

Pelikán, Oldřich

Das Wesen der Stilkreuzungen in der antiken Kunst

In: Pelikán, Oldřich. *Übergangs- und Krisenperioden in der antiken Kunst : phänomen des sog. Manierismus*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1977, pp. 73-82

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121444>

Access Date: 29. 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.

IV. DAS WESEN DER STILKREUZUNGEN IN DER ANTIKEN KUNST

· Große Vorzüge des antiken Entwicklungszyklus gegenüber dem des Mittelalters und der Neuzeit sind seine relative Einfachheit und die Fähigkeit, ungeachtet der vorangegangenen Entwicklung der ägyptischen und der vorderasiatischen bildenden Kunst und deren Einflusses auf die mediterrane Welt, Wachstumsprobleme aus eigener Kraft und Initiative zu lösen. So strebte die antike Skulptur von ihrer ersten, abstrahierenden Phase über die Harmonie des Abstrakten und Konkreten zum sensualistischen Realismus, der in verschiedenen Stilvarianten lange Zeit hindurch die antike Kunst beherrschte, und schließlich zu einem neuen Sieg der Abstraktion, die die Brücke vom späten Altertum zum Mittelalter schlägt. Dieser durch die Analyse der Kunstwerke empirisch ermittelte und hier in knappen Zügen geschilderte Werdegang verläuft in Wirklichkeit komplizierter und weniger transparent, als es die schematische Darstellung vermuten läßt. Er kann auch nicht durch bloße logische Deduktion aus der Polarität des Abstrakten und des Konkreten und aus den gegebenen Möglichkeiten abgeleitet werden. Trotzdem ist er die Grundlage für alle Entwicklungsprozesse; allerdings dürfen wir weder einen gradlinigen noch einen einbahnigen Ablauf voraussetzen.

Von grundlegender Bedeutung für unsere Überlegungen sind die *Übergänge zwischen den großen Stilepochen*, die Stilphänomene, die an diesen Knotenpunkten wirksam werden und für sie generell charakteristisch sind. Sie können als *Krisenerscheinungen* gelten, denn sie kennzeichnen das Ende einer bis dahin anhaltenden Kontinuität. Sie sind der Ausdruck der Unsicherheit, der Suche nach einem neuen Weg, des Konfliktes, in den die einzelnen Komponenten miteinander geraten sind. In solch einer Situation, da noch alles in Fluß ist, prallen Elemente des alten, absterbenden Stils mit denen der neu entstehenden Stilrichtungen aufeinander. Das eine schwindet, das andere ist noch nicht voll existent. Die Folge des Konfliktes ist eine zunehmend *subjektive Beziehung zur Realität*, die Tendenz zur Abstraktion und zum Pluralismus, eine *Vieldeutigkeit der Entwicklung*. Je mehr die innere Basis, die Einstellung zum sinnfälligen Erscheinungsbild, ins Schwanken gerät, desto mehr rückt die äußere Form in den Vordergrund, oft als wäre sie eigenständig und losgelöst von

dem Sinneseindruck. Die Verschiedenartigkeit, in der sich dieser abstrahierende Subjektivismus äußert (siehe vorangegangene Kapitel), macht die Stilkreuzung, den Begegnungsraum des Alten und des Neuen, noch unübersichtlicher und komplizierter. Es handelt sich hier um drei Grundtendenzen: 1) die klassisierende, 2) die expressive, die Wirklichkeit weitgehend deformierende, 3) die artistische, in der sich die stilistische Verunsicherung am deutlichsten manifestiert.

Oft kommt es zu Mischformen, artistische Gestaltungstendenzen durchdringen klassizistische und expressive (vgl. die Begriffe „klasizistischer Manierismus“ und „expressiver Manierismus“ in der Kunstgeschichte des 16. Jh.). Die Deutung des wandlungsreichen Entwicklungsganges der bildenden Kunst stößt vor allem auf die Schwierigkeit, einerseits den Reichtum an Stilphänomenen zu erfassen und ein unverzerrtes Bild von der komplizierten Gestalt der einzelnen Kunstwerke zu entwerfen, andererseits Wesentliches von Unwesentlichem zu scheiden, Grund-, Teil- und gesamtstrukturelle Tendenzen zu erkennen und das Zusammenspiel der Komponenten zu durchschauen. Es ist begreiflich, daß gerade Übergangsperioden und Stilkreuzungen dem Kunsthistoriker die größten Interpretationsprobleme stellen und ihn zu schematischen und apriorischen, also nur aus dem Denken abgeleiteten Darstellungen verleiten können. Die Schwierigkeiten werden durch den Mangel an materiellen Zeugnissen nur noch gesteigert.

Im folgenden Abschnitt wollen wir versuchen, die *Wesenszüge der Umbruchs- und Krisenzeiten* der antiken Kunstentwicklung, wie wir sie im vorangegangenen Kapitel kennengelernt haben, zusammenzufassen. Ferner sollen hier die einzelnen Etappen charakterisiert und sowohl ihre Gemeinsamkeiten als auch die sich aus der jeweils unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Situation ergebenden spezifischen Merkmale dargelegt werden. Der Übergang *von der archaischen zur klassischen Kunst* ist gewiß einer der bedeutendsten Marksteine der antiken Kultur, denn mit ihm beginnen die acht Jahrhunderte des sog. klassischen Realismus, der — im weitesten Sinne des Wortes verstanden — die Kulturlandschaft der Antike vom 5. Jh. v. u. Z. bis ins 3. Jh. u. Z. hinein bestimmt. Am Ende des 6. Jh. v. u. Z. waren sowohl Bau- als auch bildende Kunst zu neuen Normen herangereift. In der Bildhauerei und noch mehr in der fortgeschritteneren Malerei sehen wir, wie die Tendenz zum Naturalismus, vom Detail ausgegangen, allmählich die Gesamtstruktur bestimmt, das Ganze wird einer sich weit mehr am Konkreten orientierenden Darstellungsweise unterworfen. Der Wandel von der spätarchaischen Gebundenheit zu der frühlklassischen, wenn auch nur teilweisen Auflockerung des Ganzen und zum Ausgleich zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten vollzog sich allmählich; er war wohl zu revolutionär und durchgreifend, um binnen kurzer Zeit allgemeine und vorbehaltlose Zustimmung zu finden. Erst gegen Ende des 5. Jh. konnte er sich voll durchsetzen. Der programmati-

sche Naturalismus gewann nur langsam an Boden, und ein ausgeprägter Zug zum Abstrakten wie er dem für die Griechen typischen Sinn für Verallgemeinerung und Beschränkung entsprach, war bis ins 5. Jh. hinein wirksam. Der Übergangscharakter wird deutlich in dem Nebeneinander von Kunstwerken mit überwiegend älterem, abstrahierendem Gepräge und von solchen, die bereits der Tendenz zum Konkreten verpflichtet sind. Der Konflikt zwischen Altem und Neuem tritt immer offener zutage. Wir haben Stilkreuzungen verschiedener, weit voneinander liegender Zeitfelder miteinander verglichen und gesehen, daß in Krisenzeiten der Subjektivismus erstarkt, das Interesse an der reinen Form wächst und einem gewissen Artismus den Weg bahnt.

In der ununterbrochenen Folge von Kunstwerken findet diese Tendenz in der Vasenmalerei, wahrscheinlich wegen ihrer das Artistische fördernden dekorativen Funktion, den deutlichsten Ausdruck. Ungefähr zwischen 520 und 470/460 wirkten, wie bereits erwähnt, in Attika viele Vasenmaler, deren Arbeiten die Konfliktsituation des Stilumbruchs erkennen lassen. Die raffinierte Gestaltung ist voll von selbstzweckdienlichen und expressiven Dekorgebungen (vgl. vor allem die Draperie und die Beziehung zwischen Körper und Draperie). Das Neue mußte sich auf Umwegen durchringen, sich kompromißwillig geben und konventionelle Formen gelten lassen. Es setzte sich aber auch mit echten schöpferischen Leistungen von stark subjektiver Grundfärbung durch. Die Vasengemälde gewähren uns einen besseren Einblick in die Krisenphänomene des Übergangs in der Plastik, vor allem in dem schon seiner Natur nach dekorativen Relief. Auch hier stellt das Spiel mit Form und die dekorative Linienführung die Verbindung zwischen Altem und Neuem her. Das erwähnte Votivrelief mit dem der Athene dargebrachten Opfer einer Sau (Beginn des 5. Jh.) kann sinnbildlich als eine artistische Variation in subarchaischer Tonart bezeichnet werden. Den bekannten lokrischen Reliefs (etwa aus den Jahre 470/460) läge dann die protoklassische Tonart zu Grunde. Der stark subjektive Artismus unterscheidet sie deutlich von der spätarchaischen Abstraktion und auch von den attischen Ionismen. Die im wesentlichen realistische Anmut der Form und der Linien, z. B. das Athener Votivrelief¹ mit Hermes (?) und den Chariten (oder Nymphen), etwa aus den Jahren 520/510, ist von anderer Art als die artistische Gradation der Wirklichkeit. Es ist schwierig, manchmal sogar unmöglich, in der Praxis artistische und expressive Tendenz auseinander zu halten. Beide haben eine gemeinsame Grundlage und eine stark subjektive Ausdrucksform. Theoretisch sind die Unterschiede allerdings klar. Der Artismus stellt sich vor allem auf das Äußere, das rein Ästhetische des Kunstwerkes ein, während in der Expressivität Sinn und Aussagekraft im Vordergrund stehen.

Der Stein des Anstoßes ist jenes „vor allem“, denn es gibt keinen Selbstzweck der Form. Im Artismus, dem Resultat stilistischer Wider-

sprüchlichkeit, geraten auch Inhalt, Bedeutung und äußere Form miteinander in Widerspruch. So spricht man z. B. in Zusammenhang mit dem Manierismus des 16. Jh. in einem Atemzug von formaler Überkultiviertheit, Wiedergeburt des Geistes der Gotik und seit kurzem unisono von Koexistenz unvereinbarer Gegensätze. Manchmal wird der Artismus auch mit Expressivität in Verbindung gebracht (vgl. expressiver Manierismus). Die Deutung — sie darf weder pauschalisieren noch einer Schablone folgen — wird erleichtert durch einen möglichst weiten Betrachtungshorizont, der sich auch auf die allgemeinen Kulturverhältnisse der untersuchten Epoche erstreckt, und ein möglichst komplexer individueller Zugang. Die lokrischen Reliefs z. B. sind meiner Meinung nach sowohl dem Artismus als auch der Expressivität verhaftet, d. h. sie sind expressiv artistisch. Dabei ziehen wir ihre kulturelle Funktion, die Entwicklung in Großgriechenland und selbstverständlich die Entstehungszeit in Betracht, in der sich subarchaischer Stil mit frühklassischem vermischte. Dem besseren Verständnis für die vom Ende des 6. Jh. bis in die sechziger Jahre des 5. Jh. v. u. Z. schwankende Entwicklung kann noch folgender Hinweis dienen. In dem genannten Zeitraum zeichnen sich zwei Phasen ab. Wenn wir im Kunstschaffen der älteren Phase von archaischen und in dem der jüngeren Phase von frühklassischen Einflüssen absehen (Vielzahl und Rückgang von Konventionen), stellt sich die erste als typisch artistisches, die andere, in der Expressivität hinzutritt, als expressiv artistisches Zeitalter dar. Diese Stufung wiederholt sich *mutatis mutandis* auch im 16. Jh.

In den Jahrzehnten *um die Wende des 5. zum 4. Jh.* (seit den zwanziger Jahren des 5. Jh.) war die Stilentwicklung eine viel klarere als in der Endphase der archaischen Kunst um das Jahr 500. Die entscheidende Wendung zum konkreten Naturalismus trat eigentlich erst nach Phidias unter dem Einfluß einiger späterer Werke dieses Michelangelo der Antike ein. Für dieses Urteil über das ausgehende 5. Jh. spricht auch der bei Alkamenes und besonders bei Kallimachos deutliche Archaismus und die Fortdauer dieses Trends in der ersten Hälfte des 4. Jh. Der Hang zum Archaischen ist als Reaktion auf den Naturalismus zu erklären, die übrigen auch ihr literarisches Pendant findet (siehe das abschätzige Urteil über Euripides und die Anerkennung für Aischylos bei Aristophanes). Der tiefgreifende Stilwandel zwischen der „Hoch“- und der Spätklassik initiierte nicht nur den sog. reichen Stil, sondern — etwa zwischen 420 und 380 — einen neuen, selbständigen Stil, der in vielem dem Manierismus der Jahre 1520–1620/50 ähnlich sieht. Weigehende, eine Uniformität der Entwicklung implizierenden Analogieschlüsse wären allerdings fehl am Platz. In der Phase des reichen Stils wirkten viele hervorragende Künstler, Bildhauer und Maler, auch Vasenmaler. Literarischen Quellen (z. B. bei Platon) ist zu entnehmen, daß in der Monumentalmalerei jener Zeit der illusive Realismus² zum entscheidenden Durchbruch angetreten war. In dem auf uns überkommenen Skulpturenmaterial finden wir — wenn es

auch äußerst lückenhaft ist — Zeugnisse von dem bahnbrechenden Weg zum dynamischen Naturalismus. Werke wie die sog. Aphrodite von der Athener Agora, die Folge der Nikereliefs von der Balustrade bei dem Tempel der Athene Nike auf der Akropolis oder Kallimachos' ekstatische Mänaden (deren Kenntnis uns allerdings nur durch dekorative Arbeiten jüngeren Datums vermittelt wird) sind Marksteine in der Geschichte der bildenden Kunst! Eine stark dekorativ expressiv gefärbte subjektive Dynamik ist ihr gemeinsamer Zug. Eine besondere Aufgabe fällt überall dem Linearismus und dem Streben nach einem starken Wirkungseffekt zu, der oft mit raffinierten Mitteln erreicht wird. Artismus geht Hand in Hand mit Expressivität und einem unleugbar gefühlvollen Grundton. Die Vasenmaler versteigen sich bis zur romantischen Sentimentalität, zum Kult raffinierter Anmut und Erotik, ja zum Theatralischen. Übergangscharakter und Subjektivität kommen nach 420 auch in Kleinterrakotten und Münzenreliefs zum Ausdruck. Konkretes steht neben Abstrakten, Naturalismus neben Neigung zum Archaischen. Plastizität neben kalligraphischer Linie, Räumlichkeit neben Flächigkeit. Die große Form einer großen Zeit war verlorengegangen. Zerrüttete Verhältnisse, Abstieg der kollektiven Polis und um sich greifender Individualismus spiegeln sich in einer an Gegensätzen reichen, artistisch und expressiv geprägten Kunst wider. Extreme der unausgewogenen Form, in der betonte Anmut an Kraftmeierei angrenzt, resultieren aus dem Zerfall der klassischen und aus der Suche nach einer neuen Norm. Echte Kraft wird oft mit einer artistisch übertünchten Pose verwechselt. So begleitet der Artismus schöpferischen Aufwand und das konfliktbeladene Ringen um neue Gestaltungsprinzipien ebenso wie formorientierte Künsteleien. Beides ist allerdings manchmal miteinander verflochten. Auch das ist eine Krisenerscheinung. Große und kleine Kunst scheidet keine genaue Grenze.

Die Bedeutung der krisenhaften Entwicklung in der Zeit des sog. *reichen Stils* wird erst dann voll verständlich, wenn wir begriffen haben, daß der Ausklang des Subjektivismus sich in verschiedenen Intensitätsstufen über das ganze zum Hellenismus führende die Verbindung herstellende vierte Jahrhundert ausdehnte. Die Entfaltung des konkreten Realismus im 4. Jh. bedeutet keine Absage an die traditionelle Abstraktion, die im 5. Jh. zur Typisierung der naturgegebenen Realität und zu einem sozusagen überzeitlichen Naturalismus geführt, gleichzeitig aber — wenn auch in einer qualitativ abweichenden Variante — zu dem widerspruchsvollen Krisenkomplex der Jahre 420—380 beigesteuert hatte. In dieser Zeit war die erstarkende Tendenz zum Konkreten paradoxerweise von einer neuen Art der Abstraktion begleitet, vor allem von einem subjektiven Artismus. Die auf Kallimachos zurückgehende Verbindung gegensätzlicher Elemente des Konkreten und des Abstrakten wurde im 4. Jh. zu einer nicht unbedeutenden Komponente der Entwicklung, vor allem in der dekorativen Kunst einschl. der archaisierenden Tendenz. Das

entwurzelte Individuum fand so einen Ersatz für den verlorengegangenen Rückhalt an der kollektiven Polis — die Verbindung zu der großen Vergangenheit und den glorreichen Vorfahren. Der vor nicht langer Zeit in Deriveni gefundene Volutenkrater zeigt, daß der dynamische Naturalismus des beginnenden letzten Drittels des 4. Jh. kallimachisches Erbe aufgenommen hat. So entstand auf dem Boden des sich am höchsten ästhetischen Niveau orientierenden Kunstgewerbes ein hervorragendes Werk, das auf neuer, naturalistischerer Basis eine Abart des reichen Stils darstellt. Das Urbild der Frauenfiguren, vor allem der tanzenden Bacchantinnen, sind offenbar die berühmten Kallimachischen Mänaden. Doch wird dieses Urbild weder kopiert noch geistlos nachgeahmt; vielmehr entsteht im Sinne der großen Vorlage eine dem Ende des 4. Jh. entsprechende neue Synthese. Die Bewegung von Körper und Gewand wirkt dynamischer, der Schwung der Draperien kühner und durchaus originell, die Harmonie von Körper und wehendem oder sich anschmiegendem Kleid natürlicher. Die Räumlichkeit der Figuren ist überzeugender, die Draperien sind weniger selbständig, organischer in das Ganze eingefügt.

Betrachten wir die Krisenerscheinungen der Dezennien um die Jahre 500 und 400 v. u. Z., stellen wir eine grundsätzliche Gleichartigkeit des für derartige Situationen offenbar charakteristischen stark suggestiven Artismus und eine im wesentlichen deckungsgleiche Konfliktstruktur fest, die durch die Vereinigung kontrastierender Stilelemente einen starken Effekt hervorrufen soll. Die Übereinstimmung in den Details erstreckt sich auf die mit Raffinement ausgearbeitete Beziehung zwischen Körper und Draperie und auf den Linearismus, der vor allem die Gestaltung des Kleides beherrscht. Die spätclassische Krisenzeit ist jedoch viel ausdrucksreicher, komplizierter und ausgefärbter. Man könnte sagen, daß erst hier alle Möglichkeiten des Stils zur uneingeschränkten Geltung kommen, die erst hundert Jahre vorher zu keimen begonnen hatten. Das ist um so begreiflicher, als die Kunstentwicklung viel komplizierter, kontrastreicher geworden und die Polarität des Abstrakten und des Konkreten erst im 5. Jh., besonders stark in seinem letzten Drittel, voll in den Vordergrund getreten war. Ein weiterer Grund war zweifellos der Umstand, daß der subjektive Artismus, eine Sonderform der Abstraktion, zu den wesentlichen Komponenten eines konfliktschweren Krisenkomplexes zählt und durch seine Abstraktionsfreudigkeit erst in einem realistischen, kontrastierenden Stilmilieu zur vollen Wirksamkeit gelangen konnte.

Der griechische Naturalismus erreichte seinen Höhepunkt in der früh- und mittelhellenistischen Zeit, wo laut Plinius d. Ä. (Nat. hist. 34, 52) „die Kunst verfiel“. Die *um das Jahr 160* eingetretene Wende ist bereits in dem Telephos-Fries des Zeusaltars zu Pergamon angedeutet. Die Entwicklungslinie hat sich in zwei Richtungen gespalten, und ein *bewusster Klassizismus* übt auch auf den fortschreitenden Naturalismus Einfluß aus. Als Reaktion auf den verstärkten Zug zum Konkreten kamen verschiedene

Formen der Abstraktion, der Klassizismus, der Archaismus, der Artismus, auf, welche die Entwicklung komplizierten. Auf einer breiten Stilskala verbinden sich Objektivität und Subjektivität; besondere Bedeutung erlangt die historisierende Tendenz. Eines großen Zuspruchs erfreuen sich dekorative Arbeiten. Sie zeichnen sich durch keine besondere Originalität aus, zeugen eher von Eklektizismus und verwenden in freier Abwandlung Motive aus dem reichen „Krisenstil“ der Vergangenheit, vor allem aus den Werken des Kallimachos, aus dem unschlüssigen 4. Jh., aber auch aus der älteren hellenistischen Zeit. Das späthellenistische Zeitalter geriet durch den Niedergang der römischen Expansionsdrang ausgelieferten griechischen Groß- und Kleinstaaten in ein inneres Naheverhältnis zu der Zerfallszeit der klassischen Polis. Die griechische Welt flüchtete aus der Krise in ihre Geschichte, am liebsten in Krisenepochen der kulturell viel höher stehenden Vergangenheit. Der Gegensatz zwischen dem klassizisierenden und dem dynamisch naturalistischen Trend kennzeichnet nur schematisch eine widerspruchsvolle Entwicklung, in der verschiedene Stilvarianten interferieren. Er beeinflusste weitgehend auch das Kunstschaffen des römischen Imperiums, das in der bildenden Kunst zu einer neuen Synthese gelangte. Der hellenistische Klassizismus wurde in verschiedenen Stilvarianten zu einem wichtigen Zweig des Zeitstils, dessen subjektivistische Färbung durch den krisenbedingten Artismus noch verstärkt wurde. Dieser Stil, eine subjektivistische Modifikation einer schematisierten, dekorativ expressiv verfärbten Vergangenheit, wird üblicherweise als klassizistischer Manierismus bezeichnet.

Wenn wir die späthellenistischen Krisenphänomene mit denen der beiden älteren Zeitabschnitte vergleichen, erkennen wir im Artismus, dieser eigenartigen Einstellung zur Realität, den gemeinsamen Nenner. Unterscheidendes Merkmal ist die klassizisierende Tendenz, die dem retrospektiven Zeitgeschmack entgegenkam und auch den dynamischen Naturalismus, die andere Stilrichtung, mitbestimmte. In der Vergangenheit war der Artismus der Kunststil kürzerer Übergangsphasen gewesen. Die Spätklassik hatte ihn mit allen Attributen eines selbständigen Stils ausgestattet. Nun wurde er zu einer wichtigen Komponente eines langfristigen Krisentrends innerhalb eines pluralistischen und wechselvollen Stilgefüges. Der Artismus blieb nicht auf Attika, seinen fruchtbarsten Boden, beschränkt. Wir begegnen ihm auch in Kleinasien, auf den Inseln im Ägäischen Meer und in Italien, wohin viele attische Künstler dem Ruf ihrer Auftraggeber folgten. Der bereits in späthellenistischer Zeit im 2. Jh., besonders deutlich in dessen zweiter Hälfte, beginnende Zerfall der Stileinheit sei hier als entwicklungsbestimmender Faktor noch einmal ausdrücklich hervorgehoben. Zur vollendeten Tatsache wurde er im 1. Jh. v. u. Z., da das römische Imperium seine politische Macht als größter und seine spezifischen, ausgeprägten Kunstvorstellungen durchsetzender Auftraggeber auch auf das kulturelle Gebiet ausdehnte. Es wäre verfrüht, entscheiden zu wollen, in-

wieweit das 1. Jh. im Zeichen eines Nebeneinander und inwieweit im Zeichen eines Durcheinander und einer gegenseitigen Beeinflussung des Späthellenistischen und des Römischen steht.

In der Entwicklung der römischen Kunst, genauer gesagt der *Kunst des römischen Imperiums*, wie sie sich im 1. Jh. v. u. Z. herauskristallisierte, spielte die Ausgangsposition eine entscheidende Rolle. Sie war eine andere als die der griechischen Kunst und auch – wie soeben erläutert – deren späthellenistischer Phase. Negativ formuliert, die römische Kunst verkörpert keinen bloßen Weitergang der hellenistischen und der etruskisch-italischen Entwicklung, der sich in der offiziellen und der sog. volkstümlichen Stilströmung verwirklichte, sondern eine neue Schichtenstruktur, in der heterogene und gegensätzliche Elemente miteinander in Koexistenz- und Interferenzbeziehungen trafen, ein neues dynamisches System, das sich weiterentwickelte.

Schon die Basis der römischen Kunst war krisenbelastet, ebenso auch die allgemeine geschichtliche Situation, die sie geprägt hatte. Es stießen zwei Welten aufeinander, die hellenistische, sowohl in ihrer höfischen als auch in ihrer bürgerlichen Gestalt, und die heimische, trotz aller Anpassung und Unterwerfung in Zivilisation und Kultur – mit etwas Übertreibung ausgedrückt – „barbarische“ Welt. Zwei Entwicklungsstufen standen einander gegenüber: die eine, die höhere, mit allem Zeichen des Verfalls, und die andere, die wachstumsstarke, kraftstrotzend, trotz der Schrecken und Unruhen der Bürgerkriege. Die Synthese des Alten und des Neuen war innerlich nicht widerspruchsfrei, im Gegenteil. Es leben in der bildenden Kunst das Konkrete und das Abstrakte, beides unterschiedlicher Herkunft und in verschiedenen Varianten, von allem Anfang an sowohl nebeneinander als auch einander durchdringend. Die Gegenüberstellung von griechischem Naturalismus und heimischer abstrahierender Expressivität zeugt von der gleichen Einseitigkeit und Oberflächlichkeit wie der Unwille, in der griechischen Komponente den Beitrag des eigentlichen Griechenlands und der Agäis, d. h. den ostgriechischen, von dem süditalienischen und sizilischen, d. h. den westgriechischen Beitrag zu unterscheiden, in dem seit langem griechische und nichtgriechische Elemente vermischt waren. Sowohl der konkretisierende als auch der abstrahierende Zugang zur Realität vollzog sich in der römischen Kunst mit Hilfe verschiedener Stilarten (*modi*). Der dynamische, illusiv Naturalismus ist nicht identisch mit dem deskriptiven Verismus, der an der Oberfläche des dargestellten Objektes bleibt, den Inhalt betont und sich der Expression nähert. Der klassisizierende Trend ist in der Kunst des römischen Imperiums ein sehr weitläufiges, kompliziertes und dadurch uneinheitliches, variables Phänomen, oft in ziemlich subjektiver und dem Artismus nahestehender Form auftretend.

Die stilistischen Grundelemente können schematisch klassifiziert und – allerdings ohne Wahrung des historischen Gesichtspunktes – sogar als

mehr griechisch, bzw. als mehr römisch bezeichnet werden. Von wesentlicher Bedeutung ist jedoch die Tatsache, daß in der Kunstentwicklung ab dem ersten Jahrhundert v. u. Z. das Klassische nicht nur der Vergangenheit angehört, sondern eine Komponente der aktuellen Evolution ist, daß hier das „Klassische“ und „Nichtklassische“ miteinander in einer komplizierten, konfliktgeladenen Synthese leben und gewissermaßen eine uneinheitliche Einheit bilden. Die widersprüchlichen Elemente leben nebeneinander oder vermischen sich, doch die Spannung dauert an, ein echter Stil kann nicht entstehen. Der Antagonismus zwischen Konkretem und Abstraktem, aber auch zwischen Rationalem und Irrationalem, Objektivität und Subjektivität, hat eine Stärkung der subjektivistischen Komponente, des abstrahierenden Prinzips zur Folge, die sich auf sehr unterschiedliche Weise (Artismus, Expressivität, Klassifizierung, Mischformen) manifestiert. Es ist selbstverständlich, daß sich eine so komplizierte Schichtenstruktur nicht gleichmäßig entwickeln konnte. Wir folgen wieder nur einem Schema, wenn wir feststellen, daß sich die Evolution des Abstrakten und des Konkreten in ständigen Wechselbeziehungen gleichzeitig vollzog. Die Tatsache, daß an ein und demselben Denkmal mehrere Stilmodi verwendet wurden, z. B. am Titusbogen drei bis vier, zeigt, daß eben die Koexistenz gegensätzlicher Elemente das römische Stilprogramm, ja den römischen Stil ausmacht, die — sowohl nach innen als auch nach außen hin heterogene Kunstsprache der Zeit. In dem Pluralismus, in dieser komplizierten Entwicklung einer uneinheitlichen Konfliktstruktur sehe ich eben den Krisencharakter der Kunst des römischen Imperiums und auch den Unterschied zwischen dieser römischen und der früheren griechischen Kunstentwicklung. Generell konnten wir eine allmähliche Zunahme der Krisenerscheinungen feststellen.

Die römische Kunst ist als *Spätphase des antiken klassischen Realismus* und gleichzeitig als Vorfeld der abstrahierenden Spätantike eigentlich eine einzige große Übergangszeit, allerdings mit uneinheitlichem Tempo der Entwicklung, die in mehreren untereinander verschalteten Linien stattfand, keineswegs also — und das ist der Kernpunkt unserer Ausführungen — nach dem vereinfachten Schema des Offiziellen und des Volkstümlichen, im wesentlichen also — wie allgemein angenommen — des griechischen und des heimischen Trends. Ein ähnlicher Prozeß vollzog sich auch in der römischen Provinzkunst, in der das Abstraktionsprinzip je nach lokaler Tradition, zivilisatorischem und kulturellem Niveau der Region stärker oder schwächer wirksam war, sich aber immer intensiver durchsetzte als in der Kunst der Metropole. An zwei Extremen, dem Prozessionsfries des Baaltempels zu Palmyra und dem Tropaeum Traiani bei Adamclissi konnten wir die Fähigkeit der Provinzkunst nachweisen, in übereinstimmend synthetisierenderweise so heterogene und gegensätzliche Elemente zu einem neuen Ganzen zu verbinden, das trotz des „barbarischen“, antinaturalistischen Ausdrucks die klassische realistische Tradition erken-

nen läßt, ohne die es undenkbar wäre. Es hatte hier ein der spätantiken und besonders der mittelalterlichen Kunstentwicklung ähnlicher Prozeß stattgefunden. Seine Analyse ist um so schwieriger, als es bei dem Übergewicht der abstrahierenden Grundeinstellung oft unmöglich ist, Artismus von expressiver Tendenz zu unterscheiden.

Die ganze Kunst des römischen Imperiums trägt deutliche Züge einer Interimszeit und einer dauernden, besonders im 2. und 3. Jh. u. Z. zunehmenden Krisenanfälligkeit, die ab Ende des 2. Jh. ihrem Höhepunkt zustrebt, d. h. den allgemeinen Auftakt zum grundlegenden spätantiken Stilwandel (Rodenwaldts spätantoinischer Stilwandel) anzeigt. In den Dezennien um das Jahr 200 überwogen raffinierte Effekthascherei und Artismus, die Abstraktionsfreudigkeit nahm zu. Mitten durch die Auseinandersetzungen des Neuen mit dem Vergangenen bahnt sich die Entwicklung ihren Weg um gegen Ende des 3. Jh. die Expressivität, das Symbol über die Darstellung siegen zu lassen. Die Spätantike hatte endlich stilistische Einheit, eine – allerdings oft nur scheinbare – einheitliche Einstellung zur Realität gebracht. Der Klassizismus des 4. Jh. und der weiter anhaltende, jedoch eher das Äußere betreffende Entwicklungspluralismus ist trotzdem voll widersprüchlicher Stilelemente. Der traditionelle Realismus lebt zumeist nur in entlehnten Mustern und dient neuen, irrationalen Vorstellungen. Den Konfliktcharakter der Entwicklungslinie bezeugt der subjektivistische Artismus, der am häufigsten in der Gestaltung der Draperien, dekorativer oder dekorativ konzipierter Figuren (z. B. Viktorienreliefs, aber auch Porträtfiguren) zum Ausdruck kommt. Er ist auch noch im 5. und 6. Jh. festzustellen. Der Zug zum Abstrakten ist noch markanter, der Gesamtcharakter eindeutig „mittelalterlich“; trotzdem ist die „klassische“ Antike in Teilbereichen in vermittelter und partieller Form noch immer präsent. Die Spannung zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten und damit auch der Krisencharakter haben nur nachgelassen. Es ist allerdings ein sehr schwieriges, wo nicht fragliches Vorhaben, stiltragende Grundabstraktion von begleitenden „Krisenerscheinungen“ zu unterscheiden.