

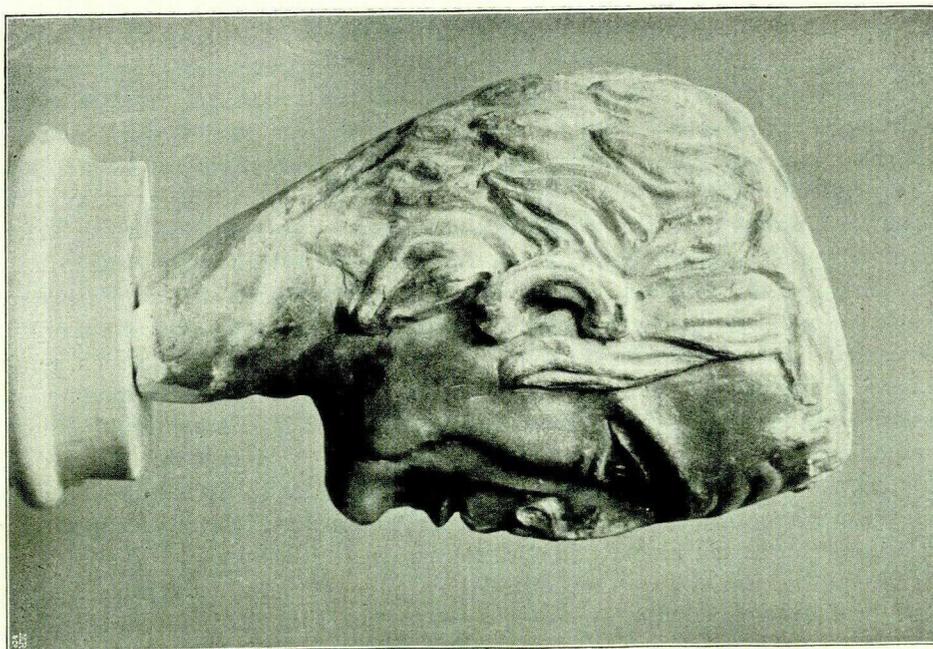
ZUR SPÄTRÖMISCHEN PORTRÄTSKULPTUR.

VON ALOIS RIEGL

Den männlichen Kopf aus Marmor, den ich hier zur Abbildung bringe, um daran einige allgemeine Bemerkungen über die Skulptur seiner Entstehungszeit zu knüpfen, habe ich im Jahre 1898 zu Rom im Kunsthandel erworben. Er wurde mir hierbei als stadtrömischer Fund bezeichnet; wiewohl diese Angabe keinen urkundlichen Werth beanspruchen darf, so hat sie doch an sich durchaus nichts Unwahrscheinliches, da Skulpturenreste von dieser Art auf dem Boden Italiens heute noch am ehesten im umgewühlten Schutte des alten Rom zu finden sind.

Der Kopf misst in seiner heutigen Erhaltung vom Scheitel bis zum unteren Ende des Halses 28 cm in der Höhe und 19 cm in der Breite. Leider hat er starke Verletzungen aufzuweisen; die Nase ist fast vollständig abgeschlagen, und es fehlt die linke Hälfte der Oberlippe; auch an der Unterlippe, den Brauenbogen und den in die Stirne hereinfallenden Haarbüscheln sind Theile abgestossen. Das Gleiche gilt ferner von den Ohren, wobei jedoch sofort bemerkt zu werden verdient, dass die Ohren und die Haare als der Vorderansicht entzogene Theile von vornherein nur skizzenmässig angelegt waren, wie wir dies auch in der Regel an den Figuren der Seitenwände der römischen Sarkophage im Gegensatze zu den Figuren der Vorderwände beobachten können. Die Haare erscheinen hiernach bloss in derben Strähnen modellirt und die Ohren lediglich mit dem Bohrer aus dem Groben herausgeholt.

Gegenüber den Einbussen, die wir auf Rechnung von Verstümmelungen in späteren Zeiten setzen müssen, zeigt aber dieser Kopf noch zwei offenbar absichtliche Beschneidungen seines natürlichen Volumens, die ihm wahrscheinlich von Anbeginn eigen gewesen sind. Einmal ist die ganze Scheitelcalotte weggestutzt, und an ihre Stelle, von oben gesehen, eine tonsurartige ovale, schwach convexe Fläche mit tiefem und breitem Bohrloch in der Mitte und einer seichten intermittirenden Furche an der Peripherie getreten. Dies zwingt uns zur Vermuthung, dass dem Kopf einstmals ein metallener Kopfschmuck aufgesetzt gewesen war, wobei man etwa an ein Diadem denken könnte, ähnlich demjenigen, das den Kopf der bronzenen Kaiserstatue zu Bar-



letta über dem Kranze der in die Stirne hereinfliegenden Haarbüschel schmückt; auch der von Petersen als Konstantin nachgewiesene marmorne Kolossalkopf im Hofe des Conservatorenpalastes ist in ähnlicher Weise zugerichtet. Zweitens erscheint der Hals von hinten nach vorne in schräg abwärts laufender Linie abgeschnitten; war dies, wie es allerdings den Anschein hat, von Anfang an der Fall, so haben wir es — und dies ist auch meine Überzeugung — nicht mit dem abgeschlagenen Haupte einer Statue, sondern mit einem als Porträtkopf entworfenen und geschaffenen Kunstwerke zu thun.

An der antiken Provenienz des Kopfes wird Niemand einen Augenblick zweifeln wollen. Auch eine genauere Begrenzung der Entstehungszeit begegnet keinen Schwierigkeiten: die Behandlung der Augen weist allein schon auf die spätrömische Periode, die man wohl am zweckmässigsten mit Marc Aurel beginnen lässt, und der starre archaische Zug im Blick, in der Mund- und Brauenbildung lässt wiederum innerhalb der spätrömischen Kunstperiode nur an deren zweite abschliessende Phase denken, die wir am füglichsten mit Diocletians Regierungsantritt im letzten Viertel des dritten Jahrhunderts anheben und gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts hin ausklingen lassen dürfen. Wir haben es also mit einem Porträtkopf des vierten Jahrhunderts zu thun.

Solchen spätantiken Porträtköpfen begegnet man verhältnissmässig überall selten in den Sammlungen; aber auch diese wenigen haben bisher so gut wie keine Beachtung gefunden, und die wenigen Ausnahmen verdanken dies nicht einer besonderen künstlerischen Werthschätzung, der sie begegnet wären, sondern ausschliesslich dem historischen Interesse, das von den dahinter vermutheten Persönlichkeiten ausging (Konstantin, Theodosius, Amalasantha). Die Ursachen für beide Erscheinungen sind unschwer zu erkennen. Die auffallende Verminderung in der Zahl der erhaltenen Porträte nach der Mitte des dritten Jahrhunderts entspricht dem Nachlassen des Sinnes der römischen Gesellschaft für die Porträtskulptur, offenbar unter dem wachsenden Einflusse der christlichen oder, genauer gesagt, der sittlichen materiefeindlichen weltverläugnenden Ideen, die im Mittelalter schliesslich zeitweilig geradezu zur gänzlichen Beseitigung der Porträtskulptur geführt haben, während sofort nach der begonnenen Durchbrechung der einseitigen Herrschaft jener Ideen gegen Ausgang des Mittelalters auch die Porträtkunst sich wiederum zu regen begann. Was aber die Missachtung betrifft, der die spätrömische Porträtskulptur als Kunst bisher allgemein begegnet ist, so erklärt sie sich ungezwungen daraus, dass man diese späten Köpfe lediglich vom Standpunkte der klassisch-antiken Kunst zu beurtheilen pflegte. Die Berechtigung dieses Standpunktes lässt sich nicht einmal läugnen: denn es handelt sich dabei doch immerhin noch um antike Köpfe, d. h. um Werke, denen der antike Stempel als der massgebende aufgedrückt erscheint. Es zeigt sich auch hierin wieder, dass alle Versuche die Kunst des Alterthums zu zerstückeln und Theile davon in eine engere Beziehung zum Mittelalter oder gar zur modernen Zeit zu bringen, schliesslich scheitern müssen, so sehr unser Einblick in die Entwicklung und in die dieselbe beherrschenden Gesetze durch Versuche der bezeichneten

Art gefördert worden ist. Wer will es nun dem klassischen Archäologen verargen, wenn er an dem spätantiken Werk nur die negativen Eigenschaften, die Verluste, den Abgang des Klassischen wahrnimmt? Für seine Zwecke hat er daraus nichts mehr zu lernen; der schrittweise Hinwegfall aller klassischen Grundeigenschaften, des Schönen wie des Lebenswahren, bedeutet ihm nur einen pathologischen Prozess, der lediglich zur Auflösung führt.

Ganz anders steht diesen Werken naturgemäss der Erforscher der mittelalterlichen Kunstgeschichte gegenüber. Was Jenem Verwesung, ist Diesem Keim zu neuem Leben. Ihm sind vor Allem die Ziele der späteren Kunst gegenwärtig und sein Blick ist darum gerade geschärft für die Wahrnehmung derjenigen Erscheinungen, die wenn auch noch so leise und verhüllt nach jener Zukunftsrichtung hinweisen. So geschieht's, dass der Historiker der neueren Kunst in den spätrömischen Porträtköpfen nicht bloss ein Negatives sieht, sondern auch positive Eigenschaften darin entdeckt. Wenn der klassische Archäologe geneigt sein muss, in den spätrömischen Porträtbildhauern bloss barbarisirte, verrohte Epigonen der klassischen Künstler zu erblicken, die ohne Geschmack und ohne Können unter dem Bleigewichte des ererbten Kulturherkommens die letzten verspäteten Aufträge ausführen, so erschliesst sich Demjenigen der diese Dinge von der entgegengesetzten Seite her betrachtet, die Erkenntnis, dass auch diese spätantiken Künstler einer ganz bestimmten, positiven aesthetischen Tendenz folgten, dass das Wesen auch ihres Schaffens durch ein klares Wollen diktirt war, wie bei aller echten und wahren Kunst, und dass es sich also durchaus nicht durch ein einfaches Nichtkönnen erledigen lässt. — Versuchen wir es nun im Einzelnen zu erfassen, worin sich an unserem Marmorkopfe die bewusste Abkehr von den Idealen der klassischen Porträtkunst und zugleich die Hinneigung zu neuen Zielen äussert.

Namentlich wenn man die bewegten und lebhaft blickenden Porträtköpfe aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts daneben hält, fällt an unserem Kopfe eine gesuchte Starrheit und Leblosigkeit auf. Die Vertikalaxe verläuft genau senkrecht, und die Augen blicken dementsprechend gradeaus wagrecht vor sich hin; die Pupillen sind mathematisch streng in die Mitte des Augenspfandes hineincomponirt.¹⁾ Aber auch sonst ist das Antlitz in seinen grossen Linien auf diesen symmetrisch-krystallinen Eindruck hin angelegt: vom oberen Ende des Nasenrückens hinweg schwingen sich hoch und scharf die Brauenbogen, unter Vermeidung aller jener Bereicherungen (z. B. der zwei von der Nase in die Stirn vertikal einschneidenden Steilfalten), die schon den griechischen Porträtköpfen jenen Ausdruck des Sinnens und innerer Belebung verliehen hatten; und genau ebenso hart und scharf sind die Lippen geschnitten.

1) Die Iris des linken Auges ist etwas aus der Mitte nach links abwärts verschoben; die Wirkung davon ist eine zu auffallende, als dass man sie dem blossen Zufall zuschreiben könnte. Es bleibt nur die Erklärung, dass der Porträtist damit einen natürlichen Augenfehler (z. B. Staar) des Porträtirten wiedergeben wollte.

Da kann von einem Zufall nicht mehr die Rede sein: wir haben vor uns vielmehr den prägnanten Ausdruck eines bestimmten Wollens, das die Lebenswahrheit der klassischen Porträtkunst nicht etwa bloss vernachlässigt, sondern bewusstermassen und absichtlich unterdrückt und an ihre Stelle die ideale symmetrische Ruhe der unbewegten krystallinischen Materie zu setzen trachtet. Hier haben wir es mit einem Rückschritt zum Uralten, Uranfänglichen zu thun, das in der ersten Hälfte des Alterthums namentlich die orientalische Kunst beherrscht hatte: wir werden daher kaum fehlgehen, wenn wir diese Reaction nach der Seite des Bewegungslos-Krystallinischen in der späteren römischen Kaiserzeit auf Rechnung orientalischen Einflusses setzen, — jenes Einflusses, der ja die gesammte Kultur der damaligen Römerwelt und vor allem ihre Religion in so tiefgreifender Weise beeinflusst hat.

Innerhalb jener Betonung der grossen symmetrischen Grundlinien haben nun gleichwohl alle Theile des Antlitzes noch eine feine und sorgfältige Modellirung gefunden: so die Wangen, die vorstehenden Backenknochen, das ausladende Kinn, die quergefurchte Stirn. Aber auch hier begegnen einige Einzelheiten, die wir an früheren antiken Porträts nicht gewöhnt sind anzutreffen. Vor Allem sind die beiden Augenlider nicht der Natur entsprechend an den Augapfel sanft angelegt, sondern messerscharf abstehend gebildet. Dass diese in der Nähe betrachtet unnatürlich erscheinende Bildung nicht zufällig ist, könnten uns schon die Münzbilder der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts lehren, auf denen die Augen der Kaiser stets nachdrücklich von zwei Segmentlinien eingerahmt sind. Die gleiche Tendenz erscheint aber an unserem Kopfe noch wiederholt betont und angestrebt: einmal in der keilförmig geschnittenen Falte, die sich von der Nase gegen die Wangen abwärts zieht, und in einer anderen, kleineren, die unterhalb der Augen und der Unterlippe Platz gefunden hat. Warum aber diese übertriebene Hervorhebung und unnatürliche keilförmige Zuspitzung? Die Aufklärung darüber wird uns in dem Moménte wo wir innwerden, dass das Übertriebene und Unnatürliche als solches nur in der unmittelbaren Nahsicht aufstösst, dagegen bei zunehmender Entfernung des Beschauers vom Objekte immer mehr verschwindet, so dass die getadelten Vorsprünge bei entsprechender Fernsicht endlich eine höchst wirksame Gliederung der Kopfmasse hervorbringen. Diese letztere bezeichnet also offenbar das Ziel das man sich hiebei gesteckt hat: der Kopf ist auf Fernsicht angelegt, die keine genaue Prüfung des Details mehr gestattet, wohl aber den scharfen Hinweis auf einige besonders markante Erscheinungen fordert, aus denen sich unser Erinnerungsbild von einem menschlichen Kopfe zusammensetzt.

Dieses Streben nach fernsichtiger Wirkung bedeutet nicht gleich jenem vorhin festgestellten auf krystallinische Stilisirung einen Rückschlag in ein Archaisches, sondern vielmehr einen entschlossenen Fortschritt. Das bewusste Losgehen auf Fernsicht lässt sich in der Kunstgeschichte des Alterthums weit zurückverfolgen und bildet überhaupt eine so wesentliche Seite des gesammten Entwicklungsprozesses der antiken Kunst, dass es auffallend erscheint, wie

es bisher gleich manchen anderen rein künstlerischen Faktoren über der ikonographischen Betrachtungsweise von der klassischen Archäologie so gut wie übersehen werden konnte. An dieser Stelle muss ich mich auf die Feststellung beschränken, dass die klassische Kunst bei ihrem grundsätzlichen Streben nach maassvoller Ausgleichung aller Gegensätze den fernsichtigen Bestrebungen niemals völlig frei die Zügel schiessen liess, und dass letzteres bezeichnendermassen erst von der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. an zu beobachten ist. Am überzeugendsten lässt sich dies an der Behandlung der Pupillen in der Marmorskulptur demonstrieren. Nach vereinzelt Vorläufern beginnt erst mit Marc Aurel die regelmässige Gravirung der Pupillen an den lebensgrossen oder nahezu lebensgrossen Porträtköpfen. Diese Gravirung ist in der Nähe betrachtet noch unnatürlicher als jene messerscharfe Faltenbildung, aber in einer Entfernung, in der die plastischen Unterschiede verschwinden und bloss der Eindruck von Licht und Schatten übrigbleibt, entfaltet sie sich zu einem Kunstmittel von höchst packender Wirkung. Das Gleiche wurde parallel damit in der Haarbehandlung angestrebt: zuerst schlug man mit dem Bohrer Löcher hinein (von Marc Aurel bis Septimius Severus), dann suchte man die gleiche Wirkung mittels der Gravirung zu erreichen: in beiden Fällen wurde die Wirkung in der Hauptsache nicht durch das Plastische, sondern durch den Schatten, das Negative, das Nichts bestritten, was die Fernsicht zur zwingenden Voraussetzung hat. Es ist dies dieselbe flächenhafte, antiplastische Tendenz, die — um dies hier bloss anzudeuten — auch zu einer der unverkennbarsten Erscheinungen der spätrömischen Kunst, zur gänzlichen Verflachung des Reliefs, geführt hat.

Die Betrachtung unseres Porträtkopfes lehrt uns also, dass die spätrömische Kunst bewusstermassen auf die Verfolgung zweier Extreme ausgegangen ist, die durch die klassische Kunst des Alterthums ebenso bewusstermassen zu einem harmonischen Ausgleich verbunden worden waren. Das eine ist die starre stilisirte Schönheit der unbewegten, leblosen Materie: ein uraltes Erbtheil des Orients; und auf orientalischem Boden, in der byzantinischen und sarazenischen Kunst, hat es auch seine fruchtbarste Fortsetzung, freilich auch seine Sackgasse gefunden. Das andere ist die Berechnung der künstlerischen Wirkung auf die Fernsicht, die alle tastbare Materialität allmählich preisgibt und nur den flüchtigen optischen Schein festzuhalten sucht: sie scheint von Anbeginn den Empfindungen der indogermanischen Völker am reinsten entsprochen zu haben. Dieses zweite Extrem muss, wenn es nicht durch das Gegengewicht der plastischen Nahsicht gezügelt wird, nothwendigermassen zur Flüchtigkeit und Rohheit des Kunstschaffens führen, und so war auch das Resultat der spätrömischen Kunstentwicklung im Abendlande beschaffen. Dieses Resultat mit seinem so ganz unklassischen Charakter pflegt man heute allerdings in der Regel auf Rechnung des Einflusses der Barbaren zu setzen; aber man hat es bisher vergessen sich hiebei zu fragen in wieferne denn die schon der Zahl nach weit überschätzten barbarischen Söldnerheere überhaupt in der Lage gewesen sein konnten, auf die vorwiegend fabrikmässige Produktion im

nachdiokletianischen Römerreiche irgendwie stiländernd einzuwirken. Demgegenüber lehrt eine aufmerksame Betrachtung, dass die maassgebenden Ziele der spätrömischen Kunst des vierten Jahrhunderts grossentheils schon seit den Tagen Marc Aurels bewusstermaassen angestrebt wurden, — also zu einer Zeit, da von irgend einer nennenswerthen Barbarisirung der römischen Reichsbevölkerung noch gar nicht die Rede sein konnte. Die römische Kunst folgte nicht den Lockungen eines barbarischen Geschmackes, sondern ihrem inneren Schicksale, als sie sich von dem Ziele der klassischen Antike, von der lebensvollen Schönheit abwandte, und sich wiederum in ihre anfänglichen Gegensätze, in leblosen Schematismus und in flüchtige Rohheit verlor.
