

Jan Bažant: *Roman Portraiture. A History of its History.* Praha: Koniasch Latin Pr. 1995. 188 S. 21 Abb.

Die zweite Hälfte des Titels ist entscheidend: das Buch bietet einen wohlinformierten Überblick über die unterschiedlichen Theorien, die seit der frühen Neuzeit bis heute im wissenschaftlichen Umgang mit römischer Bildniskunst entwickelt worden sind. Dabei ist primär von Texten über Bildnisse, und nicht von Bildnissen selbst die Rede. Der Verf. hat sich mit rigoroser Konsequenz auf die Meta-Ebene beschränkt. Er verzichtet nahezu vollständig darauf, Stärken und Schwächen der verschiedenen Theorien in actu vorzuführen durch das, was sie im exemplarischen Einzelfall am konkreten Objekt jeweils leisten: vielmehr versucht er auf einer abstrakteren Ebene allgemeine Grundkonzepte herauszuarbeiten. Daher wird viel von Bildnissen im Plural, aber kaum je von einem bestimmten Porträt gesprochen. Die Gattung, die wie kaum eine andere auf Individualisierung ausgerichtet ist, tritt paradoxerweise nur als anonymes Kollektiv in Erscheinung.

Das Buch ist im wesentlichen chronologisch aufgebaut. Es zeichnet eine Stilgeschichte der Betrachtungsweisen nach, bei der kontinuierliche Traditionen ebenso deutlich werden wie epochale Umbrüche. Der älteste Strang der Bildnisforschung

³³ Kockel, a. O. (Anm. 1) 529f.

³⁴ de Vos, a. O. 320.

³⁵ *Le collezioni ...* (Anm. 13) Nr. 110–14. 149–51.153.154.217.218.246.279.280.306.311.317.319; Miniero Forte, a. O.; *La peinture de Pompéi II* (1993) 249ff Abb.

³⁶ Vgl. den Vorbericht von L. D'Amore u. a., *MEFRA* 95, 1983, 909ff; außerdem Kockel, a. O. (Anm. 1) 531ff.

leitet sich aus der antiquarischen Forschung des 16. Jh. ab. Noch die großen Bildnis-Corpora des 19. Jh. beschränken sich (wie jene der Renaissance) auf benennbare Porträts und ordnen sie nach Lebenszeit der Dargestellten: nach und nach aber verschiebt sich das Interesse vom Bildnis als unmittelbarer Widerspiegelung des jeweils Dargestellten (E. Q. Visconti: 28–32) hin zum Bildnis als Artefakt, das einer typologischen und stilgeschichtlichen Betrachtung unterzogen werden kann (J. J. Bernoulli: 40–43).

Ein nicht mehr antiquarisches, sondern ästhetisches Interesse an Bildniskunst artikuliert sich erst im späteren 19. Jh.: vielleicht nicht zufällig in einer Zeit, wo viele der Meinung waren, das Porträt gehöre als künstlerische Gattung seiner höchsten Bestimmung nach der Vergangenheit an. Nun gelangen zum ersten Mal auch unbenannte Porträts ins Blickfeld: was an ihnen interessiert, ist nicht mehr der Verweis auf eine bestimmte Person, sondern ihre Lebendigkeit und Expressivität als Kunstwerke (so etwa bei F. Wickhoff: 50–55.67.88 f).

Um die Jahrhundertwende setzt sich dann ein völlig neues, auf eine rigorose Formalisierung hinauslaufendes Paradigma kunstwissenschaftlicher Betrachtung durch. So hat vor allem Riegl für eine radikale Trennung zwischen Kunstgeschichte und Ikonographie plädiert.¹ Gegenstand einer methodisch verfahrenen Kunstgeschichte sei nicht das 'Was', sondern das 'Wie' der Kunstwerke; gegenüber der reinen Form wird der Inhalt als ein sekundäres, außerkünstlerisches Element betrachtet – ebenso wie Herstellungstechnik und Gebrauchszweck. Mit dem 'Was' aber wurden auch sämtliche interpretatorische Probleme ausgegrenzt: das hat weitreichende Folgen gehabt. Zwar war die Deutungsfrage (auch und gerade bei Bildnissen) durch keine formalistische Methoden-Entscheidung völlig aus der Welt zu schaffen, aber sie wurde doch wesentlich davon affiziert.

Der Verf. zeigt sehr deutlich, wie breit das Spektrum an unterschiedlichen Zugangsweisen bis zur Mitte des 20. Jh. gewesen ist. Auf der einen Seite gab es Versuche, die mehr oder weniger direkt an Riegl anschlossen. So konnte man etwa durch die äußere Schale von Physiognomie und Mimik hindurch bis zur formalen Grundstruktur eines Porträts vorstoßen und in ihr den Ausdruck einer ethnisch bedingten Weltanschauung entdecken (G. Kaschnitz: 92–99); oder aber man konnte in der Geschichte der Bildniskunst von der ägyptischen Frühzeit bis in die Gegenwart bestimmte Phasen unterscheiden, die sich langfristig in ähnlicher Form wiederholen, im Rhythmus einer gesetzmäßigen, schicksalhaften Entwicklung (E. Buschor: 126–138). Auf der anderen Seite konnte man aber Riegl auch kurzerhand den Rücken zukehren und versuchen, die Interpretation von Porträts *außerhalb* einer kunstwissenschaftlichen Methodik anzusiedeln. So konnte man zum Beispiel noch einmal auf das alte und einigermaßen obsoletere, in breiten Kreisen aber nach wie vor populäre Verfahren einer Lavaterschen Physiognomik zurückgreifen (L. Curtius: 79–82); wer solche Trivialität vermeiden wollte, konnte sich – auf einer wesentlich anspruchsvolleren Ebene – durch moderne Persönlichkeitspsychologie anregen lassen und Bildnisse als historische Psycho-

¹ A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (1901, ²1927) S. 229. 394f; die Abschnitte über Riegl gehören nicht zu den gelungensten Partien des Buches (55–62. 87–90): der Verf. unterschätzt den Stellenwert von Riegls Formalismus (es handelt sich nicht um einen latenten Virus [60], sondern um *das* Grundaxiom, auf dem Riegl 1901 seine ganze Methode aufbaut), unterscheidet nicht scharf genug zwischen dem Verfasser der Kunstindustrie und dem des Holländischen Gruppenporträts (beide Bücher liegen chronologisch nahe beieinander, sind aber – gerade was ihre methodische Ausrichtung betrifft – kaum über einen Leisten zu schlagen) und neigt dazu, den bei Riegl gerade in seiner Leere höchst polyvalenten Begriff des Kunstvollens auf den Faktor 'Rasse' zu reduzieren (so etwa 90 und noch extremer 145: «for Riegl what man sees is determined by his blood» – eine Behauptung, für die sich bei Riegl keinerlei Beleg findet).

gramme zu verstehen suchen (G.M.A. Hanfmann: 128–132). Bezeichnenderweise fanden alle diese Ansätze ihren methodischen Angelpunkt außerhalb der Geschichte: entweder jenseits derselben, in mehr oder weniger metaphysischen Tiefenstrukturen, oder aber diesseits davon, in Physiognomik und Psychologie. Der konkrete geschichtliche Zusammenhang, für den die Bildnisse bestimmt waren und in dem sie ihre Wirkung entfalteten, blieb weitgehend ausgeklammert.

Zu einem unmittelbaren historischen Bezug hat die Bildnisinterpretation im deutschsprachigen Bereich erst in den letzten zwanzig Jahren gefunden: dann aber umso nachhaltiger. Diese gegenwärtige Interpretationstendenz wird von dem Verf. als «semiotic approach» bezeichnet (ein bequemer Sammelbegriff,² unter dem mehrere Autoren subsumiert werden: besprochen werden K. Fittschen, P. Zanker, A.K. Massner, R.R.R. Smith sowie der Rez.: 133–141. 148–152). Die Vertreter dieser Richtung pflegen eine besondere Aufmerksamkeit für die repräsentative Funktion der Porträts,³ die mutmaßlichen Auftraggeber sowie die intendierte Wirkung auf ein bestimmtes Zielpublikum; die inhaltliche Deutung steht im Vordergrund und bezieht ihre Richtschnur aus der Berücksichtigung des geschichtlichen Kontextes. Der Verf. sieht gerade dieses Vorgehen mit erheblichen Gefahren verbunden: «the roman portrait is to be conceived as a kind of hieroglyph – once made out, it is fixed for ever» (147); das Unternehmen, Bildniskunst als ein Zeichensystem zu dekodieren, laufe auf den ebenso naiven wie vergeblichen Versuch hinaus, den Bildnissen ihre Mehrdeutigkeit zu rauben (156). Die Befürchtung ist verständlich, scheint mir aber auf einem methodischen Mißverständnis zu beruhen. Wenn man Bildnisse auf ihre ursprünglich beabsichtigte kommunikative Wirkung hin untersucht, so gewinnt man zunächst vor allem eine Handhabe, um jene Deutungen auszuschließen, die der historischen Wahrscheinlichkeit widersprechen: was z.B. immer dann der Fall ist, wenn öffentlichen Ehrenporträts eine kritische, entlarvende oder auch nur psychologisch analytische Absicht unterstellt wird. Der funktionale Zusammenhang liefert nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein brauchbares Demarkationskriterium, mit dessen Hilfe sich der Plausibilitätsraum einer historisch verfahrenen Hermeneutik abstecken läßt. Innerhalb dieser Grenzen bleibt Spielraum genug. Auf die *eine*, historisch verifizierte und endgültige Interpretation werden auch Semiotiker getrost verzichten: es gibt sie nicht.

Einen weiteren, mit dem ersten unmittelbar verbundenen Nachteil der semiotischen Betrachtungsweise sieht der Verf. darin, daß sie den Weg versperre zu einer angemessenen ästhetischen Würdigung der Werke; wer ein Bildnis als Zeichen dekodiere, könne ihm nicht als Kunstwerk gerecht werden (141. 143. 146. 156). Der Gegensatz, den der Verf. hier konstruiert, hätte dann seine Berechtigung, wenn das Ziel einer semiotischen Bildnisinterpretation darin bestünde, das Porträt als mechanische Umsetzung vorgegebener Wertvorstellungen und politischer Parolen zu erweisen. Aber ist das wirklich der Fall? Wenn man

² der allerdings gerade dadurch auch zur Unschärfe verführt; so wird etwa Kaschnitz als Vorläufer der gegenwärtigen semiotischen Interpretationsweise angeführt (144), und in der Schlußbilanz heißt es: «in present day scholarship, roman likenesses are treated above all as signs; the circle is thus complete – analysis of forms has returned to its initial position: to physiognomic research» (154). Mit Einbruch der Methodendämmerung werden alle Katzen grau.

³ Wie leicht dieser Aspekt auch heute noch vernachlässigt werden kann, zeigt nicht zuletzt das anzuzeigende Buch selbst: zwar wird die Forschung zu den Ahnenmasken in einem eigenen, durchaus erhellenden Abschnitt behandelt (68–76); hingegen wird die für das republikanische Porträt zentrale Gattung der öffentlichen Ehrenstatue nirgends auch nur erwähnt.

versucht zu zeigen, an welche Wertvorstellungen ein Bildnis appelliert, welche Wirkungen es erzielen will und welche Mittel es dazu einsetzt, so kann all dies selbstverständlich nur a posteriori geschehen. Das interpretatorische Verfahren ist nicht umkehrbar. Es gibt keinen Algorithmus, der einen Semiotiker in Stand setzen würde, aus gegebenen Wertvorstellungen und bestimmten Wirkungsabsichten a priori die konkrete Erscheinungsform eines Porträts abzuleiten. Die Arbeit des Künstlers ist alles andere als ein kalkulierbarer Vorgang mit voraussehbarem Ergebnis; dem kunstwissenschaftlichen Interpreten aber, der von diesem Ergebnis ausgeht, bleibt kaum eine sinnvollere Möglichkeit als die der nachträglichen Objektivierung: er wird das Feld künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten bestimmen sowie Faktoren und Bedingungen beschreiben, die für die Entstehung des Werkes maßgebend gewesen sind. Um das nächstliegende Beispiel anzuführen: die politische Situation des Jahres 27 v. Chr. liefert uns kein Gefüge kausaler Faktoren, woraus wir das Augustus-Porträt Typus Prima Porta als zwangsläufiges oder auch nur wahrscheinliches Resultat zu deduzieren hätten, wohl aber einen Horizont, innerhalb dessen das Porträt als Sinngebilde überhaupt erst verständlich wird: als Sinngebilde – *und* als Kunstwerk. Denn eine ästhetische Betrachtungsweise, die davon absehen wollte, welchen konkreten Anforderungen ein Kunstwerk begegnet, auf welche Erwartungen es reagiert, in welche inhaltliche Problematik es eingreift und wie es sie zu lösen versucht: eine solche Betrachtungsweise geriete zwangsläufig zur Schraube, die sich im Leeren dreht.

Der Schluß des Buches ist resignativ: die durchschrittene Theorien-Landschaft wird als Labyrinth von Spekulationen bezeichnet (154); jede eindimensionale Interpretation sei nur eine von vielen möglichen (152); ein umfassender, befriedigender Ansatz zur Interpretation von Porträts sei nach wie vor nicht in Sicht (158). Diese Resignation hat ihre primäre Ursache, wie mir scheint, weniger in den untersuchten Phänomenen als im Untersuchungsverfahren selbst. Man wird dem Verf. gern zustimmen, wenn er betont, daß aktuelle Forschung nicht ohne Schaden auf eine Beschäftigung mit der eigenen Geschichte verzichten kann. Nicht weniger problematisch ist aber der umgekehrte Fall: wenn Wissenschaftsgeschichte nicht mehr aus einem unmittelbaren, aktuellen Erkenntnisinteresse heraus und im Licht einer konkreten Fragestellung, sondern nur noch als Meta-Forschung aus historischer Distanz betrieben wird. Eine wirkliche Methodenkritik ist, solange man auf der Meta-Ebene verharret, kaum zu leisten: sowohl der Teufel als auch der liebe Gott stecken im Detail; entscheidend für die Beurteilung einer Methode ist nicht so sehr ihr theoretisches Selbstverständnis, als vielmehr ihre konkrete Anwendung in der Forschungspraxis. Eine Historie der Wissenschaft, die sich von dieser Praxis abkoppelt, beraubt sich selbst des Fadens, der aus dem Labyrinth wieder herausführen könnte.

Freiburg

Luca Giuliani