Drapierungsform scheint mit einem bestimmten Priesteramt und/oder Kult in Zusammenhang gestanden zu haben, was die Diademe der drei Büsten und des Londoner Mumienporträts sowie die Frisur des Knaben auf dem Leichentuch nahe legen. Ob dieses Priesteramt bzw. dieser Kult sich auf Sarapis bezog, ist wohl nicht mit letzter Sicherheit zu sagen. Interessant ist weiterhin die Tatsache, dass auch für Isis bzw. ihre Priesterinnen eine contabulierte Gewandform belegt ist. Der charakteristische Mantel der Isis ›melaneimon‹ bzw. ›melanóstolos‹, der trauernden Isis, war die ›Palla contabulata‹, welche aus dunklem Stoff bestand und entweder nur im Bereich eines Saumes oder aber insgesamt zu einer Art Schärpe contabuliert wurde, wobei die so hervorgehobenen Partien mit Astralmotiven geschmückt sein konnten³⁰. Sowohl für Priester als auch für Priesterinnen gab es demnach in Ägypten eine contabulierte Form der Manteldrapierung, die, zumindest im Falle der Isis, sogar bis in die hellenistische Zeit zurück zu reichen scheint. Wir können also zunächst einmal festhalten, dass die ›contabulatio‹ eine Form der Gewanddrapierung zu sein scheint, welche tatsächlich in Ägypten ›erfunden‹ wurde und in enger Verbindung mit hellenistischen (?) Kulturen stand. Ob die ›contabulatio‹ jedoch den Priestern und Priesterinnen allein vorbehalten war, scheint zweifelhaft. Das Diadem findet sich jedenfalls nur bei drei der fünf plastischen Männerporträts mit diesem Gewandmotiv, bei keinem der Mumienporträts mit voll contabulierten Gewandpartien und nur bei einem der fünf Mumienporträts mit abgeflachtem Balteus-Äquivalent (Abb. 3; entsprechend Goettes Typus Cb). Dunkle Farbe und Astralmotive sind – zumindest nach den Mumienporträts zu urteilen, bei denen man nicht mit möglicherweise verlorener Bemalung rechnen muss, – nur in zwei von sechs Fällen belegt³¹. Zweifelhaft erscheint weiterhin, ob die Priesterinnen und Priester derselben Gottheit dienten. Während die Melanephoren sicher der Isis zugeordnet werden können, welche dasselbe Gewand trägt, ist die Zuständigkeit der Priester nicht gänzlich geklärt. Relativ unwahrscheinlich dürfte jedoch ihre Zugehörigkeit zum selben Kult sein, denn Isispriester waren nach schriftlichen wie bildlichen Quellen kahlköpfig³², und so erscheint mir die alte These aus den auch von Parlasca und Goette vorgebrachten Gründen die größte Wahrscheinlichkeit zu besitzen.

Damit dürfte hier ein Parallellfall zu den Korkenzieherlocken vorliegen. Die Priester zweier verschiedener

hellenistisch-ägyptischer Gottheiten tragen ein Gewand, das durch eine besondere Drapierungsweise einen besonderen Schmuck und einen hohen Grad an Repräsentativität besitzt, und das es zudem erlaubt, die durch die Drapierung betonten Partien auch mithilfe gestickter oder gemalter zusätzlicher Dekorationen hervorzuheben.

Genau diese Effekte und Optionen scheinen es aber gewesen zu sein, welche die Übernahme nicht eines bestimmten Gewandes aber doch einer bestimmten Form einen Mantel zu tragen auch in Rom attraktiv gemacht haben. Im 3. Jahrhundert avancierte jedenfalls die contabulierte Toga zur prächtigsten Staatstracht Roms, wie nicht zuletzt die Konsulsarkophage deutlich machen. Sie zeigen den Grabherrn häufig in mehreren Szenen, welche unterschiedliche Lebens- und Aktivitätsbereiche repräsentieren, in denen er sich hervorgetan hat. Neben dem Gelehrten in griechischem Mantel erscheint der Ehemann in schlichter, eng gewickelter Toga sowie, meist im raumgreifendsten Reliefteil, der Konsul in einer abgekürzten Darstellung des ›processus consularis‹ in der stoffreichen contabulierten Toga mit z.T. ebenso gekleideten Begleitern³³.



9 Büste einer Frau: Cleveland, Museum of Art 65.246

Contabulationes und ähnlich wirkende Gewandpartien wie breite ›clavi‹ nutzen aber auch Frauen zur Repräsentation. Eines der frühesten einigermaßen sicher datierbaren Beispiele ist das berühmte Zwischengoldglas in Brescia das in spätere Zeit zu datieren ist³⁴. Etwa gleichzeitig ist eine Alabasterbüste in Neapel entstanden, deren Marmorporträt zugehörig zu sein scheint³⁵. Hier impliziert nicht nur der Alabaster Kostbarkeit des Gewandes mit seinem contabulierten Mantel, sondern die deutlich abgehobenen, doppelten ›clavi‹ wird man sich vielleicht entsprechend den Darstellungen goldener ›clavi‹ auf weißem bzw. dunklem Gewand auf zwei Zwischengoldgläsern gallienischer und nachgallienischer Zeit in Rom³⁶ gleichfalls ehemals vergoldet vorstellen müssen. Bei der Büste einer Frau in Cleveland, wohl aus den 280er Jahren, sind die contabulierten Teile des Mantels mit plastischen Rankenornamenten versehen³⁷ (Abb. 9), während der contabulierte Mantel einer Büste mit sekundär eingesetztem Kopf in Alexandria mit verschiedenen ornamentalen Mustern bemalt ist³⁸.

Fassen wir die Beobachtungen an den beiden Beispielen zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: In Ägypten werden, bereits in ptolemäischer Zeit, in kultischem Kontext, dem der Isis und vermutlich dem des Sarapis, besondere Schmuckformen sowohl der Frisuren als auch der Gewandung entwickelt. Dies entspricht nicht nur traditionellen ägyptischen Neigungen, sondern auch den Intentionen, dem Repräsentationsbedürfnis und dem Lebensgefühl der Ptolemäer, welche aus einem möglichst großen Luxus nicht nur eine persönliche Annehmlichkeit sondern auch eine Herrschaftsideologie machten. Diese Ideologie musste derjenigen der konservativen römischen Senatsaristokratie anfangs mindestens ebenso problematisch erscheinen wie die östlich-griechische Lebensweise ganz generell. Östliche ›luxuria‹ erschien als Gefahr für Sitten und Moral, als Auslöser von Verweichlichung. »Nicht in äußeren Dingen liegt der Schmuck einer Stadt, sondern in der Tüchtigkeit und dem sittlichen Wert ihrer Bewohner« schreibt Polybios 9.10. Wenn ihnen der Luxus bei ihrem Aufstieg zur Weltherrschaft genutzt hätte, wäre eine entsprechende Neigung der Römer verständlich; da sie ihren Aufstieg aber eher ihrer Armut verdankten, sei der Import all dieses Luxus sicher ein Fehler gewesen, der zudem den Neid der Beraubten erzeuge. Zugleich stellten aber die Errungenschaften der hellenistischen Welt – und allen voran Alexandrias – eine ungeheure Faszination dar. Insbesondere der ›jeunesse dorée‹ der Hauptstadt imponierte der sorglose und genussreiche ›dionysische‹ Lebensstil, den auch Marc Anton pflegte. Reflexe finden sich insbesondere in den Werken der neoterischen Dichter und den Liebeslegien des Tibull oder

Propertius: »In einer solchen Nacht kann jeder beliebige Mensch ein Gott werden. Wenn alle Leute sich wünschen, ein solches Leben zu verbringen und ihre Glieder zu strecken, vom vielen Wein beschwert, dann gäbe es keine bösen Schwerter, keine Kriegsschiffe, und das Meer bei Actium würde nicht die Gebeine der Unseren wälzen, und Rom, von seinen eignen Triumphen so oft ringsum bestürmt, würde nicht müde davon, vor Kummer das Haar zu lösen.« (Prop. II 15, 39–47; Übersetzung Georg Luck)

Zur gleichen Zeit werden die Wohnhäuser in Rom und Pompeji mit Fresken und Mosaiken ausgestattet, welche ägyptische Landschaften während der Nilschwämme zeigen, jener Zeit, die in besonderem Maße den Überfluss und Reichtum des Landes wie die Gelegenheit zum ›otium‹ repräsentierte³⁹. In den Romanen erscheint Ägypten nicht nur als Land der Gefahren und skurrilen religiösen Praktiken, sondern auch als Land des Überflusses und des märchenhaften Luxus.

Die hier ausführlicher behandelten Beispiele der Frisurenmode und der contabulierten Gewänder fügen sich problemlos in dieses Bild. Sie sind Elemente eines ›dream come true‹, der auch und gerade dem Selbstbild des urbanen römischen Bürgers dienstbar gemacht werden konnte. Sie dienten der zunehmend akzeptierten, ja bald geradezu geforderten Ostentation der kaiserzeitlichen Oberschichten, für welche angesichts des zunehmenden Machtverlustes innerhalb der traditionellen Institutionen die Inszenierung ihrer Person in der Öffentlichkeit an Bedeutung gewann⁴⁰. Wie Thomas Schmitz⁴¹ in seiner Untersuchung zur sogenannten zweiten Sophistik ausführlich begründet hat, bedeutete diese Bewegung weder den vornehmen Rückzug in den Elfenbeinturm, noch war sie die bizarre Beschäftigung einiger Exzentriker. Vielmehr gehörten ihre Vertreter oft den höchsten Kreisen der Reichsaristokratie an, manche bekleideten hohe Ämter bis hinauf zum Konsulat. Ihr öffentliches Auftreten, ihre gebildeten Reden vor großen Menschenmengen, aber auch ihre äußerliche Erscheinung in kostbaren Gewändern dienten einer Selbstinszenierung mit mehrfachem Ziel. Zum einen war sie Mittel der Konkurrenz mit Kollegen und Rivalen. Zum zweiten dokumentierte und etablierte sie immer aufs Neue die Kluft zwischen der Oberschicht und der Masse der Bevölkerung. Schließlich waren die Sophisten als wichtiger Faktor in der Städtekonkurrenz auch Repräsentanten ihrer gesamten Stadt. Eine solche Rolle konnten sie aber nur dann einnehmen, wenn ihre Auftritte nicht nur positiv bewertet wurden, sondern sich auch die Oberschicht, der sie ohnehin selbst angehörten, mit ihnen identifizierte. Der hohe Grad an Stilisierung und das hohe Maß an Regelmäßigkeit, dem die Reden wie die Auftritte insgesamt unterworfen

waren, dürften mit dazu beigetragen haben, diese Inszenierungen der Person nicht als reine hohle Eitelkeit eines Individuums erscheinen zu lassen – Ausnahmen werden auch hier die Regel bestätigt haben⁴² –, sondern als angemessene Form der Selbstdarstellung eines bewundernswerten und bewunderten Angehörigen der Oberschicht. Damit stimmt die Bemerkung des Philostrat überein, die Stadt Smyrna sei außerordentlich stolz auf ›ihren‹ Sophisten Polemon gewesen, welcher die Stadt ebenso geschmückt habe wie eine schöne Agora und prächtige öffentliche Gebäude⁴³.

Dieser Eindruck scheint auch durch die Porträtkunst seit hadrianischer Zeit bestätigt zu werden. An Haar- und Bartrachten lässt sich ebenso wie wenig später an der Kleidung ein zunehmender Aufwand feststellen, der seine Vorbilder offenbar ebenfalls in den östlichen Teilen des römischen Reiches fand. Dabei konnte man neben griechischen Vorbildern offenbar ebenso unproblematisch auch ägyptische Anregungen aufgreifen – und dies um so mehr, als Ägypten nicht nur als das Land skurrilen Aberglaubens und lebensbedrohender Gefahren galt, sondern auch als das Land, welches die Griechen zu ihren höchsten Kulturleistungen angeregt hatte. Selbst Plato lobt die künstlerische Tradition Ägyptens, welche sich auf einige wenige schöne Formen (»kala schemata«)

beschränkt und diese über »Zehntausende von Jahren« unverändert beibehalten habe⁴⁴. Nach pythagoreischer Überzeugung kam auch die Theologie aus Ägypten. Beide wurden freilich durch die Griechen erst zu ihrer Vollkommenheit gebracht. Es muss daher nicht erstaunen, wenn die Römer, welche selbst glaubten, Zivilisation und ›humanitas‹ von den Griechen übernommen zu haben⁴⁵, in bestimmten Fällen auch auf andere Traditionen wie etwa die ägyptische bzw. graeco-ägyptische zurückgreifen konnten, wenn es sich in ihr Welt- und Selbstbild fügte, ohne dass damit eine ausdrückliche Ägyptisierung oder gar eine Affinität zur ägyptischen Religion verbunden sein musste. Ägypten ist eben auch ein Land des Traums, in das schon Hekataios im 4. Jahrhundert v. Chr. seine ägyptische Variante einer Politeia utopischen und protreptischen Charakters verlegt hatte, die sich als historisch-ethnographischer Bericht aus gibt⁴⁶. Es ist demnach dieser Strang der Ägyptenrezeption, der alle zivilen Errungenschaften aus Ägypten kommen lässt, der mit dem Land eine ›Leichtigkeit des Seins‹ und allgemeinen Überfluss assoziiert, welcher einen nicht unerheblichen und auch nicht notwendigerweise mit der Verehrung auch der ägyptischen Götter verbundenen Teil der Ägyptenrezeption bestimmt, und der deshalb auch unsere zunehmende Aufmerksamkeit verdiente.

- ¹ K. A. D. Smelik – E. A. Hemelrijk, »Who knows not what monsters demented Egypt worships?« Opinions on Egyptian animal worship in antiquity as part of the ancient conception of Egypt, in: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II 17, 4 (1984) 1852–2000. A. Dihle, *Die Griechen und die Fremden* (1994).
- ² M. J. Versluys, *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt* (2002).
- ³ D. Boschung, Augustus. Das Römische Herrscherbild I, 2 (1993) mit 153 Repliken.
- ⁴ Letzte Zusammenstellung der Repliken bei M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, *Boreas* 2, 1979, 96 ff.; dazu K. Fittschen in: K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Band I (1994) 64 ff. zu Nr. 59.
- ⁵ Repliken zusammengestellt in D. Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus*, Diss. Bochum (1972) Nr. 55–129. Dazu K. Fittschen in: Fittschen – Zanker I a. O. Nr. 83 Anm. 1, und zuletzt ergänzend: J. Raeder, Herrscherbildnis und Münzpropaganda. Zur Deutung des Serapistypus des Septimius Severus, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 107, 1992, 176 Anm. 4.
- ⁶ H. P. L'Orange, Severus Sarapis, in: Bericht über den VI. Internationalen Kongress für Archäologie Berlin 21.–26. August 1939 (1940) 495 f.; ders., Apotheosis in ancient portraiture (1947) 73 ff.
- ⁷ K. de Kerauson, in: *Égypte Romaine l'autre Égypte*. Ausstellungskat. Marseille 1997, 214 zu Kat. 223; zuvor u. a. vertreten von Soechting a. O. S. 26.
- ⁸ Fittschen a. O. Die Verehrungsthese u. a. vertreten durch W. Hornbostel, Severiana. Bemerkungen zum Porträt des Septimius Severus, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 87, 1972, 382 ff.
- ⁹ Raeder a. O., bes. 177–179.
- ¹⁰ Fittschen a. O. 95 mit Anm. 6. 7; Raeder a. O. 186 f.
- ¹¹ vgl. Raeder a. O. Taf. 62 k–m (Variante C). So eindeutig, wie Raeder das Verhältnis zwischen Münzporträts und rundplastischen Bildnissen darstellt, scheint es mir allerdings nicht zu sein.
- ¹² So zuletzt G. Daltrop, Lucio Settimio Severo e i cinque tipi di suo ritratto, in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hrsgg.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato*. II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano, Rom 1984 (1988) 67 ff.
- ¹³ Raeder a. O. passim, bes. 192–196.
- ¹⁴ Die Bildnisse gesammelt von H. R. Goette, Kaiserzeitliche Bildnisse von Sarapis-Priestern, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 45, 1989, 173 ff.; von diesen besitzt nur das Mumienporträt Abb. 3 ein vergleichbares Haarmotiv; dazu s. u.
- ¹⁵ Letzte Zusammenstellung solcher Bildnisse bei Raeder a. O. 179 f. Anm. 27; dazu auch Verf., Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (Mainz 1996) 78 ff. mit Anm. 405; 86 f. zu Frauenporträts mit ähnlichen Löckchen.
- ¹⁶ W. Hornbostel, Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes (1973) 207–295.
- ¹⁷ R. R. R. Smith, Cultural Choice and Political Identity in Honorary Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A. D., *Journal of Roman Studies* 68, 1998, 56–93; ders., *Gnomon* 71, 1999, 448–457.
- ¹⁸ P. Cain, Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit (1993), bes. 81–95; 100–104.
- ¹⁹ Belege in Verf. a. O. 86 f.
- ²⁰ Die These allerdings bereits bei J. J. Bernouli, *Römische Ikonographie* II 3 (1894) 31.
- ²¹ vgl. H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen* (1989) 57–62, 65–71.
- ²² Goette, *Bildnisse a. O.* 176; ders., *Togadarstellungen a. O.*
- ²³ Goette, *Bildnisse a. O.* 174 f. Nr. 1; 2; 6 Taf. 13, a; 14, a–d; 17, a–d.
- ²⁴ K. Parlasca, Die sogenannte Marc-Aurel-Büste in Erbach, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Rom* 78, 1971, 175–179.
- ²⁵ Goette, *Togadarstellungen a. O.* 71–74; ders., *Bildnisse a. O.* (hier Anm. 14); dazu Verf. a. O. (hier Anm. 15) 164–166.
- ²⁶ s. die Büste in Ostia, *Mus. Inv.* 50; Goette, *Togadarstellungen a. O.* 148 Kat. L 14 Taf. 49.4.
- ²⁷ Goette, *Togadarstellungen a. O.*
- ²⁸ s. das Mumienporträt London, British Museum Inv. EA 74714: S. Walker – M. Bierbrier (Hrsgg.), *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*, Ausstellungskat. London 1997, 69 f. Nr. 46.
- ²⁹ London, British Museum Inv. EA 6715; Verf. a. O. (hier Anm. 15) 165 Taf. 87.2; Walker – Bierbrier (Hrsgg.), a. O. 118–120 zu Nr. 116.
- ³⁰ J. Eingartner, Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit, 115. Suppl. *Mnemosyne* (1991).
- ³¹ ehem. Kunsthandel und Baltimore, Walters Art Gallery Inv. 32.4; Verf. a. O. (hier Anm. 15) 112 f. Taf. 54.1; Eingartner a. O. 169 f. Kat. 145–146 Taf. 90.
- ³² Einzig der Knabe auf dem o. g. Londoner Leichentuch könnte wegen der Rasur seines Schädels dem Isis-Kult angehören. Allerdings unterscheidet er sich gerade in diesem Element von den sicher dem Isis-Kult verhafteten Knaben mit Jugendlocke (vgl. Verf. a. O. [hier Anm. 15] 113 ff.), so dass die Frage seiner Kultzugehörigkeit m. E. vorerst offen bleiben muss.
- ³³ s. vorläufig C. Reinsberg, *Senatorensarkophage*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Rom* 102, 1995, 353–370 mit der älteren Lit.; demnächst ausführlich dies., *Vita Romana* (im Druck).
- ³⁴ Brescia, Pinakothek, am unteren Arm des Desideriuskreuzes angebracht: E. Simon, *Das Goldglasmedaillon in Brescia*, in: E. Homann-Wedeking – B. Segall (Hrsgg.), *Festschrift E. v. Mercklin* (1964) 41–52.
- ³⁵ Neapel, *Mus. Naz. Inv.* 6085; J. Meischner, *Das Frauenporträt der Severerzeit* (Diss. Berlin 1964) 140 Nr. 37 mit Abb. 96; S. Wood, *Roman Portrait Sculpture 217–260 A. D.* (1986) 51 f. mit Taf. 12 Abb. 15.
- ³⁶ Rom, *Bibl. Apostol. Vat., Mus. Sacro Inv.* 639; L. v. Matt, *Die Kunstsammlungen der Biblioteca Apostolica Vaticana Rom* (1969) 168 Abb. 34; R. Pillinger, *Studien zu römischen Zwischengoldgläsern* (1984) Farbtaf. 31, 24; Rom, *Bibl. Apostol. Vat., Mus. Sacro* 701; v. Matt a. O. 168 Abb. 35; Pillinger a. O. Farbtaf. 31, 244.
- ³⁷ Cleveland, *Mus. of Art* 65, 246; J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*. Neue Funde (1979) 325–27 Nr. 325 mit Taf. 228, I. 3, 234; ähnlich verhält es sich mit einem dunkelblauen Glasbüstchen in Köln, *Römisch-Germanisches Museum N157*; D. Salzmann, *Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln* (1990) 209–12 Nr. 19 mit überzeugender Datierung in das 2. oder 3. Viertel des 3. Jahrhunderts.
- ³⁸ Alexandria, *Arch. Mus.* 22187; P. Graindor, *Bustes et statues-portraits d'Égypte romaine* (1936) Nr. 57; P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom* (1960) 223 f. mit Taf. 19.

³⁹ Versluys a. O., hier Anm. 2.

⁴⁰ Zum folgenden s. auch Verf. – Ch. Watschel, *Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, in: G. Alföldy – S. Panciera (Hrsgg.), *In-schriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt* (2001) 47–120.

⁴¹ T. Schmitz, *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit* (1997).

⁴² vgl. Luk. Rh. Pr.

⁴³ Phil. VS 1, 532; auch wenn die Details seiner Beschreibung der Inszenierungen des Polemon für dessen Zeit, die erste Hälfte des

2. Jahrhunderts, mindestens teilweise anachronistisch sein dürften, so spricht doch vieles dafür, dass Philostrar die Verhältnisse und Wertungen seiner eigenen Zeit, der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts, recht treffend wiedergibt.

⁴⁴ Plat. Leg. 656 d–e; J. J. Pollit, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology* (1974) 46.

⁴⁵ G. Woolf, *Becoming Roman, Staying Greek: Culture, Identity and the Civilizing Process in the Roman East*, – *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 40, 1994, 116–143.

⁴⁶ W. Spoerri, *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter* (1959); Dihle a. O. (hier Anm. 1) 71–73; 105.