

Monumentale Bildnisse des Diktators Sulla?

Von Bernhard Schweitzer, Leipzig.

In dieser Zeitschrift (Jahrgang 1946, 108ff. Taf. I—IV) hat Reinhard Herbig die von Ludwig Curtius vorgeschlagene, aber stark bestrittene Taufe eines Marmorbildnisses in Venedig¹ auf L. Cornelius Sulla² mit neuen Argumenten zu stützen versucht, die teils im engeren Verstand ikonographischer Art sind, teils auf dem versuchten Nachweis eines weiteren Bildnisses des in dem venezianischen Kopf Dargestellten aufbauen. Der beträchtliche künstlerische Rang des Marmorkopfes in Venedig, die Bedeutung, welche der Auffindung des lange und immer wieder vergeblich gesuchten Sullabildnisses zukäme, und endlich die Tragweite des methodischen Problems lassen eine kritische Beleuchtung des neuen Vorstoßes willkommen erscheinen³.

Gibt der von Herbig herangezogene Kopf eines älteren Mannes aus Travertin in der Ny Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen⁴ die gleiche Persönlichkeit wieder wie der venezianische „Sulla“?

Wer sich um die Entscheidung solcher Fragen auf dem Gebiete des frühen römischen Porträts bemüht hat, der weiß, welche Gefahren den Schluß von der Ähnlichkeit auf die Identität umlauern. Er glückt nur selten wie bei der Entdeckung eines zweiten Bildnisses in jüngeren Lebensjahren des sogenannten Caesar Baracco durch L. Curtius⁵ oder bei dem Nachweis eines wenige Jahre älteren zweiten Bildnisses des Pompejus in einem Marmorkopf claudischer Zeit zu Venedig⁶ neben dem bekannten Pompejus der Ny Carlsberg Glyptothek und seinen Repliken. In beiden Fällen wird die Identifikation durch objektive Gründe gestützt: im ersten durch den ägyptischen Stilhintergrund, im zweiten durch den gültigen Porträttypus. Schon bei zwei Bildnissen in Neapel und in Lowther Castle bleibt die Identität des Dargestellten zweifelhaft⁷. Häufiger löst sich die frappante Ähnlichkeit bei verschiedenem Lebens-

¹ Arndt-Amelung, Einz.-Aufn. (= E—A.) 2564/5.

² L. Curtius, Röm. Mitt. 47, 1932, 202 ff. Dagegen: J. Sieveking, Gnomon 11, 1935, 539; A. Hekler, Gött. Gel. Anz. 1936, 354; Fr. Poulsen, Probleme der röm. Ikonographie (Kgl. Danske Videnskab. Selskab, Arch.-Kunsthist. Medd. II 1, 1937) 16 f. und Röm. Privatporträts und Prinzenbildnisse (a. O. II 5, 1939) 3f. Olof Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik (Lund-Leipzig 1941) 131.

³ Der Verfasser verwertet im folgenden Ergebnisse seines seit über drei Jahren vorliegenden, mehrfach während des Druckes zu größeren oder geringeren Teilen zerstörten und wieder druckfertig gemachten Buches „Die Bildniskunst der römischen Republik“ (BRR). In diesem ist nach Klärung der Grundfragen des römischen Bildnisses eine neue Umgrenzung des Materials aus den sich ergebenden Gesichtspunkten durchgeführt und sodann ein Bild der zwischen 100 und 25 vor Christus zu unterscheidenden Meister, Werkstätten und Richtungen der Bildniskunst und ihrer Wandlungen gegeben.

⁴ Nr. 557. Herbig Taf. I, 1 und II, 3—4.

⁵ Röm. Mitt. 55, 1940, 219 ff.

⁶ Arndt-Amelung, E-A. 2637/8. Fr. Poulsen, Rev. Arch. VI 7, 1936, 21 ff. Abb. 7—8.

⁷ Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts Taf. 598. — E-A. 3092.

alter anders auf. In je zwei Köpfen des Kapitolinischen Museums¹ und der Münchener Glyptothek² sowie in zwei Bildnissen in Kopenhagen und im Lateran³ sind mit größter Wahrscheinlichkeit auf Grund der Familienähnlichkeit verschiedene Mitglieder der gleichen *gens* zu erkennen, deren Porträts (und Kopien!) zu verschiedenen Zeiten entstanden sind und teils den gleichen, teils verschiedenen Porträtgruppen („Ahnengalerien“) angehört haben.

Diese Unsicherheit der Identifikation ist im Gegensatz zu dem griechischen Porträt der Blütezeit und den späteren Bildnissen römischer Kaiser dem republikanischen Porträt eigen und hat ihre besonderen Gründe. Das griechische Bildnis bleibt in der Hauptsache an die bedeutende Persönlichkeit geknüpft. Es ist aus dem Gedanken der Heroisierung entstanden, der mit dem anbrechenden Hellenismus in den Statuen Alexanders, der Diadochen und der Häupter der philosophischen Schulen einen neuen Auftrieb erfuhr. Seine kultlichen Wurzeln haben bei aller Sublimierung ins Geistige nie ganz aufgehört, auf die künstlerische Gestaltung einzuwirken⁴. Wie der Dargestellte im hellsten Lichte der Öffentlichkeit stand, allen durch seine Taten oder Werke bekannt war und einer kanonisch gewordenen Verehrung teilhaftig wurde, so gelangte er in seinen Bildnissen zu einer ebenso kanonisch gültigen Gestalt. Mochten auch in der lebendigen Verehrung der Jahrhunderte die Züge des Bildnisses sich mit dem Zeitgeist wandeln — Bildnisse des Sophokles, des Sokrates, Alexanders —, so wirkte doch dieser Verwandlung die geheiligte Tradition entgegen: der Kernbestand des Bildnisses blieb der gleiche, und in jeder neuen Vergegenwärtigung erscheint alle Einzelheit wiederum gebunden an das Ganze, wie im griechischen Tempel jede Quader ihren Zusammenhang mit dem Maßsystem des ganzen Bauwerks wahr und außerhalb dieses ihren Sinn verliert. Die Unverwechselbarkeit der Gestalt begründet die Unverwechselbarkeit des Dargestellten, die nur durch schlechte Kopienüberlieferung gemindert werden kann. Ähnliches gilt trotz aller Verschiedenheit der Grundlagen vom Kaiserbildnis, dessen staatlich-religiöse Ursprünge obendrein noch mannigfach mit dem hellenistischen Herrscherkult verbunden waren. Auch das spätrepublikanische Porträt, in welchem die römische Bildniskunst einen eigenen, von dem Griechischen wesentlich verschiedenen Mutterboden gewann, hat von den Griechen die Ehrenstatue übernommen und bedeutende Feldherrn, Staatsmänner, Dichter gefeiert. Allein nicht von dieser, vor den entscheidenden Jahrzehnten des 1. vorchristlichen Jahrhunderts weit vorausliegenden Einbruchstelle der griechischen Anschauung her hat das römische Porträt seine Funktion und das Gesetz seiner künstlerischen Entfaltung empfangen. Nicht aus Religion und Staat, sondern aus dem gentilizischen Unterbau der römischen Gesellschaft ist das römische Bildnis und seine Eigenart entstanden. Nicht die Bedeutung des Dargestellten, die als etwas lediglich Akzidentelles hinzutreten konnte, sondern die Geburt und schon das bürgerlich durchschnittliche Verdienst in der Ausfüllung einer städtischen Magistratur boten Anlaß zur Herstellung eines Bildnisses. Zwar deutet auch das römische

¹ ABr. Taf. 818 und 597.

² ABr. Taf. 69 und 600.

³ ABr. Taf. 8/9 und 1077/8.

⁴ Vgl. zu dem Folgenden vorläufig B. Schweitzer, Forschungen und Fortschritte 19, 1943, 109 f. (Investigación y Progreso 1944, 40 ff.). — Ausführlicher das erste Kapitel meines oben angeführten Buches.

Porträt in einen ursprünglich kultlichen Bereich, den der Ahnenverehrung zurück, aber die Verehrung der maiores war längst von profanen Motiven überdeckt, und die Tatsache des Aufkommens einer großen Porträtplastik ist selbst ein Anzeichen für die Loslösung der Sitte von dem alten Gebrauch des Begräbnisses und Ahnenkults. Gestalt ist auch das römische Bildnis. Aber sie erhebt sich nicht zu einem zeitlosen, gleichsam mythischen Sein, sondern breitet sich — wie die tituli mit Ämterlaufbahn — in einer biographischen Schilderung aus: nicht dessen, was der Dargestellte in allem Wandel der Zeiten bedeutet, sondern was der dahingegangene Vorfahr in seiner Zeitlichkeit gewesen ist. Aus diesen Voraussetzungen heraus, die auch das Wesen des römischen Bildnisses bestimmten, stellte sich den Künstlern eine neue, in Griechenland in diesem Umfang nicht vorhanden gewesene Aufgabe. Sie haben es mit einer herrschenden Gesellschaft, deren Bild sich in zahllosen Einzelindividuen bricht, zu tun, mit einer Fülle von individuellen, meist durchschnittlichen, aber scharf profilierten und sprechenden Physiognomien, deren ganz unheroische, hausbackene oder im Interessenkampf gestählten Züge mehr von Geschichte und Geschehen als von überzeitlicher Bedeutung kündeten. Es sind in der Mehrzahl Künstler griechischer Herkunft gewesen, und ohne die Übersiedlung hellenistischer Kunst nach Rom wäre kein römisches Porträt entstanden. Aber die neue Umgebung und deren geistig-künstlerische Probleme zwangen ihnen ein schöpferisches Umlernen auf. Seit etwa 90 vor Chr. entstand im Neben- und Nacheinander verschiedener Richtungen und in dem Kampf griechischer und römischer Prinzipien eine allmählich sich anreichernde physiognomische Ausdrucksprache, die der neuartigen und ganz un griechischen Aufgabe gewachsen war. In dieser Herausbildung einer physiognomisch gerichteten Formensprache und allein in dieser Schicht eines „Porträtstils“, wie ich ihn im Unterschied zum plastischen Stil nennen möchte, läßt sich von einer „Entwicklung“ der römischen Porträtplastik reden. Die ungeheure Vielfalt an individuellen Spielformen im Gesicht des römischen Adels war in der Tat nur durch einen reichen physiognomischen Formenapparat zu bewältigen, der sich in den Entwicklungsstufen der römischen Bildniskunst, in ihren Richtungen und Werkstätten ansammelte und weiter gegeben wurde. Fast mit Notwendigkeit führte dies zu der Formulierung ausdruckskräftiger sozial, beruflich oder charakterlich bestimmter Porträttypen, die meist an Werkstätten oder Richtungen gebunden blieben und sozusagen Ordnungsgestalten darstellten, unter denen die zahllosen individuellen Varianten begriffen werden konnten. Das Vorhandensein solcher Typen neben dem, was man den Verismus des römischen Porträts genannt hat, also dem Abdruckmäßigen des einzelnen Bildnisses, mag manchem als ein schwer zu lösender Widerspruch erscheinen. Das ist es nicht. In diesen Typen steigert sich die reale Vielfalt der Einzelnen zu ebenso realen Sinnbildern der lebenden oder, was das Gleiche ist, der als maiores noch zwischen den Lebenden wirkenden Gesellschaft.

Die oft auffallende Ähnlichkeit der Formen unter republikanischen Bildnissen braucht daher nicht in der Identität des Dargestellten, sie kann ebenso gut typologisch, d. h. in der Zugrundelegung des gleichen Typus und in der Anwendung ähnlicher physiognomischer Formulierungen, begründet sein.

Nach dieser nötigen Klarlegung dürfte die eingangs aufgeworfene Frage leicht zu beantworten sein¹. Die Zahl der in beiden Köpfen übereinstimmenden Züge ist nicht gering: die Führung der Haargrenze um Stirn und im Nacken; das Stirnhaar mit dem keilförmigen Einsprung über der linken Schläfe, wengleich die Haarspitzen an dem Marmorkopf nach rechts, an dem Travertinkopf nach links gekämmt sind; die von drei Querfalten durchzogene Stirn, bei dem letzteren allerdings schematischer gebildet; der ausdrucksstarke Blick des zwischen scharfkantigen Lidern flächig geformten Augapfels; die an dem Kopenhagener Kopf nur etwas tiefer gegrabenen und gleichmäßiger angeordneten Hautfalten unter der Augenhöhle. Weit einfacher sind dort auch die Wangen geformt und ihre Furchen gezogen; ihre Zeichnung ist verschieden, am meisten auf der linken Seite. Woher das Kopenhagener Schema kommt, wird sich später zeigen. Der in beiden Fällen etwas verzogene Mund ist wiederum höchst ähnlich geformt. All dies ist nicht zufällig. Indes bleiben die Übereinstimmungen in der Schicht des Formalen. Sie gehören dem physiognomischen Formenschatz an, mittels dessen der Künstler die Individualität der Dargestellten ins Licht zu heben strebt; sie sind Bestandteile eines gleichen „Porträtstils“, der nicht nur die Gleichzeitigkeit der beiden Bildnisse, sondern ihre Herkunft aus der gleichen Werkstattüberlieferung bedeutet. Wo diese zu lokalisieren ist, davon wird weiterhin noch die Rede sein. Dieses Oberflächenrelief sitzt jedoch über einem Kern, der nach Anlage, Intention und Ausdruck in beiden Köpfen nicht verschiedener gedacht werden kann und zwei weit auseinanderliegende Charakterbilder aufbaut. Langschädel und spitzes Vogelgesicht (Kopenhagen), Kurzschädel und hohes, steiles Profil (Venedig) stehen sich unvereinbar gegenüber. Den auffallenden Bau des Knochengerüsts an dem Venezianer Bildnis, die breit sich durchpressenden Backenknochen und die wulstartige Verdickung der hinteren Kinnlade, sucht man an dem Kopenhagener Kopf vergebens. Die Augen liegen verschieden. Und ebenso verschieden ist der Blick, der hier gehemmt und verdüstert, dort alle Mienen springen läßt und abwechselnd bieder, verschlagen, lauernd und zupackend erscheint. Und kann ein gleich gezeichneter Mund durch seine Einbettung in die Mimik des Untergesichts größere Gegensätze ausdrücken, als es in beiden Fällen geschieht: kranke Resignation bei dem jüngeren, muntere Beweglichkeit bei dem älteren Manne? Man sieht an solchen Beobachtungen, wie die Verwendung typisierender Formeln jeden Schematismus abzustreifen vermag und den Blick auf tieferliegende Schichten der Persönlichkeit freigibt. Und wie verschieden sind nun diese Charakterbilder geartet: des alten Fuchses, der ganz nach außen gerichtet sich durch seine schlaue Wendigkeit in jeder Lage durchsetzt; des seelisch viel komplizierteren Zögerers, der sich in selbstquälender Melancholie verzehrt!

Die gleiche Persönlichkeit stellen die beiden verglichenen Köpfe also unter keinen Umständen dar. Damit zugleich ist aber die Erkenntnis gewonnen, daß sie aus der Umgebung des gleichen Meisters, sagen wir der gleichen „Werkstatt“ hervorgegangen sind. Daran hindert weder das geringere Material noch die auch von R. Herbig hervorgehobene mindere Qualität des Kopenhagener Kopfes. Sehen wir einmal ab von den vielfachen Ausstrahlungen der künstlerischen Zentren Roms in Land und Provinz, so lassen sich auch flüch-

¹ Zu dem Folgenden sind die neuen Aufnahmen des Kopenhagener Kopfes bei Herbig, Taf. I und II mit dem Kopf in Venedig (Taf. I und III sowie hier Taf. VI, 4) zu vergleichen.

tiger gearbeitete Werkstattkopien von stadtrömischen Bildnissen nachweisen. Ihre Qualität hängt von der Kaufkraft des Auftraggebers ab. Sie mögen für Nebenzwecke oder jüngere Mitglieder der gleichen *gens* oder zur Aufstellung auf Gräbern, in Landsitzen oder kleinen Landstädten bestimmt gewesen sein. Vielleicht ein Parallelfall ist ein Marmorkopf in Kopenhagen¹. Der Meister dieses gestreichen Bildnisses, einer der bedeutendsten aus den letzten Zeiten der Republik, ist durch eine Reihe von anderen Werken bekannt². Von all diesen sticht der Kopf in Kopenhagen durch seine schlichtere Ausführung ab. Die Statue, zu welcher der Kopf ehemals gehörte und die möglicherweise Appius Claudius Pulcher, den Redner und Erbauer der kleinen Propyläen in Eleusis darstellte, stand nicht in Rom, sondern in der Nähe von Frascati, wo sie gefunden wurde. In ähnlicher Weise mag auch unser Travertinkopf mit der Tätigkeit der Werkstatt zusammenhängen, in deren Mittelpunkt der verwandte Kopf in Venedig steht.

Aber selbst wenn sich eine Wiederholung oder Variante des angeblichen Sulla in Venedig nachweisen lassen sollte, so wäre das für die Frage seiner Benennung von geringem Gewicht. Die Regel, daß das Vorhandensein von mehreren Repliken die Berühmtheit des Dargestellten beweise³, ist zu einfach, um in dieser Form gelten zu können. Wohl scheinen die erhaltenen Repliken und Fassungen der Bildnisse des Pompejus, des Cicero und Cäsars für die Richtigkeit dieses Schlusses zu zeugen. Sie gehen, vielleicht mit Ausnahme des einen oder anderen Cicerobildnisses, auf öffentliche Ehrenstatuen zurück, wie auch die verlorenen Bildnisse des Marius und des Sulla. Damit ist jedoch schon ausgesprochen, daß es sich hier nicht um die Regel, sondern um Ausnahmefälle handelt. Bei der überwiegenden Menge der anonymen Bildnisse kann die doppelte oder mehrfache Überlieferung eines Porträts nur mit einem größeren Bedarf an Exemplaren in Verbindung gebracht werden: d. h. der Dargestellte gehörte einem an Zahl starken, reichen und langlebigen Geschlecht an. Diese Regel, die sich in den meisten Fällen bewährt, ist zunächst anzuwenden; der Sonderfall eines auf die Ehrenstatue eines berühmten Mannes zurückzuführenden Porträts muß jeweils besonders bewiesen werden.

Die Frage der Benennung hängt also nach wie vor allein an dem Marmorkopf in Venedig. Die tiefgehenden Verschiedenheiten, die ihn von den Münzbildnissen des Sulla⁴ trennen, sind von anderen genügend hervorgehoben worden; die auch von Herbig betonte Tatsache, daß schon die Münzstempel erhebliche Abweichungen voneinander zeigen, vermag wohl die Zuschreibung des Venezianer Bildnisses zu erleichtern, kann sie aber nicht festigen. Mit einem Wort muß jedoch die schier unüberwindliche Schwierigkeit gestreift werden, das von dem Künstler meisterhaft gezeichnete Charakterbild des Venezianers mit der aus den Ereignissen bekannten Gestalt des Diktators zu vereinen. Lassen wir uns nicht täuschen, — der fesselnde Bann einer

¹ Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 569. ABr. Taf. 77/8. A. Hekler, Bildniskunst 142b. R. West, Röm. Porträtplastik Taf. 13, 50. L. Curtius, Röm. Mitt. 54, 1939, 128f.

² S. unten S. 265.

³ Fr. Poulsen, *Celèbres visages inconnus*, Rev. Arch. V 36, 1932, 44ff.

⁴ Am besten: Olof Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik (Lund-Leipzig 1941) Taf. 4, 2—4. Taf. 14, 6. Danach Herbig Taf. III, 6 und Taf. IV, Abb. 7—10. Zugrunde legen wird man der Kritik den vorzüglichen Stempel Vessberg 14, 6 und Herbig IV, 10 = hier Taf. VI, Abb. 3.

nicht alltäglichen künstlerischen Leistung, der von dem Kopf ausgeht, und die lockende Möglichkeit, in ihm den großen Sulla zu erkennen, hat schon L. Curtius zu einer Überschätzung des Dargestellten geführt. In seiner lesenswerten Beschreibung des Kopfes verschweigt er zwar nicht die kleinlichen Züge, das „Schleppende“ des Untergesichts, das die Erwartungen der bedeutenden Stirn und des groß gebauten Schädels nicht erfüllt, den „Widerspruch zwischen Sollen und Müssen“, und findet „die Tragik dieses Porträts ebenso in dem Widerspruch des zugleich harten, zugleich weichen Charakters selbst wie in dem Schicksal, das jedes echte Römertum zu erfüllen hatte“. Aber am Anfang steht doch die „ausgesprochene Willensnatur“. Sowohl er wie Herbig sind uns die Erklärung schuldig geblieben, wie dieser früh gealterte Mann, dessen leidensgewohnter Mund die ungesund stockenden Säfte, und dessen verschattete Züge trotz aller versteckter Grausamkeit den Hintergrund verzichtender Schwäche verraten, — wie dieser Melancholiker mit tausend inneren Hemmungen der tatkräftige, vor keiner Konsequenz, wenn es sein mußte, zurückschreckende, dabei aller Sinnenfreude offene Diktator sein könnte, der sich ein Liebling der Glücksgöttin glaubte. Unwahrscheinlich; aber doch nicht unmöglich? Die Münzbildnisse Sullas verraten trotz ihrer Divergenzen einen objektiv feststellbaren Zug des ihnen zugrunde liegenden großplastischen Vorbildes mit aller Deutlichkeit, und das ist sein hellenistischer Stil¹. Der Stil ist es denn auch, welcher die breiteste Kluft zwischen dem Kopf in Venedig und dem Sulla der Münzen aufreißt. (Taf. II Abb. 3 und 4. Denn jener ist in der nüchternen und unbarmherzigen Wirklichkeitstreue seiner Auffassung und formalen Struktur so römisch wie nur irgend einer, freilich in einer verhältnismäßig späten Brechung, die es noch zu klären gilt.

Denn auch für die Frage nach der Benennung wird den letzten Ausschlag geben die Entstehungszeit des Bildniskopfes in Venedig und seine kunstgeschichtliche Stellung. Wann und in welcher Umgebung ist er geschaffen? Welche auch sonst nachweisbare Stilrichtungen haben auf seine Entstehung eingewirkt? Curtius möchte mit der Entstehung des Bildnisses nicht vor das Prägejahr der Sullamünzen, 57 v. Chr., zurückgehen², Herbig stellt es sich noch zu Lebzeiten des Diktators, also vor 78 v. Chr. geschaffen vor. Die noch sehr schwankenden Vorstellungen über die Stilgeschichte der republikanischen Bildniskunst erklären zur Genüge die Unsicherheit in Datierungsfragen.

In Wirklichkeit bildet der Kopf in Venedig mit sechs anderen eine stilistisch so einheitliche Gruppe, daß wir in ihr eine Werkstatt, vermutlich sogar das Wirken eines interessanten Meisters erkennen dürfen. Die Reihe beginnt unter dem zweiten Triumvirat etwa um 35 und setzt sich bis wenigstens in die Mitte der zwanziger Jahre fort. Sie umfaßt die folgenden Werke:

1. Neapel, Mus. Naz. Inv. 6243. ABr. Taf. 1147/8. BRR. Abb. 192/3.
2. München, Residenz, E—A. 998. ABr. Taf. 607/8. Freie Kopie gegen Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts.

¹ Schon von Vessberg richtig bemerkt, a. O. 129ff. und 166 f. Vgl. unabhängig davon BRR. Kap. 3, B: Hellenistische und hellenisierende Bildnisse des ersten Jahrhundertdrittels Nr. 8.

² a. O. 212.

3. München, Residenz. E—A. 999. ABr. Taf. 609/10. Gegenstück des vorigen und Kopie wie dort.
4. München, Residenz. Auf nicht zugehörige Panzerstatue aufgesetzt. E—A. 986.
5. Venedig. Angeblicher Sulla. E—A. 2564/5. Röm. Mitt. 47, 1932, 202ff. BRR. Abb. 194/5. Oben Taf. I und III, hier Taf. V Abb. 1, VI Abb. 4.
6. Rom, Villa Doria Panfili. Aufnahme des Römischen Instituts 8321. BRR. Abb. 196.
7. Rom, Palazzo Spada. Der Sitzstatue des Aristippos (sog. Aristoteles) fälschlich aufgesetzt. ABr. Taf. 379/80. BRR. Abb. 197. Hier Tafel V Abb. 2.

Schon das früheste Werk dieses Künstlers, den ich den „Meister des Venezianer Melancholikers“ genannt habe, baut sich wie die späteren auf einer sehr bewegten Haltung auf, die durch die Einfassung in eine moderne Büste verdorben wurde. Sein unmittelbarer Vorläufer und augenscheinlich sein unerreichtes Vorbild ist ein ungleich bedeutenderer, mit der Büste erhaltener Bronzekopf der Ermitage in Leningrad¹, dessen Bewegtheit, plastischer Bau, Haarwiedergabe und aus der Formbewegung heraus akzentuierter Blick auch auf das spätere Schaffen des Meisters von Einfluß gewesen sind (soweit er sich auch Schritt für Schritt von der Stilgrundlage des Vorbildes entfernt). Sehr mit Recht hat man die Bronzestatue neben das Münzbildnis des Sextus Pompeius (43—36 vor Chr.) gestellt, das auch den Bartflaum mit der Büste teilt². Noch enger erweist sich die Beziehung zu den Münzbildern des Livineius Regulus vom Jahre 39³. Ist die Bronzestatue der Ermitage ein Werk aus den Jahren um 40, woran sich kaum zweifeln läßt, so ist damit auch der Anfang unserer Bildnisreihe etwa um die Mitte der dreißiger Jahre festgelegt. Unter der jüngeren Gruppe, der auch der Kopf in Venedig angehört, läßt der Kopf Spada (7. Taf. V Abb. 2) in seiner verborgenen Formeinheit und adligen Haltung schon die Nähe und die Wirkung einer Schöpfung von umwälzender Großartigkeit spüren: der ersten und entscheidenden Fassungen des Kaiserbildnisses, vor allem aber des um 30/29 vor Chr. entstandenen Augustusbildnisses des Kapitolinischen Museums⁴. So wird diese jüngere Gruppe und damit auch das angebliche Sullabildnis zwischen 30 und 20, wahrscheinlich gegen 25 vor Chr. datiert werden müssen.

Von dem spezifisch römischen Geist dieser Bildnisgruppe ist schon die Rede gewesen. Dieser eindringlichen Enthüllung des Individuellen in seinem hic et nunc könnte man im Formalen an die Seite stellen den Verismus, die Sprache von Stirn, Auge, Mund und Wangen, die betonte Asymmetrie der Züge, die Unzahl von Runzeln, Hautfalten, Verbildungen aller Art, welche das Gesicht durchfurchen, die Aufspaltung der Zeichnung in kleine und kleinste Partikel (am auffallendsten an 6), die alle zu gleichwertigen Trägern des Ausdrucks werden. Aber so einfach ist der Stil dieses Meisters nicht zu erfassen. Die zahlreichen Einzelformen sind nicht von innen herausgetrieben oder in die Marmorhaut eingegraben. Von 1 bis zu der Gruppe 5—7 bildet sich eine

¹ Arch. Anz. 1930, 197f. Abb. 1—2. BRR. Abb. 190/1.

² Fr. Poulsen, Privatporträts und Prinzenbildnisse Abb. 8—9.

³ Vessberg, Taf. 5, 10—11.

⁴ O. Brendel, Ikonographie des Kaisers Augustus, 44 ff. 67 (Typus C). L. Curtius, Die Antike 7, 1921, 250 f. Abb. 14—15 und Röm. Mitt. 45, 1930, 47 ff. Taf. 7. C. Weickert, Die Antike 14, 1938, 218 f. Abb. 4 und Taf. 23. G. Rodenwaldt, Kunst um Augustus (1943), 20 Abb. 8—9. West Taf. 29, 117.

Manier der Oberflächengestaltung aus, die zuletzt zu der beherrschenden Note der Bildnisgestaltung wird. Ohnedafß der weitgespannte Formzusammenhang verloren geht, gelangt die Oberfläche nicht zu einer vollendeten Rundung, sondern bleibt in zahllose abgekantete, unregelmäßig geformte, kleine und kleinste Schnittflächen zerlegt, aus deren Zusammenwirken sich erst die Form der Stirn, der Wangen, des Untergesichts herstellt wie aus Mosaiksteinen das farbige Gemälde. Man könnte von einem antiken Pointillismus sprechen¹, nur daß die Absicht einer impressionistischen Wirkung hier ganz zurücktritt. Diese pointillistische Manier, soweit ich sehe ohne Beispiel in der älteren römischen Bildniskunst, hängt vielmehr auf das engste mit der Porträtabsicht zusammen. Sie bringt das Schwebende, plastisch nicht Faßbare in der Emanation der Persönlichkeit zum Ausdruck — bei 1 noch sehr vorsichtig angewendet: das Mürbe und das die ersten Spuren der Hinfälligkeit zeigende Fleisch des alternden Mannes. Sie entspringt aus der urrömischen Andacht vor dem Irrationalen und Zufälligen, vor dem in der Zeit werdenden und vergehenden, sich unaufhörlich verändernden und nie ganz zu erfassenden Wesen des Menschen, vor der Einmaligkeit und Unergründlichkeit der Person. Kunstgeschichtlich gesehen bedeutet diese Manier, die schließlich zur beherrschenden Stilkomponente wird, ein erneutes Ausweichen vor der griechischen Form, die in den gleichen Zeitläuften im Begriff ist, der römischen Kunst eine neue Richtung zu geben. Die Atomisierung der Fläche, die Verwandlung der festen Formgrenze in ein transparentes Netz winziger Teilflächen, ist eine Art von Selbstbehauptung des römischen Porträtwillens und versucht, das ebenfalls kleinteilige, aber von außen abgegriffene, rein deskriptive Relief der altrömischen Porträttrichtung vom Ende des ersten Jahrhundertdrittels² wieder aufleben zu lassen. Sie ist eine Reaktion gegen den frühaugusteischen Klassizismus, dem der Meister doch schon verfallen ist.

Denn er und seine Kunst stehen ganz im Schatten des bedeutendsten Porträtbildners im Zeitalter des zweiten Triumvirats, der dem Klassizismus in der römischen Bildniskunst endgültig zum Durchbruch verhilft und den ich nach zwei wunderbaren Bildnissen im Museo Chiaramonti des Vatikans den „Chiaramonti-Meister“ genannt habe. Sein frühestes nachweisbares Werk ist der schon herangezogene Kopf aus Frascati in Kopenhagen, wahrscheinlich eine Werkstattkopie und kurz nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden³. Ihm folgen etwa zehn Jahre später eine erste Fassung des Cäsarporträts, überliefert in einem Exemplar des Museo Torlonia⁴, und gegen Ende der dreißiger Jahre die beiden Köpfe des Museo Chiaramonti, die Angehörige der gleichen Familie darstellen⁵. Die folgenden Jahre bringen seine größten

¹ Auch Herbig 109 f. bemerkt das „reiche Spiel der Lichter und Schatten auf dem furchigen und faltigen Oberflächenrelief des Antlitzes“ und möchte darin eine Wiedergabe der „farbig-fleckigen Haut“ des Sulla erkennen. Das ist aber nicht persönliche Form, sondern Stilform einer ganzen Gruppe von Porträts.

² BRR., Kap. 3, erstes Jahrhundertdrittel Gruppe D: altrömische Bildnisse.

³ Ny Carlsberg Glypt. 569. ABr. 77/8. L. Curtius, Röm. Mitt. 54, 1939, 128 f. BRR. Abb. 157 und 163.

⁴ Rom, Mus. Torlonia 512. L. Curtius, Röm. Mitt. 47, 1932, 225 f. Taf. 54/5. E. Boehringer, D. Cäsar von Acreale Taf. 16—17. BRR. Abb. 158 und 162.

⁵ Vatikans, Mus. Chiaramonti 510 A und 512. ABr. 823—826. BRR. Abb. 159, 160, 164, 165. Hekler 142a. West Taf. 16, 67.

Leistungen: ein zweites Cäsarporträt, den sogenannten Pisaner Typus¹, und das verlorene plastische Vorbild des herrlichen Augustuskopfes auf den Münzen von 29 vor Chr.² Der Chiaramonti-Meister ist einer der Gründer der augusteischen Klassik. Welche Schätzung ihm die eigene Zeit entgegenbrachte, erhellt schon daraus, daß er mit zwei posthumen Cäsarbildnissen beauftragt worden ist und ihm schließlich nach dem Sieg bei Actium die Herstellung des offiziellen Bildnisses des jungen Monarchen anvertraut wurde. Vermutlich gebührt ihm der Ruhm, die Grundlagen für das Augustusporträt der folgenden Jahrzehnte geschaffen zu haben. Die klassizistische Form, die er zum Sieg führte, steckt auch in der Formenanlage des venetianischen Melancholikers und der übrigen Werke seines Meisters, so realistisch sie auch sein wollen. Die auch von Herbig bemerkte Funktion des offenen und großflächig gebildeten Auges in der unruhigen Umgebung von Stirn und Wangen steht ebenfalls unter dem Einfluß des Chiaramonti-Meisters³, in dessen Charakterisierungskunst das weit geöffnete, groß blickende Auge von wachsender Bedeutung ist: es spricht von menschlicher Klarheit und Größe und läßt einen Abglanz von Überzeitlichkeit über das Antlitz fallen. Selbst Einzelheiten wie die Faltenzeichnung der Wangen werden von der jüngeren Werkstatt formelhaft übernommen; man vergleiche die linke Wange an dem Travertinkopf in Kopenhagen (Herbig Taf. II, 4) und an dem Venetianer Bildnis (Taf. VI, 4) mit dem oben angeführten Marmorkopf in Kopenhagen, die rechte Wange des Travertinkopfes (Herbig Taf. II, 3) mit dem Cäsarkopf in Pisa. In der bewegten Kopfhaltung schwingt endlich das Pathos einer älteren Richtung des republikanischen Porträts vor der Mitte des Jahrhunderts nach⁴.

Der Meister des venetianischen Melancholikers gehört einer eklektisch arbeitenden Werkstatt der dreißiger und zwanziger Jahre des ersten vorchristlichen Jahrhunderts an. Die Einwirkungen, von denen seine Kunst getroffen wird, sind nun zu erkennen. Die plastische Formengrundlage seiner Werke ist schon die klassizistische der Anfänge der augusteischen Kunst. Dieser großen und zukunftsreichen Bewegung kann er sich nicht entziehen. Sein Porträtstil ist jedoch eine einzige Auflehnung gegen die siegreiche, klassizistische Richtung. In seiner pointillistischen Manier zeichnet sich ein letztes Nachleben oder besser ein letztes Aufflackern der altrömischen Porträtform um 70 vor Chr. ab. Und auch Züge der malerisch-pathetischen Richtung des republikanischen Porträts, die vor und um die Mitte des Jahrhunderts blühte, leben, allerdings sehr verwandelt und abgeschwächt, in der Sprache dieses Meisters noch nach.

Die komplizierten Entstehungsmomente des Kopfes in Venedig bieten manche Erklärung dafür, daß man in ihm die Darstellung eines berühmten

¹ Pisa, Campo Santo. E—A. 202/3. Boehringer a. O. Taf. 18/9. BRR. Abb. 161 und 166. Repliken in Florenz, Turin (Boehringer Taf. 20/1) und Nimwegen (W. C. Breats, Oudheidkundige Mededeeling 20, 1939, 24ff. Abb. 20). Die von Curtius a. O. 218f. angeführten weiteren Repliken, vor allem der herrliche Cäsarkopf im Museo Chiaramonti, scheinen mir auf eine nur wenige Jahre spätere Neufassung des gleichen Typus zurückzugehen, die ich nicht mehr als unmittelbares Werk des Chiaramonti-Meisters anzusprechen wage. Lehrreich ist der Vergleich dieses Cäsar Chiaramonti (Röm. Mitt. 47, 1932, Taf. 49 bis 51) mit unserem sichtlich gleichzeitigen Kopf in Venedig.

² Liegle, Jahrb. d. Arch. Inst. 56, 1941, 91ff. Abb. 1 und 13. BRR. Abb. 167.

³ Herbig möchte hierin eine Wiedergabe der „bezwingenden Bläue“ (Plutarch) von Sullas Augen ausgedrückt finden. Der Zug gehört aber wiederum dem Stil an.

⁴ BRR., Kap. 3, zweites Jahrhundertdrittel, Gruppe E und F.

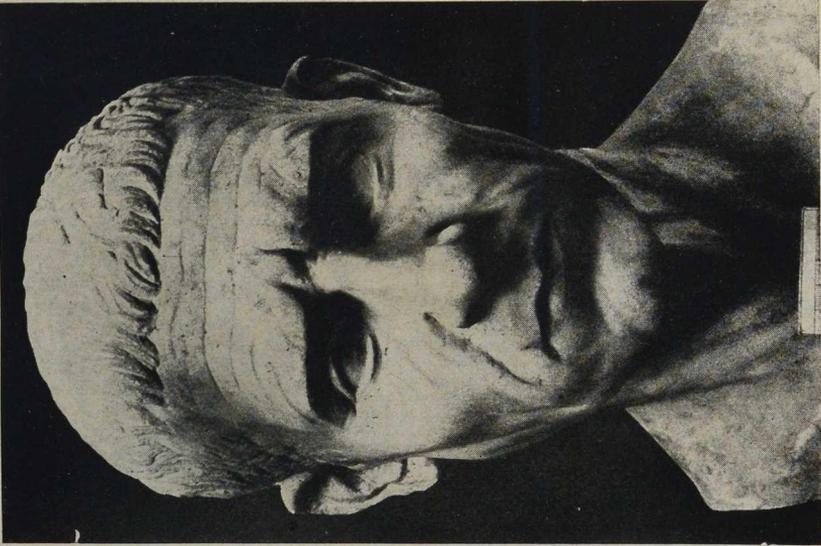


Abb. 1. Männerkopf. Venedig.



Abb. 2. Nicht zugehöriger Kopf auf Sitzstatue. Rom, Palazzo Spada. Vgl. Herbig, *Faetl I*, Abb. 2.

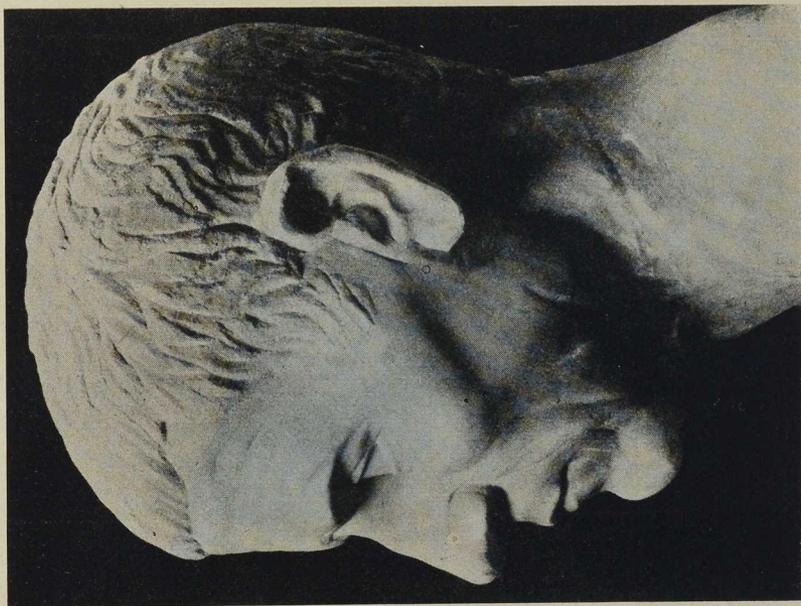


Abb. 4. Männerkopf, Venedig.



Abb. 3. Münzbildnis des Sulla.
Stockholm, Sm. G. de Laval.

Römers, vom Anfang des Jahrhunderts für möglich hielt. Die ermittelte Zeit seiner Entstehung macht jedoch diese Möglichkeit wieder zunichte. Ein Sullabildnis um 25 vor Chr. bedürfte, um wahrscheinlich gemacht zu werden, weit stichhaltigerer Beweisgründe, als sie vorliegen. Das Werk entschädigt jedoch für das ausfallende gegenständliche Interesse durch seine beträchtliche künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung. Ein großplastisches Bildnis des Sulla bleibt noch zu suchen; ob dies ohne neue Funde glücken wird, ist sehr zweifelhaft.