

Pelikán, Oldřich

Die Bildung der Spätantike : von Caracalla bis Decius

In: Pelikán, Oldřich. *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 68-95

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119636>

Access Date: 27. 02. 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.

V

DIE BILDUNG DER SPÄTANTIKE

VON CARACALLA BIS DECIUS

Wenn wir die Bildhauerkunst unter Septimius Severus zur antoninischen Zeit gerechnet haben, ist es, wie es sich gezeigt hat, mit vollem Recht geschehen, weil sich erst im letzten Jahrzehnt des 2. Jh. und gleich am Beginn des 3. Jh. u. Z. jene neuen Stilelemente entfaltet haben, die zum erstenmal klar auf der M. Aurelssäule ihren Ausdruck fanden. Zugleich haben wir jedoch gesehen, dass in derselben Zeit, als dies geschah, auch zu entgegengesetzten Konsequenzen der vorhergegangenen Entwicklung kam, gegen die sich eine Reaktion erhob. Der Zerfall der Form wurde durch ihre vorübergehende Festigung abgelöst; der griechische Entwicklungsbestandteil, einigermassen in den Hintergrund gedrängt, verstärkte sich erneut und entfaltete sich mit Erfolg auch im zweiten Jahrzehnt des 3. Jh. Und so setzen wir nach der Konzentrierung auf die Epoche der bedeutenden Veränderungen in dem breiten Übergang der klassischen zur späten Antike seine weitere Erforschung mit dem Bewusstsein einer festgefügt und innerlich unteilbaren Entwicklung in der ersten Hälfte des 3. Jh. fort. Ein Bestandteil, das historische Relief, entfällt nun. Nach dem Bogen der Argentarier in Rom aus dem J. 204 folgt eine grosse Lücke. Dafür ist die *Entwicklung des Porträts*, wie wir es in der freien Plastik beobachten können, durch eine Reihe von Porträts auf Sarkophagen bereichert, für deren Datierung hier ein guter Anhaltspunkt vorhanden ist. Im 2. Jh. war das Sarkophagporträt selten. Ausser einigen Sarkophagen mit heimischer Thematik, Feldherrensarkophagen und realistischen Schlachtensarkophagen sowie sog. Hochzeitssarkophagen, deren Köpfe zumeist schlecht erhalten sind, war das Porträt auf mythologischen Sarkophagen ungewöhnlich selten.¹ Dafür ist es in der ersten Hälfte des 3. Jh. wiederum häufig anzutreffen, vor allem auf Sarkophagen mit dem mythischen Kampf der Griechen mit den Amazonen, wo die zentralen Gestalten Achilleus und Penthesileia² hervorgehoben sind, aber auch auf Sarkophagen mit Endymion und Selene³ oder Mars und Rhea Silvia, vereinzelt auch auf Sarkophagen mit anderen Mythen. Regelmässig erscheinen sie auf Sarkophagen mit römischen Themen, unter denen durch ihre Anzahl Sarkophage einer neu erstandenen Gruppe, die den Toten als

heroisierten Reiter auf der Löwenjagd⁴ darstellen, unter dessen Begleitern sich neben realistischen Jägern auch die Dioskuren und die personifizierte Virtus befinden, weit hervorragend. Eine besondere Bedeutung haben die Porträte der kaiserlichen Gatten auf dem Balbinussarkophag im römischen Prätextatmuseum, weil die Identifikation der M. Gütschow⁵ zuverlässig ist. So sind die Porträts fest in das J. 238, in dem Balbinus nach kurzer Regierung eines gewaltsamen Todes starb, datiert.

Auf den Porträts des zweiten Jahrzehnts des 3. Jh. beobachten wir die gleiche Festigung der plastischen Form wie bereits auf einem grossen Teil der Porträts unter Septimius Severus. Das ist die Reaktion auf den Barock in der Darstellung von Haaren und Bärten unter den späteren Antoninen und auf den Zerfall der Form, einer Folge des römischen Illusionismus. Die plastischen Bildnisse Caracallas, des Sohnes und Nachfolgers Septimius Severus, sind zweierlei Art. Auf der einen ist der Ausdruck stark individualisiert, während auf den anderen der Realismus durch eine verallgemeinernde Idealisierung abgeschwächt ist. In der Ikonographie dieses Kaisers haben die neapolitanische Büste Farnese⁶ und die Berliner Büste⁷ eine besondere Bedeutung. Die erstere ist griechischer, die zweite römischer. Das neapolitanische Porträt weicht von der Linie der antoninisch-severischen Porträts, die an den gemässigten hellenistischen Porträtrealismus erinnern, ab. Es erneuert den römischen republikanischen und flavischen Verismus, wenn auch noch nicht so konsequent, wie es 20 Jahre später geschieht. Der in den Blick und die gerunzelte Stirn konzentrierte grausame Ausdruck ist nicht einmal auf der Berliner Büste ganz verschwunden, erscheint aber verringert, so wie sich auch die Stirn zum grössten Teil geglättet hat. Auch die Darstellung von Bart und Haaren ist hier geschlossener, ruhiger, weniger kontrastvoll und überwiegend mit dem Meissel ausgeführt. Eine ähnliche, jedoch noch stärkere Abkehr von der offenen barock dynamischen Form, ist auch auf der Büste im Kapitulinischen Museum zu beobachten.⁸ Jede Haarsträhne ist zwar selbständig ausgearbeitet, allein offenbar ist die Tendenz, die einzelnen Locken in eine einheitliche, eng an den Kopf anliegende niedrige Schicht zu reduzieren. Eine ähnliche Bestrebung ist auch auf den Münzen nach dem J. 215 zu sehen, also annähernd um dieselbe Zeit.⁹ Der wenig jüngere Porträtkopf Elagabals im Kapitulinischen Museum¹⁰ aus der Zeit kurz vor dem J. 222 steht den frühantoninischen klassizistischen Porträts nahe, aber der Unterschied von fast einem Dreivierteljahrhundert ist aus dem Hinzutreten des zarten, weich malerischen Gefühls und des verstärkten Ausdrucks der Augen offenbar. Die spätantoninische „impressionistisch-expressionistische“ Form war also nicht ganz verschwunden, sie war nur vorübergehend beiseite gerückt. Unter Elagabals Nachfolger Alexander Severus nahm der römische Illusionismus wiederum eine dominierende Stellung ein. Zum kapitulinischen Porträt Elagabals ist die Büste Alexanders in der vatikanischen Sala dei busti¹¹ weder stilistisch, noch zeitlich — zum J. 230 — sehr weit entfernt. Haar und Bart

sind vollkommen unplastisch, Schnurrbart und der übrige Bart sind nur graviert, das Haar, das sich nur wenig vom Gesicht unterscheidet, ist als Summe plastischer Einheiten durch die flache Schicht absorbiert und nur graphisch individualisiert. Das Gesicht ist weich getont und verschwimmend. Die Grundstimmung ist idealisierend in der Linie antoninisch-severischen Tradition. Die Form ist illusionistisch, malerisch-graphisch, zugleich jedoch gegenüber dem Zerfall aus dem Ende des 2. Jh. gefestigt. Der Bau des Kopfes ist fester, geschlossener, es ist nur noch ein kleiner Schritt zur spätantiken Starrheit, aber dieses Gebilde ist vom rein optischen Standpunkt aus illusionistisch behandelt. Für die erste Hälfte des 3. Jh. ist die kolossale heroische Statue des Alexander Severus im Neapler Museum¹² in doppelter Lebensgrösse, die in dieser Zeit in keiner Weise vereinzelt ist, charakteristisch. Diese Kolosse in freier Plastik besitzen eine Analogie im Sarkophagrelief, z. B. auf den beiden vatikanischen mit Achilleus und Penthesileia, wo der Held und die Heldin zusammen mit den Stützgestalten des ersten Plans alle übrigen Figuren beträchtlich überragen.¹³ Diese Steigerung der Dimensionen ist wahrscheinlich eine Äusserung des Barockartigen der Zeit, ähnlich wie die Übertreibung der Muskulatur auf der Statue des Alexander Severus. Das Kolossale verfällt bis in teilweise Starrheit, insbesondere am Kopf, was sowohl seine Form, als auch eine gewisse Stilisiertheit der Ränder der Haare und Augenbrauen betrifft. Das Haar ist vom Gesicht plastisch überhaupt nicht abge sondert. Seine gravierte Zeichnung ist jedoch ziemlich realistisch. Unter den Bildnissen Alexander Severus auf Münzen nimmt der Aureus, geprägt in den zwanziger Jahren in Rom, eine besondere Stellung ein, Cohen IV, S. 420, Nr. 186, dessen Porträt ziemlich stark stilisiert ist und einen Eindruck von geradezu abstrakter Maskenhaftigkeit, besonders durch Konzentrierung des Ausdrucks in dem starkbetonten, expressiv starren Auge erweckt. Zu dieser Münze führt Wirth¹⁴ mit der kapitolinischen Büste des „Alexander Severus“ eine interessante stilistische Parallele an, die er dann nach dem Aureus in die Zeit um das J. 226 datiert. Die Identifizierung der Büste ist, wie bereits Bernoulli anführt, ungewiss und wir finden sie nicht einmal unter den sicheren Porträts Alexander Severus bei L'Orange.¹⁵ Derselbe Entwicklungsgang, den wir in der offiziellen Plastik des kaiserlichen Porträts verfolgt haben und dessen auffallendstes Merkmal die Darstellung der Haare war, können wir parallel auch auf privaten Porträts römischer Sarkophage feststellen. Ihre Datierung stützt sich vor allem auf die Chronologie des Porträts.

Aus dem zweiten Jahrzehnt des 3. Jh. stammt die Vorderseite des Säulensarkophags im Römischen Nationalmuseum mit einer dextrarum iunctio und den Dioskuren.¹⁶ Die Köpfe der beiden Gatten sind zwar ziemlich stark beschädigt, aber der gut erhaltene Bart des Gatten, leicht plastisch, mit einzeln ausgeführten Strähnen, zeigt eine enge Verwandtschaft mit den Caracalla-Porträts vom gräzisierungstyp, z. B. der Berliner Büste. Vom Kopfe der Frau blieb nur ein Bruchstück des schweren, bis auf die Schulter fallenden Haars, wie es die im J. 217

gestorbene Julia Domna¹⁷ trug, erhalten. Für die Datierung des Sarkophags bedeuten diese Beziehungen zu den Porträts der kaiserlichen Familie allerdings nicht, dass das Jahr 217, zugleich Caracallas Todesjahr, ein terminus ante quem wäre. Wenn sich die Mode der weiblichen Haartracht auf dem kaiserlichen Hof oft sehr schnell änderte, gewöhnlich mit der neuen Augusta, so war dies im konservativeren bürgerlichen Leben nicht der Fall. Der Vergleich mit dem offiziellen Porträt deutet nur eine annähernde Datierung, die durch die stilistische Analyse des Reliefs unterzstützen ist. Methodisch ist es notwendig zu trachten, wenn wir nach dem Porträt die Zeit bestimmen, nicht auf einen Irrweg zu geraten. Auf Grund dessen stellen wir dann ihren Stil durch die Interpretation der Merkmale des Reliefs fest und mit Hilfe dieser begründen wir dann wieder die Datierung des Porträts näher. Dieser Gefahr ist lediglich durch den Vergleich einer grösseren Anzahl von Denkmälern auszuweichen, vor allem durch ihre Einreihung in die Entwicklungsreihe der vorhergehenden und nachfolgenden Zeit.

Ebenfalls aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts stammt ein männliches Porträt des ältesten römischen Sarkophags mit einer Löwenjagd,¹⁸ im römischen Palast Mattei, das als Mattei I bezeichnet wird, zum Unterschied von einem Sarkophag mit demselben Thema aus einer etwas späteren Zeit, der sich gleichfalls in der dortigen Sammlung befindet und unter dem Namen Mattei II bekannt ist. Zum Unterschied von den Porträts Caracallas, mit denen ihn (Mattei I) die Darstellung von Bart und Haaren verbindet, beruht er auf dem Prinzip des Helldunkels mit ungewissen Grenzen der einzelnen ineinander verfliessenden Teile, wie wir es auf den offiziellen Porträts etwas später erst unter Alexander Severus gesehen haben. Die Unmöglichkeit einer späteren Datierung zeigt der Vergleich mit dem männlichen Porträt auf dem Adonissarkophag im Lateranischen Museum.¹⁹ Dieses Porträt stammt, den Haaren nach zu urteilen, aus der Zeit des Übergangs von der caracalla-elegabalischen Mässigung zur gefurchten „Haarhaube“ unter Alexander Severus. Das Haar bildet eine ziemlich hohe Schicht, in welche seine einzelnen Strähne in geringer Tiefe eingemeisselt sind. Stilistisch am nächsten stehen die Bildnisse Elagabals auf Statuen oder Münzen. Nur mit dem Unterschied, dass das Sarkophagporträt weniger realistisch, monotoner und mit einem Anlauf zur Stilisierung ausgeführt ist. Es ist wahrscheinlich eine volkstümlichere Behandlung der offiziellen Kunst. Den Sarkophag und somit auch das Porträt später zu datieren hindert uns der Porträtkopf von Aphrodite mit der typischen Frisur der Julia Maesa,²⁵ Elagabals Grossmutter, der Schwester Julia Domnas und eigentlichen Urheberin der Schicksale im severischen Hause, die nach der Thronbesteigung Elagabals im J. 218 mit dem Titel Augusta ausgezeichnet wurde. Damit hängt auch das Vorkommen ihres Porträts, vor allem auf Münzen zusammen. Die Porträts und somit auch der Sarkophag sind also ungefähr kurz nach dem Jahre 220 entstanden. Zweifellos sind sie etwas jüngeren Ursprungs als die vorhergegangenen Porträts des Jagdsarkophags Mattei I und des sog. Hochzeits-

sarkophags mit Säulen im Römischen Nationalmuseum. Zwischen das kapitolinische Porträt Elagabals und das gleichfalls schon erwähnte vatikanische Porträt Alexander Severus könnte der Porträtkopf eines Feldherrn von dem Ludovisischen Schlachtsarkophag im Römischen Nationalmuseum²¹ gehören, dessen Datierung in letzter Zeit Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen ist. Trotzdem die Repliken des Porträts in der freien Plastik, die ungewöhnlich grossen Ausmasse des Sarkophags und seine sorgfältige technische Ausführung bezeugen, dass der Tote zu den bedeutenden Heerführern seiner Zeit gehörte, ist es nicht gelungen, ihn mit irgendeinem Kaiser oder Feldherrn ganz sicher zu identifizieren, obgleich Versuche unternommen wurden, angefangen von Septimius Severus über Alexander Severus, Timesitheus, den Schwiegervater Gordianus III., Decius' Söhne, Hostilianus und Herennius Etruscus, Volusianus bis zu Claudius Gothicus.²² Das Porträt, das sich durch den Stil zum Teil von den übrigen Reliefs unterscheidet, ähnlich wie es Unterschiede zwischen der zeitgenössischen Form des offiziellen Porträts und dem Sarkophagrelief gibt, ist weich und mit feinem Sinn für die optische Illusion gearbeitet. Dadurch und in gewissem Masse auch durch die Darstellung des Bartes stimmt es mit dem Porträt des Toten auf dem Jagdsarkophag Mattei I überein. Bart und Haare sind plastisch abgebildet, die Haare sogar in ziemlich hohem Relief, die einzelnen Strähne sind mit dem Meissel individuell abgeteilt, im Bart eher nur graviert, aber Sfumato giesst sie in eine einzige Schicht, ja in ein einziges Ganzes auch mit dem Gesicht, wodurch sie an einige Porträts des Alexander Severus erinnern. Die zerfliessende Oberfläche des Gesichtes und die von keinen Furchen durchzogene Stirn könnte für die Zeit vor dem J. 235, also vor der veristischen Wende, sprechen, die im Porträt des 3. Jh., auch in seiner zweiten Hälfte,²³ starke und dauernde Spuren hinterlassen hat. Für richtiger halte ich aber die Datierung in die Zeit des Gallienus, siehe S. 116 ff. Das aus dem dritten Jahrzehnt des 3. Jh. stammende Porträt eines Verstorbenen — als Achilleus — auf dem Amazonensarkophag im vatikanischen Belvedere²⁴ ist ziemlich hart plastisch. Leider sind die Haare fast ganz durch den Helm verdeckt und der Bart fehlt, weil der Bildhauer das Porträt dem mythischen Helden anpasste. Auch der weibliche Kopf — die Amazonenkönigin Penthesileia — hat einen ähnlichen klassisierenden Charakter, sowie übrigens die Frauenbildnisse im 3. Jh. durchwegs konservativ sind. Die Frisur ist uns bei der Datierung des Sarkophags behilflich. Sie ist für Julia Mamaea, die Mutter Alexander Severus, charakteristisch, wie wir sie z. B. von der kapitolinischen oder vatikanischen Büste²⁵ her kennen, und sie muss von der ähnlichen Frisur der Iulia Domna unterschieden werden. Sie ist ebenfalls melonenförmig, aber an den Schläfen hinter die Ohren rückwärts gewölbt und fällt erst dann nieder. Die Behauptung der Strong; welcher sich auch Ducati²⁶ anschliesst, dass die gleiche Frisur wie Penthesileia auch die Matrone auf dem liegenstuhlförmigen Deckel des kapitolinischen Sarkophags mit Achilleus, der auf Skyros unter den Töchtern des Lyko-

medes entdeckt wird, trägt, ist nicht richtig. Bei oberflächlicher Betrachtung von vorn sieht ihre Frisur zwar ebenso aus, unterscheidet sich jedoch wesentlich dadurch, dass sie das Haar hinten in ein breites Band geflochten hat, in eine Art flachen Zopf, der nach oben gebogen ist und sich vom Hals bis zum Scheitel zieht (im Deutschen Scheitelzopf). Zum erstenmal kommt er auf den Porträts der Tranquillina, der Gattin Gordianus III, also kurz nach dem J. 240 vor, wie es die Porträts der Augusten auf Münzen am besten beweisen können.²⁸ Gleichfalls unrichtig ist das Stichwort „Scheitelzopf der Mamaea Zeit“ im umfangreichen Register des Buches „Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit“, S. 394, von Gerke.²⁹

Nach dem gewaltsamen Tode des Alexander Severus im J. 235 kam es in der Porträtplastik zu einer entscheidenden Wende zum altrömischen republikanischen Verismus, der in seiner raschen Nachahmung der Wirklichkeit den Realismus einiger Bildnisse Caracallas noch weit übertrifft. Alexanders Nachfolger wurde ein ungebildeter thrakischer Barbar bäuerlicher Herkunft, Maximinus, den seine in den Zeiten schwerer Kämpfe an der westlichen und östlichen Grenze dem Staate nützliche militärische Tüchtigkeit in die höchste Stelle des Reiches erhoben hatte. Maximinus' Porträts unterscheiden sich scharf von den Porträts Alexander Severus' und der Porträtplastik der antoninischen und severischen Zeit schlechthin. Die realistische Form mit allen individuellen Besonderheiten, oft in einen wirklichen Kult der Unregelmässigkeit und Hässlichkeit ausartend, wurde erneut lebendig. Die kapitolinische Büste des Maximinus,³⁰ die diesen Primitiven naturgetreu und ohne Verschönerung darstellt, unterscheidet sich vom Caracalla-Realismus vor allem durch die Anwendung römischer Ausdrucksmittel. In seiner realistisch plastischen Auffassung ist das neapolitanische oder auch das kapitolinische im selben Saal des Museums vorhandene Porträt Caracallas gegenüber dem Maximinus noch ziemlich griechisch. Es ist eines der letzten grossen, wirklich antiken Porträts mit einer festen Grundlage im griechischen Realismus und in der griechischen plastischen Form. Die Struktur von Maximinus' Kopf ist fast kubisch, die Oberfläche jedoch, die sich aus einer Reihe grösserer oder kleinerer Flächen von verschiedener Lichtqualität zusammensetzt, oder sich eher in sie auflöst, ist von tiefen Furchen um Mund und Stirn durchzogen. Der Bart ist nur durch eine fein gravierte Zeichnung angedeutet, desgleichen auch die Haare, die vollkommen zu einer Art anliegenden Haube verschmolzen sind. Anstatt plastisch modellierter Strähnen finden wir nur regelmässige Striche. An Stelle der Darstellung innerer räumlicher Beziehungen der Körper, eigentlich ihrer Übertragung in die tote Materie des Kunstwerkes, hier nur der blosser Schein, die Tendenz einen optischen Eindruck der Wirklichkeit hervorzurufen. Der römische Illusionismus nähert sich seinem Gipfel, den die Porträts des Decius vorstellen, vor allem die künstlerisch am höchsten stehende Büste im Kapitolinischen Museum.³¹ Ihre Form besteht aus zwei Grundfaktoren, einem „impressionistischen“ und einem „expressionistischen“.

Wenn gegen Ende des 2. Jh. auf manchen Porträts die plastische Masse von Bart und Haaren zerlegt wurde, so ist es hier sogar beim ganzen Gesicht der Fall. Die Furchen der Haare und Bärte sind grob und weniger regelmässig als auf der Büste des Maximinus, sodass sich das Licht an ihnen mannigfaltiger bricht. Das Gesicht zeigt tiefe Furchen von der Nase um den Mund bis zum Kinn, die Stirn hat senkrechte und waagerechte Furchen über der Nasenwurzel. Das ganze Gesicht befindet sich in der unruhigen Bewegung der Lichter und Schatten. Waren allerdings die Furchen im Gesicht des Maximinus-Porträts vor allem Ausdruck eines zielbewussten Realismus bis Naturalismus, so hat nun ihre Überexponierung den Zweck einen besonderen Ausdruck des Gesichtes herauszubilden. Mund und Augen sind darin besonders bemerkenswert auffallend und geben vom inneren Leben Zeugnis. Die Grimasse der Gesichtszüge ist Ausdruck einer schmerzlichen Melancholie, einer Lebenstrauer. Diese Stimmung des „fin de siècle“, Ausklingens des Jahrhunderts, genauer gesagt der Zeit der „klassischen“ Antike, erscheint auf den Porträts des 3. Jh. seit den vierziger Jahren oft, und wie wir später sehen werden, auch auf den Bildnissen von Privatpersonen auf Sarkophagen. Sie ist auch auf der vatikanischen Büste von Decius' Vorgänger, Philipps des Arabers,³² aus seinem schicksalsschweren Blick und dem ausdrucksvollen Mund offenbar. Die Büste selbst, es ist ein Original,³³ ist hart flächenhaft und starr, der horizontale Streifen der toga contabulata ist wie hölzern, die Draperie ist negativ ausgehöhlt und unplastisch, es überwiegt die Linie. Von den privaten frei plastischen Bildnissen soll wenigstens die kapitolinische Büste eines tragischen Schauspielers³⁴ ohne Gewand, mit einer ausgemeisselten Maske auf dem rechten Arm und mit reichem durch dichte Furche illusionistisch dargestelltem Bart erwähnt sein; im ganzen Bau sowie in den Details, z. B. den Ohren, ist sie ziemlich starr, und zeigt den typischen pathetischen Ausdruck der Trauer jener Zeit. Zeitlich steht sie dem Porträt des Decius nahe. Während die Furchen im Gesicht der kapitolinischen Büste des Decius trotz ihrer expressiven Funktion mit lebendigem Sinn für die Wirklichkeit dargestellt waren, erstarrten sie in einem anderen seiner Porträts im Museo Torlonia³⁵ in eine teilweise schematische Maske. Wir befinden uns hier an der Grenze des höchsten Realismus, des Verismus und auch des Impressionismus und einer beginnenden abstrakten, expressionistischen Form. Wie weit man diesen Geometrisismus auf die Mittelmässigkeit oder eher Volkstümlichkeit des Künstlers zurückführen kann, ist eine Frage. Trotzdem kann man behaupten, dass hier vom Realismus ein glatter Übergang zum Expressionismus³⁶ besteht.

Aber auch nach dem J. 235, also nach dem entscheidenden Sieg des römischen Realismus, blieb der severische klassisierende Illusionismus bestehen, wie es einige Porträts Gordianus III, der von 238 bis 244, von seinem 13. bis zu seinem 19. Lebensjahr regierte, bezeugen.³⁷ Seine plastischen Bildnisse stehen den Porträts des Alexander Severus nahe und wurden ihm früher oft irrtümlicherweise

zugeschrieben.³⁸ Gordianus' Büste — eigentlich die halbe Gestalt — im Louvre³⁹ ist idealisierend, typisierend, mit durch Licht fein getönter glatter Oberfläche des Gesichts. Die ziemlich hart plastische Draperie betont die Linie. Der ganze Charakter ist römisch klassizistisch, mit einem leichten Zusatz von Illusionismus. Die Büsten in Berlin⁴⁰ und Holkham Hall⁴¹ sind dagegen realistisch mit ausdrucksvoll individuell modelliertem Mund, abgeschattetem Gesicht und gerunzelter Stirn, besonders die römische Büste. Der endgültige Eindruck ist der eines vorzeitigen Alters, es spricht aus ihm die Schwere der Ereignisse, welche nach dem Tode des Schwiegervaters Timesitheus, des festen und guten Ratgebers und Bürgen der Treue des Heeres, auf den jungen Herrscher einstürzten und ihm schliesslich auch das Leben kosteten. Neben diesen typisch römischen realistischen und illusionistischen Porträts nimmt ein kolossaler Kopf im Römischen Nationalmuseum⁴² einen besonderen Platz ein. Seine tatsächlich gewaltige monumentale Wirkung beruht auf dem Gegensatz des glatten vollen Gesichts und der expressiv vergrösserten starr blickenden Augen, sowie der weissen Fläche des Gesichts und des dunkleren Rahmens der zusammenhängenden Schicht des Haares, es ist also ein barocker Kontrast und eine abstrakte Stilisierung. Zu diesen freiplastischen Bildnissen zählen auch die Porträts des kaiserlichen Paares Balbinus und seiner Gemahlin auf dem liegestuhlartigen Deckel ihres Sarkophags im Praetextatmuseum in Rom.⁴³ Ihr mässiger Realismus, gedämpft durch die griechische Tradition, reiht sie in die vor dem J. 235 entstandenen Porträts ein, wenngleich die Furchen der Haare und des Bartes des Kaisers eher auf die Art der Darstellung der beginnenden vierziger Jahre hindeuten. Die plastische Masse ist geschlossen, ähnlich wie auf dem Bronzekopf des Balbinus in der vatikanischen Bibliothek.⁴⁴ Das Porträt Balbinus und seiner Gemahlin auf dem Sarkophagrelief ist von einem ähnlichen Typ, nur etwas mehr griechisch, klassischer und weniger realistisch.

Diesen Konservativismus finden wir auch an anderen privaten Sarkophagporträts. So ist das Haar auf dem Kopf des Jägers auf dem Jagdsarkophag mit den Löwenprotomen, der im Treppenhaus des Kapitolinischen Museums eingemauert ist und aus der Zeit um das J. 240 stammt, nicht durch die gewohnten Einfurchungen dargestellt, sondern sowohl das Haar als auch der Bart sind im Grunde plastisch und soweit man bei dem ziemlich stark beschädigten Zustand erkennen kann, individuell unterschieden. Nur der Blick der grossen, gleichsam ekstatischen Augen steht in Übereinstimmung mit den zeitgenössischen expressionistischen Bestrebungen. Die grossen Augen sind gleichfalls die einzige Belebung des ruhigen Gesichtes des Jägers auf dem Sarkophag mit der Löwenjagd. Mattei II.⁴⁶ Der Kopf ist realistisch, aber nicht veristisch. Die charakteristischen Züge sind zu einem ausgeglichenen verallgemeinernden Rahmen abgestimmt. Ungefähr das gleiche gilt auch für das Porträt des Jägers des sog. Balbinus-Sarkophages in Kopenhagen,⁴⁷ das ebenso wie der Sarkophag Mattei II aus dem fünften Jahrzehnt des 3. Jh. stammt. Die typischen Furchen auf der Stirn und von

den Nasenflügeln abwärts, übrigens nicht sehr tief, sind ein realistischer Ausdruck des Alters und ohne eine Spur von Expressionismus. Auf anderen Sarkophagen jedoch finden wir einen getreuen Nachhall der zeitgenössischen offiziellen Porträts, z. B. auf dem Bildnis des Verstorbenen-Jägers auf dem Sarkophag im Ros-pigliosi Palast,⁴⁸ der ungefähr aus der Zeit um das J. 240 stammt. Im Gesicht ist das gleiche schmerzliche Pathos wie auf den offiziellen Porträts der vierziger Jahre, erzielt mit den gleichen Mitteln, vgl. den Ausdruck der Augen, des Mundes, Furchen auf der Stirn und im Gesicht. Auch die Einkerbungen im Bart sind in Übereinstimmung mit der Zeit ziemlich selbständig. Die stilisierten und einigermassen unorganischen Furchen auf der Stirn entsprechen den offiziellen Porträts des volkstümlicheren Typs, wie z. B. Decius im Museo Torlonia. Es ist mehr die Ausserung einer geläufigeren technischen Ausführung als der bereits in dieser Zeit beginnenden Abstraktion.

Die Entwicklung des *Porträts in der ersten Hälfte des 3. Jh.* ist in der römischen Kunst — allerdings auch in der antiken Kunst schlechthin — vor allem durch die bisher unbekannte Kombination des Illusionismus, Verismus und Expressionismus symbolisiert, also von Faktoren, die von der hellenistischen Tradition bereits sehr entfernt waren, in deren Zeichen der antoninische Entwicklungsprozess verlief. Damals war die Grundlage eine offene barock überwuchernde Form, die zuletzt in der impressionistischen Auflösung endete. Diese barock illusionistische Darstellung blieb jedoch im Porträt zumeist nur auf den Bart und die Haare beschränkt, zu denen das klassizistische formell vereinfachte und mehr verallgemeinernde Gesicht im Kontrast stand. Seit Caracalla verändert sich jedoch diese Situation. Die bereits unter Septimius Severus beruhigte Form schliesst sich in noch grösserer Masse ab. Das Haar konzentriert sich in eine zusammenhängende Schicht, der Bau des Kopfes festigt sich. Demgegenüber kompliziert sich das Gesicht, indem es einerseits die individuellen Besonderheiten getreu darstellt, andererseits optisch aufgefasst wird. Der auf dem Lichteffect beruhende Illusionismus geht mit dem Verismus gemeinsam einher. Die von den klassizistischen Fesseln befreite Form hat sich dadurch vollkommen aufgelöst, zumeist aber nur an der Oberfläche. Der Kern ist dagegen erstarrt und strebt zur stereometrischen Kubisierung hin. Sehr wichtig ist der geistige Ausdruck geworden, der eben dank dem zielbewussten Realismus, an den sich die expressionistische Abstraktion knüpfte, einen grossen Schritt vorwärts gemacht hat. In dieser Zeit hat sich klar ein Dualismus des Leibes und der Seele herausgebildet, wobei die psychische Seite zu überwiegen begann. Der spiritualistische Supranaturalismus siegt. Der innere Ausdruck hat sich in bestimmte Teile des Gesichts konzentriert, so in die Augen, den Mund und die Stirn, wobei der Rest nur als blosser reflektorische Fläche und dienstbarer Träger benutzt wird. Schliesslich trennte er sich von seiner realistischen Basis und wurde zum abstrakten Schema, zum geistigen Symbol der Zeit. Der Ausdruck vieler Porträts uniformierte sich und hörte auf ein individuelles

Merkmal des Einzelnen zu sein, der sich in der kollektiven Masse verliert.⁸⁹ Diese Abnahme an Individualismus, den wir schon bei dem Vergleichen einiger Szenen auf der Marc-Aurel-Säule mit der älteren Trajanssäule festgestellt haben, äusserte sich nun auch im Porträt. Unversehens werden wir an das „Lächeln“ der griechischen archaischen Statuen erinnert. Welch ein Gegenstück! Hier und auch dort der einheitliche Ausdruck, die Interesselosigkeit gegenüber dem Einzelnen, aber gegenüber der Lebendigkeit einer entstehenden Welt nun die greisenhafte Dämmerung der sterbenden Antike.⁵⁰ Neben dem offiziellen Stil mit realistisch-expressionistischer Grundlage fliesst der Nebenstrom des Konservativismus, im Grunde eine Fortsetzung des severischen Klassizismus an der Wende des 2. und 3. Jh. mit einem Hang zum gemässigten Realismus. Wir finden ihn eher auf den Porträts der Sarkophage als auf den freien Plastiken, vor allem jedoch allgemein bei den Frauenporträts, wo uns in den Frisuren ein mehr oder weniger ausgeprägter Dekorativismus nicht entgehen kann, der allerdings keine neue Erscheinung ist und mit dem dargestellten Thema in Zusammenhang steht.⁵¹

Das Bild der Entwicklung des Porträts in der ersten Hälfte des 3. Jh. müssen wir nun mit den *Sarkophagreliefs* vergleichen, die für uns die Hauptvertreter der Entwicklung der Reliefplastik sind, wenn historische Reliefs fehlen. Aus der Zeit Caracallas, bzw. Elagabals, oder besser allgemeiner, aus dem zweiten Jahrzehnt des 3. Jh., stammen Sarkophage, deren gräzisierende Porträts wir schon erwähnt haben, wie der *Säulensarkophag im Römischen Nationalmuseum mit der dextratum iunctio* und den Dioskuren (siehe S. 70 f. und Anm. 16) und der ältere der beiden Sarkophage mit der Löwenjagd im Mattei-Palast, der sog. Mattei I (siehe S. 71 und Anm. 18). Der architektonische Rahmen des Säulensarkophags mit den drei Arkaden, von denen die mittlere giebelförmig und die seitlichen bogenförmig sind, ist eine römische Nachahmung des kleinasiatischen Typs.⁵² Im mittleren Interkolumnium befinden sich die Porträtfiguren der Gatten, zwischen deren Köpfen der symbolische Kopf der Concordia hervorragt. In den seitlichen Interkolumnien sind in einem Castor, im zweiten Pollux und jeder hält ein sich aufbäumendes Pferd, zu Füßen des einen sitzt der personifizierte Oceanus mit dem Meeresdrachen und zu Füßen des anderen Tellus mit dem Füllhorn vor einem Hintergrund mit Pflanzen. Die Gestalten jeder Szene sind noch durch einen Amor ergänzt, der seit der Zeit der spielerischen hellenistischen Putten, die die pompejanischen Fresken beleben, allmählich zu einer sepulkralen Gestalt geworden ist. Symbolisch sind auch die übrigen Gestalten, wie Tellus, Oceanus und die Dioskuren, die den Gedanken der Entstehung, des Untergangs und der auch den Tod überwindenden Liebe verkörpern. Die durch verschiedenartige Symbole ausgedrückte Idee der Unsterblichkeit verdrängt im 3. Jh. immer mehr die griechischen Mythen, die nur vom Tode erzählen. Wie man die Porträtgestalten übereinstimmend mit der beruhigten Darstellung von Bart und Haaren und trotz des barocken Anlaufs in der Draperie als überwiegend klassizistisch bezeichnen kann, so ist

auch der Kopf der Concordia monumental klassisch, wenn auch einigermaßen starr akademisch; die Dioskuren mit den sich heftig bäumenden Pferden sind jedoch barock dynamische Gestalten, so in der ganzen Komposition, wie auch in den einzelnen Teilen. Gegenüber den Vertikalen des Ehepaars, betont durch den Faltenwurf der Toga des Mannes und durch die verbindenden Gesten der Arme und die Kaskaden des Gewandes der Frau vor der Eintönigkeit bewahrt, ist die Komposition der Seitenszenen auf den sich kreuzenden und bis in der flatternden Draperie fortsetzenden Diagonalen der Leiber von Männern und Pferden aufgebaut. Nebenbei soll nur bemerkt werden, dass diese Kompositionsweise bereits aus der olympischen Metope des Zeustempels mit dem Stier bezwingenden Herakles, also aus der frühklassischen Zeit, die sich durch ziemlich bedeutenden Realismus kennzeichnet, bekannt ist. In den aufschreitenden Gestalten von Castor und Pollux ist ebenso wie in ihren wehenden Mänteln, den Haaren und in den fliegenden Mähnen der Pferde, zum Unterschied von den vertikalen, ruhig stehenden Rahmenfiguren der mythologischen und Schlachtsarkophage der früheren Zeit, eine erregte Unruhe bemerkbar. In den Mähnen der Pferde und den Falten der Gewänder ist das Streben nach dekorativer Anwendung der Linie, die eine selbständige Funktion einnimmt, zu beobachten. Die Unterscheidung der verschiedenen Struktur des Ober- und Untergewandes ist in den besten Traditionen der Vergangenheit begründet. Die Gestalten sind trotz ihrer Plastizität und der lebendigen Bewegungsmotive griechisch unräumlich und ohne Beziehung zum freien Raum. Die Grundwand des Reliefs ist feste Unterlage und Abschluss zugleich, vor denen sich in flacher Schicht und geringer Tiefe die Gestalten von Menschen und Tieren parallel zu ihr bewegen. Die Sarkophagtafel ist ein Gemisch von griechisch-römischen Elementen, in dem die griechischen überwiegen, vor allem sind es jedoch traditionelle klassische und „barocke“ Elemente. Diese Barockheit, deren Ausdruck auch das grosse Format des Sarkophags ist⁵³ und die die Entwicklung der antoninisch-severischen Zeit fortsetzt, gerät in der Zeit Caracallas und Elagabals wegen ihres Klassizismus oft in Vergessenheit.

Ein ähnliches Bild erhalten wir auch von dem ältesten der römischen *Löwenjagdsarkophage*, in deren Mitte sich die Porträtgestalt des Verstorbenen als Jäger zu Pferde befindet, dem Sarkophag *Mattei I*.⁵⁴ Seine Datierung in das zweite Jahrzehnt des 3. Jh., bzw. zum J. 220, ist unanfechtbar, angesichts des severisch-caracallischen Stils des Porträts, das jedoch weicher aufgefasst ist, ferner angesichts der umrahmenden Gestalten, der aufschreitenden Dioskuren, die sich von den stehenden Amazonen oder Barbaren auf den Schlachtsarkophagen der Zeit Septimius Severus unterscheiden, die aber mit ähnlichen Gestalten auf dem eben angeführten Hochzeitssarkophag aus dem zweiten Jahrzehnt oder auf den späteren Amazonomachien mit der zentralen Gruppe von Achilleus und Penthesileia, von denen der älteste mit einer aufschreitenden Amazone, Vat. Belvedere 49, Robert II. 92, sicher in das dritte Jahrzehnt datiert ist, übereinstimmen, auch an-

gesichts der technischen Details, vor allem der Anwendung des Bohrers. Es handelt sich hier nicht um eine vollkommen realistische Jagdszene, wie die mythologischen Gestalten der Dioskuren oder die personifizierte, den Jäger begleitende Virtus ähnlich wie auf den Hippolytossarkophagen, von denen die neue Sarkophagenart offenbar ausgeht, zeigen. Es ist eine weitere Romanisierung des mythologischen Jagdthemas. Zuerst wurde die römische Göttin Virtus die Begleiterin Hippolyts und nun ist aus der Hauptgestalt der griechischen Sage ein porträthaft individualisierter Römer geworden. Zur Entstehung des neuen Motivs auf den Sarkophagen hat vielleicht, wie Rodenwaldt annimmt,⁵⁵ Kaiser Caracalla beigetragen, der nach dem Vorbild Alexanders des Grossen ebenfalls Löwen jagte und mit einem Schild dargestellt wurde, das mit der Reliefszene seines grossen Vorbildes auf der Löwenjagd geschmückt war.⁵⁶ Vielleicht liess er ein Jagddenkmal errichten, wo er als Löwenjäger abgebildet war, ein altes orientalisches Symbol, das Alexander, der Erbe der persischen Könige, übernahm, oder er wurde in einem Sarkophag mit ähnlicher Ausschmückung begraben. Der Sarkophag Mattei I hat ein grosses Format, 2,56 m × 1,35 m, monumental wirken auch seine Komposition und die Gestalten, die seine ganze Höhe einnehmen. In der Mitte des Sarkophags befindet sich ein Jäger zu Pferde, neben Virtus und unter ihm am Boden ein barbarischer Jäger, der durch den Ansturm des Löwen gefallen ist. Seine Gestalt ist neben dem Jäger — dem Verstorbenen — die einzige nicht mythologische, wie aus seinem Gewand, dem realistischen Ausdruck des Gesichts und der Anordnung der Haare zu ersehen ist, die sich von den langen griechischen Locken der Gestalten, die der Sage und nicht dem Leben entstammen, unterscheiden. Sein Gesicht ist sichtlich barbarisch, realistisch sind nicht nur die rassistischen Merkmale, sondern auch der Ausdruck des Entsetzens im kritischen Augenblick des rasenden Angriffs des verwundeten Löwen. Nicht weniger dynamisch ist auch der Löwe dargestellt, der mit dem Barbaren und dem unteren Rand der Reitergruppe (Diagonale: rechter Fuss des Reiters, Rumpf des Pferdes und Vorderfüsse) in ein Dreieck komponiert ist, das im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Auch die Gesten der Gestalten weisen in seiner Richtung. Sonst sind die Augen des Reiters ins Ungewissen gerichtet, und ihm gelten die fromm-ehrfürchtigen Blicke der Übrigen, mit Ausnahme der zweiten Gestalt von links, einer Folienfigur. Dem Künstler ging es nicht um die Handlung, die Jagd, sondern das ganze ist eine Adoration des Toten, der Löwe ist hier fast Symbol des raubgierigen Todes, wie es aus den Sarkophagen mit Löwenprotomen oder umrahmenden, ihre Opfer würgenden Löwen, bekannt ist.⁵⁷ Die übrigen Gestalten mit Ausnahme des Barbaren sind besonders in der Modellierung des nackten Körpers, aber auch in den Typen der Köpfe und den Stellungen klassizistisch; wenn wir sie jedoch näher betrachten, stellen wir fest, wie „hölzern“ sie sind, wie epigonenhaft sie aus der Vergangenheit ohne direktes Studium der Natur schöpfen. Die Art, wie der Jäger zu Pferde sitzt, weist auf das Verschwinden des Sinnes und Interesses für

das Organische der Naturerscheinung hin, desgleichen jedoch auf die handwerkliche Kraft der Tradition. Die Gestalten sind vorwiegend nebeneinander aufgestellt, sie überdecken sich nur wenig und setzen eine geringe Raumtiefe voraus. Auch die Gestalt des Barbaren mit in verschiedene Richtungen verlaufenden Bewegungen der Glieder ist in der Fläche entwickelt und unnatürlich zusammengedrückt. Die Tendenz zu einer einzigen Raumschicht, die wir auf dem ungefähr zeitgenössischen Säulensarkophag im Römischen Nationalmuseum beobachtet haben, ist hier eben so deutlich. Der Hintergrund ist grösstenteils verdeckt, oft durch eine künstlich aufgebauschte Draperie, und was übrigbleibt, wird durch die tiefen Schatten zwischen den Gestalten verschlungen; so treffen wir auch hier wie in der vorhergehenden Zeit die schwarz-weissen Lichteffekte an. Römisch ist die ornamentale Dekoration der oberen und unteren Zierleiste, deren Spitzenwerk mit dem Bohrer ausgeführt ist, ähnlich wie auf dem Ehrentor der Argentarius aus dem J. 204 oder auf dem Balbinussarkophag im Prätexitatmuseum aus dem J. 238 — zum Unterschied von den attischen Sarkophagen, deren Ornamente mit Meissel gearbeitet sind und weitweniger Lichtkontraste aufweisen, vgl. z. B. den Achilleussarkophag im Kapitolinischen Museum aus den vierziger Jahren oder den Kindersarkophag mit Erosen im Prätexitatmuseum, wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 3. Jh., aber in teilweiser Übereinstimmung mit der sehr kontrastvollen Ornamentik der kleinasiatischen Sarkophage, vgl. z. B. den von Morey publizierten Sarkophag der Claudia Antonia Sabina.⁵⁸ Den Sarkophag Mattei I wegen der festen plastischen Modellierung und dem konservativ Typischen einiger Gestalten als griechisch-klassizistisch zu bezeichnen, wäre nicht ganz richtig, weil in seinem Stil eine Reihe nachklassischer und zeitgenössischer Elemente vorhanden ist, Lichtprobleme der gegenseitigen Bindung der Gestalten, der Realismus des Barbaren, wie auch sein barockes Pathos, und überhaupt ein barockisierendes Element, das besonders in der Kreuzung der Bewegungslinien und dem Interesse für das Gefühl zum Ausdruck kommt, vgl. z. B. den Kontrast zwischen dem Löwen und der toten Löwin mit einer pathetischen Grimasse. Es besteht kein Zweifel, dass auf dem Sarkophag Mattei I klar der Einfluss einer neuen Welle der griechischen Form zu beobachten ist, nichtsdestoweniger dauert die barockisierende Strömung, die unter den Antoninen allmählich die ganze römische Kunst beherrschte und zuletzt eine charakteristische römische Prägung erhielt, fort, wenn auch in mehr hellenistischer als spezifisch heimischer Form. Es ist gleichfalls ohne Zweifel, dass die Starrheit der griechischen Renaissanceform das sich öffnende Tor der Spätantike verrät.

Mit dem Jadsarkophag Mattei I hat ein anderer *Jagdsarkophag*, den M. Gütschow⁵⁹ aus in den *Praetextatatakomben* aufgefundenen Bruchstücken zusammensetzte, vieles gemeinsam. Links und rechts umrahmen die Dioskuren wiederum die Szene und halten sich aufbäumende Pferde. Rechts ist vor dem anstürmenden Löwen ein Jäger zu Boden gefallen. Über dem Löwen befindet sich ein

Jäger zu Pferde, der den leider nicht erhalten gebliebenen Reiter in der Mitte begleitet, von dem nur sein Pferd übrig blieb. Links zu Füssen des Dioskuren, befindet sich der Jäger, den der Eber zu Boden warf. Die Eberjagd, ein Thema der mythischen Jagdszenen mit Meleagros, Hippolytos oder Adonis ist mit einem neuen Motiv, der ebenfalls heroisierten Löwenjagd, verbunden. Mit dieser teilweisen Zweiszenigkeit ist dieser Sarkophag römischer als Mattei I. Virtus, mehr einer Teilnehmerin an der Jagd als einer Göttin ähnlich, ist von dem Reiter in der Mitte durch einen unbekanntem Recken getrennt. Sie ist halb im Profil, halb en face abgebildet und steht so zwischen dem vollkommenen Profil Sarkophags Mattei I und der Darstellung en face des Jagdsarkophags Pallavicini — Rospigliosi (ungefähr zum J. 240). Auch die Dioskuren mit fliegenden Haaren und viel mehr barock als auf dem Sarkophag Mattei I, stehen den schreitenden Pferde haltenden Amazonen auf dem vatikanischen Sarkophag mit Achilleus und Penthesilea (Belvedere 49, ungefähr zum J. 230) nahe. Sowohl die ganze Komposition, als auch die Einzelheiten sind dynamisch. Die Bildfläche wird vor allem durch menschliche Gestalten beherrscht. Sie reichen über die ganze Höhe des Sarkophags und sind nicht sehr zahlreich. Dieses klassische Element, das wir auch auf dem Sarkophag Mattei I finden, erscheint jedoch noch zwei Jahrzehnte später auf dem Balbinussarkophag im Praetextatmuseum. Ausser den Dioskuren sind die Gestalten dem umgebenden Rahmen angepasst und werden mehr zu einer Nebenausfüllung auf Kosten des gut proportionierten organischen Baues. Etwas älter als dieser Sarkophag, der etwa zwischen 220 und 230 entstanden ist, ist der *lateranische Adonissarkophag* I (zum Unterschied von einem anderen sich dort befindlichen Sarkophag vom Ende des 3. Jh. mit dem gleichen Thema). Der ältere Sarkophag (s. S. 71 f. und Anm. 19), den wir angesichts der Porträts in die Zeit um das J. 220, am ehesten bald nach diesem Jahr, datiert haben, besteht aus drei Szenen, die jedoch nicht chronologisch angeordnet sind, sondern die zeitlich letzte Szene, die sich am besten für repräsentative Porträts eignet, ist eben aus diesem Grund in der Mitte angebracht. Auf diesem Sarkophag sieht man deutlich die vordringende Romanisierung. Zum Unterschied von dem um mehr als ein halbes Jahrhundert älteren Sarkophag des C. Junius Euhodus mit der Sage von Alkestis, wo die Porträts organisch in die natürliche Reihenfolge der Szenen eingegliedert und nicht besonders betont waren, ist hier aus den Porträtgestalten ein zentrales Thema geworden, dem die Handlung untergeordnet ist. Die beiden Sitzenden, Venus und Adonis, dem ein alter Diener und ein Amor mit einem Schwamm das Blut vom verwundeten Fuss abwischen, sind grösser und ansehnlicher als die übrigen Gestalten, z. B. die der Venus auf der ersten Szene des Abschieds. Zugleich sitzt der tödlich verletzte Adonis aufrecht; die Rücksicht auf die Wirklichkeit musste dem Streben nach monumentaler Hervorhebung des Toten weichen. Die beiden anderen Szenen, Abschied der Venus von dem sich auf die Jagd begebenden Adonis und seine Verwundung durch den

Eber vor den Augen der herbeieilenden Venus, die ein Unglück ahnte, unterscheiden sich nur wenig von dem älteren Hippolytossarkophag im Lateranischen Museum, der aus der Zeit des Septimius Severus stammt, besonders von der Abschiedsszene. Die Jagdszene ist dynamischer, barocker. Auf einer kleinen Fläche ist eine dichte Gruppe von zielbewusst gruppierten und kunstvoll komponierten Gestalten angebracht. Die Künstlichkeit der Komposition ist durch das Dreieck des Zepters der Venus und der Speere des Adonis und des zweiten Jägers unterstrichen. Die Gruppe, deren Basis der gefallene und mit einer kraftlosen abwehrenden Geste der linken Hand in den Rachen des Ebers starrende Adonis ist, ist räumlich mit vielfältiger Verdeckung der Gestalten und einem reichen Wechsel von Licht und Schatten aufgebaut. In den Haaren und Bärten und besonders bei der Darstellung der Borsten des Ebers wurde häufig der Bohrer angewandt. Die Jagdszene wirkt, trotz einer bestimmten Dämpfung des Gefühlsausdrucks in den Gesichtern und der Künstlichkeit der Komposition, stark barock realistisch. Der Eber ist eine meisterhafte Verkörperung des Todesgrauens, sein wirkliches Symbol. Mit der Steigerung des Barocken auf den Sarkophagen schreitet zugleich auch ihre Romanisierung fort und es zeigen sich die Merkmale einer neuen geistigen Auffassung.

In das dritte Jahrzehnt des 3. Jh. gehört ebenfalls nach der Frisur der Penthesileia⁶⁰ der schon erwähnte *Amazonensarkophag* im vatikanischen *Belvedere Nr. 49* (es befindet sich dort noch ein anderer, Nr. 54, allerdings nur die Vorderseite, eingemauert in die Wand im Gabinetto del Mercurio), der seit der Zeit Riegls⁶¹ ein typischer Vertreter der den spätantiken Stil formenden Entwicklung ist. Zum Unterschied von den Amazonensarkophagen des 2. Jh. ist er von einem hohen Format, mit übereinander geschichteten Gestalten und einem stark akzentuierten Paar, Achilleus und die verwundete Penthesileia. Zu dieser Wende, die wir schon auf den etwas älteren Sarkophagen im Palast Borghese, der Villa Pamfili und im Louvre⁶² beobachten können, kam es unter Septimius Severus, und sie wurde durch das Beispiel der realistischen Schlachtensarkophage, die das ältere Thema mit dem Kampf der Griechen und Gallier aktualisierten, verursacht. Diese Eigenschaften zusammen mit der Komposition, die sich neben der mittleren Porträtgruppe auf vier grosse Gestalten stützt, die durch ihre Grösse beträchtlich alle anderen überragen, zwei Griechen und zwei Amazonen in den Ecken, hat dieser Sarkophag mit dem grossen Ludovisischen Schlachtensarkophag gemeinsam, der wahrscheinlich erst nach dem J. 250 entstanden ist, wenn auch die Übereinstimmung nicht so vollkommen ist, wie es bei einem oberflächlichen Vergleich scheinen könnte. Der Amazonensarkophag, der an den individuellen Zweikämpfen festhält, ist zwar in der Linie der griechischen Tradition, steht aber in mancher Beziehung wieder der spätantiken Form näher.⁶³

Die Grösse der Gestalten, die das Gerüst der Komposition bilden, befindet sich in einem ziemlichen Missverhältnis zu den übrigen Figuren, sodass diese den Ein-

druck einer blossen Ausfüllung erwecken.⁶⁴ Demgegenüber ist auf dem Ludovischen Sarkophag das realistische Verhältnis der Gestalten in dem Masse beibehalten, dass es die Illusion der realen Wirklichkeit nicht stört. Kleinere Gestalten befinden sich nur an der Peripherie der ganzen Komposition. Achilleus nimmt die ganze Höhe des Sarkophags ein, der Heerführer zu Pferde nur etwa die Hälfte. Bei der Analyse des Ludovischen Sarkophags werden wir zeigen, wieviel Raumgefühl in ihm trotz der offenbaren Tendenz zur Flächenkomposition noch enthalten ist. Diese ist das Leitprinzip des Verhältnisses der Gestalten zum Raum auf dem Amazonensarkophag. Das Verhältnis der Gestalten zur Grundwand ist hier viel einförmiger. Es ist deutlich zu beobachten, wie oft die Gestalten, ob Menschen oder Pferde, fast gewaltsam in die Fläche parallel zur Grundlage, die zwischen und über ihnen nur hindurchblickt, hineinkomponiert sind. Sie bildet einen festen Hintergrund, vor dem sich das plastische Bild entrollt. Die einzelnen Gestalten sind, was die Bewegung und plastische Modellierung anbetrifft, barock dynamisch empfunden. Besonders die Draperien sind stark bewegt, bei der Amazone in der rechten oberen Ecke auch das Haar. Es beginnt hier die Entwicklung zu jener Art der Darstellung der Haare, die Rodenwaldt *Flammenhaarstil* nennt⁶⁵ und die für das fünfte Jahrhundert des 3. Jh. typisch geworden ist. Der Gesichtsausdruck ist verhältnismässig ruhig, eine starke Äusserung des Gefühls ist nicht zu finden. Was bei nichtmythologischen Schlachten- oder Jagdsarkophagen, und das auch nur bei Barbaren oder halbbarbarischen Landbewohnern, möglich war, das war bei mythologischen Szenen mit alter griechischer Tradition ausgeschlossen. Die Betonung der Mittelgruppe sowohl durch die Komposition, als auch durch Porträts ist allerdings typisch römisch, vgl. die 4.—5. Gruppe der Amazonensarkophage bei Redlich.

In das Ende des vierten Jahrzehnts des 3. Jh. ist der monumentale *Sarkophag Kaiser Balbinus* und seiner Gattin im *Prätextatmuseum* datiert.⁶⁶ Es ist der einzelne Fall eines Sarkophags im 3. Jh., dessen Entstehung genau mit dem J. 238 feststeht, wo Balbinus, einer der beiden senatorischen Kaiser, auf der Strasse von den Prätorianern ermordet wurde. Die Identifizierung des Porträts ist durch den Vergleich mit Münzen, literarischen Nachrichten, sowie durch den Stil (vgl. S. 75) verbürgt. Der Sarkophag, dessen Deckel von liegestuhlartiger Form ist und auf dem sich die liegenden Gestalten des Ehepaares befinden, gehört thematisch zum Typ derer mit Szenen aus dem Leben eines römischen Feldherrn, den wir schon im 2. Jh., z. B. an dem Sarkophag aus Mantua oder aus der Villa Taverna in Frascati⁶⁷ kennengelernt haben. In der Mitte des Sarkophags befindet sich der als Imperator gekleidete Kaiser beim Dankopfer. Er wird von der neben ihm in der Luft schwebenden Victoria bekränzt. Zur linken Seite des Kaisers steht der jugendliche Mars, vom Typ des Mars aus dem kapitolinischen Jupitertempel, zur rechten Seite die Gemahlin, die wir sonst ihrem Namen nach nicht kennen. Neben der Gattin des Kaisers am linken Rand des Sarkophags stehen zwei symbolische

Göttinnen, Roma in einer Rüstung und Abundantia mit dem charakteristischen Füllhorn. Auf der rechten Seite des Sarkophags ist die gewohnte Szene *dextrarum iunctio* mit dem Kaiser in bürgerlicher Toga. Nach römischer Art, die in dieser Zeit der neuerlichen starken Romanisierung wieder in Erscheinung tritt, ist der Kaiser mit seiner Gemahlin auf dem Sarkophagrelief zweimal abgebildet, ebenso wie der Verstorbene — der Jäger auf dem Jagdsarkophag *Pallavicini-Rospigliosi*, der durch Porträt ebenfalls zum J. 240 datiert ist. In der formellen Darstellung des *Balbinussarkophags* verschmilzt der Klassizismus, der am Beginn des 3. Jh., vor allem im zweiten, aber auch im dritten Jahrzehnt, stärker wurde, in interessanter Weise mit den römischen Elementen, die seit dem Ende des 2. Jh. trotz des zähen Widerstandes der griechischen Tradition ständig zunehmen. Die Komposition ist klassizistisch, ruhig nebeneinander gruppierte Gestalten, zugleich aber römisch — mit spätantiker Tendenz — durch die Mittelstellung und Betonung des Kaisers — des Imperators, die zwar nicht besonders auffallend ist, jedoch eine offenbare Neigung zur Rhythmisierung der symmetrisch gruppierten Gestalten, deren Stellungen ziemlich hölzern sind,⁶⁸ zeigt. Den Hintergrund bildete eine Draperie, die zusammen mit der Polychromie — blauer Hintergrund, Kontrast der weissen Haut und der goldenen Haare — dem Ganzen einen Schein des Unwirklichen verlieh. Die Gestalten sind trotz ihrer äusserlich ruhigen Haltung innerlich erregt. Die Köpfe sind mit Ausnahme des Porträts an vielen Stellen gebohrt, auch der Mund ist in die Tiefe gebohrt und stark gewellt, ebenfalls gebohrt sind Oberlippe, Nasenflügel und Augen, letztere mit dem Punkt im inneren Winkel. Der Bohrer ist auch an der Draperie, die ziemlich starr und tief ist und mit ihren geraden Linien mehr linear als plastisch wirkt, angewandt worden. Auch das Ornament auf dem vollkommen flachen Deckel, ist nur mit dem Bohrer und ziemlich grob auf Grund des Gegensatzes der schwarzen Konturen und der weissen inneren Flächen gearbeitet.

Die fortschreitende Romanisierung, die wir auf dem *Balbinussarkophag* beobachtet haben, finden wir in weit grösserem Masse auf dem *Sarkophag mit der Löwenjagd*, der sich im römischen Palast *Rospigliosi*, eingemauert auf dem *Casino Pallavicini*, befindet.⁶⁹ Durch das Porträt des Verstorbenen, des Jägers, ist er zum J. 240 datiert,⁷⁰ also in eine Zeit, wo im Porträt seit den Bildnissen *Maximinus* der römisch-italische Verismus begann. Der Verstorbene erscheint auf dem *Sarkophag* zweimal, ähnlich wie Kaiser *Balbinus* auf dem vorhergehenden. Auf der linken Szene führt ihm, in Übereinstimmung mit den *Hippolytossarkophagen*, die hier wahrscheinlich einen Einfluss ausübten, ein Diener sein Pferd vor, in der Mitte befindet er sich in voller Ausrüstung zu Pferde, begleitet zu einer Seite von *Virtus*, zur anderen von einem jungen Reiter. Diese unter den Jägern einzige heroisierte und unrealistische Gestalt wurde zugleich mit der göttlichen Begleiterin von den *Hippolytossarkophagen* übernommen. Von dem *Jagdsarkophag Mattei I*, der ungefähr 20 Jahre älter ist, aus der Zeit des *caracallisch-elagabalischen* Grä-

zismus stammt und nach griechischer Art nur eine Szene hat, unterscheidet sich der Pallavicini-Sarkophag nicht nur durch seinen römischen narrativen Charakter, zwei Szenen, sondern auch durch zahlreiche andere Abweichungen. So ist Virtus gegenüber dem älteren aktiv in die Handlung eintretenden Profil jetzt mit Rücksicht auf den Beschauer von vorn abgebildet und wirkt trotz der erhöhten Beweglichkeit eher wie eine statische Folie. Ein anderes bedeutungsvolles Element auf dem Weg zur Spätantike ist das Verschwinden der heroischen Begleiter des Jagdherrn. Die Dioskuren vom Sarkophag Mattei I oder noch vom Sarkophag mit der Löwen- und Eberjagd im Prätextatmuseum sind von realistischeren Gestalten abgelöst worden, die der Wirklichkeit direkt entnommen sind. Gegenüber seinen älteren Vorgängern ist der Pallavicini-Sarkophag barocker. Das betrifft vor allem die Draperie, die in scharfem Kontrast zu der verhältnismässig grossen Ruhe der Bewegungslinien steht. Die Vertikalen überwiegen unter ihnen und nur durch die Gesten der Hände verbunden, kreuzen sie sich vielfältig mit den auseinanderlaufenden Linien der Gewänder, die kunstvoll zu unzähligen dekorativen Falten kombiniert sind. In dieser Hinsicht ist der Mantel des Jägers und insbesondere das Gewand der Göttin Virtus besonders bemerkenswert. Auch der Ausdruck der Jäger ist erregt. Der tief gebohrte Mund ist zu einer dramatischen Grimasse verzogen und um den Kopf des berittenen Begleiters wehen wild die Haare. Für die Entwicklung zur Spätantike ist jedoch am interessantesten die Art der Darstellung des Raumes und die Darstellung der einzelnen Personen. Trotz des immerwährenden hohen Niveaus der handwerklichen bildhauerischen Tradition können wir z. B. auf der linken Gruppe bei dem das Pferd für den Jäger vorführenden Manne beobachten, wie die Stellung des Tieres und des Menschen unnatürlich und starr ist. Was die Darstellung des Raumes betrifft, kann man dem Künstler das Streben nach Ausdruck der Raumtiefe nicht absprechen. Die Gestalten sind hintereinander gruppiert, die hinteren sind weniger plastisch, die Winkel, die die Gestalten mit der Unterlage bilden, sind ziemlich vielfältig. Wenn wir jedoch die Gestalten im Hintergrund näher betrachten, stellen wir fest, dass ihre Köpfe sehr plastisch sind, während die Körper fast nur zeichnerisch angedeutet erscheinen. Diese Dissonanz beweist einerseits das Abnehmen des Sinnes für den organischen Bau des menschlichen Körpers, andererseits die Tendenz des Bildhauers, den freien Raum über dem Wall der Schultern der Hauptpersonen vor allem mit Köpfen auszufüllen. Das Hauptziel war also die Dekoration der Fläche.

Noch weniger räumlich, zugleich aber in der Form noch unruhiger und pathetischer ist ein anderer hoher, ovaler *Sarkophag mit einer Löwenjagd*, der im *Treppenhaus des Kapitolinischen Museums* eingemauert ist.⁷¹ Mit dem Sarkophag Pallavicini-Rospigliosi verbindet ihn eng vor allem die Gestalt der Göttin Virtus, offenbar eine Wiederholung ihres neuen frontalen Typs, mit allen Details des dekorativen kunstvoll gefalteten Gewandes. Die Jagdszene ist verdichtet und auf die zentrale Gruppe des porträtierten Jägers mit seinem berittenen Begleiter

und der personifizierten Virtus konzentriert; dieser Kern der herkömmlichen Jagdkomposition ist zwischen zwei Löwenprotomen angebracht. Schon diese beiden Köpfe mit tief gebohrten, reichen Mähnen sind eine Verkörperung des Grauens und ihre dramatisch pathetische Darstellung war das hauptsächlichste Ziel der Bestrebung des Künstlers. Unter jeder Protome befinden sich die symmetrischen Paare zweier Löwen und zweier Löwinnen, die hintereinander aufgestellt sind und sich, indem sie sich auf den Hintertatzen emporheben, kreuzen. Unter den Löwen liegt noch die Leiche eines dritten. So beherrschen diese Symbole des Todes die ganze Szene. Vergleichen wir die von den Raubtieren her drohende Gefahr mit dem abwesenden Blick des Jägers, der zum Himmel emporzublicken scheint, so sehen wir wieder den tiefen Gegensatz, der im 3. Jh. zwischen der konkreten Wirklichkeit, den realen Naturbeziehungen und der neuen Abstraktion auftrat, deren Realität einer anderen symbolischen Ordnung unterliegt, die von der gewohnten Mimesis befreit ist. Zur Kompositionsweise der spätantiken Form führt der Zerfall der plastischen Form auf einem Umweg als eine ihrer Quellen. Die Mähnen der Löwen und Pferde, sowie die Haare der Jäger — ausser dem Porträtkopf, dessen Stil sich gewöhnlich von der Formensprache der übrigen Reliefs unterscheidet — sind von den schwarzen Furchen des Bohrers durchgraben. Die beginnende Auflösung der Form in den vierziger Jahren ist besonders in der Darstellung der Haare des berittenen Begleiters offenbar. Der Kopf ist gleichsam mit lodernden Flammen umgeben,⁷² die wehenden Haare haben ihre Körperlichkeit verloren. Die stilistische Entwicklung ist an der äussersten Grenze der Illusion der Wirklichkeit angelangt. Bei der Unmöglichkeit diesen Weg fortzusetzen war der natürliche innere Selbstschutz und Ausweg eine Schliessung der Form, ihre Festigung. Weil jedoch unterdessen das Gefühl für das Organische an ihr abgestumpft war, bedeutete dies eine Erstarrung und eine Synthese auf einer ganz anderen Grundlage als bisher. Mit dem Zerfall der Form zerfiel am Ende der ersten Hälfte des 3. Jh. auch der Raum, sogar noch schneller. Schneller deshalb, weil er in der Antike immer etwas Nebensächliches gewesen war und nie die Bedeutung erlangt hatte, wie in der neuzeitlichen Kunst. Die Fortschritte der römischen Kunst in dieser Richtung hatten niemals feste und dauernde Wurzeln. Auf dem kapitolinischen Jagdsarkophag werden die Gestalten zwar hintereinander gestaffelt, doch sind sie nur blosses Schemen der Vergangenheit. Was der Raum damals seiner Zeit tatsächlich bedeutete, ist klar aus dem Mantel des Jägers ersichtlich, der wie ein Schmetterlingsflügel auf der Grundfläche liegt. Auch in der äusseren Form, die noch vieles aus der traditionellen realistischen Darstellung beibehält, zeigt sich deutlich eine Abkehr von dieser Welt, die aus der symbolischen inneren Füllung des Themas ersichtlich ist. Der Sarkophag ist keine Beschreibung einer Jagdszene, er ist eine Allegorie. Die Form folgt langsam der Inhaltsauffassung.

Der Typ der Göttin Virtus, wie wir ihn auf den Sarkophagen mit der Löwen-

jagd Pallavicini-Rospigliosi oder im Kapitolinischen Museum kennengelernt haben, wiederholt sich auf den mythologischen Jagdsarkophagen. Wir finden ihn auf einigen *Meleagrossarkophagen*,⁷³ von denen wir den einzigen Sarkophag mit der Jagd auf den kalydonischen Eber aus dem *pisanischen Camposanto*⁷⁴ anführen wollen. Er ist ungefähr im vierten Jahrzehnt entstanden, wie die Analogie der Artemis mit der frontal aufgefassten Virtus auf dem Sarkophag Pallavicini beweist, andererseits Meleagros, der dem Achilleus vom belvederischen Amazonensarkophag Nr. 49 nahesteht, oder die Dioskuren, die teilweise (sie haben eine andere als umrahmende Funktion) an dasselbe Paar auf dem Jagdsarkophag im Prätextatmuseum erinnern, aber barocker sind und gegen die zu späte Datierung bis um das J. 240 sprechen. Neben den in dieser Zeit üblichen formellen Merkmalen, wie Räumlichkeit und Unräumlichkeit nebeneinander, plastische eher optisch aufgefasste Form, Gestalten von natürlicher Körperlichkeit und Beweglichkeit trotz des Mangels an realistischer Proportionalität und Harmonie, insbesondere Oineus,⁷⁵ ist es notwendig, den symbolischen Inhalt der ganzen Hälfte der Szene zu betrachten. Tatsächlich erzählend — im Sinne der äusseren Aktion — ist die rechte Hälfte, der Kreis, der den Eber umringenden Gestalten, die mit Meleagros und Atalante an der Spitze zum Angriff auf ihn übergehen oder eben aus der Jagd ausgeschaltet wurden, also die Schilderung der Jagd auf den kalydonischen Eber. Das Gegenstück zu dem stehenden verwundeten Jäger, der das Reliefband auf der rechten Seite abschliesst, bildet rechts Meleagros' Vater, König Oineus, in ähnlicher Stellung vor dem Stadttor stehend. Oineus, der mit Bangen den Lauf der Geschehnisse erwartet, ist der einzige Mensch in dieser Hälfte des Sarkophags. Die anderen vier Gestalten sind Götter. Der Dämon des Todes Orcus,⁷⁶ die nach Meleagros ausdrucksvollste Gestalt der ganzen Szene, schreitet von Oineus zur Mitte, also Richtung der Stelle, wo die Jagd stattfindet. Sein gesenkter Blick verheisst nichts gutes. In der Mitte der Gruppe befindet sich die Göttin der Jagd, Feindin Oineus' Geschlechtes, die den riesigen Eber nach Kalydonien entsandt hat. Aus diesem Grunde kann man sie nicht als eine Teilnehmerin an der Jagd betrachten, sondern sie ist einerseits die Beobachterin von Meleagros' tragischem Ende, andererseits die Patronin der Jagd schlechthin. Der Kern des Themas, Jagd als die beliebteste männliche Unterhaltung des Römers der Kaiserzeit, verursacht so die grosse Beliebtheit der Hippolytos- und Meleagrossarkophage. Letztere übertreffen durch ihre Zahl noch die Hippolytossarkophage, weil den Menschen, die sich von irdischen Dingen abzuwenden begannen und dem Übersinnlichen zuneigten, die mystische Weise Meleagros' Todes besonders gut gefiel. Auch die Dioskuren sind auf dem Sarkophag in Pisa keine Jagdteilnehmer, wie insbesondere aus der ekstatischen Haltung des linken von ihnen, der die Augen zum Himmel wendet, zu ersehen ist, sondern es sind symbolische Gottheiten des Lebens und des Todes, der Entstehung und des Untergangs, wie wir sie von den Sarkophagen mit anderen Themen als die der Jagd

kennen, z. B. aus dem erwähnten Hochzeitssarkophag im Römischen Nationalmuseum mit der Säulenfront aus dem zweiten Jahrzehnt des 3. Jh. Wie die rechte Hälfte des Reliefs die Handlung erzählt, die Jagd auf den Eber, so sagt die linke ihren tragischen Ausgang, den Tod des Helden voraus. Das Bild des Sarkophags zerfällt in zwei Themen, in das Jagdthema und das Thema des Todes. Das mythologische Ereignis ist, wie klar angedeutet wird, ein Werkzeug der höheren Allegorie.

In das fünfte Jahrzehnt des 5. Jh. gehören zwei *Löwenjagdsarkophage*, die sich voneinander wesentlich unterscheiden. Es sind dies ein Sarkophag im Palast Mattei in Rom, der zum Unterschied von einem älteren, sich dort gleichfalls befindlichen Sarkophag, kurz als *Mattei II* bezeichnet wird und der sog. Balbinusarkophag in der Kopenhagener Ny-Carlsberg-Glyptothek.⁷⁷ Der Sarkophag Mattei II ist typisch römisch und fortschrittlich, während der Kopenhagener bestimmte traditionelle griechische oder ältere griechisch-römische Züge aufweist. Wie der Sarkophag Pallavicini hat auch der Sarkophag Mattei II zwei Szenen, die jedoch zueinander in einem anderen Verhältnis stehen, als es früher der Fall war. Dort der Auszug aus der Stadt und die Jagd selbst, hier der Verstorbene einmal in voller Rüstung als Feldherr, dem ein Soldat das ruhig stehende Pferd hält, ein anderesmal in bürgerlicher Kleidung als Jäger. Dort war die erste Szene ein blosses Vorspiel zur Jagd, die nur etwa ein Viertel der Fläche einnahm, hier die selbständige Szene auf der ganzen Hälfte, die mit der Jagd nur sehr lose zusammenhängt. Virtus, zu deren Füßen ruhig ein Hund liegt und die Häute der erlegten Tiere bis in den Hintergrund ausgebreitet sind, ist nicht mehr Begleiterin auf der Jagd, wie sie die Löwenjagdsarkophage von den mythologischen Jagdsarkophagen übernommen hatten, sondern die Personifikation der Tüchtigkeit des Mannes im Kriege, auf der Jagd und im öffentlichen Leben. Aus dem heroisierten Jagdsarkophag mit mythologischen Begleitern ist nach dreissigjähriger Entwicklung ein fast realistisches Bild aus dem Leben eines römischen Heerführers geworden. Lediglich die Göttin, die bei den Römern so beliebte Verkörperung eines abstrakten Begriffs, weicht von der Wirklichkeit ab, zum Teil auch die langen Haare des berittenen Begleiters des Jägers. Ihre unruhige Flammenform ist, wie Rodenwaldt⁷⁸ gezeigt hat, ein wichtiges Hilfsmittel bei der Datierung des Sarkophags in das fünfte Jahrzehnt des 3. Jh. Die Ruhe der linken Hälfte des Reliefs bildet, wie es den Motiven entspricht, einen Gegensatz zu den erregten Gesten und Gefühlen der rechten Hälfte. Der schroffe Realismus des zu Boden gesunkenen Jägers, verbunden mit einem barocken Pathos, hat in dem Soldaten mit dem Helm nur ein schwaches Gegenstück. Die Nähe der Spätantike ist am meisten aus den schlecht proportionierten Gestalten, die niedrig, gedrungen und schwerfällig sind, zu fühlen. Die Beine sind ungelenkt und säulenartig. Die Stellung des Heerführers und der Göttin ist starr. Der Kontrapost, das charakteristischste Element stehender Gestalten der griechisch-römischen Antike,

der ihnen harmonisches Gleichgewicht erteilt und Leichtigkeit und Beweglichkeit verlieh, ist hier nur mehr in ärmlichen Resten erhalten. Die hart geschnittene lineare Draperie und der Raum, trotz Andeutungen der Umgebung von nur geringer Tiefe, sind am Ende der ersten Hälfte des 3. Jh. keine Überraschung. In der optischen Auffassung der Form kehrt diese Zeit zum Ende 2. Jh. zurück, verfährt dabei jedoch mit weit grösserer Konsequenz.

Weist der Sarkophag Mattei II mehr in die Zukunft, so ist der *Kopenhagener sog. Balbinussarkophag* Gipfelpunkt und Beendigung der Vergangenheit, der aufsteigenden Bahn des römischen Barocks von siebziger Jahren des 2. Jh. beginnend, ja man kann sogar allgemein sagen Gipfelpunkt der Entwicklung des griechisch-römischen Reliefs, wie seine Bahn von der hellenistischen Zeit angedeutet wurde.⁷⁹ Der Sarkophag ist von niedrigem, langgezogenem und klassischem Typ. Die Gestalten zumeist im Profil dargestellt, bewegen sich vor der festen Grundfläche, die an vielen Stellen deutlich durchscheint. Im Stil des hellenistischen Realismus ist am Rande die landschaftliche Umgebung mit einem schmalen, von Tieren belebten, felsigen Band angedeutet, nicht ohne bestimmten idyllischen Anflug, aber auch mit idealistischer Verkörperung der Gottheit jenes Gebietes. Die Jagdszene, die in den Stellungen der Figuren, in ihrem Profil, das Vorbild des klassizistischen Sarkophags Mattei I nicht verleugnet, ist vor allem durch die Steigerung des Eindrucks, die Anhäufung verschiedener wilder Tiere, die von den Jägern gehetzt werden, auffallend. Den unteren Teil des Reliefs bildet ein zusammenhängendes Band von toten, fallenden, gehetzten oder hetzenden Tieren. Ein Löwe mit reicher wehender Mähne ragt unter ihnen besonders hervor. Die Haare sind im üppig entfalteten Flammenstil dargestellt. So wie die unruhige Komposition mit Objekten überfüllt ist, so ist es auch die materielle Form, eine Mischung von plastischer und malerischer, vom Lichte bestimmter Auffassung, die überwiegt und sich stellenweise an der Grenze des Zerfalls bewegt. Das Detail des Kopfes des zweiten Jägers links⁸⁰ zeigt nicht nur eine unruhige und vollkommen unplastische Modellierung, vgl. das tiefe Loch des Bohrers im rechten Auge, sondern auch einen derart, bis zur expressionistischen, der Hässlichkeit huldigenden Karikatur, gesteigerten Realismus, dass wir ein ähnliches Beispiel vielleicht nur auf dem grossen Ludovisischen Schlachtensarkophag in den Köpfen einiger Barbaren finden. Der gemeinsame Nenner der Sarkophage am Ende der ersten Hälfte des 3. Jh. u. Z. ist die optische Art der Darstellung der Form, die uns schon seit dem Ende des 2. Jh. bekannt ist und die sich einmal mit der barocken, dynamischen, ein anderesmal wieder mit der erstarrenden nicht organischen Form verbindet. Die impressionistisch gesehene Form dringt mehr oder weniger in dem Masse durch, wie und mit welcher Kraft sich die klassizisierende, griechisch-plastische Tradition äussert. Zuweilen ist sie sehr stark, wie man z. B. auf dem Amazonensarkophag im vatikanischen Belvedere Nr. 54,⁸¹ wo grösstenteils nur die Haare und Mähnen illusionistisch dargestellt sind, oder auf dem

grossen Endymionsarkophag in Woburn Abbey,⁸² dessen Gestalten klassizistisch, aber von verschiedenen Dimensionen sind, sehen kann. Auch in der mit Gestalten überfüllten Komposition vielfältig abgestuften Geländes — zusammenhängende Bodenwellen mit Herde — werden die römischen Traditionen der ersten Hälfte des 3. Jh. fortgesetzt. An anderen Stellen überwog dagegen vollkommen der zeichnerisch-malerische Stil. Ein typisches Beispiel ist der neapolitanische Sarkophag, der eine Szene aus der Sage von Endymion und Selene schildert. Wenn wir diesen Sarkophag mit einem anderen desselben Motivs aus der Zeit des Septimius Severus, z. B. im Kapitolinischen oder Lateranischen Museum vergleichen, finden wir in der Komposition und der Auffassung des Raumes (übereinander verlaufende Geländewellen, aber nicht verbunden, sondern isoliert) keinen wesentlichen Unterschied. Wenn wir jedoch die einzelnen Gestalten betrachten, stellen wir einen deutlichen Verlust an Plastizität und unmittelbarem Verkehr mit der Natur fest. Die Gestalten sind meist flächenhaft und weich modelliert, Haare, Bärte und Mähnen sind Ansammlungen von schwarzen und hellen Flecken, die an sich keine volle Realität besitzen; die stark bewegten Falten der Draperien wirken vor allem durch die Linien und die Kontraste der Schatten. Der Umriss des Körpers ist betont, besonders gegenüber der Draperie. So wirkt das Relief, das den Eindruck eines plastischen Bildes erweckt, hauptsächlich durch wellenförmige Linien und den Wechsel der Lichtwerte. Der Realismus lebt hier in früher geschaffenen, aber innerlich bereits toten Typen und Werten aus.

Für die *Entwicklung des Sarkophagreliefs* von der Zeit Caracallas bis zur Grenze der ersten und zweiten Hälfte des 3. Jh. u. Z. hatte die klassizistische Reaktion, die sich als Antwort auf den Zerfall der Form und ihrer Barockisierung bereits unter der Regierung Septimius Severus geäussert hatte, eine grosse Bedeutung. Auf den Sarkophagen des zweiten Jahrzehnts brachte sie vor allem eine plastischere Auffassung, eine Beruhigung der Form und der Komposition und traditionelle griechische Typen der Gestalten, deren Wurzeln bis in die klassische Zeit reichen. Die dynamischen und illusionistischen formellen Elemente sind nicht verschwunden, sondern nur mehr oder weniger beiseite gerückt. Es genügt daran zu erinnern, dass die statischen Rahmenfiguren der Sarkophage sich eben unter dieser Beruhigung der Komposition veränderten und sich durch ihre Bewegung in die Handlung eingliederten. Der Gegenstoss war unausbleiblich, da die römische Anknüpfung an das hellenistische Entwicklungsstadium und seine Fortführung zu schnell vor sich ging und sich nicht mit der Vergangenheit, die immer noch ziemlich stark war, auszugleichen vermochte, wenn sie gleich an innerem Leben verlor und sich nur durch die Tradition in übernommenen Schemata aufrecht erhielt. Diese Abgestorbenheit und mechanische Wiederholung von Vorbildern ohne die Lebendigkeit der natürlichen Realität, die überdies noch durch rapide Abnahme der Tätigkeit der Kopisten, trotz einer kurzen Belebung in dieser Zeit, erschwert wurden, führten zu einem hölzernen und unorganischen

Aussehen der Gestalten, einer Starrheit in den Stellungen, kurz zur Vorstellungsform der Spätantike, die durch das Bedürfnis des Gedankenausdrucks und nicht der Nachbildung der objektiven natürlichen Realität bestimmt ist. Schon seit dem zweiten Jahrzehnt des 3. Jh. nehmen die Symbole zu und die mythologische Handlung verliert ihre Bedeutung. An erster Stelle steht die Verehrung des Toten, dessen Porträt jetzt zum Unterschied vom 2. Jh. auch bei den Hauptgestalten des mythologischen Sarkophags sehr häufig ist. So verwandeln sich die Amazonomachien ganz zum Gefühlsdrama von Achilleus und der verwundeten Penthesileia, beide tragen die Züge der toten Gatten, wobei der Kampf der Griechen mit den Amazonen fast nur zur nebensächlichen Dekoration wird. Auf dem lateranischen Adonissarkophag I sitzen die Gatten, an Grösse die übrigen Gestalten überragend, in der Mitte mit einer repräsentativen ehrfurchterregenden Gelassenheit ohne Rücksicht auf den wirklichen Verlauf der Handlung (die Jagd ist erst die nächste Szene) und ihre Wahrscheinlichkeit, Adonis soll tödlich verwundet sein. Auf dem Säulensarkophag im Nationalmuseum in Rom mit der *dextrarum iunctio*, wo allerdings die Einteilung der Zierfläche durch Säulchen behilflich war, befindet sich im mittleren Feld die Porträtgruppe der Gatten, in den Seitenfeldern nur symbolische, das Leben und den Tod verkörpernde Gestalten.

Diese Ehrfurcht vor dem Toten, der die Handlung untergeordnet ist, eine Ehrfurcht, die sich ebenso wie die zentrale Komposition auch auf die bildende Form auswirkt, zeigt den dauernden Einfluss der volkstümlichen Kunst, die in der Zeit Trajans ihren Anfang nahm und unter M. Aurel, aber noch mehr unter Commodus und Septimius Severus, anwuchs. Man erinnere sich bereits an das unter Trajan entstandene Grabrelief mit den Wettkämpfen im Zirkus, die nur eine Ergänzung der tatsächlich monumentalen Gestalt des Verstorbenen — trotz der kleinen Ausmasse des Reliefs⁸⁴ — sind. Das Wirken der Volkskunst, die die alten etruskisch-italischen Traditionen fortsetzt, ist auch aus dem Realismus ersichtlich, mit dem auf dem Relief die Barbaren oder die halbbarbarischen Landbewohner geschildert sind. Die Gestalten des Mythos, besonders die Heroen, sind mit festen Banden an die griechische Vergangenheit gefesselt, sodass sie realistischen Elementen schwer zugänglich waren. In der weiteren Entwicklung, im dritten Jahrzehnt, nimmt der Realismus und die Steigerung des Gefühlsausdrucks bei Barbaren zu. Ebenso verstärkt sich die Bewegung der Draperie, die zusammen mit dem Pathos des Ausdrucks und der unruhigen plastischen Modellierung den sonst nicht besonders beweglichen Gestalten eine dramatische Regung verleiht. Diese sind oft dem Beschauer zugewandt, die älteren Profiltypen gehen in die Vorderansicht über. Die Handlung wird nicht mehr nur erzählt, sie ist keine blosser Dekoration, sondern es wird der Kontakt zwischen dem Beschauer, mit dem der Künstler bereits rechnet, und dem Gedanken geschaffen, den das Relief auszudrücken hat. Manche stilistische Elemente, die früher auf den mythologi-

sehen, traditionell gräzisierung und konservativen Sarkophagen nur selten auftreten, werden jetzt auch hier häufiger oder häufig, z. B. die Disproportionalität oder die Übereinanderstaffelung der Figuren. Die Amazonensarkophag, bei denen die Mittelgruppe des Achilleus mit der Amazonenkönigin besonders hervorgehoben wurde, gleichen zusammen mit dem hohen Format ihrer Komposition den realistischen Schlachtensarkophagen an und reihen nach ihrem Vorbild die Gestalten in mehrere Schichten übereinander. Die Raumtiefe nahm weiterhin ab, die Gestalten sind der flachen Schicht angeglichen und das oft auf eine gewaltsame Weise; Andeutungen eines tieferen Raumes sind, soweit noch vorhanden, mehr überlebte Schemen. Die Kunst wendet sich langsam aber sicher mehr und mehr von der Nachahmung der Natur ab und beginnt eine eigene Sprache zu sprechen, indem sie nach starkem Ausdruck strebt. Dem passt sich auch die Bemalung des Sarkophags an, wo der expressive Kontrast des weissen Marmors der Haut und des auf Haare, Mähnen, Teilstücke von Waffen usw. aufgetragenen Goldes in Erscheinung zu treten beginnt. Die Entwicklung auf den Sarkophagreliefs, wie wir sie im vierten und fünften Jahrzehnt verfolgt haben, entfernt sich immer mehr von der griechischen plastischen Form, die durch die römische optische Auffassung ersetzt wird. Das Bohren nimmt zu. Der Bohrer zerlegt das materielle Volumen in helle und dunkle Flecken oder gräbt die tiefen Falten der Draperie. Auf der einen Seite Impressionismus und Linearismus, auf der anderen Starrheit in der Stellung mit ärmlichen Resten oder eher einer Karikatur des Kontraposts zugleich mit der bewegten Draperie und gesteigertem Pathos im Ausdruck des Gefühls, das sind die wichtigsten Merkmale der Gestalten römischer Sarkophag in der ersten Hälfte des 3. Jh. Die Entwicklung des Reliefs war an der äussersten Grenze des Realismus angelangt, hatte alle seine Möglichkeiten erschöpft und stand an der Schwelle der unrealistischen Form. Die Beziehungen der Wirklichkeit werden nicht beachtet, der Blick des Jägers richtet sich trotz der Nähe des schrecklichen Raubtiers zum Himmel, genau wie der des Daniels in der Löwengrube. Die Allegorie, das Symbol beginnt die erzählende Handlung⁸⁵ zu verdrängen. Vor uns steht die Zeit der Philosophen und Musensarkophag und sie war nicht unvorbereitet. Auch ihr Gräzismus ist ein Widerhall überwiegend römischer formeller Mittel, auch wenn diese zuweilen mit der klassizisierenden Auffassung der Gestalt Hand in Hand gehen.

Wenn wir uns bemühen, Berührungspunkte oder wieder Unterschiede zwischen *Porträts und Sarkophagreliefs* zu finden, historische Reliefe, die früher in der Entwicklung führend waren, fehlen, sehen wir, dass die freien Porträts fortschrittlicher und mehr der Zukunft, der Spätantike zugewandt sind, die Sarkophagporträts pflegen mehr konservativ zu sein. Die klassizistische Reaktion in der Porträtplastik führte zu einer Schliessung und zugleich Kubisierung der Masse. Die Bewegung, gleichviel ob aus der illusionistischen Auffassung der Form oder dem Ausdruck der Gefühle hervorgegangen, ist an der Oberfläche geblieben und

drückt sich durch Auflösung der Form durch das Licht aus, oder sie hat sich im Inneren verborgen, vgl. geistige Regung. Die stereometrische, zentripetale Grundform des Kopfes wurde nicht gestört. Auf den Sarkophagen sah es jedoch ein wenig anders aus. Das Porträt, ebenso wie das historische Relief, sind die eigentlichen Domänen der römischen Kunst. Im Sarkophagrelief jedoch, das fest mit der griechischen Tradition verbunden war, war der realistische Ausgangspunkt der Kunst, die sich auf die Nachahmung der Natur stützte, immer noch in der Masse lebendig, dass die Erstarrung der Form nur teilweise und langsam vor sich ging, deutlicher erst vom Ende des vierten Jahrzehnts, also von der Zeit, wo auch im Porträt nach dem J. 235 ein grosser Schritt vorwärts gemacht wurde. Der barocke Illusionismus, die offene dramatisch erregte Bewegungsform, beherrscht die Sarkophage in der ersten Hälfte des 3. Jh. ebenso, wie unter den letzten Antoninen und Septimius Severus. Ja, seit dem zweiten Jahrzehnt nach der Reaktion des Gräzismus nimmt die barocke Dynamik noch zu, auch wenn sie sich weniger in der Bewegung der Körper, als in den wehenden Haaren und Gewändern, die oft kunstvoll drapiert sind, im pathetischen Ausdruck und der überfüllten Komposition äussert. In den Porträts und auch auf den Sarkophagen verbindet sich der Impressionismus mit einem Expressionismus im weitesten Sinne des Wortes. Äusserst realistische, veristische Bildnisse, die sich jedoch bemühen, den geistigen Ausdruck in bestimmte Teile des Gesichts zu konzentrieren, neigen zum abstrakten Schema. Ihr Ausdruck uniformiert sich, wird zur gemeinsamen Sprache, die die unerfreuliche Zeit, voll Unsicherheit und Verwirrungen, ausdrückt. Die individuellen Züge des Einzelnen verbinden sich mit dem kollektiven Ausdruck der Zeit. Ähnlich beobachten wir auch auf den Sarkophagen, wie sich die Symbole mehren, wie die Form, die nichtbildnerischen Ideen, wie der Totenverehrung, der auch das Mythos unterliegt, und der Beziehung zum Beschauer untergeordnet ist, sich von der Naturwirklichkeit abwendet, die nicht mehr nachgeahmt wird, sich stilisiert und nach dem beabsichtigten Ausdruck richtet. Über den Sinnen und der Mimesis steht die abstrakte, irrationale geistige Konzeption. Die Dienstbarkeit der Form dem Ausdruck hängt mit der allgemeinen zeitgenössischen Abkehr vom sensualistischen Realismus zum supranaturalistischen Spiritualismus zusammen, aber auch mit der Volkskunst, wo der Inhalt vor der Form steht, und die, wie wir schon früher gezeigt haben, auf die offizielle Kunst in der Zeit Trajans zu wirken begann. Der Einfluss der Volkskunst nahm in den letzten Jahrzehnten des 2. Jh. beträchtlich zu und ihr Ausgleich mit der offiziellen Kunst im 3. Jh. war ein bedeutendes Moment in der Entwicklung zur Spätantike. Wenn am Ende der Regierung der Antoninen und unter Septimius Severus eine entschiedene Wende zur Spätantike eintrat, bezieht sich dies vor allem auf das historische Relief. In nur beschränktem Masse äusserte sie sich auf den realistischen Schlachtensarkophagen, die unter dem Einfluss der historischen Denkmäler standen, noch weniger auf mythologischen Sarkophagen, vor allem

in der subjektiven manieristischen Disproportionalität, und ebenso wenig im Porträt. Aus der ersten Hälfte des 3. Jh. haben sich, nach dem Tor der Argentarier aus dem Jahre 204, keine historischen Reliefs erhalten, dafür stand das Porträt im Vordergrund der Entwicklung. Die klassizistische Festigung der plastischen Form und die Klärung der Komposition führten zugleich zur Erstarrung, zum Reihensystem der Glieder in der Komposition und zur Steifheit des plastischen Kernes. Gegenüber dem Überwiegen der konkreten Form am Ende des 2. Jh. beobachten wir in der ersten Hälfte des 3. Jh., besonders an ihrem Ende, ein Zunehmen an Abstraktion, an subjektiven expressionistischen Elementen. Die Plastik entfernt sich immer mehr von der objektiven Realität. Trotz der Vorsicht, die beim Vergleich mit anderen Kunstgattungen geboten ist, lässt sich eine parallele Entwicklung auf einem anderen Gebiet der bildenden Kunst anführen, nämlich in der Malerei. Diese verwarf in der ersten Hälfte des 3. Jh. in der Wandmalerei vollkommen die traditionelle Ausschmückung durch architektonische Glieder und ersetzte sie durch eine rein abstrakte, lineare.⁸⁶ In der figurativen Malerei verband sich, ähnlich wie in der Bildhauerei, der Impressionismus mit dem Expressionismus, wofür z. B. die *adlocutio* an der Decke der Gruft des Clodius Hermes unter der St. Sebastianskirche in Rom, die sog. Himmelfahrt, einen guten Beweis liefert. Wie wir sehen, begann im 3. Jh. der allgemeine Antritt der letzten Phase der antiken Kunst, die sich von der griechischen realistischen Form bereits weit entfernt hat und auf der Linie einer selbständigen römischen stilistischen Entwicklung liegt. Diese Entwicklung, die sich an die hellenistische Kunst knüpft, äusserte sich markant um die Hälfte des 1. Jh. u. Z. und hat sich seit den Antoninen ohne Unterbrechung weiterentwickelt. Wenn es möglich ist, die zweite Hälfte des 1. Jh. als die Zeit des klassischen Illusionismus zu bezeichnen, so ist die Zeit von M. Aurel bis ungefähr zur Hälfte des 3. Jh. eine Epoche des barocken Illusionismus, der nur am Beginn des 3. Jh. durch die Wiederbelebung der griechischen plastischen Form eingedämmt wurde. Diese Reaktion, die durch die Überstürzung der Entwicklung mit einem allzugrossen Kontrast zwischen der fortschrittlichen und der konservativen Strömung, deren vorübergehende Stärkung sie verursachte, hervorgerufen wurde, war bald überwunden und trug so zu dem umso entschiedeneren Antritt der Spätantike bei. Wenn die erste Epoche des barocken Illusionismus vor Caracalla trotz der deutlichen Wende zur Spätantike in einem Teil des historischen Reliefs vor allem eine Entfaltung der hellenistisch-flavischen Entwicklung war, so bedeutet seine zweite Epoche den Sieg dieses radikalen Weges, eine definitive Niederlage der Vergangenheit und die allgemeine Formierung der Spätantike. Diese zweite Hälfte des barocken Illusionismus⁸⁵ mit einer grossen Anzahl unrealistischer expressionistischer Elemente ist die eigentliche Zeit des Übergangs zur Spätantike, der in den fünfziger bis siebziger Jahren des 3. Jh. vollendet wurde. Die vom Illusionismus zerlegte, im Grunde jedoch stereometrische Form, das ist zusammen mit der

neuen geistigen Einstellung, die zum Symbol und zur Abstraktion neigt, das Vermächtnis der ersten Hälfte des 3. Jh. an die Zeit des Gallienus. In der Auseinandersetzung der Schichten der römischen künstlerischen Struktur sieht man bereits deutlich die Erstarrung des klassischen realistischen Elements und den Sieg der heimischen ursprünglich volkstümlichen nicht repräsentativen Strömung, die durch die Provinzialisierung der höheren römischen Schichten unterstützt wurde. Die allgemeine schwere Krise auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens, die sich äusserlich vor allem in der politischen Unsicherheit und der raschen Folge der Herrscher zur Zeit der sog. Militäranarchie auswirkte, führte zu der absoluten Überlegenheit des Irrationalismus, der in der heimischen bäuerlich konservativen Tradition, die sich schon seit der Zeit der Republik zähe erhielt, ständig eine bedeutende Stellung einnahm.⁸⁹