

Pelikán, Oldřich

## **Bedeutung der manieristischen Äusserungen in der römischen Bildhauerei**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. E, Řada archeologicko-klasická.* 1967, vol. 16, iss. E12, pp. [163]-172

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/109952>

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.

OLDRICH PELIKÁN

## BEDEUTUNG DER MANIERISTISCHEN ÄUSSERUNGEN IN DER RÖMISCHEN BILDHAUEREI

In einigen letzten Jahrzehnten wurde der sogen. Manierismus zum Mittelpunkt des Interesses der Kunsthistoriker und es erschien eine große Menge von mehr oder minder umfangreichen Abhandlungen und Monographien über dieses Thema, vgl. aus der letzten Zeit die Bücher von *G. Briganti*, 1961, und von *J. Bousquet*, 1963, und ihre ausführliche Literaturverzeichnisse.<sup>1</sup> Die absolute Mehrheit der Publikationen ist den Jahren etwa 1520 bis etwa 1620 gewidmet, d. i. dem wichtigen zwischen der reifen Hochrenaissance und dem Frühbarock liegenden Zeitraum, der heute stilkritisch von beiden unterschieden wird. Sonst wird natürlich auch anerkannt, daß der Manierismus ein allgemeinerer Begriff ist und seine Äußerungen auch in anderen Entwicklungsepochen zu finden sind, so z. B. in der Gotik<sup>2</sup> oder in der Antike. In dieser wird allerdings vor allem — analogisch der Entwicklung nach Michelangelo — auf die nachphidiasische Zeit,<sup>3</sup> das ist die Jahrzehnte um das J. 400 hingewiesen, aber auch auf das ganze 4. Jh. v. u. Z., den ungemein bedeutenden Knotenpunkt der griechischen, ja sogar — man kann es sagen — der europäischen Kunst. Sonst begegnet man nur einigen gelegentlichen Erwähnungen, daß dieses oder jenes Denkmal manieristisch ist, z. B. die domitianischen Reliefs von der Cancelleria, oder auch die ganzen Gruppen der Kunstwerke, so hauptsächlich um das J. 200 u. Z. und um das J. 300, aber auch um das J. 400, vgl. die hervorragende Monographie von *F. Gerke* Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1940, S. 75 und Anm. 2. Systematisch wurde der antike Manierismus bisher noch nicht studiert. Alles steht im Schatten des 16. Jhs.

Diesem Manierismus wird mit Recht so große Aufmerksamkeit gewidmet, weil er zu einem wirklichen Zeitstil herangewachsen ist, der sich klar sowohl von der vorgehenden Hochrenaissance wie auch von dem nachfolgenden Frühbarock unterscheidet. Es ist wahrscheinlich wirklich nötig zeitweilige manieristische Äußerungen und typische manieristische Epochen auseinander zu halten, obgleich freilich auch die manieristischen Äußerungen keineswegs etwas zufälliges sind, sondern sich in die zuweilen mehr einheitliche, manchmal wieder mehr gegensätzliche Entwicklungslinie einreihen. Um so mehr zeigt sich die dringende Notwendigkeit, sich auch mit anderen Epochen als nur mit den Jahren 1520—1620 zu befassen, um sich mit dem Manierismus in seiner ganzen Breite bekanntzumachen und noch tiefer zu seinem Grundwesen, sowie auch zu seiner Bedeutung in der laufenden bildkünstlerischen Strömung durchzudringen. Deshalb habe ich mich entschieden systematisch an der Problematik

des Manierismus in der antiken Kunst, besonders in der Bildhauerei zu arbeiten, was zum erstenmal durch die Abhandlung in *Listy filologické* 89, 1966, S. 282 ff., Manierismus in der antiken Bildhauerei (*Manýrismus v antickém sochařství*) bewiesen wurde. Dort habe ich vorläufig auch die Hauptkonzentrationen der manieristischen Äußerungen in der griechischen, wie auch in der römischen Plastik angedeutet und ebenfalls auf den wesentlichen Unterschied zwischen der griechischen und römischen Entwicklung auch in dieser Richtung aufmerksam gemacht.

In *Griechenland*<sup>4</sup> wird jede von den drei Entwicklungsgrundetappen, sobald sie sich ihrem Ende nähert, durch manieristische Äußerungen begleitet. So kann man den *spätarchaischen* verhältnismäßig schwachen und weniger ausgeprägten Manierismus, um das J. 500 v. u. Z., als sich die ursprüngliche Statik des Anfangsstadiums der griechischen monumentalen Plastik ausgelebt hatte, unterscheiden, dann den *spätklassischen*, der dem 16. Jahrhundert entspricht, neue Wege den künftigen Jahren des üppigen Reifens zeigt und ebenfalls — allerdings nur in zeitweiligen Manifestationen — etwa ein Jahrhundert vom Ende des 5. Jhs. v. u. Z. an umfaßt, als die fruchtbare Ernte von Feidias ausklingt, und endlich den *späthellenistischen*, hauptsächlich das 1. Jh. v. u. Z., der die klassizistische Reaktion, die durch die Übereilung der Entwicklung des dynamischen, der griechischen Grundtendenz der bildkünstlerischen Verallgemeinerung widersprechenden Realismus hervorgerufen war, begleitet. Die griechischen „Manierismen“ sind im Einklang mit der Einheitlichkeit der heimischen Entwicklungslinie regelmäßig verteilt und durch sie wird die Krise des späten, sich auslebenden Stils dokumentiert. Der erste beendet die Periode der archaischen Abstraktion, der zweite die klassische Harmonie des Konkreten und des Abstrakten, die nachher im dritten, der mit ihr gegen die übermäßige Entfaltung des Konkreten Hand in Hand geht, revoltiert.

In *Rom* dagegen ist, wie es in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr bekannt wird und wie ich auch in einer Reihe von speziellen Studien<sup>5</sup> gezeigt habe, die Entwicklungssituation weit mehr kompliziert. Die römische bildkünstlerische Struktur ist nämlich geschichtet, sie bildet einige synthetische Formen. Von diesen sind grundbedeutend zwei Stile, der offizielle und der sog. Volksstil,<sup>6</sup> der sich in den nichtrepräsentativen und privaten Denkmälern manifestiert. Die wechselseitigen Beziehungen der Schichten, die für die Schlußsynthese gerade das wichtigste darstellen, sind sehr kompliziert. Die repräsentative bildende Sprache verläuft zuerst neben der nichtrepräsentativen, wobei sie sich aber in dem oder jenem kreuzen, später dringt das Nichtrepräsentative auch in den offiziellen Stil ein. Beiden ist gemeinsam die maximale Ausdrucksfähigkeit des Inhaltes, dem die Form oft dient. Und welcher ist also der Anteil des Manierismus in dieser verwickelten Situation? Schon in der oben zitierten Abhandlung<sup>7</sup> habe ich 4—5 manieristisch beeinflusste Perioden angeführt, deren Umfang aber so groß ist, daß die nicht manieristischen Abschnitte, soweit man überhaupt so sprechen kann, in absoluter Minderheit sind. Der Manierismus ist nämlich in der römischen Kunst eine oft vorkommende Erscheinung, fast ihre ständige, wenn auch nur begleitende Komponente. Die manieristischen Äußerungen sind in dem erhaltenen datierten Material nur kurz unterbrochen, höchstens für 2—3 Jahrzehnte, und das kann nur ein Zufall des jetzigen Denkmalszustandes sein. Und vielleicht ist es auch wirklich der Fall. Wenn also der Manierismus, wie es allgemein anerkannt wird, eine gewisse Krisenerscheinung ist,

ergäbe sich daraus, daß die Entwicklung der römischen Bildhauerei eigentlich irgendeine permanente Krise ist, allerdings kein Niedergang. Ist das möglich? Und wie soll man sich dann ihre Periodisierung vorstellen?

Der *Manierismus* ist eine spezifische Form des subjektiven Ausdruckes, die sich sowohl mit dem Konkreten, als auch mit dem Abstrakten verbindet<sup>8</sup> und daher eine beträchtlich unterschiedliche Färbung, sogar fast eine unterschiedliche Gestalt annimmt. Man muß seine Subjektivität und die Zugehörigkeit zur expressiven Abstraktion, wie auch die starke Variabilität je nach der Entwicklungssituation unterstreichen. Die bedeutende Stellung des Manierismus in der römischen Skulptur — und überhaupt in der römischen Kunst — kann man sich nur so erklären, daß in ihrer Entwicklung eine expressive und abstrahierende Komponente stark vertreten war. Das entspricht in der Tat dem wirklichen Sachverhalt. Der allgemeinen Meinung nach nimmt vom 2. Jh. u. Z. an die Steigerung des Ausdruckes zu und die hundert Jahre vom Ende des 2. bis zum Ende des 3. Jhs sind ein Übergang von der klassischen realistischen Antike — im breitesten Sinne des Wortes — zur Spätantike, die ihrem Wesen nach schon mittelalterlich ist und auf anderen Prinzipien beruht — trotz aller Anziehungskraft der sensualistischen Tradition. Aber nicht nur das, schon in der ursprünglichen römischen bildenden Synthese in der spätrepublikanischen und augusteischen Zeit vermischte sich das Konkrete mit dem Abstrakten, als das griechische Erbe, künstlerisch sicher das stärkste, mit dem Heimischen, dem Etrusco-italo-römischen zum neuen Ganzen verschmolz. Das Heimische wurde spezifisch formiert, wenn es auch allerdings, soweit es die bildende Form betrifft, im Schatten des Hellenismus stand. Die Hervorhebung des Inhaltes, ob schon durch die Detailbeschreibung oder durch die expressive Steigerung, ging auch in den neuen synthetischen Stil über, allerdings sich unterschiedlich äußernd, je nach der Art der Aufgaben, der staatlich repräsentativen oder der nicht repräsentativen und privaten. In folgenden Zeilen möchte ich die römischen manieristischen Äußerungen im Laufe der Entwicklung der fast fünf Jahrhunderte zu demonstrieren versuchen.

Wie schon oben angeführt wurde, ist der Manierismus ein ständiger Begleiter der römischen plastischen Denkmäler, von der Hälfte des 1. Jh. v. u. Z. bis in das 5. Jh. u. Z. ohne größere Unterbrechungen, die sich freilich aus der Zufälligkeit und Lückenhaftigkeit des Zustandes des erhaltenen Materials ergeben können. Schön kann man diese Tatsache an der Auffindung der heute schon berühmten domitianischen Reliefs dokumentieren, die unter dem Palast der Cancelleria Apostolica in den Jahren 1937—1939 ausgegraben und im J. 1945 von *F. Magi*<sup>9</sup> musterhaft publiziert wurden. Diese Marmorfriese haben fast ein neues Kapitel zur Geschichte der römischen Kunst hinzugefügt und den Klassizismus der ersten Hälfte des 2. Jh. in noch deutlicherem Lichte gezeigt. Ohne sie hinge der trajanische Manierismus irgendwie in der Luft. Meiner Meinung nach kann man heutzutage bei dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse der römischen Skulptur nur von Zeitabschnitten der größeren oder kleineren Konzentration der manieristischen Äußerungen reden und keineswegs von den manieristischen und nicht manieristischen Perioden. Eine erste Konzentration solcher manieristischer Äußerungen stellen wir sicher in der zweiten Hälfte des 1. Jh. v. u. Z. fest. Es sind einerseits die rein klassizistischen Werke der Attizisten und verschiedene Basen, in denen sich der Klassizismus mit dem römischen Beitrag verbindet, z. B. die Basis Bor-

ghese<sup>10</sup> oder in Civita Castellana<sup>11</sup> vom J. 50—40 v. u. Z., anderseits die zahlreichen, mehr oder minder volkstümlichen Togati,<sup>12</sup> einschließlich der Sepulkralstele des M. Vergilius Eurysaces und seiner Gattin Atistia,<sup>13</sup> bis zur historischen Prozession an der Ara Pacis Augustae<sup>14</sup> und den Stuckverzierungen in der Villa Farnesina<sup>15</sup> vom Ende des 1. Jh. v. u. Z. Die neuattischen Reliefs und die Togati können größtenteils nur annähernd in die zweite Hälfte des 1. Jh. v. u. Z. datiert werden. Aber die Denkmäler, wie die Basis von Puteoli im Nationalmuseum zu Neapel vom J. 30 u. Z.,<sup>16</sup> den eklektischen Werken der Attizisten nahestehend, oder die claudischen Reliefs von der Ara Pietatis Augustae<sup>17</sup> und der Opferfries mit den Suovetaurilien im Louvre,<sup>18</sup> beide an die augusteischen historischen Reliefs anknüpfend, bezeugen, daß kaum irgendeine Lücke zwischen dem J. 0 und 30 u. Z. vorausgesetzt werden kann. Schon aus dieser Aufzählung der Belege ist zu entnehmen, wie ungleichartig diese Gründerperiode der römischen Skulptur ist und wie sich in ihr der Manierismus einmal an den neuattischen retrospektiven, im Grundwesen dekorativen, manchmal aber auch mit dem römischen Volksakzent verbundenen Klassizismus anschließt, vgl. z. B. die Frontalfiguren bei den Opfertieren auf der Basis Borghese, ein andermal an die äußerst deskriptive bis expressive Form, die ausgesprochen heimisch, obwohl sie im Hellenismus verankert ist, vgl. die volkstümlichen Togati, wie auch die Prozessionen der repräsentativen historischen Reliefs. Überall begegnet man hier nicht nur einer rein bildkünstlerischen Mitteilung, einer bloßen Deskription der Sinneswirklichkeit, sondern einem subjektiv akzentierten Ausdruck, da die bisherigen objektiven Mittel irgendwie enttäuscht haben und ungenügend gefunden worden sind. Die Ewigkeit der Toten, die Würde der Dignitäre und der Gottheiten müssen betont und in eine andere Sphäre erhoben werden. Man darf dabei nicht vergessen, wie schnell in beiden Jahrhunderten um die Zeitwende der Irrationalismus zunimmt und wie er im 2. Jh. u. Z. schon durchaus triumphiert. Eine solche Situation des Umbruches der Epochen und der wachsenden allgemeinen Krise ist der Nährboden des Manierismus und gleichzeitig typisch römisch. Aus demselben Grunde halten einige Kunsthistoriker, vgl. *J. Bousquet*,<sup>19</sup> die ganze europäische Entwicklung vom 16. Jh. bis zum heutigen Tage für manieristisch. Das ist sicher übertrieben, aber in Rom fehlt es für eine solche Haltung wirklich nicht an Belegen.

Vergleichen wir drei bedeutende Relieffriese, die historischen Prozessionen an der augusteischen Ara Pacis, 13—9 v. u. Z., und an der claudischen Ara Pietatis, zum J. 43 u. Z., und die domitianischen Reliefs von der Cancellaria, um das J. 90.<sup>20</sup> Der Fries von der Ara Pacis ist leicht manieristisch, hauptsächlich einige Figuren, sonst ist das Ganze typische römische Klassik, die auch in der gleichzeitigen Literatur Analogien findet. Sein Klassizismus faßt die griechische, wie auch die römische Vergangenheit zu einer neuen klassischen, harmonischen Synthese zusammen. Dagegen ist sein treues Gegenstück, die Prozession an der Ara Pietatis, stark manieristisch und bildet eine Brücke zum neronisch-flavischen Illusionismus, der sich hier eigentlich schon klar formiert, vgl. die optische, malerische Darstellung des Volumens. Manche Figuren sind fast Folien der augusteischen, aber dabei sind sie schon ganz anderer Art. Sie haben die irdische Schwere verloren und sind mit subjektiver expressiver Kraft überbürdet, voll von unterdrückter Erregung, oft fast nur Draperien ohne die Materie der Körper. Die domitianischen Friese sind wieder stark

manieristisch, aber ausgesprochen klassizistisch, hart plastisch und recht linear. Sie weisen zum trajanisch-hadrianischen, manchmal akademisch kalten, andersmal barockisierenden Klassizismus. Nicht minder manieristisch jedoch ist auch die dekorative Gestalt von Victoria<sup>21</sup> über der Archivolte des zeitnahen Titusbogens in Rom, die sonst voll von organischem Leben ist. Weitere ähnliche Victorien von anderen späteren Bogen sind überwiegend flächenhaft und stilisiert, vgl. schon den trajanischen Bogen in Benevent.<sup>22</sup> Aus den angeführten Belegen, die von der ersten Hälfte des 1. Jh. v. u. Z. bis zum Ende des 1. Jh. u. Z. reichen (es ist kaum möglich von einer Lücke zwischen den J. 50—80 zu sprechen), ist zu ersehen, daß es eine Zeit von großer schöpferischer Gährung, verschiedene Gegensätze versöhnend, eine Zeit der Entwicklungsunruhe, schon dem Irrationellen zustrebend, war. Manieristisch am ausgeprägtesten ist die claudische Ara Pietatis und die domitianischen Friese von der Cancelleria. Das erstgenannte Denkmal ist aus der Übergangszeit vom Klassizismus zum Illusionismus, das zweite aus den Anfängen der klassizistischen Reaktion auf den Illusionismus.

Was das Verständnis des Manierismus anbelangt, so gehören zu seinen interessantesten Exemplaren drei trajanische Hauptdenkmäler, alle aus der Zeit um das J. 110 und manieristisch nur in einigen Teilen, bzw. in einigen Gestalten: die Reliefsäule auf dem neuen Kaiserplatz, der Fries im Durchgang des Konstantinsbogens in Rom und der kommemorative Bogen in Benevent. Auf der Säule sind es hauptsächlich die mit der Architektur verbundenen Gestalten, vgl. z. B. die Szenen XI—XII,<sup>23</sup> auf dem Dakerfries am markantesten die den Kaiser kränzende Victoria, zentrale symbolische Gestalt,<sup>24</sup> und auf dem Beneventer Bogen von einigen Tafeln vor allem an der Stadtseite das untere Feld des rechten Pfeilers, wo der Stadtpräfekt den Kaiser aufs Forum zu kommen einlädt<sup>25</sup> (diese Platte ist die einzige ohne Götter und Personifikationen). Die Reliefs entstammen einem dramatischen Zeitraum. Es gipfelt der römische Illusionismus — der Fries, das Heimische dringt auch in das offizielle Denkmal ein — die Säule, der Bogen und es beginnt eine weitere Welle des Klassizismus, die Entwicklung gleichzeitig hemmend und weiter fördernd. Und wohin? Zur Steigerung des antiken Realismus, wie auch zum Mittelalter, zur Abstraktion. Diese läßt sich in der römischen Entwicklung ständig vernehmen und der Manierismus ist ihr Bestandteil. Im Grundwesen abstrahierend ist auch der Klassizismus und manieristischen Äußerungen begegnet man auch auf seinem Gipfel unter Hadrian, vgl. einige Sarkophage im neuattischen Geist, z. B. den bakchischen im Vatikan,<sup>26</sup> oder das Relief — Antinous als Silvanus in einer römischen Privatsammlung, Werk eines griechischen Meisters von Afrodiasias.<sup>27</sup>

Was die Frequenz der manieristisch beeinflussten Denkmäler betrifft, kam es zu ihrer wirklichen Invasion gegen das Ende des 2. Jh. von den achtziger Jahren an, besonders auf den mythologischen Sarkophagen. Wie bekannt, ist es die Zeit des sog. spätantoinischen Stilwandels, wo sich in der Entwicklung der römischen Bildhauerei die spätantike Abstraktion schon deutlich meldet. Im Brennpunkt dieses Umschwunges steht ein bedeutendes historisches Monument, die M. Aurelssäule in Rom, deren Stil als impressionistisch-expressionistisch bezeichnet wird.<sup>28</sup> Das bedeutet, daß in ihm der antike Realismus, durch optische Form das feste Volumen zersetzend, gipfelt und gleichzeitig die abstrahierende Expression auftritt. Dieser Krisenzustand des Zusammenstoßes beider

polarer Prinzipien dauerte etwa hundert Jahre bis zum Ende des 3. Jh. u. Z., als unter Dominat die irrationelle Abstraktion schon einen klaren Sieg errang, und er wird häufig vom Manierismus begleitet. Bei den erzählenden Reliefs der M. Aurelssäule ist der Manierismus mit der expressiven Rhythmisation der wiederholten Gestalten verbunden.<sup>29</sup> Die auf einen Schild schreibende Victoria — in der Mitte des Spiralbandes und mit der analogen Figur an der Trajanssäule vergleichbar<sup>30</sup> — ist als barock manieristisch zu bezeichnen (ungewöhnlich ausdrucksvolle Komposition!). Auf vielen Sarkophagen vom Ende des 2. Jh. und aus der ersten Hälfte des 3. Jh. fließen die Begriffe des Manierismus und der Expressivität beinahe zusammen. Das ist nicht nur bei dem berühmten großen Schlachtsarkophag von der Via Appia<sup>31</sup> mit einer Menge von unglaublich wirksamen Gestalten, sondern auch bei den mythologischen Sarkophagen der Fall. Diese sind freilich traditioneller, mehr „griechisch“ und ihr Manierismus ist daher auch größtenteils „realistischer“, weniger abstrakt. Als Beispiele führen wir wenigstens das Urteil des Paris in der Villa Medici in Rom<sup>32</sup> an (Venus, zwei weibliche Figuren links!) und zwei Sarkophage mit Hippolyt und Phädra, den einen im Lateran,<sup>33</sup> bei allem Barocken klassizistisch, den anderen in Camposanto in Pisa,<sup>34</sup> römisch in linearer Flächenhaftigkeit. Ein besonderes Kapitel bilden die Sarkophage, wo sich die Komposition auf die überhöhten Hauptgestalten stützt, vgl. den Sarkophag mit doppeltem Mythus, Endymion — Selene und Mars — Rhea Silvia, mit markanten Figuren von Mars und Rhea Silvia im Lateran,<sup>35</sup> und die Amazonensarkophage mit der Zentralgruppe von Achilleus und Penthesileia, z. B. die beiden im Vatikan, Belvedere Nr. 49 und 54.<sup>36</sup> Alle Exemplare sind vielleicht nicht gleich. In den großen Gestalten wird die Widerspiegelung des Barocken des gleichzeitigen Stils gesehen. Es ist allerdings möglich sie auch durch das Streben nach Expressivität zu erklären. Gewiß handelt es sich um eine bestimmte Form der Steigerung, im Grunde also um ein Moment der Abstraktion. Dafür zeugt auch die weitere Entwicklung, die bei den mythologischen Sarkophagen zur Hervorhebung des Wesentlichen führte, bis zuletzt vom ganzen Mythus nur die Hauptfigur als Symbol blieb, vgl. die schlafende Ariadne auf dem Sarkophag von Auletta in Neapel,<sup>37</sup> um das J. 260. In diese Richtung zeigt schon in den zwanziger Jahren der Dionysossarkophag mit den Genien der vier Jahreszeiten in Badminton—New York,<sup>38</sup> wo die Allegorie klar über jede Handlung herrscht. Die Hauptgestalten sind zweifellos manieristisch.

Das 3. Jahrhundert bringt einen wirklichen Umbruch in die Entwicklung der römischen Bildhauerei. Dieser manifestiert sich nicht nur in der durchdringenden Abstraktion, denn noch im 4. Jh. lebte viel vom klassischen Realismus, sondern vor allem in der prinzipiellen Wandlung der ganzen sowohl geistigen, als auch künstlerischen Einstellung, in der Abkehr von dieser Welt. Die Genesis der neuen Kunst wurde stark vom Manierismus begleitet, der vielleicht in den sechziger und siebziger Jahren schwächer wurde, aber in den Jahrzehnten um das J. 300, etwa vom J. 280 an, sich aufs neue voll durchsetzte, und zwar sowohl auf den Sarkophagen, vgl. z. B. den Hochzeitssäulensarkophag in Camposanto in Pisa,<sup>39</sup> wie auch auf den historischen Reliefs, vgl. den Galeriusbogen in Saloniki<sup>40</sup> u. a., wo die Form zur Hervorhebung des Inhaltes dient. Es ist interessant, daß der Sieg der abstrahierenden Spätantike sofort seinen Widerhall im Klassizismus fand, der dann im 4. Jh. eine wichtige Rolle spielte und besonders in den Jahrzehnten um das J. 400 gipfelte. Die

Abstraktion, die am Ende des 3. Jh. gesiegt hatte, wurde nachher lange gehemmt einerseits durch die retrospektive Sehnsucht nach der Vergangenheit, anderseits durch die bequeme Benützung der schon ausgearbeiteten Formen. Diese sind natürlich in und aus einer anderen Zeit herausgewachsen und darum wurden sie ohne lebendige Beziehung zur Sinneswirklichkeit als fertige Schemata übernommen. Trotzdem war die Nostalgie ungewöhnlich stark. Die Gestalten von den Basen im florentinischen Giardino Boboli,<sup>41</sup> besonders beide Victorien, vielleicht vom diocletianischen arcus novus (J. 303—304), sprechen die beste realistische griechisch-römische Tradition aus und ihr Manierismus ist den Niken von der Balustrade der athenischen Akropolis verwandt. Ganz anderer Art sind die manieristischen Äußerungen, denen man auf den christlichen, in die erste Hälfte des 4. Jh. datierten Sarkophagen begegnet. Für alle rede der sog. Sarkophag der beiden Brüder,<sup>42</sup> oder verschiedene einzonige Sarkophage,<sup>43</sup> ebenfalls im Lateranischen Museum. Die Gestalten sind oft überirdisch leicht, schlank, andermals allerdings plump, zu kurz, gedrungen! — und sie stehen auf dem Boden nicht fest. Manierismus bedeutet hier ein totes Schema, leere, nicht lebendige Manier, während die ergebundenen, unteretzten Figuren volkstümlich sprechen. Bei dem Hängen des 4. Jh. an der Vergangenheit überrascht der letzte römische Klassizismus in den J. etwa 380—410, hauptsächlich durch zahlreiche Elfenbeindiptycha<sup>44</sup> oder durch die Reliefs der Gefäße, z. B. die silberne Servierplatte von Corbridge<sup>45</sup> repräsentiert, schon nicht so sehr. In diesem manieristischen Klassizismus, der auch in der Literatur — dem claudianischen Klassizismus — eine Analogie findet, reicht die Nostalgie der höchsten heidnischen Schicht weit in die Vergangenheit, aber dieser schöne, raffinierte Traum ist schon größtenteils nur ein formalistisches Spiel. Der Manierismus dieser Gestalten drückt ihre Unwahrheit, ihre künstliche Auferstehung aus. Bei gründlicher Betrachtung sind sie trotz aller Konkretheit um nichts mehr real als die schon mittelalterlichen „Schatten“ der theodosianischen flachen Schüssel in Madrid vom J. 388,<sup>46</sup> die allerdings oströmisch ist.

Zusammenfassend muß man folgendes feststellen. *Manierismus* wurde in der römischen Skulptur zur ständigen Begleiterscheinung und Komponente, die in einigen Zeitabschnitten eine besondere Konzentration gewann. Es war die zweite Hälfte des 1. Jh. v. u. Z., die gründerische Periode der römischen Bildhauersynthese, dann vor allem die Jahre vom Ende des 2. Jh. u. Z. bis zur Hälfte des 3. Jh., als sich in der allgemeinen Krise bei dem Zusammenstoßen der gegensätzlichen Pole das Neue, die abstrahierende Spätantike formte. Ihren definitiven Sieg verkünden nachher die manieristischen Äußerungen in den Jahrzehnten um das J. 300. Dagegen im klassizistischen formalistischen Manierismus um das J. 400 revoltiert zum letztenmal die echte griechische Tradition. Neben diesen leicht bemerkbaren Konzentrationen sollte man vielleicht noch zwei manieristisch ungewöhnlich ausgeprägten Denkmäler aus dem 1. Jh. u. Z. nennen, und zwar die claudische Ara Pietatis, die den Übergang von der römischen Klassik zum Illusionismus signalisiert, und die domitianischen Reliefs von der Cancellaria, die im Gegenteil nach dem Illusionismus einen neuen Klassizismus ankündigen.

Die römische uneinheitliche bildkünstlerische Struktur erscheint uns vom Anfang an als eine ständige Versöhnung der Gegensätze, als Eindringen und vom 2. Jh. als fortlaufendes Anwachsen der heimischen Expressivität und gleich-



zeitig auch des Irrationalismus. Manierismus deckt sich dabei oft mit der Expressivität, mit dem Streben nach Steigerung der Wirklichkeit. Abschließend kann man sagen, daß die römische Entwicklung wirklich eine permanente Krise ist, wo jedoch gewisse Epochen durch ihren Zeitstil (trotz aller Schwierigkeiten mit diesem Begriff, denn er kreuzt sich mit den sog. Gattungsstilen) als begrenzt und spezifisch erscheinen. Die römische Kunst überhaupt ist im Grund genommen ihrem Wesen nach ein großer Umbruch der Epochen, zugleich Vollendung der klassischen Antike und Geburt der Spätantike und des Mittelalters, und daran hatte die heimische traditionelle Expressivität samt dem Manierismus einen großen Anteil. Nur so auf dem Hintergrund der Irrationalität kann ich *Schefolds* „Unsichtbares hinter dem Sichtbaren“, das Credo seines angeführten Buches begreifen. Gegen *P. H. von Blanckenhagen*<sup>47</sup> bin ich der Meinung, daß die Römer trotz aller Abhängigkeit von den Griechen doch der Weltkunst mehr gegeben haben als nur „a new meaning“.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> *G. Briganti*, Der italienische Manierismus, Dresden 1961, *J. Bousquet*, Malerei des Manierismus, München 1963 (gleichzeitig franz. Original).

<sup>2</sup> Vgl. hauptsächlich *W. Weisbach*, Manierismus in mittelalterlicher Kunst, Basel 1942.

<sup>3</sup> So schon *M. Riemenschneider-Hoerner*, Manierismus, Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 17, 1923, S. 262 ff., und Manierismus als künstlerische Anschauungsform, ebenda 22, 1928, S. 200 ff.

<sup>4</sup> Vgl. angef. Autors Abhandlung, *Listy filologické* 89, 1966, S. 283 ff.

<sup>5</sup> Das Römische in der röm. Kunst, *Charisteria F. Novotný* 1961, S. 195 ff.; Bedeutung der Klassizismen in der röm. Bildhauerei, *SPFFBU E 9* (1964), S. 107 ff.; auch das Buch *Vom antiken Realismus zur spätant. Expressivität*, Praha 1965. Weiter vgl. vor allem aus der letzten Zeit *G. Ch. Picard*, *L'art romain*, Paris 1962; *K. Schefold*, Röm. Kunst als religiöses Phänomen, Reinbek bei Hamburg 1964; *J. M. C. Toynbee*, *The art of the Romans*, London 1965.

<sup>6</sup> *Rodenwaldts* Terminus Volkskunst ist keineswegs allzu glücklich, er ist einseitig, aber darum hat er sich wegen seiner ausdrucksvollen Einfachheit eingebürgert.

<sup>7</sup> *Listy filologické* 89, 1966, S. 286 ff.

<sup>8</sup> S. angeführte Autors Abhandlung S. 289 f.

<sup>9</sup> *I Rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria*, Città del Vaticano 1945.

<sup>10</sup> *CAH Plates IV*, 89.

<sup>11</sup> *D. E. Strong*, *Roman Imperial Sculpture*, London 1961, Abb. 19; *CAH Pl. IV*, 91 b, c.

<sup>12</sup> *CAH Pl. IV*, 59.

<sup>13</sup> *E. Nash*, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen 1961–1962, II, S. 332.

<sup>14</sup> *Nash I*, S. 70–71.

<sup>15</sup> *P. Ducati*, *L'arte in Roma*, Bologna 1938, Taf. 79.

<sup>16</sup> *CAH Pl. IV*, 139 b.

<sup>17</sup> Am besten *Nash I*, S. 76–77.

<sup>18</sup> *Ducati*, Taf. 109, 1.

<sup>19</sup> Angef. Malerei des Manierismus, S. 32 f.

<sup>20</sup> *G. M. A. Hanfmann*, *Röm. Kunst*, Wiesbaden 1965, Abb. 110–111.

<sup>21</sup> *Strong*, Abb. 141 b.

<sup>22</sup> *Strong*, Abb. 141 c.

<sup>23</sup> *Strong*, Abb. 69.

<sup>24</sup> *Strong*, Abb. 75.

<sup>25</sup> Am besten *E. von Garger*, *Der Trajansbogen in Benevent*, Taf. 17.

<sup>26</sup> *Fot. Anderson* 1442.

<sup>27</sup> *Hanfmann*, Abb. 117.

- <sup>28</sup> Vgl. *Pelikán*, Vom ant. Realismus, S. 37 f.  
<sup>29</sup> JDI 46, 1931, S. 111.  
<sup>30</sup> Ebenda, S. 63, vgl. S. 62.  
<sup>31</sup> Strong, Abb. 97.  
<sup>32</sup> Strong, Abb. 98.  
<sup>33</sup> Fot. Anderson 24. 202.  
<sup>34</sup> Fot. Anderson 28. 346.  
<sup>35</sup> *Pelikán*, Vom ant. Realismus, Taf. 8.  
<sup>36</sup> *Pelikán*, Vom ant. Realismus, Taf. 12 (Nr. 49), Fot. Alinari 11. 819 (Nr. 54).  
<sup>37</sup> *Pelikán*, Vom ant. Realismus, Taf. 15.  
<sup>38</sup> Publ. *F. Matz*, Berlin 1958 (JDI, Erg. H. 19), Strong, Abb. 115.  
<sup>39</sup> *Pelikán*, Vom ant. Realismus, Taf. 10.  
<sup>40</sup> Strong, Abb. 134–135.  
<sup>41</sup> Nash I, S. 122 ff.  
<sup>42</sup> Ducati, Taf. 236, 2.  
<sup>43</sup> Ducati, Taf. 233, 1; 234.  
<sup>44</sup> Z. B. Ducati, Taf. 269–270.  
<sup>45</sup> Ducati, Taf. 279, 2.  
<sup>46</sup> Hanfmann, Abb. 145.  
<sup>47</sup> The Odyssey frieze, Röm. Mitteil. 70, 1963, S. 146.

**VÝZNAM MANÝRISTICKÝCH PROJEVŮ V ŘÍMSKÉM SOCHAŘSTVÍ**

Autor zabývá se systematicky velmi živou problematikou manýrismu v antickém umění, zejména v sochařství, srov. *Listy fil.* 89, 1966, str. 282 nn., *Manýrismus v antickém sochařství*. V této studii přehlíží římská sochařská manýristická díla a táže se, jakou úlohu měl vlastně ve vývoji manýrismus. Domnívá se, že manýrismus je specifická forma subjektivního výrazu, která se spojuje jak s konkrétním, tak s abstraktním, a proto je podle vývojové situace značně proměnlivá. V římském sochařství stal se manýrismus jeho trvalým průvodním jevem a složkou, která v některých časových úsecích nabyla zvláštní koncentrace. Je to první polovina 1. stol. př. n. l., zakladatelské období římské sochařské syntézy, a pak především léta od konce 2. stol. n. l. do poloviny 3. stol., když se za všeobecné krize utvářelo něco zcela nového, abstrahující pozdní antika. Její konečné vítězství hlásají manýristické projevy v desetiletích kolem r. 300. Proti tomu v klasicistickém formalistickém manýrismu kolem r. 400 revoltuje naposled pravá řecká tradice.

Římská nejednotná výtvarná struktura jeví se od začátku jako ustavičné smířování polárních protikladů, jako pronikání a od 2. stol. jako postupné narůstání domácí výrazovosti a současně také iracionalismu. Přitom manýrismus často splývá s expresivností, snahou o stupňování skutečnosti. Římský vývoj je permanentní krize, kdy však přesto některá období jeví se jako ohraničená, specifická svým dobovým slohem. Celé římské umění je v podstatě velkým přelomem epoch, dovršením klasické antiky a zrodem pozdní antiky a středověku, na němž tradiční domácí výrazovost spolu s manýrismem měla značný podíl.