



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Antike

Rodenwaldt, Gerhart

Berlin, 1944

Vorstufen (Caesar bis Claudius)

[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.
