Originalveröffentlichung in: Antike und Abendland 36, 1990, S. 103-115; Online-Veröffentlichung auf Propylaeum-DOK (2025),
DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00006821

Luca Giuliani

Zur spätrepublikanischen Bildniskunst
Wege und Abwege der Interpretation antiker Porträts*

In einer Zeit wie der unseren, wo Wahlkämpfe fast mehr durch das Image der jeweiligen Kandidaten als durch konkrete politische Programme gewonnen oder verloren werden, ist es nahezu selbstverständlich geworden, daß Bildnisse – und zumal Politiker-Bildnisse – einen hohen Wirkungsgrad haben und Träger einer spezifischen Aussage sein können. Dabei kann die Aussage bei ein und derselben dargestellten Person in verschiedenen Bildnissen freilich ganz unterschiedlich ausfallen: je nach Blickwinkel.

Eindrückliche Beispiele dafür bietet die Bildnisikonographie des 1988 verstorbenen bayerischen Ministerpräsidenten Franz Josef Strauß[1]. Aus dem reichhaltigen Material seien nur zwei Beispiele herausgegriffen. Die Karikatur auf einer Spiegel-Titelseite aus dem Wahlkampf von 1976 (Abb. 1) zeigt in prononcierter Unteransicht einen bedrohlichen Koloß mit finster entschlossener Miene, unstetem Blick und Mephisto-ähnlichem Haaransatz; die Darstellung wurde damals als besonders boshaft empfunden und löste eine Flut von Leserbriefen aus[2]. Scheinbar neutraler ist das Porträtfoto auf einem Andachtsblättchen, das anläßlich der Requiem-Messen in bayerischen Kirchen verteilt wurde (Abb. 2): der Blick ist gutmütig, der Mund offen und zum Gespräch bereit; ist es Zufall, daß sich in der Mitte der Stirn ein deutliches Faltenkreuz abzeichnet? Jedenfalls wirkt es wie ein mimisches Pendant zum Trauerkreuz auf der linken Seite des Faltblatts. Zeigte der Spiegel den finsteren Machtmenschen, so sehen wir hier den volkstümlichen Landesvater: «sein irdisches Leben gehörte seiner Familie und seinem Volk», lesen wir daneben, und dazu paßt auch die Trachtenjacke.

Bei zeitgenössischen Bildnissen fällt es uns in der Regel leicht zu verstehen, was mit ihnen gemeint ist. Allerdings muß man sich darüber im klaren sein, daß die Bilder ihre Wirksamkeit erst dadurch entfalten, daß sie an ein bereits bestehendes Vorverständnis appellieren, bestimmte Sehgewohnheiten voraussetzen und durch den Kontext, in dem sie erscheinen, zusätzlich unterstützt und verdeutlicht werden – nicht zuletzt mit sprachlichen Mitteln: «der Pate» heißt es ebenso lakonisch wie eindeutig auf dem Spiegel-Cover, und dem setzt das Requiem-Porträt seinen Bibelspruch entgegen: «Deine Augen sollen geradeaus schauen».

---

* Vortrag, gehalten am 18. 5. 1989 in Eichstätt auf der 20. Tagung der Mommsen-Gesellschaft. Für Hilfe beim Beschaffen der Abbildungsvorlagen bedanke ich mich bei Peter Bloch und Sibylle Einholz (Berlin), Dagmar Grassinger (Köln), Flemming Johansen (Kopenhagen) und Guido Prön (Turin).

[1] K. Humann Hg., Mit Hammer und Säge. Strauß und seine Karikaturen (1980); G. Langemeyer u. a. Hgg., Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten (1985) 189 ff.

[2] D. Grunwald, Karikatur im Unterricht (1979) 144 ff.

Wie steht es aber, wenn wir es mit antiken Porträts zu tun haben? Sie sind uns in der Regel ohne Kontext und ohne inschriftliche Erläuterungen überliefert, sprachlos im eigentlichen Sinn; und auch von den Sehgewohnheiten des damaligen Betrachters, von dessen Wissen und Vorverständnis sind wir weit entfernt. An der Bildniskunst der römischen Republik lassen sich die Verständnisprobleme besonders deutlich machen: die Deutungsschwierigkeiten haben hier geradezu exemplarischen Charakter, und an diesem Exempel läßt sich auch am besten eine Lösung skizzieren[3].

Dabei möchte ich in drei Etappen vorgehen. Ich werde zunächst auf die Anfänge einer interpretierenden Beschäftigung mit römischer Bildniskunst im 19. Jahrhundert eingehen, denn hier liegen die Wurzeln unseres Problems: dabei wird es um die Frage gehen, mit welchen Augen man damals die Porträts betrachtet hat und welche Konsequenzen für die Deutung sich daraus ergeben haben. Zweitens werde ich versuchen zu zeigen, wie diese Zugangsweise zu Mißverständnissen und zu hermeneutischen Aporien geführt hat. Drittens werde ich eine methodische Alternative entwickeln und sie an einigen Beispielen vorführen.

Bis in das frühe 19. Jahrhundert hinein hatte sich das Interesse an römischen Porträts auf die vergleichsweise wenigen benennbaren Bildnisse beschränkt. Man wollte wissen, wie die großen Figuren der römischen Geschichte, wie Scipio, Cäsar und die Kaiser ausgesehen hatten. Etwa seit der Mitte des Jahrhunderts begann sich das Interesse auch auf die Masse der anonymen Bildnisse auszuweiten. Einer der frühesten Zeugen dafür ist Jacob Burckhardt, der 1855 im Cicerone auch eine ganze Reihe unbenannter Römerbildnisse bespricht, wobei er «nicht sowohl den Kunstwert als das physiognomische Interesse zum Maßstab»[4] nimmt. Die physiognomische Neugier ist also das Primäre, aber die Erkenntnis des Kunstwertes läßt nicht lange auf sich warten. Kurz vor Ende des Jahrhunderts erscheint Franz Wickhoffs bahnbrechender Entwurf einer römischen Kunstgeschichte. Die römische Kunst wird darin zum ersten Mal als gleichrangiges Phänomen der griechischen Kunst gegenübergestellt; in der Gattung des Porträts sind für Wickhoff die Römer den Griechen sogar überlegen und stehen «hinter keiner anderen Periode blühenden Kunstschaffens zurück»[5]. Vornehmste Qualität der römischen Bildnisse sei eine täuschende Lebenswahrheit: sie «scheinen zu leben, und wir würden ihre Vorbilder, wenn sie uns auf der Straße begegneten, sogleich wiedererkennen»[6].

Realismus, Individualität und Lebendigkeit erscheinen damit als die entscheidenden Merkmale römischer Bildniskunst. Der Betrachter des späten 19. Jahrhunderts hat das spontane Gefühl, daß er es mit einer sehr vertrauten Form von Porträtkunst zu tun hat, die ihm ohne weiteres zugänglich ist. Worauf dieses Gefühl beruhte, kann vielleicht durch die Gegenüberstellung zweier Herrenporträts veranschaulicht werden (Abb. 3 und 4). Die zwei

---

[3] Für eine ausführliche Darstellung der Problematik siehe mein Buch: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik (1986).

[4] J. Burckhardt, Der Cicerone. Gesammelte Werke 9 (1957) 436 f.

[5] F. Wickhoff, Die Wiener Genesis (1985) 16.

[6] Wickhoff a.O. 36.

Bildnisse lassen sich sowohl im künstlerischen Stil als auch in der Art der Darstellung gut miteinander vergleichen. Ähnlich ist bereits die skizzenhafte Art der bildhauerischen Arbeit, die das jeweilige Material (Abb. 3: Marmor, Abb. 4: Gips) deutlich zur Geltung kommen läßt; ähnlich sind die Frontalität und das Spielen mit Asymmetrien, die den strengen Aufbau wieder auflockern; ähnlich ist der Kontrast zwischen erschlaffender Epidermis und hervortretender Struktur des Knochengerüstes; ähnlich der flüchtige, wie eingeritzt wirkende Duktus der Falten; ähnlich schließlich der höchst unpathetische Ausdruck mit der knappen Stirnkontraktion, dem angespannten Unterkiefer und dem festverschlossenen Mund. Die so ähnlichen Porträts sind, was ihre Entstehungszeit betrifft, durch etwas mehr als zwei Jahrtausende voneinander getrennt. Abb. 3 zeigt ein anonymes republikanisches Porträt des mittleren 1. Jahrhunderts v. Chr.[7], Abb. 4 ein Werk des Reinhold Begas: es stellt den Generalfeldmarschall Hellmuth von Moltke dar und ist 1879 datiert[8]. Die Ähnlichkeit ist umso aufschlußreicher, als sie keineswegs auf direkter Nachahmung beruht. Begas ist ein typischer Repräsentant des Neobarock, der sich gern auf Bernini und französische Vorbilder beruft und nie ein besonderes Interesse an römischer Bildniskunst entwickelt hat.

Das heißt aber: er gibt im späten 19. Jahrhundert eine realistische Bildniskunst, die sich selbständig entwickelt, ohne dem römischen Porträt irgendwelche Anregungen zu verdanken, und die dennoch zu Resultaten führt, die in ihrer hautnahen, skizzenhaften Lebendigkeit eine — auf den ersten Blick verblüffende — Ähnlichkeit mit Bildnissen der römischen Republik aufweisen. Aber es ist nicht die moderne Bildniskunst, die aus der Beschäftigung mit römischer Porträtplastik gelernt hat; vielmehr sind von der zeitgenössischen Kunst die entscheidenden Anregungen ausgegangen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen neuen Zugang zum römischen Porträt eröffnet haben[9]. Wickhoff (und nicht nur er) betrachtet die römische Bildnisplastik mit Augen, die an zeitgenössischer Kunst geschult sind: er rühmt ihren unbestechlichen Realismus und ihre frappierende Lebenswirklichkeit — nicht zufällig eben die Eigenschaften, die man an zeitgenössischen Porträts gerade erst schätzen gelernt hat. Und weil die römischen Köpfe dem modernen Geschmack so vollkommen zu entsprechen scheinen, empfindet man sie als unmittelbar vertraut und lebendig, als ob einem die Dargestellten, wie Wickhoff sagt, auf der Straße begegnen könnten.

Diese Aufhebung der historischen Distanz hat für die Interpretation römischer Bildnisse weitreichende Folgen gehabt. Mit völliger Selbstverständlichkeit sah man in ihnen psychologische Charakterporträts, die das Individuum in seiner privatesten Sphäre und seinem innersten Wesen zur Darstellung bringen. Eine solche Einstellung ist der Bildniskunst des späten 19. Jahrhunderts durchaus angemessen. Die Frage aber ist: trifft sie auch die Eigenart römischer Porträts? Lassen sich spezifisch neuzeitliche Erwartungen ohne weiteres auf antike Porträts übertragen? Kann man denn ganz einfach sagen, daß ein Porträt immer ein Porträt

---

[7] Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Cat. 561a; V. Poulsen, Les Portraits romains I (1962) Nr. 19.

[8] Berlin (Ost), Staatliche Museen, Nationalgalerie. Publiziert in: Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit (Ausstellungskatalog Berlin 1936) Nr. 82.

[9] Dies zeigt mit besonderer Deutlichkeit die Sammlungsgeschichte der Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptotek: seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde schwerpunktmäßig zeitgenössische französische Plastik angekauft; parallel dazu entstand hier eine der bedeutendsten Sammlungen römischer Porträtplastik.

ist, gleichgültig, ob es um 50 v. oder 1879 n. Chr. entstanden ist? Oder deckt vielmehr der allgemeine Begriff «Porträt» in Antike und Neuzeit ganz unterschiedliche, zum Teil vielleicht sogar gegensätzliche Phänomene ab?

Das Moltke-Bildnis steht in der Tradition des bürgerlichen Privatporträts; damit ist zugleich der Brennpunkt der gesamten neuzeitlichen Bildniskunst bezeichnet. Zwar gibt es neben dem Privatporträt auch das offizielle, öffentliche Bildnis etwa im Bereich fürstlicher Repräsentation. Künstlerisch führend aber sind seit Jan van Eyck und Antonello da Messina Porträts, die für den privaten Bereich bestimmt sind und dementsprechend auch die Privatperson darstellen sollen: nicht in dem, was an ihr öffentliche Hülle und Schein ist, sondern in ihrer wahren, natürlichen Wesensart. Diese private Perspektive beginnt sich im 19. Jahrhundert sogar im Bereich des Fürstenporträts durchzusetzen[10], und es ist bezeichnend, wenn unser Moltke-Bildnis – schon von seinem Format her zu einer privaten Aufstellung bestimmt – auf jede Amtsinsignie, ja sogar auf die Andeutung von Kleidung verzichtet und den Generalfeldmarschall in seiner privaten Menschlichkeit darstellt. Moltke läßt sich in seinen eigenen vier Wänden und für seinen Freundeskreis porträtieren – von einem Bildhauer, der zwar nicht zum Adel gehört, aber als angesehener Künstler in höchsten Kreisen zu verkehren gewohnt ist. Die gesellschaftliche Distanz zwischen dem Dargestellten, dem intendierten Betrachter und dem Künstler ist auf ein Mindestmaß reduziert. Diese Intimität und Nähe sind eine entscheidende Voraussetzung dafür, daß der Porträtkünstler – wie es im späten 19. Jahrhundert der Fall ist – als Seelendeuter auftritt. Wir haben es hier also mit einer extrem nahsichtigen Form von Bildniskunst zu tun.

Wenn wir uns nun der römischen Republik zuwenden, so stoßen wir auf völlig andere Verhältnisse. Römische Bildnisse sind nicht für den Privatbereich sondern für die Öffentlichkeit bestimmt. Die prägende Wirkung, die in der Neuzeit das Privatporträt ausgeübt hat, ist in Rom von der öffentlichen Politiker-Statue ausgegangen. Sie wendet sich nicht an die *intimi*, sondern an ein breiteres Publikum von Klienten, Anhängern und Wählern. Noch größer als der Abstand zwischen dem Dargestellten und dem intendierten Publikum ist der zwischen dem Dargestellten und dem Künstler: der eine gehört dem senatorischen Adel an, der andere ist nichts als ein Handwerker; auch dieser Abstand ist mit den Verhältnissen des 19. Jahrhunderts inkommensurabel. Um es auf einen Nenner zu bringen: wenn wir die Bildniskunst des 19. Jahrhunderts als nahsichtig charakterisiert haben, so haben wir es im Fall der römischen Republik mit einer äußerst fernsichtigen Bildniskunst zu tun. Deren Verständnis dürfte einem Betrachter, der sich ausschließlich am neuzeitlichen Porträtbegriff orientiert, eigentümliche Schwierigkeiten bereiten. Und damit sind wir bei unserem zweiten Schritt. Ich möchte diese Schwierigkeiten an der Interpretation eines berühmten Porträts beispielhaft vor Augen führen.

1886 veröffentlichte Wolfgang Helbig ein zwei Jahre zuvor in Rom gefundenes Porträt (Abb. 5)[11], das er durch überzeugende Münzvergleiche als ein Bildnis des Cnaeus Pompeius

---

[10] Vgl. R. Schoch, Das Herrscherbildnis in der Malerei des 19. Jahrhunderts (1975).

[11] Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Cat. 597; W. Helbig, Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung 1 (1886) 37 ff.; V. Poulsen, Les Portraits romains I (1962) Nr. 1.

Abb. 2 ▼

Abb. 1 ▶

„Deine Augen sollen geradeaus schauen,
und Dein Blick richte sich nach vorn!"
(Spr. 4,25)

Zum Gedenken
im Gebete an

Franz Josef Strauß

Bayerischer Ministerpräsident
Vorsitzender der
Christlich-Sozialen Union

* 6. September 1915
† 3. Oktober 1988

Sein irdisches Leben gehörte
seiner Familie und seinem Volk.
Sein ewiges Leben gehört Gott.

Abb. 3

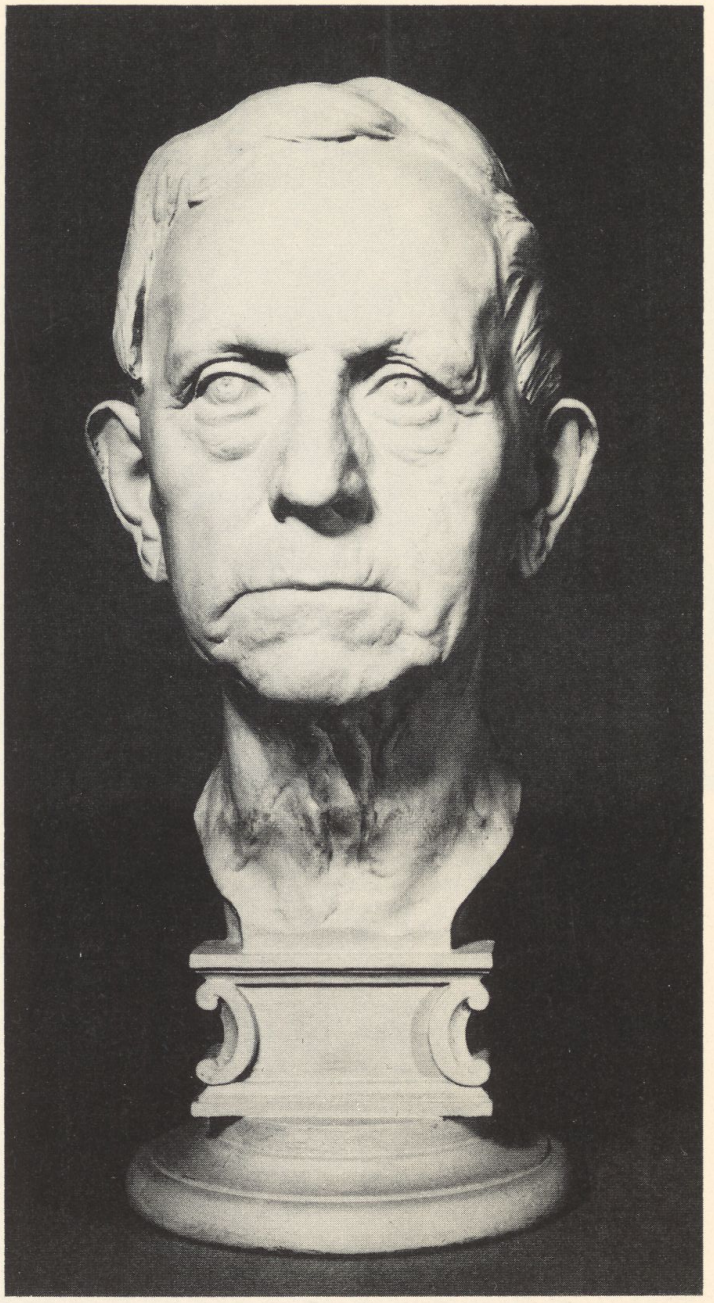

Abb. 4

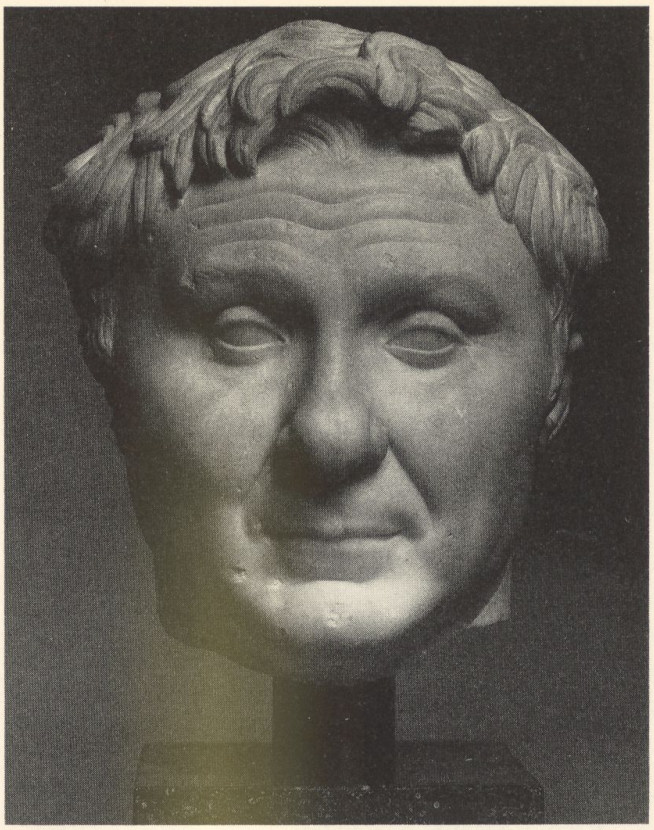

Abb. 5

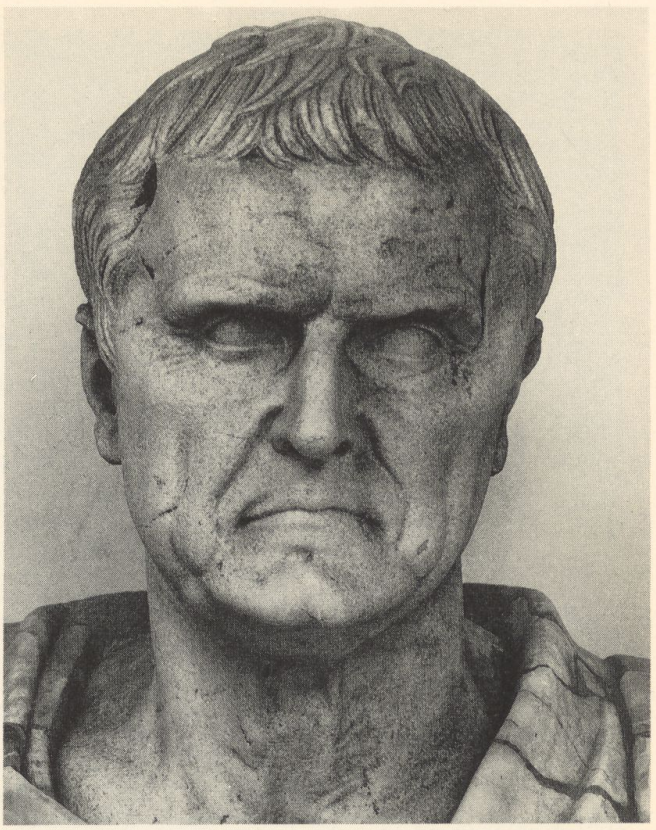

Abb. 7

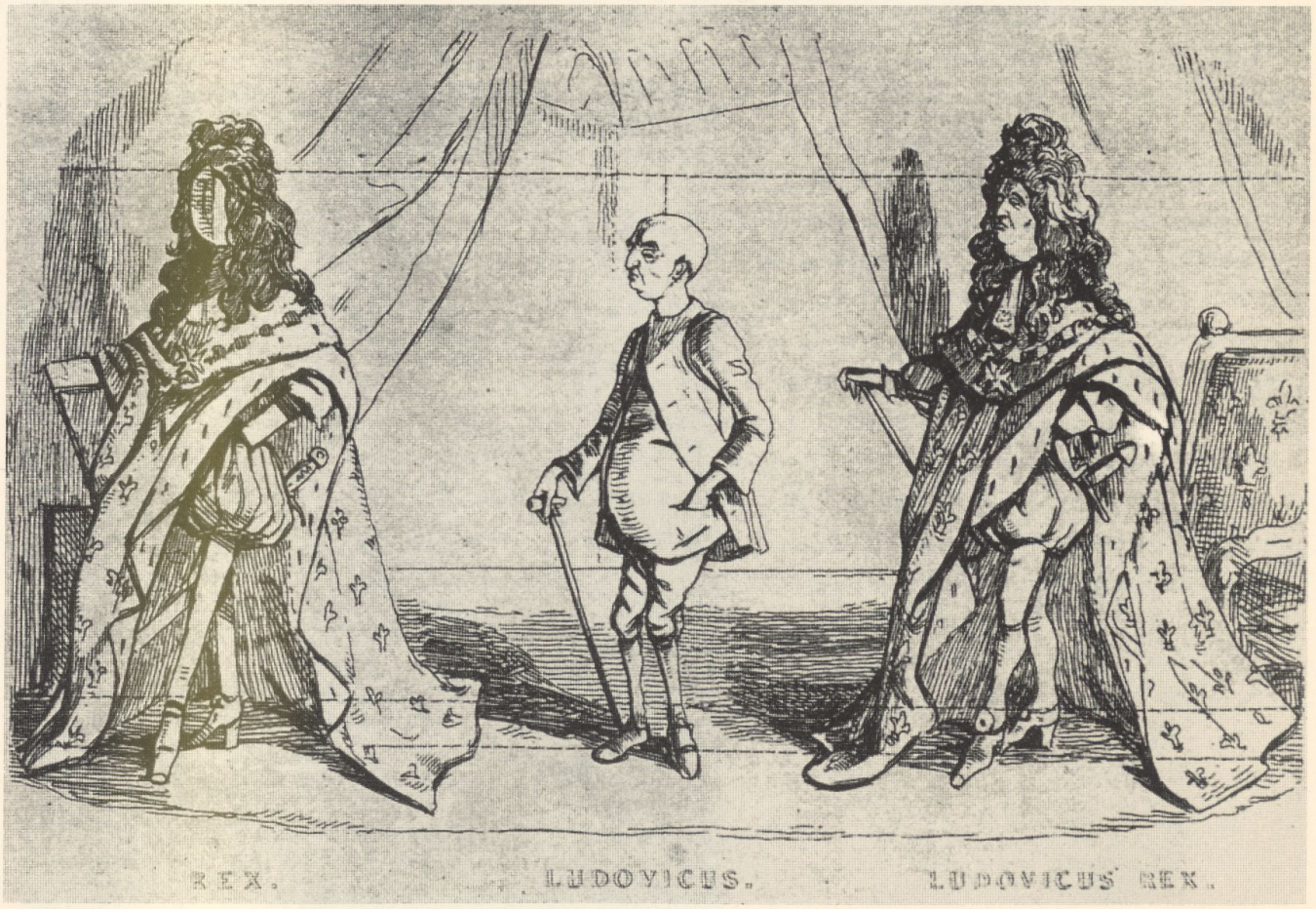

Abb. 6

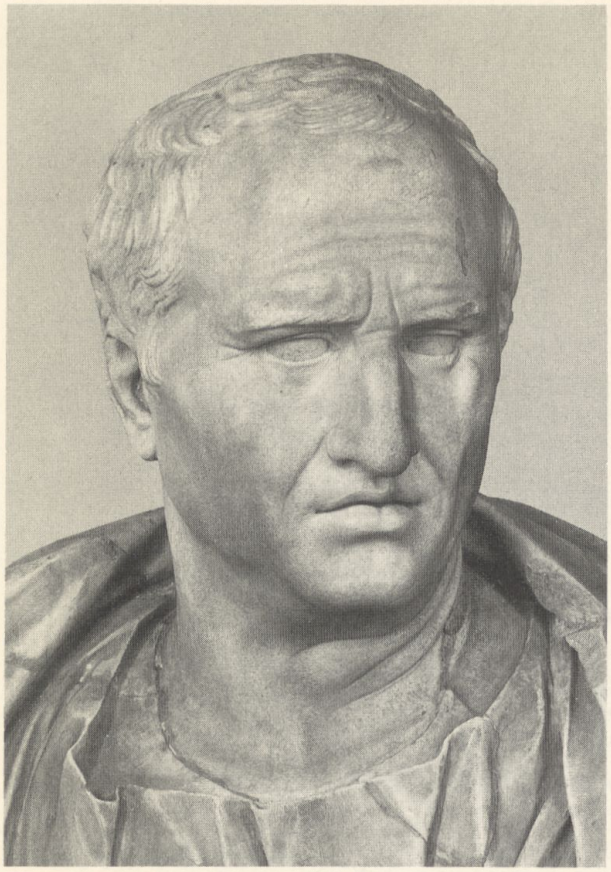

Abb. 9

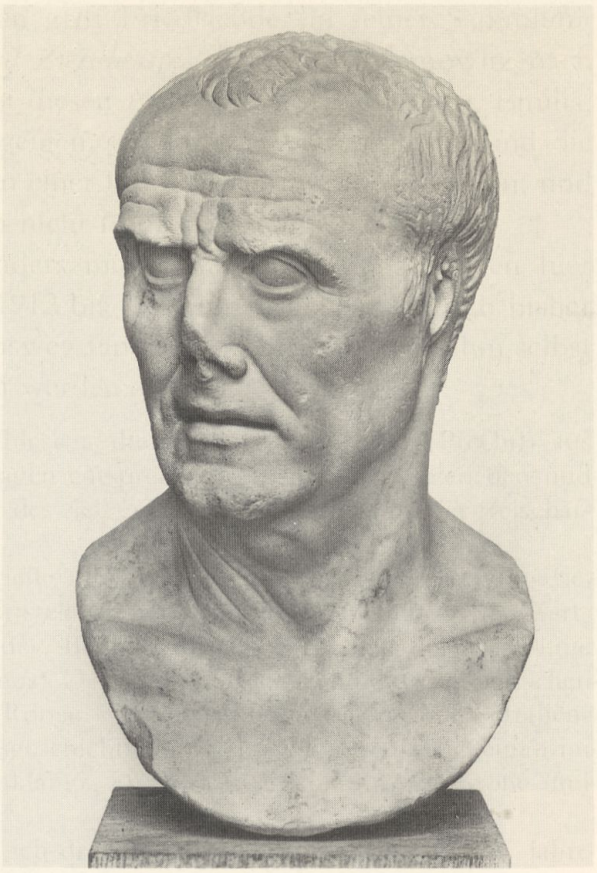

Abb. 8

Abb. 10 ▶

Magnus identifizierte. Aus Plutarch wissen wir, daß man Pompeius eine gewisse Ähnlichkeit mit Alexander dem Großen nachsagte[12]: dem entspricht im Porträt der aufsteigende Haarwirbel über der Stirn, in dem Helbig eine Angleichung an die Ikonographie des großen Makedonen erkannte. Bei der Interpretation der Gesichtszüge ließ er sich im übrigen ganz von eben jenem physiognomischen Interesse leiten, von dem bereits Burckhardt gesprochen hatte. Aus der niedrigen und faltendurchfurchten Stirn schloß er auf Unentschlossenheit und mittelmäßige Intelligenz; aus den kleinen, weichgebetteten Augen auf Schüchternheit und Schwäche; aus den dünnen, festverschlossenen Lippen auf ein falsches Gemüt[13]. Die Bilanz fiel denkbar negativ aus. «Für das Andenken des Pompeius wäre es günstiger gewesen, wenn das Bildnis unbekannt geblieben wäre: denn das negative Urteil, das moderne Historiker über ihn gefällt haben, wird durch das Porträt auf augenfällige Art und Weise bestätigt, ja sogar verschärft; selbst Mommsens Verurteilung wird in Anbetracht dieses Kopfes noch allzu mild erscheinen»[14].

Diese Deutung hat breitesten Anklang gefunden. Beinahe 50 Jahre später ist sie von Ludwig Curtius wieder aufgegriffen worden in einem Aufsatz mit dem programmatischen Titel «Physiognomik des römischen Porträts». Curtius hat den Horizont beträchtlich erweitert, das Pompeius-Porträt ist nur noch ein Beispiel unter vielen. Die Grundinterpretation ist aber dieselbe geblieben. Curtius geht so vor, daß er bei Bildnissen bekannter Persönlichkeiten aus den Gesichtszügen diejenigen Charaktereigenschaften herausliest, die von antiken oder modernen Historikern dem jeweils Dargestellten zugeschrieben worden sind. Bei anonymen Porträts gibt es keine Vorgabe, und er muß sich ganz auf sein physiognomisches Fingerspitzengefühl verlassen. Die entsprechenden Charakterschilderungen sind allerdings – wie auch beim Pompeius-Bildnis – meist negativer Art. In den römischen Bildhauern sieht Curtius künstlerische Physiognomiker, die mit unerbittlicher Schärfe die Schwächen der Dargestellten enthüllen: «der Zauber dieser Kunstwerke besteht in der Entzauberung des Menschen, in einer psychologischen Entschleierung, wie sie nie eine andere alte Kunst gewagt hat»[15]. Dieses Interpretationsmuster hat nicht zuletzt außerhalb des Faches prägend gewirkt. Dabei sind die Ergebnisse, zu denen es führt, leicht zu widerlegen. Gehen wir noch einmal vom Pompeius-Porträt aus.

Gesetzt der Fall, das Bildnis sollte den Kontrast entlarven «zwischen dem pathetischen Anspruch der Alexanderähnlichkeit und dem kleinbürgerlichen Erscheinungsbild des Pompeius», zwischen «gespielter Rolle» und «menschlicher Substanz»[16]: es müßte sich demnach um eine Karikatur handeln. Gerade bei Karikaturen stellt der Entlarvungstopos ein geläufiges Kunstmittel dar: es sei nur an William Thackerays berühmte Persiflage auf das Krönungsporträt Ludwigs des XIV von Hyacinthe Rigaud erinnert (Abb. 6)[17]. Mit einer solchen Deutung sind beim Pompeius-Porträt die Grenzen der historischen Plausibilität aber ein-

---

[12] Plut. Pomp. 2,1.
[13] Helbig a.O. 39 f.
[14] Helbig a.O. 39.
[15] L. Curtius, Die Antike 7, 1931, 236.
[16] RE 21 (1952) 2552 (W. H. Gross).
[17] W. Thackeray, The Paris Sketch Book by Titmarsh (1840), Titelblatt.

deutig überschritten. Die Existenz von Karikaturen ist an ein Medium gebunden, das sich der Kontrolle durch den jeweils Dargestellten entzieht und gerade deshalb als wirksames Instrument in der Polemik des politischen Alltags eingesetzt werden kann. Von solchen Voraussetzungen kann im republikanischen Rom gar keine Rede sein. Das von Helbig veröffentlichte Porträt ist nichts anderes als die frühkaiserzeitliche Kopie nach einem öffentlichen Denkmal, von dem noch eine zweite Kopie erhalten ist[18]. Das Original muß eine Ehrenstatue gewesen sein, die noch zu Lebzeiten des Pompeius errichtet wurde. Die Aufstellung einer solchen Statue bedurfte eines offiziellen Beschlusses, sie wurde durch Anhänger des Dargestellten veranlaßt, stand im Zeichen der Propaganda und konnte gar keinen anderen als zelebrativen Charakter haben. Die Annahme, daß hier eine satirische Herabsetzung des Dargestellten beabsichtigt sein könne, führt also in die Irre.

Damit ist aber nicht nur eine einzelne Deutung widerlegt. Als Holzpfad erwiesen hat sich vielmehr eine ganze Interpretationsweise. Mit spontaner Einfühlung und physiognomischer Intuition läßt sich die historische Distanz, die uns von der römischen Republik trennt, nicht überbrücken. Der Wunsch, in den Bildniszügen wie in einem aufgeschlagenen Buch zu lesen, ist naheliegend und verständlich. Doch beim Versuch einer solchen Lektüre ist das physiognomische Interesse der schlechteste Ratgeber: und das hätte spätestens seit Lichtenberg kein Geheimnis mehr sein dürfen. Dessen Polemik gegen Lavater aus dem Jahr 1778 ist unvermindert aktuell und auch für unsere Belange noch erhellend. Lavater war bei seinen Untersuchungen von den statischen, unveränderlichen Gesichtszügen ausgegangen; jede Form von Mimik galt ihm als eine störende Verunklärung des physiognomischen Befundes: denn das wahre Wesen eines Menschen äußere sich in dessen konstanter Gestalt und nicht in ephemeren, oberflächlichen Regungen. Lichtenberg setzt dem Physiognomiker, der in der Form von Knochen und Knorpel das Geheimnis der charakterlichen Veranlagung entdecken möchte, das konträre Projekt einer Pathognomik entgegen: maßgebend sind für ihn nicht die unveränderlichen, sondern die veränderlichen Züge. Die Menschenkenntnis wird nicht durch die Form von Nase oder Ohren befördert, sondern durch die Falten der Stirn, das Zwinkern der Augen, das Zucken der Mundwinkel: nichtverbale Ausdrucksmittel, durch die jeder Mensch mit seinesgleichen kommuniziert. Damit hat sich die Perspektive grundlegend verändert: was sich dem Physiognomiker als passives Objekt darstellte, tritt dem Pathognomiker als aktives Subjekt gegenüber: es geht nicht mehr um das Erstellen einer Diagnose, sondern um das Verstehen einer Botschaft.

Ähnlich wie lebendige Menschen haben auch römische Bildnisse einen elementaren Anspruch darauf, vor jeder weiteren diagnostischen Erkenntnis erst einmal in ihrer Aussage verstanden zu werden. Dem zeitgenössischen Betrachter sollten sie eine ganz bestimmte optische Botschaft vermitteln: zu keinem anderen Zweck sind Porträtstatuen damals aufgestellt worden. Diese urprüngliche Aussage der Bildnisse ist für uns nicht mehr direkt, sondern nur als historisches Phänomen zugänglich. Wir müssen daher versuchen, den Horizont zu rekonstruieren, in dem sie entstanden sind und ihre erste Wirkung entfaltet

[18] New Haven, Yale University Art Gallery 1. 4. 1963; F. E. Brown, in: Studies Presented to D. M. Robinson (1951) Bd. 1, 76 ff.

haben: wie sind sie zuerst gesehen, nach welchen Kategorien gedeutet und beurteilt worden? Die Voraussetzungen für eine solche Rekonstruktion sind für die spätere Republik einigermaßen günstig. Besonders Cicero vermittelt uns eine detaillierte Kenntnis des ideologischen Rasters, durch den man Politiker gesehen, beschrieben und beurteilt hat: nicht nur nach ihren großen Taten und Tugenden, sondern besonders häufig auch nach Nuancen ihres öffentlichen Auftretens, nach Details ihrer Gestik und Mimik. Es ist ohne große Schwierigkeiten möglich, diesen Beschreibungsraster auch auf Porträts anzuwenden. Besonders wichtig für die Vermittlung zwischen politischem Vokabular und sprachlosen Porträts ist ferner die rhetorische Theorie, die von Haus aus sowohl für sprachliche als auch für mimische und gestische Ausdrucksmittel zuständig und daher besonders geeignet ist, zwischen beiden eine Verbindung herzustellen.

Ich möchte diesen Deutungsansatz an den Porträts zweier Zeitgenossen des Cicero verdeutlichen: Pompeius (Abb. 5) und M. Licinius Crassus Dives (Abb. 7)[19]. Stilistisch lassen sich beide Bildnisse in das mittlere erste Jahrhundert v. Chr. datieren. Nach der historischen Wahrscheinlichkeit müssen sie noch zu Lebzeiten der Dargestellten entstanden sein: Crassus stirbt 53, Pompeius 48 v. Chr.. Das geringe Ausmaß an Dynamik, das beide aufweisen, ist typisch für Bildnisse dieser Zeit. Eine bis zwei Generationen früher hatten sich römische Politiker freilich ganz anders darstellen lassen; charakteristisch für ein älteres Porträt (Abb. 8)[20] sind eine heftige Drehung, gewaltige Stirnkontraktion und atmend geöffnete Lippen, die Mut und leidenschaftliche Tatkraft zum Ausdruck bringen: lateinisch gesprochen, *animus*, *virtus* und *audacia*. Die propagandistische Wirksamkeit solch militärischer Tugenden ist in Rom im frühen ersten Jahrhundert v. Chr. zunehmend problematisch geworden. Spätestens die Bürgerkriege der 80er Jahre machten deutlich, daß militärische Schlagkraft nicht nur außenpolitische Erfolge garantierte, sondern bei innenpolitischen Konflikten auch gegen römische Bürger eingesetzt werden konnte. Diese mit unendlichem Leid verbundene Erfahrung hat die Menschen zutiefst erschüttert und ihre Einstellung zum Militär grundlegend verändert. Militärisches Charisma wurde fortan mit höchst zwiespältigen Gefühlen betrachtet. In Zusammenhang damit gerät auch der pathetische Modus außer Gebrauch — nicht nur in der Bildniskunst. Aus Cicero erfahren wir, daß ein allzu vehementer mimischer Ausdruck als unzeitgemäß und veraltet galt[21]. Zur amtlichen *dignitas* gehört nunmehr ein sehr gedämpftes Auftreten, in dem die *constantia* des Amtsträgers zum Ausdruck kommt. Zu vermeiden ist jede heftige Bewegung, durch die der Atem beschleunigt wird, die Miene

---

[19] The National Trust, Petworth, Egremont Collection; M. Wyndham, Catalogue of the Collection of Greek and Roman Antiquities in the Possession of Lord Leconfield (1915) 126 Nr. 75 Taf. 75; hier abgebildet nach einem Foto aus dem Forschungsarchiv für römische Plastik (Köln) Neg. Nr. 1226/1. Zur Benennung: Ch. Meier, Caesar (1982) 198 zu Abb. 30; D. Boschung, Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 101, 1986, 284 f.; Giuliani a.O. (vgl. o. Anm. 3) 233 ff.

[20] Sogenannter Marius: München, Glyptothek 319; R. Wünsche, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge Bd. 33, 1982, 7 ff.

[21] Cic. Sest. 19.

sich verändert, das Gesicht verzerrt erscheint: «*anhelitus moventur, vultus mutantur, ora torquentur*»[22]. Damit sind mit bemerkenswerter Genauigkeit die Elemente beschrieben, die das Pathos der älteren Porträts ausmachen, und die von den jüngeren Bildnissen – Ciceros Anweisungen entsprechend – konsequent vermieden werden.

Die Unterbindung von Dynamik ist aber auch das einzige, was das Pompeius- und das Crassus-Porträt miteinander verbindet. In allem anderen ist der Unterschied augenfällig, und diesen Unterschied gilt es zu interpretieren. Beginnen wir mit dem Crassus-Porträt. Es ist in vier frühkaiserzeitlichen Kopien überliefert, die einander gegenseitig bestätigen und uns einen zuverlässigen Eindruck vom verlorenen Original vermitteln[23]. Die Mimik ist ebenso energisch wie beherrscht; ein ernster Blick unter kontrahierten Brauen, straff gespannte Wangen und ein fest verschlossener Mund: keine Bewegung zuviel. Dieser Ausdruck ist keineswegs singulär. Wir begegnen ihm in der spätrepublikanischen Bildniskunst so häufig, daß wir ihn als einigermaßen typisch betrachten dürfen. Er muß einer damals geläufigen Form der Selbstdarstellung entsprochen haben. In diesem Sinn können wir über die individuelle Erscheinungsform hinaus von einem typischen Nobilitätsporträt sprechen, das den aristokratischen Normalfall repräsentiert: und tatsächlich ist Crassus – im Gegensatz zu Pompeius – auch kein begnadeter, potentiell bedrohlicher Feldherr, sondern ein relativ typischer Vertreter des senatorischen Establishments gewesen.

Das Bildnis läßt sich gut in Beziehung setzen zu dem, was wir bei Cicero über die *persona principis* erfahren. *Persona* ist in Ciceros Schriften ein zentraler, häufig verwendeter Begriff, dessen Bedeutungsspektrum von der Maske im theatralischen Sinn bis zur Rolle eines Menschen im öffentlichen Leben reicht; selbst in diesem übertragenen Sinn aber zielt das Wort auf das konkrete, sinnliche Erscheinungsbild: so betont Cicero ausdrücklich, daß die *persona principis* nicht nur die Gesinnung, sondern auch und vor allem die Augen der Bürger ansprechen müsse[24]. Zum Auftreten des Magistraten gehört ein ganz bestimmter mimischer Ausdruck, der immer wieder mit den gleichen Worten umschrieben wird. Zur Schau getragen wird eine ernste und strenge Miene: *persona tam gravis, tam severa*[25]. Es handelt sich um eine Amtsmiene, deren Bedeutung und Wirksamkeit kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Ein extremes, aber symptomatisches Beispiel dafür ist Ciceros Polemik gegen den angesehenen Konsular L. Calpurnius Piso. Cicero sah in ihm den Hauptverantwortlichen für seine Verbannung und verfolgte ihn nach seiner Rückkehr mit wütenden Angriffen. Eine überragende Rolle spielt bei diesen Angriffen die Mimik des Piso, denn auf der Mimik beruht – so Cicero – dessen ganzer politischer Erfolg. Worauf denn auch sonst? Nie hat Piso durch irgendeine Tat von sich reden gemacht, nie hat man im Rat seine Stimme vernommen[26]. Schweigend hat er sich immer nur auf dem Forum herumgetrieben und dort sein Gesicht für sich werben lassen: mit den Augen, mit der Stirn, ja mit der ganzen Miene,

---

[22] Cic. off. 1,131.

[23] Siehe oben Anm. 19. Die anderen drei Kopien: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Cat. 655; Paris, Louvre MA 1220; Rom, Museo Torlonia. Für eine genaue Kopienkritik siehe Boschung a.O. 276 ff.

[24] Cic. Phil. 8,29.

[25] Cic. Pis. 24.

[26] Cic. Pis. 1.

die ja ohne Worte die Gesinnung ausspricht, hat er die Menschen getäuscht[27], sie mit Falten und Augenbraue betrogen; «*rugis supercilioque decepit*»[28]. Ganz besonders gilt das für sein Verhalten bei der Kandidatur für das Konsulat: «denn was soll ich von seinen Augenbrauen sagen, die den Leuten damals nicht wie Augenbrauen, sondern wie Unterpfänder unserer Staatsordnung vorkamen? Eine solche Strenge lag in seinem Blick und so gewaltig war sein Stirnrunzeln, daß man glaubte, seine Augenbrauen seien eine Bürgschaft, auf die das ganze Jahr sich stützen könne.»[29] Nicht dieses mimische Auftreten an sich ist für Cicero empörend, sondern die Tatsache, daß eine solche Miene — die Cicero selber gern für ein untrügliches Gesinnungsmerkmal hielte — als trügerische Maske von einem Unwürdigen usurpiert wird. Aus diesem Gesicht schließen die Wähler auf einen tatkräftigen und besonnenen Beamten, *vir fortis et gravis*[30]. Was hier beschrieben wird, ist die kanonische Amtsmiene eines erfolgreichen Vertreters des senatorischen Establishments, die Miene der Nobilität schlechthin. Es ist also kein Zufall, wenn sich Ciceros Beschreibung ohne weiteres auf das Bildnis übertragen läßt. Dessen Pathosformeln sind leicht zu benennen: «*tanta gravitas in oculo, tanta contractio frontis*»[31]. Das ganze Gesicht ist als «*sermo quidam tacitus*»[32] ein wortloses, eingefleischtes Bekenntnis zu den grundsätzlichen Werten der Nobilität. Es bringt den Ernst der Lage — und wann wäre die Lage im Staat nicht ernst? — ebenso zum Ausdruck wie die hohe Würde des politischen Amtes und die strenge, unerschüttliche Gesinnung des Dargestellten.

Ganz andes Pompeius. Die Aussage dieses Porträts ist freilich wesentlich komplexer und erfordert ein etwas unständlicheres Deutungsverfahren. Gehen wir aber zunächst vom ersten Augenschein aus. Der moderne Betrachter (Helbig und Curtius sind nur Beispiele) nimmt leicht Anstoß am Widerspruch zwischen dem dynamischen Pathos des gesträubten Haares und dem ruhigen, unbewegten Gesicht. Dieser Widerspruch kann nicht einer karikaturalen Absicht entspringen. Sehen wir uns also nach Alternativen um: zum Beispiel nach der Darstellung des Pompeius in der pompeianischen Propaganda.

Das bedeutendste erhaltene Dokument pompeianischer Propaganda ist Ciceros Rede de imperio Cnaei Pompei, 66 in einer Volksversammlung gehalten, als Pompeius das Sonderkommando im Krieg gegen Mithridates erhalten sollte. Cicero wendet sich an ein breites Publikum und versucht ein attraktives, auf allgemeine Zustimmung ausgerichtetes Bild des Pompeius zu entwerfen. Die Umstände sind also mit der Aufstellung einer Ehrenstatue durchaus vergleichbar. Da es um ein militärisches Thema geht, rühmt Cicero an erster Stelle natürlich die glänzenden kriegerischen Fähigkeiten des Pompeius. Aber das ist nur die eine Seite des Bildes: denn dieser blitzende Feldherr, der die ganze Welt mit dem Donner seiner Taten betäubt, ist gleichzeitig ein Inbegriff an Milde, Maß und Bescheidenheit, der umgänglichste Menschenfreund. Mit dieser Doppelstrategie vollbringt Cicero das seltene Kunst-

---

[27] Cic. p. red. in sen. 13; vgl. Cic. Pis. 68.70.
[28] Cic. p. red. in sen. 15.
[29] Cic. Sest. 19 (Übersetzung M. Fuhrmann).
[30] Cic. Sest. 20.
[31] Cic. Sest. 19.
[32] Cic. Pis. 1.

stück, alle zu befriedigen: einerseits die *urbana multitudo*, die Pompeius als neuen Alexander bejubeln will, und andererseits auch die *splendidi homines*, die hohen Herren vom Senat, die in jedem Überhandnehmen militärischer Macht eine offene Bedrohung sehen. Pompeius ist in einer Person der strahlende Held, der als einziger den tückischen Krieg erfolgreich beenden kann, und der biedere Beamte, vor dem sich keiner zu fürchten braucht. Diese Ambivalenz findet sich aber nicht nur in der Rede, sondern in der gesamten Selbstdarstellung des Pompeius. Gegenüber seiner Heereskliental und der ihn verehrenden stadtrömischen Plebs ist Pompeius immer wieder als starker Mann und unbezwingbarer Kriegsheld aufgetreten. Eine besondere Rolle hat dabei die bewußte Angleichung an Alexander den Großen gespielt, die als Topos immer wieder auftaucht und der Pompeius ja auch sein *cognomen* Magnus verdankt. Im selben Maße aber, wie der junge Feldherr mit dieser Selbststilisierung bei den niederen Volksschichten Erfolg hatte, stieß er bei der Oberschicht auf Widerstand. Vor dem Senat gab er sich dementsprechend auch wesentlich gedämpfter: dort trat er als friedliebender Magistrat auf, dessen sehnlichster Wunsch es war, sich in die bestehende Ordnung einzufügen.

Diese Doppelstrategie findet auch im Porträt ihren Niederschlag. Auf der einen Seite haben wir den alexanderhaften Haarwirbel, die bewegte Stirnpartie und die gehobenen Augenbrauen: dynamische Formeln, die aus der Tradition der späthellenistischen Bildniskunst stammen und als Ausdruck militärischer *virtus* zu interpretieren sind. Auf der anderen Seite scheint unterhalb der Brauen die Bewegung zu stocken: die kleinen Augen blicken ruhig unter leicht gesenkten Lidern, die Wangen sind gespannt, aber regungslos, der Mund geschlossen und nur an den Winkeln zu einem Anflug von Lächeln verzogen. All dies läßt sich sehr genau mit den Anweisungen der rhetorischen Theorie in Verbindung bringen. Der gute Redner soll — so lesen wir bei Cicero — stets auf die Sympathien des Publikums bedacht sein. Dazu empfiehlt es sich vor allem, einen Eindruck von Sanftmut und Umgänglichkeit zu erwecken. Am günstigsten ist eine Attitüde ruhiger Gelassenheit. Zu vermeiden seien heftige Bewegungen, vor allem was das Gesicht und ganz besonders die Augen betrifft: *esto oculorum magna moderatio*[33].

Wenn wir das Crassus- und das Pompeius-Porträt miteinander vergleichen, so treten die Unterschiede noch einmal deutlich in Erscheinung. Zur kanonischen *persona severitatis ac gravitatis*[34] der Nobilitätsporträts verhält sich das Pompeius-Porträt wie ein entschiedenes Gegenbild. Die Brauen sind nicht kontrahiert, sondern locker in die Höhe gezogen, und in der unteren Gesichtspartie genügt ein minimales Anheben der Mundwinkel, um den ganzen Ausdruck zu entspannen und jede Spur von Verbissenheit zu tilgen. Auffällig ist wieder die Entsprechung zu Ciceros Rede de imperio. Auch dort werden dem Pompeius milde und leutselige Tugenden wie etwa *humanitas*, *mansuetudo* und *facilitas* zugeschrieben, während *gravitas* nur ganz beiläufig vorkommt und *severitas* überhaupt nicht erwähnt wird. Unkanonisch ist im Verhältnis zum Nobilitäts-Porträt schließlich aber auch und vor allem die Haartracht. Wie stark sie sich von der zeitgenössischen Normalfrisur absetzt, wird erst

---

[33] Cic. De orat. 3,222.
[34] Cic. Mur. 6.

durch den Vergleich mit dem Crassus-Porträt deutlich. Die an sich ganz unscheinbare, karge und streng disziplinierte Fransenfront des Crassus liefert uns die Folie, vor der Pompeius' charismatischer Lockenwirbel erst in seiner ganzen provozierenden Wirkung einschätzbar wird.

In all dem ist das Pompeius-Porträt ein Sonderfall, dem sich kein anderes Bildnis dieser Zeit an die Seite stellen läßt. Das Bildnis fällt genauso aus der Reihe wie Pompeius selber. Dem großen Outsider sind eine propagandistische Thematik und ein Bildnis eigen, die die engen Normen der Nobilität sprengen. Ganz anders das Crassus-Porträt, dessen strenger und unbewegter Ausdruck auf zahllosen republikanischen Gesichtern wiederkehrt — nicht zuletzt auch im Bildnis Ciceros, das in nicht weniger als sieben Kopien überliefert ist (Abb. 9)[35]. Auch hier haben wir die kanonische *persona serveritatis ac gravitatis* mit knapper Stirnkontraktion; die einzige Abweichung von der Norm sind die geöffneten Lippen, die — anders als im zweiten Jahrhundert — nicht mehr auf stürmischen Heldenmut verweisen, sondern den Dargestellten ganz konkret in seiner öffentlichen Eigenschaft als Redner bezeichnen. Von seinem Bruder Quintus hatte Cicero den Rat erhalten, er solle sich bei seiner Bewerbung um das Konsulat vor allem auf seinen Ruhm als Redner berufen[36]: und diesem Ratschlag scheint auch das Bildnis zu folgen. Aber das ist eine ganz seltene (und entsprechend aussagekräftige) Ausnahme. In der Regel bleiben die Lippen verschlossen, die Brauen kontrahiert, die Gesichter weitgehend unbewegt. Zu den zahlreichen Beispielen, die sich anführen ließen, gehört natürlich auch der ältere Herr (Abb. 3), den wir am Anfang mit Moltke konfrontiert haben. Offenkundig hat die kanonische Miene der Nobilität in sehr breitem Ausmaß prägend gewirkt: wir finden ihr Echo auch auf Grabmonumenten der Mittelschicht und bei Ehrenstatuen von Honoratioren aus der Provinz. Alle Welt orientiert sich nach der *persona principum*.

An dieser einheitlichen und auf ein ganz bestimmtes Pathos festgelegten Mimik erweist sich die grundsätzliche Andersartigkeit römisch-republikanischer Bildniskunst im Verhältnis zu vergleichbaren Phänomenen der Neuzeit. Nehmen wir zum Beispiel italienische Porträts der Renaissance (Abb. 10)[37]. Sie vermeiden in aller Regel jedes mimische Extrem, um den Charakter des Dargestellten dadurch nicht auf einen einzigen, allzu partikularen Affekt festzulegen. Der Charakter eines Menschen setzt sich für den Renaissance-Künstler aus vielerlei Zügen zusammen, und erst diese Vielfalt macht die ganze Persönlichkeit aus. So unterschiedlich wie die menschlichen Charaktere, so unterschiedlich sind auch die Porträts: unter den Bildnissen des Antonello da Messina zum Beispiel gibt es nicht zwei, denen der gleiche mimische Ausdruck eigen wäre. Von solcher nuancierten Buntheit der Charakter-

---

[35] Hier die Kopie Rom, Musei Capitolini Inv. 589; für eine vollständige Replikenliste vgl. H. Goette, Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung 92, 1985, 292 ff.; zu streichen sind dort allerdings Nr. 4 (modern) und Nr. 5 (keine Replik): dazu M. Hofter in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik (Ausstellungskatalog Berlin/West 1988) 304 zu Nr. 139. Goettes Argumente gegen die Cicero-Benennung scheinen mir nicht stichhaltig: vgl. Giuliani a.O. (vgl. o. Anm. 3) 324 f. Anm. 6.

[36] Q. Cic. pet. 50.55.

[37] Antonello da Messina, Ritratto Trivulzio: Turin, Museo d'Arte Antica (Palazzo Madama). Zur Deutung der Mimik in der Porträtmalerei der italienischen Renaissance siehe G. Boehm, Bildnis und Individuum (1985) 25 ff. 33 ff. 56 f. und passim.

schilderung ist die römische Bildniskunst weit entfernt. Die ausgeprägte und einheitliche Mimik republikanischer Porträts soll dem Publikum ein deutliches, für Klienten und Wähler unmittelbar verständliches Image der jeweils Dargestellten vermitteln. In der Mimik liegt die politische Aussage der Porträts begründet, und diese Aussage ist weitgehend konstant. Das paßt gut zum historischen Befund: die Nobilität der späten Republik hat sich durch ein hohes Ausmaß an ideologischer Homogenität ausgezeichnet, und zu dieser staatstragenden Ideologie gab es auch außerhalb der Nobilität kaum Alternativen. Der gegebene und von allen anerkannte ideologische Rahmen ließ für Unterschiede in der politischen Programmatik nur wenig Raum. In diesem Sinn ist auch die einheitliche Aussage der Bildnisse zu verstehen. Die metaphorische Aufforderung, die Cicero in der ersten katilinarischen Rede an die Senatoren richtet: «Ein jeder trage es auf die Stirn geschrieben, wie er es mit der *res publica* hält»[38] – diese Metapher läßt sich ganz konkret auf die Bildnisse übertragen; es steht tatsächlich einem jeden auf die Stirn geschrieben, wie er es mit dem Staat hält, und zwar bei jedem etwa dasselbe: immer wieder lesen wir in den Zügen *gravitas*, *serveritas* und *constantia*. Soweit zur pathognomischen Einheitlichkeit.

So einheitlich die Mimik ist – so unterschiedlich sind freilich die dargestellen Physiognomien. In der Kombination von pathognomischem Einheitsmuster und physiognomischer Vielfältigkeit besteht das grundlegende Charakteristikum spätrepublikanischer Bildniskunst. Beide Aspekte sind nur in einem funktionalen Zusammenhang zu verstehen.

Um die physiognomische Vielfältigkeit der Bildnisse zu begreifen, geht man am besten wieder von der maßgebenden Porträtform aus, dem Politikerdenkmal. Das Recht auf eine öffentliche Ehrenstatue (*ius imaginis*) ist den kurulischen Magistraten vorbehalten. Die Ehrenstatue gehört zu den vornehmsten Prestige-Zeichen einer erfolgreichen politischen Karriere: es ist kaum anzunehmen, daß irgendein kurulischer Beamter darauf verzichtet hätte. Mit der Statue behauptet der Politiker seine Stellung in der Öffentlichkeit: das Porträt wendet sich an Klienten, Freunde und Wähler und ruft ihnen den Dargestellten unaufhörlich in Erinnerung. Um wirksam zu sein, muß sich jedes einzelne Porträt freilich genau in dem Maße von allen anderen absetzen, als sich auch der Dargestellte von seinen Konkurrenten zu unterscheiden strebt. Die Bildnisse sollen aber nicht nur untereinander differieren, sondern auch auf die physiognomische Erscheinung des Dargestellten verweisen: Wiedererkennbarkeit spielt eine zentrale Rolle. Der physiognomische Realismus republikanischer Porträts ist ein direktes Ergebnis der Konkurrenzsituation, aus der heraus sie entstanden sind.

Die ausgeprägte physiognomische Vielfältigkeit dieser Porträtkunst ist wohl ein wesentlicher Grund dafür gewesen, daß man die Bildnisse seit dem 19. Jahrhundert als realistische Charakterköpfe angesehen und auch in ihrem Ausdruck den Niederschlag einer einmaligen Persönlichkeit zu fassen versucht hat. Damit wurde die Eigenart römischer Bildniskunst weitgehend verkannt und ein adäquater hermeneutischer Zugang auf lange Zeit verbaut. Darin liegt eine gewisse Ironie. Das späte 19. Jahrhundert hat den ästhetischen Wert römischer Bildnisse entdeckt, zugleich aber deren Interpretation auf falsche, psychologisierende Bahnen gelenkt. Neuentdeckung und Fehlinterpretation sind unmittelbar mit-

[38] Cic. Catil. 1,32.

einander verbunden gewesen: hinter beidem stand die lebendige Erfahrung mit zeitgenössischer Porträtkunst (Abb. 4). Auch heute noch mag der Verzicht auf psychologische Interpretation manchem Betrachter schwerfallen. Aber sobald wir diesen Verzicht leisten und die republikanischen Bildnisse wieder in ihren ursprünglichen Wirkungshorizont versetzen, lösen sich viele Schwierigkeiten. Was wir nun vor Augen haben, sind ganz und gar unpsychologische Porträts, die sich ausschließlich auf die öffentliche Rolle und den Schein politischer Kardinaltugenden beziehen. Ihre Sprache ist in den meisten Fällen von geradezu verblüffender Einfachheit, ihre Aussage klar und direkt. Anders als die Porträts des Antonello umkreisen sie nicht das schillernde Rätsel einer vieldeutigen Individualität. Und vielleicht liegt gerade in dieser ungewohnten Einfachheit für uns die entscheidende Schwierigkeit, römische Bildniskunst zu verstehen.