



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Antike

Rodenwaldt, Gerhart

Berlin, 1944

Kunst der Römerzeit

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93889](#)

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 Kunstabübung, 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 Grieche sich auf ein Bild typischen Daseins beschränkte. Dem entspricht es, wenn in den Grabsteinen die ganze Beamtenlaufbahn des Toten angegeben wird, während der Grieche 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 Zusammenhangs 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 italisch-s 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 Dezzennien 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 Römerotypen, 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 frühlugustischer 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 Monamente 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 Marmorschranken 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 Friese 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 Friese 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 imstande 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 Primaporta 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 fröhlichen 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 Porträtradition 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 Formensprache 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 Kunstabübung 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 gräzisierenden 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 Dekorsystem, 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 kostlichen 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.

N E R O B I S T R A J A N
FLAVISCHE KUNST

Um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts erwuchs nach der Ruhe der claudischen Übergangszeit aus lange zurückgehaltenen Kräften mit machtvollm 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 Monamente 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.

Vielelleicht 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 deutlichem 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 sicherer 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 sieht, 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 allerschönsten 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 Gratien 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 Kunsthistorik 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 Römerthum 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 Liktorenbündel 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 glänzen 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 Gallerkämpfe 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 bekranzt.

Beruht 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 monumentalier 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.

H A D R I A N / B I S A U R E L I A N

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 minderte 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 malerische 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 Sonderdialetk jeder einzelnen Provinz erkennen lässt. In Rom mischen sich römische Kompositionsformen in die gräzisierende 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 baurischen, 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 ungriechisch 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 altmesopotamischen und persischen Kunst lebt. Unantik 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 eigentlich 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 provinzialen 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 figurliche 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 Friese 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 Stimmen 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.