

VII

SCHLUSSFOLGERUNGEN. DIE ENTWICKLUNG UND IHRE GRÜNDE

Wir haben die Entwicklung der römischen Bildhauerei, wie sie im Mittelpunkt des Reiches verlief, unter dem Gesichtspunkt des Entstehens des spätantiken bildkünstlerischen Stils von der Zeit der Antoninen, besonders von M. Aurel, bis an die Schwelle des Dominats Diocletians zum Beginn der achtziger Jahre des 3. Jh. u. Z., nebst dem trajanischen Vorspiel verfolgt. Der Zweck der abschliessenden Übersicht ist die Hervorhebung der grundlegenden Entwicklungslinie und die Betonung des allgemeinen Charakters der einzelnen Entwicklungsstapen.

Die Bedeutung der *trajanischen Plastik*, innerhalb welcher der erste Platz der Trajanssäule zukommt, beruht für die weitere Entwicklung vor allem in dem Einfluss der Volkskunst, die diese, obwohl sie seit der Zeit des augusteischen Klassizismus und der griechisch-römischen Synthese im Hintergrund stand, auf die offizielle Kunst ausübte. Unter ihrem Einfluss entsteht unter Trajan — wenn auch nur in einem isolierten Gebiet — die Tendenz nach grösserer Deutlichkeit, nach starkem Ausdruck und infolgedessen ein neues Verhältnis zu der durch die Sinne wahrgenommenen Form. Aus dem Realismus erwächst der Expressionismus. Es geht noch nicht um Abstraktion. Die Ausbildung der spätantiken bildkünstlerischen Sprache ist das Werk von mehr als einem Jahrhundert, von M. Aurel bis Diocletian, also ungefähr von den sechziger Jahren des 2. Jh., oder eher ein Jahrzehnt später, bis in die Zeit um das J. 280. Diese Inkubationszeit der Spätantike zerfällt in drei grosse Zeitabschnitte. Schematisch sind dies: die Zeit vom J. 170 bis 210, von 210 bis 250 und von 250 bis 280. Alle diese Daten gelten allerdings nur annähernd und lassen eine Verschiebung um einige Jahre zu.

Die *spätantoninische Zeit* und die *Zeit Septimius Severus'* sind die Epoche des barocken Illusionismus, zu dem noch subjektive expressionistische Elemente hinzutreten. Der abstrakte Faktor ist auf einen bestimmten Kreis beschränkt. Das sind vor allem die historischen Reliefs der Marc-Aurelssäule und des Septimius-Severus-Bogens in Rom; der Säule, die auf dem Weg zur Spätantike eine besondere Bedeutung als entscheidender Wendepunkt besitzt, schliessen sich dann

die realistischen Schlachtsarkophage an. Von den übrigen Sarkophagen sind es nur wenige, besonders der Hochzeitssarkophag in der Villa Taverna in Frascati. Der barocke Illusionismus, gewöhnlich mit dem typisch römischen Linearismus verbunden, führt bis zum teilweisen Zerfall der Form, der jedoch als Reaktion eine neue Festigung hervorrief. In dieser Epoche ist das historische Relief, bei dem der Einfluss der Volkskunst zum Unterschied von den ziemlich traditionell offiziellen Sarkophagen sehr stark ist, führend. Auf denen macht sich mehr die Abstufung des Geländes und die Übereinanderstaffelung der Gestalten, was schon aus der Zeit Trajans, allerdings auf einem anderen Gebiet, nämlich dem historisch-politischen Relief, bekannt ist, und ebenfalls das keineswegs ganz neue manieristische Langziehen der Gestalten geltend. In den Themen der Sarkophage zeigt sich eine starke Romanisierung, vgl. römische Mythen, Szenen aus dem römischen Leben, Kämpfe mit Barbaren. Die Entwicklung zur Spätantike ist eine Zeit des Sichentfernens von der griechischen Vergangenheit, eine Zeit des römischen Sieges,¹ allerdings auch mit Hilfe fremder Waffen. Der Orient und andere Provinzen haben an ihm ihren Anteil. Rom ist, wenn auch international, ständig der Ort, wo gesagt wird, was gesagt werden soll.²

Die nachfolgende Epoche, *ungefähr vom Jahre 210 bis zur Mitte des Jahrhunderts*, steht nach dem kurzen anfänglichen Klassizismus im Zeichen des gesteigerten barocken Illusionismus, aber zugleich verbreitet sich die Abstraktion allgemeiner und es beginnt die Erstarrung der Form. Die Entfernung vom organischen Bau des Körpers vergrößert sich und das häufiger als früher, so bei den Porträts, als auch bei den Sarkophagreliefs. Das Porträt ist in dieser Zeit entwicklungsmässig fortgeschrittener. Der Kern des Kopfes erstarbt, die Oberfläche ist illusionistisch bearbeitet, also eine kubisierte, oberflächlich belebte Form.³ Der Verismus geht in Expressionismus und abstrakten Schematismus über. Die Entwicklung beschleunigte sich nach dem J. 235. Die Sarkophage sind nach der Festigung der Form und der Beruhigung der Komposition im zweiten Jahrzehnt umso barocker, der Zerfall der Form umso tiefer. Aber desto stärker ist wieder die Reaktion mit wachsender Abstraktion und Ausdrucksfähigkeit, die die teilweise Klärung und Ausgleichung mit einer Erstarrung neben dem weitergehenden Illusionismus und dem überwuchernden Dynamismus verbindet, vgl. die Kulminierung zum J. 251 auf dem grossen Schlachtensarkophag Ludovisi.

Die Zeit *nach der Mitte der Jahrhunderte* bis zum Beginn der achtziger Jahre vollendete, was die vierziger Jahre und besonders die bedeutungsvolle Epoche um das J. 250 anstrebten. In ihr kam es zur definitiven Ausbildung der abstrakt synthetischen bildhauerischen Form der Spätantike. Ein rascher Fortschritt begann besonders mit den sechziger Jahren, allgemein bei den Porträts, wie auch bei den Sarkophagreliefs, und wurde in den siebziger Jahren vollendet. Die Abstraktion des Inhalts und der Form, Allegorie und erstarrte Form mit zeichnerisch-malerisch dargestellter Oberfläche sind die allgemeinen Merkmale des be-

reits gereiften Stils, der durch den gallienischen Klassizismus nur gestärkt wurde. Den Weg zur Abstraktion, zur nichtrealistischen Formsynthese, zu Symbolen ebnete und öffnete der irrationale, total überwiegende Spiritualismus, das Ergebnis der allgemeinen wirtschaftlich-gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Krise. Der Spiritualismus ist die wahre Quelle des spätantiken Stils, dessen Grundzüge Abkehr von der Welt und von der Naturrealität, Flucht des Individuums zum Kollektiv, Abstieg zu den volkstümlichen Wurzeln sind.

Der Entwicklungsprozess der römischen Bildhauerei auf dem *Weg zur Spätantike* ist ungemein kompliziert und dialektisch widersprüchlich. Die römische Plastik erscheint uns als ein allmählicher Übergang vom realistischen hellenistisch-römischen offiziellen Stil mit einer breiten Skala bildnerischer Äußerung zum abstrakt expressiven Stil, der ältere heimische Wurzeln in der sog. Volkskunst besass. Für die Entwicklung charakteristisch ist die innere Spannung verschiedener Schichten, die sich gegenseitig in manchem wesentlich unterscheiden, aber in manchem wieder ziemlich nahestehen, und ihre Konfrontation mit dem zeitgenössischen Milieu, das aus ihnen aussucht, was ihm am besten entspricht, und es dann weiter ausbildet. Es ist eine selbstverständliche Tatsache, dass der in tiefer Zerrüttung schwankenden Zeit voll Unsicherheit, einer Zeit, die sich von den objektiven Werten abgewandt hatte und ihre Erlösung im Irrationalismus suchte, die traditionelle, offizielle griechisch-römische Kunst trotz aller Verbundenheit mit der Vergangenheit, die fortgesetzt wurde, fremd war und eine andere Sprache sprach. Dieser Druck des Milieus wirkte zusammen mit der inneren Entwicklung der plastischen Form auch auf die weitere Entfaltung des rationalistischen Realismus in seinen beiden Grundrichtungen ein. Der konkrete dynamische Realismus verlor seine Objektivität und wurde mehr und mehr subjektiv. Die durch Licht und Schatten angestörte plastische Form zerfiel, woraus eine Reaktion, die entgegengesetzte und nach Festigung der Form strebende Tendenz entstand, die sich in der Stereometrisation, der Kubisierung, zugleich mit einer Flächenhaftigkeit oder Zusammenfügung der Flächen, sowie mit Linearität und malerischer Auffassung der Oberfläche äusserte. Diese Entwicklung beweist das Anwachsen heimischer Elemente in der römischen bildkünstlerischen Synthese. Der typisierende Realismus, der Versuch einer Rückkehr zur objektiven Ordnung, führte zu ähnlichen Ergebnissen. Unter den veränderten Bedingungen, als das Gefühl für das Organische der Naturwirklichkeit im Verschwinden war, verwandelte sich auch die klassizistische Beruhigung in Erstarrung und tote Abstraktion. So festigte sogar und fest formte der gallienische Klassizismus am Beginn der zweiten Hälfte des 3. Jh. den Weg zur spätantiken Expressivität, die in den heimischen volkstümlichen Tendenzen besonders vorteilhafte Bedingungen hatte, weil sich hier der empirische Realismus eng mit einer subjektiven Expressivität verband. Man sieht also, dass die Abstraktion der Spätantike aus verschiedenen Quellen hervorgeht. Sie ist eine Reaktion auf die Entwicklung des Realismus und

spiegelt die zeitgenössische Abkehr von der Welt der Sinne wider. Der Irrationalismus, ihre Grundlage, hatte im bäuerlichen republikanischen Rom ältere Voraussetzungen,⁴ aus denen auch die volkstümliche expressive Kunst der Kaiserzeit hervorgeht. Im 2. Jh. gelangte diese heimische Expressivität, die bisher nur als Unterströmung verborgen existierte, erneut in den Mittelpunkt der Entwicklung, weil die damalige Kunst sich an die Volksmassen auf den Triumphsäulen und Triumphbögen, sowie an die provinzialisierten, volkstümlich gewordenen oberen Schichten wenden wollte. Die Abstraktion ist volkstümlich und kommt der irrationalen Zeit entgegen. Dagegen entspricht der Klassizismus der höfischen und senatorischen Tradition und bedeutet einen Blick nach rückwärts.

Wenn wir die Entwicklung der römischen Plastik des 1.—3. Jh. u. Z. in ihrem gesamten Verlauf betrachten, so verläuft in ihr die *Volkskunst* wie ein roter Faden. Sie ist aus der heimischen primitiven Grundlage der späten Republik als bildnerischer Ausdruck der Bauern und Soldaten hervorgewachsen und bevorzugte die gesellschaftliche vor der ästhetischen Wirklichkeit, wobei der Inhalt auch wesentlich die formelle Seite bestimmte. Als es in der frühen Kaiserzeit während des Aufschwungs des einheitlichen Weltreiches zur zeitweiligen Festigung der Sklavenhalterordnung kam und Rom in jeder Hinsicht Erbe der hellenistischen Monarchien wurde, sank die Volkskunst zur Nebenströmung der Hauptentwicklungslinie herab, wenngleich sie auch teilweise den offiziellen, repräsentativen Stil als Bestandteil seiner synthetischen Struktur beeinflusste. Seit dem Beginn des 2. Jh., besonders jedoch seit dem Ende dieses Jahrhunderts und im 3. Jh., gelangte sie wieder allmählich in den Vordergrund, als nämlich im römischen Imperium eine offenbare tiefe Krise auftrat, die die Wirtschaft erfasste, die politischen und gesellschaftlichen Zustände erschütterte und ebenso tief auch auf ideologisches Gebiet vordrang. Der allgemeine Verfall und die Rückkehr zum Primitivismus brachte in der zweiten Hälfte des 3. Jh. auch den vollkommenen Sieg der ursprünglichen volkstümlichen Strömung mit sich. Der künstlerische Ausdruck des absolutistischen Dominats ist trotz aller klassizistischen Rezidiven im 4. Jh. bereits die expressive Abstraktion. Wenn wir von der Volkskunst als von der Achse der römischen Entwicklung sprechen, meinen wir damit die irrationale Abstraktion, die der griechischen bildkünstlerischen Tradition als einem Produkt hoch entwickelter städtischer Zivilisation zwar fremd, der heimischen italienisch-römischen Kultur jedoch unso näher war. Das kaiserliche Rom wandte sich bei seinen repräsentativen Äusserungen zeitweilig von ihr ab. Aber in dem Masse, wie die Städte und die Mittelschichten verfielen und der Staat für die Bürger eine Bürde wurde, verlor der traditionelle griechisch-römische Realismus an Bedeutung und die neue supranaturalistische Weltanschauung sprach wiederum die Sprache der abstrakten Expressivität. Bei der Periodisierung zerfällt die Entwicklung der römischen Bildhauerei der Kaiserzeit auf diese Weise in drei grosse Grundepochen, in die Zeit des Realismus — von Augustus bis in die Jahre 170/180, die des

Übergangs vom Realismus zur abstrakten Expressivität⁵ — etwa 170/180 bis zum J. 280, besser um 280 — und in die Zeit der abstrakten Expressivität, die sog. Spätantike, nach dem J. 280. Diese drei Epochen decken sich annähernd mit der Chronologie der römischen wirtschaftlich-gesellschaftlichen und politischen Geschichte. Es ist die Zeit des Aufschwungs des Imperiums, die der allgemeinen Krise⁶ und die Zeit des Dominats, der Festigung auf einer neuen Grundlage und des Endes.

Bei der Untersuchung der Entwicklung der Jahre von 170/180 bis um 280 haben wir uns bemüht, auf den Anteil des damaligen Milieus und der sog. inneren Entwicklung, die man sich isoliert gar nicht vorstellen kann, hinzuweisen. Was den dritten, beim komplizierten Prozess der Entstehung eines Bildwerkes mitwirkenden Faktor, nämlich das schöpferische Individuum betrifft, so haben wir bis auf die „Schule“ des Meisters der Marc-Aurelssäule am Ende des 2. Jh. und vielleicht auch die Werkstatt aus der Zeit um das J. 250, aus der der grosse Ludovisische Schlachtensarkophag hervorgegangen ist, keine grossen Individualitäten gesehen. In dieser Hinsicht steckt die Forschung allerdings noch an ihren Anfängen.

Abschliessend möchte ich noch das betonen, was sich in der gesamten Darlegung äusserte. Wir dürfen die Bildhauerei in der Epoche der *Formierung der Spätantike* nicht nur vom Standpunkt der realistischen Traditionen als *Absterben der klassischen Antike* beurteilen, sondern auch andererseits als *Schaffung neuer Werte*.⁷ Wenn Rodenwaldt den Expressionismus des 3. Jh. als eine Alterserscheinung bezeichnet,⁸ ist es allerdings notwendig, seine Worte nicht in pejorativem Sinne, als sei die damalige Kunst eine Äusserung des Verfalls gewesen, aufzufassen, sondern als die Bezeichnung eines logischen Gliedes des Wachstums, das auf die vorhergehende längere Entwicklungsreihe folgt. Trotzdem unterstreicht er zu sehr den Abschluss einer Etappe der Entwicklung, während schon eine neue im Entstehen ist. Die Wende kam nicht plötzlich. Die römische Plastik an der Schwelle der Spätantike hat — wie *lanus bifrons* — zwei Gesichter. Das eine ist der Spätantike zugewandt und blickt nach vorn, das andere blickt rückwärts zur griechisch-römischen klassischen Vergangenheit. Ihr gegenseitiges Verhältnis hat sich jedoch vom Beginn der Entwicklung zur Spätantike bis zu ihrem Ende gerade umgekehrt. Die zögernden Blicke vorwärts verwandelten sich in ein festes Sehen der Zukunft.

