



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunst der Antike**

**Rodenwaldt, Gerhart**

**Berlin, 1944**

Hadrian bis Aurelian

---

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

---

---

## 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.