

zwischen Rhein- und Neckartal. Und so mag auch ein älterer keltischer Ortsname bei der Entstehung des Namens PORT Pate gestanden sein. Westlich von Karlsruhe liegt in unserer Gegend z. B. auf dem linken Rheinufer ein Dorf Pfor(t)z, dessen Name wohl ebenso zu erklären ist.

Sieht man unter römischen Ortsnamen des angrenzenden Gallien, wie sie uns zahlreich überliefert sind, nach, so findet man als alten Namen der französischen Stadt Nantes den Namen Portus Namnetum, auch Vicus Portus und Vicus Portensis (Dessau 7051f.). Aber Nantes liegt an der Mündung der Loire und kann als Seehafen angesprochen werden. Doch gibt es in Frankreich eine ganze Anzahl von Ortsnamen, die mit „port“ zusammengesetzt sind, wie Port sur Saône, Port sur Seille. Bei diesen entspricht die Lage an kleineren Flüssen und der Name unserem Pforzheim.

An Meilensteinen sind aus Württemberg außer diesem neuen Fund von Friolzheim bis jetzt nur bekannt: 1. der Meilenstein von Köngen vom Jahr 129. Haug-Sixt Nr. 499. — 2. der Meilenstein von Isny vom Jahr 201. Haug-Sixt Nr. 2. — 3. ein schon vor 100 Jahren verschollener Meilenstein von Oberdorf am Ipf. Haug-Sixt Nr. 46.

Stuttgart.

Oscar Paret.

## Bronzebüstchen einer Germanin.

In den letzten Jahren sind in dieser Zeitschrift mehrere Aufsätze erschienen, die bisher unbekanntes Darstellungen der von den Römern nach griechischem Sprachgebrauch so genannten 'Barbaren' zum Gegenstand haben<sup>1</sup>. Da der Wert solcher Veröffentlichungen nicht nur in einer schon an sich willkommenen Vermehrung des zur Verfügung stehenden Materials beruht, sondern uns darüber hinaus eine möglichst vollständige Sammlung aller einschlägigen Denkmäler zu immer differenzierteren Beurteilungsmöglichkeiten verhelfen kann, scheint es mir nicht unzweckmäßig, hier ein derartiges Kleinkunstwerk aus der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums zu Wien vorzulegen; und dies um so mehr, als es völlig unpubliziert und als 'Barbarendarstellung' bisher nicht herangezogen worden ist.

Es handelt sich um das Laufgewicht einer römischen Schnellwaage in Form einer den Oberkörper bis etwa zur Taille umfassenden Frauenbüste (Taf. 31). Leider läßt sich über seine Herkunft gar nichts aussagen<sup>2</sup>. Die Höhe beträgt (einschließlich der Öse) 106 mm. Das Material ist Bronze, von verschiedener Wandstärke, das Innere mit Blei gefüllt; die Rückseite der fast vollplastischen Figur ist flach und mit einem an die Füllung festgekitteten Bronzeblech geschlossen. Ein in die Scheitelmitte gebohrtes Loch dient zur Befestigung der

<sup>1</sup> 16, 1932, 207f.: Tonmaske eines Germanen im British Museum (P. Jacobsthal). — 17, 1933, 26ff.: Zwei Bronzegewichte mit Barbarendarstellungen (O. Waldhauer). — 18, 1934, 271ff.: Röm. Bastarnenkopf aus Bronze im Ungar. Nat.-Mus. (St. Paulovics). — 19, 1935, 147f.: Bronzestatuetten eines Germanen im Museum Bukarest (J. Werner). — Literatur über Germanen in der Kunst ist in den genannten Arbeiten zu finden.

<sup>2</sup> Das Stück trägt die Inv.-Nr. VI 2374 und gelangte 1878 im Tauschwege aus der Sammlung des Kaisers Maximilian von Mexiko, welche seinerzeit im Schloß Miramare bei Triest verwahrt wurde, in unseren Besitz. Vgl. Arch. Anz. 1891, 170.



Bronzebüstchen einer Germanin. Kunsthistorisches Museum zu Wien. 1:1.



gesondert gearbeiteten Öse. Die dunkelblaugrün patinierte Oberfläche hat durch Korrosion mehrfach an ursprünglichen Feinheiten eingebüßt; am bedauerlichsten sind jedoch die den Gesamteindruck stark beeinträchtigenden klaffenden Sprünge im Oberschädel, die den Bleikern offen zutage treten lassen, wohl als Folge eines heftigen Sturzes.

Dargestellt ist eine Frau, die den rechten Arm unterhalb der Brust quer an den Körper gepreßt hält, auf die geballte Faust der rechten Hand den linken Ellenbogen gesetzt hat und auf den Handrücken der abgebogenen linken Hand ihr leicht zur Seite geneigtes Haupt aufstützt. Sie trägt ein Untergewand, das unter der Halsgrube spitze Falten bildet, darüber einen Mantel (oder ein Umhängetuch?), der über die Schultern genommen den ganzen rechten Arm mit Ausnahme der Hand bedeckt und hinter dem linken Arm herabhängend von der rechten Hand festgehalten wird; deutlich ist an der Unterseite der auch hier sorgfältig bearbeiteten Büste der Gewandsaum durch Schrägschraffen markiert, was unsere Aufnahme freilich nicht zeigen kann. Das volle Oval des Gesichtes wird von dichten, auch die Ohren bedeckenden Haarsträhnen umrahmt, die, in der Mitte gescheitelt, bis über die Schultern herabfallen. Nicht viel oberhalb der Stirn umfing die schlichte Frisur ein breiter Reif, der, aus anderem Material (Silber o. ä.) eingelegt, freilich längst ausgefallen ist und heute nur mehr aus der für ihn bestimmten tief eingegrabenen und breiten Furche erschlossen werden kann. Gerade diese schwächste Stelle des Bronzekörpers wurde denn auch bei jenem verhängnisvollen Sturze dem Büstchen zum Verderben, denn just im Verlaufe des Stirnreifs brach das Metall am stärksten auseinander. Schließlich sind noch die Armreifen zu nennen, von denen die Frau je einen knapp am Handgelenk trägt.

Wollen wir nun mit einigen Worten den geistigen Gehalt dieses so anspruchslosen, für den Gebrauch des Alltags bestimmten Kunstgewerbegegenstandes charakterisieren, dann dürfen wir wohl zweifellos müde Resignation, ermattete Trauer und Hoffnungslosigkeit an ihm ablesen. Sie kommt zum Ausdruck in der kraftlosen Haltung der Arme, die ein leidbeschwertes Haupt zu stützen suchen, sie offenbart sich am deutlichsten in dem weltverlorenen Blick und ganz besonders in dem erschöpften Ausdruck des Mundes, dessen Lippen nicht mehr die Kraft haben, ihn trotzig zu schließen. So bescheiden auch das rein handwerkliche Vermögen des — wie wir schon jetzt sagen dürfen — römischen Künstlers war, so hat er doch in packender Weise und mit psychologischem Feingefühl jenen für die Darstellung fruchtbarsten Moment erfaßt, der eben das Meiste an künstlerischer Wirkung verspricht: nicht wilde Trauer oder stieres Versunkensein, sondern die kurze Spanne zwischen beiden hat er abgelauscht, da dem trauernden Menschen die ganze Schwere seines Schicksals wieder voll zum Bewußtsein kommt.

Und darin, in dem Einfangen dieser Stimmungswerte liegt das eigentliche Verdienst des Künstlers beschlossen. Denn halten wir Umschau nach ähnlichen Motiven in der klassischen Kunst, dann finden wir hiefür Beispiele genug. Von der frühgriechischen Kunst angefangen bis in die römische Zeit begegnet uns immer wieder die Darstellung einer sinnenden oder trauernden Frau, die ihr Haupt gedankenvoll in die erhobene Hand stützt: es ist das nach einem

bekannten griechischen Typus sogenannte 'Penelope-Motiv'<sup>3</sup>. Eine Hochblüte erlebte dieses alte Motiv jedoch in der Kunst der römischen Kaiserzeit, als es immer wieder galt, in den Triumphszenen das Los der besiegten 'Barbarenvölker' recht eindringlich zu veranschaulichen<sup>4</sup>. Es kann auch in unserem Falle kein Zweifel bestehen, daß wir es mit einer gefangenen 'Barbarin' zu tun haben, die mit aufgelösten Haaren in ihrer Trauer dargestellt ist. Eine ethnologische Bestimmung zu versuchen, fällt bei den spärlichen Merkmalen hiefür nicht leicht. Wenn wir aber überlegen, daß eigentlich die ganze Geschichte der römischen Kaiserzeit hindurch Germanenstämme die maßgebendsten außenpolitischen Faktoren gewesen sind, daß der Römer gerade im Germanen instinktiv den bedeutendsten Widerpart erblickte und ihn darum auch in der Kunst so häufig als repräsentativsten Vertreter seiner Gegner darstellte, dann mag es nicht so gewagt erscheinen, auch in unserem Büstchen eine Germanin zu erkennen. Vielleicht darf man aus dem Schmuck, den sie trägt, schließen, daß es sich um eine vornehme Frau handelt, vielleicht sogar um eine ganz bestimmte Persönlichkeit, deren Schicksal in aller Munde war und so den Künstler zu seiner — gewiß nicht porträthaften — Schöpfung angeregt haben mag. — Auch die Datierungsfrage ist in Ermangelung aller äußeren Indizien nicht leicht zu beantworten. Wieder fehlt uns die Möglichkeit, das Stück zu lokalisieren und aus der „Büstenform“, die ja den ganzen Körperabschnitt gibt, können wir diesmal begreiflicherweise auch nichts entnehmen. So bleibt also nur ein Schluß auf die Qualität der Arbeit übrig, und da wird man allerdings nicht fehlgehen, wenn man sie in das zweite Jahrhundert setzt.

Bildwerke, die 'Barbaren' männlichen Geschlechtes wiedergeben, kennen wir ja schon in stattlicher Zahl; daß sie auch als Gewichte verwendet wurden, dafür lieferte uns jüngst die oben zitierte Publikation Waldhauers zwei schöne Beispiele. Die Darstellungen 'barbarischer' Frauen sind erheblich seltener; in der Verwendung als Gewicht steht unser Stück, soviel ich im Augenblick sehe, bisher allein da. Mag auch sein Kunstwert kein übermäßig hoher sein, so müssen wir es ja schließlich immer begrüßen, wenn wir ein neues Bildwerk gewinnen, das uns eine plastische Vorstellung von jenen Völkerschaften jenseits der römischen Reichsgrenze vermittelt, die die Entwicklung der ganzen kaiserzeitlichen Geschichte so maßgebend beeinflußt haben, auch wenn wir sie nur so sehen können, wie sie das Auge des Römers sah, wie sie die künstlerische Begabung und das handwerkliche Können des — meist bescheidenen — römischen Künstlers gestaltete.

Wien.

Rudolf Noll.

<sup>3</sup> Dazu vgl. W. Helbig, Führer durch die Sammlungen klass. Altertümer in Rom<sup>3</sup> I, 55 ff. und P. Jacobsthal, Die melischen Reliefs (1931) 192 ff.

<sup>4</sup> Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, eine entwicklungsgeschichtliche Studie über das Motiv der 'trauernden Barbarin' zu geben; dafür vgl. man vor allem K. Woelcke, Beiträge zur Gesch. d. Tropaions (Bonn. Jahrb. 120, 1911, 173 ff.) und K. Schumacher, Germanendarstellungen (Kat. d. Röm.-Germ. Zentr.-Mus. Nr. 1) Nr. 20. Unser Stück wird in der von Klumbach besorgten Neuauflage des Kataloges der Germanendarstellungen (1935) noch erwähnt werden.