

Pelikán, Oldřich

Übergangs- und Krisenzeiten in der Antike (beschreibender Teil)

In: Pelikán, Oldřich. *Übergangs- und Krisenperioden in der antiken Kunst : phänomen des sog. Manierismus*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1977, pp. 22-72

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121443>

Access Date: 17. 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.

III. ÜBERGANGS — UND KRISENZEITEN IN DER ANTIKE (BESCHREIBENDER TEIL)

1. SPÄTARCHAISCH-FRÜHKLASSISCHE ZEIT

Belehrt und gewarnt durch die Interpretationen der komplizierten Entwicklung des 16. Jh. und uns der neuen kunsthistorischen Theorien und Methoden bewußt, stehen wir vor dem „griechischen Wunder“ (E. Renan) mit konkreten Zielsetzungen. Zum Gegenstand unserer Untersuchung wollen wir die Bildhauerei wählen. Trotzdem wir sie nur in Form eines riesigen Trümmerfeldes kennenlernen, ist in ihr die Entwicklungslinie am deutlichsten nachweisbar. Dabei schließen wir einleuchtende Parallelen zu anderen Kunstarten nicht aus, vor allem zur Malerei.

Von einer ersten Entwicklungskrise in der griechischen Plastik kann vor Ende des 6. Jh. kaum die Rede sein. Bis dahin hat sich die Bildhauerei, die erst im 7. Jh. zu ihrer Monumentalität gelangt war (abgesehen von den Holzxoanen, von denen wir nicht viel Genaueres wissen), trotz aller realistischen Anläufe durchaus gradlinig in einer abstrakten Symbolik entwickelt. Zweifellos hat der wirtschaftliche und soziale Fortschritt in der Zeit der beginnenden großen Kolonisation (2. Hälfte des 8. und 1. Hälfte des 7. Jh.) auch das Kulturschaffen beeinflußt; überzeugende Beweise dafür sind die Homerischen Gedichte und die Vasenmalerei. In den Jahrzehnten um das Jahr 700 vollzieht sich ein krisenfreier und das klare Entwicklungsbild nicht trübender Stilwandel: Die geometrische Ornamentik weicht dem Figuralismus. Manchmal¹ wird für die Schlußphase des geometrischen Vasenstils eine gewisse bis zur Manieriertheit gesteigerte Überreife behauptet, die das gemeinsame Merkmal aller späten Entwicklungsetappen sein soll. Dies ist eine subjektive und daher sehr diskutabile Meinung. Für die Wende des 6. zum 5. Jh. zeigen sowohl Bildhauerei als auch Malerei in paralleler Entwicklung eine andersartige Situation an.

Die Jahrzehnte vor und nach 500 v. u. Z. sind für die politische und kulturelle Geschichte Griechenlands von entscheidender Bedeutung. Nach dem Sturz der Peisistratiden trat in Athen eine demokratische Verfassung in Kraft, und die Griechen vereinigten sich zum Freiheitskampf gegen die persische Großmacht. Nach dem anfänglichen Mißerfolg (ionischer Aufstand 500—494) folgten die großen Siege: 490 bei Marathon, 480 bei Salamis und 479 bei Platäa und bei Mykale. Die Perser unterlagen dem Bündnis Athen-Sparta, in dem das Kulturzentrum Griechenlands den Ton

angab. Diese schweren, doch ruhmvollen Jahre waren der Beginn der klassischen Kultur, in der das typisch Griechische seinen ureigensten Ausdruck fand. Alle äußerliche Kontinuität kann nicht den tiefen Einschnitt verdecken, der den Schritt von der spätarchaischen zur subarchaisch-frühklassischen bildenden Kunst begleitet. Die Bedeutung dieser Stilkreuzung können wir nur aus der Gegenüberstellung des Wechsels von der Abstraktion, dem Symbol, zum rationalen Sensualismus, dem Naturalismus, und der Beibehaltung der für die Griechen so charakteristischen gestalterischen Ordnungsliebe, ihres Sinnes für Beschränkung, allerdings ohne die archaische Gebundenheit, ermessen. Bei aller Abneigung zu schematisierenden Darlegungen steht es außer Frage, daß mit den Jahrzehnten um das Jahr 500 die etwa acht Jahrhunderte währende Herrschaft der antiken „klassischen“ Kunst im weitesten Sinne des Wortes beginnt, die Zeit des antiken Realismus, der den Kern der griechisch-römischen Entwicklung (5. Jh. v. u. Z. bis 3. Jh. u. Z.) bildet. An der Wende vom 6. zum 5. Jh. ändern sich die Verhältnisse grundlegend. Das bisher Herrschende wird von der klassischen Harmonie des Konkreten und Abstrakten, des Rationalen und Irrationalen verdrängt und auf den zweiten Platz verwiesen. Die mehr oder weniger subarchaische Tarnung des programmatischen Realismus als Vorbote des Wandels mindert nicht den entscheidenden Stellenwert dieses Wendepunktes.

Sowohl in der Bildhauerei, vor allem im Relief, als auch in der Malerei kommt zwischen 520 und 470 eine stilistische Uneinheitlichkeit und Verunsicherung, teilweise auch Subjektivität der Gestaltung zum Ausdruck. In der Malerei werden diese Merkmale besonders deutlich an den Vasen; sie ergänzen das durch die Bildhauerei vermittelte Bild. Selbstverständlich kann ich hier nur typische Beispiele anführen und nur schätzungsweise die Häufigkeit der einschlägigen Phänomene angeben, die gewöhnlich als Manier, Manieriertheit, Manierismus spätarchaischer Prägung² bezeichnet werden, womit ein überwuchernder dekorativer Stil gemeint ist, der zur Manier wird und sich in der weiteren Entwicklung als Artismus manifestiert.

Einer der überzeugendsten Nachweise (Abb. 4) ist das zum Beginn des 5. Jh., bzw. zur Jahrhundertwende um 500 v. u. Z., datierte *Votivrelief mit dem Sauopfer für Athene im Akropolis-Museum*.³ Etwa im gleichen Zeit- und Stilfeld liegt das im Athener Nationalmuseum befindliche Fragment einer sepulkralen *Stele mit zwei Frauenfiguren*.⁴ Beide Reliefs sind flächig und stark linear ausgeführt, die Körperkonturen und die Innenzeichnung der dekorativen Draperien sind kräftig betont. Das Verhältnis Körper: Draperie ist widersprüchlich. Einerseits modelliert der Körper sehr raffiniert die Draperie, andererseits ist ihre weitgehend selbständige Rolle unverkennbar. Den Gesamteindruck bestimmen die subjektive, artistische Figurengestaltung, die gezierte Gestik und Kleidung, die raffinierte Form, die das Auge fesselt. Abstrakte Darstellung, z. B.

der kleinen Gestalten des Votivreliefs steht unmittelbar neben naturalistischer Veranschaulichung, z. B. des Opfertieres. Werke dieser Art erinnern entfernt an späarchaisches athenisches Schaffen, z. B. an die allgemein zum Jahre 520 datierte Kore von Akropolis Nr. 675,⁵ die von einem unbekanntem Künstler von Chios kurz nach der bildhauerischen Ausstattung des Frieses am delphischen Schatzhaus der Siphnier⁶ geformt wurde. Der dekorative Charakter, die fließenden Formen (das Ineinanderfließen der Formen), die akzentuierte Schönheit des Frauenkörpers zählen zweifellos zu den Wesenzügen der ionischen Kunst, doch gehen die erwähnten Athener Reliefs darüber weit hinaus. Wir haben es hier mit keiner Steigerung, sondern trotz verwandter Dekorativität mit etwas Neuem zu tun, mit einem stark subjektivistischen, artistischen Grundton.

Über eine andere Stilneugigkeit geben *syrakusische Münzenreliefs* Aufschluß. In einer kontinuierlichen Entwicklungsreihe kommen in den siebziger und sechziger Jahren auffallend überlängte Figuren vor, die um 460 wieder schwinden. Andere Prägestätten, z. B. die *gelanische*, bleiben dieser Gestaltungsweise noch um 450 treu. Wir wollen wenigstens das berühmte *Damareteion* erwähnen, ein um 480 v. u. Z. geprägtes Dekadrachmon,⁷ auf dessen Avers die überlängten Gestalten eines Viergespannlenkers und der schwebenden Siegesgöttin zu sehen sind. Auch auf Monumentalreliefs begegnen wir überlängten Figuren, z. B. auf der bekannten jüngeren attischen *Basis mit Hockeyspielern* und kriegerischem Fuß- und Wagnervolk⁸ (um 480), die F. Gerke⁹ als eine „...aufs äußerste verfeinerte aristokratische Kunstrichtung, die keine Nachfolge hat“ charakterisiert, also als eine überspannte Raffinesse, die in einer Sackgasse mündet (Abb. 5). Die Entwicklung scheint nicht weiter kommen zu wollen. Ich möchte noch einmal auf die Koexistenz des Alten und des Neuen, des Abstrakten (schematisierte Kriegergestalten) und des Konkreten (Spiegelbild beider Reliefs mit Krieger, Körper der Athleten im Raum, die Randpaare) und bei den Münzenreliefs auf die Krise der Abstraktion verweisen, die in einer Übertreibung veralteter Vorlagen ausklingt.

Das Bild dieser Dichotomie — einerseits ratloser Spätarchaismus, andererseits die konfliktgeborene Frühklassik — vervollständigen die sog. *lokrischen Reliefs*, Terrakottahängetafeln aus den Epizephyrischen Lokroi in Süditalien, die dem Kult der chthonischen Kore und verwandter Gottheiten angehören¹⁰ und etwa aus den Jahren 470—450 stammen. Die Gestaltung zeugt von Konservativismus und sie stellen eine eigenartige Mischung subarchaischer Stilisierung und einer gewissen starren Feierlichkeit mit dem neuen Konzept des klassischen Realismus dar. Sie verleugnen nicht ostgriechischen insularen Einfluß, doch genügen die Ionismen nicht, ihren Stil zu erklären. In der Expressivität von Inhalt und Form liegt etwas Rudimentäres, eine Kraft, die durch den dekorativen Linearismus und die Überlängung vieler Figuren noch verstärkt wird. Die Frühklassik verfolgt hier mit verschiedenen Mitteln eine Steigerung der

inneren und äußeren Wirkung, vgl. z. B. die der gleichen Zeit angehörende bronzene Athenastatue von der Akropolis im Athener Nationalmuseum, die dem reichen Stil näher steht als der großen klassischen Epoche des Perikles.¹¹

Tiefe und Breite der neuen Kunstaussage erhellt aus der Entwicklung der *athenischen Vasenmalerei in den Jahren 520–470/60 v. u. Z.*, wo in diesem Bereich eine Fülle hervorragender Meister wirkten, echte Persönlichkeiten, die einen „klassischer“, die anderen stürmischer, widerspruchsvoller, ein treues Bild des großen Umbruchs. Als typische Vertreter einer langen Reihe von Malern, die teils mit Recht, größtenteils jedoch zu Unrecht zusammenfassend als „Ausklang der archaischen Zeit“¹² interpretiert werden, seien hier genannt: Phintias, Smikros, Euphronios, Euthymides – alle vor 500, Epiktetos d. J. (sog. Kleophrades-Maler), der Brygos-Maler, Makron – alle 500–480, und von den jüngeren der Pan-Maler (490–470). Schon bei Phintias und bei Smikros finden wir die für Euthymides¹³ so typischen Merkmale vor – dekorative Expressivität, Artismus in Gestik und Draperie, das Nebeneinander von subarchaischen und gegensätzlichen klassischen Zügen. Die Bacchantin auf einer tarquinianischen Amphora von *Phintias*, die Hetäre auf dem Brüsseler Stammos von *Smikros* und die flüchtenden Frauen auf der Münchener Amphora von *Euthymides*, auf der der Raub der Korone dargestellt ist (Abb. 6), sprechen die gleiche raffinierte, expressiv dekorative Sprache. Gleich bilden Körper und Draperie eine Einheit, gleich führt jedes sein Eigenleben. Der stark subjektive Ausdruck geht weit über die Grenze der Stilmanier hinaus. Die vereinfachende Annahme, die Jahrzehnte vor 500 wären nur der Ausklang des Scheidenden gewesen, ist unzutreffend und wird durch die Entwicklung nach 500 eindeutig widerlegt, da die Figuren räumiger und die Linien harmonischer werden. Augenfällig ist die oft subjektive Überlängung der Figuren und die Verselbständigung der Draperie mit übermäßigem Faltenreichtum. Die Expressivität des Ganzen ist gegenüber den Jahren 520 bis 500 noch gesteigert. Die Maler scheinen angestrengt nach einem neuen Stilausdruck zu suchen. Der Zickzacklinie, die sie dabei einschlagen, liegt eine klare Zielvorstellung zugrunde. Die niedrige Spitzamphora zu München¹⁴ mit dem Thiasos des Fruchtbarkeits- und Weingottes und seiner Begleiter, ein Werk des *Epiktetos d. J.*, kann in mancher Hinsicht bereits als klassisch gelten, vor allem die Drehung des Satyrs und der Bacchantin auf der Rückseite trotz der flächigen, durch die Draperie geförderten Gestaltung der Frauenfigur. Wenn wir zwei Schalen des *Brygos-Malers* vergleichen, die Würzburger Nr. 479 mit der Münchener Nr. 2645,¹⁵ sehen wir, daß die erste (Hetäre und weinseliger junger Zecher) in ihrem lückelosen Realismus (vgl. die „farbige“ Schattierung, die souveräne Beherrschung des Themas, den gemäßigten Einsatz der Stilmittel) eigentlich zur Gänze klassisch ist; die andere (Mänade in Ekstase) wirkt durch Flächigkeit und in ihrer Linienführung konservativer, beeindruckt jedoch durch

tief empfundene Dynamik und bei eingehender Betrachtung durch die für die ersten Jahrzehnte des 5. Jh. typische Widersprüchlichkeit (Räumigkeit und Nüchternheit des Gewandes, „Ärmel“, glockenförmiger „Rock“, Tönung). Verglichen mit dem lebensfrischen Brygos-Maler, wirkt sein Zeitgenosse *Peithinos*¹⁶ mit seiner Berliner Schale (Peleus ringt mit Thetis, Päderastenpaare) dekorativer und mehr der reinen Form, dem Artismus, hingegeben. Die Auseinandersetzung zwischen der neuen, konkreten Veranschaulichung und der archaischen Tradition wird hier besonders deutlich. Es entsteht eine bemerkenswerte, wenn auch konfliktbeladene Stileinheit aus kaum vereinbaren Gegensätzen. Et hic Rhodus!

Eine andere Variante des Übergangs von der Archaik zur Klassik erschließt uns der überaus schaffensfrohe *Makron*. An der Außenseite der Schalen entwickelt er wahre Ketten im wesentlichen nebeneinander gereihter Figuren, zumeist in hastigen Bewegungen und überwältigender äußerer und innerer Erregung.¹⁷ In den Details (Haupt, Rhythmisierung der Gestalten) wirkt er oft altertümlich (z. B. die römische Schale mit den Komasten), doch in der Dynamik der überlängten Figuren (vgl. den wirbelnden Tanz der ekstatischen Mänaden) und in der üppig dekorativen Draperie, die in der Regel von starker Expressivität ist, hat er kaum seinesgleichen. Den Gestalten des Parisurteils, also eines ausgesprochen statischen Themas, verleihen Erregung das verfeinert dichtdrapierte Gewand, die Gestik der Hände und die Vielzahl der begleitenden Figuren am Rande der Szene, die Herde des Paris und die Aphrodite umschwebenden beschwingten Eroten. Unsere Nachweislese aus der Zeit des Konfliktstils (etwa 520–470) mögen zwei Maler abschließen: der bekannte *Pan-Maler* (Abb. 7), benannt nach dem Bostoner Krater,¹⁸ und der weniger bedeutsame *Kopenhagener Maler*. Der Schwerpunkt ihres Schaffens liegt in den siebziger Jahren des 5. Jh. Wegen des erkünstelten Stils, vgl. z. B. den Berliner Stamnos des Kopenhagener Malers mit Orestes und dem gemordeten Ägisthos,¹⁹ besonders die einrahmenden Frauengestalten Klytämnestra und Elektra (kleine Köpfe auf überlangen Körpern, die durch künstlich und präziös angeordnete Kleidung an Breite gewinnen), werden beide oft als Manieristen bezeichnet.²⁰ Trotz dem nicht ganz bestimmten Inhalt des Begriffes, wird diese Stilrichtung nur in der kurzen Abschlußphase (etwa siebziger bis — teilweise — sechziger Jahre) der eben geschilderten Epoche wirksam.²¹

Wenn wir die Entwicklung der Bildhauerei und der Vasenmalerei der Jahre 520–470 vergleichen, stellen wir viel Gemeinsames und sich Ergänzendes fest, das nicht nur aus dem Übergewicht der Reliefs, also hervorstehender Bilder, resultiert, die der Malerei nahestehen. Vorläufig möchte ich mich mit dem Hinweis begnügen, daß wir Kundgebungen eines gewissen subjektiven Artismus als vorherrschender Stilmanifestation in einer ununterbrochener Folge mehrerer Dezennien um das Jahr 500 beggnet sind, vor allem in dem ersten Drittel des 5. Jh. v. u. Z., also an

der Wende des spätarchaischen zum frühklassischen Zeitalter, mit anderen Worten in der subarchaisch-klassischen Entwicklungsetappe, in der sich die Abstraktion überlebt und der konkrete Realismus zum Durchbruch antritt. In dieser Übergangszeit, in der sich das Scheidende und das Werdende gegenüberstehen, in der der Antagonismus der Entwicklungspolarität das Kunstschaffen beherrscht, kommen verschiedene Stiltendenzen zur Geltung, die sich aus der Vergangenheit ergeben und die Gestalt annehmende Zukunft vorzeichnen. Neben traditionsverpflichteten, konservativen Werken gibt es Arbeiten von klarer Neuorientierung, neben diesen und in ihnen selbst Konflikte, Unschlüssigkeit, die in subjektivistischen, artistischen Äußerungen, in einer Suche nach starkem Ausdruck manifest werden. Die überlängten Figuren, die weitgehend eigenständig wirkenden, bald dekorativer, bald expressiver, zumeist dekorativ-expressiv gestalteten Draperien, legen Zeugnis ab von einer überschäumenden Zeit, von einem Umbruch in der Entwicklung. Im ersten Abschnitt der Übergangszeit überwiegen eher Raffinement, das Spiel mit dem Detail und noch immer viel Konvention, im zweiten Abschnitt werden Expressivität und Rückgang der Konvention zum dominierenden Merkmal. Es kann darin der Nachhall des Vergangenen, Überständigen und der Kampf um das Neue gesehen werden, und über all dem die komplizierte, vom Alten zum Werdenden zielende Interferenz unvereinbarer Gegensätze.

Wir dürfen weder die Zügigkeit der Entwicklung schematisieren noch die in der Krisenphase eingetretene Diskontinuität überbewerten. Konfliktkrise und Stilwandel sind nicht dasselbe. Entwicklung, Krise und Wende gehen Hand in Hand. Mit seiner Charakteristik der Entwicklung als „die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ ist Bielefeld²² in den siebziger Jahren des 19. Jh. ein durchaus zutreffendes Bild von der synchronen Vielschichtigkeit und Kompliziertheit interimistischer Stilformen gelungen. Der gegen Ende des 6. und zu Beginn des 5. Jh. erfolgte Durchbruch des Konkreten war begleitet vom Kampf um einen neuen Ausdruck und von der Erkenntnis der entwicklungsbestimmenden Gegensätze. Es waren echte Persönlichkeiten, die feinfühlig auf die geänderte historische Situation reagierten und dem Neuen auch im kulturellen Bereich den — wenn auch nicht gradlinigen — Weg bahnten. Es gab zeitweilige Kompromisse und krisenhafte Ausschläge. Doch wäre es ungerecht, nur die Konvention, nicht aber auch die Leistungen zu sehen, die bei aller innerlichen Widersprüchlichkeit von echter Kreativität zeugen. Bei der subjektiv artistischen Grundtendenz überrascht es nicht, daß der komplizierte Stilkomplex am häufigsten und vollständigsten in dekorativen Werken zum Ausdruck kommt, also vor allem in der Vasenmalerei und den Reliefs.

2. DIE SPÄTKLASSISCHE ZEIT

In den fünfziger Jahren des 5. Jh. v. u. Z. festigte sich — abgesehen von entwicklungsverzögerten Randbereichen — die griechische bildende Kunst in ihrer klassischen Gestalt; sie gewann die für sie typische Ausgewogenheit inhaltlicher Aussage und formalen Ausdruckes, die sich allerdings in teilweise abweichenden Varianten der einzelnen Schulen manifestiert. In seinen Grundzügen war jedoch das gestalterische Konzept durchaus einheitlich und allgemeingültig. Zu einer organischen Struktur verbanden sich in ihm sensualistischer Realismus und verallgemeinernde Abstraktion. Trotz des wachsenden Übergewichtes des naturalistischen, darstellenden Zuganges zu der sinnlich wahrgenommenen Realität ging das Wissen um die Notwendigkeit selbstaufgelegter Beschränkung nicht verloren; die Überzeugung, daß Symbol und Zeichen größere Bedeutung zukomme als bloßer Umschrift wirkte weiter.

Die Entwicklung des klassischen typisierenden Realismus kann am besten an den Werken des *Phidias* verfolgt werden, vor allem an denen, die der mittleren Schaffensperiode, also der Zeit der sog. phidiassischen Reife (vierziger und dreißiger Jahre des 5. Jh.) angehören. Uns interessiert vor allem seine *späte Schaffensperiode*, die Entwicklung vom Fries mit dem Festzug der Panathenäen am Parthenon zu den beiden Giebeln und der „revolutionären“ Verwundeten Amazone, ganz zu schweigen von dem olympischen Zeus, von dem wir nur eine sehr ungenaue kunsthistorische Vorstellung haben. Die phidiassische Spätzeit ist für uns von besonderer Bedeutung, da sie der Nährboden für den sog. reichen Stil der zwanziger Jahre war, der die störungsfreie Entwicklungskontinuität komplizierte und durch Konflikte und diskontinuierlichen Subjektivismus und Radikalismus trübte. Wir dürfen nicht vergessen, daß die letzten Schaffensjahre des größten griechischen Bildhauers und ihre Ausklänge in die Zeit des folgenschweren Peloponnesischen Krieges zwischen Athen und Sparta und deren jeweiligen Verbündeten fallen. In diesem Bruderkrieg gerieten die Grundpfeiler der kollektiven Polis, jenes großfamilienartigen Staates, ins Wanken. Die langjährigen Kämpfe (431—404), kurzfristig unterbrochen durch vergebliche Schlichtungsversuche, veränderten Griechenland, die griechische Gesellschaft und den griechischen Menschen, Denkart und Kultur. Das Todesjahr des Phidias ist unbekannt. Er dürfte in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre in Verbannung, wahrscheinlich in Olympia, gestorben sein. Er erlebte also nur die erste Phase der kämpferischen Auseinandersetzungen, in der sich seine Heimatstadt noch sehr gut behauptete und keine Niederlage befürchtete. Durch den Nikiasfrieden von 421 gewann Athen eine längere Ruhepause. Sein großer Macht- und Prestigeverlust infolge der unglücklichen Expedition nach Sizilien (415—413) ermutigte jedoch Sparta, den Krieg zu erneuern. Athen, zusätzlich geschwächt durch innere Parteienkämpfe (Verrat und Rehabilitierung des

Alkibiades), verlor bei Aigospotamoi seine Flotte und mußte nach einem Jahr Belagerung kapitulieren. Der Peloponnesische Krieg und noch mehr die Krise der Polis warfen auf die griechische Kunst des ausgehenden fünften und beginnenden vierten Jahrhunderts deutliche Schatten.

Mit seinen Spätwerken (vgl. die Kolossalstatue des Zeus zu Olympia) setzt Phidias die organische Entwicklungslinie fort, die seine früheren Schöpfungen verbindet. Diese Linie führt zu bahnbrechenden Leistungen, die in einem überragenden Genie wurzeln. Die allgemeine Konfliktsituation des letzten Viertels des 5. Jh. begünstigte die Weiterentwicklung des gesamten phidiassischen Vermächtnisses in dem sog. reichen Stil und des spezifischen Ausdruckes, mit dem Phidias auf die zum Individualismus und Subjektivismus inklinierende gesellschaftliche Neuordnung reagierte (vgl. die Probleme der Porträtaufassung, Demetrios von Alopeke). Die Frage lautet also: Worin bestanden die innovativen Impulse, die die Kunst der folgenden Jahrzehnte Phidias verdankte?²³ Die Antwort geben die beiden Parthenongiebel, deren Aussagestärke als Originaldokumente nicht geschwächt wird durch die Ungewißheit, was des Meisters und was seiner Mitarbeiter Werk ist. Als charakteristische Beispiele für die Meisterschaft der Ausführung und des Grundkonzepts der Statuen, die die architektonische Einrahmung nicht wahrzunehmen scheinen — sie ist vorhanden und doch, als ob sie fehlte —, seien hier die wahrscheinlich Leto, Aphrodite und Dione darstellenden Statuen vom Ost- sowie Kekrops' Tochter und Iris vom Westgiebel angeführt.²⁴ Es ist unverkennbar, daß sich das Interesse des Künstlers dem weiblichen Körper zuwendet; diese Bevorzugung in der Themenwahl deutet einen neuen Trend an, Weib und Erotik.

Ich möchte das Wesentliche,, beschreibende Einzelheiten und Lobgesänge vermeidend, wie folgt zusammenfassen: Die Typisierung ist hier auf das Mindestmaß reduziert. Sie reicht gerade noch aus, der überzeugend naturalistischen Darstellung Zufälligkeiten des Augenblicks abzunehmen. Der Gestalter steht fest auf dem Boden der sinnlichen Wahrnehmung, doch scheint seine Betrachtungsweise eine überzeitliche zu sein. Die Materie sucht nach echter Räumlichkeit. Die Draperie wird auf zweierlei Weise gestaltet: Einerseits folgt sie dem Körper mit engster Anschmiegsamkeit, andererseits bewahrt sie weitgehende Eigenständigkeit des Ausdruckes und der dekorativen Funktion, ohne dabei allzu auffällig von der organischen Natürlichkeit abzuweichen. Körper und Draperie sind homogen, beides stark gefurcht und voll innerer Dynamik. Diese neue Erregung frappt am stärksten, wenn wir ihre Träger mit klassizistischen Nachahmungen vergleichen, vgl. in der Studie von B. Schweitzer Kekrops mit Tochter vom Parthenon und die freie Kopie dieser Gruppe in Eleusis, Bild 6 : Bild 7; sie ist flächig fassadenhaft, ruhig und geglättet. Das Neue bei Phidias liegt in seinem überraschenden Realismus, in der Erregung und Unruhe, in der dynamischen Räumlichkeit. Damit überschritt er die Grenze der restriktiv interpretierten Klassik und wurde zum Förderer

der Entwicklung zum Hellenismus. Daher unterlag auch seine Verwundete Amazone der analogen Statue des Polykleitos, die ebenfalls für das Artemision von Ephesos bestimmt war. Phidias war seiner Zeit voran; daher bestreitet B. S. Ridgway für die Mattei-Amazone seine Urheber-schaft, allerdings zu Unrecht. Sie nimmt Anstoß an der Ungewohntheit, an der scheinbaren Abkehr von der zur Gänze schematisierten Entwick-lungsreihe und meint, diese Abweichungen ließen auf die zweite Hälfte des 4. Jh. schließen. Die Mattei-Amazone, die beste Kopie aus Hadrians Villenkomplex in Tivoli, unterscheidet sich von der kapitolinischen oder Sciarra-Lansdowne-Amazone, doch verleugnet sie nicht ihre Verwandt-schaft mit den Statuen der Parthenongiebel, und dies um so weniger, wenn wir die größere Gestaltungsfreundlichkeit des Materials (Bronze) und den freien Standplatz in Erwägung ziehen. Die Mattei-Amazone stellt trotz ihrer dynamischen Räumlichkeit eine geschlossene Komposition mit eingegrenztem Eigenraum. Sie wirkt erregter und ausdrucksreicher als andere Typen, ist jedoch — trotz allen Radikalismus, der bei den Zeitge-nossen nicht das richtige Verständnis fand — ein organisches Glied in der späten Entwicklungsphase der phidiassischen und der folgenden Künstler-generation.

Allgemein wird der *Antritt des sog. reichen Stils* mit den zwanziger Jahren des 5. Jh., bzw. mit den Jahren 430 oder 425 angegeben.²⁵ Man spricht von einer Abkehr vom Stil der großen Klassik, ja von einem anti-klassischen Stil.²⁶ Es ist interessant, daß — ebenso wie um das Jahr 500 — auch in dieser Krisenzeit die Malerei tonangebend war, vor allem die Mo-numentalmalerei, in der neue Problemlösungen gesucht und gefunden werden. Die Vasenmaler (Meidias und andere) verstehen es, der neuen Zeit einen deutlichen Ausdruck zu geben. In der Bildhauerei wird der Zerfall der klassischen Harmonie und der geschlossenen Form zum ersten-mal an den *Skulpturen des Tempels des Apollon Epikurios* im peloponne-sischen Bassä. Dieser vom Athener Architekten Iktinos in den Jahren 430/420—410 ausgeführte Bau ist durch mehrere Neuigkeiten bemerkens-wert: Rückgriff auf den alten Grundriß 6 : 15, die Hauptachse verläuft nord-südlich, das Adyton ist west-östlich orientiert, die Gliederung der Zelle bestimmen vorkragende Halbsäulen, der Relieffries befindet sich innerhalb der Zelle, Zelle und Adyton trennt eine korinthische Säule, der wir hier zum erstenmal begegnen. Der erhaltene Fries und die Metopen, die wir nur aus Bruchstücken kennen, dürften aus den Jahren um 420 stammen. Der Fries²⁷ veranschaulicht die Amazonenschlacht (Herakles und Hippolyte) und die Kentaurenschlacht. Zwei für die letzten zwanzig Jahre des 5. Jh. charakteristische Wesenszüge fallen hier in die Augen: Die Draperie schmiegt sich so eng an den Körper an, daß der Leib manch-mal nackt zu sein scheint; die Dynamik der Gesamtkomposition ist vor allem in der dekorativ expressiven Gestaltung des Gewandes und seiner Falten begründet. Die Draperie ist oft von größerer Bedeutung als der

Körper. Sie wird mit viel Ausdrucksstärke und persönlichem Einfallsreichtum gestaltet; sie ist vom Körper weitgehend unabhängig. Das Ganze wirkt pathetisch, es wechseln Körperlichkeit, Plastizität mit Flächigkeit und Linearismus. Die Dramatik des erbitterten Kampfes entlädt sich in der Linie, vor allem in der Umriß-, aber auch in der inneren Linie. Meiner Meinung nach wird die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Frieses von Bassä nicht genügend gewürdigt. Die Erkenntnis, daß es sich hier um eine durchaus originelle Auffassung und Komposition handelt, wird überdeckt durch die Überbewertung schwerer, gedrängter Körper, die oft an Provinzialismus denken lassen. Der Meister, der das ganze Werk entwarf, war — bei aller Nähe zu älteren Motiven — ein Bahnbrecher und Neuerer von hohem Rang.

Noch bemerkenswerter ist jedoch die Tatsache, daß der Schöpfer des Relieffrieses zu Bassä kein Einzelgänger war. Ein mehr oder weniger gleichartiges Gestaltungskonzept vertreten Paionios, Kallimachos, Agrokritos und die anonymen Künstler, denen wir entwicklungsgeschichtlich so bedeutsame Werke verdanken wie die Nikereliefs auf der Balustrade des Tempels der Athene Nike, die sog. Nereiden im lykischen Xanthos, die Aphrodite auf der Agora zu Athen (jetzt Attalos-Stoa) und viele andere. Die zu Olympia erhaltene *Nike des Paionios*²⁸ hat mit dem Fries von Bassä viel Gemeinsames; es nimmt daher nicht Wunder, daß er (neben Kallimachos)²⁹ auch Paionios zugezählt wird. Die allerdings nur in Kopie überlieferten Mänaden des Kallimachos sind in mancher Hinsicht mit der Siegesgöttin des Paionios verwandt³⁰ (Beziehung zwischen Körper und Gewand, Dynamik der Draperie). Doch fehlt für beide Urheberschaften ein stichhaltiger Nachweis, die Übereinstimmung ist eher ein Argument für die Allgemeingültigkeit des Zeitstils. Die Analogieschlüsse gründen sich auf Äußerlichkeiten, auf die Hauptmerkmale des reichen Stils. Wenn wir die bereits erwähnte „*Aphrodite*“ (Abb. 11) und die *Akroterionnike* der Zeusstoa,³¹ beides jüngere Funde von der Athener Agora, miteinander vergleichen, stellen wir neben gemeinsamen, auf das Ende des 5. Jh. v. u. Z. verweisenden Zügen auch große Unterschiede fest, vor allem in der Faltenanordnung. Die Erklärung, der Unterschied beruhe in der Statik der einen und in der Dynamik der anderen Gestalt, reicht nicht aus, um so wenig, als in beiden Fällen der Draperie eine große Bewegungskraft innewohnt. Bei der fliegenden Nike ist dies keine Überraschung; hier wird der von Paionios entwickelte Stil weitergeführt. Charakteristisch für dieses Akroterion (dekoratives Bauelement) ist jedoch die flächige Entfaltung der Gestalt; sie wirkt weniger körperlich als die „*Aphrodite*“. Flächenstrebiger Ausführung begegnen wir in jener Zeit sehr oft. Ausdrucksmittel für die Dynamik der Figuren sind eher die Linien und Kurven der Draperie, die dem Körper und seinen Bewegungen folgen, aber auch in einer spielerischen Expressivität subjektiver Dekoration Selbstzweck werden. Kompositorisches Prinzip der „*Aphrodite*“ ist der Gegensatz von

Körper und Draperie, während die Draperie der Nike den Körper verdeutlicht. Der obere Körperteil der Aphrodite mit der anschmiegsamen Faltenanordnung wird in Gegenbewegung zu einer mächtigen, im wesentlichen von der Draperie gebildeten Basis entwickelt. Die schweren, dichten Falten lassen jähe Kontraste von Licht und Schatten entstehen, die den Linien des Körpers folgen. Vorbild waren die Frauengestalten des Ostgiebels des Parthenon, Aphrodite und Mutter. Diese Vorlage ist trotz aller Übertreibung unverkennbar. Die „Aphrodite“ ist voll Unruhe, anstelle des objektiven Ausdrucks ist der subjektive Niederschlag der Zeitkonflikte getreten.

Eine grundsätzliche Verwandtschaft mit der Nike des Paionios bekunden die *weiblichen Statuen des Grabmals von Xanthos*,³² wahrscheinlich Nereiden oder Aurae, die Personifikation der Meereswellen und des Windhauches. Die dekorativ-expressiv ausgeführte Draperie, die den Körper modelliert, erinnert teilweise an die Statue des Paionios (vor allem oberhalb der Taille). Sonst weisen die überlängten, schlanken Gestalten weder in Formgebung noch im Verhältnis zur Draperie Ähnlichkeiten auf. Auch hier müssen wir allerdings die architektonische Gebundenheit der Nereiden in Erwägung ziehen, die der Hauptgrund für die flächenstrebige Gestaltung der Figuren gewesen sein dürfte. Die Annahme, die Statuen von Xanthos seien gleichzeitig mit der Nike des Paionios oder sogar noch früher entstanden, halte ich für unrichtig.³³ Die Nereiden stammen wahrscheinlich aus dem letzten Jahrzehnt des 5. Jh. Mit der flächigen und überlängten Ausführung der Figuren nähern sie sich den *dekorativen Reliefs der Balustrade beim Amphiprostylos der Athener Akropolis* (Abb. 9, 10), und diese entstanden nach dem Jahre 410.³⁴ Das Thema ist ein symbolisches: die siegreiche Athene und die Niken, die in verschiedener Weise an dem Opfer teilnehmen, mit dem die Athener für den Sieg über die Peloponneser danken. Die bekannteste und der am Ostgiebel des Parthenon festgehaltenen Tradition nächststehende Nike, die ihre Sandale löst, wird — ohne triftigen Grund — Agorakritos, einem Schüler des Phidias, zugeschrieben.³⁵ Unbeschadet ihrer die Konturen des Körpers betonenden Funktion erhält die Draperie ein hohes Maß an Eigenständigkeit. Die Figur scheint von dem Hintergrund getrennt zu sein. Der Körper überragt wesentlich die architektonische Grundebene, zu der er parallel ziemlich stark in die Fläche entwickelt wird. Die Gestalt ist also voll von Widersprüchen, aus denen jedoch ein an innerer Dynamik reiches einheitliches Ganzes entsteht. Die anderen Statuen der Balustrade sind noch kontrastreicher. Die gedehnte Kurve des Körpers der Athene mit markanten Außenkonturen ist an der Innenseite von der Draperie eingerahmt, die vom Körper losgelöst zu sein scheint. Die Draperie der Nike mit dem Tropaion umhüllt den Körper und unterstreicht seine Umrisse. Der Körper der den Stier führenden Nike verschwindet fast unter dem reichen Faltenwurf des Gewandes und ist sehr deutlich in eine Flächenschicht verwandelt.

Die Kleidung wirkt stark expressiv und in hohem Maße dekorativ. Das Linienspiel, die Verflechtung der Kurven, verleiht der Gestalt sowohl in den einzelnen Teilen als auch im Gesamtbild ein dramatisches Pathos. Die gestalterische Widersprüchlichkeit beherrscht nicht nur die Einzelstatuen, sondern die ganze Gruppe, jede Statue ist ein Werk für sich. Zum Vergleich sei hier die *Reliefmetope aus dem Nemesistempel in Rhamnus* angeführt,³⁶ dessen Plastiken mit gutem Grund dem Agorakritos zugeschrieben werden. Trotz grundsätzlicher zeitgemeiner Ähnlichkeit ist das um 420, bzw. nach 420 v. u. Z. entstandene Metopenrelief anders geartet; es ist „klassischer“, traditionsgebundener, es knüpft an einen weniger dynamischen Phidias an. Die Uneinheitlichkeit der phidiassischen Tradition bezeugen u. a. auch die attischen Stelen. Die Nachfolger entnahmen dem breitgefächerten Werk jeweils andere Elemente, die sie verschiedenartig verarbeiteten. Dem nachphidiassischen Bereich gehört auch die *Frau im Peplos in der Grimmanisammlung* im Museo Archeologico zu Venedig an.³⁷ R. Kabus, die sie zum Ende des 5. Jh. datiert, sieht in der Statue trotz einer gewissen Neigung zur Manieriertheit, bzw. zum Manierismus ein außerordentlich originelles Werk.³⁸ Es ist tatsächlich ein hochwertiges Werk, das trotz reduzierter Körpergröße der Monumentalkunst zuzurechnen ist. Der zeittypische Kontrast zwischen Körper und Bekleidung kommt in einer Spielart zum Ausdruck, in der das Statische aufgehoben und in Erregung umgewandelt wird. Der obere Körperteil schwenkt ein wenig seitwärts, die rechte Brust über dem unbewegten pfeilerförmigen Unterteil mit senkrechten Rillen, Kannelüren, scheint entblößt. Die linke Brust über dem leicht gebogenen freien Bein ist schwächer akzentuiert. Den unteren Saum des umgeschlagenen Peplos bildet ein durchschlungenes Faltengebilde, das über dem unsichtbaren Stützbein am kompliziertesten ist. Die Draperie wirkt in Rückansicht und beiden Seitenansichten dekorativ.

Der bereits mehrmals erwähnte *Kallimachos* ist seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts Gegenstand ständigen Interesses. Der spezifische Stil sichert dem grossen schöpferischen Geist des letzten Viertels des 5. Jh. in der nachphidiassischen Entwicklungsperiode trotz aller Unklarheiten und offenen Fragen einen festen Platz.³⁹ Der allseitige Künstler, Bildhauer, Maler, Toreut, Schöpfer des korinthischen Kapitäls, erscheint im Lichte literarischer Überlieferung als ein Cellini der Antike,⁴⁰ als ein Meister raffinierter Dekoration und Kalligraphie; weitgehend fehlt jedoch die Anerkennung für seine eigentlichen kreativen Leistungen. Das bildhauerische Werk des Kallimachos, von dem wir – wenn auch nur in Kopie – am besten die Reliefs kennen, ist in seiner Widersprüchlichkeit ein echtes Kind seiner Zeit. In der späthellenistischen und römischen Zeit fanden seine *saltantes Lacaenae* und vor allem die Gruppe ekstatischer Mänaden lebhaftes Echo (Abb. 1, 13); sie wurden von Klassizisten vielfach kopiert.⁴¹ Sie schmückten die Basis eines Denkmals, waren also dekorative

architektonische Reliefs und standen daher den Neoattizisten nahe. Im Geiste des sehr subjektiven Dynamismus des reichen Stils, wie wir ihn an dem Fries zu Bassai und an der Nikenbalustrade der Akropolis kennengelernt haben, sind sie die Vollendung und äußerste Grenze dieser Entwicklungslinie. Wir haben es hier mit keinem dekorativen Manierismus zu tun, sondern mit einer souveränen Meisterschaft der Form, die sich in reiner Kunst verwirklicht, zwischen nacktem Frauenkörper und wehender Draperie sowohl Gegensätzlichkeit als auch Einheit schafft, indem sie die Falten in einem autonomen Linienspiel den Körper und seine Bewegungen markieren läßt. Ausdruckstärke und Dekorativität des Faltenwurfes wirken ebenso raffiniert wie die sinliche Modellierung des Körpers oder die Verbindung der Körperlichkeit mit dem Linearismus des Gewandes, der sich oft zu raumbildenden Wirbeln steigert. Die vielfache Widersprüchlichkeit, die den Reliefs das Gepräge gibt, dürfte auch für die Kallimachischen Statuen kennzeichnend gewesen sein. Die Urheberschaft der ihm zugeschriebenen Statuen (die sog. Venus Genetrix, die Aphrodite der Athener Agora) ist allerdings ungewiß.

In eine andere Blickrichtung, jedoch auf ähnlicher Grundlage, verweist Kallimachos dort, wo er sich dem Archaismus seiner Zeit anschließt. Die Wendung zur Vergangenheit, zur Kunst der „guten alten Zeiten“ war die Heilsbotschaft in der Ungewißheit, die sich nach dem gescheiterten Frieden des Nikias von 421 ausbreitete und zugleich eine Abwehrreaktion gegen den allzu realistischen Modernismus. In diesem Sinne bekämpft Aristophanes in seinen Fröschen (aufgeführt 405) Euripides und läßt ihn in einem Wortgefecht mit dem archaischen Aischylos unterliegen. In der bildenden Kunst ist die ältere Phase des *Archaismus*, repräsentiert durch *Alkamenes*, von der wesentlich anders gearteten jüngeren zu unterscheiden, die von Kallimachos dominiert wird. In seinem *Hermes Propylaios*⁴² vereinigt er im Geiste der konservativen Restauration die Ideale der großen Klassik und der archaischen Epoche, besser gesagt, er verstärkt, steigert die klassische Erhabenheit durch die vergangene Abstraktion und schafft ein neues kultisches Symbol. Von seiner Verkörperung der dreigestaltigen *Hekate auf der Athener Akropolis*⁴³ vermitteln die Kopien keine genaue Vorstellung, doch dürfte es ihm auch hier gelungen sein, die starre archaische Tektonik mit der freieren klassischen Form zu einem neuen Idol zu verschmelzen. Anders, nämlich in manieristischer Weise, bemächtigt sich der Vergangenheit *Kallimachos*.⁴⁴ Unser Wissen um seinen Archaismus stützt sich vorwiegend auf indirekte Quellen. Man sucht in der Zeit um 400 v. u. Z. den Arche-, bzw. Prototyp der archaisierenden Reliefs aus der ersten Hälfte des 4. Jh., deren älteste aus den siebziger Jahren stammen, z. B. die *Viergötterbasis von der Athener Akropolis*⁴⁵ (Abb. 14). Für Kallimachos als Vorbild sprechen auch der hellenistische Archaismus, vor allem der neoattische, und der für archaistische Reliefs typische kalligraphische Linearismus. Ferner verweisen auf ihn die archai-

sierenden Reliefs mit Pan und den Chariten oder Nymphen — trotz der Fraglichkeit des bekannten Reliefs im Kapitolinischen Museum.⁴⁶ Der Archaismus ist das andere Gesicht des für Kallimachos charakteristischen dekorativ expressiven Artismus, eine Komponente des Konfliktstils des ausgehenden 5. Jh., des stark subjektiv gefärbten Übergangs von der Objektivität der Hochklassik zur Spätklassik, sowohl zur objektivistischen als aus zur subjektivistischen.

Das Bild von dem Krisenstil der Zeit von etwa 420 bis 380, besonders der Jahre vor 400, ergänzt und präzisiert — ebenso wie für die Zeit um 500 v. u. Z. — die parallel verlaufende Entwicklung der Münzenreliefs und Vasengemälde. Wir wollen uns noch einmal mit den *sizilianischen Münzen* aus den letzten zwei Jahrzehnten des 5. Jh. befassen. Nicht immer, aber doch in den meisten Fällen begegnen wir hier einem reichen bis überreichen Stil, oft einer Fülle an Details und dekorativ expressiven Draperien. Der Leib des Rosses wird manchmal mit einem hohen Maß an Naturalismus dargestellt, öfter jedoch durchdringen die wirklichkeitstreue Wiedergabe Artismus oder zweidimensionale Schematisierung, artistische Erstarrung mit archaisierenden Zügen. Das gilt von den syrakusischen,⁴⁷ aber auch von anderen Münzen (z. B. aus Akragas, Katane⁴⁸). Diese Gestaltungsweise erreicht ihren Höhepunkt um 410, da der Formreichtum versiegt und einer zuweilen an die archaische Ausdrucksform erinnernden Starrheit weicht. Ein typisches Beispiel ist ein nach 410 in Akragas geprägtes Tetradrachmon, auf dem eine Krabbe zum Gorgoneion, d. i. zum ausdrucksreichen, archaisierenden Gesicht der Medusa verformt ist.⁴⁹

Über das Wesen des Zeitstils geben die um und nach 420 v. u. Z. entstandenen attischen Vasen deutlichen Aufschluß. Besonders lehrreich sind die Vasen aus dem letzten Jahrzehnt des 5. Jh. Mehrere Maler, der *Dinos-Maler*, der *Talos-Maler*, vor allem aber der *Meidias-Maler*, verwenden die uns wohlbekannte Kunstsprache.⁵⁰ Der Reichtum an Details fordert zu Vergleichen mit dem französischen *Style fleuri* auf. Dekorativität und Expressivität gehen Hand in Hand, jedoch in variierendem Verhältnis. Mit dem Dionysosfest und den Mänaden des Berliner Stamnos knüpft der Dinos-Maler an den späten Phidias und an die Monumentalmalerei an. Die hohen Gestalten in lockerem faltenreichem Gewand ergeben sich ekstatisch dem Enthusiasmus, dem Hochgefühl der Gottesnähe. In der dynamischen Draperie verbinden sich hochklassische Erhabenheit und Dekorativität. Der Maler des gefangenen ehernen Riesen Talos auf dem bekannten Krater von Ruvo arbeitet bereits viel raffinierter, auf dramatischen, ja theatralischen Effekt bedacht. Das üppig bunt gewirkte und gestickte Kleid, die Fülle der engelegten Falten, der durch weiße Farbe wirkungsvoll hervorgehobene Riese (in der Mitte der Komposition!), die durch dekorative Draperie verstärkte Dynamik der Gestalten und alle übrigen Komponenten der theatralisch aufgebauten Szene sollen den Be-

trachter sowohl durch äußere Pracht als auch durch innere Erlebnisstärke beeindrucken. Hier kommt bereits die psychologische Vertiefung zur Geltung, die in der Monumentalmalerei um das Jahr 400 wirksam wurde. Der bekannteste und typischste Vertreter des reichen Stils ist gewiß der *Meidias-Maler*, der allgemein als *un manierista antico* gilt.⁵¹ Becatti versteht darunter „maniera di Fidia“, den manierten Nachhall der phidiasischen Tradition. Indem er derart das Entwicklungsbild vereinfacht, schmälert er den schöpferischen Beitrag des letzten Viertels des 5. Jh. Die repräsentativen Hydrien des Meidias, die Londoner (Raub der Töchter des Leukippos), die Florentiner (Adonis im Schoße der Aphrodite und Frauen im Gespräch – Abb. 8) und die Karlsruher (Urteil des Paris), hatten dem Maler die Möglichkeit geboten, in subjektivistischer Raumgestaltung viele Personen in einem theatralisch wirkenden Auftritt zu vereinigen und die ganze Szene bühnenbildnerisch effektiv auszustatten. Der Meidias-Maler ist ein großartiger Dekorateur. Dies ist keine abwertende Bezeichnung; wollten doch die griechischen Vasenmaler keine illusiv realistischen, selbständigen Bilder schaffen, sondern nur Gefäßwände schmücken. Nach der bacchischen Thematik des Dinos-Malers greift der Meidias-Maler zur intimen erotischen Note, zum Themenkreis Aphrodite, Welt der Frau. Es sind vor allem die Frauengestalten, die mit viel Realismus und in eigenem Umraum verkörpert werden. Das raffiniert geführte Kleid soll nichts verbergen, sondern im Gegenteil die weibliche Schönheit voll wirksam werden lassen. Es vereinigen sich hier Realität und Irrealität. Auch die anmutige und spielerische Gestik der Hände gehören zu dieser Atmosphäre. Die Grundfläche beleben viele Gestalten; oft wird in rankenförmiger Verzierung auch das Terrain angedeutet. Mittelpunkt der konzentrischen, trotzdem aber freien Komposition sind Idol – Altar, Adonis – Aphrodite, Eris – Paris. Die Göttin der Zwietracht und Helios mit dem Viergespann überragen die Terrainwelle, das Ergebnis ist Raum und Raumlosigkeit, im wesentlichen eine mit raumbildenden Motiven, mit Details, geschmückte Fläche. Auf einer etwas anderen Ebene, aber ähnlich wie der Maler des Talos nutzt der Meidias-Maler alle Mittel objektiver und subjektiver Ausdrucksweise, um dem Gesamtbild einen Höchstgrad an Wirkung zu verleihen.

Die Vasengemälde und Münzenreliefs zeichnen von dem Übergangsstil des ausgehenden 5. Jh. ein ähnliches Bild wie die Monumentalplastik. Die wirkungswolle Komposition ist aufgebaut aus innerlich gegensätzlichen Elementen. Sie steht im Zeichen des Artismus und einer sowohl subjektiv als auch objektiv erfaßten fortgeschrittenen Dynamik. Die raffinierte, ja gekünstelte Anmut spricht für eine Konfliktzeit, die sich von den großen Idealen der kollektiven Polis abgewandt und das Individuum, die Intimität der Privatsphäre in den Mittelpunkt ihres Interesses gerückt hat. Auch der konservative *Archaismus*, in dem Rückschau mit Artismus verbunden ist, erobert sich in der Malerei seinen Platz. Die Funde von

der Athener Agora zeigen, daß seine Anfänge nicht erst in den sechziger Jahren des 4. Jh., sondern bereits um die Jahrhundertwende zu suchen sind.⁵² Das bezeugt auch die Entwicklung des Archaismus im Relief des 4. Jh.

Mit der weiteren Entwicklung der griechischen Skulptur im 4. Jh. v. u. Z. will ich mich nur insofern befassen, als sie unmittelbar mit unserem „Krisenthema“ zusammenhängt. Der bedeutendste Bildhauer der achtziger Jahre des 4. Jh. war *Timotheos*. Ein Zeugnis seines Schaffens ist die wahrscheinlich in den Jahren 380–370 entstandene und zum Teil erhaltene Ausstattung des Askulptempels zu Epidauros.⁵³ Allerdings war er nur einer der das Auftragswerk ausführenden Künstler. Es sind hier zwei Schichten festzustellen. Beide knüpfen an die nachphidiassische Entwicklung an, und die – meiner Meinung nach – nur geringfügigen Unterschiede zwischen ihnen lassen sich aus der Widersprüchlichkeit des reichen Stils erklären. Der Zusammenhang mit dem reichen Stil wird allgemein anerkannt; die Statuen des Asklepieions werden als Übergang zur Spätklassik des 4. Jh. angesehen.⁵⁴ Sie sind reich an objektiver und subjektiver Dynamik, Körper und Kleid sind voll Bewegung. Die zumeist stark expressive Draperie durchziehen unruhige, verschiedenartig kollidierende Kurven.⁵⁵ Sie erinnert damit an die sog. Aphrodite der Athener Agora (tiefe Kerben) und überhaupt an die Statuen des Kallimachos und seiner Nachfolger. Die Tradition des reichen Stils wirkte, wenn auch in abgeschwächter Form, noch in der 2. Hälfte des 4. Jh. nach, ungeachtet des herrschenden objektiven Realismus, in dem Dynamik und Räumlichkeit immer stärker zur Geltung kamen. Das bezeugen u. a. die auf Motivreliefs dargestellten Nymphen, die den Ende des 5. Jh. geschaffenen Typus weiterentwickeln,⁵⁶ die Vasengemälde einschl. der Kertscher Vasen (z. B. die Gesten der flüchtenden Frauen und die archaisierende Draperie beim *Maler der Europe*),⁵⁷ das Pelikebild des *Marsyas-Malers*,⁵⁸ die böotischen *Kabirionvasen*⁵⁹ (die stark expressiven und subjektiv dekorativen Draperien der Niken) oder das berühmte *Urteil des Paris* auf der Elfenbeintafel in der *Ermitage zu Leningrad*⁶⁰ (die Zeichnung ist kallimachischer Art). Der Deckel der *Leningrader Pyxis* (um 350)⁶¹ stellt einen Rückgriff auf die ältere klassische Tradition dar und kann als klassisierend gelten. Der Begriff „klassisierend“ wird hier als Weiterführung von Elementen des subjektiven, innerlich widersprüchlichen Artismus der Jahrzehnte um 400 v. u. Z. verstanden – selbstverständlich neben dem herrschenden Zeitstil. Ein typisches Beispiel ist der als Urne in *Derveni* bei Saloniki gefundene monumentale bronzene *Volutenkrater* mit reichem Reliefschmuck (Dionysos und Ariadne im Kreise der Mänaden).⁶² Die stellenweise sehr plastisch wirkende Verzierung (Abb. 15) ist eine Weiterentwicklung des Stils des letzten Drittels des 5. Jh. im Geiste des dynamischen Realismus des 4. Jh. Mit ihrer Expressivität und Dekorativität und dem Einsatz aller, manchmal auch widersprüchlicher Gestaltungsmittel nähert sie sich –

allerdings auf einer neuen, naturalistischeren Ebene — dem reichen Stil. Die Frauengestalten, deren reiche expressive Draperie die Wirksamkeit des entblößten oder nur wenig verhüllten Körpers steigert, sind mit der gleichen sinnlichen Anmut begabt wie die Mänaden des Kallimachos. Wenn die Zeit von den zwanziger Jahren des 5. Jh. bis in die achtziger Jahre des 4. Jh. mit Recht als eine Krisenzeit der Entwicklung, als ein Knotenpunkt des Idealismus und eines immer konkreter werdenden dynamischen Naturalismus bezeichnet wird, können wir andererseits nicht außer acht lassen, daß gewisse Merkmale des Übergangs und Konfliktes dem größten Teil des 4. Jh. überhaupt anhaften. Auch der typische praxitelische Kontrapost mit der markanten Hüftendrehung, im wesentlichen flächig und nur in subjektiver Sicht räumlich, ist ein Ausdruck dieser Unsicherheit.

In weiteren historischen Zusammenhängen gesehen, ist das 4. Jh. die Zeit des Zerfalls der Polis und der Anfänge der hellenistischen Monarchien,⁶³ von einer Krise erschüttert, in der alle bis dahin als unumstößlich geltenden Werte ins Wanken gerieten. Die olympischen Götter entzogen sich der Kommunikation mit dem isolierten Individuum, sie wurden unerreikbaar, gefühlsfremd. Der Mensch wendet sich Göttern zu, die bis dahin abseits standen, oder sogar den fremden Gottheiten des Orients, des Balkans u. a. Die Helfer des Alltags, die Erlöser, die Spender von Glück und Gesundheit, die Schutzgötter sind mit dem offiziellen Kult des traditionsreichen Pantheon verbunden. Apollon Epikurios weicht seinem Sohn Asklepios, der im Jahre 420 in Athen im Hause des Sophokles aufgenommen wurde (Sophokles wurde dann als der Heros Dexion verehrt). Ins 4. Jh. fällt die Blütezeit des Asklepieion zu Epidauros. Gottheiten der Landbevölkerung finden Eingang in den Städten, z. B. in Athen Pan und die Nymphen. Die äußeren Umstände bewirkten eine zunehmende Verunsicherung der bildenden Kunst. Aus dem Widerspruch des Konkreten und des Abstrakten, der gegensätzlichen Entwicklung ergab sich ein komplizierter Komplex von Phänomenen, der von Artismus und subjektiv expressiven Komponenten dominiert wird. Mit diesen abstrahierenden Elementen hängt auch der Archaismus zusammen, der am Ende des 5. Jh. aufkam und sich im 4. Jh. in Vasengemälden und Reliefs als „traditionell“ subjektivistisch und artistisch weiterentwickelte.

Zur Kontinuität und Diskontinuität der Entwicklung vom 5. ins 4. Jh. v. u. Z. sei hier noch folgendes gesagt: Die Probleme der Entwicklung beleuchtet oft sehr gut die handwerkliche Kleinkunst, die dem pulsierenden Leben am nächsten steht. In der griechischen *Koroplastik*,⁶⁴ besonders in der aus Attika und Böotien, stellen das ausgehende 5. Jh. und das 4. Jh. eine wichtige Entwicklungsstufe dar. Die neuen Typen und die Schwächung der rein kultischen Funktion melden sich zwar bereits um 460 v. u. Z. an, setzen sich aber voll erst um 420 durch. Im 4. Jh. sind die Terrakottafiguren bereits zum größten Teil Kunstwerke; allerdings bleiben sie

auch weiterhin Gegenstand der Religiosität. Der nach dem Peloponnesischen Krieg einsetzende Bedeutungszuwachs der monumentalen Bildhauerei des reichen Stils (Nikenbalustrade der Akropolis, Kallimachos, Timotheos) setzte sich in der 2. Hälfte des 4. Jh. unter dem Einfluß von Praxiteles fort. Besonders aufschlußreich für die kallimachische Tradition ist die *Istanbuler Tänzerinnengruppe*⁶⁵ aus der 2. Hälfte des 4. Jh. Etwas zeitfremd Gegenwärtiges.

3. DIE SPÄTHELLENISTISCHE ETAPPE

Geschichtlich und politisch betrachtet, beginnt der Hellenismus um die Hälfte des 4. Jh., nach H. Bengtson z. B. um 360.⁶³ Das bedeutet, daß die Eroberungen Alexanders des Großen nicht als der Beginn, sondern als ein Glied einer bereits seit längerem stattfindenden Entwicklung angesehen werden. In der Geschichte der bildenden Kunst gelten noch immer als Grenzmarke die zwanziger Jahre des 4. Jh., doch wird sie neuerdings in Frage gestellt. So sucht z. B. B. Brown⁶⁶ die Grenzjahre erst nach 300; sie beruft sich auf Plinius (Nat. hist. 34, 52: in der Olympiade 296–293 *cessavit ars*). Auch W. Fuchs⁶⁷ zieht die traditionelle Grenzziehung in Zweifel; er betrachtet die Jahre von Alexanders Tod bis 300 als eine Krisenzeit. Für meine Absicht genügt die Feststellung, daß – unserer Meinung nach – der Kern der nachklassischen Krisenzeit im Abschnitt von den späten zwanziger Jahren des 5. Jh. bis etwa 380 liegt, seine Ausstrahlungen jedoch durchdringen mit unterschiedlicher Intensität das ganze 4. Jh. Ich glaube nicht, daß das letzte Viertel des 4. Jh. als der Kern einer Krisenzeit angesehen werden kann.⁶⁸ Im Verlaufe dieses Jahrhunderts war ein neuer Stil entstanden, der im 3. Jh. zur vollen Entwicklung gelangte und in den Jahrzehnten um 200 seinen Höhepunkt erreichte. Das zweite Jahrhundert, die Zeit der großen römischen Expansion nach Beendigung des Zweiten Punischen Krieges, war kritisch sowohl für die hellenistischen Monarchien als auch für den hellenistischen dynamischen Realismus, dessen Strukturen und Prinzipien ins Wanken gerieten. Um die Wende des 3. zum 2. Jh. waren seine Entwicklungsmöglichkeiten erschöpft. Er war einerseits zur Ausdrucksform des rationalen Sensualismus der Griechen geworden, andererseits zur Absage an den für sie früher typischen Beschränkungszwang. Die krisenhafte Reaktion auf diese Entwicklung war die Besinnung auf die klassische Vergangenheit. Die Zeiten hatten sich jedoch geändert. Das auf seine Siege über den persischen Großkönig stolze Griechenland des 5. Jh. war ein ferner Traum. Aller Prunk der Diadochen vermochte nichts gegen die Römer. Ihre Königreiche zerbröckelten unter den Schlägen der barbarischen, aber gesunden, militärisch starken und kriegslustigen Eroberer. Die griechischen Kosmopo-

liten, am Orient kränklich geworden, vermochten nicht, der in frischer Kraft heranwachsenden Großmacht Widerstand zu leisten, einer Großmacht, die sich zukunftsicher anschickte, sich die Welt zu unterwerfen. Kämpfende Bürger waren stärker als gedungene Söldner.

In der innen- und außenpolitisch schwierigen Lage der hellenistischen Welt im 2. Jh. trat die Bildhauerei in einer sehr komplizierte Entwicklungsetappe ein. Es entstand ein neuer, höchst komplizierter Komplex von ausgesprochen krisenhaften Stilphänomene, der nicht einfach auf das übliche Bild von der Zweigung in eine naturalistische, progressive, und in eine klassizistische, retrospektive Linie zurückgeführt werden kann. Der bereits erwähnte Ausspruch des Plinius (Nat. hist. 34, 52), die in den Jahren 296–293 heruntergekommene Kunst hätte sich in den Jahren 158 bis 155 wieder erholt, zeigt, daß die antike klassizistische Kritik die dazwischenliegenden anderthalb Jahrhunderte als dekadent, unklassisch ansah und den Beginn der neuen Entwicklungsphase, des Klassizismus, mit den fünfziger Jahren des 2. Jh. datierte. Zweifellos ist dies ein sehr einseitiger Standpunkt, doch müssen wir ihn in Erwägung ziehen, wenn wir die späthellenistische Entwicklung beurteilen wollen. Gegenstand unserer bisherigen Betrachtungen waren Werke, an denen die Krisenphänomene der hellenistischen Bildhauerei nachweisbar sind.

Als Beispiel für die komplizierte Problematik der 2. Hälfte des 2. Jh. seien hier drei Relieffriese angeführt, deren jeder – trotz des gemeinsamen zeitbedingten Eklektizismus und Artismus – spezifische Züge aufweist. Es sind dies 1. der *Fries aus dem pisidischen Sagalassos*,⁶⁹ 2. die Fragmente des *Viergötterzuges im Athener Akropolismuseum*,⁷⁰ 3. der *Fries mit Dionysos und den Horen im Louvre*.⁷¹ Die beiden erstgenannten Friese sind späthellenistische Originale, Fries 3 ist eine spätrepublikanische Kopie eines älteren Originals. Die drei 1966 in Sagalassos gefundenen Friesplatten (Abb. 16) gehören zu den längst bekannten vier Stücken,⁷² mit denen einen etwa 9 m langen Streifen bildeten. Es ist also ein ausgesprochen dekoratives Relief. Die tanzenden und musizierenden Frauen sind selbständige Glieder, deren jedes anders geartet ist, z. B. in der Anordnung des Kleides, in den an Girlanden erinnernden langen, bogenförmigen Schalüberwürfen, deren Zipfel die Frauen in den Hand halten, und in der unterschiedlichen Kopfwendung. Die Draperie folgt der Bewegung des Körpers, ist jedoch weitgehend selbständig, expressiv dekorativ und effektiv. Der dynamische Artismus ist bis an die äußerste Grenze gesteigert. Das Ganze wirkt übertrieben feierlich und durch das Arrangement der überwuchernden Elemente gekünstelt. Die beiden anderen Reliefs, das Athener und das Pariser, mit den Gottheiten, sind offenbar archaisierende Motivreliefs; sie setzen die Tradition ähnlicher, im 4. Jh. entstandener Denkmäler fort, die an den reichen Stil der Wende vom 5. zum 4. Jh. anknüpften. Durch den abstrahierenden Archaismus sind sie der konkreten sinnlichen Realität entrückt, der allzu menschlichen und

irdischen Wirklichkeit, und dem dekorativen Artismus erschlossen. Auch Dionysos und die Horen wirken in ihrer rhythmisierenden Reihung und dem Abstand von der Natur feierlich, doch gemäßigt und klassizistisch. Bei aller scheinbaren Einfachheit sind sie raffinierter und in anderem Sinne subjektivistisch als die Reliefs von Sagalassos. Dem allen gemeinsamen klassizisierenden Eklektizismus und Artismus begegnen wir auf den Reliefs des 2. Jh. noch in anderen Spielarten. Die Tänzerin auf der *Basis des Votivreliefs aus Pergamon* (jetzt in Istanbul)⁷³ knüpft an Kallimachos und den Krisenstil der Jahre um 400 (Verhältnis Körper: Draperie, Geste der linken Hand), aber auch an den großen Fries des Zeusaltars zu Pergamon. Das bedeutet, daß das dekorative Relief der Tänzerin Klassizismus mit dynamischem hellenistischem Stil vereinigt und in kreativer Weise die spätklassische Tradition fortsetzt. Eine andere Variante des Klassizismus bezeugt das von Daikrates und Pasia den Chariten geweihte *Votivrelief des Museums von Kos*.⁷⁴ Die vier Göttinnen stehen in einem flachen Bogen dem Betrachter gegenüber. Es liegt hier offenbar eine Nachahmung der volkstümlichen Nymphenreliefs des 4. Jh. vor, wie wir sie von den attischen Höhlen her kennen.⁷⁵ Es liegt hier eine Variation auf ein bestimmtes Thema vor, d. i. *a la maniera*. Es ist ersichtlich, daß wir in der 2. Hälfte des 2. Jh. unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen begegnen, in denen uns Teilmanifestationen des verunsicherten eklektischen und auch kreativen Zeitstils entgegentreten.

Ein ähnliches Bild bietet sich uns, wenn wir die späthellenistische Entwicklung der freien Draperienfigur untersuchen.⁷⁶ Das Gewand wird einmal objektiver, ruhiger oder dynamischer behandelt, das andere Mal wird die Draperie weitgehend selbständig, in Opposition zum Körper gestaltet, um durch raffiniertes Arrangement einen starken Effekt zu erzielen. Von den Beispielen, die M. Bieber anführt, sind wohl die zwei *Statuen des Pariser Louvre* (Bieber, Abb. 519 und 525) die überzeugendsten; die erste ist sehr dynamisch, von offenem Aufbau, die andere (Typ *Pudicitia*) ist kompositorisch geschlossen, mit objektiv gestalteter Draperie, aber mit artistischer Handgeste. Die etwa gleichaltrige sog. *Charis vom Palatin* (Römisches Nationalmuseum)⁷⁷ folgt der Aphrodite des Kallimachos, doch ist sie zarter, raffinierter, in Haltung labiler. Es ist gewiß kein Zufall, daß die späthellenistische Entwicklungskrise an den reichen Stil des ausgehenden 5. und des beginnenden 4. Jh. anknüpft, also an den spätklassischen konfliktvollen Übergangsstil. Selbstverständlich kam der Artismus der Krisenzeit vor allem in der dekorativen Kleinplastik zur Geltung; das bezeugen *Terrakotten* aus der ganzen griechischen Welt, aus den böotischen, attischen, kleinasiatischen und auch aus den großgriechischen Werkstätten. Einige wenige Beispiele aus *Tarent*,⁷⁸ ebenfalls aus dem 2. Jh. Diese Tänzerinnen darstellenden dekorativen Kultstatuetten wirken vor allem durch die Dynamik des Kleides, bzw. den Gegensatz zwischen Körper und Draperie. Die kleinen Köpfe und die überlängte Höhe der Figuren

sind typische Merkmale einer krisenhaften Entwicklung, das Phänomen des sog. Artismus. Beide tanzenden Mänaden aus einem Grabe zu Ss. Francesco e Paola drehen sich wirbelnd um ihre eigene Achse, so daß sich das Kleid eng an den Körper anschmiegt, ohne dabei seiner eigenen Rolle verlustig zu werden. Die Unterscheidung des Objektiven vom Subjektiven ist im Falle der Tänzerin mit dem Mantel (Taf. XVII) ebenso schwierig wie die Grenzziehung zwischen reiner Form und Expressivität.

Als eigentlichster Ausdruck der widerspruchsvollen Welt des Spät-hellenismus und ihrer stilistischen Unsicherheit wird der sog. *Attizismus*, allgemeiner das neuattische Phänomen, eine der Linien des bewußten hellenistischen Klassizismus angesehen. Am eingehendsten hat sich mit ihm W. Fuchs in dem bereits angeführten Werk *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* befaßt. Er folgt hier der grundlegenden, im Jahre 1889 als Dissertation veröffentlichten Arbeit von F. Hauser. W. Fuchs beleuchtet das Wesen und die Bedeutung des Attizismus, besonders aber widmete er sich dessen Stützen. Als modisches Stilphänomen, das vom 2. Jh. v. u. Z. bis ins 2. Jh. u. Z. hineinreichte, gehört der Attizismus jenen Erscheinungsbildern an, die gewöhnlich als hellenistisch-römisch bezeichnet werden. Eine genauere Datierung dieser dekorativen Werke ist oft schwierig, immer handelt es sich jedoch um eine an Originalität arme Fortsetzung des Schaffens der neuattischen Ateliers des 2. und 1. Jh. v. u. Z. Wir haben bereits den Pariser Fries mit Dionysos und den Horen besprochen und den großen Einfluß erwähnt, den Kallimachos und mit ihm verwandte Künstler vom Ende des 5. und Anfang des 4. Jh. v. u. Z. ausübten. Hier mag die Feststellung genügen, daß im 2. und 1. Jh. v. u. Z. viele dekorative Arbeiten ähnlicher Art entstanden, wie die schmückenden Rückgriffe auf die ekstatischen Mänaden des Kallimachos oder die rhythmisierten Reihen der Chariten, Horen und Nymphen, die an spätklassische Vorbilder anknüpfen. Sie waren richtungsweisend für die in der römischen Welt um sich greifenden Massenproduktion derartiger Werke. Im ersten Jahrhundert v. u. Z. kommen indirekt auch römische Gestaltungsimpulse zur Geltung. Spät-hellenistisch sind die Marmorkratere von Mahdia im tunesischen Museum Alaoui.⁷⁹ Es sind trotz der spät-klassischen Motive typisch spät-hellenistische Werke und bezeugen ein hohes Maß an Originalität. In ihnen vereinigen sich der klassizistische Trend und seine Flüchtigkeit und der fortschreitende Dynamismus samt weichender Körperlichkeit. Die meisten dieser Werke sind Kopien aus der frühen Kaiserzeit. Gemeinsame Merkmale sind: dekorative Funktion, dekorativ-expressiver Artismus und eklektizistischer Klassizismus.

Der im Schatten der expansionistischen Großmachtspolitik Roms stehende Spät-hellenismus ist von der die griechische Welt beherrschenden Unsicherheit gezeichnet. In der bildenden Kunst manifestiert sich diese Unsicherheit in der Zersplitterung des Stils in verschiedene, sich durchdringende Strömungen. Der bewußte Klassizismus verschiedener Färbung

ging weit über die Grenzen der sich an der Vergangenheit orientierenden Kunst der Jahrzehnte um 400 v. u. Z. hinaus; er wurde fast zu einem — allerdings variierten — Zeitstil. Charakteristisch ist die Entwicklungsparellilität des Klassizismus und des dynamischen Naturalismus; beide Richtungen beeinflussten einander. Die Stilsituation wurde immer komplizierter und unübersichtlicher. Neben echten schöpferischen Leistungen gibt es viel Durchschnittliches, oberflächlich Dekoratives, Eklektisches und Modisches.

4. KRISENERSCHEINUNGEN IN DER KUNST DES RÖMISCHEN IMPERIUMS

Von allen Entwicklungsetappen der antiken Kunst ist die römische, besser gesagt die Kunst des römischen Imperiums die komplizierteste. Sie stand immer im Schatten ihrer begabteren Vorläufer und Vorbilder, war immer ein Objekt einseitiger Interpretationen, wie wir sie in lapidarer und tendenziöser Form bei Vergilius, Aen. VI 847 ff. finden:

*excudent alii spirantia mollius aera —
credo equidem — vivos ducent de marmore voltus;
orabunt causas melius caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent:
tu regere imperio populos, Romane, memento —
hae tibi erunt artes — ...*

Wie dieser offizielle Dichter der Augusteischen Restauration in seinen prägnanten Versen nur die halbe Wahrheit ausdrückt, so sehen auch die modernen Interpreten der Kunst des römischen Imperiums die Beziehungen des barbarischen Römern zum griechischen Kulturträger oft allzu schematisch, ohne die Vielschichtigkeit der römischen Kulturstruktur in ihrer ganzen Tiefe und Breite zu begreifen. Jedem der sich ernstlich um die Lösung dieses Grundproblems bemüht, dem es darum zu tun ist, die Entwicklung der antiken bildenden Kunst vom 1. Jh. v. u. Z. bis in ihre Endphase zu erfassen, sie in ihrer ganzen Kompliziertheit und Eigenart, in ihren soziopolitischen Zusammenhängen zu begreifen, bietet die Untersuchung der Krisenphänomene und deren komparativer Deutung einen wertvollen Orientierungsbefehl.

In der Kunst des römischen Imperiums setzt sich einerseits die hellenistische, andererseits die bodenständige etruskisch-italische Entwicklung fort. Wir dürfen allerdings nicht vergessen, daß sich die griechische Kunst, auch die spätgriechische, in ihrem westlichen Zweig auf italienischem Boden, in Süditalien und in Sizilien, in ständigen Kontakten mit ihren

italischen Nachbarn entwickelte. Diese Beziehungen wandelten sich selbstverständlich im Zuge der seit dem 3. Jh. zunehmenden Abhängigkeit der westgriechischen Welt von Rom, das schrittweise sein Imperium ausbaute. Im Verlaufe des 2. Jh. kam es infolge der intensiven Kontakte mit der kulturell weit fortgeschrittenen, jedoch innerlich überreifen und politisch zerfallenen griechischen Welt in der römischen Gesellschaft zu grundlegenden kulturellen Veränderungen. In Riesenmengen strömten geraubte Kunstschätze aus den griechischen Regionen nach Rom. Die Römer, obwohl stolz auf ihre eroberischen und staatspolitischen Erfolge, wurden sich ihrer kulturellen Rückständigkeit bewußt. Sie eigneten sich das Griechische als Weltsprache an und auch die griechische Lebensart mit allen Schattenseiten ihrer späten Entwicklungsphase.

Die Hellenisierung der Römer vollzog sich im Kräftemessen unterschiedlicher gesellschaftlicher Strukturen und Entwicklungsstadien. Kein Wunder daher, daß die um nationale Virtus besorgten Altrömer den Hellenophilen lange Widerstand leisteten. Die letzten zwei Jahrhunderte der römischen Republik sind voll militärischer, gesellschaftlicher und kultureller Konflikte. Andauernde Kriege und innere Kämpfe zwischen der gespaltenen Nobilität und den Plebejern entstand die griechisch-römische Kultursynthese, eine neue Struktur der bildenden Künste, einerseits der Idee der staatlichen Einheit, andererseits der individuellen Nachfrage dienend. Es sind vor allem die darstellenden Kunstwerke, die uns über die Rolle unterrichten, die das römische Milieu, die Erfordernisse der Staatsraison, die staatliche Repräsentation, die private Nachfrage und die in Inhalt und Form oft unterschiedlichen griechischen und heimischen Traditionen spielten. Wir erkennen, daß die häufigen Hinweise auf die Verbindung römischen Inhalts und griechischer Form und weitere Dualismen, die es in reiner Gestalt gar nicht gibt und deren Komponenten sich verschiedenartig durchdringen, vermischen und kreuzen, nur Halbwahrheiten enthalten. Es ist richtig, daß in dem neuen, vielschichtigen Kunststil des römischen Imperiums der hellenistische dynamische Realismus und auch der teilweise abstrahierende, typisierende Klassizismus sowie von dem heimischen Kulturerbe der extrem konkrete, deskriptive Naturalismus und die abstrahierende Expressivität weiterleben. Ebenso richtig ist aber auch die Feststellung, daß es Zeitstile — wenn überhaupt — nur in beschränktem Maße gibt.

Ein Wesenszug der römischen Kunstentwicklung ist die innere Widersprüchlichkeit ihrer Stilelemente, die Heterogenität der Stileinheit, die in der Verschiedenartigkeit gleichzeitiger Stilvarianten und Stilmodi zum Ausdruck kommt. Eine wesentliche Voraussetzung für die Verständnis der Kunstentwicklung im römischen Imperium ist die Umschaltung der Betrachtungsweise vom Gesichtspunkt der klassizistischen griechischen Ästhetik zu den Maßstäben des neuen dynamischen, synthetischen, vielschichtigen Systems, das sich in der Spätphase der klassischen Antike

(im weiteren Sinne des Wortes) entwickelte und von deren Realismus zur abstrahierenden Expressivität der Spätantike, mit anderen Worten von der Antike zum Mittelalter entwickelte.

Eine Aufgliederung des Krisenphänomens auf einzelne Entwicklungsstapen, wie sie für die griechische Kunst möglich war (spätarchaisch-frühklassische, spätklassische und späthellenistische Etappe), ist auf die römische Kunst nicht anwendbar. Hier haben wir es nämlich mit einer Dauerkrise zu tun, die dem ganzen Zeitraum, vom 1. Jh. v. u. Z. bis ins 4. und 5. Jh. u. Z. hinein, das Gepräge gibt. Dem von subjektivem, mehr oder weniger expressivem Artismus dominierten charakteristischen Krisenkomplex der Stilphänomene begegnen wir sowohl am Ende der republikanischen Zeit als auch in den Zeiten des frühen, mittleren und späten Prinzipats und des Dominats. Die antike Kunst wird im Verlaufe ihrer Entwicklung immer komplizierter und widerspruchsvoller, die Frequenz der Krisenphänomene steigt. Eine erschöpfende Behandlung aller materiellen Zeugnisse ist hier selbstverständlich nicht möglich, doch will ich versuchen, die wichtigsten Belege hervorzuheben, die das Problem von verschiedenen Seiten her beleuchten können, und sie in Gruppen zusammenzufassen, die das Verständnis für ihr Wesen, innere Gesetzmäßigkeit und Verflechtung mit den verschiedenen Strukturschichten der bildenden Kunst erleichtern werden.

Im 1. Jh. v. u. Z. bilden die dekorativen attizistischen Reliefs eine zahlenmäßig sehr starke Gruppe; sie dürften größtenteils in Italien entstanden sein, wohin die griechischen Künstler ihren Auftraggebern gefolgt waren. In seinem bereits erwähnten Werk *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* beleuchtet W. Fuchs sowohl die grundlegende Problemstellung (Begriff des „Neuattischen“) und die Beziehungen zu älteren klassischen und hellenistischen Vorbildern als auch die historische Entwicklung des Neuattizismus.⁸⁰ In den drei Teilen des Buches behandelt er (wörtlich zitiert): 1. Die Stilsituation im Späthellenismus und der Beginn des Neuattischen (Mitte des 2. Jh. bis 86 v. Chr.), 2. Das Spätrepublikanisch-Neuattische in Athen und Rom (86–27 v. Chr.) und 3. Das Kaiserzeitlich-Neuattische. Die katastrophalen Folgen, die der Mithridatische Krieg (88 bis 86 v. u. Z.) für Athen hatte, zogen auch dessen neuattischen Werkstätten in Mitleidenschaft und zwangen viele zur Umsiedlung nach Rom. Das Jahr 86 ist keine signifikante Zeitgrenze; Fuchs zufolge⁸¹ führt die spätrepublikanische Epoche „nur das bereits Begonnene fort“. Die große Nachfrage nach dekorativen Bildhauerwerken, frei stehenden Statuen und Reliefs, sicherte den athenischen Künstlern in Rom einen zufriedenstellenden Lebensunterhalt.

Die im politischen und kulturellen Zentrum der mediterranen Welt einem eklektischen Klassizismus nachgehenden Werkstätten übten zweifellos auf die eben zustande kommende römische Synthese der bildenden Kunst einen mitbestimmenden Einfluß aus. Dafür zwei Beispiele: das

Puteal, ursprünglich die *Ringbasis zu Verona*,⁸² und der bekannte Fries mit dem *Meerthiasos auf dem Domitiusaltar*,⁸³ dessen Datierung sich in weiten Grenzen bewegt (vor dem Jahre 100, um 80, um 50 v. u. Z., Paris, Louvre—München); wir denken hier selbstverständlich an den klassizistischen Teil zu München, wenn auch die Verbindung des historischen Reliefs⁸⁴ des Zensus und des Opfers (Paris) mit dem mythologischen Relief weit aufschlußreicher ist. Die veronesische Basis mit der kultischen Szene und dem rituellen Tanz dreier Mädchen, die gegenseitig den Zipfel ihres Himations halten (vgl. den hellenistischen Fries zu Sagalassos) knüpft an verschiedene Motive aus dem 4. Jh. v. u. Z. an; sie ist klassizistisch und subjektiv artistisch (z. B. in dem Tanzschritt der Männerfiguren). Abgesehen davon gehört sie zur Gänze der Tradition der späthellenistischen neuattischen Denkmäler an, ebenso wie der Münchner Fries mit Poseidon, Amphitrite und dem Zug maritimer Wesen auf verschiedenen Meerungeheuern, der eher hellenistische Merkmale trägt und daher vor dem Jahre 100 v. u. Z. entstanden sein dürfte. Das Pariser Stück des Domitiusaltars ist in Inhalt und Form wesentlich anders geartet. Das heimische Thema des Zensus und der Suovetaurilien wird hier unter Hervorhebung des Wesentlichen, des Ranges der Personen behandelt. Ein und dasselbe Denkmal spiegelt zwei unterschiedliche Stilvarianten, ja zwei unterschiedliche Stile wider. Das Thema des Feldherrn, der am Altar in Anwesenheit der Götter das Opfer darbringt, wiederholt sich öfter. Die *Ringbasis in Civita Castellana*⁸⁵ (wahrscheinlich nach 40. v. u. Z., Abb. 17) ist trotz der deutlichen attizistischen Einflüsse etwas anderer Art und steht der Basis von Verona näher. Der Opfernde wird im Beisein von Mars, Venus und Vulkan von der Viktoria bekrönt. Besonders auffällig ist die Überlängung aller Figuren, am stärksten bei den männlichen Göttern wirksam. Die Gestalten, rhythmisch angeordnet und ohne gegenseitige räumliche Beziehung, sind trotz perspektivischer Abbrüchigkeit in die Grundfläche des Hintergrundes entwickelt. Noch stärker machen sich die Auswirkungen des heimischen Milieus an der *Basis in der Villa Borghese* zu Rom bemerkbar.⁸⁶ Die zu Ehren des Herkules abgehaltenen Suovetaurilien werden hier in volkstümlichem Stil dargestellt, der in verschiedenen Disproportionen und in der frontalen „Bewegung“ der Opferdiener zum Ausdruck kommt. Das Ganze wirkt unharmonisch.

Schon an diesen wenigen Beispielen sehen wir, wie verschiedenartig die Stilelemente waren, aus denen sich in der spätrepublikanischen Epoche die synthetisierende Gestaltungskunst des römischen Imperiums formte. Die Beispiele hatten einen gemeinsamen Nenner. Es waren im wesentlichen dekorative Reliefs, ihr Stil war schwankend, uneinheitlich, innerlich widerspruchsvoll. Charakteristisch für die neue Entwicklung ist die — allerdings in unterschiedlicher Form zutage tretende — Krisenanfälligkeit mehrerer Stilschichten. Neben den rein dekorativen sog. *kampanischen Reliefs* (Terrakottawandplatten), die dem Klassizismus verpflichtet sind

und einem raffinierten Artismus das Wort sprechen⁸⁷ (z. B. das Relief mit dem Satyr und der Bacchantin, die die Wiege des kleinen Dionysos umtanzen) stehen viele männliche (*togati*) und weibliche Grabstatuen (Abb. 18), in mehr oder weniger volkstümlicher Gestaltung, wo hellenistische und italisch-römische Elemente ohne organische Bindung nebeneinander vorkommen. Vergleichen wir vier *Frauenstatuen* des üblichen hellenistischen *Typs Pudicitia* — zwei römische, beide zum Palazzo dei Conservatori, die eine mit Tochter⁸⁸ (um die Mitte des 1. Jh. v. u. Z.), die andere mit Gemahl, von Via Statilia (aus den vierziger oder dreissiger Jahren),⁸⁹ mit zwei anderen, teilweise provinziellen Statuen aus der gleichen Zeit wie die vorgenannte, deren eine, eine kampanische, sich in Neapel,⁹⁰ die andere, eine norditalienische, in Aquileia befindet.⁹¹ Alle vier könnten als hellenistische Grundlage der Draperiengestalten charakterisiert werden mit beigefügten heimischen Elementen, die mit unterschiedlicher Stärke zur Geltung kommen (Blockform, Linearismus). Alle rechtfertigen in größerem oder geringerem Maße das konventionelle Attribut der Manieriertheit, bzw. des Manierismus. Das gilt von der subjektivistischen Überlängung der Körper, von dem labilen, dem rein formalen oder gänzlich fehlenden Kontrapost, zum Teil auch von dem Duktus der Draperie und von der Gestik der Hände. Die vier Statuen stehen einander sehr nahe, und doch ist jede anderer Art. Auch die provinzielle Tendenz zur Abstraktion wird deutlich. Der Schluß, alle sind klassizistisch und zugleich unklassisch, ist keine Wortspielerei.

In vielen Fällen stößt die Bestimmung der Entstehungszeit auf große Schwierigkeiten. Manche Denkmäler, die früher zum Ende der republikanischen Zeit datiert wurden, werden heute dem Augusteischen Zeitalter zugeordnet, da Frieden in Rom einzog, die Probleme der Bürgerkriege in der Dyarchie des Prinzeps und des Senats ihre Lösung fanden und das expandierende römische Imperium seine wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit erlebte. Die Provinzen, deren Verwaltung Augustus verbessert hatte, begannen auf allen Ebenen einen erfolgreichen Konkurrenzkampf mit dem Kern des Imperiums. Das ideell und nach außen hin einige Reich, gestärkt durch ein leistungsfähiges Straßennetz und weitverzweigte Wirtschaftskontakte, bot den Künstlern ungeahnte Möglichkeiten an, sich im Dienste des Staates und seiner Propaganda oder als Auftragnehmer privater Interessenten zu betätigen. Die Entwicklung der Plastik läßt sich sehr gut an der beinahe lückenlosen Reihe offizieller und privater Kunstwerke verfolgen. Das Krisenphänomen kennzeichnet vor allem die Reliefs, die durch ihre dekorative Funktion dem Artismus einen großen Spielraum bieten. Die dekorativen Marmorvasen, Altäre und Basen finden in der hellenistisch-römischen attizistischen Linie, wie wir sie von der spätrepublikanischen Zeit her kennengelernt haben, ihre Fortsetzung, die allerdings auf stilistischem Gebiet nichts Neues bringt.

Stellvertretend seien hier der *Krater Borghese* (Louvre)⁹² angeführt,

eine Nachahmung späthellenistischer Vorlagen, wie wir sie z. B. in den Kunstwerken vorfinden, die aus einem vor dem tunesischen Mahdia gesunkenen Schiff gehoben wurden, und der mit Ornamenten und Figuren ausgestattete sepulkrale *Altar im Römischen Nationalmuseum*⁹³ angeführt. Die den Altar in symmetrischer Konfiguration umtanzenden Mänaden erinnern entfernt an die Nachfolger des Kallimachos; trotz der dekorativ expressiven Draperie wirken sie ziemlich leblos und trocken. Viel interessanter ist die *Basis von Sorrento*.⁹⁴ Sie ist inhaltlich ebenso bemerkenswert wie der Form nach. Sie stellt die Gottheiten der dem Haus des Augustus benachbarten Tempel dar – Mars, Juno, die apollinische Trias, Magna Mater und Vesta – und enthält Nachbildungen berühmter Werke von Timotheos, Skopas, Kephisodotos d. J. und anderen griechischen Bildhauern. Auf der klassizistischen Gestaltung liegt ein subjektiver Akzent, der vor allem in den flächig entwickelten, überlängten und kleinköpfigen Gestalten des Apollon, der Artemis und der Leto zur Geltung kommt. M. Guarducci unterstützt seine Interpretation mit dem Hinweis auf das weniger bekannte *Relief des Nationalmuseums zu Palermo*⁹⁵ (Abb. 19), wo *Vesta*, auf einem Thron sitzend und von vier Vestalinnen umgeben, die *Huldigung des Augustus* als Pontifex maximus entgegennimmt. Die verhüllten Gestalten der Priesterinnen sind hieratisch erstarrt, leblos und wirken neben den im Geiste des griechisch-römischen Realismus dargestellten beiden Protagonisten beinahe antikenfremd, wie byzantinische Ikonen. Es findet hier eine harte Auseinandersetzung zwischen der italisch-römischen Expressivität und Abstraktionsbereitschaft und der griechischen Tradition statt. Nicht anders verhält es sich mit den italischen Togaten der Augusteischen Zeit, da der volkstümliche Provinzialismus und Linearismus, subjektivistische Abstraktion und veristische Äußerlichkeit wirken trotz der hellenistischen Grundlage der Draperiengestalt weiter. Eines der vielen Zeugnisse ist der kampanische Togatus im Nationalmuseum zu Neapel.⁹⁶

Auf dem entgegengesetzten Pol steht das typisch augusteische, d. h. klassizistische *Stuckrelief*. Der mit der Spachtel schnell modellierte dekorative Wandstück ist eine römische Erfindung. Wir begegnen ihm von Sulla an bis an Ende der Kaiserzeit. Besonderer Beliebtheit erfreute er sich unter Augustus, da er zur Innenverzierung der römischen Häuser in der Nähe der Renaissancevilla Farnesina⁹⁷ verwendet wurde. Sowohl die ornamentale Einrahmung und Gliederung der Decke als auch die einzelnen figuralen Motive und bacchischen Szenen, deren Hintergrund Landschaften mit Bauwerken bilden, haben hohes handwerkliches Niveau. Einen ausgeprägt artistischen und durchaus subjektiven Charakter haben die menschlichen und tierischen Gestalten, die in Ornamente übergehen. Hier bietet sich ein Vergleich mit den Monstren des Manierismus des 16. Jh. an. Eine andere Verzerrung der Realität stellen wir an den einzelnen dekorativen Gestalten fest, z. B. die tanzenden beflügelten Viktorien mit

Waffen in der Hand, kallimachische Typen, raffiniert verfeinert, überlängelt, bekleidet und zugleich entblößt (Abb. 20). Die menschliche Gestalt wird beinahe wie ein Ornament behandelt. Sie wird abstrakt und gleichzeitig konkret gestaltet.

Auch ein so offizielles Denkmal wie die *Ara Pacis Augustae* (13–9 v. u. Z.),⁹⁶ das den Segen des Friedens und die Größe des mythischen und auch des gegenwärtigen Roms glorifizieren soll, bezeugt in mancher Hinsicht die stilistische Uneinheitlichkeit und Subjektivität. Die bildhauerische Ausstattung des Friedensaltars ist mehr als klassizistisch. Aus der Synthese klassischer, hellenistischer und bodenständiger Elemente entsteht die neue, römische Klassik, ein synthetischer Kunststil des römischen Imperiums, der in verschiedenen Formen, Varianten und Spielarten des augusteischen Stils wirksam wird. Ich kann der in bezug auf die *Ara pacis* geübten Unterscheidung zwischen offiziellem Klassizismus, möge er als griechisch, römisch oder griechisch-römisch bezeichnet werden, und dem volkstümlichen Stil nicht beipflichten. Die Wirklichkeit ist komplizierter als die Halbwahrheiten vereinfachender Gehelfsschemen. „Griechisch“ und „Römisch“ können weder in der inhaltlichen noch in der formalen Sphäre voneinander getrennt werden. Auch ist die „griechische Tradition“ ein zu weiter Begriff. Er umfaßt das Klassische im engeren Sinne des Wortes sowie auch das Hellenistische einschl. verschiedener erst im Keime vorhandener Ansätze, die sich dann im Rahmen der neuen Synthese weiterentwickelten. Das gleiche gilt von der italisch-römischen Tradition, der die späthellenistische Form einen neuen Geltungsauftrieb gab, allerdings ebenfalls im Rahmen der griechisch-römischen Synthese. Das Problem der Kunst in der Zeit des Prinzipats liegt nicht in der Unterscheidung griechischer und heimischer Elemente in der synthetisierenden Struktur, sondern in der Erfassung der Interferenz, Harmonie und Gegensätzlichkeit der einzelnen Schichten, ihrer gleichzeitigen zwiespältigen Einheit und Uneinheitlichkeit, des Verhältnisses des Ganzen zum Teil. Betrachten wir das Relief des Festzuges an der Außenseite der nördlichen und südlichen Umfassungsmauer. Die schroffe, gedrängte Reihung der Gestalten bildet einen augenfälligen Gegensatz zu der reichen Ornamentik des unteren Streifens, in der sich die naturalistisch gezeichneten Details in die dekorative, abstrakte Gesamtkomposition einfügen. Die ornamentalen Streifen sind wohl der deutlichste Ausdruck des Geistes der augusteischen römischen Klassik und können repräsentativ dem panathenaischen Fries des Parthenon zur Seite gestellt werden. Allein schon der Zug der höchsten Würdenträger des Imperiums, angeführt von dem Prinzeps, dessen Familie und den Priestern, ist eigentlich ein figurierter Ornamentstreifen. Mehr oder weniger idealisierte Menschen bilden hier ein abstrahierendes dekoratives Gesamtbild, ein Symbol des weltbeherrschenden Roms. Die Vertreter des Imperiums schmücken – ebenso wie die Ornamente – die Wände des göttlichen Altars. Im Begriff des Göttlichen gehen Roma,

Aeneas und die Olympier ineinander auf. Die Räumlichkeit des Frieses ist ambivalenter Natur. Ja und nein. Die vollplastischen Gestalten der vorderen Reihe tragen eine seichte Raumschicht, während die Figuren der zweiten und auch noch der dritten Reihe (von einigen sind nur die Köpfe sichtbar) zur Ausfüllung bestimmt sind und die Grundfläche, der sie eigentlich zugeordnet sind, verdeutlichen. Die Raumschicht scheint von dem unruhigen Rhythmus eines Wogenganges beherrscht zu sein. Die meisten Figuren der zweiten und dritten Reihe sind kraftlose Schatten gestalten, überlängte, kaum an einen lebenden Menschen erinnernd. Der kleine Fries auf dem Altar selbst ist anderer Art. Die interfiguralen Füllungen sind verlorengegangen, die Komposition ist dadurch einfacher geworden. Um so ausdrucksvoller ist die Rhythmisierung.

Ara Pacis Augustae wirft die Frage nach der Beziehung zu der analogen *Ara Pietatis des Claudius* auf (Abb. 23). Die wichtigsten Fragmente dieses aus den frühen vierziger Jahren des 1. Jh. u. Z. stammenden Denkmals,⁹⁹ sind in der römischen Villa Medici eingemauert. Vorbild für diesen bereits unter Tiberius gestifteten Altar war zweifellos die Ara Pacis (siehe den Zug der Würdenträger). Sehr interessant ist die Feststellung, daß das um ein halbes Jahrhundert jüngere Relief einerseits naturalistischer, optisch sinnlicher und räumiger (vor allem die Opferung), andererseits jedoch subjektivistischer, irrationeller, artistischer, kurz abstrakter ist. Für unseren Zweck ist die Tatsache von Bedeutung, daß wir im letzten Viertel des 1. Jh. v. u. Z. und in der ersten Hälfte des 1. Jh. u. Z. das Krisenphänomen in allen Stilschichten und Stilvarianten der neuen, synthetischen Kunstsprache antreffen und daß sowohl die objektive als auch die subjektive Dynamik nicht nur in ihrem konkretem Ausdruck, sondern auch in der Abstraktion an Kraft gewinnen zu scheint.

Aus den Jahrzehnten um die Zeitwende sind auch historische Reliefs erhalten geblieben. Sie dürften in großen Mengen hergestellt worden sein. Ich erwähne das turmartige *Grabmal der Julier von Saint-Rémy*¹⁰⁰ (wahrscheinlich aus dem letzten Viertel des 1. Jh. v. u. Z.), das Fragment des *Frieses von Mantua*,¹⁰¹ das einen Kampf zwischen Römern und Galliern darstellt (wahrscheinlich aus dem Anfang des 1. Jh. u. Z.) und den *Bogen zu Orange*¹⁰² (zwanziger Jahre des 1. Jh. u. Z., Abb. 22). An der Wiege aller drei Werke standen pergamenische Vorlagen, wahrscheinlich Gemälde, die mit unterschiedlichem Erfolg, entsprechend dem andersartigen Material und der jeweils anderen Aufgabenstellung, bearbeitet wurden. Die hellenistischen Vorlagen und ihre römischen Nachbildungen sollten den siegreichen Kämpfen mit den Kelten ein Denkmal setzen. Zwischen beiden liegen jedoch zwei Jahrhunderte und große Unterschiede in den gesellschaftlichen Gegebenheiten.

Mangels der direkten Vorlagen stößt eine ins Detail gehende Vergleichen auf Schwierigkeiten, doch dürften die ornamentale Gestaltung der vielen Figuren und das unübersichtliche Gewirr der Körper, die nur durch

die betonten Konturen unterschieden werden können, kaum auf ein originelles Konzept zurückzuführen sein, vgl. das gleiche an den amorettengeschmückten Girlanden am Bogen von Saint-Rémy. Die Schöpfer der Reliefdekoration haben wahrscheinlich die pergamenischen Gemälde nicht voll begriffen. Zwischen der linken und der rechten Hälfte der Amazonomachie am Julierdenkmal besteht ein deutlicher Unterschied. Während in dieser echtes Kampfgeschehen und dynamische Handlung überwiegen, werden in jener die Gestalten zwanglos aneinander gereiht. So entstand ein nicht ganz homogenes, eklektisches Gebilde, dessen Zweckbestimmung, die Verherrlichung der römischen Erfolge in Gallien, offen zutage tritt. Aufmerksamkeit erweckt vor allem die Viktoria mit dem Tropaion in der Hand. Der expressiv dynamische, wehende Teil des Oberkleides bezeugt den Fortbestand der uns bekannten älteren Tradition. Stärk expressive Details gibt es auch an dem *Bogen von Orange*, z. B. das Attikarelief an der Südseite, vor allem die rechte Hälfte unten, auch die artistischen Elemente.

Aus der zweiten Hälfte des 1. Jh. u. Z. stammen zwei außerordentlich aufschlußreiche Denkmäler – die Plastik des Titusbogens zu Rom und die domitianischen Reliefs vom Palast der päpstlichen Cancellaria, die ikonographisch datiert sind. Beide Werke entstanden in den achtziger Jahren. Trotz der fast gleichzeitigen Ausführung ist jedes durchaus anders gestaltet, so daß immer wieder versucht wird, für die Cancellaria – Reliefs eine spätere Entstehungszeit glaubhaft zu machen,¹⁰³ u. zw. die Zeit des hadrianischen Klassizismus. Vom kunsthistorischen Standpunkt aus gesehen, sind solche Versuche überflüssig und unberechtigt, da die Reliefs des Titusbogens und die Reliefs des Vatikanischen Museums gleicherweise ein und demselben innerlich konfliktbeladenen Komplex angehören, der sich nicht zügig entwickelt und daher gleichzeitig in unterschiedlicher Weise wirksam wird.

Die figurale *Dekoration des Titusbogens* ist uneinheitlich; es kommen hier drei Stilschichten zur Geltung, deren eine mit dem formalen Konzept des zweiten domitianischen Denkmals verwandt, ja identisch ist, also den manieristischen Klassizismus repräsentiert. Die populären Reliefs im Durchgang des Titusbogens,¹⁰⁴ berühmt geworden durch die generalisierende Analyse von F. Wickhoff, stellen in symbolischer Abbeviatur den Triumph des Titus nach dem Sieg über Judäa dar, u. zw. dynamisch in Bewegung und Raum. Die Gestalten sind entsprechend der jeweiligen Reliefhöhe in mehreren Raumflächen gereiht, wobei die Normalsicht mit teilweiser Draufsicht kombiniert ist. Die Illusion eines unter freiem Himmel stattfindenden Geschehens wird dadurch verstärkt, der Realismus des Ganzen vertieft. Die thematische Dominante, der Triumphator und die ihn begleitenden mythologischen und historischen Gestalten, wird durch die Gegenüberstellung zu der Masse der Soldaten und durch die Tendenz zur frontalen Darbietung akzentuiert, am meisten Titus selbst. In der

üblichen Fachsprache hieße es: Der offizielle Stil ist von volkstümlicheren Elementen durchdrungen. Die typisch römische Synthese griechischer und heimischer Tradition, die sich allerdings weiterentwickelte und kein statisches Gemenge war, erscheint hier in ihrer repräsentativen Variante. Hingegen ist der niedrige Fries mit dem Opferzug, ebenfalls eine Komponente des Triumphes, über dem Architrav angebracht,¹⁰⁵ weniger repräsentativ und seine Konzeption und formale Ausführung sind gewissermaßen volkstümlicher. Die einzelnen Gestalten, räumlich isoliert und sich mehr oder weniger dem Zuschauer zuwendend, bilden eine rhythmische Reihe. Das konkrete Geschehen überwiegen Symbol und Abstraktion. Stilistisch wieder anders geartet sind die dekorativen Ausfüllungen der Dreiecke oberhalb der Archivolte, die fliegenden Viktorien, die sich vom Erdball lösen, die manieristischen, subjektiv überlängten, artistischen Gestalten, zweifellos Nachbildungen eines älteren neuattisch-römischen Vorbildes, vgl. das Fragment in der Ny-Carlsberger Glyptothek zu Kopenhagen.¹⁰⁶ Und wie sollen wir stilistisch die Apotheose des Titus am Scheitel der Kassettenwölbung innerhalb des Bogens¹⁰⁷ würdigen? Ein streng frontaler, symmetrischer Adler mit ausgebreiteten Flügeln verdeckt fast zur Gänze die sitzende Gestalt des verstorbenen Kaisers, so daß sein Haupt mit den Schultern das Kompositionsdreieck vollendet und die Spitze des Reichssymbols bildet. Eine vierte Variante des synthetischen Stils?

Durchhaus überzeugend ist an dem typisch römischen Titusbogen den weiten, vielschichtigen Bereich des sog. flavischen Stils, fast könnte man generalisieren und sagen der römischen Kunst überhaupt, zu sehen. Oft wird diese Tatsache nicht zur Kenntnis genommen, und kraft der Wickhoffschen Tradition wird sie schematisiert und in ihrer Bedeutung eingeeignet. Wenn wir uns in vollem Maße der Stilskala der bildhauerischen Dekoration am dem von Domitian für die Asche seines deifizierten Bruders errichteten Bogen bewußt werden, können uns die *Cancellaria-Reliefs* (Abb. 24) in bezug auf die Entwicklung keineswegs schockieren, und vor allem werden wir sie als Teil eines unbekanntes architektonischen Komplexes und dessen Dekoration nicht nur mit den Reliefs im Durchgang des Titusdenkmals vergleichen. Stilistisch sind beide in der *Cancellaria* erhaltenen Friese eindeutig „manieristisch“ klassizistisch. Ihr Raum ist untief, und die Figuren schmücken einen festen architektonischen Hintergrund, der die Grundfläche eines plastischen Bildes abgibt. Das Gesamtkonzept beider Szenen (*profectio, adventus?*) entspricht annähernd der Augusteischen Zeit, ist jedoch irgendwie erstarrt, kalt bis leblos, subjektiv überexponiert. Die Ausdrucksfähigkeit des Inhaltes äußert sich in einem expressiven Artismus. Die Reliefs von der päpstlichen *Cancellaria* sind ein typisches Beispiel für die „Entwicklungskrise“ der Kunst des römischen Imperiums, ihrer Widersprüchlichkeit.

Das gleiche bezeugt der *Fries auf dem Forum des Nerva*, das nur etwa zehn Jahre jünger ist.¹⁰⁸ Das lange Reliefband, gewidmet dem Handwerk

und seiner Schutzgöttin Minerva, deren Tempel den langgestreckten Platz dominierte, kontrastiert mit der architektonischen Umrahmung, der es eigentlich angehört. Die das von Domitian und Nerva errichtete Forum transitorium umgebenden Mauern sind durch die vorgestellten Säulen plastisch gegliedert. Zu den Säulen hin bricht sich auch das hohe Epistyl, das über dem Gesims mit einer Attika abschließt. Die einzelnen Glieder sind überdies reich ausgeschmückt, vgl. das Sims über dem Fries mit starken Lichtkontrasten. Die Gestalten des Frieses sind ebenfalls als Ornamente konzipiert, die die Fläche des Mauerwerks schmücken, sie sind kubisch flächig, gewissermaßen schematisierte Motive der natürlichen Wirklichkeit. Für Griechenland sind die Selbständigkeit der Teile und deren Harmonie mit dem Ganzen charakteristisch. Hier ist jedoch alles der Architektur untergeordnet, auch die figuralen Szenen; daher auch ihre dekorativ-expressive Abstraktion und Reihung in der Fläche.

Als die typischste Etappe der echten „römischen Kunst“ werden die ersten zwei Jahrzehnte des 2. Jh. u. Z. angesehen, etwa die Regierung des Kaisers Trajan, des „besten Prinzepts“, da das Imperium in seiner größten territorialen Ausdehnung auf dem Gipfel seiner politischen Macht stand, die von dem wirtschaftlichen Aufschwung aller Provinzen (vgl. die Entstehung neuer Städte), von einer vorbildlichen Verwaltung und der Zusammenarbeit des Herrschers mit dem Senat gestützt wurde. Die Zeit war geeignet für das historische Relief, für politisch engagierte Kunst, wie wir heute sagen würden. Von den erhaltenen Denkmälern sind die bedeutsamsten Trajans Triumph- (und auch sepulkrale) Säule und die Frieze des Forum Traiani zu Rom, außerhalb von Rom dann der Ehrenbogen zu Benevent, evtl. auch das provinzielle Tropaeum Traiani in der rumänischen Dobrudscha bei Adamclissi. Alle diese Denkmäler unterscheiden sich voneinander in ihrem Stil, wenn sie auch von ein und derselben Stilbasis ausgehen und zu den offiziellen Kundgebungen der Kunst ihrer Zeit zählen (mit teilweiser Ausnahme des Tropaeum Traiani).

Am repräsentativsten ist *der große Fries mit Szenen aus den Dakischen Kriegen* (Abb. 25), der vorläufig in einer Länge von etwa 30 m bekannt ist;¹⁰⁹ der feiert die römischen Siege in der Person des Herrschers, der kämpft, die Huldigung der besiegten Barbaren entgegennimmt, nach Rom zurückkehrt und der wirkliche Mittelpunkt der vielen Gestalten ist, die dicht die Fläche ausfüllen und hinter- und auch übereinander in mehreren Raumebenen gereiht sind. Einige der Gestalten sind akzentuiert und bilden gemeinsam mit dem Prinzepts das Skelett der Komposition. Der Fries findet seine Fortsetzung in einer Raumillusion der Reliefs im Durchgang des Titusbogens und übertrifft ihn durch die Dynamik der Komposition, vgl. die ruhigen Szenen, die überlängte Viktoria beim *adventus*, und auch der Details. Neu fügt er eine gesteigerte Linie hinzu, die oft sehr dekorativ und ausdrucksreich ist, wobei er sie mit einer plastischen Form verbindet (ein Fortschritt gegenüber den Kampfszenen der südgallischen

Bögen in Saint-Rémy und in Orange). Alle formalen Mittel sind auf höchste äußere Wirksamkeit, auf die Glorifizierung des unbezwingbaren Roms und seines ersten Repräsentanten, des Prinzeips ausgerichtet. Vergessen wir jedoch nicht, daß die Friese auf dem Forum auch rein dekorative oder symbolisch-dekorative Teile haben, wie den Nikenfries oder den Fries der Amphoren und Eroten, die Greife tränkten.¹¹⁰ Stilistisch gehören sie der neuattischen Richtung an, sie sind klassizistisch und artistisch.

Das lange spiralförmige Band kontinuierender Szenen an der *Triumphsäule* (Abb. 26), die ebenfalls auf dem Trajansforum gestanden hatte, ist thematisch und auch formal mit dem großen Fries verwandt, wahrscheinlich das Werk eines genialen führenden Meisters,¹¹¹ und doch wieder anders und neu. Gegenüber dem pathetischen plastisch-malerischen Stil des großen Frieses sind die Szenen der Trajanssäule¹¹² nüchterner, sachlicher in ihrer fast reportagenhaften Schilderung der kriegerischen Ereignisse, deren Held das Soldatenkollektiv ist, dem auch der Imperator selbst angehört, der hier vielfach auferscheint und sich wiederholt. Die Handlung wird mit unmittelbarer Lebendigkeit in einer landschaftlichen Szenerie erzählt, ausgefüllt mit Gestalten, die aus Normal- und auch aus Draufsicht gesehen werden. Die Kombination mehrerer Gesichtswinkel, vgl. z. B. das Theatergebäude in der Opferszene (86, Fassade + Zuschauerraum), ist im Keim bereits auf den Reliefs im Durchgang des Titusbogens vorhanden und ist an dem in der gleichen Zeit entstandenen großen Fries des Forum Traiani weiterentwickelt. Sie zeugt von dem steigenden Einfluß der Schicht der sog. volkstümlichen Kunst, ähnlich wie die große Bedeutung der Linie, vor allem der Umrißlinie, die oft bis zur Ornamentalität der Komposition führt,¹¹³ vgl. die Szenen 24, 112, 113, 115 u. a. Die benachbarten der Handlung nach eng zusammenhängenden Szenen 83–85 mit dem großen Stieropfer sind im wesentlichen sehr naturalistisch und raumhaft dargestellt, vgl. den durch den perspektivisch verkürzten Bogen schreitenden Zug, die kreisförmig um den Altar gruppierten Stiere mit den Opfernden. Bei der großen Gruppe der Gestalten rechts bemerken wir bereits eine teilweise Uniformität, also ein abstraktes Element, ebenso wie die folgerichtige Draufsicht oder die verschiedene Größe der Gestalten — entsprechend ihrer Bedeutung und des auf ihnen ruhenden Akzentes —, die manchmal auch manieristisch überlängt sind. Die Stilprinzipien der repräsentativen und der volkstümlichen Kunst durchdringen einander, indem sie eine einheitliche, aussagekräftige und verständliche Sprache der bildenden Kunst schaffen. Bei der Analyse erscheint sie voll Widersprüche, aber jene Zeit hat sie wahrscheinlich als solche nicht empfunden. Sogar nicht einmal bei der Szene 78, wo die geflügelte Siegesgöttin, mit dem linken Fuß auf dem Helm, auf den Rundschild schreibt (nach der nachklassischen Nike von Brescia) und an beiden Seiten um die Tropaia sich Waffen häufen. Die Viktoria ist eindeutig klassizistisch, mäßig artistisch, verankert im Neuattizismus, vgl. die Friese auf dem Forum.

Nur noch wenige Worte zum dritten großen Denkmal aus dem zweiten Jahrzehnt des 2. Jh. u. Z. (ad 114 u. Z.). Der *Traiansbogen von Benevent*¹¹⁴ ahmt im Bau den Titusbogen von Rom¹¹⁵ nach und feiert mit seinen Reliefbildern den friedlichen Wohlstand des Imperiums und dessen Urheber, den Traianus. Unter dem Schutz und nach dem Willen der Götter sorgt der Prinzeps für das Volk und für das Aufblühen des Reiches. Dem symbolischen Charakter der Szenen¹¹⁶ entspricht die große, mäßig klassizisierende Form der meisten erzählenden Reliefs. Der kleine Fries über dem Architrav mit dem Opferzug wird ebenso wie am Titusbogen in der sog. volkstümlichen Stilvariante¹¹⁷ dargeboten und die dekorative Viktoria über der Archivolte wieder ebenso manieristisch-klassizistisch,¹¹⁸ auch die einen Stier tötenden Viktorien (in der Mitte auf den Pfeilern),¹¹⁹ ganz analog ähnlichen Gestalten am Fries des Forum Trajani, jedoch expressiv artistischer. Abstrahierenden Elementen begegnen wir jedoch auch an den großen allegorisch-erzählenden Reliefs (nach von Garger gewissermaßen „Niederkunstmotive“).¹²⁰ Es sind dies Unterschiede in der Größe der oft parallel gereihten Gestalten, Draufsicht, die Gestalt — auch die überlänge — als Ausfüllung des Raumes, Erstarren der Komposition, Isokephalie, vgl. z. B. das Relief mit dem Opfer im Durchgang des Bogens oder Trajan mit dem Standpräfekten am Bogen des Forums.¹²¹

Von der Reliefsäule, den Friesen des Forum und dem Bogen von Benevent können wir sagen, wenn wir kurz ihr gestalterisches Profil zusammenfassen, daß sie den offiziellen synthetischen Realismus mit expressiven und artistischen Elementen in unterschiedlicher Intensität repräsentieren. Das Bild der Zeit und der Kultur des einheitlichen Imperiums überhaupt rundet das nicht minder berühmte *Tropaeum Traiani* bei Adamklissi ab, das im Jahre 109 u. Z. vollendet wurde.¹²² Das große Siegesdenkmal, errichtet nach Beendigung des zweiten Dakischen Krieges, ist in architektonischer Hinsicht das Werk eines bedeutenden offiziellen Architekten, der die italisch-römische Tradition der sepulkraler und kommemorativen Bauten gut kannte. Seine bildhauerische Ausschmückung, vor allem die 54 Metopen, die in ornamentaler Einrahmung den zylindrischen Körper unter dem Gesimse umgeben, ist jedoch gänzlich provinziell, barbarisch, eigenartig und nur lose mit der antiken Kunst zusammenhängend (Abb. 28). Sie stützt sich auf hellenistische und römische Typen von Gestalten, Barbaren, Frauen, Soldaten, doch das künstlerische Empfinden und die Gestaltung als Ganzes sind lokal, provinziell, dem antiken Realismus widersprechend. Meiner Meinung nach ist es nicht richtig, für diesen volkstümlichen Primitivismus nur die Steinhauer des Ortes verantwortlich zu machen. Es fällt gewiß schwer, sich die Entstehung von Reliefbildern mit zwei, drei und mehr Personen vorzustellen, die in heimischem Kalkstein den Sieg der Römer über die Daker und andere Stämme, germanische und sarmatische, verkünden (darstellerisch sind sie unterschieden, auch die Reliefs der Barbaren auf der Mauerzacke!). Ein

offizielles Denkmal kann ohne ein offizielles, geplantes und in voraus gestaltetes Programm mit offizieller Bedeutung der Bilder nicht existieren. Es spricht allerdings zu Barbaren, und daher in „barbarischer Sprache“. Die Ausführung ist der Form nach unnaturalistisch, unorganisch. Naturalistische Motive werden unter dem Gesichtspunkt der Expressivität und der äußerlichen dekorativen Wirkung behandelt. Die Gestalten, ihre Details, Bäume, aber auch die Gesamtkomposition werden als Ornament konzipiert. Dabei werden die ethnischen Typen der Barbaren oder die Waffen mit konkreter Sachlichkeit, wenn auch stilisiert, dargestellt. Die Reliefs des Trajanischen Tropaeums können nur im Rahmen der synthetischen, innerlich widersprüchlichen und vielschichtigen Kunst des Imperiums begriffen werden. Die die Reliefs beherrschende abstrakte Komponente war den Römern nie fremd gewesen! Sie selbst waren ursprünglich im Verhältnis zu den Griechen Barbaren gewesen, waren es — Kriege führend und das wachsende Imperium organisierend — lange geblieben, und manches von dem „primitiven“ Verhältnis zur natürlichen Realität überdauerte auch die Hellenisierung und wurde zum Bestandteil des neuen gestalterischen Systems, gefördert auch von dem zeitgenössischen Anwachsen des Irrationalismus.

Eine weitgehend ähnliche Situation liegt bei der bildhauerischen Ausschmückung des Baaltempels im syrischen Palmyra aus dem 1. Jh. u. Z. vor. Der Tempel ist in der offiziellen antiken Koine errichtet, deren Grundlage die griechische Bautradition ist. Die Fragmente des figuralen Frieses mit Opfer, syrischen Gottheiten und Frauenzug hinter einem Kamel¹²³ (Abb. 27) sind im Gegenteil im wesentlichen orientalisches — trotz einiger antiker Elemente. In der Darstellung der verhüllten Frauen sind deutlich hellenistische Draperiegestalten wahrnehmbar, aber ihr formaler Ausdruck ist trotzdem ein ganz anderer, ein symbolisch-dekorativer. Die Wirklichkeit der Natur ist als überliefertes Schema zu einem abstrakten Symbol mit dekorativ ornamentalem Spiel der Gewandfalten umfunktionierte. Das Gesicht ist überhaupt nicht ausgeführt, vgl. die orientalische, punische Gestaltung der Göttin Tanit.¹²⁴ Trotzdem schaffen diese heterogenen Elemente ein verhältnismäßig einfaches gestalterisches Ganzes, das stilistisch irgendwo am Rande der synthetischen Kunst des Imperiums liegt, im Schnittpunkt der Antike und des alten Orients.

Nach den trajanischen historischen Denkmälern läßt sich die Entwicklung der Bildhauerei im 2. Jh. u. Z. am besten an weiteren ähnlichen Werken beobachten, z. B. an der Basis mit der Apotheose des Antoninus Pius aus den frühen sechziger Jahren, am Triumphbogen des M. Aurelius um das Jahr 190 und den beiden erhaltenen Bögen des Septimius Severus zu Rom von der Wende des 2. zum 3. Jh. u. Z., dem Triumphbogen auf dem Forum Romanum und dem Arcus argentariorum auf dem Forum boarium, bzw. ihrem Gegenstück in der Geburtsstadt des Kaisers, der afrikanischen Leptis Magna. Den historischen Hintergrund für diese Denk-

maler bildet das „goldene Zeitalter“ des römischen Imperiums, das ab dem Beginn der siebziger Jahre des 2. Jh. u. Z. seinem Ende zustrebt und sich in das „silberne“ verwandelt, allerdings ebenso wie der Denar jener Zeit mit einer beachtlichen Zugabe an Kupfer und in Vorahnung der harten „eisernen“ Jahre tiefer im 3. Jh.

Am Beginn des 2. Jh. stand Traianus, *optimus princeps*, der Freund des Senats, am Ende Septimius Severus mit der Syrierin Julia Domna, ein nicht minder tüchtige Feldherr, aber bereits voll gestützt auf die Armee, auf die Prätorianer aus den Provinzialen, denen schon die Zenturionenwürde den Zutritt zu den höchsten Funktionen in Heer und Verwaltung des Imperiums öffnete. Das Aufblühen der Provinzen, vor allem Nordafrikas, stützte das von äußeren Feinden von allen Seiten schwer bedrohte Imperium und überdeckte für kurze Zeit die innere Krise des Staates. Zu Beginn des 2. Jh. waren die Christen eine der vielen orientalischen Sekten, am Ende desselben hat bereits die fest gefügte Lehre eine eigene, aufwärtsstrebende Literatur, sie kommt der Philosophie nahe und wird zu einer bedeutsamen Komponente im Siegeszug des Irrationalismus, der auch schon die Denkweise der Gebildeten beherrschte. Commodus, der Hercules novus, Diener Gottes, ist Sohn und Nachfolger des Marcus Aurelius und Vorläufer des Diocletianus, der schon offiziell *dominus et deus* tituliert wird. Die mystische Abkehr von dieser Welt, verbunden mit dem Glauben an jenseitiges Leben, wird immer mehr zur Überzeugung der Zeit. Und so gewinnt auch die Abstraktion der natürlichen Realität, die volksnahe und provinzverbundene deformierende Expression an Boden. Die Krise des Prinzipats, gepaart mit der allgemeinen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Krise, steckte im 2. Jh. u. Z. erst in ihren Anfängen (vgl. die Verschuldung und die fortschreitende Abwertung der Silbermünze) und kam erst unter Septimius Severus deutlicher zum Ausdruck.

An der *Basis der Apotheose des Antoninus Pius*¹²⁵ sehen wir die Spaltung des „goldenen Zeitalters“ des Imperiums, den Gegensatz zwischen Wohlstand und dem beginnenden wirtschaftlichen Niedergang, in der Kunst zwischen klassischer Tradition und der erstarkenden unklassischen Volkstümlichkeit, im Denken zwischen Rationalismus und Irrationalismus. Die repräsentative Vorderseite mit den drei mythischen Gestalten stellt inhaltlich und formal einen Kontrast dar zu den Flankenreliefs der Reiterparade um die militärischen Signa. Ein akademischer Klassizismus, kühl und pathetisch zugleich (Draperie des Äons, des Genius der Ewigkeit), hebt sich ab von dem expressiven volkstümlichen Realismus der absichtlich arrangierten *decursio* (vgl. die Kontraposition der Randsoldaten auf der Achse der Zeichenträger, die der schwenkenden Bewegung der Reiter folgen soll) mit der deutlichen Draufsicht. Nur am Rande mache ich auf die unterschiedliche Gestaltung der Apotheosen von Titus¹²⁶ und von Antoninus Pius aufmerksam, wobei wir selbstverständlich die funktionel-

len Unterschiede nicht außer acht lassen (Titus: ein isoliertes Symbol, Antoninus Pius: Erzählung eines — wenn auch symbolischen — Geschehens). In Nachbarschaft eines Lesebuchbeispiels für den sog. flavischen Illusionismus begegnen wir einer starken Abstraktion, hier wiederum in einem klassizistischen Rahmen einer konkret dargestellten Realität! Quam simplex.

Zwischen der Basis mit der Apotheose des kaiserlichen Ehepaares und den Reliefs der kommemorativen Triumphsäule des Mark Aurels liegen etwa 25 Jahre. Ihr Vorbild, die Trajanssäule, entstand noch etwa 75 Jahre früher. Gewöhnlich spricht man von einem *spätantoninischen Stilwandel*, von der Wende zur Spätantike, Ende des 2. Jh. bis Ende des 3. Jh. u. Z., allerdings erblickte bereits K. Lehmann-Hartleben in der Trajanssäule den „Beginn der Spätantike“. Der Einfluß der volkstümlichen Expressivität, des Linearismus, der Ornamentalität der Komposition¹²⁷ läßt sich nicht bestreiten. Dabei besteht jedoch ein großer Unterschied zwischen den fast reportagenhaften Schilderung an der Trajanssäule und dem neuen abstrahierenden Konzept ihres jüngeren Nachfolgers, wenn wir uns auch dessen bewußt sind, daß wir mit dieser grundlegenden Differenzierung nur den Hauptentwicklungstrend beider Denkmäler erfassen. M. Wegner macht in seiner umfangreichen monographischen Studie¹²⁸ auf die jeweils andersartige Gestaltung der auf den Schild schreibenden Siegesgöttin, die an beiden Säulen den früheren und den späteren Feldzug voneinander trennt. Die ältere Gestalt (Abb. 29) ist eindeutig klassizistisch, ein wenig „neuattisch“ artistisch verfärbt. Demgegenüber ist die jüngere Viktoria (Abb. 30) dynamischer, räumlicher, weitaus subjektiver und expressiv, die bloße Abbildung überschreitend. Und das gleiche gilt auch von den Handlungsreliefs, die von Ereignissen aus den germanisch-sarmatischen Feldzügen des Kaisers Marcus Aurelius im mittleren Transdanubien berichten. Gegenüber der überwiegend beschreibenden Darstellungsweise der Trajanssäule wird hier das Geschehen in gedrängter Form wiedergegeben, die Verschiedenheit der gleichhandelnden Gestalten ist reduziert und in eine Folge rhythmisierter Glieder umgesetzt. Abstrahierende Expressivität macht sich also sowohl im Konzept des Inhaltes als auch in der Komposition der Szenen und auch in der Darstellung der einzelnen Figuren bemerkbar. Ihr Stil ist ausgesprochen widersprüchlich. Einerseits wird das körperliche Volumen folgerichtig sensualistisch gesehen (vgl. den teilweise sogar an den modernen Impressionismus erinnernden optischen Realismus), andererseits jedoch sind die Gestalten Träger eines gesteigerten Ausdruckes, und sie werden gezielt bis zur Deformierung stilisiert, oft mit einem starken gefühlsmäßigen Akzent, vgl. die Barbaren in den Szenen 61 (Hinrichtung der Quaden), 68 (Niedermetzlung der Feinde am Abgrund), 104 (Verschleppung der barbarischen Frauen in die Gefangenschaft). Im Sinne einer anachronistischen Schematisierung wird die *Säule des Mark Aurels* gewöhnlich als a potiori „impressionis-

tisch-expressionistisch“ bezeichnet.¹²⁹ Vor allem müssen jedoch ihre innere Widersprüchlichkeit und ihr Neuererzug, erwachsen hauptsächlich aus der heimischen italisch-römischen Tradition, hervorgehoben werden, also gleichzeitig ihre Verbundenheit mit der älteren Entwicklung, ihr revolutionärer Charakter und ihre Bedeutung für die Zukunft.

Die historischen Denkmäler aus der *Zeit des Septimius Severus*, der den Senat bereits allen Einflusses entkleidet hat und sich uneingeschränkt auf das Heer stützte, gehen in der Widersprüchlichkeit des gestalterischen Stils noch weiter. Der kaiserliche *Triumphbogen auf dem Forum Romanum*, datiert zum Jahre 203 u. Z.,¹³⁰ spricht, ähnlich wie der Titusbogen, in mehreren Stilvarianten, doch ihr gemeinsamer Nenner ist die Nähe der Spätantike, der spätantiken Abstraktion des Ausdruckes, allerdings in den einzelnen Teilen der Ausschmückung in unterschiedlichem Maße vorhanden. An den figuralen Basen der dekorativen Säulen (römische Soldaten mit Gefangenen) und an den ausfüllenden Gestalten über den Archivolten der Durchgänge (Viktorien, Flußgötter, personifizierte Jahreszeiten) erkennen wir deutlich die konservative Tradition des griechisch-römischen Realismus, während die von Ereignissen im Orient erzählenden historischen Reliefs (Schlachten, Belagerungen von Städten, Überquerungen von Flüssen, Ansprachen) den absoluten Sieg der expressiven „volkstümlichen“ Kunst bezeugen. Die Bedeutung der Handlung überwiegt hier die individuelle Einzelheit. Die menschliche Gestalt ist hier auf ein untergeordnetes Glied eines politisch bedeutsamen Ganzen herabgesunken, das Individuum hat seine Einzigartigkeit eingebüßt.¹³¹ Das Subjektive – in Hinblick auf die mit den Sinnen wahrgenommene Realität – ist zum allgemeinen Ausdruck einer höheren übersinnlichen Wirklichkeit geworden. Das Subjektive und das Objektive haben einen neuen Inhalt bekommen, zwischen beidem ist eine Annäherung eingetreten. Die Gegensätzlichkeit ist nicht verschwunden, aber die alte Empfindlichkeit ihr gegenüber ist mit der Vorherrschaft des neuen Kriteriums verlorengegangen. Das gilt vor allem von dem historisch-politischen Relief. Die eher dekorativen Reliefs gehen im wesentlichen den Weg der alten Form. Die dem jeweiligen Inhalt folgende stilistische Modifikation ist auch der plastischen Dekoration am *arcus argentariorum* eigen, auch in Rom und annähernd zur gleichen Zeit, zum Jahre 204 u. Z., wenn auch bei weitem nicht so kontrastreich.¹³²

Die Bögen des Septimius Severus zu Rom fordern nachdrücklich zu einem Vergleich mit dem *Bogen zu Leptis Magna* (ebenfalls zum Jahre 203 u. Z.), dem Geburtsort des Kaisers, auf. Dieser Ehren-ianus quadri-frons war reich geschmückt, und die bildhauerische Ausschmückung hat sich verhältnismäßig gut erhalten,¹³³ vor allem die Reliefs an der Attika. Ihr Inhalt ist symbolisch-politischer Natur: Triumph des Septimius Severus, eine Szene der sog. *concordia Augustorum* (Abb. 34), ein Opfer zu Ehren der Julia Domna, Triumph des Caracalla. Auch die Form ist repräsentativ. Es überwiegen feierliche Frontalität und rhythmische Reihung

der einzelnen Glieder mit dominierender Stellung der Herrscherfamilie. Die Räumlichkeit ist stark eingeengt, dafür spielt die ausdrucksreiche Linie eine große Rolle. Zur abstrahierenden Expression gehören auch Disproportionalität, Überlängung der Gestalten und dekorativ ornamentale Anordnung der Draperie, vgl. dazu vor allem die Szene mit dem Stieropfer. Die dekorativen Gestalten, besonders die traditionellen fliegenden Viktorien, sind „klassischer“, auf den ersten Blick realistischer, dabei jedoch um ein vieles ornamentaler, vor allem in der Draperie und der Umrißlinie. Sowohl in der Hauptstadt als auch in den Provinzen hat die Abstraktion ihren Siegeszug angetreten. In diesen – angesichts der regionalen Traditionen – radikaler, mit griechisch-orientalischem Akzent und einem noch deutlicheren stilistischen Mißklang.¹³⁴ In Leptis Magna dürften auch Künstler aus dem kleinasiatischen Aphrodisias tätig gewesen sein, wo sich das klassisierende Griechenland mit dem Orient und mit dem allgemeinen Trend des Imperiums vermischte, der vom Zentrum des Reiches aus, von Rom als Hauptstadt der mediterranen Kulturwelt, diktiert wurde. Lehrreiche Aufschlüsse über die Auseinandersetzung des Römischen mit dem Griechischen in der zweiten Hälfte des 2. Jh. u. Z. vermitteln die höchst instruktiven *Reliefs von der Bibliothek zu Ephesos*.¹³⁵ Schlachtszenen, Opfer, die sog. Apotheose des Mark Aurels mit großem mythologischem Geleit dienen der römischen Glorifikation des Herrschers und des Imperiums, verwenden griechische Allegorien und führen in der Linie hellenistischer pergamenischer Vorlagen den antiken Naturalismus weiter, in den antinaturalistische Elemente der formalen Darstellung eindringen. So entsteht eine prinzipiell ähnliche Situation wie an dem einen Frauenzug darstellenden Fries des Baaltempels zu Palmyra; der Anteil des Abstrakten ist allerdings unverhältnismäßig geringer.

Einen wesentlichen Erkenntnisbeitrag zur Problematik der Entwicklung der Bildhauerei im 2. Jh. u. Z. liefern die *Sarkophagreliefs*, die seit der trajanisch-hadrianischen Zeit durch ihre große Zahl die Wandlungen der gestalterischen Form zügig verdeutlichen. Ihre Bedeutung für unsere Zielsetzungen ist um so größer, als sie, an die griechische Tradition (mythologische Thematik) anknüpfend, einen Gegensatz zu den heimischen historischen Denkmälern bilden und sie dadurch ergänzen. Mit Recht betont D. E. Strong¹³⁶ ihre Doppelaufgabe, die Wahl eines symbolischen Themas und die dekorative Aufgabe, die manchmal bis zur Veranschaulichung der menschlichen Gestalt als dekoratives Element übersteigert wird. Seit dem Ende des 2. Jh. bemüht sich die bildende Kunst vorrangig um eine starke Wirkung auf den Zuschauer und um ein dekorativ komponiertes Ganzes, während die bloße Abbildung des Themas in den Hintergrund tritt. Wir wollen nur daran erinnern, daß wir schon an der Trajanssäule Teilversuche um dekorativ-ornamentale Wirksamkeit feststellen konnten und daß die historischen Denkmäler ab Ende des 2. Jh. u. Z., besonders unter Septimius Severus, von dem totalitären Bestreben geprägt waren, das

ideell wirksame Gesamtvorhaben hervorzuheben und das einzelne Glied auf Kosten des Ganzen zu unterdrücken, d. i. die die Spätantike charakterisierende antinaturalistische und unklassische Tendenz. Der wohl wertvollste Sarkophag der hadrianischen Zeit ist der *Orestessarkophag*, einst im Lateran, nun im Vatikan.¹³⁷ In drei Szenen erzählt er die dramatische Geschichte des Orestes, der den ermordeten Vater rächt, seinen Oheim und die eigene Mutter tötet und von den schrecklichen Rachegöttinnen, den Erinyen, verfolgt wird. Die Vorderwand des Sarkophags ist dicht mit Gestalten in verschiedensten Posen bedeckt, wobei der dreimal auftretende Titelheld sich mit geringfügigen Abweichungen fast wie ein Schema wiederholt. Das Orestesmotiv runden weitere, die Grundfläche ausfüllenden Gestalten zu einem harmonischen Ganzen ab. Die Komposition ist wenig räumlich, dekorativ linear, vgl. vor allem das Kleid der alten Amme. Die meisten Gestalten wiederholen sich bildtreu an dem Orestessarkophag im Palazzo Giustiniani zu Rom.¹³⁸ Offensichtlich hatten beide Sarkophage eine gemeinsame Vorlage, wahrscheinlich ein Gemälde. Der Sarkophag Giustiniani dürfte später entstanden sein, vgl. die Reihung der Gestalten übereinander am linken Rand, der von dem vatikanischen Exemplar abweicht und ein Gegenstück zur dritten Szene darstellt; auch sein Abstand vom Archetyp ist größer, vgl. das Variieren der Amme und des toten Aigisthos, die größere Expressivität (erste Szene) und Flächigkeit. Vergleichshalber erwähne ich noch den *bacchischen Sarkophag von Neapel*,¹³⁹ ein ebenfalls aus den dreißiger Jahren des 2. Jh. u. Z. stammendes, inhaltlich ziemlich unklares Denkmal; trotz seiner scheinbaren Räumlichkeit ist er ähnlich flächig komponiert wie der Orestessarkophag. Darin ist er also hellenistisch griechisch, oder gemäß der üblichen Terminologie klassizistisch; in Wirklichkeit allerdings römisch eklektisch, traditionelle Motive verwendend und zu einer widerspruchsvollen, inhaltlich und formal raffiniert artistischen Einheit verbindend.

In der zweiten Hälfte des 2. Jh. u. Z. machte sich an den Sarkophagreliefs eine *Romanisierung* bemerkbar, deren Anfänge in die sechziger Jahre fallen, da auch die Basis mit der Apotheose des Antoninus Pius entstand. Am *Sarkophag des C. Iunius Euhodus* mit dem Mythos von Alkestis und ihrer Befreiung aus dem Hades haben die Hauptfiguren der Handlung, Admetos und seine Gattin, die Porträtköpfe der verstorbenen Eheleute.¹⁴⁰ Die Handlung am *Sarkophag im Nationalmuseum zu Rom*, wo der Feldherr die besiegten Barbaren begnadigt, verläuft außerhalb jeder zeitlichen Bestimmung (einige Gestalten entblößt, auch der heroisierte Feldherr mit idealisiertem jungen Gesicht), aber auf dem Deckel hält die fliegende dekorative Viktoria einen Kranz mit der Porträtbüste des Verstorbenen.¹⁴¹ Mit dem Jahre 170 ist der *Ammendolasarkophag* mit einer hellenistischen Galatomachia nach einem pergamenischen Vorbild (traditionelle Monomachie)¹⁴² datiert. Der etwa zehn Jahre jüngere Schlachtsarkophag, der sog. *kleine Schlachtsarkophag Ludovisi*,¹⁴³ die

Trennungslinie zwischen älteren, individuelle Kampfgruppen darstellenden Denkmälern und jüngeren Werken (um 190 entstanden), die die simultane Teilnahme großer Massen am Kampfgeschehen behandeln. Der aussagekräftigste Vertreter der letzteren ist der bekannte *Sarkophag von Portonaccio*¹⁴⁴ im römischen Nationalmuseum.

Der Vergleich dieser drei Schlachtsarkophage (Ammendola, der kleine Ludovisi und von Portonaccio) zeigt deutlich, wie einerseits längst verarbeitete Kampfmotive griechischer Provenienz weitergereicht werden (in Amazono- und Galatomachien), z. B. der vom Roß mit dem Rücken zum Zuschauer fallende und noch mit einem Bein im Sattel hängender Reiter, andererseits unterliegen jedoch das Ganze, das inhaltliche Konzept, die Komposition der Bilder, das Verhältnis zwischen Ganzem und Teil, die Räumlichkeit und schließlich auch Einzelheiten einem Wandel. Mit anderen Worten kann man sagen: Das neue Ganze ist kontinuierlich und zugleich diskontinuierlich, wobei das Alte und das Neue aufeinanderprallen. Aus der klassischen Antike – im weitesten Sinn des Wortes – entsteht in einem komplizierten, an Widersprüchen reichen Prozeß eine irrationale neue historische Epoche mit doppeltem Gesicht. Der Sarkophag von Portonaccio, zweifellos verwandt mit den Reliefs an der Säule des Mark Aurels, verdeutlicht einen historischen Kreuzweg auf hohem gestalterischem Niveau und zählt zu den bedeutendsten originalen Denkmälern der Antike. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, ist er ein hervorragendes Glied im Stilprozeß und zugleich Zeugnis von dem Stilwandel; absolut wird er durch die Vollendung des Gesamtkonzeptes und die Qualität der formalen Darbietung zu etwas Außerordentlichem, Einzigartigem. Das Schlachtgetümmel wird überzeugend, wirklichkeitstreu, naturalistisch und mit Verwendung von Mitteln der abstrahierenden Expression dargestellt. Der Künstler behandelt die menschliche Gestalt sehr freizügig. Er drückt durch sie die Dramatik des Kampfes, die Erregung und auch die Tragödie der Niederlage aus. Die einrahmenden Barbarenpaare unter dem Tropaion sind direkt ein Aufschrei des gedemütigten Menschentums, Protest und aufgebende Resignation (Abb. 32). Cum tacent, clamant. Bemerkenswert sind die Szenen aus dem Leben des Feldherrn am Deckel: Hochzeit, Geburt und Erziehung des Kindes, Huldigung der besiegten Feinde. Die Gestalten haben hier neben der Abbildung eine expressiv und auch dekorativ ornamentale Funktion, oft beides zusammen. Das Ganze ist eine echte Skulptur, d. h. eine optisch kontraststarke, vertiefte und abgetragene Steinplatte.

Der etwas jüngere mythologische *Sarkophag* in der Villa Medici mit dem Urteil des Paris ist für den neuen subjektiven Stil besonders charakteristisch¹⁴⁵ (Abb. 31). Zweifellos hängt er formal mit der Triumphsäule des Mark Aurels und dem großen Schlachtsarkophag von Portonaccio zusammen. Verglichen mit dem letzteren, ist er artistischer, nicht so expressiv. Das Thema wird mit Betonung der Hauptpersonen erzählt, die durch

Größe, Überlängung (Aphrodite) und Komposition, ja sogar durch Symmetrie, vgl. zweimal Aphrodite-Venus, links und rechts von dem zentralen Gott mit erhobenem Schild (Ares?). Dabei ist jedoch die Fläche überfüllt mit einer Menge von Personen, die in der Handlung nur Nebenrollen spielen, sowohl in der linken Hälfte der eigentlichen Parisszene als auch in der rechten Hälfte mit der Rückkehr der Göttin auf den Olymp, zum Throne des Zeus. Das landschaftliche Milieu auf dem Berge Ida wird vor allem durch die Herde des Paris illustriert, die sich auf mehrere Terrainwellen übereinander verteilt. Daneben zwei Nymphen in der linken Ecke, die allerdings die ältere griechische Tradition belegen. Die gekünstelte Pose der Randnymphe ist ein treues Abbild der auf den Schild schreibenden Viktoria in der Mitte des Reliefstreifens an der Säule des Mark Aurels! Der Sarkophag mit der Parisszene zeigt anschaulich, wie das Streben nach voller Erfassung der Wirklichkeit – neben anderen Ursachen – die Überschreitung der objektiven Grenze bewirkte und an der Wende zur Spätantike zu einer subjektiven abstrahierenden Form führte. Dynamischer Naturalismus, Expressivität, artistischer Formalismus gehen zusammen Hand in Hand und gestalten ein subjektiv angeschlossenes neues Ganzes. Der die typisch griechische Herrschaft der Vernunft überwindende und zunehmende Irrationalismus ermöglichte eine teilweise Lösung von der mit dem Auge wahrgenommenen Wirklichkeit. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß schon dem klassischen Apollo der ekstatische Dionysos zur Seite gestanden hatte und daß die beruhigenden Töne der kithara seit langem von den durchdringenderen, samtigen oder auch schrillen bis aufreizenden Tönen der Pfeife gestört worden waren.

Doch nicht nur die Jahrzehnte um das Jahr 200 u. Z., sondern das ganze 3. Jh. mit dem heftigen Ringen zwischen dem Alten und dem Neuen, dem Konkreten und dem Abstrakten, dem Rationalen und dem Irrationalen ist eine Interims- und Krisenzeit. Die Schärfe dieser Auseinandersetzung ist zumeist in der scheinbar einheitlichen Synthese verschiedener Stilschichten verborgen. Einige Krisenelemente wurde im Verlaufe des 2. Jh. zu Klischees, die an und für sich nicht viel zu bedeuten haben. So ordnen sich z. B. an dem *vatikanischen Sarkophag mit dem schlummerndem Endymion*¹⁴⁶ zu den üblichen dekorativ ornamentalen Elementen auch die stark bauschigen und kunstvoll arrangierten Draperien der ihren Wagen verlassenden Selene, deren Wurzeln noch neuattisch sind. Hingegen ist an dem späteren *Sarkophag mit dem Raub der Persephone im römischen Barberinipalast*¹⁴⁷ (Ende des 2. Jh. u. Z.) die gesteigerte Krisenanfälligkeit fast an allen Gestalten, an der dekorativ expressiven Darstellung Falten des Gewandes und an der Gesamtkomposition klar ersichtlich. Die Dynamik der Gottheiten von der Demeter auf dem Drachenwagen bis zur Göttin der Erde, die den Raum unter dem Viergespann des Hades ausfüllt, ist trotz aller traditionellen Figurenmotive so subjektiv konzipiert, daß die abstrahierende Tendenz sonst noch herrschen-

den objektiven Naturalismus überdeckt! Diese Beispiele liessen sich ad infinitum vermehren, vgl. z. B. noch den nur wenig bekannten *indischen Bacchustriumph* in der florentinischen Galerie *Uffizi* (beide Mänaden in der zentralen Gruppe)¹⁴⁸ und den fast gleichaltrigen oder nur unbedeutend jüngeren (vor 200 n. Z.), doch in mancher Hinsicht wieder andersartigen (flächige Gruppe der Phädra mit der alten Amme) *Hippolytsarkophag zu Pisa, Camposanto*.¹⁴⁹

In den ersten zwei Jahrzehnten des 3. Jh. u. Z. setzt sich die Kontroverse zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten, wie sie der spätantoinische Stilwandel mit sich gebracht hatte, fort. Zweifellos haben sich seit Ende des 2. Jh. u. Z. die Krisenphänomene in den bildenden Künsten stark vermehrt. Auf der anderen Seite ist der mit illusivem Realismus verbundene Klassizismus nicht verschwunden. Manchmal spricht man in bezug auf das erste Viertel des 3. Jh. u. Z. von einem severischen Klassizismus,¹⁵⁰ von einer plastischen Verfestigung des aufgelösten spätantoinischen Volumens. Diese Tatsache stellen wir allerdings fest, doch darf sie nicht als zeitgemäßer Stil angesehen werden. Es ist nur einer unter mehreren widerspruchsvollen gestalterischen Strömen, im 1. und 2. Jh. u. Z. weit stärker auftretend, im 3. Jh. u. Z. bereits bedeutend seltener, jedoch um so auffallender. Das verleitet zu Überschätzungen und irrigen Schlußfolgerungen.¹⁵¹ Höchstwahrscheinlich in den Jahren vor 210 dürfte der bekannte *Bacchussarkophag mit Löwenprotomen* und der schlafenden Ariadne (*Moskauer Puschkinmuseum*, vormals Sammlung Uwarow)¹⁵² entstanden sein (Abb. 35). Während R. Turcan in ihm ein Gipfelwerk des severischen Barocks erblickt, macht F. Matz auf hellenistische Tradition und klassizistische Züge aufmerksam. Beide haben recht, weil die wesentliche Stileigenschaft des Uwarowsarkophags darin besteht, daß die zwiespältige, dynamisch progressive und gleichzeitig klassizistisch retardierende späthellenistische Entwicklung auf die Spitze getrieben wird. Die Stilbegriffe Klassizismus und Barock sind hier nichts anderes als Behelfschemen entwicklungsgeschichtlicher Zuordnung. Meiner Meinung nach sind sie nicht allzu sinnvoll, denn sie betonen ein bestimmtes Merkmal einer fortgeschrittenen Form, ohne sie komplex in ihrer komplizierten und widersprüchlichen Struktur zu erfassen. Jede Analogie zur neuzeitlichen Entwicklung trifft nur annähernd zu und setzt eine ideale Entwicklungslinie voraus, die vom renaissance-klassischen Realismus zum objektiv dynamischen Barock bei gleichzeitig wirkenden klassizisierenden Strömungen (und nicht, wie oft behauptet wird, bei einer Rückkehr) führt. Ebenso versagt auch der Begriff des Manierismus als ein weiterer, u. zw. subjektiver Strom des 16. Jh. (neben der Spätrenaissance und dem Frühbarock). Der Moskauer Sarkophag, den wir als anschauliches Beispiel gewählt haben, ist in seiner Art klassizistisch, offensichtlich sowohl barockisierend als auch manieristisch. Er ist Ausdruck eines extremen Naturalismus, der alle formalen plastischen und optischen Mittel verwendet, um eine starke Expressivität und

einen raffinierten Endeffekt zu erzielen. Im Gesichtsausdruck und in dem häufigen Einsatz des Bohrers, der das plastische Volumen zerlegt, ist etwas Unruhiges, Nervöses, ja „Dekadentes“ (vom Standpunkt des Naturalismus). Die zentralisierte Komposition, die flächig konzipierte Gestalt der schlafenden Ariadne (Entwicklungslinie zum Ariadnesarkophag von Auletta!) lassen die antretende Abstraktion ahnen. Demgegenüber erreicht der junge Satyr mit dem Kind in den Armen zwischen zwei Bacchantinnen mit Schlaginstrumenten (Tympanon, Kymbala) an der rechten Seite der Lenos in römischer Fortsetzung der griechischen Tradition die äußerste Grenze des hochhellenistischen Dynamismus.¹⁵³ Und wenn wir bedenken, daß etwa im gleichen Jahrzehnt der *Sarkophag mit den Tritonen, Najaden und Meertieren* um ein Mittelpunktporträt in Muschel (*Römisches Nationalmuseum*¹⁵⁴) und der *kapitolinische Sarkophag mit dem schlafenden Endymion*¹⁵⁵ entstanden, wird unser Bild von der Widersprüchlichkeit der Entwicklung zu Beginn des 3. Jh. u. Z. noch vollständiger. Man könnte sagen, daß der Sarkophag mit den Geschöpfen des Meeres (Abb. 36) klassizistisch und zugleich dekorativ ornamental und in der Komposition abstrahierend ist, während der Endymionsarkophag „römischer“ (Terrainwellen übereinander, verschiedene Maßverhältnisse, Herde mit Hirt) ist. In Wirklichkeit durchdringen jedoch überall das „Griechische“ und das „Römische“, Realismus verschiedener Färbung und abstrahierende Expression, also typische Erscheinungen eines Stilwandels. Das gleiche gilt auch von dem bekannten *Sarkophag der vier Jahreszeiten (Badminton—New York)*, etwa aus den Jahren 220—230 u. Z., den F. Matz zum Mittelpunkt seiner Analyse der Entwicklung von Ikonographie und gestalterischer Form in der Krisenzeit vom Ende des 2. Jh. u. Z. bis in die dreißiger Jahre des 3. Jh. u. Z. gewählt hat. Ist er klassizistisch? Barockisierend? Mit spätantiken Elementen? Manieristisch?

Und so könnten wir fortfahren. Die einander gegensätzlichen konkreten und abstrakten Elemente schaffen ein innerlich widersprüchliches Ganzes. Daher auch verschiedene irrige Datierungen, z. B. des Löwenjagdsarkophags Mattei I. nach klassizistischen Elementen (um 220 bis sechziger Jahre des 3. Jh. u. Z.). Daher auch verschiedene Erklärungen für die maßüberschreitende Größe der Gestalten, auf die sich die Komposition stützt, z. B. bei den *Amazonomachiensarkophagen mit Achilleus und Penthesilea* als zentrale Gruppe (barockisierende Monumentalität — Klassizismus).¹⁵⁶ Ausschlaggebend ist hier meiner Meinung nach der durch den Übergangscharakter und die Krise der ganzen Epoche am Ende der Antike bedingte Verlust des Gefühls für stilistische Einheit. Damit hängt auch die Unausgewogenheit zwischen dem Ganzen und seinen Teilen zusammen, ja die Abwertung der Teile zum Dienste am Ganzen, wie bereits oben dargelegt. Mit anderen Worten kann man auch sagen, daß sich die traditionelle klassische Norm bereits überlebt hat und durch eine neue Norm, die spätantik-mittelalterliche, irrationelle, abstrakte ersetzt wird, aller-

dings bei ständigen Kompromissen mit der Vergangenheit. In diesem „Stilmangel“ ringt das Alte mit dem Neuen. Auch ein so hervorragendes Werk wie der *große Schlachtsarkophag Ludovisi*,¹⁵⁷ datiert zum Jahre 251 u. Z., steht mit einem Bein in der klassischen Tradition, mit dem anderen in der Spätantike. Das gilt in vollem Maße sowohl von dem Inhalt (Kampf : Symbol) als auch von der Form (Konkretes : Abstraktes, naturalistisches Detail : Komposition des Ganzen¹⁵⁸). Die Gestalten, die die seichte Schicht der flächigen Dekoration ausfüllen, gehören als Einzelheiten dem griechischen Realismus an, aber ihre Verwendung im Rahmen des Ganzen mit irrationell symbolischer Bedeutung unterliegt bereits anderen Gesetzen und ist Ausdruck der Krise der klassischen Antike.

In der zweiten Hälfte des 3. Jh. u. Z. kommt es trotz des gallienischen Klassizismus zu einer Beschleunigung des Entwicklungstempos und in Rom und dem griechischen Osten gewann die Unsicherheit des großen Stilbruchs das Übergewicht. Etwa um das Jahr 250 u. Z. entstanden zwei unterschiedliche und doch verwandte Sarkophage: der sog. *Jovinussarkophag mit der Löwenjagd zu Reims*¹⁵⁹ und der *Säulensarkophag von Sidamara* in Istanbul.¹⁶⁰ Der kleinasiatische Sarkophag ist begrifflicherweise stark klassisierend, während der römische dem üblichen Sprachgebrauch folgend als barockisierend bezeichnet werden kann. Den im wesentlichen realistischen, wenn auch verschiedenen Varianten des Naturalismus folgenden Gestalten beider Sarkophage ist eine gewisse Überreife und Labilität gemeinsam, vgl. insbesondere die überlängten Jäger an den Seiten des Reimser Denkmals oder die Rosse an der Rückseite des Istanbul Sarkophags, aber auch die meisten Gestalten an der bedeutsameren Vorderwand beider Denkmäler. Demgegenüber strebt die Komposition des Ganzen zur Abstraktion, ganz deutlich am kleinasiatischen Exemplar. Ein charakteristisches Phänomen dieser ausgesprochen krisenhaften Zeit ist das Schwinden erzählender mythologischer Sarkophage und die Überlegenheit des Symbols. Es sind nicht nur die seit den fünfziger Jahren beliebten Philosophen- und Musensarkophage mit Motiven musischen Unsterblichkeit spendenden Schaffens. An dem *Ariadnesarkophag von Auletta*¹⁶¹ (Nationalmuseum von Neapel, um das Jahr 260) verblieb von den früher so häufigen bacchischen Sarkophagen gewissermaßen ein Fragment, die schlafende Ariadne, oder eher, positiv betrachtet, entstand ein neuer Typus, u. zw. mit zwei Symbolen, die beide in der Spätantike häufig auftreten: die schlafende Heroine (schlafender Endymion — schlafender Jonas) und die Weinlese der Amoren. Die Weinlese zusammen mit der Getreide- und Olivenernte und den Kinderspielen wird realistisch im Geiste des volkstümlichen Genres (ebenfalls ein spätantikes Element) dargestellt, doch bildet sie eigentlich nur den Hintergrund oder den Gegensatz zur monumentalen Gestalt der Ariadne, die eher flächig und linear (Kontur, Draperie) als plastisch-organisch dargestellt ist.

Ein ähnliches Überdauern traditioneller realistischer Schemen kenn-

zeichnet die Schwelle der Spätantike selbst, die siebziger Jahre des 3. Jh. u. Z. und die Zeit um 280. Zwei Säulensarkophage, der *Musensarkophag im Römischen Nationalmuseum*¹⁶² (früher Mattei) und der *Sarkophag mit dextrarum iunctio zu Pisa, Camposanto*,¹⁶³ sprechen trotz spezifischer Stiltöne eine ähnliche Sprache der Gestaltungskunst. Vergangene Formen dienen der neuen Zeit, die sich aus dieser Welt zurückzieht. Die Gestalten der Eheleute im mittleren Interkolumnium des pisanischen Sarkophags atmen die entmaterialisierte Spiritualität der ausklingenden Antike aus, wenn auch unmittelbarer Grund für ihre Zartheit die Knappheit des Raumes war, der jedoch bewußt nicht erweitert wurde. Soweit noch mythologisch-allegorische Themen behandelt werden – es gibt deren bis zur Zeit der Tetrarchen verhältnismäßig viele (vor allem Endymion, Meleagros, Phaethon, Prometheus) –, weicht auch hier meistens die naturalistische Erzählung einer konkreten Handlung der strengen Ordnung, in der die Zahl der Teilnehmer beschränkt und das Genre in einer symbolischen Abbeviatur ausgedrückt wird, die in einer symmetrisch erstarrten Komposition enthalten ist. Sehr anschaulich illustriert diesen Entwicklungsprozeß der *Meleagersarkophag* mit der Jagd auf den Kalydonischen Eber im römischen *Konservatorenpalast*¹⁶⁴ (Abb. 37). Die zentrale Dreiergruppe der Hauptgestalten des Mythos umrahmen die beiden berittenen Dioskuren mit dem Jäger. Das Ganze ist aufgebaut auf der symmetrischen Korrespondenz der einzelnen Glieder, und das naturalistische Genre beschränkt sich auf das untere Band der Tiere, das das figurale Schema nur ergänzt. In den Gestalten wurde die objektive Beziehung zur sinnlichen Wirklichkeit auf die Wiederholung traditioneller Typen reduziert, die jedoch vom Künstler durchaus subjektiv behandelt und dem irrationalen Gesamtkonzept untergeordnet werden. Der ornamentale und dekorative Artismus, vgl. die Pferde der Dioskuren oder das Kleid der Atalante, vollendet die Gegensätzlichkeit der konkreten und der abstrakten Elemente. Ausgangsbasis ist jedoch die bereits eindeutig abstrahierende Irrationalität, die auch dem offiziellen Antritt der absolutistischen Regierungsform, des Dominats, entspricht. Als dominus et deus zeigt der Herrscher überzeugend das Ende der Antike an, den Bruch mit dem rationalen Sensualismus und Humanismus.

In der Kultur ist allerdings die Entwicklungssituation nicht so einfach und eindeutig. Das zeigt die komplizierte Entwicklung der bildenden Künste seit Ende des 3. Jh. u. Z. Sie ist reich an stürmischen Ausschlägen des Stils und an wiederkehrenden Wellen der zähen klassizistischen Vergangenheit. Allgemein wird behauptet, die Zeit der letzten zwei Jahrzehnte vor 300 u. Z. und nachher, also die Zeit der Tetrarchie, zeichne sich durch eine starre Abstraktion aus, während sich in den zwanziger Jahren des 4. Jh. in dem sog. konstantinischen Klassizismus mehr oder weniger die ältere realistische Tradition erneuere, die nicht einmal in der Zeit der Tetrarchen in Vergessenheit geraten sei und später im sog. theo-

dosianischen Klaszismus, etwa in den Jahren 380—410 u. Z., ihren Höhepunkt erreicht habe (in der Literatur entspricht er dem sog. klaudianischen Klassizismus). Für die Kompliziertheit der Kulturlandschaft ist wohl nichts charakteristischer als die zeitliche Parallelität so unvereinbarer Stilphänomene, wie wir sie an der aus den Jahren um 300 stammenden Basis am Eingang zu Giardino Boboli zu Florenz¹⁶⁵ (wahrscheinlich Reste des Arcus novus des Diokletian aus dem Jahre 294) und an den Porträtstatuen der Tetrarchen aus ägyptischem Porphyrt zu Venedig, San Marco, oder im Vatikan¹⁶⁶ beobachtet und ähnlich an den zahlreichen um das Jahr 400 entstandenen klassisierenden Elfenbeindiptychen und der abstrakten Basis des Theodosianischen Obeliskens zu Konstantinopel.

Uns interessiert allerdings vor allem der die klassizistischen Werke begleitende subjektive Artismus. Es ist lehrreich, in dieser Hinsicht noch die *Viktoria an der Boboli-Basis* mit dem Tropaion oder dem Kranz mit den acht *Viktorien* an den Säulenbasen *des Konstantinsbogens zu Rom*¹⁶⁷ zu vergleichen. Die Viktorien beider etwa zwanzig Jahre voneinander entfernten Denkmäler sind insoweit klassisierend, als sie an die traditionellen Vorlagen der dekorativ klassizistischen Richtung anknüpfen. Während jedoch die diocletianischen Viktorien noch sehr realistisch sind und bei oberflächlicher Betrachtung noch viel weiter in die Vergangenheit verlegt werden könnten, anscheinend bis ins 2. Jh. u. Z., spricht die konstantinische Siegesgöttin eine eindeutig spätantike Sprache. Es sind tote Schemen, die nicht mehr organisch empfunden werden; vor allem in der Darstellung des Faltenwurfes kommt ein deutlich abstrahierendes, dekorativ ornamentales Konzept, bei einigen Gestalten von stark subjektiver und ausgesprochen artistischer Prägung, zum Ausdruck. Das gleiche gilt von den flächigen Körpern der fliegenden Viktorien über den Archivolten, deren Vorbilder bis im 1. Jh. u. Z. zu suchen sind. Sie wirken bereits im 2. Jh. unbelebt und sind eher ein flächiges Ornamentgebilde, vgl. den Trajanbogen zu Benevent, später den Bogen des Septimius Severus zu Rom. Die Viktorien am Bogen des Konstantin sind noch wirklichkeitsferner und stehen dem architektonischen Linearismus näher.¹⁶⁸ Ähnlich werden auch an dem Reliefmedaillon mit der Luna auf dem Zweigespann¹⁶⁹ in einem abstrahierenden Gesamtkonzept ererbte realistische Einzelheiten, jedoch in teilweiser Anpassung an die neue Anschauungsweise, verwendet. Die reiche Draperie der Göttin wiederholt vergangene Muster (vgl. die Endymionsarkophage), doch ist sie hart, erstarrt und bevorzugt parallele Faltenordnung.

Der manierierten Karikatur älterer Vorlagen begegnen wir auch auf historischen Münzenreliefs. Z. B. auf dem *Goldmedaillon Konstantins des Großen* mit der Szene *Adventus Augusti*,¹⁷⁰ wo das konfliktbeladene Ganze des Alten und des Neuen, das viel Expressives und Dekoratives enthält, von der ausdrucksreichen Geste der proportionell überexponierten Rechte des Kaisers gekrönt wird. Kann eine so repräsentative Münze als Aus-

druck eines offiziellen Hofstils angesehen werden, so unterrichten die Sarkophagreliefs über das breite Vorkommen der individuellen „Volkskunst“. Aus dem Beginn des 4. Jh. seien hier wenigstens zwei Sarkophage erwähnt, beide mit dem Guten Hirten und der Orantin. Es sind dies der *vatikanische Sarkophag* (früher im Lateran) der *Junia Julia Juliane* mit einer großen zentralen, plastisch eingerahmten Inschrift¹⁷¹ und der nicht minder bemerkenswerte *Sarkophag zu Velletri*.¹⁷² Gemeinsam beiden Sarkophagen sind das abstrahierte Konzept und Wirklichkeitsbild, das in der Spätantike zu einem irrationalen Symbol umgewandelt wurde, dessen Bedeutungswert einer anderen Welt entnommen ist, sowie selbstverständlich auch der formale Ausdruck. Es wäre überflüssig zu wiederholen, daß die alten naturalistischen Vorbilder zur Grundlage der neuen Schemen geworden sind. Zwei Welten stehen hier einander gegenüber, wenn auch der Sieg schon eindeutig dem „Mittelalter“ gehört. Der traditionelle Realismus dient neuen Zielen, er paßt sich der veränderten Funktion an. Das Ganze ist abstrakt, und was wichtig für uns ist, ornamental konzipiert. Durch dekorative Ornamentalität entfernt sich der spätantike Künstler und der spätantike Mensch überhaupt von der Realität und verkörpert seine neue Daseinsvorstellung. Am Sarkophag der Juliane haben die Meereswellen zusammen mit der bukolischen Landschaft (Schafe im Terrain, Bäume), unrealistisch dargeboten, den gleichen symbolischen Inhalt wie die Orantin und die biblischen Gestalten, mit anderen Worten, es handelt sich hier mehr als um bloße Dekorativität. Der Sarkophag von Velletri ist nur scheinbar anders komponiert, im wesentlichen ist es dasselbe Prinzip. Sein Skelett bilden drei große Gestalten, symmetrisch verteilt auf Mitte und Seiten, der übrige Raum ist mit verschiedenen biblischen Szenen und bukolischen Elementen ausgefüllt. Es ist interessant, daß nur die Szenen in der oberen Hälfte des Sarkophags ihren vollen Sinn und einen betonten äußeren Ausdruck haben, während die untere Hälfte von figuraler Ornamentik bedeckt zu sein scheint. Besonders gilt dies von der ausführlich erzählten Geschichte des Jonas, von dem Augenblick an, da er über Bord geworfen wurde, bis zum glückseligen Schlaf im Schatten der Laube. Die Berufung auf Vergangenheit ist augenfällig, weitaus bedeutsamer ist für uns jedoch, daß nicht nur die einzelne menschliche Gestalt, sondern auch die epische Handlung selbst zu einem Teildienst am subjektiv konzipierten Ganzen herabgesunken sind. Aus ihm strahlen tiefe Überzeugung und Hingabe an das Übersinnliche. Hier ist auch die Quelle der starken Expressivität der spätantiken Kunst. Und es ist eine große Frage, wie in dieser Entwicklungssituation die Elemente des subjektiven Artismus zu deuten sind.

Dies ist auch das Problem des *sog. theodosianischen Klassizismus*, wo man gewöhnlich von manieristischen Elementen, Symptomen u. ä. spricht (Gerke, Weisbach, Hocke u. a.), die die ererbten realistischen Schemen begleiten. Aus den Jahrzehnten um das Jahr 400 u. Z. stammen viele

Denkmäler, Elfenbeindiptycha, Porträtstatuen, Reliefsarkophage, mit überlängten, der Anziehungskraft scheinbar nicht unterliegenden Gestalten, und gleichzeitig wird – wenn auch nicht immer – die Vergangenheit in klassisierender Form lebendig. Die populärsten Belege sind gewiß das *Diptychon der Nicomachi und Symmachi*¹⁷³ und das *Diptychon* in der Schatzkammer des Tempels von Monza mit dem Feldherrn *Stilicho* und seiner Gemahlin *Serena*.¹⁷⁴ Zu jener Zeit hatte der Irrationalismus bereits den entscheidenden Sieg errungen, wie es das vorherrschende Christentum und die letzten Oasen des Heidentums in den höheren Gesellschaftsschichten beweisen (das heidnische Land ist für die Entwicklung der repräsentativen Kunst im wesentlichen irrelevant). Beide Priesterinnen, die eine Opfer darbringend, die andere mit Fackeln, unterscheiden sich anscheinend stilistisch nicht allzusehr von den erhabenen Eheleuten des kaiserlichen Hofes, wenn diese auch in Ehrfurcht gebietender Frontalan-sicht abgebildet sind, während die Priesterinnen im Profil (bis zu drei Viertel), also räumiger und während eines Gottesdienstes vorgestellt werden. Der unstreitig klassisierende Traditionalismus, der deutlich an den klassischen Naturalismus, den konkreten Zugang zur Wirklichkeit, anknüpft, ist bei beiden Belegen doch anderer Herkunft. Der *magister militum* und *Konsul*, *Gattin* und *Sohn* sind offizielle Porträts von der Hand eines Künstlers des kaiserlichen Hofes von Mailand (Abb. 41). Die heroisierten Gestalten sollen Rang und Bedeutung des ersten Würdenträgers des Reiches zum Ausdruck bringen. Ihr Realismus ist durchaus oberflächlicher und äußerlicher Natur, sonst sind sie dem Inhalt nach „byzantinisch“ – trotz des Naturalismus der Gesichtszüge. Die Flächigkeit aller drei Mitglieder der ersten Familie nach dem Kaiser und ihre unorganische labile Haltung verraten den Geist des Mittelalters, ihre von dieser Welt gelöste Geistigkeit. Hingegen wird bei genauerer Betrachtung beider Priesterinnen am *Diptychon der Nicomachi und Symmachi* ihre engere, nicht nur äußerliche, sondern auch innerliche Verbundenheit mit der sog. klassischen Antike deutlich. Die manchmal vertretene Meinung, die Verwandtschaft sei bis auf die augusteische römische Klassik auszudehnen,¹⁷⁵ ist berechtigt (perspektivische Abbeviatur des prismatischen Altars, Landschaftsbild, relative Plastizität der Gestalten, richtige Größenverhältnisse, realistische Beziehung der Gestalten zum Umraum). Durch den Reichtum der Draperie, die der Körper modelliert, erinnert das *Diptychon der Nicomachi und Symmachi* ja an die kallimachische Tradition.

Aus der gleichen Zeit wie die angeführten Elfenbeindiptycha stammen jedoch auch stilistisch bedeutend abweichende Denkmäler mit mehr oder weniger vorherrschendem abstrahierendem Konzept. Es genügt, an drei typische Beispiele zu erinnern: die bereits erwähnte *Basis des Obeliskens des Theodosius zu Istanbul*,¹⁷⁶ das *Missorium des Theodosius zu Madrid*¹⁷⁷ und von den Sarkophagen an den *Sarkophag zu S. Ambrogio in Mailand* mit dem predigenden und die Apostel unterweisenden Christus

als Hauptthema.¹⁷⁸ Die übliche Feststellung, die Reliefausschmückung der Konstantinopler Basis sei unantik, drückt einigermaßen schematisch, doch berechtigt ihren antinaturalistischen Symbolismus aus, trotz realistischer Teildetails. Das gleiche gilt annähernd auch von dem Mailänder Sarkophag, wo besonders die monotonen Figurenreihen an den Längsseiten vor dem Hintergrund der über den Köpfen der Apostel placierten städtischen Architekturen entziehen sich vollständig der griechisch-römischen Tradition und nähern sich am ehesten der peripheren provinziellen Kunst. Die Überlängung vieler Gestalten ist Ausdruck ihrer Geistigkeit und ihres Abstandes zur sinnlichen Welt. Die flache Silberschale, ein repräsentatives Geschenk des Kaisers anlässlich des zehnjährigen Regierungsjubiläums, ist oströmischer, byzantinisch orientalischer Herkunft, doch die Nebendekoration (die Schildgenien, die personifizierte Tellus mit Amoretten und Ähren) ist aus einem anderen Geschlecht als die Gruppe der thronenden Kaiser und Leibwachen. Der Streit des Alten mit dem Neuen ist augenfällig. Der untere Teil des Missoriums ist ein später Trieb der realistischen „klassischen“ Antike, wieder eher in den Teilen als im Ganzen. Die Ornamentalität der artistisch konzipierten Draperie vermittelt ein Gefühl der Verlegenheit, die sich aus der Verwendung des traditionellen Figurenmotivs ergibt.

Ähnliche dekorative Gestalten, wie z. B. *Niken mit der Siegespalme* oder den Schild haltende Niken, finden wir auch im 5. Jh. u. Z., vor allem an verschiedenen Denkmälern im kaiserlichen *Konstantinopel*¹⁷⁹ (Abb. 40). Sie stellen die Verflechtung mit längst vergangenen Zeiten unter Beweis; sie ist hier fester, dort nur oberflächlich, und in der stilistisch widersprüchlichen bunten Palette der Denkmäler macht sich immer die Tendenz zur Dekorativität und zur raffinierten Geltendmachung der Linie bemerkbar, die auch die weitere Entwicklung der byzantinischen Kunst begleitet. Gedenken wir der zahlreichen Elfenbeinarbeiten, vor allem der *Diptycha* aus dem 5. und 6. Jh., die in den Museen und Kirchenschätzen Westeuropas sehr häufig sind. An ihnen können wir die Kunstentwicklung in einer ununterbrochenen Reihe von Denkmälern¹⁸⁰ verfolgen, wenn auch die Datumsangabe manchmal in weiten Grenzen schwankt. Eines der bekanntesten ist das *Diptychon zu Monza* (Abb. 42), wo an einem Täfelchen ein unbekannter *Dichter*, am anderen eine *Muse* mit der Kithara abgebildet ist.¹⁸¹ W. Volbach bestimmt die Entstehungszeit mit den Jahren um 500 gleichzeitig mit der *sog. Ariadne* (Abb. 43), dem Elfenbeinfragment einer Sessselverkleidung,¹⁸² und bezeichnet beide Arbeiten als manieristisch. Er denkt dabei vor allem an die reiche, arrangierte, subjektiv dekorative Gestaltung der Kleider. Bei der *Ariadne* könnten wir noch die raffinierte Beziehung der Draperie zum Körper hinzufügen. Der Körper, der die Draperie modelliert, schimmert durch oder ist entblößt, vgl. die linke und die rechte Brust. Der unstreitige Klassizismus, verständlicherweise in einigermaßen erstarrter Wiedergabe, ist bei allem Naturalismus in ein

plastisch flächiges Schema umgewandelt, vgl. besonders das innerlich und äußerlich ausdrucksreiche Relief des Dichters. Verglichen mit dem hundert Jahre älteren theodosianischen Klassizismus, gibt es hier trotz stärkerer Abstraktion weit mehr Dynamik und Pathos. Alles ist reicher, gesteigerter, alles bestürmt den Betrachter, alles ist ein Aufschrei. Auch später, im 6. Jh., finden wir ähnliche, stark expressive oder ruhigere Beispiele, vgl. z. B. den Lehnstuhl des Maximianus zu Ravenna, ein Museum für die Varianten des Kunststils um die Mitte des Jahrhunderts.¹⁸³ Eines steht fest. Die „klassische“ Antike ist hier ständig anwesend. Der Geist des Ganzen ist ein ganz anderer, wenn auch früher kein unbekannter. Das einst Periphere trat an der Wende des Altertums zum Mittelalter die Herrschaft an. Und doch ist es wieder etwas ganz anderes. Die Spannung zwischen dem „Klassischen“ und dem „Barbarischen“ dauert im 6. Jh. u. Z. an, wenn auch auf einer anderen Ebene als im 1. Jh. u. Z.