

Hermenfragen

Von Reinhard Lullies, München.

In den „Typen der griechischen Herme“¹ war es mir namentlich darauf angekommen, zu zeigen, welche Hermenformen die griechische Kunst entwickelt und was die Herme den Griechen bis in späthellenistische Zeit hinein bedeutet hatte. Einzelne Denkmäler, die seitdem zur Geschichte der griechischen Herme veröffentlicht sind, haben dem damals gezeichneten Bild der Entwicklung keine wesentlich neuen Züge hinzugefügt. Dagegen hat sich die Forschung in den letzten Jahren wiederholt mit zwei Problemen meiner Dissertation, teils zustimmend, teils ablehnend auseinandergesetzt und sie geradezu zum Range wissenschaftlicher Streitfragen erhoben. Das eine Problem betrifft die Entstehung und, was damit zusammenhängt, die ursprüngliche Bedeutung der Herme, das andere das Aufkommen der Porträtherme. Sie sind wichtig genug, um eine erneute Behandlung zu rechtfertigen.

I.

Auch J. F. Crome's Fragestellung, wann und wo die erste Herme nachweisbar ist und was ihre Funktion war², hat das Dunkel nicht aufgehellt, das sich offenbar schon im 5. Jahrhundert v. Chr. über die Herkunft der Herme gebreitet hatte. Crome verwarf grundsätzlich die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise, mit der, soweit ich sehe, alle seine Vorgänger auf diesem Gebiet³, den Spuren der antiken Überlieferung folgend, der Vorgeschichte und ursprünglichen Bedeutung der Herme näherzukommen versucht hatten. Er nimmt im Gegensatz dazu eine spontane Entstehung der Herme in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. an und tritt damit der bisherigen Anschauung entgegen, daß die Herme im Verlauf einer langen Entwicklung aus einem letztlich anikonischen Mal hervorgegangen ist. Der Peisistratide Hipparchos, so meint er, sei in den Jahren seiner Tyrannis (528—514) der eigentliche Schöpfer der Hermen gewesen. Damals erst seien die einzelnen Bestandteile, der pfeilerförmige Schaft mit den Armstümpfen, der Kopf und der Phallos miteinander vereinigt worden, und Hipparchos habe die ersten dergestaltigen Hermen — Crome bezieht sich dabei auf Platon, Hipparchos 228f. — überall in Attika als Meilensteine und Wegweiser aufstellen lassen. Als das Primäre sieht Crome den hipparchischen Meilenstein, das Wegezeichen, an, das erst durch den Hermeskopf mit dem Gott der Wege

¹ Königsberger kunstgeschichtliche Forschungen, Heft 3. Gräfe und Unzer-Verlag. Königsberg Pr. 1931. — Der vorliegende Aufsatz ist 1947 abgeschlossen worden.

² AM. 60/61, 1935/36, 304ff.

³ In jüngerer Zeit insbesondere: L. Curtius, Die antike Herme (Münchner Dissertation, Leipzig 1903) 9ff., M. P. Nilsson, Griechische Feste (1906) 388ff., L. Deubner, Corolla Ludwig Curtius (1937) 201ff., H. Herter, RE. 19 (1938) 1688ff. — Seitdem: E. van Hall, Over den Oorsprong van de grieksche Grafstele (1942) 124ff. und G. von Kaschnitz-Weinberg, Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst (1944) 14ff.

und Wanderer verknüpft wäre. Diese Vorstellung stimmt zwar einerseits mit Platons Worten überein und scheint andererseits auch zu der Tatsache zu passen, ja sie direkt zu erklären, daß Hermen der kanonischen Form mit dem vierkantigen Schaft nicht vor dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts vorkommen. Trotzdem gibt es sehr gewichtige Gründe, die gegen Cromes Ansicht sprechen.

Um vom Allgemeinen und Methodischen auszugehen: der Gedanke an eine spontane Entstehung der Herme zu praktischen Zwecken widerspricht schlechthin jeder religions- und kunstgeschichtlichen Einsicht. Er entspringt vielmehr einem durchaus modernen, dem beharrlichen Boden religiösen und volkstümlichen Lebens entfremdeten Denken. Die Herme war ein Kultbild. Sie mußte in ihrer unorganischen, teilweise anikonischen Gestalt griechischem Empfinden, das alles künstlerisch Geformte menschlichem Wuchs und menschlichem Maß anzugleichen bestrebt war, als fremd, unorganisch und unharmonisch erscheinen. Wenn die griechische Kunst an dieser Form trotz ihrer ausgeprägten Eigenart durch die Jahrhunderte unverändert festhielt, so kann der Herme nur eine lange, wenn auch für uns nicht mehr im einzelnen deutlicher wahrnehmbare Geschichte vorausliegen. Mit anderen Worten: die Herme kann nicht aus dem Nichts und sozusagen über Nacht entstanden sein, sondern nur tiefe, in alten Vorstellungen verankerte, religiöse Gründe konnten die Griechen veranlaßt haben, das Bild des Hermes in der Gestalt der Herme neben den ganz menschengestaltigen Bildern des Gottes beizubehalten. Dennoch braucht man an den Worten Platons keinen Anstoß zu nehmen, daß Hipparchos die Hermen seinen Verkehrs- und kulturpolitischen Zielen nutzbar gemacht hat, indem er sie als Wegezeichen im attischen Lande aufstellen und mit Epigrammen versehen ließ, die die Entfernung von Athen und nach einem anderen Ort in Attika angaben und durch ihre Sinnsprüche gleichzeitig erzieherisch auf die attische Landbevölkerung wirken sollten. Nur ist, wie schon K. Schefold¹ Crome gegenüber betont hat, zu Hipparchos' Zeit lediglich die kanonische Form der Herme entstanden, die ich selbst als eine letzte, gewissermaßen klassische Formlösung bezeichnet hatte, nicht die Herme als ganz oder teilweise anikonisches Kultmal überhaupt. Ebenso wenig soll in Abrede gestellt werden, daß die Verwendung der Hermen als Wegezeichen durch Hipparchos für deren große Verbreitung gesorgt hat. Daß die Hermen in Attika zu Hause gewesen sind, geht auch aus Herodot und Thukydides hervor. Herodot 2,51 sagt, die Athener hätten als die ersten von allen Griechen Hermen aufgestellt und die übrigen Griechen hätten sie von ihnen übernommen. Und aus Thukydides 6,27 — die Stelle mag später eingefügt sein — wissen wir, daß die Hermen mit dem viereckigen Schaft in Athen einheimisch gewesen sind, was soviel bedeutet, als daß die Herme der kanonischen Form in Athen entstanden ist. Über die Herme in einem älteren Stadium der Entwicklung ist damit zunächst nichts ausgemacht. Gleichzeitig aber galten die Hermen Herodot als etwas Fremdes, Ungriechisches und als Götterbilder von hohem Alter, jedenfalls nicht als eine Errungenschaft der jüngeren Vergangenheit. Sonst hätte er sie nicht den vorgriechischen Pelagern zugeschrieben und ihre ithyphallische Bildung mit den Mysterien der Kabiren in Samothrake in Verbindung gebracht. Gerade dieser Hinweis Herodots hätte Crome davon abhalten können, den Phallos

¹ Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker (1943) 196, Anm. 1.

der Herme als ein verhältnismäßig spätes und äußerliches Akzidenz zu betrachten. Denn bei der großen Bedeutung, die das phallische Element als Symbol der Zeugung gerade im Kabirenkult eingenommen hat, muß man darauf schließen, daß nach Herodots Meinung der ithyphallische Charakter der Herme einer uralten, entsprechend dem Wesen des Kabirenkultes wahrscheinlich chthonischen Quelle entstammte. Auf alle Fälle geht aus der Herodotstelle deutlich hervor, daß die Wurzeln der Herme in eine viel ältere Zeit hinaufreichen, als in die Zeit des Hipparchos. Darauf deutet ebenso der *Ἐρμαῖος λόφος* in der Nähe der Stadt Ithaka hin, von dem Eumaios π 471 spricht. Was darunter zu verstehen ist, sagen die Scholien zu der Stelle und die übrigen antiken Nachrichten über den *Ἐρμαῖος λόφος*, über die *ἔρμακες*, das *ἔρμα* und das *ἔρμαϊον*¹.

Aus dieser Überlieferung hatte L. Curtius erschlossen, daß die Herme aus dem Malstein hervorgegangen sei, der auf dem Steinhafen am Wege herausragte. Einen solchen Steinhafen hatte er für eine alte Grabmalform, die Herme selbst dementsprechend ursprünglich für ein Grabmal erklärt. Diese Ansicht gründete sich einerseits auf Analogien aus verschiedenen Kulturen und Zeiten; außerdem dienten ihr zum Beweis der Hermenkuros in Berlin, die Stelle Cicero, de legg. 2,26,65 sowie einzelne hellenistische Grabstelen aus Thessalien, auf denen Hermen im Relief und in Malerei, meist neben dem Hauptbild, dargestellt sind. Später hat Curtius bei der Veröffentlichung des Phallosgrabmals der Lysandra im Museum von Smyrna seine These, die Herme sei ursprünglich ein primitives Grabmal gewesen, erneut vertreten und begründet, obwohl, wie er selbst sagt, seitdem kein einziges Monument auf griechischem Boden gefunden ist, das seine Anschauung besser stützen könnte, als es damals möglich war². Die spezielle Bedeutung der Herme als Grabmal hat dann L. Deubner³ wieder in Zweifel gezogen. Hermes, so sagte er, ist der Gott vom Steinhafen. Das ist seine allgemeinste und wohl auch seine älteste Bedeutung. Hermes aber ist nicht eigentlich der Totengott, sondern seine Beziehungen zur Unterwelt gehen nur so weit als er die Toten von der Oberwelt in die Unterwelt geleitet. Die Bedeutung der Steinhafen, auf denen das *ἔρμα* emporragte, ist ungewiß. Aus der Tatsache, daß die Hermen in historischer Zeit in erster Linie an den Wegen und vor den Häusern, nicht aber auf oder an Gräbern standen, lasse sich Curtius gegenüber rückschließend eher folgern, daß die Steinhafen nicht, oder wenigstens nicht ausschließlich, die Stelle bezeichneten, an der ein Toter ruhte, sondern daß auch sie bereits ursprünglich Kultmale des Hermes als Wegegott waren. Eine weitere Schwierigkeit für die Grabmaltheorie sah Deubner in dem phallischen Charakter der Herme, den Curtius auch als eine Stütze für die Grabmaltheorie benützt hatte, indem er in dem aufgerichteten Phallos der Herme das Symbol der Geschlechtskraft des Toten erkannte. Wenn aber der *Ἐρμαῖος λόφος* ursprünglich schon ein Mal des Hermes war, so liegt es, meinte Deubner, näher, auch den Phallos der Herme mit Hermes in Verbindung zu bringen, der in Elis und Arkadien, wo er der Sage nach geboren war, noch zu Pausanias Zeit in Form eines aufgerichteten Phallos verehrt wurde. Danach

¹ Vgl. M. P. Nilsson, Geschichte der griech. Religion 1,474.

² Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist. Festschrift für Klages (1932) 26 ff.

³ Corolla Ludwig Curtius (1937) 201 ff.

wäre der Malstein, der aus dem Ἐρμαῖος λόφος emporragte, ursprünglich der Phallos als das Bild des Hermes gewesen, den man später, als das Phallosmal zur Herme anthropomorphisiert wurde, als integrierenden Bestandteil der Herme beibehielt¹.

Demgegenüber jedoch darf man freilich nicht übersehen, daß die letzten Wurzeln der Herme offenbar in eine noch ältere und tiefere Schicht hinabreichen, in eine Zeit nämlich, als es im Mittelmeerraum zwar schon einen Phallos- und Stelenkult gab, als Hermes aber in Griechenland noch nicht als Gott der Mäler und als χθόνιος, κάτοχος und ψυχολομπός verehrt wurde. Wie nämlich Phallos und Schaft diejenigen Bestandteile der Herme sind, die sie von anderen archaischen Kultmälern und Idolen unterscheiden, wie also Phallos und Schaft am ehesten den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Fragenkomplexes abgeben können, der Alter, Herkunft und ursprüngliche Bedeutung der Herme umschließt, so kann es andererseits heute nicht mehr zweifelhaft sein, daß der Gedanke des emporragenden Steinmals im allgemeinen und des Phallos im besonderen mit sehr frühen und urtümlichen Formen menschlichen Denkens und Bildens zusammenhängt². Allerdings scheint mir, daß v. Kaschnitz-Weinberg die Bedeutung der Phallosidee bei der Aufrichtung der verschiedenen Malsteine in seinem Buch über die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst doch wohl überschätzt und über Gebühr betont hat. Auch hieße es, sich über die Überlieferung hinwegsetzen, wenn man mit ihm die Herme „nur als eine teilweise anthropomorphisierte Gestalt des Phallos“ erklären wollte. In Wirklichkeit gehören die verschiedenen Malsteine mindestens zwei voneinander getrennten Entwicklungslinien an: der Menhir führt über die rohen Steine aus geometrischer Zeit zum Grabpfeiler und zur Stele, während aus dem ἔρμα auf dem Steinhäufen die Herme entstanden ist. Erst aus historischer Zeit gibt es Belege dafür, daß außer der Stele sowohl die Steinhäufen mit dem emporragenden Stein in der Mitte wie der Phallos als Grabmäler gedient haben³. Aber selbst dann, wenn das aufragende Steinmal und der aufgerichtete Phallos wirklich schon in einem vorgeschichtlichen Stadium nicht bloß apotropäische Bedeutung besaßen, sondern als Sitz des Numens und als Zeichen der Geschlechtskraft des Verstorbenen Grabmäler waren, wäre damit ein zwingender Beweis für eine Erklärung der Herme als Grabmal in archaisch-griechischer Zeit nicht gegeben. Tatsächlich besteht die alte Aporie auch heute noch unverändert fort, daß nämlich Cicero von Hermen auf archaischen Gräbern im Kerameikos spricht, daß aber weder im Kerameikos noch anderswo an oder auf Gräbern der vorhellenistischen Zeit Hermen gefunden worden sind. Die älteste und meines Wissens einzige Herme aus dem Kerameikos stammt nach der Basisinschrift aus dem Jahre 95/4 v. Chr.⁴. Dieser Sachverhalt ist denn auch der Grund gewesen, weshalb neuerdings wieder E. Homann-Wedeking

¹ Vgl. dazu Nilsson, Geschichte der griech. Religion I, 477, Anm. 1.

² Vgl. G. v. Kaschnitz-Weinberg in: Neue Beiträge zur deutschen Forschung (Festschrift für W. Worringer), herausgegeben von E. Fidler (1943), 181 ff. und ders. a. O. 14 ff.

³ Vgl. Curtius in der Festschrift für Klages 26 ff., E. Buschor, AM. 53, 1928, 107, Herter a. O. 1728 ff., Nilsson, Geschichte der griech. Religion I, 474 ff. und Kaschnitz a. O. 14 ff. u. 68 ff.

⁴ AM. 56, 1931, 20 ff. Taf. 8. — Über die vierköpfige Herme des Telesarchides auf dem Dreiweg im Kerameikos, die Aristophanes im Triphales erwähnt hat, vgl. m. Typen der griech. Herme 69 f.

im Text zu BrBr. Taf. 791f., S. 1, Anm. 1 „Hermen auf Gräbern“ von der Liste der archaischen Grabdenkmäler bei W. Déonna, *Dédale* 1,65 Nr. 1,5 streichen möchte. Was die einzelnen Stadien der Entwicklung vom anikonischen Mal zur kanonischen Form der Herme betrifft, so bleiben uns diese wohl für immer verborgen, zumal, wenn man den Versuch ablehnt¹, aus der formalen Entwicklung ähnlicher, archaischer Idole in Analogie einen Schluß auf die Vorgeschichte der Herme zu ziehen. Auf der anderen Seite spricht natürlich auch der Umstand, daß sich die Geschichte der Herme vor ihrer Kanonisierung von Stufe zu Stufe nicht mehr weiter zurückverfolgen läßt, in keiner Weise dafür, die Herme überhaupt sei erst in hipparchischer Zeit entstanden².

II.

Auch in der Vorgeschichte der Porträttherme spielt das phallische Element eine Rolle, aber es entstammt hier einem anderen Bereich als bei der Hermesherme, wenn auch im Grunde einer verwandten Sphäre. Ich hatte das im Rahmen meiner Dissertation nicht ausführen können und mich deshalb auf den Hinweis beschränkt, daß sich die Vorgeschichte der Porträttherme im Gegensatz zu der der Götterherme wahrscheinlich nicht auf griechischem, sondern auf italischem Boden vollzogen habe³. Diese Ansicht ist von Crome⁴ bestätigt, neuerdings aber von Schefold⁵ bestritten worden, der Pfuhs alte

¹ So Curtius in der Festschrift für Klages 26f., Anm. 9 und Crome a. O. 310, Anm. 6.

Zu den „isolierten Sonderbildungen“, die schon unter dem Einfluß der kanonischen Hermenform stehen, gehört wohl auch das hermenartige Gebilde aus dem lakonischen Las im Museum von Sparta, das auf einem viereckigen, sich nach oben zu verzweigenden und auf der Vorderseite leicht gerundeten Schaft mit schräg abfallenden Schultern einen Widderkopf trägt (B. Schröder, *AM.* 29, 1904, 21f. Abb. 1, danach A. Rumpf, *Die Religion der Griechen im Bilderatlas zu Religionsgeschichte*, herausgegeben von H. Haas, Abb. 20. Vgl. auch *RE.* 10, 1987 und 1991). Schröder hatte die Statuette als ein Bild des Apollon Karneios gedeutet, der als Widder gedacht war und in Lakonien verehrt wurde. Ob sich dahinter eine alte, anikonische Form der Darstellung des Apollon verbirgt, soll hier nur als Möglichkeit hingestellt sein. Man denkt an die Steinkegel des Apollon Agyieus. Bei der völligen Beschädigung der Oberfläche dieses merkwürdigen Werkes ist eine genaue zeitliche Bestimmung nicht zu geben. Rumpf hat es um 500 v. Chr. datiert, scheinbar auf Grund seiner verhältnismäßig festen und kompakten plastischen Formensprache. So isoliert aber auch der Hermes auf dem Krater des Pantoxena-Malers in Syrakus (Die Typen der griech. Herme Taf. 8, 1. J. D. Beazley, *Attic red-figure vase-painters* 694, unten 4) und so singular die kleine widderköpfige Herme aus Las dastehen: zu erklären sind sie nur aus dem vielschichtigen und reich verflochtenen geschichtlichen Leben ihrer Zeit, das zu erfassen uns die Lückenhaftigkeit der Überlieferung immer wieder von neuem erschwert.

² H. Goldmans Erklärung der Herme (*AJA.* 1942, 58) wird mir soeben aus Schefolds Literaturbericht in den Würzburger Jahrbüchern 1947, 46 bekannt. Die klassische Form der Herme ist nach Goldman (mit Schefolds Worten) „nicht das Ergebnis einer langen Entwicklung vom anikonischen heiligen Steinmal, aber auch keine ganz neue Schöpfung, sondern die Umsetzung eines alten Typus in Stein, der seine wichtigste Verkörperung im Dionysosidol gefunden habe: dem Holzschaf mit Maske, Armstümpfen und Kleidung. Aus der Übertragung dieses Typus auf Hermes erkläre sich der Phallos, der diesem gegeben wurde“. Zu dieser Erklärung nimmt Schefold ablehnend Stellung, indem er sagt, daß sie an der Bedeutung des Wortes *ἔqua* vorbeigehe. Aber auch noch andere Vorstellungen und Eigenschaften, die speziell mit der Herme und ihrem Wesen verknüpft sind, finden dabei keine genügende Berücksichtigung.

³ Die Typen der griech. Herme 57.

⁴ Das Bildnis Vergils 6, Anm. 4.

⁵ a. O. 196f.

Meinung vom griechischen Ursprung der Porträtherme wieder aufgenommen hat derart, daß es im griechischen Hellenismus durch die Identifizierung des heroisierten Toten mit Hermes als dem Totengott oder Totengeleiter zur Verwendung der Hermenform auch für die Darstellung des Menschen gekommen sei. Schefold stützte sich dafür auf zwei ostgriechische Grabreliefs, die auch mir nicht unbekannt geblieben waren, mir aber auch heute so wenig wie früher als vollgültige Zeugen für den griechischen Ursprung der Bildnisherme erscheinen. Denn der Hermenkopf auf der Stele aus Kyzikos¹ ist so stark zerstört, daß man beim besten Willen Porträtzüge an ihm mit Sicherheit nicht erkennen kann. Aber auch die unbärtige Herme auf der Stele aus Rheneia in Leningrad², die schon nach dem Rundbogen über den Figuren frühestens um 100 v. Chr. gearbeitet sein dürfte, trägt ebensowenig einen Bildniskopf wie die übrigen unbärtigen Hermen auf den attischen und ostgriechischen Grabreliefs des späten Hellenismus und der frühen Kaiserzeit³. Wie ich auf S. 57 meiner Dissertation gesagt hatte, war Pfuhl selbst, nachdem er die Hermen auf den ostgriechischen Grabreliefs erneut überprüft hatte, von seiner früheren Ansicht über deren Porträtcharakter abgekommen. Daß die bärtigen und ithyphallischen Schulterhermen auf dem Grabrelief aus Smyrna im Louvre⁴ oder auf dem Grabrelief aus Erythrai in der Münchner Glyptothek⁵ Bilder des Hermes als des Geleiters der Toten sind, wird niemand bezweifeln wollen. In verwandter Weise steht Herakles in Hermenform auf ostgriechischen Grabreliefs als Heros der Unterwelt, vereinzelt wohl auch als Heros der Palästra, da⁶. Keine prinzipiell andere Bedeutung aber als die bärtigen Schulterhermen können auch die unbärtigen Schulterhermen auf diesen Reliefs haben: sie stellen Hermes dar, den Geleiter der Seelen. Pfuhs alte Erklärung, einige unbärtige Hermen auf den ostgriechischen Grabreliefs seien Porträts der heroisierten Toten, war eine mögliche Erklärung für ihren vermeintlichen Porträtcharakter. Aber gerade dieser ist auf den Reliefs — und das bildet hier den springenden Punkt —, soweit sich das heute an Hand des zeitlich und örtlich ausgebreiteten Materials beurteilen läßt, in keinem einzigen Fall verbürgt. Dagegen ist bei einigen bartlosen Hermen die Benennung als Hermes durch die archaische Haartracht eindeutig gegeben⁷. Ferner kann es sich beispielsweise auch bei der unbärtigen und, wie es scheint, phallischen Herme auf der Stele aus Eresos⁸ nur um das Bild des Hermes, nicht aber etwa um das eines heroisierten Sterblichen handeln, da die Herme hinter einer sitzenden Frau steht. Und dasselbe gilt von der phallischen Schulterherme auf dem erwähnten Phallosgrabmal der Lysandra.

Meine Meinung von dem nichtgriechischen Ursprung der Porträtherme beruhte indes nicht bloß auf einem Schluß ex silentio, weil sich in griechischer

¹ JdI. 20, 1905, 50, Abb. 2.

² JdI. 22, 1907, 118, Abb. 6.

³ Vgl. JdI. 20, 1905, 76f., Nr. 1ff. Ferner z. B.: A. Conze, Die attischen Grabreliefs 4, Nr. 2114ff. — Die Typen der griech. Herme 25, 11ff. — Athen, Nationalmuseum 1317 u. 1318. Sybel 565 u. 555 (aus Rheneia).

⁴ JdI. 20, 1905, Taf. 5.

⁵ JdI. a. O. Taf. 6, 2.

⁶ JdI. a. O. 78f., 22ff. Die Typen der griech. Herme 73, 18ff.

⁷ JdI. a. O. 77, 5f.

⁸ JdI. a. O. 77, 9. Conze, Reise auf der Insel Lesbos Taf. 15, 2.

Zeit auf griechischem Boden noch keine Porträtthermen nachweisen lassen. Sie gründete sich vielmehr auf außergriechische Quellen und ergab sich aus einem Gedankengang, dessen Anfang und Ziel ebenfalls bereits Curtius¹ angedeutet hatte, wenn er die Porträttherme mit der Darstellung des römischen Genius in Verbindung brachte. Diesen Hinweis von Curtius, in welcher Richtung die Herkunft der Porträttherme zu suchen ist, scheint Schefold übersehen zu haben, da er ihn sonst wohl zur Sprache gebracht hätte.

Schon ein allgemeiner Gesichtspunkt, den kürzlich wieder Herbig² herausgearbeitet hat, widerspricht die Annahme einer griechischen Herkunft der Porträttherme. Es ist der tiefgreifende Unterschied zwischen der griechischen Bildniskunst einerseits, die aus dem Gefühl für die Totalität eines Organismus bis in die späthellenistische Zeit hinein grundsätzlich immer nur den ganzen Menschen in seiner vollen, unverkürzten Gestalt zum Gegenstand gehabt hat, und der italisch-römischen Bildniskunst andererseits, die bei einer ganz anderen Einstellung zum Bild des Menschen und zur plastischen Form im Ahnenporträt wurzelte, von hier aus ebenso grundsätzlich auf das Antlitz beschränkt blieb und auf die ganze Figur des Dargestellten verzichtete oder sie bedeutungsmäßig in den Hintergrund treten ließ. So hat denn die Forschung schon oft betont, daß die Bildnisbüste nur eine römische Erfindung sein kann, und dasselbe hat Herbig auch für die neben der Büste und der *Imago clipeata* dritte abgekürzte Form der Bildnisdarstellung wieder nachdrücklich behauptet, für die Bildnistherme, zur gleichen Zeit übrigens, als Schefold die Porträttherme aus der griechischen Entwicklung herleiten wollte³. Um Mißverständnissen zu begegnen, möchte ich bemerken, daß die römische Bildnisbüste ihrem Ursprung nach direkt wenigstens nichts zu tun hat mit den griechischen Büsten und Protomen, die seit archaischer Zeit für chthonische Gottheiten gebräuchlich waren und ihre Form, was bei den Büsten der „*Divinità ignote*“ am augenfälligsten in Erscheinung tritt, besonderen kulturellen Bedingungen verdanken⁴.

Wie aber ist der Vorgang historisch zu verstehen, der zur Verwendung der Form der griechischen Göttertherme für das Bildnis eines Menschen geführt hat? Denn es kann sich bei der Porträttherme zunächst natürlich nicht bloß um die äußerliche Übernahme einer griechischen Form durch die Römer

¹ Die Wandmalerei Pompejis (1929) 377.

² Das neue Bild der Antike, herausgegeben von H. Berve, 2,85 ff.

³ O. Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der röm. Republik 79 nimmt allerdings an, daß der römische Brauch der *Imago clipeata* auf hellenistische Anregungen zurückzuführen ist. Diese Annahme beruht hauptsächlich auf dem literarisch überlieferten Schildporträt des Hasdrubal in der Beute des L. Marcus Septimus aus der Zeit des zweiten punischen Krieges. Ob es damals auch schon auf römischem Boden *imagines clipeatae* gegeben hat, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls sind Porträtschilder aus Plinius, nat. hist. 35,14 für diese verhältnismäßig frühe Zeit mit Sicherheit nicht zu erschließen (vgl. Vessberg a. O. 46), und der Appian Claudius bei Plinius, nat. hist. 35,12 gehört nicht dem 3. Jahrhundert v. Chr. an, vielmehr hat ihn Vessberg a. O. 79 einleuchtend mit dem Konsul vom Jahre 79 v. Chr. identifiziert. Angemerkt sei noch, daß das Wort „*surum*“, mit dem J. Bolten, *Imago clipeata* 9 diese Pliniusstelle eröffnet, hier nicht überliefert ist. Die Codices schreiben „*verum*“ (B S), „*suorum*“ (r D) und „*suorum vero*“ (d h v).

Zur Beurteilung der Bildnisbüsten auf Rundschilden an den Wänden des späthellenistischen Baues im Kabirenheiligtum von Delos (*Exploration arch. de Délos* 16, 25 ff.) vgl. Herbig a. O. 87 ff.

⁴ Vgl. Winter, Typen der figürlichen Terrakotten 1, 236 ff. u. S. Ferri, *Divinità ignote*.

lediglich aus technischen Gründen handeln, etwa weil es bequemer und billiger war, einen Hermenschaft herzustellen als eine ganze Figur¹. Wir knüpfen an den Gedanken von Curtius an und fragen nach der Gestalt des Genius, der zu den ältesten und zugleich typischsten Erscheinungen der römischen Religion und des römischen Kultus gehört hat. Sein Bild ist neuerdings namentlich durch die Untersuchungen von W. F. Otto² und F. Altheim³ in ein klares Licht gerückt worden. Hier sollen nur diejenigen Züge und Seiten seiner Natur hervorgehoben werden, die für unseren Zusammenhang, von Wichtigkeit sind. Der Genius ist das göttliche Wesen, das den Mann, nicht die Frau, vom Augenblick seiner Erzeugung durch das ganze Leben begleitet und das Leben des Mannes erhält. Er ist der Schutzgeist des Mannes und verkörpert gleichzeitig dessen Geschlechtskraft. Dem Genius des Mannes entspricht die Juno der Frau. Man betete zum Genius, schwur bei ihm und opferte ihm. Sein Hauptfest war der Geburtstag des Mannes, der ihm sein Leben verdankt. Besondere Ehren wurden ihm auch bei der Bereitung des ehelichen Lagers erwiesen, das ihm geheiligt war. Er macht aber nicht nur den Mann zeugungsfähig, sondern ersteht aufs neue in seinem Erben, pflanzt sich also von Geschlecht zu Geschlecht fort, obwohl andererseits der Genius an die Lebenszeit desjenigen, der unter seinem Schutz steht, gebunden ist und, streng genommen, mit dessen Tode erlischt. Das wiederum schloß nicht aus, daß der Genius auch noch nach dem Tode des Menschen in der religiösen Vorstellung weiter gelebt hat und in Grabschriften genannt worden ist. Bemerkenswert ist, daß gegenüber dem Genius des *pater familias* der Genius der übrigen männlichen Familienangehörigen an Bedeutung ganz zurücktritt. Verehrt wurde er an der heiligsten Stelle des Hauses, im Atrium, in der Nähe des Herdes, zusammen mit den Penaten und Laren. Das zeigen am deutlichsten die Lararien in Pompeji⁴. Die Form, in der die Römer sich den Genius vorstellten, war sehr verschieden. Am häufigsten erscheint er in den pompejanischen Lararien in der Gestalt der *ἀγαθοὶ δαίμονες* der Griechen, die mit den Laren, Manen und dem Genius gleichgesetzt wurden⁵, als Schlange, ferner allein oder, außer in Schlangengestalt, noch ein zweites Mal als stehender Togatus mit über den Hinterkopf gezogener Toga zwischen zwei Laren, mit einem Füllhorn im Arm oder einem Weihrauchkästchen in der einen, einer Opferschale in der anderen Hand, vielfach mit Porträtzügen. Oft ringeln sich an der Wand der Lararien auch zwei gemalte Schlangen, von denen die eine männlich, die andere weiblich ist. Sie verkörpern den Genius des Hausherrn und die Juno der Hausfrau. Eine dritte Darstellungsform des Genius, die hier besondere Beachtung verdient, hat F. Altheim⁶ scharfsinnig zu erschließen versucht. Es ist die des Phallos.

So wenig man bei kritischer Einstellung die Idee des Phallos im Etruskisch-Italischen überschätzen darf und in jedem zylinderförmigen, etruskischen

¹ Zu dieser Auffassung scheint Herbig a. O. 89f. zu neigen.

² RE. 7, 1155ff. und ders., Die Manen 59ff.

³ Griech. Götter im alten Rom 50ff., ders., Röm. Religionsgeschichte 1, 107ff. und ders., Epochen der röm. Geschichte 1, 47.

⁴ Vgl. dazu A. Mau, Pompeji² 275ff., E. Burk in: Das neue Bild der Antike 2, 21ff. und G. K. Boyce, Corpus of the Lararia in Pompeji in: Mem. of the Amer. Acad. in Rome 14, 1937.

⁵ Vgl. E. Rohde, Psyche 3, 254f. Anm. 2; 316f. Anm. 1.

⁶ Griech. Götter im alten Rom 44ff., ders., Römische Religionsgeschichte 1, 107ff.

Cippus oder in allen pyramiden- und kegelförmigen Aufbauten der etruskischen Grabarchitektur einen rudimentären Grabphallos wird erkennen wollen, so wenig ist auf der anderen Seite die große Bedeutung zu verkennen, die der Phallosgedanke tatsächlich im etruskisch-italischen Glauben und Kult eingenommen hat¹. Daß hierbei die Beziehungen der Etrusker zu Kleinasien, einer bekanntlich uralten und ausgebreiteten Heimstätte des Phalloskultes, mitgesprochen haben, ist seit langem erkannt worden. Aus zahlreichen erhaltenen Phallen aus etruskischen Nekropolen geht mit Sicherheit hervor, daß der Phallos auch im Etruskischen als Grabmal gedient hat². Aus dem gleichen Vorstellungsbereich ist z. B. der aufrechte Phallos auf einer etruskischen Aschenurne in Assisi³ zu erklären, der seinerseits wieder zum Verständnis der runden Knäufe und ähnlichen Aufsätze an etruskischen Urnen und Cippen beizutragen vermag⁴. Ferner ist aus einer Reihe von antiken Schriftstellerzeugnissen ein etruskisch-italischer Gott bekannt, der Mutunus Tutunus oder Mutinus Titinus⁵, der als Phallos verehrt wurde und mit Priap gleichgesetzt worden ist. Nun scheint Altheim durch eine Reihe von zum Teil sprach-, zum Teil religionsgeschichtlichen, sich gegenseitig stützenden Kombinationen der Nachweis gelungen zu sein, daß der Mutunus Tutunus und der Genius als göttliche Mächte der Zeugung nicht nur ihrem Wesen nach eng verwandt, sondern daß beide nahezu identisch waren⁶. Wenn auch der italisch-römische Genius nach unserer Kenntnis niemals wie der Mutunus Tutunus direkt als Phallos dargestellt worden ist, so ist doch die italische Geniusvorstellung, auch abgesehen von Altheims vielleicht schon einen Schritt zu weit gehenden Vermutungen und Schlüssen über die phallische Natur des Genius, durch viele Beziehungen mit dem Zeugungs- und Phallosgedanken verknüpft. Nicht zum wenigsten spricht für die Geniusvorstellung, die Altheim vertreten hat, auch die Tatsache, daß der Genius, wie wir schon sagten, als Schlange dargestellt worden ist. Bekanntlich erscheint die Schlange in der griechischen und italischen Religion, in Kulturen und Festen, Sagen und Legenden als befruchtendes und zeugendes Element. Und weiterhin gibt es eine Anzahl von Belegen dafür, daß Schlange und Phallos in der religiösen Vorstellung dasselbe bedeuteten, daß die zeugungsfähige Eigenschaft des Phallos auf die Schlange übertragen wurde⁷. Aus diesem Gedankenkreis heraus scheint z. B. auch eine Deutung der beiden Phallen über dem Herd auf einem Wandgemälde der sog. Tomba Golini bei Orvieto

¹ Vgl. RE. 19, 1719ff.; Altheim, Griech. Götter im alten Rom 44ff. und G. v. Kaschnitz-Weinberg a. O. 17; 44. Zurückhaltender Herbig a. O. 93f, Anm. 4. — Zum Grabmal des Porsenna zuletzt F. Messerschmidt in: Das neue Bild der Antike 2, 53ff.

² Belege bei Altheim, Griech. Götter im alten Rom 69 und G. v. Kaschnitz-Weinberg a. O. 70f.

³ G. Körte, Rilievi d. urne etr. 3, 107, 12. Festschrift für Klages 22, Abb. 4.

⁴ Zum Beispiel Studi Etruschi 2, 1928, Taf. 10; 12, 1938, Taf. 13, 2—4; 15, 1; 34, 1—4; 6, 1932, Taf. 2; 5f. — G. Q. Giglioli, L'arte etrusca Taf. 150f.; 156, 1. — Zu demselben Gedanken vgl. schon Curtius in der Festschrift für Klages 23.

⁵ Vgl. über ihn zuletzt Altheim, Griech. Götter im alten Rom 53ff., K. Vahlert, RE. 16, 982ff. und Herter, RE. 19, 1719ff.

⁶ Vgl. die kritischen Stellungnahmen zu den Ergebnissen und Kombinationen Altheims von Vahlert a. O., C. Koch, Studi Etruschi 8, 1934, 429ff. und Herter a. O. Ablehnend nur v. Wilamowitz, Der Glaube der Hellenen 2, 332 mit Anm. 1.

⁷ Vgl. E. Küster, Die Schlange in der griech. Kunst und Religion (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 13, 2) 137ff.

möglich¹. Jedenfalls kann kein Zweifel darüber bestehen, daß hier der Punkt liegt, von dem aus sich das Verständnis dafür eröffnet, wie die Römer zur Übernahme der Hermenform für das Bild des Menschen kommen konnten. Was der römische Genius und die griechische Herme miteinander gemeinsam haben, ist ihr phallischer Charakter. Zwar gibt es Porträtthermen ohne einen Phallos, aber selbst bei denjenigen kaiserzeitlichen Porträtthermen, die einen von einer griechischen Porträtstatue kopierten Kopf tragen, fehlen die männlichen Geschlechtsteile vorn am Schaft gewöhnlich nicht. Der Ort, an dem der Genius seit altersher verehrt wurde, war das Atrium. Im Atrium wurden aber auch die Bildnisse der Ahnen als Masken und Büsten aufbewahrt². Von hier aus gesehen, bedeuten also die Porträtthermen des Cornelius Rufus³, des Vesonius Primus⁴ und des Lucius Caecilius Jucundus⁵ in den Atrien ihrer Häuser in Pompeji nichts anderes als die Darstellung ihres Genius in Hermenform mit ihren eigenen Bildniszügen. Das geht auch aus der Wehinschrift an den Genius des Caecilius Jucundus von seinem Freigelassenen Felix [„Genio L(uci) nostri Felix l(ibertus)“] mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit hervor. Das weibliche Gegenstück zu diesen männlichen Porträtthermen bildet offensichtlich der hermenartige Grabstein der Tyche aus Pompeji mit der Weihung an deren Juno⁶.

Formal bestehen die genannten pompejanischen Hermen ebenso wie die Herme des Norbanus Sorix aus dem Isistempel in Pompeji⁷ aus einem marmornen Schaft, in den oben jeweils die Bildnisbüste eingesetzt oder eingelassen ist. Die verschiedene Herkunft der beiden Teile ist bei den genannten Hermen aus Pompeji, die alle vier aus den Jahrzehnten unmittelbar vor der letzten Katastrophe der Stadt stammen, noch deutlich zu fassen. Sie geht nicht nur aus der unorganischen Verbindung von Büste und Schaft hervor, sondern auch daraus, daß die beiden Teile nicht aus demselben Material gearbeitet sind, daß vielmehr Kopf und Büste der Herme des L. Caecilius Jucundus und des Norbanus Sorix aus Bronze, der Schaft dagegen aus Marmor besteht. Ebenso uneinheitlich miteinander verbunden sind Büste und Schaft bei der zusammen gefundenen Gruppe von Porträtthermen aus Nemi, die, stilistisch älter als die pompejanischen Hermen, noch der tiberianisch-claudischen Ära angehören⁸. Auffallend ist, daß der Schaft der einen dieser Hermen, der Herme der Fundilia⁹, im Gegensatz zu den übrigen Porträtthermen aus Nemi bis zu den Füßen herab von Gewand verhüllt ist. Die Bekleidung erklärt sich bei dieser weiblichen Herme vielleicht aus der Atmosphäre, aus der die Porträttherme als Bild des Mannes herausgewachsen ist. Typisch scheint

¹ A. Rumpf, Die Religion der Griechen im Bilderatlas zur Religionsgeschichte, herausgegeben von Haas, Abb. 199, nach Conestabile, Pitture murale, Taf. 6. Vgl. dazu auch Altheim, Griechische Götter im alten Rom 52, und C. Clemen, Die Religion der Etrusker 19.

² Vgl. darüber zuletzt Vessberg a. O. 41.

³ Mau, Pompeji² 261, Abb. 134.

⁴ Mau a. O. 416. A. Maiuri, Pompeji 87, Abb. unten.

⁵ Mau a. O. 464f., Abb. 275. Maiuri a. O. 103, Abb. oben. Zur Datierung vgl. z. B. A. Ippel, Römische Porträts 6.

⁶ Mau a. O. 437, Abb. 257. Curtius, Die antike Herme 16, Abb. 10.

⁷ ABr. Taf. 457f. A. Hekler, Die Bildniskunst der Griechen und Römer 130. Zur Datierung vgl. auch Vessberg a. O. 228f.

⁸ Acta Archaeologica 12, 1941, 20f. Glyptothek Ny Carlsberg, Billedtavler 52, 639—41.

⁹ Acta Archaeologica a. O. 23, Abb. 19—21.

die Bekleidung aber für weibliche Hermen damals nicht gewesen zu sein, da der Schaft der *Staiä Quinta*, der anderen weiblichen Herme aus Nemi¹, glatt ist und kein Gewand trägt.

Angesichts dieser frühkaiserzeitlichen Porträtthermen aus Nemi und Pompeji erhebt sich die Frage, ob wir in dem additiven Verhältnis ihrer beiden Hauptteile, Büste und Schaft, einen entwicklungsgeschichtlichen Zug in dem Sinne fassen können, daß die Porträttherme ihrer äußeren Gestalt nach zunächst nur die Vereinigung zweier vorhandener, ursprünglich aber ganz heterogener Elemente, ist, der römischen Bildnisbüste und der griechischen Götterherme. Wäre diese Frage zu bejahen, so würde die Porträttherme als solche eine relativ späte Erscheinung darstellen, eine Kunstform, die erst mit der frühen Kaiserzeit aufgekommen wäre. Dafür könnten sowohl die Porträtthermen aus Nemi und Pompeji sprechen, die zu den frühesten erhaltenen Porträtthermen überhaupt gehören, wie ferner die Tatsache, daß die ältesten rundplastischen Porträtbüsten, die doch wohl in jedem Fall als die Voraussetzungen für die Porträttherme zu betrachten sind, frühestens aus spätrepublikanischer Zeit herrühren. Allerdings kann manch ein Porträt, das wir heute nur als Büste besitzen, ursprünglich auf einem Hermenschaft gesessen haben; aber auch das würde an dem verhältnismäßig späten Aufkommen der Porträttherme nichts oder nicht viel ändern.

Wann man im Altertum damit begonnen hat, Ideal- und Porträtstatuen der Vergangenheit in Hermenform zu kopieren, ist noch kaum ernstlich untersucht worden². Wichtig ist für diese Frage ein Werk wie die kleine, phallische Marmorherme eines jungen Satyrs aus Delos aus der Zeit kurz vor der Zerstörung der Insel durch die Seeräuber im Jahre 69 v. Chr.³. Die bei Schulterhermen übliche strenge Bindung an die Achsen des Schaftes ist hier aufgegeben. Der Kopf sitzt, leicht zur Seite bewegt, locker auf dem Hals. Dies, dazu der derb lustige Gesichtsausdruck lassen, was schon Lippold⁴ bemerkte, darauf schließen, daß der Kopf der Herme auf eine Statue zurückgeht. Zwar gehört er noch nicht zu den Kopien im strengen Sinne, aber es ist deutlich: der Schritt von dieser späthellenistischen Satyrherme zu den Hermenkopien des Doryphoros aus Pompeji⁵ und Herculaneum in Neapel⁶ ist nicht mehr allzugroß. Offenbar ist aber auch, daß damals, als man dergleichen Kopien zu dekorativen Zwecken ausführte, der ursprüngliche Sinn der Hermenform als der eines Kultmals bereits weitgehend in Vergessenheit geraten war. Der Hermenschaft konnte in der frühen Kaiserzeit auch schon als bloßer Pfeiler empfunden werden, eine Tatsache, die auch aus anderen Beispielen der Verwendung der Herme als reiner Zweckform seit der frühen Kaiserzeit, etwa als Pfosten eines Geländers, Griff eines Werkzeuges oder dergleichen, hervorgeht. Der vielfach nunmehr dekorativen Bedeutung der Herme in der frühen Kaiserzeit entsprach es ferner, daß man öfters Kopf und Schaft nicht mehr, wie noch in späthellenistischer Zeit, aus einem einzigen Stück arbeitete, sondern daß man die Hermenbüste auch für sich herstellte und sie dann einem Schaft aufsetzte. Mitbestimmend war bei diesem Verfahren

¹ Acta Archaeologica a. O. 44, Abb. 46f. Glyptothek Ny Carlsberg a. O. 52, 639.

² Allgemein: G. Lippold, Kopien und Umbildungen 156ff.

³ BCH. 40, 1916, 227f., Abb. 37. Die Typen der griech. Herme 54.

⁴ a. O. 242, Anm. 93.

⁵ BrBr. Taf. 336 (Herme des Apollonios).

⁶ Guida Ruesch Nr. 147 u. 148. EA. 509 u. BrBr. Taf. 545.

wie bei dem abgekürzten Kopieren von Statuen in Hermenform überhaupt natürlich die seit dem späten Hellenismus immer größer werdende Nachfrage breiter Kreise nach berühmten Werken, die jedenfalls schon im 1. Jahrhundert v. Chr. — es genügt, dafür an Verres zu erinnern — ein sehr bedeutendes Ausmaß angenommen haben muß. Daß bereits um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. griechische Statuen in Hermenform kopiert und zu dekorativen Zwecken aufgestellt wurden, geht aus der Erwähnung einer Hermathena bei Cicero, ad Atticum 1,1,5 und 1,4,3 hervor. Dabei muß es offen bleiben, ob diese Hermathena eine Schulter- oder Körperherme nach Art der Ludovisischen Hermen gewesen ist. Es darf heute als sicher gelten, daß die Ludovisischen Hermen Kopien nicht von Hermen, sondern von ganzen Statuen sind¹. Zu fragen wäre aber, ob sie als Abbreviaturen ein frühes Stadium des Kopierverfahrens repräsentieren derart, daß man von Statuen zunächst größere Teile des Körpers und erst später bloß den Kopf auf einem Hermenschaft kopiert hätte. Werke wie die genannte, späthellenistische Satyrherme aus Delos und mittelbar auch die Schildmedaillons aus Kalydon², die als Kopien von älteren, griechischen Figuren in abgekürzter Form noch dem späten 2. vorchristlichen Jahrhundert angehören, machen das allerdings unwahrscheinlich, so daß man eher zu der Anschauung geführt wird, die Ludovisischen Hermen stellen einen für die Geschichte der Hermenkopien unverbindlichen Sonderfall dar. Möglich waren Kopien von Statuen in Hermenform natürlich erst seit der Zeit, als das Gefühl für die organische Einheit des menschlichen Körpers immer mehr im Schwinden begriffen war, in einer Zeit des immer krasserem Auseinanderklaffens zwischen Körper und Geist, Leib und Seele, wie es sich als Zeichen einer innerlich gebrochenen Welt bereits in den späthellenistischen Porträtstatuen aus Delos mit aller Rücksichtslosigkeit ausspricht.

Kehren wir zur Porträtherme zurück, so ergeben sich aus der im Vorstehenden geschilderten Entwicklung Rückschlüsse auch auf die griechische Kunst. Beispielsweise ist die Jünglingsherme in Boston³, die sich an sizilisch-untersitalische Formen des strengen Stils anlehnt, nach dem Gesagten als ein Werk des 5. Jahrhunderts v. Chr. schlechterdings unverständlich. Vielmehr erlaubt der italisch-römische Ursprung und das späte Auftreten der Bildnisherme, abgesehen von stilistischen und technischen Momenten, nur die Folgerung, daß die Bostoner Herme nicht ein griechisches Original des 5. Jahrhunderts sein kann, sondern daß es sich bei ihr nur um eine moderne Arbeit, um nicht zu sagen: eine moderne Fälschung handeln kann.

Außer der italischen Geniusvorstellung und der griechischen Götterherme lassen sich noch andere Faktoren namhaft machen, die bei der Entstehung

¹ Vgl. zuletzt darüber m. Typen der griech. Herme 78 Anm. 155.

² Vgl. F. Poulsen und K. Rhomaïos, Erster vorläufiger Bericht über die dänisch-griechischen Ausgrabungen von Kalydon (Det Kgl. Danske Vid. Selskab. hist.-fil. Meddelelser XIV,3) Taf. 62 ff. und Dyggve-Poulsen-Rhomaïos, Das Heroon von Kalydon (D. Kgl. Danske Vid. Selsk. Skrifter, 7. Raekke, Hist.-fil. Afd. IV,4 [1934]) 73 ff. (361 ff.) Abb. 74 ff. Zum Stil und zur Datierung der Skulpturen vgl. besonders S. 117 f. (405 f.).

Älteren Datums als die Medaillons aus Kalydon sind die kleinen, männlichen Götterbüsten, die als Schalenembleme die vier Seiten eines Altars im Ekklesiasterion in Priene schmückten (Wiegand-Schrader, Priene 223 f., Abb. 212 ff. M. Schede, Die Ruinen von Priene 62 ff., Abb. 74 ff.). Aber hier kann man wohl nicht von Kopien nach Statuen in Büstenform sprechen. Gewiß gehen diese Büsten letztlich auf Statuen zurück, stehen aber in ihrer besonderen, dekorativen Verwendung doch nur auf der Stufe von Appliken und Emblemen, wie sie in hellenistischer Zeit an Gefäßen aus Metall und Ton üblich waren.

³ AJA. 40, 1936, 308 ff., Abb. 2 A—C.

der Porträttherme mitgewirkt haben. Es ist vor allem das typisch italische und in immer anderen Formen zu beobachtende Bestreben, sich im Begrenzten, Ausschnitthaften, in der *pars pro toto* auszudrücken¹. Im Bereich der Menschen-darstellung kann man, abgesehen von der Porträtbüste, insbesondere auch den Kanopus als bezeichnende Verwirklichung dieses Bestrebens und Verhaltens der Materie gegenüber anführen. Neben dem Aschenkrug und Aschenbehälter in Menschenform, bei denen der Körper eine ganz nebensächliche, der getrennt gearbeitete und aufgesetzte, gewöhnlich unverhältnismäßig große Kopf die dominierende Rolle spielt², hat es im Etruskischen seit früher Zeit auch Grabcippen gegeben von der Gestalt, daß der Bildniskopf mit dem Hals auf einem viereckigen Sockel sitzt. Eines der bekanntesten Grabporträts dieser Art, die ihrem Typus nach den größten Gegensatz zu aller griechischer Porträtplastik klassischer Zeit bildet, ist der Arnth Paipnas in Tarquinia³. Die formale Verwandtschaft zur Porträttherme liegt hier offen zutage. Beidemale erhebt sich der Bildniskopf mit dem Hals auf einer pfeilerförmigen Basis. Aus denselben formalen Bestandteilen wie der Arnth Paipnas, einer viereckigen Basis, einem hohen Hals und dem Bildniskopf, setzen sich auch die *Imagines maiorum* zusammen, die in der augusteischen Casa del Menandro in Pompeji in einer Nische zusammen mit einer Larenstatuette aufgestellt waren⁴. Daß wir es bei diesen *Imagines* mit den nächsten Parallelen, wenn nicht, entwicklungsgeschichtlich gesehen, den eigentlichen und unmittelbaren Vorstufen zur Porträttherme zu tun haben, dürfte nach dem bisher Gesagten auf der Hand liegen.

Anders als mit der einfachen Porträttherme verhält es sich mit den Porträt-doppelhermen, über die Crome⁵ eine Anzahl wichtiger Beobachtungen angestellt hat. Der weitaus größte Teil der erhaltenen Porträt-doppelhermen stammt aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Da bisher keine älteren bekannt geworden sind, da sich, wie Crome bemerkt hat, in Pompeji und Herkulaneum keine Porträt-doppelhermen gefunden haben, ist es durchaus möglich, daß sie erst nach der Zerstörung von Pompeji und Herkulaneum, wenn nicht überhaupt aufgekommen, so doch eine weitere Verbreitung gefunden haben. Ihr Sinn war wohl immer der, daß man sich in ihnen mit den Großen der Vergangenheit umgeben wollte. Denn ihre Köpfe stellten nicht etwa Familienangehörige oder persönliche Bekannte, also nicht Personen aus der privaten Sphäre dar, sondern berühmte Männer, die sich als Dichter, Historiker oder Philosophen einen Namen gemacht hatten, ganz selten auch eine Frau⁶. Die Verbindung der beiden Köpfe in der Porträt-doppelherme scheint, nach den sicher benennbaren Bildnissen zu schließen, vornehmlich auf Grund der geistigen Verwandtschaft der Dargestellten erfolgt zu sein, oder weil sie dasselbe literarische Genos oder das gleiche Wissensgebiet repräsentierten. Aber auch äußerlichere Gesichtspunkte konnten dabei, wie Schefold⁷ bemerkt hat, mitgesprochen haben. Jedenfalls tut man besser, solange es noch unbenannte oder in ihrer Benennung umstrittene Porträt-doppelhermen gibt, hinsichtlich der Verbindung ihrer Köpfe

¹ Vgl. darüber allgemein v. Kaschnitz-Weinberg, *Studi Etruschi* 7, 1933, 157 ff.

² Vgl. Herbig a. O. Abb. 6 ff.

³ RM. 41, 1926, 180, Abb. 18. Herbig a. O. Abb. 13. Vessberg a. O. Taf. 16, 1.

⁴ Vgl. Herbig a. O. 99 und Abb. 12, nach Maiuri, *La casa del Menandro* 103, Abb. 49.

⁵ Das Bildnis Vergils 5 ff.

⁶ Vgl. Crome, AA. 1935, 3 ff. C. Blümel, *Römische Kopien griechischer Skulpturen des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Taf. 20, K 206.

⁷ a. O. 197.

nicht von einem starren „Gesetz der Doppelhermen“, sondern von einer Regel zu sprechen, bei der auch Ausnahmen in gewissen Grenzen zulässig gewesen wären¹.

Die Idee der Porträt-doppelhermen ist formal natürlich der griechischen Kunst entlehnt, die in dieser Gestalt seit spätarchaischer Zeit Hermes als Totengott dargestellt hatte. Die Auswahl der in der Porträt-doppelherme dargestellten Persönlichkeiten zeigt an, daß die Hermen in Bibliotheken, Schulen und Häusern geistig Interessierter gestanden haben. Wolters² hatte gemeint, daß sie überhaupt in Bibliotheken aufgekommen sind. Man wird sich dabei auch der Nachricht bei Plinius, nat. hist. 35,10 erinnern, daß Asinius Pollio der erste war, der die Bildnisse berühmter Schriftsteller in der von ihm zwischen 39 und 27 v. Chr. errichteten, öffentlichen Bibliothek in Rom aufstellen ließ³. Der gegebene Platz für die Porträt-doppelhermen war der Eingang, die Tür, wo man jeden einzelnen der beiden Köpfe beim Kommen und Gehen sehen konnte. Hier standen sie an der Stelle des Hauses, die nächst dem Herd die größte Bedeutung im Glauben und Aberglauben der Römer hatte und seit altersher dem Janus heilig war⁴. Es ist somit sehr wahrscheinlich, daß die Porträt-doppelherme durch die römische Janusvorstellung, durch den Gott mit den beiden nach entgegengesetzter Richtung hin blickenden Köpfen, eine entscheidende Anregung erfahren hat. Außerdem wird dabei auch der Hermes Propylaios und Strophaios, der als Herme allenthalben an den Türen stand, eine bedeutende Rolle mitgespielt haben. Vielleicht ist in diesem Zusammenhang die Nachricht wichtig, daß Augustus das alte Kultbild im Janustempel vor der Porta Carmentalis durch eine aus Ägypten mitgebrachte, vergoldete Figur ersetzen ließ, die aller Wahrscheinlichkeit nach nichts anderes war als eine Doppelherme des Hermes und in Rom einfach als Janus umgedeutet wurde⁵. Ein solcher Janus in Form einer Doppelherme an repräsentativster Stelle der Stadt könnte auf die Entstehung der Porträt-doppelhermen nicht ohne Einfluß gewesen sein.

Porträthermen mit mehr als zwei Köpfen hat es nach unserer bisherigen Kenntnis im Altertum nicht gegeben. An sich wäre es denkbar, daß man die drei Tragiker oder eine andere Trias oder auch die Köpfe von vier Persönlichkeiten in einer Herme miteinander verbunden hätte, wie es drei- und vierköpfige Götterhermen gab⁶. Aber man hat das, wie gesagt, offenbar nicht getan und es gibt Gründe, die es erklären, warum man derartige Bildungen absichtlich vermieden hat. Sie sind in bestimmten religiösen und superstitiösen Vorstellungen und Gefühlen zu suchen. Bei den Porträt-doppelhermen kann die Janusvorstellung die Bedenken überbrückt und zerstreut haben, die der Darstellung zweier Sterblicher in dieser Doppelgestalt entgegenstanden. Hermen mit drei und vier Köpfen aber waren nur Hermes als Totengott oder Totengeleiter, Hekate und anderen chthonischen Gottheiten vorbehalten, und es ist infolgedessen verständlich, daß man sich scheute, diese Form, die mit den Mächten des Todes und den Kräften der Finsternis untrennbar verbunden war, für das Bild des Menschen zu verwenden.

¹ Vgl. so schon Schefold a. O. 197 gegenüber Crome.

² Vgl. Lippold, Kopien und Umbildungen 263, Anm. 34.

³ Vgl. Platner-Ashby, A topographical dictionary of ancient Rome 84 und Vessberg a. O. 58; 73.

⁴ Vgl. G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer² 103ff. und Burk a. O. 20f.

⁵ Vgl. K. Wernicke, JdI. 5, 1890, 148f., und Wissowa a. O. 106.

⁶ Vgl. m. Typen der griech. Herme 69f. und AA. 1933, 456.