

Pelikán, Oldřich

## Der antike Realismus und der Weg zur Spätantike

In: Pelikán, Oldřich. *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 7-12

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119632>

Access Date: 24. 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.

# I

## DER ANTIKE REALISMUS UND DER WEG ZUR SPÄTANTIKE

Die römische Kunst — genauer gesagt die Erforschung dieser Kunst — nimmt im Rahmen der antiken Kunst eine besondere Stellung ein. Seit der Zeit Wickhoffs und Riegls ist das Interesse dafür ständig gewachsen, es mehren sich spezielle Studien, die oft Teilprobleme berücksichtigen, doch steht es irgendwie im Schatten einer älteren — und wie manchmal allzu stark betont wird — ursprünglicheren griechischen materiellen Kultur. Sicherlich wird man Griechenland die weltgeschichtliche Rolle in der Entwicklung der europäischen bildenden Kunst nicht nur in bezug auf das Altertum, sondern auch auf spätere Zeit nicht absprechen. Allerdings bedeutet das noch nicht, dass Rom — wir meinen damit die römische Kultur, die römische Kunst, der historischen Würdigung, der relativen und absoluten Bewertung und des Verzichtes auf die überwundenen, antihistorischen und nichtdialektischen Massstäbe nicht wert wäre.

Rom können und müssen wir mit Griechenland vergleichen, d. h. die Rolle der griechischen bildnerischen Traditionen für die römische Entwicklung in Betracht ziehen; allerdings ist diese Abhängigkeit nicht mit einer blinden, sklavischen Nachahmung gleichzusetzen und das „Griechische“ darf kein Gradmesser für das „Römische“ werden. Eine der Aufgaben unserer Arbeit ist es, das beiderseitige reale Verhältnis aufzuzeigen, ein Ziel, das sich mehrere neuere Studien gesetzt haben. Die an Intensität zunehmende Erforschung der römischen Kunst lässt nicht nur die einzelnen Kunstwerke und die kürzeren oder längeren Zeitabschnitte der damaligen Entwicklung der bildenden Kunst verstehen (vgl. z. B. die zahlreichen in Zeitschriften veröffentlichten Studien von G. Rodenwaldt, der sich wohl die grössten Verdienste auf diesem Gebiet erworben hat), sondern sie will auch das Wesen der Entwicklung und ihre Triebkräfte ergründen (vgl. unter den neuesten Arbeiten wenigstens die hervorragende umfangreiche Abhandlung von O. Brendel *Prolegomena to a Book on Roman Art* (*Memoirs of the Acad. in Rome* 21, 1953, S. 7 ff.)) sowie zwei Aufsätze von R. Bianchi-Bandinelli, die mir aus dem Polnischen bekannt sind, nämlich *Kryzys artystyczny u schyłku starożytności* (*Archeo-*

logia 5, 1952—1953, S. 83 ff.) und Zagadnienie rzeźby rzymskiej v III i IV wieku n. l. (Archeologia 7, 1955, S. 1 ff.).

Es ist kein Zufall, dass die Forscher dem Ausgang des 2. und dem 3. Jahrhundert u. Z., also der Zeit grosser Umgestaltungen und innerer Strukturveränderungen sowohl in der Entwicklung der antiken Gesellschaft als freilich auch der damaligen Kultur ihr Augenmerk zuwandten. Damals traten nämlich die einander widerspruchsvollen Entwicklungstendenzen zutage und die antike Kunst begann immer mehr eine neue Gestalt anzunehmen, auch wenn sie nach wie vor der bisherigen „klassischen“ Tradition verhaftet war. Gewöhnlich spricht man von der Geburt der sog. Spätantike, deren zeitliche Abgrenzung sowohl gegenüber der antiken Vergangenheit als auch der mittelalterlichen Zukunft keineswegs problemfrei ist und unterschiedlich bewertet wird. Es handelt sich weniger um den Ausgang der Spätantike und ihrer Grenze gegenüber der vorromanischen und byzantinischen Kunst, obwohl die Ansichten hauptsächlich der Byzantologen und die der klassischen Archäologen ziemlich auseinandergehen, sondern vor allem um ihren Anfang, soweit man überhaupt eine Trennungslinie zwischen der sog. klassischen und der späten Antike (vgl. die sich wiederholenden Klassizismen) ziehen kann. Bei der Lösung dieser überaus komplizierten Fragen müssen wir uns zunächst einige Grundbegriffe und Konstanten in der Entwicklung der römischen Kunst klarmachen, denn sonst bewegen wir uns in einem *circulus vitiosus* und unterstützen oder bekämpfen etwas, was verschiedene Gestalten hat. Mitten durch die römische Kunst der Kaiserzeit verläuft die Trennungslinie zweier grossen Kulturepochen, die wir traditionell als klassische — im weitesten Sinne des Wortes — und als Spätantike bezeichnen. In dieser grossen Periodisierung bildet die klassische Epoche, ungefähr vom 5. Jh. v. u. Z. — 3. Jh. u. Z., den Kern des griechisch-römischen Altertums, dem eine archaische Periode vorangeht und den eine Spätphase abschliesst. Jene etwa acht Jahrhunderte kennzeichnen die realistische Kunst, die sich enger oder lockerer an die naturgegebene Wirklichkeit anlehnt, die durch die Sinne wahrgenommen wird. Die klassische Antike können wir anders als den antiken Realismus (im breitesten, vom Realismus des 19. Jh. völlig verschiedenen Sinne des Wortes) bezeichnen. Der Spielraum dieses Realismus ist sehr weit und reicht von dem typisierenden Pol mit beträchtlichem Anteil an Abstraktion bis zu dem Pol mit extremer deskriptiver oder eher illusiver Konkretheit. Der Unterschied zwischen dem bildnerischen Schmuck des Zeustempels in Olympia oder den Plastiken des Parthenon und zwischen den römischen Porträten oder den historischen Reliefs ist sicher kein geringer. Doch ist allen diesen Werken der rationale Ausgangspunkt und das Festhalten an der sinnlichen Wirklichkeit gemeinsam, kurz, der Rationalismus und Sensualismus sind mit der Konkretheit vereint. Das Wesen des antiken Realismus ist am besten in der historischen Perspektive fassbar, d. h. indem wir ihn mit der unrealistischen Kunst vergleichen, die vor oder nach ihm bestand, bzw. auch mit den weiteren Schick-

salen der bildenden Kultur im Mittelalter oder in der Neuzeit. Die Geburt der realistischen Kunst im 5. Jh. v. u. Z. ist mit der stürmischen Entfaltung der griechischen Gesellschaft eng verknüpft, die, auf den wirtschaftlichen Fortschritt gestützt, sich reichlich differenziert hat und im Rahmen der von der Sklavenhalterordnung gegebenen Möglichkeiten um eine allseitige Betätigung des am politischen und kulturellen Leben teilnehmenden freien Bürgers bemüht war. In einem in der Entwicklung fortgeschrittenen und progressiven Milieu mit einer rapid emporschnellenden Entwicklungskurve begann die vernunftsmässige Betrachtung der Philosophie die primitive mythologische Interpretation der Welt zu ersetzen und die spezialisierten Wissenschaften trennten sich allmählich von der praktischen Erfahrung der Produzenten ab. Die bildende Kunst, kaum dass sie zu steinernem Tempel übergegangen war, regte eine ungestüme Aufwärtsentwicklung der monumentalen Plastik an. Die frontalen Idole, Objekte einer frommen Anbetung, wiesen immer mehr Elemente auf, die sich auf Naturbeobachtung stützten und etwa anderthalb Jahrhundert später erfolgte auch die Auflockerung des steinernen Körpers entsprechend dem natürlichen Rhythmus der Bewegung. Die konkrete sinnliche Realität siegte Anfang des 5. Jh. über die kultische Abstraktion. Die irrationale Auffassung wich dem Verstehen dieser materiellen Welt. Der nachfolgenden Weiterentwicklung blieb es überlassen, mit welcher Schnelligkeit dieser typisierende Realismus seinen Anteil an Abstraktion einbüßen sollte. Doch bereits in der Periode der grossen Klassik der voll ausgebildeten athenischen Demokratie stand es ausser Frage, dass die Realität, die konkrete Erfahrung das ursprüngliche Symbol in den Hintergrund treten liess. Einen im wesentlichen gleichen Vorgang, freilich in umgekehrter Folge, können wir in bezug auf die Entwicklung der Kunst der mittleren und späten Kaiserzeit verfolgen. So treten bereits im 2. Jh. u. Z. in der sog. goldenen Zeit des römischen Weltreichs, in dem trotz äusseren Glanzes, Wohlstandes und militärischer Macht der innere Verfall allmählich und kaum merklich einsetzt, in der Skulptur die Merkmale einer neuen unrealistischen Auffassung und Darstellung namentlich gegen das Ende des Jahrhunderts und dann immer deutlicher im Verlaufe des 3. Jh. u. Z. in Erscheinung. In dieser Zeit geht die am Anfang des 5. Jh. v. u. Z. geborene klassische realistische Antike unter, sie ist im Verfall, auch wenn das periodische Wiederaufleben der Klassizismen noch im 4. Jh. u. Z. nicht selten ist. Ab Ende des 3. Jh., seit Diokletians Dominat, wo der Bruch mit der Vergangenheit des Prinzipats auch äusserlich zum Ausdruck kam und das Programm einer absolutistischen Regierungsorganisation klar verkündet wurde, ändert sich auch die Kunst. Es überwiegt die Abstraktion, die aus den Porträts, aus den Kaiserstatuen und Reliefbildern auf Münzen klar ersichtlich ist. Die konkrete realistische Beschreibung wurde durch die repräsentative Ikone ersetzt, durch den Ausdruck des uneingeschränkten Herrschers, „Herr und Gott“, dominus et deus, wie die offizielle Anrede des Herrschers hiess. Die durch die Sinne konkret wahrgenommene

Realität wurde erneut durch das Symbol ersetzt, der Realismus machte dem Ausdrucksvollen Platz, das die Äusserung des veränderten irrationalen Denkens und der neuen subjektiven Beziehung zu der den Menschen umgebenden Natur ist. Dieser Subjektivismus, der für die Spätantike so wichtig ist, bedeutet allerdings nicht nur den Ausdruck einer individuellen Stellungnahme, sondern er ist ein wesentlicher Wesenszug der Zeit, der in der antiken Entwicklung lange vorbereitet wurde. Wenn man von der spätantiken Bildhauerkunst spricht, die neben dem locker plastischen Porträt des Herrschers, seiner Familie und der Würdenträger vor allem das Relief darstellt, werden gewöhnlich viele Detailmerkmale angeführt. So die Tatsache, dass die freie Plastik in den Hintergrund tritt und das Relief, das die Plastik begleitet (hierin gehört auch die Sarkophagendekoration oder das kleine Kunsthandwerk), eine um so mehr bemerkenswerte Tatsache, weil die Bildhauerkunst in bezug auf ihre Bedeutung hinter der Baukunst und der mit ihr fest verbundenen Malerei steht, zu der man auch das Mosaik zählt. In der Reliefkomposition büsste die einzelne Figur ihre Bedeutung ein. Während in der klassischen Antike die individuelle Menschenfigur dominierend ist und die Objekte in ihren naturgegebenen Beziehungen ihre räumliche Hülle herausbilden oder Bestandteile eines übergeordneten Raumes sind, herrscht in der Spätantike die Masse vor, die Figur bildet ein Glied der rhythmisch komponierten Reihe und die Objekte verlieren den Kontakt mit dem Raum. Die Proportionen der Figuren werden absichtlich gemäss ihrer Bedeutung gewählt. Ein bedeutender Einzelner, beispielsweise der Monarch, ist grösser als seine Umgebung. Mit dem Betrachter, der das Kunstwerk betrachtet, ist er in unmittelbarer Berührung, er wendet sich frontal an ihn. Alle diese Teilmerkmale sind jedoch bloss Äusserungen einer grundlegenden Stellungnahme des spätantiken Menschen, seines Irrationalismus und Subjektivismus und einer sich daraus ergebenden symbolischen Expressivität und Abstraktion.

*Der Weg zur Spätantike* bedeutet also den Weg vom konkreten Realismus zur abstrakten Ausdrucksweise, das Anwachsen einzelner spätantiken Elemente unter dem Wandel der gesamten Einstellung. Die Verfolgung des Werdens der Spätantike kann sich jedoch nicht einseitig auf die Verfolgung dessen beschränken, was ausgesprochen neu ist, sie muss während der kritischen Periode des 2. und 3. Jh. u. Z. die Entwicklung in ihrer ganzen Kompliziertheit berücksichtigen, die durch die schichtmässige Stilstruktur der römischen Kunst mit ihrer reichen inneren dialektischen Spannung ihrer Schichten sowie einzelnen Bestandteile bedingt ist. Das Wesen der römischen Kunst wurde bereits reichlich abgehandelt, vgl. die sehr gute kritische Übersicht in der erwähnten Untersuchung von Brendel sowie meine Abhandlung, „Das Römische in der römischen Kunst“ (Charisteria F. Novotný, Praha 1962, S. 195 ff.). Ihre zu Recht soviel betonte oft jedoch auch vereinfachte und ohne die innere Spannung dargelegte Schichtmässigkeit ist einerseits durch die aktive Übernahme der griechischen bildenden Tradition in ihrer

ganzen Breite von der typisierenden Klassik bis zum vielgestaltigen dynamischen hellenistischen Realismus, andererseits durch den heimischen empirischen zur Expressivität tendierenden Realismus bedingt, dessen formelle Grundlage ohne griechische Einflüsse undenkbar ist. Die Entwicklung der römischen Plastik der Kaiserzeit wurde durch die beständige Begegnung der klassischen realistischen Strömungen mit ihren beiden grundlegenden Polen und der anticlassischen un-realistischen Ausdrucksweise, die wiederum in Symbiose mit derbem oft volkstümlich primitivistisch geartetem Naturalismus steht, bestimmt. Ihre Polarität war durch die unterschiedlichen Ausgangspunkte, nämlich durch Rationalismus und Irrationalismus, gegeben. Quelle des Irrationalismus war einerseits die bäuerlich-konservative römische Tradition, andererseits die zerfallende altertümliche Sklavenhalterordnung. In Rom der Kaiserzeit lebte einmal der Überbau der alten einheimischen Basis weiter, der namentlich in den niederen Schichten immer noch genug Nährboden fand, zum anderen traten immer deutlicher Äusserungen der Krisenverhältnisse zutage. Für den Weg zur Spätantike ist nicht nur das Heranwachsen von abstrakten ausdrucksreichen Elementen kennzeichnend, sondern auch der Höhepunkt des antiken Realismus, der die hellenistische Entwicklung fortsetzt, bis er über den sog. Illusionismus zu einer subjektiven Auflockerung der Form, zum Zerfall des festen Volumens gelangt. Dieser subjektive Realismus, der auf Grund der lockeren Analogie weniger richtig auch Impressionismus genannt wird, vollendet einerseits den Entwicklungsweg des griechisch-römischen Realismus, andererseits ruft er aber eine Reaktion hervor und führt so über das Unorganische der Form zu deren Abstraktion. Für den Übergang zur Spätantike sind aber als Gegenpol dieser subjektiven Auflockerung auch die sich aufs Neue wiederholenden Wellen des Klassizismus, retrospektive Anlehnungen an die objektive feste klassische Ordnung, die mit der sich wandelnden Zeit eine immer wieder neue Verfärbung erfahren, nicht ohne Bedeutung. Die Genesis der spätantiken bildenden Sprache können wir erst dann begreifen, wenn wir alle ihre Komponenten erfassen, die zu ihr geführt haben, die einen unmittelbar, die andern eher mittelbar.

Es genügt allerdings nicht, das Hinüberwachsen des Alten in das Neue nur zu verfolgen und festzustellen, wie dieser Prozess verlaufen ist, man muss die Ursachen dieser Entwicklung, ihre Wurzeln durchdenken. In bezug auf die Methode einer derartigen Untersuchung herrscht heute in der Theorie allgemeine Übereinstimmung. In der marxistischen sowie nichtmarxistischen Kunstgeschichte überwiegt die Überzeugung, dass ein bildnerisches Werk die Resultante eines komplizierten Prozesses ist, an dem sich drei grundlegende Faktoren beteiligen, und zwar das zeitgemässe Milieu, die sog. innere Entwicklung der Kunstgattungen und der schöpferische Einzelne. Im Grunde kann kein Streit darüber bestehen, dass keiner dieser Faktoren ausser acht gelassen werden kann, doch bringt die konkrete Erforschung uns wiederholt den Beweis, dass es schwierig ist, ihren

Anteil in einzelnen Fällen ausfindig zu machen. Im allgemeinen herrscht Übereinstimmung darüber, dass eine noch so sorgfältige und noch so durchdringende Analyse der künstlerischen Form nur fragmentarisch sein kann und nicht ausreicht, zu den Wurzeln der Kunst, ja nicht einmal eines einzelnen Kunstwerkes, geschweige denn eines längeren Entwicklungsabschnitts durchzudringen. Die Kunst als eine der ideologischen Formen kann aus dem zeitmässigen Kontext nicht ausgeschlossen und isoliert betrachtet werden. Ein Kunstwerk wächst gleich einer Pflanze aus bestimmtem Boden und unter bestimmten Bedingungen. Die Zeit, und zwar sowohl die wirtschaftlichen Verhältnisse und die sich daraus ergebende gesellschaftliche Ordnung, als auch deren politischer und namentlich kultureller Überbau, bildet den Nährboden und das Milieu für das Kunstschaffen, das durch ihn bedingt ist und auf ihn reagiert. Diese Abhängigkeit, die keineswegs linearisch und unmittelbar ist, durchdringt das ganze bildnerische Werk. Das bedeutet, dass man sie nicht auf die blosse inhaltliche Seite einschränken kann, obwohl sie dort in der Regel in einer ausgeprägteren Form zutage tritt, und dass sie ebenso auf die bildnerische Form selbst einwirkt. Ebenso wie der Inhalt ohne Form und die Form ohne Inhalt nicht bestehen kann, können die äusseren Einflüsse nicht lediglich auf einen Teil des künstlerischen Werkes beschränkt bleiben. Es wäre falsch, die Kunst, weil sie Ideologie ist, als blosse Widerspiegelung des gesellschaftlichen Seins zu deuten. Das Eigenartige in der Kunstentwicklung beruht eben in ihrer relativen Selbständigkeit. Jede Kunstgattung hat bestimmte Gegebenheiten, die eine eigenartige Struktur bilden und ihre Entwicklung, die man gewöhnlich als innerlich bezeichnet, bedingen. Innerhalb dieser Gegebenheiten und innerhalb der damit festgelegten Grenzen geht die Entfaltung des bildnerischen Werkes, freilich nicht restlos selbständig, vor sich, sie ist auch vom zeitmässigen Milieu beeinflusst. Schliesslich darf man das Kunstschaffen nicht nur unpersönlich als blosses objektives Abbild auffassen. Der unmittelbare Schöpfer eines Kunstwerkes ist ein schöpferisches, selbstverständlich objektiv bedingtes Subjekt. Es ist der Einzelne, der der konkreten Schöpfung in einer schöpferischen Tat Gestalt gibt, sich in die Tradition der Kunstgattung einreihet und diese weiterträgt und all das vermittelt, womit die zeitgenössische Gesellschaft lebt.

Den Weg zur *Spätantike* können wir nur dann erkennen, wenn wir den Entwicklungsprozess der römischen Bildhauerei in seiner ganzen Breite und Kompliziertheit, unter dem Aspekt einer Wendung vom konkreten Realismus zu abstrakter Ausdrucksfülle und innerer Spannung der schichtmässigen römischen künstlerischen Struktur, verfolgen werden, und zwar nicht nur seinen äusseren Verlauf, sondern auch seine verborgenen Ursachen, seine Bedingtheit durch die ökonomisch-sozialen und politischen Verhältnisse und Ideen der Zeit sowie durch die innere Entwicklung der Plastik und durch den vermittelnden subjektiven Faktor der individuellen Schöpfer.