

Pelikán, Oldřich

## Die Ausprägung der Spätantike : von Gallienus zu Probus

In: Pelikán, Oldřich. *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 96-138

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119637>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## VI

### DIE AUSPRÄGUNG DER SPÄTANTIKE

#### VON GALLIENUS ZU PROBUS

Die letzte Epoche vor der Spätantike ist annähernd die Zeit nach dem J. 250, die ungefähr bis zur Wende der siebziger und der achtziger Jahre reicht. Begrenzt wird sie gewöhnlich nach den äusseren politischen Ereignissen mit dem J. 253, dem Regierungsantritt Valerians, der seinen Sohn Gallienus zum Mitregenten und zweiten Augustus bestimmte, und dem J. 284, als im Osten Diocles-Diocletianus, der grösse Reformator des längst schon wenig festen Imperiums, das unfähig geworden war, dem schweren Ansturm der von allen Seiten andrängenden Nachbarn, deren geschichtliche Bedeutung zu wachsen begann, zu widerstehen, im Osten zum Kaiser ausgerufen wurde. Die fünfziger bis siebziger Jahre haben ihren Schwerpunkt in der Regierung Gallienus, die 15 Jahre bis in das J. 268 dauerte, eine seltene Erscheinung im dritten Jahrhundert. In ihrem zweiten Teil, der bereits in die Zeit der Tetrarchen übergeht, hatte die straffe Regierung Aurelians, des Erneuerers der unter Gallienus verlorenen Einheit des Reiches, eine grössere Bedeutung. Aus der Zeit zwischen 250—280 haben wir keine historischen Reliefs mit Ausnahme eines mit der Opferung des Claudius Gothicus im Nationalmuseum in Rom, dessen Datierung durch L'Orange<sup>1</sup> mit dem J. 270 sehr wahrscheinlich ist. Wollen wir uns ein Bild von der Entwicklung der römischen Bildhauerei machen, müssen wir uns mit der Porträtplastik und mit Sarkophagreliefs begnügen, die auch in dieser Zeit in ziemlich grosser Zahl vorhanden sind; ihre chronologische Eingliederung ist jedoch oft strittig, besonders am Beginn und am Ende dieser Epoche.

Nach dem Tode Decius im J. 251, dessen *Porträts* für uns der beste Beweis für den Stand der Porträtkunst um die Mitte des Jahrhunderts sind, die Verismus mit Illusionismus und einem teilweisen Expressionismus verbindet, haben wir eine sichere und gründliche Vorstellung erst von den Porträts des Gallienus, da wir seine Vorgänger, seinen Vater Valerianus nicht ausgenommen, zuverlässig nur von Münzen her kennen. Decius' Nachfolger, dem perusischen Patrizier Trebonianus Gallus, werden zwar einige Porträts zugeschrieben, besonders die New-Yorker kolossale Bronzestatue, ihre Identifikation ist jedoch nicht zuverlässig.<sup>2</sup>

Die Form der New-Yorker Bronzestatue — ebenso wie eines Kopfes im Vatikan — steht den fortschrittlichen Bildnissen um die Mitte des 3. Jh. nahe, es ist ein geschlossener Block, unplastisch, mit graphisch ausgeführten Details. Die Münzen des Trebonianus Gallus unterscheiden sich stilistisch nicht von den Münzen des Decius.<sup>3</sup> Die *Porträts des Gallienus*, der von 253 bis 268, bis zum J. 260 allerdings gemeinsam mit seinem Vater Valerianus regierte, sind zahlreich und werden in zwei Gruppen eingeteilt.<sup>4</sup> Porträts aus den fünfziger Jahren, die den jüngeren Typ eines reifen Dreissigers darstellen, und Porträts aus den sechziger Jahren, mit dem Typ eines fünfzig Jahren sich nähernden Mannes. Die Datierung dieser beiden Typen in die fünfziger und sechziger Jahre entspricht ähnlichen Typen auf Münzen.<sup>5</sup> Was die körperlichen Merkmale betrifft, unterscheiden sie sich voneinander vor allem dadurch, dass der erste Typ entgegen dem breiteren des zweiten Typs ein längliches Gesicht hat. Die Haare sind verhältnismässig kurz und schlicht, nach der Art der vierziger Jahre, gegenüber den langen, reichen Locken und dem üppig wachsenden Bart des zweiten Typs, wo eine offensichtliche Anlehnung an die griechische Mode zu beobachten ist. Diese äussere Hellenisierung äusserte sich in noch auffälligerer Weise in der formellen Darstellung. Nach dem stark in die Tiefe durchmodellierten Gesicht des Decius, dessen optische Auffassung der plastischen Masse bis zu ihrem Zerfall führte, sehen wir schon auf dem ersten Typ des jüngeren Gallienus eine neue Festigung, die deutlich an die gräzisierungende Reaktion im ersten Viertel des 3. Jh. erinnert. Nach der gesteigerten Romanisierung des zweiten Viertels kam ein neuer Gegenstoss, zum Teil als Antithese der Entwicklung, zum Teil als Ergebnis des Filhellenismus des Herrschers. Gallienus, der Freund und mächtiger Förderer Plotins, der schon seit den vierziger Jahren in Rom lebte, wurde gewissermassen ein zweiter Hadrian und trug durch seine Vorliebe für alles griechische wesentlich zur neuen Renaissance bei.<sup>6</sup> Gallienus' Bildnisse im Kapitolinischen Museum oder in den Berliner Staatlichen Museen,<sup>7</sup> die zum ersten Typ gehören, sind fest plastisch gebaut, Bart und Haare sind mit dem Meissel ohne Anwendung der Bohrers plastisch modelliert, wenn auch nicht hoch und wenig geteilt, die Gesichtszüge sind in idealisierender Verkürzung festgehalten, der Ausdruck des Gesichts ist ruhig, ohne Erregung. Die Übereinstimmung mit den gräzisierungenden Porträts Elegabals oder Alexander Severus' ist gross, nur die Struktur der Knochen ist deutlich fühlbar und der Kopf ist kantiger, vgl. auch im Profil den scharfen Übergang der Vertikale der Stirn in das Oval des Schädels. In diesen Resten eines lebendigen realistischen Fühlens, das zusammen mit der gegensätzlichen mässigen Neigung zur Stereo-metrisierung und zum Unorganischen zum Grossteil ein Erbe aus der vorhergehenden Zeit ist, beobachten wir eine römische Entwicklungskomponente. Der Klassizismus dieser Porträts ist typisch römisch und zugleich nicht ohne Anzeichen der sich nähernden Spätantike. Für die Behauptung Rodenwaldts, dass es sich hier um eine Rückkehr zum augusteisch-claudischen Klassizismus<sup>8</sup> handelt,

finden wir jedoch keine Gründe. Es ist eine Reaktion der griechischen Komponente in der Entwicklung der römischen Bildhauerkunst, die ebenso die Spuren der eben vergangenen Epoche der Romanisierung trägt, wie die des vorhergehenden Gräzismus. Wenn trotzdem hier und dort der ältere römische augusteische oder hadrianische Klassizismus wirkte, so war ihr Einfluss im grossen und ganzen vereinzelt und fügte sich in den Rahmen des Klassizismus der Zeit von Septimius Severus bis Alexander Severus ein.

Der zweite Typ der Gallienus-Porträts, der sich ebenfalls in einigen Repliken<sup>9</sup> erhalten hat, steht der Spätantike viel näher als der erste und bedeutet eine wichtige Stufe zu ihr. Der Bau des Kopfes ist noch mehr vereinfacht, die letzten Reste des wirklich lebendigen Realismus sind verschwunden. In Bart- und Haartracht, die wie unter Hadrian stark plastisch sind, aber zugleich in sich geschlossen, herrscht eine Ordnung der Symmetrie, der sich auch die stilisierten Falten an der Stirn unterordnen. Das Gesicht setzt sich aus grossen Flächen zusammen, die ohne Übergänge aneinanderstossen: Die kubische, ikonisch zu einem prunkvollen Hieratismus erstarrte Form ist die Grundlage der späteren Bildnisse Gallienus' und zugleich ein Vermächtnis der Zukunft, die von derselben Art ist. Bedeutete der erste Typ mehr oder weniger nur eine Wiederholung der älteren Entwicklungsstufen, wenn auch in einer ein wenig neuen Verbindung, so ist der zweite Typ der Schöpfer neuer Werte, ein prägnanter Wegweiser vorwärts zur Kunst unter der Regierung der Tetrarchen. Unter den erhaltenen Belegen des Typs des älteren Gallienus sind die Qualitätsunterschiede ganz deutlich bemerkbar. Am wertvollsten ist unter ihnen ein Kopf im Nationalmuseum in Rom<sup>10</sup> mit verhältnismässig weicher Ausarbeitung der Oberfläche und ziemlich natürlicher Darstellung der Haare. Jedoch die Stereometrisierung, die nicht verbundenen grossen Flächen, die Stilisierung, Symmetrie, Ornamentalisierung und Geschlossenheit der Masse, sowie der ganze Eindruck einer festlichen Starrheit sind allen gemeinsam. Bei den weniger wertvollen Werken sind diese Merkmale in noch grösserem Masse vorhanden. Wir müssen uns jedoch bewusst sein, dass der Ausdruck „wertvoll“ hier nicht ganz am Platze ist, weil bei einer solchen Wertung der realistische Standpunkt überwiegt und die Ziele, die sich in der künstlerischen Entwicklung immer klarer und deutlicher zeigen, sich gerade auf dem entgegengesetzten Pol befinden. Hier geht es eher um die grössere oder kleinere Trennung von der klassischen Vergangenheit im weitesten Sinne des Wortes, deren Grundlage der sensualistische Realismus war, als um die Qualität. Vom Standpunkt der weiteren Entwicklung aus geht es eigentlich um Konservativismus oder Fortschrittlichkeit. Von der Qualität sprechen wir, indem wir uns auf die technische Ausführung stützen, es ist jedoch eine Frage, in welchem Masse auch diese der künstlerischen Ansicht, der stilistischen Auffassung unterliegt.

Die Porträts auf den Sarkophagen, die sich in die gallienische Zeit datieren lassen, ergänzen uns das Bild der Porträtkunst, wie wir es uns auf Grund der

freien Plastiken gebildet haben. Am Anfang der Regierung Gallienus' entstanden zwei bedeutende Sarkophage, der Sarkophag in Cliveden<sup>11</sup> mit dem Mythus von Theseus als Befreier Athens vom Minotauros und der Sarkophag im Museum Torlonia<sup>12</sup> mit Musen und sieben Weisen, einem charakteristischen Thema für diese Zeit. Die Datierung des Theseussarkophags mit ruhig gruppierten Gestalten, wie es dem beruhigten Stil der klassizistischen Reaktion entspricht, beruht vor allem auf dem Stil des Porträts. Die Haare des Theseus bilden eine geschlossene niedrige Schicht, wie wir sie aus der vorhergehenden Epoche kennen, der Bart ist leicht plastisch, ähnlich den Münzen des Volusianus<sup>13</sup> (er regierte von 251 bis 253), und besonders Ariadne hat eine Frisur mit einer von hinten ziemlich tief, fast bis über die Stirn reichenden Flechte, wie wir es von den Münzen der Cornelia Supera, der Gattin Aemilianus', kennen.<sup>14</sup> Der Sarkophag wird also zum J. 253 datiert, wo Aemilianus regierte. Ein ähnliches männliches Porträt, das an der Entwicklungslinie der vierziger Jahre und der Zeit um das J. 250 liegt, finden wir auch auf dem Sarkophag der Philosophen im Museum Torlonia; das Haar bildet eine niedrige zerfurchte Schicht, der Bart ist halb leicht plastisch, halb graviert. Gegenüber den Sarkophagporträts des vergangenen Jahrzehnts bestehen hier fast keine Unterschiede, nur die Darstellung ist weniger illusionistisch. Aus den fünfziger Jahren stammt wahrscheinlich auch ein Sarkophag zweier Brüder im Neapler Museum.<sup>15</sup> Ihre Porträts sind verglichen mit den eben angeführten weit plastischer, griechischer und entsprechen ungefähr dem Stil der Gallienus-Porträts vom ersten Typ. Die Haarsträhnen sind individuell plastisch ausgeführt, der Bart ist reich gelockt. Dafür ist der Bau des Kopfes starr und richtet sich mehr nach einer geometrischen Ordnung als nach der Natur. Das gilt auch von dem berühmten Porträt eines Philosophen auf dem sog. Plotin-Sarkophag im Lateranischen Museum,<sup>16</sup> das offensichtlich klassizistisch ist. Das Porträt, das Werk eines anderen als des Meisters des übrigen Sarkophagreliefs, ist eine Mischung griechischer Renaissance mit zeitgenössischen neuen römischen Tendenzen. Die plastische Darstellung ist hier stärker vertreten als die illusionistische. Die Haare sind ebenso wie vor 10 oder 20 Jahren unplastisch dargestellt und bilden eine zusammenhängende niedrige Schicht mit nicht allzu dichten Eingravierungen, die sich somit nicht sehr vom übrigen Kopf unterscheidet. Die Oberfläche des Gesichts ist weich gearbeitet, der Künstler bemüht sich um ein realistisches Festhalten der Übergänge zwischen ihren einzelnen Teilen. Trotzdem ist er einer leichten Geometrisierung nicht entgangen. Der Ausdruck ist vor allem in die tiefen Augen mit dem Kontrast von Licht und Schatten konzentriert, nicht einmal die expressiven Furchen an der Stirn, die seit der Zeit des Maximinus häufig sind, fehlen. Die starke, immer noch realistische Lebendigkeit des Philosophenporträts fehlt zwei weiblichen Köpfen, wahrscheinlich ebenfalls Porträts, die den Frauen angehören, die den Worten des Lehrers lauschend an seiner Seite stehen. Sie sind akademisch hart, übernommene Schemen der Vergangenheit,

ohne Leben. Die glatten, ohne Nuancen dargestellten Formen, werden von dem Ornament einer Modefrisur gekrönt, wie sie Gallienus' Gattin Salonina zu tragen pflegte. Mit dem Porträtkopf eines Feldherrn auf dem grossen Schlachtensarkophag Ludovisi, dessen Datierung Gegenstand zahlreicher Meinungsverschiedenheiten ist, werden wir uns erst bei der komplexen Analyse des ganzen Denkmals befassen.

Aus allen angeführten männlichen Sarkophagporträts ist zu ersehen, dass weder auf den Sarkophagen noch auf den Porträts die Tradition der vierziger Jahre unterbrochen wurde und dass der Stil, wie wir ihn um die Mitte des Jahrhunderts kennengelernt haben, ohne Unterbrechung weiter dauert, nur gedämpft durch den offiziellen Klassizismus, der aber nicht tief vordrang. Das weist auf eine im Entwicklungsgang fortgeschrittene Zeit hin, die einer wirklichen Renaissance nicht mehr fähig war. Den Mangel einer tieferen Verankerung des gallienischen Klassizismus zeigt nach Gallienus' Tode die augenblickliche Verstärkung der römischen Elemente, wie sie sich um das J. 250 äusserte, bevor sie von der gräzisierungstendenzen Reaktion auf eine untergeordnete Stelle zurückgedrängt wurden. Bei der Seltenheit der zuverlässig identifizierbaren kaiserlichen Porträts beweisen es klar die Münzen. Schon auf den Münzen des Claudius Gothicus<sup>17</sup> sehen wir, wie der römische Realismus und die wenig plastische Darstellung der Haare, die sich der Schraffierungsmanier der Deciuszeit nähert, wieder aufleben. Die Starrheit und der Hang zum Ornamentalen, besonders bei der Umrandung des Haares, sind zwar ein Erbe aus der gallienischen Zeit, aber von ihrer Komponente, die in der Entwicklung der vierziger Jahre weitergeht und zum Stil der Tetrachenzeit hinweist. Neben dieser Abkehr vom eben vergangenen Klassizismus haben wir auch Beweise für den Nachhall der gallienischen plastischen Darstellung. Hierher gehört der Porträtkopf des Kaisers Claudius aus dem Relief mit der Opferung im Nationalmuseum in Rom.<sup>18</sup> Sowohl die Haare, als auch der Bart sind individuell nach den einzelnen Strähnen modelliert, aber ihre Plastizität ist nicht fest umgrenzt, sondern verschwimmend. Das Gesicht trägt denselben Ausdruck von Sorge und schmerzlicher Resignation wie die Porträts Decius' um das J. 250, der nur einigermassen gedämpft ist. Die ältere und neuere Vergangenheit vermischen sich hier wieder, aber die neuere ist ein wenig stärker vertreten. Ähnlich verhält es sich auch bei den Porträts des Ehepaares auf dem Sarkophag eines Versorgungsbeamten mit der *dextrarum iunctio* im Nationalmuseum in Rom, dem sog. Sarkophag der Annona.<sup>19</sup> Der Sarkophag ist in die Zeit Aurelians datiert, und zwar durch die Frisur der Gattin, der eine breite Haarflechte, die schon seit Tranquillina (etwa seit dem J. 240) üblich war, und wie es Aurelians Gattin Severina einführte,<sup>20</sup> tief in die Stirn fällt. Bart und Haare des Gatten sind ähnlich wie auf den Bildnissen Gallienus' plastisch dargestellt, sonst ist das Gesicht realistischer ausgeführt, es nähert sich dem ersten Typ des Gallienus. Mit der Zeit vor Gallienus sind beide Köpfe durch den tiefen Ausdruck des Gefühls verbunden, das sie

innerlich miteinander verbindet. Dass solche Porträts zur Zeit Aurelians eigentlich nur mehr ein Anachronismus und eine Ausnahme waren, beweisen die Bildnisse des Kaisers auf Münzen.<sup>21</sup> Es ist ungemein bedeutend, dass zur Zeit Aurelians Rom unter den münzenprägenden Städten seine führende Stellung verlor, sie ging im Westen auf Mailand über. Schliesslich wurden in den Jahren 271 bis 273 die römischen Münzstätten geschlossen und die monetarii gingen auseinander. Nach der Wiedereinführung der Prägung kamen neue Graveure wahrscheinlich aus dem Osten.<sup>22</sup> Eine ähnliche Erscheinung stellte L'Orange für das Porträt nach Gallienus fest. Mit dem Verfall Roms als politisches und wirtschaftliches Zentrum bereits unter Gallienus, als sich die Bande zwischen den einzelnen Teilen des Reiches lockerten, wurde — bildlich gesprochen — aus der römischen Schriftsprache, die mehr oder weniger für das ganze Reich verbindlich war, ein Dialekt, dem andere Mundarten, besonders die griechischen und östlichen,<sup>23</sup> gleichgestellt waren. Aurelians Porträts auf Münzen, besonders auf den im Westen geprägten, sind veristisch mit allen individuellen Einzelheiten. Zugleich bemerken wir aber gleichwertige abstrakte Elemente, einen expressiven, oft fast glasig starren Ausdruck des Auges, starr angesetzte Haare gleich einer Perücke oder einem Helm mit markantem Rand, ja sogar einen niedrigen eingedrückten Kopf. Das alles sind Merkmale des künstlerischen Stils zur Zeit der Tetrarchen, die sich schon in den siebziger Jahren deutlich anzeigen. Wenn wir die Münzen am Ende dieser Jahre unter der Regierung Probus,<sup>24</sup> der von 276 bis 282 regierte, betrachten, erhalten wir ein ähnliches Bild. Allerdings ist die Abkehr von der natürlichen Realität, die Starrheit, Abstraktheit und der Schematismus noch weiter fortgeschritten, ja sie steigern sich noch während dieser sechs Jahre.

Die seit Diocletian übliche Blockform beginnt unter Probus langsam vorzudringen, wobei sie schon in einigen Bildnissen Aurelians' verankert ist. Das Einmalige verliert allmählich seinen privilegierten Platz. Die Tendenz zur stereometrischen Gestaltung, wie man sie auf den Münzen beobachten kann, ist auch das Hauptmerkmal der freien Porträtplastik. Aus der Reihe der Köpfe, die L'Orange in die Zeit zwischen Gallienus und der Tetrarchenherrschaft datiert<sup>25</sup> und die man meist mit keiner bekannten Persönlichkeit identifizieren kann, wollen wir als Beispiele einen Kopf im Kapitolinischen Museum, der höchstwahrscheinlich den Kaiser Probus<sup>26</sup> darstellt, und ein zeitgenössisches Porträt — einen Kopf zum Aufsetzen — eines unbekanntes Mannes im Museum von Kassel<sup>27</sup> anführen. Der kapitolinische Kopf des Probus fällt auf den ersten Blick durch seine kubische Form, die eher an einen Steinblock, als an einen Teil des menschlichen Körpers erinnert, auf. Bart und Haare sind von der Haut, besonders am Hals scharf abgegrenzt und selbständig, ohne Rücksicht auf den natürlichen Zusammenhang, dargestellt. Die Haare sind durch kurze strichartige Einritzungen angedeutet und laufen an der Stirn in kurzen, sich wenig unterscheidenden Strähnenenden aus, die ein fast regelmässiges Ornament bilden. Der Bart ist schuppen-

förmig, aber trotz des Strebens nach Realismus wenig lebendig ausgeführt. Der geistige Ausdruck ist wie auf den Porträts Decius' in Augen und Mund konzentriert, seine realistische Quelle ist jedoch schon weniger deutlich; Augen und Mund sind isolierte Teile und scheinen mit dem Gesicht überhaupt nicht zusammenzuhängen. Die Augen sind durch den stilisierten Winkel der steilen Nase und der fast geraden Bogen über den Augen hervorgehoben und diese Linien wiederholen sich in den Falten der Stirne. Die Nase ist durch harte Einschnitte mit dem Mund verbunden; sie ziehen sich von den Nasenflügeln zu den Enden des Schnurrbartes. Der Kopf und seine Teile sind geometrisiert und miteinander fast überhaupt nicht verbunden, vgl. noch den Ansatz der Ohren. Eine Abstraktion im Ganzen und in den Einzelheiten. Der Kasseler Kopf, der dieselben stilistischen Eigenschaften aufweist, geht in der Absonderung und der Isolierung der für den Ausdruck wichtigen Gesichtsteile noch weiter. Der ganze Kopf ist in den Blick der mit schweren Lidern, mächtigen Brauenbögen und Brauen versehenen Augen konzentriert. Gegenüber dem düsteren Weltschmerz des Decius macht das Kasseler Porträt einen geradezu hypnotischen Eindruck. Neben Decius' Kopf, der durch zahlreiche Lichter und Schatten zertrümmert ist, erweckt der Kasseler den Eindruck eines leeren, aber geschlossenen Ganzen, das durch die Kraft des Geistes beherrscht wird. Über die sinnliche Natur siegt das übernatürliche Geistige, das sich vom Körper losgelöst hat.<sup>28</sup>

Diese Entwicklungsstufe finden wir ausser auf freien Porträtplastiken und Münzen auch auf Sarkophagporträts, die in dieser Zeit zum Unterschied von der ersten Hälfte des 3. Jh. und der Zeit Gallienus selten zu finden sind. Aus den achtziger Jahren, und zwar aus ihrer ersten Hälfte, stammen die Porträts eines Ehepaars auf dem säulengeschmückten Hochzeitssarkophag des Camposanto<sup>29</sup> in Pisa, der auf Grund der sehr breiten Flechte der Frauenfrisur,<sup>30</sup> wie sie die Gattin des Carinus Magnia Urbica trug, datiert wird (Carinus regierte von 282 bis 285, Magnia Urbica wurde im Jahre 284 zur Augusta ernannt). Auch diese Köpfe tragen die deutlichen Merkmale der zeitgenössischen stereometrischen Form, sind aber gegenüber den freien Plastiken vielleicht etwas konservativer, eine Erscheinung, wie wir sie bei Sarkophagporträts des öfteren auch in früheren Zeiten feststellen konnten. Die leichte Geometrisierung, der wenig abgestufte Bau des Kopfes, die Hervorhebung der Augen und des Mundes aus der ausdruckslosen Masse, die Schraffierung der Haare, das alles ist uns schon von den plastischen Porträts und den Münzen her gut bekannt. Das zeitlich wenig entfernte, entschieden jedoch etwas ältere, vielleicht schon gallienische Porträt eines Knaben auf dem wannenförmigen Sarkophag mit Personifikation der vier Jahreszeiten zwischen den eine Antilope würgenden Löwen, der sich im vatikanischen Belvedere<sup>31</sup> befindet, erweckt einen fast klassizistischen Eindruck, ist aber starr bis schablonenhaft. Die Haare sind durch Schraffierungen angedeutet. Die bereits stark tetrarchische Form der freien Porträts und Münzen ist auf den Sarkophagporträts abge-



schwächt. Die griechische Auffassung der goldenen Mitte zwischen dem individuellen Realismus und der typisierenden Abstraktion ist auch in dieser Zeit nicht ausgestorben.

Wenn wir nun die *Entwicklung der Porträtplastik* von den fünfziger bis achtziger Jahre übersehen, stellen wir fest, dass sich die Grundlagen der Spätantike, die in der ersten Hälfte des 3. Jh. geschaffen wurden, im Laufe dieser Epoche beinahe zur fertigen spätantiken Form entfalteten. Als es in den fünfziger bis sechziger Jahren zur gräzisierenden klassizistischen Reaktion kam, wurde das Erbe der vierziger Jahre nicht vergessen. Manche illusionistische Elemente, z. B. die Andeutung der Haare mittels Eingravierungen auf Sarkophagreliefs, haben sich während der ganzen gallienischen Zeit erhalten und gelangten zu einer neuen allgemeinen Verbreitung. Sie verloren allerdings inzwischen das Bewusstsein ihrer realistischen Grundlage, ihres Ausgangspunktes, und die Nachbarschaft der festen realistischen Form, mit der sie kontrastierten, ordnete sie in die abstrakten Elemente des bildkünstlerischen Ausdrucks ein. Ein entscheidender Fortschritt auf dem Weg zur Spätantike wurde in den sechziger Jahren gemacht, als die Abkehr vom sensualistischen Realismus schon deutlich zu sehen war. Vereinfachung, Stilisierung, Stereometrisierung, Symmetrie und Ornamentalisierung, den gallienischen Klassizismus begleitend sowie aus ihm wachsend, bilden den Eindruck einer starren Festlichkeit. Dieser Klassizismus verhält auch nach Gallienus' Tode und verbindet sich mit dem tiefen Gefühl der vierziger Jahre. Vor allem schreitet die Entwicklung in den in den sechziger Jahren entstandenen spätantiken Elementen fort. Schon unter Aurelian wurde in der ersten Hälfte der siebziger Jahre mit Hilfe des wieder auflebenden Verismus, der steigenden Abstraktion und des sich isolierenden geistigen Ausdrucks in den Hauptzügen der tetrarchische Stil des ausgehenden 3. und des beginnenden 4. Jh. geschaffen. In die achtziger Jahre tritt das Porträt bereits mit starkem Expressionismus, vom Konkreten und der Naturwirklichkeit abgewandt, auf. Der Bau des Kopfes ist wenig differenziert, die Form zumeist blockartig und die kompakte Masse nur an der Oberfläche gegliedert. Das gilt vor allem von den Münzen und den freien Plastiken. Die Porträts der Sarkophagreliefs, die in dieser Zeit bereits selten sind, neigen eher zur halbklassizistischen erstarrten Schablone.

Die *Reliefs der Sarkophage*, die für uns neben den Porträts die Hauptquelle zum Studium der Plastik aus dieser Zeit sind, unterscheiden sich durch ihre Motive wesentlich von der Thematik der ersten Hälfte des 3. Jh. Wenn die zwanziger bis vierziger Jahre eine Zeit der Sarkophage mit der Löwenjagd (allerdings heroisierten) genannt werden, ist diese Bezeichnung insoweit berechtigt, als wir dieses Thema, das irgendwann um das J. 220, wahrscheinlich kurz vor ihm, entstand und nach dem J. 250 wieder seltener wurde, in diesem Zeitabschnitt, wo es sich voll entfaltete, in einer zusammenhängenden Reihe von bedeutenden Belegen verfolgen können, und dass es für die stilistische Entwicklung seiner Zeit

charakteristisch war. Das bedeutet jedoch nicht, dass diese Sarkophage zahlenmässig überwogen hatten. Durch die Anzahl dominierten mythologische Themen, vgl. z. B. nur die Aufzählung der Endymionsarkophage bei Gerke,<sup>32</sup> der ihrer vierzehn anführt, dagegen Sarkophage mit einer Löwenjagd nur elf.<sup>33</sup> Demgegenüber datiert Gerke<sup>34</sup> in die gallienische Zeit neben zwei Fragmenten, die aber wahrscheinlich schon aus den vierziger und fünfziger Jahren stammen, nur drei mythologische Sarkophage, und zwar einen Theseussarkophag (ein seltenes Thema) aus Fidenae, der sich in einer privaten englischen Sammlung in Clieveden<sup>35</sup> befindet, der einzige Sarkophag unter ihnen, der eine wirkliche Handlung darstellt und eine Sage erzählt, neben zwei nur symbolischen Sarkophagen mit einer einzigen bedeutungsvollen Person, dem Endymionsarkophag in Cooks Sammlung in Richmond<sup>36</sup> und dem Ariadnesarkophag aus Auletta im Museum von Neapel.<sup>37</sup>

Das Relief des *Theseussarkophags in Clieveden*, das an den Beginn der Regierung Gallienus' datiert wird, besteht aus drei Szenen an der Vorderfront, die auch an den Seiten fortgesetzt werden. Die erste Szene mit der grössten Anzahl Personen nimmt die ganze linke Hälfte der Vorderfront ein und wird von der nächsten Szene ähnlich wie auf den Hippolytos- oder Adonissarkophagen durch einen abgekürzt von der Seite dargestellten Bogen abgeteilt. Das Vorbild der ersten Szene war eine Darstellung Hippolyts vor der Jagd. Theseus mit einem Spiess zur Jagd gerüstet, gibt dem erstaunten Minos seinen Entschluss bekannt, mit dem Minotauros zu kämpfen. Vor Theseus' Ross schreitet Virtus in Jägertracht mit einem Jagdhund. Diese Gestalten bilden die Struktur der ersten Szene. Der Künstler übernahm das alte, auf den Hippolytossarkophagen übliche Thema, ohne auf die Ungleichmässigkeiten zu achten, die dadurch entstanden. Der Mythos ist in dieser Zeit bereits tot. In ähnlicher Weise bildete etwas früher, wahrscheinlich kurz nach dem J. 250, ein Bildhauer auf dem Hippolytossarkophag im Palast Lepri-Gallo<sup>38</sup> die Szene mit der Amme und Hippolytos um; weil er eine geeignete Gestalt als Trägerin des weiblichen Porträts benötigte, ersetzte er die Amme durch Diana, Hippolytos verwandelte sich in einen venator aus dem Zirkus und passte sich auf diese Weise dem Beruf des Bestellers an. Die Hauptgestalten der ersten Szene des Theseussarkophags, die ruhig aber dicht nebeneinander gruppiert sind, werden durch die Gottheiten, Venus, Amor, Minerva, Honos und einen Kreter neben Minos ergänzt. An der linken Seite des Sarkophags wird die Szene fortgesetzt; zwei kretische Soldaten mit Spiessen in den Händen eilen zur Mitte der Szene, um den mutigen Fremden zu sehen. Den Hintergrund der linken Hälfte des Sarkophags bilden Gottheiten, abstrakte Kräfte. Die eigentlichen Teilnehmer der Handlung, die Athener Mädchen und Jünglinge, die mit Theseus angekommen sind, sehen wir nirgends. Die rechte Hälfte, in deren Mitte unten Ariadne liegt, die der bekannten vatikanischen Statue ähnlich ist, besteht aus zwei Szenen; es ist der siegreiche Theseus über dem erschlagenen Minotauros und die Szene, wo Theseus auf Naxos die schlafende Ariadne verlässt. Die handlungsgemäss zweite

Szene, die zeitlich auf die erste folgt, befindet sich nicht neben ihr, sondern am rechten Rand des Sarkophags und geht auf der rechten Seite weiter, wo sich der grösste Teil von Minotauros Körper und die verhüllte Ariadne befinden. In der Mitte ist die zeitlich letzte Szene angebracht. Der Grund für ihre Hervorhebung wird wahrscheinlich kein anderer als der sein, dass sie sich besser für die sepulchrale Symbolik eignet. Die Trennung und das abfahrende Schiff sind ebenso symbolisch wie die schlafende Ariadne, die wir in dieser Funktion als Endymions Gegenstück aus dem Neapler Sarkophag aus Auletta kennen. Es ist interessant zu beobachten, wie die Wellen, von denen Theseus Schiff getragen wird, das sich hinter dem Bogen in der Mitte des Sarkophags zu verlieren scheint, auch hinter der Mitte weiter gehen und bis zu den Füßen der Göttin Virtus reichen. Zu beiden Seiten des Bogens befindet sich ein kleiner Delphin. Auch das ist leicht zu erklären. Das Meer und die Delphine sind Symbole, die aus zahlreichen und sehr beliebten Sarkophagen mit Meergöttern, Nereiden und Tritonen, die die Seelen über das Meer zu den Inseln der Seeligen<sup>39</sup> tragen, bekannt sind. Im Schiff, in dem Theseus von der schlafenden Ariadne abgewendet steht, sind zwei Schiffer, von denen der eine, der gut erhalten und nur wenig beschädigt ist, einen langen Bart hat; ihre Grösse ist jedoch die von Kindern. Diese Disproportionalität ist, wie wir in der vorhergegangenen Epoche gesehen haben, keine seltene Erscheinung im 3. Jh. Was die bildkünstlerische Form betrifft, ist der Theseussarkophag eine Fortsetzung der römischen Sarkophage der vierziger Jahre mit dicht gruppierten Gestalten, die wenig beweglich sind, wie z. B. die linke Hälfte des Sarkophags Mattei II mit der Löwenjagd.<sup>40</sup> Besonders auf der ersten Szene sind die Gestalten dicht und ruhig nebeneinander gereiht. So überwiegen in der Komposition vorn, so auf den Seiten, entscheidend die Vertikalen. Die Gestalten bilden eine seichte Schicht, zu der auch die Figuren des zweiten Plans, von denen nur die Köpfe sichtbar sind, hinzutreten. Von einer Raumtiefe kann man nicht reden. In den Köpfen der Gestalten, mit Ausnahme der Porträts, und in der Draperie ist reichlich der Bohrer angewandt worden. Die Draperie ist ziemlich hart und überwiegend linear. Die zeichnerisch malerische Auffassung der Form wird fortgesetzt, desgleichen auch andere römische Elemente wie die vielfache Wiederholung des Porträts, die etwas starren Gestalten und die Disproportionalität. Für die sich nähernde Spätantike ist die einem Symbol untergeordnete Wirklichkeit typisch. Auf dem Adonissarkophag im Lateran aus der Zeit um das J. 220 wurde die chronologische Folge der Szenen wegen der Betonung und besseren Möglichkeit der Porträts unterbrochen, nun ist es im Interesse der Symbolik geschehen. Die Zeit der Porträts und der Romanisierung wird von der Zeit der Symbole, dem Tor der Spätantike abgelöst.

Der *Endymionsarkophag in Cooks Sammlung in Richmond* bedeutet den totalen Sieg des Symbols über die mythologische Handlung. Aus den vielen gewohnten Gestalten dieser Sarkophage — vgl. z. B. den nur wenig älteren Sarko-

phag in Woburn Abbey,<sup>41</sup> der im Geiste des gesteigerten Barocks der ersten Hälfte des 3. Jh. mit Gestalten überfüllt ist — ist hier nur Endymion mit zwei Amoren geblieben. Der eine von ihnen, mit einer Fackel in der Hand, versucht Endymions Mantel zu enthüllen, der zweite, der neben Endymion sitzt, betrauert ihn. Dieser Kern des mythologischen Themas wird an jeder Seite durch vier hinzukomponierte Amore ergänzt, von denen links und rechts je zwei auf einer Geländewelle in den oberen Ecken stehen. Die Amore flechten oder bringen Girlanden, sammeln Obst in Körbchen, spielen die Lyra oder auf der Doppelflöte. Wahrscheinlich wirkten hier die Kindersarkophage der zweiten Hälfte des 3. Jh.,<sup>42</sup> wo Amore bei verschiedener musikalischer Betätigung oder mit Blumen und Früchten dargestellt sind. Manche von ihnen sind wahrscheinlich schon in der gallienischen Zeit als ein Widerhall der Philosophen- und Musensarkophage entstanden. Von der mythologischen Handlung ist auf dem Richmonder Sarkophag nur die Hauptperson, Endymion mit den Amoren übrig geblieben, dessen Schlaf als ein Symbol des Todes gilt. Die Handlung, der Besuch Selenes bei dem Schlafenden, ist verschwunden, nur das Symbol ist geblieben, der eigentliche Gedanke ohne den traditionellen erzählenden Rahmen. Noch weiter ist der Künstler des *Ariadnesarkophags aus Auletta* (bei Salerno) gegangen, der im Museum von *Neapel* aufbewahrt wird. Auf dem Endymionsarkophag ergänzten die Amore nur die Hauptgestalt, und zwar organisch, indem sie ihren traditionellen Platz, der sonst in der bildnerischen Darstellung der Sage üblich ist, bei Endymion zahlenmässig erweitern. Sie blieben eine untergeordnete Ergänzung. Dagegen sind auf dem Ariadnesarkophag, der durch einen horizontalen Geländestreifen in zwei Bänder<sup>43</sup> geteilt ist, wie es in der spätantiken Kunst oft der Fall war, die genrehaften Szenen der Amore der zentralen Gestalt der schlafenden Ariadne fast gleichgestellt. Ariadne ist hier offenbar ein Gegenstück des Endymions, die Amore stehen zu ihr jedoch in keiner direkten Beziehung. Wir haben eigentlich zwei selbständige Themen vor uns, die schlafende Ariadne und ein volkstümliches realistisches Genre, wie es im letzten Drittel des 3. Jh. sehr beliebt war. Die Amore spielen nicht nur in verschiedener Weise wie Kinder, sondern sie sammeln auch Früchte und beteiligen sich an der Getreide- und Olivenernte, sowie an der Weinlese. Diese mit unmittelbarer Frische dargestellten Szenen stehen der spätantiken Volkskunst nahe. Der Stil ist vor allem durch häufige pointillistische Bohrweise (Haare, Augen, Mund) und durch das Überwiegen der optischen Auffassung über die plastische charakterisiert. Ariadnes monumentale Gestalt entfaltet sich in der Fläche und wirkt einerseits durch Linien, wie Umrisslinie so auch die innere (Draperie), andererseits durch feine Lichtübergänge.

Ausser diesen drei Sarkophagen lässt sich bis jetzt kein anderer mit einem mythologischen Thema in die Jahre 250 bis 270 datieren. Diese Erscheinung ist gewiss auffallend und lässt sich nicht damit erklären, dass diese Jahre in dieser Hinsicht eine Epoche der Finsternis<sup>44</sup> ohne spezielle monographische Abhandlung

sind, da sich mit ihnen im breiteren Rahmen ihrer Arbeiten wenigstens Rodenwaldt und Gerke ausführlicher befassen mussten, von den Sammelwerken über die römische Kunst oder speziell über die Bildhauerei ganz zu schweigen. Rodenwaldt musste auf diese Frage in seiner Abhandlung „Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270“ stossen, wenn sie auch eher allgemein auf die Festlegung von Anhaltspunkten für die Datierung gerichtet ist. Aber neben ausgewählten Sarkophagen, vor allem solchen mit einer Löwenjagd und später mit Philosophen und Musen, zitiert er vor dem J. 250 auch andere. Gerke befasst sich dann in seinem Buch „Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit“ sehr ausführlich mit den Sarkophagen des 3. Jh., wie die Anmerkungen und ein übersichtlicher Katalog beweisen, und verwertete in dem Buche seine Ergebnisse für die gallienische Zeit.<sup>45</sup> Auf sie stützen wir uns zum Grossteil bei der Datierung mythologischer Sarkophage dieser Zeit, da das ursprüngliche Material verstreut und oft unzugänglich ist und Robert-Rodenwaldts Corpus es mit Ausnahme des letzten von Rumpf herausgegebenen Bandes V 1 über Sarkophagsreliefs mit Meerwesen nur in sehr ungenügender Weise ersetzt. Das für das Corpus bestimmte, vollkommene fotografische Material besitzt nur das Deutsche Archäologische Institut in Rom. Man muss die Feststellung machen, dass nach der bisherigen Forschung zwischen den vierziger und den siebziger Jahren, was die mythologischen Sarkophage betrifft, eine sehr beträchtliche Lücke besteht, was man vielleicht mit der Beliebtheit der rein symbolischen, philosophischen und musischen Themen und der kannelierten Sarkophage erklären kann, für deren beschränkten ausgestaltbaren Raum der erzählende Mythos nicht geeignet ist. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass mancher der mythologischen Sarkophage, die jetzt zum J. 250 datiert werden, tiefer in die fünfziger Jahre gehört. Das Porträt ist bei einem so kurzen Zeitabstand nicht entscheidend und die Hypothese — dieser Ausdruck muss mit Bescheidenheit angewandt werden — von den ruhig gereihten Gestalten stützt sich überwiegend auf nichtmythologische Sarkophage, mit Ausnahme des Theseussarkophags von Cliveden, und auf einen Teil der mythologischen Sarkophage der vierziger Jahre. Andererseits ist es nicht ausgeschlossen, dass mancher der jetzt in die siebziger und achtziger Jahre nach der gallienischen und vor die Tetrarchenzeit oder an ihren Beginn datierten mythologischen Sarkophage schon in den sechziger Jahren entstanden ist.

Das führende Thema der gallienischen Zeit ist das *symbolische Motiv der musischen Betätigung*, die Unsterblichkeit und Ewigkeit an der Seite der Musen<sup>46</sup> verleiht. Am Beginn dieser Epoche im geringen Zeitabstand vom Theseussarkophag ist der *Sarkophag im Torlonia Museum* entstanden, dessen Relief sieben Weise und neun Musen darstellt, in deren Zahl auch das porträtierte verstorbene Ehepaar miteinbegriffen ist.<sup>47</sup> Die Komposition ist annähernd symmetrisch. Am linken und am rechten Rand sitzt ein Philosoph, ebenso in der Mitte. Letzterer unterscheidet sich durch kurzes Haar, kurzen Bart und vollständige Bekleidung

vom Typ der Kyniker. Das ist der Verstorbene. Neben ihm steht seine verhüllte von den langhaarigen, bärtigen und halbnackten übrigen Philosophen, offenbar Gattin, das Gesicht ist fein abgezeichnet. Zu Seiten der Mittelgruppe der Gatten stehen je zwei Philosophen. Die Musen befinden sich im Hintergrund, von manchen ist nur der Kopf zu sehen. Auch sie sind symmetrisch gruppiert. Eine steht zwischen den Gatten (die Gattin ist ebenfalls als Muse dargestellt) und deshalb sind die restlichen zur geraden Zahl durch die tragische Maske ergänzt, die zwischen den beiden links stehenden Philosophen zu sehen ist. Die Philosophen, die zumeist Rollen in den Händen halten, manche auch Stäbe, was für die Kyniker charakteristisch ist, sind dargestellt, wie sie horchen, sich besprechen und darüber nachsinnen, was ihnen der mit offener Rolle in der Mitte stehende vorliest. Auch der rechts sitzende Philosoph hält in seiner linken Hand eine offene Rolle, sieht aber nicht in sie hinein, sondern streicht sich mit der rechten Hand seinen Bart, wobei er angestrengt grübelt. Sein Gegenüber links hält die linke Hand ans Ohr, als wollte er besser hören. Die Auffassung des Themas, das im Grunde halbmythologisch ist, Musen und legendäre Weise, ist genrehaft realistisch. Die Musen sind blosse Teilnehmerinnen der philosophischen Disputation, die durch die Type der heidnischen Apostel-Prediger, der Kyniker und allerdings auch durch Porträtgestalten aktualisiert ist. Trotz der Symmetrie der Komposition zeigt der Künstler einen grossen Erfindungsgeist und fand, wenn er auch die Grundstimmung einer ruhigen Nüchternheit beibehielt, genug einfache Mittel, mit denen er einen realistischen, lebendigen Eindruck erzielte. Die sitzenden Randgestalten sind ganz genrehaft, unmittelbar in einem bestimmten Augenblick dargestellt. In der Auffassung des Themas ist der Sarkophag vollkommen römisch, wenn auch der Gedanke des philosophischen Themas, der sitzende oder stehende bärtige Mann mit der Schriftrolle, der Dichter oder Philosoph, bzw. auch mit einer neben ihm stehenden Muse, oder die Musen allein, kleinasiatischer Herkunft ist. Solche vereinzelt Gestalten finden wir oft auf kleinasiatischen Säulensarkophagen in der ersten Hälfte des 3. Jh. oder am Ende des 2. Jh., z. B. Isnik B, Villa Colonna (Rom D), Athen A, Brussa (Kutava), Museum Borghese (Rom E), Sidamara, Selefkeh, Britisches Museum (Rom A).<sup>48</sup> Das sind allerdings nur Motive, isolierte Elemente, die schon in der ersten Hälfte des 3. Jh. auf den Seitenwänden römischer Sarkophage erscheinen, auf dem Morey Sarkophag, früher Altobelli, oder auf dem Prometheussarkophag im Louvre.<sup>49</sup> Auf der Vorderseite eines Sarkophags erscheinen diese Elemente in einfacher Komposition auf dem Säulensarkophag im vatikanischen Belvedere Nr. 68,<sup>50</sup> wo auch ein uraltes kleinasiatisches Motiv, bereits lykischer Herkunft aus der klassischen Zeit, angewandt ist, nämlich zwei symmetrisch einander gegenüberstehenden Gestalten, ein Motiv, das auf römischen Sarkophagen, die unter dem Einfluss der kleinasiatischen Kunst stehen, in der zweiten Hälfte des 3. Jh. ziemlich oft vorkommt. Die Komposition des Sarkophags, der zwischen den Säulen drei Felder aufweist, ist symmetrisch

und zentral. Die Gestalten sind fast ausschliesslich Porträts und wiederholen sich wahrscheinlich. In den Aussennischen sitzt immer je ein Mann, neben ihm steht eine ältere Frau und zwischen beiden eine jüngere. Alle Gestalten halten Rollen in den Händen, auch die verhüllte Frau in der mittleren Nische. Die hinter ihr hängende Draperie trennt sie von dieser Welt und bezeichnet sie als Tote. Die kleinasiatischen Elemente sind hier im grossen und ganzen in einfacher Weise verwertet und werden durch die römische Tendenz nach Verewigung, durch das Porträt verbunden. Diese relative Nähe fremder Vorbilder veranlasste wahrscheinlich Rodenwaldt zur Datierung des Sarkophags in die erste Hälfte des 3. Jh., in die Jahre von 235 bis 240. Er selbst führt die Gründe nicht an. Neben dem bereits erwähnten waren es wahrscheinlich die weiblichen Frisuren ohne Flechte, die nach dem J. 240 auftreten, und der plastische Stil der Gestalten. Diese Datierung betrachte ich als zu frühzeitig und mit der Zeit einer bereits stark zugespitzten Romanisierung als unvereinbar. Die geringe Wahrscheinlichkeit zeigt sich am besten beim Vergleich mit dem Balbinussarkophag im Prätextatmuseum, der zwar klassizistisch, aber trotzdem weit lebendiger ist. Die ruhigen und zugleich etwas starren Gestalten, die gräzisierungsmännlichen Porträts<sup>51</sup> und die klassizistische Komposition weisen auf die fünfziger Jahre hin, aus welcher Zeit auch ein ähnlicher Sarkophag, ebenfalls im Belvedere (Nr. 48), mit zwei Musen bei jedem der einander gegenüberstehenden Gatten und dem Tor zur Gruft in der Mitte stammt. Die weiblichen Frisuren stehen dieser Datierung nicht im Wege, weil Frisuren ohne Flechte, die der Mode der Julia Mamaea in den dreissiger Jahren nahestehen, auch nach dem J. 250 getragen wurden, wie die Münzen der Etruscilla, der Gatin Decius, und der Mariniana, Valerians' Gattin, beweisen.<sup>53</sup> Man kann dann allerdings nicht bestimmen, ob der Säulensarkophag vom Belvedere Nr. 68 unter den Sarkophagen mit kleinasiatischen Motiven, einem sitzenden Philosophen usw. der älteste ist. Rodenwaldts Konstruktion der Entwicklung: Belvedere Nr. 68, Nr. 48, Nr. 13 und schliesslich Torlonia<sup>54</sup> ist allzu künstlich und nach der apriorischen Vorstellung von der idealen Entwicklungslinie konstruiert. Wie der Sarkophag vom Belvedere Nr. 68, so ist auch der Torloniasarkophag bei Anwendung kleinasiatischer Grundelemente römisch. Rom hatte sich trotz der Unruhe und Unsicherheit der Zeit, wodurch der politische, wirtschaftliche und kulturelle Zerfall des Imperiums verursacht wurde, eine grosse Assimilationsfähigkeit und Schaffenskraft erhalten. Trotz fremder Einflüsse, die in der zweiten Hälfte des 3. Jh. merklich zunahm, hat es seine Eigenart bewahrt und schritt auf seine eigene Weise vorwärts. Fremden Einflüssen ist es erst dann zugänglich, wenn sich ihnen die Entwicklung bereits stark näherte. Es übernimmt also nichts heterogenes.<sup>55</sup> In der Komposition des Torloniasarkophags, genau so wie auf dem Theseussarkophag, überwiegen Vertikalen. Die Gestalten sind dicht, aber ruhig nebeneinander gruppiert, von der Mitte an, annähernd symmetrisch. Betont ist die Mitte mit den Porträts der Verstorbenen und ebenso

die Ränder. Die Komposition ist damit abgeschlossen. Die Gestalten bewegen sich nicht im freien Raum, sondern füllen eine niedrige Schicht aus, so die Gestalten des ersten, wie die des zweiten Plans, deren Köpfe in den Lücken zwischen den Gestalten im Vordergrund sichtbar sind. Trotz der harmonisch rhythmischen Aufstellung der Gestalten nebeneinander wirkt das Sarkophagrelief, wenn wir es in der Nähe betrachten, keineswegs ruhig. Dieser Eindruck von Ruhe und Erregung zugleich entsteht einerseits durch das ruhige Aneinanderreihen von Vertikalen, andererseits durch das Zusammendrängen der Gestalten und den pathetischen Ausdruck der Philosophen. In ihren Gesichtern beobachten wir einen leidenschaftlichen Fanatismus, der ihr ganzes Wesen durchdringt. Dieser innere Dynamismus stützt sich auf die malerische Darstellung der starke Lichtkontraste aufweisenden Köpfe. Aus den Gesichtern, die malerisch unruhig mit einer reichen Skala mittlerer Lichtwerte gestaltet sind, treten ausdrucksvolle Augen und Mund hervor, besonders dieser tief gebohrt, ebenso der Rahmen der Haare und Bärte, wo der Bohrer vollkommen die plastische Form zerstört hat, die sonst in den Köpfen und den Draperien überwiegt. In der Draperie spielt jedoch auch die Linie eine wichtige Rolle. An einigen Gestalten bemerken wir deutlich die Stereometrisierung und das Unorganische des Körpers unter dem Gewand. Die Entwicklung zur abstrakten synthetischen Form der Spätantike geht also nicht nur auf den Porträts weiter, sondern auch auf den Sarkophagreliefs, die in der Regel ziemlich konservativ sind. Auch das hat sich geändert. Mit der Abnahme der freien Plastik nahm das Relief an Bedeutung zu.

Dem Sarkophag mit Philosophen und Musen im Palast Torlonia nähert sich durch sein Thema und die Zeit seiner Entstehung der *Musensarkophag* im vaticanischen *Belvedere Nr. 13*.<sup>56</sup> Auf der gut erhaltenen Vorderfront sind alle neun Musen abgebildet, wovon die eine, am linken Rand des Sarkophags sitzend, das Porträt der Verstorbenen ist. Ihr Gegenstück bildet ein unweit des rechten Randes des Sarkophags sitzender Mann mit Porträtzügen. Leider ist fast der ganze Kopf ergänzt. Die Frisur ohne Flechte bei der Frau weist auf Entstehung des Sarkophags in den fünfziger Jahren hin und warnt vor einer späteren Datierung. Die Musen stehen mit ihren Attributen ruhig da, auch ihr Ausdruck ist ruhig. Es sind hohe, bis manieristisch überlängte Gestalten, starr und säulenartig, besonders die beiden Randfiguren. Den äusseren Rahmengestalten verleiht die starre Unbeweglichkeit und der stammförmige ungegliederte Körper das Aussehen von Karyatiden. Die Körper sind von der natürlichen Realität entfernt, ihre Stellungen wirken unnatürlich und sie ruhen ohne klassische kontrapostische Leichtigkeit, schwer auf dem Boden. In diesem Rahmen ist es natürlich, dass die Draperie linear und negativ ist. Das Ganze wirkt mit der harmonisch ausgeglichenen Komposition, die sich auf Randgruppen, wie die Muse in der Ecke mit der sitzenden Porträtgestalt, und die Muse in der Mitte stützt, die durch die Gesten der Hand und die tiefen Schatten im freien Raum neben ihr unterstrichen ist, festlich und monu-



mental; es drückt aus und beschreibt nicht. Die Form des Sarkophags lässt sich als spätantik bezeichnen.

Aus den sechziger Jahren des 3. Jh. stammt das grosse Fragment der Vorderseite eines ovalen Sarkophags im *Lateranischen Museum* mit einem *sitzenden Philosophen in der Mitte*.<sup>57</sup> Zum Unterschied vom Torlonia-Sarkophag mit den Philosophen und Musen und dem Musensarkophag vom Belvedere ist auf dem Sarkophag im Lateran eine wahrscheinlich realistische Szene geschildert. Der Philosoph, dessen Kopf ein Porträt ist, sitzt frontal in der Mitte dem Betrachter zugewendet und liest aus einer Rolle vor, die ihm eine stehende Frau mit Porträtzügen hält. Zu seiner anderen Seite steht eine zweite Frau, ebenfalls eine Porträtgestalt, und hält in der Hand eine zusammengerollte Schriftrolle. Zwischen ihr und dem Philosophen steht im Hintergrund ein Mann, dessen Beziehungen zum Meister, wie es scheint, nahe sind. Neben den Frauen stehen zu beiden Seiten je ein Philosoph mit Schriftrolle. Ihre Blicke sind von der Mitte abgewandt, während die Augen der Frauen und des Mannes neben dem Meister auf diesen gerichtet sind. Rodenwaldt<sup>58</sup> nimmt an, dass es sich hier vielleicht um einen Teil jenes Sarkophags handelt, in dem der grösste Philosoph des 3. Jh. und Freund Gallienus, der *Neuplatoniker Plotinos*, begraben wurde. Auf dem Relief ist Plotinos inmitten seines Gefolges abgebildet, ihm zunächst befinden sich sein Schüler Porfyrios und Verehrerinnen vom kaiserlichen Hof, eine von ihnen ist Gallienus' Gemahlin, die gebildete Salonina. Wenn auch Rodenwaldts Annahme wahrscheinlich ist, wie allgemein anerkannt wird, ja sogar Gerke, der sich stets als ein treuer Nachfolger Rodenwaldts gezeigt hat, nimmt sie als eine Tatsache hin,<sup>59</sup> kann man sie trotzdem als nichts anderes als einen guten, bis jetzt unbeweisbaren Vorschlag betrachten. Es lässt sich nicht einmal mit Sicherheit behaupten, dass es sich tatsächlich um den Sarkophag eines Philosophen und nicht wie gewöhnlich eines symbolisch als Philosophen dargestellten Verstorbenen handelt. Zwischen den Porträtgruppen des Torlonia-Sarkophags im vatikanischen Belvedere Nr. 68 und jenen im Lateranischen Museum besteht kein wesentlicher Unterschied. Für die Frage des Stils ist dieses Problem allerdings im grossen und ganzen von nebensächlicher Bedeutung. Formell ist das lateranische Relief sehr interessant. Mit den bisher besprochenen Sarkophagen verbindet ihn die ruhige symmetrische Komposition mit regelmässig gruppierten Gestalten und bei aller Plastizität und offenbarem Klassizismus die bedeutende Aufgabe der Linie sowie der Verfall im realistischen Verhältnis des Körpers zur Draperie, die an manchen Stellen flächenhaft ist und der Modellierung des Körpers unter ihr nicht entspricht. Neu ist die frontale Art des Sitzens, die den Weg zu den spätantiken repräsentativen Reliefs im kleinen Fries des Konstantinsbogens in Rom<sup>60</sup> geebnet hat. Die Wende zur Frontalität, die in der römischen Volkskunst schon im 1. Jh. bekannt ist, S. 41 f. wiesen wir darauf hin, und die in der offiziellen Kunst bei der stehenden Gestalt auf der Marc-Aurel-Säule im

vorletzten Jahrzehnt des 2. Jh., auf den historisch-politischen Reliefs des Septimius Severus kurz nach dem J. 200 in Erscheinung tritt, ging mit entscheidender Gültigkeit für die weitere Entwicklung allmählich im 3. Jh. vor sich. Wie auf dem Revers der jüngeren Münzen des Alexander Severus ein Triumphwagen in Vorderansicht abgebildet ist, auf den älteren Münzen desselben Herrschers ist er noch von der Seite dargestellt,<sup>61</sup> und wie sich auf den Sarkophagen mit der Löwenjagd um das J. 240 manche Gestalten, zuerst Virtus, vom Profil in die Vorderansicht drehen,<sup>62</sup> so ist die erste frontale sitzende Gestalt der grossen Kunst eben der Philosoph in der Mitte des sog. Plotinsarkophags aus den sechziger Jahren des 3. Jh. Bei der stehenden Gestalt (von geringer Tiefe) war die Umwandlung zur Frontalität leicht, wie sich das Verhältnis des Reliefs zum Beschauer von der Aufgabe des Mitteilens, des Erzählens zur Funktion der Repräsentation, der Entgegennahme der Ehrung und andererseits der direkten Beziehung zum Beschauer verwandelt hat, an den sich das Relief wendet und ihn in seine Sphäre hineinzieht. Bei der sitzenden Gestalt jedoch, die im Relief bei frontaler Stellung eine beträchtliche Verkürzung erfordert, tritt auch ein schweres formelles Problem auf. Es wurde zuletzt auf Kosten des organischen Aufbaus der Gestalt gelöst, die in dieser Zeit etwas Nebensächliches war, wie es auch auf den stehenden Gestalten des lateranischen Reliefs<sup>63</sup> zu sehen ist. Frontalität, Symmetrie, Linearität mit einem Hang zur Ornamentalisierung, Unkörperlichkeit der Gestalten, das alles gehört bereits zum spätantiken Stil. Vom sog. Plotinsarkophag ist noch ein zweites umfangreiches Fragment erhalten, das sich ebenfalls im Lateranischen Museum befindet.<sup>64</sup> Es ist ein Teil der Rückseite des ursprünglich ovalen Sarkophags mit dem Anfang der gewölbten Seite. In der Mitte war eine Löwenjagd abgebildet, auf den Seiten war die Fortsetzung der Vorderwand. Auf dem Fragment sehen wir den grösseren Teil des Löwen, über ihm und zugleich hinter ihm zwei berittene Begleiter des Jägers und schliesslich rechts auf dem gewölbten Rand die Gestalt eines stehenden Philosophen, der in Gedanken versunken lauscht. Was den Stil betrifft, kann uns das Fragment im grossen und ganzen nichts Neues sagen. Die pointillistische Bohrweise in den Augen und Mund weist auf die zweite Hälfte des 3. Jh. hin. Wichtig ist schon die Tatsache, dass die hintere Seite des Sarkophags, wenn er auch oval ist, mit einem Relief geschmückt ist. Das ist eine in der römischen Kunst nicht dagewesene Erscheinung und verrät deutlich östliche Einflüsse, wo die Verzierung aller vier Seiten des Sarkophags regelmässig anzutreffen war. Gleichen Ursprungs ist auch das feine, mit dem Meissel in die obere Randleiste eingehauene Ornament. Es ist allerdings schwer zu bestimmen, ob sich hier nur attischer Einfluss äussert, oder ob hier, wenn auch nur teilweise, direkt die Hand eines attischen Bildhauers am Werk war.

Wir wissen, dass in der zweiten Hälfte des 3. Jh. zuerst zahlreiche attische, später auch kleinasiatische Sarkophagwerkstätten die Arbeit einstellten.<sup>65</sup> Es gibt keine attisch-christlichen Sarkophage und überhaupt keine attischen Sarkophage,

die man in das 4. Jh. datieren könnte. Auch in Kleinasien besteht im 4. Jh. keine zusammenhängende Tradition von Sarkophagreliefs, sondern es existieren nur vereinzelte Stücke. Dagegen kann man in der zweiten Hälfte des 3. Jh. in der römischen Kunst starke kleinasiatische und attische Einflüsse beobachten, die sich nicht durch fremden Import erklären lassen, da einerseits der Handelsverkehr zwischen Ost und West lahmgelegt war, andererseits deshalb, weil sich auf vielen Sarkophagen mit starkem östlichen Einfluss römische und fremde Elemente vermischen. Die attischen und kleinasiatischen Künstler hatten zur Umsiedlung viele und schwerwiegende Gründe. In ihrer Heimat herrschten trostlose wirtschaftliche Verhältnisse, wie fast im ganzen römischen Reich, die durch andauernde äussere und innere Kriege<sup>66</sup> verursacht waren. Weil sie bei der Unterbindung des Exports nur auf den Binnenmarkt angewiesen waren, fanden die Künstler keine Existenzmöglichkeiten und zogen deshalb lieber zu ihren Kunden nach dem Westen, vor allem in die Hauptstadt. Nach dem Tode des Alexander Severus kam es zu einer direkten Anarchie.<sup>67</sup> Das Heer setzt Herrscher ein, die bald darauf wieder durch irgendeine Verschwörung gestürzt werden. Der erfolgreiche Feldherr wird auch gegen seinen Willen zum Kaiser ausgerufen und gezwungen die schwere Bürde aufzunehmen. Verschiedene Teile des Imperiums stellen dem Reich ihre Herrscher, von denen sich jeder die Anerkennung in den übrigen Teilen erst erkämpfen muss. Das Imperium wird durch eine fortwährende innere Revolution erschüttert, die den Einfällen zahlreicher Feinde den Weg frei macht. Im Osten sind es vor allem die Goten, die am Balkan bis ins eigentliche Griechenland und weiter bis nach Kleinasien vordringen, von der anderen Seite greifen die nicht weniger gefährlichen Iraner auch dem neupersischen Reich an, das den Glanz des ehemaligen Ruhmes der Achämeniden erneuert. Schapur stellt den Ruhm der Parther, die bei Karḫae die römischen Fahnen erbeuteten, in den Schatten und nimmt den Kaiser Valerianus selbst gefangen, der dann schmachvoll in der Gefangenschaft starb. Die Goten dringen nach Kleinasien nicht nur auf dem Landweg (in den J. 267, 276), sondern bereits früher auf dem Seeweg mit Schiffen des bosporanischen Reiches (in den J. 253, 256) vor und machen so das Meer unbefahrbar und dem Handel unzugänglich, weil es eine römische Kriegsflotte in Wirklichkeit nicht gab. Wenn wir noch die wilden Räubereien der Isaurier in Kleinasien, das schwere Erdbeben im J. 262, die Kriege der Gegenkaiser, den Abfall von Palmyra, Emesa und die sich hieraus entwickelnden Kämpfe hinzurechnen, ist es nicht bewunderlich, dass die Folgen davon so schrecklich waren. Zwangsablieferungen für die Armee, die Willkür der Soldaten und Beamten, Stockung in der Verwaltung, Verfall des Handels durch Requirierung der Verkehrsmittel und Sperrung der Transportwege, notwendige Autarkie der Gebiete sowie der Einzelnen; unter solchen Umständen konnten die Sarkophagwerkstätten in Kleinasien und Griechenland in ihrer verelendeten Umgebung keinen Absatz für ihre Luxuswaren finden, die auch früher vielfach für den Export bestimmt waren, und verlegten

sich zumeist nach Rom. Der Beginn dieses Umsiedelns in grösserem Ausmasse ist unbekannt. Östliche Einflüsse auf griechischen Denkmälern zeigen, dass es hauptsächlich nach dem J. 270 war, jedoch zum Teil auch schon unter Gallienus, wofür die sehr schweren Zeiten in Kleinasien und Griechenland in den fünfziger und sechziger Jahren möglicherweise Zeugnis ablegen.

Zu den Sarkophagen der gallienischen Zeit zählt durch den Stil des Reliefs und der Porträts ein *Sarkophag im Nationalmuseum in Rom*<sup>68</sup> mit einer *dextrarum iunctio* und symbolischen Gestalten, die sich auf den Beruf des Verstorbenen beziehen, der wahrscheinlich Beamter der *annona*, der Verpflegung war. Im männlichen Porträt klingen, wie wir gesehen haben, die Bildnisse Gallienus' mit einem Widerhall des vom tiefen Gefühl vollen Realismus der Zeit Decius' aus, während das weibliche Porträt mit der Frisur der Gattin Aurelians' Severina uns den Sarkophag in die Zeit nach dem J. 270 datiert. Die Gruppierung der Gestalten auf dem Relief ist nach der Mittelgruppe der Gatten mit Concordia im Zentrum frei symmetrisch. Ohne ein Gegenüber ist auf der zweiten Hälfte des Sarkophags ein Mann mit langem Bart und Haaren dargestellt, der im Hintergrund dicht neben dem Gatten steht. Den Beruf des Verstorbenen drücken vier Frauengestalten<sup>69</sup> aus; von links sind es Portus mit einem Lichtturm in der rechten Hand, Liberalitas oder Frumentatio, die Amtszeichen des Toten, eine tessera frumentaria und ein rutellum in der Hand hält, Annona mit dem Füllhorn und Früchten auf dem Schoss, sich auf ein Ruder stützend, und Africa mit Ähren in der rechten Hand, charakterisiert durch die Kopfbedeckung aus typischen Teilen des Elefantenkopfes. Zu Füssen Annonas und Africas steht ein modius voll Getreideähren. Der Verstorbene war demnach ein Beamter der *annona*, der die Versorgung Roms mit Getreide beaufsichtigte, das vor allem aus Nordafrika in den römischen Hafen Portus bei Ostia transportiert wurde. Gegenüber den früheren Szenen aus dem Leben eines Heerführers, die gewöhnlich die *dextrarum iunctio* neben den nur symbolischen Dioskuren begleiteten, erscheint auf dem Sarkophagrelief ein gewöhnlicher alltäglicher Beruf, wenn auch vorderhand nur symbolisch ausgedrückt. Einige Jahrzehnte später am Anfang des 4. Jh. liessen die Hinterbliebenen den Sarkophag des Bäckermeisters L. Annius Octavius Valerianus mit einer realistischen Folge von Szenen ausschmücken, auf denen der Weg des Brotes von der Bestellung des Getreidefeldes bis zum Backofen dargestellt ist.<sup>70</sup> Auf dem Hochzeitsarkophag ist der realistische Inhalt noch mit dem bildlichen, mythologischen Ausdruck verbunden. Der Stil des Reliefs ist gallienisch. Die Gestalten sind plastisch, so wie auch die Draperie, auch wenn sich in ihr die Lust an der effektvoll geführten Linie äussert, vgl. den Faltenwurf des Obergewandes. Aber trotz des Strebens nach Natürlichkeit der Stellungen wirken die Gestalten hart. In Bart und Haaren, vor allem bei dem Manne neben dem Verstorbenen, wird der maleische Stil mit den kontrastvollen Schatten des Bohrers<sup>71</sup> fortgesetzt. Das gilt allerdings nicht für die Porträts, die wie gewöhnlich das Werk eines anderen

Künstlers, eines spezialisierten Porträtisten sind. Ihre Haare und Bärte sind plastisch dargestellt, dafür ist das Gesicht des Gatten mit jenem schmerzlichen deciusartigen Ausdruck mit feinem Sinn für die Wirkung der Halbschatten modelliert. Formell nahestehend ist der wahrscheinlich Claudius dem Gothicus angehörende Porträtkopf auf dem Relief mit der Opferung im Nationalmuseum in Rom,<sup>72</sup> aber das malerische Empfinden ist hier stärker und die plastischen Formen verschwimmen. Die plastische gallienische Tradition wird durch einen mässigen Illusionismus weicher gemacht. Wenn wir aber die Köpfe der übrigen Personen des Reliefs, der Begleiter des Kaisers und der Helfer bei der Opferung, insbesondere aber die ganzen Gestalten, auch die des Kaisers betrachten, sehen wir uns mit einemmal nahe der Spätantike. Wir können beobachten, wie die gallienische „Renaissance“ nicht überall gleich tief wirkte und wie stark ihre auf die neue Zukunft hinzielende Entwicklungskomponente war. Zusammenfassend: Abkehr von der Natur, Verlust des Sinnes für die organische Struktur der Gestalt, im einzelnen: flache Gestalten, negativ eingeritzte ornamentale Draperie, durch den Körper nur wenig geformt, betonte Kontur, harte lebenslose Stellungen, unrichtige Proportionen, Geometrisierung, Stereometrisierung, besonders der Köpfe und Glieder. Kubisierung zusammen mit zeichnerisch malerischer Auffassung, die sich der tetrarchischen Basis der Decennalien auf dem römischen Forum nähert.

Die Reliefs der fünfziger bis sechziger Jahre, die wir bisher durchgenommen haben, zeichneten sich bis auf kleine Genreszenen mit Amoren durch Ruhe und Überwiegen der Unbeweglichkeit aus. Trotzdem ist aber ein Thema, das eben in dieser Zeit scheinbar seinen Höhepunkt erreicht, stark erregt. Es sind die wannenförmigen *Sarkophage mit Riefen*, die an den Rändern mit gewaltigen, Antilopen oder ähnliche *Tiere würgenden Löwen* verziert sind. Die Löwen bilden zugleich die Seiten der Sarkophage.<sup>74</sup> Am Ende des 2. Jh., um das J. 200, ist ein dionysischer wannenförmiger Sarkophag mit Löwenprotomen, der sich im vatikanischen Museo Chiaramonti<sup>75</sup> befindet, entstanden. An ihm ist der Zusammenhang mit einer ursprünglich steinernen Wanne zum Treten von Trauben zu sehen. Die Löwenmasken dienen hier als Verzierung des Abflusses.<sup>76</sup> Aus solchen Sarkophagen entstanden in der ersten Hälfte des 3. Jh. unter dem Einfluss der Löwenjagd-sarkophage selbständige Löwensarkophage, auf denen der Löwe den Schrecken des Todes symbolisiert. Das Jahrzehnt um die Mitte des 3. Jh. ist eben jene Zeit, wo an den Sarkophagen Symbole die Handlung verdrängten. Eines dieser Symbole ist der Löwe — das Raubtier. In den vierziger Jahren erreichten die Sarkophage mit der heroisierten Löwenjagd ihren Höhepunkt und stellten von nun an die Grundlage für eine neue Gattung selbständiger wannenförmiger Sarkophage mit Löwen dar. Als ihren unmittelbaren Vorgänger bezeichnet Rodenwaldt wahrscheinlich richtig den Sarkophag mit Löwenjagd und Löwenprotomen im Kapitolinischen Museum,<sup>77</sup> der etwa um das J. 240 entstanden ist. Rodenwaldts Datierung in der angeführten Abhandlung *La Critica d'Arte I* bis zum J. 250, in die Zeit des

decischen Expressionismus, betrachte ich als etwas zu spät, und das auch in Anbetracht der Sarkophage mit symbolischen Löwen, weil sie mit ihren Anfängen auf dem Boden des römischen „Hochbarocks“ stehen, wo sich bereits auch expressionistische Tendenzen zeigen. Deshalb muss man damit übereinstimmen, wenn Rodenwaldt diese Löwensarkophage hauptsächlich in die Jahre 240 bis 270 setzt, wo eine gewisse Erstarrung zur linearen Maske eintrat, wie das Fragment eines Sarkophags im Treppenhaus des Kapitolinischen Museums beweist.<sup>78</sup> Eine genauere Datierung innerhalb dieser drei Jahrzehnte ist beschwerlich, am wichtigsten jedoch ist die Feststellung, dass auch zur gallienischen Zeit Sarkophage voll Pathos und Unruhe entstanden. Welch eine Ausdruckskraft ist in den tief zerfurchten Köpfen verborgen! Die Angesichte sind gleichsam zu einer expressiven Grimasse verzogen und mit einer durch den Bohrer stark zergliederten, reich vergoldeten Mähne umgeben. Nicht einmal die Vergoldung vermochte die zahlreichen Lichtkontraste, die eine ungewöhnliche Intensität erreichen, zu beseitigen. Der starke Ausdruck des Kopfes ist noch durch die sehnigen Tatzen gesteigert, deren Krallen sich erbarmungslos in den Leib des Opfers, für das es keine Rettung mehr gibt, einbohren. Bei allem rauhen Naturalismus finden wir hier genug Stilisierung und Maskenhaftigkeit, wie es der zweiten Hälfte des 3. Jh. entspricht.<sup>80</sup> Zusammenfassend: Barockisierender Illusionismus, Expressionismus und Anfänge der Abstraktion. Die geriefelten Sarkophage, umrahmt mit ihre Opfer würgenden Löwen, wirkten auf die Reliefsarkophage ein und so erscheinen in der zweiten Hälfte des 3. Jh. wannenförmige Sarkophage, auf denen früher nur Löwenprotome waren, mit einem Rahmen von würgenden Löwen. Es war eine Bereicherung der Symbolik, die auf den Reliefsarkophagen deutlich das Übergewicht gewann.

Die symbolische Auffassung drang auch in das alte Thema der Schlachtensarkophage ein, die die Kämpfe der Römer mit den Barbaren im Westen und im Osten schildernd, unter Septimius Severus in den Jahrzehnten um das J. 200 u. Z. in Blüte standen. Nach dem J. 250 entstand wahrscheinlich der monumentale *Schlachtensarkophag*,<sup>81</sup> der durch Ankauf aus der ehemaligen Sammlung *Ludovisi* in das Nationalmuseum in Rom gelangte. Dieser schon durch seine Ausmasse ungewöhnliche Sarkophag, er ist nämlich 2,74 m lang, 1,54 m hoch und 1,42 m tief, nimmt in der Entwicklung der Kunst des 3. Jh. eine ebenso ungewöhnliche Stellung ein und wird gewöhnlich als das Hauptdokument für den Höhepunkt des römischen Barocks in der ersten Hälfte des 3. Jh. angeführt. Trotzdem ist seine Datierung bis jetzt noch nicht fest und schwankt zwischen der ersten und zweiten Hälfte des 3. Jh. Wegen seiner besonderen Bedeutung widmen wir dieser grundlegenden Frage grössere Aufmerksamkeit. Es überwiegt die Datierung zwischen die Jahre 230 bis 235, hauptsächlich durch Rodenwaldts Einfluss, vor allem durch seine bedeutungsvolle Abhandlung aus dem J. 1936 „Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270“.<sup>83</sup> Ihm schliessen sich, um wenigstens einige grundlegende

neuere Werke zu nennen, Zschietzschmann in „Die hellenistische und römische Kunst“, Ducati in „L'arte in Roma“, Gerke in „Die christlichen Sarkophage der vorconstantinischen Zeit“, Arias in „La scultura romana“, Pallottino in „Arte figurativa e ornamentale“, W. Technau in „Die Kunst der Römer“<sup>84</sup> usw. an. Anderer Meinung, d. h. für die Entstehung des Sarkophags erst in der zweiten Hälfte des 3. Jh., in der gallienischen Zeit, ist vor allem A. Alföldi,<sup>85</sup> ebenso von Schoenebeck,<sup>86</sup> der auch die übereinstimmende Ansicht Delbrücks anführt, später Andrac und Arias,<sup>88</sup> diese unter dem Einfluss der Meinungsänderung bei Rodenwaldt in der letzten Zeit seines Lebens.<sup>89</sup> Zuletzt datierten ihn H. von Heintze<sup>90</sup> und G. Gullini<sup>91</sup> knapp nach dem J. 250. Schönebeck weist richtig auf die Einzigartigkeit dieses Denkmals und die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten bei einer relativen Chronologie hin, führt aber selbst, neben einem Hinweis auf Alföldi (die Offiziere-protectores sind um den Feldherrn erst in der Zeit Gallienus' versammelt) und die Ansichten Delbrücks (auf Grund des Porträts um das J. 270), nur die neue Auffassung des Triumphs an, d. h. die Geste des Feldherrn und sein Verhältnis zur Schlacht, die griechisch-römische Synthese der Elemente, und negativ, dass der Zusammenhang mit den grossen Sarkophagen der ersten Hälfte des 3. Jh. nicht eindeutig bewiesen ist, also allgemeine und für die Chronologie ungenügende Gründe. Rodenwaldt, der sich vor allem auf das Porträt des verstorbenen Feldherrn stützt, war vor 40 Jahren ebenfalls der Ansicht, dass das Porträt seine nächsten Parallelen in der zweiten Hälfte des 3. Jh. hat<sup>92</sup> und nach „Forschungen und Fortschritte“ aus demselben Jahr<sup>94</sup> zu urteilen an, dass das Porträt aus dem zweiten Jahrzehnt des 3. Jh. stammt. Nach acht Jahren, im J. 1936, rückte er in der angeführten Abhandlung, die grossen Widerhall fand, das Datum des Porträts und somit auch des Sarkophags etwas vor das J. 235, wahrscheinlich auch unter dem Einfluss der gewaltigen Barockartigkeit der Sarkophagreliefs, die zwischen den Jahren 230—250 seinen Höhepunkt erreicht. Im J. 1939 datierte er den Sarkophag nach dem Porträt, wie er ausdrücklich anführt, ohne nähere Begründung zwischen die Jahre 225—230<sup>95</sup> und schliesslich kehrt er kurz vor seinem Tode zur Datierung in die gallienische Zeit, knapp nach dem J. 260, zurück, wobei er sich hauptsächlich auf die Komposition des Reliefs, die der Spätantike nahe steht, beruft. Einen wesentlich neuen Beitrag für die Datierung des Porträts und somit auch des Sarkophags bedeutet die angeführte Studie von Helga von Heintze und das Buch von Gullini, das an sie anknüpft. Helga von Heintze zog ihre Konsequenzen aus der Unmöglichkeit die Bildnisse mit Sicherheit nach dem Stil zu datieren und konzentrierte sich auf ein äusseres Hilfsmittel, das man früher, wenn auch ergebnislos, auch erwog, nämlich auf eine auffallende Narbe an der Stirn des Feldherrn.

Der Grund für das Schwanken der Ansichten der Forscher ist eben das Versagen des gewöhnlich zuverlässlichsten Kriteriums, nämlich der Datierung nach der Entwicklung des Porträts, das sich auf eine zusammenhängende und genau

datierte chronologische Reihe Münzen, nach ihnen datierter plastischer Bildnisse der Herrscher und Mitglieder ihrer Familien stützt. Schwierigkeiten ergeben sich in unserem Falle daraus, dass zahlreiche Porträts der zwanziger bis dreissiger und der fünfziger bis sechziger Jahre, d. h. von Elagabal bis Alexander Severus und zur Zeit Gallienus, bzw. knapp vor oder nach ihr, einander ziemlich nahe stehen. In beiden Epochen ist die Grundlage der Form die Reaktion, die Wiederbelebung des griechischen oder besser gräzisierungenden plastischen Stils, die jedoch nur vorübergehend ist. Bald äussert sich eine zeichnerisch-malerische Tendenz, besonders auffallend bei den Haaren und Bärten, eine Neigung zur niedrigen, nichtplastischen schraffierten Schicht. Beim Datieren des Bildnisses des Feldherrn auf dem Ludovisischen Sarkophag dürfen wir nicht die Porträtköpfe im Kapitolinischen Museum und in Aschaffenburg<sup>96</sup> vergessen, die aller Wahrscheinlichkeit nach den im Sarkophag begrabenen Mann darstellen, wie nicht nur die Physiognomie, sondern auch ein auf Porträten seltenes Detail, das Mal auf der Stirn in Form eines liegenden Kreuzes<sup>97</sup> beweist. Diese regelmässige Narbe war also ein charakteristisches Merkmal im Gesicht eines hervorragenden Mannes, der in einem repräsentativen prunkvollen Sarkophag begraben wurde und dessen Alter wir auf ungefähr 20 Jahre schätzen können. Die Bedeutung des Mals hat erst H. von Heintze ganz überzeugend ausgelegt, Röm. Mitteil. 64, 1957, S. 83 ff., und was noch wichtiger ist, sie hat es auf Porträts, vor allem auf Münzen, bei einer Reihe römischer Kaiser festgestellt, so bei Commodus, Hostilianus, Herennius Etruscus, Gallienus, Claudius II. Gothicus, Aurelianus und Diocletianus. Das liegende Kreuz, das einen Stern, das Symbol des Lichtes darstellt,<sup>98</sup> bezeichnet die Eingeweihten des Mithraskults, dessen Bedeutung seit dem Ende des 2. Jh. u. Z. ungewöhnlich gestiegen war. Die Übereinstimmung mit den Zügen des Feldherrn, der uns aus dem Ludovisischen Sarkophag und aus den frei plastischen Porträts im Kapitolinischen Museum, sowie in Aschaffenburg bekannt ist, weist auf Decius' Söhne, den jüngeren Hostilianus und den älteren Herennius Etruscus hin. H. von Heintze nimmt an, dass im Sarkophag Hostilianus begraben wurde, der im Jahre 251 in Rom an der Pest starb und ein feierliches Begräbnis erhielt, wie es den Interessen seines Mitregenten, des weit älteren Trebonianus Gallus, entsprach. Das Alter dieses jüngeren Sohnes des Decius, der auf den Münzen bartlos abgebildet ist und ziemlich jung aussieht, gibt sie mit 20—25 Jahren an, also nur etwas weniger als das des älteren Bruders, und beruft sich auf Wittig, Pauly-Wissowa Realencyklopädie unter dem Stichwort Messius 9. Gullini<sup>99</sup> wendet dagegen ein, dass Hostilianus noch sehr jung war, 15—17 Jahre, nicht am Krieg teilnahm und an der Pest starb. Hostiliāns Alter lässt sich überhaupt nicht zuverlässig bestimmen, weil wir nicht wissen, um wieviel Jahre er jünger war als sein älterer Bruder, dessen Alter auch nur hypothetisch auf etwa 20 Jahre, möglicherweise auch etwas höher geschätzt wird,<sup>100</sup> weil er schon im J. 249 militärische Befehlsgewalt besass und später auch an dem Krieg gegen die Goten am



Unterlauf der Donau teilnahm, wo er auch in der Schlacht bei Abrittus im J. 251, also kurz vor dem Tode seines Vaters Decius fiel. Die Tatsache, dass sich Hostilianus an keinen Kämpfen beteiligte, brauchte kein Hindernis zu sein, da man die Handlung des Ludovisischen Sarkophags angesichts der symbolischen Geste des Feldherrn als eine Allegorie des Sieges des Guten über das Böse in Übereinstimmung mit dem Mithraismus auffassen kann. Schliesslich konnte der Sarkophag auch eine Erinnerung an den gefallenen Vater und Bruder sein. Für Herennius Etruscus, wie Gullini vorschlägt, würde das Alter und die Teilnahme an den Kämpfen mit den Goten sprechen, es ist allerdings wieder nicht bekannt, was mit seinem Leichnam geschah, ob er nicht in den Sümpfen verschwand, wie der des Decius. Das wird, obwohl die antiken Nachrichten unklar sind, zum Unterschied vom Tode des Vaters, allerdings nirgends behauptet. So führt Epitome de Caes. 29, 3 von Decius ausdrücklich an, dass er im Sumpf untergegangen ist, so dass es nicht einmal möglich war seinen Leichnam zu finden, während von Herennius im nächsten Satz nur gesagt wird, dass er in diesem Krieg gestorben sei. Die Nachricht von S. Aurelius Victor Caes. 29, 5 ist zweideutig. Zuerst wird behauptet, Decius' Sohn sei in tapferem Kampf gefallen, etwas weiter heisst es wieder, dass Decius denselben Tod erlitten habe; von ihm wissen wir bestimmt, dass er im Sumpf ertrunken ist. Zwischen Hostilianus und Herennius mit Sicherheit zu entscheiden, welcher von ihnen mit dem Feldherrn mit dem Zeichen des Mithras an der Stirn identisch ist, ist nicht möglich. Verschiedene Gründe sprechen dafür und dagegen, sie sprechen vielleicht eher für den älteren Bruder. Vom Standpunkt der Kunstgeschichte ist das jedoch bedeutungslos, denn entscheidend ist die Zeit der Entstehung des Porträts, d. h. das Jahr 251, mit dem der Ludovisische Sarkophag datiert wird. Was die beiden frei plastischen Köpfe betrifft, unterscheiden sie sich stilistisch einigermaßen voneinander. Der Kopf vom Kapitol steht dem Sarkophagporträt nahe, hingegen ist der Aschaffener Kopf mehr plastisch, klassizistisch und typisch gallienisch. Für die relative Chronologie könnte das bedeuten, dass das Aschaffener Bildnis jüngeren Ursprungs<sup>101</sup> ist, also posthum, aus der Zeit der entschiedeneren Zuwendung zur griechischen Tradition. Das ist möglich, denn das Angedenken an Decius und seine Söhne war auch nach ihrem Tode ruhmvoll und lebendig. Das halte ich für wahrscheinlicher als die zweite Möglichkeit, dass nämlich beide Köpfe gleichzeitig entstanden sind und der Klassizismus schon knapp nach der ersten Hälfte des 3. Jh. soviel an Boden gewonnen hat. Die neue zeitliche Eingliederung des Porträts vom Ludovisischen Sarkophag in das J. 251 entspricht sehr gut der Entwicklung der Bildhauerkunst an der Wende des Illusionismus der fünfziger Jahre, wie es z. B. auch die Münzen Volusianus dokumentieren.<sup>102</sup>

Die Datierung des Porträts nach dem J. 250 verhilft uns auch zum Verständnis des Sarkophagreliefs, ist jedoch durch die Ungewöhnlichkeit, ja Einzigartigkeit des Sarkophags erschwert. Am wichtigsten ist das Relief an der Vorderseite, das

das siegreiche Ende der Schlacht der Römer mit den Barbaren vom westlichen und östlichen Typ (zwei von ihnen haben sog. phrygische Mützen), vielleicht eine Anspielung auf die ostgermanischen Goten,<sup>103</sup> darstellt. In ihrer Komposition zerfällt die Schlachtszene, deren geistiges Zentrum der Feldherr in der Mitte der oberen Hälfte des Sarkophags ist, deutlich in drei Bänder. Das obere Band ist den Siegern eingeräumt, die meist nicht mehr kämpfen, das untere den Besiegten, von denen keiner mehr auf den Beinen steht, sie sind zu Boden geworfen, werden getötet oder sind bereits tot. Das mittlere Band hat die Aufgabe, das obere mit dem unteren zu verbinden, und füllt die Lücke zwischen ihnen durch senkrechte Seiten aus. Seine Mitte ist ziemlich leer, nur die Gestalten des oberen und des unteren Drittels reichen in sie hinein. Der Schwerpunkt des mittleren Bandes liegt auf seinen Rändern, wo sich je zwei grosse Gestalten befinden, die in die beiden übrigen Bänder hineinreichen und sie auf diese Weise zu einer Kompositionseinheit verbinden.<sup>104</sup> Links ist es die hohe Gestalt eines Römers, der, sich mit dem erhobenen Schild schützend, den feindliche Anführer, den einzigen Barbaren im oberen Teil des Sarkophags, angreift. Neben dem Römer befindet sich ein anderer Soldat mit einem Gefangenen, der die Hände gefesselt hat. Rechts ist ein Soldat in einem Panzer aus Metallringen, eine ausdrucksvolle Gestalt, betont noch durch den unteren Teil des von oben hereinragenden Tropaeums. Daneben sieht man einen halbentblössten Barbaren, der dem Beschauer den Rücken zuwendend, mit einem römischen Reiter im oberen Band kämpft. Die Vertikale des Schildes des Barbaren, die dem parallelen Schaft des Tropaeums entspricht, unterstreicht die den Rahmen schliessende Funktion der beiden Randgestalten. Diese beiden, sowie zwei andere grosse Randgestalten, stellen eine Vervollkommnung einrahmender statischer Barbaren, gewöhnlich in Paaren, auf den Schlachtensarkophagen aus dem Ende des 2. und dem Beginn des 3. Jh. dar. Sie stehen nicht mehr ausserhalb der Handlung, sondern sind durch ihre Funktion in sie eingegliedert. Mit ihnen stehen die Randgestalten im oberen Band im Zusammenhang, Soldaten, die kleine übertragbare den Rand des Sarkophages bildende Siegeszeichen halten. Die eigentliche Umrahmung und Abgrenzung der Handlung innerhalb der Fläche der Vorderseite sind nichtkämpferische rechtwinkelige Dreiecke, deren Hypotenusen symmetrische Zweikampfgruppen zu Seiten des Feldherrn bilden. Die Diagonale links geht vom Kopf und der erhobenen Rechten eines Barbarenreiters aus, führt über den Schild seines römischen Gegners, zugleich auch über den Kopf und den Oberarm eines zweiten Römers, der danebensteht, abwärts, geht an der Schwertscheide des ersten und dessen rechtem Bein weiter und endet bei einem Barbaren, der mit dem Pferd zu Boden gestürzt ist, indem sie an der Grenze zwischen ihm und einem anderen Kämpfer entlang führt. Die Diagonale rechts geht vom Kopf und der Lanze eines römischen Reiters aus, geht auf einen dem Beschauer den Rücken zuwendenden Barbaren über, vor allem die Scheide seines Schwertes und sein ausschreitendes rechtes Bein

berührend, und endet bei einem Barbaren, den niederzumachen ein über ihm stehender römischer Soldat im Begriffe ist. Hier rechts ist — eigentlich noch weniger als links — die Endphase der Diagonale nicht mehr so deutlich, wie oben und in der Mitte. Neben den Soldaten mit Tropaeen in den Ecken füllen die rahmenden Dreiecke noch Trompeter aus, von denen der Rechte eine ungewöhnlich ausdrucksvolle Gestalt ist; während der linke wie gewöhnlich im Profil zu sehen ist, der rechte steht vielleicht auch durch den Einfluss des Horns, das er bläst, frontal, da sich seine Form im Profil nicht äussern kann. Die von den unteren Ecken des Sarkophagreliefs emporführenden und durch die parallele Wiederholung innerhalb der Handlung betonten Diagonalen führen das Auge des Beschauers zur Hauptperson des Sarkophags, dem porträtierten Feldherrn. Dieser bildet die Spitze einer Pyramide von Leibern gefallener oder zu Boden gesunkener Barbaren, den wirklichen Gipfel- und Mittelpunkt der ganzen Szene.<sup>105</sup> Der zu Pferde sitzende Feldherr ist mit dem oberen Teil des Körpers dem Beschauer zugewandt. Er kämpft nicht, die Schlacht ist bereits gewonnen und seine Soldaten nehmen nur mehr die Feinde gefangen oder machen sie nieder, er meldet durch eine Geste der rechten Hand, die man mit dem Zeichen der Hortatoren im Zirkus<sup>106</sup> oder der Jäger, die bei der Hetzjagd ihre Hunde anfeuern<sup>107</sup> oder mit der Gebärde des siegreichen Triumphators beim Triumphzug<sup>108</sup> vergleichen kann, dem Heere und den Zuschauern die freudige Nachricht vom errungenen Sieg und ruft gleichzeitig seine Getreuen zur endgültigen Vernichtung der Feinde auf.<sup>109</sup> Zur gleichen Zeit finden wir diese Gebärde auf den Sarkophagen mit Löwenjagd, vgl. z. B. Jäger hinter dem Löwen auf Mattei I, II.<sup>110</sup> Die dominierende Stellung des Heerführers, der sich trotz allem an Grösse nicht von den ihn umgebenden Gestalten unterscheidet, hat die unaufdringliche Betonung des Führers bei den Vorgängern des Ludovisischen Sarkophags am Ende des 2. Jh. weit überschritten und erinnert zum Teil an die etwas älteren Amazonomachien mit der zentralen Gruppe Achilleus und Penthesileias.

Im Grunde wird die alte Tradition realistischer Schlachtensarkophage beibehalten, aber die Komposition gleicht sich dem neuen, der Spätantike nahestehenden Ideal an. Mit dem Amazonensarkophag im vatikanischen Belvedere Nr. 49, der aus dem dritten Jahrzehnt des 3. Jh. stammt, hat der Ludovisische Sarkophag einige verwandte Merkmale. In erster Linie ist es die klare Komposition, die sich auf einige grosse Gestalten, die den unteren Teil des Reliefs mit dem oberen verbinden, stützt. Beim Vergleich der Komposition des Ludovisischen Sarkophags mit dem Schlachtensarkophag von der Via Appia im Nationalmuseum in Rom, sehen wir auf diesem ein unregelmäßiges Gedränge von Kriegerern rund um den Feldherrn, während auf jenem unsere Aufmerksamkeit sogleich auf den Unterschied zwischen dem oberen Drittel mit drei symmetrisch links und rechts des Feldherrn gruppierten Gestalten und dem unteren Drittel mit einer dichten Anhäufung besiegtter Barbaren und auf zwei Paare im mittleren Teil gelenkt wird,

die den unterschiedlichen oberen und unteren Teil verbinden. Ähnliche durch ihre Grösse ausser der Mittelgruppe alle übrigen Gestalten überragende und die bewegte Schlachtszene, die auf diese Weise klar übersichtlich wird, wie ein Stützgerüst verbindenden Paare finden wir eben auf der erwähnten Amazonomachie. Der auf dem Ludovisischen Sarkophag von hinten dargestellte, mit einem Reiter über ihm kämpfende Barbar ist offenbar die Variante eines ähnlichen Paares, das traditionell bereits auf den Amazonensarkophagen vorkam. Eine ähnliche Komposition in drei Schichten übereinander und mit grossen verbindenden Paaren hat auch ein nur wenig älterer Sarkophag mit der Darstellung des Kampfes zwischen Griechen und Amazonen im Palast Borghese in Rom aufzuweisen.<sup>141</sup> Mit älteren Schlachtsarkophagen aus dem Ende des 2. und dem Anfang des 3. Jh. hat der Ludovisische Sarkophag den horror vacui trotz der Aufklärung der ganzen Komposition gemeinsam. Nirgends ist an ihm ein Hintergrund zu sehen. In den Lücken zwischen den Gestalten befinden sich Ausfüllungsköpfe, den übrigen Körper müssen wir uns in der Tiefe des Raumes hinzudenken, oder es zeigt sich in einer anderen Lücke von ihm eine Hand u. ä.<sup>142</sup> Eben was die Darstellung des Raumes betrifft, hängt der Ludovisische Sarkophag noch immer in gewissem Masse mit Sarkophagen des gleichen Themas aus der Zeit Septimius Severus' zusammen und trotz der unbestreitbaren Tendenz zur räumlichen Schicht, die auch schon damals festzustellen war, unterscheidet sich von den nichträumlichen flächenhaft ausgeglichenen Reliefs der zweiten Hälfte des 3. Jh. Die Darstellung des Raumes kombiniert auf dem Ludovisischen Sarkophage, ähnlich wie auf den Schlachtsarkophagen vom Ende des 2. Jh., die normale, die Gestalten verkürzende und sie hintereinanderreihende Perspektive mit der expressionistischen Übereinanderstaffelung.

Diese Auffassung, die schon zum J. 250 verschwindet, wie z. B. an der Entwicklung der Amazonensarkophage zu sehen ist (vgl. z. B. den Sarkophag in Bona, Robert II 97), ist der gallienischen Zeit fremd, die mit Vorliebe die Gestalten ruhig aneinanderreihet und im Geiste der griechischen Tradition für das Relief keinen freien Raum voraussetzt, sondern der Hinterwand ihre abgrenzende Funktion weiterhin überlässt, wie es die für diese Zeit typischen Sarkophage mit Philosophen und Musen beweisen.<sup>143</sup> Von den sehr seltenen mythologischen Sarkophagen<sup>144</sup> der fünfziger bis sechziger Jahre lässt sich am besten der Theseus-sarkophag in Cliveden vergleichen, weil die Komposition des Endymionsarkophags in Richmond und des Ariadnesarkophags aus Auletta ganz vereinzelt ist, und das auch in der Fläche. Die Gestalten des Clivedener Sarkophags setzen keinen freien Raum voraus. Die Köpfe der Personen des zweiten Plans sind in die flache Schicht der vorderen Gestalten eingeschoben. Mehr Dokumente für einen Vergleich würden wir erst in den letzten zwei Jahrzehnten des 3. Jh. finden, wo nicht nur die mythologischen Sarkophage wieder Beliebtheit erlangen, sondern die Prometheus- und Phaethonsarkophage sich an die Komposition der Sarko-

phage von hohem Format aus der ersten Hälfte des 3. Jh. anschliessen und die Gestalten wieder übereinanderreihen. Man vergleiche z. B. den neapolitanischen Prometheussarkophag aus Pozzuoli<sup>145</sup> und für die Tradition der Amazonensarkophage den Richmonder aus der Sammlung Cooks.<sup>146</sup> Der Ludovisische Sarkophag hat teilweise hintereinander, überwiegend jedoch übereinander drei bis fünf, ja sechs Ebenen, wobei die letzte, die nur wenig sichtbar ist, ganz flächenhaft in niedrigem Relief am Hintergrund aufgetragen ist, der nirgends zu sehen ist. Auf dem Prometheussarkophag ist trotz der grossen Anzahl Gestalten, die bis in vier räumliche Ebenen aufgestellt sind, überall zwischen den Gestalten die Grundwand sichtbar, soweit sie nicht von tiefen Schatten verhüllt wird, weil das Relief in der Mehrzahl aus voll plastischen Gestalten besteht, die vor dem Hintergrund stehen. Dieser ist nirgends durchbrochen und seine Körperlichkeit ist erhalten. Das Relief macht den Eindruck einer nicht zu tiefen Bühne, auf der sich die Schauspieler vor der Kulisse des Hintergrunds entweder frontal oder parallel zu ihr bewegen. Dagegen ist bei dem Ludovisischen Sarkophag das Verhältnis zum Hintergrund weit vielfältiger; der Blick des Beschauers wird wenigstens teilweise in die Tiefe des Raumes geleitet, der nicht begrenzt zu sein scheint. Mehrere Personen stehen zum Hintergrund in einem spitzen Winkel. Am auffallendsten ist ein sich in einem gewaltigen Ausfall befindender und dem Beschauer den Rücken zuwendender Barbar. Während der hintere Fuss mit der Spitze in der ersten Ebene steht, befindet sich der Leib in der dritten und der vordere ausschreitende Fuss verliert sich über dem Knie nach unten im angenommenen freien Raum. Unten, unterhalb des Feldherrn kniet ein Barbar in frontaler Stellung auf dem linken Knie, der linke Fuss ist also rückwärts gerichtet, während der rechte nach vorn in Richtung des Beschauers gebogen ist. Der Barbar selbst blickt rückwärts. Links unten liegt der Leichnam eines anderen Barbaren mit dem oberen Teil des Kopfes ausserhalb des Sarkophags, während der Leib vom Rumpf abwärts nicht mehr zu sehen ist; man muss sich ihn vorstellen, als ob er in den Raum verläuft. In ähnlicher Weise liegen auch manche Pferde. Ein stark raumbildender Faktor sind auch die Schilde der römischen und feindlichen Soldaten, die zur Fläche des Reliefs einmal senkrecht, einmal parallel oder ein anderes Mal schräg stehen. Wenn wir damit den Amazonensarkophag in Richmond vergleichen, sehen wir, wie an ihm alle Personen und Pferde ausgeglichen und in die mit der Unterlage parallele Fläche komponiert sind, als wären es mikroskopische zwischen zwei Gläser gelegte Präparate. Nicht dass es hier keine Überdeckungen gäbe, wenn auch die Tendenz sichtbar ist sie zu vermeiden, die Raumschicht ist jedoch auf ein Minimum reduziert. Auch alle Gefallenen befinden sich parallel zur Unterlage, wenn auch etwas unnatürlich. Wie unterscheidet sich der Richmonder Amazonensarkophag von jenem im Pariser Louvre,<sup>147</sup> der am Anfang des 3. Jh. entstanden ist. Ersterer ist in drei Bändern übereinander dicht mit Gestalten ausgefüllt, auch in den freien Stellen zwischen ihnen sind Köpfe angebracht. Der

Raum, den die mit dem Hintergrund verschiedene Winkel bildenden Gestalten andeuten, ist beträchtlich. Auf dem Pariser Sarkophag finden wir rechts unten einen Gefallenen, dessen Körper sich rückwärts in den Raum wie auf dem Ludovisischen Sarkophag verliert.

Es ist also ersichtlich, dass der Ludovisische Sarkophag durch seine Auffassung des Raumes wenigstens teilweise in die erste Hälfte des 3. Jh. und in die Nähe der grossen Amazonensarkophage gehört und erst an die realistischen Schlachtensarkophage vom Ende des 2. und Anfang des 3. Jh. anknüpft. Andererseits lässt es sich jedoch nicht übersehen, dass diese realistische Räumlichkeit irgendwie erstarrt und durch eine ganz entgegengesetzte Tendenz gebunden ist, nämlich durch eine Neigung zur abstrakten Schicht. Manche Gestalten machen tatsächlich den Eindruck, als wüchsen sie aus der Tiefe des Raumes hervor und das nicht nur auf Grund der traditionellen bereits hellenistischen perspektivischen Verkürzungen der Körper, sondern auch durch ihr Verhältnis zur Umgebung. Jedoch zum Unterschied von dem Sarkophag von der Via Appia, wo die Übereinanderstaffelung der Gestalten nur ihr gegenseitiges Grundverhältnis — die Hintereinanderstaffelung — ergänzt, sind die einzelnen Formen auf dem Ludovisischen Sarkophag meist nebeneinander angebracht, vgl. insbesondere die linke Hälfte des Reliefs gegenüber der räumlicheren rechten. Die räumliche Auffassung ist also widersprüchlich und verbindet die realistische Konkretheit mit der abstrakten Reduktion, mit anderen Worten — in die Entwicklungskonstanten umgesetzt — sie knüpft sich an die Kulminierung des Realismus am Ende des 2. und in der ersten Hälfte des 3. Jh. und bildet eine Brücke zur Abstraktion der zweiten Hälfte des 3. Jh., wo die klassisierende Typisation der Wirklichkeit in den spätantiken Antirealismus übergeht. Durch das Gegensätzliche der räumlichen Auffassung erklären wir uns die einander widersprechenden Bewertungen des Raumes auf dem grossen Ludovisischen Schlachtensarkophag. Während Hamberg in den Gestalten die Vorderfront einer unendlichen Menge<sup>118</sup> sieht, spricht Arias von einem flachen Teppich<sup>119</sup> und auch Gullini bezweifelt hier vollkommen die Raumentiefe. Ältere Forscher, die den Sarkophag in die dreissiger Jahre datieren, unterscheiden sich dadurch auch von den neueren Ansichten, die die Zeit der Entstehung eines so einzigartigen Sarkophags zwischen den Jahren 250—270 suchen. Die ersteren betonen die vergangene Tradition, die letzteren die beginnende Zukunft.

Wenn wir die Darstellung der Körper und Drapieren der einzelnen Gestalten untersuchen, stellen wir beim ersten Blick vor allem die reichliche Anwendung des Bohrers fest, besonders in den Pferdemenen, sowie in den Haaren und Bärten der Barbaren. Die römischen Soldaten sind im Gegensatz zur Wirklichkeit bartlos, zum Unterschied von der Marc-Aurelssäule oder dem Schlachtensarkophag von der Via Appia. Es ist wahrscheinlich eine Angleichung an die mythologischen Sarkophage mit Kämpfen zwischen Amazonen und den meist ohne Bart abgebildeten Griechen. Auch diese Tatsache, ähnlich wie das Porträt des Feld-

herrn, weisen auf eine Zeit des verstärkten Gräzismus und auf die Methoden hin, durch die realistische Schlachtensarkophage modifiziert wurden. Der Bohrer wird bei der dynamischen plastischen Modellation angewandt. Wie die Gesichter der Römer und besonders der Barbaren im Geiste des hellenistischen pathetischen Realismus barock modelliert sind, ebenso sind auch die Haare und Bärte plastisch individuell mit starken Lichtkontrasten ausgeführt. Oft bieten die tiefen Einschnitte des Bohrers, die die natürlichen Strähne der Haare oder Bärte verfolgen, bloss die Illusion einer vollplastischen Ausführung, allein so realistisch, dass wir uns dessen gar nicht bewusst werden. Der resultierende Eindruck ist ungefähr so wie auf den spätantoinischen, zum Teil auch severischen Porträts, nur mit dem Unterschied, dass das Gesicht nicht klassizistisch glatt, sondern ebenfalls dynamisch realistisch ist. Nichtsdestoweniger besteht bei Glättung des Marmors bis zu einem glasartigen Glanz und bei tiefen Einschnitten zwischen dem Gesicht und den Haaren und Bärten ein beträchtlicher Kontrast, der allerdings ursprünglich etwas anders war, da die Haare und Bärte vergoldet waren, wie wir mit Sicherheit aus der violetten Färbung schliessen, deren deutliche Spuren als Beweis der chemischen Einwirkung des Goldes auf den Marmorgrund<sup>121</sup> erhalten sind. Die Vergoldung der Haare auf dem Ludovisischen Sarkophag ist im 3. Jh. keine vereinzelte Erscheinung. Andere Beweise haben wir auf Sarkophagen aus den Praetextkatakomben, vor allem auf dem monumentalen Sarkophag Kaiser Balbinus aus dem J. 238.<sup>122</sup> Diese neue Art des Färbens, die sich wesentlich von der bunten realistischen Polychromie des 2. Jh. u. Z. unterscheidet, weist auf eine Entwicklung hin, die sich vom antiken Realismus abwendet und nach einem starken Ausdruck mit subjektiven Mitteln strebt. Die Vergoldung der Haare und Bärte verringerte allerdings in gewissem Masse einigermaßen die schwarz-weissen Kontraste der erhabenen und vertieften Stellen, erhöhte aber andererseits noch den Gegensatz zwischen den weissen Gesichtern und ihrer Umrahmung. Die Draperie ist ebenso barock dynamisch wie die Darstellung der Haare und Bärte. Die Gewänder, in Ruhe oder in Bewegung, sind ziemlich kontrastreich und mit tiefen Falten modelliert, deren Schatten zuweilen durch die scharfen Einschnitte so stark hervorgehoben sind, dass die Plastizität beinahe verschwindet und die Draperie eher den Eindruck negativer Schnitzerei in die Fläche, als eines plastisch positiven Auftragens auf den Kern des Blockes erweckt. Das ist vor allem bei dem feindlichen Anführer im oberen Band der Fall, weniger ausdrucksvoll am Mantel des römischen Feldherrn und bei einem Römer mit einem Gefangenen im Mittelband sowie auch an anderen Stellen. Ähnliche Anfänge der sog. negativen Draperie haben wir schon früher, z. B. auf dem historischen Relief aus dem Palast Sacchetti oder auf dem Hippolytossarkophag aus dem pisanischen Camposanto<sup>123</sup> kennengelernt; es ist dies also durchaus kein neues stilistisches Element. Diese dynamische barocke Plastizität, die sich in der Darstellung von Bart, Haar und Draperie äussert und die hellenistische Auffassung durch einen neuen Sinn

für die Erweckung der Wirklichkeitsillusion vertieft, ist eine Fortsetzung der antoninischen Entwicklung. In der vorhergehenden Epoche hat sie eine teilweise Parallele z. B. im schon erwähnten Adonissarkophag im Lateran, der in der Zeit bald nach dem J. 220 entstanden ist, eine noch engere in der unmittelbaren Umgebung in den sog. barocken Sarkophagen der vierziger Jahre und im sog. Jovinus-Jagdsarkophag in Reims, von Rodenwaldt zum J. 260 datiert, aber in solcher Intensität weder in der ersten, noch in der zweiten Hälfte des 3. Jh. seinesgleichen hat.

Es ist interessant, dass dieser dramatischen Modellierung, die ein starkes barockes Empfinden beweist, keine Steigerung der Bewegung der Gestalten entspricht. Die in Anbetracht der Handlung zumeist relativ ruhigen Gesten und Stellungen sind natürlich, nur selten beobachten wir, wie auf dem Jagdsarkophag Mattei I, ein Abnehmen des Sinnes für das Organische (die Art, wie der Feldherr zu Pferde sitzt, die Hand mit dem Schild des Barbaren links unten). Vergleichen wir den Ludovisischen Sarkophag mit seinen Vorgängern vom Ende des 2. Jh., so stellen wir fest, dass die Vehemenz der Bewegung auf ihm gedämpft ist. Es herrscht hier dieselbe Ordnung, die auch die ganze Komposition geklärt hat. Die traditionellen Schemen der vom Pferde fallenden Krieger in den Galatomachien und Amazonomachien, die auf dem Schlachtsarkophag von der Via Appia zu einer rechten Akrobatik geworden waren, sind verschwunden. Dort sehen wir eine erregte Handlung, das Drama der Schlacht äussert sich vor allem in den vielfältigen Bewegungen der Gestalten, die sich verschiedenartig kreuzen, einige Jahrzehnte später jedoch verlegte sich das Pathos nach innen. Das spricht aus der Kompositionsordnung des Ganzen und besonders aus den Gesichtern der besiegten Barbaren. Auf älteren Sarkophagen wird tatsächlich gekämpft, auch wenn die Überlegenheit der Römer klar ersichtlich ist. Auf dem Ludovisischen Sarkophag ist der Kampf eigentlich schon beendet und der Triumph der Römer über die Feinde ist nicht mehr durch die äussere Antithese des Schlachtgetümmels und des tragischen Rahmens der ruhig stehenden Barbarenpaare unter den Tropaeen ausgedrückt, sondern dieser Gegensatz bildet schon die Grundlage der Komposition der Handlung, die das Band der Sieger dem Band der Überwundenen gegenüberstellt und die Handlung andeutungsweise in die symbolischen Hauptgestalten im oberen Teil des Reliefs konzentriert, deren Achse der triumphierende Feldherr bildet. Die umrahmenden Paare der Gefangenen sind verschwunden und werden teils durch die römischen Soldaten mit Tropaeen, teils durch die organische Geschlossenheit des Ganzen ersetzt. Alle Gefühle der Besiegten sind in den Gesichtern der „Erniedrigten“ im unteren Band ausgedrückt. Der gesteigerte Ausdruck der Niedergemetzelten, der Toten oder jener, die sich der totalen Niederlage bewusst sind, gehören zu den pathetischsten und barocksten Äusserungen der Antike.<sup>125</sup> Das erregte Gefühl, die mächtig wogende und durchfurchte Masse bilden einen wirksamen Ausdruck der Tragik der Bar-



baren treffenden Katastrophe, einen Ausdruck, der, gestützt auf die klaren Diagonalen der Konstruktion der Komposition, sowie die expressive und kontrastvolle Verbindung der Sieger und der unterliegenden Feinde, eine monumentale Wirkung erzielt. Die Grundlage der dreieckigen Gruppe, der man eine pyramidenartige Räumlichkeit nicht absprechen kann, bildet der Schrecken des Todes, die auf den Gesichtern der Barbaren symbolisierte Vernichtung des Lebens, ihre Spitze sodann der triumphierende Feldherr. Ich glaube, es wäre nicht richtig in der Auslegung des symbolischen Inhalts dieser Gruppe allzuweit zu gehen. Sicher ist nur, dass die Schlacht, die Ernte des Todes, ebenso eine Allegorie des Lebensendes bedeutet, wie die tragische Gestalt des tödlich verwundeten Adonis in der Mitte des lateranischen Sarkophags, wie der schlafende Endymion oder die von Pluto entführte Proserpina.

Das erhaltene Bild vom Stil des Ludovisischen Sarkophags muss noch durch die Seitenreliefs ergänzt werden.<sup>126</sup> Thematisch hängen sie mit der Vorderseite zusammen. Auf der linken Seite kämpft ein Römer, der die ganze Höhe des Sarkophags einnimmt, mit einem Barbaren zu Pferde, vor ihm und zu seinen Füßen befinden sich zwei samt ihren Pferden zu Boden gesunkene Feinde. Auf der rechten Seite sieht man zwei kämpfende Paare und einen römischen Soldaten mit einem Tropaeum. Die Reliefs erwecken trotz ihrer auf den Seitenwänden von Sarkophagen, die gegenüber der Vorderwand weniger sorgfältig ausgeführt werden, üblichen Flachheit zum Teil eine Illusion von Raamtiefe, aber eine erstarrte, ähnlich wie auf dem Hauptrelief. Auch die Disproportionalität haben sie mit ihm gemeinsam, wenn auch in weit grösserem Masse. In den Proportionen der Gestalten bestehen hier beträchtliche Unterschiede. Auf der rechten Seite sind die Gestalten dem freien Platze angepasst, auf der linken Seite ist der römische Soldat die dominante Erscheinung der ganzen Szene. Unterschiedliche Proportionen bei den Nebengestalten und im Gegenteil dazu Betonung der Grösse jener Gestalten, die für die Komposition der Schlachtszene wichtig sind, finden wir auch auf dem Relief der Vorderseite des Sarkophags als eine jener Erscheinungen, die den angetretenen Weg zur Spätantike kennzeichnen. Neben vorübergehenden Erscheinungen, die schon von anderen Sarkophagen bekannt sind, wie Doppelsinn der räumlichen Auffassung, durch realistische und unrealistische Mittel erreichte Raamtiefe, Tendenz zur Schicht oder Anzeichen für den Verlust des Sinnes für die organische Form, ist es noch das feste Kompositionssystem, wenn es auch bis jetzt keine strenge geometrische Komposition gibt, eine Ordnung, die eng mit der klassizistischen Aufklärung der Komposition des Ludovisischen Sarkophags gegenüber der barocken Verwirrung der Sarkophage von der Via Appia, vom Cassino der Villa Borghese oder Doria Pamfili zusammenhängt; weiter sind es der expressionistische Kontrast der weissen und der goldenen Farbe in der Polychromie, der zur Erreichung eines monumentalen repräsentativen Ausdrucks, auch auf Kosten der natürlichen, durch Sinne wahrgenommenen

Wirklichkeit dient, und schliesslich der neue statische Ausdruck des triumphalen Sieges weniger durch die Handlung, als vielmehr durch verschiedene Kompositionsmittel und die Geste des nicht am Kampf beteiligten Heerführers.

Für die Chronologie des Ludovischen Sarkophags, dessen Form zum Teil barock dynamisch ist, in gewissem Masse durch den Illusionismus beeinflusst, zum Teil klassisierend und zugleich zur Spätantike strebend, ist am bedeutendsten der Hinweis auf den Zusammenhang mit den grossen Amazonensarkophagen aus der ersten Hälfte des 3. Jh., den wir versucht haben zu beweisen. Der Ludovische Schlachtensarkophag setzt trotz der bedeutenden zeitlichen Entfernung die Tradition seiner Vorgänger fort, modifiziert sie in Übereinstimmung mit der neuen Welle des Gräzismus und in Verbindung mit den mythologischen Schlachtensarkophagen mit den Kämpfen zwischen Griechen und Amazonen. Das widerspricht der Annahme, dass er erst in den Jahren 260—270 entstanden ist. Für die Datierung zum J. 251 spricht schliesslich ein technisches Detail, nämlich die Art der Bearbeitung des Inneren des Sarkophags. Die Spuren des Meissels sind zwar ziemlich grob, was bei den beträchtlichen Ausmassen des Sarkophags begreiflich ist, aber regelmässig. Die Bearbeitung der Innenwände von Sarkophagen hatte sich nämlich seit dem 2. Jh., wo sie sehr fein war, im Laufe des 3. Jh., zum Teil bereits seit dem Ende des 2. Jh. schnell verschlechtert und die Schläge des Meissels werden immer unregelmässiger. Diese Entwicklung lässt sich deutlich auf den Sarkophagen aus den Praetextatkatakomben verfolgen, die seit der antoninischen Zeit bis zum Ende des 3. Jh. reichen.

Der *Mainzer Deckel*, den Rodenwaldt als einen Teil des Ludovischen Sarkophags betrachtete,<sup>127</sup> hätte für die Datierung des Sarkophags keine entscheidende Bedeutung, selbst wenn seine Zugehörigkeit zu ihm klar bewiesen würde, weil der volkstümlichere Stil der Sarkophagdeckel sich von dem offiziellen Stil des Hauptreliefs an der Vorderseite des Sarkophags unterscheidet und die stilistische Entwicklung dieser Deckel weit unklarer ist als die der grossen Sarkophagreliefs. Für die Wahrscheinlichkeit, dass der Mainzer Deckel ein Teil des Ludovischen Sarkophags ist, spricht vor allem die Thematik des Deckels zusammen mit seinem ungewöhnlich hohen Format, der Stil ist dabei kein Hindernis. Ein zuverlässiger Beweis, die Aufsetzung des Deckels auf den Sarkophag, wenigstens im Abguss, wurde nicht durchgeführt.<sup>128</sup> Der Deckel, der ebenfalls aus der Ludovischen Sammlung in das Mainzer Museum gelangte, hat ungefähr die halbe Höhe des Sarkophags, also ungefähr 0,75 m. In der Mitte befindet sich eine *tabula ansata* ohne jede Aufschrift, unter ihr ist eine Gruppe klagender Barbaren zu Seiten eines mächtigen Tropaeums symmetrisch angeordnet. Vorn befindet sich auf einer Seite ein Frauenporträt vor einer Draperie, auf der anderen Seite eine Szene mit dem Empfang der Barbaren durch den römischen Feldherrn. Das weibliche Porträt, ein Brustbild, flach, mit linearer Draperie, hat eine Melonenfrisur mit freien breiteren Wellen und verdeckten Ohren. H. von Heintze identifiziert es

mit Herennius und Hostilianus Mutter, der Kaiserin Herennia Etruseilla.<sup>129</sup> Das ist möglich, wenn sich auch die Frisur etwas unterscheidet. In der Szene mit den Barbaren vor dem römischen Feldherrn sind die Gestalten hintereinander und übereinander bis in vier Ebenen gruppiert, in der letzten befinden sich im Hintergrund Köpfe, ähnlich wie auf dem Hauptrelief des Sarkophags. Die Barbaren sind in kleinerem Massstab dargestellt. Der suggestus, auf dem der Feldherr sitzt, ist — wenn auch unvollkommen — perspektivisch dargestellt, der Heerführer nicht en face, sondern in Schrägsicht. Beides erinnert stark an den in ähnlicher Weise auf einem steinernen Podium sitzenden Septimius Severus auf dem Relief im Palast Sacchetti. In den Ecken des Deckels befinden sich fein gearbeitete Köpfe, die stark ornamental wirken. Der Stil des Deckels erinnert, verglichen mit den grossen Sarkophagreliefs, besonders durch die pointillistische Art des Bohrens, wie Gerke<sup>130</sup> anführt, zumindest an die gallienische Zeit, oder eher an die der Tetrarchen. Durch die Analogie mit einem ähnlichen Deckel im Louvre, der durch das Jahr des Konsulats des begrabenen Peironius Melior um das J. 240 datiert ist, und angesichts der weiblichen Frisur auf dem Mainzer Deckel und der verwandten Physiognomien der Nebenfiguren auf den Nereidensarkophagen, beweist Gerke aber, dass dieser gesteigerte optische Stil auf Deckeln wenigstens schon etwa seit dem J. 230 existierte. Daraus folgert, dass der Mainzer Deckel um das J. 250 entstehen konnte, seine Datierung ist aber strittig. Weil die Zugehörigkeit des Mainzer Deckels zum Ludovisischen Sarkophag nicht eindeutig bewiesen ist, kann nur gesagt werden, dass der Stil des Deckels der Datierung des Sarkophags zum J. 251 nicht widerspricht.

Seine letzte Ansicht betreffs der chronologischen Eingliederung des grossen Schlachtensarkophags aus der ehemaligen Sammlung Ludovisi in die Zeit kurz nach dem J. 260 hat Rodenwaldt in der schon erwähnten Studie über den Sarkophag mit der Löwenjagd in Reims ausgesprochen, den er nach der Frisur der Göttin Virtus (das Porträt der Verstorbenen) und nach der Entwicklungsbeziehung zu den Sarkophagen mit dem gleichen Thema aus den vierziger Jahren zum J. 260 datiert.<sup>131</sup> Gullini ist mit der Anknüpfung des Ludovisischen Sarkophags auf den Reimser einverstanden und geht noch weiter,<sup>132</sup> indem er annimmt, dass beide in einer Werkstatt entstanden sind. Seine Gründe können uns jedoch nicht überzeugen, weil keine evidenten Parallelen bestehen. Durch den Stil und die Zeit stehen sie einander allerdings nahe. Der Sarkophag in Reims, in dem nach christlicher Tradition im 4. Jh. der fromme Feldherr Jovinus begraben wurde, ist in der Reihe der Sarkophage mit der heroischen Löwenjagd zweifellos mit den Denkmälern der vierziger Jahre, dem Sarkophag Mattei II und dem sog. Balbinusarkophag in Kopenhagen, verwandt. Die Haartracht auf den weiblichen Bildnissen, wie wir sie aus der Zeit der Herennia Etruscilla (249—251) her kennen, weist auf die fünfziger bis sechziger Jahre des 3. Jh. hin. Rodenwaldt liess sich zur Datierung zum J. 260 durch einige gallienische stilistische Merkmale

bewegen, vgl. die plastische Festigung der flammenartigen Haare neben der flächigen Anwendung des Bohrers, die jedoch schon nach dem J. 250 beginnen. Es scheint mir also richtiger, sich nicht vom J. 250 zu entfernen und ihn schon in die Zeit um die Hälfte des 3. Jh., in die Nähe des Ludovisischen Sarkophags, wie es auch Rodenwaldt tut, und des Kopenhagener zu datieren. Diese feinen chronologischen Widersprüche zeigen, wie unerlässlich die Vollen- dung des Sarkophag-Corpus ist, vgl. den Kopenhagener Kongress im J. 1954,<sup>133</sup> und wie unmöglich es ist, mit absoluter Genauigkeit ideale Entwick- lungsreihen nach bestimmten Merkmalen in Zeiten, in denen sich verschiedene Tendenzen überdecken und kreuzen, aufzustellen.

Bevor wir unsere längere Betrachtung über die Problematik des Schlachten- sarkophags Ludovisi beenden, wollen wir abschliessend nur betonen, dass er direkt an der Wende des Stilwechsels der grossen Entwicklungsepochen steht. In ihm gipfelt einerseits der klassische Realismus und andererseits äussert sich schon deutlich die abstrakte Expressivität der Spätantike. Er steht im Zusammen- hang mit den grossen Amazonensarkophagen des zweiten Viertels des 3. Jh. und vollendet den sog. barocken Illusionismus, der eben um das J. 250 seinen Höhe- punkt erreichte. Barockisierende Form und Gefühlspathos, geklärte Komposition bis geometrische Ordnung, erstarrte Raumillusion wie auch Tendenz zur Schicht, gefestigte Plastizität und die nichtplastische negative Draperie stehen hier neben- einander, rationale Antike und supranaturalistische Spätantike. Der symbolische Inhalt, wo die Schlacht — die Ernte des Todes — auch den Sieg des Guten über das Böse allegorisiert, spricht bereits mit einer nichtantiken, mittelalter- lichen Stimme.

Eines der beliebten symbolischen Themen auf Sarkophagreliefs der zweiten Hälfte des 3. Jh. u. Z. ist die *Personifizierung der vier Jahreszeiten* als Symbole des Lebens und des Todes. Ähnlich wie die Philosophen mit den Schriftrollen, erscheinen auch die personifizierten Jahreszeiten bereits früher auf Sarkophagen mit dem Mythos von Endymion oder der Proserpina. So sind z. B. auf dem Sarkophag mit der Entführung der Proserpina, der aus der Zeit Septimius Severus' stammt und sich im Münster zu Aachen befindet,<sup>134</sup> auf der linken Seite zwei Okeaniden mit dem Genius des Frühlings, auf der rechten Seite die Genien des Frühlings, des Sommers und des Herbstes. An den Rändern des Endymion- sarkophags im Palast Doria in Rom aus dem zweiten Viertel des 3. Jh. befinden sich als Rahmenfiguren links die Horen des Sommers und des Winters, rechts die des Herbstes. Auf dem Sarkophag mit demselben Motiv in Woburn Abbey vom Ende der ersten Hälfte des 3. Jh. sind unter den Pferden des Wagens der Selene um die Göttin Tellus vier Amore mit Attributen der Jahreszeiten zu sehen.<sup>135</sup> In der zweiten Hälfte des 3. Jh. wurden die Genien der vier Jahres- zeiten ein selbständiges Thema auf Sarkophagreliefs.<sup>136</sup> Auf dem wannenför- migen *Sarkophag* im vatikanischen *Belvedere Nr. 58a*, der aus der gallienischen

Zeit oder nach ihr stammt,<sup>137</sup> befindet sich in der Mitte ein Knabe mit Porträtzügen, der in der Hand eine Schriftrolle vor einem Parapetasma hält, das von den Genien des Frühlings (dessen zweite Hand umwindet einen Baum mit einer Girlande) und des Herbstes (mit einem Hirtenstab) getragen wird. Neben ihnen sieht man links den Genius des Winters (mit einem Schilfrohr und Wildenten) und rechts den Genius des Sommers (mit einem Korb voller Ähren und einem Hasen). Die Gestalten sind symmetrisch geordnet, auch die Stellungen und die Gesten der Hände entsprechen einander. Den Rahmen bilden eine Antilope würgende Löwen, die uns bereits aus den geriefelten Sarkophagen bekannt sind. In den Gestalten und in der Draperie besteht die plastische Darstellung der zeichnerisch-malerischen gegenüber. In der Draperie macht sich trotz ihrer beträchtlichen Plastizität die Linie geltend, besonders in den reichen Kaskaden der Zipfel des Mantels und des mittleren Vorhangs. Die Haare und die Mähnen der Löwen sind vielfach gebohrt und auch sonst wird oft der Bohrer zur illusionistischen Andeutung von Details angewandt. Charakteristisch für die zweite Hälfte des 3. Jh. sind die Bohrlöcher in den Augen — und Mundwinkeln, auf der Oberlippe, einmal auch bei den Fingerwurzeln an den Händen. Langsam wird der tetrarchische pointillistische Stil vorbereitet.<sup>138</sup> Ebenfalls typisch ist die Anhäufung von Symbolen: Der Verstorbene als Freund der musischen Betätigung vor einem von der Welt absondernden Vorhang, den die Natursymbole des Wachstums und des Unterganges halten, Löwen als Todesbringer, auch kleinere Symbole, wie umgestürzte Körbchen mit Früchten.

Löwen, die ihre Opfer in den Tatzen halten, umrahmen auch den *pastoralen Sarkophag im Nationalmuseum in Rom*, den Arias in die Zeit um das J. 270 datiert. Zeitlich fällt er in die kurze Zwischenepoche nach der gallienischen Zeit und vor der bereits spätantiken Zeit der Tetrarchen, ist aber wie durch das Motiv, so durch den Stil eigentlich schon tetrarchisch. Das gleiche könnten wir auch auf den Porträts der siebziger und der achtziger Jahre beobachten. Das Motiv, halb ländliches Idyll, halb realistisches Genre, zählt zu den sehr beliebten Themen der volkstümlichen heidnischen und christlichen Kunst am Ende des 3. Jh.<sup>140</sup> Die Anfänge sind schon im 2. Jh. auf den Seitenwänden der Endymionsarkophage zu finden. Am Ende des 2. Jh. werden sie realistischer, zugleich gelangt das Motiv des Hirten mit dem Hund und der Herde auch auf die Vorderseite als Andeutung der Umgebung des Mythos. Die Herde vergrößert sich in der ersten Hälfte des 3. Jh., bis sie auf manchen Sarkophagen die ganze Fläche des Reliefs einnimmt. Im dritten Viertel des 3. Jh., zur Zeit des Sieges der Symbole über die erzählende Fabel, verselbständigte sich auch das Hirten thema, und indem es das symbolische, friedliche Idyllische und die realistische Schilderung des volkstümlichen Milieus in sich vereinigte, erlangte es zum Ende des Jahrhunderts, zur Zeit der besonderen Bedeutung der Volkskunst, eine grosse Beliebtheit. Die ganze Fläche des Reliefs ist mit Andeutungen des Bodens bedeckt, der etwa in halber Höhe des

Sarkophags ein zusammenhängendes Band über dessen ganze Länge bildet. Der Boden zeigt eine üppige Vegetation, zwischen der sich zahlreiche Schafe, Ziegen, Pferde und Rinder bewegen. Die Herde wird von drei Hirten gehütet, einer davon melkt gerade ein Schaf. Alle diese Einzelheiten, auch die afrikanische Nomadenhütte, sind aus den Sarkophagreliefs der ersten Hälfte des 3. Jh. bekannt, aber hier vereinigen sie sich zu einem grossen Akkord bukolischer Ruhe und Frieden, der durch die umrahmenden Löwen mit ihrer Beute, dem bereits gewohnten Symbol des gewaltsamen Todes eine spezifische Bedeutung erlangt. Die Unabwendbarkeit sowie auch die tröstende Ruhe des Todes. Was die formelle Seite betrifft, muss vor allem auf die reiche Polychromie hingewiesen werden, von der ansehnliche Reste erhalten sind.<sup>141</sup> Gold, Blau, Rot und Gelb, durch die häufige Bohrung noch schattiert, erweckte einen lebendigen malerischen Eindruck. Die vereinfachte plastische Form erzielt erst durch Farbe und Schatten den erstrebten starken Ausdruck. Besonders die Köpfe der Löwen wirken ohne Farben starr und maskenhaft. Mit dem Abnehmen des Sinnes für die plastische Modellierung stieg am Ende der Antike die Bedeutung der Farbe, insbesondere im Relief, das sich erneut der Malerei annähert. Der Hirtensarkophag im Nationalmuseum in Rom — ebenso wie manche früher schon besprochene — steht dem spätantiken Stil sehr nahe, von dem ihn eine noch relativ starke klassische Tradition mit dem Sinn für den organischen Bau des menschlichen Körpers, bzw. der Naturobjekte schlechthin, unterscheidet.

Diese Nähe und die Möglichkeit der Differenzierung gilt auch für den Sarkophag aus den siebziger oder dem Beginn der achtziger Jahre, soweit man sie allerdings von der tetrachischen Kunst unterscheiden kann. Ein schönes Beispiel hierfür ist der monumentale *Meleagrossarkophag im Konservatorenpalast*.<sup>142</sup> Auf diesem Sarkophag kann man zahlreiche östliche Einflüsse beobachten, sowohl attische Ornamente auf dem Sockel, als auch besonders kleinasiatische, wie die Form des liegestuhlförmigen Deckels, Symmetrie der Pferde mit den Dioskuren und eine besondere Art von Disproportionalität der Pferde und Menschen. So proportionierte und in demselben Kompositionsschema gruppierte Pferde finden wir auf der Rückseite des Sarkophags aus Sidamara, Proportionen von Jägern auf der rechten Seite des Sarkophags aus Selefkch.<sup>143</sup> Die fremden Einflüsse sind so unmittelbar, dass der Sarkophag wahrscheinlich zum Teil das Werk aus dem Osten eingewanderter Künstler ist. Die Form der Köpfe, sowie die reichen Haare und Bärte stellen ihn in die Nähe einer Gruppe von Sarkophagen, zu denen vor allem einige Hippolytossarkophage, der ältere von ihnen im Louvre, einer in Split und ein noch unpublizierter im Nationalmuseum in Rom, und ein Prometheussarkophag aus Pozzuoli in Neapel<sup>144</sup> zählen. Der letztere scheint jünger zu sein als der Hippolytossarkophag im Louvre, wahrscheinlich das Werk eines attischen Künstlers, sowie etwas älter als die übrigen genannten Sarkophage bereits aus der Zeit der Tetrarchen. Somit wären wir etwa in der Zeit um das

J. 280. Eine so genaue Datierung ist jedoch nicht berechtigt und das aus dem Grunde, weil einige der Sarkophage nicht das Produkt einer fortlaufenden zentralen römischen Entwicklung sind, sondern gleichsam die Schösslinge eines weiteren Kunstkreises im römischen Imperium mit einer offensichtlich unterschiedlichen regionalen Färbung. Auch der Meleagrossarkophag ist zwar ein auf römischem Boden entstandenes Werk, stammt aber entweder aus einer fremden Werkstatt, oder eher aus einer heimischen, die fremde Mitarbeiter aufgenommen hatte; es ist ein eklektisches Werk. Neben kleinasiatischen Elementen findet man das attische Ornament oder eine römische Mischung von mythologischen Gestalten mit solchen aus dem wirklichen Leben, neben idealisierten Heroen, Meleagros, Atalante und den Dioskuren sind es drei realistische Jäger, auf der linken Seite die dramatische Löwenjagd, die in Schichten übereinander und hintereinander komponiert ist, und die heimische Gewohnheit, die hintere Wand des Sarkophags nicht zu verzieren — zum Unterschied vom Osten (der HIPPOLYTOS-Sarkophag im Louvre hat an der hinteren Wand an den Seiten der Amphore antithetische Löwen, wie der kleinasiatische Musensarkophag Mattei im Nationalmuseum in Rom). Die siebziger und achtziger Jahre bedeuten mit dem Zustrom fremder Künstler und Stilströmungen, die entweder der Vergangenheit näher stehen, wie die attische, oder der Zukunft, die kleinasiatische, vorerst oft nur ihre Kreuzung, allerdings nur vorübergehend. Der Kampf der Vergangenheit mit der Zukunft ist ein Merkmal dieser Zeit und der Sieg neigte sich bereits entschieden auf die Seite der neuen geistigen und bildkünstlerischen Auffassung. War der Hochzeitssarkophag mit den Säulen im Nationalmuseum in Rom aus dem zweiten Jahrzehnt des 3. Jh. antik, so steht der Sarkophag in Pisa, mit dem gleichen Motiv aus den achtziger Jahren<sup>145</sup> bereits an der Schwelle des Mittelalters. Die mittleren Gestalten scheinen aus einer anderen Welt zu stammen.

Wenn wir die Produktion der *Sarkophage* in ihrer Gesamtheit von *Gallienus bis Probus* überblicken, sehen wir, dass sie vor allem durch eine wichtige Wende in der Thematik charakterisiert ist. Schon in der ersten Hälfte des 3. Jh. kann man beobachten, wie die mythologische Handlung an Bedeutung verliert, wie frei sie behandelt wird, wie sie sich der Verehrung des Toten unterordnet, und besonders wie auf ihre Kosten die Symbole zunehmen. Diese Tendenzen, die sich mit grösserer Deutlichkeit seit den vierziger Jahren äusserten, waren in der gallienischen Zeit durch radikales Schwinden des Mythos und seine Ablösung durch symbolische Thematik gekennzeichnet. In den fünfziger und sechziger Jahren gibt es, auch wenn wir die Schwierigkeiten bei der Datierung mythologischer Sarkophage in diese Zeit, die an der Wende zweier grosser Epochen liegt, berücksichtigen, bis auf einige der ersten Jahre eigentlich keine Sarkophage mit einer mythologischen Handlung. Der Endymionsarkophag in Richmond und der Ariadnessarkophag aus Auletta sind blosser Symbole ohne Handlung, einzelne verselbständigte, aus dem Mythos herausgerissene Gestalten. Die Zeitgenossen

interessiert nicht ihre Geschichte, sondern ihr Zustand, der Schlaf — das Bild des Todes. Die Toten erscheinen mit Schriftrollen in den Händen, wie von der musischen Betätigung, die Unsterblichkeit vermittelt, beteiligt. Oft sind sie von Musen umgeben oder in der Gesellschaft von Philosophen, ein anderesmal sind sie wieder unter den symbolischen Personifikationen der vier Jahreszeiten zu finden. Auf den einfacheren Riefelsarkophagen, später auch auf Reliefsarkophagen, erlangten pathetische Löwenbilder mit ihrer Beute als Rahmenfiguren eine grosse Beliebtheit.

Dieses Thema ist neben der isolierten Löwenjagd aus der Zeit knapp nach dem J. 250 auch das einzige, in dem der erregte barocke Illusionismus aus der ersten Hälfte des 3. Jh., wenn auch mit expressionistischem Akzent, eine fortlaufende Fortsetzung findet. In neuer Weise entwickelt sich hier die Tendenz zur Abstraktion in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Abkehr von der Naturrealität. Sie führt vom pathetischen Realismus zur starren Maskenhaftigkeit. Die Erregung und Unruhe ist sonst in dieser Zeit selten, wie z. B. auf den nicht porträthaften Köpfen der Philosophen auf dem Torlonia-Sarkophag. Eine beweglichere Komposition, das realistische Genre der Amore auf dem Ariadnesarkophag und auf dem Hirtensarkophag im Nationalmuseum in Rom, zeigt sich erst wieder um das J. 270. Eine charakteristische Erscheinung der fünfziger bis sechziger Jahre sind ruhig, aber gewöhnlich ziemlich dicht gruppierte Gestalten, die nach der betonten Mitte hin symmetrisch komponiert sind. Zum Teil ist es eine Reaktion auf die erregt beweglichen komplizierten Kompositionen der vergangenen Zeit, zum Teil auch eine Fortsetzung ihrer klassizisierenden und seit den vierziger Jahren allmählich erstarrenden Strömung. Die barocke Überfülltheit der Komposition hat sich vereinfacht und hat eine geometrisierende Ordnung aufgenommen, die zweierlei Wurzeln hat: die klassizistische Harmonie und die spätantike Abstraktion, vgl. den grossen Schlachtsarkophag Ludovisi. Die Erscheinung, dass der Klassizismus mit der spätantiken Abstraktion Hand in Hand geht und die Stillisierung und die Erstarrung der Form unterstützt, haben wir schon früher beobachtet. Der Grund ist ihre gemeinsame abstrakte Grundlage, beim Klassizismus allerdings nur teilweise.

Ein bedeutender Schritt zur Spätantike ist die Frontalität der im Mittelpunkt stehenden Gestalt<sup>146</sup> auf dem sog. Plotin-Sarkophag. Anfänge der Frontalität kann man auch ausser der Volkskunst schon früher auf der Marc-Aurellssäule, dem Bogen des Septimis Severus in Rom, auf dem Münzen Alexander Severus' und auf den Sarkophagen mit Löwenjagd ungefähr seit dem J. 240 beobachten, nun aber geht die Entwicklung der Kunst weiter. Der sitzende Philosoph ist Mittelpunkt der symmetrischen Komposition des Sarkophagreliefs, das sich stets durch Konservativismus kennzeichnete. Er wendet sich dem Beschauer zu und ist Gegenstand seiner Verehrung, wie auch der seiner Umgebung, die nur sein Attribut zu sein scheint. Der Künstler schuf hier das Vorbild der spätantiken



Majestät des Herrschers. Inwieweit an der Entstehung dieser ikonischen Würde die orientalische Inspiration beteiligt war, ist schwer zu sagen. Der Einfluss östlicher, wahrscheinlich schon zugewanderter Künstler ist schon auf dem lateranischen Sarkophag offenbar, vgl. Ausschmückung der hinteren Seite, ornamentales Band, aber andererseits muss hervorgehoben werden, dass die Voraussetzungen dazu in der heimischen Entwicklung keineswegs fehlen. Die Frontalität des Philosophen ist im Gegenteil ein logisches Glied der vergangenen Entwicklung. Budde<sup>147</sup> betont zu stark den Einfluss des Orients und sieht die entscheidende Wende in der Zeit Septimius Severus', wo nach seiner Ansicht der Gegensatz zwischen Ost und West endet und ihr gegenseitiges Durchdringen beginnt. Die Schwierigkeit der Problematik östlicher Einflüsse in der zweiten Hälfte des 3. Jh. zeigt der etwas jüngere eklektische Meleagrossarkophag im Konservatorenpalast, auf dem nebeneinander kleinasiatische, attische und römische Elemente zu finden sind. Die ruhige bis starre Komposition äussert sich natürlich in den ruhigen Stellungen, die allerdings meist ihre kontrapostische Natürlichkeit und Leichtigkeit verloren haben. Sie sind hart, wie auch die plastische Modellierung der Gestalten starr ist. Wenn in den vergangenen Jahren die illusionistische Auffassung überwog, die auf vielen Denkmälern bis zum Zerfall der Form führte, kam es jetzt mit der allgemeinen Beruhigung auch zu einer Festigung der Form. Diese Festigung kommt aus dem Inneren der Gestalten. Ihr Kern erstarrte, kubisierte sich oder verflachte. An der Oberfläche äusserte sich diese Beruhigung verschiedenartig. Entweder durch klassizistische plastische Modellierung, die oft hart und starr ist, oder durch die zeichnerische Gliederung, durch Gravieren des Grundvolumens. Diese beiden Auffassungen werden oft kombiniert. Der den erstarrten Kern häufig stark störende Linearismus hängt aber eng mit der malerischen Auffassung zusammen. Mit dem Verlust des Sinnes für den organischen Bau des Körpers, den wir unter der Draperie oft gar nicht fühlen, und mit dem Schwinden des Gefühls für plastische Werte wird das Relief als plastisches Gebilde, das den Gesetzen der Bildhauerei unterliegt, immer mehr ein plastisches graviertes Bild. Nicht einmal in der Zeit Gallienus' sind diese rein malerischen Mittel in der Bildhauerkunst verschwunden. Der Bohrer findet häufig Anwendung, vor allem bei Haaren und Bärten und das nicht nur auf dem frühgallienischen Torlonia-Sarkophag mit den Philosophen und Musen, sondern auch auf dem sog. Plotin-Sarkophag aus den sechziger Jahren. Bart und Haare haben sich als Ganzes zwar geschlossen und bilden eine einheitliche Masse, doch ist diese durch den Bohrer im Inneren ebenso reich zergliedert wie früher. Wir sehen also wieder: ein erstarrtes Volumen, das aber zeichnerisch-malerisch gegliedert ist. Im Sarkophag Torlonia klingt noch der Stil um die Hälfte des 3. Jh. nach, während der lateranische Sarkophag bereits typisch gallienisch und spätantik ist. Von der gleichen Art ist auch die reiche Bohrung am Meleagrossarkophag im Konservatorenpalast aus der nachgallienischen Zeit oder auf dem angeführten Hirtensarko-

phag aus der Zeit um das J. 270. Die pointillistische Bohrweise, die auf diesem malerisch aufgefassten Sarkophag, sowie auch auf anderen zeitgenössischen Sarkophagen vorkommt, ist ein illusionistisches Mittel und nimmt mit der Annäherung an die Zeit der Tetrarchen zu. Sie ist ein wichtiges Mittel für die Datierung. Die Sarkophage aus den siebziger und dem Anfang der achtziger Jahre, von denen wir einige bereits erwähnt haben, stehen mit den Sarkophagen aus dem Ende der sechziger Jahre im Zusammenhang. Oft lassen sie sich unterscheiden. Diese Zusammenhänge beweisen, dass die gallienische Zeit, eine Zeit der definitiven Ausbildung der Spätantike, ebenso zur klassischen wie zur Spätantike gehört. Zum Ende des Jahrhunderts nimmt die realistische klassische Form, die in der zweiten Hälfte des 3. Jh. ihre Lebensfähigkeit verlor und nur mehr ein traditionelles Übernehmen des Erbes der Vergangenheit bedeutete, ab. Das einzige Denkmal des historischen Reliefs, die Tafel mit dem Opfer des Kaisers Claudius Gothicus im Nationalmuseum in Rom, unterscheidet sich stilistisch nicht von den Sarkophagen, sondern ist nur ein wenig radikaler: eine kubisierende, zeichnerisch-malerisch behandelte Form.

Zwischen den *Porträts und Sarkophagreliefs* besteht in den Jahren 250—280 eine beträchtliche Übereinstimmung, während sich in der vergangenen Epoche die Sarkophage gegenüber den Porträts etwas zu verspäten pflegten. Auch darin zeigt sich die endgültige Ausprägung der Spätantike. In den fünfziger Jahren kam es zur klassizistischen Reaktion, die sich vor allem im freien Porträt äusserte, auf den Sarkophagen sodann durch die Beruhigung der Komposition und die Festigung der Form. Die Beruhigung der Komposition auf den Reliefs war schon von Anfang an mit der sich in der Symmetrie äussernden Abstraktion verbunden. Auch die plastische Festigung führte hier zugleich zur Erstarrung und der erstarrte Kern der Gestalt war graphisch und malerisch gegliedert. Beim freien Porträt verwirklichte sich dieser entschiedene Schritt zur Spätantike in den sechziger Jahren und das mit den gleichen stilistischen Mitteln. Wieder ist es vor allem die Symmetrie und Stereometrisierung, die in den siebziger Jahren und um das Jahr 280 die geschlossene, nur an der Oberfläche gegliederte Blockform bildete. In den Porträts und Reliefs schwindet mit der wachsenden Entfernung von der Mitte des Jahrhunderts mehr und mehr der konkrete Realismus und wird durch die abstrakte synthetische Form ersetzt. Das, was aus der Vergangenheit lebt, ist blutlos und passiv aus der Tradition übernommen. So formte die gallienische Zeit und die nachfolgenden siebziger Jahre definitiv den spätantiken Stil. Sie vollendeten, was die vorhergehenden Jahrzehnte, besonders die vierziger Jahre, vorbereiteten. Der gallienische Klassizismus war wie der hadrianische<sup>148</sup> eine Frucht der Entwicklung. Die Vereinfachung der erstarrenden Form war eine natürliche Reaktion auf ihre Überfülle, Kompliziertheit, auf die Überwucherung und den Zerfall. Gallienus drückte ihr nur den Stempel der bewussten Reaktion auf und wies ihr die Vorbilder. Die damalige Zeit hatte jedoch schon den Sinn für

die feine Harmonie der griechisch-römischen plastischen Form, die zwischen äusserster Konkretheit und äusserster Abstraktheit die Mitte hielt, verloren. So stärkten und festigten die klassizistische Formgeschlossenheit, der gedämpfte Ausdruck und der Sinn für die Ordnung die entstehenden spätantiken Tendenzen.

Die Zeit Gallienus' verdient die Bezeichnung Klassizismus nur teilweise, noch weniger aber die Bezeichnung Renaissance. Die Bedeutung der Zeit Gallienus' ist ohne Zweifel eine grosse, aber sie beruht nicht in ihrem Klassizismus, der eine Unterbrechung der Entwicklung bedeutete, sondern in der endgültigen Ausbildung der spätantiken Form, die sich schon im zweiten Viertel des 3. Jh. klar abzeichnete. Meiner Ansicht nach hat Rodenwaldt nicht vollkommen recht,<sup>149</sup> wenn er behauptet, dass die Wendung zum spätantiken Porträt nicht vom Impressionismus des 3. Jh., sondern von der Renaissancebewegung der Zeit Gallienus' ausging. Arias,<sup>150</sup> der Rodenwaldts Meinung wiederholt, gebraucht an Stelle des Wortes „Wendung“, das den Beginn dieses Prozesses zu bestimmt ausdrückt, den weniger bestimmten Ausdruck „formazione — (Aus)bildung“. Das spätantike Porträt beginnt sich, wie wir schon früher bewiesen haben, nicht erst in der gallienischen Zeit zu formen, sondern es hat seine Wurzeln in den dreissiger und vierziger Jahren des 3. Jh., abgesehen von teilweisen Anläufen am Ende des 2. Jh. Die Grundlage des Porträtstils der Spätantike ist der Expressionismus und die abstrakte Synthese. Der Expressionismus wie die Abstraktion zeigen sich schon deutlich vor der Mitte des 3. Jh. Der Expressionismus geht, wie wir gesehen haben, aus dem Verismus hervor, der das Gesicht in allen äusseren Einzelheiten mit allen Falten festhielt. Das nützten die Künstler aus, um einzelne, für den Ausdruck wichtige Partien, wie Augen und Mund, zu betonen. Das übrige Gesicht war ein blosser Hintergrund. So wurde zu Gunsten des Ausdrucks die Wirklichkeit vergewaltigt. Bald erstarrte die realistische Abbildung der Gesichtsteile um Mund und Augen und wurde mechanisch als fertiges abstraktes Schema übertragen. So ist der Entwicklungsgang vom Verismus zur Expression und Abstraktion, zu denen auch die Reaktion auf den barocken Illusionismus, die klassizistische Vereinfachung, führte.<sup>151</sup>

Das sind jedoch nicht die inneren Gründe, die Quellen dieses Überganges. Weshalb verhielt es sich so? Warum wollten die Künstler den Mund und die Augen betonen? Warum erstarrte die organische Form? Der Grund war die Triebkraft der ganzen Entwicklung zur Spätantike: Supranaturalismus, Spiritualismus, geistige Umwandlung des antiken Menschen, dessen Lebenszweck sich aus dieser Welt, deren Mittelpunkt der Mensch bildete, in die geistige, übersinnliche Welt verlagerte. Daraus entsprang auch die Teilnahmslosigkeit an der natürlichen Wirklichkeit und der Weg zur Abstraktion, zur Synthese und — *sit venia verbo* — zur Ikone. Darum auch das rasche Anwachsen der Symbole schon vor der Mitte des 3. Jh. und besonders unter Gallienus. Zur Wende im Denken und in der Auffassung der Welt führte ein langer Weg, der schon in den

Jahrhunderten vor der Zeitenwende begann, in denen die antike Gesellschaftsordnung ihre ersten Erschütterungen durch den Verfall der griechischen Polis erlebte. Die grossen Monarchien brachten eine vorübergehende Festigung, auch wenn sie dem Bürger nicht seine ehemalige Stellung im öffentlichen Leben zurückgaben. Im 2. Jh. u. Z., deutlicher an seinem Ende, bereitete sich im römischen Reich eine offene wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise vor, die im 3. Jh. ausbrach, wie wir es uns bereits im II. Kapitel erklärt haben. Die Erschütterung und Umstürzung der Grundfesten des menschlichen Lebens mussten sich natürlich auch im Denken des antiken Bürgers widerspiegeln, dem der Staat nicht mehr ein Schutz, sondern eine Last war. Die allgemeine Unsicherheit brachte eine Erhöhung von fiktiven Sicherheiten und Werten, sowie eine Verankerung des menschlichen Gefangenen in einer anderen Welt mit sich. So hatte der Zerfall der antiken Sklavenhalterordnung letzten Endes auch die Abschwächung des klassischen Realismus und die Entstehung einer neuen Kunst, der Spätantike, zur Folge.