

## Ein frühitalisches Portrait eines tonsurierten Mannes

Von Rudolph Reitler\*, Haifa

Die Zahl der erhaltenen italischen Bronzeportraits aus vorrömischer Zeit ist nicht sehr groß, vermutlich deshalb, weil sie von den Römern im Verlauf der allmählichen Eroberung Italiens eingeschmolzen und als Rohmaterial für andere Zwecke benützt wurden; nur Terrakotten und kleinere Metallobjekte entgingen dieser Zerstörung<sup>1</sup>. Schon aus diesem Grunde mag die Beschreibung eines kleinen Bronzekopfes von Interesse sein, der, nach Angabe des Verkäufers, in einem Garten zwischen Cuma und Pozzuoli gefunden wurde und sich in meiner Privatsammlung befindet. Außerdem aber scheint mir die dargestellte Haartracht eine Deutung zu erfordern, welche über die bloße Beschreibung hinausgehen muß.

Der Kopf mißt von der Basis bis zum Scheitel 8,4 cm, von einem Ohr zum anderen 6,5 cm, vom Rande der Stirnhaare bis zur Nasenspitze 3,2 cm und von hier bis zum etwas aufwärts gerichteten Kinn 2,0 cm. Der größte Schädelumfang beträgt 18,0 cm. Das Objekt ist hohl, außen und innen von schwärzlich-grüner Patina bedeckt und weist hie und da einige flache braune Versinterungen auf.

Der Hals wird nach unten zu etwas breiter und endet völlig glatt, ohne einen unregelmäßigen Bruch, aber auch ohne irgendwelche Zapfen oder Einschnitte, die auf eine frühere Befestigung des Kopfes an einem Körper hinweisen würden. Offenbar ist er weder von einer Statue oder Büste abgebrochen, noch war er an einer solchen oder einem Sockel befestigt. Die Achse des Kopfes verläuft nicht senkrecht, sondern schräg zur Ebene des unteren Halsrandes, so daß er ein wenig rückwärts geneigt ist, wenn er auf diesem Rande steht, der augenscheinlich als Standfläche gemeint ist.

Wir haben es offenbar mit dem Portrait eines jungen Mannes von etwa 28 Jahren zu tun. Mit seinen konventionell modellierten Augen, dem schweren Kinn, den tiefsitzenden Ohren und dem dicken Hals macht es einen etwas archaischen Eindruck und weist Züge auf, die für vorrömische Portraits charakteristisch sind (G. Kaschnitz-Weinberg, l. c.). Andererseits ist es auffallend realistisch und keineswegs idealisiert (Abb. 1 und 2). Seinem Stil nach könnte man es dem Ende des 5. oder Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. zuweisen. Das sonderbarste an dieser Darstellung ist aber die Haartracht. Ein üppiger Kranz von Haaren umfaßt einen völlig kahlen Scheitel, ähnlich der fast 1000 Jahre jüngeren «tonsura St. Petri» (Abb. 3). Hinten zeigt das Haar eine leichte Einziehung und bildet am Übergang

---

\* Photos: Walter Peiser.

<sup>1</sup> G. Kaschnitz-Weinberg, *Studien zur etruskischen und frührömischen Portraitkunst*. Röm. Mitt. 41 (1926) 133–211.

vom Kopf zum Hals eine abschließende Welle. An der linken Schläfe scheint eine große Locke abgeschnitten zu sein und läßt einige kleine darunterliegende Locken frei. Über der Stirne ist das Haar nach vorne gekämmt und in gerader Linie abgeschnitten.

Es ist sehr unwahrscheinlich, daß hier ein Mann mit einer natürlichen Glatze realistisch dargestellt werden sollte. Natürlicher Haarschwund zeigt sich gewöhnlich zuerst über der Stirne; wenn er aber schon am Scheitel beginnt und einen solchen Umfang annimmt wie auf unserer Plastik, dann müßten auch die vorderen Haare befallen und bestenfalls auf ein paar dünne Löckchen reduziert sein. Gerade diese Haare sind aber als sehr üppig wiedergegeben; außerdem sehen wir eine scharfe Abgrenzung zwischen Haar und nacktem Schädel. Wir müssen daher annehmen, daß es sich um das Portrait eines tonsurierten Mannes handelt.

Nun ist aber aus dem klassischen Altertum nichts über eine solche Haartracht bekannt. Zumindest in Europa ist das Tragen einer Tonsur ein rein christlicher Brauch<sup>2</sup> und wird zum erstenmal von Paulinus de Nola (490 n. Chr.) erwähnt. Die ägyptischen Priester sowie die Isispriester im späteren Rom und die *Galloi* rasierten sich den ganzen Schädel. Aber nirgendwo in der vorchristlichen Welt finden wir eine von reichem Haarwuchs umgebene Tonsur außer in einem einzigen Fall, nämlich auf den Grabgemälden der etruskischen «Tomba del Triclinio» aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Die Fresken sind jetzt im Museum von Tarquinia untergebracht, gute Reproduktionen finden sich in den Werken von Pallotino<sup>3</sup> und Bartoccini<sup>4</sup>. Hier sehen wir auf einem Bild von der linken Wand der Grabkammer einen lyra-spielenden Jüngling in Tanzstellung mit genau derselben Haartracht wie unser Portrait. Der Haarkranz ist tief dunkelbraun, während die nackte Scheitelpartie, von jenem scharf abgegrenzt, dieselbe rötlich-braune Farbe zeigt wie die übrigen nackten Partien des Körpers. Das ist schon sonderbar genug, aber noch überraschender ist es, eine ganz ähnliche Tonsur bei einer jungen Tänzerin zu finden, die auf der rechten Grabwand abgebildet ist. Ihre Tonsur ist kleiner als diejenige des Jünglings und etwas dunkler gefärbt als der Körper, aber deutlich heller als der umgebende, gleichfalls scharf abgegrenzte Haarkranz. Eine ähnlich scharfe Abgrenzung finden wir schließlich auf dem Bild eines tanzenden Jünglings auf der rechten Wand. Die untere Partie des Kopfes ist wieder dunkelbraun, die obere viel heller, aber diese lichte Partie endet in Löckchen. Die Darstellung deutet daher eine Bleichung der Haare am Scheitel an und nicht eine Tonsur.

Wir können kaum annehmen, daß es beabsichtigt war, an diesen Figuren eine Haartracht abzubilden, die zu jener Zeit tatsächlich getragen wurde, sonst müßten wir ihr häufiger begegnen. Viel wahrscheinlicher ist es anzunehmen, daß dieser individuelle Künstler etwas in einer ihm eigentümlichen und sonst ungewöhnlichen Symbolsprache ausdrücken wollte, aber was könnte das sein ?

<sup>2</sup> Ph. Gobillot, *Sur la tonsure chrétienne et ses prétendues origines payennes*. Rev. hist. eccl. 21 (1926).

<sup>3</sup> M. Pallotino, *Etruskische Malerei* (Zürich 1952).

<sup>4</sup> R. Bartoccini, *Le pitture etrusche di Tarquinia* (Milano 1955).

Wir müssen uns daran erinnern, daß alle in den Grabkammern abgebildeten Szenen ihren Schauplatz im Jenseits haben; die so häufig beim Symposium dargestellten Zecher sind eben diejenigen Personen, welche in dem betreffenden Grabe beigesetzt sind. Ihre Bankette sind keine sentimentalen Erinnerungen an Vergangenes; die Funktion der Gemälde ist es vielmehr, dem Verstorbenen auf magischem Wege über das Grab hinaus dieselben Freuden zu sichern, die er im Leben genossen hat. Die Tänzer, Musikanten usw., die ihn dabei unterhalten, sind daher gleichfalls Bewohner des Jenseits, d. h. Tote. Möglicherweise sind es gemalte Substitute für Diener und Sklaven, die in früheren Zeiten beim Tode ihres Herrn geopfert wurden, wie das in den verschiedensten archaischen Kulturen üblich war. Wäre es möglich anzunehmen, daß das Fehlen oder die Bleichung der Scheitelhaare ausdrücken soll, daß die betreffende Person dem Totenreich angehört?

Das Kopfhaar als Sitz der Lebenskraft ist eine sehr weit verbreitete Vorstellung; wenn wir auch keinen Beweis dafür haben, daß sie von den italischen Völkern, einschließlich der Etrusker, geteilt wurde, so ist doch eines gewiß, daß nämlich griechische Mythologeme die Wahl ihrer künstlerischen Themen weitgehend beeinflußt haben. Nach griechischer Vorstellung aber stirbt ein Mensch, wenn Thanatos ihm einige Haare vom Kopf schneidet oder nur seinen Scheitel berührt<sup>5</sup>. Im korinthischen Medeiakult wurden sieben Knaben und sieben Mädchen geopfert, nachdem man ihnen die Haare abgeschnitten hatte. In späterer Zeit wurden nur die Haare geopfert und das Leben der Kinder geschont, ganz ähnlich wie im heutigen Indien die Witwen nur geschoren werden, während sie bis vor hundert Jahren mit der Leiche des Gatten verbrannt wurden. Demnach erscheint unsere Deutung der Haartracht auf den Bildern der «Tomba del Triclinio» nicht unwahrscheinlich. Die «Tonsur» auf unserem Bronzekopf zusammen mit der abgeschnittenen Locke über der linken Schläfe würde ihn dann, in gleicher Symbolik, als das Portrait eines Verstorbenen kennzeichnen.

Es wäre nun möglich, daß dieses Portrait als Knopf auf dem Deckel der tönernen Aschenurne des Verstorbenen gedient hat; in diesem Falle wären keinerlei Befestigungsvorrichtungen nötig gewesen. Allerdings ist eine Kombination von Bronze und Terrakotta auf solchen Urnen nicht bekannt. Außerdem sind die Terrakottaköpfe auf den Aschenurnen stets nur wenig unter Lebensgröße und nie in Miniaturausmaßen wie der unsere. Obwohl dieselben zweifellos einen Toten darstellen wollen, ist der Betreffende nicht als solcher gekennzeichnet, was sich ja auch an einer solchen Stelle erübrigt. Und schließlich war die Leichenverbrennung in Süditalien, außer bei den griechischen Kolonisten, nicht üblich, sondern beschränkte sich auf die Gebiete nördlich vom Tiber<sup>6</sup>. Passender für die Erklärung unseres Objekts wäre die Annahme Kaschnitz-Weinbergs (l. c.), daß Portraits häufig als Weihgaben in Heiligtümern aufgestellt wurden. Doch waren das stets Büsten und gleichfalls Werke von größerem Format. Immerhin scheint diese Erklärung

<sup>5</sup> Sommer, s.v. *Haaropfer*, RE 14, 2104.

<sup>6</sup> M. Pallotino, *The Etruscans* (London 1955) 35.

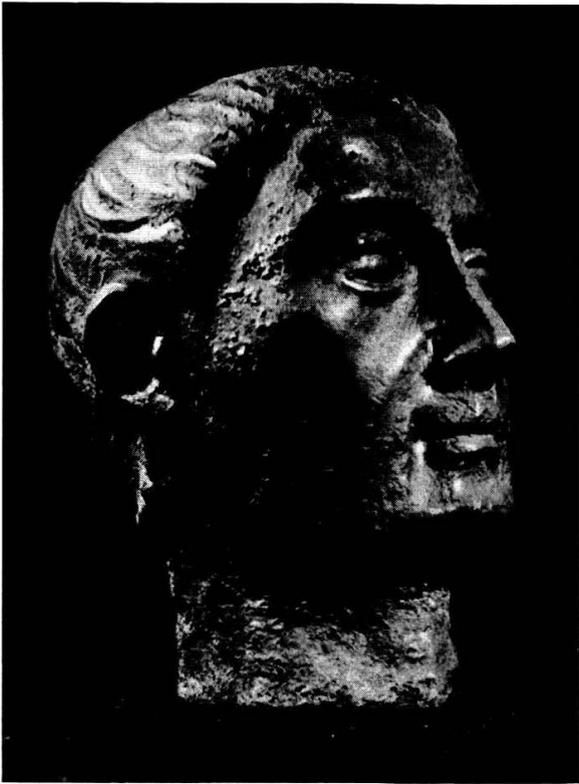


Abb. 1. Rechtes Profil.

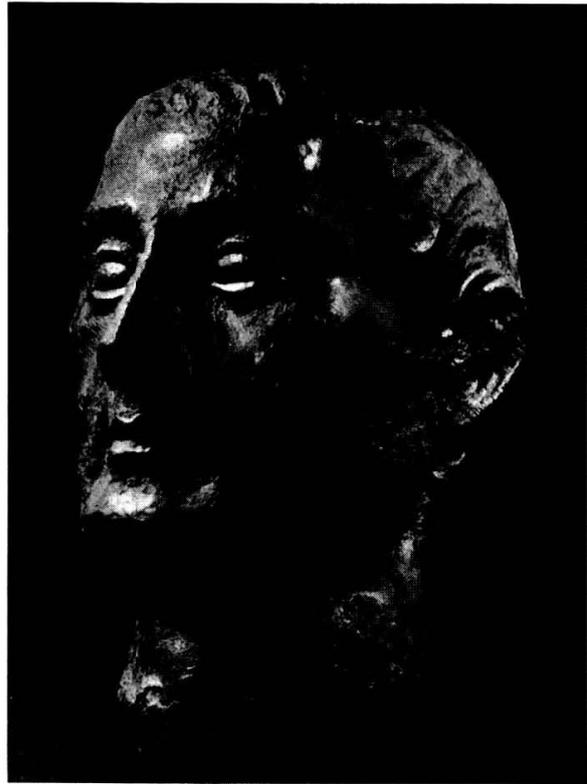
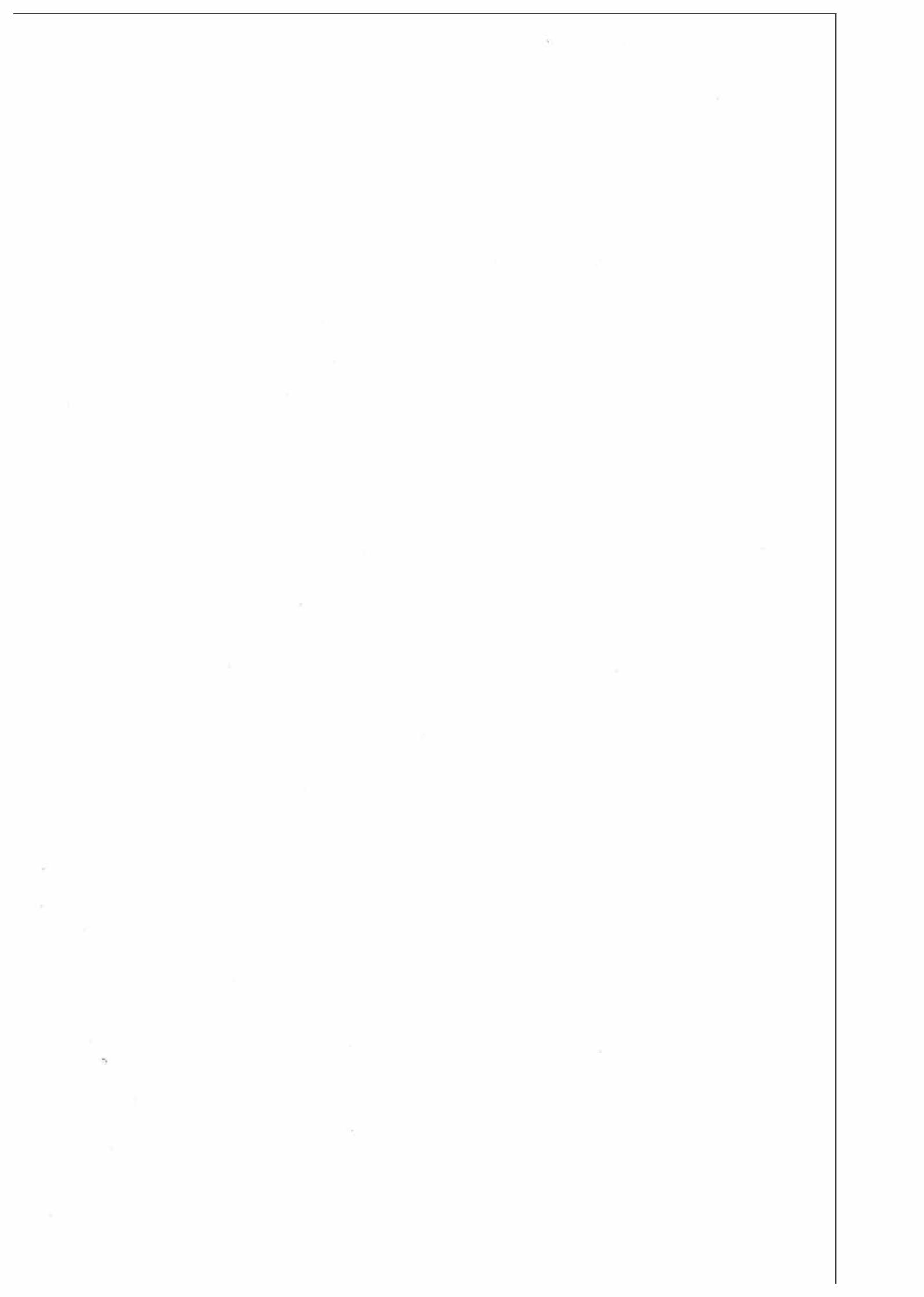


Abb. 2. Linkes Profil.



Abb. 3. Rückansicht.



auf den ersten Blick die wahrscheinlichste zu sein. Dagegen spricht aber die Tatsache, daß solche Opfergaben stets zugunsten lebender Personen dargebracht wurden. Lassen wir jedoch die Annahme gelten, daß das Portrait einen Toten darstellt, dann ist auch diese Deutung nicht befriedigend.

Die rückwärts geneigte Haltung des Kopfes könnte uns auf eine ganz andere Spur führen.

Auf einigen Gemmen einer späteren Periode (3. Jhdt. v. Chr.), die aber zum Teil noch in etruskischem Stil gehalten sind, findet sich eine recht sonderbare Szene. Ein leicht rückwärts geneigter Kopf auf einem Hals, aber ohne Körper, spricht von unten her zu einer über ihn geneigten Person, welche die Botschaft, die der Kopf gibt, aufschreibt. Manchmal sind es drei Männer, die um den Kopf herumstehen, von denen einer einen kleinen Stab in der Hand hält und offenbar die Botschaft deutet<sup>7</sup>. Ein solcher Zauberstab war das Attribut aller, die eine Macht über die Toten hatten<sup>8</sup>. Die Szene stellt zweifellos ein Kopforakel dar, dessen Prototyp in der klassischen Antike der weissagende Kopf des Orpheus auf Lesbos war. Furtwängler, dem wir diese Deutung verdanken, hält die betreffenden Gemmen für Siegel von Mitgliedern einer orphisch-pythagoreischen Bruderschaft. Eine Variante dieses Themas findet sich auf einem etruskischen Skarabäus aus dem 4. Jahrhundert im Britischen Museum: Hermes Psychopompos neigt sich über eine große Vase und winkt einem über ihr schwebenden Kopf<sup>9</sup>. Psychagogie, das Heraufrufen einer Seele aus dem Hades, ist hier durch das Bild des «Orakelkopfes» dargestellt. Sie ist sozusagen der erste Akt des Orakels, denn aus dem Kopf spricht ja die Seele des Toten.

Um als Orakel zu dienen, war es nun nicht erforderlich, daß der Kopf von einer hervorragenden Persönlichkeit wie Orpheus stammte; jeder Kopf war hierfür geeignet, wenn ein entsprechendes magisches Ritual mit ihm vollzogen wurde. Furtwängler (l. c.) führt eine ganze Reihe von Beispielen hierfür an. Dieser ganze Vorstellungskomplex hatte sehr weite Verbreitung und war von erstaunlicher Lebensdauer. Im 8. und 9. nachchristlichen Jahrhundert pflegten Priester im Harran Gefangene in ein großes, mit Öl gefülltes Gefäß zu stecken, so daß nur der Kopf herausah. Das Opfer wurde 40 Tage lang mit Öl und Feigen genährt, dann wurde der Kopf abgetrennt und im Tempel aufgestellt, wo er über die verschiedensten Fragen weissagen sollte<sup>10</sup>. Eine ähnliche Deutung gibt eine Midrasch-Handschrift aus dem 12. Jahrhundert n. Chr. für die biblischen *Teraphim*<sup>11</sup>. Sie seien angeblich Menschenköpfe gewesen, «denen die Haare ausgerissen» und die dann, nach Vollzug gewisser Zeremonien, als Orakel verwendet wurden. (Die Deutung ist natürlich

<sup>7</sup> A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* I Taf. XXII; III 245ff. (Berlin 1900).

<sup>8</sup> J. Harrison, *Prolegomena to the study of Greek Religion* (Meridian edition) 45 (New York 1955).

<sup>9</sup> H. B. Walters, *Catalogue of the engraved gems in the British Museum* (London 1926) 93, Taf. XIII Nr. 765.

<sup>10</sup> M. J. de Goeje, VIe Congrès des Orientalistes (1883), zitiert nach C. G. Jung, *Von den Wurzeln des Bewußtseins* (Zürich 1954) 270–273.

<sup>11</sup> M. I. Bin-Gurion, *Die Sagen der Juden* (1935) 325, nach C. G. Jung, l. c.

spät und phantastisch; sie zeigt aber das Auftauchen der Vorstellung vom Orakelkopf zusammen mit der Haarlosigkeit an einer ganz unerwarteten Stelle.)

Nun werden natürliche Köpfe, außer nach sachgemäßer Mumifizierung, nicht gerade sehr haltbar gewesen sein und wurden sicherlich oft durch künstliche ersetzt, um so mehr als es für möglich gehalten wurde, die Seele eines Verstorbenen in ein unbelebtes Objekt, z. B. einen Ring oder eine Statue, zu bannen<sup>12</sup>. Von dem gelehrten Papst Sylvester II. (10. Jhd.), der im Volk als Magier galt, wurde erzählt, daß er einen goldenen Kopf besaß, den er für Orakelzwecke benützte (C. G. Jung, l. c.).

Überblicken wir nun diese weitverstreuten Einzelfälle desselben Vorstellungskomplexes mit ihren Details, so möchte uns die Annahme am wahrscheinlichsten vorkommen, daß unser Bronzeobjekt ein künstlicher Orakelkopf war, der die Züge eines bestimmten Verstorbenen trug und dessen Zugehörigkeit zum Totenreich durch das Fehlen der Scheitelhaare ausgedrückt wurde. Auf eine horizontale Fläche gestellt, nimmt der Kopf genau dieselbe leicht rückwärts geneigte Haltung ein, die wir auf den orphischen Siegeln sehen. Vermutlich gehörte er zur Ausrüstung orphischer Psychagogen, deren Zentrum in Italien die unheimliche vulkanische Gegend zwischen Cumae und Puteoli war, die als ein Zugang zur Unterwelt angesehen wurde (A. Furtwängler, l. c.). Für die zahlreichen wandernden Wahrsager dieser Art war ein kleiner Kopf sicherlich einem solchen in natürlicher Größe vorzuziehen.

Ein zwingender Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme kann natürlich nicht erbracht werden. Unsere Deutung erlaubt es aber, die verschiedenen kleinen, im einzelnen schwer erklärbaren Eigentümlichkeiten unseres Objektes in ihrer Gesamtheit verständlich zu machen und sollte daher als eine mögliche Erklärung in Betracht gezogen werden. Es wäre denkbar, daß sich in anderen Sammlungen ganz vereinzelt ähnliche Stücke finden, deren an sich unauffällige Sonderbarkeiten bisher übersehen wurden. Ein solcher Nachweis würde unsere Deutung wesentlich stützen.

---

<sup>12</sup> Th. Hopfner s.v. *Mantike*, RE 27, 1258f.