

# Porträts eines Atheners aus der Zeit des Kaisers Gallienus

Autor(en): **Massner, Annekatrein**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums**

Band (Jahr): **49-50 (1969-1970)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1043176>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## PORTRÄT EINES ATHENERS AUS DER ZEIT DES KAISERS GALLIENUS

ANNEKATREIN MASSNER

Das wenig überlebensgroße Porträt stammt aus Athen und gelangte vor kurzem aus Privatbesitz in die Antikenabteilung des Bernischen Historischen Museums (Abb. 1–7)<sup>1</sup>.

Es ist das Bildnis eines nicht mehr ganz jungen, bärtigen Mannes mit dichtem Haar, das in kurzen Locken das breite Gesicht rahmt. Wenn auch der Augapfel des linken Auges leicht bestoßen ist<sup>2</sup>, so bleibt doch der in die Ferne schweifende Blick, der den Gesichtsausdruck bestimmt. Schwer senken sich die Oberlider über den Augapfel. Die Pupille ist — wie am rechten Auge sichtbar — halbkugelförmig eingetieft, die Iris kreisförmig geritzt (Abb. 6)<sup>3</sup>. Den schwermütigen Blick betonen die tiefliegenden, sanft geschwungenen Brauenbögen. Der Schnurrbart über dem energischen Mund mit den schmalen Lippen geht in den kurzgelockten, flaumigen Backenbart über, der zur übrigen Wangenpartie hin keine scharfe Begrenzung hat, vom Hals aber deutlich abgesetzt ist (Abb. 7). Die Ränder des Halses sind unregelmäßig ge-

Außer den gebräuchlichen Abkürzungen (vgl. Abkürzungsverzeichnis des Deutschen Archäologischen Instituts) werden folgende Sigel verwendet: *L'Orange* = H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts 1933; *Lattanzi* = E. Lattanzi, I ritratti dei cosmeti nel Museo Nazionale di Atene 1968; *Harrison* = E. B. Harrison, The Athenian Agora I, Portrait Sculpture 1953; *Graindor* = P. Graindor, Les cosmètes du Musée d'Athènes, BCH. 39, 1915, 241–401; *Bovini* = G. Bovini, Gallieno, la sua iconografia e i riflessi in essa delle vicende storiche e culturali del tempo, Atti d. R. Accad. d'Italia, Mem. class. scienze morali e stor., ser. 7, vol. 2, 2, 1941, 115–163; *Alföldi* = A. Alföldi, Die Vorherrschaft der Pannonier im Römerreiche und die Reaktion des Hellenentums unter Gallienus, 25 Jahre Römisch-Germanische Kommission (1929), 11–51; wiederabgedruckt in A. Alföldi, Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus (1967), 228–281.

1 Heller, feinkörniger Marmor; Gesamthöhe 39 cm. — Bisher veröffentlicht in: Katalog Städtische Galerie Biel, Kunstwerke der Antike in Bieler Privatbesitz, 10. März bis 15. April 1962, Nr. 73 (M. Schmidt u. a.); Katalog Antike Kunst aus Privatbesitz Bern–Biel–Solenothurn in der Zentralbibliothek Solothurn, 21. Oktober bis 3. Dezember 1967, Nr. 241 (A. Leibundgut); *H. Jucker*, in «Der Bund» Bern vom 16. August 1970, Nr. 189, S. 23. — Dem ehemaligen Besitzer, Herrn Dr. E. A. Bloesch, Biel, der das Porträt dem Bernischen Historischen Museum schenkte, danke ich für die gütige Erlaubnis zur Publikation, Herrn Prof. H. Jucker, der die Anregung zur Publikation gab, für wertvolle Hinweise. Photos für Abb. 1 K. Buri, 2–7 H. Jucker.

2 Weitere geringfügige Beschädigungen an Haar, Nasenspitze und Oberlippe; Sinterspuren.

3 Zur Pupillenform: *L'Orange* 11 f., dort als «östlich» bezeichnet; danach kommt diese Form der Innenzeichnung des Auges bei Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. im Osten auf und setzt sich erst allmählich in Rom durch.

brochen, doch wird gerade noch durch den Verlauf der Halsmuskeln deutlich, daß der Kopf in streng frontaler Haltung auf dem dazugehörigen Brustabschnitt saß. Auch die weniger sorgfältig ausgearbeitete rechte Halsseite und die große, unbehauen belassene Fläche am Hinterkopf (Abb. 5) sprechen für eine Aufstellung des Porträts, die auf Frontalansicht berechnet war<sup>4</sup>.

Die rechte Halsseite läßt deutlicher als alle anderen Stellen der Hautoberfläche erkennen, wie der Marmor bearbeitet wurde (Abb. 7): hier zeigen sich Raspelspuren, die sich bei genauem Hinsehen auch dort noch entdecken lassen, wo die Oberfläche leicht geglättet wurde. Solche Raspelspuren finden sich häufig, jedoch nicht ausschließlich, bei römischen Porträts besonders des dritten nachchristlichen Jahrhunderts, die in den östlichen Provinzen des römischen Reiches, vor allem aber in Griechenland entstanden sind<sup>5</sup>.

Durch das Aufrauen mit der Raspel und das abschließende leichte Glätten einzelner Stellen der Oberfläche wird die «Palette» der plastischen Wiedergabe der Haut um einige Nuancen reicher. Licht- und Schattenwirkung beleben die Hautoberfläche, geben ihr die Wärme, die gegenüber der kühlen Glätte von Porträts mit glänzend polierter Oberfläche so sehr besticht.

Der differenzierten Wiedergabe der Haut entspricht die Art, in der Haar und Bart gestaltet sind. Tiefe Bohrungen wurden vermieden, die kurzen Locken des Bartes sind weich in den Marmor gegraben. Die Haare, zwar in einzelnen Strähnen plastisch geformt, ordnen sich der geschlossenen Haarmasse unter.

Diese in allen Details zu beobachtende subtile Bearbeitung des Marmors bewirkt den organischen Zusammenhang der Einzelformen und den sinnlichen Reiz des Porträts, so daß wir — auch ohne die äußerlichen Hinweise wie die Raspelspuren oder die in diesem Fall sichere Herkunftsangabe — als Entstehungsort eine griechische bzw. attische Werkstatt annehmen dürfen<sup>6</sup>.

Fragen wir nun nach der Entstehungszeit unseres Porträts, so wird durch den Vergleich mit in Rom geschaffenen Kaiserbildnissen noch einmal deutlich, wie sehr

<sup>4</sup> Zur vermutlichen Büstenform und Aufstellung siehe unten Anm. 20.

<sup>5</sup> Vgl. *Graindor* 272; *Harrison* 53; *Lattanzi* 71, 76 mit Anm. 30; *L'Orange* 10; nach *J. Inan-E. Rosenbaum*, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966), 10, sind Raspelspuren in Kleinasien nur an unfertigen oder überarbeiteten Porträts zu beobachten, also dort kein bewußtes Stilmittel wie in Griechenland.

<sup>6</sup> Vgl. *L'Orange* 9–14; *Harrison* 89f.; *Lattanzi* 70f. und passim; *C. Saletti* in *Arte antica e moderna* 24, 1963, 292ff.; ablehnend gegenüber einer Trennung von stadtrömischen und östlichen Porträts: *G. M. A. Richter*, *Ancient Italy* (1955) 90ff. und dies., *Three Critical Periods in Greek Sculpture* (1951) 60ff. Jedoch schließt ihre Annahme, daß griechische Künstler in allen Teilen des römischen Reiches gearbeitet haben, nicht aus, daß sich z. B. in Griechenland eine eigenständige künstlerische Tradition erhalten hat. Vgl. *C. C. Vermeule*, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (1968) bes. 10f.; ders., *A Graeco-Roman Head of the Third Century*, *Dumbarton Oaks Papers* 15, 1961, 3–22; ders., *Greek Art in Transition to Late Antiquity. A Portrait of the Antonine Age and the State of Greek Sculpture from A. D. 150–300*, *Greek Roman and Byzantine Studies* 2, 1959, 11–20; *A. Giuliano*, *La cultura artistica della Grecia in età romana* (1965), bes. 72ff., 79; *R. Bianchi-Bandinelli*, *Rom, Das Ende der Antike* (1971), 297.

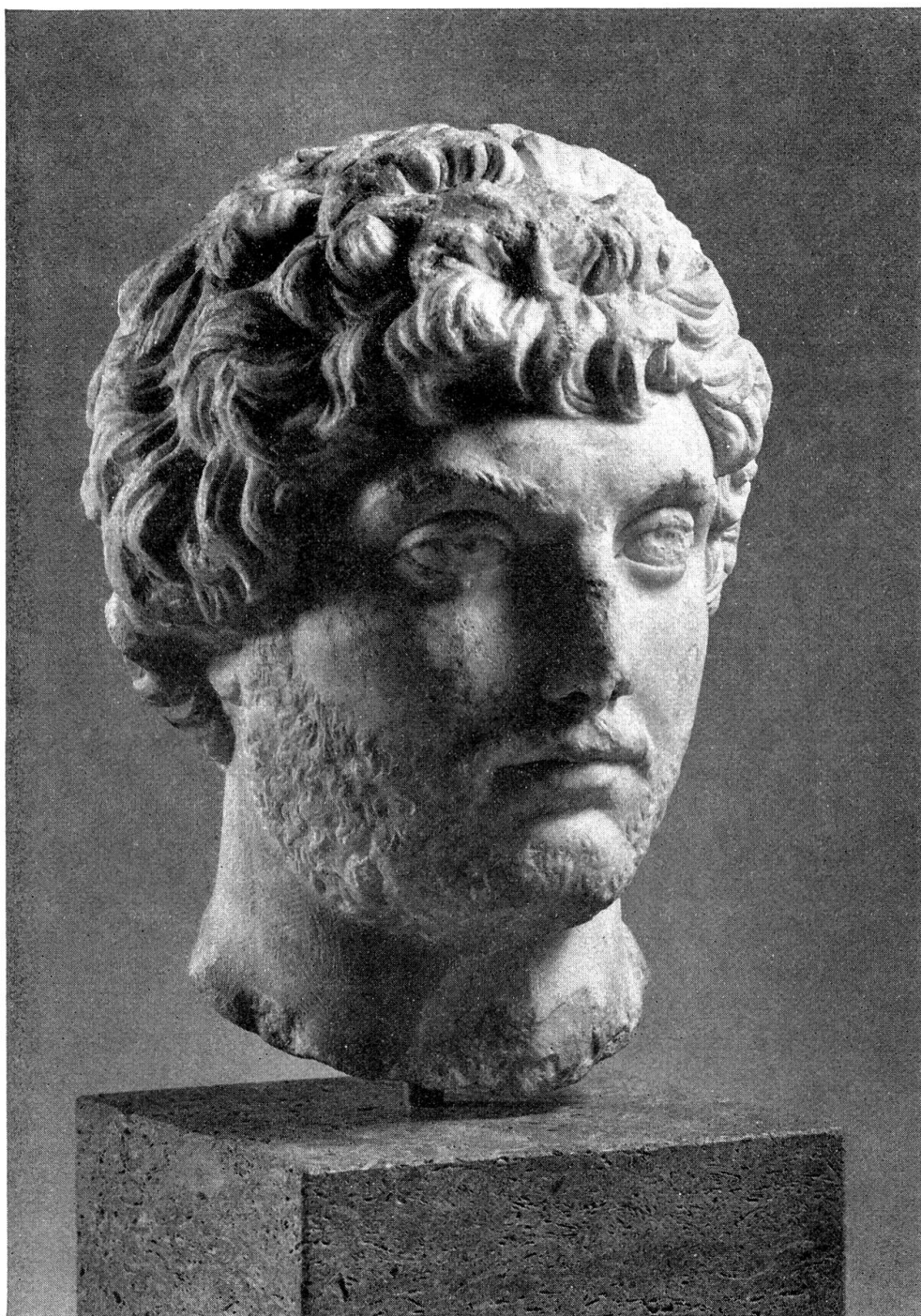


Abb. 1. Porträt eines Atheners aus der Zeit des Kaisers Gallienus.  
Bernisches Historisches Museum. Photo K. Buri



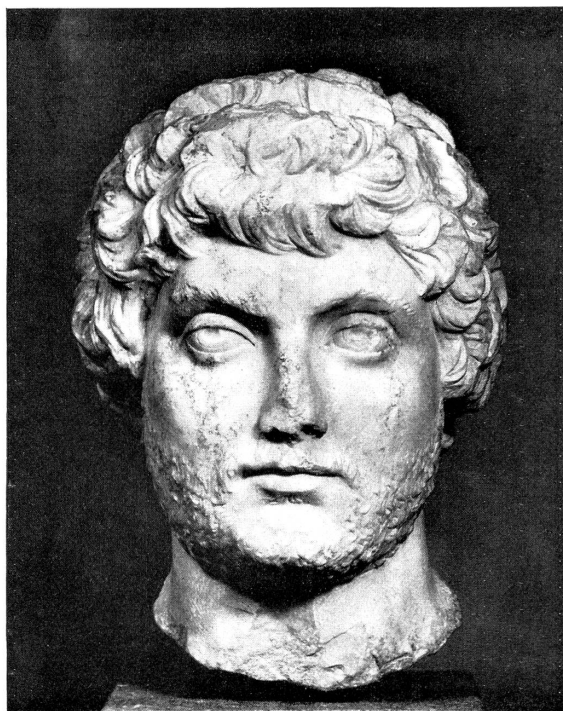


Abb. 2/3. Porträtkopf in Bern. Photos H. Jucker

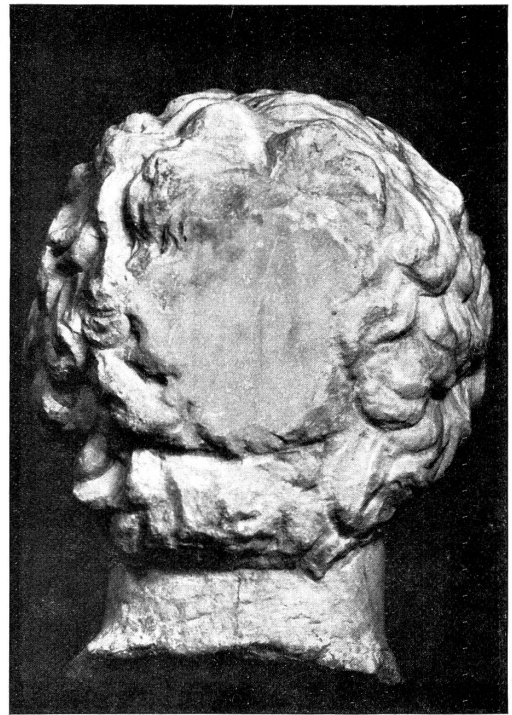


Abb. 4/5. Porträtkopf in Bern. Photos H. Jucker



Abb. 6. Rechtes Auge des Kopfes Abb. 1–5. Photo H. Jucker

sich die Arbeit eines griechischen Künstlers von der gleichzeitigen eines Künstlers aus Rom abhebt.

Wir setzen bei der folgenden zeitlichen Einordnung voraus, daß es sich bei dem Porträt in Bern nicht um das Bildnis eines Kaisers handelt. Obwohl das überlebensgroße Format des Berner Kopfes zunächst an ein Herrscherbildnis denken ließe, so stimmen doch die physiognomischen Züge nicht mit denen bekannter Kaiserporträts überein.

Die stilistische Nähe zu den Bildnissen des Kaisers Gallienus (253–268 n. Chr.) dagegen ist offensichtlich. Für seine Bildnisse — vor allem die in der zweiten Hälfte seiner Regierungszeit entstandenen — sind der kurzgelockte Bart und die gegenüber den frühen Gallienusporträts wieder längeren Haare charakteristisch. Die Porträts des jüngeren Gallienus — wie das bekannte Bildnis des Kaisers in Berlin<sup>7</sup> — haben kurze, zwar schon plastisch geformte, aber noch dem Schädel eng anliegende Haare, jedoch bereits die charakteristische Form der Pupille und des Bartes, der bei den Bildnissen des Kaisers fast immer bis an den Hals hinunterreicht. Aus der Reihe der Gallienusporträts, die nach Aussage der Münzbildnisse aus den Jahren der Alleinherrschaft des Kaisers von 260 bis zu seinem Tode 268 n. Chr. stammen, zeigt das Porträt im

<sup>7</sup> C. Blümel, Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, Staatliche Museen zu Berlin, Römische Bildnisse (1933), Taf. 74; *L'Orange* 5, Nr. 3, Abb. 7; *Bovini* 148, Abb. 13; B. M. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale II* (1958), Nr. 291, Taf. 51.



Abb. 7. Halspartie des Kopfes Abb. 1–6. Photo H. Jucker

Thermenmuseum<sup>8</sup> besonders deutlich die stilistische Verwandtschaft zu dem Porträt in Bern. Haar und Bart sind in ähnlicher Weise gestaltet. Dabei fällt besonders der Verzicht auf Bohrungen auf. Der Blick ist unbestimmt in die Ferne gerichtet. Die Proportionen des Kopfes sind breiter gegenüber der ovalen, schlanken Kopfform des Porträts in Berlin.

Zwischen den beiden Gallienusporträts in Berlin und Rom hat sich jedoch ein bedeutender Wandel in der plastischen Gestaltung vollzogen. Der Berliner Kopf lebt mit seiner reich bewegten Oberfläche und dem dennoch straff gegliederten Aufbau des Ganzen letztlich noch von klassisch-griechischem Formempfinden. Die Kunst unter Gallienus hat darauf zurückgegriffen. Dieser Rückgriff vollzieht sich allerdings nicht unmittelbar, sondern er besteht in einem Wiederaufnehmen eines Formenschatzes, der seinerseits Vorbilder hat<sup>9</sup>. Elemente der klassisch-griechischen Kunst werden

<sup>8</sup> *Helbig* <sup>4</sup>III, Nr. 2315; *B. M. Felletti Maj*, a. a. O. Nr. 293, Taf. 52; *Propyläen Kunstgeschichte* II, Abb. 324; *L'Orange* 5, Nr. 4, Abb. 11.

<sup>9</sup> Vgl. Einfluß der augusteisch-klassizistischen Porträtkunst auf die Bildnisse des jüngeren Gallienus. Dazu und zur sogenannten gallienischen Renaissance und ihren Vorbildern: *Alföldi* 263 ff.; *G. Mathew*, *The Character of the Gallienic Renaissance*, *JRS.* 33, 1943, 65–70; *E. B. Dusenberry*, *Sources and Development of Style in Portraits of Gallienus*, *Marsyas* 4, 1945–1947, 1–17. — Die Vielfalt der Vorbilder, die sich allein in den verschiedenen Porträts Galliens nachweisen lassen, machen bereits deutlich, wie problematisch in diesem Zusammenhang der Begriff «Renaissance» ist. Vgl. *G. Rodenwaldt*, *AA.* 1931, 318 ff.

also nur indirekt vermittelt und die gallienische Renaissance wurzelt daher letztlich eher in der römischen Kunst als in der griechischen<sup>10</sup>.

Wie der Klassizismus unter Augustus und das Wiederaufleben griechischer Kunst unter dem Philhellenen Hadrian, so ist auch die gallienische Renaissance erst dann zu verstehen, wenn man sie in Zusammenhang mit dem Kunstschaffen vorangehender Epochen sieht: Mit einem erneuten Zurückgreifen auf die Kunst vergangener Zeiten, das einer neuen Verfestigung der plastischen Form dienen sollte, wird versucht, den Tendenzen der römischen Kunst seit der spätseverischen Zeit entgegenzutreten, die in steter Vereinfachung und Reduzierung der Einzelformen sie aus ihrem organischen Zusammenhang löste und sich damit bereits auf dem Wege zu den stereometrischen, zeichenhaften Gestaltungsprinzipien der Kunst des ausgehenden 3. Jahrhunderts n. Chr. befand.

Daß die gallienische Renaissance diese Bestrebungen nicht aufzuhalten, sondern nur zu verzögern vermochte, zeigt das Gallienusporträt in Rom mit der großflächigen, undifferenzierten Anlage der Wangenpartie des maskenhaft wirkenden Gesichtes und den breiten Proportionen des Kopfes.

Zeitlich steht das Berner Porträt dem Gallienusporträt in Rom näher als dem in Berlin, gehört also eher in die Zeit der Alleinherrschaft des Kaisers nach 260 n. Chr.

Der zunehmenden Auflösung der plastischen Form jedoch hat der griechische Künstler mehr als der römische Einhalt gebieten können. Das Zurückgreifen auf klassische Formen stand dem in griechischer Tradition stehenden Künstler unseres Porträts näher. Seine Kunst ist frei von den italisch-römischen Elementen, die — wie wir gesehen haben — selbst bei bewußt klassizistischen Werken aus Rom einfließen, so daß trotz der auch bei dem Porträt in Bern zu beobachtenden Vereinfachung der Einzelformen die organische Einheit des Ganzen gewahrt bleibt. Das geschieht durch ein lebendiges Gestaltungsvermögen, das schließlich das Material, den Stein, vergessen läßt, ein Eindruck, der sich dem Betrachter römischer Porträts selten aufdrängt.

Es ist leider bisher kein Porträt des Kaisers Gallienus bekannt, von dem sich mit Sicherheit sagen ließe, daß es in Griechenland entstanden ist, so daß die hier so wichtige Gegenüberstellung mit den stadtrömischen Porträts des Kaisers unterbleiben muß.

Aus Kleinasien hingegen, das in dieser Zeit neben Rom und Griechenland als eigenständige Kunstlandschaft eine Rolle spielt, stammt der in jüngster Zeit von der

<sup>10</sup> Das erklärt den trotz aller klassizistischen Züge ganz und gar römischen Charakter der Gallienusporträts (im Gegensatz zu den in Griechenland geschaffenen Bildnissen dieser Zeit). Vgl. B. Schweitzer, Altrömische Traditionselemente in der Bildniskunst des 3. Jahrhunderts n. Chr., Festschrift A. W. Byvanck, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 5, 1954, wiederabgedruckt in B. Schweitzer, Zur Kunst der Antike II (1963), 265 ff.; A. Alföldi, Zeitschrift für Numismatik 38, 1928, 197–212, wiederabgedruckt in A. Alföldi, Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts n. Chr. (1967), 16–54; N. Himmelmann-Wildschütz, Sarkophag eines gallienischen Konsuls, in Festschrift Matz (1962), 110 ff.



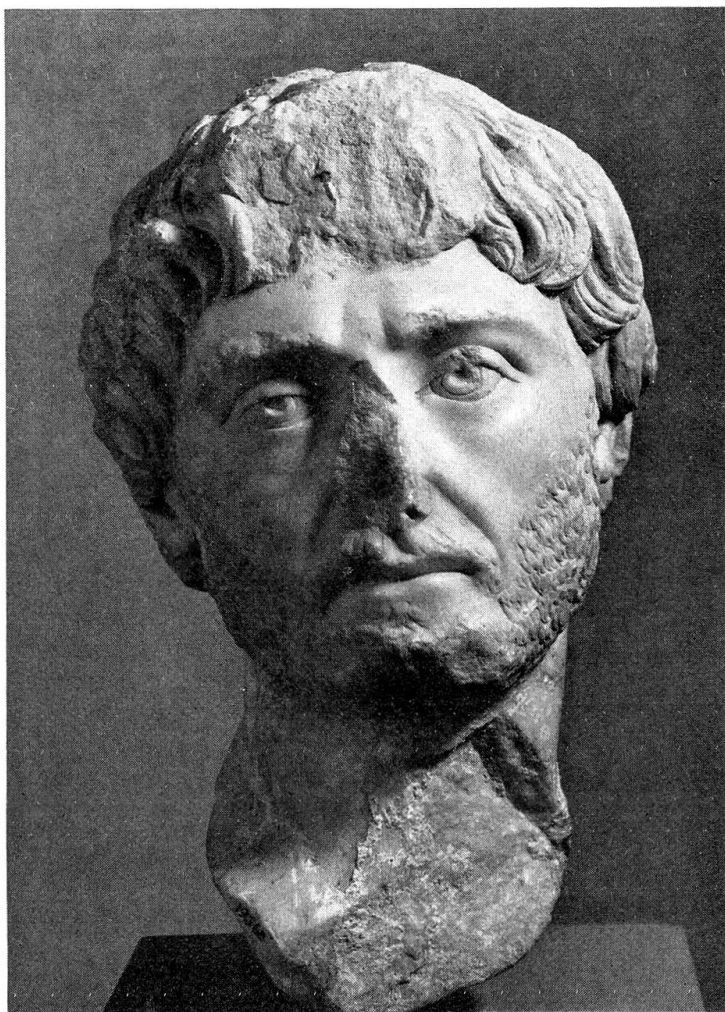


Abb. 8. Gallienischer Portätkopf in Genf, Musée d'art et d'histoire.

Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen erworbene Kolossalkopf, den V. Poulsen mit guten Gründen für ein Porträt des Gallienus hält<sup>11</sup>. Das weit überlebensgroße Format des Kopfes fordert an sich schon eine Vereinfachung der Einzelformen zugunsten einer klaren übersichtlichen Gliederung des Ganzen. Dennoch offenbart sich in der Ausführung der Details — wie dem Schnitt der Augen mit den großzügig geschwungenen Augenlidern und der Behandlung des Bartes —, der hier übrigens

11 V. Poulsen, Den fangne Kejser og andre romerske Ansigter, in *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek* 24, 1967, 1–30, Abb. 3 und 4; C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art . . .* (1968) 312, Abb. 164; 404; L. S. B. MacCoull, *Berytus* 17, 1967–1968, 65–79. — Der Vorschlag Poulsens überrascht zunächst, da dem Kopf in Kopenhagen vor allem die für die Physiognomie des Gallienus so charakteristische Mundform fehlt. Die Benennung wird aber im Hinblick auf das kolossale Format des Kopfes, die Binde in dem sich über der Stirnmitte teilenden Haar und vor allem in Zusammenhang mit seinem, anhand typischer physiognomischer Züge, als Valerian identifizierbaren Gegenstück wahrscheinlich.



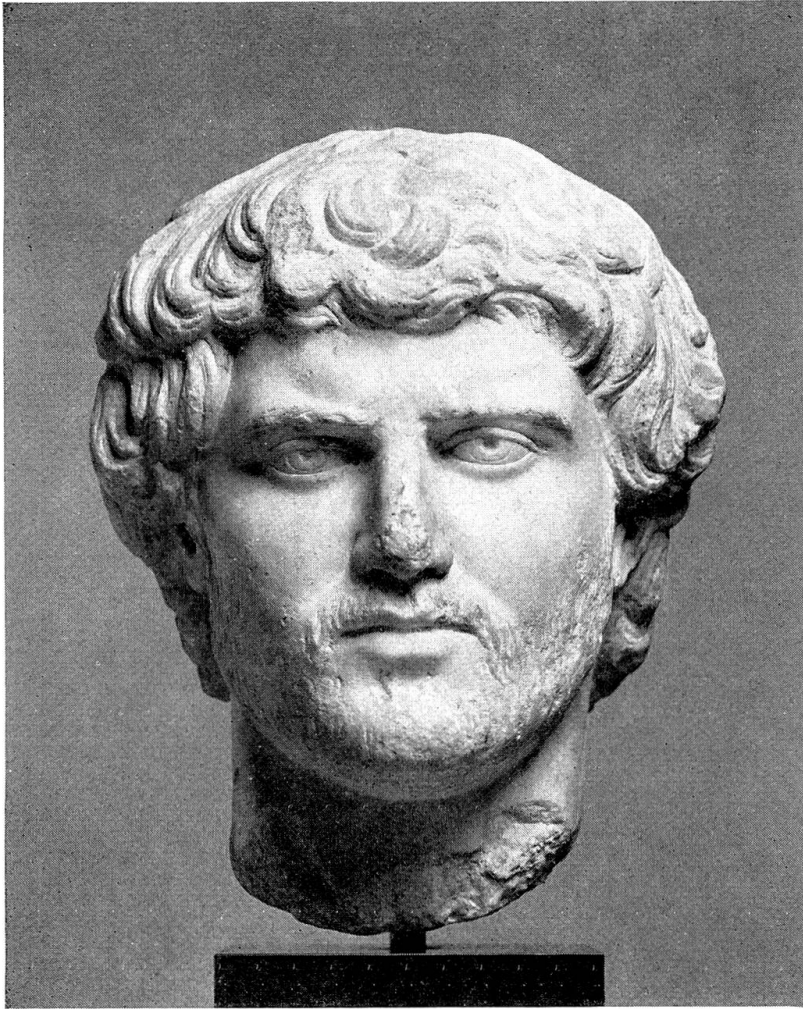


Abb. 9. Porträtkopf in Baltimore, Walters Art Gallery

nicht wie bei den stadtrömischen Porträts bis an den Hals hinunterreicht — die nahe Verwandtschaft zu dem Porträt in Bern. Der schwermütig-versonnene Gesichtsausdruck, der zum Wesen gallienischer Porträts gehört, ist in dem Kopf in Kopenhagen sehr viel kühler und zurückhaltender, nur andeutend gestaltet und das kennzeichnet allgemein die Werke kleinasiatischer Künstler dieser Zeit<sup>12</sup>.

Haben wir bisher versucht, anhand der Kaiserporträts die Stellung des Berner Kopfes innerhalb der Kunstgeschichte des 3. Jahrhunderts n. Chr. festzulegen und zugleich die Zuweisung an eine bestimmte Kunstlandschaft begründet, so bleibt nun, den Kreis vergleichbarer griechischer bzw. attischer Werke zu erweitern.

<sup>12</sup> Es kann hier nicht darauf eingegangen werden, daß sich auch innerhalb Kleinasiens Werkstätten unterschiedlichster Art scheiden lassen. Vgl. *Inan-Rosenbaum*, a. a. O. 11 f. Dennoch bleibt unbestritten, daß es eine Reihe von Charakteristika gibt, die der gesamten kleinasiatischen Porträtkunst eigen sind und sie von den Werken der übrigen Kunstprovinzen unterscheiden.

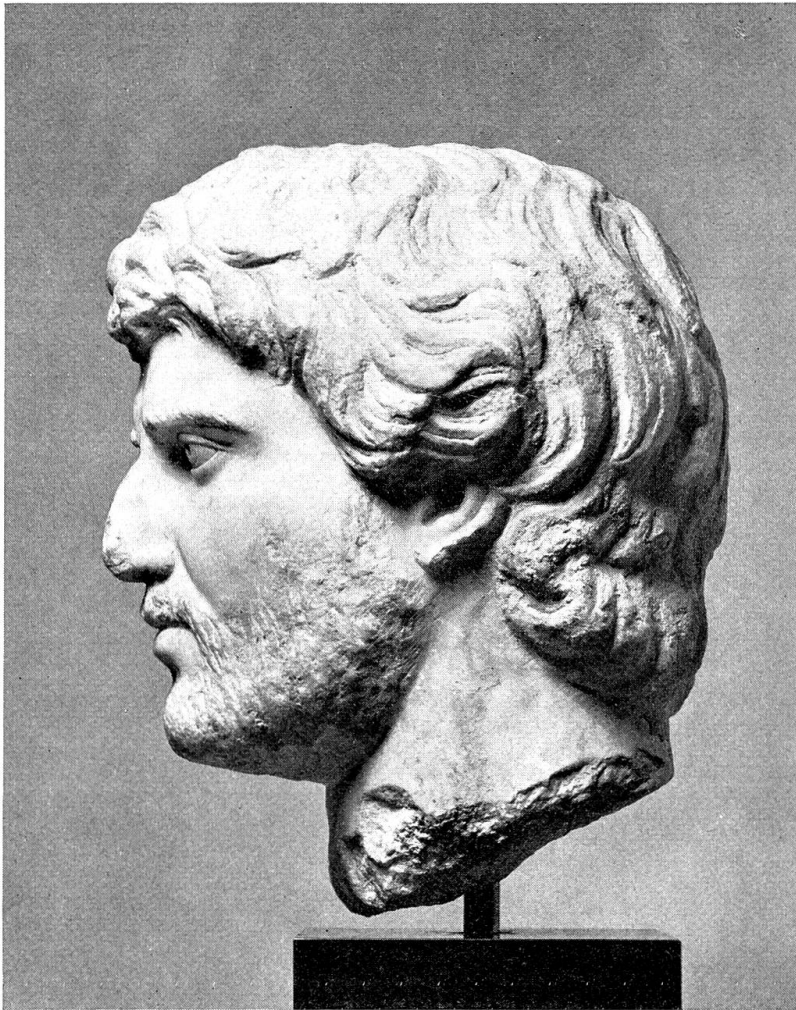


Abb. 10. Porträtkopf in Baltimore, Walters Art Gallery

Besonders nahe steht dem Berner Porträt ein Bildnis in Genf (Abb. 8), im Musée d'art et d'histoire, das zwischen Athen und Eleusis gefunden wurde<sup>13</sup>. An Qualität gleichwertig, in Details gelegentlich übereinstimmend, zeigt es alle Züge, die wir als bezeichnend für das Berner Porträt beschrieben haben. Der melancholische Gesichtsausdruck, der durch den nach oben gerichteten Blick entsteht<sup>14</sup>, ist in dem Genfer Kopf durch die Stirnfalten, die schrägen Mundwinkel sowie durch die Kopfwendung noch betont, die seelische Ausdruckskraft dadurch gesteigert. Zugleich verbindet die beiden Porträts in Genf und Bern die in Haartracht und Habitus zu beobachtende

<sup>13</sup> *H. Jucker*, Zwei Bildnisköpfe aus der Wende zur Spätantike, *Ant K.* 2, 1959, 57–61, Taf. 32, 3 und 4. Dort wird auch die Vermutung zurückgewiesen, daß es sich um ein Bildnis des Kaisers Gallienus selbst handle. Das Porträt bleibt also vorläufig unbenannt.

<sup>14</sup> Zur Geschichte und Bedeutung des «Himmelwärtsblickens»: *H. Jucker*, a. a. O. 58f. mit Anm. 4–6; vgl. *H. P. L'Orange*, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947), 19ff., 86ff.

Ähnlichkeit mit Porträts antoninischer Zeit, die allerdings nur von oberflächlicher Art ist<sup>15</sup>.

Ein weiteres Glied in der Reihe attischer Porträts aus der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. bildet das Porträt eines jüngeren, bärtigen Mannes mit gelocktem Haar und einer Hakennase, das angeblich in Athen gefunden wurde und sich heute in der Walters Art Gallery in Baltimore befindet (Abb. 9/10)<sup>16</sup>. Es gleicht in der technischen Ausführung der Details wie in der künstlerischen Gestaltung so sehr unserem Berner Porträt, daß es hier besondere Beachtung verdient. So finden wir in den beiden Werken eine ähnliche plastische Wiedergabe der Haare, der Augen mit den

<sup>15</sup> H. Jucker, a. a. O., 60, Anm. 22; G. Mathew, a. a. O. 68; Alföldi 265, Anm. 194; B. Schweitzer, a. a. O. 267.

<sup>16</sup> D. Kent Hill, *AJA.* 48, 1944, 264, Fig. 6 und 7, Walters Art Gallery No. 23.10.



Abb. 11. Kosmetenkopf in Athen. Photo Deutsches Archäologisches Institut Athen

halbkugelförmig eingetieften Pupillen und der Mundpartie mit der schmalen, geschwungenen Oberlippe und der kräftigen Unterlippe. Der Bart ist bei dem Kopf in Baltimore nachträglich abgearbeitet<sup>17</sup>, so daß ein Vergleich nicht mehr möglich ist. Wie weitgehend jedoch die Übereinstimmungen sind, macht ein Detail deutlich: Über der linken Augenbraue weisen beide Porträts eine leichte schräge Stirnfurche auf. Diese Übereinstimmungen in der Anwendung technischer und künstlerischer Mittel lassen sich weder allein aus einer möglichen Verwandtschaft physiognomischer Züge erklären, noch aus der etwa gleichzeitigen Entstehung der Bildnisse<sup>18</sup>. Wir müssen vielmehr fragen — soweit das ohne eingehendere Untersuchungen und Autopsie möglich ist —, ob wir nicht in den beiden Porträts in Bern und Baltimore zwei Werke derselben attischen Werkstatt oder sogar eines Meisters sehen dürfen<sup>19</sup>. Eine solche Vermutung gewinnt zunehmend an Gewicht, wenn wir den Porträts in Baltimore und Bern das künstlerisch ebenso hochstehende Bildnis in Genf gegenüberstellen.

Auch in der Beantwortung der schon angeschnittenen Frage der Vorbilder der gallienischen Renaissance und ihrer unterschiedlichen Rezeption in den einzelnen Kunstprovinzen kommt dem Porträt in Baltimore besondere Bedeutung zu: in keinem andern Porträt dieser Zeit meint man so deutlich den Rückgriff auf den Formenschatz der griechischen Klassik zu spüren, der allein in attischen Werken so vollkommen gelingt und nur durch eine ungebrochene künstlerische Tradition ermöglicht wird<sup>20</sup>.

Hier läßt sich ein viertes Werk anschließen, das 1958 in Same auf Kephallenia gefundene Porträt eines Mannes mittleren Alters<sup>21</sup>. Es ist das einzige aus Griechenland bekannte Bronzeporträt dieser Zeit, zudem von überragender Qualität und, da es wahrscheinlich einer attischen Werkstatt entstammt, ein weiteres wichtiges Zeugnis für eine durchaus lebendige künstlerische Tradition von hohem Niveau im Athen des 3. Jahrhunderts n. Chr.

17 Diese Beobachtung bestätigte mir freundlicherweise Mrs. D. Kent Hill brieflich.

18 Der Kopf in Baltimore steht sogar stilistisch dem oben zur zeitlichen Einordnung herangezogenen Gallienusporträt im Thermenmuseum (vgl. *L'Orange* Abb. 11) näher als der Kopf in Bern, bildet also auch in dieser Hinsicht ein wichtiges Bindeglied.

19 Das vor allem auch in Hinblick auf die hohe künstlerische Qualität. Bisher ist die Frage der Scheidung von Werkstätten und Künstlerhänden in der Porträtplastik des 3. Jhs. n. Chr. nur selten angeschnitten worden. Vgl. zur Werkstatt der Kosmetenbildnisse *Lattanzi* 74f., zu den Werkstätten auf der Agora von Athen *Harrison* 6f.; eine Zusammenstellung von stadtrömischen Werkstätten gallienischer Zeit versuchte anhand von Sarkophagen *G. Gullini*, *Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia* (1960), anhand von Porträts, deren Datierung allerdings noch immer umstritten ist, in jüngster Zeit *A. Giuliano*, *Bull. Com.* 80, 1965–1967, 119–126.

20 Vgl. *L'Orange* 10f., *G. Rodenwaldt*, *AA.* 1931, 324, *J. Charbonneaux*, *La permanence des types classiques dans l'iconographie impériale romaine*, Musée National de Varsovie, *Etudes sur l'art antique* (1963), 39–51.

21 *V. Kallipolitis*, *Portrait grec en bronze de l'époque de Gallien*, *Mon Piot* 54, 1965, 117–130, Taf. 7.

Denn unser Bild von der attischen Porträtkunst dieser Zeit ist bislang allein von den wenigen in Athen gefundenen Werken geprägt, die durchwegs von geringerer Qualität sind und nur in groben Zügen dem in den offiziellen Kaiserporträts vorgegebenen Zeitstil folgen. Ein solches Werk ist das auf der Agora von Athen gefundene Porträt eines jüngeren Mannes<sup>22</sup>.

Neben den Funden aus den amerikanischen Grabungen auf der Agora von Athen, ist für unsere Kenntnis der kaiserzeitlichen Porträtplastik Athens ein geschlossener Fundkomplex von Bedeutung, der bereits seit 1861 bekannt ist. Wir meinen die Gruppe von dreiunddreißig Kosmetenbildnissen, die zusammen mit den dazugehörigen Hermenschäften und Ephebenlisten in der nach dem Einfall der germanischen Heruler (267 n. Chr.) errichteten «valerianischen» Mauer verbaut waren<sup>23</sup>. Wie die Inschriften und Listen lehren, sind die Bildnisse fast ausnahmslos solche, mit denen die Kosmeten — die Direktoren der auch in der römischen Kaiserzeit noch bedeutenden, wenn auch in ihrem Charakter veränderten attischen Ephebie — nach Ablauf ihrer einjährigen Amtszeit öffentlich geehrt wurden<sup>24</sup>.

Aus dem offiziellen Charakter dieser Beamtenporträts erklärt sich das durchweg leicht überlebensgroße Format, aus ihrer Verbindung mit pfeilerartigen Hermenschäften<sup>25</sup> und aus ihrer Aufstellung vor Mauern oder in Hallen die einheitlich frontale Kopfhaltung und die gelegentlich nachlässige Ausführung der Rückseiten.

Zeitlich erstreckt sich diese Denkmälerreihe, von denen einzelne inschriftlich datiert sind, gleichmäßig über die Jahrhunderte römischer Herrschaft in Athen. Sie bricht jäh ab mit dem Einfall der germanischen Heruler, welche die Stadt 267 n. Chr., ein Jahr vor dem Tod des Kaisers Gallienus, verwüsteten.

Zu den letzten Vertretern dieser Gruppe gehören zwei Porträts, die in stilistischer Hinsicht die untere und obere Grenze für die Zeitstellung des Berner Kopfes bilden, wenn sie ihm auch an Qualität nicht gleichkommen. Das erste ist das eines jüngeren Beamten<sup>26</sup>, das in seiner gesamten Erscheinung an die Bildnisse des jüngeren Gallienus erinnert<sup>27</sup>. Das zweite (Abb. 11)<sup>28</sup> steht unserem Porträt insofern besonders nahe, als sich in ihm die vollplastisch gebildeten Haare, der Bart, der Schnitt der Augen

22 *Harrison* 62, Nr. 48 (auch aufgrund der Fundumstände in gallienischer Zeit datiert, Brandspuren, Zerstörungsschicht des Herulereinfalls von 267 n. Chr.).

23 Erstpublikation durch *Graindor*; die neuere umfassende Behandlung durch *Lattanzi* wurde notwendig, nachdem durch neue Ausgrabungen das als terminus ante quem dienende Datum für den Bau der «valerianischen» Mauer, die *Graindor* für mittelalterlich hielt, auf etwa 280 n. Chr. festgesetzt werden konnte. Vgl. *Lattanzi*, 30ff.

24 Zur attischen Ephebie in römischer Zeit: *Lattanzi*, 17ff.; RE. V (1905) 2737–45 s. v. Ephebia (Oehler); RE. XI (1922) 1490–95 s. v. Kosmetes (Preisigke).

25 Zur Geschichte der Porträtherme: *G. Lippold*, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (1923), 156ff.; *K. Schefold*, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker (1943), 196f.

26 *Lattanzi* 60, Nr. 28, Taf. 28 a–b.

27 So *Lattanzi* 61 und *L'Orange* 13, Nr. 10; anders *Harrison* 55–56, 95, die dieses und das folgende Porträt in spätseverische Zeit datiert.

28 *Lattanzi* 61, Nr. 29, Taf. 29 a–b.



und die breiten Proportionen des Kopfes ähnlich wiederfinden. Die zukunftsweisenden Tendenzen — wie das Nachlassen der plastischen Kraft und die Vereinfachung der Einzelformen — sind in ihm eher stärker ausgeprägt<sup>29</sup>.

Das hier vorgestellte Bildnis in Bern hat mit denjenigen der Athener Kosmeten nicht nur Provenienz, Format, frontale Ausrichtung und Vernachlässigung der Rückseite gemeinsam, sondern teilt mit ihnen auch das stilistische und das geistige Ambiente, so daß wir es mit größter Wahrscheinlichkeit zu dieser Gruppe zählen dürfen<sup>30</sup>. Es fällt denn auch nicht schwer, den tiefsten, sinnenden Gesichtsausdruck unseres Porträts als den eines Mannes zu verstehen, der nicht nur — wie in klassischer Zeit — für die körperliche Ertüchtigung der jungen, vornehmen Athener verantwortlich war, sondern auch für deren ethische Erziehung und Bildung. Er gehörte zu den führenden Männern des geistigen Lebens von Athen, das noch immer Philosophen wie Longinus und seine Schule beheimatete. Longinus war Neuplatoniker wie sein bedeutenderer Zeitgenosse Plotin, der zu dem engeren Kreis von Männern um den Kaiser Gallienus zählte und mit seiner Lehre tiefgreifenden Einfluß auf den Kaiser hatte. Aus seinen Schriften eröffnet sich uns der geistige Hintergrund dieser Zeit<sup>31</sup>.

Es ist eine Zeit, die, sich neu orientierend, auf Altes zurückgreift, aber gerade in der Beschäftigung damit, endgültig den sich seit längerer Zeit anbahnenden Bruch mit dem Überlieferten vollzieht. Ähnliches hatten wir bei der formalen Analyse unseres Porträts feststellen können. Einerseits erfüllt es die Bedingungen des seit der griechischen Klassik gültigen Maßstabes für das, was als vollkommen und schön zu gelten hat: Schönheit offenbart sich in der Ausgewogenheit der einzelnen Teile des Ganzen untereinander, der Symmetrie. In diesem Sinne entspricht unser Porträt ganz dem Wesen griechischer Porträts, wie es Kaschnitz von Weinberg im Gegensatz zu dem des römischen Porträts beschrieben hat<sup>32</sup>. Andererseits spiegelt sich in ihm die Überwindung dieses Prinzips, wie wir sie in der plotinischen Schrift «Über das Schöne» formuliert finden<sup>33</sup>: Schönheit entsteht durch die gestaltende Kraft der Seele. Die Seele aber ist nicht irdischer Natur, sondern ein «Göttliches»<sup>34</sup>. Hier zeigt sich der metaphysische Charakter der plotinischen Philosophie, der für die kommende Zeit bestimmend bleiben und die Kunst zu den neuen Gestaltungsprinzipien führen sollte, die für die Spätantike bezeichnend sind und schon in unserem Porträt anklingen.

29 Daher zu Recht die Datierung bei *Lattanzi*, 61, in spätgallienische Zeit.

30 Bisher sind außerhalb des Fundes in der «valerianischen» Mauer nur zwei Porträts versuchsweise als Kosmetenporträts gedeutet worden: *E. G. Suhr*, *A Roman Head in Rochester*, *AJA.* 43, 1949, 258–260, Taf. 37 c; 38; *G. Traversari*, *Museo archeologico di Venezia, I ritratti* (1968), 95f., Nr. 77.

31 Grundlegende Darstellung bei *Alföldi*. Vgl. *G. Mathew*, a. a. O. und *Bovini*; zur Philosophie Plotins zusammenfassend: *RE.* XXI/1, 1952, 471–592, s. v. Plotinos (Schwyzer).

32 *G. Kaschnitz von Weinberg*, *Römische Kunst II* (1961), 105ff.

33 Plotin I 6.

34 Plotin I 6, 16.



