

Pelikán, Oldřich

Das römische in der römischen Kunst

In: *Charisteria Francisco Novotný octogenario oblata*. Stiebitz, Ferdinand (editor); Hošek, Radislav (editor). Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, pp. 195-202

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119534>

Access Date: 16. 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.

DAS RÖMISCHE IN DER RÖMISCHEN KUNST

Wenn wir in der vorliegenden Abhandlung vor allem das, was in der römischen Kunst spezifisch römisch ist, andeuten wollen, ist es natürlich und selbstverständlich, dass eine solche Aufgabe nicht anders als durch Vergleich mit der vorangegangenen Entwicklung vollbracht werden kann, wobei wir uns der Gefahr bewusst sind, in die manchmal leidenschaftliche Verehrer der Hellas, die griechische Kultur auf diejenige des klassischen Gipfelpunktes vereinfachend, geraten. Die Anfänge der eigenen römischen Kultur gehören aber erst der hellenistischen Zeit und ihre volle Entwicklung der Periode des Prinzipats an.

Die römische Kunstgeschichte wurde eigentlich erst an der Wende vom XIX. zum XX. Jahrhundert eröffnet, als Fr. Wickhoff in der Ausgabe der Wiener Genesis (im J. 1895, zusammen mit W. Hartel) die Selbständigkeit der römischen Kunst entdeckt hatte.¹ Wickhoffs bahnbrechendes Werk wurde im J. 1901 durch das Buch „Die spätrömische Kunstindustrie“ von Al. Riegl ergänzt, in dem der Autor die Bedeutung der römischen Kunst für die künftige Entwicklung hervorgehoben hat. Seit dieser Zeit wurden viele der römischen bildenden Kunst gewidmete Studien gedruckt, von denen die Mehrheit ihre Eigenheit und Individualität irgendwie — wenn auch nur teilweise — berührt, manche Studien jedoch auf allgemeine Problematik abzielt sind. Von diesen neueren nennen wir wenigstens die Abhandlung von H. Kenner „Zum Römischen in der römischen Kunst“² aus dem J. 1943, die Betrachtungen von O. J. Brendel „Prolegomena to a Book on Roman Art“³ aus dem J. 1953 und das Buch über den Sinn der pompeianischen Wandmalerei von K. Scheffold aus dem J. 1952 samt vielen weiteren seiner Studien⁴; hierher gehören auch zahlreiche übersichtliche Kompendien, die sich mit der ganzen Geschichte der römischen Kunst befassen, namentlich ein Buch von W. Technau aus dem J. 1940, das sich durch feinen Sinn für den historischen Faktor sowie auch durch theoretische Vertiefung auszeichnet.⁵ Wenn wir z. B. die Geschichte der Erforschung der römischen Plastik näher betrachten, beginnend mit dem klassischen Werk von Eug. Strong „Roman Sculpture from Augustus to Constantine“, 1907, so bedeuten die Namen wie Joh. Sieveking, C. Weickert, G. A. S. Snijder, G. Rodenwaldt, J. M. C. Toynbee, P. H. v. Blanckenhagen, O. Vessberg, B. Schweitzer und viele andere nicht weniger hervorragende nicht nur ein ständiges Vertiefen unserer Kenntnisse auf diesem Gebiete, sondern sie tragen gleichzeitig zur Erkenntnis der spezifischen Züge der römischen Kunst bei.

Die künstliche römische Literatur beginnt um das J. 240 v. u. Z. mit Übersetzungen griechischer Werke ins Latein und sie entwickelte sich schnell im nationalen Geist bereits im III. Jh. durch die Verdienste des Kampaners Naevius und des Umlbrers Plautus weiter. Die Literatur begann mit künstlicher Übertragung von fremden Vorbildern, die auf heimischem Boden bei weitem nichts Ebenbürtiges hatten, während die bildende Kunst, mag es die Bildhauerei sein, die uns am meisten interessiert, oder die Architektur und die Malerei, ihre — und zwar hochentwickelte — Vorgänger in der etruskisch-italischen Kunst hatte. Diese wurde auch auf römischem Gebiet durch die herbeigerufenen Nicht Römer und später teilweise auch durch die Römer gepflegt. Ebenso wanderten auch griechische Künstler nach Rom und schufen dort, ihre Tradition fortsetzend, weiter. Die heimische Bildhauertradition hat sich während des III.—II. Jh. fest formiert. Sie eignete sich ganz den hellenistischen Realismus mit allem Reichtum an formalen Mitteln an, doch behielt sie die Lebendigkeit und die Expressivität des Ausdrucks, die Fähigkeit der Steigerung und der Abstraktion, die allen primitiveren Kulturen eigen ist.⁶ Am besten wird sie dokumentiert durch die beiden bronzenen Bildnisse, den sogenannten Brutus und den Kopf von Bovianum⁷ (im Louvre), oder durch die mittellitalischen Terrakottaköpfe aus dem III.—II. Jh.⁸, die die Vorstufen des römischen Bildnisses des I. Jh. sind. Einige dieser Köpfe sind plastischer und hellenistischer durch das Übergewicht an realistischen Elementen, in anderen findet man wieder die expressiven Werte, wie stereometrische Form, den Linearismus — kurz die einheimischen Prinzipien überwiegen, vgl. auch die Köpfe an den römischen Denaren des II. Jh.⁹ Neben solchen Gebilden mit stärkerem oder schwächerem italischem Akzent gab es in Italien viele fremde Bildhauerwerke, teilweise am Platz gefertigt, teilweise als Beute eingeführt. Im J. 212 wurde das reiche Syrakus erstürmt, im II. Jh. eine riesige Kunstbeute in den makedonischen Kriegen und bei der Eroberung von Korinth erworben. Von diesem Zeitpunkt an datiert Velleius Paterculus (II 1, 1—2) den Zerfall des alten römischen Geistes, die Wendung von der strengen Einfachheit der alten römischen Lebensart zum Luxus und zur Verweichlichung.¹⁰ Bis in das II. Jh. hinein war Rom im Vergleich mit den hellenistischen Städten nur eine schlichte ländliche Stadt, wie es dem Grundcharakter der damaligen römischen Gesellschaft entsprach. Die Römer jener Zeit waren im Grunde Bauern und Soldaten, die der oberen Schicht praktische Politiker und Staatsmänner, aber immer die alten Sitten ihrer bäuerlichen Vorfahren verehrend. Der mos maiorum hatte in der römischen Entwicklung immer — auch später — grosse Bedeutung.¹¹ Das praktische Leben stand vor der Theorie sowie auch vor der Kunst. Das Verhältnis der Römer gegenüber der Kunst drücken prägnant die berühmten Vergilverse aus, Aen. VI 847 ff.:

Excudent alii spirantia mollius aera,
 credo equidem, vivos ducent de marmore vultus,

 tu regere imperio populos, Romane, memento —
 hae tibi erunt artes — pacisque imponere morem,
 parcere subiectis et debellare superbos.

Vergilius spricht hier im Geiste der Augustusperiode das alte, jedoch in Rom gewissermassen immer lebendige Ideal aus. Römisch — das bedeutet harter Soldat zu sein und die Welt für sich zu organisieren, während die Kunst eine Äusserung der Verweichlichung ist und den verachteten (gleichzeitig aber auch bewunderten und nachgeahmten) Griechen, Graeculi, gehört. Im 2. Jh. wurde die Kunst nur von

wenigen Menschen verstanden und geschätzt. Noch bei Cicero, dem grossen Synthesiker der griechisch-römischen Kultur, ist der Unterschied zwischen der offiziellen und privaten Ansicht über die Kunst zu ersehen.¹² In seinen Privatbriefen äussert sich sein warmes Interesse für die Kunst und sein volles Bekenntnis zu ihr; in der Öffentlichkeit spricht er jedoch zurückhaltend, der traditionellen Anschauung weichend, wonach der echte Römer der Kunst nicht viel Interesse entgegenbringen und diese verstehen soll.¹³ Von der Literatur schätzt Cicero die Epik, die die Taten der römischen Nation besingt, vgl. *De fin.* II. 5, im Gegensatz dazu ist die Lektüre der Lyrik Zeitverschwendung, vgl. *De re p.* IV 9. Noch bei dem jüngeren Plinius gilt als Ideal „in toga negotiisque versari“, dem Staate dienen und nicht philosophieren, *Epist.* I 22, 6. Cicero stellt — ähnlich wie später Quintilian — die wissenschaftliche Theorie der Griechen der praktischen Tätigkeit der Römer gegenüber, *De orat.* III 137 „ut virtutis a nostris, sic doctrinae sunt ab illis exempla petenda“, *Inst. orat.* XII 2, 30 „Quantum enim Graeci praeceptis valent, tantum Romani, quod est maius, exemplis“. Diese traditionelle Neigung der Römer zur utilitas, Praxis, und dem Staat zu dienen, bedeutet in der Kunst ein Übergewicht des ausserästhetischen Ziels. Zweckbauten, Sepulkralbildnisse, der religiösen Tradition dienend, oder die historisch erzählende Malerei, die grosse Taten der Römer bei den Triumphzügen pries, wurden ursprünglich nicht wegen spezifischer künstlerischer Werte geschätzt, jedoch wegen ihrer Themen und weil sie dem Leben dienten.

Im 1. Jh. setzt in Rom, das zu einer wirklichen Stadt wird, eine bedeutende Wendung ein. Die Nachfrage nach künstlerischen Werken wächst an, und die griechischen Künstler strömen in Massen in die Hauptstadt des mächtigen Imperiums, das auch auf kulturellem Gebiet den hellenistischen Reichen ebenbürtig sein will. Rom ist eines der Zentren der späthellenistischen Kunst geworden. Die führenden politischen Kreise standen in Verbindung mit den griechischen Künstlern.¹⁴ Der durch die oberste Schicht regierte Staat und die reichen vornehmen Privatmänner werden ihre Kunden. Von diesen hellenistischen Schulen und Richtungen, die den pathetischen späthellenistischen Realismus als den retrospektiven Klassizismus repräsentieren, widerspiegelt sich die einheimische Kunst, vor allem das neue römische Porträt, dessen Erkenntnis sehr viel Forschungsarbeit gewidmet wurde, die mit O. Vessberg¹⁵ und B. Schweitzer¹⁶ gipfelt. Das römische Bildnis wuchs einerseits aus der altitalischen Vorstellung von der Bedeutung des Kopfes als Träger des Lebens und Kernstück des Menschen,¹⁷ aus dem römischen Ahnenkult, der am markantesten in den *gentiles imagines maiorum* seinen Ausdruck findet, wo die Religiosität mit dem Sinn für die historische Tradition sich vereint, und aus dem italischen Verhältnis zur Realität und deren Ausdruck (die steigende Expression neben der naturalistischen Deskription), andererseits aus der hellenistischen Entwicklung der Form, vor allem aus dem mittelhellenistischen Realismus, der den Weg für die künstlerische Gestaltung der einheimischen Auffassung wies. Von der formellen Seite aus ist es notwendig, den grossen Anteil der griechischen Kunst gerecht anzuerkennen und die Bedeutung der *imagines maiorum* nicht zu überschätzen, wie es in den älteren Studien¹⁸ allgemein der Fall ist. Allerdings ist es unrichtig, die italisch-römischen Verdienste an dem neuen Bildnisstil lediglich auf den Inhalt zu beschränken und gleichzeitig der Ansicht zuzustimmen, der hellenistische Realismus sei mit einem abweichend aufgefassten römischen Realismus ergänzt worden.¹⁹ Dieser analytisch-deskriptive empirische Realismus ist in dem italisch-römischen Sinne für das Konkrete eingewurzelt, im unmittelbaren Verhältnis zum Leben und zur Sinneserfahrung. Er tritt in der einheimischen Kunst schon vor dem 1. Jh. zutage, auch wenn nicht in einer so meisterhaften Form, wie es gegen Ende der Republik

der Fall ist, als Rom zu einem künstlerischen Weltzentrum geworden ist. Der empirische Realismus steht in Italien in einer engen Beziehung zur expressiven Abstraktion. Beide bestehen nebeneinander und ihr gemeinsamer Nenner ist die Inhaltlichkeit, die Betonung des Inhalts. Unter Berücksichtigung dieser einheimischen Grundeigenschaft sind neben den gentilen *imagines* der römischen Aristokratie auch die geläufigen Sepulkralbildnisse zu bewerten, auch wenn sie von der formellen Seite aus niedriger stehen. Die expressive Tendenz tritt dabei stärker in den Vordergrund.

Am Ende der Republik bestehen in Rom verschiedene Stilarten nebeneinander, die griechischen und die einheimischen, die allerdings nicht scharf voneinander getrennt sind, die jedoch in mannigfaltiger Weise einander durchdringen. Zu einer Zeit, wo die soziale Spannung und antagonistische Zersplitterung der römischen Gesellschaft scharf hervortreten, konnte noch keine einheitliche Kunst entstehen, auch wenn unter der beständigen Spannung zwischen der griechischen und einheimischen künstlerischen Auffassung die Kristallisierung eines künftigen synthetischen Stils vorbereitet wird. Die wechselseitige Beeinflussung war sowohl für die Römer als auch für die Griechen vorteilhaft. Gewiss waren die kulturell höher entwickelten Griechen nicht nur die Gebenden. Das Griechische bezog in der spätrepublikanischen Zeit die römischen Positionen. In den späten Hellenismus ist neue, frische Luft eingedrungen. Die griechischen Künstler wuchsen an neuen Aufgaben und eigneten sich im neuen Milieu eine grosse Breite des Ausdrucks an. Ihre Arbeit hat einen neuen Sinn erhalten. Gleichzeitig hat der tastend einen zu seiner weltbedeutenden Stellung ebenbürtigen Ausdruck anstrebende Römer einen schnellen Ausweg aus seiner provinziellen, wenn auch ausdrucksvollen Form gefunden. Einen grossen Ansporn für die römische bildende Kunst bedeutete das Ende der Bürgerkriege und die Entstehung des Prinzipats mit einer neuen Organisation des Weltreichs als eines relativ einheitlichen Ganzen. Die Milderung des Gegensatzes zwischen Optimaten und Plebejern zugunsten der mittleren Schichten sowie die Reform der Provinzialverwaltung bildeten eine feste Grundlage für die Entwicklung des Reichs und bestärkten die staatspolitische Idee. Die Kunst sollte die Würde des Reiches und dessen Hauptes, des Prinzepts, zum Ausdruck bringen, sie sollte repräsentieren. Diese offizielle Funktion fiel dem neuen griechisch-römischen synthetischen Stil zu. Die Polarität der Bestandteile, aus denen er entstanden ist, besteht jedoch weiter. Trotz aller scheinbaren Einheitlichkeit ist er geschichtet und seine verschiedenen Elemente kamen nicht nur diachronisch in Form von Wellen der künstlerischen Sprache in den 1.—4. Jh. u. Z. klar zum Vorschein, sondern auch synchronisch in der stilistischen Verschiedenheit der zeitgenössischen Denkmäler, ja oft sogar an ein und demselben Denkmal. Die römische Kunst weist mehrere Perioden des Klassizismus auf, unter Augustus, die in der ersten Hälfte des 1. Jh. abklingt, unter Hadrian mit trajanischem Prolog und frühantoninischem Epilog, unter Gallien und des öfteren während des 4. Jh. u. Z. Es ist überflüssig zu betonen, dass der Name Klassizismus die Vielfalt der römischen Entwicklung nicht völlig wiedergibt und nur *a potiori* gewählt ist. So gehen z. B. die verschiedenen Reliefs der repräsentativen *Ara Pacis Augustae* auseinander, wenn man die Szene mit Tellus, das Opfer des Aeneas, den Festzug und schliesslich die *Suovetaurilien* an dem eigentlichen inneren Altar einander vergleicht. Was für eine Buntheit der Stilarten — und gleichzeitig doch Einseitigkeit. Das Römische liegt hier nicht nur im Inhalt vor, sondern auch in der Auswahl von verschiedenen formellen Mitteln, in der Breite der dialektischen Variabilität der Form und vor allem in dem neuen Ganzen, das keine Analogie in der Vergangenheit hat.

Schematisch wird dem offiziellen Stil die sogenannte Volkskunst gegenübergestellt,

die gleichfalls bipolar ist. Innerhalb dieses Stils, der in erster Reihe die italisch-römische Auffassung der künstlerischen Wirklichkeit verkörpert, kann man zwei grundlegende Schichten unterscheiden, die konkrete empirisch-realistische und die abstrakte, expressive. Charakteristisch für die römische Kunst ist ihre wechselseitige Verknüpfung und die Unmöglichkeit, eine feste Trennungslinie zwischen der offiziellen und der volkstümlichen Kunst zu ziehen, wenn auch im Grunde beide ihr eigenes Bereich besaßen. Die offizielle Kunst diente vor allem der staatlichen Repräsentation, die einheimische dagegen den privaten, nichtrepräsentativen Bedürfnissen. Klar ist der Unterschied zwischen den klassizistischen Hofbildnissen des Augustus und seiner Familienangehörigen und den im Hochrelief ausgeführten Sepulkralbildnissen verschiedener Privatmänner, z. B. des L. Vibius mit Familie im vatikanischen Museum oder des P. Aedius mit seiner Gattin in Berlin,²⁰ in denen die einheimische republikanische Tradition eines äusserst sachlichen Stils ihre Fortsetzung findet. In ähnlicher Weise können wir den grossen offiziellen Altären die kleinen, von Privatmännern oder kleineren Würdenträgern gestifteten gegenüberstellen, so gegenüber der Ara Pacis Augustae z. B. den Altar der vicomagistri aus dem J. 2 u. Z.²¹ (Museo Nuovo in Rom), oder gegenüber den claudischen Reliefs in der Villa Medici von der Ara Pietatis Augustae²² den annähernd zeitgenössischen Altar im lateranischen Museum,²³ der dem C. Manlius von seinen Klienten gewidmet wurde. Besonders lehrreich ist der Vergleich des letztgenannten Paares mit demselben Motiv, einem Stieropfer am Altar. Auch der Relief des Claudiusaltars ist typisch römisch und gehört der Entwicklungsreihe der historisch-politischen Reliefs an, die vom Festzug am Friedensaltar bis zu dem im Durchgang des Bogens befindlichen Titustriumphe führt. Die Szene ist illusionistisch mit beträchtlicher Raumbtiefe dargestellt. Die mit Ausnahme eines im Vordergrund opfernden Dieners wenig plastischen Figuren werden in etwa sechs Raumbenen hintereinandergereiht, dabei jedoch in konzentrischem Schema; im Hintergrund befinden sich Bauwerke. Raumbildend wirkt auch der geneigte Stiernacken. In der Darstellung der Einzelheiten kommt eine Verknüpfung des plastischen mit dem malerischen Sinne zum Vorschein. Der Künstler setzt die späthellenistische sowie die republikanisch-römische Entwicklung fort, allerdings in einer anderen Ebene. Dagegen ist der Relief am Manliusaltar römisch in volkstümlicher Weise; er enthält unrealistische, abstrakt-expressive Elemente, die aus der etruskisch-italischen und republikanischen Kunst auch in die der Kaiserzeit übergegangen sind. Dies ist in erster Linie die Disproportionalität, vgl. namentlich die kleine Gestalt eines knienden Dieners, und die Konzentrierung auf die Hauptfigur des am Altar opfernden Togatus, der die grösste Figur ist. Bei ihm erscheint dann der Bildniskopf und der das Opfer darbringende rechte Arm am mächtigsten, besonders im Vergleich mit den kleinen Beinen und der sehr kleinen linken Hand. Die Figuren sind kubisch-stofflich dargestellt und manche Form in flach-linearem Schema scharf eingeschnitten, vgl. namentlich den rechten Arm des Opfernden.

Die Beziehung zwischen der offiziellen und der einheimischen Stilarte, die sich in ihrer Struktur teilweise decken, ist allerdings nicht so einfach, dass eine jede auf bestimmte Gattungen beschränkt bliebe, sondern sie vermischen sich und greifen an ein und demselben Denkmal ineinander. Bei allen Unterschieden bilden sie jedoch Teile eines grossen Ganzen. Es wurde des öfteren betont,²⁴ dass es in der figürlichen Verzierung des Titusbogens zwischen den grossen im Durchgang des Bogens befindlichen Reliefs und dem kleinen über dem Architrav angebrachten Fries Stilunterschiede gibt. Während die Figuren des Triumphzuges mit dem Raum sowie miteinander eng verbunden sind, sind die Gestalten des Opferzuges voneinander ziemlich entfernt und lediglich durch die einheitliche rhythmische Reihung ver-

knüpft; es liegt hier also wiederum ein Element der expressiven Abstraktion vor. Diese ist jedoch auch im grossen Relief festzustellen. Die Pferde des Triumphwagens sind im Profil abgebildet, der Wagen jedoch von vorn, und ebenfalls in der Gestalt des Kaisers Titus, der auf dem Wagen steht, mischt sich die Frontal- mit der Dreiviertel-Ansicht. In dieser Darstellungsweise, die ebenfalls auf Münzen vorkommt, hat sich ein konservatives Überbleibsel unter dem Einfluss der einheimischen religiösen Tradition erhalten,²⁵ an die das offizielle Staatsdenkmal gebunden ist. Demgegenüber ist eine analoge Szene des Tiberiustrumphes auf einem Becher aus Boscoreale²⁶ vom einzigen Sichtpunkt aus abgebildet, weil bei einem kleinen privaten Denkmal keine religiöse Bindung besteht. Einen noch interessanteren Beleg für die Koexistenz der beiden grundlegenden Stilarten der römischen Kunst bietet die bekannte Basis des Antoninus Pius auf dem vatikanischen Cortile della Pigna.²⁷ Auf der Vorderseite führt der geflügelte Genius das vergötterte Kaiserpaar, Antoninus und Faustina, zum Himmel empor. Auf der Erde ruhen symbolische Gestalten, die Göttin Roma und der Campus Martius mit dem Obelisken: inhaltlich und formell offensichtlicher Klassizismus stark griechischer Auffassung. Den Dekor der beiden Seiten der Basis bildet die identische decursio, eine Reiterparade um die Militärabzeichen herum, mit einer Ehrenwache der Infanterie — also ein einheimisches historisch-politisches Thema. Die Komposition ist im Unterschied von der Vorderseite räumlich aufgefasst, und sehr expressiv ist die Bewegung der Reiter im Kreise dargestellt. Sehen wir uns nur die zentrale Gruppe mit den Signiferi an, wie der Blick der Infanteristen den Reitern folgt und wie prägnant die kreisförmige Bewegung durch die beiden Flügelsoldaten ausgedrückt ist, von denen der eine nach vorn, der andere rückwärts gerichtet ist (vgl. das Reaktivitätsprinzip des Segnerschen Rads). Die Basis ist unter Betonung der Front gegen die Seiten axial orientiert, der offizielle neben dem eher einheimischen Stil. Analog ist die Orientierung des etruskisch-römischen Tempels dem griechischen gegenüber und in ähnlicher Weise wird bei römischen Sarkophagen zum Unterschied von den griechischen die Vorderseite bevorzugt, während die Seiten vernachlässigt werden.

Eine besondere Bedeutung erwarb die Koexistenz des griechisch-römischen und des einheimischen Stils in der mittleren Kaiserperiode, wo in der römischen Kunst der allmähliche Übergang zur Spätantike während des Dominats erfolgte.²⁸ Die Haupteigenschaften des spätantiken Stils: die Betonung des Inhalts und dessen Ausdruckskraft, die subjektive Abstraktion, Tendenz zur Frontalität und zu frontaler Komposition, besitzt auch der einheimische Stil; somit bedeutete der Vorstoss der Volkskunstelemente gegen die Positionen der offiziellen Kunst im 2. Jh. u. Z. gleichzeitig die ersten Schritte auf dem Wege zur Spätantike. Aus diesem Grunde konnte Lehmann-Hartleben seinem Buche über die Trajansäule²⁹ den Untertitel „Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike“ geben. Soweit mit Recht, als einige volkstümliche Kunstelemente in das offizielle Denkmal eingedrungen sind, zum grösseren Teil jedoch zu Unrecht, da in den vorwiegend realistisch-beschreibenden Reliefs der Trajansäule das Hauptmerkmal der spätantiken Kunst fehlt — die abstrakte Schematisierung, die im offiziellen Stil erst in der späteren Regierungszeit des Kaisers M. Aurelius zutage getreten ist.³⁰ Bei der Gestaltung der spätantiken Kunst, die etwa in den J. 170—280 erfolgte,³¹ stellen wir eine sukzessive sowohl thematische als auch formelle Romanisierung fest, und zwar sogar auch an Sarkophagen, die bisher eine ausschliessliche Domäne der offiziellen Kunst waren. Von grösstem Interesse für uns ist jedoch der Umstand, wie dabei beispielsweise in den 30er Jahren des 3. Jh. Naturalismus und Expressionismus Hand in Hand gehen. Das von Erfolg gekrönte Bestreben dem Äusseren genauen Ausdruck und wahrheits-

getreue Deskription zu verleihen, ist ein Beweis für den Erfolg der Inhaltlichkeit, der grundlegenden Eigenschaft der römischen Kunst. Also erscheint der spätantike Stil als eine definitive Übermacht der einheimischen volkstümlichen Tendenzen, die, hervorgegangen aus dem altrömischen bäuerlichen italisch-römischen Primitivismus, die ganze Entwicklung von der republikanischen Periode bis zur späten Kaiserzeit durchziehen. Es ist wiederum hervorzuheben, dass für das Römische nicht nur die subjektive expressiv-abstrakte Komponente kennzeichnend ist, die sich im Bereiche des Inhalts durch Allegorie und Symbol äussert, sondern auch die Bipolarität des Konkreten und des Abstrakten, des Realismus und der Transzendenz. Römisch ist eben das Nebeneinander von verschiedenen Elementen und das Übergewicht des Ganzen über die oft widerspruchsvollen Teile.

Wenn wir von römischer Kunst und von typisch römischen künstlerischen Elementen sprechen, so bedeutet das, dass sie von der vorangehenden griechischen Entwicklung abweichen. Für die Betonung der ausserästhetischen Ziele, der Themen oder für die expressive Abstraktion z. B. fehlen im Grunde die griechischen Vorläufer. In gleicher Weise hebt sich die römische Kunst von der griechischen diametral ab im Verhältnis zu der Kategorie der Zeit. Der Römer wählt einen senkrechten Querschnitt, einen konkreten Augenblick und erfasst ihn mit einer dokumentarischen Konkretheit, vgl. z. B. das Bildnis oder das historisch-politische Relief. Der Grieche steht über der Zeit, und wenn er später die historische Einmaligkeit wiedergibt (z. B. die Vorlage für die Schlacht bei Issos in der Casa del Fauno, das realistische Porträt), komponiert er sie und macht sie von der individuellen Augenblicklichkeit frei, er verallgemeinert sie. Auch bezüglich des Verhältnisses zum Raum gibt es wesentliche Unterschiede zwischen der griechischen und der römischen Auffassung. Die Einstellung des Griechen, nicht nur des der klassischen, sondern auch der nachklassischen Zeit, ist im Grunde negativ. Die Architektur ist ein abgeschlossenes plastisches Gebilde, im Relief schaffen sich die Figuren den eigenen Bildraum unter Beibehaltung fester Unterlage. Der Römer konstruiert den Raum, verbindet in der Architektur den inneren Raum mit dem äusseren und bezieht im Relief wenigstens teilweise den wirklichen Raum mit ein. Andererseits dürfen wir aber nicht vergessen, dass doch die räumliche Schicht während der hellenistischen Zeit bestimmte Vertiefung erfuhr, sogar in der Malerei hat der Raum wohl eine selbständige Bedeutung erworben. In diesen und anderen ähnlichen Fällen gilt allerdings die Devise von H. Kenner: Hellenistische Ansätze — römische Verwirklichung. Das ist selbstverständlich. Die Kunst der republikanischen Zeit wächst aus der hellenistischen Entwicklung heran und setzt diese fort. Weil sie der griechischen klassischen Tradition entbehrt und an diese künstlich, sekundär anknüpft, ist sie begreiflicherweise radikaler als der Hellenismus. Aber auch bei einer derartigen Abhängigkeit von der griechischen Form bleibt die Selbständigkeit der römischen Entwicklung unberührt. Es handelt sich hier nicht um einzelne Elemente, sondern um ein neues Ganzes, das auf Grund der einheimischen und der griechischen klassischen und nachklassischen Traditionen entstanden ist — ein Ganzes, dessen Originalität sich auf die inhaltliche sowie die formelle Seite erstreckt. Zu den charakteristischsten Eigenschaften der neuen Struktur gehört ihre Vielschichtigkeit sowie die Anwendung verschiedener Elemente.

¹ Eine englische, im J. 1900 herausgegebene Übersetzung von *E. Strong* hat den Titel *Roman Art*.

² *Jahresh. österr. arch. Inst.* 35, 1943 S. 29 ff.

³ *Memoirs of the American Academy in Rome* 21, 1953, S. 7 ff.

⁴ *Pomp. Malerei. Sinn- und Ideengeschichte*, Basel 1952. Ferner: *Die Antike* 10, 1943, S. 157 ff., *Neue Forschungen zur Spätantike*; *Atlantisbuch der Kunst*, Zürich 1952, S. 389 ff.; *Die Antike*; *Römische Mitteilungen* 60/61, 1953/54, S. 107 ff.; *Pompeji unter Vespasian*; *Neue Beiträge zur klass. Altertumsw.*, Festschrift B. Schweitzer, Stuttgart 1954, S. 297 ff.; *Pompejis Tuffzeit als Zeuge für die Begründung röm. Kunst*; *Charites*, Festschrift E. Langlotz, Bonn 1957, S. 187 ff.; *Vom Ursprung und Sinn römischer Reliefkunst*.

⁵ *Die Kunst der Römer*, Berlin 1940.

⁶ Vgl. *W. Deonna*, Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art, *Bull. intern. Inst. arch.* 4, 1937, S. 7 ff.

⁷ Vgl. z. B. *P. Ducati*, *L'arte in Roma*, Bologna 1938, Taf. 21, 1, 3a, b.

⁸ Vgl. die Köpfe in München, im Louvre, Brit. Museum; *R. B. Bandinelli*, *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1943, Abb. 78, 113—115.

⁹ *O. Vessberg*, *Studien zur Kunstgeschichte der röm. Republik*, Lund 1941, S. 116.

¹⁰ Siehe *F. Poulsen*, *Die Römer der republikanischen Zeit und ihre Stellung zur Kunst*, *Die Antike* 13, 1937, S. 125 ff.

¹¹ Vgl. *H. Volkmann*, *Mos maiorum als Grundzug des august. Prinzipats*, *Das neue Bild der Antike II*, S. 246 ff.

¹² Vgl. *Poulsen*, l. c., S. 139 f.

¹³ Vgl. auch *Verr. IV passim*. Über die Anschauung der Römer, auch die des Cicero, am besten im Buche *H. Jucker*, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt a. M. 1950, S. 87 ff., namentl. 89 ff.

¹⁴ Vgl. *C. C. van Essen*, *Liter. Evidence to the Beginnings of Roman Art*, *Journ. Rom. Stud.* 24, 1934, S. 161.

¹⁵ Die angef. *Studien zur Kunstgesch. der röm. Republik*, 1941.

¹⁶ Die *Bildniskunst der röm. Rep.*, Leipzig—Weimar 1948.

¹⁷ Vgl. *R. Herbig*, *Die ital. Wurzel der röm. Bildniskunst*, *Das neue Bild der Antike II*, S. 85 ff.

¹⁸ So z. B. *J. Jitta—A. Zadoks*, *Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last Century of the Republic*, Amsterdam 1932.

¹⁹ *Schweitzer*, *Bildniskunst* S. 32.

²⁰ *Z. B. Ducati*, *L'arte in Roma*, Taf. 72, 1—2.

²¹ *P. E. Arias*, *La scultura rom.*, Messina 1943, Taf. 9.

²² *Z. B. Ducati*, *L'arte in Roma*, Taf. 88, 1.

²³ *Fot. Anderson* Nr. 24 112. Über seine volksrömischen Elemente *G. Rodenwaldt*, *JdI* 55, 1940, S. 35.

²⁴ *Z. B. Rodenwaldt*, l. c. S. 41 oder *Arias*, l. c., S. 94 f.

²⁵ Vgl. *K. Lehmann—Hartleben*, *L'arco di Tito*, *Bull. com. di Roma* 62, 1934, S. 100.

²⁶ *E. Strong*, *La scultura rom.*, Firenze 1926, I Abb. 55.

²⁷ *Z. B. Ducati*, *L'arte in Roma*, Taf. 157, 1—2.

²⁸ Vgl. die Abhandlung des Autors *Przyczynki do początków późnego antyku*, *Meander* 7, 1952, S. 120 ff.

²⁹ *Die Trajanssäule*, Berlin 1926.

³⁰ Vgl. *G. Rodenwaldt*, *Über den Stilwandel in der antonin. Kunst*, *Abh. preuss. Akad. J.* 1935, *Philos. hist. Kl. Nr. 3*; *M. Wegner*, *Die kunstgesch. Stellung der Marcussäule*, *JdI* 46, 1931, S. 61 ff. und *M. Pallottino*, *L'orientamento stilistico della scul. aurel.*, *Le Arti* I 1938/39, S. 32 ff.

³¹ Vgl. *G. Rodenwaldt*, *Begrenzung und Gliederung der Spätantike*, *Serta Karazov.*, Sofia 1950, S. 56.

Übersetzt von R. Merta.