

Pelikán, Oldřich

Anfänge der Bildung der Spätantike : von M. Aurelius bis Septimus Severus

In: Pelikán, Oldřich. *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 29-67

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119635>

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

ANFÄNGE DER BILDUNG DER SPÄTANTIKE

VON M. AURELIUS BIS SEPTIMIUS SEVERUS

Als den sog. *Stilwandel*, mit dem der eigentliche Weg zur Spätantike angetreten wird, betrachtet man zumeist die Säule des M. Aurelius. Diesen Beginn dürfen wir allerdings nicht so auffassen, als flösse von nun an ununterbrochen und einheitlich der Strom der spätantiken Kunst, sondern wir müssen ihn als den Antritt einer Epoche ansehen, in der sich die Spätantike formiert und wo sich bereits alle ihre wesentlichen Merkmale geäußert haben. Ungefähr seit den achtziger Jahren des 2. Jh. u. Z., der Zeit der Entstehung der Säule des M. Aurelius, beginnen — mit teilweisen Ansätzen vielleicht seit den sechziger Jahren — hundert Jahre einer reichen, schnellen und buntwechselnden Entwicklung, welche zuletzt der Zeit der Tetrarchen eine ihren wesentlichen Kennzeichen nach bereits ausgeprägte Form vermittelte. Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung, die Säule des M. Aurelius und überhaupt die spätantoninische Zeit, kann man nicht verstehen, ohne ihre Wurzeln in einigen unmittelbar vorhergehenden Jahrzehnten zu untersuchen.

Die Bildhauerei zur *Zeit der Antoninen* zeigt ein doppeltes Gesicht. Das eine blickt auf das klassische Erbe, welches unter der Regierung des hellenenfreundlichen Kaisers Hadrian sehr in den Vordergrund trat, das andere blickt in die Zukunft, wobei es an den hellenistischen Barock und den römischen Illusionismus anknüpft. Der hadrianische Klassizismus, der sich schon unter Domitian vorbereitet und unter Hadrians Vorgänger Trajan deutlich geäußert hat, ist *sui generis*, spezifisch, und von dem mehr als hundert Jahre älteren augusteischen verschieden. Einerseits ist er noch unpersönlicher, kühler und abstrakt akademisch, andererseits hebt sich die Kontrastfolie des barockisierenden Hellenismus von diesem Akademismus ab. Die neapolitanische Porträtstatue des bithynischen Günstlings Hadrians Antinous, die dafür als Beispiel dienen kann,¹ zeigt im Gesicht eine innere Unruhe. Der Versuch eines Ausdrucks von Gefühl ist hier und auch auf anderen Porträts am besten durch die plastische Darstellung des Auges mit ausgehöhlter Pupille symbolisiert. Diese Art der Darstellung,² die in ihren ersten Anzeichen vereinzelt vor sowie unter Flaviern, zahlreicher erst unter Tra-

jan, in Erscheinung tritt, siegt schon zur Zeit Hadrians über die ältere glatte Darstellungsweise und überwiegt seit der 2. Hälfte des Jahrhunderts vollkommen. Das ist nicht nur ein Merkmal eines Strebens nach Darstellung des inneren Lebens, nach Absonderung des Geistigen vom Körperlichen, sondern zugleich der Beginn eines Druckes auf die feste, plastische Form. Der unter Hadrian bestehende Gegensatz zwischen dem glatten Gesicht und der dynamischen Modellierung von Bart und Haar³ vertiefte sich zur Zeit der Antoninen immer mehr. Bereits zur Zeit des Antoninus Pius, unter dem sich die Kunst ganz in den Traditionen des hadrianischen Klassizismus bewegte, wird bei der Ausarbeitung von Statuen der Meissel immer häufiger durch den Bohrer ersetzt. Mit wirklicher Meisterschaft ist diese Bohrtechnik an der Büste des Kaisers angewandt, die sich jetzt im Margam Park,⁴ einer wenig bekannten englischen Privatsammlung (Wales), befindet. Die Pupillen sind tiefer gebohrt und der Blick wird dadurch ausdrucksvoller.⁵ So wird der Übergang zu den Porträts der Zeit Marc Aurels, insbesondere zu seinen eigenen Bildnissen, die sich durch psychologische Vertiefung auszeichnen, angebahnt. In den plastischen Porträts M. Aurels und seines Mitregenten L. Verus ist eine deutliche Tendenz nach Aufhebung des Körperlichen (Entmaterialisierung) zu beobachten. Bart und Haare werden in immer grösserer Masse eine Domäne von Licht und Schatten, während aus den Augen inneres Leben hervorstrahlt; gleichsam eine Darstellung der Seele, die bei dem Philosophen auf dem Throne oft abwesend und fern von den menschlichen Begriffen Raum und Zeit verweilt. Gegenüber dem schroffen Ausdruck des Imperators auf dem bronzenen Reiterstandbild, jetzt die Zierde des Campidoglio,⁶ steht der mystisch emporgerichtete Blick der Statue im Kapitولischen Museum⁷ nebst einer Reihe von Köpfen und Büsten mit verschiedenen Variationen geistiger Aussage. Unter ihnen ragt das Porträt im Römischen Nationalmuseum⁸ besonders hervor, dessen weitere Replik in Holkham Hall⁹ sich befindet, das die barock illusionistische Darstellung von Bart und Haaren, oft mit offensichtlichem Streben nach Effekt gebohrt, mit der „Seelensprache“, die unter schweren Lidern hervorblinkt, verbindet. Die teilweise Weichheit, die man hier sieht, wird von dem künstlerisch hochstehenden Porträt des L. Verus im Römischen Nationalmuseum,¹⁰ dessen Ursprung allerdings ungeklärt ist, weit übertroffen. Über die plastische Masse siegt hier das Spiel von Licht und Schatten. Das Gesicht mit meisterhaft ausgeführten Partien um Mund und Augen verliert seine körperliche Schwere, in dem es sich in einem Sfumato verliert. Erneut wird hier der flavische Illusionismus lebendig, allerdings in einer „barockeren“ Form. Das Streben nach Verinnerlichung des Ausdrucks ist eine der Äusserungen dieser Zeit, die sich allmählich vom antiken Realismus entfernt und sich dem spätantiken und mittelalterlichen Supranaturalismus zuwendet. In ihm beruht der Hauptgrund des Verschwindens der antiken, im weitesten Sinne des Wortes, klassischen Form.

Mit der *Verlegung des Schwerpunktes* aus der diesseitigen in eine andere Welt

geht allmählich auch das Interesse für die realistische Form, wie wir sie sehen und greifbar fühlen, verloren. Im 2. Jh. u. Z. siegt bereits das *Übersinnliche*, eine neue Religiosität mit dem Glauben an die Unsterblichkeit der menschlichen Seele. Ein interessantes Beispiel führt F. Wirth¹¹ an; im Jahre 165 verbrannte sich während der olympischen Spiele der Kyniker Peregrinus Proteus freiwillig, um auf diese Weise seine Verachtung des irdischen Lebens zu zeigen. Seine Tat wurde dabei keinesfalls als Narrenstück betrachtet, Peregrinus wurde vielmehr als ein „Heiliger“ geehrt. Lukian blieb mit seiner gegen ihn gerichteten Schrift und mit seiner ganzen Abneigung gegen alles Metaphysische in der Minderheit. Peregrinus' Verbrennung dürfen wir nicht etwa als den Selbstmord eines Stoikers, der das Leben verlässt, weil es ihm zu beschwerlich geworden ist, betrachten, sondern als ein bewusstes Sich — in die Arme — werfen dem Überirdischen, was von den Zeitgenossen verstanden und positiv gewertet wurde. Grossen Einfluss hatten orientalische mystische Kulte, die sich lawinenartig verbreiteten. M. Aurels Sohn und Nachfolger Commodus war der erste Kaiser, der sich in den Kult Mithras einweihen liess. Auf einem Sesterz¹² ist er zu sehen, wie er über den Altar hinweg Serapis, neben dem Isis steht, die Hand reicht. Auf einer flachen Silberschüssel aus Parabiago, welche aus der Zeit der Antoninen stammt¹³ und vom Synkretismus der religiösen Vorstellungen ihrer Zeit Zeugnis ablegt, sind nebeneinander Kybele, Attis, Mithra, Sol, Luna, Tellus, Oceanus und Tethys abgebildet, wobei die heimischen Götter eigentlich nur die Umgebung der Szene mit den Göttern des Ostens vorstellen: Die mystische Religiosität und die Abkehr vom Menschen als Mittelpunkt von Allem mit gleichzeitiger Zuwendung zum Überirdischen und dem Sinnen Unzugänglichen mussten zwangsläufig einen Einfluss auf das künstlerische Schaffen ausüben, dessen hauptsächliches Motiv, wie noch jetzt, der Mensch war. Der veränderte Mensch forderte auch einen veränderten Ausdruck in der Kunst. Die erste Stufe hiezu war das Interesse für das Gefühlsleben und die Offenbarung des Inneren nach aussen. Im Porträt sehen wir, wie der neutrale Ausdruck des Gesichts, das von innen heraus mit neuem Leben belebt wird, verschwindet.

Für die Entwicklung des Porträts war in der nächsten Zeit Mittelpunkt des Interesses die barock illusionistische Darstellung des Bartes und der Haare. Ihre dynamische Darstellung, die bereits in den sechziger Jahren, insbesondere auf den Porträts des Verus mit reichem Vollbart¹⁴ voll entfaltet war, erreichte ihren Höhepunkt in der Büste des Kaisers Commodus als Hercules, jetzt im Palast der Konservatoren, in Rom. Die Steigerung ist durch den starken Kontrast der porzellanglatten Haut und der mittels eines Bohrers tief zerfurchten Haarlocken sowie des mächtigen Vollbartes erzielt. Auf untergeordneteren Porträts, z. B. der Büste des Commodus in Houghton Hall,¹⁵ kann man noch deutlicher beobachten, wie der Bohrer nicht zur plastischen Ausarbeitung der Haarsträhnen dient, sondern durch selbständige, überwiegend kurze Rillen eine nur subjektive Illusion

der Wirklichkeit hervorruft. Die plastische Masse ist dem Zerfall nahe. Er erreicht zu Ende des Jahrhunderts unter Septimius Severus eine beträchtliche Intensität, ruft aber sofort eine neue Reaktion hervor, eine teilweise Beruhigung der Form, die sich im zweiten Jahrzehnt des 3. Jh. u. Z. unter Caracalla in vollem Mass geäußert hat. Zwischen den einzelnen Porträts des Septimius Severus bestehen verhältnismässig grosse formale Unterschiede. Der Kopf in Ince Blundel Hall¹⁶ vereint antoninischen, jedoch beruhigten Barock mit einem Illusionismus, der vor allem mit den von dem Bohrer hartangesetzten Schatten operiert. Diese beiden ineinander übergehenden Elemente bilden die Grundlage des Stils des severischen Porträts. Auf der einen Seite konsequentes Fortfahren in der Auflösung der plastischen Form, auf der anderen Seite eine deutliche, sich um ihre Festigung bemühende Reaktion. Der Kopf des Septimius Severus im Römischen Nationalmuseum¹⁷ steht den Bildnissen M. Aurels nahe. Es ist kein harter, seine Macht auf das Heer stützender Krieger, sondern wir blicken in das verklärte Antlitz des Philosophen, in dem sowohl Form als auch das Gefühl fast klassisch ausgeglichen sind. Der barockisierende Dynamismus ist sehr stark gedämpft, der Gegensatz zwischen Gesicht und Haaren abgeschwächt. Eine festere Plastizität ist die Antwort auf die Auflösung der Materie, verursacht durch eine malerische Auffassung, die unter Septimius Severus eine Stufe erreichte, wie sie vorher nicht zu beobachten war. Der Bart und besonders die Haare der Büste im Kapitolinischen Museum sind zwar, was die plastische Schichtung der Materie betrifft, ebenfalls geschlossener, jedoch ist dieser beruhigte Umriss zum grossen Teil, wenn auch nur an der Oberfläche, wieder durch die Einschnitte des Bohrers zerstört, was an die Pinselstriche impressionistischer Maler erinnert. Noch deutlicher, vollkommen selbstständig und vom Meissel unabhängig, zeigt sich die Arbeit des Bohrers auf der sehr interessanten Porträtstatue im Vatikanischen Museum,¹⁹ welche aus dem Ende des 2. Jh. u. Z. stammt und wahrscheinlich Severus' Gegner und Gegenkandidaten auf den Kaiserthron Clodius Albinus darstellt. Bart und Haare sind ein einziges Gewirr von mehr oder weniger tiefen Furchen, die ungewöhnlich eindrucksvoll die Illusion naturgetreuer Wirklichkeit hervorrufen. Uns, die wir gänzlich an der modernen Kunst geschult sind, und denen ihre entwicklungsmässig positive Beurteilung und ihr Verständnis eine Selbstverständlichkeit ist, muss es sonderbar erscheinen, dass noch zu Beginn dieses Jahrhunderts lange nach der Invasion des französischen Impressionismus und nach Erscheinen von Riegls aufschlussreichem Werk „Die spätrömische Kunstindustrie“,²⁰ das die spätrömische Kunst rehabilitiert und in ihr keinen Verfall, sondern eine neue Auffassung der Kunst und neue künstlerische Gesetze erblickt, W. Amelung in seinem inhaltsreichen Katalog der vatikanischen Skulpturen über die Statue des Clodius Albinus unter anderem²¹ schreibt . . . „besonders hässlich ist die Bohrarbeit im Barte“, und sich somit auf den Standpunkt der griechischen klassischen plastischen Auffassung stellt. Der griechische Künst-

ler modelliert die Statue von innen heraus, der Kern wächst, während der römische oder besser gesagt der römisch empfindende im Gegenteil in den Block hineingraviert, seine Masse zertrümmert und mit der Wirkung der Schatten anstatt der plastisch erhabenen Stellen, wie der Grieche,²² rechnet. Gegenüber der plastisch-positiven Auffassung steht hier die negative, plastisch-destruktive. Die Reaktion auf sie ist das Streben nach Festigung der Form und von hier führt ein direkter Weg zu der erstarrten Form der Spätantike.

Unter den Antoninen und Septimius Severus behält das Frauenbildnis die sich stets wenig verändernde klassizistische Grundlinie mit einigen barockisierenden Elementen. Zwischen den Porträts der älteren Faustina, der Gattin des Antoninus Pius, z. B. in der Sala rotonda im Vatikan,²³ ihrer Tochter, der jüngeren Faustina, der Gattin M. Aurels, z. B. im Römischen Nationalmuseum,²⁴ deren Tochter Lucilla, z. B. im Kapitolinischen Museum,²⁵ und schliesslich Julia Domna, der Gattin Septimius Severus', z. B. das bekannte Porträt in München oder auf dem Argentarierbogen in Rom,²⁶ bestehen keine grossen Unterschiede. Immer der gleiche Gegensatz zwischen Gesicht und Haar wie bei den männlichen Porträts, nur nicht so stark und ständig gesteigert, denn in den Haaren wird der Bohrer nur mit Mass benützt. Nur die Porträts in der zweiten Hälfte und besonders am Ende des Jahrhunderts sind etwas weicher. Der schwache, in das Auge konzentrierte geistige Ausdruck, entspricht ungefähr der Durchgeistigung, wie wir sie auf den zeitgenössischen männlichen Porträts beobachten konnten.

Noch deutlicher als bei den Porträts äussert sich die Entwicklung der Bildhauerkunst zur Zeit der Antoninen und Septimius Severus' bei den Reliefs. Es handelt sich vor allem um *historische Reliefs*, die deshalb eine besondere Bedeutung haben, weil sie in der Mehrzahl genau datiert sind, und des weiteren um Reliefs von Sarkophagen. Aus dem historisch-politischen Relief erhalten wir folgende chronologische Struktur: Aus den sechziger Jahren die Basis der Säule des Antoninus Pius, die ihm, wie die Inschrift besagt, seine „Söhne“ M. Aurelius und L. Verus errichteten; sie musste also zwischen dem Jahr 161, als Antoninus Pius starb und seine bereits designierten Nachfolger die Regierung antraten, und dem Jahr 169, dem Todesjahre L. Verus,²⁷ erbaut worden sein. Aus den siebziger Jahren stammen drei grosse Reliefs M. Aurelius' im Palast der Konservatoren,²⁸ etwa aus der Zeit um 180²⁹ stammen Relieftafeln von der Attika des Konstantinsbogens in Rom; die Säule des M. Aurelius entstand unter seinem Nachfolger und Sohn Commodus, also in den Jahren 180—192. Aus der Zeit Septimius Severus' stammt ein Relief im Palast Sacchetti in Rom, die Senatoren vor dem Kaiser und seinen Söhnen; es wird in die Zeit zwischen 202—204³⁰ datiert; der Bogen des Septimius Severus in Rom wurde im Jahre 203, der arcus argentariorum, ebenfalls in Rom, im Jahre 204 errichtet.

Eine Stufe zum Stil der M. Aurels-Säule sind die Reliefs auf den Seiten der Basis Antoninus Pius', die sich jetzt im Vatikan im Giardino della Pigna³¹ befinden.

det. Die Apotheose des Antoninus Pius und seiner Gemahlin Faustina, die vom Genius der Ewigkeit vor den Augen der Göttin Roma und des personifizierten Campus Martius zum Himmel emporgetragen werden, auf der Vorderseite, steht durch ihre klassizistische Auffassung der Zum-Gott-Erhebung der Plotina aus der Zeit Hadrians nahe. Aber auf den Seiten — beide Seitenreliefs sind gleich — ist der Stil des Reiterdefilecs (der sog. *decursio militum*, die bei der Vergöttlichung des verstorbenen Kaisers veranstaltet wurde) ein ganz anderer. Der Ring der Reiter, die in Normalsicht und verkürzt nach den Regeln der Linearperspektive dargestellt sind, ist voll in die Fläche um die zentrale Gruppe der Gardeabteilung herum verteilt, als stände der Beobachter auf einer Anhöhe; also etwas ähnliches, wie wir es schon bei der Trajanssäule angetroffen haben. Aber hier geht der Künstler noch weiter. Auf der Trajanssäule unterstützte die einheitliche Fläche die Illusion natürlicher Zusammenhänge, hier jedoch bewegen sich die einzelnen Reiter oder einzelnen Gruppen auf isolierten Terrainsstreifen, so dass die Uneinheitlichkeit der perspektivischen Betrachtung und das Unrealistische der Raumkonzeption klar erkennbar ist. Die Mittelgruppe ist überwiegend symmetrisch und schematisch komponiert. Es zeigen sich die Anfänge eines neuen Aufbauelements, einer rhythmischen Gliederung, die an der M. Aurelssäule voll angewandt ist. Die Reiter sind dynamisch dargestellt, im Galopp, viele mit wehenden Mänteln und ihre kreisförmige Bewegung ist expressiv durch die Kontraposition der Randfiguren der Mittelgruppe, die auf einem Geländestreifen steht, der gleichsam den Durchmesser des Kreises bildet, betont. Der auf dem einen Ende des Querstreifens stehende Soldat blickt nach vorn, während der Soldat auf der entgegengesetzten Seite nach hinten gekehrt ist. Mit dieser Verfolgung der Bewegung, die den benachbarten Reitern entspricht, sowie der Betonung der Mitte durch die zentrale Komposition, entsteht der Eindruck einer Drehung. Die menschlichen Gestalten sind auf dem Relief verhältnismässig kurz und sozusagen verschrumpft, ähnlich wie auf den kleinen Friesen der Triumphbögen, z. B. dem des Titus in Rom, oder dem des Trajan in Benevento, wo sich der Einfluss der heimischen Volkstradition³² lange Zeit behauptete. Im Stil dieser *decursio militum* auf der Basis des Antoninus Pius ist die Nähe der Spätantike deutlich fühlbar, was auch die Verwandtschaft mit den Reitern auf dem vatikanischen Sarkophag der hl. Helena aus dem Anfang des 4. Jh. u. Z. beweist.

Die Kraft des hadrianischen Gräzismus, der auch die Zeit Antoninus Pius' vollständig beherrschte, ist am besten noch in den siebziger Jahren am barockisierenden Klassizismus zweier Reliefs im Palast der Konservatoren sichtbar, auf denen M. Aurelius auf einem Triumphwagen fährt und Iupiter auf dem Kapitol opfert. Das dritte Relief,³³ wo er die Huldigung der unterworfenen und um Gnade bitenden Barbaren entgegennimmt, ist dynamischer und zum Teil auch den aurelischen Reliefs vom Konstantinsbogen in Rom ähnlich. Von den ähnlichen Reliefs aus der Zeit Hadrians, die sich neben ihnen auf dem Plateau der Museumstreppe

befinden, unterscheiden sich alle drei Tafeln durch eine malerischere und illusionistischere Darstellung, insbesondere der Köpfe. Die Szene mit den Barbaren knüpft an die Trajanreliefs aus dem Durchgang des Konstantinsbogens, besonders durch den Raumsinn, und überholt sie im Gefühlsausdruck, vgl. den neben dem Pferde des Kaisers stehenden, verzückt emporblickenden Soldaten. Acht Reliefs von der Attika des Konstantinsbogens³⁴ stehen stilmässig noch bedeutend über der fortgeschritteneren Schicht des Denkmals der drei kapitolinischen Tafeln, von denen sie vielleicht nur einige Jahre trennen. Die plastische Masse ist allerdings weit mehr durch malerische Effekte zerstört, die Arbeit des Bohrers ist sehr selbstständig und destruktiv.³⁵ Mit dem gesteigerten subjektiven optischen Realismus, verbunden mit einer grossen Räumlichkeit, kontrastiert die Starrheit einiger Gestalten, vgl. insbesondere Pompeianus, sowie ein deutlich offenkundiges Verhältnis zum Beschauer. Im Gegensatz zu dem episch Schildernden der kapitolinischen Reliefs, wo sich die Profilgestalten ganz auf die Handlung beziehen, ist die Komposition mancher Tafeln vom Konstantinsbogen wesentlich anderer Art. Am besten zeigt das neue Verhältnis zur Wirklichkeit die Opferszene bei der *lustratio exercitus*,³⁶ welche man mit der Opferung vor dem Iupitertempel im Palast der Konservatoren vergleichen kann. Der Beschauer ist hier nur Beobachter, dort wird er durch die Blicke einiger ihm zugewandten Gestalten in die Handlung mithineingezogen. Mit diesen Reliefs befinden wir uns bereits in der Zeit der Marc Aurelssäule, welche unter Commodus errichtet wirklich ein Tor zur letzten Phase der antiken Kunst bedeutet.

Die *Marc Aurelssäule*, die in einem zusammenhängenden Band von Szenen die Ereignisse der beiden Kriege M. Aurels gegen die Germanen und gegen die Sarmaten in den siebziger Jahren schildert,³⁷ geht von der Trajanssäule nicht nur bereits durch den Gedanken eines solchen Denkmals, der unter Trajan zum erstenmal entstand, sondern auch durch dessen Ausführung aus. Es soll jedoch sogleich betont werden, dass sie sich trotz mancher Übereinstimmung wesentlich von ihrem Vorbild unterscheidet. M. Wegner, der von den formalen Problemen der Marcussäule in ständigem Zusammenhang mit der Trajanssäule ausführlich berichtet,³⁸ führt eine abschliessende Zusammenfassung ihrer stilistischen Merkmale mit dem Vergleich ein, wie beide Künstler auf verschiedene Weise am Beginn ihrer bildhauerischen Erzählung das Strömen der Donau auffassen und darstellen.³⁹ Der ältere von ihnen versucht den ewigen Lauf der Wellen realistisch zu schildern, während der jüngere die Wirklichkeit steigert, sich um eine expressive Darstellung der Dynamik der Strömung durch ornamentale Stilisierung der Wellen bemüht, die sich blähen und an den eine Pontonbrücke bildenden Booten zerbersten. Die Linie, der hauptsächlich Träger des Ausdrucks, hat dabei noch ihre eigene Aufgabe. In einer Abkürzung finden wir hier den grundlegenden Gegensatz beider Säulen. Die Trajanssäule ist vor allem realistisch und nüchtern beschreibend, während sich die Form der Marcussäule der Tendenz einer erhöhten

Ausdrucksfähigkeit anpasst. Sie äussert sich vor allem in der Komposition. Bei der Einheitlichkeit des Bodens auf der Trajanssäule gliedert sich eine Szene fließend an die andere, während auf der Marcussäule die einzelnen Szenen mehr geschlossen und isoliert, zum Hauptmotiv konzentriert sind; nur das Wichtige soll hervorgehoben werden. Die episch dokumentare Erzählung der Trajanssäule beginnt sich hier nach Hamberg⁴⁰ zu vereinfachen — wir würden lieber allgemeiner sagen: zu verändern- womit eine Monumentalität und Repräsentativität erzielt werden soll. Die Szenen der *adlocutio*,⁴¹ an denen der Kaiser zum Heer spricht, sind zentral komponiert und der psychische Mittelpunkt, die Person des Herrschers, ist betont durch eine starke Tendenz zur Frontalität, die noch auffälliger dadurch erscheint, dass das den Kaiser umgebende Gefolge mehr oder weniger symmetrisch⁴² neben ihm gruppiert ist. Auf der Trajanssäule ist Trajan im Profil und in direktem Kontakt mit den Soldaten, zu denen er spricht, zu sehen, gleichsam als einer von ihnen, *primus inter pares*, M. Aurelius dagegen ist hier *en face* dargestellt, mehr zum Beschauer als zum Heer gewendet, mehr als Gegenstand der Verehrung als ein Teil der Handlung, die seine *maiestas* bis an die zweite Stelle setzt.

Die entgegengesetzte Konzentrierung bedeutet die Gleichstellung aller Personen mit dem Thema. Dort das Herausheben der Individualität des Herrschers — des Gottes auf Erden, *dominus et deus*, hier wird der Einzelne wieder zum Teil einer Kette, deren jedes Glied dem anderen gleicht und mit den übrigen durch eine rhythmische Gruppierung verbunden ist. Vergleichen wir die Schilderung des Marsches auf der Trajanssäule und der des M. Aurelius,⁴⁴ so sehen wir auf der älteren eine Reihe von Einzelgestalten, von denen jede mit allen augenblicklichen Zufälligkeiten, mit verschiedenartiger Haltung des Körpers und verschiedenen Gesten dargestellt ist. Das Individuum ist persönlich und eigenartig ausgearbeitet; es ist nicht nur Statist, sondern zugleich auch Protagonist. Auf der Säule des M. Aurelius kann von einer selbständigen Persönlichkeit gar keine Rede sein. Der eigentliche Held ist das Thema, die Handlung selbst, der Marsch, nicht die Personen, die im Kollektiv zerfließen. Der Einzelne wird zum uniform schematisierten Marschtypus, der nur vervielfacht wird. Daraus ist zu ersehen, wie die Einmaligkeit des Individuums abgeschwächt wurde. Für die Spätantike ist diese Abschwächung typisch. Der Mensch als Einheit der sinnlichen Welt hört auf, Mittelpunkt von allem zu sein, wichtiger ist das, was das Auge nicht wahrnimmt, der Gedanke, das Reich des Geistes. Zum Unterschied von der Trajanssäule findet man unter den Szenen der Marcussäule des öfteren wunderbare Ereignisse, wo übernatürliche Kräfte in die menschlichen Schicksale eingreifen. Die Gottheit ist auf der Seite der Römer. Die hölzernen Belagerungskonstruktionen der Feinde werden vom Blitz zerschlagen,⁴⁵ Iupiter Pluvius rettet das römische Heer vor dem Verdursten, indem er den römischen Soldaten, die bittend zum Himmel emporblicken, von seinen schützenden Flügeln Regen sendet; zugleich werden zu seiner Rechten

die Feinde durch Wassergüsse vernichtet, ihre toten Leiber füllen zusammen mit den Leichnamen der Tiere die Bergtäler.⁴⁶ Iupiter ist demnach keine mythologische Gestalt im griechischen Sinne, ein Gott-Mensch, sondern eine Personifikation der überirdischen Kräfte, neben denen der Mensch als ein Nichts erscheint, ein guter Gott-Vater, dessen rechte Hand und Flügel die Römer beschützt, ähnlich wie die mittelalterlichen Christen der Mantel der Mutter der Barmherzigkeit, wenn sie mit ihren Bitten bei ihr Zuflucht suchten.⁴⁷ Aber zugleich ist er auch ein Gott, der die — nach römischer Ansicht allerdings — Bösen bestraft. Eine interessante Parallele, die eine andere Auffassung verrät, finden wir an der Trajanssäule, wo Iupiter Tonans auf der Seite der Römer kämpfend auftritt, fast als wäre er einer von ihnen.⁴⁸

Die Gestalten der Marcussäule sind sehr plastisch dargestellt, die Leiber gewöhnlich mit betonter Körperlichkeit; die ziemlich harten Linien der Draperie graben sich in sie hinein, Gesichter und entblösste Teile erscheinen weicher, malerisch mit kontrastbetonenden Schatten, aber auch Übergängen in Halbschatten. Ungewöhnlich lebendig, beinahe impressionistisch, sind die Gesichter der Barbaren dargestellt, die sich auch durch starken Gefühlsausdruck auszeichnen.⁴⁹ Ausgezeichnet hat es der Künstler verstanden das verschiedenartig nuancierte, stark bewusstgewordene oder auch stumpf ertragene Entsetzen vor dem Tode zu schildern.⁵⁰ Viele Köpfe sind fast mittelalterlich pathetisch. Die Landschaft verliert gegenüber den Gestalten an Bedeutung; auf diese als die Träger der Handlung ist alle Aufmerksamkeit konzentriert. Der Boden ist nicht als einheitliche, zusammenhängende, den grösseren Teil des Reliefs ausfüllende Fläche dargestellt, vgl. dagegen die Trajanssäule, sondern die Gestalten sind auf Geländestreifen gestellt, ähnlich wie auf der Szene der *decursio militum* auf der Basis des Antoninus Pius. Die Darstellung des Raumes ist zweideutig, zum Teil realistisch, wenn wir die einzelnen frei in den Raum und unter verschiedene Winkeln zur neutralen Unterlage gestellten oder von räumlich dargestellter Architektur⁵¹ umgebenen Gestalten betrachten, zum Grossteil jedoch subjektiv und unwirklich. Es ist dies die bereits von der Trajanssäule bekannte Verbindung der Draufsicht (die Landschaft ausser den Bäumen, besonders Architekturen, Übereinanderstafelung der Gestalten) mit der Normalsicht, in der die Gestalten gesehen werden. Die Landschaft ist manchmal aus der Vogelperspektive in kartographischer Draufsicht dargestellt, wie z. B. das Lager,⁵² die Gestalten in und neben ihm jedoch von der Seite; oder wie der Fluss, neben ihm aber die Mauer des Lagers, die Bäume und Gestalten in Normalsicht. Der Raum ist auf der Marcussäule noch unwirklicher als auf der Trajanssäule, trotz dem die Tendenz besteht, ihn darzustellen. Zusammenfassend kann man sagen, dass der Stil der Marcussäule zahlreiche Widersprüche verbindet; die Lebendigkeit der Darstellung mit einer gewissen Starrheit, „Impressionismus“ mit „Expressionismus“. Er ist dynamisch barock, illusionistisch und zugleich ausdrucksvoll. Das Pathos kommt aus der Tiefe der

Seele und ist mit der melancholischen Humanität seiner Zeit erfüllt, die für die im Osten entstandene christliche Lehre reif ist. Entgegen dem Überwiegen des realistisch konkret Beschreibenden auf der Trajanssäule ist der Stil der Marcussäule a potiori „impressionistisch-expressionistisch“.

Seine direkte Fortsetzung, die die Entwicklung weiter vorwärts brachte, sind die Reliefs am *Bogen des Septimius Severus in Rom*,⁵⁴ der durch die Aufschrift in das Jahr 203 u. Z. datiert ist. Er bricht die Tradition der Triumphbögen, wo der Inhalt der Reliefs ein symbolisch-politischer war; an den Krieg erinnerte höchstens ein Triumphzug. Solcher Art sind die Themen der Reliefausschmückung z. B. am Titusbogen in Rom oder auf dem Bogen Trajans in Benevento. Die erzählenden Reliefs jedoch, mit denen der Severusbogen geschmückt ist, nehmen ihre Themen direkt aus den Kriegen⁵⁵ gegen die Parther, Araber und gegen Adiabene, ähnlich wie die Marc Aurelssäule aus den Kämpfen im Westen. Neben Schlachten, der Eroberung der Städte Atra, Ktesifon und Seleukia und dem Übergang über Euphrat und Tigris gibt es hier auch Szenen mit der Ansprache des Kaisers an das Heer,⁵⁶ die man gut mit ähnlichen Szenen auf der Marcussäule vergleichen kann. Sie stimmen in dem Streben nach lebendiger Schilderung der um suggestus herum versammelten Soldaten überein, wobei die ganze Szene von einer beträchtlichen Räumlichkeit ist, allerdings auch durch Anwendung unrealistischer Mittel. Auf anderen Szenen bildet der angedeutete Boden den Hintergrund, was auf das Interesse für die Darstellung des wirklichen Raumes hinweist und an ähnliche Darstellungen an der Trajanssäule erinnert. Die Formen sind abgeflacht und die Details vor allem mit dem Bohrer ausgeführt. Die Gestalten erscheinen wie verschrumpft, sind sehr schematisiert und einförmig. Z. B. auf der Szene der Belagerung der Stadt (unter der Szene der *adlocutio*) ist zu sehen, dass die Handlung das Hauptsächliche ist und die Figur nur dazu dient sie auszudrücken; sie ist also nur als Bewegungsmotiv oder als Glied der Menge von Bedeutung. In diesem Verlust der Einmaligkeit des Individuums und in seiner Charakteristik ist der Bogen des Septimius Severus weit über die Marcussäule hinausgegangen und hat sich der Spätantike genähert. Entwicklungsmässig besitzen diese Reliefs eine grosse Bedeutung, weil sie von dem absoluten Sieg der heimischen „Volkskunst“ Zeugnis ablegen, die in den Grundprinzipien mit der synthetisch expressiven Form der Spätantike übereinstimmt, zu deren Entstehen sie so wesentlich beigetragen hat, als die traditionelle griechisch-römische Form vom 2. Jh. u. Z. ab auch von dem offiziellen monumentalen künstlerischen Stil abwich. Die Vorgänger der historischen Reliefs am Bogen des Septimius Severus sind nicht die Triumphbögen, sondern die Säulen Trajans und Marc Aurels. Der kontinuierliche, gedrängt narrative Stil der Marc Aurelssäule wurde, vielleicht unter der Mitwirkung eines ihrer Schöpfer,⁵⁷ hierher übertragen. Zum Unterschied von den historischen Reliefs ist die figurale Reliefausschmückung auf den Basen der dekorativen Säulen (römische Soldaten mit Gefangenen) und in den

Dreiecken über den Bögen (Viktorien, Personifikationen der Jahreszeiten, Flussgötter) weit konservativer, „griechischer“, und geht vom barockisierenden antoninischen Illusionismus aus.

Der *arcus argentariorum* auf dem Forum boarium in Rom,⁵⁸ der ein Jahr später, 204 entstanden ist, beweist, dass die Kontraste von Licht und Schatten, ohne feinere Übergänge scharf nebeneinandergesetzt, zu den formalen Grundmerkmalen dieser Zeit gehören. Das bezeugt seine reiche ornamentale Dekoration, die von dem lebendigen Illusionismus der dekorativen Ausschmückung des Titusbogens ausgeht. In ihr überwiegt die deutliche Zeichnung des Bohrers. Im Durchgang auf der Relieftafel mit den Porträtfiguren des Septimius Severus und seiner Gattin Iulia Domna bei der Opferung am Altar ist die Gestalt der Kaiserin in der unteren Hälfte leider dadurch entwertet, dass die ursprünglich vor ihr stehende Gestalt ihres jüngeren Sohnes Geta nach dessen Ermordung im Jahre 212 abgemeißelt wurde; so kam es, dass die obere Körperhälfte der Iulia Domna völlig plastisch dargestellt ist, während die untere nach der Entfernung Getas erneut umgearbeitet nun in ganz flachem Relief zu sehen ist. Iulia Domna ist hier streng frontal, in hieratischer Stellung dargestellt, das Gesicht ist symmetrisch und stilisiert. Ihre linke Hand ist auffallend klein und kurz, sie erscheint gleichsam verkümmert. Da sie jedoch nicht ursprünglich, sondern erst das Ergebnis von acht Jahre nach der Zeit der Entstehung durchgeführten Änderungen ist, kann man diese Erscheinung nicht mit Sicherheit aus der ganzen Struktur und Komposition des Reliefs heraus auslegen. Es ist strittig, ob wir die Deformation der Ungeschicklichkeit und Nachlässigkeit des Steinmetzen, der mit der Durchführung der Ausbesserung betraut worden war, zuschreiben sollen (der caduceus, den sie in der Hand hielt, blieb nach der Umarbeitung in der Luft), oder ob damit eine bestimmte Absicht verfolgt wurde. Es ist allerdings auffällig, dass diese Disproportionalität bei beiden Gestalten, Iulia Domna und ihrem Gatten, zu beobachten ist. Während die linke Hand der Kaiserin zu kurz geraten ist, erscheint die rechte Hand des Kaisers mit der Opferschale im Gegenteil wieder unverhältnismässig lang. Diese Parallele zeigt, wie es scheint, dass es sich nicht etwa um ein Versehen in der Darstellung oder eine Notwendigkeit beim Retuschieren handelt, sondern dass die Deformation der Hand auch bei Iulia Domna eine absichtliche Abweichung von der Wirklichkeit ist. Die Verlängerung der opfernden Hand des Severus kann nichts anderes bedeuten als ihre Betonung oder besser die Betonung der Handlung, die sie ausführt. Der Akt der Opferung wird hier zum Mittelpunkt des Interesses. Das Motiv des Opfers ist auch auf den Reliefbändern unter den Porträten zu finden. Gleich unterhalb von ihnen, nur durch eine plastische Linie getrennt, befindet sich niedriger Fries mit Opfer- und anderen Kultgegenständen. Auf dem unteren Relief ist eine Stieropferung abgebildet,⁵⁹ deren Stil getreu der Tradition der kleinen Frieze auf den Triumphbögen u. ä. volkstümlich ist, wenn auch das Schema der Opferszene und die übrigen

Gestalten den älteren hellenistisch-römischen Vorbildern entnommen sind. Man mag die Verkürzung der Hand der Gattin Severus' auslegen wie immer man will, es ist gewiss, dass beide Gestalten an der Grenze des Expressionismus stehen und in gewissem Masse — und zwar absichtlich — die Grenze der objektiven Wirklichkeit überschreiten. Bei beiden Gestalten dringt die Struktur des Körpers fast gar nicht durch die Draperie, sie ist unbestimmt, auch die einzelnen Teile der Gestalten sind organisch nicht gebunden. Die ziemlich realistisch dargestellten Köpfe mit Anzeichen des Alters sind viel sorgfältiger ausgearbeitet als die Körper, was der heimischen etruskisch-italischen Tradition entspricht.⁶⁰ Wie die kunstvoll ausgeführte Toga, die sich der Kaiser bei der Opferung dem Brauch gemäss über den Kopf schlug, und vor allem die konturierten Gestalten auf dem Relief der *immolatio boum* beweisen, fällt der Linie eine grosse Bedeutung zu. Schliesslich wollen wir noch bemerken, wie die Früchte auf dem Dreifuss durch gepunktete Bohrung umrissen sind. Diese Art finden wir auch auf den Sargophagreliefs. Die Porträtköpfe sind weich dargestellt, ebenso die Draperien. Das Relief mit Septimius Severus und Iulia Domna, sowie ihr Gegenstück im Durchgang mit Caracalla (die Gestalt seiner Gattin Plautilla wurde ähnlich wie die Getas entfernt) unterscheidet sich von den niedrigen Friesen mit der Opferung eines Stiers zum Teil durch seinen Stil. Diese zeigen zugleich mit den Reliefs auf der Aussenseite des Ehrentores, wo römische Soldaten mit Gefangenen⁶¹ abgebildet sind, klar spätantoninische Einflüsse, manieristisches Verlängern der Gestalten, Typen von Barbaren, gleichzeitig jedoch einen Zusammenhang mit der älteren realistischen Tradition — die organische aufgebaute Gestalt im Raum. Demgegenüber weisen die Tafeln mit den Mitgliedern der kaiserlichen Familie, auch wenn sie ebenso mit der spätantoninischen Kunst zusammenhängen (z. B. Septimius Severus dem Beispiel des opfernden M. Aurelius⁶² auf dessen Säule nach), eher in die Zukunft und wenden sich mehr von der klassischen griechisch-römischen Vergangenheit ab, Frontalität, Stereometrisierung, unräumliche Auffassung, pointillistische Bohrweise. Die Unterschiedlichkeit im Stil ist allerdings teilweise auch durch die unterschiedlichen Themen, das narrative gegenüber dem repräsentativen, gegeben. Es scheint, dass Pallottino recht hat, wenn er die Reliefs zwei Bildhauern zuschreibt;⁶³ die Unterschiede zwischen ihnen übertreibt er wahrscheinlich. An zwei verschiedene Werkstätten braucht man nicht zu denken. Der Illusionismus verbindet zusammen mit dem Expressionismus und volkstümlichem Akzent alle Tafeln auf dem Bogen der Argentarier.

Ein von dem Arcus argentariorum nicht sehr verschiedenes Bild der Plastik um das Jahr 200 zeigt uns das *Relief im Palast Sacchetti* in Rom, welches, wie man jetzt annimmt, nicht Septimius Severus, wie er im Jahre 197 dem Senat seinen Sohn Caracalla als künftigen Herrscher vorstellt, darstellt, da beide Prinzen nur Nebengestalten sind. Die Hauptpersonen sind der Kaiser und die Senatoren.⁶⁴ Dem Argentarier-Bogen steht eine scharf geschnittene, reiche Dekoration nahe,

die den Eindruck einer schwarzweissen Tapete erweckt. Es ist die Arbeit eines Bohrsers, der sich auch auf den Figuralreliefs stark behauptete. Die Gestalten sind zum grössten Teil drapiert, die Draperie überwiegt meist den Körper, und ähnelt Schnitzereien. Manche sind ziemlich flach und das formale Hauptelement, das den allgemeinen Eindruck bildet, ist nicht sosehr die plastische Modellierung, als vielmehr die graphische Linie, die durch ihre Negativität das Volumen stört. Der Einfluss der Volkskunst ist hier schwach. Bedeutend ist nur, dass die Mehrzahl der Gestalten dem Beschauer zugewendet ist, manche vollkommen frontal. Dadurch entsteht ein symbolischer Raum mit Teilnahme des Beschauers.

Mit dem Relief Sacchetti haben wir die Übersicht der historischen Reliefs der Zeit der Antoninen und des Septimius Severus beendet. Viel deutlicher als auf den Porträts konnten wir hier die Grundsteinlegung zum Stil der Spätantike beobachten, eine Form, die auf der Expressivität, die sich die Wirklichkeit unterwirft, aufgebaut ist, auf der Stilisierung der einzelnen Formen sowie der ganzen Komposition und allgemein auf den wechselnden geistigen Voraussetzungen, auf der beginnenden Hinwendung vom realistischen Sensualismus und Rationalismus zum Supranaturalismus und Spiritualismus. Einen beträchtlichen Einfluss hatte auch die Bildung des unwirklichen Raumes neben offensichtlichen raumbildenden Bestrebungen und die „impressionistische“ Auflösung der Form, oft durch einen starken negativen Linearismus unterstützt. Der Entwicklungsprozess von der klassischen — zur Spätantike verlief im Zeichen der Lockerung der griechischen formalen Tradition, der Stärkung der römischen Elemente und einer damit Hand in Hand gehenden Beeinflussung selbst der offiziellen monumentalen Kunst durch die heimische volkstümliche. Diese hat sich stets ihren eigenen Charakter erhalten, unberührt von dem Sieg der griechischen Form in der repräsentativen Plastik, deren Aufgaben sie unter Augustus nicht gewachsen sein konnte. Sie lebte nichtdestoweniger weiter, insbesondere in den Grabreliefs und den kleinen Friesen, aber auch in kleineren Triumphplastiken, in Reliefs-Clipei, welche mit der weitverzweigten Triumphmalerei in Zusammenhang standen. Die Frontalität, die zentrale Komposition und das Proportionieren der Personen nach der jeweiligen Bedeutung finden wir bereits im 1. Jh. u. Z. Ins Römische Nationalmuseum wurden aus Chieti die Überreste einer Grabkapelle übertragen, die der sevir augustalis C. Lusius Sorax erbauen liess, und die jetzt im Museum rekonstruiert steht.⁶⁵ Auf dem Fries sind Gladiatorenkämpfe abgebildet; die beiwohnenden Personen befinden sich in dem Giebel über dem Fries, es sind Zuschauer und Beamte, in ihrer Mitte und im Mittelpunkt der ganzen Komposition befindet sich der führende Beamte, der die Spiele veranstaltet und in grösserem Massstab dargestellt ist; in den Ecken sieht man Musikanten. Diese Komposition kann man mit der repräsentativen adlocutio auf dem kleinen Fries des Konstantinsbogens in Rom vergleichen. Weiter macht Rodenwaldt auf einen Grabstein aus der Mitte des 1. Jh. in Brescia⁶⁶ aufmerksam, wo sich auf der Tribüne in der Mitte der Tote

als Haupt des Beamtenkollegiums befindet, das ihn symmetrisch umgibt; unterhalb des Podiums befinden sich in kleinerem Massstab die Parteien, welche sich an ihn um Entscheidung wenden. Wie man sieht, hatte die Entwicklung zur Spätantike in der römischen Kunst an etwas anzuknüpfen.

Eine interessante Stellung nehmen in dieser Entwicklung die *Figural-Reliefs der Sarkophage* ein, die von der Zeit Hadrians an eine ungewöhnlich grosse Verbreitung erfuhren und bald einen wesentlichen Teil der bildhauerischen Produktion bildeten. Für uns sind sie besonders deshalb von Bedeutung, weil sie ähnlich wie die Porträts eine zusammenhängende Entwicklungsreihe bilden, die sich ohne Unterbrechung auch in jenen Zeiten entfaltet, aus denen wir keine historischen Reliefs besitzen. Es ist vor allem fast das ganze 3. Jahrhundert u. Z. Nach dem J. 204, wo der arcus argentariorum entstand, gähnt eine weite Kluft und die nächsten erhaltenen historischen Reliefs finden wir erst am Beginn des 4. Jh., im J. 303 die Basis des Diocletian auf dem Römischen Forum und ungefähr aus derselben Zeit den Galeriusbogen in Saloniki, zwischen 297—307, wahrscheinlich etwas früher, als Galerius vom Caesar zum Augustus wurde, also vor dem Jahr 305.⁶⁷ Für das Ende des 3. Jh. u. Z. kann man sich mit den Reliefs vom Altar der Kybele, das ihr der Augur L. Cornelius Scipio Orfitus im J. 295 gewidmet hat, und dem Relief mit der Opferung im Römischen Nationalmuseum behelfen, welches wahrscheinlich, wie L'Orange gezeigt hat, aus irgendeinem historischen Denkmal des Kaisers Claudius Gothicus stammt und also in der Zeit zwischen 268 bis 270 entstanden ist; sonst sind wir jedoch neben den Porträts nur auf Sarkophage angewiesen. Für die Rekonstruierung des glatten Verlaufs der stilistischen Entwicklung haben die Sarkophage allerdings den grossen Fehler, dass sie nicht durch Aufschriften genau datiert sind, weshalb wir sie erst durch eine Analyse des Stils und mit Hilfe von Porträts, soweit sie auf ihnen vorkommen, chronologisch eingliedern können.

Eine seltene Ausnahme stellt zur Zeit der Antoninen der vatikanische *Sarkophag des C. Iunius Euhodus* und seiner Gattin Metilia Acte vor, auf dessen Deckel zwei geflügelte Victorien eine rechteckige Tafel mit einer Aufschrift halten, die durch die Angabe des Amtes Euhodus' zwischen 161 und 170⁶⁹ datiert ist. Der Sarkophag stammt also aus dem Beginn der Regierung des M. Aurelius, wo noch, wie wir aus dem historischen Relief ersehen, die klassisierenden Tendenzen der hadrianisch-frühantoninischen Zeit nachklingen. Künstlerisch ist dieses Werk durchaus kein hervorragendes; so führt es z. B. Ducati in seiner *L'arte in Roma* überhaupt nicht an, die Strong widmet ihm eine kurze Bemerkung wegen seiner Porträts, will sich aber vom ästhetischen Standpunkt aus nicht damit befassen, weil „der Sarkophag mit den Gestalten, deren Bewegungen ungelent und rhetorisch sind, nicht viel wert ist“.⁷⁰ Die Art, wie der griechische Mythos romanisiert ist, ist an ihm am bemerkenswertesten. Das Thema des Reliefs ist symbolisch, wie es auf Sarkophagen gewöhnlich der Fall ist, dem Mythos von der

aufopferungsvollen Gattin Alkestis, die freiwillig für ihren Gatten Admetos sterben wollte und von Herakles aus dem Reich des Hades befreit wurde, entnommen. Die Handlung ist in drei, bzw. vier Szenen eingeteilt: Apollon meldet Admetos die Möglichkeit, sich vor dem Tode zu retten, in der Mitte sieht man Alkestis auf dem Totenbett von ihrem Gatten Abschied nehmen und schliesslich empfängt Admetos aus Herakles' Händen seine zum Leben erweckte Gattin. Diese Szene ist durch die selbständigen Gestalten des Hades und der Persephone ergänzt, von denen Alkestis zurückkehrt. Nicht nur Alkestis und Admetos, sondern die meisten der übrigen Personen sind keine idealisierten Gestalten des griechischen Mythos mit stereotypen Frisuren, sondern individualisierte Porträts, die in Haar und Bartracht getreu der damaligen Mode nachgebildet sind. Alkestis, die Metilia Acte darstellt, hat die typische Frisur der älteren Faustina, die bereits 140 starb; ihre Frisur konnte demnach mehr als zwanzig Jahre später und nach dem Tode ihres Gatten, als ihre Tochter und Gattin des Nachfolgers des Antoninus, M. Aurelius', die jüngere Faustina also, eine ganz andere Frisur trug, nicht mehr modern sein. Daraus ist zu ersehen, dass Metilia aus konservativer Neigung zur Tradition ihre Frisur aus jüngeren Jahren beibehält; eine Erscheinung, die auf Sarkophagen öfter zu beobachten ist. Das bedeutet, dass das Porträt tatsächlich individuell ist. Römisch ist jedoch nicht nur das Eindringen des Porträts, des aktuell Konkreten in das Allgemeine des griechischen Mythos, sondern auch die Betonung des Mittelpunktes der Komposition; ebenso die etwas kurzen Gestalten mit ein wenig zu grossen Köpfen, bei manchen Figuren sogar auch eine starre Haltung des Körpers und schematische Gesten, die eines primitiven Ausdrucks nicht entbehren. Es äussert sich hier der Einfluss der Volkskunst, eine Begleiterscheinung des Auftaktes zur Spätantike im 2. Jh. u. Z., die uns schon aus den historischen Reliefs bekannt ist.

Die mit der Zeit der Antoninen beginnende Romanisierung der Sarkophage äussert sich nicht nur in der „Verbürgerlichung“ des Mythos, wohin das typische römische Porträt eingedrungen ist, sondern auch in der Entwicklung mancher Themen, vgl. die seit den fünfziger Jahren beliebten Sarkophage mit Szenen, die die römischen Tugenden darstellen, Virtus, Clementia, Iustitia, Pietas, Concordia. Am charakteristischsten ist der Weg von den symbolischen graezisierenden Schlachtsarkophagen zu realistischen Sarkophagen mit Darstellungen aus den gegenwärtigen Kriegen der Römer.⁷¹ Aus der antoninischen Zeit, auch der älteren, hat sich eine Reihe von Sarkophagen erhalten, deren Themen von den Griechen übernommene Szenen mythischer Amazonen- oder historischer Gallierkämpfe sind, durch die die pergamenischen Künstler inspiriert wurden. Auf den Sarkophagen im Kapitolinischen Museum mit einer Schlacht zwischen den Griechen und den Amazonen⁷² oder den Griechen und den Galliern,⁷³ der sog. Ammendola, überwiegt vollkommen die griechische Form. Nach zahlreichen und stark perspektivischen Verkürzungen der Gestalten zu urteilen, waren ihre Vorbilder helleni-

stische Malereien, für den gallischen Sarkophag wahrscheinlich Werke der pergamenischen Schule. Manche Gestalten der Gallier stehen den Statuen des Votivdenkmals auf der Burg in Pergamon nahe, wie wir sie aus dem kapitolinischen Sterbenden Gallier oder der ludovisischen Gruppe eines Galliers-Selbstmörders und seiner Gattin im Römischen Nationalmuseum kennen. Älteren Ursprungs, noch aus der frühantoninischen Zeit, ist der niedrige Sarkophag eines römischen Feldherrn im Römischen Nationalmuseum,⁷⁴ wo sich auf dem Deckel seine Porträtbüste in einem Lorbeerkranz befindet, der von zwei Victorien gehalten wird; auf der Vorderseite des Sarkophags befinden sich Szenen mit besiegten und gefesselten Barbaren, die vor den römischen Anführer gebracht werden. Dieser zeigt sich hier in der unrealistischen heroischen Nacktheit mythologischer Gestalten. Wie die Komposition der mehr oder weniger isolierten Gruppen, so sind auch die einzelnen Gestalten und ihre Stellungsmotive griechisch, hellenistisch mit klassizistischer Einstellung. Römisch ist hier nur das Porträt des Heerführers, mit dem Meißel handwerklich ausgeführt. Die späteren Schlachtensarkophage aus dem letzten Drittel des 2. Jh. u. Z. sind mehr und mehr „barock“ und dynamischer. Das ist eine allgemeine Erscheinung in der Entwicklung der spätantoinischen Kunst und wir haben sie bereits im Porträt und auf dem historischen Relief kennengelernt. Auf der Reiterschlacht mit den Barbaren im Römischen Nationalmuseum,⁷⁵ dem sog. kleinen Schlachtensarkophag Ludovisi, ist die plastische Modellierung schon ziemlich durch Lichter und Schatten verdeckt, die die allgemeine Komposition beherrschen und die einzelnen Gestalten, die ihre individuelle Isoliertheit verlieren, zu einem einheitlich wahrnehmbaren Ganzen verbinden. An Stelle der summierten Zweikampfgruppen beginnt die lebendige Illusion einer wirklichen Handlung Fuss zu fassen. Die einzelnen Gestalten zeigen bereits die Unruhe und die Bewegung des Ganzen. In einigen Varianten ist die Gestalt des vom Pferde fallenden Barbaren lebendig festgehalten. Wir finden hier das alte, auf den Sarkophagen mit den Amazonen oder Galliern übliche Thema der rückwärts fallenden Gestalt, die sich mit einer Hand am Zügel festhält und mit einem Fuss noch den Rücken des Pferdes berührt, aber auch neue Motive, z. B. eine Gestalt in der Mitte mit von vorn dargestelltem und zu einem Bogen gekrümmtem Körper, weil der noch auf dem Rücken des Pferdes verweilende Fuss die den Zügel haltende Hand berührt. Die Pferde sind stark räumlich dargestellt; z. B. der sich ganz auf dem rechten Rand befindliche Reiter scheint aus dem Hintergrund hervorzuwachsen und aus dem freien Raum herauszustürzen. Einen pathetischen barock bewegten Ausdruck findet man auch in den Gesichtern der Kämpfenden, besonders der Barbaren, aber auch in den Köpfen der Pferde, deren Leiber stark gekrümmt sind. Um Lichtkontraste zu erzielen wird häufig der Bohrer angewandt, besonders in der Draperie, oft negativ, und zwar wenn der Bohrer nicht modelliert, sondern die Masse zerklüftet und die Aufmerksamkeit auf die dunklen Furchen des Schattens lenkt.

Die barock gesteigerte Empfindung zusammen mit der illusionistischen Auffassung der Gestalten und des Ganzen auf diesem Sarkophag, der etwa um das Jahr 180 entstanden ist, bilden den Übergang zu dem neben der Säule des M. Aurel bedeutendsten Denkmal vom Ende des 2. Jh. u. Z., dem *grossen Schlachtsarkophag von der Via Appia*,^{75 a} welcher im Römischen Nationalmuseum die Zierde der in den ehemaligen Bädern des Diokletian untergebrachten Vorräume ist. Der Sarkophag, schon mehr als drei Jahrzehnte lang bekannt, ist bis jetzt noch nicht ordentlich herausgegeben worden, wie auch Arias (im J. 1943) in seinem zusammenfassenden Werk über die römische Bildhauerei konstatiert.⁷⁶ W. Zschietzschmann führt ihn in seinem Werk „Die hellenistische und römische Kunst“ (erschienen 1939 in Potsdam als ein Teil des Handbuches der Wissenschaft), weder im Text, noch im Verzeichnis der römischen Reliefs an.⁷⁷ Von synthetischen Werken erwähnt ihn neben Arias⁷⁸ Ducati in seiner „L'arte in Roma“, datiert ihn jedoch irrtümlicherweise bis in die dreissiger Jahre des 3. Jh., und Rodenwaldt, CAH XII in dem Übersichtskapitel⁸⁰ über spätantike Kunst. In neueren Spezialmonographien über die Kunst des 2. und 3. Jh. u. Z. dagegen sind Erwähnungen häufig,⁸¹ aber ausser Hamberg⁸² finden wir keine ausführlichere Analyse seines Stils. Deshalb und wegen seiner besonderen Bedeutung widmen wir ihm grössere Aufmerksamkeit.⁸³ Der Sarkophag ist schon durch sein hohes Format gegenüber dem üblichen niedrigen auffallend. Er ist 2,40 m lang, 1,15 m hoch, mit einem Deckel von 0,37 m 1,52 m und 1,19 m tief. Durch seine Ausmasse nähert er sich dem sog. grossen ludovisischen Schlachtsarkophag aus dem 3. Jh., dem typischen Vertreter des „römischen Barocks“, welcher eine Länge von 2,74 m, eine Höhe von 1,54 m (ohne Deckel) und eine Tiefe von 1,42 m besitzt. Der Reliefschmuck ist ausserordentlich reich und mit Gestalten insbesondere an der Vorderseite und am Deckel, aber auch an beiden Seiten überfüllt. Die Komposition der Vorderseite beruht auf dem Kontrast, der Antithese der hohen Rechtecke auf beiden Rändern, die frei und ruhig gehalten sind, und des mittleren liegenden Rechtecks, eines einzigen Gewirrs von Gestalten, voll von Bewegung. Das innere Feld stellt den grausamen Kampf zwischen Römern und Barbaren, wahrscheinlich Germanen, dar und ist in allen Einzelheiten getreu realistisch geschildert, wie Gewänder, Zeichen, Nummer auf dem Adler der Legion, das mit der Reiterei eng zusammen operierende germanische Fussvolk und sogar die spezielle Taktik der Römer (nach Hamberg S. 177 f. von dem verstorbenen Heerführer angewandt) beweisen. Die Schlacht ist kunstvoll um die Hauptfigur des römischen Anführers komponiert, der etwas grösser ist als die übrigen Krieger, sein Kopf ist ein Porträt-Abozzo mit der Andeutung eines langen Bartes oder er wurde absichtlich abgeschlagen.⁸⁴ Im Sarkophag war also irgendein römischer Feldherr begraben, nach der Monumentalität des Sarkophags zu schliessen ein bedeutender, der sich in den Germanenkriegen der siebziger Jahre ausgezeichnet hatte. Seine Gestalt ist Mittelpunkt eines Kompositionsrhombus, der

seine Spitzen über ihm, unter ihm, links in der Mitte des Randes und ebenso rechterseits hat. Die Linien der Lanzen und die Gestalten der Kämpfenden die Seiten des Rhombus bilden. Die Spitze über dem Heerführer befindet sich am oberen Rand der Schlachtszene und zugleich auch des Sarkophags, weil seine ganze Fläche bis zu den Rändern dicht ausgefüllt ist, zwischen den Köpfen zweier fliehender Barbaren, woran der eine vorwärts, in Richtung der Flucht, blickt, während der andere sich umsieht. Von dem rückwärts schauenden Germanen führt die Kompositionslinie schräg über die Speere der Krieger zum Kopf des Barbaren, der zur Mitte gewandt ist und zu einem Legionär emporblickt, der ihm gerade den tödlichen Stoss versetzt. Über sein Gesicht, seinen Bart und den Schild führt eine weitere Diagonale zur unteren Spitze unterhalb des Feldherrn, zum Kopf eines am Boden liegenden Barbaren. Ähnlich wie bei der vorhergehenden Spitze blickt er vom Beschauer nach links hinauf in Richtung der einen Diagonale, während die zweite über sein Gesicht nach rechts durch die Zäsur zwischen den Barbaren, deren Blicke nach der Mitte gerichtet sind, und einer langen Lanze, die zu ihnen parallel steht, verläuft. Während die bisher geschilderten Seiten des Rhombus ganz deutlich bemerkbar waren, ist die vierte, in Richtung der Flucht der Germanen, die Truppenaufstellung der Römer kreuzend,⁸⁵ nicht mehr so bestimmt. Sie wendet sich über den Arm eines römischen Reiters aufwärts und führt über die Köpfe der Pferde und über dem Kopf eines Barbaren hinweg, der ihre Richtung verfolgend emporblickt, unter dem Adler der Legion hindurch bis zu dem härtigen Gesicht des einen Barbaren an der mittleren oberen Spitze. Die zentrale Tendenz der ganzen Komposition ist dadurch betont, dass alle Randfiguren in die Mitte blicken; auch der Barbar in der rechten oberen Ecke, welcher auf der Flucht eingeholt wird und sich mit einer die Aussichtslosigkeit des Widerstandes und weiterer Flucht ausdrückenden Geste rückwärtswendet; desgleichen ein römischer Soldat, der mit dem Schwert einem anderen Feinde den Weg vertritt. Wie schon gesagt, füllen die Gestalten die ganze Fläche so dicht aus, dass der Hintergrund überhaupt nicht sichtbar ist. Es ist dies die äusserste Konsequenz der Art und Weise, die Raumtiefe durch Übereinanderstaffelung der Gestalten anstatt Nebeneinander zu lösen. Wieder können wir beobachten, wie sich hier realistische und unrealistische Mittel begegnen, deren Zweck es ist, eine Illusion des Raumes hervorzurufen. Gegenüber der Übereinanderstaffelung der Gestalten und den ihr entsprechenden Linien der Speere, welche den Blick von unten nach aufwärts leiten, steht die realistische Anordnung der Gestalten hintereinander, vor allem ihre Entfaltung in die Tiefe durch die mannigfaltigsten perspektivischen Verkürzungen, wobei die Gestalt oftmals aus der Wand des Reliefs herauswächst, die wegen der dichten Anhäufung der Gestalten und der Schatten zwischen ihnen nicht sichtbar ist, und aus dem freien Raum herauszutreten scheint. Das beste Beispiel dafür sind der kopfüber vom Pferd fallende Barbar unterhalb des Feldherrn, eine in vieler Hinsicht interessante Gestalt, wie auch

einige am Boden liegende Barbaren am unteren Rand des Reliefs. In der Darstellung der einzelnen Gestalten trägt das Malerische über das Plastische einen entscheidende Sieg davon. Manche Köpfe der Barbaren sind geradezu impressionistisch modelliert, mit unruhiger Oberfläche, die in eine reiche Skala von Licht und Schatten zerlegt ist, was weniger den Eindruck von Stein, als von weich und empfindlich verarbeitetem Ton erweckt. Einen ähnlichen Stil haben wir bereits auf der Säule des M. Aurel festgestellt. Wenn wir die Köpfe der Barbaren dort⁸⁶ und auf dem Sarkophag vergleichen, finden wir vollkommene Übereinstimmung nicht nur in der Form, sondern auch in den Typen der Barbaren, was alles den engen Zusammenhang zwischen den beiden Denkmälern beweist. So wie die einzelnen Formen mit einer lebendigen, malerisch unmittelbaren Auffassung dargestellt sind, wird auch das ganze Relief von Licht und Schattenflecken beherrscht und wirkt nicht statisch, sondern mit einem Schein von Bewegung versehen, der die wirkliche Bewegung der Gestalten noch vermehrt. Die Bewegungsmotive sind ungewöhnlich reich und vielfältig, sie übertreffen noch bei weitem den bereits erwähnten Sarkophag mit der Reiterschlacht im Römischen Nationalmuseum, den sog. kleinen ludovisischen. Viele Barbaren sind in geradezu akrobatischen Stellungen festgehalten, und so bei der Konzentration der fallenden Gestalten in dem unteren Teil des Reliefs macht dieser den Eindruck einer vollkommenen Auflösung gegenüber der Kompaktheit der siegreichen Mitte um den Feldherrn. Auch auf diese Weise ist die Niederlage der Germanen und der Gegensatz zwischen ihnen und den Siegern betont. Das Bestreben die Dynamik der Bewegung darzustellen, führt bis zu einer unrealistischen, gewaltsamen Überschreitung der Wirklichkeit. So hat der Barbar zu Pferde rechts vom Feldherrn den Kopf völlig emporgereckt, und dabei das Gesicht etwas rückwärts geneigt; bei dem unterhalb des Feldherrn vom Pferde stürzenden Barbaren verfolgen Kopf und Bart die Bewegung des Körpers und befinden sich in einer Geraden mit der Verlängerung des Halses. Dieselbe expressive Deformation finden wir auf dem Sarkophag aus der Villa Taverna in Frascati, publiziert von Rodenwaldt⁸⁷ (Popa-Diener einen Opferstier haltend), der seine nahen Beziehungen zum Stil der Marcussäule bewiesen hat. Die fallenden Gestalten der Barbaren wirken sehr stark durch die Umrisskurve und so windet sich durch den unteren Teil des Sarkophags, wo sie konzentriert sind, eine vielfältig geschlungene Arabeske, wie wir es schon teilweise an der Trajanssäule kennengelernt haben. Der Linearismus ist jedoch auch an anderen Stellen zu finden, und zwar in den Linien der Speere, denen eine Rolle in der Komposition zufällt, und in der Draperie, die oft mehr graviert als modelliert ist. Es ist natürlich, dass hier der Bohrer häufig Anwendung findet. Seit der Zeit, wo er sich verselbständigte und nicht mehr nur die Modellierung ausführte, ist seine Bedeutung ständig gewachsen.

Die dynamische Form und Bewegung ist durch den dynamischen Ausdruck des Gefühls ergänzt. Auch hier haben die Barbaren den grössten Anteil. Auf ihren

Gesichtern zeigen sich verschiedene Nuancen der Angst, wenn auch nicht so ausdrucksvoll geschildert wie auf dem ludovisischen Schlachtsarkophag. Was den Gefühlsausdruck betrifft, so sind die Gefangenepaare an den Rändern der Vorderwand des Sarkophags am wirkungsvollsten. Hier ist ihr trauriges Los meisterhaft ausgedrückt. Während das rechte Paar mit der Barbarin, deren Brust halb entblösst ist, eine stumpfe Resignation und hilflose Apathie über dem eigenen Schicksal ausdrückt, ist das linke Paar ein einziger lauter Protest und Aufschrei des Schmerzes, es kann sich mit der harten Zukunft nicht abfinden, kann sie nicht fassen. In diese beiden Gestalten konzentrierte der Künstler den Ausdruck der gefolterten Menschlichkeit, den wir hier zum erstenmal in der antiken Kunst antreffen. Die Barbarin ist eine geradezu gotische Gestalt, eine wahre Mater dolorosa.

Auf dem Deckel, dessen Ecken die üblichen maskenartigen Köpfe schmücken, befindet sich eine zusammenhängende Folge von vier Szenen, von denen wir zwei von den Sarkophagen mit Darstellungen aus dem Leben römischer Heerführer, sowie den sog. Hochzeitssarkophagen her kennen. In der Mitte befindet sich die stereotype *dextrarum iunctio*. Die Gatten reichen einander die rechten Hände. Der Amor unter ihnen symbolisiert die eheliche Liebe, ebenso die personifizierte Concordia, die zwischen dem Paar im Hintergrund steht.⁸⁸ Die Köpfe der Gatten sind nur abgezeichnet, sie waren also gleichfalls Porträts.⁸⁹ Die eigentliche Szene ist noch durch Nebengestalten vermehrt, ähnlich wie die Szene rechts, in der der sitzende Heerführer den Barbarenführern, die vor ihm auf die Knie sinken und seine Hand küssen, Gnade gewährt. Es ist eine ähnliche Szene wie auf dem schon angeführten Sarkophag mit der Unterwerfung der Barbaren und dem Bildnis des Heerführers auf dem Deckel, ebenfalls im Römischen Nationalmuseum. In der Auffassung bestehen zwischen ihnen allerdings zwei wesentliche Unterschiede. Gegenüber der idealisierenden heroischen Nacktheit auf dem älteren Relief ist hier der Feldherr realistisch mit Panzer und *paludamentum* auf der *sella curulis* sitzend dargestellt und lässt sich gnädig die Hand küssen, während er früher nur mit der Hand dem gefesselten Barbaren winkte, den die Soldaten vor ihm auf die Knie warfen. Der Künstler des jüngeren Sarkophags versucht menschlicher die römische *Clementia* auszudrücken und den gefühlsmässigen Inhalt der Szene zu betonen. Die ruhige Zurückhaltung des Siegers steht in scharfem Kontrast zu der Gestalt des germanischen Anführers, welche sich in eine einzige äusserung untertäniger Ergebenheit und sklawischer Dankbarkeit verwandelt hat. Das wird nicht nur durch die respektvolle Geste der linken Hand des Barbaren ausgedrückt, die sanft die zum Kusse dargereichte Hand, ohne sie mehr als notwendig zu berühren, stützt, sondern vor allem durch die Haltung des Körpers, der so weit als möglich zu Boden gedrückt ist, was noch durch die etwas in die Länge gezogene Gestalt betont wird. Dieses Ideal der hohen, schlanken Gestalten, das wir bei mehreren Gestalten des Sarkophags, auf der Vorderseite bei den den Rahmen bildenden Paaren, insbe-

sondere aber auf dem Deckel, wo die Figuren dicht nebeneinander, isokephalisch gereiht sind, aber auch auf den Seiten finden, ist eines der typischen Merkmale der Kunst am Ende des 2. Jh. und am Beginn des 3. Jh. u. Z. und tritt bereits in einigen Szenen der M. Aurelssäule in Erscheinung, wo man beobachten kann, wie die Gestalten deutlich von den unteren Teilen der Säule, die in ihrem Stil der Trajanssäule am nächsten stehen, zum mittleren Teil,⁹⁰ dessen Stil sich von dem seines Vorgängers ziemlich weit entfernt, an Höhe zunehmen. Dieser Unterschied in der Proportionierung der Gestalten wird am besten ersichtlich, wenn wir zwei thematisch übereinstimmende Szenen vergleichen; z. B. die *adlocutio* gleich am Beginn des Reliefbandes und eine andere in seiner Mitte, wo die Figuren mehr als die halbe Höhe des Reliefs einnehmen.⁹¹ Wie wir weiter anführen, zeigen sich solche Gestalten häufig auf Sarkophagen und das umso mehr, wie der Sarkophag mehr römischen Charakter trägt und sich von der griechischen Tradition entfernt. Das gilt gewiss in vollem Masse auch für den Schlachtsarkophag von der Via Appia, der eine entscheidende Wendung von den übernommenen hellenistischen Galatomachien zu einer realistischen Schilderung der gegenwärtigen römischen Kämpfe auf den Sarkophagen bedeutet. Ähnliche Gestalten, wie den vor dem Feldherrn knieenden langgezogenen Barbaren, finden wir auch am linken Teil des Deckels, wo im Gegensatz zur rechten Seite mit ihrem militärischen Thema und der zentralen Gestalt des Gatten, die Erziehung in der Familie dargestellt wird, in deren Mittelpunkt wieder die Gattin des Feldherrn steht. Auf den Seiten des Sarkophags, deren Relief nach römischer Art flacher und weniger sorgfältig als auf der Vorderseite ausgeführt ist, befinden sich Szenen aus dem Soldatenleben im Kriege, thematisch also Ergänzungen der Schlachtenszene. Auf der linken Seite sieht man die Abführung der Gefangenen über eine Pontonbrücke, rechterhand den schroffen Kontrast zwischen den Soldaten und dem Feldherrn zu Pferde und den gefangenen Germanen unterhalb von ihnen, die demutsvoll mit einem verzweiferten Ausdruck im Gesicht um Gnade bitten. Die hintere Seite des Sarkophags ist ohne Verzierung, was eben für alle römische Sarkophage, auch die mythologischen, charakteristisch ist und sie von den griechischen unterscheidet, wo Reliefs auf allen vier Seiten zu finden sind.

Wenn wir nun alle stilistischen Merkmale überschauen, die wir auf diesem Sarkophag beobachtet haben, stellen wir fest, dass sie uns in der Mehrzahl bereits von der Marc-Aurelssäule her bekannt sind: zentrale Komposition mit geometrischem Schema, eine fast impressionistische Auffassung der Form, hier nicht bloss der einzelnen Formen, sondern auch des Ganzen, eine dynamische, expressive bis expressionistische über die Grenzen des Wirklichen hinausgehende Darstellung der Bewegung, dynamisches Gefühl, Pathos, Linearismus mit besonderer Bedeutung der Umrisslinie, der sowohl mit realistischen als auch unrealistischen Mitteln betonte Raum, zum Teil hohe, schlanke bis manierierte Gestalten und dazu noch das hohe Format des Sarkophags. Vergleichen wir weiter die vollkom-

men übereinstimmenden Typen der Barbaren, müssen wir zu dem Schluss gelangen, dass beide Denkmäler einander zeitlich sehr nahe stehen und dass die Marcussäule, das bedeutendste Denkmal des historischen Staatsreliefs der damaligen Zeit, eine Umwandlung der traditionellen hellenistischen Schlachtsarkophage in realistische Denkmäler aktuellen historischen Inhalts verursachte. Als verbindendes Entwicklungsglied führt Hamberg⁹² den Sarkophag des Nationalmuseums in Palermo an, auf dem sich neben gallischen Typen wahrscheinlich auch schon germanische und römische Soldaten befinden; trotz der üblichen Zweikampfgruppen sammeln sie sich bereits als militärische Einheit um den Heerführer. Der Sarkophag von der Via Appia stimmt schon vollkommen mit der damaligen geschichtlichen Wirklichkeit überein. Seine Verwandtschaft mit der Marcussäule kann durch weitere Feststellungen noch unterstützt werden. Die Einzigartigkeit und künstlerische Qualität beweisen, dass in ihm irgendein hervorragender Heerführer begraben wurde. Der Vergleich mit den Typen der Barbaren auf der Marcussäule führt zu dem natürlichsten Schluss dieser Betrachtungen, zu der sehr wahrscheinlichen Hypothese, dass es ein Feldheer gewesen ist, der sich unter Marc Aurel in den Kriegen gegen die Germanen auszeichnete.⁹³ Chronologisch würde dies stimmen, weil die Marcussäule in der Zeit zwischen dem J. 180, bzw. ein wenig früher, und dem J. 192, bzw. 193, entstanden ist; in diesem Jahr war sie aber schon bestimmt fertiggestellt,⁹⁴ eher noch in den Jahren näher der Thronbesteigung des Commodus und des Todes seines Vaters; die hervorragenden Heerführer des Marc Aurel sind meist in den achtziger und neunziger Jahren des 2. Jh. gestorben.⁹⁵ Tarrutenius Paternus wurde 182 getötet, Helvius Partinax und Didius Iulianus 193, Pescennius Niger 194, Clodius Albinus 197. Der Schlachtsarkophag von der Via Appia, der in realistischer, ziemlich ungewohnter Weise und in wirklich pompösem Massstab die Kämpfe mit den Barbaren schildert, musste unter dem Eindruck grosser siegreicher Schlachten in einem ähnlichen Milieu wie die Marcussäule entstehen und zeigt den offenbaren Einfluss der Triumphdenkmäler. Nur solche Reliefs, die die grossen Kämpfe ihrer Zeit darstellten, konnten einen entscheidenden Einfluss auf die Umwandlung der halbhellenistischen Sarkophage in realistische, wirklich römische ausüben. Für die Kontinuität und den Einfluss der Triumphdenkmäler sprechen auch die umrahmenden Randgruppen zu beiden Seiten der Vorderseite, wo an den Seiten des grossen und hohen Tropaeums je ein Paar, ein Barbar mit einer barbarischen Frau steht. Ähnliche Gruppierungen kennen wir bereits von den Triumphbögen; man kann z. B. ein Barbarenpaar mit Tropaeum auf der Westseite des Bogens im provençalischen Carpentras⁹⁶ anführen. Die Zeit der grossen Schlachten und Siege hat viele Triumphdenkmäler hervorgebracht, und zu ihnen zählt auch dieser Sarkophag, der nicht vereinzelt geblieben ist und bald Nachfolger gefunden hat. Was die bildkünstlerische Form betrifft, bedeutet dieses hervorragende Denkmal aus dem Ende des 2. Jh. u. Z. die Übertragung der neuen stilistischen Errungenschaften

der Marcussäule, die auf den formell stark graezisierenden Sarkophagen bisher unbekannt oder wenigstens nicht in der Masse bekannt waren, auch auf die Sarkophagplastik, die bei der kaum nur zufälligen Lücke im historischen Relief für die Entwicklung der Kunst im 3. Jh. von grosser Bedeutung war.

Denselben Typ des Barbaren, wie er auf der Marcussäule und dem Schlachtsarkophag von der Via Appia auftritt, befinden wir noch auf einem dritten Denkmal aus der spätantoinischen Zeit, nämlich auf dem sog. *Hochzeitsarkophag*, der sich im Privatbesitz in *Frascati* in der Villa Taverna, jetzt Parisi,⁹⁷ befindet. Es ist ein traditioneller römischer Typ, der schon aus dem ersten Jahrzehnt der Regierung M. Aurels bekannt ist, aus der Zeit, in der auch der Sarkophag des C. Iunius Euhodus entstanden ist, und zwar aus dem sehr ähnlichen Sarkophag in Mantua im Palazzo Ducale,⁹⁸ der einen Archetypus aus der Zeit des Antoninus Pius voraussetzt. Das Thema ist typisch römisch. Es ist nicht der griechischen Mythologie entnommen, sondern typisiert das Leben des römischen Heerführers ähnlich wie z. B. auf dem Deckel des erwähnten Schlachtsarkophags im Römischen Nationalmuseum. Das Relief auf der Vorderwand des frascatischen Sarkophags setzt sich aus vier Szenen zusammen. Links ist gekürzt eine Reiterschlacht angedeutet, mit der eine weitere Szene zusammenhängt, in der der römische Feldherr dem sich demutsvoll vor ihm neigenden Barbaren Gnade erweist. Der Künstler, der den älteren mantuanischen Sarkophag ausführte, begnügte sich nach griechischer Art mit der Personifikation des Sieges, mit der Göttin, die von hinten an den Feldherrn herantritt und eine Kriegsfahne hält, während sein Nachfolger die realistische narrative Handlung, die Schlacht selbst, hinzufügte. Aus ihrer abgekürzten Darstellung ist zu ersehen, dass der jüngere Künstler, der den bereits fertigen Typ, der zwar in seinem Thema, kaum aber in seiner Auffassung und Form römisch war, übernahm, ihn grundlegend romanisierte und das frühere Symbol anschaulich durch eine konkrete Handlung illustrierte.¹⁰⁰ In der Mitte des Sarkophags befindet sich die Gestalt des Feldherrn, der sich tatkräftig an der festlichen Opferung eines Stiers beteiligt, rechts sieht man eine *dextrarum iunctio*. Die Porträtköpfe sind leider stark beschädigt. Vergleichen wir den Stil der Sarkophage aus Mantua und aus Frascati, sehen wir darin einen ähnlichen Schritt in der Entwicklung wie auf dem Schlachtsarkophag von der Via Appia. Vor allem ist es das veränderte Format; der Sarkophag ist kürzer und höher, dem entsprechen auch die hohen, schlanken Gestalten in den Szenen, die wiederum mehr konzentriert sind, wobei allerdings zugleich die Hauptgestalt des Heerführers mehr betont wird. Der grösste Unterschied ist im Gefühl und in der stark „barocken“ Bewegung, deren Dynamismus den Sarkophag mit Unruhe und Erregung erfüllt, zu spüren. Am auffallendsten äussert sich das bei zwei Gestalten, und zwar bei der um Gnade bittenden Barbarin und dem Opferdiener, der den Stier hält.¹⁰¹ Die Gestalt der Barbarin hat sich im Verhältnis zum Anführer so verkleinert, dass sie ihm nicht einmal zum Gürtel reicht; sie umfasst seine Beine. Ist

in ihrem Körper schon eine Fülle von Brüchen, so ist die Gestalt des Popa — des Opferdieners — ein einziger spitzer Winkel und Kontrast der benachbarten Körperteile. Der langgezogene Körper ist ähnlich wie bei dem bittenden Germanen vor dem Feldherrn auf dem Schlachtsarkophag von der Via Appia zu Boden gedrückt; besonders ausdrucksvoll ist sein unnatürlich emporgereckter Kopf. Der ganze Körper ist stark subjektiv — expressiver Ausdruck sklavischer Demut. An seinem Kopf oder an dem Kopf des Barbaren vor dem Feldherrn ist deutlich die auf der primären Lichtwahrnehmung beruhende unplastische Auffassung sichtbar. Die Lichtwahrnehmung geht der erst sekundären Wahrnehmung des körperlichen Volumens voraus. Man könnte von einer Wiederkehr des flavischen Illusionismus sprechen, der sich hier allerdings bis zu einem plastisch negativen „Impressionismus“ versteigt; dazu kommt eine gesteigerte „Barockartigkeit“, das direkte Streben nach einem die natürliche Realität formenden Ausdruck. Der Hochzeitssarkophag aus der Villa Taverna, der Schlachtsarkophag von der Via Appia im Römischen Nationalmuseum, sowie auch die Marcussäule gehören demselben Kunstkreis an. Davon ist der Hochzeitssarkophag wegen seines früher so traktierten Themas am meisten durch die ältere graezisirende Tradition gebunden. Der Schlachtsarkophag hatte sich durch die Abkehr von den hellenistischen Amazonomachien und Galatomachien sowie seine Annäherung an die realistischen römischen Triumphdenkmäler vom Hellenismus auch in der Form weit entfernt; die Marcussäule steht der Spätantike vor allem durch ihre Volkstümlichkeit am nächsten, die ihr von ihrem Vorgänger und Vorbild dem leitenden Meister der Trajanssäule erkämpft wurde.

Nichtsdestoweniger ist der *Sarkophag von der Via Appia nicht vereinzelt* und bildet mit einigen ähnlichen, die gleichfalls unter dem Einfluss der Triumphalkunst der spätantoinischen Zeit stehen, eine *Gruppe*. Eine etwas besondere Stellung nimmt das grosse Relief mit der Schlacht um eine belagerte befestigte Stadt unter ihnen ein, das auf dem Casino der Villa Doria Pamfili¹⁰² in die Mauer eingelassen ist. Das Thema ist zwar unter den übrigen Schlachtsarkophagen, ungewohnt, jedoch ist das Relief so mit Gestalten überfüllt, dass es vollkommen den Eindruck der üblichen Kampfszenen macht.¹⁰³ Der Herrführer, der in der Mitte nicht allensehr hervorgehoben ist, und das unübersichtliche Getümmel der Schlacht stehen im Kontrast zu den uns schon bekannten Paaren der gefangenen Feinde, des Mannes und der Frau, hier noch mit einem Kind, die in leichter Schrittstellung vor den Trophäen abgebildet sind und so den Eindruck gehender Personen erwecken. Bei dem rechten Paar deutet sogar ein Baum die Landschaft an. Das sowie auch die architektonischen Kulissen der Stadt, die hier und da zwischen den Figuren hindurchblicken, zeugen von der Tendenz, den wirklichen Raum realistisch festzuhalten. Die Gestalten sind zwar weich modelliert, behalten jedoch immer den plastischen Bau. Es scheint, dass dieses Relief aus der spätantoinischen bis severischen Gruppe der Schlachtsarkophage eben wegen seines

„barocken“ Realismus das älteste ist. Zwei andere Sarkophage, die hierher gehören, der Sarkophag aus dem Camposanto in Pisa und der Sarkophag in der Vorhalle des Casino der Villa Borghese,¹⁰⁴ stehen dem Sarkophag von der Via Appia im Römischen Nationalmuseum näher und das nicht nur durch das gleiche Thema, die gewohnte Reiterschlacht, sondern auch durch den übereinstimmenden oder sehr nahen Typ der Barbaren. So kann man auf dem Sarkophag im Casino der Villa Borghese den Kopf des Barbarenreiters in der linken oberen Ecke vergleichen, auf dem stark beschädigten Sarkophag in Pisa, der nur fragmentarisch erhalten ist, so dass die Mehrzahl der Köpfe fehlt, den Kopf des Reiters in der Mitte links von der grossen Beschädigung.¹⁰⁵ Der Borghesische Sarkophag ist ebenfalls von statischen Paaren gefangener Männer und Frauen an den Seiten des Tropaeums umrahmt, die, auch in manchen Details, mit ähnlichen Paaren auf dem Sarkophag von der Via Appia weitgehend übereinstimmen. Sonst sind die Komposition im ganzen klarer und die Gestalten grösser, einige reichen ungefähr bis in das zweite Drittel der Höhe des Sarkophags; sie verbinden so die obere und die untere Reihe der Gestalten, die in drei Schichten übereinander gelagert sind. Der pisanische Sarkophag lehnt sich, was die Umrandung betrifft, in interessanter Weise an die älteren Sarkophage der Zeit der Antoninen mit der Siegesgöttin, die auf dem Nacken eines halb sitzenden, halb knienden gefangenen Barbaren steht, an. Soweit man aus dem fragmentarisch erhaltenen Stück ersehen kann, befindet sich an den Rändern je eine stehende Figur, links ein Barbar, rechts eine Barbarin, über ihnen, zum Teil neben ihnen schwebt Victoria, welche wahrscheinlich ursprünglich auf dem Nacken einer knienden Figur stand. Beide Sarkophage, der pisanische und vor allem der Borghesische, haben ein gemeinsames Stillement, das in diesem Masse auf dem Sarkophag im Römischen Nationalmuseum nicht vorhanden ist, nämlich grosse Verflachung verbunden mit einem konsequenten Linearismus. Manche Gestalten auf dem Borghesischen Sarkophag, besonders die an den Rändern stehenden, über denen sich Lanzenbündel befinden, erwecken fast den Eindruck von kannelierten Säulen. Nichtgriechische formelle Merkmale treten hier offensichtlich in den Vordergrund; das plastische Volumen reduziert sich bis auf eine geschnittene Silhouette mit zeichnerisch, nur ganz oberflächlich angedeuteten Details, ohne jede plastische Modellierung. Der kniende Barbar in der rechten unteren Ecke, der sich vergeblich zur Wehr setzt, ist der beste Beweis dafür. Während die einzelnen Gestalten auf dem Schlachtensarkophag von der Via Appia um sich und in ihren gegenseitigen Beziehungen einen verhältnismässig tiefen Raum bilden, ist auf dem Borghesischen Sarkophag zu beobachten, wie mit der Flachheit der einzelnen Formen auch die ganze räumliche Konzeption flach wird, wie sich die Gestalten in eine Raumschicht konzentrieren und somit den Weg zu jenem Stand antreten, den wir später bei dem Ludovisischen Schlachtsarkophag antreffen.

Was die Chronologie aller dieser zu einer stilistischen Gruppe gehörenden

Schlachtensarkophag betrifft, können wir sie wegen der Verwandtschaft des Stils und der Barbarentypen einiger von ihnen, vor allem des Sarkophags von der Via Appia, sicher in die Zeit der Entstehung der Marc-Aurelssäule einreihen. Demgegenüber ist es notwendig, sich der stilistischen Verschiedenheiten, die ziemlich gross sind, zwischen ihnen bewusst zu sein. So müssen wir voraussetzen, dass sie nicht in dem kurzen Zeitabschnitt einiger Jahre entstanden sind, sondern in einer Zeitspanne von zehn bis zwanzig Jahren, also von den achtziger Jahren des 2. Jh. u. Z. bis in das erste Jahrzehnt des 3. Jh.¹⁰⁶ Weiter kann man nicht mehr gehen, da die Entwicklung einen anderen Weg einschlug. Steht das Relief auf dem Casino der Villa Doria Pamfili durch seinen „barocken“ Realismus dem Kern der Zeit der Antoninen näher, würde die Flachheit und Linearität des Borghesischen Sarkophags eher auf die Nähe des Reliefs vom Bogen des Septimius Severus in Rom¹⁰⁷ hindeuten; gewisse Übereinstimmungen in der Komposition mit dem grossen Ludovisischen Sarkophag würden für Beginn des 3. Jh. sprechen. Erwägen wir allerdings andererseits den Reichtum und die Buntheit der stilistischen Entwicklung unter Septimius Severus nicht nur in synchronischer, sondern auch in diachronischer Reihe, weil es ausgeschlossen ist, alle diese sich schnell wandelnden Mannigfaltigkeiten in ideale selbstständige Gruppen oder Schichten nach Jahren einzuteilen, müssen wir die hypothetische Nähe der genaueren Datierung der Schlachtensarkophag vom Ende der Regierung der Antoninen bis zum Beginn der severischen Zeit anerkennen.

Der Sarkophag vom Casino der Villa Borghese verbinden einige künstlerische Elemente mit dem *mythologischen Sarkophag des Camposanto in Pisa*,¹⁰⁸ auf dem die bei römischen Sarkophagen beliebte Fabel von *Hippolyt und Phädra* abgebildet ist, die schon von ihren griechischen Vorläufern her bekannt ist. Diesen nur eine Szene enthaltenden¹⁰⁹ gegenüber sind die römischen Sarkophag im Geist des heimischen narrativen Stils gehalten, der sich am reinsten auf den Reliefbändern der Triumphsäulen geäussert hat; sie sind durch ein architektonisches Glied, einen Pfeiler oder eine Säule in zwei Szenen geteilt und hängen miteinander durch die gemeinsame Person des Haupthelden zusammen. Die erste Szene spielt sich in Theseus' Palast ab, der an beiden Rändern durch Bauelemente angedeutet ist. Das Interieur ist durch die übliche Draperie, die den Hintergrund bildet, dargestellt. Hippolyt, der zur Jagd gerüstet in der Mitte steht und dem der Diener das Pferd vorführt, empfängt von der alten Amme die Liebesbotschaft ihrer Herrin, welche auf einem Stuhl von ihren Dienerinnen umgeben sitzt. Ein Amor stützt sich auf Phädras Schoss, ein zweiter steht vor ihrem Stuhl, ihre unglückliche Liebe symbolisierend. Für das Ende des 2. Jh. ist die psychische Konzentrierung der Szene charakteristisch. Die Blicke aller Personen, ausgenommen der Amore, sind auf Hippolyt gerichtet, der in Richtung Phädras schaut. Auf den Gesichtern zeigen sich Erwartung und wirklich tragischer Ausdruck. Die zweite Szene ist das realistische Bild einer Eberjagd mit ziemlich reicher Schilde-

rung des landschaftlichen Milieus. Hippolyt's Begleiter, ebenfalls am Pferde, ist teils hinter Hippolyt, teils über ihm dargestellt, ähnlich wie bereits auf den hadrianischen Tondi des Konstantinsbogens in Rom. Rein römisch ist die Gestalt der Göttin Virtus, die Hippolyt an der anderen Seite begleitet. Vielleicht stellt sie eine Parallele zur Atalante auf den griechischen Meleagersarkophagen mit der Jagd auf den kalydonischen Eber vor. So kam die Gestalt der Virtus von den mythologischen Sarkophagen auch auf die Sarkophage mit der Löwenjagd, die durch Verselbständigung und weitere Romanisierung dieser mythologischen Jagdszenen entstanden sind. Mit dem Borghesischen Schlachtsarkophag hat der Hippolytsarkophag aus Pisa die Flachheit und Linearität gemeinsam. Auch die sitzende Gestalt Phädras ist kulissenhaft flach mit linear angedeuteter Draperie dargestellt. Das Gewand der Amme, deren greisenhafter Leib, soweit er entblösst ist, naturalistisch dargestellt ist, scheint die menschliche Gestalt kaum zu verhüllen. Seine Falten sind negativ geschnitten und nicht modelliert. Neben dem Zeichnerischen steht als beinahe gleichwertiges Element das Malerische, eine nahezu impressionistische weiche, durch das Licht getönte Darstellung der Form. Mit dem Borghesischen Sarkophag stimmt der Hippolytsarkophag noch in der Darstellung der Pferde und dem Typ des Hippolyt begleitenden Reiters überein. Ebenfalls die hohen, schlanken Gestalten, die wir hier und dort auch auf der Marc-Aurelssäule, mehr jedoch auf dem Sarkophag Taverna, dem Schlachtsarkophag von der Via Appia und einer ganzen Reihe anderer Sarkophage antreffen, deuten auf das letzte Jahrzehnt des 2. Jh., bzw. das erste Jahrzehnt des 3. Jh. hin.

Gleichfalls aus der Zeit des Septimius Severus befindet sich ein *Sarkophag mit dem gleichen Thema* in der profanen Abteilung des *Lateranischen Museums*,¹¹⁰ der sich jedoch von dem pisanischen, was die Form betrifft, wesentlich unterscheidet. Die linke Szene, auf dem pisanischen Sarkophag vereinheitlicht und zentralisiert, zerfällt hier in drei isolierte Szenen, deren Umgebung fast gar nicht angedeutet ist. Links sehen wir Phädra mit den Dienerinnen, die zu ihr hinsehen, sie selbst blickt nicht auf Hippolyt, sondern in entgegengesetzter Richtung. Die Gesichter sind ruhig. Phädras Gefühle sind durch das sich umarmende Paar, Amor und Psyche, angedeutet, das tragische Ende dieser Liebe durch einen grösseren Amor, der sich auf eine nach unten gekehrte Fackel stützt, ein bekanntes sepulkrales Symbol. Aber auch die Gruppe Amor und Psyche hat eine tiefere symbolische Bedeutung; sie verkörpert das Schicksal der Seele und wir finden sie im 3. Jh., wo der Mythos seine erzählerische Handlungskraft verliert und zur Allegorie wird, so auf den Endymion-, Hippolytos- und Marssarkophagen¹¹¹ (mit Rhea Silvia) und besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf den die Einverleibung der Seele und ihre Erlösung schildernden Prometheussarkophagen. In der zweiten Szene spricht die Amme durch beredte Gesten mit Hippolyt, in der dritten sieht man einen Jäger mit dem Pferde Hippolyts und zwei Jagdhunden, von denen er einen an der Leine hält und ihn betrachtet. Die

Jagdscene in der rechten Hälfte des Sarkophags unterscheidet sich in ähnlicher Weise. Die Gestalten befinden sich in grösserem Abstand voneinander, Hippolyts Begleiter befindet sich mit Hippolyt in gleicher Höhe und ist durch dessen Pferd nicht verdeckt, die Abbildung der Landschaft ist auf einen Baum und einen sich hinter ihm befindlichen Felsen beschränkt. Die Gestalten sind gegenüber dem pisanischen Sarkophag bis auf Phädra niedriger, auch die Draperie ist „barock“ plastisch. Gegenüber der nahezu impressionistisch weichen Darstellung der Haare auf dem Sarkophag in Pisa überwiegt hier bei den Haaren die harte Arbeit des Bohrers, ähnlich wie auf dem kapitolinischen Porträt des Septimius Severus;¹¹² die Blätter auf dem Baum sind durch pointillistische Bohrarbeit ebenso umrissen wie die Gegenstände auf dem Altar an dem Bogen der Argentarier in Rom aus dem J. 204.¹¹³ Allein dieses formelle Element ist rein römisch, sonst kann man zusammenfassend sagen, dass der lateranische Sarkophag im Vergleich mit dem pisanischen weit griechischer ist, er setzt die barock hellenistische Form aus der Zeit der Antoninen fort, aber seine Plastizität ist reicher an Lichtkontrasten und dynamischer. Er ist wahrscheinlich ungefähr um das J. 200 entstanden.

In gleicher Weise ist der Bohrer bei Bart und Haaren auf einem anderen *lateranischen Sarkophag* angewandt, dessen Thema der *sog. indische Triumph des Bacchus* ist.¹¹⁴ Bacchus, die grösste, die ganze Höhe des Sarkophags einnehmende Gestalt, fährt auf einem von zwei Elefanten gezogenen Triumphwagen und wird von Nike bekränzt. Vor ihm bewegt sich der Zug der Mitglieder seines Gefolges, Silen, Satyre, Satyrinnen, Bacchantinnen, Paniskos, ein Kentaur, der die Lyra spielt, und verschiedene Tiere. Stilistisch ist der Sarkophag sehr interessant. Es ist eine überreife barockisierende Kunst, raffiniert und voll von Kontrasten. Die „rokokoartig“ sinnliche plastische Form mit klassisizierendem Anflug ist mit einer unplastischen malerischen Darstellung verbunden, besonders bei Bart und Haar. Die unruhige Draperie unterstreicht die Nacktheit; neben einer von der Seite gesehenen Gestalt steht immer eine Gestalt en face, das Gesicht wird mit Bart, Haaren und tiefliegenden Augen kontrastiert. Alle Gestalten sind stark erregt, aber ihre Dynamität ist mehr eine verborgene, innere, was ihre Blicke verraten. Sie äussert sich nicht in heftigen Bewegungen der Körper, sondern nur in den Draperien, deren mächtige Aufbauschung wieder im Gegensatz zu den Körpern steht. Durch diesen raffinierten Kontrast, diese Polarität von Ruhe und Bewegung, ebenso wie durch die Antithese von Licht und Schatten, wird eine neue „barocke“ Wirkung erzielt. Ebenso befindet sich auch die ganze Komposition, die sich auf drei sich vorwärtsbewegende Gestalten stützt, in Bewegung. Am linken Rand ist es Dionysos, in der Mitte Silen, ganz recht sodann ein Satyr. Diese männlichen Profilgestalten sind durch weibliche Enface-Folien ergänzt und die Hauptperson Gott Bacchus, von der die Bewegung ausgeht, sich entfernt und anwächst, ist durch die Grösse und die Verbindung der Darstellung en face mit der aus dem Profil betont. Die Gestalten sind psychisch durch den ekstatischen

Blick ins Unbekannte konzentriert, nicht einmal der Gott bildet hier eine Ausnahme, und wenden sich in einer Richtung; nur die Spitze des Zuges unterscheidet sich. Der Satyr vorn blickt in Richtung der Bewegung und erhält so die Illusion der Wirklichkeit. Der Zug bewegt sich und steht in Verzückung; äussere Realität neben der inneren. Der innere Ausdruck ist hier vom Körper gleichsam geschieden, wie man es auch auf einigen Porträts aus dem letzten Drittel des 2. Jh. u. Z. beobachten kann. In die Zeit Septimius Severus' ist der Sarkophag durch die Art der Bohrung von Bart und Haaren datiert, an die das zeitgenössische dekorative Ornament mit schwarz-weissem Schnitt erinnert, sowie auch durch die Darstellung von Silens Bart, der sein Gegenstück in der kapitolinischen Büste des Septimius Severus hat. Der Typ des Kentauren steht einigen Köpfen von Barbaren auf der Marc-Aurelssäule nahe, vgl. z. B. die Hinrichtung der sechs Stammesfürsten.¹¹⁵

Zu den charakteristischsten Sarkophagen am Übergang des 2. zum 3. Jh. u. Z. gehört der *Sarkophag in der Villa Medici in Rom* mit einem auf Sarkophagen weniger üblichen Motiv, dem *Urteil des Paris*.¹¹⁶ Die Komposition ist zentral. In der Mitte befindet sich eine männliche Gestalt mit erhobenem Schild, vielleicht Ares, links ist die eigentliche Szene, Aphrodite vor Paris, über ihr Hera und Athene, rechts die Rückkehr der Göttinnen auf den Olymp, wohin schon Hermes an Zeus die Nachricht überbracht hat, mit der siegreichen Aphrodite an der Spitze, vor der Nike fliegt. Die Fläche des Reliefs ist dicht mit Gestalten ausgefüllt; ausser den bereits erwähnten Personen gibt es hier viele weniger bedeutende Göttinnen und Götter, daneben ist die ländliche Umgebung der Haupt-handlung ausser mit Nymphen vor allem durch die Herde Paris' illustriert, die sich hinter ihrem Hirten und über ihm auf mehreren Geländewellen gelagert hat. Diese Art der Darstellung des Raumes, die ihre unmittelbaren Vorgänger in der Marc-Aurelssäule und früher auf den Seiten der Basis Antoninus Pius' hat und von der zusammenhängenden Darstellung des Terrains auf der Trajanssäule ausgeht, finden wir in einfachster Form auch auf den bereits etwas älteren, mythologischen Sarkophagen. Auf dem Endymionsarkophag in der vatikanischen *Galleria dei candelabri*¹¹⁷ ist auf der Vorderseite über dem schlafenden Endymion ein Felsstück mit der Quellnymphe zu sehen, auf den Seiten sitzt ein Hirt mit seinem Hund unter einer Kiefer und auf einer höhergelegenen Bodenschicht befindet sich ein Schaf als Andeutung der Herde. Von hier dringen von den Seiten des Sarkophags diese realistischen Hirten-Genres auch in die Vorderseite ein. Im Kapitolinischen Museum¹¹⁸ lässt sich aus der Zeit des Severus ebenfalls ein Endymionsarkophag, bereits mit drei Geländewellen, anführen; auch hier ist die Herde des Paris auf ähnliche Weise verteilt. Übereinander ist hier der Ausdruck von hintereinander, das gleiche bei den Personen, die in einigen sich gegenseitig durchdringenden Schichten übereinander abgebildet sind. Den Künstlern dieser Zeit geht es vor allem um eine ausführliche Schilderung des Ereignisses und der

Umgebung und diese Tendenz führt dann zur Überfüllung des Reliefs, sowie einer künstlichen subjektiven Komposition, die eine subjektive Darstellung des Raumes, oder eher seine subjektive Umschreibung benutzt. Das Streben nach voller Erfassung der Wirklichkeit verursachte schliesslich die Überschreitung der Grenzen, die durch den beschränkten, nur einen einzigen Blickwinkel umfassenden Umfang gegeben waren. In seinem Wesen subjektiv ist auch das Ideal der hohen, übermässig schlanken Gestalten mit kleinem Kopf, wie wir sie bei der zentralen Männergestalt und insbesondere an der Aphrodite auf beiden Szenen des Parissarkophags beobachten. Ihre Gestalt, besonders auf der ersten Szene vor Paris als dem Schönheitsrichter, erinnert an die manieristischen Frauengestalten aus der zweiten Hälfte des 16. Jh. Es ist ein weich gebogener und mit harmonisch geschwungenem Umriss versehener Körper, ein Körper auf langen Beinen in lässiger Haltung, weit entfernt vom klassischen Kontrapost; er steht nicht fest, sondern scheint zu schweben. Das eng anliegende Gewand unterstreicht ihn nur. Die Draperie ist, wie der Körper selbst, zart und ziemlich erregt, bewegt. Von der Anmut Aphrodites finden wir an den Gestalten der Selene auf dem bereits erwähnten kapitolinischen Endymionsarkophag, der aus der gleichen Zeit stammt, nur wenig. Waren auch auf dem Sarkophag aus der Villa Medici die Hauptfiguren von den übrigen durch ihre Grösse und die Aufstellung im Mittelpunkt der Komposition verschieden, so ging der Künstler auf diesem Sarkophag noch weiter, in dem er sie zu absoluten Kompositionsdominanten erhob. Die Aura in der Mitte und die beiden Gestalten der Selene sind die einzigen, die die ganze Höhe des Sarkophags einnehmen. Sie haben um sich herum genug freien Raum, denn der Sarkophag ist nicht mit Nebenfiguren überfüllt, und kehren somit zur griechischen Isoliertheit zurück.

Schon auf den Porträts haben wir beobachtet,¹¹⁹ wie unter Septimius Severus eine Reaktion auf die gegenwärtige Steigerung der spätantoinischen römischen Tendenzen in Erscheinung tritt und die griechische Form erneut gestärkt wird. Für das 3. Jh. jedoch, auf dessen Schwelle wir uns hier befinden, ist es interessant, dass diese neue Auflösung der Gestalten für neue Ziele angewandt wurde, und zwar zur Hervorhebung des Wesentlichen, der Träger der Handlung und der Hauptgestalten. Dieses Stilelement ist in der Volkskunst beliebt, die einesteils das Ausdrucksvolle bevorzugt, einesteils der Hauptgestalt Respekt erweist, vgl. die sepulkralen Reliefs, z. B. das lateranische des verstorbenen dominus factionis mit Wettrennen im Zirkus,¹²⁰ in gleicher Weise jedoch auch in der spätantiken Kunst, die mit der volkstümlichen vieles gemeinsam hat. Am deutlichsten ist die Hervorhebung der Hauptgestalten sowohl durch Grösse als auch durch die zentrale Komposition am Ende der Regierung des Septimius Severus, aus welcher Zeit die bedeutende *Sarkophagtafel* in der profanen Abteilung des *Lateranischen Museums* mit mythologischem griechisch-römischen¹²¹ Motiv stammt. Das Relief besteht, wie gewöhnlich, aus zwei Szenen. Die rechte schildert den griechischen

Mythus von *Endymion und Selene*, die linke sodann den römischen von *Rhea Silvia und Mars*. Die römische Sage bildet das Gegenstück zur griechischen, beide sind gleich komponiert; die heimische wird dadurch der griechischen vorgezogen, dass die Köpfe des Mars und der Rhea Silvia Porträts sind. Für uns ist das allerdings ein willkommenes Hilfsmittel zur Datierung. Die Vestalin hat eine Melonenfrisur, vorn an den Wangen aufgewölbt und die Ohren verdeckend, also eine Frisur, die für die Porträts der Iulia Domna, der Gattin des Septimius Severus, charakteristisch ist. Der Bart des Mars — das Haar ist durch den Helm verdeckt — ist mässig plastisch, die Details sind zeichnerisch angedeutet.¹²² Das weist auf eine Beruhigung der „barocken“ Dynamik unter Septimius Severus hin; der zeichnerische Charakter, der bei dem Barte in dieser Zeit, wie wir ihn aus den offiziellen Porträts kennen, noch vorzeitig ist, weist auf einen Künstler, der der heimischen Volkskunst nahesteht. Auf die Zeit des Severus weist ausserdem die verhältnismässig häufige Anwendung des Bohrers bei den Nebenpersonen hin, am meisten im Gesicht, vgl. Mund, Augen, Haare, Bart, z. B. bei Hypnos oben zwischen Mars und Rhea Silvia. Die Hauptgestalten, am meisten Mars, sind subjektiv in die Länge gezogen, aber zum Unterschied z. B. vom Parissarkophag in der Villa Medici sind sie ziemlich robust und stehen bereits den Gestalten aus der Zeit nach dem J. 220 nahe. Alles spricht dafür, dass dieser Sarkophag am Ende der Regierung des Severus, annähernd um das J. 210 entstanden ist. Der Raum ist wieder durch Überdeckung der Gestalten, durch ihre Anordnung übereinander und das stufenartig emporsteigende Felsengelände dargestellt, wie schon zuvor auf dem erwähnten kapitolinischen Endymionsarkophag.

Durch komplizierte Abstufung des Bodens zeichnen sich zwei Sarkophage aus der Zeit Septimius Severus' aus; der grosse wannenförmige mit *Dionysos und Ariadne* im vatikanischen *Museo Chiaramonti*¹²³ und die im vatikanischen *Belvedere* eingemauerte Vorderseite eines Sarkophags mit einer Gruppe von drei Personen im Rahmen eines Hafens und einer *Hafenstadt*.¹²⁴ Auf dem wannenförmigen bakchischen Sarkophag, wo in der Mitte der oberen Hälfte auf einem Geländestreifen Dionysos und Ariadne zwischen den Löwenprotomen sitzen, in der unteren Hälfte treten Satyre und Pan Trauben, ist von der Mitte zu den abgerundeten Rändern eine Reihe von Gestalten dargestellt, die einerseits zu dem Gotte, andererseits zu der Naturszenerie in Beziehung stehen; sie sind halbliegend, sitzend und auf Bodenstreifen, die schräg in verschiedenen Richtungen verlaufen, stehend dargestellt. Von einem realen Raum im ganzen kann hier gar nicht mehr die Rede sein. Das Belvedere-Relief, von ähnlichem Format wie der Ludovisische Schlachtsarkophag — 2,52 m × 1,32 m, ist dicht mit verschiedenartigen Bauten einer Stadt ausgefüllt, die auf einem vom Meer stark emporsteigenden Gelände aufgebaut zu sein scheint, insbesondere mit zahlreichen Tempeln, vor denen sich die Gottheiten befinden, für die sie bestimmt waren; ein reges Leben herrscht im Hafen, der von Schiffen und kleinen Booten wimmelt.

Dies alles bildet den Rahmen der Zentralgruppe dreier grosser Gestalten von schlanken langgezogenen Proportionen, die wir mit den Andeutungen eines Hafens auch auf dem Wandgemälde unter der Kirche S. Giovanni e Paolo auf dem Caelius, aus derselben Zeit stammend, finden. Die Auslegung des Inhalts ist sehr strittig,¹²⁶ der formellen Analyse tut es jedoch keinen Abbruch. Sowohl die Haupt- als auch die Nebengestalten nehmen verhältnismässig wenig Raum ein, sie sind eher in die Fläche verteilt. Diese Erscheinung, die nicht nur auf den Sarkophagen, sondern schlechthin auf den Reliefs der Zeit des Septimius Severus häufig auftritt und in die Zukunft zur Flächenhaftigkeit der Spätantike hinweist, hängt in beträchtlichem Masse mit der Reaktion des Gräzismus zusammen, der in der Sarkophagplastik eine weit stärkere Position einnahm, als im historisch-politischen Relief.

Den severischen Gräzismus, verbunden mit der heimischen Entwicklung, illustrieren wir uns durch den *Frauensarkophag* im Römischen Nationalmuseum,¹²⁷ der aus dem *Hypogaeum der Familie des Octavius Felix* stammt, woher ebenfalls das bekannte Gemälde mit Elysium und Hermes, dem Führer der Seelen der Verstorbenen, stammt. Der Sarkophag ist aus der Reihe der sehr beliebten dekorativen Szenen mit *Nereiden und Tritonen*, die in der Mitte des Reliefs eine Muschel mit einem Abozzo des Porträts der Verstorbenen halten, die sie über das Meer auf die Inseln der Seligen tragen. Der Sarkophag, der streng symmetrisch, nicht nur in bezug auf die Hauptfiguren, die Tritonen mit einer Nereide auf dem Rücken, in der Mitte und an den Rändern Nereiden, die einen Meerhirschen und einen Meerstier (die einzige Modifikation) am Nacken umfassen, sondern auch in bezug auf die Nebenfiguren, Amore und in den Wellen Delphine, komponiert ist, macht ebenso den Eindruck einer Schnitzerei wie die zeitgenössische Ornamentik auf den Architekturen. Alles befindet sich in einer schwarz-weiss verzierten Schicht. Die weissen Körper mit scharf geschnittenen Umrisslinien wechseln mit dunklen Schatten zwischen ihnen. Feinere plastische Übergänge gibt es nur wenige. Die Gestalten mit hellenistischen Reminiszenzen sind Teile eines mit Hilfe von Licht und Linie komponierten Ganzen. Der Bohrer findet ziemlich häufig Anwendung, aber gefühlvoll, ebenso die pointillistische Bohrweise, besonders auf dem Deckel. Die pointillistische Bohrweise, ein Teil des nichtplastischen malerischen Illusionismus, der sich unter den letzten Antoninen und besonders unter Septimius Severus reich entfaltet hat, ist auf dem *lateranischen Sarkophag mit den Arbeiten des Herakles*¹²⁵ mit einer gesteigerten barockisierenden Form verbunden. Von dem Sarkophag ist nur die rechte Ecke mit drei Aufgaben des Helden erhalten geblieben. Herakles bändigt den kretischen Stier, schlägt mit der Keule die Stuteu des Königs Diomedes nieder und bezwingt das Ungeheuer Geryon. Herakles' Körper, der sich dreimal wiederholt, jedesmal allerdings in einer anderen Pose, bildet das Hauptmotiv. Der Stier, die Pferde und Geryon in perspektivischen Verkürzungen, gleichsam aus dem freien

Raum hervortretend, bilden nur die notwendige Ergänzung. Die Komposition ist so zusammengedrängt, dass sich die Gestalten des Herakles gegenseitig berühren und vom Hintergrund nur wenig zu sehen ist. Die Körper wirken stark räumlich, vor allem durch die verschiedenen Winkel, die sie mit der Unterlage bilden, aber auch durch die Lichtbindung ihrer plastischen Masse mit dem Raum. Der Raum und die Plastik durchdringen einander wie auf den barockesten hellenistischen Statuen, vgl. z. B. Laokoon, vom griechischen Relief ganz zu schweigen, und übertreffen sie durch die grössere Dynamik der aufgelösten Bewegung und der Lichtkontraste. Ein so tiefes Pathos, wie in dem erhobenen Kopf der zu Boden geschlagenen Stute, würden wir in der hellenistischen Kunst nicht finden. Die Art der Anwendung des Bohrers, auf die wir bereits mehrmals stiessen, z. B. auf dem Bogen der Argentarier, auf dem Hippolytsarkophag im Lateran, oder daselbst auf dem Sarkophag mit dem indischen Triumph des Bacchus, weist dieses Sarkophagfragment in die Zeit des Septimius Severus.

Übersehen wir nunmehr die Entwicklung des *Sarkophagreliefs unter den späteren Antoninen und Septimius Severus*, müssen wir an erster Stelle die ständig *fortschreitende Romanisierung* anführen, die in den Inhalt und in die Form eindringt. Neben griechischen mythologischen Themen treten auch römische Mythen auf, vor allem die Liebe des Gottes Mars zur Mutter der Gründer Roms Rhea Silvia, aber auch Darstellung aus dem bürgerlichen und öffentlichen, insbesondere militärischen Leben, Eheschliessung, Erziehung in der Familie, Festopfer, Heerführer mit besiegten Barbaren und schliesslich auch realistische Schlachtenszenen aus den damaligen Kriegen der Römer gegen Germanen oder Sarmaten, die die mythologischen Kämpfe der Griechen mit den Amazonen oder die historischen Kämpfe mit den Galliern ablösen. In die mythologischen Szenen dringen realistische, genrehafte Hirtenszenen ein, die erstmalig an den Seiten der Sarkophage auftretend, später das Milieu des Mythos auf der Vorderwand ergänzen. Hippolytos wird auf der Jagd von der römischen Virtus begleitet. Schliesslich wird die Fabel, wenn ihre Hauptfiguren Porträtzüge der Verstorbenen erhalten, verbürgerlicht. Diese Erscheinung, deren ältestes Dokument der Sarkophag des C. Iunius Euhodus aus den sechziger Jahren des 2. Jh. u. Z. mit dem Mythos von Alkestis und Admetos ist, findet man im 2. Jh. noch sehr selten,¹²⁹ am Beginn des 3. Jh. tritt sie bereits häufiger auf. Es ist natürlich, dass der Heerführer in der Mitte der realistischen Schlachtensarkophage ebenfalls durch das Porträt individualisiert ist. Diese Konkretheit und Einmaligkeit sind gegensätzlich der griechischen Tendenz zum Allgemeinen. Die Romanisierung dringt auch tief in die Form ein. Das plastische Volumen, aufgelöst durch Licht und Schatten, die bei der augenblicklichen Wahrnehmung die statische Geschlossenheit der Materie ersetzen, zerfällt, andererseits befreit es seine Verbundenheit mit dem ihn umgebenden Raum von seiner ursprünglichen Isoliertheit dergestalt, dass dasselbe Licht, das die plastische Einzelheit auflöst, die einzelnen Individuen zu einem voll-

ständigen Komplex verbindet. Dieses Ganze zeigt ziemlich oft eine Tendenz zur Flächenhaftigkeit und bildet sozusagen eine Schicht; zuweilen verflachen auch einzelne Formen. Hier, aber auch anderswo, hat bei grosser Plastizität die Linie eine grosse Aufgabe; ihre Bedeutung wächst ständig und zwar nicht nur die der inneren Linie, sondern auch die der Umrisslinie. Die Modellierung der Draperie beginnt sich allmählich auf schwarze, hart geschnittene Schatten zu reduzieren. Aus der plastischen positiven Darstellung wird eine negative. Es ist wichtig, dass diese negative Art der Darstellung der Falten des Gewandes, die in der zweiten Hälfte des 3. Jh. üblich geworden ist, bereits ganz deutlich und unzweifelhaft am Ende des 2. und am Anfang des 3. Jh. beginnt und das manchmal auch auf Sarkophagen, wo die gräzisierungende Form entschieden zu überwiegen scheint. Nicht weniger römisch ist das Überfüllen der Relieffläche, das genau so wie die Darstellung der Fabeln in mehreren zusammenhängenden Szenen der römischen Tendenz zur umfassenden und getreuen Beschreibung entspringt.

Neben dieser so breit aufgefassten Romanisierung ist das zweite grosse allgemeine Merkmal der Sarkophagreliefs die *Steigerung der Wirklichkeit*. Es äussert sich auf zweierlei Art, einerseits „barock“, andererseits expressiv, sog. expressio-nistisch. Im ersten Fall bleibt die durch das Auge wahrgenommene Realität immer die Grenze, die trotz der Dynamisierung eingehalten und nicht überschritten wird. Es mag schon um die Intensivierung der modellierten Form, der Bewegung, der räumlichen perspektivischen Darstellung, bzw. des Gefühls, oder schliesslich um verschiedene formelle und inhaltliche Kontraste gehen, aber die Dynamisierung entzieht sich nirgends der objektiven Kontrolle durch die Sinne. Dagegen geht im anderen Fall das Streben nach starkem Ausdruck bis zum subjektiven Formen der Realität weiter, zu ihrer Deformation. Die Form, die Bewegung, der Raum, alles dient der Absicht des schöpferischen Subjekts und gleicht sich ihm an. Auf einem und demselben Sarkophag treten realistische sowie unrealistische Elemente auf, das griechische Erbe neben heimischer Tradition und römischer Entwicklung. Eine interessante Erscheinung sind die manieristischen Gestalten, schlank, hoch bis langgezogen und völlig unnatürlich proportioniert. Das ist gewiss eine Äusserung von Subjektivismus und zugleich Beweis der geistigen und formellen Gärung jener Zeit. Aber diesen Manierismus kennen wir schon aus den verschiedensten früheren, zeitlich entfernten Entwicklungsepochen. Ungeachtet des Manierismus der spätgriechischen Kunst und seiner römischen Nachahmungen,¹³⁰ sowie des im grossen und ganzen vereinzelt römischen Denkmals aus der spätrepublikanischen Zeit, der Basis in Civita Castellana mit dem opfernden Heerführer und den drei Göttern Mars, Venus und Vulcanus,¹³¹ können wir in der offiziellen römischen Plastik, teilweise schon seit der Zeit Domitians und Trajans Epochen verfolgen, in denen diese Art der Darstellung eine bedeutende Rolle spielte. Wenn man bereits vom Übergang des 1.

und 2. Jh. eine Reihe von Belegen auf historisch-politischen Reliefs anführen kann, wie die Domitian-Reliefs vom Marsfeld,¹³² das fragmentarische Relief im Louvre mit extispicia und pronuntiatio votorum¹³³ und einige Tafeln des Trajansbogens in Benevento,¹³⁴ ist der figurale Manierismus in der spätantoninischen Zeit und am Übergang des 2. und 3. Jh. u. Z. eines der typischen formellen Merkmale, die wir sowohl an den historischen Reliefs, einige Szenen auf der M. Aurelsäule,¹³⁵ dem Arcus argentariorum, finden, als auch vor allem auf den Schlachtsarkophagen und den mythologischen Sarkophagen. Er reiht sich stets in den allgemeinen Zeitstil ein und ist zur Zeit Domitians und Trajans mit dem Klassizismus vereint, am Ende des 2. und am Anfang des 3. Jh. mit der „barocken“ bis expressiven Form, später sodann am Ende des 3. Jh. mit dem rein expressiven Stil.¹³⁶ In manchem stimmt er mit dem nachrenaissance und vorbarocken Manierismus des 16. Jh. überein, aber ebenso wie dort¹³⁷ ist uns sein Wesen als stilistische Erscheinung noch nicht ganz klar und bleibt genügend ungedeutet. Dieser antike scheint nur eine Art Begleiterscheinung zu sein. Gerkes Hypothese¹³⁸ vom Manierismus als einem urrömischen Element, das der Überwindung des griechischen Klassizismus dient, vergisst den neuattischen oder den domitianischtrajanischen Manierismus.

Wenn wir die Entwicklung des *Porträts sowie historischen und Sarkophagreliefs* miteinander vergleichen, finden wir gemeinsame „barocke“, illusionistische, subjektiv expressive und konservativ klassizistische, den stürmischen Drang der Entwicklung hemmende Elemente. Wenn man die Zeit der Flavier im wesentlichen eine Zeit des klassischen Illusionismus nennen kann, ist der spätantoninische und severische Illusionismus offensichtlich barock, zum Teil fast expressionistisch. Es beginnt ein grosses Jahrhundert, eine Epoche der Romanität, an deren Ende die spätantike Form vollendet ist. Mit der Romanisierung wächst der Einfluss der der Spätantike nahestehenden Volkskunst auf die offizielle Kunst stark an. Die durch die Sinne wahrgenommene Form unterliegt dem Ausdruck des Gedankens. Zu seinem Sieg hat die Abkehr von dieser zur übersinnlichen spätantiken und mittelalterlichen Welt nicht wenig beigetragen, was auch die Abstraktion, die bereits auf der Marcussäule offenbar ist, mit sich bringt. Der überwuchernde Barock und Illusionismus führten zum Zerfall der plastischen Form, der die Voraussetzungen für ihre spätantike Synthese und Festigung, allerdings auf nicht mehr realistischer Grundlage, schuf. Wenn die deutliche Wende zum barocken Illusionismus und zur Romanisierung in der Zeit Marc Aurels erfolgte, ist der impressionistische Zerfall zusammen mit dem abstrakten Expressionismus, also der eigentliche Beginn der Entwicklung zur Spätantike, erst auf der M. Aurelssäule klar ausgedrückt, d. h. in den achtziger Jahren des 2. Jh. u. Z. sowie auf einigen Sarkophagen, deren Datierung um das J. 190 nicht ganz sicher ist. Wenn der neue Stil in der spätantoninischen Zeit entstanden ist, so fällt doch das wirkliche Schaffen in ihm, seine Entfaltung und

Vollendung bis in die Zeit des Septimius Severus, auf dessen römischem Triumphbogen die Volkskunst einen absoluten Sieg erringt.

Es bleibt rätselhaft, welchen Einfluss am Beginn der Entwicklung zur Spätantike der *Osten* hatte, dessen Kunstanschauung sich im Laufe von Jahrtausenden stabilisiert hat, nur in der oberen Schicht durch den vorübergehenden Ansturm des Hellenismus überdeckt wurde und im wesentlichen mit der der Spätantike übereinstimmt. Wie dann in Rom die griechische Form allmählich der heimischen wich, geschah es ebenso in weit grösserem Masse und früher im Osten, wie z. B. auf den palmyrenischen Reliefs¹³⁹ zu sehen ist. Dasselbe gilt auch von der römisch-provinziellen Kunst im Rhein- und Donaugebiet, wo die heimischen Strömungen oft überwiegen.¹⁴⁰ Dieser Stand, der vom Standpunkt der Entwicklung im Hinblick auf die Zukunft bei oberflächlicher Betrachtung als eine Überflügelung Roms durch die Provinzen erscheint, ist von der unterschiedlichen Stellung des politischen und kulturellen Zentrums des Reiches und der Randgebiete abhängig. Das, was in den Provinzen regionaler Patriotismus war und in den Vordergrund rückte, musste in Rom, dem Haupte des Reiches, auch wenn es dort ebenso lebendig war, lange auf die niedere Volkssphäre beschränkt bleiben. Rom nahm zugleich mit der Übernahme des griechischen Erbes auch die sich daraus ergebenden Verpflichtungen auf sich und indem es die Kontinuität der Entwicklung aufrecht erhielt, führte es die monumentale offizielle Kunst, sie mit der volkstümlichen Form versöhnend, zur Spätantike. Rom, die einstige griechische Kulturprovinz, entsagte eingedenk seiner neuen Aufgabe dem engen italischen Regionalismus und wies ihm einen entsprechenden Platz in der Kunst lokaler Bedeutung zu. Die junge Tradition Roms war hier ein Vorteil, weil sie nicht allzusehr belastete, nichtsdestoweniger war sie stark und eingewurzelt genug, um sich zur gegebenen Zeit geltend zu machen. Demgegenüber waren die alten Traditionen des Orients und die genial gedrängte, individuelle Entwicklung Griechenlands in dem weiteren Umschau sozusagen beiden hinderlich. So verblieb Griechenland, es mag ein wenig absurd klingen, in seiner „Regionalität“, und ähnlich entledigte sich der Orient der griechischen Schale und verschloss sich zu sehr in sich selbst. Für die Erklärung der Beziehungen Roms und der nationalen Stile im Orient ist die Wende in der Kunst Zyperns während der Spätantike¹⁴¹ charakteristisch. Auf Zypern begann im 3. Jh. u. Z. nach längerer Stagnation eine rasche Entwicklung und die heimische Kunst neigte sich zuletzt dem benachbarten koptischen Kreis zu. J. den Tex nennt es das Verlassen des sinkenden Schiffes der griechisch-römischen Kunst. Vielleicht richtiger interpretiert bedeutet diese Erscheinung, dass sich einerseits die Entwicklung der Kunst im Zentrum des Reiches im Laufe des 3. Jh. so wesentlich dem Orient annäherte, dass die grundlegenden Unterschiede zwischen ihnen verschwanden und die wieder belebten altorientalischen Tendenzen so ihr Gegengewicht im Westen verloren, andererseits, dass sich die Bande zwischen Rom und dem Osten lockerten — sowohl

die politischen als auch die wirtschaftlichen — und die römische zentrale Kunst aufhörte die Sprache der Kunst des ganzen Reiches zu sein. Aus dem oben angeführten ist ebenfalls ersichtlich, dass es nicht möglich ist, mit Ch. Picard¹⁴² übereinzustimmen, der die Wende zur Spätantike in die Zeit der Severer setzt, einer fremden Dynastie mit starkem Einfluss der syrischen Kaiserin und ihrer Verwandten, und sie der Einwirkung des Ostens, nämlich Syriens zuschreibt. Der Irrtum Picards beruht auf der statischen Analyse der Form, die die Entwicklung überhaupt nicht berücksichtigt. Die severische Kunst ist für ihn formell ein Impressionismus, gestützt auf die orientalische Ästhetik, die Kunst der Antoninen bloss ein klassizistischer Realismus, bzw. Akademismus. Diese Ansichten ausführlich zu widerlegen ist überflüssig, es genügt auf unsere ausführliche Verfolgung der Entwicklung der Kunst in der spätantoninischen Zeit und unter Septimius Severus hinzuweisen. Wenn wir die historische Aufgabe Roms in der Entwicklung zur Spätantike verteidigen, soll damit nicht gesagt sein, dass die Entwicklung in Rom isoliert war. Rom ist der alte Kessel, in dem die Vorräte des ganzen Reiches, in gewisser Masse auch für das ganze Reich, gekocht werden. Können wir in Rom die innere Entwicklung der Form zur Spätantike und den äusseren Verlauf der Verwandlung selbst verfolgen, wie er sich in den einzelnen Kunstwerken äussert, so sind die äusseren Einflüsse und ihr Anteil an dieser Verwandlung ungewiss. Aus ihnen können wir mit Sicherheit lediglich auf die Einwirkung der heimischen Volkskunst schliessen, z. B. auf die Trajanssäule, und selbst das nur in groben Umrissen, weil wir sie nur lückenhaft kennen. Andere Einflüsse, vor allem der orientalischen Kunst, sind zwar wahrscheinlich, ihr Ausmass und vor allem ihre Chronologie aber vorläufig unklar. Der Standpunkt *post id, ergo propter id* ist grundsätzlich falsch und beweist nichts. Es wäre jedoch ebenso unrichtig, wenn wir, um die Bedeutung der römischen Entwicklung zu beweisen, sie künstlich isolieren wollten. Um die Vergleiche fortzusetzen, wir kennen die Speise, die gekocht wird, wir kennen aber nicht die verschiedenen Zugaben, die für den Geschmack sehr wichtig, ja entscheidend sind.

Es ist strittig, welchen Anteil an der spätrömischen Entwicklung die sog. Barbarisierung hat. Diese Theorie, welche Rostowtzeff¹⁴³ ausgesprochen hat, erklärt den „Verfall“ der antiken Kultur mit der Absorption der gebildeten Schichten durch die Volksmassen, woraus sich eine Vereinfachung aller Lebensfunktionen ergab. Septimius Severus, der sich auf das Heer stützte, ermöglichte auch den gewöhnlichen Soldaten den Zutritt zu den höchsten Ämtern dadurch, dass die Beförderung zum Centurio an sich schon die Erhebung in den Ritterstand bedeutete und das auch für die Nachkommen. So wurden die oberen Schichten militarisiert und zum Teil auch barbarisiert, weil die Romanisierung der Centurionen, die aus den wenig romanisierten Provinzen stammten, nur eine oberflächliche war. Rodenwaldt¹⁴⁴ bestreitet die Theorie Rostowtzeffs und behauptet, dass Rom den Zugang der fremden Bevölkerung zu assimilieren verstand, wie aus dem

Zusammenhang der Volkstradition in der Kunst hervorgeht. Diese Begründung ist nicht überzeugend; andererseits wissen wir aber, dass der Zustrom der fremden Bevölkerung nach Rom und ihre Anpassung nichts neues ist und dass dies seit jeher der Fall war. Erwägen wir allerdings den lawinenartigen Zustrom der Barbaren in diesen Zeiten und das Eindringen fremder Elemente in alle Schichten, schon seit dem Ende der Republik,¹⁴⁵ müssen wir die teilweise Barbarisierung als sehr wahrscheinlich betrachten und ihren Einfluss in der Festigung der Volkstradition erblicken, die den Barbaren näher war als die offizielle Kunst, sowie auch in der allmählichen Barbarisierung des Geschmacks selbst der hochgestellten Schichten. Die Kraft der heimischen römischen Traditionen auch im 3. Jh. u. Z. ist z. B. aus den veristischen Porträts Caracallas, Maximinus Thrax und anderer ersichtlich.

Die *Plastik unter Septimius Severus* erwächst, wie wir bereits oben andeuteten, aus der spätantoinischen und führt sie ihrem Höhepunkt zu. Manche Elemente sind neu, so bei den Reliefs der starke Linearismus, oft in Verbindung mit abgeflachtem Volumen und hartem Schnitt ohne feinere Übergänge, die pointillistische Bohrweise und die unorganische Anwendung des Bohrers, was mit dem Zerfall der Form zusammenhängt. Dagegen zeigt sich auch zugleich eine Reaktion, nämlich eine neue Festigung des plastischen Volumens, vor allem im Porträt. Aber auch auf den Sarkophagen ist eine Verstärkung der gräzisierungstendenzen zu beobachten, was sich im zweiten Jahrzehnt des 3. Jh. voll geäußert hat. Die Entwicklung der Kunst unter den Antoninen und Septimius Severus ist voller Umwälzungen und nicht nur vom Standpunkt der Diachronie sehr bunt, sondern auch im synchronischen Querschnitt. Es lässt sich eine Entwicklungslinie von schlanken langgezogenen Gestalten zu den grossen barock robusten verfolgen und zugleich mit dem Zerfall der Form eine Flächenhaftigkeit, was uns die relative sowie absolute Chronologie mancher Sarkophage aus der Zeit Septimius Severus' ermöglicht. Wenn wir jedoch beobachten, wie nebeneinander überwiegend gräzisierungstendenzen und daneben wieder stark römische Sarkophage entstehen, zwingt uns dies einerseits zur Vorsicht bei der Datierung, andererseits warnt es vor einer idealisierten Entwicklungskonstruktion, deren Einfachheit und Reibungslosigkeit nicht dem tatsächlichen Stand entspräche.

Die *Gegensätzlichkeit der stilistischen Tendenzen im Längst- und Querschnitt* ist ebenso das Ergebnis einer allgemeinen wirtschaftlichen, politischen und ideologischen Krise, wie vor allem die Entwicklung der Religion beweist, vgl. die Vielfalt der zeitgenössischen Kulte und die rasche Verbreitung der mystischen orientalen Gottheiten. In der Zeit um das J. 200 u. Z. kommt es zu einer klaren Auseinandersetzung des Alten mit dem Neuen. Im Bereich der Bildhauerei lebt sich der traditionelle Realismus, der zu den äussersten Konsequenzen gelangt ist, aus, vgl. Dynamisierung bis zum Zerfall der Form; deutlich bemerkt man schon den Antritt einer neuen Auffassung der Kunst, in der sich die Bedeutung der mensch-

lichen Gestalt, die allmählich aufhört, Reflexion der objektiven Realität zu sein, ändert. Abstraktion und Expressivität, bildkünstlerische Äusserung des siegenden Irrationalismus, dringen mehr und mehr in den offiziellen Stil ein. Die Plastik romanisiert sich, und das sowohl durch die Entwicklung der offiziellen hellenistisch-römischen Schicht, als auch durch das Eindringen der heimischen, volkstümlich unrepräsentativen, bisher eher im Schatten der grossen Kunst dahinfließenden Strömung in die repräsentative und offizielle Sphäre. Im Sud der traditionellen und neuantretenden Formen bereitet sich ein neuer Stil¹⁴⁶ und dadurch ist diese Zeit tatsächlich schöpferisch, auch wenn sie keine grossen Individualitäten, mit Ausnahme der überlebenden „Schule“ des spätantoninischen Meisters der M. Aurelssäule, besitzt. Das Bildhauerhandwerk hatte in der Verbindung der Arbeit von Bohrer und Meissel eine erstaunliche Vollkommenheit erreicht. Die severische Kunst ist nicht nur relativ vom Standpunkt der nachfolgenden Entwicklung, sondern auch absolut zu werten.