Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 16 (1959)

Heft: 4

Artikel: Verkannte Kämpfe

Autor: Jucker, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-16055

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Verkannte Köpfe

Von Hans Jucker, Bern

Als der junge Student Theodor Wiegand den Standpunkt verfocht, die moderne Kunst sei der richtige Ausgangspunkt, um der klassischen nahe zu kommen, entgegnete ihm sein älterer Korpsbruder Karl Dyroff, man müsse vor allem ein tüchtiger Philologe sein, um Archäologe zu werden, und Carl Watzinger fügt dem Bericht über diese Auseinandersetzung hinzu: «Daß Dyroff recht hatte, ist Wiegand erst viel später klar geworden»[1]. Dahin ging auch die Überzeugung Arnold von Salis', und nur allzu deutlich steht mir aus meinem ersten Basler Semester in der Erinnerung, wie es den sonst so langmütigen Ernst Pfuhl aufbringen konnte, wenn einer beim Übersetzen des Pausanias stockte. Archäologen möchten also doch nicht einfach Leute sein, «die im Erdboden wühlen», wie Sie, verehrter Jubilar, diese Spezies von Altertumsforschern einmal scherzweise definierten, sondern sie bekennen sich gerne und dankbar zu ihrer Mutterwissenschaft, der Philologia, und so möchten auch die folgenden Zeilen, obwohl sie Denkmäler aus Stein zur Sprache bringen, ein Zeichen des Dankes sein an den Lehrer und Meister in der Erforschung des Wortes.

I

Der erste der Porträtköpfe, die hier einer erneuten Betrachtung unterzogen werden sollen (Taf. 3, 1), wurde von Valentin Müller im 86. Berliner Winckelmannsprogramm von 1927 veröffentlicht. Er war von Freiherrn von Oppenheim in der Gegend von Aleppo erworben, befand sich dann als Leihgabe in der Antikenabteilung der Staatlichen Museen zu Berlin und ist heute verschollen[2]. Müller glaubte, in dem «starkknochigen» Schädelbau des Jünglings Rassenmerkmale des Syrers zu erkennen. Daraus und aus der Herkunftsangabe leitete er die Berechtigung ab, das Werk als einheimisch syrisch zu betrachten und dessen Eigenart aus dem Charakter des Porträtstils des vorderasiatischen Raumes zu deuten. Er macht es dabei zum Glied einer über Jahrtausende hinaufreichenden Traditionsreihe, an deren Anfang das Haupt des Gudea erscheint. In seiner organischen Durchbildung verrate der Kopf zwar die Grundlage griechischer Struktur, die aber durch den orientalischen Überbau ins Anorganische abgerückt werde. «Eine starke Festigkeit und Undurchdringlichkeit macht sich fühlbar; das Steinerne des Steins wirkt stärker als in einem griechischen Kopf. Besonders Wangen und Stirn sind mit festgeformten Flächen gegeben, während die Teile in unmittelbarer Nähe der Augen, der

[1] C. Watzinger, *Theodor Wiegand* (1944) 33.

[2] Weder weitere Aufnahmen noch die Negative der bei Müller reproduzierten sind vorhanden. C. Blümel sei auch hier für seine Hilfe gedankt.

Nase und des Mundes weicher modelliert sind»[3]. Nicht nur in dieser treffend umschriebenen formalen Beschaffenheit, sondern auch in der Intensität des zum Transzendenten neigenden seelischen Ausdrucks sieht Müller die Wirkung orientalischen Erbes[4].

Während Müller das Bildnis so aufs bestimmteste einer mesopotamisch-syrischen Kunstlandschaft einordnet, läßt er für die zeitliche Stellung den weiten Spielraum von hundertfünfzig Jahren offen: «zwischen dem letzten Viertel des 1. und ersten Viertel des 3. Jahrhunderts», wobei er einer Ansetzung ins erste Drittel dieses Zeitraums den Vorzug geben möchte[5]. Allein die Annahme einer flavischen, traianischen oder hadrianischen Entstehung wird schon durch die Art der plastischen Behandlung des Auges widerlegt. Müller hatte dieses Detail als Kriterium verworfen, weil es in Italien in flavischer Zeit gelegentlich vorkomme, vor allem aber auf palmyrenischen Grabsteinen des 1. Jahrhunderts[6]. Was für Beispiele er im ersten Falle im Sinne hatte, verschweigt er. Eingetiefte Pupille und Irisumrandung gibt es schon im frühen 1. Jahrhundert n. Chr. in Norditalien und der Provence, jedoch von ganz anderer Form und stets ohne den illusionistischen Glanzlichteffekt, wie ihn beim Jünglingskopf der schmale Sporn am oberen Pupillenrand hervorrufen will[7]. Wegner möchte den Beginn der hier angewandten Bohrtechnik auf das Jahr 128 n. Chr. festlegen[8]. Aber auch in hadrianischer Zeit ist der große, sphärisch eingetiefte Augenstern mit dem von oben hereinwachsenden Glanzlichtsporn – am linken Auge sehr deutlich zu unterscheiden – nicht anzutreffen. Und vollends anders sehen die Augen der palmyrenischen Grabbüsten aus. In der Regel besteht dort die Innenzeichnung in zwei konzentrischen Kreischen, oder die Pupille wird in der Mitte eines Kreises als kleiner Punkt angedeutet[9].

Bernhard Schweitzer, der sich, soviel ich sehe, als einziger noch mit unserem Jünglingsporträt befaßt hat, zieht das Ende des von Müller bezeichneten Zeitraums vor: spätestens gleichzeitig mit Alexander Severus (nach 230), wahrscheinlich älter[10]. Beim Vergleich mit dem Elagabalus des Capitolinischen Museums, den er des Ausdrucks wegen herangezogen hatte, stellte aber schon Müller fest, daß dem syrischen Kopf eine «viel größere Festigkeit und Geschlossenheit» eigen sei. «Erst der Kolossalkopf des Constantin hat eine vergleichbare feste Undurchdring-

---

[3] S. 13.
[4] S. 16f.
[5] S. 23.
[6] S. 21f.
[7] z. B. S. Aurigemma, *Il monumento dei Concordi presso Boretto*, Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte (1931) 268ff. Taf. 1f.; W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* (1905) Abb. 165; am Iulierdenkmal in St-Rémy, Röm. Mitt. 52 (1937) Taf. 5 und 7 usw.; vgl. C. Carducci, Boll. Società Piemontese d'Archeologia e Storia di Belle Arti 3 (1949) 22f. Abb. 11c unten und Abb. 16; allgemein F. Poulsen, *Ikonographische Miscellen* (1921) 84ff.
[8] M. Wegner, *Hadrian* (1956) 10. 21f. 69.
[9] H. Ingholt, *Studier over Palmyrensk Skulptur* (1928); H. Seyrig, Berytus 3 (1936) 137ff.; D. Makay, Iraq 11 (1949) 160ff. usw.
[10] *A trömische Traditionselemente in der Bildniskunst des 3. nachchristl. Jahrh.*, Nederlands Kunsthist. Jaarb. 5 (1954) 178.

lichkeit der kubischen Masse[11]». Die Folgerung aus dieser Erkenntnis zu ziehen, schienen ihm aber doch wieder der Hals zu eingehend und realistisch durchgebildet, die Partien um Nase und Mund zu fein modelliert[12]. Alle die so deutlich auf die Spätantike hinweisenden Merkmale sollen darum als «Vorauseilen» der östlichen Kunstlandschaft verstanden werden[13].

Unverkennbar steht hinter dieser Interpretation die Lehre Strzygowskis[14]. Das Grundsätzliche des mit dieser verknüpften, schon reichlich zerredeten Fragenkomplexes wollen wir hier nicht erörtern. Im Falle schon der ältesten Grabporträts aus Palmyra kann man ja tatsächlich nicht übersehen, daß manches mit spätantiker Gestaltungsweise zusammengeht: die Erstarrung der plastischen Bewegung, das harte Zusammenstoßen der Flächen, die lineare Ornamentalisierung des Oberflächengefüges usw.[15]; aber das gleiche gilt von einer gallo-römischen Arbeit wie etwa der getriebenen Goldbüste des Mark Aurel aus Avenches[16]. Daß diese nicht aus Rom importiert sein kann, wie vorgeschlagen worden ist[17], lehrt schon der ohne jede organische Gliederung, genau einen Kreisbogen beschreibende Büstenausschnitt, der nur in den nördlichen Provinzen Parallelen hat[18]. Gleichermaßen sind der Umriß des Bartes, des Haares und Stirnbogens geometrisch vereinfacht. Aufschlußreich ist die Wiedergabe der Pupille: die kleinen Bogen öffnen sich spiegelbildlich-symmetrisch jedesmal gegen außen hin, eine Absonderlichkeit, die sich nur als ornamentale Anwendung einer mißverstandenen Formel erklären läßt und allein schon den Gedanken, es könnte sich wirklich um eine spätantike Arbeit vielleicht eines oberitalienischen Kunstzentrums handeln, hinfällig machen dürfte. Der Eindruck des Spätantiken, der von diesem und anderen gallo-römischen wie von den palmyrenischen Werken ausgehen mag, beruht letztlich auf dem gleichen Gestaltungsprinzip, das man vereinfachend etwa als linearen und flächenhaften Abbau eines plastischen Modells, Reduktion eines organisch verbundenen Formengefüges in eine abstrakt-ornamentale Ordnung bezeichnen könnte. Es bestimmt den Kunstcharakter der Randgebiete überhaupt weithin. Darin beruht die Verwandtschaft peripherer Erzeugnisse verschiedenster Herkunft[19].

In die Kategorie derartiger Kunstübung wird man ohne Zweifel die von Müller

---

[11] S. 27.
[12] S. 21.
[13] S. 27.
[14] Vgl. S. 24 und Anm. 5.
[15] Verf., *Altrömische Porträt-Plastik*, Kunsthaus Zürich 1953, Nr. 82 zu Taf. 13 (um 150 n. Chr.).
[16] P. Schazmann, Zeitschr. f. schweiz. Archäol. u. Kunstgesch. 2 (1940) 69ff. mit unrichtiger Auffassung über den Herstellungsvorgang.
[17] M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse der antoninischen Zeit* (1939) 122 Taf. 27.
[18] So in der großen Bronzebüste einer Göttin in Dole, E. Espérandieu, *Recueil* 10, 7543. Neue Aufnahmen werde ich in anderem Zusammenhang vorlegen. Die Montierung der Goldbüste als *imago clipeata*, wie Schazmann wollte, fällt außer Betracht wegen der Ausarbeitung der Rückseite und des zu kleinen Kreisradius des Büstenrandes. Der Kopf muß senkrecht, wohl auf einem Sockel aus anderem Material aufgestellt gewesen sein.
[19] Vgl. A. Boëthius, *Riflessioni sul problema dell'arte periferica*, Atti del I° congresso intern. di preistoria e protostoria 1950 (1951) 410ff.; R. Bianchi Bandinelli, *Gusto e valore dell'arte provinciale*, *Storicità dell'arte classica*[2] (1950) 229ff.; ders. *Organicità e astrazione* (1956).

im gleichen Winckelmannsheft veröffentlichte syrische Frauenbüste einzureihen haben[20]. Hier sind die Augen nun wirklich in der palmyrenischen Weise graviert. Besonders leicht haben sich natürlich die Gewandfalten der linearen Schematisierung untergeordnet. Auch die strenge Frontalität, die diese Büste mit der goldenen des Mark Aurel teilt, dient diesem Bedürfnis nach symmetrischer Responsion der Teile. Hier indessen hat Müller diese Erscheinungen nicht aus der lokalen Formüberlieferung allein, sondern zugleich aus der Spätstufe der Entstehung zu verstehen versucht. Er setzt daher die Arbeit im Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. an[21]. In Wirklichkeit stellt das Bildnis Iulia Maesa als Diva dar und muß um 223 entstanden sein[22]. Gegenüber dem Jünglingskopf wirkt die Modellierung auch weit weniger fest und undurchdringlich, sondern eher wie eine kantige Holzschnitzerei.

In dem Bildnis des Jünglings können wir nichts von solcher peripherer Prägung erkennen; in allem spüren wir vielmehr den entschiedenen Willen und die sichere, an bedeutenden Aufträgen geschulte Hand eines Meisters. In der schlichten Klarheit des Formenvortrags, dem betonten Ernst und der Verhaltenheit der Charakterisierung des Dargestellten, die an die Porträts des C. und L. Caesar gemahnen[23], offenbart sich seine klassizistische Haltung. Nicht im späten 1. noch im 2. oder frühen 3. Jahrhundert sind stilistische Entsprechungen zu finden, sondern im 4.

Das lange, elegante Oval des Gesichts läßt vielleicht zunächst an die Gestaltungsweise der theodosianischen Epoche denken. Sehr ähnlich kehrt dort auch die dichte, kaum gegliederte Haarkappe mit den kurzen, vor die Ohren fallenden Strähnen bei der meistens Valentinian II. benannten Statue aus Aphrodisias wieder[24]. Ebenso ist die Form der Pupille verwandt; aber die Verhärtung der Oberfläche geht um ein beträchtliches weiter; man vergleiche außer den kritischen Partien, auf die Müller beim Kopf aus Aleppo hingewiesen hat, besonders den zarten Übergang von der Stirn zur Nase bei diesem mit der abstrakten Konstruktion dort. Die gleiche Stufe von Verdichtung und dennoch gewahrter Lebenswärme finden wir jedoch in dem Kopf eines jugendlichen Augustus – nach Delbrueck des Constans – in Istanbuler Privatbesitz[25]. Noch besser als die beiden Statuen auf der Balustrade des Capitols vertritt er den «weichen Stil» des zweiten Jahrhundertviertels[26]. Hin-

[20] Abb. 3 und Taf. 2.

[21] S. 24.

[22] Vgl. vorläufig die Konsekrationsmünze bei G. Bruns, Mitt. d. Instituts 6 (1953) 74 Taf. 31, ausführlicher in meiner im Druck befindlichen Arbeit über römische Blätterkelchbüsten.

[23] F. Chamoux, *Gaius Caesar*, BCH 74 (1950) 250ff.; ders. Mon. Piot 44 (1950) 83ff. Taf. 9. Eine gut erhaltene Statue des C. Caesar mit verhülltem Haupt – es fehlen nur die angestückten Teile der Arme – stand 1953 im Skulpturendepot in Gortyn.

[24] R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (1933) 195ff. Taf. 92; H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (1933) 73ff. Abb. 181–183; J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit* (1941) 81ff. Taf. 16 und 34; W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst* (1958) 50f.; A. Rumpf, *Stilphasen der spätantiken Kunst* (1957) 17f. Taf. 13, 56f.: Valens. Prof. Hirmer in München habe ich für die Übermittlung seiner Originalaufnahme zu danken.

[25] G. Bruns, *Zwei Bildnisse eines spätrömischen Kaisers*, Jahrb. 47 (1932) 135ff. Taf. 5f.: Constantius II.; Delbrueck (s. vorige Anm.) 154f. Taf. 58f.

[26] Rumpf (s. Anm. 24) 13.

sichtlich des Härtegrades unterscheidet sich der Jüngling aus Syrien weder in der Modellierung der Mundpartie noch des Halses von ihm. Ebenso kompakt liegt das Haar über Stirn und Scheitel. Auch der Kopf in Istanbul wendet sich, nur weniger stark, aus der frontalen Richtung ab, und wahrscheinlich hängt bei beiden die Asymmetrie der Augenstellung und des Verlaufs des oberen Stirnrandes mit dieser Bewegung zusammen.

Auf die konstantinische Zeit weist schließlich mit aller Bestimmtheit die Beschaffenheit des Diadems. Das einfache, glatte Band trugen nach Aussage der Münzen zunächst Constantin d. Gr. und die Caesares, und zwar vorwiegend auf den Prägungen mit Gebetshaltung, spätestens von den Tricennalien Constantins (335) an nur noch die Caesares, zuletzt Constantinus II., Constantius II., Constans und Delmatius auf einer Ausgabe von Thessalonike mit *principi iuventutis*[27]. Mit dem Banddiadem der konstantinischen Caesares ist in der Regel auch die ältere Frisur mit dem kurzen Nackenhaar verbunden, wie sie unser Jüngling zu tragen scheint. So viel jedenfalls zeigt die ungenügende Profilaufnahme, daß das Haar am Halse nicht waagrecht nach vorne gezogen ist, wie es bei Constantin von 330 an und bei den Caesares mit Lorbeer vorkommt – bezeichnenderweise nicht bei dem schon 326 verstorbenen Crispus. Noch kokettere Gestalt nimmt diese Staatsfrisur 335 bei Constantin und dann bei den Söhnen als Augusti an[28]. Der merkwürdige Ansatz unter dem rechten – und nur unter dem rechten – Ohr des Marmorkopfes stammt nicht etwa von einer solchen Halslocke. Müller erklärt ihn als Rest eines Ohrschmucks, von dem am Ohrläppchen noch Spuren vorhanden seien[29]. Mit bisweilen recht gewichtigen Bommeln behängten parthische und alle sassanidischen Könige ihre Ohren[30]. Daß der nach nichts weniger als einem Artabanos oder Ardaschir aussehende Jüngling an einem Ohr Schmuck getragen haben sollte, kommt mir sehr unwahrscheinlich vor; eher möchte ich glauben, daß die Bruchstellen mit dem Ende des Bandes verbunden waren, dessen abgebrochener Anfang über dem Nacken noch zu sehen ist. Er verläuft genau in der Richtung auf den stehengebliebenen Zapfen. Gerade bei glatten Diademen und Kränzen Constantins und seiner Söhne fallen die Bänder oft weit in den Nacken oder über die Schulter nach vorne[31].

---

[27] Delbrueck (s. Anm. 24) 58; J. Lafaurie, *Médaillon constantinien*, Rev. Num. 5. Ser. 17 (1955) 244 Anm. 4. Die Emission mit *principi iuventutis* erfolgte, wie P. Strauss in Basel mir freundlicherweise mitteilt, wohl zu den Tricennalien, spätestens 337 vor dem Tod des Delmatius. Zum Orans-Typus vgl. H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (Oslo 1947) 90ff. Abb. 66.

[28] Vgl. Delbrueck (s. Anm. 24) 18 und die Münztafeln. Für die numismatischen Beobachtungen wurde das Material des Bernischen Hist. Museums und die neueren Auktionskataloge durchgearbeitet.

[29] S. 3f.

[30] Müller, Abb. 12c (parthisch mit späterer Inschrift); G. Lippold, *Gemmen und Kameen*, o. J., Taf. 74, 8f.; H. Henning von der Osten, *Die Welt der Perser* (1956) Taf. 92, 1; 100–106; auch die Hephtaliten, R. Ghirshman, *Les Chionites-Hephtalites* (Kairo 1948).

[31] Vgl. Münzen und Medaillen AG, Basel, Vente publique XII (1953) 865 (steht physiognomisch dem Marmorkopf besonders nahe); XIII (1954) 762. 763; XVII (1957) 601. 606f. Das Diadem des Jünglings ist ziemlich dick und darum vielleicht so steif, daß das Ende schräg wegstehen konnte.

Es bleibt noch die Frage nach der Person des Dargestellten zu beantworten. Constantinus Magnus wird man ohne weiteres ausschließen dürfen. Es bleibt die Wahl unter den Prinzen seines Hauses, deren Ikonographie bekanntlich nicht weniger umstritten ist als die der iulisch-claudischen, zumal gerade jetzt, wo die Communis opinio, die sich bei einigen Identifizierungen beruhigt hatte, den heftigsten Angriffen von allen Seiten her ausgesetzt wird[32]. Diese Unsicherheit braucht nicht zu verwundern angesichts der verzweifelten Ähnlichkeit der Münzbildnisse der verschiedenen Caesares und Augusti einerseits und der starken Variabilität unter den Prägungen jedes einzelnen von ihnen anderseits. So viel geht indessen doch aus dem umfangreichen Material hervor, daß Crispus und Constantinus II., Delmatius und Hannibalianus des vergleichsweise kurzen, rundlichen Schädels wegen auszuscheiden haben. Die beiden letzten haben zudem als Caesares (335 bis 337) schon ziemlich langes Nackenhaar, Crispus und der jüngere Constantin nicht die lange, schmale und vornehm gebogene Nase des Marmorkopfes. In die engere Wahl kommen somit Constantius II. und Constans. Die Münzporträts beider sind anfangs wenig charakteristisch und weisen später gleichermaßen die leicht gebogene Nase und das lange Gesicht auf. Hier kann meines Erachtens der Herkunftsort den Ausschlag zugunsten des ersten geben. Der Kopf wurde, wie wir wissen, in der Nähe von Aleppo erworben, und nicht weit von dort, in Antiochia, hatte Constantius II. einige Zeit vor 335 bis 337 seine Residenz als Caesar[33]. 317 war er geboren; wenn der Dargestellte «am Ende seines zweiten Lebensjahrzehnts» steht[33a], so könnte das Bildnis sehr wohl anläßlich der Hochzeit im Jahre der Tricennalien des Vaters, 335, entstanden sein[34].

Danach glaube ich wagen zu dürfen, Ihnen den feinen, edel geformten Jünglingskopf aus Syrien als Caesarbildnis des Flavius Iulius Constantius, des dritten Sohnes Constantins des Großen und der Flavia Maxima Fausta, vorzustellen.

II

Wenn S. Casson und W. H. Gross in dem auf Tafel 2 wiedergegebenen Kopf ein Traianbildnis vermutet haben, so war daran großenteils der erbärmliche Er-

---

[32] K. Kraft, *Das Silbermedaillon Constantins des Großen*, Jahrb. f. Num. u. Geldgesch. 5/6 (1954/55) 151ff. 173ff.; Rumpf (Anm. 24) und E. Coche de la Ferté, *Le Camée Rothschild* (1957).

[33] O. Seeck, RE 4, 1045f.

[33a] Müller 4.

[34] Nach Coche de la Ferté (s. Anm. 32) ist der Kameo Rothschild ein Hochzeitsbild des Constantius II. von 335. Der physiognomische Vergleich mit unserem Jüngling spricht nicht gegen die Identität der beiden. Bezüglich des Hauptargumentes für die Frühdatierung (Lorbeerkranz) muß auf Delbrueck (s. Anm. 24) 62 mit Anm. 160 verwiesen werden. Die in der Mitte sich gabelnde, feinsträhnige Stirnfrisur ist meines Wissens bei keinem sicher konstantinischen Porträt zu finden, bei theodosianischen aber oft, vgl. unten Anm. 43. Die Art der Gewandbehandlung mit den eigenartigen, bogenförmig auslaufenden Faltentälern entspricht vollkommen der des Togatus in Istanbul, Kollwitz (s. Anm. 24) Taf. 21f. Auch die Identität unseres Kopfes mit dem etwas älteren Mann in Karthago ist möglich, vgl. unten mit Anm. 47. Sollte die starke Wendung unseres Jünglingskopfes durch die Zusammenordnung mit der Braut oder jungen Gattin zu einem Gruppenbild motiviert sein?

haltungszustand schuld[35]. Gehörte er wirklich der Zeit an, der sie ihn damit zuschreiben wollten, so könnte man die Frage der Identifizierung auf sich beruhen lassen; die Möglichkeit aber, auch in ihm einen Zeugen der uns doch in Vielem noch rätselvollen spätantiken Skulptur wiederzugewinnen, berechtigt wohl dazu, ihn trotz seiner Verstümmelung und obwohl er kein sehr bedeutendes Kunstwerk war, noch einmal und aus der Nähe zu betrachten.

Der Kopf hat ungefähr anderthalbfache Lebensgröße, besteht aus einem sehr grobkörnigen Marmor und wurde vor etwa vierzig Jahren, eine gute Wegstunde von Saloniki entfernt, an der Straße nach Serres gefunden. Wahrscheinlich war er dorthin verschleppt. Vom Haar ist nur der von Ohr zu Ohr geschwungene Bogen plastisch ausgeführt, der Verlauf des Schnittes im Nacken lediglich durch einen Absatz angedeutet, alles Übrige aber unbearbeitet gelassen. Der Bildhauer rechnete also mit Betrachtern, die tiefer standen und weder das volle Profil noch die Rückseite sehen konnten. Das Fragment dürfte folglich von einer etwa drei Meter hohen stehenden oder einer erhöht sitzenden Statue stammen. Wir werden sie uns in einer Apsis oder sonst irgendwie in architektonischer Verbindung aufgestellt zu denken haben.

Auch aus der formalen Behandlung des Gesichts meinen wir noch zu erkennen, daß es auf die Wirkung aus der Distanz hin angelegt war. Schläfen und Stirn gehen in gleichmäßiger, zylindrischer Rundung ineinander über. Ohne jede Oberflächenbewegung fällt die verhältnismäßig gut erhaltene linke Wange zu der Wölbung des schweren Kinns ab und stößt mit einer Kante an den Hals an[36]. In deutlich markierten Linien setzen sich die Lider beidseits ab. Die unvermittelten Ränder der Nasenflügel sind eben noch erkennbar, und zwischen den gänzlich zerstörten Lippen haben sich die Enden der bogenförmig nach oben geschwungenen Mundspalte erhalten. Mit ihr korrespondierte im Gegensinne die tief eingegrabene Abgrenzung des Kinns. In einem System von ineinandergefügten, von zueinander und voneinander weg gerichteten Bogen baut sich überhaupt die ganze Kopffront auf. Erst die Zerstörung aller vorspringenden Teile freilich hat dieses lineare Gerüst in so unverhüllter Weise bloßgelegt. Klarer, als dies im ursprünglichen Zustand der Fall war, tritt jetzt auch die abstrakte Körpergestalt zu Tage, in die dieses Haupt eingeschrieben ist. Die erhaltenen Partien lassen noch deutlich genug wahrnehmen, bis zu welcher Härte sich die Oberfläche hier verdichtet hatte. Diese

---

[35] S. Casson, *Macedonia. Antiquities*, Annual Brit. School Athens 23 (1918–19) 39 Taf. 10, 2; W. H. Gross, *Bildnisse Traians* (1940) 130 Nr. 55 Taf. 25b; 102 mit deutlicher Reserve: «Eine Sicherheit ist nicht zu gewinnen». Die Identifizierung von mir schon abgelehnt AJA 61 (1957) 251 Nr. 22. Daselbst bitte ich Nr. 17 in Nr. 27a und die beiden orthographischen Druckfehler zu verbessern. Nr. 45, Centuripe, konnte ich inzwischen im Original studieren: späthadrianische Arbeit, Bohrungen in Augen und Haar, nicht Traian. Ein weiterer Nachtrag ist von H. Biesantz zu erwarten. Ferner: Achatköpfchen mit Schnitt für eine Ergänzung der Nase, Kunsthandel Zürich, Juli 1959. B.Ashmole und D. Haynes danke ich für Unterstützung im Museum und die Beschaffung der Aufnahmen. Taf. 2, 2 ist von etwas zu hohem Standpunkt aufgenommen, so daß der Kopf zu kurz wirkt.

[36] Der Hals steht bei strenger Frontalansicht etwas schräg zum Kopf, der demnach eine Spur nach rechts geneigt gewesen wäre.

«steinerne» Schale hat nichts mehr von der Natur durchbluteter Haut an sich, wie sie in einem traianischen Bildnis dargestellt, aber selbst in dem vorher besprochenen Jünglingskopf noch empfunden ist.

Kolossale Dimensionen forderten schon immer ihre besondere Sprache, drängten zu einer Zurückführung auf einfache, große Formen, die vielfach über den Zeitstil hinaus zu weisen scheinen. Den allgemein als traianisch bezeichneten Caesar des Neapeler Nationalmuseums[37] kennzeichnet eine metallene Schärfe des Schnitts, welche die Präzision der Formen aller Traianporträts übertrifft. Bei dem wahrhaft monumentalen Traian in Ostia schwankt man ob seiner «kristallenen Klarheit» zwischen einer durch die Fundzusammenhänge empfohlenen hadrianischen und einer noch späteren Datierung[38]. In dem neu gefundenen, gewaltigen Augustuskopf in Tyndaris[39] tritt der augusteische Stil in einer eigentümlichen Brechung auf, von der sich schwer entscheiden läßt, ob sie durch die Umsetzung eines stadtrömischen Vorbildes in einer «peripheren» Werkstatt, die Vergrößerung des Maßstabs oder die Entstehung in nachaugusteischer Zeit bedingt sei. Aus den sorgfältigen Untersuchungen, die Kähler und Kraft[40] dem riesigen Marmorkoloss im Hof des Konservatorenpalasts haben angedeihen lassen, ergibt sich die größte erreichbare Wahrscheinlichkeit dafür, daß er ein Werk der gleichen Zeit ist, in der die subtil modellierten Herrscherköpfe am Konstantinsbogen gearbeitet wurden. Rumpf aber wollte ihn dem «härteren, klaren und durchsichtigen Stil der Zeit des Valentinian I.» zuordnen[41].

Die Haartracht mit den in die Stirn gestrichenen Strähnen hatte Traian aus der Provinz nach Rom gebracht[42], vielleicht nicht ohne Absicht sich auch darin gründlich unterscheidend von einem so stutzerhaft frisierten Vorgänger wie Domitian. Constantin und seine Söhne griffen nach der Mode des «Rekrutenschnitts» unter den Soldatenkaisern wieder auf sie zurück, und sie lebte mit Variationen bis ins 5. Jahrhundert weiter. Einzelne Köpfe auf den Sockelreliefs des Obelisken und auf dem Missorium des Theodosius I. zeigen zudem den gleichen ungebrochenen Bogenrand über der Stirn; aber die Strähnen fließen hier zu einem dichteren Fransensaum zusammen, der aussieht, als ob er mit einem viel feineren Kamm geordnet wäre[43]. Bei der Statue aus Aphrodisias und dem wunderbar erhaltenen Kopf aus Istanbul[44] ist diese Stirnfrisur wieder mit dem kurzen Nackenhaar verbunden, das, wie wir gesehen haben, bis in die dreißiger Jahre zur konstantinischen Mode gehörte. In die theodosianische Zeit scheint der Kopf also nicht zu passen;

---

[37] E. Boehringer, *Der Caesar von Acireale* (1933) Taf. 30f.
[38] Gross (s. Anm. 35) 114 Taf. 33.
[39] B. Neutsch, Arch. Anz. 1954, 616 Abb. 78.
[40] H. Kähler, *Konstantin* 313, Jahrb. 67 (1952) 1ff.; Kraft s. oben Anm. 32.
[41] (s. Anm. 32) 18 zu Taf. 12, 55.
[42] Vgl. die vortraianischen Keltenköpfe A. Varagnac, *L'art gaulois* (1956) 1 (Zebrovice). 31 (Entremont). 43f. (hockender Gott Bouray) usw.
[43] G. Bruns, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel.* Istanbuler Forschungen 7 (1935) Abb. 38ff.; Missorium, Delbrueck (s. Anm. 24) Taf. 94; L'Orange (s. Anm. 24) Abb. 171; Volbach (s. Anm. 24), Taf. 53.
[44] Vgl. oben Anm. 24 und Volbach (s. Anm. 24) Taf. 56f.

es fehlt ihm auch sonst jeder Ansatz zum Feinen und Zierlichen, das deren Stil auszeichnet. In seiner Vierschrötigkeit glauben wir eher noch etwas von tetrarchischem Erbe zu spüren.

Auf Grund dieser Erwägungen und Vergleiche scheint mir unser «Pseudotraian» am ehesten in der Regierungszeit Constantins des Großen seinen Platz zu finden. Oder sollten wir es vielleicht doch mit einem Traianbildnis zu tun haben, nur eben in einer spätantiken Fassung? Bekanntlich hat H. P. von Blanckenhagen den unfertigen Kolossalkopf ehemals im Garten des Konservatorenpalastes in diesem Sinne interpretiert[45]. Doch das schwere Kinn und vor allem die bis an die Ohrläppchen herabreichenden Schläfenlocken verwehren diesen Ausweg strikte.

So werden wir den Dargestellten wie vorher des Diadems, so hier der Überlebensgröße wegen unter den Angehörigen des konstantinischen Kaiserhauses zu suchen haben. Constantin I. scheint nicht in Betracht zu fallen, weil er sein Stirnhaar immer symmetrisch gegen die Mitte hin frisiert trug. Die Strähnen sind aber bei unserem Kopf von der rechten Schläfe her alle gegen die linke hin gerichtet, über der sich eine Zange bildet: eine Anordnung also, die ziemlich genau mit der beim Prinzen unserer Tafel übereinstimmt. Der mit einiger Wahrscheinlichkeit auch auf Constantius II. bezogene, noch etwas größere Kopf in Karthago, der schon der Altersstufe wegen nicht vor 337 entstanden sein könnte[46], hat zwar sein Vorderhaar nach Art Constantins gekämmt, sehr ähnlich ist aber der dicke, wulstige Reif, zu dem es sich aufbauscht. Und dem karthagischen Porträt wiederum entspricht in der Haarbehandlung aufs genaueste ein Kopf in Istanbul, der angeblich aus Kandia auf Kreta stammt (Taf. 3)[47]. N. Firatli hat ihn als Porträt Constantins des Großen aus dem Jahre 324 veröffentlicht, wobei er sich unter anderem auf dessen Statue über der Capitolstreppe beruft; aber deren Pendant, das Constantius II. darstellt[47a], scheint mir, vor allem in der Mundpartie, mehr physiognomische Ähnlichkeit aufzuweisen. Dem Istanbuler wie dem Karthager Caesar fehlen Kranz und Diadem[48]. Jener wirkt eher etwas jugendlicher als dieser; beide

---

[45] *Ein spätantikes Bildnis Traians*, Jahrb. 59 (1944) 45ff. Vgl. C. C. van Essen, *Studia van Hoorn* (1951) 36 Taf. 10, 2. Die relativ breiten Haarsträhnen könnten auf Rechnung des Vorbildes gehen, aber das Untergesicht scheint mir von vorneherein zu sehr auf plastische Durchdringung hin angelegt, als daß ich der Datierung ins 5. Jahrhundert noch zustimmen könnte.

[46] G.-Ch. Picard, *Un portrait présumé de Constance II à Carthage*, Mon. Piot 49 (1957) 83ff.

[47] Nach Photo Marburg LA 1314/4 und 1314/7. Mendel, *Catalogue des sculptures* 3, 344 Nr. 1107: Ende 1./Anfang 2. Jahrhundert n. Chr.; L'Orange (s. Anm. 24) 64: spätkonstantinisch; N. Firatli, *A Short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archaeol. Museum of Istanbul* (1955) 43 Taf. 1, 1; ders. *A Portrait of Constantine the Great in the Museum*, Annual of the Archaeol. Museums of Istanbul 7 (1956) 3ff. Das Hinterhaupt ist in meines Wissens singulärer Weise mit Ringellocken bedeckt. Sonderdruck und Publikationserlaubnis verdanke ich der Freundlichkeit Nezih Firatlis. Ich notierte den Kopf 1953 im Garten des Museums. Jetzt ist er, von der nicht zugehörigen Statue abgenommen, im Museum aufgestellt.

[47a] Delbrueck (s. Anm. 24) 135f. Taf. 46f.; L'Orange (s. Anm. 24) 55, 3 Abb. 156.

[48] Vgl. Lafaurie (s. Anm. 27) 244 Anm. 5: Münzbildnisse von Constantin I., Licinius und den Söhnen ohne Kranz oder Diadem, ebenso Constantius Gallus als Caesar (bei dem aber die späte «Staatsfrisur» zu erwarten wäre), Magnentius und Decentius. Iulianus hat das Diadem erst als Augustus.

sind keine Jünglinge mehr. Ebenso kennzeichnen bei unserem Bildnis die heraustretenden Unterlider, die beginnende Faltenbildung neben den Nasenflügeln und der Kinnansatz die Reife des erwachsenen Mannes. Durch das lange Oval des Gesichts stellt er sich näher zu Constantius II., der darum auch den Vorzug vor Crispus hat; bei Constans aber wäre in diesem Alter das Diadem des Augustus und die spätere «Staatsfrisur» zu erwarten. Alles, was aus dem so arg entstellten Haupte noch zu gewinnen ist, scheint auf die Lösung hinzuführen, daß wir auch in ihm Constantius II. zu erkennen hätten.

III

Etwas anders liegt nun der dritte Fall; denn die Verkennung betrifft hier in erster Linie die künstlerische Bedeutung des Werkes. Die Vortrefflichkeit der bildhauerischen Arbeit und die Kraft der Menschenschilderung bleiben, wie wir meinen, noch in den Aufnahmen, die wir den verständnisvollen Bemühungen Ludwig Hussongs zu verdanken haben, eindrucksvoll genug (Taf. 4, 1–2)[49]. Das war bei der einzigen, kleinen Abbildung, die bisher veröffentlicht war, nicht der Fall. Sie findet sich bei Espérandieu, der die Arbeit dem 2. nachchristlichen Jahrhundert zuweist[50].

Der Kopf ist lebensgroß, besteht aus «ziemlich feinkörnigem» Marmor, der «jedenfalls nicht aus dem weiteren Umkreis von Trier stammt», wo er 1901 bei Kanalisationsarbeiten an der Feldstraße 5 zu Tage trat. Dies geschah anscheinend zu spät, als daß Hettner ihn in seinen Katalog der Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums hätte aufnehmen können. Dagegen zeigte er den Fund an mit der Bemerkung: «Deutung und zeitlicher Ansatz noch nicht gewonnen»[51]. Auf der Rückseite ist der Schädel nur eben zurechtgehauen. Ein konischer, roh gemeißelter Fortsatz unter dem Hals diente zur Einlassung wohl eher in eine Gewandstatue als in eine Büste. Das kleine vom Gewand nicht bedeckte Stück der Brust ist dem Halse angearbeitet. Der Nasenrücken ist abgeschlagen, Kinn, Lippen und Brauen sind bestoßen. Bei der früheren Museumsaufstellung war jener Einlaßzapfen in eine Gipsherme versenkt, aus der man ihn jetzt befreit hat. Die Rekonstruktion der ursprünglichen Haltung bereitet etwelche Schwierigkeiten. Sicherlich war der Kopf stark nach seiner rechten Seite geneigt, etwas auch dahin gedreht und gleichzeitig erhoben, das Gesicht also schräg nach rechts aufwärts gewandt. Die Stellung, wie sie ihm auf unserer Abbildung (Taf. 4, 2) gegeben wurde, dürfte recht genau derjenigen entsprechen, in der er auf dem Körper saß.

Mit dem Londoner Porträt hat dieses hier die vollkommen ovoide Grundform gemeinsam. Daß die Angleichung an einen streng geometrischen Umriß dem Schön-

[49] Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv.-Nr. S.T. 2309. H. 36 cm, Kinn bis Scheitel 25 cm. Photo Nr. RD 59, 89 (en face); RD 59, 90 (lk. Profil); RD 59, 91 (r. Dreiviertelprofil); RD 59, 92 (Rückseite); alte Aufnahmen des Museums C 10 (en face); C 11 (r. Profil); ferner Photo Marburg 59236. L. Hussong hat mir auch die sachlichen Angaben und Literaturnachweise mitgeteilt.

[50] Recueil 6 (1915) 5050.

[51] Westdeutsche Zeitschr. 21 (1902) 440.

heitsideal der Zeit verpflichtet war, verrät in sehr augenfälliger Weise der wie mit einer Schablone ausgeführte Haarschnitt, spricht ja doch die Frisur, wie wir es selber von Jahr zu Jahr erleben können, besonders rasch und kräftig auf die Wandlungen des Formgefühls an[52]. Gewiß war die rundliche Fülle ein auffallendes Merkmal in der äußeren Erscheinung des Porträtierten, ebenso deutlich ist aber, daß der Künstler diese körperliche Gestalt analysierend zu sehen und durch Bezüge zu über ihr stehenden, mathematischen Figuren zu klären bestrebt war (auch auf den als Kegelstumpf gebildeten Hals wäre noch hinzuweisen). Aus dem gleichen Anliegen, in der individuellen physischen Erscheinung höhere, allgemeingültige Gesetze sichtbar werden zu lassen, suchte er das geistige Wesen durch den aufwärts gewendeten, visionären Blick im Metaphysischen zu verankern. So spricht auch aus diesem Werk aufs reinste der Geist der Spätantike.

Von allen Bildnissen des 4.–6. Jahrhunderts, die wir auf der Suche nach stilistischen Parallelen mit diesem hier konfrontierten, trat ein diademgeschmückter Kolossalkopf immer wieder in den Vordergrund. Die Tatsache, daß auch er in Trier gefunden ist, stellte sich dabei als zusätzliche Gemeinsamkeit heraus[53]. Die von Delbrueck für ihn vorgeschlagene Benennung Gratianus überzeugt. Nur dieser trägt auf den Münzporträts den charakteristischen Backenbart, und zwar auf Solidi zwischen 378 und 383[54]. Die Modellierung ist, gemäß dem überlebensgroßen Format, großflächiger als bei unserem Privatporträt. Im einzelnen wird die Vergleichung freilich erschwert durch die starke Zerstörung des Gesichts, doch entsprechen die schmalen Überschneidungen der Oberlider, deren Bettung unter den abgeschrägten Augenbogen und die Vertiefung der inneren Augenwinkel recht genau. Der Mund war anscheinend in ähnlicher Weise zugekniffen, und vor allem findet die Haarbehandlung beim Gratianus die am weitesten gehende Übereinstimmung. Die Haargrenze zeigt rundum den gleichen Verlauf, nur über der Stirn ist der Bogen etwas flacher; die Strähnen sind zwar länger, aber ebenso wellig gelegt und in flachem Relief mit natürlicher Weichheit wiedergegeben. Der Blick scheint indessen, soweit die ausgefallenen farbigen Einlagen ein Urteil noch erlauben, geradeaus gerichtet zu sein und wirkt darum auch bestimmter, und die Stirn bleibt unbewegt. Die amazonenschildförmigen Pupillen kehren, samt der Verschiedenheit zwischen den beiden Augen und der leicht auswärtsgedrehten schrägen Stellung, bei dem Bronzekopf des Valens oder Valentinianus vom Ponte Sisto in Rom wieder[55].

Nicht nur das Trierer Kaiserbildnis wird von unserem Kopf durch die Feinheit der Modellierung übertroffen. Man muß schon ausgedehnte Umschau halten, um

---

[52] Vgl. Verf. Antike Kunst 2 (1959) 59f. Eine Stilgeschichte der antiken Mode ist noch nicht geschrieben.

[53] Delbrueck (s. Anm. 24) 193f. Taf. 90f.

[54] Delbrueck 194 (statt 388 lies 378), Taf. 14, 2; H. Mattingly-Sutherland-Carson, *Roman Imperial Coinage* 9 (1951) 159, 9 Taf. 9, 21 (Pearce).

[55] Delbrueck 182f. Taf. 80; B. M. Felletti Maj, *Museo Naz. Romano, I ritratti* (1953) Nr. 319.

in dieser Zeit Zeugnissen eines so wachen plastischen Sinnes zu begegnen. Ein ähnlich durchgeformtes Gesicht schaut auf dem Sockel des Theodosiusobelisken hinter dem Kaiser hervor[56]. Hier wie dort sind alle rein graphischen Eintragungen und linearen Akzente, wie sie uns in der zuletzt betrachteten konstantinischen Werkgruppe begegnet sind, sorgfältig gemieden. Am deutlichsten verrät sich das Bemühen, alle Härten zu verschleifen, an dem abgerundeten, kaum merklich gewellten Rand, mit dem die pelzige Haarhaube bei dem Trierer Porträt – und in dieser Art allein bei ihm – über die Stirne vorkragt[57].

Nur ein Zug, der die Eigenart des Werkes aber wesentlich mitbestimmt, scheint sich mit unseren Vorstellungen von der Bildniskunst des späteren 4. Jahrhunderts nicht zu vertragen: der bedeutungsschwere, aufwärtsgerichtete Blick. «Der Blick hat die mächtig gesteigerte Wirkung verloren, die der spätkonstantinische Künstler durch die besondere Akzentuierung der Augen ihm verlieh; ruhig und klar, mit einer gewissen Lässigkeit und Unbefangenheit schaut Valentinian[58] wie auch die auf den theodosianischen Postamentreliefs dargestellten Personen in die Welt hinaus», schreibt L'Orange bei der Gegenüberstellung der beiden Stilstufen[59]. Es trifft zweifellos zu, daß eine Abklärung des expressiven Pathos in der Richtung der neuen, klassizistischen Tendenzen liegt, aber man muß doch wohl in Rechnung stellen, daß auf dem Sockel des Obelisken Zuschauer bei Spielen geschildert werden (das Gesicht des Kaisers selbst ist nicht erhalten). In der rein zeremoniellen Situation auf dem Madrider Missorium[60] scheint auch Theodosius die Augen aufzuschlagen, und übergroß blicken sie bei dem leicht schräg aufwärts gewendeten Kopf aus Istanbul[61] auf ein Ziel, das sie über der Erde in der Unendlichkeit suchen. Ob der Künstler einem Porträt den transzendenten Blick verlieh, hing offenbar mit von dessen Bestimmung ab. Weder übernatürliche Größe noch Insignien geben Anlaß, ihn bei dem unseren als Zeichen herrscherlicher *divina maiestas* zu verstehen. Nicht weltliche, politische Gewalt ist es, die dem Dargestellten durch die Verbundenheit mit den höheren Mächten zuströmt, sondern die reine, geistige Kraft des *homo spiritualis*[62].

Dazu kommt, daß das Zentrum der theodosianischen Kunst im Osten des Reiches lag. So mag sich im Westen die leidenschaftlichere Bildnisauffassung länger als dort in die zweite Jahrhunderthälfte hinein behauptet haben. Indem ich damit den dritten Kopf als ein Meisterwerk weströmischer Porträtplastik aus der Zeit des Übergangs vom spätkonstantinischen zum theodosianischen Stil zu deuten versuchte, hoffe ich, ihm seinen kunstgeschichtlichen Platz zugewiesen und ihn

---

[56] Bruns (s. Anm. 43), Abb. 81; Kollwitz (s. Anm. 24), 119 Taf. 35, 3.

[57] In der weichen Haarbehandlung steht die Statue aus Aphrodisias (s. Anm. 24) näher als der auf 350–353 datierte Magnentius in Vienne, Delbrueck 175ff. Taf. 76f.

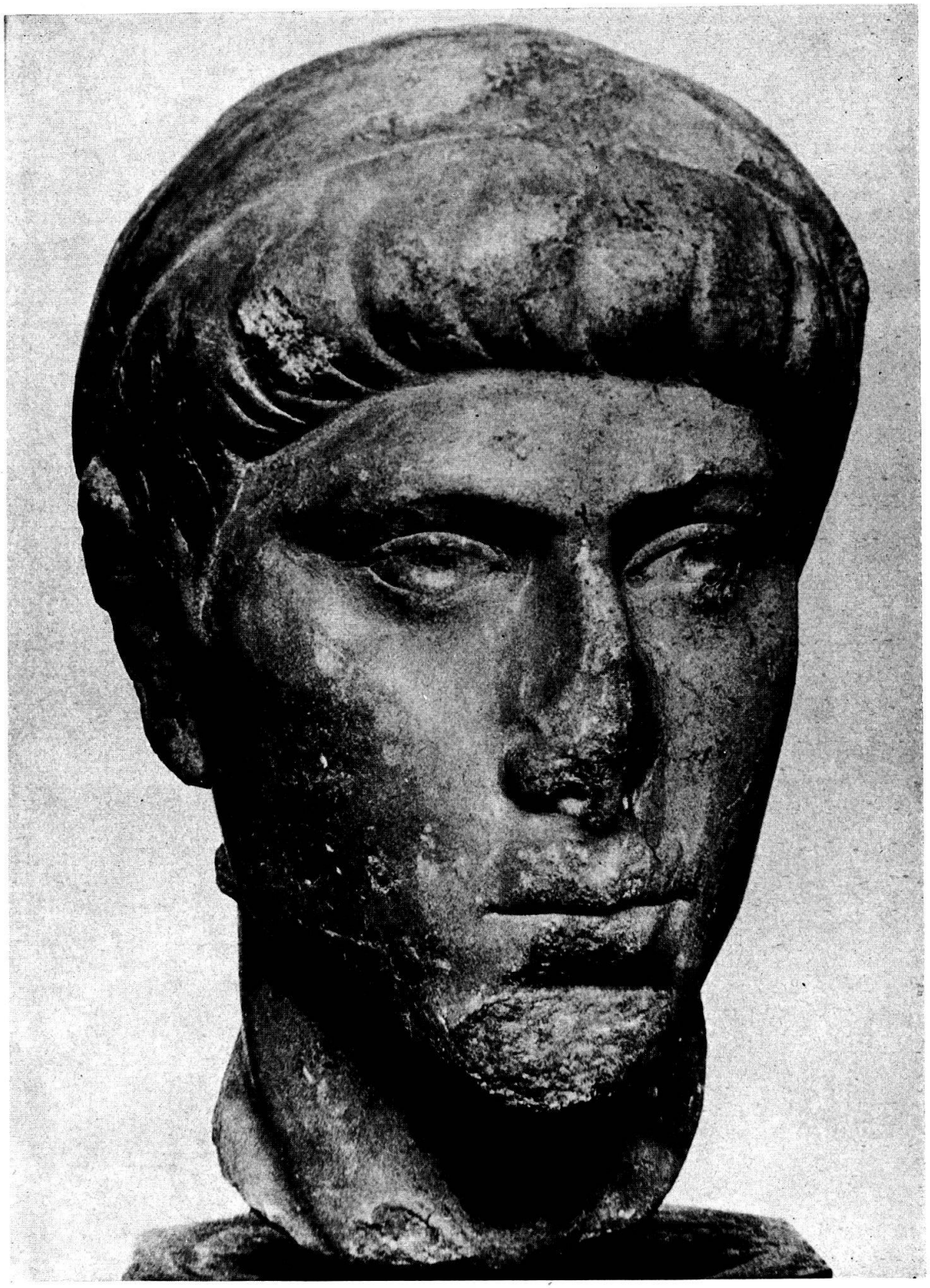
[58] Vgl. Anm. 24.

[59] (s. Anm. 24) 74.

[60] Vgl. Anm. 43, besonders Delbrueck, Taf. 98.

[61] Volbach (s. Anm. 24) Taf. 56f. (Arcadius); Rumpf (s. Anm. 24) 22 Taf. 15, 65f. (Theodosius).

[62] L'Orange (s. Anm. 27) 95ff.

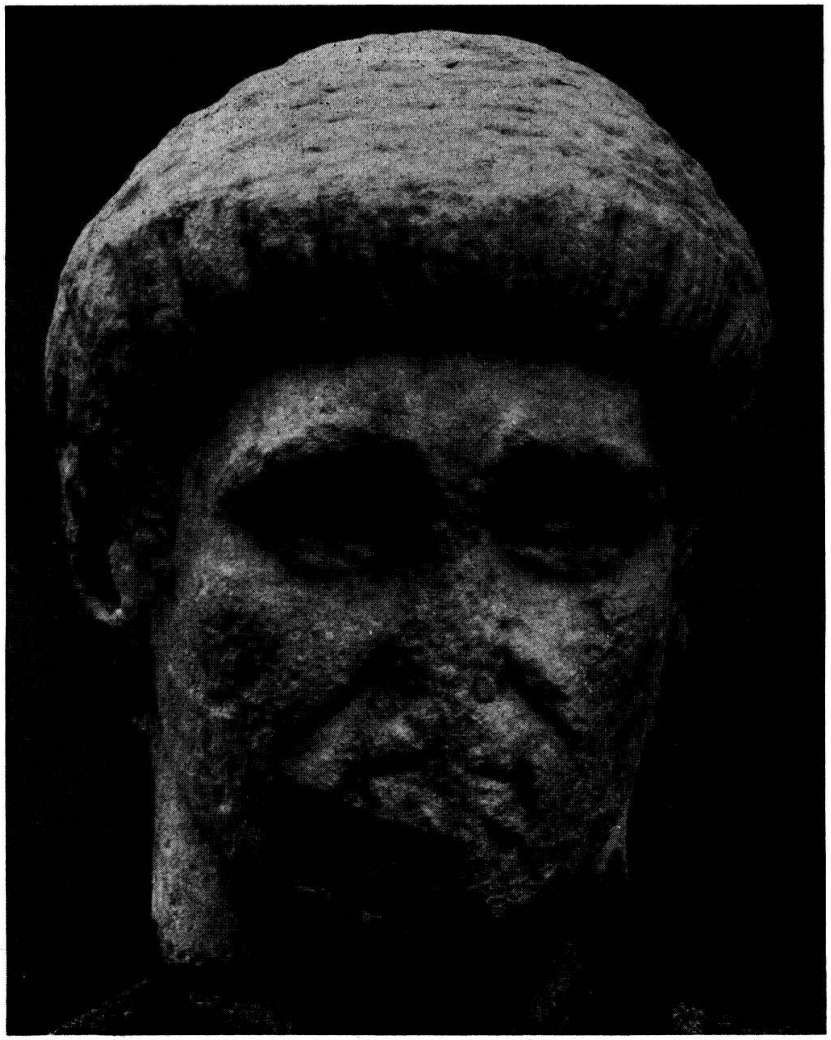


Tafel 1. Constantius II. als Caesar, verschollen.

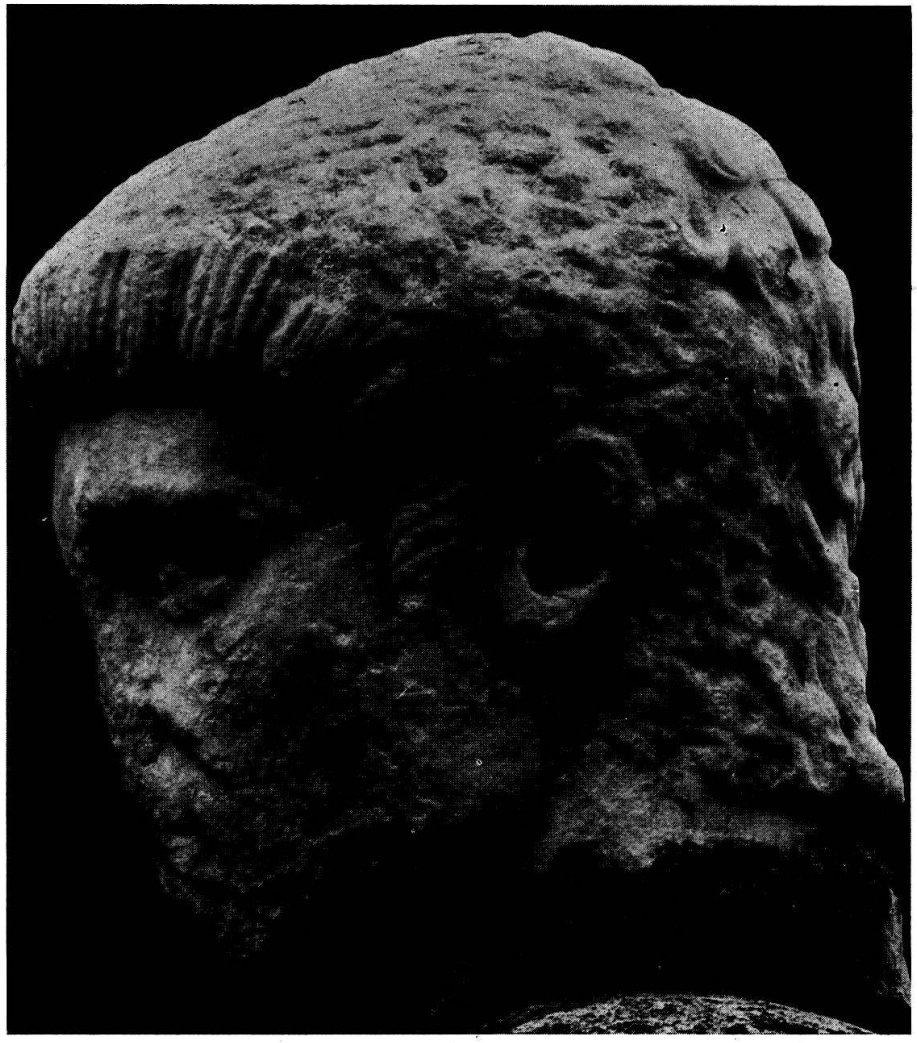
1

2

Tafel 2. Spätkonstantinischer Porträtkopf, London.

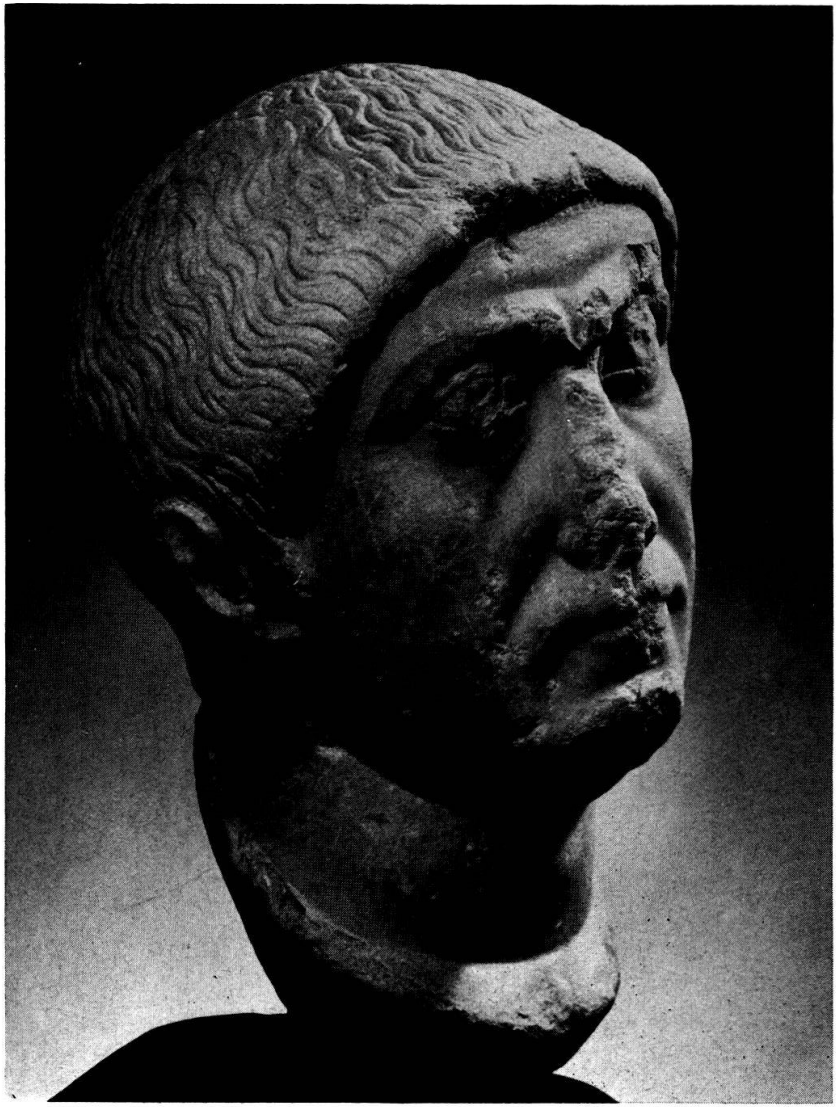


1

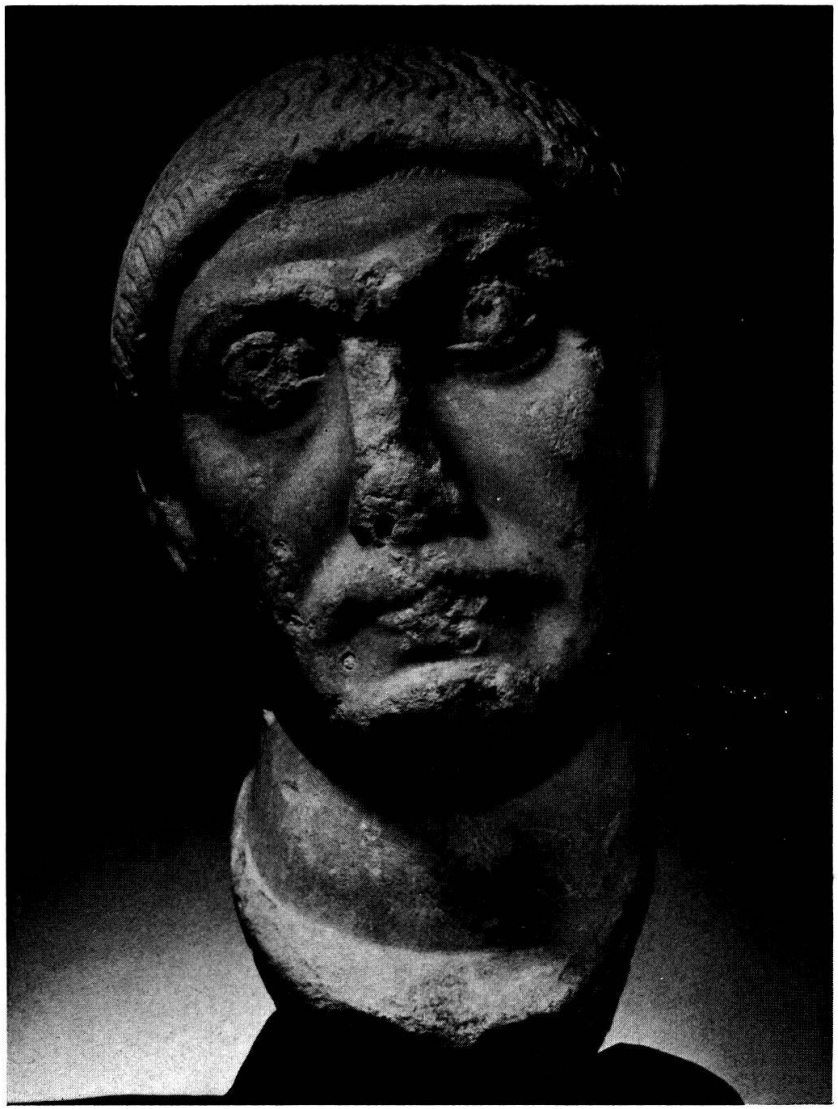


2

Tafel 3. Constantius II. als Caesar(?), Istanbul.



1



2

Tafel 4. Vortheodosianischer Porträtkopf in Trier.

der verdienten Beachtung empfohlen zu haben[63]. Die Frage, ob er in Trier selbst entstanden sei, wage ich trotz der Verwandtschaft mit dem dortigen Gratian nicht zu entscheiden. Die provinzielle Arbeit der dekorativen Zwecken dienenden Hermen von Welschbillig darf jedenfalls nicht als maßgebend für die Fähigkeiten der vom Trierer Hof herangezogenen Meister gelten. Sowohl Valentinian I., der 367 seine Residenz an die Mosel verlegt hatte, wie sein Sohn Gratian waren eifrig bemüht, Dichtung und bildende Kunst zur Verschönerung und zur Hebung des Ansehens der neuen Metropole aufzurufen[64].

Einer der Führer ihres geistigen Lebens war Decimus Magnus Ausonius, und wen möchten wir – hier und jetzt – lieber als ihn, den *grammaticus* und *rhetor*, den berühmten Professor aus Burdigala, in unserem Bildnis erkennen? Aber Sie haben, verehrter Meister, Ihre Schüler zu oft zur Selbstkritik ermahnt, als daß ich nun versuchen dürfte und könnte, dieses Unbeweisbare glaubhaft zu machen, und Sie sind also selber mit daran schuld, wenn meine Untersuchung nicht zu einem so schönen Schlusse gelangt, wie es sich für einen archäologischen Festgruß wohl geziemt hätte. Doch das sei uns unbenommen, mit Ausonius[65] wenigstens zu wünschen:

inconcussa tuae percurras tempora vitae.

---

[63] H. Koethe, *Die Hermen von Welschbillig*, Jahrb. 50 (1935) 234 nennt unseren Kopf – im wesentlichen schon richtig – als Vertreter des spätkonstantinischen Porträtstils im Westen (ob er ihn für einheimisch hält, wird nicht deutlich) und erst den Gratianus als Beispiel des Übergangsstils.

[64] RE 6, 2335f. 2338,29 (Hochschule, Besoldungserlaß für Professoren!) (Rau); K. F. Stroheker, *Der Senatorische Adel im spätantiken Gallien* (1948) z. B. 19. 26ff., zu Ausonius 150, 51. Rumpf (s. Anm. 24. 24 mit Anm. 55 Taf. 19, 84) weist auch die Deckenmalereien aus dem Dom dieser Zeit zu, meines Erachtens durchaus überzeugend. Auch die Athletinnen von Piazza Armerina passen hierher, aber Rumpf (19, Taf. 18, 80 a–b) übersieht, daß das Mosaik des betreffenden Raums zu einer Erneuerung gehört (ein ornamentaler Boden liegt unter ihm); die Gestalten der Jagdbilder sind durchaus tetrarchisch.

[65] *Parentalia*, praef. 2, 17.