

Rezensionen

NIKOLAUS HIMMELMANN: *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*. (= Abh. d. Rheinisch-Westfälischen Akad. d. Wiss. 65). – Opladen: Westdeutscher Verlag 1980. 174 S., ein farbiges Frontispiz, 117 fotografische Abbildungen auf 80 Tafeln und drei Abbildungen im Text.

Am Anfang steht das Wort Utopie. Es geht um die literarische und künstlerische Vorstellung vom Hirtenleben in der Spannweite vom realistischen Genre bis zur bukolischen Allegorie, eingegrenzt auf die Zeit vom frühen Griechentum bis zur Spätantike (Homer – Theodosius d. Gr.). Der Vf. versteht seine Darstellung als den Versuch einer Skizze, „die ermöglichen soll, die Probleme in größeren Zusammenhängen zu sehen und die Gesichtspunkte für die Behandlung des einzelnen zu entwickeln“ (S. 20). So kommt es zu einer gewissen lockeren Behandlung des Gegenstandes, die im weiteren Verlauf streckenweise die systematische Strenge einbüßt und (besonders ab S. 103) die zügige Gedankenführung und den übergeordneten Betrachtungshorizont durch fast kleinliche Detailbehandlungen belastet. Am Schluß des VI. Kapitels (bis S. 108) beschneidet zweifellos das literarische Thema Theokrit dem Archäologen die Souveränität.

Dennoch muß man die Ankündigung als Essai bescheiden nennen, und die Fülle des Gebotenen und der lohnenden Einblicke in das Thema bleibt gebührend hervorzuheben und zu würdigen. Es ist eindrucksvoll, was alles ans Licht gefördert wird für die homerische Zeit, die Archaik, die frühe Klassik vor allem und für den Hellenismus. Die Bildwelt des geometrischen Kunsthandwerks, auch die den Hirten und die Herden betreffende ganz im Dienst des aristokratischen Prestige-Denkens und Besitzerstolzes (S. 36). Im frühen 5. Jahrhundert erwächst dann das realistische Genre des Hirtenlebens offenbar ganz eigenständig auf dem Boden der bildenden Kunst selbst, ohne erkennbaren literarischen Hintergrund. Die öffentliche Szenerie der Zeit wird nach gesellschaftskritischen Tendenzen abgeleuchtet: die realistische Charakterisierungskunst sei möglicherweise religiös motiviert (62 ff.). Das ist wenig überzeugend und bleibt fraglich. Sicher aber ist eine Affinität von Genre und Mythologie. Und daß der Typus des Kriophoros, des Tierträgers, Widderträgers das Bild des Opferers ist und nicht das des Hirten und daß selbst im Fall des Hermes mit Tier auf den Schultern dieser der spendende Gott ist, dies wird in einer Weise herausgearbeitet (S. 71–74), daß klar wird – was für den späteren Teil des Buches, der den „Guten Hirten“ vor allem behandelt, besonders wichtig ist –, daß weder der bukolische Kriophoros der kaiserzeitlichen Denkmäler noch der christliche „Gute Hirt“ von so frühem Vorbild unmittelbar abzuleiten ist.

Bei allem Wert der Einsichten und den Vorzügen der Darstellung sei einiges Strittige kritisch herausgestellt. Wie steht es mit dem Thema Pan? Er wird ausschließlich idyllisch gesehen und behandelt (S. 66, 77 f., 100). Dies ist zwar durch das Thema des Buches bedingt. Aber wenn die thematische Bindung in solcher Weise forciert wird, entsteht doch die Gefahr von Fehlinterpretationen. Daß der Panmaler auf dem berühmten Vasenbild in Boston (Abb. auf S. 67) ein erotisches Idyll gibt, ist ganz unwahrscheinlich. Das Pan-Verständnis ist dort nicht auf eine erotische Situation eingeeengt. Sondern der Gott ist als die Ur-Geschlechtmacht erfaßt, die ein Erschrecken bringt, das in Wahnsinn umschlagen kann. Hans Walter hat in seinem ebenfalls 1980 erschienenen Buch „Pans Wiederkehr“ den Gott der Wildnis komplex behandelt und nicht nur unter einem ausgewählten Gesichtspunkt. S. 57 wird zum vorliegenden Problem Einschlägiges gesagt: „Pan verbindet sich mit dem Tier, mit der Ziege, aber nicht mit dem Menschen. Und da er im Kreis der Nymphen verkehrt, so kann die Urkraft, die er verkörpert, auch einmal ihn überwältigen und er einer Nymphe oder einem Hirtenmädchen nachstellen. Aber er kann sich nicht mit einer von ihnen verbinden.“

Himmelmannt fährt in der Beschreibung der Bostoner Vase fort (S. 66), daß auch die hinter Pan stehende Herme in sexuelle Wallung gerät. Aber sie ist doch ein Gegenstand, ein Werk. Pan ist eine Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit verwandelt dem fliehenden Hirten im Rückblick alles in die Vorstellung des überwältigenden Geschlechtstriebes der Wildnis, der auch die Marksteine von Siedlung und Kultur letztlich keine Grenze zu setzen vermögen. Daß hier im Hintergrund kein Satyr das vermeintlich spielerische erotische Motiv schürt, sondern der Grenzgott Hermes bildhaft und vorstellungsmäßig im Spiel ist, gerade dies läßt ahnen, was über den Hirten kommt in seinem eintönigen Leben von Tag zu Tag, wenn ihm der Gott Pan in der Wildnis begegnet, die nicht die Mühe der Arbeit kennt, sondern das Geschlecht und das fortwährende Ernähren der Herden (vgl. Walter S. 44). Im Bild des Panmalers steht eine großartige tiefgründige Götter-Epiphanie vor uns. Wenn der schlafende sizilische Hirt Daphnis im Epigramm Theokrits vor den Nachstellungen des Pan gewarnt wird (Himmelmannt S. 66), so meint auch die mythologische Fassung mehr Urgründiges als Zartidyllisches. Dies soll des Verfassers Konzeption vom idyllischen Genre im Ablauf der griechischen Literatur und Kunst nicht schmälern. Aber gerade in Verbindung mit Pan wird der stärkere Urgrund des Griechischen in der unliterarischen Spontaneität wirklichen Erlebens erkannt. Dies darf bei allen Ansätzen utopischer Kunstentwicklungen, die auch schon im Altertum gelegentlich exzessive Tendenzen annehmen (vgl. R. Wiegels, *Journal für Geschichte* 2, 1980 Heft 6 S. 40), nicht aus dem Blick geraten. Pan begegnen, das ist noch in hellenistischer Zeit von ähnlicher Wirkung, aber e

contrario, wie wenn der Hirt einen Totenschädel findet (S. 95) und auch so vor dem Ur-Erlebnis erschauert.

Mit dem Zitat Rainer Wiegels sind wir in den römischen Lebens-, Literatur- und Kunstkreis eingetreten, dem auch Himmelmanns ganzes Interesse von S. 109 bis S. 172 gilt. Er arbeitet die Bedeutung Vergils für die Entwicklung des Themas heraus, die jetzt vom bukolischen Idyll zur bukolischen Allegorie führt und auch die bildende Kunst mit demselben Geist und der gleichen Tendenz erfüllt. Die politische Ideologie vom Friedensreich, vom Neuen Weltalter, vom vergöttlichten Hirten Daphnis erfüllt poetische und bildliche Kunst. In der weiteren Entwicklung über die frühe Kaiserzeit hinaus gewinnt das römische Weltreich zweierlei Ausdruck, den römischen und den christlichen. Dies gilt in spannungsvoller Verflechtung auch für Himmelmanns Arbeit, und von hier ab gewahrt man nun, daß sein Thema – jedenfalls soweit es die späte Antike behandelt – nicht eigentlich ein Buch, sondern ein Programm darstellt und daß der Verfasser davon nur einen Teil, den wichtigsten, am eindringlichsten sprechenden erörtert hat: den Guten Hirten.

Es ist eine längst gültige richtige Erkenntnis, daß die Figuren der älteren griechischen Kunstgeschichte, die Herdentiere auf den Schultern oder vor der Brust tragen, als Träger einer Opfergabe gemeint sind. Es ist auch richtig, die Vermutung Theodor Klausers zurückzuweisen, daß der Typus, auf Götter übertragen, diese als fürsorgliche Hirten ihrer frommen Anhänger ausweist. Die Götter im Opfergestus sind vielmehr selbst spendende Götter (s. oben). Wenn Klauser aber den kaiserzeitlichen römischen Guten Hirten als Personifikation der Philantropia gedeutet hat, so hat er zweifellos etwas Richtiges erkannt, ein Pendant zur Pietas des Menschen in den Gestalten mit der Haltung der zum Gebet erhobenen Hände. Man kann bei dieser Frage Hermes als den „menschenfreundlichsten der Götter“ ruhig aus dem Spiel lassen. Trotzdem bleibt der bukolische Hirt der kaiserzeitlichen Denkmäler ableitbar von den Opfernden der griechischen Kunst, was Vf. S. 74 bestreitet.

Mit Kapitel IX (ab S. 138), dem vorletzten des Buches, wird es in den diesbezüglichen Fragen interessant. Es geht jetzt um den christlichen Guten Hirten. Der Vf. widerlegt sich mit seinen Darlegungen selbst. Die kaiserzeitlichen Tierträger und ihre künstlerischen Vorfahren haben zweifellos miteingewirkt auf den christlichen Guten Hirten, wie doch auch die literarische Tradition von vielerlei Art (nicht nur jüdische, auch hellenistische) das Gleichnis und Sinnbild beeinflusst hat, das im Evangelium seinen einzigartigen Platz fand. Wenn die Vokabel ‚ökumenisch‘ durch ihre Geschichte nicht so festgelegt wäre, möchte man herausfordernd sagen: hier besteht eine „ökumenische“ Tradition, ob die Tiere nun gehört sind oder nicht, wobei sogar die Natur selbst die Hörner nicht absolut und eindeutig den weiblichen Tieren vorenthalten hat. Sagen wir also getrost und zuversicht-

lich: eine Entwicklungslinie des christlichen „Guten Hirten“ kommt auch aus der römischen Reichskunst. Natürlich kann man die paganen kaiserzeitlichen Tierträger nicht als christliche Bilder deuten. Aber man darf ihnen vergleichbaren Sinn geben, wenn sicher auch ‚nachweisbare andere Bedeutungen mitwirken, die von der christlichen weit abführen‘ (S. 162). Als Einsicht ist wohl nur lohnend, daß auch solche im christlichen Kunstbereich noch weiterbestehen, als ebenfalls die spezifisch neutestamentliche johanneische Auffassung gemeint sein konnte und nachweislich oftmals gemeint war.

Man wird also zustimmen, daß es eine vorchristliche Version des Tierträgers gab und eine christliche und daß sie, als die johanneische durchbricht, gleichzeitig, auch zweierlei Tierträger als christliche Anwendungsmöglichkeiten, nebeneinander bestehen. Aber die johanneische doch mit einem weltverändernden Anspruch. Hier bricht die Bedeutung des Hirten als Offenbarungsträger durch, den der Verfasser oftmals im Munde führt. Was soll dies heißen, wenn man die Bedeutung nicht ernst nimmt, nur eine spielerische literarische Floskel meint? Der christliche Gute Hirt ist der Offenbarungsträger schlechthin. Nimmt aber der gelehrte moderne humanistische Wissenschaftler den Offenbarungsträger nicht als Antipoden der exakten Wissenschaft! Im Anspruch des Evangeliums geht es jedoch um die Entscheidung: ist nun der Gute Hirt der Offenbarungsträger oder nicht? Läßt man es gelten, daß er es ist? Auch von seiten der ästhetischen Wissenschaft?

Die Frage lautet: ob es das Christusbild auch im bukolischen Gewand gab (S. 168). Die Bildgleichungen Christus und Hirt gehen nach Himmelmanns Auffassung nicht ganz auf. Denn die Darstellung zielt nicht auf die Person (aber wie kann und will sie das im Fall Christus auch?), sondern es geht (gem. Vf.) um den gedanklichen Bezug auf eine ‚allegorische‘ (besser symbolische, dem Symbolon [Bekenntnis] gemäße) Gleichnis-Figur, die letzten Endes „unpersönlich“ bleibt (müßte heißen: nicht menschlich personal, sondern Person des trinitarischen Gottes). Mir scheint, die Archäologie und Kunstforschung gelangt hier an eine Grenze, die der religiöse Lebensvollzug der Bilder mühelos überschreitet ohne, aber auch mit dem Wissen so alter, weither und stromreich fließender Ableitungen. Umgekehrt entstehen hier im Bereich christlicher Kunstforschung echte Schwierigkeiten bei ikonographischen Studien, weil letztlich Wesensaussagen nicht achtlos übergangen, ausgelassen werden können.

Zum Schluß (S. 169–172) bespricht der Vf. ein Mosaik in Aquileja, wo der bukolische Hirt im Kostüm einer hochgestellten Persönlichkeit auftritt (Taf. 78 und Farbtafel vor dem Titelblatt). Dazu der Satz (S. 172): „Müßte der Name im [alttestamentlichen] Bereich gesucht werden, so wäre am ehesten an David zu denken.“ Mit dieser schlichten, fast unbeachtet bleibenden Bemerkung scheint eine Möglichkeit auf, in der Aufhellung des Themas vielleicht doch noch weiterzukommen.

Die Behandlung des Jonas-Themas (S. 149 f.) macht in seiner Komplexität einige Schwierigkeiten. Die Laubenszene wird vom biblischen Text getrennt, rein idyllisch verstanden und als Einfall bildender Künstler gewertet. Dabei steht sie doch im Jonasbuch (3,5 f.), zwar nicht mehr im Zusammenhang mit Jonas' erster Beauftragung, die im Seesturm endete, sondern als ein Lehrstück göttlichen Erbarmens, das am Pendant der verdorrten Laube (3,7 ff.) exemplifiziert wird. Wie frei auch die bildenden Künstler mit den Jonasthemen verfahren sein mögen durch Mischen und Auslassen von Motiven, entscheidend ist, daß auch die Darstellung der verdorrten Laube begegnet (J. Fink, Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst 21); den Eingang der Jonasthemen in die Kunst hat gewiß die Buchmalerei vollzogen. Die nachfolgenden Reliefplastiker haben sepulkrale Tendenzen hineingetragen. Aber die Nacktheit ist nicht dadurch motiviert, daß der über Bord des Schiffs Geworfene „mit dem nackten Leben der Gefahr“ entrann, sondern weil er nach Kühlung und Schatten lechzte in der Sonnenglut, so daß Gott ihm die Staude über der selbst gemachten Hütte wachsen ließ (3, 6). Vollständiger noch ist zu sagen, daß das den Sarkophagkünstlern bekannte und vorgegebene Endymion-Motiv solchermaßen zur Übernahme willkommen war. Dies ist nicht so „sinnlos“, wie Himmelmann es sieht.

Ikongraphie rein additiv sehen und lesen ist nicht statthaft, wenn sie auf solche Weise grundlos und schal wird gegenüber einer deutlich höheren Absicht des Künstlers. Hierzu als Beispiel noch der Proserpina-Sarkophag in Barcelona (C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs III 3 Nr. 415 S. 493 Taf. 130), den der Vf. S. 125 (mit Anm. 406) bespricht. Nach seiner Auffassung soll die Hirtenszene die Raubszene auf der Vorderseite Mitte sozusagen bukolisch ‚mit Blumen‘ schmücken, weil die spielende Göttin, als Pluton sich ihrer bemächtigte, „mit ihren Freundinnen Blumen pflückt“. Indes hat der Künstler diesen Zusammenhang durch das Motiv des umgestürzten Blumenkorbs ausreichend berücksichtigt. Eine ganze Seite Hirtenidyll muß dem Gesamtthema des Sarkophags tiefer verbunden sein. Deshalb ist die gegenüberliegende Schmalseite in das komplexe Verständnis mithineinzuziehen. Hier erscheint die Szene, wie die befreite Proserpina nun fürderhin ein Drittel des Jahres freiwillig zu Pluton in die Unterwelt zurückkehrt, in das ‚düstere Schattenreich‘, sie selbst „wie der Schatten einer Sterblichen“ (Robert S. 492). Diesem lebensfernen Dunkel steht auf dem Sarkophag in Barcelona die Helle bukolischer Zufriedenheit gegenüber. Damit wird das Gesamtprogramm sepulkral akzentuiert. Denn die Hirtenszene spricht ein symbolisches Hernach zum Hades-Abstieg an.

Die Länge des Vorstehenden ist bedingt durch die eingangs mitgeteilte Absicht des Vf., ‚Gesichtspunkte für die Behandlung des einzelnen zu entwickeln‘. Hierzu möge in positiver Kritik einiges beigetragen worden sein. Zum Äußeren, Sprachlichen und Schriftlichen noch wenige Anmerkungen.

„Mythus“ (S. 65) kann man gewiß sagen, aber Mythos ist doch besser, weil üblicher Sprachgebrauch. – Störend ist, als Namen des Mimiambendichters von Kos nebeneinander Herodas (S. 18, 54 und sonst) und (das weniger bezugte) Herondas (Anm. 286) zu gebrauchen. – S. 132 wird für die drei Philosophen „asketisch nackter Oberkörper“ konstatiert. Es bleibt undurchsichtig, was die Aussage bedeutet. „Athletisch“ ist nicht gemeint; aber Spuren strenger Aszese zeigen die vollstarken Oberkörper auch nicht. Vermutlich soll auf die Aszese der Nichtbekleidung hingewiesen werden; sprachlich ist das jedoch nicht geklärt. – Der Text enthält viel zuviel Satzzeichen; der Gebrauch des Kommas ist sehr oft unrichtig (vor „und“ in Nebensatzhälften). Dieser Hinweis sei keine Beckmesserei, sondern Dienst am Text.

Josef Fink

JOHANNES KOLLWITZ / HELGA HERDEJÜRGEN: *Die Ravennatischen Sarkophagreliefs: Die antiken Sarkophagreliefs*, hrsg. von FRIEDRICH MATZ und BERNARD ANDREAE. 8,2 Die Sarkophagreliefs der westlichen Gebiete des Imperium Romanum. – Berlin: Gebr. Mann Verlag 1979. 184 S., 92 Tafeln.

Der hier zu besprechende Band aus dem Corpus der antiken Sarkophagreliefs stellt insofern eine Ausnahme zu den bisher publizierten Bänden dar, als hier die Sarkophagreliefs nun nicht mehr nach den Darstellungsthemen geordnet vorgestellt werden, sondern ein landschaftliches Ordnungsprinzip zu Grunde liegt. Darüber hinaus handelt es sich bei gut einem Drittel der hier vorgelegten Stücke um christliche Sarkophagreliefs, die zudem den gewichtigsten Teil des Materials ausmachen und um deren willen sich die Besprechung dieses Corpusbandes an dieser Stelle rechtfertigt. Der Auftrag, die spätantiken christlichen Sarkophagreliefs Ravennas für einen Band des Corpus der antiken heidnischen Sarkophagreliefs zu bearbeiten, war noch von dem 1945 verschiedenen Herausgeber dieser Corpus, dem klassischen Archäologen Rodenwald, an J. Kollwitz ergangen. Dieser Auftrag erfolgte zu einer Zeit, als die moderne Forschung erst begonnen hatte, sich den christlichen Sarkophagen zuzuwenden und an ein Publikationsorgan für die christlich-antiken Sarkophagreliefs, wie es nunmehr in dem ersten Band des Repertoriums der christlichen antiken Sarkophagreliefs vorliegt, noch nicht zu denken war. Die Einbeziehung der ravennatischen christlichen Sarkophagreliefs in das Sarkophagreliefskorpus der heidnischen Sarkophagreliefs stellt also ein Unikum in diesem Sammelwerk dar und erklärt sich daraus, daß G. Rodenwald dieser in sich geschlossenen und bedeutenden Gruppe christlicher Sarkophagreliefs auf Grund seiner Studien zur Spätantike und zu den oberitalienischen Sarkophagen und insbesondere zu Ravenna sein besonderes Interesse zugewandt hatte, wie der derzeitige Herausgeber des Corpus, B. Andreae, zu Anfang seines Vorwortes zu diesem Band mit Recht betont. J. Kollwitz,