Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes

DIE ENTSTEHUNG DES ANTIKEN REPRÄSENTATIONSBILDES

VON

LUDWIG BUDDE

1957

WALTER DE GRUYTER & CO · BERLIN

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG
GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

Der Inhalt dieser Schrift ist die an einzelnen Stellen erweiterte und mit Abbildungen ausgestattete Fassung eines unter dem gleichen Titel in der Zeitschrift „Belleten", Band XVIII, Nr. 72, Jahrgang 1954 erschienenen Aufsatzes.

Printed in Germany

Satz: Walter de Gruyter & Co., Berlin W 35. Druck: Otto von Holten GmbH., Berlin W35

Archiv-Nr. 35 1157

DIE ENTWICKLUNG von der Darstellung des historischen Geschehens zu der des repräsentativen Seins auf Bildern und Reliefs der römischen Kaiserzeit ist schon des öfteren in großen Zügen aufgezeigt worden[1]. Die Grundlagen der Forschung werden wie in so vielen anderen Fällen der römischen Kunstgeschichte Gerhart Rodenwaldt verdankt. Er beschäftigte sich in einer Reihe von Abhandlungen in erster Linie mit den späteren Erscheinungen von der Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr. ab[2]. Die Vorstufen in der früheren Kaiserzeit hat Rodenwaldt genau so wie alle anderen Bearbeiter dieses Problems nur im Überblick behandelt. Sie bedürfen noch einer eingehenden und systematischen Untersuchung. Eine Klärung ist vor allem in Hinblick auf das Problem der Auseinandersetzung der stadtrömischen Kunst mit ihren orientalischen Vorbildern, die von einem Teil der Forscher bejaht, von einem anderen strikt geleugnet wird, wichtig[3].

Die folgenden Ausführungen wollen einen Beitrag zur Erkenntnis der Entstehung des antiken Repräsentationsbildes geben, das seine reifste Ausprägung bekanntlich erst in der spätantiken Kunst gefunden hat. Die vollkommensten Vertreter dieser Gattung in Relief und Malerei der Spätantike sind auf der einen Seite die Sockelreliefs des Obelisken im Hippodrom zu Istanbul (Abb. 1 u. 2)[4], auf denen die Gestalten der Fürsten inmitten eines symmetrischen Aufbaus feierliche Staatsakte vollziehen, und auf der anderen Seite die großartigen Mosaiken von S. Vitale in Ravenna (Abb. 3 u. 4)[5], die den Kaiser Justinian und seine Gattin Theodora inmitten ihres Gefolges darstellen. Wenn auch die Strenge und Starrheit der oströmischen Form in den ravennatischen Bildern gemildert sind, so ist doch auch hier eine historische Handlung zu einer eindringlichen und feierlichen Repräsentation geformt. Bei beiden Staatsdenkmälern, dem west- und oströmischen, beruht die repräsentative Wirkung in entscheidendem Maße auf der repräsentativen Vorderansicht der dargestellten Hauptfiguren. Letztere hat, bis das Ziel erreicht worden ist, eine lange Entwicklung durchgemacht, die zu verfolgen eine der interessantesten Aufgaben der römischen Kunstgeschichte darstellt. Unsere Untersuchungen beschränken sich auf das Problem der hieratischen Frontalität im römischen Relief und in der römischen Malerei an der Wende vom zweiten zum dritten Jahrhundert n. Chr.[6]. Wir wollen versuchen, den Nachweis zu erbringen, daß in beiden Kunstgattungen die entscheidende Phase innerhalb der ganzen Entwicklung für die Wendung nach vorne die severische Epoche ist[7].

Es scheint nützlich zu sein, nicht von einer allgemeinen historischen Erörterung auszugehen, sondern von dem Versuch der Erfassung des Phänomens eines ausgewählten symptomatischen Werkes.

Im Durchgang des Arcus Argentariorum auf dem Forum Boarium in Rom stehen sich zwei Reliefs mit der Darstellung von Mitgliedern der Familie des Kaisers Septimius Severus gegenüber[8]. Das Relief der Westseite (Abb. 9)[9] zeigt den jugendlichen Caracalla beim Opfer. Der Prinz ist fast frontal gestellt, nur den Kopf wendet und neigt er leicht in die Richtung des Altars, um aus der Patera die Libation über die Früchte der Dii Penates zu vollziehen. Der kleine Altar nimmt genau die Mitte des Bildes ein. Der übrige Teil des Reliefs ist abgearbeitet; aber an den Spuren des Reliefgrundes kann man noch deutlich erkennen, daß eine große Figur im Hintergrund hinter dem Altar und eine kleinere im linken Teil des Reliefs gestanden haben. Diese muß Plautilla, die Gattin Caracallas, die größere ihr Vater Plautianus sein. Die zeichnerische Rekonstruktion (Abb. 5)[10] vermag eine Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen des Reliefs zu vermitteln.

Das gegenüberliegende Relief zeigt Septimius Severus und Julia Domna beim Opfer (Abb. 7)[11]. Der kaiserliche Pontifex Maximus wendet sich dem Altar zu seiner Linken zu. Sein Arm ist diagonal vor dem Körper hergeführt, um die Libation zu vollziehen. Die Kaiserin steht hinter dem Altar; völlig frontal gestellt, schaut sie wie Severus aus dem Bild heraus. Ihre geöffnete rechte Hand ist im semitischen Orantengestus erhoben. Die ganze linke Partie der Figur, einschließlich der Arm, ist erst nachträglich in der heutigen Form umgearbeitet worden. Ursprünglich hielt die Linke den Caduceus, der jetzt so eigenartig verloren in der Luft hängt. Auch hier sind die Umrisse und Spuren einer ausradierten kleineren dritten Figur noch deutlich zu erkennen. Da sie genau wie Caracalla und Severus mit der Patera spendend dargestellt war, kann gar kein Zweifel daran bestehen, daß hier Geta, der jüngere der beiden severischen Prinzen, dargestellt gewesen ist, so wie es die zeichnerische Rekonstruktion des Reliefs (Abb. 6)[12] in etwa verdeutlicht.

Aus der großen Zahl kunstgeschichtlicher Probleme, die an diese beiden historischen Staatsreliefs anknüpfen, sollen hier nur diejenigen ausgewählt werden, die zur Klärung des oben genannten Problems beitragen.

Die Gesamterscheinung der Reliefs erinnert an die spätantiken Elfenbeindiptychen, bei denen oft ebenfalls ein größeres Hauptbild von schmalen bewegten Reliefbändern oben und unten eingefaßt wird (Abb. 8)[13]. Auch thematisch lassen sich einige Exemplare dieser Gattung mit den severischen

Bogenreliefs sehr gut vergleichen. Nicht selten sind nämlich auf ihnen Dreifigurengruppen dargestellt, und in dem Fall des Elfenbeindiptychon in Monza (Abb. 10)[14] ist es ein Familienbild ganz verwandter Art wie das severische. Schließlich zeigt auch die Darstellungsform Vergleichbares. So blickt der sogenannte Stilicho unbeweglich geradeaus, und ebenso verharren die Begleitpersonen in würdevoller und feierlicher Haltung. Dabei ist die Form so endgültig und festgelegt, ist der Raum, in dem die Figuren stehen, so begrenzt, daß ihre Bewegung vor dem Symbol und dem transzendenten Gehalt verblaßt.

Eine solche Strenge und Starrheit fast schon ornamentalisierter Repräsentation, die den meisten spätantiken Diptychonbildern eigentümlich ist, kennt das severische Relief freilich noch nicht. Aber das Prinzip der Darstellung ist bereits das gleiche. So schauen alle Figuren der Durchgangsreliefs des Argentarierbogens, teilweise völlig frontal gestellt, aus dem Bild heraus. Und trotz allen andersartigen Anscheins ist auch hier nicht das Leben zur Darstellung gebracht. Weder der Kaiser noch die Prinzen sind mit ihren Gedanken bei der Staatshandlung, die sie vielmehr gleichsam nur symbolisch vollziehen. In einer noch freien, noch nicht hieratisch steifen Form ist das dargestellte historische Geschehen zu einer feierlichen Repräsentation geformt. Diese zieht den Betrachter mit in den Kreis der Darstellung hinein, verlangt von ihm Achtung und Verehrung.

In der stadtrömischen monumentalen Kunst begegnet uns dieses Prinzip der Darstellung, das nachantikem Empfinden ganz vertraut ist, hier zum erstenmal. Bis zu diesem Zeitpunkt erzählten historische römische Monumentalreliefs wie die altorientalischen und die griechischen stets eine Handlung, ein Geschehen, die sich wie eine Theaterszene oder ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit vor unserem Auge abspielen und bei denen sich die Figuren vorzugsweise im Profil bewegen[15]. Die Gegenüberstellung des severischen Opferreliefs (Abb. 7) mit dem thematisch ganz verwandten Opferrelief des Marcus Aurelius vom Jahre 176 n. Chr. (Abb. 11)[16] zeigt auf den ersten Blick die grundlegende Wandlung, die sich damals im römischen Staatsrelief vollzogen hat. Der Kaiser sowie die ihn begleitenden und umgebenden Personen sind auf dem aurelischen Relief noch in seitlicher Bewegungsrichtung dargestellt. Durch die Profilstellung wird das historische Geschehen vom Beschauer abgerückt und in eine eigene Bildwelt gestellt. Wir sehen dementsprechend alles Dargestellte aus einer natürlichen räumlichen Entfernung, in der die Figuren gegenüber den Bauten des Hintergrundes klein erscheinen. In einem weiten Bildraum wird so den

Gestalten und Dingen die volle Entfaltung ihrer körperlich-plastischen Existenz ermöglicht.

Ganz anders das severische Relief. Septimius Severus und die kaiserlichen Begleitpersonen sind nicht mehr als handelnde Personen eines historischen Geschehens charakterisiert, sie sind Repräsentanten und Begriffe der kaiserlichen Majestät. Aus dem Bild heraus wenden sich die Herrscher ostentativ dem Beschauer zu; dieser selbst ist nicht mehr unbeteiligter Betrachter und Zuschauer, sondern er wird unmittelbar zu den feierlichen Erscheinungen hingezogen. Ein neues und zugleich unklassisches Verhältnis zum Herrscher und seinem Bild wird damit offenbar. Hier ist dem Künstler die Aufgabe gestellt, ein rein repräsentatives, Ehrfurcht heischendes Dasein darzustellen. Aus einer solchen grundlegend veränderten Aufgabe und vollständig andersartigen Grundhaltung heraus wird es dann auch verständlich, daß das severische Relief keinen Figurenraum im klassischen Sinne mehr kennt. Die Gestalten des Kaisers und seiner Angehörigen sind additiv frontal aufgereiht, jeglicher räumliche Zusammenhang fehlt. Daher füllen die Figuren die Fläche bis zum Rand. Es ist kein Bildraum, in dem sich körperlich gesehene organische Gestalten bewegen, es ist bereits eine Fläche mit figürlichen Zeichen.

Mit den Mitteln der Frontalität, Reihung und Flächigkeit wird so eine neue Bildform hergestellt, die im letzten und tiefsten Sinne bereits als spätantik bezeichnet werden kann. Der Sinn des Menschen und jeden Dinges wird in erster Linie in einem gedanklichen Zusammenhang begriffen. Die sinnliche Erscheinung wird entwertet, das Gleichnishafte, das Geistige und Gedankliche treten in den Vordergrund und sprengen die bis dahin gültige klassische Einheit von Leib, Seele und Geist zugunsten des Letzteren.

Das offensichtliche Streben der Künstler nach Verinnerlichung und Vergeistigung der Gestalten, Gegenstände und Vorgänge führte konsequenterweise zu einem immer weiterreichenden Verzicht auf die Darstellung und Wiedergabe des Geschehens, der freien Bewegung und der lockeren Handlung, der wirklichkeitsgetreuen Umgebung, der ewigen Schönheit des überströmenden Lebens. Die fast bewegungslose Frontalität der Figuren dieser severischen Staatsreliefs, das Abstrakte und Unbelebte ihrer neutralen und idealen Hintergrundflächen, auf denen die Gestalten erscheinen, dienen letzten Endes alle der gleichen Aufgabe, der Vertiefung geistiger Vorgänge und eines gedanklichen Zusammenhanges. Wie sehr in dieser Hinsicht die Bilder an geistiger Ausdruckskraft gewinnen, zeigt das Antlitz des Septi-

mius Severus, dessen eindringlichem und seelenvollem Blick der Betrachter unmittelbar begegnet (Abb. 12)[17].

Solche am severischen Relief festgestellten Erscheinungen, die zu dem gleichzeitig fortschreitenden Untergang der antiken Plastik das Korrelat bilden, haben sich in der römischen Kunst durch Jahrhunderte hindurch vorbereitet. Mannigfache Faktoren haben an dieser langsamen und allmählichen Entwicklung mitgearbeitet; von diesen sind die wichtigsten: das Vordringen der primitiven und der provinziellen Kunst bei gleichzeitigem Nachlassen der klassischen Tradition und der wachsende Einfluß der östlichen Länder.

Wir können die genannten Faktoren nur an wenigen ausgewählten Beispielen verdeutlichen. Wenn wir im Rahmen der stadtrömischen Kunst von primitiver Kunst sprechen, dann verstehen wir darunter volkstümliche Kunst. Dieser sind Frontalität und Reihung der Figuren durchaus vertraut. So stehen auf dem republikanischen Grabrelief eines Ehepaares von der Via Statilia in Rom im Konservatoren-Palast (Abb. 13)[18] die beiden Verstorbenen in frontaler Stellung schlicht nebeneinander. Keine Handlung, kein Gestus verbinden sie. Die eigentliche Wirkung der Gruppe geht ganz von den frontalgestellten Gesichtern aus. Sie schauen aus dem Relief heraus auf den Betrachter, dessen sie sich bewußt sind. Grabsteine dieser Art hat es auch in der klassischen Kunst der Kaiserzeit stets gegeben. Bekannt sind die Grabreliefs der frühen Kaiserzeit (Abb. 14)[19], die dem gleichen bürgerlichen Milieu entstammen. Fast ohne Ausnahme erscheinen auf ihnen die Figuren und Büsten in voller Vorderansicht. Der einfache Mensch wollte damals wie zu allen Zeiten und bei vielen anderen Völkern eine enge innere Beziehung zu den Bildern der Verstorbenen. Erst dadurch aber, daß er den Blick mit ihnen tauschen konnte, wurde die Intensität des Zusammengehörigkeitsgefühls aufs höchste gesteigert. In der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. beginnen die Beispiele dieser Gattung seltener zu werden. Der Grund liegt darin, daß damals die griechische Form die römische Kunst stärker beherrschte, als das im ersten Jahrhundert der Fall war[20]. Die Gattungen der römischen Grabaltäre und Grabreliefs wurden im Verlauf der frühen und mittleren Kaiserzeit immer mehr und schließlich ganz verdrängt durch die Reliefplastik der Sarkophage. Diese jedoch waren stärker durch die griechische Tradition gebunden, so daß das in der volkstümlichen Kunst sich äußernde römische Empfinden bei ihnen zunächst kaum in Erscheinung treten konnte. Immerhin gibt es aus der volkstümlichen Grabreliefkunst des zweiten Jahrhunderts n. Chr. charakte-

ristische Beispiele, welche es ermöglichen, die konsequente Entwicklung der römischen Kunst zur spätantiken Form zu verfolgen. So erscheint auf dem trajanischen Grabrelief im Lateran (Abb. 15)[21] zur Linken im Mittelgrunde die im Verhältnis zu allen übrigen Personen und Dingen riesenhafte Gestalt eines Togatus in feierlicher Vorderansicht dem Beschauer zugewandt. Weder Handlung noch Blick verbinden den Toten mit der Zirkusszene. Wie eine Gruppe plastischer Statuen sind die Gestalten des Mannes und der Frau von dem übrigen Teil des Reliefs gelöst. Da beide Gestalten miteinander nicht durch Blicke sondern nur ganz locker durch die fast bedeutungslos gewordene Gebärde der Dextrarum Iunctio verbunden sind, wird der innere Zusammenhang zugunsten einer repräsentativen Darstellung weitgehend aufgelöst. Die Wendung des Mannes aus dem Relief heraus auf den Betrachter zu wurde mit Recht dadurch begründet, daß dem Mann allein die Ehrung gilt. Die Gattin tritt bescheiden zur Seite.

Der gleichen kleinbürgerlichen Welt gehören die meisten der gemalten Bildnisse der Kaiserzeit an. Gerade an Beispielen dieser Gattung, zu der die ägyptisch-römischen Mumienbildnisse hinzugerechnet werden dürfen, ließe sich der organische Übergang von einem lebendigen impressionistischen Bild zu dem hieratischen Stil der späteren Kaiserzeit besonders gut verfolgen[22]. An dieser Stelle können nur ein paar Beispiele der römischen Bildnismalerei unter Hinzuziehung eines Tafelbildes offiziellen Charakters herausgegriffen werden. Die Füllung eines Kreisrundes oder eines Rechtecks durch Bildnisbüsten in Vorderansicht ist seit der späthellenistischen Zeit eine der antiken Malerei durchaus vertraute Aufgabe[23]. Großartig gelöst ist diese bei dem Porträt einer jungen Römerin in Neapel (Abb. 16)[24] aus den Anfängen des sogenannten vierten pompejanischen Stils, das die Mitte zwischen malerischer und zeichnerischer Manier einhält. Das offene stille Gesicht mit seiner etwas kühlen Schönheit ist in lebendiger Bewegung dem Beschauer zugekehrt. Die Schultern erscheinen in leichter Schräge und der Kopf sitzt etwas gedreht und geneigt auf dem Halse. So wird der Eindruck unmittelbaren Lebens gesteigert; denn der Betrachter hat das Gefühl, als ob die Dargestellte sich ihm eben aufblickend zugewendet habe. In einer ähnlich leichten Bewegtheit der Haltung stellen sich uns Terentius Neo und seine Gattin, beide mit Schreibzeug, in der ruhigen Zuständigkeit ihres Seins dar (Abb. 17)[25]; und doch sind sie zugleich durch die fast reine Vorderansicht und durch die Blicke in unmittelbare Beziehung zu uns gesetzt. In der Folgezeit wurden die bei den älteren Bildern oft starke seitliche Bewegung der Brustbilder und die damit zusammenhängende leichte Schrägstellung der Köpfe immer mehr zu-