

schen Kunst allerdings recht unterschiedlich diskutierte Fragen innerhalb der Forschung. Rein quantitativ, so wird man festhalten müssen, tauchen erst in spätrepublikanischer Zeit wirkliche Leitgattungen der Plastik und Skulptur auf, welche sich schließlich kontinuierlich bis in die Kaiserzeit hinein verfolgen lassen. Es gibt jedoch, und das macht die Betrachtung so spannend, überlieferungsbezogen deutlich frühere Ansätze für eine römische Bildkunst während der ersten Jahrhunderte.

Römische Kunst unterliegt – so kann man häufig lesen – realen Gestaltungsmustern: Es geht ihr vorwiegend um das Faktische und Greifbare. Die Wiedergabe von historischen oder aus dem gegenwärtigen Leben gegriffenen Vorgängen, die Bildung eines Realraumes innerhalb der Landschaftsdarstellungen, schließlich Inschriften und Attribute als Veranschaulichungsmomente kennzeichneten die Werke der Malerei und Skulptur. Dabei sollte man nicht übersehen, dass sich die Kunst im öffentlichen Raum häufig einer Symbolsprache bedient, welche sich auf einfache Chiffren beschränkt. Beides: Reale Wiedergabemomente und abstrakt zu Lesendes bilden keinen unmittelbaren Widerspruch innerhalb der römischen Bildersprache. Bleiben wir bei diesen gängigen Charakterisierungen, so müssen wir weiterhin nach Ursachen fragen. Das historische Verständnis für die Gesellschaft der römischen Antike hilft uns dabei entschieden weiter. Die Vorgabe der Maßstäbe für eine Kunst im öffentlichen Raum, man kann auch sagen für eine römische Staatskunst, blieb stets in der Hand der Oberschicht. Es war nicht zuletzt Aufgabe der Magistrate und der höchsten Ämter in Rom und den Städten, Tempel und öffentliche Gebäude, Straßen sowie Nutzbauten zu errichten und für deren Erhalt zu sorgen. Neben den Leitformen einer vom Gemeinwesen getragenen, jedoch von „oben“ her dirigierten Kunst gilt es in Rom zusätzlich den Strang einer „Volkskunst“ zu beobachten. Nach Meinung eines Teiles der Forscher entwickelte sich diese zweite Linie der Kunst entsprechend einer

Mehrheit der einfacheren Bevölkerungsschichten (*plebs*). Darunter fallen etwa Darstellungen aus der „Lebenswelt“ ebenso wie bestimmte Bildnisreliefs der Grabkunst, bei denen deutlich veristische Porträtformen hervorstechen (Abb. 93₁₇₅ 94₁₇₆). Letztere tauchen am Ende der römischen Republik auf und lassen sich bis hinein in die frühe Kaiserzeit als eine Kunst der „Freigelassenen“ verfolgen (Abb. 96₁₇₈). Die Nachkommen der ehemaligen Sklaven bildeten während der Kaiserzeit gemeinsam mit den Handwerkern und den Händlern in den Städten eine Art Mittelstand. Die Kunstproduktion dieser Schicht ist deutlich konservativer gehalten als jene der oberen Stände. Das Problem bei diesen Parallelströmungen der römischen Kunst bleibt jedoch, dass sie keinen wirklichen Entwicklungsverlauf zu erkennen geben. Bis zu einem gewissen Punkt vollzieht die sogenannte Volkskunst während der Kaiserzeit eine Reaktion auf offizielle Strömungen der Kunst. Es kommt aber auch vor, dass sich die Strömungen einer „offiziellen“ sowie einer „populären“ Kunstrichtung in Rom in gewissem Maße ablösen beziehungsweise dass eine dieser beiden Richtungen die Oberhand gewinnt. Auch hinsichtlich der gesellschaftlichen Leitformen und Normen macht es uns römische Kunst demnach nicht allzu leicht: insgesamt komplizierte Voraussetzungen also, die uns den Blick auf die Wesenszüge der Kunst eingangs erschweren.

Kommen wir damit zurück zum Entwicklungsverlauf der römischen Kunst: In den Phasen der Ausbreitung des römischen Einflusses auf ganz Italien hatte sich das römische Staatswesen neuen Aufgaben zu stellen. Eine der Folgen dieser Expansion bildete der erneut wachsende Einfluss griechischer Kunstformen auf Rom ab dem 3. Jh. v. Chr. Diese Vorgänge erreichten in der Folgezeit – mit der Einrichtung römischer Provinzen in Griechenland und Kleinasien – ihren Höhepunkt. In Rom arbeitende, namhafte griechische Künstler und deren Werkstätten befruchteten die römische Anschauung enorm. Ganze Gattungen der Bild-

kunst wie jene der Kultbilder, jene der sogenannten Idealplastik (Kopien und Nachbildungen von Statuen) für den öffentlichen und privaten Bereich und schließlich jene der Schmuckreliefs wurden durch die griechische Kunst angeregt beziehungsweise von dieser teilweise detailgetreu übernommen (Abb. 61₁₂₃ 70₁₄₃ 71₁₄₄ 74₁₄₈ 75₁₅₀ 84₁₆₀). Es wird daher bereits jetzt wichtig festzuhalten, dass einzelne Kunstgattungen und Stile, denen wir während der Kaiserzeit begegnen werden, nicht in Rom selbst entstanden sind. Aber selbst die Kopistenkunst in Italien entwickelte ihre eigenen Gesetze und wird nicht zuletzt durch römische Anschauungsmomente bestimmt. Jene „klassizistischen“ Kunstrichtungen, die zunächst durch römische Auftraggeber und in Rom ansässige Künstler formal und inhaltlich aufgenommen wurden, verbreiteten sich im gesamten Imperium Romanum, wurden dort weiterentwickelt und verselbständigt. Wie auch auf anderen Gebieten – etwa der Literatur oder der Philosophie – bildet der Gesichtspunkt der „Übersetzung“ und Adaptierung von Vorbildern einen wichtigen Bestandteil der römischen Anschauung. Die Kunst Roms zeigt bei der Übersetzung fremden Formguts naturgemäß Brüche und Veränderungen. Innerhalb der bildenden Künste ist eine Neuaufnahme von künstlerischen Formen ebenso zu erkennen wie andererseits die Weitergabe tradierter Formen. Römische Kunst ist in diesem Sinne diskontinuierlich, wie sie umgekehrt an Konstanten festhält. Man könnte es vielleicht auch so formulieren: Der formale und stilistische Ansatzpunkt der römischen Kunst wechselt mehrfach, die inhaltlichen Aussagewerte bleiben hingegen unverkennbar römisch.

Ziehen wir ein Fazit zu diesen mitunter komplizierten, jedoch notwendigen Vorüberlegungen: Römische Kunst zeigt, und daran führt kein Weg vorbei, keinen einheitlichen Entwicklungsgang. Und – die Kunst Roms zu umreißen bedeutet auch, Traditionen und Vorgaben, Moden und gesellschaftliche Muster für die jeweilige Denkmälergattung freizulegen.

Bei dieser Ausgangsbasis kann jedoch eines als gesichert gelten: Die uns in Form von Bauten, Bildwerken und Gemälden bekannte Kunst Roms und seiner Provinzen sollte sich spätestens während der Kaiserzeit deutlich von jener der übrigen Völker und Kulturen der Mittelmeerwelt unterscheiden. Das Bild der römischen Kunst selbst bleibt damit letztlich unverkennbar.

Bilder des Mythos und der Geschichte

Mit einer weiteren wichtigen Fragestellung zur römischen Kunstgeschichte wollen wir uns im Folgenden beschäftigen: mit Bildern des Mythos und der Geschichte. Dabei geht es naturgemäß um die Anfänge Roms.

Bildliche Darstellungen in Rom konnten sich – so viel wurde ja bereits klar – auf jeweils reiche Erfahrungen der eigenen „Historienkunst“ als auch auf formale Vorbilder der älteren griechischen Kunst berufen. Den Römern, als entwicklungsgeschichtlich jüngstem Glied der antiken Mittelmeerkulturen, stand so ein reiches Repertoire an Vorgaben und Möglichkeiten zur Verfügung. Je nachdem, was es zu erzählen galt, wurden daher reale Szenen wiedergegeben oder aber Bilder mythischer Inhalts entworfen. Gelegentlich wurde auch die Kombination beider Sinnebenen versucht. Für das Spektrum an Themen galt es jeweils auch unterschiedliche Stile und Ausdrucksformen einzusetzen. Der Inhalt, so wird man behaupten können, legt die Erzählsprache und die Stilmittel der römischen Gemälde und Reliefs entschieden fest. Auch die räumlichen Darstellungsmittel oder das Bewegungsmuster von Figuren werden von solchen inhaltlichen Komponenten mitbestimmt.

Römische Bildkunst greift also entweder auf reale Bezugsmomente zurück oder setzt – ganz im Sinne der griechischen Vorbilder – auf eine Einbeziehung allegorischer und mythischer Gestalten. Im Gegensatz zur griechischen Kunst und ihrer reichen mythischen

Erzählweise ist die römische Bildkunst jedoch nicht aus den Vorstellungen und Traditionen dieser Mythenbilder erwachsen: Die Römer sind, im Gegensatz zu ihren östlichen Nachbarn, nicht mit den Mythen groß geworden. Daher neigt römische Kunst in ihrer Darstellungsabsicht zu stärkerer Abstraktion. Römische Friese und Wandgemälde zeigen beispielsweise ein Geschehen der Frühzeit in real historischer Gewandung. Dabei verzichtet man nicht auf Momente einer Überhöhung. Das Auftreten von Göttern oder allegorischen Gestalten findet deshalb auf einer innerhalb des Bildganzen nicht unterschiedenen Ebene statt: Damit soll letztlich eine geschlossene Wirklichkeitsebene der Erzählung unterstrichen werden. Mit anderen Worten ausgedrückt, besaßen die Römer eine andere Anschauung von Realität als ihre griechischen Lehrmeister. Der Redner, Politiker und Philosoph M. Tullius Cicero (106–43 v. Chr.) bringt es für uns auf den Punkt: „Lassen wir Mythen und Ereignisse fremder (gemeint griechischer) Geschichte beiseite: Kommen wir zu den Tatsachen (*ad rem factam*) unserer Geschichte!“ (*De officiis* 3, 99).

Mithilfe eines konkreten Beispiels lässt sich dieser besondere Ansatzpunkt der römischen Kunst besser nachzeichnen: Wir werden anhand der Darstellung, um die es im Folgenden geht, zudem einiges über römische Gründungssagen erfahren.

Auf dem Ausschnitt eines römischen Wandgemäldes sehen wir das Ende einer Schlacht: Äneas wird von Victoria bekränzt (**Abb. 2**).³ Aufgefunden wurde das Fresko in einer Grabkammer am römischen Esquilin, die mit der Familie des Statilius Taurus, eines bedeutenden Militärs und Politikers im Umfeld des Kaisers Augustus, in Zusammenhang gebracht wurde.⁴ Die Grabkammer war im Inneren durch einen umlaufenden Fries mit Darstellungen der römischen Gründungssagen verziert. Der hier abgebildete Friesstreifen zeigt eine Kampfszene: Links befindet sich eine Gruppe gewappneter beziehungsweise halb-

nackter Krieger. In der Mitte der Szene erkennt man den siegreich vorstürmenden Anführer der „regulären Einheiten“, der rechts von der herbeieilenden Siegesgöttin bekränzt wird. Die Kämpfe spielen, wie den weiteren Szenen, aber auch den inzwischen unlesbar gewordenen Namensbeischriften des Frieses zu entnehmen war, in mythischer Vorzeit. Sie handeln von der Ankunft des trojanischen Fürsten Äneas in Italien. Äneas flieht – der Sage nach – mit seinem greisen Vater Anchises und dem Sohn Ascanius (Iulus) aus dem brennenden Troja. Nach langen Irrfahrten erhält er, während seines Aufenthaltes bei Königin Dido in Karthago, einen göttlichen Auftrag: Er soll in Italien eine neue Stadt gründen, aus der schließlich Rom hervorgehen wird.

Wir begegnen hier einem Grundmuster römischen Selbstverständnisses: Die Gründung der Stadt wird in mythische Zeit vorverlegt beziehungsweise erhält ihre Einbindung in den Rahmen der griechischen Überlieferung. Als Äneas mit den ihm verbliebenen Seinen die Küste Latiums erreicht hatte, fand er dort beileibe nicht nur eine ländliche Idylle vor, sondern er musste Kämpfe und Auseinandersetzungen mit den einheimischen Stämmen bestreiten. Auch dieses Grundmuster der Sage sollte für das römische Selbstverständnis prägend bleiben: Es ist die sowohl bäuerliche als auch soldatische Bestimmung des Siedlers (*colonus*), welche auf diese Weise zum Ausdruck gebracht wird. Äneas ist dem Mythos nach ein Sohn der Venus. Er und sein Sohn Iulus werden in Italien zu den Begründern von Städten (Alba Longa, Lavinium) und damit zu Ahnherren eines königlichen Geschlechtes, dem auch die Gründungsväter des späteren Rom, Romulus und Remus, angehören werden. Doch auch die römische Aristokratie beruft sich vielfach auf solche göttlichen Ahnherren. Die Vorfahren C. Iulius Caesars, auch Caesar selbst sowie schließlich dessen Adoptivsohn und Nachfolger Kaiser Augustus sollten sich in viel späterer Zeit auf die vornehme Herkunft durch Äneas berufen.⁵ Wir müssen uns die Bedeutung die-



Abb. 2: Fresko vom Esquilin: Äneas wird von Victoria bekrönt.

ses Mythenbildes also erst einmal vor Augen halten, finden wir dadurch doch einen Anschlusspunkt zur römischen Geschichte. Freilich müssen wir in diesem Zusammenhang noch weiter ausholen: Für den Römer der beginnenden Kaiserzeit galt es, die ältesten Gründungslegenden der Stadt und jene des eigenen Volkes in eine Verbindungslinie zu stellen. Die literarischen Belege für die Beziehungen Äneas' zu Rom reichen dabei weit zurück.⁶ Hellanikos, ein vielseitiger griechischer Historiker des 5. Jhs. v. Chr., schlägt die weiteste Brücke: Er führt Äneas an, der angeblich aus dem Land der Molosser kam und Rom gemeinsam mit Odysseus gegründet haben soll (*FGrHist* 4, Frgm. 80). Dahinter steht das weite Gesichtsfeld der griechischen Kolonisation im Westen. Rom ist in den Augen der Griechen zunächst „eine griechische Stadt im Westen“, wie es etwa bei Herakleides Pontikus im 4. Jh. v. Chr. heißt. Rom galt zu dieser Zeit bereits als Machtfaktor der Mittelmeerwelt und wurde – so würden wir es heute lesen – in ein vorgefasstes historisches Gesichtsfeld, jenes der Griechen, eingebunden.⁷ Griechische Historiker der spätclassischen und hellenistischen Zeit, so

auch Timaios von Tauromenion (4./3. Jh. v. Chr.), sahen bereits die Notwendigkeit einer historischen Anbindung der wichtigen Völker der Mittelmeerwelt, indem sie die Gründung Karthagos und Roms zusammenstellten (*FGrHist* 566). Die Verbindungen zwischen der Äneassage und Rom erweisen sich so wahrscheinlich als „Erfindungen“ des 4. Jhs. v. Chr.

An diesem Punkt setzt auch die eigentlich römische Geschichtsschreibung an. In einem der ältesten Geschichtswerke Roms, es stammt aus dem 3. Jh. v. Chr. und wird dem legendären Historiker Q. Fabius Pictor verdankt, finden sich die Äneassage und die Romuluslegende erstmals nebeneinandergestellt. Als Bindeglied fungiert dabei die Reihe der Könige von Alba Longa, also die Nachkommen des Iulus.⁸ Ein weiterer römischer Epiker dieses Zeitraumes, Gn. Naevius, verbindet in seiner Schilderung des Ersten Punischen Krieges (*Bellum Poenicum*) ebenfalls die Ankunft der „Äneaden“ in Latium mit dem weiteren Geschick der römischen Geschichte, die so zu Romulus und Remus führt.⁹ In viel späterer augusteischer Zeit nun nimmt der Dichter Vergil in seinem monumentalen Epos, der Äneis (*Aeneis*), den gängigen Grün-

dungsmythos zum Ausgangspunkt einer Rom-Vision¹⁰: In der Rede der Göttin an den Heros lenkt der Dichter die Bestimmung des Äneas, „über die Völker zu gebieten“, auf das gesamte römische Staatswesen: „Dein sei, Römer, das Amt, als Herrscher die Völker zu regieren.“

Das Wandgemälde vom Esquilin stammt aus frühaugusteischer Zeit. Es schmückte den Grabbezirk einer bedeutenden römischen Familie, die mit der Person des Kaisers Augustus und der Ideologie seiner Zeit in enger Verbindung gestanden haben dürfte. Gezeigt wird der Moment des Triumphes für den Feldherrn Äneas, der so zu einem Sinnbild für den Siegeswillen des römischen Volkes wird. Die römische Kunst jener Zeit projiziert das Geschehen in die mythische Vorzeit. In Wirklichkeit jedoch wurde die Sage – wie wir sehen konnten – erst relativ spät in Rom aufgegriffen und so in das Geschichtsbild der Bevölkerung integriert. Rom „erfindet“ sich gewissermaßen selbst erst relativ spät. Im frühkaiserzeitlichen Fresko erscheinen die Vorgänge wie eine Vorhersage künftigen Geschehens; sie gleichen einer Prophezeiung.

Das Gemälde ist zugleich auch Zeuge der Verbindungswege der Künste zwischen Griechenland und Rom. Der Bildfries mit seinen aktionsgeladenen Figuren und seiner pastosen Raumauffassung ist teilweise hellenistischen Vorbildern verpflichtet. Ein – wie allgemein angenommen wird – vorbildliches „Originalgemälde“ bildete den Hintergrund für diesen Freskenzyklus. Im erhaltenen Freskenausschnitt kommen jedoch durch das Thema und die handelnden Figuren primär römische Gesichtspunkte zum Tragen. Was an dieser Szene eindeutig römisch wirkt, ist die Erzählweise: Dazu gehört der faktische Ablauf von Handlungsmomenten und, nicht minder, die plakative Aussage der Figurenschilderung. Die Kämpfe wirken real, mit dem Auftreten der Siegesgöttin wird jedoch eine Zielebene markiert: Äneas ist der göttliche Ahnherr des römischen Volkes, sein Sieg bedeutet die Aufbereitung des Bodens für die römische Zivilisation.

Das Gemälde wird so zu einem Zeugen der vorherrschenden Ideologie, aber auch der künstlerischen Erfahrungen in Rom an der Wende von der Republik zur Kaiserzeit.

Welche Zugänge zur römischen Kunst erhalten wir aus dem vorliegenden Beispiel?

- Im alten Rom besaßen Herkunft und Tradition der Familien innerhalb des Staatswesens einen hohen Stellenwert. Mythisch-historische Darstellungen innerhalb der Kunst trugen dazu bei, den Rang einer Familie zu erhöhen.
- Innerhalb der römischen Grabkunst wurden unter anderem Themen aufgegriffen, die eine politische wie auch gesellschaftliche Aussagekraft besaßen.
- Es gab für den Ausstattungsschmuck privater Grabbezirke ganz offenkundig Vorgaben und Muster der „großen Kunst“ (Gemäldevorlagen).
- Diese Vorgaben wurden in die jeweilige Anschauungsform übersetzt und künstlerisch umgedeutet.

Ergebnisse

Im Einführungsteil dieses Handbuches sollte anhand ausgewählter Beispiele der allgemeine „kulturelle Habitus“ (Henner von Hesberg) der römischen Kunst angesprochen und hinsichtlich seiner Muster und Vorgaben hinterfragt werden. Es konnte dabei festgestellt werden, dass sich die Bestandteile der römischen Kunst aus verschiedenen Traditionen und Einflusssphären herausbildeten. Verhältnismäßig spät erst kommen eigenständige Ausdrucksformen zum Tragen – eine römische Eigenkonzeption wird demnach nicht von Anfang an greifbar.

Befragen wir noch einmal die wichtigsten historischen Stationen: Nach Meinung vieler Forscher gibt es zumindest ab dem späten 4. Jh. v. Chr. Anzeichen für eine römisch geprägte Formensprache und somit eine römische Kunst. Grund dafür könnte die bedeutende Stellung