



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Kunst der Antike**

**Rodenwaldt, Gerhart**

**Berlin, 1944**

Italien

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93889](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93889)

---

I T A L I E N





---

## ETRUSKISCH-ITALISCHE KUNST

Um dieselbe Zeit oder wenig später, als in Griechenland aus lange gesammelter Kraft der Wille zur Monumentalität sich Bahn brach, erwachte auch auf dem Boden Italiens das Bedürfnis nach monumentalem Ausdruck in Architektur, Malerei und Plastik. Aber es erwuchs hier, trotz günstiger politischer und wirtschaftlicher Verhältnisse und unmittelbarer Beziehungen zu den alten Kulturen des Orients, nicht eine originale und selbständige Kunst, sondern der mächtige Drang zur Gestaltung bediente sich griechischer Formen und blieb dauernd in ihrem Bann. Es entstand nicht neben der griechischen Antike eine italische Kunst, die gleichwertig neben ihr gestanden hätte wie etwa die mesopotamische neben der ägyptischen. Wohl aber vermochte sie die griechischen Vorbilder so abzuwandeln und mit ihrer Hilfe so viel Eigenes zum Ausdruck zu bringen, daß sie doch innerhalb des Rahmens der von den Griechen geschaffenen Antike mehr bedeutet als sonst die Kunst in anderen Grenzgebieten der griechischen Herrschaft und Kultur.

Von der archaischen bis zur hellenistischen Epoche wurzelte die selbständige Kunst in Italien in dem Reich und Volk der Etrusker, auch als es schon der Macht Roms unterlegen war. Um Herkunft und Wesen dieser Nation herrscht noch heute geheimnisvolles Dunkel, das die Phantasie von Berufenen und Unberufenen lockt und verlockt. Als ein Fremdkörper nach Rasse und Sprache steht sie inmitten der italischen Völkerschaften, von denen sie im sechsten und fünften Jahrhundert einen großen Teil beherrscht hat. Waren die Etrusker Autochthonen, Reste einer von den Indogermanen verdrängten italischen Urbevölkerung, oder waren sie, wie eine antike Überlieferung will, aus Kleinasien als Eroberer über See gekommen, wie die Normannen nach Sizilien? Mit den Mitteln archäologischer Forschung läßt sich diese Frage heute noch nicht mit auch nur annähernder Sicherheit beantworten. Es gibt in der etruskischen Kunst manche seltsamen Formen, bizarre Vorstellungen und merkwürdige dämonische Wesen, die wir weder als griechisch noch als allgemein italisch erklären können, sondern für eigentlich etruskisch halten müssen. Das Eigentümliche an ihnen deckt sich indessen nicht mit der Vorstellung, die wir von altkleinasiatischer Kultur und Religion haben. Aber es ist auch nicht das Wesentliche der ganzen etruskischen Kunst. Vielmehr finden wir hier neben griechischen Ideen und Formen vor allem Züge, die uns die etruskische Kunst als eine Vorstufe der römischen erscheinen lassen; gerade diese kommen in der kleinen Auswahl von Abbildungen, die hier gegeben ist, zur Anschauung. Offenbar waren die Etrusker eine an Zahl verhältnismäßig kleine Oberschicht, die



über eine italische Bevölkerung herrschte. Sie setzten ihre Sprache sowie politische, rechtliche und wirtschaftliche Formen durch. Als die monumentale Kunst entstand, waren schon Jahrhunderte vergangen, in denen eine ständige Mischung des etruskischen und des italischen Bestandteils der Bevölkerung stattgefunden hatte. Wahrscheinlich war es in der Hauptsache das italische Element, das von Anfang an die künstlerische Produktivität nährte und die Kunst der stammverwandten Griechen übernahm. So und nicht etwa aus einer Durchdringung Italiens mit etruskischem Geist ist es zu erklären, daß wir in der etruskischen Kunst viele Züge finden, die sie nicht nur der römischen Kunst, sondern auch der neueren Kunst in Italien stammverwandt erscheinen lassen.

Es beruht wohl nicht nur auf dem Zufall der Erhaltung, sondern spiegelt die tatsächlichen Verhältnisse wider, daß die Malerei in der etruskischen Kunst einen bevorzugten Platz einnimmt. Aus der Zeit vom siebenten bis zum vierten Jahrhundert ist im Inneren monumentaler Grabanlagen eine Fülle von Wandgemälden erhalten, deren allgemeine stilistische Entwicklung der griechischen Kunst folgt. Die Art der Grabanlage und ihr Schmuck war den Griechen fremd. Auch in Griechenland hat es in allen diesen Jahrhunderten eine monumentale Wandmalerei gegeben, aber es scheint, daß ihr Gebrauch bei den Etruskern noch ausgedehnter und mannigfaltiger war. In ihren stilistischen Abweichungen von den griechischen Vorbildern hat man lange Zeit nur provinzielles Ungeschick gesehen. Heute empfinden wir darin Eigentümlichkeiten, in denen die Psyche eines anderen Volkstums zum Ausdruck kommt. Statt der Beherrschtheit finden wir eine gewisse Lässigkeit, aber auch eine lebhaftere und ungezwungenere Beweglichkeit der Gestalten, auch in der Form ein Sichgehenlassen. Ein barockes Empfinden erfüllt Kompositionen und Einzelformen sowohl in der archaischen wie in der hellenistischen Kunst. Am wenigsten glücklich ist die etruskische Kunst dort, wo sie von klassischer griechischer Kunst abhängig ist. Ihr Maß und ihre Harmonie blieben ihr fremd, und sie versuchte in diesen Jahrhunderten durch seltsamen und phantastischen Gehalt einen barocken Einschlag zu bringen. Wir müssen uns indessen heute eher vor dem entgegengesetzten Fehler als in vergangenen Jahrzehnten hüten, nämlich davor, in jeder Härte, Primitivität oder stilistischem Durcheinander, wie sie so viele Erzeugnisse etruskischer Kunst aufweisen, ein bewußtes Kunstwollen zu erkennen oder gar das Wertverhältnis umzukehren, das zwischen der originalen griechischen Kunst und der abgeleiteten der Etrusker bestehen bleibt, auch wenn wir deren positive Vorzüge erkennen und in vielen Fällen sogar genießen lernen.

Manche Wandgemälde sind offenbar von den Zeichnungen importierter griechischer Vasen abhängig. Ihre Umsetzung in einen größeren Maßstab und in Buntfarbigkeit bedeutet schon an sich eine Leistung. Noch kühner waren die Idee und der Entschluß, Themata zu wählen, die der Grieche allenfalls in der Kleinkunst, nicht aber in einem großen dekorativen Zusammenhang für



darstellenswert gehalten hätte. Die Wände eines noch dem sechsten Jahrhundert angehörenden Grabes schildern Szenen des Vogelfanges und der Fischerei. Ein Stück Natur und realen Lebens ist primitiv, aber lebendig wiedergegeben ohne die Stelze einer mythologischen Bedeutung; ganz klein erscheinen die Menschen im Rahmen der Landschaft. Das bedeutet etwas Neues und Eigenes gegenüber den normalen Gegenständen der griechischen Kunst. Ein langer, niedriger Fries in einem Grabe des fünften Jahrhunderts gibt uns ein lebendiges Bild von den Spielen, die zu Ehren des Toten abgehalten wurden. Die Szenen der Kampfspiele und ihre Motive sind uns von griechischen Vasenbildern vertraut. Aber wo fänden wir in griechischer Kunst etwa die Szenerie und die Zuschauermenge der olympischen oder panathenäischen Spiele dargestellt? Hier dagegen sehen wir auf beiden Seiten der Arena die Gerüste, auf denen die Zuschauer sitzen und mit lebendigsten Gesten ihre Anteilnahme bezeugen, während unter ihnen das junge Volk allerhand Unfug treibt. Es ist das gleiche Interesse an den räumlichen Zusammenhängen und an der zufälligen Wirklichkeit, das ebenso wie die Leichenspiele selbst und ihre malerische Darstellung später in der römischen Kunst nachlebt.

Die Plastik der Etrusker bediente sich mit Vorliebe des weichen Materials des Tons. Zu ihren Hauptaufgaben gehörten Sarkophage, die den Toten mit seiner Gattin auf der Kline lagernd darstellten, vor allem aber der dekorative Schmuck der Tempel. Ein Teil einer mehrfigurigen Gruppe war der wundervoll erhaltene Apoll in Veji. Seine Haltung ist freier, das Gewand lockerer, weicher als bei griechischen Gestalten. Es herrscht nicht die strenge Zucht des Bildens in Stein und für Erzguß. Manche Falten, besonders des Rückens, erinnern in ihrer Schwere und Rundung an Barockwerke. Der Ausdruck des Gesichts ist von einer fast erschreckenden Lebendigkeit, in der der gleichzeitige Grieche zweifellos etwas Barbarisches empfunden hätte, während wir heute die Kraft des Ausdrucks bewundern. Auch uns würde die Figur noch fremdartiger erscheinen, wenn wir sie nicht in ihrer jetzigen Vereinzelung sähen, sondern sie inmitten einer Gruppe als riesigen Firstschmuck eines phantastischen Holztempels erblickten. Zum Furchtbaren ist der Ausdruck gesteigert in dem kolossalen Haupte eines Kriegsgottes, aus dessen Heiligtum auch die Statue eines kämpfenden Kriegers oder Gottes stammt.

Von den Tempeln sind uns nur Grundrisse und Reste des Terrakottaschmucks erhalten. Die Etrusker hielten im Gegensatz zu den Griechen am Holz als Material für den Aufbau fest. Aber auch der ganze Tempel war etwas völlig anderes als der griechische. Seine Grundrißform verdankt er offenbar rein etruskischen religiösen Vorstellungen. Eine tiefe Vorhalle lag vor der gewöhnlich dreigeteilten Cella, ein hohes Podium ließ den Eingang nur von der Vorderseite zu. Die Säulenstellung erstreckte sich wohl mitunter auf die Nebenseiten, nicht aber auf die Rückseite. Dadurch war ein ganz anderes architektonisches Empfinden geschaffen als bei den Griechen. Der etruskische Tempel besaß eine ausgesprochene Front, auf die sich der etwas überladene Schmuck konzentrierte, und eine



bedeutungslose Rückseite; es herrschte die Vorstellung einer Bewegung, die von der Front zu dem vor der Rückwand stehenden Kultbild führte, und in der tiefen Vorhalle konnte sich das Gefühl für den Raum entwickeln, lauter Eigenschaften, die im Gegensatz zu der ruhenden, allseitigen, plastischen Form des griechischen Baues stehen. Sie sind bezeichnend auch für das etruskische Haus, das denselben Grundriß gehabt hat wie das italische Haus überhaupt. Während in Griechenland das alte einzellige Haus erhalten blieb und der gesteigerten Wohnkultur durch Hinzufügung weiterer, um einen Hof gruppierter Zimmer genügt wurde, dehnte sich das italische Haus von innen heraus und schuf sich eine Raumgliederung, die streng axial und symmetrisch war und vom Eingangstor durch das Atrium zu dem vornehmsten Raum, dem Tablinum, führte. Hier liegt der Keim zu den gewaltigen axialen Anlagen der späteren römischen und darüber hinaus der neueren europäischen Kunst. Die Verwendung dieser Hausform ist ein eindrucksvolles Zeugnis für die Macht des italischen Elements innerhalb der etruskischen Kultur.

Eine Nachblüte erlebte die etruskische Plastik unter römischer Herrschaft in der hellenistischen Epoche. Auch in dieser Zeit noch hält sie für Tempelskulpturen und Sarkophagfiguren neben der Verwendung des Steins an dem Gebrauch des Tons fest. Er führt zu einem weichen, malerischen Faltenstil, der zuweilen, wie in der Gestalt einer stehenden Frau, zu ganz großartigen Bildungen führt, die uns wiederum an italisches Barock erinnern. Derb realistische Bauernporträts könnten Werke Guido Mazzonis sein, und bei den elegant, weich und locker modellierten Tonköpfen von Kindern und Jünglingen möchte man an Schöpfungen von J. B. Carpeaux denken. Es ist kein Zufall, daß uns gerade jene un griechischen Züge der etruskischen Kunst an verwandte Erscheinungen der späteren europäischen Kunst verschiedenster Epochen erinnern. Wir lernen daraus, daß sie offenbar italischem und nicht asiatischem Empfinden ihren Ursprung verdanken. Dieselbe Kunst ist wahrscheinlich in dem damaligen Rom geübt worden; dort hat sie nachgewirkt und durch die politische Entwicklung des römischen Reichs welthistorische Bedeutung erlangt.



---

## KUNST DER RÖMISCHEN KAISERZEIT

### VORSTUFEN · CAESAR BIS CLAUDIUS

Die Kunst Roms war in der sagenhaften Zeit der Könige und noch in den ersten Jahrhunderten der Republik rein etruskisch. Wie nach Etrurien, so kamen gelegentlich auch nach Rom aus Griechenland und dem griechischen Süditalien griechische Kunstwerke und Künstler. Stärker wurde der unmittelbare Einfluß griechischer Kunst, seit Campanien unter die Herrschaft Roms geriet. Als dann seit Beginn des zweiten Jahrhunderts Rom entscheidend in die Geschicke des Ostens eingriff, begann die Überführung der Schätze griechischer Städte und Heiligtümer nach Rom, und griechische Künstler wurden in den Dienst führender römischer Persönlichkeiten berufen.

Das Bild Roms muß in diesen Jahrhunderten bis zum Beginn der augusteischen Kunst chaotisch gewesen sein. Nur einzelnes ist davon erhalten, nicht genug, um eine wirkliche Anschauung zu geben, zumal ganz wesentliche Züge ausfallen würden. Meisterwerke griechischer Plastik aller Epochen standen auf öffentlichen Plätzen und in den Tempeln, die zugleich griechische Gemälde und Kostbarkeiten des Kunstgewerbes bargen. Griechische Künstler verschiedenster Schulen waren an neuen Werken tätig. In dem letzten halben Jahrhundert der Republik sammelten sich hier die griechischen Meister des Klassizismus, die nach klassischen Vorbildern arbeiteten, mitunter solche auch nur kopierten.

Neben diesem griechischen Import, der dem tiefen Bildungsbedürfnis der Römer entsprach, stand in unmittelbarster Gegensätzlichkeit die eigentlich wurzelhafte römische Kunstübung, eine dem griechischen Geschmack wohl barbarisch erscheinende Volkskunst von ganz ausgeprägter Eigenart. Während die öffentlichen Ehrenstatuen aus Erz häufig von griechischer Hand angefertigt waren, pflegte sie in den wächsernen Ahnenmasken, die in den Atrien der vornehmen Häuser aufbewahrt wurden, ein schroff realistisches Porträt, das die Züge des Toten mit allen ihren kleinen und zufälligen Details festhielt. Im Gegensatz zum Griechentum spielt das individuelle Porträt von Anfang an eine führende Rolle. Die Tonplastik ist noch in diesen Jahrhunderten mit der etruskischen identisch gewesen. Was aber den Charakter dieser Volkskunst vor allem ausdrückte und was das Aussehen der Stadt und den Eindruck der Innenräume in hohem Maße bestimmt haben muß, war die Malerei, die im Rom der Republik wie auch in dem der Kaiserzeit eine so massenhafte Verwendung zu ständigen und ephemeren Zwecken gefunden hat, wie es kaum sonst irgendwo der Fall gewesen ist. Bei allen Triumphen wurden



Bilder einhergetragen, auf denen die Kriegstaten chronikartig bis in alle Einzelheiten geschildert waren. Siegreiche Feldherren stellten öffentliche Gemälde mit der Darstellung der Kämpfe zur Schau. Ein Wandgemälde aus einem römischen Grabe hat uns solche Szenen aus dem Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts erhalten. Denkwürdige Vorgänge aller Art wurden im Bilde festgehalten und der Nachwelt überliefert, und zwar nicht nur Ereignisse des politischen Geschehens, sondern auch des Privatlebens. Selbst vor Gericht bediente man sich zur Anklage und Verteidigung bildlicher Darstellungen der umstrittenen Angelegenheiten. Man ließ im Grabe die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben des Verstorbenen darstellen, während der Griechen sich auf ein Bild typischen Daseins beschränkte. Dem entspricht es, wenn in den Grabsteinen die ganze Beamtenlaufbahn des Toten angegeben wird, während der Griechen sich mit der Angabe des Namens begnügt. Wie beim Porträt wird hier der individuelle Fall zum Gegenstand des Interesses. Bezeichnend für die Freude am Episodischen und Anekdotischen ist ein Votivgemälde, von dem uns Livius berichtet. Nach einem siegreichen Gefecht im zweiten punischen Kriege empfing die Bürgerschaft von Benevent jubelnd den Konsul Tiberius Gracchus mit seinem Heere. Mit Erlaubnis des Feldherrn richteten sie, jeder Bürger vor seinem Hause, ein Festmahl her und bewirteten die Soldaten. In buntem Durcheinander saßen Soldaten, darunter die eben Freigelassenen mit ihren Abzeichen, und Bürger, die zugleich bedienten und schmausten. Die Sache schien es wert, so berichtet Livius, daß Gracchus eine Darstellung davon im Tempel der Freiheit malen ließ. Einem Griechen wäre niemals die Idee gekommen, eine solche malerische Episode im Bilde festzuhalten. Hier äußert sich ein Empfinden für die Bedeutung des geschichtlichen Ereignisses in seiner Zufälligkeit und Einmaligkeit, die in das Bild der Antike einen neuen und uns innerlich verwandten Zug einfügt. Er entspricht dem Interesse für das realistische Porträt. Der idealistischen Einstellung der Griechen steht hier eine römische, positivistische gegenüber. Schon Semper hat das „Hervortreten des schildernden Prinzips“ bei den Römern betont, „das einen entschiedenen Gegensatz bildet zu dem plastisch-idealen in der Malerei der Griechen“. Zu dieser Schilderung gehörte nun auch die Wiedergabe des ganzen landschaftlichen Zusammenhanges von Bergen, Flüssen, Städten usw. Mag sie in perspektivischer Beziehung noch so primitiv gewesen sein, so gab sie doch der Malerei ganz neue Aufgaben. Das Problem der Darstellung des Raumes war damit gestellt. Wie hoch die Schätzung der Malerei bei den Römern war, zeigt sich auch darin, daß Angehörige des vornehmsten Adels als Maler tätig waren.

Diejenige Kunst, in der schon in republikanischer Zeit eine Synthese zwischen Römischem und Griechischem entstand, war die Architektur. Wie für die Malerei, so besaßen die Römer für die Architektur eine eingeborene Begabung, die ebensowenig zu erklären ist wie die plastische der Griechen, mit der wir aber als von vornherein vorhanden rechnen müssen. Sie ist offenbar ebenfalls ein italisches und nicht ein etruskisches Erbteil. Bei dem praktischen Volke der



Römer spielten im Frieden und im Kriege die Ingenieurbauten eine besondere Rolle; Brücken und Lagerbauten gehörten zu den Hauptaufgaben, an denen sich die Technik schulte. In der hellenistischen Architektur Roms vollzog sich ferner eine Verbindung von etruskisch-italischen und griechischen Baugedanken in einer Form des Tempels, die mit der langgestreckten Cella die Idee der Säulenperistasis als dekoratives Element übernahm, in der Tiefe der Vorhalle aber einheimische Raumvorstellungen und in der Differenzierung von Front und Rückseite den Richtungsgehalt italischer Bauten wahrte. Ein besonderes Talent zum Dekorativen fand seinen Ausdruck in der Verbindung von Bogenbau und Säulenstellung als Schmuck der Front, ein Motiv, das für die folgende Antike und für die Renaissance von allerhöchster Bedeutung geworden ist. Das Ergebnis dieser schöpferischen Periode liegt uns in manchen Resten, vor allem aber in wohl erhaltenen Bauten der augusteischen Epoche vor, die trotz einer ungeheuren Bautätigkeit arm an neuen Baugedanken war und sich auf Verfeinerung und Harmonisierung der Proportionen sowie Durchführung einer klassizistischen Ornamentik beschränkte.

Das unvermittelte Nebeneinander einer importierten griechischen und einer lokalen römischen Kunst bestand noch zur Zeit Caesars und in den ersten Jahrzehnten der Herrschaft des Augustus. Wir sehen es in Beispielen vor Augen, wenn wir Porträts römischer Grabsteine mit Köpfen des Pompejus oder Cicero vergleichen. Hier echte Römertypen, alte, durchfurchte Gesichter, mit allen kleinen Zufälligkeiten wiedergegeben, dort idealisierte, durchgeistigte Köpfe. Die an die Technik von Wachs- und Tonbüsten anknüpfenden römischen Porträts geben das Physiognomische und Charakteristische des römischen Typus höchst eindrucksvoll wieder, erheben sich aber in ihrem geistigen Gehalt nicht über das Kleinbürgertum, dem sie dienten. Wo es galt, geistige Größe zum Ausdruck zu bringen, mußte die griechische Porträtkunst zu Hilfe geholt werden. Den Einfluß realistischer römischer Malerei empfinden wir gegen Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts in der Lebendigkeit der Opferszenen eines Altarreliefs des Domitius Ahenobarbus, in früh augusteischer Zeit an dem Fragment eines Frieses mit der Darstellung eines römischen Kriegsschiffes und zur Zeit des Claudius in der Schilderung eines Kaufmannsladens auf einem Grabrelief. Die alte Volkskunst blieb auch in den folgenden Perioden neben dem siegreichen Klassizismus bestehen.

In der großen Kunst entwickelte sich analog der Konsolidierung des römischen Reiches aus dem Chaos verschiedenster Strömungen ein neuer einheitlicher Stil unter Augustus. Dieser größte Realpolitiker der Antike repräsentiert in der ganzen Haltung seiner Persönlichkeit so sehr den Geist der Epoche, daß die augusteische Kunst ihren Namen mit besonderem Recht trägt und ihre bezeichnendsten Denkmäler die offiziellen Monumente sind, die der Person des Kaisers gewidmet sind, die Reliefs der Ara Pacis, seine Porträts und die kaiserlichen Prunkkameen. Als Augustus im Jahre 13 v. Chr. nach langer Abwesenheit zurückkehrte, beschloß der Senat die Errichtung eines Friedensaltars, der



vier Jahre später geweiht wurde. Der Altar stand inmitten eines kleinen Hofes, der von hohen, durch zwei Türen unterbrochenen Marmorschränken umfriedigt war. Im Innern schmückten den oberen Wandteil dieser Schranken herrliche Fruchtgirlanden. Außen waren über einem mit Ranken geschmückten Sockel an den Schmalseiten neben den Türen mythologische und symbolische Reliefs, darunter das Opfer des Aeneas an die Penaten und Mutter Erde als Symbol fruchtbaren Gedeihens angebracht, an den Langseiten die Teile eines Festzuges, an dessen Spitze der Kaiser schritt. Die ganze Komposition des Monumentes ist abgeleitet von älteren römischen Altären, an denen die Schranken aus Holz und Frieze und Ornamente gemalt waren. Ein solches Vorbild ist von den vermutlich griechischen Meistern der Ara Pacis in Stein und in eine überwiegend griechische Form übersetzt worden.

Schwerlich ist dieser Fries von dem des Parthenon angeregt worden. Aber es lohnt sich, beide zu vergleichen, weil sie symbolisch den Gegensatz griechischer und römischer Antike vertreten können. Am Parthenon ist die zeitlose Idee eines panathenäischen Festzuges dargestellt, an der Ara Pacis dagegen die Prozession eines bestimmten Tages, ein historisches Ereignis in der Form, wie es sich tatsächlich vollzogen hat. Dort haben wir typische Vertreter des attischen Volkes vor uns, hier ist jede Gestalt ein Porträt. Nach festem Zeremoniell folgen dem Herrscher auf dem einen Frieze Männer und Frauen der kaiserlichen Familie, auf dem anderen eine Reihe hoher Beamter genau so, wie es in Wirklichkeit der Fall gewesen ist. Dabei ist durch eine ganz hohe Kunst der Komposition mit feinstem Taktgefühl ein ermüdender Schematismus vermieden und unübertrefflich der Pomp und die Würde der römischen Prozession zum Ausdruck gebracht. Diese Idee des Porträts eines geschichtlichen Ereignisses ist rein römisch und wäre in der griechischen, selbst in der hellenistischen Kunst undenkbar. Demgegenüber war in Rom eine lange Tradition derartiger Darstellungen vorhanden. Aber schwerlich wäre die bewegliche Volkskunst der Malerei in stande gewesen, mit ihren primitiven Mitteln die hohe Würde des Römertums und der römischen Religion adäquat zum Ausdruck zu bringen. Dazu bedurfte es der Vollendung griechischer Formensprache, die hier diese Aufgabe auf römischem Boden löst. Der römische Geist beherrscht dieses Kunstwerk, die griechische Form ist seine Dienerin. Gewiß bleiben auch die Komposition in einer gewissen räumlichen Tiefe und malerischen, wenn auch sehr zurückgehaltenen Beweglichkeit und die Art der Porträtbildung nicht unbeeinflusst von römischer Tradition, aber das wesentlich Römische ist nicht das formale Detail, sondern das Ethos. Das Wesen der römischen Kunst ist nur geistesgeschichtlich zu erfassen, in der bildenden Kunst wie in der Literatur.

Augustus ist die erste Persönlichkeit der Antike, die wir aus ihren Porträts menschlich und in ihrer Entwicklung zu erfassen vermögen. Das griechische Porträt, wo es nicht ganz ins Heroische oder Typische übergeht, gibt in seinen besten Schöpfungen das überzeitliche Wesen des Charakters wieder, das



römische mehr den jeweiligen Zustand. In der Statue von Prima porta tritt uns der Feldherr entgegen, der zu seinen Legionen spricht, das Gesicht erfüllt von klarem und festem Willensausdruck. Es ist der Herrscher, dessen Größe nicht auf mitreißendem Genie, sondern auf höchster Intellektualität beruht. Die Gewandstatue, in der er opfernd dargestellt ist, zeigt ihn gealtert, mit eingefallenen Wangen, das Haupt mit fast tragischer Resignation gesenkt. Das Knabenporträt, das erst nachträglich geschaffen ist, scheint in dem frühreifen Antlitz schon den ganzen Charakter des Mannes zu enthalten. Wir fühlen uns hier dem Menschen nahe. Dasselbe gilt von den zahlreichen sonstigen Porträts dieser Zeit, mag es sich um ein bürgerliches römisches Ehepaar, um die Kaiserin Livia oder junge Patrizierinnen handeln. Auch hier fügt sich die griechische Kunst willig dem, was der Römer von dem Porträt verlangt, tut es indessen mit einer klassischen Zurückhaltung in der Form, die in schroffem Gegensatz zu dem Verismus der rein römischen Porträttradition steht.

Die mythologischen Szenen und begrifflichen Abstraktionen der augusteischen Kunst haben überall, wo wir ihnen begegnen, einen wohldurchdachten symbolischen Sinn. Die prachtvollen Kameen in Wien und Paris sind Meisterwerke gedanklicher und künstlerischer Komposition. Beide Male empfängt der feierlich thronende Kaiser eine Huldigung von geschichtlicher Bedeutung, umrahmt von fürstlichen und göttlichen Gestalten. In den unteren Szenen ist der Jammer der Besiegten geschildert; sie werden erbarmungslos zum Tropaion geschleift oder hocken elend auf dem Boden. Auch diese harte, mitleidlose Darstellung des Triumphes ist echt römisch und durch eine Welt von griechischem Empfinden getrennt. Es ist bezeichnend, daß der römische Herrscher sich nicht in griechischer Art darstellen ließ, sondern den griechischen Künstler zwang, römische Vorstellungen zu gestalten. Er ließ es aber in der Formsprache der klassischen griechischen Kunst tun.

Es ist eine Synthese, die sich hier vollzieht und die Basis für alle spätere römische Kunst bildet. Die griechische Kunst, soweit sie damals noch produktiv war, und das war eben der Klassizismus, verlegte ihr Zentrum in die neue Hauptstadt der Welt und vermochte vielleicht gerade deshalb sich in den Dienst des römischen Empfindens zu stellen, weil sie selbst nicht von einem starken und selbständigen Temperament getragen war. Andererseits bedurfte das Kaisertum ihrer, weil die lokale, volkstümliche römische Kunstübung der Repräsentation des Reiches nicht gewachsen war. Das bedeutet für die rein römische Entwicklung einen Bruch. Es verband sich hier römischer gedanklicher und sittlicher Gehalt mit einer griechischen Form, die sich nur zurückhaltend und in begrenztem Maße dem römischen „Kunstwollen“ anpaßte. Das römische Streben zum Malerischen, Realistischen, Bewegten kam dabei zu kurz.

Diesem gräzisierungenden Charakter der augusteischen Kunst entspricht es, daß die Plastik die führende Kunst gewesen zu sein scheint. Die elementare Kraft der Architektur scheint in dieser Zeit zu ruhen. Auch die Malerei ist schwächlich und akademischer Art. In kühlen Farben erstarrt die barocke Architektur-



malerei der späteren Republik zu einem flachen und linearen Dekorationssystem, dessen eigentliche Reize im Detail des mit kleinmeisterlicher Feinheit ausgeführten Dekors beruhen. In den figürlichen Darstellungen werden Gestalten aus Gemälden des fünften und vierten Jahrhunderts in eine räumliche Weite gesetzt, ohne daß beide Elemente zu einer Einheit verschmelzen. Römisches Temperament spüren wir dagegen in der prickelnden Lebendigkeit von Stuckdekorationen aus älterer augusteischer Zeit.

Auf einer ganz besonderen Höhe stand die Goldschmiedekunst dieser Epoche. Zwei Silberbecher, die im hohen Norden, in Dänemark, gefunden worden sind, stellen in edlen klassischen Formen homerische Szenen dar. Rein kunstgewerblich noch bedeutender sind die Gefäße mit ornamentalem Schmuck. Es gibt darin zwei Prinzipien der Dekoration. Das eine füllt die Wandung mit einem Rankenornament, wie es auch der Sockel der Ara Pacis zeigt. Die ganze Fläche ist gewissermaßen durchkomponiert, und zwar mit einem unüberbietbaren Feingefühl für Art und Größe der zu schmückenden Fläche. Wie fest füllt das Rankenwerk die steinernen Sockelflächen des Altars, und wie zart bewegt es sich auf der fein geschwungenen Fläche des Hildesheimer Silbergefäßes! Beide aber sind erfüllt von der vornehmen, bewußten Klarheit und Ruhe, die die augusteische Kunst auszeichnet. Auf anderen Gefäßen sind einzelne Blätter und Zweige oder zierliche Girlanden so natürlich angebracht, als wenn eine von feinstem Taktgefühl geleitete Hand wirkliche Pflanzen mit scheinbarer Zufälligkeit um das Gefäß gelegt hätte. Diese Gebilde werden dem römischen Empfinden besonders wertvoll gewesen sein und sind ihm zuliebe gepflegt worden, aber es war doch wohl die Hand des griechisch geschulten Meisters nötig, um sie in dieser Vollkommenheit entstehen zu lassen.

Die Blütezeit der augusteischen Kunst waren die drei Jahrzehnte, in deren Mitte der Anfang unserer Zeitrechnung liegt. Die claudische Kunst bis zur Mitte des Jahrhunderts bedeutet teils eine Nachblüte, die zur Glätte und Eleganz neigte, teils eine Vorstufe zu einem neuen Stil. Betrachten wir die köstlichen Wiener Reliefs, je eine Löwin und ein Mutterschaf mit ihren Jungen, die einst in einem hohen Palastgemach eine zierliche, im heißen Sommer Kühlung spendende Fontäne schmückten, so spüren wir in den im Grund verhauchenden Blättchen, dem malerischen Geäst und der sprühenden Unruhe der zierlichen Girlande das Erwachen eines neuen, von einer anderen Stimmung getragenen Stils.

---



Um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts erwuchs nach der Ruhe der claudischen Übergangszeit aus lange zurückgehaltenen Kräften mit machtvoller Vorstoß ein neuer Stil, den wir als den eigentlich klassischen der römischen Kunst bezeichnen können. Seinem Entstehen entsprach ein Aufblühen der römischen Literatur, das durch die Namen des Seneca, Persius, Lucanus, Petronius verkörpert wird. Den nährenden Boden fanden Literatur und Kunst in den glücklichen Zuständen von Stadt und Reich in der ersten Regierungszeit Neros. Diesem Stil war eine lange Blüte beschieden. Trotz mancher Schwankungen erhielt er sich in unverminderter Höhe und Produktivität durch die Epoche der flavischen Kaiser bis in die letzten Jahre der kraftvollen Regierung Trajans.

Architektur und Malerei waren die führenden Kunstgattungen dieser Epoche. Noch stehen in ungebrochener Majestät die Reste des flavischen Amphitheaters, deren ungeheurem Eindruck sich noch keine Epoche hat entziehen können. Ein alter römischer Baugedanke, dessen Größe in seiner Einfachheit beruht, die Verbindung des geöffneten Innenraums der Arena mit einer Außenmauer, die den Ausdruck der Konstruktion des Inneren mit dem Aufbau und der Komposition einer dekorativen Fassade vereinigt, ist hier zu höchster Vollendung gesteigert. Dem System seiner großen, zugleich von wuchtigem Ernst und harmonischer Klarheit erfüllten Front ist seit der Renaissance eine Nachwirkung wie kaum einem anderen Bau zuteil geworden. In dem Triumphbogen des Titus fand nach zahllosen Vorstufen und Versuchen die Problematik dieser Aufgabe, bei der die Massen der Seitenpfeiler mit der Öffnung des Durchgangs, die Halbsäulenstellung mit dem Bogensystem, endlich der eigentliche Torbau mit der sich über ihm erhebenden Basis der jetzt fehlenden mächtigen figürlichen Monumente zu einer harmonischen Einheit zu verbinden waren, ihre klassische Lösung. Aus echt römischem Schilderungsdrang heraus wurde in diesen Aufbau am Bogen des Trajan zu Benevent eine Fülle von Reliefs, die bedeutsame Ereignisse von symbolischer Bedeutung aus dem Leben Trajans darstellen, eingefügt.

Aber nicht die Erfüllung alter römischer Bauideen gibt der Architektur dieser Zeit ihren eigentlichen Charakter, sondern die Schöpfung von Bauformen, die die folgenden Jahrhunderte beherrscht haben. Leider sind gerade diese Bauten nicht oder so mangelhaft erhalten, daß nur Grundrisse oder Abbildungen uns eine unvollkommene Vorstellung von ihnen geben. Die eine große Bauidee ist die der zentral komponierten Fassade. Auf Wandgemälden



sehen wir römische Villen dargestellt, deren Front durch einen Mittelbau besonders betont ist, während symmetrische Flügelbauten sich rahmend und empfangend dem Ankömmling zuwenden. Streng formale Gartenanlagen sind symmetrisch und axial in das System der Architektur einbezogen, in dem das gleiche Empfinden wie im Schloßbau des Barock Gestalt gewinnt. Ganz stark werden hier Richtung und Bewegung betont. Dasselbe ist bei großen Platzanlagen wie dem Komplex der Bauten des Trajansforums der Fall, der an die Tradition zentraler Lagerbauten des römischen Heeres anknüpft.

Vielleicht die größte Schöpfung der römischen Architektur der Kaiserzeit war der durch einen Bau Neros zum erstenmal verwirklichte Typus der Kaiserthermen, bei denen innerhalb eines geschlossenen Baublockes eine Fülle gewaltiger Räume zu einem System axialer und symmetrischer Anlagen komponiert war. Einen Nachhall noch aus neronischer Zeit besitzen wir auf deutschem Boden in dem Grundriß eines Legatenpalastes im Lager von Xanten. Etwas ganz Neues und Eigenes ist hier gegenüber der griechischen Architektur erreicht. Griechischer Tempel und römische Thermen repräsentieren äußerste Gegensätze, indem jener auf der Anschauung der plastischen Gestalt des Äußeren beruht, diese aus dem Empfinden der Bewegung innerhalb einer Raumfolge hervorgehen. Wird im griechischen Tempel der Innenraum vergewaltigt, so verzichtet der Blockbau der Thermen auf Gliederung und Formung der Außenansicht. Sowohl die Villenfassaden wie die Thermenanlagen gehen aus dem römischen Architekturempfinden hervor, dessen Originalität sich schon in der hellenistischen Epoche eindrucksvoll äußert, und werden durch eine lange Entwicklung vorbereitet. Aber es ist nicht so, daß in gleichmäßigem Aufstieg Jahrzehnt für Jahrzehnt eine neue Stufe erreicht wird, sondern in zwei Perioden gesteigerter Produktivität, der hellenistischen und der neronisch-flavischen, werden die Formen geschaffen, um deren Ausbau sich die folgenden Epochen bemühen.

Seinen reinsten Ausdruck findet das Temperament der neronisch-flavischen Zeit in der raschen und flüchtigen Kunst der dekorativen Wandmalerei, von der uns eine unerschöpfliche Fülle reizender und phantastischer Gebilde auf den pompejanischen Wänden des sogenannten vierten Stils erhalten ist. Aus der kühlen Atmosphäre der sauber und sorgfältig ausgeführten Dekorationen der augusteisch-claudischen Epoche werden wir um die Mitte des Jahrhunderts in den Zauber sprühenden Lebens gezogen. Nicht das an die ältere Tradition des spätrepublikanischen Stils anknüpfende System der ganzen Wände und nicht die großen Gemälde, in denen griechische Tafelbilder oder einzelne ihrer Figuren mehr oder weniger glücklich benutzt werden, sind es, die den Reiz dieser Malerei ausmachen, sondern die von schnellen und sicheren Pinselzügen festgehaltenen Einfälle einer sprudelnden Phantasie in den dekorativen Details. Zwischen geschlossenen Wandteilen öffnen sich Prospekte mit phantastischen Architekturen, die bis in dämmernde Fernen führen. Vorhänge flattern, funkelnde Lichter sprühen auf, flimmernde Unruhe durchbebt das Ganze bis zur



Bewegung der kleinsten Ranke. Zitternde, nervöse Beweglichkeit erfüllt die Figürchen und Fabelwesen, die als schmückende Glieder in die seltsamen Architekturgebilde eingefügt sind.

Bezaubernd sind die Figürchen und Szenen, die rein dekorativ über die Wände zerstreut sind, Eroten und Psychen, Kentauren und Nymphen, Tänzerinnen und Akrobaten. Mit flüchtigen Pinselstrichen geschaffen, Gebilde des Augenblicks, leuchten sie in höchster Beweglichkeit vor dem satten schwarzen oder roten Grunde auf, voller Anmut, Laune und Humor. Mit Staunen und Bewunderung sehen wir, was in einer kleinen Provinzstadt, wie es Pompeji war, geleistet werden konnte. Was in Rom, in den Resten der Domus Aurea, davon erhalten war, hat die Künstler der Renaissance in Entzücken versetzt und Raffael zu den „Grotesken“ seiner Loggien begeistert. Winckelmann hat trotz seiner klassizistischen Einstellung aus der Stärke seines künstlerischen Gefühls heraus den Reiz dieser Schöpfungen ganz empfunden: „Die gemalten Grotesken, die man auf diesen Stücken siehet, sind das Vollkommenste, was ich gesehen habe, nicht allein von alter, sondern auch von neuer Arbeit, auch der schönsten in der Loggie des Raphaels, sowohl von Erfindung und von Zierlichkeit als von Ausführung.“ An einer anderen Stelle heißt es: „Die aller schönsten sind die Figuren der Tänzerinnen und der Centauren, von etwa einer Spanne lang, auf einem schwarzen Grunde, welche von einem großen Meister Zeugnis geben: denn sie sind flüchtig wie ein Gedanke, und schön, wie von der Hand der Gracien ausgeführt.“ Nach Winckelmann haben süßlich klassizistische Kopien den Geschmack an diesen Malereien bis in unsere Zeit hinein verdorben. Künstler wie Böcklin und Marées haben ihre Reize wiederentdeckt, und erst zögernd ist ihnen die Kunstwissenschaft gefolgt.

Im Dekorativen erreicht der Impressionismus dieses Stils seine höchste Vollendung. Er dringt aber mit seiner Form und seinem Temperament auch ein in die Gemäldekompositionen, die in der Mitte der Wände angebracht sind, sei es, daß der Maler aus alten Elementen ein neues Bild schafft, dessen Einheit hauptsächlich auf der koloristischen Geschlossenheit beruht, sei es, daß er ein griechisches Gemälde kopiert. Ein Bild wie „Odysseus und Penelope“ wird durch die flackernde Unruhe der Lichter von einer nervösen Höchstempfindlichkeit der Stimmung erfüllt, die bei allen Mängeln der Qualität doch eine neue und steigernde Note gegenüber der originalen Fassung bedeutet.

Römisches Temperament und römisches Streben zum Malerischen kommen im vierten Stil zum Ausdruck, hätten ihn indessen schwerlich ohne die Tradition der griechischen Malerei finden können. Hier liegt eine wirkliche Verschmelzung von Römischem und Griechischem vor. Aus eigener Kraft ist die römische Malerei nicht über eine Art Volkskunst hinausgekommen, die die ganze Kaiserzeit hindurch lebendig blieb. Umgekehrt hätte die griechische Malerei auf griechischem Boden und aus griechischem Empfinden heraus diese malerische Stufe kaum erreicht. Während sie im augusteischen Stil das römische „Kunstwollen“ zurückdrängte, hat sie sich ihm im neronisch-flavischen



angepaßt und ihm die Gestaltung in der großen Kunst gegeben. Es ist eine Synthese, die noch tiefer und wesentlicher ist als die bloße Verbindung eines römischen Inhalts mit griechischer Form.

Auch im Porträt dieser Epoche tritt das römische Element wieder stärker hervor als im augusteischen Stil. Wir sehen wieder echte Römertypen mit Angabe vieler zufälliger Einzelformen. Charaktervolle Häßlichkeit wird nicht gemildert, Runzeln und Furchen des Alters werden nicht unterdrückt. Aber diese Formen werden nicht mit dem harten, dumpfen Verismus republikanischer Porträts vorgetragen, sondern mit griechischer Meisterschaft der Gestaltung und einer gewissen malerischen Weichheit und Lebendigkeit, die sich auch in der Bewegtheit der Kopfhaltung äußert. Dabei ist der römische Einschlag so groß, daß das Porträt einen ausgesprochen bürgerlichen Charakter hat. Während die spätrepublikanischen Kalksteinporträts in einem starken Gegensatz sowohl zu der hellenistischen Porträtkunst der Zeit des Pompejus und Cicero wie zu der griechisch-römischen des augusteischen Stils standen, ist hier wie in der gleichzeitigen Malerei, aber vielleicht noch klarer anschaulich, eine Einheit von griechischer Formensprache mit dem, was der Römer im Porträt erstrebte, erreicht, nachdem er in der Zwischenzeit auf manche ihm vertraute und wünschenswerte Züge zugunsten klassizistisch vornehmer Zurückhaltung hatte verzichten müssen. Die Persönlichkeiten dieser Epoche treten uns menschlich besonders nahe, während wir gegenüber augusteischen Porträts eine gewisse Distanz empfinden.

Besonders lebensvoll tritt uns das Römertum in den historisch-politischen Reliefs der flavischen und trajanischen Zeit entgegen. Noch befinden sich an ihrer alten Stelle, an den Seitenwänden des Durchgangs am Bogen des Titus, die Reliefs, die seinen Triumphzug nach der Eroberung Jerusalems darstellen. Von göttlichen Gestalten geleitet, von Victoria bekränzt, fährt der Kaiser auf dem Triumphwagen. In die Feierlichkeit der Prozession bringen die Bewegungen der Pferdeköpfe, die unregelmäßig emporragenden und sich kreuzenden Likatorenbündel und die funkelnden Lichter auf den scharfen Faltenrücken der Gewänder eine zuckende Unruhe. Sie ist zu höchster, momentaner Lebendigkeit gesteigert in dem Zuge des Gegenstücks, auf dem die Trophäen aus dem Tempel zu Jerusalem getragen werden. Der Zug schreitet nicht parallel dem Beschauer, sondern biegt zu einem Bogen um, einzelne Gruppen der Träger ballen sich zusammen, jäh durchkreuzen sich die Bewegungen von Menschen und Gegenständen. Helle Lichter glänzten ursprünglich auf dem Gold der Posaunen und des siebenarmigen Leuchters.

Kriegstaten des großen Feldherrn Trajan schildert eine Reihe von Reliefs, die später am Triumphbogen des Konstantin angebracht wurden. Sie versetzen uns mitten in das Gewühl der Schlacht. Trajan sprengt kämpfend an der Spitze seiner Truppen auf die Feinde ein, die hilflos unter der Wucht des Angriffs zusammenbrechen. Hier ist nichts von der Humanität des Alexandermosaiks oder der pergamenischen Gallierkämpfe vorhanden. Ein zusammengebrochener



Feind wird von den Hufen des kaiserlichen Rosses zertrampelt, ein anderer fleht um Gnade, die übrigen wenden sich zur Flucht. Daher ist auch die kompositionelle Idee eine andere; nicht zwei Parteien stehen sich gleichwertig gegenüber, sondern eine Diagonale teilt das Bild in die linke, obere Gruppe der Sieger und in die andere der Besiegten. Auf einem zweiten Relief wird der siegreiche Kaiser von Roma geleitet und von Victoria bekränzt.

Beruhet schon die Reliefbildung dieser Werke auf einer langen, auch in der Form der Raumgestaltung römisch beeinflussten Entwicklung, so verewigt die Trajanssäule mit ihrem fortlaufenden Reliefbande, das die dakischen Feldzüge Trajans schildert, eine uns sonst verlorene rein römische Tradition geschichtlicher Darstellung. Aus den Jahrhunderten der Republik erhielt sich in der Kaiserzeit die Sitte, beim Triumph im Bilde die Kriegstaten vorzuführen. Aus den Beschreibungen können wir erkennen, daß, wie auf der Säule, in den großen Bildern sich eine Szene aus der anderen entwickelte und daß die Handlung in eine wenn auch primitiv gestaltete, landschaftliche Szenerie hineingefügt war. Ein solches Triumphgemälde ist hier, um ihm Dauer zu verleihen, ins Relief übertragen worden. Als es noch den vollen Schmuck der Farben trug, die auch in der Kaiserzeit noch jedes Relief bedeckten, ist es dem Vorbild noch ähnlicher gewesen. Auch die originelle Idee, das Riesenband an einer Säule aufzuwickeln, ist vermutlich zuerst für einen ephemeren Dekorationsbau älterer Triumphfeierlichkeiten, wo die Phantasie freier und leichter waltet als in der Tradition monumentaler Kunst, erfunden und erst dann in Stein übersetzt worden. In diesen Reliefs der flavisch-trajanischen Epoche ist ein Höhepunkt in der Gestaltung des Geschichtlichen erreicht.

Die Kunst dieser ganzen Periode ist römischer, als es die augusteische war, und einheitlicher haben sich griechische und römische Bestandteile verschmolzen. Daher scheint sie oft an die republikanische Epoche anzuknüpfen, obwohl sie ohne die augusteische nicht denkbar ist. In den folgenden Jahrhunderten sondern sich Griechisches und Römisches wieder stärker voneinander und müssen sich allmählich mit einem dritten Element, dem orientalischen, auseinandersetzen.



Von Augustus bis Trajan diente die griechische Kunst selbstlos dem römischen Genius. In Rom war das Zentrum alles künstlerischen Schaffens, hinter dem die alten Stätten der griechischen und hellenistischen Kunst in den Hintergrund traten. Wenn Rom auch in den folgenden Jahrhunderten die Hauptstadt des Reiches blieb, so vollzog sich doch mit dem Beginn des zweiten Jahrhunderts ein Ausgleich der Kräfte, bei dem sich das Übergewicht Roms milderte und das Griechentum wieder erstarkte. Es bildete sich auch in künstlerischer Beziehung jener auf Volkstum, Sprache und Kultur beruhende Dualismus, der später zur politischen Trennung von Ostrom und Westrom führte. Er ist in manchen Charakterzügen, die die Kunst Roms und der westlichen Provinzen und die des Ostens kennzeichnen, eine deutliche Vorstufe zu dem Gegensatz zwischen westeuropäischer und byzantinischer Kunst im Mittelalter. Verbunden werden beide Sphären durch Wandlungen, die die antike Gesamtkultur durchmacht und die schließlich zum Untergang der Antike und zum Beginn des Mittelalters führen. Ehe sie aber gemeinsam zu neuen Formen umgeschmolzen wurden, rivalisierten die römische und die griechische Kunst in Rom selbst miteinander. Wenn man von vielen einzelnen Strömungen und Gegenströmungen absieht und das Bild bewußt zu vereinfachen sucht, kann man sagen, daß in der ersten Hälfte der Epoche, von Hadrian bis zum Ende des zweiten Jahrhunderts, die römische Kunst einen starken Einfluß des Ostens erfährt, während im dritten Jahrhundert das westliche Empfinden wieder die Oberhand gewinnt.

Hadrians eigene Persönlichkeit personifiziert die Wendung der Entwicklung. Im Gegensatz zu Trajan, der ganz Imperator und Römer war, ist er Kosmopolit und dilettiert in Literatur und Kunst, und zwar gilt seine Neigung hier wie in der Politik dem Griechentum. War er im Grunde genommen selbst nur das Produkt einer allgemeinen geistigen Stimmung, so hat er doch durch seinen ungeheuren Einfluß und sein persönliches Interesse zu dem Siege und zur Steigerung des griechischen Klassizismus beigetragen.

Im Verhältnis der Künste zueinander wiederholt sich, wenn auch im einzelnen verschieden, das Schauspiel, das die augusteische Kunst geboten hatte. Es dominiert die Plastik. Das wenige, was wir von der Malerei des zweiten Jahrhunderts besitzen, zeigt, daß in der Wanddekoration das flüchtige und graziöse Spiel der Phantasie wieder von einer festeren, tektonischen Konstruktion abgelöst wurde, und wir dürfen vermuten, daß auch im Figürlichen an die Stelle der lockeren, impressionistischen Technik wieder eine mehr körperliche Rundung



der Gestalt trat. Für die Plastik ist bezeichnend die Schöpfung des Bildnisses des Antinoos, des bithynischen Lieblings Hadrians. Die Bildung des Körpers kopiert Vorbilder der klassischen griechischen Kunst. Mit meisterhafter Technik wird die Schönheit des Marmors zur Geltung gebracht, um den sinnlichen Reiz der Nacktheit auszudrücken, aber es waltet hier ein wesentlich anderes Empfinden als in der klassischen Kunst selbst. Jene erweckte den Stein zu warmem, durchpulstem Leben, während diese späte Zeit sich an der Glätte, Kühle und dem edelsteinartigen Glanz des Materials erfreute. Von seltsamem, fast unheimlichem Zauber ist das Antlitz des Antinoos durch die Verbindung klassischer Form mit vegetativer Sinnlichkeit, mit mystischer Trauer und mit Einzelzügen einer im griechischen Sinne barbarischen Physiognomie, in deren Herbheit die schönheitsmüden Epigonen neue Reize suchen. Im Porträt werden die zufälligen Einzelzüge wieder durch die klassizistische Verallgemeinerung der Form unterdrückt, und das Persönliche tritt stärker in den Hintergrund als beim augusteischen Porträt, weil jetzt die Schönheit der Form noch mehr zum Selbstzweck wird. Ein äußeres Merkmal der ganzen Einstellung des Menschen ist die Rückkehr zur Barttracht der klassischen griechischen Epoche. Diesen Charakter behält das Porträt auch bei den Kaisern der antoninischen Dynastie, obwohl allmählich eine Belebung durch die malarische Differenzierung von Haar und Bart gegenüber den glatten Formen des Antlitzes eintritt.

Von einem Monument des Hadrian sind, eingemauert im Triumphbogen Konstantins, acht große Rundmedaillons erhalten, auf denen im Relief eine Reihe von Jagdtriumphen des Kaisers dargestellt ist. Sie sind das Werk zweier Meister, von denen der eine noch ganz in der Tradition des unruhigen, aufgeregten flavischen Stils steht, während der zweite in der Komposition und in der Stilisierung der Gewänder nach klassischer Klarheit und Abgewogenheit strebt, sicher mehr als sein Mitarbeiter im Geschmack des Kaisers, der einen Jagdsieg selbst durch ein griechisches Epigramm feierte. Stark unter dem Einfluß klassischer und klassizistischer Reliefs und Gemälde stehen ferner die Reliefs der Sarkophage, auf denen die ganze Fülle der durch eine lange literarische und bildliche Tradition geformten Mythen, aber auch Kampf, Jagd und römisches Zeremoniell zur Darstellung gelangten. Die Sitte der Bestattung in Sarkophagen läßt seit der hadrianischen Epoche eine Gattung von Monumenten entstehen, die, wie kaum eine andere, die Verschiedenheit von Rom und dem Osten, ja den Sonderdialekt jeder einzelnen Provinz erkennen läßt. In Rom mischen sich römische Kompositionsformen in die gräzisierungende Tradition ein, römische Themata werden dargestellt, die dem Osten fremd bleiben, und vor allem erhält der Westen im Anschluß an alte, schon etruskische Vorstufen eine Form des Sarkophages und seines Deckels, die die Logik der tektonischen Form hinter der Schilderungsfreudigkeit zurückstehen läßt und darin trotz des griechischen Stils ihres Kleides doch im Kern römisch bleibt.



In dem Rundbau des Pantheon hat Hadrian eine der größten Raumschöpfungen der Weltarchitektur hinterlassen, deren überwältigende Wirkung allerdings nur in ihr selbst erlebt werden kann. Sie stellt eine Einheit von römischer Konstruktion und griechischer Dekoration vor. Die Kuppel wird von acht gewaltigen Pfeilern getragen, zwischen denen sich Nischen nach innen öffnen, während sie außen hinter der gleichmäßigen Rundung verschwinden. Ihre Wölbung ist nicht aus den in sie eingelassenen Bogen und Rippen konstruiert, sondern ihr Gußwerk wird wesentlich durch die Festigkeit des vulkanischen Mörtels zusammengehalten wie ein künstlicher Monolith. In gleichmäßiger Rundung umgibt uns eine Fläche, deren Geschlossenheit auch durch die Nischen des unteren Teils nicht aufgelöst wird. Darüber erhebt sich, wie aus einem abstrakten Material gebildet, das Wunderwerk der einheitlichen Kuppelfläche, der durch die Kassetten jede Schwere genommen wird. Aus der einen zentralen Öffnung der Kuppel dringt das Licht ein, gleichmäßig den Raum erfüllend, ohne in einzelne Strahlen und Bündel gebrochen zu werden. Der Eindruck klassischer Ruhe und Vollendung umfängt den in dem Raum Wandelnden. Die Einfachheit erzeugt eine größere Monumentalität, als sie den absoluten Maßen entspricht. Eine Vorstufe hat das Pantheon in den kleineren Rundbauten der klassischen griechischen Kunst und in den Thermenanlagen Unteritaliens. Die Steigerung, die der Baugedanke im Pantheon gefunden hat, ist ohne römische Technik und römisches Bauempfinden nicht denkbar, und doch ist die Stimmung griechisch.

Natürlich sind auch typisch römische Bauformen, wie der Triumphbogen und die Thermen, von der Kunst des zweiten Jahrhunderts gepflegt worden; unter Hadrian sind die schön erhaltenen Thermen von Leptis Magna in Tripolis entstanden. Aber im ganzen spüren wir in der Architektur dieser Epoche eine retardierende und stärker rein griechischen Einflüssen zugängliche Tendenz, wie es auch in der augusteischen Kunst der Fall war.

Dagegen setzt die römische Reaktion, die am Anfang des dritten Jahrhunderts beginnt, wieder mit einer Steigerung der architektonischen Produktion ein. Es sind keine neuen Aufgaben, die ihr gestellt werden. Daher sieht sie ihr Ziel an dem Riesenbau der Thermen des Caracalla darin, die symmetrische Gestaltung des Grundrisses bis zur äußersten Konsequenz durchzuführen, die Maße ins Gigantische zu steigern und im Dekorativen eine üppige Phantasie spielen zu lassen.

Das Porträt des dritten Jahrhunderts läßt wieder das veristische römische Empfinden erwachen und ist vielleicht in noch eigentlicherem Sinne römisch als das flavische Porträt, weil es in einer ans Malerische und Impressionistische angrenzenden Auffassung und Formensprache ausgeführt wird. Die tragische Geschichte des Jahrhunderts wird vor uns lebendig, wenn wir den bewußt brutalen Ausdruck im Antlitz des Kaisers Caracalla oder den Knaben Gordianus III. mit der kränklichen Greisenhaftigkeit seiner Züge erblicken. Römisches Temperament beseelt auch die Reliefs der Sarkophage.



Eine Löwenjagd ist von sprühendem Leben erfüllt, das sich bis in die wie Flammen züngelnden Locken äußert. Eine barocke Gestaltungskraft schafft in den bäurischen, von Erregung verzerrten Köpfen der Jagdgehilfen Typen von ganz unerhörter Lebendigkeit. Ein Meisterwerk dieser Kunstrichtung, dem mit größerer Berechtigung als irgendeinem hellenistischen Werke die Bezeichnung des Barock beigelegt werden kann, ist ein riesiger Schlachtsarkophag von wundervoller Erhaltung, an dem selbst Spuren des Goldes zu sehen sind, das einst das Gelock der Haare hell aufglänzen ließ. Ein chaotisches Gewirr von Leibern drängt sich übereinander. Noch flüchten im Hintergrund einzelne Feinde, aber ihre Masse ist schon zusammengebrochen. Sie füllen wie die Verdammten im Höllensturz die untere Sphäre, während von oben die Sieger eindringen. In der Mitte des oberen Teils lockern sich die Massen etwas, um dem siegreichen Feldherrn Raum zu geben, der, ohne zu kämpfen, das Antlitz dem Beschauer zugewandt, mit triumphierendem Gestus dahersprengt. Von einer ganz neuen, frisch erfindenden Gestaltungskraft sind die Typen der Barbaren und der römischen Krieger erfüllt. In den Köpfen eines Toten und eines Sterbenden, dem die Augen brechen, hat der Meister eine Stärke des Ausdrucks erreicht, die fast aus dem Rahmen der Antike herausfällt und Parallelen in der Kunst des Mittelalters und des Barock findet. Die ganze Auffassung des Sieges ist un griechisch und geht in der Darstellung des nicht handelnden, sondern triumphierenden Feldherrn auch über die ältere römische Tradition hinaus. Hier nähert sich der Ausdruck schon orientalischem Empfinden, wie es in den Siegesbildern der altnesopotamischen und persischen Kunst lebt. Unantike ist es auch, daß die Besiegten zum Teil in kleinerem Maßstab als die Sieger dargestellt sind, und auf die Spätantike weist die repräsentative Haltung des Feldherrn.

Wo wir in der Kunst der Kaiserzeit eigentümlich römischen Zügen begegnen, was im Osten nie der Fall ist, werden wir immer wieder an Erscheinungen der westeuropäischen Kunst des Mittelalters und der Neuzeit erinnert. Es suchen Kräfte nach Gestaltung, die von der antiken Form gebändigt und geleitet werden und erst nach dem Untergang der Antike ihren ganz eigenen Ausdruck finden. Aber wir spüren, daß sie lebendig sind, wenn sie hier und da die antike Norm durchbrechen. Einen besonders eindrucksvollen Fall dieser Art bieten die Skulpturen von Neumagen an der Mosel, die im Zusammenhang eines provinziellen Stils stehen, der in der Umgebung von Trier, in Luxemburg und in den angrenzenden Teilen Belgiens und Nordfrankreichs blühte. Auf den Grabdenkmälern wird der ganze Handel und Wandel geschildert. Wir erblicken Moselschiffe mit ihrer Ladung von Weinfässern und sehen Pächter ihren Zins entrichten; es erscheinen Schulszenen und alle erdenklichen Darstellungen des täglichen Lebens, ein Ausdruck autochthonen Kunstbedürfnisses, der durch die Anregung und mit den Mitteln des römischen Reliefs Gestalt gewann. Aber das Reizvollste und Originellste sind nicht die Szenen als Ganzes, sondern die Köpfe der einzelnen Figuren. Da finden wir Prachttypen wie den weinseligen



Moselschiffer oder den sorgenvollen Pächter. Ihr Stil ist ganz malerisch und unlinear; erst das Licht formt die Köpfe und gibt ihnen, zumal durch die tiefen Höhlungen der Augen, den starken und lebendigen Ausdruck. Erinnern uns figürliche Gestalten dieser Kunst an französische frühe Gotik, so spüren wir in den Köpfen einen barocken Geist, und es ist wohl möglich, hier eine gelegentliche Äußerung eines Kunstempfindens zu erkennen, das erst in viel späteren Phasen der europäischen Kunstgeschichte stilbildend wurde.

Im griechischen Osten, dem schon der Impressionismus des stadtrömischen Porträts des dritten Jahrhunderts fremd blieb, würden wir einen in diesem Maße malerischen Stil schwerlich finden. Griechenland und die Provinzen des Ostens erleben in dieser Epoche einen neuen Aufschwung, dessen Blüte im zweiten Jahrhundert liegt, in dem entsprechend auch die Kunst in Rom eine gräzisierende Richtung nahm. Es ist eine Entwicklung, die, wie die gleichzeitige griechische Literatur, ganz an klassische Vorbilder anknüpft, innerhalb dieses Rahmens aber auch neue Aufgaben löst. Die besten Leistungen der östlichen Architektur sind Tempel, die jetzt in ein großes System von axialen Hofanlagen eingefügt werden, und Bauten mehr dekorativer Art, während die spezifisch römischen Probleme des Innenraums nur zurückhaltend gefördert werden. Es ist bezeichnend, daß ihre wirkungsvollsten Schöpfungen Prunktore und reich gegliederte Fassaden sind, die seit dem Beginn des zweiten Jahrhunderts in rascher Folge entstehen, auch den Westen beeinflussen und bis in die späteste Antike nachwirken.

Eine unabsehbare Fülle von Kopien der Meisterwerke altgriechischer Plastik wurde in den attischen Werkstätten hergestellt, um den dekorativen Schmuck für die Bauten der ganzen Welt zu liefern. In Kleinasien, Griechenland und Syrien entstanden Typen von Sarkophagen, die vielfach auch nach dem Westen exportiert wurden, während umgekehrt die römischen Sarkophage im Osten selten einen Liebhaber fanden. Beide Gruppen haben sich gegenseitig beeinflusst, aber der griechische Sarkophag hat immer an der Strenge des tektonischen Aufbaues festgehalten und im Relief nie die Grenzen der griechischen Tradition überschritten. In Kleinasien entstand im Anschluß an die blühende Fassadenkunst ein Typus, der den ganzen Sarkophagkasten mit einer Säulen-Nischen-Fassade umgab, während der klinenförmige Deckel die Gestalt des Toten zeigte. Auch wo es galt, römische Kriegstaten zu feiern, wie an einem Fries zu Ehren des Marc Aurel in Ephesos, schuf man kein römisches Triumphalbild, sondern folgte in der Auffassung und im Reliefstil Vorbildern des kleinasiatischen Hellenismus. Am reizvollsten ist die griechische Kunst des zweiten Jahrhunderts im Porträt. Hier gelingen ihr Werke, die die höchste Meisterschaft der Form mit einem Stimmungsgehalt verbinden, der sie den gleichzeitigen römischen Porträts überlegen macht.

Als Beispiel östlicher Provinzialkunst möge der Porträtstil dienen, der in Palmyra bis zur Zerstörung der Stadt im Jahre 273 gepflegt wurde. Schon im Äußerlichen der Tracht herrscht hier orientalisches Empfinden. Die Stilisierung



knüpft in Einzelheiten an alte orientalische Vorbilder an. Sie beruht ganz auf den Mitteln der Linie und verbindet sich mit der hieratisch repräsentativen Haltung zu einer Wirkung, um derentwillen man diese Kunst als Vorstufe der byzantinischen Kunst bezeichnet hat. Sie ist es in dem Sinne, daß hier in der Provinzialkunst an der Grenze des Partherreiches sich bereits Ideen und Stimmungen geltend machen, die erst in der Spätantike und dann im Byzantinischen Inhalt der großen Kunst Europas wurden. Die Köpfe von Palmyra und von Neumagen, an den entgegengesetzten Grenzen des römischen Reiches entstanden, verkörpern in äußersten Gegensätzen den Dualismus von Ostrom und Westrom.



---

# S P Ä T A N T I K E

## DIOKLETIAN BIS JUSTINIAN

Die spätantike Kunst trägt ein Janusantlitz; das eine ist der Antike, das andere dem Mittelalter zugewandt. Den Beginn der spätantiken Epoche bezeichnet die Schöpfung der Monarchie Diocletians, die den Sieg orientalischer Autokratie und das Unterliegen des griechischen Menschentums bedeutet, ihre letzte Blüte die glanzvolle Herrschaft Justinians. Die antike Tradition geht auch später nie ganz verloren, aber die geschichtlichen Bande, die gerade diese Epoche mit der Antike verbinden, sind stärker als die Beziehungen zum Mittelalter. Denn in organischem Wachstum, durch Jahrhunderte vorbereitet, geht die antike Kunst in die der Spätantike über, während diese von der eigentlichen Entwicklung der mittelalterlichen Kunst, die mit dem Karolingischen beginnt, durch die Periode des siebenten und achten Jahrhunderts getrennt ist, in der die Primitivität der neuen Völker, denen ein großer Teil der Zukunft gehörte, die Linie der antiken und monumentalen Tradition zwar nicht vernichtete, aber doch schwach und undeutlich werden ließ. Während die Kunst der Ostgoten noch im Banne der Antike steht, ist die Kunstübung der Langobarden und Franken die Vorstufe zum Mittelalter. Die nördlichen Provinzen des Ostens gehen an die Slawen, der Südosten und der ganze Süden des römischen Reiches an den Islam verloren.

Die bedeutendste geistesgeschichtliche Tatsache der europäischen Geschichte nach der Entstehung der griechischen Kultur ist der Sieg des Christentums. Seine Religion schuf die Einheit, auf der die parallele Entwicklung der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit bei so vielen verschiedenartigen Völkern beruht. Ihren vollkommenen künstlerischen Ausdruck errang sie erst in der mittelalterlichen Kunst durch die Verbindung der in Rom, vor allem aber in Byzanz gepflegten Tradition der Antike mit den vorher unterdrückten künstlerischen Kräften der alten Völker des Westens und der unverbrauchten Frische der neuen Nationen. Die Kunst der Spätantike und darüber hinaus die altchristliche Kunst der ersten Jahrhunderte bilden dafür wichtige Vorstufen.

Betrachtet man die Kunst der Spätantike um ihrer selbst willen, so bedeutet sie eine Verbindung zwischen einem im Grunde schon mittelalterlichen Empfinden und der Formsprache der alternden, aber immer noch produktiven Antike. In den ersten Teil dieser Epoche fällt noch der Zwiespalt zwischen Christentum und Heidentum, aber er wird dadurch gemildert, daß auch die heidnische Religion dieser Spätzeit von Stimmungen erfüllt ist, die im Grunde der christlichen Religion verwandt sind. Die Kraft der allgemeinen



Geistesentwicklung ist so groß, daß die künstlerische Entwicklung in Rom und in Byzanz sich annähernd parallel vollzieht. Von den Zügen, die das antike Antlitz der Kunst dieser Epoche bezeichnen, seien einige der wichtigsten genannt.

Die Macht der klassischen Formen ist so groß, daß sie sich neben den neuen erhalten und immer wieder Renaissance herbeiführen. Neben Porträts des Konstantin, die aus dem Geiste der neuen Epoche heraus entstanden sind, stehen solche klassizistischen, fast augusteischen Charakters. Auf der Statue eines älteren Beamten, die in ihrer Flächigkeit und dem linearen System ihrer Faltenmassen schon ganz unantik ist, sitzt ein überraschend maßvoll und im Sinne älterer Porträtstile gebildeter Kopf. Auch auf den Reliefs der elfenbeinernen Diptychen halten sich nicht nur heidnische Motive, sondern man knüpft bewußt an klassische Vorbilder an. In der ersten Hälfte dieser Epoche werden Träger dieser Renaissance-Stimmung besonders die vornehmen heidnischen Kreise gewesen sein; später wirkt der natürliche Wechsel der künstlerischen Strömungen, der in diesen Jahrhunderten durch die ungeheuere Fülle der noch stehenden antiken Monumente aller Art genährt wurde.

Eine merkwürdige und für die innere Zwiespältigkeit einer Übergangsperiode bezeichnende Erscheinung ist es, daß am Ende des dritten und im Laufe des vierten Jahrhunderts in Rom noch einmal jene drastisch schildernde Volkskunst aufblüht, die, aus innerstem römischem Bedürfnis erwachsen, neben der griechisch gerichteten Kunst der Kaiserzeit in den Bildern von Kriegen, Spielen und Darstellungen aller Art des wirklichen Lebens ihr Dasein fortgesetzt hatte. In derbem Naturalismus werden uns Jagden mit allem Detail an Kleidung und sonstigen Nebendingen oder etwa bei der Wagenfahrt zweier Frauen römisches Straßenleben vorgeführt. Auch in die christliche Kunst dringt dieser Stil ein, dessen Träger wohl gerade die Schichten des Volkes waren, die sich dem Christentum zuerst erschlossen hatten. In den Siegesreliefs vom Triumphbogen des Konstantin verbindet sich dieser Stil mit neuen, andersgerichteten Erscheinungen.

Dieses neue Wesen tritt uns im Porträt besonders früh und eindrucksvoll an dem Kopf einer Kolossalstatue Konstantins entgegen. Er zeigt uns das Streben, den Ausdruck des Kopfes durch eine Steigerung der den Ausdruck vermittelnden Teile über die Natur hinaus zu verstärken. Unnatürlich weit sind die Augen geöffnet; sie werden noch betont durch die lineare Hervorhebung der Augenlider, deren obere Ränder wieder mit den fast ornamentalen Schwingungen der Augenbrauen zusammengehen. Genau entsprechend in linearen Bewegungen sind von der Mitte die Haare geteilt. Die symmetrische Komposition, die ganz auf die Vorderansicht berechnet ist, verleiht dem Haupte den Zug einer feierlichen Repräsentation, während die riesigen, schwarz umrandeten Augen dem Antlitz den Ausdruck einer ungeheuren inneren Erregung geben. Diese Eigenschaften verstärken sich noch im Laufe der Jahrhunderte, aber die Tradition der Plastik blieb doch gerade im Porträt am längsten lebendig. Es



entstanden Meisterwerke des Herrscherporträts, wie noch im fünften Jahrhundert die bronzene Kolossalstatue in Barletta oder gegen Ende des fünften Jahrhunderts das Porträt der Kaiserin Ariadne, Köpfe voll fast erschreckenden inneren Lebens. In Griechenland und Kleinasien wurden um die Wende des vierten zum fünften Jahrhundert Porträts von Beamten und von Philosophen geschaffen, in denen sich die ungeheure tragische Stimmung des Todesringens der Antike zu verkörpern scheint. Denn mit dem Expressionismus dieses Stils zerbricht in Wahrheit das klassische Prinzip; die Harmonie von Geist und Form zerfällt in den Dualismus von Seelischem und Körperlichem. Die Naturform wird zugunsten des Ausdrucks vergewaltigt.

Soweit Statuen zu diesen Köpfen gehörten, wurden sie immer weniger körperlich gestaltet. Ihre Komposition war ganz auf die Vorderansicht berechnet, und bisweilen wurden sie folgerichtig nicht mehr in voller Tiefe, sondern in reliefmäßiger Flachheit ausgeführt. Tatsächlich bedeutet diese Epoche den Untergang der Rundplastik, und mit der Plastik stirbt die klassische Antike. An die Stelle der Autarkie der in voller Körperlichkeit gebildeten menschlichen Gestalt tritt die abstraktere zweidimensionale Darstellung im Zusammenhange einer größeren Komposition.

Die führende Kunst dieser Epoche war die Architektur. Die römische Baukunst erlebte in der Zeit von Diokletian bis Konstantin eine letzte Blüte von überwältigender Schaffenskraft. Von gedanklich und technisch gleich großer Kühnheit war die Übertragung und Umgestaltung des Zentralraums der Thermen in der von Maxentius begonnenen und von Konstantin vollendeten Basilika, deren Seitenhallen heute noch von der einstigen Größe des Baues zeugen. Fand hier der römische Gewölbebau seine letzte und größte Verwirklichung, so entstand kurz darauf die folgenreichste Schöpfung dieser Architekturperiode, die Schaffung der christlichen Basilika durch die kaiserlichen Kirchenbauten. In S. Paolo fuori le mura ist uns, wenn auch in erneuerter Gestalt, der Raum der am Ende des vierten Jahrhunderts gebauten Basilika erhalten, in der der altrömische Richtungsgehalt des Innenraumes in den Dienst des christlichen Kultus trat und sich mit der altheiligen flachen Decke der antiken Tempel und der älteren profanen Basiliken verband.

Die Malerei und das eng mit ihr zusammengehende Relief übernehmen neben der Architektur die Führung. Wenn auf den mit der römischen Volkskunst der Malerei und späten Sarkophage zusammenhängenden Reliefs des Konstantinsbogens die Schlacht am Pons Milvius und die Belagerung einer Stadt geschildert werden, so ist noch die Tradition des Chronikstils der Trajanssäule lebendig. Aber eine unantike Hervorhebung des Ideellen ist es, wenn der Kaiser inmitten seiner Soldaten in übernatürlicher Größe erscheint. Die Erscheinung läßt sich in ihren Anfängen bis in die Zeit Trajans zurückverfolgen, aber erst hier wird sie zum Prinzip erhoben. Wird auf diesen Reliefs noch wirklich erzählt, so tragen die Darstellungen des in Ägypten entstandenen herrlichen Porphyrsarkophages der Helena einen symbolischen Charakter. Die Örtlichkeit ist kaum



angedeutet. Unter dem Roß des siegreichen Feldherrn liegt ein Toter, ein Besiegter bittet um Gnade, die anderen Feinde knien gefesselt oder werden dem Herrscher vorgeführt. Der symbolische Gehalt dieser Triumphdarstellung ist derselbe wie auf den Siegesdarstellungen der altmesopotamischen und persischen Kunst. Noch weiter ging Konstantin in der Anwendung des Symbols, als er sich nach dem Siege über Licinius darstellen ließ, wie er nach einem biblischen Bilde den Feind in Gestalt eines Drachens bezwingt.

Führt hier der Begriff des Symbolischen zur Abkehr von antikem Empfinden, so tritt dazu, das Wesen des antiken Reliefs und der antiken Malerei umgestaltend, das Streben zum Repräsentativen und zum Hieratischen. Auf zweien der Reliefs vom Konstantinsbogen werden feierliche Staatsakte geschildert. Während das altorientalische und das griechisch-römische Relief eine Handlung erzählen, die sich wie eine Theaterszene vor unseren Augen abspielt und bei der sich die Figuren vorzugsweise im Profil bewegen, stehen wir hier vor einem symmetrischen Aufbau, dessen Mitte die Gestalt des Kaisers bildet. Auf dem einen Relief, das eine Schenkung des Kaisers an das Volk darstellt, thront er wie ein Götterbild in der Mitte, in kleinerer Gestalt sind die ihm zunächst Nahenden, noch winziger das fernerstehende Volk gebildet. Dieses Prinzip der Darstellung zieht den Beschauer in die Handlung hinein und verlangt von ihm nicht nur Betrachtung, sondern Verehrung.

Es drückt sich in diesem Wandel besonders sinnfällig der Übergang zum Mittelalter aus. Die Griechen kannten das Gefühl der Verehrung nur gegenüber dem rundplastischen Bildnis; nie ist ein Gemälde oder ein Relief Gegenstand des Kultes gewesen. Dementsprechend behandelte die Malerei die Handlung des Mythos oder der Wirklichkeit. In der Spätantike dagegen wird ihr die Aufgabe, ein repräsentatives, Ehrfurcht heischendes Dasein darzustellen. Diese Erscheinung ist das Korrelat zu dem Untergang der Plastik. Sie hat sich durch Jahrhunderte hindurch vorbereitet. Das Repräsentationsbild scheint zu den iranischen Bestandteilen der Kunst des Partherreiches und ihrer Nachfolgerin, der sassanidischen Kunst, zu gehören, in der die Rundplastik keine Rolle spielte und in deren Mithrasheiligtümern zum ersten Male in der antiken Welt ein Gemälde oder ein Relief die Stelle des Kultbildes einnahm. Aber auch im Westen können wir verfolgen, wie allmählich in der Malerei und im Relief die repräsentative Vorderansicht zunimmt. Es scheint, daß dies in provinzieller und primitiver Kunst früher geschieht als in der klassisch beeinflussten großen Kunst, so daß wir annehmen können, daß der Wandel auf einer langsam gewachsenen, die ganze damalige Welt umfassenden geistigen Entwicklung beruht, deren Ausdruck durch die klassische Tradition gehemmt und durch den Sieg des Christentums und den wachsenden Einfluß des östlichen Nachbarlandes beschleunigt wurde. Auch Art und Intensität des Gefühls der Verehrung gegenüber dem gemalten Bilde wird eine lange Entwicklung durchgemacht haben, bis das Ziel in den byzantinischen Ikonen und später im Altarbild der christlichen Kirche erreicht wurde.



In der spätantiken Kunst finden wir das repräsentative Bild und Relief in mannigfaltigen Variationen. Auf dem christlichen Sarkophag des Junius Bassus begegnet es uns kurz nach der Mitte des vierten Jahrhunderts in einer noch freien, nicht hieratisch steifen Form und verbunden mit Szenen des erzählenden römischen Stils. Streng und starr tritt es uns auf den Sockelreliefs vom Obelisk Theodosius des Großen im Konstantinopeler Hippodrom entgegen, fast ornamentalisiert auf den Elfenbeindiptychen der Konsuln. Gehen Stein- und Elfenbeinreliefs dieser Epoche schon stark ins Handwerkliche oder Kunstgewerbliche über, so sind uns zwei ganz große Meisterwerke der Spätantike in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna erhalten, die Justinian und seine Gattin Theodora, beide inmitten ihres Gefolges, darstellen. Antik ist hier außer der Tradition der Formen der Inhalt, der eine geschichtliche Handlung zum Gegenstande hat. Der Kaiser ist im Begriff, geleitet von dem Erzbischof und gefolgt von seinem Hofstaat, eine Opferspende am Altar darzubringen. Die Aufgabe entspricht der des Opferzuges an der Ara Pacis, und der Meister war gewiß nicht geringer. Fast unergründlich ist die Fülle feinsten zeichnerischer und farbiger Differenzierungen, mit der er die Gestalten unterscheidet, die Idee der Richtung des Zuges andeutet und die Strenge des Aufbaues mildert. Und doch genügt ein Blick auf die feierliche Repräsentation, zu der die Handlung geformt ist, und die unkörperliche Flächigkeit der Gestalten, um bewußt zu werden, daß wir uns in einer anderen Welt befinden als in der des Parthenonfrieses und der Ara Pacis.

Während die römische Schaffenskraft seit der Zeit um 400 erlahmt, erblüht im Osten, getragen vor allem durch die immer noch ungebrochenen Kräfte des kleinasiatischen Griechentums, noch einmal eine schöpferische Periode, die die Porträtplastik und die Malerei pflegt, aber ihre Hauptaufgabe in der Architektur findet. Justinian hat die Sophienkirche in Konstantinopel erbauen lassen. Die Konstruktion dieser leichtesten Kuppel, die über einem Kirchenraume schwebt, über einem quadratischen Grundriß, beruht auf Gedanken, die erst in spätantiker Zeit im griechischen Osten auftauchen. War aus der letzten großen Blütezeit der römischen Architektur in der Epoche von Diokletian bis zu Konstantin die christliche Basilika entstanden, die zur Kirchenform Westeuropas wurde, so bedeuten die für das spätere Osteuropa maßgebenden Zentralbauten dieser Epoche mit ihren Kuppeln eine letzte Synthese aus der griechischen Antike und dem neuen Stilempfinden, in der die Antike die Grundlage bildet. In diesem Sinne können wir die Hagia Sofia, den überwältigendsten Innenraum, der je geschaffen worden ist, als die letzte Frucht der antiken Architektur betrachten.

---