



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Sechstes Buch. Das Nachleben der griechischen Kunst unter römischer
Herrschaft

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

SECHSTES BUCH.

DAS NACHLEBEN DER GRIECHISCHEN KUNST UNTER
RÖMISCHER HERRSCHAFT.

SECHSTES BUCH

DAS NACHLEBEN DER GEMEINSCHAFT
NACH DEM TODE

EINLEITUNG.

Wenn wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen im fünften Buche im Ganzen überblicken, so treten uns aus denselben zwei bedeutungsschwere Thatsachen mit ganz besonderer Klarheit entgegen. Die erstere dieser Thatsachen ist die, dass die griechische Plastik in der vorigen Periode die Grenzen ihres originalen Schaffens erreicht hat. Ihre höchsten Leistungen in dieser Zeit, die pergamenischen Gallierschlachten und die rhodischen Gruppen des Laokoon und der Strafe Dirkes, obwohl sie, verglichen mit den vollendetsten Schöpfungen der beiden vorangegangenen Epochen, bereits eine Entartung der Kunst, eine Abweichung derselben von dem ihr eigenthümlichen Gebiete bezeichnen, bilden doch zugleich in gewissem Sinne die Endpunkte und den Abschluss der fortschreitenden Entwicklung. Denn während sie alles Frühere überbieten und ein Neues, bis dahin Unerhörtes in die Plastik einführen, konnten sie selbst in keiner Weise mehr überboten werden, jeder Versuch hierzu, sofern wir uns einen solchen überhaupt denken können, würde gradezu eine Ausartung, eine Missgeburt der Kunst gewesen sein.

Die zweite wichtige Thatsache ist die, dass diese hervorragenden Leistungen und Schöpfungen vereinzelt und örtlich beschränkt dastehn. Allerdings ragen auch in den früheren Perioden die Werke der grossen Meister über alles gleichzeitig Geschaffene weit hinaus, allerdings finden wir auch in den früheren Perioden, dass einzelne Orte, Athen, Argos und Sikyon die überwiegend bedeutenden und glänzenden Pflegestätten der Kunst darstellen, allein die bedeutende Zahl tüchtiger und gediegener Künstler aus fast allen griechischen Staaten, welche sich den ersten Meistern als Genossen und Schüler im engeren oder weiteren Sinne anschliessen, und die Förderung, welche die bildende Kunst fast ohne Ausnahme in allen Städten und Landschaften fand, in denen Griechen wohnten, zeigt uns, dass die Impulse, welche von den genannten Mittelpunkten ausgingen, sich allseitig und im weitesten Umfange fortpflanzten, während das Studium der Monumente selbst, nicht allein der grossen und öffentlichen, nicht allein der Werke hervorragender und namhafter Künstler, sondern auch der unscheinbaren Hervorbringungen unbekannter Handwerker uns beweisen, dass in der Zeit von den Perserkriegen bis auf die Diadochen Alexander's ganz Griechenland an der Entwicklung seiner plastischen Kunst selbstthätig theil-

nahm. Im Gegensatze hierzu haben wir gesehn, dass in der Periode des Hellenismus kein Ort, ausser Pergamos und Rhodos, ein selbständiges Kunstleben aufzuweisen hat, dass selbst die glänzenden Monarchien der Diadochen Alexander's nicht im Stande waren, die Kunst durch die Darbietung der überschwänglichsten Mittel zu neuer und originaler Production zu treiben, und dass, mögen wir an den Fortgang der Kunstübung auch in weiterem Umfange als in dem sie überliefert und bezeugt ist, ja im grössten Masse glauben, diese Kunstübung nirgend im Stande oder geneigt war, den wirklichen Fortschritten der Entwicklung in der pergamenischen und rhodischen Kunst zu folgen, die neuen Errungenschaften dieser Schulen zu verallgemeinern, sondern sich genügen liess, vervielfältigend, nachahmend, reproducirend mit der Erbschaft aus der höchsten Blüthezeit zu schalten und zu walten. Wir haben in der Einleitung zum fünften Buche behauptet, dass Plinius' Wort, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört, auf die organische Fortentwicklung der Kunst bezogen, zu Recht bestehe, und diesen Satz wiederholen wir hier mit Nachdruck, wir wiederholen, dass die Kunstentwicklung im gesammten Griechenland, Pergamos und Rhodos ausgenommen, in der Periode des Hellenismus darniederlag.

Zu einer neuen Erhebung der Kunst war ein neuer Anstoss nöthig. Vergewärtigen wir uns die schon früher charakterisirte Lage des griechischen Volkes in der Periode des Hellenismus und um die Zeit, von der wir jetzt zu reden beginnen, so werden wir ohne Mühe gewahr werden, dass dieser neue Anstoss zur Erhebung der Kunst nicht vom griechischen Volke selbst ausgehn konnte. Nirgend im Leben der griechischen Nation, weder im öffentlichen noch im privaten, weder in der Politik noch in der Religion noch in der Literatur finden sich die Elemente, welche eine neue Entwicklung der Kunst sei es bedingen, sei es auch nur ermöglichen; Griechenland erscheint uns in der Zeit, welche seiner Unterwerfung unter die Herrschaft Roms vorherging, in jeder Hinsicht alternd, siech, heruntergekommen. Sollte demnach die griechische Plastik einen Impuls zu erneuter Thätigkeit erhalten, so musste dieser von aussen kommen, und er kam von aussen und wurde gegeben durch Griechenlands Unterwerfung unter Rom, durch welche griechische Bildung und griechische Litteratur in Rom einzog und sich einbürgerte.

Bevor wir nachzuweisen versuchen, wie dies geschah, und welches die Folgen dieses ausserlichen Impulses für die neuen Leistungen der griechischen Plastik waren, wollen wir nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass Plinius, obwohl er den inneren Grund nicht angiebt, dennoch mit seiner Bemerkung, die Kunst habe sich um die 156. Olympiade neuerlich erhoben, den Zeitpunkt richtig bezeichnet, in welchem sie den neuen Anstoss von Rom aus empfing. Wir werden weiter unten nachzuweisen suchen, dass die Künstler der 156. Olympiade, von deren Auftreten Plinius den neuen Aufschwung datirt, und die er im Verhältniss zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler nennt, im Dienste des Metellus Macedonicus in Rom arbeiteten, desselben Mannes, der auch zu seinen Bauten in Rom den ersten namhaften griechischen Architekten, von dem wir dies wissen, berief. Sehr richtig scheint mir Brunn¹⁾ anzunehmen, dass Plinius in seinen Quellen das Jahr 600 der Stadt Rom, welches dem zweiten Jahre der 156. Olympiade (154 v. Chr.) entspricht, als den Zeitpunkt angegeben fand, in welchem die griechische Kunst in Rom vorwie-

genden Einfluss gewann, und dass die Künstler, welche Plinius aus der mit OL 156 beginnenden Epoche anführt, eben diejenigen seien, welche diesen Einfluss vornehmlich geltend machen. Von diesem Zeitpunkte an bildet also Rom den Boden, auf welchem die griechische Kunst die Stätte ihres Nachlebens findet, und Roms Schutz und Pflege ist es, der wir die überwiegende Mehrzahl der unsere Museen füllenden Werke der griechischen Plastik verdanken.

Um die Art dieses Schutzes und dieser Pflege der griechischen Kunst in Rom würdigen und deren Consequenzen berechnen und verstehn zu lernen, wollen wir zunächst uns zu vergegenwärtigen suchen, wie die römische Liebhaberei der griechischen Kunst entstand und welche Stellung sie der Kunstübung in Rom anwies.

Die Geschichte des Einflusses der griechischen Kunst auf die Kunstübung der italischen Stämme seit jener Zeit, wo unseres Wissens mit Demaratos von Korinth die ersten griechischen Künstler nach Italien übersiedelten (Band 1, S. 75), ist noch nicht geschrieben, obgleich die Materialien für deren Erforschung bereits ansehnlich angewachsen und noch ganz neuerlich durch bedeutungsvolle Funde in Etrurien vermehrt worden sind. Für die ältere Geschichte der directen und indirecten Einwirkungen der griechischen Kunst auf die original römische dagegen besitzen wir bisher nur wenige Anhaltspunkte²⁾ von obendrein nicht durchaus unzweifelhafter Sicherheit, und es ist unmöglich vorherzusehn, ob wir jemals in den Besitz genügender Unterlagen gelangen werden, um die Geschichte des allmählig wachsenden Einflusses der griechischen Kunst auf die römische in weiterem Umfange, namentlich mit Rücksicht auf die Chronologie und mit weiterer Rücksicht auf das Verhältniss zur Geschichte der Einbürgerung der griechischen Litteratur in Rom festzustellen. Wie es sich hiermit aber auch verhalten haben möge, als sicher dürfen wir die im Vorhergehenden erwähnte und auch von Plinius berührte Thatsache betrachten, dass das Bekanntwerden der Römer mit der griechischen Kunst in grösserem Umfange um die Mitte des sechsten Jahrhunderts der Stadt (am Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts) beginnt, dass der Anfang der unbedingten Herrschaft der griechischen Kunst in Rom diesem Zeitpunkt um etwa ein halbes Jahrhundert folgt, und in runder Summe in das Jahr 600 der Stadt (ca. 150 v. Chr.) fällt, und endlich, dass sowohl jenes Bekanntwerden nebst seinen Consequenzen wie auch die endliche Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom eine Folge ist der Unterwerfung Griechenlands unter römische Obmacht und der Plünderung griechischer Städte durch römische Feldherrn, Beamte und Private, durch welche griechische Kunstwerke in immer wachsender Menge nach Rom versetzt wurden. Da dies sich so verhält, so werden wir uns die Geschichte der Plünderung griechischer Städte und der Verpflanzung griechischer Kunstwerke nach Rom, wenngleich nur in einer flüchtiger Skizze, vergegenwärtigen müssen³⁾.

Den Reigen derjenigen Feldherrn, welche aus eroberten griechischen Städten Kunstwerke in grösserer Zahl nach Rom entführten und den Römern Geschmack an derartiger Beute beibrachten, eröffnet Marcellus, welcher nach der Eroberung von Syrakus im Jahre Roms 542 (212 v. Chr.) der Stadt ihre meisten und schönsten Denkmäler, theils Werke der Plastik, theils Gemälde wegnahm, dieselben in seinem Triumphzuge aufführte, und mit ihnen besonders den von ihm geweihten Tempel des Honos und der Virtus (der Ehre und Tapferkeit) am capenischen Thore schmückte,

während man auch an anderen Stellen der Stadt Kunstwerke aus dieser Beute fand. Leider erfahren wir über die von Marcellus nach Rom gebrachten Bildwerke Nichts im Einzelnen, und da Syrakus auch nach dieser Plünderung noch im Besitze nicht unbeträchtlicher Kunstschatze blieb, lässt sich auch nicht einmal vermuthungsweise bestimmen, welche und welcher Art die von Marcellus geraubten Werke gewesen sind. Eben so wenig vermögen wir anzugeben, was und wie Vieles an Kunstwerken aus dem im zweiten punischen Kriege von Q. Fulvius Flaccus zerstörten Capua nach Rom gelangte, und wissen nur, dass dem Collegium der Pontifices das Recht ertheilt wurde, nach Willkür mit den Denkmälern dieser wie der anderen campanischen Städte zu schalten. Genauer sind unsere Nachrichten über die Kunstbeute, welche Fabius Maximus bei der Eroberung Tarents im Jahre 210 v. Chr. machte; denn wir erfahren nicht nur, dass diese Beute fast eben so reich war wie die syrakusische des Marcellus, sondern wir können auch feststellen, dass der in Tarent aufgestellte Koloss des Herakles von Lysippos (oben S. 67) durch Fabius Maximus nach Rom gelangte. Den ersten Erwerb von Kunstwerken aus dem Mutterlande Griechenland machte T. Quintius Flaminius, wesentlich aus der Beute, welche er dem bei Kynoskephalä im Jahre 198 v. Chr. geschlagenen Philippos von Makedonien abnahm, und welche durch früheren Kunstraub aus verschiedenen griechischen Städten von Philippos zusammengehäuft war. Ein vollständiges Verzeichniss der von Flaminius in seinem Triumph aufgeführten Kunstwerke fehlt uns, selbst über besonders hervorragende besitzen wir leider keine Angaben, aber für den Umfang des Kunsterwerbes der Römer bei dieser Gelegenheit giebt es uns einen Masstab, wenn wir erfahren, dass Flaminius' Triumphzug in Rom drei Tage dauerte, an deren erstem die Statuen von Erz und Marmor hereingeschafft wurden, während der zweite ausser für mancherlei andere Kostbarkeiten für Vasen mit Reliefsen und andere Kunstwerke geringeren Umfangs bestimmt war. Noch ungleich reicher an Kunstschätzen war jedoch der Triumphzug, welchen M. Fulvius Nobilior nach Unterwerfung der mit Antiochos von Syrien gegen die Römer verbunden gewesenen Ätoler im Jahre 191 v. Chr. feierte und welchen er ganz besonders mit den in Ambrakia, der früheren Residenz des Königs Pyrrhos von Epeiros, weggenommenen aber auch mit sonsther erworbenen Kunstwerken ausstattete. In Bezug auf diesen Triumph des Fulvius Nobilior wird uns die Zahl der nach Rom gebrachten Statuen angegeben, und wir finden, dass ihrer nicht weniger als 285 echerne und 230 marmorne waren. Einzeln genannt werden uns unter diesen Statuen Musen von Erz, welche Fulvius in den von ihm erbauten Tempel des Hercules weihte, deren Meister wir aber nicht kennen; daneben erfahren wir, was hervorgehoben zu werden verdient, dass Fulvius Künstler aus Griechenland nach Rom brachte, um die Einrichtungen zu den Festen bei seinem Triumph zu besorgen. Ein Jahr später folgte der Triumph des L. Scipio nach dem Siege über Antiochos bei Magnesia (190 v. Chr.), der deswegen besonders erwähnt zu werden verdient, weil er von den Alten unter den Triumphen hervorgehoben wird, durch welche der Geschmack der Römer an griechischen Kunstwerken geweckt wurde. Nach einer etwas längeren Pause folgte sodann (168 v. Chr.) der Triumph des Ämilius Paullus nach der Besiegung des Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna. Von den bei dieser Gelegenheit nach Rom geschafften griechischen Kunstwerken kennen wir nur eines namentlich,

eine Athene des Phidias, welche Ämilius Paullus neben dem Tempel der Fortuna weihte (Band 1, S. 199), dagegen können wir uns von der überschwänglichen Fülle dieses Erwerbes eine Vorstellung nach der Angabe machen, dass auch dieser Triumphzug drei Tage in Anspruch nahm, deren erster für den Aufzug von 250 Wagen mit Statuen und Gemälden kaum ausreichte. Den wieder nach einer etwas längeren Pause im Jahre 148 v. Chr. folgenden Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos erwähnen wir besonders deshalb, weil wir wissen, dass durch ihn die grosse Reitergruppe der Helden am Granikos von Lysippos (oben S. 70) aus Dion in Makedonien nach Rom kam. Zwei Jahre, nachdem Makedonien zur römischen Provinz geworden war, im Jahre 146 v. Chr. (Ol. 158, 3) folgte die Einnahme Korinths durch Mummius und die Einverleibung von ganz Griechenland als Provinz Achaia in das römische Reich. Die Rohheit, mit der Mummius und seine Soldaten bei Korinths Einnahme gegen die erbeuteten Kunstwerke verfahren, ist zu bekannt als dass wir hier von derselben erzählen müssten, auch interessirt uns weniger die Geschichte der Zerstörung griechischer Kunstwerke als diejenige ihrer Überführung nach Rom. In Beziehung auf die letztere bemerken wir deshalb nur, dass nach Mummius' Plünderung in dem reichen und üppigen Korinth kaum andere als die Werke des alten Stils zurückblieben, für welche damals die Liebhaberei in Rom noch nicht erwacht zu sein scheint, obwohl es wahrscheinlich ist, dass schon unter der ambrakischen Beute des Fulvius Nobilior sich Werke der alten kretischen Meister Dipoinos und Skyllis (Band 1, S. 82 f.) befunden haben. Wenn aber Strabon angiebt, dass durch die Einnahme Korinths die meisten und besten griechischen Kunstwerke nach Rom kamen, so gewinnen wir dadurch einen wenigstens ungefähren Masstab für den Reichtum der Beute des Mummius.

Nachdem wir die Erzählung von dem griechischen Kunsterwerb Roms bis auf diesen Punkt fortgeführt haben, welcher mit dem Zeitraum wesentlich zusammenfällt, in welchem die in diesem sechsten Buche zu betrachtende Periode der griechischen Kunst, die Periode ihres Nachlebens in Rom und unter römischer Herrschaft beginnt, und nachdem wir uns aus den mitgetheilten Nachrichten über den Umfang der Beute überzeugt haben, dass schon damals die Zahl der in Rom angehäuften griechischen Kunstwerke etliche Tausende betragen haben muss, eine hinreichende Menge um nicht allein den Kunstgeschmack zu wecken, wenn er überhaupt zu wecken war, sondern auch, um demselben einen festen Halt und eine bestimmte Richtung geben, glauben wir die Geschichte der ferneren Kunstplünderungen in Griechenland noch summarischer behandeln zu dürfen, als bisher, indem wir nur die hauptsächlichsten Thatsachen hervorheben und auf die Zeitpunkte sei es besonders massenhafter, sei es besonders hervorragender und massgebender Erwerbungen hinweisen. Unerwähnt darf hierbei nicht bleiben, dass einerseits, während die Römer in der früheren Zeit ihrer griechischen Kunstplünderungen sich gescheut hatten, Heiligtümer zu verletzen und geweihte Cultbilder wegzunehmen, diese Rücksicht im Verlaufe der Zeit mehr und mehr aus den Augen gesetzt und Alles weggenommen wurde, was gefiel und was transportabel erschien, und dass andererseits, während in der früheren Zeit die Erwerbungen von Kunstwerken fast ausschliesslich mit der Eroberung griechischer Städte in Zusammenhang standen, den siegreichen Feldherrn zufielen und von diesen zum öffentlichen Schmuck der Stadt Rom und neuerrichteter

öffentlicher Bauten verwendet wurden, von der Zeit an, in den wir mit unsern Betrachtungen stehn, und zwar in wachsendem Verhältniss auch die römischen Beamten in den unterworfenen Ländern und römische Privatpersonen Kunstwerke durch Raub oder Kauf an sich brachten. Hiefür ist der von Cicero wegen seiner Räubereien angegriffene Verres das bekannteste aber keineswegs einzige Beispiel. Von dieser Zeit an wurden auch die, sei es im Kriege, sei es durch Gewalt oder Kauf von Einzelnen erworbenen Kunstschatze in zunehmendem und bald überwiegendem Verhältniss als Privateigenthum betrachtet und zum Schmucke der Wohnhäuser, Villen und Paläste der Privaten verwendet. Dies ist deshalb von nicht geringer Bedeutung, weil sich die Kunstliebhaberei und das Streben nach Kunstkennerschaft in der Regel an dem eigenen Besitz rascher und nachhaltiger zu entzünden pflegt, als an öffentlich ausgestellten Monumenten; auf dies Erwachen einer intensiven Kunstliebhaberei und des mit ihr in Verbindung stehenden Studiums, des Strebens nach Kennerschaft oder der wirklichen Kennerschaft in Rom aber kommt es für die Erklärung der Stellung, welche die griechische Kunst in Rom in unserer Periode einnahm, sehr wesentlich an.

Wenden wir aber, bevor wir auf diesen Punkt näher eingehn, noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Wachsthum des römischen Kunstbesitzes zurück, so erscheinen in derselben bis auf die römische Kaiserzeit als die wichtigsten Daten zuerst die attalische Erbschaft Roms (oben S. 147) im Jahre 133 (Ol. 161, 3), durch welche ausser mannigfaltigen Kostbarkeiten wahrscheinlich auch Kunstwerke, vielleicht die Elfenbeinthüren nach Rom kamen, die später den palatinischen Apollotempel schmückten, und möglicherweise ebenfalls die Schlachtgruppen, zu denen die Gallierdarstellungen gehörten, die uns im ersten Capitel des fünften Buches beschäftigt haben. Ein späterer Erwerb dieser Schätze ist freilich ebenfalls möglich. Von gewaltsamen Aneignungen von Kunstwerken fehlen uns für die nächsten Zeiten die genaueren Angaben, aber es kann nicht zweifelhaft sein, dass Sullas Eroberung Athens und seine Plünderung der Tempelschätze von Delphi, Olympia und Epidauros im zweiten mithradatischen Kriege (86 v. Chr.), obwohl uns Einzelangaben über die von Sulla erbeuteten Kunstwerke fehlen, deren eine nicht geringe Zahl nach Rom versetzte. Zugleich ist Sullas Feldzug in Asien gegen Mithradates deshalb wichtig, weil nach ausdrücklichem Zeugniß bei dem Aufenthalte in Kleinasien die Erkenntniß des Werthes kostbarer Kunstwerke und der Geschmack an solchen, verbunden mit der Sucht, sie zu besitzen, in die Legionen in ihrer Gesammtheit und in den gemeinen Mann kam, und dass seitdem das Plünderungssystem der Einzelnen und das Streben nach Privatbesitz von Kunstwerken beginnt. Unter den Sculpturen, welche Lucullus im dritten Kriege gegen Mithradates erwarb und im Jahre 68 im Triumphe auführte, werden uns dagegen die Statue des Autolykos von Sthennis (oben S. 55) aus Sinope und diejenige des Apollon von Kalamis aus Apollonia am Pontos besonders angeführt, während durch Pompeius' endlichen Sieg über Mithradates im Jahre 61 besonders geschnittene Steine, Bilder aus Gold und andere Kostbarkeiten, von berühmten plastischen Werken aber auch ein Herakles des Myron nach Rom kam.

Von den römischen Kaisern sind es besonders drei, durch die und unter denen der Vorrath griechischer Kunstwerke in Rom ansehnlich vermehrt wurde, Augustus, Caligula und Nero. Es ist hier nicht der Ort, von den umfangreichen

Bauten der Kaiser, namentlich des Augustus und Nero zu reden, welche uns auch hier zunächst nur als die Aufstellungsorte griechischer Kunstwerke der älteren Zeit interessieren könnten; ohne deshalb auf diese Aufstellungsorte einzugehen und ohne die Liste der Werke namhafter Künstler, welche sich von dem Zuwachs des Denkmälerschatzes in Rom unter Augustus herstellen lässt, vollständig mitzutheilen, will ich versuchen, meinen Lesern eine Vorstellung von der Fülle dieses Schatzes zu geben, indem ich die bedeutendsten Bildwerke, die unter Augustus nach Rom kamen, hervorhebe. Ein flüchtiger Blick auf das Mitzutheilende zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Monumente aus der zweiten Blütenperiode der griechischen Plastik, jedoch fehlt es weder an Werken der früheren noch an solchen der späteren Zeit. Von archaischen Sculpturen sind vor allen die Werke der alten Meister von Chios, Bupalos und Athenis (Bd. 1, S. 81) zu nennen, mit denen nach Plinius alle Bauten des Augustus, namentlich aber der Giebel des palatinischen Apollotempels geschmückt waren; ihnen zunächst verdient ein Athenebild des Endoios (Bd. 1, S. 112) Erwähnung, das Augustus aus dem tegeatischen Tempel der Athene Alea wegnahm. Daran mögen sich die Statuen der Dioskuren von Hegias, dem Lehrer des Phidias (Bd. 1, S. 112) reihen, nächst welchen wir eine Zeusstatue Myron's und vier eherne Stiere desselben Meisters (Bd. 1, S. 169) hervorheben. Von Werken aus der ersten grossen Blüthezeit der Kunst können wir nur eine in den Bauten der Octavia aufgestellte Aphrodite des Phidias (Bd. 1, S. 203) nachweisen, doch wollen wir nicht vergessen, dass andere Monumente dieser Zeit bereits vor der augusteischen Epoche in Rom sich befanden. Ganz besonders reichlich und ansehnlich ist die skopasisch-paxitelische Zeit vertreten, denn ausser der Gruppe der Niobe, welche Cn. Sosius nach Rom in oder an den von ihm erbauten Apollotempel versetzte, wird wahrscheinlich ebenfalls unter Augustus die grosse Achilleusgruppe von Skopas durch Cn. Domitius nach Rom gekommen sein, während Augustus selbst dieses Meisters Apollon Kitharödos unter dem Namen Apollo palatinus weihte (oben S. 12 f.), und Asinius Pollio in seiner reichen Sammlung dessen Kanephoren (oben S. 9) besass, und der Areskoloss und die erste nacktgebildete Aphrodite schon seit dem Jahre 136 v. Chr. durch Brutus Calläus sich in Rom befanden. Praxiteles ist durch eine Erosstatue und durch die Gruppe der Silene, Mänaden, Thyaden und Karyatiden (oben S. 23) vertreten, sein Sohn Kephisodotos durch seine Leto, Aphrodite, Artemis und seinen Asklepios (oben S. 56), sein Schüler Papylos (oben S. 57) durch seinen Zeus xenios. Unter den Genossen des Skopas nennen wir voran Leochares, dessen donnernder Zeus (oben S. 51) auf dem Capitol geweiht war, sodann Timotheos, von dem eine Artemis im palatinischen Apollotempel neben dem Apollon des Skopas und der Leto des Kephisodotos stand. Manche andere minder bekannte Künstler dieser Zeit übergehend, heben wir nur noch Euphranor hervor, dessen Leto (oben S. 60) den Concordientempel schmückte, Sthennis, von dem sich in demselben Tempel die Gruppe des Zeus mit Demeter und Athene (oben S. 55) befand, Lysippos, dessen Apoxyomenos (oben S. 80, Fig. 75) Marcus Agrippa öffentlich aufstellte, und seinen Schüler Eutykides, dessen Dionysos (oben S. 90) sich unter den Monumenten des Asinius Pollio befand. Unter diesen war denn endlich als vielleicht das jüngste plastische Werk früherer Zeit und als Vertreterin der zuletzt besprochenen Periode der griechischen Plastik die Gruppe des farnesischen Stieres aufgestellt.

Wenn wir über den Zuwachs der Monumente in Rom unter Augustus, wie das vorstehende noch sehr unvollständige Verzeichniss beweist, Manches im Einzelnen wissen, so sind wir über die Vermehrung des griechischen Denkmälerschatzes durch Caligula und Nero nur ganz im Allgemeinen unterrichtet. Caligula, der übrigens in Rom selbst in barbarischer Weise gegen griechische Statuen verfuhr, denen er die Köpfe abschlugen und durch sein eigenes liebenswürdiges Porträt ersetzen liess, sandte den Memmius Regulus nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten nach Rom zu führen, und wenngleich wir nur erfahren, dass der Abgesandte in der That eine grosse Menge plastischer Werke nach Rom abgehn liess, die der Kaiser in seine Villen vertheilte, so lässt uns doch die Nachricht, dass sich unter diesen Praxiteles' thespischer Eros befand, und die andere, dass man selbst den, freilich als unausführbar aufgegebenen, Versuch machte, den olympischen Zeus des Phidias zu rauben, ahnen, wie Vorzügliches damals nach Rom gekommen sein mag. Ähnliches wie von Caligula erfahren wir von Nero, der ebenfalls Vieles zerstörte, theils durch den grossen Brand Roms, theils in einem Anfall lächerlicher Eifersucht gegen frühere Sieger in den grossen Spielen Griechenlands, in welchem er eine Menge Ehrenstatuen zerschlagen liess, der aber in ähnlicher Weise wie Caligula durch Abgesandte, Akratos und Secundus Carinus, in den Städten Griechenlands und Kleinasiens Kunstwerke in Masse wegnehmen liess, welche er zur Ausschmückung seiner Neubauten, namentlich seines „goldenen Hauses“ verwandte. Einen Masstab für die Zahl der durch Nero nach Rom versetzten Kunstwerke giebt, um Anderes zu übergehn, die Notiz, dass er allein aus Delphi 500 eiserne Götterbilder und Siegerstatuen wegnehmen liess.

Doch genug dieser Nachrichten über die in Rom aufgehäuften Kunstschatze, die ich selbst nicht so weit, wie es geschehn ist, im Einzelnen mitgetheilt haben würde, wenn nicht einige Kenntniss der in Rom hauptsächlich vertretenen kunstgeschichtlichen Epochen zur vollen Würdigung der Betrachtungen erforderlich schiene, in die wir jetzt einzutreten haben. Es handelt sich nämlich um die Fragen, welches zunächst für Rom und welches in weiterer Consequenz für die in Rom und für Rom thätige griechische Kunst die Folgen dieser massenhaften Verpflanzung der griechischen Kunstwerke in die Welthauptstadt waren.

Die voran zu nennende Folge für Rom war das Erwachen der Liebhaberei an Kunst und Kunstwerken. Diese bald nach den ersten grossen Erwerbungen erwachende, mit dem Wachsen der Kunstschatze zunehmende, schon in verhältnissmässig früher Zeit nicht auf die hervorragend Gebildeten beschränkte, sondern tief in alle Schichten des römischen Volkes eingedrungene, vielfach sehr lebhafte Kunstliebhaberei der Römer ist eine so unzweifelhaft theils durch zahlreiche Schriftstellen, theils durch das Vorhandensein der unzählbaren Kunstwerke in Rom documentirte Thatsache, dass sie selbst derjenige nicht läugnen kann, der sie einzig aus der Ostentation pecuniärer Allmacht oder der Alterthümelei ableitet und das Vorhandengewesensein eines tiefer gehenden Kunstsinns im römischen Volke läugnet. Zweifelhaft kann nur scheinen, ob diese lebhafte, hie und da zum Enthusiasmus gesteigerte Kunstliebhaberei erst durch den Besitz der griechischen Kunstwerke geweckt, oder ob sie das Streben nach deren Erwerb und diesen Erwerb selbst veranlasst habe; bei näherer Einsicht aber in die Berichte der Alten über die Geschichte eben dieser An-

sammlung der Kunstwerke stellt sich heraus, dass Beides Hand in Hand ging, dass jedoch die frühesten Erwerbungen von Kunstwerken sich nicht aus einer bestehenden Kunstliebhaberei ableiten lassen, sondern dass sie zunächst Besitzergreifung feindlichen Eigenthums waren und der thatsächliche Anlass der Entzündung der Liebhaberei wurden, welche denn wiederum ihrerseits die Lust am Besitz und das Verlangen nach dem Besitze von Kunstwerken und aus diesem heraus neue Erwerbungen veranlasste, wie dies im Vorhergehenden auch bereits angedeutet worden ist. Wenngleich wir also nicht gesonnen sind, dem römischen Volk einen angeborenen, primitiven Kunstsinn zuzusprechen, wobei wir mit verschiedenen Thatsachen in Widerspruch stehn würden, so sind wir doch wenig bedenklich zu behaupten, dass in den Zeiten, in denen die griechischen Kunstwerke sich in Rom sammelten, sich an diesen neben der Liebhaberei, die auf der blossen Lust am Besitz beruhen kann, ein wirklicher und nicht verächtlicher Kunstsinn ausgebildet habe. Wir stützen uns hierbei auf eine vortreffliche Arbeit C. F. Hermann's über dies Thema⁴⁾, eine Arbeit, in der schwerlich ein wesentlicher Gesichtspunkt unberücksichtigt geblieben ist und die wir in allen ihren Hauptresultaten unterschreiben. Auf diese Arbeit müssen wir denn auch unsere Leser in Betreff mannigfaltigen und interessanten Details verweisen, während wir unseren Zwecken gemäss das Verhalten der Römer gegenüber den griechischen Kunstwerken in allgemeineren Zügen zu charakterisiren haben.

Zunächst wird es nicht überflüssig sein, die hohe Steigerung der Liebhaberei für Kunstwerke und daneben die ausgezeichnete Schätzung derselben in einigen charakteristischen Beispielen nachzuweisen. Von der Ausdehnung, ja von der Allgemeinheit des Sammeleifers schweigen wir, denn wir brauchen dieselbe als eine allgemein bekannte und anerkannte Thatsache nicht zu beweisen; nur im Vorbeigehn erwähnen wir sodann die zum Theil enormen Preise, welche reiche Liebhaber für griechische Kunstwerke bezahlten, und die wenigstens das Eine beweisen, dass man es in Rom nicht scheute, seiner Kunstliebhaberei auch Opfer zu bringen; mit desto grösserem Nachdruck aber glauben wir auf die Werthschätzung der Kunstwerke hinweisen zu müssen. Für hohe Würdigung von Seiten des Staates ist es ein gewiss nicht geringes Zeugniß, dass die Aufseher über öffentlich aufgestellte Kunstwerke für dieselben mit dem Leben bürgen mussten. Dies wird uns z. B. in Betreff eines ehernen, eine Wunde beleckenden, und mit höchster Naturtreue dargestellten Hundes überliefert, welcher in der Cella des Junotempels auf dem Capitol aufbewahrt wurde, und Gleiches gilt von zweien Erzgruppen unbekannter griechischer Meister, welche in der Säpta des Campus Martius standen und Cheiron mit Achilleus und Pan mit Olympos darstellten. Was Einzelne anlangt, so sind Beispiele genug bekannt, dass sich Besitzer von Kunstwerken von ihren geliebten Schätzen nie trennten und sie selbst auf Feldzügen mit sich nahmen, so M. Brutus, Cäsar's Mörder eine Knabenstatue von Strongylion, so C. Cestius eine nicht näher bezeichnete Statue, so Sulla eine kleine Statue des Herakles; so schleppte selbst Nero eine Amazonenstatue von Strongylion mit sich herum, so liess auch Tiberius nicht eher nach, bis er Lysippos' Apoxyomenos in sein Schlafzimmer versetzt hatte, und was der Beispiele der Art mehr ist, die freilich nicht alle, aber doch zum Theil für reine Kunstliebe beweisen. Aber nicht allein auf dem Besitze der Kunstwerke beruhte und nicht auf ihn beschränkte sich die Werth-

schätzung; denn wenn wir lesen, dass, nachdem Tiberius den von M. Agrippa öffentlich aufgestellten lysippischen Apoxyomenos in seine Gemächer versetzt hatte, das Volk im Theater von dem Kaiser, von einem Tiberius, mit solcher Heftigkeit die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit forderte, dass dieser endlich nachgeben musste, so ist dies ein von keinem Verdacht habgütiger oder besitzseliger Nebentendenz gefärbtes Beispiel wahrhaft hoher Kunstschätzung. Und wenn uns berichtet wird, dass man schon zu Ciceros Zeit wie auch später nicht selten weite Reisen, auch gefahrvolle Seereisen unternahm, nur um berühmte Kunstwerke zu sehn, wie z. B. Praxiteles' knidische Aphrodite und seinen thespischen Eros, aber auch andere, so ist das ein Zeugniß für einen Kunstenthusiasmus, der unter uns, so kunstsinnig wir uns fühlen und dünken mögen, keineswegs allgemein, und der um so höher anzuschlagen ist, je weniger die damaligen Reisen von der Bequemlichkeit und Schnelligkeit der heutigen besaßen. Denn selbst wenn man diesen Kunstenthusiasmus als Ostentation und Mode betrachtet, so darf man nicht vergessen, dass eine solche Mode sich nur da bilden kann, wo ein Grund wahren Kunstsinns vorhanden ist. Übrigens sind wir für die Kunstliebe der Römer nicht auf diese einzelnen, wenngleich laut redenden Zeugnisse beschränkt, vielmehr begegnen uns die Belege für eine nicht gemeine Kenntniss und eine warme Bewunderung der Kunst auch in der Litteratur bei Dichtern und Prosaschriftstellern so zahlreich, dass wir sie nicht alle aufzählen können, und ihnen reihen sich als Zeugnisse für die Kunstliebe des grossen Publicums nicht wenige Schriftstellen an, welche diese Liebe zur Kunst deshalb tadeln, weil sie nach ihrer Ansicht das Volk von wichtigeren und nothwendigeren Interessen ableitete und für diese gleichgültig machte.

Aber nicht blos Liebhaberei, Schätzung und Bewunderung der Kunst entzündete sich in Rom an den daselbst vereinigten Schätzen, sondern, und dies ist für die Stellung, welche den griechischen Künstlern in Rom angewiesen wurde, von ganz besonderer Bedeutung, auch das Streben nach Kennerenschaft entwickelte sich unter den Besitzern von Kunstwerken und den Gebildeten und zum Theil eine wirkliche nicht verächtliche Kennerenschaft, welche freilich im damaligen Rom ein seichtes Halbwissen oder ein Prunken und Ostentiren mit unbegründeten und deshalb von Händlern und Fälschern weidlich ausgebeuteten Ansprüchen auf Kennerenschaft so wenig ausschloss, wie sie dies zu irgend einer Zeit vermocht hat. Die römische Kunstkennerenschaft, welche sich allmählig ausbildete und festsetzte, nicht ohne theils durch ihre Ansprüche, theils durch den überschwänglichen Eifer ihrer Studien ernste Opposition zu finden und herbem Spotte zu begegnen, offenbart sich theils als technisches Verständniss, theils, und zwar in überwiegendem Masse, als kunsthistorisches Wissen, oder als das Streben nach einem solchen. Die Namen der Meister griechischer Plastik waren nicht nur unter den „intelligentes“, wie sich die Kenner im Gegensatze zu den als Idioten bezeichneten Nichtkennern nannten, durchaus bekannt und populär, sondern sie waren dies in weiten Kreisen der Gebildeten wie aus ihrer nicht seltenen meistens beispielsweisen Erwähnung bei Dichtern und Prosakern hervorgeht; und zwar nicht allein die Namen eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles, Lysippos, sondern auch diejenigen eines Alkamenes, Phradmon und Ageladas, Demetrios und anderer weniger hervorragender Künstler treten uns in solchen gelegentlichen und beispielsweisen Citationen als bekannt entgegen. An die Kenntniss dieser Namen

knüpfen sich die Studien über den Kunstcharakter und die Stileigenthümlichkeiten dieser Künstler, und die römischen Kunstkenner strebten nach der Fähigkeit, den Meister eines Werkes aus den Stileigenthümlichkeiten zu erkennen, und wie Statius von Nonius Vindex, dem Besitzer des lysippischen Herakles epitrapezios sagt: Kunstwerke ohne Künstlerinschrift dem Meister nach richtig zu bestimmen (*et non inscriptis auctorem reddere signis*).

Nun ist es in Hinsicht auf die Aufgaben, welche der nach Rom übergesiedelten und für Rom arbeitenden griechischen Kunst erwachsen, von der grössten Wichtigkeit festzustellen, auf welche Classen von Monumenten, namentlich aber auf die Werke welcher kunstgeschichtlichen Epochen sich ganz besonders die Liebhaberei der Römer und die Schätzung der römischen Kenner concentrirte. Bei der Forschung über diesen Punkt ist es von Bedeutung sich zu erinnern, die Werke welcher Meister und Perioden in überwiegender Zahl in Rom vertreten waren, denn es versteht sich ganz von selbst, dass der in Rom im öffentlichen und Privatbesitz aufgehäufte Denkmälervorrath der Liebhaberei und dem Kunstsinn wesentlich seine Richtung bestimmte. Ein Rückblick auf die Geschichte der römischen Kunsterwerbungen zeigt uns nun, dass in der Zeit bis auf die ersten Kaiser neben Denkmälern der archaischen Kunstübung fast ausschliesslich Kunstwerke aus den beiden grossen Blütheperioden der griechischen Kunst, namentlich aber wieder solche aus der skopasisch-praxitelisch-lysippischen Zeit in Rom angesammelt waren, während die phidiassisch-polykletische Zeit, schon weil die grossen Hauptwerke derselben, die Goldelfenbeinkolosse nicht versetzt werden konnten, verhältnissmässig weniger zahlreich und durch weniger hervorragende Leistungen und die Kunst der hellenistischen Epoche nur durch einzelne Werke in Rom vertreten war. Die Consequenzen dieser Thatsache für die vorwiegende Richtung des römischen Kunstgeschmackes liegen in schriftlichen Zeugnissen klar zu Tage; neben einer nicht blos bei Augustus und später bei Hadrian, sondern auch in weiteren Kreisen des römischen Publicums hervortretenden, zum Theil, aber gewiss nicht durchaus affectirten Liebhaberei für die archaische Kunst concentrirt sich in der früheren Zeit, bis über die ersten Kaiser hinaus, die Schätzung fast ganz auf die Schöpfungen der beiden Perioden der höchsten Kunstentwicklung. Aber in noch ungleich höherem Masse als in den Schriften der Römer treten uns diese Consequenzen aus den in Rom entstandenen Kunstwerken selbst entgegen, „das römische Kunstbedürfniss, sagt Hermann, verhielt sich gegen die Stoffe gleichgiltiger (dies ist freilich nur in sofern wahr, als Rom den Künstlern weniger neue Stoffe bot), verlangte dagegen den Formenadel und die Eleganz der Höhezeit, an deren Werken es zunächst erwacht und gebildet worden war.“ Und gleichwie der Besitz von Werken eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles und Lysippos das Ziel des Strebens der römischen Kunstliebhaber war, so ist es bezeugt, dass sich die nachahmende Fälschung ganz besonders an die Schöpfungen dieser Meister hielt, so besitzen wir unter den auf uns gekommenen Kunstwerken der römischen Perioden massenhafte Beweise für den Satz, dass die Schöpfungen der beiden Blütheperioden der griechischen Kunst als Vorbilder und als Normen die Kunstproduction in Rom, namentlich aber diejenige der früheren Zeiten, anregten, bestimmten und regelten, während in den späteren, namentlich nachdem die tyrannische und prunkende Kaiserherrschaft ähnliche Grundlagen der Kunstproduction

geschaffen hatte, wie sie an den Diadochenhöfen vorhanden waren, die mehr und mehr hervortretende eigenthümlich römische Kunst sich den Vorbildern aus der makedonisch-hellenistischen Zeit anschliesst. Obwohl dieser Satz durch alles Vorhergehende logisch begründet erscheinen wird, so sind wir doch nicht gewillt, ihn ohne thatsächliche und historische Begründung zu lassen; im Gegentheil wird unsere ganze Darstellung der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft auf das Streben gegründet sein, für diesen Satz die geschichtlichen Beweise zu liefern. Wir mussten denselben aber hier im Voraus aussprechen, weil er den festen Halt und den Massstab der Betrachtung und Beurteilung der Leistungen der griechischen Kunst in dieser Periode ihres Nachlebens enthält und darbietet, weil er sowohl dasjenige erklärt, was an den Werken dieser Zeit lüblich und bewunderungswerth ist, wie er auch begreiflich macht, dass der Kunst bei aller technischen Meisterschaft, bei allem erfolgreichen Streben nach dem Adel und der reinen Schönheit der Form dennoch die Frische der Originalität abging, ja dass ihr fast die Möglichkeit der Originalität entzogen war. Denn wenn Hermann mit Recht hervorhebt, dass die griechische Kunst in Rom „unter dem Einflusse und vor den Augen eines Publicums von Kunstverständigen geübt ward, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, doch Urteil und Auswahl genug besaßen, um die Kunst wenigstens äusserlich auf dem Niveau der ererbten Schönheit und Würde zu erhalten“, so folgt hieraus, dass dieses Publicum, und zwar um so mehr, je mehr es ein Publicum von Kennern war, oder je mehr Kenner es unter sich zählte, den Masstab zur Würdigung neuer Leistungen nicht aus einem eigenen, eingeborenen, genialen Gefühl für die Kunst, nicht aus einem natürlichen und originellen mit dem Leben selbst wie in Griechenland zusammenhängenden Kunstbedürfniss entnahm, sondern aus dem, was als musterhaft und meisterhaft auf dem Wege historischer und technischer Studien erkannt worden war. So durchaus fähig uns das römische Publicum erscheinen muss, eine neue Leistung der Kunst zu würdigen, welche sich wetteifernd an ein Muster der classischen Entwicklungszeit anlehnt, so wenig befähigt und geneigt stellt es sich uns dar, eine neue, über die classischen Vorbilder hinausstrebende, diesen widersprechende Schöpfung zu schätzen und ein auf neue Entwicklung bewusst gerichtetes Streben zu befördern.

Was endlich die Perioden der griechischen Kunst in Rom bis zur Verfallzeit anlangt, so können wir ihrer höchstens zwei unterscheiden, eine frühere, welche die letzten Zeiten der Republik und die ersten des Kaiserthums umfasst, und eine zweite der Kaiserherrschaft bis auf Hadrian. In der ersteren Epoche kann von einer eigentlich römischen Kunst noch so gut wie gar nicht die Rede sein, die griechische Kunst waltet innerhalb der oben bezeichneten, durch den Geschmack des römischen Publicums gezogenen Grenzen unbehindert und unbeschränkt, und ihre Aufgaben sind von den ihr im Vaterlande früher gestellten, nicht grundsätzlich oder wesentlich verschieden. Erst mit der Befestigung der Kaiserherrschaft beginnt sich eine eigenthümlich römische Kunst zu entwickeln, welche je länger desto mehr an Boden und Ausdehnung gewinnt, in Folge dessen auch der Charakter der Aufgaben wesentlich alterirt wird, welche der jetzt durchaus abhängig gewordenen Kunst gestellt werden. Die Porträtbildnerei, das historisch-realistisch Monumentale und die Decorationspracht bilden die Grundlage der zur Massenproduction im grössten Masstabe gezwungenen Kunst,

und auf dieser stehn sieben Achtel aller Denkmäler, die wir aus der Zeit der Römerherrschaft besitzen, und die wir oft genug dadurch missverstehn und unrichtig würdigen, dass wir sie als selbständige Schöpfungen betrachten, anstatt sie als das zu fassen, was sie in ihrer Mehrzahl sind, Decorationsarbeiten und Producte eines routinirten Kunsthandwerkes. Die näheren Belege hierfür werden wir im Schlusscapitel dieses Buches beibringen, hier muss nur schliesslich noch hervorgehoben werden, dass eben vermöge der nie hoch genug anzuschlagenden Routine und der sich aus der früheren besseren Zeit vererbenden Tradition das griechisch-römische Kunsthandwerk sich Jahrhunderte lang so ziemlich auf derselben Höhe zu halten vermag, und zwar so, dass, wengleich wir bei genauerer Kritik der Monumente vielleicht im Stande sind, ein Werk der augusteischen Zeit von einem solchen aus der Zeit Hadrian's zu unterscheiden, dennoch zu einer Unterscheidung zweier Perioden innerhalb dieses Zeitraums nicht die geringste Nöthigung vorliegt, eben so wenig, wie wir uns veranlasst finden können, die beiden oben bezeichneten Abschnitte des Nachlebens der griechischen Kunst in Rom als solche getrennt zu behandeln, da die Übergänge von dem einen in den andern durchaus allmählig sind. In Allem, was die griechisch-römische Kunst — und auf diese mit Ausschluss der eigentlich römischen haben wir unser Hauptaugenmerk zu richten — zwischen der Zeit ihrer Übersiedelung nach Rom und derjenigen Hadrian's hervorbrachte, ist wohl eine Abstufung vom Besseren zum Schlechteren, nicht aber irgend ein specifischer Unterschied nachweisbar. Erst nach Hadrian beginnt der eigentliche Verfall der Kunst, auch im Formellen und Technischen, welcher dann mit raschen und leicht sichtbaren Schritten dem völligen Untergange entgegenführt, dessen Geschichte wir uns in dem letzten Buche unserer Betrachtungen zu vergegenwärtigen haben werden. Dieses sechste Buch aber sei dem Nachleben der griechischen Kunst in Rom und unter römischer Herrschaft und einer Übersicht der römischen durch die griechische gebildeten Kunst von der 156. Olympiade bis auf Hadrian gewidmet.

ERSTES CAPITEL.

Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst.

„In der 156. Olympiade, sagt Plinius, erhob sich die Kunst auf's Neue; damals lebten die, freilich den früheren untergeordneten jedoch als tüchtig anerkannten Künstler: Antäos, Kallistratos, Polykles der Athener, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles⁵⁾.“ Ich habe schon in der Einleitung darauf hingewiesen, dass ich mit Brunn das plinianische Datum OL. 156 auf den Zeitpunkt beziehe, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach der Einfluss der griechischen Kunst in Rom zur unbedingten Herrschaft gelangte und dass der Aufschwung der Kunst um diese Zeit von ihrer Übersiedelung nach Rom und von der Förderung abzuleiten sei, welche ihr von Rom aus zu Theil wurde. Die Zahl der in Rom angesammelten griechischen

Kunstwerke war um diese Zeit schon beträchtlich angewachsen; Marcellus' Triumph über Syrakus fällt mehr als ein halbes Jahrhundert früher, und ebenso war in Rom bereits Alles aufgestellt, was aus der capuanischen Beute des Fulvius Flaccus, aus der tarentinischen des Fabius Maximus, aus der griechischen des Quintus Flaminus, aus der ambrakischen des Fulvius Nobilior, was aus den Triumphen des L. Scipio und des Ämilius, ja auch das, was aus Mummius' Eroberung Korinths stammte. In diese Zeit aber fallen nun die ersten von griechischen Architekten aufgeführten Bauten in Rom, nicht allein die verschiedenen Tempel, welche die Porticus des Metellus (später Porticus der Octavia genannt) vereinigte, sondern wenig später (614 d. Stadt, 140 v. Chr.) auch der Marstempel des Brutus Calläus, in welchem der Ares und die Aphrodite des Skopas aufgestellt wurden, beide Bauten besorgt von dem Architekten Hermodoros. Da wir nun wissen, dass von den oben aus Plinius genannten Künstlern der 156. Olympiade Polykles der Athener die Statue des Jupiter in dem metellischen Jupitertempel, und eine im metellischen Gebäudecomplex aufgestellte Junostatue verfertigte, so ist es eine fast unvermeidliche Annahme, dass dieser Polykles im Solde und Auftrage des Metellus arbeitete; da ferner an der genannten Jupiterstatue neben Polykles ein Künstler Dionysios thätig war, so lernen wir hier einen zweiten von Metellus nach Rom gezogenen oder in Rom beschäftigten griechischen Bildner kennen; weiter aber kennen wir einen Bildner Timarchides als Vater des eben genannten Dionysios und wissen, dass von ihm eine Statue des Apollo mit der Kithara in der Porticus des Metellus war, wir können mithin nicht zweifeln, dass auch dieser Künstler zu der Genossenschaft der für Metellus beschäftigten Künstler gehörte, zu der endlich noch mit Wahrscheinlichkeit der Rhodier Philiskos zu rechnen sein wird, der Verfertiger mehrerer an demselben Orte aufgestellten Statuen. Obgleich wir demnach von den bei Plinius aus der 156. Olympiade datirten, im Übrigen völlig oder fast unbekannten Künstlern nur den einen Polykles mit Überzeugung als in Rom für Metellus arbeitend nachweisen können, so sind wir doch im Stande aus anderen Quellen mit eben so gutem Rechte noch Dionysios, Timarchides und Philiskos dieser für Metellus beschäftigten Künstlergruppe beizurechnen, welche noch dadurch um zwei Glieder verstärkt wird, dass uns ein jüngerer Timarchides und ein Künstler Timokles als die, so viel wir wissen, ständig zusammen arbeitenden Söhne des Polykles bezeugt werden, deren uns bekannte Werke freilich in Griechenland standen, die aber möglicherweise ebenfalls mit ihrem Vater und ihrem Ohm, dem älteren Timarchides (denn dies Verwandtschaftsverhältniss ist wahrscheinlich) eine Zeit lang in Rom thätig gewesen sind. Gleiches von den andern Künstlern der 156. Olympiade anzunehmen liegt nahe, lässt sich aber freilich nicht beweisen; wemgleich wir deshalb aber auch auf diese Annahme verzichten, so bleibt immerhin ein ansehnliches Künstlercontingent aus verschiedenen Gegenden Griechenlands übrig, als dasjenige, welches zuerst die griechische Kunst selbständig nach Rom verpflanzte und den Reigen derjenigen Künstler eröffnete, welche in Rom und für Rom arbeitend die Werke hervorbrachten, welche auch uns einen neuen Aufschwung der griechischen Kunst unter römischem Schutze vor die Augen stellen.

Ehe wir uns zu diesen Werken wenden, die eine näher eingehende Besprechung erfordern, sind über die eben genannten Künstler noch einige für den Charakter der Kunst in dieser Periode nicht ganz unwichtige Notizen nachzutragen. Von Po-

lykles, den Pausanias Schüler eines uns unbekannten Stadios nennt, führt Plinius ausser den im Obigen berührten, näher jedoch nicht bekannten Statuen lobend diejenige eines Hermaphroditen an. Die Hermaphroditen, welche aus dem orientalischen, besonders auf Kypros vertretenen Cult der Aphrodite hervorgegangen sind und ihrem Begriffe nach die Verschmelzung der zeugenden mit der empfangenden Seite der Natur in ein zweigeschlechtiges Einzelwesen darstellen, sind in der bildenden Kunst fast gänzlich von aller mythischen und Cultusgrundlage abgelöst und als phantastische Zwitterwesen behandelt worden, in deren Darstellung es die Hauptaufgabe war, die Formen des männlichen mit denen des weiblichen Körpers in ein neues und unerhörtes, dennoch aber natürlich oder naturmöglich scheinendes Ganze zu verschmelzen⁶⁾. Diese Aufgabe, eine rein künstlerische, ist in nicht wenigen erhaltenen Sculpturen mit grösserer oder geringerer Meisterschaft gelöst; wir sehn den Hermaphroditen im unruhigen Schläfe liegend, wir finden ihn stehend dargestellt und wie träumerisch versenkt in sein räthselhaftes Wesen, oder von Erosen umspielt und bedient, oder von Satyrn frech angegriffen. Da nun von keinem früheren Künstler eine solche Bildung erwähnt wird, hat man Polykles zu ihrem Erfinder gemacht, wobei man nur wieder darüber stritt, ob unser Polykles aus der 156. oder ein älterer in der 102. Olympiade lebender, von dem wir eine Statue des Alkibiades kennen, zu verstehn sei. An sich aber nöthigt uns die Angabe des Plinius, Polykles habe einen schönen Hermaphroditen gemacht, überhaupt nicht dazu, ihm, dem einen oder dem anderen, die Erfindung oder kanonische Fixirung dieses Typus zuzuschreiben; und wenn gegen die Annahme, es sei hier der ältere Polykles zu verstehn, mit Recht geltend gemacht worden ist, es sei unwahrscheinlich, dass diese üppige, und, füge ich hinzu, nicht nur üppige, sondern sinnlich und pathetisch raffinierte Bildung vor der vollen Entwicklung der skopasisch-praxitelischen Kunst geschaffen worden, so muss gegen die Annahme, der jüngere Polykles sei deren Erfinder, besonders deren Neuheit und der Umstand betont werden, dass kaum anzunehmen ist, die nach allen Seiten und im weitesten Umfange in diesen sinnlich pathetischen Gegenständen erfindsame Periode der jüngeren attischen Schule sei an einem künstlerisch so günstigen und ausgiebigen Vorwurfe vorübergegangen. Um es kurz zu sagen, ich glaube überhaupt nicht daran, dass Polykles, weder der eine noch der andere den Typus des Hermaphroditen zuerst durchgebildet und kanonisch fixirt habe, sondern ich suche seine Ausbildung im Kreise der von Praxiteles ausgegangenen Kunst; auch habe ich schon früher (S. 56) darauf hingewiesen, dass uns möglicherweise in der mehrfach wiederholten Gruppe eines mit einem Satyr ringenden Hermaphroditen das berühmte Symplegma des jüngeren Kephisodotos überliefert sei. Irre ich hierin nicht, so würde die von Plinius gerühmte Statue dem jüngeren Polykles zuzuweisen sein, der aber vermöge derselben nicht auf den Ruhm des Erfinders Anspruch erhalte, sondern in ihr wie in seinen anderen Werken nur als begabter Wiederholer eines früher erfundenen Typus erscheint. Denn seine anderen Werke, nämlich ausser den angeführten Statuen ein Herakles und vielleicht eine Musengruppe⁷⁾ können schon vermöge ihrer Gegenstände schwerlich als wesentlich neu erfunden gelten.

Von seinem Mitarbeiter an der Junostatue Dionysios sowie von dessen Vater dem älteren Timarchides kennen wir keine als die oben angeführten Werke, und von den

beiden Söhnen des Polykles Timokles und Timarchides sind uns nur drei in Griechenland selbst aufgestellte Arbeiten bekannt, eine Siegerstatue, eine Statue des bärtigen Asklepios und eine solche der kampfbereiten Athene, deren Schild, charakteristisch genug für die Epoche, ausdrücklich als nach demjenigen der Parthenos des Phidias copirt, genannt wird. Etwas mehr wissen wir endlich von dem Rhodier Philiskos. Seine Werke waren in den Gebäuden der Porticus der Octavia, das Bild des Apollon in dem Tempel und eine Gruppe, Leto, Artemis, die neun Musen und Apollon, welcher letztere ausdrücklich von dem ersteren Bilde desselben Gottes unterschieden und als unbekleidet bezeichnet wird. So wie hier angegeben, sind die Werke des Philiskos zu scheiden und zusammenzuordnen, und es ist ein mehrfach wiederholter Irrthum, wenn man die Leto, Artemis und die Musen mit dem ersteren, als Tempelbild allein aufgestellten Apollon gruppirt⁸⁾. Das auf den ersten Blick Anstössige der Verbindung eines unbekleideten Apollon mit Mutter und Schwester und mit den Musen verschwindet in Hinblick auf erhaltene Statuen des Gottes, die mit der umgehängten Kithara schreitend oder ruhig stehend und auf derselben spielend dargestellt sind⁹⁾ und die füglich als Darstellung des Musenführers betrachtet werden können. Endlich wissen wir noch von einer Aphroditestatue des Philiskos, jedoch wird uns Nichts als deren Existenz berichtet.

Wenden wir uns nun zu denjenigen Künstlern und Werken, die für uns den Ruhm der neuattischen in Rom arbeiteten Kunstschule vertreten.

Ehe ich meine Leser mit den Namen und Werken dieser Künstler bekannt mache, muss ich bemerken, dass für keinen derselben eine directe und ausdrückliche Zeitbestimmung vorliegt, und dass ihrer mehrer einzig und allein aus den mit Inschriften versehenen Werken selbst bekannt sind. Für einige Künstler lässt sich aus verschiedenen Umständen auf das Datum ihrer Wirksamkeit schliessen, bei anderen vermögen wir die Lebenszeit nur vermöge des paläographischen Charakters (der Buchstabenformen) der Inschriften zu bestimmen, und zwar, da dieser Charakter sich nicht in kleinen Zeiträumen etlicher Jahre, kaum der Jahrzehnte in sicher erkennbarer Weise ändert, immer nur ungefähr, d. h. höchstens innerhalb des Zeitraums eines Menschenalters. Im Allgemeinen jedoch dürfen wir annehmen, dass keiner dieser Künstler früher als in das letzte Jahrhundert v. Chr., und keiner später als in den Beginn der Kaiserherrschaft anzusetzen sei. Die Künstler nun, um die es sich handelt, und über die und deren Werke wir hier zunächst nur das Thatsächliche zusammenstellen, um über den Charakter ihrer Kunst im folgenden Capitel im Zusammenhange zu handeln, sind diese:

1. Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, Meister des sogenannten Torso von Belvedere nach der Inschrift am Felsensitze dieser Statue¹⁰⁾. Sein Name soll noch in zwei anderen Inschriften wiederkehren, jedoch ist die Angabe verdächtig, dagegen unterliegt es nur geringem Zweifel, dass sich die Nachricht über eine Goldelfenbeinstatue des Jupiter Capitolinus, welche ein Künstler Apollonios nach dem Brande des Tempels unter Sulla arbeitete, sich auf unsern Meister beziehe, der dann möglicherweise auch die uns in dem berühmten Torso im Vatican erhaltene Heraklesstatue in Sullas Auftrage verfertigte¹¹⁾. Die Zeit unseres Apollonios würde darnach etwa zwischen die Jahre 85 v. Chr. (Sulla stirbt 79 v. Chr.) und 60 v. Chr. (im Jahre 63 v. Chr. wird an dem neuen Tempel des capitolinischen Jupiter noch gebaut) fallen. Uns interessirt Apollonios ausser als einer der damaligen

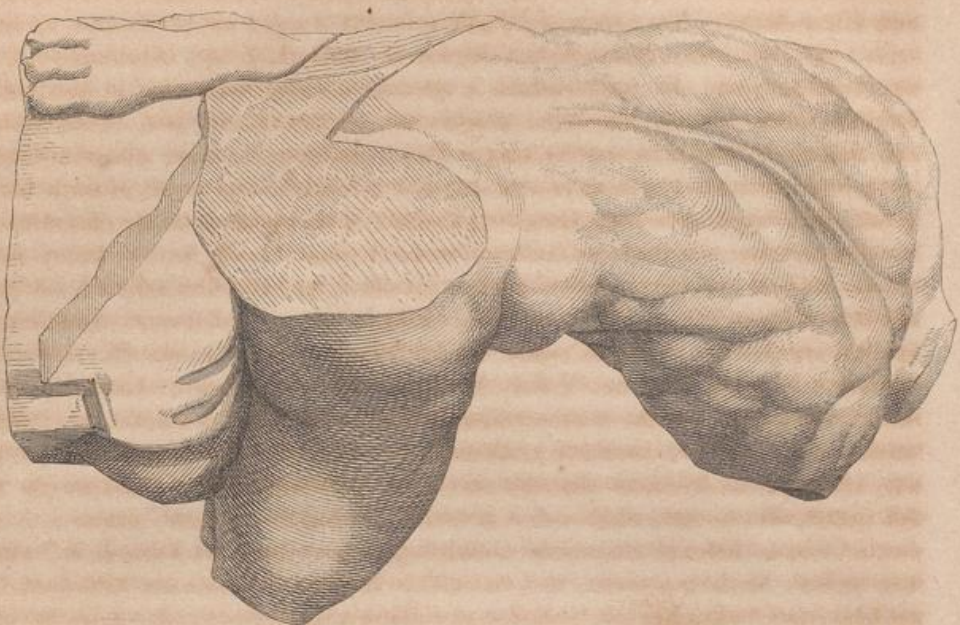
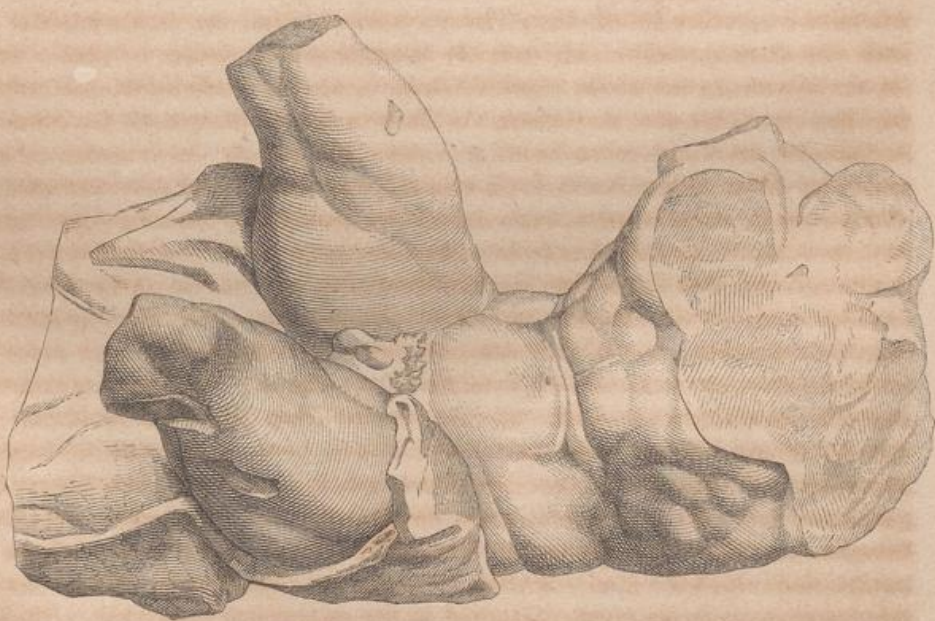


Fig. 83. Der Torsio von Belvedere von Apollonios Nestor's Sohn von Athen.



Wiederhersteller der Goldelfenbeinbildnerei, von der noch weiter unten die Rede sein wird, namentlich durch sein uns erhaltenes Werk, den berühmten Torso (von dem wir hierneben als Fig. 83. eine Zeichnung in doppelter Ansicht geben), der unter dem Papst Julian II. im Campo del Fiore gefunden wurde, wo das Theater des Pompejus stand, zu dessen plastischem Schmuck er einstmals gehört haben mag. Über die Bedeutung und die wahrscheinliche Restauration des Fragments ist von unsern tüchtigsten Auctoritäten Mancherlei geschrieben worden¹²⁾, worüber, wenn auch in aller Kürze, zu berichten wir für unsere Pflicht halten. Nachdem nämlich Winkelmann in dem Torso, von dem er eine begeisterte Beschreibung giebt, einen in himmlischer Verklärung ruhenden Herakles erkannt, und nachdem Heyne denselben als eine Nachbildung des Herakles epitrapezios des Lysippos (oben S. 68) erklärt hatte, trat Visconti mit der hiervon abweichenden Annahme auf, Herakles sei hier mit einer weiblichen Figur (Visconti meinte Hebe) gruppirt gewesen und zwar wesentlich so, wie ihn eine Gemme mit dem Namen des Teukros in Florenz¹³⁾ darstellt. Diese Ansicht fand lebhaften Anklang, Müller, Welcker und der französische Archäolog Raoul-Rochette stimmten ihr zu, und man stritt hauptsächlich nur noch um den Namen, welchen man der mit Herakles gruppirten weiblichen Figur beilegen sollte. Allein als der englische Bildhauer Flaxman im Jahre 1793 nach dieser Annahme ein Modell herzustellen suchte, stellten sich grosse Schwierigkeiten heraus, denen man nur durch die im höchsten Grade unwahrscheinliche Annahme begegnen konnte, die Gruppe habe in einer Nische gestanden, und eine gleiche Erfahrung machte bei ähnlichem Versuch im Jahre 1845, wie uns O. Müller und Hettner mittheilen¹⁴⁾, der dänische Bildhauer Jerichau: „es war in der Gruppierung keine einzige Stellung (des lebenden Modells) möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte.“ Diese Thatsache allein genügt, um die Unrichtigkeit der ganzen Annahme darzuthun, ich verzichte daher darauf, die weiteren Gründe, welche ich vor Jahren gegen dieselbe entwickelt habe¹⁵⁾, hier zu wiederholen, und will nur das Eine bemerken, dass die Gemme des Teukros um so weniger als Grundlage der Restauration des Torso gelten kann, je weniger sich aus ihr die unbearbeitete Stelle aussen am linken Schenkel des Torso erklärt, von der als dem unzweifelhaften Berührungspunkte eines fremden Gegenstandes die ganze Gruppenannahme ausgegangen ist; denn in der Gemme des Teukros steht das junge Weib dem Helden grade gegenüber, ohne den linken Schenkel desselben auch nur entfernt zu berühren. Als feststehend dürfen wir demnach betrachten, dass wir einen einsam ruhenden Herakles vor uns haben, wie Winkelmann und Heyne erklärten. Dass aber dieser ruhende Herakles ein verkklärter, an Zeus' Mahle ruhender sei, wie Winkelmann glaubte, dem widerspricht der Felsensitz, der uns den irdischen Schauplatz verbürgt, und dass der rechte Arm der Statue über ihrem Haupte ruhte, wird durch die Lage der Musculatur widerlegt. Diese Lage der Musculatur lässt nach dem von Hettner mitgetheilten Urtheil von Jerichau und dem bei dessen Versuchen ebenfalls anwesenden Cornelius nur eine Restauration zu. Neben dem linken Schenkel und an diesen angelehnt stand die Keule, auf welche der Held die linke Hand stützt, während er den Oberkörper nach rechts hinüberbiegt und in der rechten den Becher hält. Mit dieser letzteren Annahme, kann ich nicht übereinstimmen, wenigstens sehe ich nicht ein, welcher Umstand bei der einzig möglichen Lage des rechten Armes für das Halten eines

Bechers sprechen soll. Denn die einzig mögliche Lage des rechten Armes, über welche Hettner's Mittheilungen Nichts enthalten, ist die, dass dieser mit dem Unterarm auf dem rechten Oberschenkel auflag und dass sich der Held auf denselben leise stützte; dabei muss die Hand neben dem Knie herunterhängen, und ob sie in dieser Lage einen Becher hielt oder nicht, ist unnachweisbar und gleichgiltig. Unwahrscheinlich aber wird dieser völlig müssige Becher durch die ganze Situation der Statue, welche uns, lysippischen Motiven folgend, den von schwerer Arbeit ermattet ruhenden Helden zeigt. Wenn ich sage, lysippischen Motiven folgend, so denke ich an die oben S. 68 besprochenen, in Gemmennachbildungen, wenngleich nur ungenau überlieferten Statuen, nicht aber an den Epitrapezios des Lysippos, den Heyne annahm und an den wieder mehrere Neuere denken. Denn der Epitrapezios, welchen der römische Dichter Statius in einem eigenen Gedichte beschreibt, stimmt nur in einigen ganz äusserlichen Punkten, wie dem löwenfellbedeckten Felsensitze, mit dem Torso überein, unterscheidet sich aber als der heitere Zecher, „der mit mildem und freudestrahlenden Antlitze zum Mittrinken aufforderte,“ von dem Torso im innersten Kern der Conception, und muss sich demgemäss auch in der bestimmenden Eigenthümlichkeit der Composition vom Torso unterschieden haben. Einen zum Mittrinken auffordernden, heiteren Zecher kann man sich nur aufgerichtet dasitzend, den Becher erhebend denken, während die mehr als alles Andere für die Bedeutung des Torso charakteristische vorübergebeugte Haltung derjenigen eines heiteren Zechers unbedingt und gradezu widerspricht.

Auf die im Vorstehenden nur flüchtig angedeutete Intention des Torso, wie ich sie erkenne und auf ihr Verhältniss zur Formgebung komme ich im folgenden Capitel zurück.

2. Ein anderer Apollonios, Sohn des Archias von Athen¹⁷⁾, ist bekannt als Künstler einer in Herculaneum gefundenen Bronzestatue eines jugendlichen Mannes, den man ohne Grund für Augustus erklärt hat; in die Zeit dieses Kaisers gehört aber das Kunstwerk nach den Buchstabenformen der Inschrift; ob auch der Künstler damals lebte oder ob ein wenigstens zwei Jahrhunderte älterer Apollonios, der Sohn des Archias von Marathon gemeint sei, den uns eine in Athen gefundene Inschrift kennen lehrt¹⁸⁾, so dass die Büste nur für spätere Copie nach diesem älteren Meister zu halten wäre, lässt sich nicht sicher entscheiden, obwohl es nicht grade sehr wahrscheinlich ist. Endlich kehrt der Name Apollonios ohne nähere Bezeichnung noch zweimal wieder, erstens als Inschrift eines jugendlichen Satyrn von grosser Schönheit in der Sammlung Egremont zu Petworth, der leider noch immer nicht publicirt ist, und zweitens an einer Apollonstatue von geringerer Arbeit, welche in den Ruinen von Hadrian's Villa bei Tivoli gefunden wurde. Ob beide Statuen von demselben Künstler sind, und ob dieser mit einem der beiden oben genannten gleichnamigen Meister oder mit beiden identisch sei, ist nicht zu entscheiden.

3. Kleomenes¹⁹⁾. Einen Künstler Kleomenes, von dem sich in der Sammlung des Asinius Pollio Thespiadenstatuen befanden, nennt Plinius ohne nähere Angaben der Zeit und des Vaterlandes; am wahrscheinlichsten aber ist es, dass diese Statuen für Asinius Pollio, also unter Augustus gearbeitet worden sind, und danach ist es sehr wohl möglich, dass Kleomenes, der Sohn des Apollodoros von Athen, der Meister der berühmten medicerschen Venus (unten Fig. 84), mit diesem bei

Plinius genannten identisch sei; denn wenngleich die heutige Inschrift der Venus überarbeitet, folglich aus ihren Buchstabenformen keine sichere Entscheidung möglich ist, so entspricht doch der Stil der Statue sonstigen Werken der augusteischen Epoche und weil ferner

4. Kleomenes, der Sohn des Kleomenes von Athen, der Künstler der irrthümlich „Germanicus“ genannten Statue im Louvre (siehe unten Fig. 85) füglich als der Sohn des Meisters der Venus gelten kann, während die Buchstabenformen der Inschrift auf die augusteische Zeit hinweisen, so wird es erlaubt sein, beide Kleomenes als Vater und Sohn aus eben dieser Zeit zu datiren und den Vater mit dem bei Plinius genannten Künstler für identisch zu halten. Da berichtet wird, dass die sogenannte medicäische Venus in der Porticus der Octavia gefunden worden sei, so liegt die Annahme nahe, sie habe ursprünglich zum Schmucke dieses Gebäudes gedient. Unberücksichtigt lassen müssen wir hier ein Altarrelief mit der Opferung der Iphigenia in Florenz, weil dessen einen Kleomenes als Künstler nennende Inschrift modern ist²⁰). Da ich auf die künstlerische Würdigung der beiden verbürgten Werke der zwei Kleomenes im folgenden Capitel zurückkommen werde, so bemerke ich hier nur, dass der sogenannte Germanicus so gut wie unverletzt auf uns gekommen ist, während die Venus aus elf Stücken hat zusammengesetzt werden müssen und ihre Hände nebst einem Theil der Arme restaurirt sind.

5. Etwas älter als der erstere Kleomenes scheint ein Künstler C. Avianius Euander²¹) zu sein, den M. Antonius als Slaven aus Alexandria nach Rom brachte, wo er in den Besitz des M. Aemilius Avianianus gekommen und von diesem frei gelassen zu sein scheint (daher sein römischer Name C. Avianius). Er war mit Cicero befreundet für welchen er Kunsteinkäufe besorgte, wird ferner von Horaz erwähnt und war unter Augustus als Restaurator thätig, wenigstens ergänzte er den Kopf der Artemis des Timotheos im palatinischen Apollotempel (oben S. 49). Der Scholiast zu Horaz giebt an, er sei Ciseleur und Bildhauer gewesen und habe viele schöne Werke gemacht, von denen wir aber nichts Näheres wissen. Dies ist dagegen der Fall bei den Werken des

6. Diogenes von Athen²²), welcher nach Plinius' Angabe das Pantheon des Agrippa mit Karyatiden schmückte, die „wie wenig andere Werke geschätzt werden“. Auch arbeitete er die Giebelbildwerke dieses Gebäudes, „welche nur wegen der Höhe des Ortes weniger berühmt sind.“ Hiernach steht das Datum des Künstlers, 27 v. Chr., fest. Von den Giebelbildwerken ist Nichts erhalten, von den Karyatiden aber sind wahrscheinlich zwei auf uns gekommen; die eine auch heute noch hoch geschätzte befindet sich im Braccio nuovo des Vatican, „die andere, welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelheiten als das Seitenstück der ersteren ergiebt, steht, durchaus vernachlässigt und durch falsche Restauration unkenntlich gemacht, im Hofe des Palazzo Giustiniani (abgeb. Gall. Giust. 1, 124), in unmittelbarer Nähe des Pantheon, wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, dass sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre“ (Brunn). Auf eine Abbildung dieser Karyatiden glaubte ich um so mehr verzichten zu dürfen, je augenscheinlicher sie sich als genaue Copien derjenigen am Erechtheion (Band 1, Fig. 50 a, S. 276) zu erkennen geben.

7. Wiederum im Wesentlichen gleichzeitig ist Glykon von Athen²³), dessen be-

rühmtestes Werk der sogenannte farnesische Herakles (unten Fig. 86) ist, dessen Name aber noch in etlichen Inschriften und an einer späten Copie der Heraklesstatue wiederkehrt. Dass diese selbst eine Nachahmung der Statue des in Ruhe stehenden Herakles von Lysippos sei, wird bewiesen durch die Inschrift einer schlechten Wiederholung der Statue im Palast Pitti in Florenz mit der schon oben (S. 68) mitgetheilten Inschrift ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ (Werk des Lysippos).

8. Antiochos von Athen²⁴) ist der Künstler einer Athenestatue in der Villa Ludovisi (unten Fig. 87), in deren Gewandfalte sein jetzt fragmentirter Name steht in Buchstabenformen, welche ebenfalls ungefähr auf diese Zeit hinweisen. Die Arme sind ergänzt, ob auch der Kopf nicht zu der Statue gehöre, ist zweifelhaft, nach Meyer und Brunn ist die Nase ergänzt, der Kopf demnach antik; modern dagegen ist ohne Zweifel der Helmbusch.

9. Kriton und Nikolaos von Athen²⁵) nennen sich die Künstler einer in der Villa Albani befindlichen Karyatide, welche „nebst einer zweiten und dem Fragment einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Cäcilia Metella“ gefunden wurde und über die später noch ein Wort zu reden sein wird.

10. Salpion von Athen²⁶) ist der Künstler des unter dem Namen „das Taufbecken von Gaëta“ bekannten bakchischen Marmorkraters mit Relief (unten Fig. 89), der nach den Buchstabenformen der Inschrift ebenfalls in diese Zeit gehört, und endlich ist

11. Sosibios von Athen²⁷) der Künstler einer jetzt im Louvre befindlichen Marmoramphora mit ebenfalls bakchischem Relief von zum Theil archaischen Formen (unten Fig. 88).

Ehe wir uns nach dieser Übersicht zu einer genaueren Betrachtung der im Vorstehenden ausgezeichneten Hauptwerke dieser in Rom arbeitenden attischen Künstler und zu deren Würdigung wenden, muss noch bemerkt werden, dass in der Zeit, von der wir reden, d. h. im letzten vorchristlichen Jahrhundert auch in Attika selbst und in einigen anderen Orten Griechenlands einheimische Künstler thätig waren. Von den Söhnen des Polykles habe ich gesprochen, unter den übrigen Künstlern, deren Namen wir wenigstens aus Inschriften kennen, und deren Liste aus Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 554 ff. zu wiederholen ich keinen Beruf fühle, sind die einzigen hervorragenden Eubulides und Eucheir, Vater und Sohn, zu denen nach einer Inschrift noch ein zweiter Eubulides, wahrscheinlich als Enkel des ersteren, zu rechnen sein wird. Eucheir nennt Pausanias als Künstler einer Marmorstatue des Hermes in Pheneos in Arkadien, und auch Plinius kennt von ihm eine Statue, deren Gegenstand sich schwer bestimmen lässt (*digitis computans*); ausserdem aber nennt er ihn unter den Künstlern, die Jäger, Bewaffnete, Betende und Opfernde gemacht haben. Interessanter ist ein umfangreiches Werk des älteren Eubulides, welches Pausanias im inneren Kerameikos zu Athen sah, und welches aus den Statuen des Zeus, der Athene Pæonia, der Musen, der Mnemosyne und des Apollon bestand, und von Eubulides nicht allein gearbeitet, sondern auch geweiht war. Wenngleich wir über die Darstellung nichts Näheres wissen, mithin über ihren Werth zu urtheilen ausser Stande sind, so bleibt die Thatsache, dass in dieser Zeit ein so figurenreiches Werk in Athen unternommen wurde, immerhin bemerkenswerth genug. Die Werke der anderen, aus Inschriften allein bekannten Künstler bieten,

soweit sich ihre Gegenstände (meistens Ehrenstatuen, zum Theil römischer Beamten) errathen lassen, kein so hervorstechendes Interesse dar, dass wir uns veranlasst sehn könnten, hier näher auf dieselben einzugehn. Wir wenden demnach unsere volle Aufmerksamkeit den erhaltenen Werken zu.

ZWEITES CAPITEL.

Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst.

Um den Charakter der neuattischen Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allseitig gerecht zu beurteilen, fassen wir zuerst die von derselben dargestellten Gegenstände, sodann die Erfindung und endlich die Composition, Formgebung und Technik der Werke in's Auge.

Anlangend die Gegenstände der Darstellungen ist ein entschiedenes Überwiegen derjenigen, welche dem Idealgebiet angehören, unmöglich zu verkennen. Der blossen Zahl nach mögen allerdings die meisten attischen Künstler mit der Anfertigung von Ehrenstatuen beschäftigt gewesen sein; allein erstens ist zu bemerken, dass diese am wenigsten freie Wahl der Künstler voraussetzt, dass sie sich in einer Zeit, welche den Künstlern in Griechenland nur sehr geringe Beschäftigung und keine grossen Aufträge gab noch geben konnte, vielmehr als Mittel des Broderwerbs auffassen lässt, ähnlich wie im Grossen und Ganzen unsere Porträtmalerei, und zweitens ist es noch sehr fraglich, wie viele von den nur inschriftlich bekannten Bildnern auf den Namen von Künstlern im eigentlichen und höheren Sinne überhaupt Anspruch haben, und ob wir dieselben nicht ihrer Mehrzahl nach eher als Steinmetzen oder Erzarbeiter handwerksmässiger Art aufzufassen haben. Bei denjenigen Männern wenigstens, von denen die Kunstgeschichtschreibung Notiz genommen hat, ist die Verfertigung von Ehrenstatuen nur selten, wogegen die idealen Gegenstände, namentlich die Darstellungen von Göttern und halbgöttlichen Wesen unbedingt in den Vordergrund treten, und zwar so, dass wir eine nicht unansehnliche Reihe derselben aufzählen könnten, die mit den Jupiterstatuen des Polykles und Apollonios beginnt und, Statuen der Juno, des Apollo, der Latona, der Diana, der Pallas, der Venus, des Amor, der Hermaphroditen umfassend, mit dem Satyrn des Apollonios schliesst, während ihr gegenüber nur zwei Statuen des Herakles erscheinen, die wir hier so wenig wie früher zu den eigentlichen Idealbildern rechnen wollen, ferner einige Karyatiden, die wir wenigstens als idealisirte Figuren der Wirklichkeit ansprechen dürfen, und ein paar Porträts, unter denen das eine, der sogenannte Germanicus des Kleomenes ebenfalls idealisirt, als ein Hermes logios dargestellt ist. Ihrer Tendenz und der Wahl ihrer Gegenstände nach finden wir demnach die neuattische Kunst in Übereinstimmung mit der attischen Bildnerei von der Zeit vor Phidias an, und diese idealistische

Richtung wollen wir als einen ersten bedeutsamen Zug im Charakter der attischen Kunst in Rom geflissentlich hervorheben.

Gehn wir sodann zur Prüfung der Erfindung in den Werken der neuattischen Künstler über, so muss zuerst hervorgehoben werden, dass eine Neuheit derselben in Beziehung auf die Gegenstände auf keinem einzigen Punkte gefunden werden kann; alle Gegenstände, welche die neuattischen Künstler bilden, sind längst vor ihnen dargestellt, und nicht allein dargestellt, sondern auch in höchster Vollkommenheit durchgearbeitet worden. Nachdem wir dies im Allgemeinen als einen zweiten wichtigen Charakterzug der neuattischen Kunst festgestellt haben, können wir über den Grad der Abhängigkeit der Künstler, die uns jetzt beschäftigen, von älteren Vorbildern aus schriftlichen Nachrichten und aus den erhaltenen Monumenten auch im Besonderen urtheilen, und zwar werden die Ergebnisse unserer Prüfung diese sein. Zuerst tritt uns die directe Nachbildung früherer, auch für uns nachweislicher Muster entgegen. Als Praxiteles' Eros aus Thespiä geraubt und nach Rom versetzt worden war, wurde an seiner Stelle eine Copie von der Hand des Atheners Menodoros aufgestellt; die Söhne des Polykles, Timokles und Timarchides copiren bei ihrer Athene in Elatea den Schild der phidiassischen Parthenos, und demgemäss liegt der Schluss, dass auch die Statue selbst von einem älteren Vorbilde, sei dies die Parthenos oder eine andere Statue gewesen, direct abhängig war viel näher als die Annahme ihrer Originalität; der Athener Diogenes copirt in seinen Karyatiden für das Pantheon des Agrippa gradezu diejenigen des Erechtheion, und die Karyatiden des Kriton und Nikolaos sind der Erfindung nach nur geringe Modificationen desselben Grundtypus; der farnesische Herakles des Glykon ist eine durchaus abhängige Nachbildung des in Ruhe stehenden Herakles von Lysippos; in dem Relief des Sosibios (Fig. 88) sind einige Figuren nachgeahmt alterthümlich (archaistisch), die übrigen Figuren dieses Reliefs so gut wie diejenigen im Relief des Salpion (Fig. 89) sind fast durchgängig unter den allerbekanntesten Darstellungen des bakchischen Kreises mehrfach, zum Theil vielfach nachweisbar, und dass diese Darstellungen von Salpion's und Sosibios' kleinen Reliefs ausgegangen seien, wird kein vernünftiger Mensch jemals behaupten.

Diesen ganz unzweifelhaften Nachbildungen uns bekannter Originale zunächst stehn diejenigen Darstellungen, über deren ältere Vorbilder wir so gut wie gar nicht zweifelhaft sein können: dass der Heraklestorso des Apollonios auf einem lysippischen Vorbilde beruhe, wird allgemein anerkannt, in dem sogenannten Germanicus des Kleomenes dürfen wir vielleicht, wie schon früher (oben S. 21) vermuthet wurde, den „Redner mit erhobener Hand“ vom älteren Kephisodotos wieder erkennen. Ist dies aber auch nicht der Fall, so findet die Statue ihre vollständigen Analogien in einer Reihe von Statuen des Hermes, die ihre Vorbilder in Werken der zweiten Blüthezeit der attischen Kunst haben; Gleiches gilt von dem Satyr des Apollonios, der mitten in einer Reihe innig verwandter, edel gehaltener Satyrgestalten steht, der Art wie sie Praxiteles und seine Schule kanonisch vollendet hat. Wenn wir für die Pallas des Antiochos (Fig. 87) ein bestimmtes einzelnes Vorbild unter den Athene-Statuen der früheren Zeit nicht nachweisen können, so ist daran offenbar nur die mangelhafte Überlieferung schuld, denn die Statue ist in Erfindung und Composition von aller hervorstechenden Eigenthümlichkeit weit entfernt. und hat unter den

erhaltenen Athenestatuen ebenfalls einige nähere und eine Menge entfernterer Analogien²⁸⁾; dasselbe darf von dem Apollon des Apollonios behauptet werden, und wenn wir für diejenigen Statuen dieser Zeit, die wir einzig und allein aus einer flüchtigen Erwähnung ihres Gegenstandes kennen, die Vorbilder in ebenfalls nur aus flüchtigen Notizen bekannten Werken der älteren Perioden nicht im Einzelnen nachweisen können, so wird uns schwerlich Jemand widersprechen, wenn wir bei der schon oben hervorgehobenen durchgängigen Übereinstimmung in den Gegenständen den Grund hierfür einzig und allein in unserer mangelhaften Kunde suchen. Am meisten Eigenthümlichkeit in Erfindung und Composition glauben wir der medicäischen Venus des Kleomenes zusprechen zu müssen; denn, wenngleich die Statue in gewissen Hinsichten, von denen noch unten im Einzelnen gehandelt werden soll, mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles übereinstimmt und von diesem Vorbilde abhängig erscheint, so ist sie doch in anderen Rücksichten auch in der Composition von dieser Schöpfung sehr verschieden und im Ganzen das Product eines durchaus andern Geistes der Zeit und der Kunst, und wenngleich sie in einer Reihe von anderen Statuen zum Theil sehr nahe Analogien findet, so kann doch in diesem Falle, da die Statue sich in Rom, also vor den Augen aller Welt befand, nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass diese nicht ihrerseits von dem Vorbilde des Kleomenes abhängig sein können.

Zieh'n wir aber aus den vorstehenden Betrachtungen die kunsthistorische Summe, so werden wir uns in vollständiger Übereinstimmung mit dem befinden, was Brunn als das Résumé einer ähnlichen Erwägung hinstellt: „sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neuattische Kunst nicht einen weiteren Fortschritt der Entwicklung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung wenigstens im höheren Sinne ist nicht mehr vorhanden.“

Zur Erklärung dieser Thatsache glaube ich auf das zurückverweisen zu dürfen, was ich schon früher über die Stellung der nach Rom übergesiedelten griechischen Kunst gesagt habe, dem ich hier Nichts hinzuzufügen wüsste. Mit ganz besonderem Nachdruck aber glaube ich diese Thatsache der erloschenen selbständigen und originalen Productionskraft der Behauptung gegenüber hervorheben zu müssen, die griechische Kunst stehe in Rom bis auf Hadrian in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie in ihrer Blüthezeit zwischen Perikles und Alexander. Dass diese Behauptung für die neuattische Kunst zunächst einmal in Hinsicht auf die schöpferische, die geniale Kraft irrig sei, dies scheint aus dem vorstehend Bemerkten unwidersprechlich klar; die geniale Schöpferkraft aber wird gewiss kein Mensch für ein unbedeutendes oder untergeordnetes Moment der Kunst ansprechen wollen, es gebührt ihr vielmehr ohne Frage die oberste Stelle in allem dem, was den Künstler zum Künstler macht, und was ihn vom Handwerker unterscheidet, und deshalb wird man berechtigt sein, eine Zeit und Schule, welche zur Production beinahe schlechthin unfähig ist, und die ihre ganze Thätigkeit auf die Reproduction von früher Geschaffenem concentrirt, gegen eine nach allen Richtungen hin und im grössten Masse schöpferische Zeit weit, weit zurückstehend zu nennen, ohne dass man dabei die Fähigkeit Schönes und Grosses schön und gross zu reproduciren unterschätzt. Selbst der blosse Copist kann noch auf den Namen eines achtungswerthen Künstlers Anspruch machen, wenn er sein

Vorbild mit feinem Sinne auffasst und wiedergiebt, aber wenngleich von den Künstlern, von denen wir handeln, einige wirklich nur Copisten gewesen zu sein scheinen, so haben doch andere ihren Vorbildern gegenüber eine etwas freiere Stellung zu behaupten gewusst, haben im formellen Theile der Kunst sich ihre Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit gewahrt, und dürfen daher auf mehr als auf den Namen blosser Nachahmer Anspruch machen. Um uns hiervon zu überzeugen und um den Grad dieser formellen und technischen Eigenthümlichkeit genauer zu würdigen, wenden wir uns zu einer Betrachtung der oben bezeichneten Hauptwerke der neuattischen Kunst im Einzelnen.

Wir beginnen mit derjenigen Statue, der wir schon oben die relativ grösste Selbständigkeit zugesprochen haben, der sogenannten mediceischen Venus des Kleomenes, von der die beiliegende Tafel (Fig. 84) eine Zeichnung nach dem Gyps enthält. Man hat die mediceische Venus in früherer Zeit ziemlich direct aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles abgeleitet, ja sie für das beste Abbild der Statue erklärt, in neuerer Zeit ist man jedoch mehr und mehr von dieser Ansicht zurückgekommen, und es ist die wohlberechtigte Behauptung laut geworden, dass von allen guten Statuen der Göttin grade diese von dem Geiste der praxitelischen am wenigsten bewahrt habe. Halten wir an der früher von uns neu begründeten Überzeugung fest, dass die oben S. 27 abgebildete Schaumünze der Plautilla uns das verbürgte Abbild der praxitelischen Knidierin überliefert, so können wir die Punkte, in denen die Mediceerin mit derselben übereinstimmt und diejenigen, in denen sie von derselben abweicht, ohne Mühe ziemlich genau verfolgen. Am meisten Übereinstimmung ist in der Stellung der Beine, jedoch ist der Stand der Knidierin um ein Geringes fester als derjenige der Mediceerin, welche das Äusserste von leichtem und beweglichem Auftreten darstellt, was wir aus alter Kunst nachweisen können. Grösser schon sind die Differenzen in der Haltung des Rumpfes, und zwar dadurch dass, während die Knidierin ganz grade aufgerichtet dasteht, die Mediceerin den Unterleib ein wenig einzieht, was nicht unbedeutend zu dem Eindrücke mangelnder Naivetät beiträgt, der die Statue des Kleomenes von der des Praxiteles unterscheidet. Am stärksten sind die Unterschiede in der Haltung der Arme und des Kopfes, durch welche der grundverschiedene Charakter beider Statuen am schärfsten gekennzeichnet wird. Denn während die knidische Aphrodite aus der erhobenen linken Hand das letzte Gewandstück über eine neben ihr stehende Vase fallen lässt und mit dem Blicke der Bewegung dieser Hand folgt, so dass zugleich die völlige Nacktheit durch das Bad motivirt erscheint, in welches einzusteigen die Göttin sich bereitet, ist bei der mediceischen Venus auch das letzte Gewandstück entfernt, liegt dasselbe nicht einmal mehr, wie bei einer Reihe von im Übrigen in den Motiven der Armbewegung übereinstimmenden Statuen, z. B. der capitolinischen²⁰⁾, neben der Göttin über der Vase, sondern es ist jede Motivirung der Nacktheit vollständig aufgegeben, und während die eine Hand den Schoss bedeckt, wie bei der praxitelischen Statue, ist die andere vor den Busen erhoben. Dies ist nun freilich gleicherweise bei anderen Statuen der Göttin, wie z. B. bei der so eben schon angeführten capitolinischen der Fall, allein auch diese überbietet die Mediceerin darin, dass während jene von der Composition des Praxiteles wenigstens noch den gesenkten, gleichsam auf die erquickende Fluth des Bades gerichteten Blick beibehalten haben, die Statue des Kleomenes mit auf-



Fig. 84. Statue der mediceischen Venus von Kleomenes Apollodoros' Sohn von Athen.

gerichtetem Haupte in die Ferne hinausschaut. Dieser Blick des feingeschlitzten Auges in die Ferne, den man vergeblich dadurch zu rechtfertigen versucht hat, dass man die Statue als eine Darstellung der Göttin der Schifffahrt (Aphrodite euploia) bezeichnete, was sie in keinem Falle ist noch sein kann, dieser freundliche Blick in die Ferne sage ich, zerstört den letzten Rest von Naivetät und Unbewusstheit, welchen man in der Statue sonst noch suchen möchte, er hat etwas eminent Selbstgefälliges, Herausforderndes, und in Verbindung mit der Haltung der Arme, die, auch ohne die der Restauration zufallende widerwärtig gezierte, ja gradezu freche Haltung der Finger, bei dem Fehlen jeglicher Gewandung, also bei der Unmöglichkeit einer wirklichen Verhüllung nur ein kokettes Spiel ist, in weiterer Verbindung mit dem leisen Einziehen des Unterleibes und mit einem unbeschreiblichen aber sehr deutlichen Zug in der Bewegung des Mundes, namentlich der Unterlippe sogar etwas Lüsterndes, so dass der Beiname der pudica (der schamhaften), mit dem man diese Venus beehrt hat, grade ihr unter allen ihren Schwestern fast am wenigsten zukommt. Die Statue ist vielmehr voll von dem raffinirtesten sinnlichen Reiz, und von der Göttlichkeit, welche das Alterthum der praxitelischen Aphrodite zuerkannte, ist hier nur noch die überaus feine Schönheit übrig geblieben, die allerdings über das Mass des Wirklichen und des Menschlichen gesteigert erscheint.

Wenngleich wir nun aber in dieser Auffassung der Liebesgöttin unmöglich einen Fortschritt über diejenige des Praxiteles finden können, da wir dieselbe im Gegentheil als ein Zeugniß der Entartung des Geistes der Kunst betrachten, so wollen wir derselben doch ihre Eigenthümlichkeit nicht absprechen, noch auch gegen die grossen Vorzüge der Statue das Auge verschliessen. Diese Vorzüge scheinen mir zunächst in der wohlthuenden harmonischen Totalität des Werkes zu liegen, in dem Alles, Haltung, Ausdruck und Formgebung in der vollsten Übereinstimmung sich befindet und gleichsam wie nothwendig das Eine vom Anderen bedingt ist; der grösste Vorzug und der am allgemeinsten empfundene besteht in der feinen und ausgesuchten Schönheit des Antlitzes sowohl wie der gesammten Formen des Nackten. Ein liebreizenderes und holderes Angesicht ist uns aus dem ganzen Kreise der antiken Kunst nicht bekannt, und auch der Körper ist den meisten übrigen weiblichen Körpern überlegen, während er zugleich in seiner zarten, gleichsam knospenhaften Jungfräulichkeit einen Gegensatz bildet gegen die, soweit wir aus der Mehrzahl der erhaltenen Venusstatuen schliessen dürfen, damals übliche ungleich reifer entwickelte, fülligere und fleischigere Darstellung der Göttin. Dieses Gegensatzes gegen seine Zeitgenossen und vielleicht gegen manche frühere Meister ist sich unser Künstler gewiss bewusst gewesen, das verbürgt uns die vollendete Durchführung dieser zarten Formgestaltung, und dass uns diese Art der Auffassung das Talent eines feinsinnigen attischen Meisters verkündet, soll auch anerkannt werden, aber niemals möchte ich selbst nur bis zu dem bedingten Zugeständniss gehn, dass Kleomenes das Ideal der Aphrodite noch um eine Stufe höher ausgebildet habe, als die früheren Künstler; denn der Idee nach, die dem Werke zum Grunde liegt, ist das ohne Frage nicht der Fall, und was die Form an sich anlangt, wie können wir über deren Verhältniss zu den Formen der skopasischen und praxitelischen Aphrodite urtheilen, von denen wir nichts Anderes wissen, als dass sie die Beschauer in Entzücken versetzten. Auch bedarf es dessen nicht; unter seinen Zeitgenossen nimmt Kleomenes einen sehr

ehrenvollen Platz ein, und sein Werk wird, auch ohne dass wir dasselbe als das vollendete Idealbild der Aphrodite anerkennen, auch ohne dass wir es in seiner weniger hohen und reinen Auffassung, Mass und Ziel der Bewunderung vergessend, unmittelbar neben die Schöpfungen der grössten Meister stellen, für alle Zeiten eine der in sich abgeschlossensten, harmonischsten und feinsten Arbeiten der griechischen Plastik bleiben.

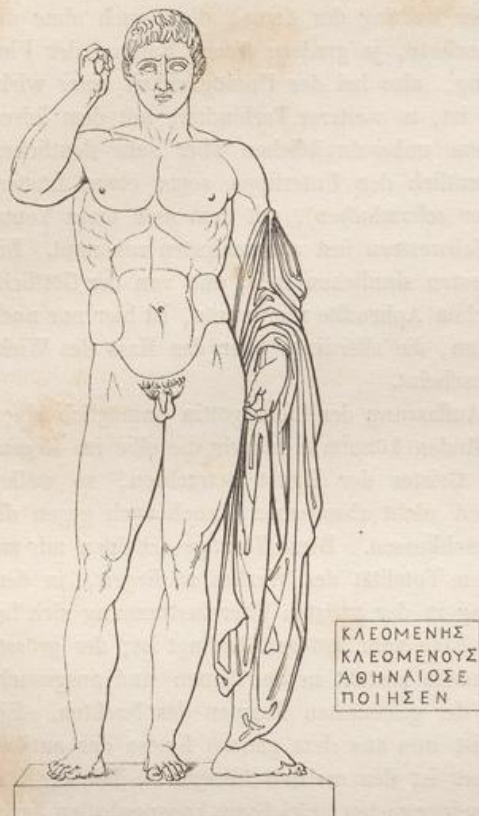


Fig. 85. Der sogenannte „Germanicus“ von Kleomenes dem Sohn des Kleomenes von Athen, im Louvre.

lassen und damit dem Realismus einer gesunden Porträtbildnerei zu schaden. Die Geberde, nämlich das Erheben der rechten Hand mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger, während die drei anderen Finger eingeschlagen sind, bis zu der Höhe des Auges ist überaus sprechend diejenige einer ruhig gehaltenen, fein dialektischen Auseinandersetzung, und der Ausdruck in dem übrigens durchaus individuell gehaltenen Gesichte, sowie die feste Haltung des mit beiden Füßen aufstehenden und doch von aller Steifheit entfernten Körpers stimmt damit auf's beste überein. Ob Visconti die Statue mit Recht für die vorzüglichste auf uns gekommene Porträtfigur erklärt, kann ich nicht entscheiden, aber einen niedrigen Rang nimmt sie in ihrer klaren Auffassung und in der harmonischen Durchführung ihres Grundgedankens gewiss nicht ein. Was die Formen des Nackten anlangt, so habe ich schon oben erwähnt, dass sie nichts Idealisches haben, allein es heisst die Schönheit derselben zu gering anschlagen, wenn Winkelmann urteilt,

Niedriger an Kunstwerth als die mediceische Venus steht der sogenannte „Germanicus“ von Kleomenes dem Sohne, über dessen Benennung und Bedeutung wir oben gesprochen haben, so dass wir uns hier nur mit dem Künstlerischen und Formellen der Statue befassen, allerdings, jedoch muss ich mich gegen eine nicht selten³⁰⁾ wiederholte Unterschätzung derselben eben so sehr erklären, wie gegen die Überschätzung der Venus. Obgleich nämlich der Statue, was die Erfindung anlangt, die Originalität bestimmt abgesprochen werden muss, so ist doch der Gedanke aller Anerkennung werth, einen Römer, der sich etwa als Gesandter oder als Redner im Senat ausgezeichnet hatte, in der Gestalt des griechischen Gottes der Beredsamkeit, des Hermes logios, zu bilden, den die Schildkröte am Fussgestell und der wahrscheinlich in der linken Hand gesenkt gehaltene Schlangentab charakterisiren, ohne sich gleichwohl zu einer durchgängigen Idealisierung der Formen hinreissen zu

die Figur sei nach einem gewöhnlichen Modell im Leben gearbeitet. Ich habe solche Modelle nie gesehn, in denen Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit der Weichheit der Flächen und der Übergänge sich wie in dieser Statue verbindet, und unter den Tausenden von Sculpturen der römischen Periode dürften auch sehr wenige sich dieser Statue in Rücksicht auf den warmen Hauch des Lebens, der alle Formen durchdringt, und die Zartheit der Behandlung der Oberfläche an die Seite stellen können. Zu tadeln dürfte nur hie und da eine etwas zu grosse Weichheit der Formen sein, welche den Eindruck des Fettes, nicht denjenigen elastischer Musculatur hervorbringt. Grösserem Tadel unterliegt die Composition des vom linken Arm herabhängenden Gewandes, nicht freilich im Allgemeinen, sondern speciell wegen eines völlig misslungenen Effectmotives. Von der reizendsten Wirkung sind bekanntlich die gleitenden und im Gleiten einzelne Theile des Körpers entblössenden Gewänder, wie z. B. an der Herse im östlichen Parthenongiebel; diesen reizenden Effect, diese Belebung des todten Stoffes durch seine Darstellung in leiser Bewegung hat nun auch Kleomenes nachbilden wollen, das Gewand unserer Statue soll den Eindruck machen, als glitte es eben vom Oberarm herunter, darauf ist die ganze Faltenlage berechnet; allein es gleitet nicht, sondern es haftet an dem Arm, als sei es an demselben angeklebt; das ist so augenscheinlich, dass z. B. Clarac zur Erklärung dieses mangelhaft durchgeführten Motivs auf den unglücklichen Gedanken kam, das Gewand sei von dem Hermesstab in der Linken am Oberarm gehalten gewesen; das ist gradezu unmöglich, denn, hielt die Hand den Hermesstab, so konnte dies nur sein indem sie ihn senkte, allein der Effect ist in der That als würde das Gewand gehalten. Dies Alles ist scheinbar eine Kleinigkeit und nicht so vieler Worte werth, allein es gewinnt Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die Quelle solcher Fehler in der Enttarnung der Künstler von lebendiger und unmittelbarer Beobachtung der bewegten Natur und in ihrer Hingebung an das Modell und die Gliederpuppe liegt. Denn auch hierin zeigt sich ein charakteristischer Unterschied der grossen, genialen Weise der Blüthezeit und des ängstlicheren und kleinlicheren Treibens dieser Periode des Nachlebens der Kunst, aus der übrigens der hier gerügte und mancher verwandte Fehler hundert Mal nachgewiesen werden könnte, und noch weiterhin an einem der bewundertsten Werke nachgewiesen werden soll.

Aus derselben Quelle, nämlich aus der Vernachlässigung unmittelbarer und selbständiger Beobachtung der Natur und aus einer Abhängigkeit des Künstlers von den Werken der früheren Blüthezeit glaube ich auch das Wesen und die Eigenthümlichkeit der Formgebung an dem berühmten Torso von Belvedere des Apollonios, dessen Abbildung oben S. 231 mitgetheilt ist, ableiten zu können. In der Beurteilung der Formen des Torso stimme ich so durchaus mit Brunn³¹⁾ überein, dass ich dieselbe mit seinen Worten geben will. „Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Ängstlichkeit hinsichtlich des Masses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdiene. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir bekennen müssen, dass hier nicht immer die eigen-

thümliche Natur derselben in gleicher Klarheit und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen; sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Übergänge dennoch jede Form in ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präziser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwaschen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwicklung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwicklung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig.“

Gegen diese ruhige und besonnene Kritik ist arg declamirt, und ist auf Winkelmann's begeistertes Lob des Kunstwerkes hingewiesen worden³²); allein dies Winkelmann'sche Lob, und auch die Bewunderung Michel Angelos beweist um so weniger gegen die Richtigkeit der hier mitgetheilten Auffassung der Formgebung, je weniger Winkelmann speciell diese in's Auge fasst. Sein Lob bezieht sich auf die Anlage, auf die Erfindung des Kunstwerkes im Ganzen und Einzelnen, er rühmt die Gewaltigkeit dieses Körpers, er sagt, Statius in der Beschreibung des lysippischen Herakles epitrapezios folgend, das sind die Arme, in denen der nemeische Löwe erwürgt wurde, das sind die Schenkel, welche die Hirschkuh im Laufe einzuholen vermochten u. s. w. Nun, die Anlage aller Formen hat auch Brunn gross genannt, den Körper im Ganzen und Einzelnen seiner Conception wird kein Mensch anders als gewaltig nennen wollen, allein diese Anlage, diese Conception gehört nicht dem Apollonios, sondern sie stammt aus dem lysippischen Vorbilde, das Apollonios nachahmte, und alles Lob, das in dieser Richtung gesendet wird, fällt dem Lysippos, nicht seinem Nachbilder zu. Dem Apollonios gehört die Art der Wiedergabe der lysippischen Erfindung, die specielle Eigenthümlichkeit der Formgestaltung und Formveranschaulichung. Und diese hat Winkelmann nicht gelobt, freilich auch nicht getadelt, von dieser schweigt er ganz, und diese zu beurteilen, wie wir es vermögen, fehlte Winkelmann der Massstab der Bildwerke des Parthenon. Empfundener aber hat auch Winkelmann das geringe Mass von lebensvollem Naturalismus in der Formgebung des Torso, denn, wenn er wiederholt diesen Herakles einen verklärten, vergötterten, mit der ewigen Jugend vermählten, von keiner sterblichen Speise und groben Theilen ernährten nennt, während schon allein aus dem Felsensitze bewiesen ist, dass wir nach der Intention des Künstlers einen irdischen, materiell genährten, materiell mühebeladenen Herakles verstehn sollen, worauf weist das hin als darauf, dass Winkelmann die naturalistische Wahrheit des lebendigen menschlichen

Organismus am Torso nicht wahrnahm, die er nur vermöge seiner unrichtigen Auffassung der Idee des Werkes nicht auch vermisste, wie wir sie vermissen, da wir die Idee des Werkes richtiger fassen? Wenn aber ein Künstler wie Dannecker gesagt hat: der Torso ist Fleisch, so ist wohl zu berücksichtigen, dass er dieses Urtheil nicht absolut ausgesprochen hat, sondern im Gegensatze zu demjenigen über den Laokoon: der Laokoon ist Marmor, der Torso Fleisch. In diesem Vergleiche besteht das Urtheil gewiss zu Rechte, denn während uns die Eigenthümlichkeit der technischen Behandlung am Laokoon, wie sie ihres Ortes besprochen worden ist, in jedem Augenblick aufmerksamer Betrachtung die Materie als solche und die Thatsache ihrer Bearbeitung mit erkennbaren Instrumenten offenbart, hat der Meister des Torso alle Spuren der Marmorbearbeitung sorgfältig beseitigt und Alles gethan, was er vermochte, um uns das Material als solches vergessen zu machen. Absolut verstanden dagegen können wir Dannecker's Ausspruch nicht gelten lassen, und gegenüber den Giebelstatuen des Parthenon würde der feinfühlende Bildhauer den Torso auch ganz gewiss anders charakterisirt haben.

Wenn ich mich in der Beurteilung der Formgebung am Torso mit Brunn so durchaus in Übereinstimmung befand, dass ich ihn statt meiner reden lassen konnte, so kann ich ihm in der Art, wie er das Verhältniss des Künstlers auffasst, nicht ganz folgen. Richtig allerdings ist das Urtheil, dass Apollonios nicht mehr im Stande gewesen ist, den alten ihm aus der Blüthezeit der Kunst überlieferten Formen das alte Leben einzuhauchen, und dass ihm, wie seiner ganzen Zeit, das unmittelbare Verständniss der Natur nicht mehr gegeben war, aber nicht richtig scheint es mir, wenn Brunn meint, er habe dies selbst empfunden und der Grenzen seiner Befähigung sich bewusst, „sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wieder zu geben und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniss verschafft hatte“. Ich glaube vielmehr, wie schon eingänglich angedeutet, das Wesen der Formgebung nicht allein am Torso, sondern ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke — einige Arbeiten der unten zu besprechenden kleinasiatischen Künstler etwa ausgenommen — daraus ableiten zu müssen, dass diese Künstler nicht mehr vom Studium der lebendigen Natur, sondern von demjenigen der Werke älterer Meister ausgehn, die sie ja auch den Gegenständen nach zu reproduciren überwiegend bestrebt sind. Wie wollte man es auch an und für sich motiviren, dass einem gewissen Zeitalter der Sinn für die Natur und die Fähigkeit ihrer unmittelbaren Beobachtung abhanden gekommen sei! Nein, diese Fähigkeit ist gewiss dieselbe geblieben, allein sie wurde nicht geübt, nicht benutzt, die Künstler waren nicht mehr selbständig, wagten nicht mehr selbst zu schaffen, Selbstgesehenes in den Marmor zu übertragen, sie zehrten vom Erbe der Blüthezeit, sie lernten an deren Schöpfungen, sie strebten ihre Arbeiten diesen gleich zu machen, und wurden dadurch in Technik und Formgebung zu Manieristen. Dies ist, glaube ich, so hart es klingen mag, das richtige und das entscheidende Wort, nur dass es darauf ankommt, sich des Wesens des Stils und der Manier und ihres Unterschiedes, wie ich diesen früher (Band 1, S. 150) zu bezeichnen versucht habe, bewusst zu bleiben. Gingen aber diese späten Künstler von dem Studium früherer Werke aus, anstatt von erneuerter unmittelbarer Beobachtung der Natur auszugehen, so mussten sie nothwendig dahin kommen, wo wir

sie in der That finden: das Wesen und die lebendige Bedeutung der Form blieb unerkant, erfasst und reproducirt wurde die Formerscheinung. Ohne sich über das Warum, über die organischen Motive Rechenschaft zu geben hielten diese Künstler sich an die vollendete Thatsache, und wenn ihnen auch die Musterwerke der Blüthezeit eine durch und durch organische Formgebung in reinster Verklärung darboten, so vermochten sie dieselbe doch, eben weil sie sich der Gründe nicht bewusst waren, nur in ihrer äusserlichen Erscheinung wiederzugeben.

Ich habe so eben behauptet, dass diese Art der Formbehandlung nicht allein am Torso, sondern dass sie ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke erscheine, und glaube diesen Satz sofort an dem Herakles des Glykon, dem sogenannten farnesischen, von dem in der folgenden Figur (Fig. 86) eine Zeichnung gegeben ist, bewahrheiten zu können, so verschieden dieses Werk in manchem Betracht vom Torso sein mag.

Der erfindende Meister dieser Statue, Lysippos, den wir als den jüngsten Bearbeiter des Heraklestypus kennen gelernt haben, und der seinen Helden vielfach und in den verschiedensten Situationen der heftigsten Anstrengung des Kampfes und der Ruhe, in ernster und in heiterer Auffassung gebildet hatte, scheint in dieser Statue des in Ruhe stehenden Herakles von dem Streben ausgegangen zu sein, dem Beschauer die ganze ungeheure Mühseligkeit der Erdenlaufbahn des Helden zur Anschauung und zum Bewusstsein zu bringen und zwar in doppelter Weise, einmal indem er einen Körper darstellte, der aus dem derbsten Stoff geschaffen, von der übermenschlichen Arbeit, die er zu vollbringen hatte, zu übermenschlicher Kräftigkeit und Gewaltigkeit ausgearbeitet und ausgewirkt ist, und zweitens, indem er diesen Körper trotz aller seiner über-schwänglichen Gewaltigkeit doch von der auf ihm ruhenden Last des Lebens wo nicht erschöpft, so doch momentan ermattet, der Ruhe, der Unterstützung bedürftig zeigte, die ihm gleichwohl hienieden nur auf Augenblicke vergönnt war. Demgemäss stellte er ihn hin gelehnt und mit der linken Schulter aufgestützt auf seine Keule, über deren Ende er als weichere Unterlage sein Löwenfell gehängt hat; die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht auf dem Rücken einen Ruhepunkt, das Haupt ist gesenkt, das Auge haftet wie sinnend auf dem Boden, vergangene Mühsal und zukünftige zieht wie ein Traum durch das Gemüth des Helden; die Situation ist vollständig diejenige eines Menschen, der mitten in einer länger dauernden Anstrengung auf kurze Augenblicke verschnauft, um neue Kraft zu sammeln. Die Elemente der Gestaltung des Heraklestypus, wie er hier vor uns steht, sind dem Künstler schon aus früherer Zeit überliefert, es sind dieselben Elemente der derben, unverwüthlichen, zermalmenden, aber nicht eben gewandten und leicht bewegten Kräftigkeit, die uns z. B. in der Stiermetope von Olympia (Band 1, Fig. 60, S. 329) vorliegen, aber der Meister, Lysippos, hat diese Elemente in seiner Weise selbständig aufgefasst und durchgearbeitet. Sein Gestaltenkanon liegt auch dieser Bildung zum Grunde, aber er ist hier in geistreicher Weise benutzt, um das zur Geltung zu bringen, worauf es eigentlich ankam, die körperliche Mächtigkeit als solche. Ihr zu Liebe ist der Kopf so sehr verkleinert, wie dies möglicher Weise geschehn konnte, und sind im Contraste zu ihm die Brust und die Schultern zu dem höchsten Mass der Breite ausgedehnt, welche den überwiegenden Eindruck der Masse, des Wichtigen, Niederschmetternden hervorbringt. Eine ähnliche Proportion herrscht



Fig. 86. Der farnesische Herakles des Glykon von Athen.

in dem gedrunghenen Wuchs des Leibes, während dagegen ein leises Überwiegen der Längendimension in den unteren Theilen offenbar die Absicht enthält, uns die Vorstellung zu geben, dass diese überwältigende Körpermasse sich auch in stürmische Bewegung setzen kann, wie sie nöthig ist, um den rennenden Hirsch zu ereilen. In wiefern es Lysippos gelungen ist, diese letztere Vorstellung von Beweglichkeit seines Helden zu vermitteln, müssen wir unentschieden lassen, sein Nachahmer Glykon verschafft uns diese am wenigsten. Der Conception nach ist dieser Herakles das Extrem der Kräftigkeit zu der ein menschlicher Körper denkbarer Weise und der Natur seines Organismus nach gelangen kann, und, wenn wir die Intention des Meisters bei dieser Composition recht verstehn, so zeigt er uns — und darin offenbart sich zugleich das lysippische Streben nach Effect — diesen ungeheuren Körper ermattet, um unserer Phantasie Raum zu geben, sich auszumalen, wie diese Glieder, diese Formen sich darstellen mögen, wenn sie bewegt, angespannt und angestrengt werden. Gegen diese Erfindung ist nun an und für sich schwerlich Viel einzuwenden, die Art dagegen, wie sie hier zur Erscheinung gebracht wird, kann sich dem Tadel nicht entziehen; denn, man sage was man will, die farnesische Statue ist plump, die ganze Formgebung schwülstig und übertrieben, wie das auch Winkelmann schon empfand, wenn er von „den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen“, schreibt: „hier ist des Künstlers Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme.“ Mit Recht aber sagt Brunn, die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwicklung eher hinderlich als förderlich. Sollen wir nun glauben, dies sei in Lysippos' Original ebenfalls schon so gewesen? Unmöglich! vielmehr sind wir nach dem hohen Range, den Lysippos einnimmt, und nach dem Wesen seines Kunstcharakters vollkommen berechtigt zu behaupten, dass Lysippos auch in dieser Statue Mass gehalten, dass er die Grenzen einer ideellen Naturwahrheit nicht überschritten habe. Die Übertreibung und der Schwulst fällt also seinem Nachahmer zu, und diese Überschreitung der feinen Grenzlinie des Schönen und Wahren stammt bei ihm wiederum daher, dass er anstatt von der Natur auszugehen von dem fertigen Kunstwerke ausging, und dass ihm deshalb der richtige Masstab zur Beurteilung dessen fehlte, was naturmöglich und was dies nicht sei. Ausgehend von Lysippos' Statue mochte er glauben, die in derselben ausgesprochene Intention noch etwas deutlicher geben zu dürfen, sein Vorbild übertrumpfen zu können, ja, wenn auch dieses nicht seine Absicht war, so musste selbst die blosse treue Copirung des lysippischen Erzwerkes in Marmor zu dem ungünstigen Resultate führen, dass wir vor uns sehn. Man fasse also die Stellung Glykon's zu seinem Vorbilde wie man will, man betrachte ihn als einen Künstler, der sich bestrebt, seinen Meister zu überbieten, oder man betrachte ihn als blossen Copisten, im einen wie im anderen Falle stammen die Fehler seines Werkes aus derselben Quelle, aus der mangelnden Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und der Naturnachbildung.

Wenn wir neben diesen vier berühmtesten Arbeiten der neuattischen Schule auch noch ein weniger bekanntes fünftes, die Statue der Pallas in der Villa Ludovisi



Fig. 87. Pallas in Villa Ludovisi von Antiochos von Athen.

von Antiochos etwas näher besprechen und unsern Lesern in einer Abbildung (Fig. 87) mittheilen, so geschieht dies nicht sowohl deshalb, weil wir glauben, dass diese Statue speciell zur Charakterisirung der neuattischen Kunst besonders Viel beiträgt, sondern vielmehr deshalb, um in einer möglichst grossen Auswahl von Arbeiten, welche das sichere Datum der Periode tragen, in der wir mit unsern Betrachtungen stehn, einen Masstab zur Würdigung und einen Anhalt zur Datirung anderer nicht datirter Kunstwerke dieser Zeit darzubieten, einen Masstab, von dem wir weiterhin Gebrauch machen werden. Über den Gegenstand bemerke ich nur, dass wir, weil die Arme ergänzt sind, einen bestimmten mythologischen Charakter der Göttin nicht nachweisen können; „wäre die Ergänzung wohl motivirt und glücklich getroffen, so hätten wir uns, sagt Welcker³³⁾, die Göttin, die offenbar als kriegerische Pallas erscheint, zu denken als Vorbild des Feldherrn, welcher zu dem Heere spricht, und passend tritt in einer Zeit, wo von den Reden, die der Anführer an seine Truppen hielt, nicht Wenig abhing, die Pallas als Rednerin an die Stelle der Promachos“ (Vorkämpferin). Über die Formgebung und den Stil der Statue muss ich, da mir die Autopsie des Werkes abgeht, mich bescheiden, Brunn's Urteil³⁴⁾ auszuheben, aus dem mir der Manieristencharakter auch des Antiochos deutlich genug hervorzugehn scheint.

„Mehr Eigenthümlichkeit als einige andere Werke dieser Schule verräth in der ganzen Behandlung die Pallas des Antiochos in der Villa Ludovisi, und wenn Winkelmann sie schlecht und plump nennt, so ist er zu diesem verdammenden Urtheile wohl nur durch den heutigen Zustand der Statue verleitet worden. Die angesetzte Nase entstellt das ganze Gesicht in hohem Masse, und nicht weniger unharmonisch wirkt der moderne Helmbusch. Ferner aber sind an dem kürzeren Übergewande alle Ränder abgestossen, wodurch die damit zusammenhängenden Gewandpartien ziemlich roh und unbeholfen erscheinen. Grade diese Beschädigung ist jedoch für den Eindruck des Ganzen um so nachtheiliger, je mehr der Künstler, nach den erhaltenen Theilen zu urtheilen, sein Verdienst besonders in einer äusserst sorgfältigen und präzisen Durchführung des Gewandes gesucht hat. Die Kanten und Brüche sind möglichst scharf angegeben, die einzelnen Falten tief eingeschnitten, und eine jede ihrer besonderen Natur gemäss durchgebildet, so dass das Werk in seinen Einzelheiten sogar vortrefflich genannt werden kann. In der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen verräth sich jedoch bald der Künstler der späteren, d. h. der römischen Zeit. Eben jene Sorgfalt äussert sich zu materiell und zu gleichförmig in allen Theilen, möge denselben eine grössere oder eine geringere Bedeutung gebühren, und beeinträchtigt dadurch wesentlich die Übersichtlichkeit des Ganzen. Die gleich tiefen und scharfen Einschnitte der Falten verursachen eben so gleichartige Schatten, durch welche die kleineren Partien, welche sich innerhalb der Hauptabtheilungen des Gewandes bilden mussten, in gleichförmige Einzelheiten aufgelöst werden. So fehlt die reichere Abwechselung, und eine gewisse Eintönigkeit, welche durch den Mangel der Mittelglieder entstehen muss, lässt das Ganze schwerer und weniger anmuthig erscheinen, als es in der ursprünglichen Idee gedacht zu sein scheint. Der Künstler aber hat von der Sorgfalt, welche er auf die Durchführung verwendet hat, nicht nur keinen Gewinn, sondern er verräth uns dadurch, dass er dem künstlerischen Machwerk bereits eine grössere Bedeutung beilegt, als demselben den höheren Forderungen der Kunst gegenüber gebührt.“

Über die anderen oben erwähnten statuarischen Werke dieser Schule können wir uns kurz fassen. Dem Satyrn des Apollonios (oben S. 232) giebt O. Müller³⁵⁾ das Zeugniß vorzüglicher Schönheit. „Die Umriss des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fließendes und Edles, und den Satyrn erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife; die schönen Beine sind glücklicher Weise fast ganz erhalten.“ Ein hervorstechendes Verdienst dieser Statue scheint sich aus diesen Worten nicht zu ergeben, die man grade so auf manches andere Werk der ersten Kaiserzeit anwenden könnte. Den in der Villa Hadrian's gefundenen Apollon mit dem Namen des Apollonios (oben S. 232) nennt Visconti³⁶⁾ gradezu nach einem anderen Werke copirt, da der Stil des Bildes kein besonderes Talent bekunde. Und von der Bronzestatuette mit Apollonios' Namen (oben S. 232) urteilt Brunn, dass sie unter anderen in Herculaneum gefundenen Werken keineswegs durch Vorzüge besonderer Art hervortrete. Die Karyatiden des Diogenes vom Pantheon des Agrippa sind, wie schon früher bemerkt, im Wesentlichen nur Nachbildungen derer vom Erechtheion, und zwar so genaue, dass man das im Braccio nuovo des Vatican befindliche Exemplar wirklich als vom Erechtheion herstammend betrachtet hat. Als Nachbildungen älterer Originale verdienen diese nach Plinius' Zeugniß bereits zur Zeit ihrer Entstehung sehr bewunderten Schöpfungen alles Lob, namentlich wegen der Masshaltung, mit welcher der Künstler sich streng an sein Vorbild gehalten hat und von dem Versuche dieses in irgend einer Weise zu überbieten, abgestanden ist. Es begründet dies freilich nur einen relativen Vorzug, diesen aber nicht zu gering zu achten, werden wir durch die Vergleichung der Arbeit des Diogenes mit den Statuen gleichen Gegenstandes von Kriton und Nikolaos (oben S. 234) bewogen, in welchen die Künstler offenbar eine über die clas-



Fig. 88. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.



Fig. 89. Krater mit Relief von Salpion von Athen.

sischen Muster hinausgehende Fortbildung des überkommenen Typus anstrebten; aber so wie schon Winkelmann in den Köpfen dieser Figuren eine gewisse kleinliche Süßlichkeit und eine Stumpfheit und Rundlichkeit der Formen bemerkte, die eine höhere Kunstzeit schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten haben würde, so machen auch die Gestalten in ihrer Gesamtheit einen verzärtelten und schwächlichen Eindruck, welcher mit dem Streben nach Lieblichkeit zusammenhangt, sich aber mit der architektonischen Bestimmung dieser Figuren am allerwenigsten verträgt.

Die beiden Reliefs endlich von Sosibios (Fig. 88) und das ungleich schönere des Salpion (Fig. 89) theilen wir in Umrisszeichnungen hauptsächlich in derselben Absicht mit, welche uns bewog von der Pallas des Antiochos eine Zeichnung beizulegen, sie sollen als datirte Monumente der ersten Kaiserzeit uns den Masstab zur kunstgeschichtlichen Würdigung mancher anderer Reliefs bieten. Auf den Gegenstand der Amphora des Sosibios einzugehen, würde uns hier zu weit führen, und über den Mangel an originaler Erfindung ist oben gesprochen worden; die besondere Bedeutung dieses Reliefs, das, soweit ich nach verschiedenen Gypsabgüssen urtheilen kann, in der Formgebung ziemlich oberflächlich ist, besteht darin, dass es uns den Beginn der archaischen Nachahmung in dieser Periode verbürgt, in der auch bei Augustus zum ersten Male, wie später bei Hadrian in grösserem Masse die Liebhaberei für die Werke der alten Kunst hervortritt. Das Relief des Salpion stellt die Kindheitspflege des Dionysos dar, der von Hermes zu der Nymphe von Nysa gebracht wird; auch in ihm ist schwerlich eine einzige Figur neu erfunden, allein die Zusammenordnung derselben ist mit Geschick gemacht und die Gestalten sind durchweg mit eleganter Leichtigkeit dargestellt. Inwiefern die Modellirung Eigenthümlichkeiten zeigt, vermag ich ohne Autopsie des Originals nicht zu sagen.

DRITTES CAPITEL.

Die kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland.

Neben den attischen Künstlern, welche die Hauptvermittler der Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom gewesen zu sein scheinen, und deren Hauptwerke wir in den beiden letzten Capiteln kennen gelernt haben, kennen wir aus Inschriften noch eine kleine Reihe kleinasiatischer Künstler, die entweder in Italien arbeiteten, oder deren Werke sich daselbst befanden, und von denen wenigstens die bedeutendsten gegen das Ende der Republik und unter den ersten Kaisern gelebt zu haben scheinen, also in der Periode, von der wir jetzt sprechen. Diese Künstler, oder vielmehr deren Werke, einer aufmerksamen Prüfung unterziehen ist namentlich deswegen von Interesse und von kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil sie sich in mehr als einem Betracht von den Werken der gleichzeitigen attischen Künstler unterscheiden und sich in gewissem Sinne als die letzten Ausläufer der sikyonisch-argivischen Kunst und ihrer Principien, welche über Rhodos in die Städte der kleinasiatischen Küste gedrungen sind, darstellen. Der Zusammengehörigkeit nach dem Vaterlande wegen wird es bei der nicht grossen Zahl erlaubt sein, hier gleich alle kleinasiatischen Künstler von einiger Bedeutung, von denen wir Kunde haben, kurz mit zu besprechen, obgleich manche derselben der hadrianischen und nachhadrianischen Zeit angehören. Diejenigen Künstler aber, die unserer Periode zufallen und die das intensivste Interesse bieten, sind folgende.

1. Agasias, des Dositheos Sohn von Ephesos³⁷⁾, der Meister des sogenannten „borghesischen Fechters“ im Louvre (s. unten Fig. 90). Er ist vielleicht der Enkel eines anderen Ephesiens Agasias, der auf Delos die Ehrenstatue eines römischen Legaten Billienus machte, dessen Zeit wahrscheinlich an das Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts fällt. Unser Agasias gehört nach den Formen der Buchstaben in der Inschrift am Stamme, der seine Statue stützt, in die Zeit des Endes der Republik oder des Anfangs der Kaiserherrschaft, da aber sein Werk in Antium gefunden ist, wo sich die Kaiser von Augustus an vielfach aufhielten, so bleibt es wahrscheinlichsten, dass Agasias in dieser Zeit lebte und für einen der ersten Kaiser arbeitete.

Ein anderer ephesischer Künstler, aber aus späterer Zeit, der hier im Vorbeigehn genannt werden möge, ist

2. Herakleides, der Sohn des Hagnos, der mit einem zweiten Künstler, dessen Name wahrscheinlich Agneios, dessen Vaterland aber bisher nicht ermittelt ist³⁸⁾, eine jetzt als Ares ergänzte Statue verfertigte, die im Louvre steht, ihrem Costüm nach mehr römisch als griechisch ist und sich in keiner Beziehung über das gewöhnliche Mittelgut der römischen Kunstepoche bis auf Hadrian erhebt.

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene³⁹⁾, der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer“ im britischen Museum (unten Fig. 91). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillä gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. Chr.) das Heiligthum des julischen Geschlechts weihte. Eine Reihe von Gründen macht es wahrscheinlich, dass in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefsen, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epopöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei.

Vielleicht gehört in diese Reihe kleinasiatischer Künstler aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit auch der Meister der hochberühmten Aphroditestatue von der Insel Melos im Louvre (unten Fig. 92), wenigstens finden wir

4. den Namen des Alexandros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Mäander, auf dem Fragment einer Plinthe, welches mit denjenigen der herrlichen Statue zusammenzugehören scheint. Es ist dies freilich nicht sicher bewiesen⁴⁰⁾, allein aus der Trefflichkeit der Statue allein von vorn herein zu schliessen, dass sie nicht das Werk eines Künstlers dieser Zeit sein könne, als der sich Alexandros nach den Buchstabenformen der Inschrift ausweist, scheint mir nicht erlaubt. Ohne deshalb das Unsichere als sicher hinstellen zu wollen, werde ich in der unten folgenden Beurteilung der Statue nachzuweisen suchen, dass Momente vorhanden sind, welche uns an die Möglichkeit ihrer Entstehung in unserer Periode glauben lassen.

Von den Künstlern der späteren Zeit sind uns besonders wichtig

5. Aristeas und Papias von Aphrodisias⁴¹⁾, die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrian's in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unter Fig. 93), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehnteren Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein⁴²⁾, wenigstens kennen wir noch einen Zenon⁴³⁾, von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner einen Menestheus⁴⁴⁾, von dessen Werk, einer Gewandstatue, sich nur ein Fragment erhalten hat, als aphrodisiensische Künstler der Periode bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, zu denen in viel späterer Zeit ein gewisser Atticianus als Verfertiger einer Musenstatue des florentiner Museums sich gesellt. Schliesslich sei auch noch der Bithynier Eutyches⁴⁵⁾, der Künstler eines athletischen Ehrendenkmal's von ganz gewöhnlicher Reliefarbeit im capitolinischen Museum mit einem Worte erwähnt.

Beginnen wir unsere Betrachtung der Monumente mit dem sogenannten borghesischen Fechter von Agasias, von dem eine Zeichnung nach dem Gyps (Fig. 90) beiliegt⁴⁶⁾.

Über die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, dass sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind Kämpfenden darstelle. Das ergibt sich aus der Stel-



Fig. 90. Der sogenannte „borghesische Fechter“ von Agasias von Ephesos.

lung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten oder der Schild durch den Ring angedeutet ist, ist gegen den Stoss oder Streich des Gegners, zu dem der aufmerksam spähende Blick sich emporwendet, erhoben, die ergänzte, aber richtig ergänzte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, dass hier ein momentaner Ausfall gemeint sei, wie er einen Reiter gegenüber durchaus passt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winkelmann wollte. Dass die Waffe ein Schwert, nicht ein Speer sei¹⁷⁾, ergibt sich aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's Äusserste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoss von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts zu thun, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Was aber nun den speciellen Namen der Statue betrifft, so müssen wir einerseits hervorheben, dass die Intention über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Kriegers hinausgeht, so dass wir genöthigt sind, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, wobei nicht vergessen werden darf, dass in den verschiedenen Schulen und Zeitaltern die Begriffe vom Idealen verschieden sind. Trotzdem glaube ich mit Welcker und Anderen darauf verzichten zu müssen, einen einzelnen Namen zu wählen; Theseus' jugendliche Heldenschönheit ist hier auf keine Weise ausgedrückt, und Achilleus gegenüber der Penthesileia ist gradezu eine Unmöglichkeit; denn Achilleus' Kampf gegen die schöne Amazone hat in Poesie und Kunstwerken¹⁸⁾ einen durchaus chevaleresken Charakter, der in diesem enormen Schwertstreich nicht im Geringsten gewahrt ist. Wir bleiben also bei der allgemeinen Bezeichnung Heros stehen und wollen versuchen, uns die Natur der Aufgabe dieser Darstellung und die Art ihrer Lösung klar zu machen.

Wer ohne die Statue zu kennen die so eben entwickelte Situation, in der sich der Heros befindet, in's Auge fasst, der könnte sich versucht fühlen zu glauben, der Künstler habe sich die Darstellung des Pathos eines heftigen Kampfes und derjenigen Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes zur Aufgabe gemacht, welche durch einen solchen heftigen und gefährvollen Kampf in uns erregt werden. Wer aber vor der Statue steht und sich über den Eindruck, den sie auf ihn macht, Rechenschaft giebt, der wird alsbald wahrnehmen, dass er sich nicht im geringsten pathetisch oder tragisch bewegt fühlt, dass die Statue überhaupt nicht auf das Gemüth wirkt, sondern einzig und allein den Verstand beschäftigt, dass wir uns fast mit Gewalt überreden müssen, die Situation, in welcher sich der Heros befindet, sei eine pathetische, gefährvolle. Aus dieser Thatsache könnte man nun weiter folgern wollen, der Künstler habe seine Aufgabe verfehlt, er sei der Ausführung seiner Intention nicht gewachsen gewesen, ja man müsste diese Folgerung machen, wenn es bewiesen wäre, die Intention des Meisters sei die Darstellung des Kampfespathos gewesen. Allein diese seine Intention ist nicht bewiesen, und wir sind nicht berechtigt, ihm eine solche unterzuschreiben, um darauf einen Tadel zu gründen, vielmehr sind wir verpflichtet, die Absicht des Künstlers aus dem Werke selbst und aus dem Eindruck zu abstrahiren, den dasselbe auf uns macht. Dieser Eindruck ist nun ohne Zweifel vom ersten Momente der Betrachtung an derjenige des Erstaunens über diese im

höchsten Grade kühn erfundene Stellung, über das hier im Marmor fixirte Extrem der denkbar heftigsten und äussersten Bewegung, und wenn wir nun diesen Eindruck um so mehr gesteigert fühlen, je näher wir auf die Prüfung des Werkes eingehn, wenn wir andererseits wahrnehmen, dass der Künstler in den Ausdruck des Kopfes Nichts mehr hineingelegt hat, als die natürliche Spannung und Aufmerksamkeit des geübten Kämpfers, Nichts von eigentlicher Leidenschaft, Zorn, Hohn, Furcht oder dergleichen, so werden wir zu der Überzeugung hingedrängt, dass es durchaus nicht die Absicht des Künstlers gewesen ist, ein pathetisches Kunstwerk zu schaffen, sondern dass er die Situation nur als diejenige ergriffen und benutzt hat, welche ihm die vollkommenste Entwicklung seiner Aufgabe: der Darstellung der äussersten, extensivsten und momentansten Kraft und Bewegung, deren der menschliche Körper überhaupt fähig ist, gestattete. Wenn dadurch die Statue allerdings fast jeden idealen Gehalt, jede höhere und geistige Bedeutung verliert, und wenn wir demgemäss auch urtheilen müssen, dass der Künstler die höchste Auffassung einer derartigen Situation verfehlt hat, so werden wir ihm doch vermöge dieser Anschauung seiner Intention gerechter werden, als durch die Voraussetzung einer von ihm nicht erreichten höheren Absicht, da wir jetzt seinem Werke und der grösstentheils erreichten Absicht des Künstlers in mehr als einer Beziehung unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von der Richtigkeit der Behauptung, dass in unserer Statue das Extrem der extensiven Bewegung des menschlichen Körpers dargestellt sei, kann man sich ohne sonderliche Mühe durch Versuche mit dem eigenen Körper, durch Beobachtung sonstiger Kunstdarstellungen heftiger Bewegungen, oder endlich durch einiges Nachdenken vor der Statue selbst überzeugen. Vor dieser wird sich uns bewähren, was Feuerbach sagt: die Gliedmassen sind in die Pole der Bewegungssphäre gerückt und es ist eben so unmöglich, sich zu denken, dass der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinandergeschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken. Demgemäss scheint die hier gelöste Aufgabe mit derjenigen, welche Myron in seinem Diskobol, oder derjenigen, die er in seinem Ladas verfolgte, nahe verwandt zu sein, denn auch im Diskobol haben wir die Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer bestimmten Richtung fähig ist, erkannt, und der Ladas stellte die letzte Anstrengung des Laufes, also wiederum ein Höchstes der momentanen Bewegtheit dar. Und doch bestehn die Unterschiede zwischen dem Diskobol und unserem Kämpfer nicht nur darin, dass die Richtung und Art der Bewegung eine verschiedene oder in gewissem Grade gegensätzliche ist, doch müssen wir sie auch darin erkennen, dass der Diskobol uns eine Stellung zeigt, in der sich eine neue, rasche und schwungvolle Bewegung vorbereitet, zu deren Auffassung unsere Phantasie durch das, was wir sehn, nothwendig angeregt wird, während uns die Statue des Agasias in viel weniger glücklicher Wahl des Momentes ein Letztes und Äusseres zeigt, auf das nur ein Nachlassen folgen kann, und durch welches eben deshalb unsere Phantasie nicht erregt wird. In diesem Punkte bietet sich der Ladas als ein noch näherer Vergleich dar; allein im Ladas war es ja eben die Absicht des Künstlers ein Äusserstes und Letztes der Anstrengung und Überanstrengung darzustellen, dem ein Zusammenbrechen des Handelnden und dem sein Tod aus Erschöpfung folgte,

und in dieser Überanstrengung uns die unausbleibliche Folge, die Erschöpfung anschaulich zu machen, auf welche die vorausschauende Phantasie hingedrängt wurde. Auch davon kann bei Agasias' Statue nicht die Rede sein, weil der Kämpfer in der völligen Herrschaft über seinen Körper erscheint, und weil seine Bewegung trotz aller extremen Heftigkeit doch so viel Festes, Gehaltenes hat, dass wir nicht entfernt den Eindruck von Überstürzung oder Überanstrengung, und also von einem Umschlag in Erschöpfung und Ermattung erhalten.

Gewiss sind das bedeutungsvolle Unterschiede zwischen den Conceptionen des älteren und derjenigen des jüngeren Meisters, Unterschiede, welche eben nicht zum Vortheil des letzteren ausfallen; allein die grösste Differenz liegt in noch einem andern Punkte. So fein beobachtet und so kunstvoll durchgeführt der Rhythmus der Bewegung in den myronischen Statuen war, die Bewegungen selbst waren solche, wie sie sich unter den gegebenen Umständen mit Nothwendigkeit darstellten, solche, deren Anschauung der Künstler aus unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnen konnte. Die Stellung dagegen, welche uns Agasias' Kämpfer zeigt, ist eine so durchaus singuläre, dass wir mit Sicherheit behaupten dürfen, der Künstler habe nur ihr Grundmotiv aus der Wirklichkeit, oder aus älteren Kunstdarstellungen ähnlicher Situationen entnommen und entnehmen können; das was er uns in seiner Statue zeigt, konnte er nur durch eine auf dem Gesehenen fortbauende Reflexion, durch eine planmässige Steigerung erreichen, die sich uns, je näher wir auf die Einzelheiten der Statue eingehn, desto deutlicher als das Ergebniss der kühlen Verstandesthätigkeit und der raffinirtesten Berechnung zu erkennen giebt. Myron brauchte, um seinen Ladas und seinen Diskobol zu schaffen, Nichts als ein offenes Auge und feines Gefühl für die lebendige Natur, Agasias wäre nimmer ohne eine gelehrte anatomische Kenntniss des menschlichen Körpers durchgekommen. Und eben weil seine Statue nicht auf der unmittelbaren Intuition beruht, weil sich uns aus derselben überall die Reflexion, das Wissen des Künstlers und das Geltendmachen dieses Wissens entgegendrängt, geht derselben alle Frische des Eindrucks ab und lässt sie uns, trotz aller Bewunderung, welche unser Verstand ihr zollt, im Gemüth vollkommen kalt. Wer sich von dem Vorherrschen der kühlen Berechnung in der Composition dieser Statue überzeugen will, der gebe sich nur darüber Rechenschaft, wie wenig die Stellung als das Ergebniss eines Zufalls erscheint, wie viel Überlegtes, Geregeltes, Bewusstes sie trotz aller Heftigkeit hat; man beachte, wie raffinirter Weise die Contraste der Bewegung auf die beiden Seiten des Körpers vertheilt sind: die Arme in bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung, der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuss vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während das Bein rückwärts und nach unten ausgedehnt ist; dadurch entsteht ein Gegensatz der gestreckten und der zusammengeschobenen Seite dieses Körpers, der nicht vollkommener gedacht werden kann, der aber, so durchaus möglich er sein mag, in gleicher Situation unter tausend Fällen vielleicht nicht einmal sich durch den Zufall in lebendiger Handlung bildet, und der eben deshalb als vom Künstler arrangirt empfunden wird.

Das vorstehend Entwickelte wird genügen um zu erklären, warum unser Wohlgefallen an der Statue wesentlich und überwiegend sich auf die Art der Darstellung, auf das Technische, das Machwerk, sei es im weiteren, sei es im engeren Sinne,

bezieht. Und in der That findet man, dass so ziemlich alle Lobsprüche, welche selbst von den begeistertsten Bewunderern dem Werke des Agasias gesendet worden sind, sich auf die Virtuosität des Künstlers beziehen, auf die Abgewogenheit der Composition, die Richtigkeit der Stellung, das gründliche Verständniss der organischen Bewegung, die tiefe Kenntniss der Anatomie des menschlichen Körpers. Und allerdings bleibt die Statue in allen diesen Hinsichten in der That bewunderungswerth, und überdies in Hinsicht auf die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel, dieselbe zu lösen, begriffen hat. Wollte er nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so musste er sich einer Formgebung befleißigen, welche bis in's Detail der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt; er musste die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jeder Einzelheit wiederholen, musste die Schwelung und Spannung jedes Muskels so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Conception der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und gleichwie seine Statue benutzt worden ist, um an ihr als an einem vollendeten Muster die Anatomie des menschlichen Körpers zu demonstriren⁴⁹⁾, so dürfen wir behaupten, dass auch der strengste Anatom nicht einen einzigen Muskel finden wird, welcher nicht in allerhöchster Function völlig genau seinem Zweck entspräche. Allein dies Studirte in der Formgebung, das offenbare Streben, seine anatomische Kenntniss zu verwerthen und ein möglichst reichliches Detail zur Geltung zu bringen, hat den Künstler über die Grenze der allgemeinen Lebenswahrheit, der Totalität und Harmonie hinausgeführt, welche das höhere Alterthum in so bewunderungswerther Weise eingehalten hat. Diese allgemeine Lebenswahrheit, Wärme und Harmonie ist hier in endlose Einzelheiten zersplittert, welche je für sich das Auge fesseln und die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken, wodurch der Totaleindruck gestört und geschwächt wird. Von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugt man sich am besten durch den Versuch, die Statue nächtlich mit schwachem Lampenlicht zu beleuchten, welches eine Menge Detail aufzehrt, dem ganzen Werke dagegen ein ungleich grösseres Leben und den Schein wirklicher Bewegtheit verleiht.

Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Statue des Agasias ist die Beantwortung der Frage, ob dieselbe zu einer grösseren Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem einen Gegner zu Pferde gegenüber, oder endlich ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehn bestimmt denken sollen. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer grösseren Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, und die meisten anderen Erklärer statuiren eine grössere Gruppe, zu der die Statue thatsächlich gehört habe. Ich halte dies Letztere für im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äusserem Grunde, wie aus einem inneren. Der äussere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese einer Gruppe wirklich angehörte. Der innere Grund aber ist, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppierung mehrerer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, dass die Statue nicht von einem, sondern



Fig. 91. Die Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von Alexandros von Antiocheia.

dass sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund scheint mir auch im Wege zu stehn, wenn wir den Gegner real vorhanden annehmen, er müsste und würde uns wenigstens eine Hauptansicht der Statue decken oder trüben. Somit glaube ich mich dafür entscheiden zu müssen, dass die Statue von Anfang an allein gestanden hat, und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's Bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer grösseren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, scheint mir in sofern gleichgiltig, als sie bei der Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müsste, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, dass der borghesische Heros als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, wie mir scheint, ein nicht unbedeutendes Licht.

Ziehen wir nun aus der vorstehenden Entwicklung das kunstgeschichtliche Résumé, so werden wir einerseits die grosse Verschiedenheit zwischen dem Werke des Agasias und den Hervorbringungen der gleichzeitigen attischen Künstler und andererseits den Zusammenhang dieses Werkes mit den Tendenzen der rhodischen Kunst in der vorigen Epoche nicht verkennen. Während in den attischen Werken eine überwiegende Richtung auf das Ideale hervortritt, während die Künstler in der Erfindung, Composition und Formgebung von älteren Vorbildern durchaus abhängig erscheinen und ein Zurückgehn auf das Studium und ein selbständiges Verarbeiten der Natur bei ihnen nicht bemerkbar wird, vielmehr geläugnet werden muss, finden wir bei Agasias eine freiwillige und bewusste Verzichtleistung auf eine höhere und geistige Auffassung seiner Aufgabe, während er in der Erfindung und Composition wenigstens im engeren Sinne — denn dass er für seine Composition im Allgemeinen viele Vorbilder hatte, versteht sich fast von selbst, und ist durch manche seiner Statue verwandte Relieffigur verbürgt — selbständig dasteht und seiner Formgebung ein gelehrtes anstatt eines künstlerischen Studiums der Natur zum Grunde legt⁵⁰⁾. Hierin und in dem aus dieser Quelle stammenden Streben nach Effect, nach dem Geltendmachen seines Wissens und seiner technischen Virtuosität erscheint er den Meistern des Laokoon verwandt, und es scheint sich zu ergeben, dass, wie wir schon in der vorigen Epoche kleinasiatische Künstler auf Rhodos thätig fanden, die Kunstübung in den kleinasiatischen Städten durch die rhodische Kunstschule angeregt und in ihren Tendenzen bestimmt worden sei, ein Satz, der mindestens noch durch die weiterhin zu betrachtenden Kentauren der Künstler von Aphrodisias seine Bestätigung findet. Um uns jedoch auch hier vor der Gefahr der Schematisirung zu hüten, wenden wir uns zunächst zu einer Prüfung und Würdigung der Aphroditestatue von Melos, welche, wie oben bemerkt, wenigstens möglicherweise einem kleinasiatischen Meister des letzten Jahrhunderts vor Christus angehört.

Die Restauration dieser vielgepriesenen Statue, von der wir eine Zeichnung (Fig. 91) beilegen, ist, obwohl sich die tüchtigsten Gelehrten mit derselben befasst haben, bis auf den heutigen Tag zweifelhaft und streitig⁵¹⁾, und demgemäss kann auch über deren Bedeutung und die von dieser abhängende Auffassung nicht mit Sicherheit abgesprochen werden. Die Ansicht, diese Aphrodite habe in der Linken den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, darf als beseitigt betrachtet werden, jede

der beiden anderen Restaurationen, welche vorgeschlagen sind, hat aber ungefähr gleich Viel für sich und gegen sich. Die eine gruppirt die Göttin mit Ares, auf dessen Schulter sie den linken Arm legt und stützt sich auf mehre Gruppen dieser beiden Götter, in denen die Aphrodite sehr ähnlich componirt ist, namentlich auf eine solche in Florenz, welche in Betreff der Aphrodite beinahe genau mit unserer Statue übereinstimmt⁵²⁾; die andere lässt die Göttin den Schild des Ares halten und sich in demselben bespiegeln, und stützt sich dabei auf einige Münzen und Gemmen, welche eine ähnlich componirte Gestalt mit dem Schilde des Ares zeigen⁵³⁾. Ich muss hier auf eine eingehende Kritik dieser beiden Restaurationen verzichten, kann jedoch nicht umhin zu bemerken, dass keineswegs alle Gründe, welche gegen die erstere derselben geltend gemacht werden, stichhaltig sind oder schwer wiegen, was gleicherweise von den für die zweite Restauration erhobenen Argumenten gilt. In der That liegt die grösste Schwierigkeit, welche der Gruppierung mit Ares entgegensteht, darin, dass die Göttin in Blick und Ausdruck des Gesichts keinen Bezug auf eine mit ihr gruppirte Person verräth, und es würde sich noch fragen lassen, in wie weit man berechtigt ist, eine solche bestimmt ausgeprägte Bezugnahme zweier mit einander gruppirten Personen schlechthin zu fordern und vorauszusetzen. Eine Gruppe, wie die erwähnte in Florenz, in welcher Aphrodite den Ares, indem sie ihn umarmt oder an sich heranzieht, zärtlich anblickt, trägt mehr einen idyllischen, mythisch genrehaften Charakter, wogegen die aus der Gruppe heraus in die Ferne oder auf den Beschauer blickende Aphrodite mehr dem religiösen Begriff etwa einer areischen Aphrodite entspricht, der der Gott des Krieges mehr nur zur Bezeichnung ihres Wesens als in der Absicht beigesellt ist, mit ihr eine zärtliche Scene darzustellen. Räumen diese Bemerkungen allerdings die bezeichnete Schwierigkeit nicht hinweg, so darf doch auch das nicht übersehen werden, was der Restauration mit dem Schilde entgegensteht. Zu oberst hebe ich hervor, dass ein von der Göttin gehaltener eherner Schild, den wir uns nach der Haltung der Arme nicht etwa klein, sondern von fast der halben Grösse der ganzen Figur denken müssen, sowohl an sich einen ungefälligen Anblick gewährt, wie auch die beste und Hauptansicht des schönen Körpers so gut wie vollständig gedeckt haben würde. Ferner muss geltend gemacht werden, dass bei einer solchen Haltung des Schildes, wie sie vorausgesetzt wird, das Auflegen der rechten, den unteren Schildrand fassenden Hand auf den Schenkel des auf eine Erhöhung aufgestützten linken Beines das durchaus naturgemässe, fast nothwendige Bewegungs- und Compositionsmotiv gewesen wäre, ja dass eben um dieses natürlichen Auflegens der Hand willen das Aufstützen des Beines eronnen scheint. In unserer Statue aber hat, wie das aus den Falten der Gewandung hervorgeht, die Hand nicht auf dem linken Schenkel geruht, und ohne dies ist die ganze Bewegung, das wage ich kühn zu behaupten, weil man sich durch Versuche am eigenen Körper leicht davon überzeugen kann, eine überaus gezwungene, ungeschickte und steife. Endlich muss ich noch hervorheben, dass man den Schild in den Händen dieser Aphrodite nicht durch die Annahme vertheidigen darf, sie stelle den Fuss auf einen Helm wie diejenige von Capua, denn bei der geringen Erhebung dieses Fusses vom Boden kann ein Helm unter demselben nicht gelegen haben. Will man nicht eine zufällige Erhöhung des Bodens statuiren, so kann man etwa noch an eine Schildkröte denken wie diejenige, auf welche die Aphrodite Urania

des Phidias (Bd. 1, S. 203) den Fuss stellte. Dem Raume nach würde eine solche passen, und wer kann bei unserer Unwissenheit über die Bedeutung der Statue behaupten, ein derartiges Attribut habe zu derselben nicht gepasst?

Ich musste auf die Ungewissheit über die Bedeutung der Statue etwas näher eingehen, weil sich aus ihr die Schwierigkeit eines Urteils über die Conception und Composition des Werkes ergibt; denn es leuchtet wohl ein, dass wir je nach der Annahme der einen oder der anderen Restauration die Haltung, den Ausdruck und die ganze Auffassung der Göttin sehr verschieden beurteilen werden. Diese Auffassung charakterisirt sich am meisten durch das Streben nach Ernst und Würde, vermöge deren die Aphrodite von Melos den polaren Gegensatz zu der mediceischen Statue bildet, einen Gegensatz, den man in dem Ausdrucke des Gesichts und in den Formen des Nackten gleichmässig wiederfindet. Denn während der Ausdruck im Gesichte der mediceischen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, und nicht mit Unrecht sind auf sie die Worte der Maria Stuart über Elisabeth: „Ach Gott, in diesen Zügen wohnt kein Herz!“ angewendet worden. Die Züge sind bei aller nur durch die etwas zu grosse und zu weit vorspringende Nase beeinträchtigten Schönheit kalt und etwas starr, und nur der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge lässt uns nicht zweifeln, dass wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben. Der Künstler hat vor Allem die Göttin zur Geltung bringen wollen, aber er ist dafür dem Weibe in Aphrodite nicht gerecht geworden. In der Behandlung des Körpers ist derselbe Gegensatz; dort, bei der Mediceerin, ist der Körper mit äusserster Feinheit und Zartheit angelegt, und darf mit einer sich erschliessenden Knospe verglichen werden, hier, bei der melischen Göttin, ist der Körper vollkräftig entwickelt, fleischig ohne fett zu sein, üppig ohne Weichlichkeit, glänzend in Fülle der Gesundheit und Kraft, eine vollerschlossene Blume weiblicher Schönheit. Und während wir die Haltung der mediceischen Venus von einer gewissen Lüsternheit und Koketterie nicht freisprechen konnten, zeigt sich in derjenigen der Statue von Melos die völlige Unbefangenheit und Selbstvergessenheit. Der künstlerischen Conception nach ist jene Statue auf den raffinirtesten sinnlichen Reiz berechnet, während die Anlage der melischen Statue gross und erhaben ist und die Göttin darstellt, welche nicht geliebt, sondern bewundert und angebetet sein will.

Wenn wir uns nun über die eigenthümlichen künstlerischen Verdienste der Aphrodite von Melos zu orientiren suchen, so müssen wir gestehn, zunächst über die Erfindung am wenigsten sicher absprechen zu können. Wenn man aber bedenkt, dass die Composition dieser Statue in einer nicht ganz geringen Reihe von allerdings noch jüngeren Darstellungen mehr oder weniger genau wiederkehrt⁵¹⁾, während es unwahrscheinlich ist, dass diesen Werken eine nicht etwa in Rom, sondern auf der Insel Melos aufgestellte Statue als Vorbild gedient habe, so wird es erlaubt sein, an der Originalität dieser Composition bei dem Künstler unserer Statue zu zweifeln, und auf ein älteres Original, dass wir freilich nicht bestimmen können, als das gemeinsame Vorbild der Statue von Melos und der anderen ähnlichen zu schliessen. In dieser Beziehung stünde also gewiss Nichts im Wege, unsere Statue in der Periode der Nachahmung, von der wir reden, entstanden zu denken. Trotzdem ich aber ihre Abhängigkeit von

einem älteren Original für sicher halte, bin ich weit entfernt, ihr einen gewissen Grad von Selbständigkeit absprechen zu wollen. Aber grade in demjenigen, was ich als selbständig erfunden glaube bezeichnen zu müssen, scheinen mir die Kennzeichen einer späteren Entstehungszeit zu liegen. Ich meine die Gewandung, welche nur in einem Theil der übereinstimmenden Statuen, wie hier auf ein um die unteren Theile des Körpers gelegtes Obergewand beschränkt ist, in anderen ausser aus diesem aus einem feinen, den ganzen Körper umhüllenden Untergewande (Chiton) besteht⁵⁵). In der Gewandung der Statue von Melos aber ist das Streben nach Effect augenfällig; dasselbe verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, und weit entfernt, diese Statue eine bekleidete nennen zu dürfen, sollte man anerkennen, dass sie recht eigentlich nackt ist, indem das Gewand nur dazu dient, um den Contrast des Nackten augenfälliger zu machen. Wie weit diese Nacktheit durch die Situation motivirt war, vermögen wir freilich nicht zu beurteilen, allein gewiss ist, dass die Situation besten Falls, nämlich dann, wenn man eine sich im Schilde spiegelnde Aphrodite annimmt, erfunden wurde, um die Nacktheit geschickt zu motiviren. Dies glaube ich der höchsten Blüthezeit der Kunst nicht zutrauen zu dürfen, und berufe mich hierfür auf Praxiteles' Knidierin, wie sie uns die Münze der Plautilla zeigt. Allerdings ist auch hier die Situation ersonnen, um die Göttin ganz nackt zeigen zu können, aber, man sage was man will, man wird immer anerkennen müssen, dass dieselbe aus der dargestellten Handlung natürlich und einfach, ja gewissermassen nothwendig sich ergibt, und dass sie dem Tadel des Arrangirten, willkürlich so Gemachten, durchaus nicht unterliegt. Dies ist aber der Fall bei der Statue von Melos, denn auf die Frage, warum die Göttin nicht entweder ganz bekleidet oder ganz nackt sei, giebt es bei dieser Anordnung des Gewandes nur die eine Antwort: weil es dem Künstler so beliebte, weil er durch den Contrast der Gewandung das Nackte seiner Statue um so fühlbarer hervorheben konnte. Ich sage absichtlich: bei dieser Anordnung der Gewandung; denn ein Anderes wäre es, wenn das Gewand um die unteren Körperpartien mit einem Knoten geknüpft wäre, wie bei mehren Statuen, welche Aphrodite eben dem Bade entstiegen, das nasse Haar mit den Händen trocknend oder lüftend darstellen⁵⁶), und bei denen das umgeknüpfte Gewand ganz sachgemäss die Stelle eines Badetuchs vertritt. Hier ist von keinem Bade und von keiner Toilette nach dem Bade die Rede, und demnach ist auch das Gewand nicht umgeknüpft, sondern nur lose umgelegt, und eben deshalb seine Anordnung durch keine innere Nothwendigkeit der Situation motivirt. Dazu kommt nun aber noch ein Anderes. Nicht allein in letzter Instanz unmotivirt, sondern auch thatsächlich unmöglich ist diese Gewandanordnung, und es gilt von ihr dasselbe, was ich von der Gewandung des sogenannten Germanicus bemerkt habe. Ein auf diese Weise lose um die Hüften, nicht etwa um den Leib (die Taille) gelegtes Gewand kann nicht eine Secunde haften, es muss sofort völlig hinabgleiten. Das thut es aber hier nicht, es haftet auf eben so unbegreifliche Weise an den Schenkeln der Göttin, wie das Gewand des Germanicus an dessen Oberarm. Hätte der Künstler das Gewand um etwa zwei Handbreiten höher um den Leib seiner Göttin gelegt, so möchte er uns dessen Beharren in der gegebenen Lage glauben machen, aber dann hätte er auch einen guten Theil der Reize geopfert, welche das Gewand jetzt enthüllt. Dass er dies nicht that, dass er das Gewand genau auf der Höhe um den Körper legte,

wo dasselbe am effectvollsten wirkte, dass er dabei auf die reale Möglichkeit nicht achtete, sondern diese dem erstrebten und erreichten Effecte zum Opfer brachte, dies ist mir, so unwesentlich es Manchem scheinen mag, ein starkes Zeichen einer späten Entstehungszeit unserer Statue, einer Zeit, in welcher das Streben nach Effect bereits über die naturgemässe Motivirung den Sieg davongetragen hatte.

Der Composition der Statue, soweit sie dem Meister eben dieses Exemplares gehört, können wir nach dem Gesagten das unbedingte Lob nicht spenden, welches man vielfach über die Aphrodite von Melos anstimmen hört, über die in Entzücken und Verzückung zu gerathen Mode geworden ist. Wenden wir uns der Formgebung zu, so soll die Grossheit der Anlage, die üppige und doch in der Fülle masshaltende Schönheit, die wir oben anerkannt haben, nicht wiederum bestritten werden, auch wollen wir nicht zu ängstlich auf einzelne Fehler, z. B. den offenbar zu lang gerathenen Hals und eine Ungleichheit in den beiden Hälften des Körpers hinweisen, wohl aber wollen wir darauf aufmerksam machen, dass sehr gewiegte Kenner den Formen im Ganzen die eigentliche Idealität absprechen und behaupten, dass der Künstler nach einem Modell gearbeitet habe⁵⁷). Ohne grade diese Meinung zu theilen muss ich doch auch meinerseits bekennen, dass ich in den Formen der melischen Statue fast Nichts entdecken kann, was über die natürliche Schönheit hinausginge. Nicht zu verkennen dagegen ist, dass der Künstler seinem Werke durch eine überaus meisterliche technische Behandlung der Oberfläche einen eigenthümlichen Reiz verliehen hat. Die Statue ist keineswegs sehr fleissig im Detail gearbeitet und durchgebildet, ohne gleichwohl in Oberflächlichkeit zu verfallen; ihr Hauptvorzug besteht in der unendlich weichen Verschmelzung der einzelnen Formen, vermöge deren sie den conträren Gegensatz gegen den Laokoon bildet. Und doch wird man, glaube ich, auch hier eine technische Virtuosität und das Geltendmachen derselben von Seiten des Künstlers finden dürfen, der, wie die Meister des Laokoon nur mit dem Meissel arbeiteten, sein Werk fast ganz mit der Raspel und mit der Feile vollendete. Denn nirgend ist eine Spur der Meisselführung zu entdecken, wie denn auch die Grundformen des Körpers nur bescheiden angedeutet sind, und andererseits ist nur durch die zarte Feile eine solche von aller Glätte weit entfernte Weichheit der Marmoroberfläche, diese absolute Verschmelzung des Einzelnen in's Ganze, diese Darstellung einer über alle Muskeln gleichmässig gespannten, hie und da leichte Falten bildenden Haut zu erreichen, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Stein fühlen zu können glaubt. In dieser Darstellung der Haut liegt einer der grössten Reize der Aphrodite von Melos, ein Reiz, der für uns noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors und durch die fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, welche gegen die abgeriebene, glattpolirte, spiegelnde Oberfläche der ungeheuren Mehrzahl unserer antiken Statuen gewaltig absticht. Indem wir diesen Reiz, den Niemand verkennen kann, der das Werk auch nur im Abgusse betrachtet, vollkommen, und zwar als einen dem Meister zuzuschreibenden Vorzug anerkennen, müssen wir doch behaupten, dass er im Vergleich zu der Grösse der Idee, der Reinheit der Conception, der Natürlichkeit der Motivirung in der Composition einen nur untergeordneten Rang einnimmt, und dass er uns in einer Periode recht wohl erklärlich erscheint, der die Originalität der Erfindung, der hohe Flug der Idee, der Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit der Motive bereits verloren gegangen ist, in einer

Periode, welche den Torso von Belvedere und den borghesischen Heros hervorgebracht hat. Der Technik nach mag die Aphrodite von Melos vor allen uns erhaltenen Statuen der Göttin den Preis verdienen, ob auch der Idee und der Composition nach, dürfte fraglich sein; aber sei sie, wie der Chor ihrer unbedingten Bewunderer will, von allen Statuen der Göttin, die wir besitzen, die beste, wer darf es wagen, zu behaupten, sie dürfe sich auch mit Praxiteles' knidischer Göttin messen, um derentwillen man von Rom nach Knidos reiste, oder mit jener Aphrodite des Skopas, welche im statuentüberfüllten Rom das Entzücken der Kenner bildete? wer darf wagen zu behaupten, ein Werk, wie die Aphrodite von Melos, das unbeachtet und unbekannt auf seiner heimischen Insel blieb, könne nur in den besten Zeiten der Kunst entstanden sein? Ich wenigstens habe mir aus den Bildwerken des Parthenon, aus der Niobidengruppe und aus den Compositionen der Meister ersten Ranges, die wir aus Nachbildungen erkennen mögen, doch noch eine andere Vorstellung von der höchsten Entwicklung der griechischen Kunst gebildet, als welche durch die melische Statue erfüllt wird, und ich warte mit Ruhe ab, ob ein Fund von Originalwerken aus Skopas' und Praxiteles' Epoche, ein Fund, auf den wir ja noch immer hoffen dürfen, meine Vorstellungen von der Blüthe der griechischen Plastik modificiren wird.

Ogleich wir bei aller Anerkennung der wirklich vorhandenen Vorzüge doch nicht in die Hyperbeln des Lobes und der Bewunderung eingestimmt haben, mit welchen die Aphrodite von Melos gewöhnlich erhoben wird, so können wir doch vergleichsweise noch weniger denjenigen Lobsprüchen beitreten, welche von mehreren Seiten dem hiernächst als Fig. 92 abgebildeten Relief des Archelaos von Priene, der sogenannten Apotheose des Homer gespendet worden sind. Wir prüfen das Werk zunächst von Seiten der Erfindung und Composition, um sodann eine Beurteilung des formellen Theils der Darstellung folgen zu lassen.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition⁵⁶) zerfällt in vier übereinander befindliche Streifen. Zu oberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füßen, dann folgen in zwei Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharödos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an welchen Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, in der mit Recht Hesiodos erkannt wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten L. Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezugs der Personen folge. Homeros (ΟΜΗΡΟΣ) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (ΙΛΙΑΣ) mit dem Schwert und Odysseia (ΟΔΥΣΣΕΙΑ) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), während von hinten her die bewohnte Erde (ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ), den Modius auf den Haupte den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (ΧΡΟΝΟΣ) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichters Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opfer-



Fig. 92. Die sogenannte Apotheose des Homer von Archelaos von Priene.

stier ist bereit, der Mythos (ΜΥΘΟΣ), als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (ΙΣΤΟΡΙΑ) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (ΠΟΙΗΣΙΣ), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, grösser gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΚΩΜΩΔΙΑ) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (ΦΥΣΙΣ) die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, dass in diesem in der Blüthe der Entwicklung stehenden Knaben die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werde. Den Bezug dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tapferkeit, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ), deren Bezug zum Dichter und der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniss der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schliesst sich die Verehrung Homer's in sinnvoll allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefasst werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Das leitet uns auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Reliefs.

Die ganze Compositionsweise ist fast durchaus eine malerische und verstösst gegen mehre der obersten Grundsätze der Reliefbildnerei, welche wir in den Reliefcompositionen der gesammten früheren Perioden streng bewusst festgehalten und in der Blüthezeit mit so entschiedenem Glück zur Geltung gebracht finden. Ohne mich auf eine am wenigsten hierher gehörende Entwicklung der Gesetze des Reliefs im ganzen Zusammenhange einzulassen, will ich nur diejenigen hervorheben und kurz zu motiviren suchen, gegen welche Archelaos in seiner Apotheose gefehlt hat.

Ein Grundsatz, auf welchem das Wesen des Reliefs beruht, ist der, dass das Relief durchaus nicht perspectivisch componirt werden kann. Der Grund liegt einfach darin, dass das Relief in körperlicher Realität darstellt und dass jeder real körperliche Gegenstand je nach dem Standpunkte des Betrachters verschiedene perspectivische Ansichten thatsächlich darbietet, welche mit einer in der Darstellung gelegenen künstlichen Perspective in unlösliche Conflictte gerathen muss. Nur die Malerei hat die Möglichkeit der perspectivischen Darstellung, weil sie nur den Schein des Körperlichen auf der Fläche bietet, und demnach auch die für jeden Standpunkt des Betrachters gleiche Ansicht ihres Gegenstandes in ihrer Darstellung selbst schafft. Aus diesem Grundsatz fliesst als Consequenz die Unmöglichkeit, im Relief Fernen, Vertiefungen, und demnach landschaftliche Mittel- und Hintergründe darzustellen, die uns in der Malerei als solche, und vermöge des Zusammenwirkens der Linear- mit der Luftperspective erscheinen. Das Relief kann nur auf einer gemeinsamen, überall

gleichen Fläche, und, wenn ich so sagen darf, auf einem idealen Hintergrunde componirt werden. Eine eigentliche Tiefenperspective und perspectivische Tiefenwirkung, wie sie in späteren antiken, und namentlich in weitester Ausbildung in modernen Reliefs auftritt, hat Archelaos nun allerdings nicht angestrebt, allein gegen das Gesetz des gleichen, idealen Hintergrundes hat er gleichwohl verstossen, indem er einen nach oben zurückweichenden Berg, also eine Landschaft darstellte, die er einem grossen Theil seiner Figuren zum realen Standpunkt und Hintergrunde gab. Der Intention der Composition nach liegt der Berggipfel in beträchtlicher Ferne, so wie ihn die Malerei darstellen würde und darstellen könnte, und wenn der Künstler es nicht versucht hat, die Personen, welche seinen Berg beleben, durch perspectivische Verkleinerung als entfernt darzustellen, so darf man das, ohne ihm Unrecht zu thun, gewiss eher daraus ableiten, dass er für seine Figuren eine gewisse Grösse bewahren wollte, als aus einem lebendigen Gefühl für das, was der Reliefcomposition erlaubt und verboten ist.

Mit diesem Verstoss gegen das Gesetz des idealen Hintergrundes hängt ein anderer Fehler unseres Reliefs eng zusammen. Das echte Relief bewahrt auch bei der stärksten Erhebung der Formen (dem Hochrelief, welches einzelne Theile ganz rund ausarbeitet) den Bezug der Figuren zur Fläche, zum idealen Hintergrunde, auf dem sie erscheinen, und es vermag dies eben weil sein Hintergrund ein idealer ist, das echte Relief strebt daher nie nach dem Schein statuarischer Rundung und Vollständigkeit seiner Figuren. Sobald aber der Hintergrund ein realer, ein landschaftlicher wird, können die Figuren nicht mehr als auf demselben haftend gebildet werden, weil dies einen thatsächlichen Widerspruch enthalten würde; der Künstler muss dahin streben, seine Figuren als gelöst von der Fläche erscheinen zu lassen, er muss ihnen das Ansehn körperlicher Rundung und Vollständigkeit geben, wie es die Malerei auf realem Hintergrunde thut und thun muss, er wird aber eben hierdurch dem Wesen der Reliefbildnerei in's Gesicht schlagen. Wie durchaus Archelaos den Consequenzen dieser innerlichen Nothwendigkeit unterlegen ist, das zeigt ein Blick auf die oberen drei Reihen seiner Composition, in denen alle Figuren wie freistehende Statuetten erscheinen, während diejenigen der untersten Reihe, im Reliefstil componirt, den Bezug zu der Fläche, dem hier idealen Hintergrunde erkennen lassen.

Ein weiterer Grundsatz der reinen Reliefbildnerei ist die Durchführung einer und derselben Reliefart (Hoch-, Mittel- oder Flachrelief) und einer und derselben Figurenerhebung vom Grunde durch die ganze Composition. Der technische Grund für dieses Gesetz liegt in der überall gleichen Stärke des Materials, über dessen vordere Fläche natürlich kein Theil hervorragen kann, während eben so wenig ein Grund abgesehn werden kann, einige Figuren ihrer natürlichen Körperlichkeit zu berauben; der innerliche Grund aber darf wohl darin gesucht werden, dass nur vermöge der Gleichartigkeit der Relieferhebung die Einheit und der Eindruck gleichartiger Wesenheiten gewahrt werden kann, während bei der Vermischung der Reliefarten ein Theil der Figuren uns als Sculpturen erscheint, wenn wir den anderen als lebend auffassen. Dieser Vermischung mehrer Reliefarten und damit einer willkürlichen Mengerei künstlerischer Formen, dass heisst der Stillosigkeit, hat sich Archelaos schuldig gemacht, indem er die Figuren der drei oberen Reihen in starkem Mittelrelief, diejenigen der untersten in wenig erhobenem Flachrelief dargestellt hat.

Ein fernerer Fehler ist die ungleiche Raumerfüllung in der untersten Reihe, und abermals ein anderer das Zusammendrängen der Figuren zu einer dichten Gruppe, wie diejenige der untersten Reihe rechts. Und so könnte noch dieser und jener weniger bedeutende Verstoss angeführt werden, jedoch genügt es an dem Gesagten, um zu beweisen, dass Archelaos sich der Gesetze und des Wesens seiner Kunst nicht mehr bewusst war, und zwar dass er über dem Streben nach malerischen Motiven und Effecten die Principien der Reliefbildnerei vergessen und damit allen reinen und harmonischen Eindruck, welchen das strenge Relief macht, vernichtet hat. An diese Anfänge der Principlosigkeit und Ausartung knüpft sich nun in späterer Zeit eine vollständige Verwilderung des Reliefstils, die uns einstweilen hier noch nicht angeht, auf die aber als auf die Folgen des ersten Schrittes hingewiesen werden muss.

Wollen wir nun noch ein Wort über das Mass der Originalität dieses Werkes hinzufügen, so genügt es auszusprechen, dass der Künstler in den Figuren der drei oberen Reihen wohl durchgängig, zum Theil augenscheinlich nachweisbar, von älteren Bildungen abhängig erscheint, während er die allegorischen Figuren der untersten Reihe selbständig erfunden haben mag. Diese aber sind an sich und durch sich so wenig charakterisirt, dass der Künstler bei ihnen zu dem Mittel der Namensbeischrift greifen musste, um überhaupt dem Beschauer zum Bewusstsein zu bringen, was das Ganze und das Einzelne bedeuten solle, zu jenem Mittel, welches die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in der Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, durchaus verschmäht.

Die Composition der einzelnen Figuren endlich, die Formgebung und namentlich das Machwerk müssen wir im Allgemeinen oberflächlich und ungefällig nennen, obwohl nicht alle Theile gleichem Tadel unterliegen⁵⁹). Am tiefsten steht in jeder Beziehung die unterste Reihe von Figuren, wo die parallel emporgestreckten Arme der Poiesis, Tragodia und Komodia fast nur das Schema dieser Glieder zeigen; etwas mehr Detail und Wahrheit hat das Nackte am Mythos, an Homer's Arm und am Torso und linken Arm des Zeus. Die Gewänder sind durchweg in den grossen Hauptformen ziemlich scharf, aber auch nicht selten sehr hart und unorganisch angegeben. Vollständig oberflächlich sind die Effecte sich kreuzender Falten mehr angedeutet als ausgeführt, es sind glatte oder fast glatte Flächen, so bei der Sophia, der kleinen weiblichen Figur in der Grotte, den beiden stehenden Musen der obersten Reihe. Die Bewegung der gestreckten Glieder, besonders der Arme, ist ohne alle Grazie, steif und unorganisch, so ausser bei den schon erwähnten Figuren der untersten Reihe auch bei der sitzenden Muse der oberen, bei Zeus, weniger bei der herabeilenden Muse und am wenigsten bei dem auf das Scepter gestützten Arme Homer's. Die Köpfe, besonders der Musen, weniger diejenigen der Personen in der untersten Reihe sind zierlich, nicht ohne Reiz, aber fast gar nicht individualisirt, der Ausdruck ist beinahe durchweg der einer leisen Freundlichkeit, aber ohne alle Wärme und Begeisterung; nur die Muse Zeus zunächst (Melpomene) hat einen Anflug von Erhabenheit.

Wir schliessen dieses der kleinasiatischen Kunst der römischen Zeit gewidmete Capitel mit einer kurzen Betrachtung der Kentauren des Aristeas und Papias (Fig. 93), die, wie oben bemerkt, in Hadrian's Zeit gehören. Der Gegenstand dieser beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen ist offenbar das verschiedene Verhalten des Alters und

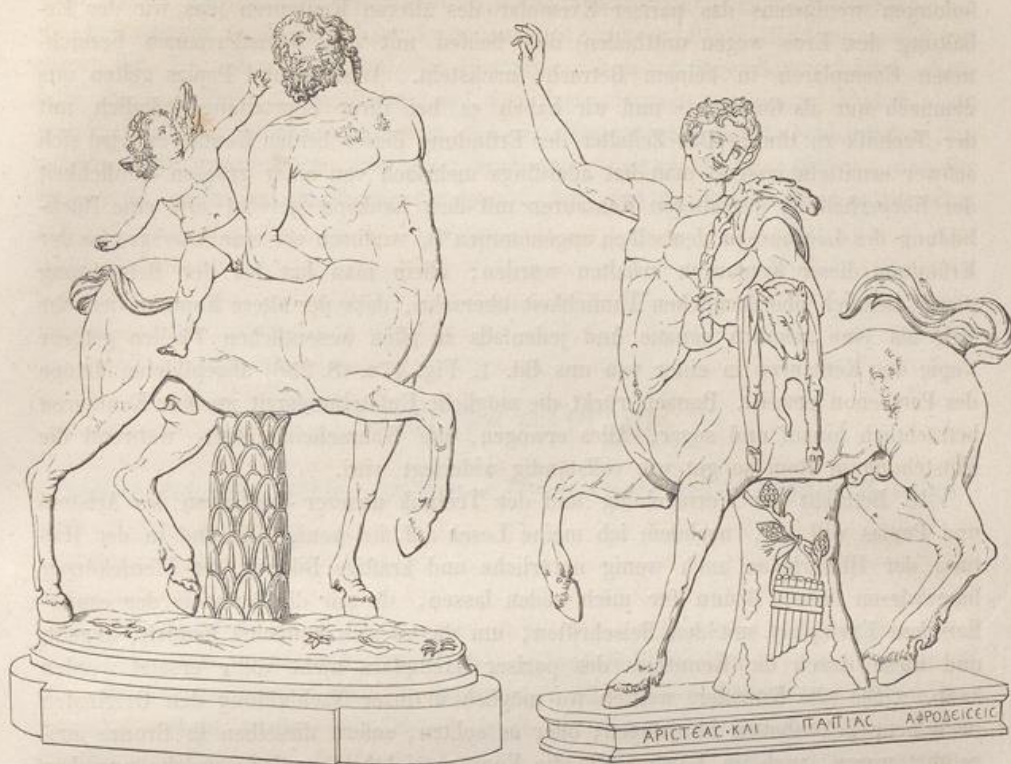


Fig. 93. Die Kentauren von Aristeas und Papias.

(Der jugendliche im capitolin. Museum, der ältere das Exemplar im Louvre.)

der Jugend in den Banden der Liebe, denn, um dies gleich hier hervorzuheben, der junge Kentaur rechts trug, wie ein viereckiges Loch in seinem Rücken, welches zum Einsetzen eines fremden Gegenstandes diente, bezeugt, ebenfalls einen Flügelknaben, einen Eros, wie sein älterer Genoss⁶⁰). Aber er trägt ihn gern und willig und ist heiter und guter Dinge, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last und das Band der Liebe keine Fessel; dem Alter aber ist die Liebesfessel drückend, ihm schafft die Leidenschaft Leiden, das stellt sich uns an dem älteren Kentauren dar, welchen Eros gefesselt, wehrlos gemacht hat, und der sich unter seiner Fessel und gegenüber seinem neckischen Sieger gar klaglich geberdet. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wohl hauptsächlich deswegen gewählt, weil die Kentauren derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen, wie sie denn auch ohne Übertreibung scharf genug vorgetragen sind.

Die Idee, welche diesen Kunstwerken zum Grunde liegt, wird man glücklich, die für sie gewählte Darstellung in Kentauren sinnig und ihre Durchführung in den Contrasten der beiden Statuen gelungen nennen müssen, ohne dass man sich gleichwohl für diese Kunstwerke erwärmt. Man urteile jedoch über dieselben wie man will, dass sie erst im Zeitalter Hadrian's erfunden, und dass Aristeas und Papias ihre Erfinder seien, ist um so unwahrscheinlicher, als von den mehrfachen Wieder-

holungen wenigstens das pariser Exemplar des älteren Kentauren (das wir der Erhaltung des Eros wegen mittheilen) den beiden mit den Künstlernamen bezeichneten Exemplaren in keinem Betracht nachsteht. Aristeas und Papias gelten uns demnach nur als Copisten, und wir haben es bei ihrer Beurteilung lediglich mit der Technik zu thun. Das Zeitalter der Erfindung dieser beiden Kentauren wird sich schwer ermitteln lassen; man hat allerdings mehrfach von einer grossen Ähnlichkeit der Körperhaltung des älteren Kentauren mit dem Laokoon geredet und eine Nachbildung des Laokoon in demselben angenommen⁶¹⁾, wodurch wir eine Altersgrenze der Erfindung dieser Kentauren erhalten würden; allein man hat bei der Behauptung dieser ziemlich oberflächlichen Ähnlichkeit übersehn, dass der ältere Kentaure vielmehr sich als eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen getreue Copie des Kentauren in einer von uns Bd. 1, Fig. 47a. (S. 258) abgebildeten Metope des Parthenon erweist. Danach rückt die mögliche Entstehungszeit unserer Kentauren beträchtlich hinauf und sogar, Alles erwogen, die Wahrscheinlichkeit, während die Entstehung in Rom so gut wie vollständig widerlegt wird.

In Betracht der Formgebung und der Technik unserer Kentauren des Aristeas und Papias will ich, nachdem ich meine Leser auf die wenig edle und in der Haltung der Hinterbeine auch wenig natürliche und kräftige Bildung der Pferdekörper hingewiesen habe, Brunn für mich reden lassen, da mir die Autopsie der capitolinischen Exemplare mit den Beischriften, um die es sich zunächst handelt, abgeht, und diese durch die Kenntniss des pariser Exemplars nicht völlig ersetzt werden kann. „Sie (die Künstler) wollten wo möglich in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen; oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, auch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem ersten Stoffe eigenthümlich sind. Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partien des Haupthaars), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehn gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn grade durch sie verräth sich der Mangel an allem feineren Gefühle und höherem Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander. Die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stossend sich gewissermassen brechen, mochten, in Bronze durch feine Ciselirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welche einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen; diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordneten Zweig der künstlerischen Thätigkeit, und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken. So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter.“

Indem wir es uns vorbehalten, die Resultate aus diesem Capitel so gut wie diejenigen aus der Betrachtung der neuattischen Kunst für die Aufstellung eines Ge-

sammtbildes der griechischen Kunst in Rom zu verwenden, gehn wir zunächst an die Betrachtung noch einer Künstlergruppe von eigenthümlicher Richtung, welche in dieser Zeit mit Ruhm thätig auf den Charakter der Kunst ihrer Zeit unfehlbar ebenfalls ihren Einfluss ausgeübt hat und von deren Werken uns einige erhalten sind, welche für uns, die wir nach einem sicheren Masstabe zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der massenhaften undatirten Sculpturen unserer Museen suchen, dieselbe Bedeutung haben wie die Werke der neuattischen und der kleinasiatischen Künstler.

VIERTES CAPITEL.

Pasiteles und seine Schule, Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien.

Pasiteles⁶²⁾, dessen Name früher oft mit dem des Praxiteles verwechselt worden, ist gebürtig aus Unteritalien, erhielt aber wahrscheinlich schon in seiner Jugend das römische Bürgerrecht, welches im Jahre 87 v. Chr. den unteritalischen Städten insgesamt ertheilt wurde, und lebte meistens in Rom. Seine Hauptthätigkeit fällt in die Zeit des Pompeius, doch scheint er bis über 30 v. Chr. thätig gewesen zu sein, als die Porticus des Metellus unter Augustus nach dem Umbau den Namen der Octavia erhielt, da Statuen von ihm in dem Junotempel und ein Jupiter von Elfenbein in dem Jupitertempel innerhalb dieser Porticus genannt werden, Werke, die wir, da sie nicht mit der Gründung dieser Gebäude durch Metellus in Zusammenhang gebracht werden können, am wahrscheinlichsten mit dem Umbau unter Augustus combiniren. Ausser dem Jupiter von Elfenbein — und Gold, wie ohne Zweifel zu verstehen sein wird — kennen wir von den vielfachen Arbeiten des Pasiteles im Einzelnen nur noch eine Statue des Schauspielers Roscius, den Pasiteles als Knaben von einer Schlange umwunden (worin man ein glückliches Vorzeichen erkannte) in Silber darstellte; allein wir haben im Allgemeinen von vielen Werken des Künstlers Nachricht und wissen, dass er technisch überaus vielseitig war, da er in Marmor, Gold und Elfenbein, Silber und Erz arbeitete, und müssen bemerken, dass er in den Erwähnungen der alten Schriftsteller als ein bedeutender und berühmter Meister erscheint. Namentlich wird aber die Sorgfalt seiner Studien hervorgehoben, die ihn veranlasste, allen seinen Werken äusserst sorgfältig gearbeitete Thonmodelle zum Grunde zu legen, was freilich heutzutage alle Bildhauer thun, was aber im Alterthum bis auf diese Zeit des sinkenden Kunstvermögens keineswegs so allgemein im Gebrauch war, während wir es in dieser Zeit auch noch bei einem anderen Künstler, Arkesilaos, hervorgehoben finden, wovon weiter unten. Als eine Anekdote aus Pasiteles' Leben berichtet uns Plinius, dass er, einen Löwen nach dem Leben modellirend, durch einen aus seinem Käfig hervorgebrochenen Panther in ernstliche

Gefahr gerieth. Interessant ist uns Pasiteles ferner noch als Kunstschriftsteller und Gewährsmann des Plinius, der sein Werk über ausgezeichnete Kunstwerke unter seinen Quellen anführt, sowie endlich als Gründer einer Schule, die wir durch zwei Glieder verfolgen können und aus der wir Werke besitzen.

In der Inschrift einer athletischen Statue in der Villa Albani nämlich nennt sich Stephanos⁽⁶³⁾ Schüler des Pasiteles, eine Angabe, dergleichen so viel wir wissen, hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte vorkommt. Ohne Kenntniss des Originals, und da nur eine schlechte Abbildung der Statue vorhanden ist, kann ich Brunn's Urtheil über diese Arbeit des Stephanos nicht controliren, und muss mich begnügen mitzutheilen, dass Brunn die Statue als eine modellmässige Figur in der Art des polykletischen Kanon bezeichnet, und dieselbe durch das hervortretende Streben nach Correctheit und dasjenige nach einer Vermittelung zwischen dem polykletischen und lysippischen Proportionskanon charakterisirt. Ist dieses Urtheil begründet, woran ich nicht zweifele, und dürfen wir annehmen, dass Stephanos sich den Kunstprincipien seines Lehrers angeschlossen habe, so werden wir die Bedeutung dieser Schule weniger in dem Streben nach idealem Gehalt als in demjenigen nach Schönheit und Reinheit in der Form zu suchen haben. Bemerkenswerth aber dürfte ganz besonders der Umstand sein, dass, während wir wissen, dass Pasiteles bezeugtermassen wenigstens Thiere nach dem Leben modellirte, er doch zugleich die Leistungen der früheren Kunst eifrig studirte, und dass sich in dem Versuche der Vermittelung zwischen den Proportionssystemen des Polyklet und des Lysippos bei seinem Schüler ein Eklekticismus geltend macht, welcher für die Abhängigkeit der Kunst dieser Periode von früheren Mustern ein neues und nicht unwichtiges Zeugniss ablegt. Für die Anerkennung, welche Stephanos' Werk fand, spricht das Vorhandensein zweier ziemlich genauen Copien in demselben Museum, welches das Original besitzt. Von sonstigen Werken des Künstlers kennen wir nur noch die Statuen der Appiaden (appischen Quellnymphen), welche Asinius Pollio besass, wenigstens gehören diese wahrscheinlich unserem Stephanos, da wir von einem anderen gleichnamigen Künstler Nichts wissen.

Auch von Stephanos kennen wir einen Schüler; als solchen nennt sich Menelaos⁽⁶⁴⁾ in der Inschrift einer Gruppe in der Villa Ludovisi, von der wir umstehend in Fig. 94. eine Zeichnung beifügen. Nachdem über die Bedeutung dieser Gruppe viel des Rathens gewesen und dieselbe mit sehr verschiedenen Namen: Theus und Äthra, Penelope und Telemachos, Elektra und Orestes belegt worden war, um der ganz unhaltbaren Deutungen aus der römischen Geschichte nicht zu gedenken, nachdem endlich Brunn freilich den grössten Theil der Schuld an dieser Unsicherheit unserer eigenen Unwissenheit beigemessen, aber gleichwohl behauptet hatte, einen kleinen Theil derselben trage der Künstler, „welcher eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat,“ hat Otto Jahn eine neue Erklärung aufgestellt⁽⁶⁵⁾, welche meinem Gefühle nach so vollkommen den Nagel auf den Kopf trifft, dass an der Bedeutung der Gruppe kein Zweifel mehr sein kann, und dass wir Menelaos von der Anklage, die Brunn gegen ihn erhebt, freisprechen müssen. Jahn's Erklärung gründet sich auf den von Euripides tragisch behandelten Mythos der Merope, dessen Inhalt in der Kürze dieser ist: Kresphontes, der Gemahl der Merope und Herrscher von Messenien, war von



Fig. 94. Gruppe von Menelaos, dem Schüler des Stephanos.

der alte Pädagog, welcher Äpytos erkennt, verhindert. Es erfolgt nun eine rührende Wiedererkennungsszene zwischen Mutter und Sohn, eben diejenige, welche unsere Gruppe darstellt, und der Ausgang ist der Vollzug der Rache an Polyphontes, an dessen Stelle der Sohn der Merope den Thron seines Vaters besteigt.

In Betreff der Erklärung der Gruppe des Menelaos würde ich Jahn's Darstellung durch einen Auszug nur abschwächen können, weshalb ich mir erlauben will, dieselbe hier wörtlich einzuschalten. Zum Verständniss bemerke ich nur voraus, dass kurz ehe Jahn seine Deutung gab, Welcker diejenige Winkelmann's, der Elektra mit Orestes zu erkennen glaubte, vertheidigt hatte⁽⁶⁾. Hier knüpft Jahn an, indem er schreibt: „Was Welcker kürzlich für Winkelmann's Deutung auf Elektra und Orestes mit tiefer Empfindung für das menschlich Wahre und Schöne und die Auffassung und Darstellung desselben durch die Kunst gesagt hat, ist für mich von so ergreifender Wahrheit, dass jede Erklärung, die davon abweicht, innerlich unwahr sein muss. Ich glaube aber, dass meine Deutung — und darüber spreche mein verehrter Freund und Meister selbst das Urtheil — allen jenen Anforderungen entspreche und einen Punkt einfacher aufkläre. Denn sehen wir hier Merope vor uns, die den vor ihrem eigenen Mordbeil geretteten, von ihr wiedererkannten Sohn in den Armen hält, und

Polyphontes getödtet und seine Gattin gezwungen worden, den Mörder zu heirathen. Sie aber brütet Rache und sendet ihr Söhnchen Äpytos einem Gastfreunde in Ätolien zur Pflege und Erziehung, damit er, ähnlich wie der ebenso gerettete Orestes, zum Rächer seines Vaters heranwachse. Als er mannbar geworden (postquam ad puberem aetatem venit, Hyg., ich bitte auf diese Angabe des Alters zu achten, sie bezeichnet etwa das 17—18 Jahr), fasst er den Entschluss, die Rachethat zu vollziehen, und kommt unerkannt an den Hof des Polyphontes, welcher dem ätolischen Gastfreund reichen Lohn für die Hinwegräumung des Sohnes der Merope geboten hatte, und welchem sich dieser unter dem Vorgeben, er sei der Mörder des Äpytos, vorstellt. Der König ist hoch erfreut und nimmt ihn gastlich auf, Merope aber, in der Absicht, den Tod ihres Kindes zu rächen, will den Jüngling im Schlafe tödten, woran sie jedoch

mit einem Gefühl, in dem sich Liebe und Freude mit der kaum überwundenen Aufregung des Zorns und der Angst wunderbar vermischen, ist das nicht der Moment, da „auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung naturgemäss die ruhige Freude folgt, worin man des Glückes geniesst, indem man sich fragt: bist du es wirklich?“ Und die treffenden Worte, in denen Welcker darauf die Bedeutung der Gruppe zusammenfasst: „Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äussere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliessen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus“ — behalten sie nicht ihre volle Geltung, wenn sie auf die Mutter mit dem Sohn angewandt werden? Das äussere Kennzeichen des abgeschnittenen Haars erklärt Welcker als den Ausdruck der Trauer, „so dass Elektra unter den Augen ihrer Mutter durch diesen ihrem Gefühl so sehr gemässen Gebrauch zugleich ihrer wahren Gesinnung Ausdruck gab;“ und „durch das kurz geschnittene Haar zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen Elektra wird.“ Genau dasselbe gilt von Merope, die als die um den Verlust des geliebten Gemahls und ihrer Kinder trauernde (*tristis Merope*) fortwährend durch diese an den Tag gelegte Trauer die Abneigung gegen den ihr aufgezwungenen Gemahl und die unerschütterliche Festigkeit ihres Sinnes bewährt. Daher war für sie, die Gemahlin des Herrschers, das äussere Zeichen der Trauer in demselben Sinne und in noch höherem Grade charakteristisch als für Elektra. Auch glaube ich in der Art, wie auf dem Wiener Vasenbilde das Haar der Merope behandelt ist, eine erkennbare Andeutung desselben zu finden. Folgen wir weiter Welcker's schöner Darlegung: „Mit der Ehrfurcht eines Sohnes blickt Orestes auf die, welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Rührung ist beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters, nach dem hier angenommenen Verhältniss, sichtbar werde. — Durch die noch kaum aus dem Knabenalter geschrittene Jugend des Orestes wird zugleich das fast mütterliche Verhältniss der Schwester zu ihm und seine schon im Knaben mannhaftige Entschliessung und Kühnheit hervorgehoben.“ Dies ist der Punkt, der, wie mir scheint, für die Deutung auf Merope den Ausschlag giebt. Denn wenn diese Auffassung des Verhältnisses der Elektra zu Orestes als eines fast mütterlichen auch zu rechtfertigen ist, so ist doch der Eindruck einfacher, befriedigender, wenn wir wirklich eine Mutter mit ihrem Sohne vor uns sehen. Das haben auch viele Ausleger gefühlt, nur fehlte ihren Deutungen das Grundmotiv einer Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn unter tragisch erschütternden Umständen, und die Rechtfertigung der charakteristischen Haartracht. Beides gewährt, wenn ich mich nicht irre, die Deutung auf Merope und Äpytos zu voller Befriedigung.“

Über die Frage, ob diese Gruppe für originale Erfindung des Menelaos, oder, wie Welcker annahm, für die Nachbildung einer Gruppe, aus der vorzugsweise mit tragischen Stoffen beschäftigten rhodischen Schule zu halten sei, wird sich grade in diesem Falle mit um so geringerer Sicherheit entscheiden lassen, da wir wissen, dass der römische Tragiker Ennius die der Gruppe zum Grunde liegende Tragödie des

Euripides nachgedichtet hatte, und da wir mithin den Stoff als in Rom populär denken dürfen, was z. B. mit der dem Laokoon zum Grunde liegenden Tragödie des Sophokles nicht der Fall ist⁶⁷). Indem wir also diese Frage dahingestellt sein lassen müssen, glauben wir doch, ohne die Gruppe des Menelaos herabsetzen zu wollen, darauf hinweisen zu dürfen, dass zu ihrer Conception entfernt nicht die künstlerische Kühnheit erforderlich scheint, welche wir bei dem Laokoon und dem farnesischen Stier statuiren mussten, dass vielmehr die Gruppe des Menelaos grade in dem, was sie auszeichnet, füglich als das Product eines feinen Gefühls und einer ruhigen künstlerischen Erwägung gelten kann. Für die Behauptung, der Laokoon sei in Rom unter Titus erfunden, gewährt also die Conception dieser Gruppe etwa im Zeitalter des Augustus nicht den geringsten Anhalt.

In Betreff der Ausführung und der Technik kann ich, soweit mich die Kenntniss von Abgüssen überhaupt zum Urtheil befähigt, wesentlich nur dem beistimmen, was Brunn von dem Werke sagt und was auch von Anderen gebilligt wird. Obwohl dasselbe sich über die meisten Copien des gleichen Zeitraums erhebt, geht ihm doch jene Frische und Unmittelbarkeit ab, welche uns an den Werken der besten Zeit das vorangegangene Studium und die Arbeit des Künstlers überhaupt vergessen lässt, und, obwohl von jenem Prunk mit der Virtuosität der Technik, welches den Werken der kleinasiatischen Schule mehr oder weniger anhaftet, in unserer Gruppe keine Spur ist, so merkt man ihr doch das Studirte und Reflectirte, und in den Gewandungen einen nicht unbedeutenden Grad des Arrangirten, künstlich reich Geordneten an. „Die Ausführung selber ist frei von jeder Nachlässigkeit, entbehrt aber auch jene Leichtigkeit, welche sich da zeigt, wo der Künstler seines Stoffes gänzlich Herr ist und vielleicht absichtlich manches Nebenwerk der Hauptsache, dem Eindrucke des Ganzen opfert. Hier ist vielmehr der Grad der Vollendung ein gleichmässiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei einem gewissenhaften Studium und bei einer verständigen Benutzung des Modells auch ohne eine besondere Bravour zu erreichen vermag.“ (Brunn.)

Dürfen wir auf die Nachrichten, die wir über Pasiteles besitzen und auf die uns erhaltenen Werke der Mitglieder seiner Schule ein allgemeines Urtheil über das Verhältniss dieser Künstlergruppe zu den übrigen gleichzeitigen Kunstbestrebungen fällen, so glaube ich, dass wir ihnen eine Mittelstellung zwischen den Attikern und den Kleinasiaten anzuweisen haben werden. Sie wenden sich dem Studium der Natur unmittelbarer zu als die Neuattiker, welche wesentlich von früheren Mustern abhängen, stehn deshalb selbständiger da als diese, und nähern sich der Tendenz eines gelehrten Studiums des menschlichen Körpers, welches uns besonders in Agasias' kämpfendem Heros entgegengetreten ist. Dennoch gerathen sie nicht in das Extrem dieser Richtung, das Geltendmachen ihres Wissens und ihrer technischen Virtuosität, während sie andererseits sich von dem Einfluss der Studien älterer Vorbilder und dem aus diesen Studien fliessenden Eklekticismus nicht durchaus zu bewahren wissen und nicht mit unbedingter Hingabe an die Natur zu schaffen wagen. Obgleich auf diesem Wege niemals Werke von lebendiger Eigenthümlichkeit entstehen können, weil die Reflexion, der Masstab früherer Leistungen, das Gefühl der Regel und der Schule dem Fluge des Genius hemmend sich anhängt, so bewahrt er den Künstler doch gewiss sowohl vor der Flachheit blosser Nachbildung wie vor der Ausartung des

eigentlichen Virtuosenenthums, und wenngleich Pasiteles und die Seinen eine vollständige Regeneration der Kunst, wenn sie eine solche anstrebten, gewiss nicht erreichen konnten, so dürfen wir doch behaupten, dass seine Richtung für dies Zeitalter verhältnissmässig die richtigste gewesen, und glauben, dass dieselbe ihren heilsamen Einfluss auf die gleichzeitige Kunst nicht entbehrt haben wird, einen Einfluss, den wir freilich mit Bestimmtheit und Überzeugung nicht in weiteren Kreisen nachzuweisen vermögen.

Schon oben in der Besprechung der Pasiteles wurde darauf hingewiesen, dass wie Pasiteles allen seinen Arbeiten genau durchgeführte Thonmodelle zum Grunde legte, die auf das Thonmodell verwendete hohe Sorgfalt auch noch bei einem andern gleichzeitigen Künstler, Arkesilaos⁶⁸⁾, hervorgehoben wird, dessen Ruhm ganz besonders auf der Vortrefflichkeit seiner Modelle beruhte, welche von Künstlern theurer bezahlt wurden als fertige Werke Anderer, und den wir eben dieser verwandten Tendenz wegen allen Grund haben neben die eben besprochene Gruppe zu stellen. Für die Chronologie des Arkesilaos besitzen wir zwei nur wenig von einander entfernte Daten, welche an das Lebensende des Künstlers fallen, die Jahre 46 und 42 v. Chr. In dem ersteren Jahre weihte Cäsar den Tempel der Venus genetrix, für welchen Arkesilaos das Tempelbild anfertigte, das Cäsar's Eile wegen unvollendet aufgestellt und geweiht wurde, und in dem letzteren Jahre fiel Lucullus (der jüngere) bei Philippi, welcher bei Arkesilaos eine Statue der Felicitas für 60,000 Sesterzien (3000 Thaler) bestellt hatte, die wegen des Todes beider Männer unvollendet blieb. Von den beiden genannten Werken ist die Venus genetrix mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf einer Münze der Sabina⁶⁹⁾ und danach in nicht wenigen statuarischen Wiederholungen⁷⁰⁾ nachweisbar, von denen wir keine Abbildung geben, weil die Erfindung einerseits nichts Ausserordentliches enthält und sich andererseits mit wenigen Worten beschreiben lässt, während uns der Münztypus und die erhaltenen Statuen von der Formgebung und Technik des Arkesilaos kein verbürgtes Zeugniß bieten. Die Venus genetrix ist vollständig bekleidet, jedoch was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem von der linken Schulter herabgleitenden fast durchsichtig feinen und dem Körper eng anliegenden Gewande, welches alle Formen erkennen lässt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statuen ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äusserst feinen und zarten Ausführung, sondern eben so sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlungsweise des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, Nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen Motive bietenden Gewandstoffes. Eine solche Gewanddarstellung ist in der Blüthezeit der Kunst unnachweisbar, obwohl die Elemente derselben in dem Streben nach naturwahrer Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Bekleidung und der aus dieser Verschiedenheit der Stoffe fliessenden Verschiedenheit in den Motiven der Drapirung von den Zeiten der archaischen Kunst an vorhanden sind; aber auch nur die Elemente, während die selbständige Entwicklung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte der sinkenden Kunst angehört, welche in dieser Richtung zum Theil sehr Reizendes und wirklich Staunenswerthes leistete, ohne dass wir gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei halten können. Möglich ist es nun allerdings, dass Arkesilaos zu dieser virtuoson Künstelei den Anstoss gegeben hat, allein mit Sicherheit dürfen wir dies aus den Nachbildungen eines Werkes dieses Künstlers

nicht schliessen, und noch weniger dürfen wir nach dieser einen Statue den gesammten Charakter seiner Kunstrichtung bestimmen wollen. Für diesen müssen wir vielmehr in ganz besonderem Masse noch die Schilderung eines Marmorwerkes in Anspruch nehmen, welches Varro besass. Dasselbe stellte nach Plinius eine von geflügelten Amorinen gebändigte und umspielte Löwin dar, welche einige der Knaben gefesselt hielten, während andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen und noch andere ihr Pantoffeln (socci) anlegten, Alles aus einem Marmorblock.

Dieses Werk ist in mehr als einer Hinsicht interessant und wichtig genug, um uns einen Augenblick bei seiner Betrachtung festzuhalten. Seinem Gegenstande nach gehört es in weiterem Umfange zu der fast unübersehbaren Zahl von Erotischerzen (Erotopägnien), welche den im Sinne der Anacreonten zum Knaben gewordenen Gott der Liebe in allen erdenklichen Situationen kindlich und neckisch spielend und tändelnd zeigen, und in engerem Kreise zu den ebenfalls nicht seltenen Kunstdarstellungen, denen die mythologische Idee des Allsieggers Eros zum Grunde liegt oder eigentlich mehr noch zum Hintergrunde dient, auf welchem sie in einer Reihe mit bester Laune erfundener Scenen das Thema variiren, dass Nichts im Himmel und auf Erden sich der süssen Allmacht der Liebe zu entziehen vermag. Zu den ausdrucksvollsten und demgemäss auch am häufigsten wiederkehrenden Scenen dieser Art gehören diejenigen, welche besonders scheue oder besonders wilde und starke Thiere von einem oder mehreren Erosknaben gezähmt oder gebändigt darstellen: Rehe, Panther, Löwen oder Delphine von Eros geritten, Kameele, Gazellen, Eber und andere Thiere vor Eros' Wagen geschirrt und was dergleichen mehr ist⁷¹). Von allen diesen anmuthigen und sinnigen Erfindungen, zu denen wir auch die Kentauren des Aristeas und Papias rechnen dürfen, ist nun aber keine mit so sichtbarer Vorliebe wiederholt, wie diejenige, welche auch unseres Arkesilaos' Gruppe vertritt: Löwen oder Löwinen von Eros oder Eroten gebändigt, und man muss gestehn, dass dieser Gegenstand, auch abgesehn von dem pikanten Reiz, der darin liegt, den gewaltigen König der Thierwelt von diesen tändelnden Knaben überwunden und wie ein Lamm behandelt zu sehn, die Verbindung der gewaltigen und imposanten Thiergestalt mit den zarten und lieblichen Formen des Kinderkörpers als eine ganz besonders glückliche Aufgabe der heiter gestimmten bildenden Kunst erscheint. Unter den verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes aber dürfen wir, ohne irgend einer anderen Erfindung zu nahe zu treten, derjenigen des Arkesilaos eine der obersten Stellen einräumen, denn in ihr verbindet sich in ganz besonderem Masse die Sinnigkeit des Grundgedankens mit dem vortrefflichsten Humor in seiner Verkörperung. Eine Darstellung wie z. B. diejenige auf der schönen Gemme des Protarchos in Florenz (abgeb. bei Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst 2, 638), welche den leierspielenden Eros auf einem ruhig schreitenden Löwen, diesen also durch die Macht der Musik gebändigt zeigt, wirkt ernster und edler, eine Darstellung wie diejenige eines Mosaik im Museo borbonico (abgeb. Mus. Borb. 7, 61), in der wir in einer Felsengegend einen von Eroten gebundenen Löwen sehn, hat einen kaum noch heiter zu nennenden Charakter; Arkesilaos' Erfindung dagegen vereinigt so ziemlich alle Elemente des Komischen. Denn indem er seine Löwin von einigen der Flügelknaben fesseln lässt, berührt er, den Grundgedanken klar entwickelnd, die Seite des Satirischen im Gemüthe des Beschauers, darin aber, dass er andere der Kinder

das arme Thier zum Trinken zwingend, also in der besten Absicht quälend darstellt, verleiht er seinem Werke den Reiz, den das Treiben kindlicher Naivetät auf uns ausübt, und wenn er endlich noch andere seiner Amorigen eifrig beschäftigt zeigt, die gewaltigen Löwentatzen mit Pantoffeln zu versehn, so fügt er damit auch noch ein Element des eigentlich Burlesken hinzu.

In wiefern wir nun diese überaus glückliche und ausgiebige Erfindung für eine originale unseres Künstlers halten sollen, ist sehr schwer zu entscheiden. Die Erotopägnien im Allgemeinen gehn ohne Frage in der Kunstgeschichte weit höher hinauf als das Zeitalter des Arkesilaos, und auch die Scene der Löwenbändigung durch Erogen dürfte vor ihm dagewesen sein, wenngleich wir grade sie schwerlich mit Sicherheit in älteren Kunstwerken nachzuweisen vermögen. Mag aber Arkesilaos immerhin die Idee seines Werkes aus früheren Vorbildern entnommen haben, die specielle Verwendung derselben zu der geschilderten vortrefflichen Composition dürfen wir ihm nicht streitig machen, und diese enthält auf alle Fälle mehr Originalität und Selbständigkeit als die überwiegende Mehrzahl der Kunstproductionen dieser Epoche. Indem wir dies anerkennen, glauben wir es als charakteristisch für diese Zeit bezeichnen zu dürfen, dass dieselbe, unfähig auf dem Gebiete des eigentlich Ideellen, des Grossartigen und des ernst Bedeutsamen Neues zu schaffen, auf demjenigen des Komischen wenigstens noch Einiges aus eigener Kraft zu produciren vermag. In dieser Beziehung und als ein Cabinetstück der eigentlichsten Art können wir der Gruppe des Arkesilaos ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse nicht absprechen. Je mehr Charakter dieses Kunstwerk zeigt, um so lebhafter ist es zu bedauern, dass wir ein anderes Werk desselben Meisters, welches Asinius Pollio besass, Kentauren, welche Nymphen trugen (als Reiterinnen nämlich), nur dem Namen nach aus Plinius kennen, denn es wäre sehr möglich, dass eine genauere Kenntniss dieser Darstellung, welche in sehr bekannten Wandgemälden Pompejis ihre Analoga findet, in Verbindung mit dem was wir über die Venus genetrix und über die Löwin mit den Erogen wissen, uns in den Stand setzen würde, ziemlich bestimmt über den Kunstcharakter des Arkesilaos abzusprechen, über den wir, mangelhaft unterrichtet wie wir sind, nur die Vermuthung aussprechen können, dass er in genremässiger Behandlung des Mythologischen den altbekannten Gegenständen neue Seiten abzugewinnen suchte; denn genrehafte aufgefasst wird man unbefangener Weise auch die Venus genetrix nennen müssen. Die Nachricht von dem Gypsmodell eines Kraters, welches sich Arkesilaos von einem römischen Ritter mit 1400 Thalern bezahlen liess, kann uns nur als eine Exemplification des früher im Allgemeinen ausgesprochenen Satzes gelten, dass Arkesilaos' Modelle theuer bezahlt wurden, und mag zeigen, dass die vorzügliche Sauberkeit und Vollendung der Modelle in jener Zeit nicht in künstlerischen Kreisen allein richtig gewürdigt wurde. Für die formelle Seite der Kunst der Arkesilaos wie für diejenige der Schule des Pasiteles bleibt diese auf die Modelle verwendete Sorgfalt das entscheidend Charakteristische, aber die Hauptbedeutung des Mannes für die gleichzeitige Entwicklung der Kunst kann ich doch hierin nicht suchen, sondern suche sie mehr in der oben berührten Richtung auf das mythisch Genrehafte oder genrehafte Mythische, welche uns eine beträchtliche Zahl anmuthiger und gefälliger Productionen hinterlassen hat. Wollen wir nun auch Arkesilaos nicht als den Begründer dieses ganzen Kunstzweiges bezeichnen, der übr-

gens des freien Verhältnisses zum Mythos wegen keinesfalls sehr hoch in die Kunstgeschichte hinaufreichen kann, so wird er doch als der Hauptbeförderer desselben in Rom zu gelten haben, wo die Kunst dem von ihm gegebenen Anstoss um so lieber gefolgt sein wird, je geeigneter diese Genrebilder auf mythischer Grundlage zu den Decorationszwecken erscheinen, denen die römische Kunst zum grossen Theile dienstbar erscheint.

Unter der nicht ganz geringen Zahl von Künstlern dieser Periode, deren Namen wir meistens aus Inschriften kennen, nimmt ausser den so eben behandelten ein specielleres Interesse nur noch einer, Zenodoros⁷²⁾, in Anspruch, und zwar in doppelter Beziehung, einmal als Vertreter der Richtung auf das Kolossale, und zweitens als Zeuge für den Verfall der Technik des Erzgusses. Doch sind über ihn die Nachrichten bei Plinius, die einzigen, die wir besitzen⁷³⁾, klar und vollständig genug, um uns zu deren einfacher Mittheilung unter Hinzufügung einiger Erläuterungen zu berechtigen.

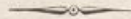
„Alle Statuen der kolossalen Art, sagt Plinius, besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodoros. Nachdem er für den gallischen Staat der Arverner einen Mercur um den Lohn von 400,000 Sestertien (20,000 Thaler) für zehn Jahre gemacht und dabei von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, wurde er von Nero nach Rom berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloss von 110 Fuss Höhe machte (der rhodische Koloss von Chares war 105 Fuss hoch), welcher jetzt (75 nach Chr.) nach der Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des Sonnengottes geweiht ist. (Er stand vor der Fronte des neronischen „goldenen Hauses“ auf dem Platze, wo nachmals der Tempel der Venus und Roma erbaut wurde, dem Platz zu machen er unter Hadrian von Decrianus mit Hilfe von vier und zwanzig Elephanten versetzt wurde; aus einem Sonnengotte wurde der Koloss später wieder in ein Porträt des Kaisers Commodus umgewandelt.) In der Werkstatt bewunderten wir die ausgezeichnete Ähnlichkeit nicht nur im (fertigen) Thonmodell, sondern schon in der ersten allgemeinen Anlage des Werkes. An dieser Statue erkannte man aber, dass die Kunde des Erzgusses untergegangen war; obwohl Nero bereit war, Gold und Silber (zum Zwecke einer schönen Färbung der Bronze) herzugeben und Zenodoros in der Kenntniss des Modellirens und des Ciselirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des (Cälators, nicht des alten Bildhauers) Kalamis ciselirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Cäsar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, dass man kaum irgend einen Unterschied in der Technik bemerken konnte. Je bedeutender demnach Zenodoros war, um so mehr erkennt man (an seinem Koloss) den Verfall der Erzbehandlung (der Technik des Gusses).“

Schliesslich erwähnen wir mit ein paar Worten noch vier Künstler, von denen wir Werke besitzen, nicht als ob diese Männer an sich von besonderer Bedeutung wären, sondern weil ihre Werke, die vermöge der Künstlerinschriften datirbar sind, uns neben anderen Monumenten als Masstab dessen dienen können, was in der Zeit um den Beginn der Kaiserherrschaft in Rom und Griechenland gemacht wurde. Der erste dieser Künstler ist Marcus Cossutius Kerdon⁷⁴⁾, der Freigelassene eines Marcus,

der nach der Orthographie der Inschriften an seinen Arbeiten in die Jahre 620—680 der Stadt Rom (134—78 v. Chr.) gehört. Diese Arbeiten sind zwei vollkommen gleiche, also augenscheinlich zu decorativen Zwecken als Pendants bestimmte ruhig stehende Satyrgestalten, die in Civit  Lavigna, dem alten Lanuvium, gefunden wurden und jetzt im britischen Museum sind⁷⁵⁾. Durch Ziegenohren und kleine Hörner als Satyrn oder Panisken gekennzeichnet, gehören sie der grossen Reihe edel gehaltener Gestalten des dionysischen Kreises an, und scheinen mit Recht als Weinschenken mit Becher und Kanne in den Händen ergänzt zu sein. Der Composition und Formgebung im Allgemeinen wird man das Prädicat der Anmuth nicht versagen können, die Haltung ist einfach, natürlich und nicht ohne Leben, die Linien- und Fl chenbehandlung weich und fliessend aber ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, wenig detaillirt, aber correct.

Zweitens gehört am wahrscheinlichsten in diesen Zeitraum Polycharmos⁷⁶⁾ von unbekanntem Vaterlande, von welchem Plinius zwei in der Porticus der Octavia befindliche Aphroditestatuen anführt, von denen die erstere die Göttin im Bade, die andere sie stehend darstellte. Da aus dieser Angabe hervorgeht, dass die Aphrodite im Bade nicht gestanden hat, so ist es eine wohlbegründete Vermuthung Viscontis⁷⁷⁾, dass in derselben das Vorbild der nicht selten wiederholten im Bade kauernnden Aphrodite (Venus accroupie) zu erkennen sei. Für diese Darstellung ist besonders zu bemerken, dass sie einen durchaus genreartigen Charakter trägt und dass die Göttin nur als Vorwand benutzt ist, um einen schönen weiblichen Körper ganz nackt und in sinnlich gefälliger Stellung und Situation darstellen zu können.

Ausdrücklich als Copist bezeichnet sich der dritte unserer Künstler, Menophantos⁷⁸⁾, welcher eine in Rom gefundene und im Palast Chigi aufgestellte ganz nackte Aphroditestatue nach einem uns unbekannten Original in Troas copirte. Die Composition dieser Statue, welche mit der rechten Hand die Brust bedeckt und mit der linken ein Gewand von einem niedrigen Gegenstande zur Verhüllung der Scham emporzieht, kehrt nicht selten in jenen Statuen wieder, welche man verkehrter Weise auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeführt hat. Menophantos gehört in den Anfang der Kaiserzeit; eben dahin werden wir den vierten Künstler, Antiphanes, Thrasionidas' Sohn von Paros⁷⁹⁾ zu setzen haben, von dem eine jetzt in Berlin befindliche Statue des Hermes auf Melos in demselben Bezirk mit der berühmten Aphrodite gefunden wurde. Beiden Arbeiten, derjenigen des Menophantos und derjenigen des Antiphanes kann man nur das Lob der Correctheit und sauberer Technik spenden; aber grade dadurch, dass sie sich als Mittelgut darstellen, haben sie neben den viel bedeutenderen Werken, die wir kennen gelernt haben, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für die Begründung des allgemeinen Charakters dieser Periode.



FÜNFTES CAPITEL.

Allgemeine Übersicht über die Monumente und den Charakter der griechisch-römischen Plastik bis auf Hadrian.

Wir haben in den vorhergehenden Capiteln eine Anzahl von Monumenten besprochen, welche gegen die Masse dessen, was uns von den Werken der griechisch-römischen Kunst überliefert ist, fast verschwindend klein genannt werden muss, deren grosse kunstgeschichtliche Bedeutung aber nicht allein darin besteht, dass sich unter denselben die unbestreitbar bedeutendsten Leistungen dieser Periode befinden, also speciell diejenigen, an denen die Behauptung Viscontis und Thiersch's zu prüfen ist, die Kunst in der römischen Kaiserzeit bis auf die Antonine stehe in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie diejenige der Perioden zwischen Perikles und Alexander, sondern die noch ganz besonders dadurch eine hervorragende Wichtigkeit gewinnen, dass sie als die in gewissen Grenzen bestimmt datirten und datirbaren Monumente die Mittel zur Datirung der übrigen an sich nicht datirten oder datirbaren Werke der griechisch-römischen Kunstzeit bieten, welche den Hauptbestand unseres Antikenbesitzes ausmachen. Die Möglichkeit aber durch Vergleichung mit den in den vorigen Capiteln im Einzelnen besprochenen Sculpturen auch bei vielen anderen mit Überzeugung die wahrscheinliche Entstehungszeit nachzuweisen, ist für die Periode, von der wir reden, von um so grösserer Bedeutung, je weniger ausgiebig unsere schriftlichen Quellen über die ihr eigenthümliche Kunstentwicklung und Kunstübung sich erweisen, je überwiegender wir daher darauf angewiesen sind, unser Urtheil über das Kunstvermögen dieser Zeit und über dessen Grenzen auf die Monumente selbst zu gründen und aus den Monumenten abzuleiten. Und hier würden wir in die dringendste Gefahr des Cirkelschlusses gerathen, wenn wir nicht an den datirten Monumenten einen festen Ausgangspunkt und einen sicheren Masstab besässen.

Dies gilt ganz besonders von den Werken mythologisch-idealen Gegenstandes, denn während wir zur Datirung der übrigen Denkmälerclassen, es seien nun Porträts oder Monumental- oder Ornamentalsculpturen, theils in den Gegenständen selbst, theils in sonstigen Umständen mehr oder weniger sichere und genaue Zeitbestimmungen besitzen, sind unsere Anhaltspunkte für die Chronologie der Werke mythologisch-idealen Gegenstandes sehr vereinzelt und sehr precärer Natur. Sie bestehen einestheils in dem Material der Arbeiten, anderentheils in den Fundorten und drittens in gewissen Nachbildungen in datirbaren Reliefs und Münztypen. Es möge mir gestattet werden hierauf ein wenig näher einzugehen.

Was zuerst das Material anlangt, so ist an und für sich klar, dass die Verwendung gewisser Materialien auf die Entstehungszeit der Werke einen wenigstens ungefähren

Schluss gestattet. Dies gilt besonders von dem italischen, carrarischen Marmor, von dem wir wissen, dass er nicht lange vor Plinius' Zeit⁸⁰⁾ in Anwendung kam, so dass wir keinem Werke aus carrarischem Marmor eine frühere Entstehungszeit als in unserer Periode anweisen können. Aber freilich gewinnen wir dadurch immer nur eine Altergrenze von einem gewissen Zeitpunkt abwärts, und es fehlt uns die zweite, um die Periode der Entstehung abzuschliessen. Dazu kommt aber sofort der zweite Übelstand, dass der Entscheidung über die Art des Marmors keineswegs leicht, in vielen Fällen äusserst schwierig ist. Zum Belege dieser Behauptung brauche ich nur an die bekannte Thatsache zu erinnern, dass Visconti über das Material des vaticanischen Apollon die Urtheile der berühmtesten Geognosten einholte, von denen immer eines dem andern widersprach⁸¹⁾, so dass wir bis auf den heutigen Tag noch nicht mit Bestimmtheit wissen, ob der vaticanische Apollon aus griechischem oder aus italischem Marmor gehauen sei. Sehn wir aber auch von dieser Schwierigkeit ganz ab, so würde es ein grosser Irrthum sein, wenn man glaubte, die Verwendung gewisser Materialien, wie z. B. des carrarischen Marmors, von einem gewissen Zeitpunkte an habe derjenigen der altherkömmlichen ein Ende gemacht. Dies ist so wenig der Fall, dass wir vielmehr die Verwendung so ziemlich aller bekannten Marmorarten mit Ausschluss etwa des pentelischen in den Werken unserer Periode nachweisen können, so dass man also wohl sagen kann, eine Statue aus carrarischem Marmor müsse der Periode der griechischen Kunst in Rom angehören, aber niemals, eine Statue aus griechischem Marmor müsse aus einer früheren Zeit stammen. Daraus aber ergiebt sich, dass das Material der Werke ein Datierungsmittel von sehr bedingtem und zweifelhaftem Werthe sei.

Gleiches gilt von den Fundorten, ja die meisten Leser werden meinen, die Fundorte können hier überhaupt gar nicht als entscheidend gelten, da ja jedes zu irgend einer Zeit angefertigte Werk zu irgend einer anderen an irgend einem bestimmten Orte aufgestellt worden sein kann. Dennoch haben die Fundorte für die chronologische Frage einige Bedeutung, aber freilich nur in sehr untergeordneter Weise und in sehr einzelnen Fällen. Erstens nämlich ist es bekannt, dass gewisse Orte und Baulichkeiten zu bestimmten Zeiten und von bestimmten Personen entweder ausschliesslich oder vorzugsweise mit Sculpturen ausgeschmückt wurden; ich will nur beispielsweise an die Porticus der Octavia erinnern, welche durch Metellus und Augustus ihre Ausschmückung erhielt, an Capri, welches Tiberius seinen Glanz verdankt, an die Villa Hadrian's bei Tivoli und was dergleichen mehr ist. Von Werken nun, welche an diesen Orten oder in den Ruinen dieser Gebäude gefunden wurden, können wir mit Wahrscheinlichkeit schliessen, dass sie nicht aus späterer Zeit als aus derjenigen stammen, der, wie gesagt, die Hauptausstattung dieser Orte mit Sculpturwerken angehört. Gleiches gilt von den plastischen Monumenten aus Pompeji und Herculaneum, die natürlich nicht jünger sein können als die Verschüttung dieser Städte im Jahre 79 n. Chr., während wir bei der Mehrzahl der aus Pompeji stammenden Sculpturen in Marmor oder Thon zugleich mit Wahrscheinlichkeit annehmen können, dass sie nicht älter seien als das Erdbeben, welches bekanntlich im Jahre 63 n. Chr. diese Stadt arg verwüstete. Aber die Zahl dieser pompejanischen Sculpturen, denen wir eine von zweien Zeitpunkten umgrenzte Entstehungsperiode mit Wahrscheinlichkeit zuweisen können, ist eine verschwindend kleine. Bei

den anderen Monumenten aber, denen gemäss dem Fundorte nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine Altersgrenze zugewiesen werden kann, muss die Möglichkeit einer früheren Entstehung an sich immer offen gehalten werden, die Bestimmung hat also in der Mehrzahl der Fälle abermals nur einen sehr beschränkten Werth. Und dazu kommt, dass die Fundorte der überwiegenden Masse unserer Antiken, welche in früheren Jahrhunderten gewonnen wurden, entweder gar nicht oder nur in mehr oder weniger unsicherer Weise überliefert sind, so dass die Zahl der Sculpturen, auf deren Alter man aus dem Fundort schliessen kann, sich als sehr geringe herausstellt.

Für einige mythologisch-ideale Gegenstände endlich, aber freilich wiederum nur für sehr wenige, gewähren Münzstempel und einige Reliefs Anhaltspunkte zu einer mehr oder weniger genauen Zeitbestimmung. So lernen wir, um ein Beispiel anzuführen, die Gestalten der drei capitolinischen Gottheiten (Jupiter, Juno und Minerva) in verbürgter Weise aus einem Reliefbruchstück⁸²⁾ kennen, welches ein Fronton, wahrscheinlich dasjenige des von Vespasian hergestellten capitolinischen Jupitertempels darstellt, und dieselben finden wir auf dem Revers eines Contorniaten des Antoninus Pius⁸³⁾; auch von anderen Göttern sind die ganzen Gestalten oder die Köpfe auf Münzen nachweisbar, aber es steht keineswegs in allen Fällen fest, dass diese Darstellungen sich auf ausgeführte Sculpturwerke beziehen, viele sind im Gegentheil sicher für die Münzstempel allein componirt, und können demgemäss nur in allgemeinerer Weise für die Beurteilung der Erfindungen dieser Zeit auf dem Gebiete der Kunst, von dem wir reden, verwendet werden. Die grosse Mehrzahl der Münzstempel bietet nicht mythologische, sondern allegorische Figuren, von denen weiterhin gesprochen werden soll.

Zieht man nun aus dem hier Entwickelten das Resultat, so wird es einleuchten, dass unsere Mittel zur Datirung der uns erhaltenen Antiken, abgesehen von dem in der Vergleichung mit den durch den paläographischen Charakter ihrer Inschriften datirten, nur von geringer Bedeutung und dass jene Vergleichung von der grössten Wichtigkeit ist.

Wächst aber auch immer die Zahl der Monumente, welche wir als dieser Periode angehörig betrachten dürfen, durch die Anwendung der so eben besprochenen Mittel der Kritik, so lehren uns auch diese Monumente über das Wesen der Kunst dieser Zeit nichts Anderes, als was wir aus den in den vorigen Capiteln im Einzelnen betrachteten Werken gelernt haben, und eben so wenig wird der Charakter der Periode auch nur im mindesten alterirt durch irgend eine der Hunderte von Sculpturen, welche uns aus denselben überkommen sind, ich wiederhole, nicht durch irgend eine. Alle plastischen Werke mythologisch-idealen Gegenstandes, welche wir aus irgend einem Grunde für Producte der griechischen Kunst in Rom bis auf Hadrian zu halten berechtigt sind, zeigen eine mehr oder minder tüchtige und routinirte, einige sogar eine meisterhafte Technik, aber keines derselben kann als durchaus neue Erfindung oder als eine weitere Entwicklung oder Steigerung des früher Geschaffenen gelten, vielmehr stellt sich bei allen eine mit grösserer oder geringerer Sicherheit erkennbare, wenngleich verschieden abgestufte Abhängigkeit von den Vorbildern aus der Blüthezeit der griechischen Kunst heraus. Grade wie unter den in den vorigen Capiteln besprochenen Sculpturen finden wir auch unter unserem Antikenvorrath in weiterem Umfange zunächst eine bedeutende Zahl von directen Nach-

bildungen bestimmt nachweisbarer Originale, ich will nur beispielsweise an manche derartige Nachbildungen erinnern, die wir im Verlaufe unserer Betrachtungen zur Vergegenwärtigung der Originale benutzt haben, wie die verschiedenen Exemplare des myronischen Diskobol, der Amazone des Kresilas, des praxitelischen Apollon sauroktonos, des lysippischen ruhenden Herakles, des Knaben mit der Gans von Boëthos, die Copien des polykletischen Diadumenos und des Apoxyomenos des Lysippos und andere. Die Reproduction älterer Typen sodann, über deren Verhältniss zu den Originalen wir nicht ganz so genau, wohl aber mit hinlänglicher Sicherheit im Allgemeinen urtheilen können, wird uns verbürgt sowohl durch die archaischen Sculpturen wie auch durch Werke von der Art der Zeusbüste von Otricoli und der ludovisischen Herebüste, die nichts Anderes sind als die besten Repräsentanten einer grossen Reihe gleichartiger, auf ein und dasselbe Urbild zurückgehender Nachbildungen. Sehr viele Statuen geben sich drittens als bewusste Modificationen älterer Vorbilder, etwa in dem Sinne der mediceischen Venus zu erkennen; und wenn denn nun endlich nach Aussonderung aller Bildwerke, welche wir zu einer dieser drei Kategorien zählen müssen, eine gewiss nicht grosse Anzahl von Sculpturen übrig bleibt, deren Verhältniss zu den Schöpfungen der früheren Perioden wir nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen können oder für die uns dieser Nachweis bisher nicht möglich gewesen ist — denn es vergeht kaum ein Jahr ohne dass ein solcher Nachweis für das eine oder das andere Werk der griechisch-römischen Kunst geführt wird — so erfordert nach allem im Vorstehenden Gesagten und Begründeten ein ruhiges und besonnenes Urtheil, dass wir dies der Lückenhaftigkeit unserer Kenntniss von den Schöpfungen der Blüthezeit beimessen, nicht aber uns obstiniren, in diesen Arbeiten neue und freie Schöpfungen unserer Periode erkennen zu wollen.

Ich habe in der Einleitung zu diesem Buche nachzuweisen versucht, dass ein Anschluss der Kunstproduction in der römischen Zeit an die Schöpfungen früherer Perioden schon aus dem Grunde natürlich und fast nothwendig war, weil der Kunstsinne der Römer erst am Besitze der Muster- und Meisterwerke aus der Zeit der höchsten Entwicklung der griechischen Kunst erwachte und an diesem sich bildete. Hier möge nun eine Erwägung Platz finden, welche uns zu einem verwandten Resultat führen wird. Sie gilt der Art des Bedarfs von Sculpturwerken in Rom.

In Griechenland war während aller der Jahrhunderte, in denen die Kunst hauptsächlich fruchtbar war, der überwiegende Hauptbedarf plastischer Werke mythologisch-idealen Gegenstandes durch den Cultus gegeben, sei es, dass dieser eigentliche Tempelbilder, sei es, dass er Statuen zu den unzähligen Weihgeschenken erforderte, welche in mannigfach wechselnder Form in den Tempeln und Tempelhallen oder auf dem Grund und Boden der Heiligthümer wie in Olympia und Delphi oder endlich sonstwo öffentlich aufgestellt wurden. Der Cultus aber, als der concrete Ausdruck eines positiven Götterglaubens, bedingt mit Nothwendigkeit auch die Eigenthümlichkeit einer ihm geweihten plastischen Gestaltung, und wenngleich wir die Macht der kanonisch fixirten Idealtypen der Götter, die, einmal erreicht, nie wieder völlig verlassen werden konnten, nicht gering anschlagen, so werden wir doch zugestehn müssen, auch wenn wir es nicht in der fast unübersehbaren Verschiedenheit in der Darstellung eines und desselben Idealwesens vor Augen sähen, dass die lebendige Religion mit der Mannigfaltigkeit ihrer localen Sagen und Anschauungen die Aufgaben der bil-

denden Künstler fast unendlich vermännigfaltigen und eine Fülle von mehr oder weniger bedeutenden Modificationen des kanonischen Idealtypus hervorrufen musste, deren jede, wenngleich in verschiedenem Masse, als eine originale Schöpfung betrachtet werden muss.

Wesentlich anders stellt sich die Sache in Rom heraus. Auch in Rom erhob freilich der Cultus seine Ansprüche, und es kann nie geläugnet werden, dass auch hier der Bedarf des Cultus nicht wenige plastische Werke erfordert hat. Allein indem wir dies zugestehn, darf ein Doppeltes nicht ausser Augen gelassen werden. Erstens war die Zahl der römischen Culte im Vergleich mit derjenigen der griechischen eine überaus geringe, was sich schon daraus ergibt und erklärt, dass Griechenland in eine überaus grosse Vielheit von politisch wie religiös selbständigen Gemeinwesen zerfiel, während der römische Staat auf dem politischen wie auf dem religiösen Gebiete vielmehr das Bild der Centralisation darbietet. Die griechische Mythologie, d. h. die poetische Gestaltung der griechischen Religion war freilich in Rom eingebürgert, aber keineswegs die griechische Religion in dem ganzen Umfang ihrer tausend und abertausend verschiedenen Culte. Freilich hatte man den griechischen Zeus mit dem römischen Jupiter, die griechische Here mit der römischen Juno, die griechische Athene mit der römischen Minerva identificirt und so noch manche andere, zum Theil wirklich identische Gestalten; aber diese Identificationen beruhen überwiegend auf der poetisch-populären Darstellung der griechischen Götter, zum allergeringsten Theile auf der religiösen Cultgestaltung der einzelnen griechischen Götterwesen. Die Folge davon ist, dass der Vielheit von Zeusgestaltungen, welche der griechische Cultus ausgeprägt und den Bildnern zur plastischen Darstellung überliefert hatte, in Rom wesentlich ein Zeus-Jupiter, der capitolinische, der König der Götter gegenüberstand, der unendlichen Vielheit der Athenegestaltungen wesentlich eine Athene-Minerva, die Göttin der Weisheit und der Künste und so fort. Als Resultat aber ergibt sich schon hieraus, dass der Bedarf des römischen Cultus an plastischen Werken ein ungleich geringerer war, als er in Griechenland jemals gewesen ist. Dazu kommt dann zweitens, dass eben weil die römischen Gottheiten in der Zeit, von der wir reden, zum grössten Theil mit griechischen identificirt waren, der Cultbedarf in den wenigsten Fällen eine neue plastische Schöpfung oder Gestaltung erforderte. Ein nicht unbeträchtlicher Theil dieses Bedarfs wurde ganz einfach mit Götterbildern gedeckt, welche aus Griechenland weggenommen und in Rom unter römischem Namen geweiht wurden, der übrigbleibende geringere Theil des Bedarfs aber erheischte nicht wesentliche Umbildung, Neugestaltung oder Modification der kanonischen griechischen Idealtypen, sondern ihm war durch eine Wiedergabe eben der kanonischen Gestaltungen wesentlich genügt. Wenngleich demnach auch manche plastische Gestaltung dieser Periode auf dem Cultus beruht, so folgt daraus noch keineswegs ihre Originalität, und wir können, auch von dieser abgesehen, getrost behaupten, dass die Productionen dieses Cultuscharakters sich unter den Werken unserer Periode in der starken Minderheit befinden.

Sie bleiben auch dann in dieser Minderheit, wenn man die Darstellungen der specifisch italischen Gottheiten hinzurechnet, welche mit griechischen nicht oder nicht durchaus identificirt werden konnten. Denn für die plastische Darstellung auch dieser Gottheiten wurden griechische Werke theils gradezu aus Griechenland herüber-

geschafft und mit italischen Namen versehen, wie z. B. jener Janus, von dem Plinius angiebt, man wisse nicht, ob er ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei, nichts Anderes ist als ein mehrgesichtiger Hermes, theils wurden zu diesem Zwecke griechische Gestaltungen leicht modificirt nachgebildet, wie z. B. der Vejovis ein wenig modificirter Apollon ist, oder um statt vieler anderer zu Gebote stehenden Beispiele, an Bekannteres zu erinnern, die Fortuna augenscheinlich aus der griechischen Nike, Flora aus der Persephone-Kora hervorgegangen ist. Andere italische Gottheiten aber, wie beispielsweise die Juno Lanuvina, sind in künstlerischem Betracht wenig ausgiebig, und müssen auch unter unserem Antikenvorrath zu den Seltenheiten gerechnet werden, und noch andere nähern sich durchaus dem Charakter der allegorischen Figuren, die hauptsächlich oder ausschliesslich durch beigegebene Attribute charakterisirt und von einander unterschieden werden. Rechnet man nun endlich auch Alles zusammen, was man von unseren Statuen aus griechisch-römischer Kunstzeit auf den Cult beziehen kann, so wird sich ergeben, dass diese Werke schwerlich den vierten oder fünften Theil unserer Antiken mythologisch-idealen Gegenstandes ausmachen.

Der ungleich grössere Rest stammt aus anderen Quellen. Und hier wird dem Bedarf der Ausschmückung von theils öffentlichen, theils Privatgebäuden, Plätzen, Strassen und Gärten die unbedingt oberste Stelle einzuräumen sein. Auch Griechenland war ein solcher Bedarf statuarischer Werke nicht fremd, aber er trat weder so überwiegend noch in dem Umfange hervor wie in Rom, wo wir uns die Masse der ohne weitere als decorative Zwecke aufgestellten Statuen nicht gross genug vorstellen können.

Einen Masstab gewähren uns einzelne Beispiele. So die verbürgte Nachricht, dass der Ädil Scaurus zur Ausschmückung des von ihm erbauten Theaters dreitausend und fünfhundert Statuen verwendete, oder ein Blick auf die Häuser und Villen der Grossen und Reichen, wie Neros goldenes Haus oder Hadrian's Villa bei Tivoli, welche seit Jahrhunderten eine unerschöpfliche Fundgrube von plastischen Werken ist, deren Zahl, obgleich der Fundort keineswegs immer beachtet wurde oder überliefert ist, dennoch in die Hunderte geht, und welche allein hinreichen würden, ein grosses Antikenmuseum unserer Tage zu füllen. Ähnliches lehrt uns der Bericht über die Villa des Lucullus, in der die verschiedenen Räumlichkeiten, namentlich die Speisezimmer, nach den hauptsächlich decorativen Sculpturen, welche sie enthielten, benannt waren. An die Wohnungen schliessen sich die Höfe und Gärten (Peristyle und Xysten), und wie mannigfaltige Sculpturwerke auch in diesen aufgestellt waren, das macht uns ein verhältnissmässig sehr untergeordnetes Beispiel recht anschaulich; ich meine den Hofraum, das Peristyl der sogenannten Casa di Lucrezio in Pompeji, welches, obgleich zu einem kleinen Hause eines Landstädtchens gehörend, doch Alles in Allem zwölf grössere und acht bis zehn kleinere plastische Arbeiten umfasste⁸⁴). Gehn wir von den Wohnungen weiter zu den Strassen und Plätzen, so bietet sich als ein Beispiel unter vielen die Brunnenanlage des Agrippa in Rom, durch welche in einem Jahre mehrer hundert öffentliche Brunnen in den Strassen der Stadt hergestellt wurden, zu deren Decoration anderthalbhundert Statuen von Erz und Marmor gehörten. Die Decoration der Brunnen, sowohl in den Häusern wie an den Wegen und Plätzen, erforderte überhaupt viel mehr statuarische Werke

als man denken sollte, und selbst diejenigen Statuen, welche unter den auf uns gekommenen Resten des Alterthums sicher und ohne allen Zweifel zu Brunnenfiguren gedient haben, müssen nach Hunderten gezählt werden. Und wie auserlesene Werke zu diesem Zwecke dienten, das zeigt uns neben vielen anderen die berühmte Gruppe des Herakles mit der Hinde aus der Casa di Sallustio in Pompeji und der nicht minder berühmte tanzende Faun, welcher der Casa del Fauno daselbst den Namen gegeben hat. Endlich wollen wir an die Grabdenkmäler erinnern, welche allermeistens mit statuarischem und Reliefschmuck auf's Reichste ausgestattet waren, selbst da, wo die Gräber Privatpersonen untergeordneten Ranges angehörten.

Zunächst wurde nun freilich dieser Bedarf an decorativen Sculpturen durch die aus griechischen Städten weggenommenen Kunstwerke gedeckt, wofür wir mancherlei Belege in der Erzählung der römischen Kunstplünderungen bereits mitgetheilt haben, es versteht sich aber von selbst, dass man das so Gewonnene, welches, so massenhaft es auch vorhanden war, natürlich für das immer steigende Bedürfniss nicht ausreichte, durch Selbstverfertigtes ergänzte, und wenn in unseren schriftlichen Quellen von diesen in Rom producirten Kunstwerken fast nie die Rede ist, so kommt das daher, dass man im Allgemeinen die gleichzeitige Kunst, eben weil sie hauptsächlich für Zwecke des Luxus und der Decoration arbeitete und in Erfindung und Composition unselbständig war, gering achtete, und weil man ihre einzelnen, nicht grade hervorragenden, ja im Verhältniss zu den Meisterwerken der Blüthezeit Griechenlands untergeordneten Productionen zu erwähnen nicht die Veranlassung hatte, welche bei berühmten oder unter merkwürdigen Umständen erworbenen älteren Kunstwerken vorlag.

Die Consequenzen einer solchen Verwendung von Sculpturwerken für die Art der plastischen Production liegen auf der Hand und treten uns thatsächlich aus einer Übersicht über unseren Antikenvorrath entgegen. Auf Neuheit und Grossartigkeit der Erfindung, auf Tiefe des geistigen Gehalts, auf eine erhabene idealische Tendenz kann es bei Sculpturen, welche man zur Zierde aufstellt, am wenigsten ankommen, heitere Anmuth des Gegenstandes, Gefälligkeit der Erscheinung, Schönheit der Form sind die ganz natürlichen Anforderungen, welche man hier stellen wird, und welchen die zur Dienerin des Luxus gewordene Kunstproduction in Rom wie früher an den Diadochenhöfen am sichersten und besten durch den Anschluss an die allgemein anerkannten Musterbilder der classischen Epochen zu entsprechen glauben musste. Hieraus erklärt sich denn auch zur Genüge die allbekannte Thatsache, dass unter den uns aus der Periode der griechisch-römischen Kunst überlieferten Antiken die Werke des heiter anmuthigen, sinnlich gefälligen Charakters, namentlich diejenigen aus dem Kreise des Bacchus und der Venus mit Entschiedenheit überwiegen, dass gewisse beliebte Typen aus diesem Kreise der Gegenstände in fast unzähligen Wiederholungen vorkommen, und dass wir ein sehr langes Verzeichniss von Statuen aufstellen können, die Nichts als die wenig und in Nebendingen von einander abweichenden Modificationen einer Grundgestalt sind, und ferner dass, wo uns eine bedingte Neuheit der Erfindung entgegentritt, diese fast ausschliesslich einer Umgestaltung mythologisch strengerer Gestalten im Sinne des Genre zu gute kommt. Und endlich erklärt sich aus derselben Ursache auch die Gewandtheit, die Routine und die Eleganz der Darstellungsweise, welche uns aus den selbst zum Theil flüchtig behandelten, im Ein-

zelen vernachlässigten Werken dieser massenhaft producirenden Zeit entgegentritt, sowie die schon früher hervorgehobene Thatsache, dass sich diese unselbständige und deshalb entwicklungslose Kunstübung Jahrhunderte lang im Allgemeinen auf derselben Höhe der Leistungen zu erhalten vermochte.

Wir haben bisher ausschliesslich von der Darstellung mythologisch-idealer Gegenstände geredet, müssen uns jetzt aber auch mit den plastischen Arbeiten dieser Zeit auf anderen Gebieten beschäftigen, welche Anspruch auf eben so grosse Beachtung haben.

Den Darstellungen, die wir bisher besprochen haben, am nächsten stehn die Personificationen von Abstractbegriffen, welche eine eigene, wenngleich nicht sehr umfangreiche Abtheilung der Kunstproduction des griechisch-römischen Zeitalters bilden. Personificationen von Abstractbegriffen finden sich freilich schon in der griechischen Kunst der früheren Perioden nicht eben selten, einige derselben reichen sogar bis in die alte Zeit hinauf, während nicht wenige andere erst in der Zeit nach Alexander erdacht und ausgeführt wurden; aber, wenngleich der Kreis solcher Bildungen, in den man namentlich Wesen wie Hebe gewiss nicht, und Wesen wie Nike, Nemesis kaum einschliessen darf, sich etwas enger schliesst, als von Manchen neuerdings angenommen wird, so lässt sich nicht läugnen, dass die griechische Kunst schon in den Zeiten ihrer hohen Entwicklung an der Ausbildung dieser nothwendigerweise wenigstens halbwegs allegorischen Personificationen theilhaftig gewesen ist. Vielfach erscheinen dieselben allerdings nur als Nebenfiguren in grösseren Compositionen, weniger unabhängig und für sich, aber dass sie auch selbständig und sogar statuarisch ausgeführt wurden, dafür ist Lysippos' frostiger Kairos nicht der einzige Beleg, sondern das zeigen auch die Arete des Euphranor, die Eirene mit dem Kinde Plutos auf dem Arm von Kephisodotos dem älteren (oben S. 21), während manche erhaltene Kunstwerke verschiedener Gattung uns noch diese und jene selbständig gehaltene Personification vergegenwärtigen⁸⁵). Man sieht hieraus, dass der griechisch-römischen Kunst unserer Periode auch auf diesem Gebiete eines überwiegend verstandesmässigen Schaffens der Ruhm durchaus neuer Erfindung nicht zugesprochen werden kann, sondern dass sie auch hier nicht nur die Anregung im Allgemeinen, sondern auch eine Menge von Vorbildern aus den früheren und mit Erfindungsgabe reicher ausgestatteten Perioden erbt, so dass ihr nur das Verdienst einer weiteren Ausbildung dieser Classe von Monumenten zugesprochen werden kann, welche uns ganz besonders in den Münzstempeln vorliegt, während plastische Monumente dieser Art verhältnissmässig selten sind und sich fast allein auf die idealisirten Porträts vornehmer Damen beschränken, die man durch Beigabe etlicher allegorischer Attribute am bequemsten über das Niveau der alltäglichen Menschlichkeit erheben konnte, ohne sich auf die schwierigere Aufgabe einer innerlichen Idealisierung einzulassen. Um die Attribute handelt es sich überhaupt bei diesen Personificationen in überwiegender Masse, die Gestalt selbst ist, bei sehr vielen wenigstens, von ganz untergeordneter Bedeutung, allermeist, wie bei Virtus, Concordia, Aequitas, Fides, Pudicitia, Salus, Pax, Securitas, Annona und vielen Anderen eine bekleidete weibliche Figur, die weder an sich noch in ihrer Haltung ihr Wesen ausspricht, was nur bei einzelnen dieser Gestaltungen, z. B. Pallor und Pavor (Furcht und Schrecken) der Fall ist⁸⁶). Die Attribute aber, welche den Figuren ihre Bedeutung verleihen, sind

meistens gut erfunden und deshalb leicht zu deuten und von der Geschmacklosigkeit mancher modernen Allegorien müssen wir die Künstler dieser Zeit freisprechen.

Als eine eigene aber zugleich die bedeutendste Abtheilung dieser Personificationen haben wir diejenige von Städten und Örtern, Ländern und Völkern in's Auge zu fassen, welche eine hervorragende Stelle unter den Kunstproductionen unserer Epoche im römischen Reiche einnehmen, und der Betrachtung ein nicht unbedeutendes Interesse darbieten. Auch in dieser Art von Kunstdarstellungen war Griechenland während der Perioden seiner freien Entwicklung vorangegangen; in der Malerei finden wir schon in der Zeit des Phidias unter den Bildern des Panäos eine „Hellas“ und eine „Salamis“, die letztere mit einem Schiffsschnabel als Attribut zur Erinnerung an den grossen Seesieg der Griechen über die Barbaren. In der Plastik dürfte das früheste uns schriftlich überlieferte Beispiel einer solchen Personification die von der Tapferkeit (Virtus) bekränzte Hellas des Euphranor (oben S. 60), das früheste uns erhaltene Beispiel die Tyche Antiocheias von Eutychides (oben S. 91, Fig. 76) sein. In der Diadochenperiode wurden diese Darstellungen, die zum Theil mit den Porträts der Fürsten, namentlich diese bekränzend, verbunden wurden, häufiger, und wenn wir deren besondere Erwähnung in der Besprechung dieser Periode übergangen haben, so liegt der Grund und die Entschuldigung darin, dass wir nur vereinzelte und oberflächliche Notizen über dieselben besitzen⁸⁷⁾, welche das Bild von der Kunstentwicklung jener Zeit weder wesentlich zu vervollständigen noch zu verändern vermögen. Das aber müssen wir hier anerkennen und hervorheben, dass diese Productionen der hellenistischen Epoche den verwandten Darstellungen in Rom Anregung und Vorbild gewesen sind. Hier, in Rom, wo der erste Anstoss zu dieser Art von Darstellungen durch die in den Triumphzügen aufgeführten Bilder besiegter Völker gegeben wurde, finden wir die Figuren personificirter Städte und Länder in dauernden Kunstwerken am frühesten unter Pompeius, für welchen der römische Bildhauer Coponius⁸⁸⁾, der eine der beiden römischen Plastiker, deren Namen uns überliefert sind — der andere ist Decius⁸⁹⁾, von dem der Consul Lentulus in derselben Zeit einen kolossalen Kopf aus Erz als Gegenstück eines solchen von Chares von Lindos, aber diesem bei weitem nicht gleichkommend, auf dem Capitol weihte — die Figuren der vierzehn von Pompeius besiegten Nationen arbeitete, welche in dem Säulengange bei dem von Pompeius erbauten Theater aufgestellt waren, der davon den Namen des Säulenganges „zu den Nationen“ (ad nationes) erhielt. Es ist nicht genug zu beklagen, dass wir von diesen Arbeiten des Coponius keinerlei nähere Nachricht besitzen, und daher gänzlich ausser Stande sind, über den Geist und die Darstellungsweise auch nur das Mindeste mit einiger Bestimmtheit zu muthmassen. So ansprechend daher auch Brunn's Hinweis auf die von Göttling Thusnelda genannte vortreffliche Statue in Florenz, in der wir mit Brunn, wie schon früher (S. 159) bemerkt, eine Germania devicta erkennen, als bestes Vergegenwärtigungsmittel der Nationen des Coponius sein mag, so wenig können wir demselben mit Überzeugung folgen, und nur das Eine glauben wir nicht bezweifeln zu dürfen, dass diese Personificationen das von der pergamenischen Kunst vorgebildete charakteristisch nationale Gepräge getragen haben. Eine andere Reihe solcher Personificationen wurde von Augustus in demselben, von ihm restaurirten Säulengange aufgestellt, und unter demselben Kaiser wurden an einem grossen, ihm geweihten Altar zu Lugdunum

(Lyon) sechszig Figuren gallischer Völkerschaften in Relief (wie wir annehmen dürfen) gebildet. Das nächste bestimmt bekannte Beispiel bieten die kleinasiatischen Städtefiguren an der Basis einer Statue des Tiberius, von denen die sogleich näher zu besprechende puteolanische Basis die Nachbildung ist, und von der eine, wahrscheinlich zu einer Statue des Claudius gehörende, im Jahre 1840 bei Cerveteri in einem Fragment gefundene Basis mit der Darstellung etruskischer Städte⁹⁰) (erhalten sind Vetulonia, Volci und Tarquinii) eine freiere Nachbildung zu sein scheint. Andere Darstellungen verwandten Charakters sind uns nur auf den Kaisermünzen erhalten, auf die wir hier nicht näher eingehen können, da es nicht als feststehend betrachtet werden darf, dass diesen Münztypen plastische Bildungen zum Grunde liegen. Ebenso glauben wir in Betreff der bekanntesten uns erhaltenen hier einschlagenden, aber nicht datirbaren Darstellungen unsere Leser auf das Verzeichniss in Müller's Handbuche (§. 405) verweisen zu dürfen, um unsere Aufmerksamkeit auf die Städtefiguren der puteolanischen Basis zu concentriren, welche für die Kenntniss dieser Personificationen in ganz besonderem Grade lehrreich sind⁹¹). Diese im Jahre 1693 bei Puzzuolo (Puteoli) gefundene Basis einer Statue des Tiberius, welche mit der Darstellung von vierzehn kleinasiatischen mit Namen bezeichneten Städtefiguren in Hochrelief geschmückt ist und in ihrer Weihinschrift das Datum des Jahres 30 n. Chr. trägt, haben wir in Fig. 95 als vorzügliches Beispiel dieser Classe von Kunstdarstellungen abbilden lassen. Über die bei diesem Monument in Frage kommenden historischen Verhältnisse werden einige kurze Andeutungen genügen.

Im Jahre 17 n. Chr. zerstörte ein furchtbares Erdbeben in einer Nacht zwölf kleinasiatische Städte, im Jahre 23 ein anderes die Stadt Kibyra, und in dem Zeitraum zwischen 23 und 30 ein drittes Ephesos. Tiberius zeigte, wie bei anderen Gelegenheiten, wo es das Wohl des Staates erforderte, eine in diesem Falle von allen Schriftstellern bezeugte Freigiebigkeit, und um für diese ihre Dankbarkeit zu erweisen, liessen die wiedererbauten Städte dem Kaiser in Rom bei dem Tempel der Venus genetrix eine kolossale Statue errichten, von der wir auf Kupfermünzen des Tiberius ein Nachbild besitzen. Die Basis dieser im Jahre 20, also vor der Zerstörung von Kibyra und Ephesos errichteten Statue war mit den Städtefiguren der zwölf Weihenden Städte in statuarischer Ausführung geschmückt, denen später die Statuen von Kibyra und Ephesos beigefügt zu sein scheinen. Diese Statue nun nebst ihrer Basis wurde von den Augustalen (dem Municipalritterstande) von Puteoli in verjüngtem Masstabe nachgebildet, und zwar die Basis so, dass an ihr die Städtestatuen in Hochrelieffiguren verwandelt wurden. Ob mit dieser Umwandlung auch noch weitere Veränderungen verbunden gewesen sind, und welche, dies vermögen wir im Einzelnen nicht zu constatiren, es ist aber wahrscheinlich, dass die Darstellungen der Städte in Kostüm und Haltung und in ihren Attributen den Statuen in Rom nachgebildet, die Anordnung und Gruppierung den veränderten Anforderungen des Raumes und der Technik gemäss von dem puteolanischen Künstler modificirt sei.

Bei der Besprechung der Tyche Antiocheias von Eutychides haben wir darauf aufmerksam gemacht, dass der Künstler in der bequem und anmuthig sitzenden weiblichen Gestalt offenbar danach gestrebt hat, den Eindruck, welchen die an dem Bergabhänge erbaute Stadt machte, in seiner Personification wiederzugeben, während die



Fig. 95. Die puteolanische Basis.

Gestalt des Flussgottes zu ihren Füßen zur näheren Localbezeichnung der Lage am Orontes diene und die Ähren in der Hand der Tyche attributiver Weise auf Fruchtbarkeit des Flussthals und Wohlhabenheit der Stadt anspielen. Ein ähnliches aus Symbolik und Allegorie gemischtes Verfahren finden wir nun auch bei unseren puteolanischen Städtefiguren in Anwendung, und dürfen dasselbe als das in allen ähnlichen Fällen gebrauchte bezeichnen. Zunächst strebt der Künstler die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Stadt oder des Landes durch eine Eigenthümlichkeit in der Personification selbst zu vergegenwärtigen, wobei das Geschlecht des Städtenamens meistens dasjenige der Figur bestimmt und bei fremden (barbarischen) Orten der Racentypus der Bewohner in der Gesichtsbildung, die nationale Tracht vielfach in der Gewandung der Personification wiederkehrt. Nähere Bezeichnungen des Locals und sonstiger charakteristischer Momente im Leben und Treiben oder aus der Geschichte, namentlich der Gründungssage des Ortes werden sodann durch beigegebene Attribute bezeichnet. Es ist das im Grunde dasselbe Verfahren, welches auch wir noch anwenden, nur mit dem Unterschiede, dass die Alten meistens viel geistreicher und feiner charakterisiren, das typisch Einförmige glücklicher umgehen, und die Attribute ungleich bescheidener verwenden, im Ganzen sich demnach auch auf diesem Gebiete künstlerischer zeigen als wir. Die Betrachtung der puteolanischen Basis macht uns den

Erweis des Gesagten leicht, obwohl wir der Charakterisirung der einzelnen Städte nicht in allen Fällen genau zu folgen vermögen, weil wir von mehreren derselben nicht die ausreichende Detailkenntniss besitzen.

An der Vorderseite neben der Inschrift finden wir in zweien weiblichen Figuren, welche sehr angemessen einen architektonischen, fast karyatidenartigen Charakter tragen, links (1) Sardes, rechts (2) Magnesia, diejenigen Städte, welche bei der Zerstörung durch das Erdbeben am härtesten betroffen wurden. Die letztere Figur ist leider zu sehr zerstört, um uns die Einsicht in das Feinere ihrer Charakterisirung zu gestatten, Sardes dagegen ist wenigstens in den Hauptsachen so gut erhalten, dass wir sie als eine reichlich und edel gewandete Frau erkennen, neben der, sich zutraulich an sie anschmiegend, ein nackter Knabe steht, auf dessen Kopf sie wie schützend die rechte Hand gelegt hat. Der Gegenstand, welchen sie im linken Arm trägt, scheint ein Füllhorn zu sein. Sie stellt sich demgemäss, was hier freilich nicht näher erörtert werden kann, im Charakter einer kinderpflegenden Erdgöttin, einer *Ge kurotrophos* dar, also unter derjenigen mythischen Gestalt, durch welche die Fülle der Fruchtbarkeit und des daraus hervorgehenden milden Segens für den Menschen bezeichnet wird, und welche hier passend gewählt ist, um die reiche Fruchtbarkeit von Sardes zu vergegenwärtigen, welches in seinem Ortsdämon *Tylos* ein dem attischen Säemann *Triptolemos* verwandtes Wesen verehrte. Die rechte Schmalseite der Basis zeigt uns in drei Figuren *Philadelphæa*, *Tmolos* und *Kyme*; *Philadelphæa* (3) und *Kyme* (5) weiblich, *Tmolos* (4), die Stadt am weinreichen Berge gleichen Namens bei Sardes, nach dem Geschlechte des Namens männlich gestaltet. Die erste Figur (3) macht einen priesterlichen Eindruck, und, obgleich wir über die dortigen Culte nicht im Einzelnen unterrichtet sind, so berechtigt uns doch eine Nachricht über viele in *Philadelphæa* gefeierte Feste und daselbst vorhandene Heiligthümer, den priesterlichen Charakter der langgewandeten, und wie es scheint festlich bekränzten Gestalt für beabsichtigt und bezeichnend zu halten. Der weinreiche *Tmolos* (4) stellt sich uns als eine durchaus dionysische Figur dar, welche von dem Gotte des Weinstocks nur durch das Attribut der Mauerkrone und dadurch unterschieden wird, dass ihm anstatt des *Thyrsos* ein Weinstock beigegeben ist, welcher das Motiv der erhobenen Hand rechtfertigt.

Kyme, die See- und Hafenstadt (5), deren in der linken Hand gehaltenes Attribut leider unkenntlich geworden, stellt sich in jungfräulicher, reich aber leicht bekleideter Gestalt dar, und wird, da auf Münzen von *Kyme* eine von *Poseidon* entführte Jungfrau erscheint, am wahrscheinlichsten als die von dem Meergotte geliebte Gründerin der Stadt, welche von dem göttlichen Buhlen die Herrschaft des Meeres zum Geschenk empfing, aufzufassen sein.

Eine überaus schöne und reiche Composition bieten sodann die sechs Städtefiguren auf der Rückseite der Basis. Die erste (6), die Personification des weinreichen *Temnos*, erscheint in einer mehrern Darstellungen des *Dionysos* entsprechenden Gestalt mit dem Attribute des *Thyrsos*; amazonenhaft, mit kurzem *Chiton* bekleidet, behelmtm Haupte und mit dem Speere bewehrt, stellt sich *Temnos* zunächst *Kibyra* (7) dar, die Vertreterin der streitbaren Stadt gleichen Namens, neben der im schönsten Contraste durchaus bekleidet und mit verschleiertem Haupte an den apollinischen Dreifuss gelehnt und den apollinischen Lorbeer in der linken Hand

Myrina dasteht (8), die Vertreterin der Stadt, welche ein hochberühmtes Heiligthum und Orakel des Apollon besass. Ihr gesellt sich, wiederum in Amazonentracht gekleidet, Ähren und Mohn, das Symbol der Ackerfruchtbarkeit, in der Rechten erhebend, den linken Fuss auf die bärtige und langhaarige Maske eines Flussgottes (des Kaystros) gestellt, die Göttin von Ephesos (9), der von den Amazonen gegründeten heiligen Stadt der weltbekannten ephesinischen Artemis, deren Idol auf einem Pfeiler neben dem apollinischen Dreifusse Kibyras steht, und welche als Göttin überschwänglicher Fruchtbarkeit die Ebene des Kaystros reichlich gesegnet hat. Unerklärt sind die Flammen, welche aus der Thurnkrone dieser Figur emporlodern. So wenig wie diese Flammen vermögen wir das Attribut der zunächst folgenden Figur von Apollonidea (10) zu erklären, die abermals in kurzer Bekleidung, aber in zarterer Gestalt als die anderen Amazonen unserer Basis erscheint; während die letzte Figur dieser Seite, welche nur Hyrkania sein kann (11), durch ihr Kostüm, namentlich den, freilich arg verstümmelten, eigenthümlichen Hut, der ihr Haupt bedeckt, makedonische Tracht vergegenwärtigt und daran erinnert, dass hier Makedonier angesiedelt waren. Weniger klar als die Symbolik in den Gestalten dieser hinteren Langseite ist uns diejenige in den drei letzten Figuren auf der zweiten Schmalseite der Basis, jedoch weisen ohne Zweifel die Blumen und Früchte, welche Mostene (12) im Bausch ihres Gewandes und zum Gewinde verflochten in der rechten Hand trägt, auf blühende Fruchtbarkeit hin, der gemäss die Figur selbst in blühender Jugend und mit mädchenhaftem Haarputz erscheint; Dreizack und Delphin in den Händen der Göttin von Ägä (13) deuten, obwohl die Stadt im Binnenlande lag, auf Cult des Poseidon, der auch aus anderen Binnenlandsstädten dieses Landstrichs verbürgt ist und nicht sowohl dem Meerbeherrscher als dem Gotte galt, dem man die hier häufigen Erdbeben zuschrieb. Die letzte, wiederum amazonenhaft gekleidete Figur von Hierocäsarea (14) hat die charakterisirenden Attribute verloren, und wir sind ausser Stande den Grund ihrer Bildungsweise darzulegen.

Wenn demnach Manches in diesen Darstellungen uns dunkel bleibt, so ist doch die Mannigfaltigkeit des Bildungsprincips und der Erfindung einleuchtend genug, und ebenso vermögen wir die Sinnigkeit und Gefälligkeit in der Anordnung zu beurteilen, bei der ein geographisches Princip augenscheinlich nicht zum Grunde liegt, sondern welche frei nach künstlerischen Grundsätzen getroffen scheint. Gleichwie auf der hinteren Langseite die Träger der Culte des Apollon und der Artemis deutlich hervorgehoben und in die Mitte gerückt sind, so sind auf den Schmalseiten hier die bakchischen, dort die poseidonischen Attribute ebenfalls in den Mittelfiguren auf sehr in die Augen fallende Weise hervorgehoben; bei der im Allgemeinen grossen Einfachheit ist reiche Abwechslung in den einzelnen Motiven, man vergleiche nur die fünf Amazonengestalten, die bei aller Übereinstimmung im Allgemeinen im Einzelnen doch sehr verschieden behandelt sind, ebenso die Gewänder der reicher bekleideten; auch der Contrast der männlichen Gestalten ist sehr geschickt benutzt, und obwohl alle Figuren in ruhiger Haltung dastehn, so ist dieselbe doch bei allen verschieden motivirt, während das bescheidene Mass der Bewegtheit dazu beiträgt, dem Monument den architektonischen Charakter zu erhalten, welchen seine Bestimmung erforderte.

So wie die eben behandelten Personificationen von Städten und Örtern, Ländern und Völkern sich einerseits mit den Idealbildwerken berühren, bringen sie uns

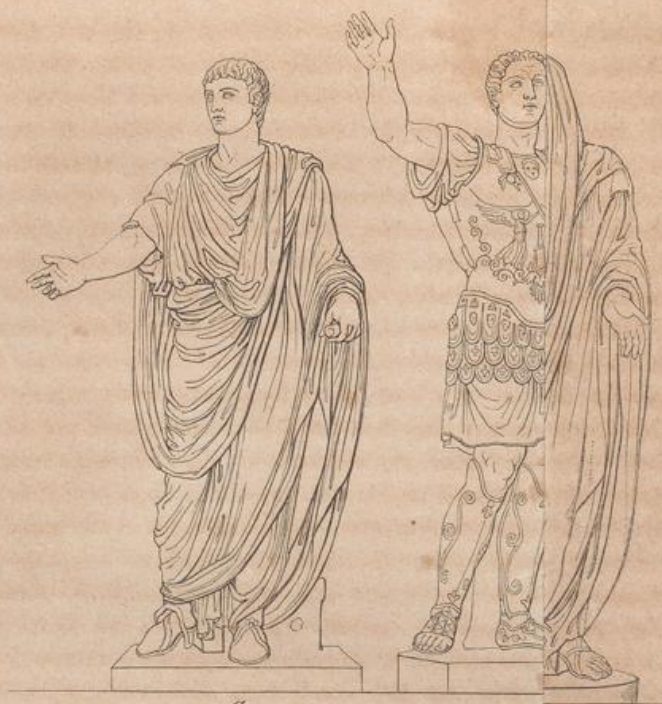
andererseits der historischen Plastik nahe. Da aber diese den eigenthümlichst und am specifischsten römischen Kunstzweig darstellt, während aus den bisher besprochenen Denkmälergattungen der mehr oder weniger prädominirende Einfluss der griechischen Kunst augenscheinlich hervorleuchtet, so wollen wir, ehe wir uns zu der römischen historischen Reliefbildnerei und Ornamentalsculptur wenden, hier von einer grossen und kunsthistorisch hochwichtigen Kategorie von Monumenten reden, welche, in ihrer Gesamtheit aufgefasst, in sich auf's vollkommenste die Übergänge von der griechischen zur eigentlich römischen Kunstweise darstellt. Ich meine die Porträtbildnerei, über welche jedoch nur die Hauptsachen in schärfster Beschränkung mitzutheilen ich mich entschliessen musste, wenn ich nicht dieses Capitel zu dem Umfange eines ganzen Buches anschwellen lassen wollte⁹²). Denn das Interesse, welches die römischen Porträts darbieten, ist so vielseitig und mannigfach, dass dessen erschöpfende Besprechung sehr weit führen muss, während sich die Hauptsachen und besonders das kunsthistorisch Wichtige dieser Denkmäler in grosser Kürze andeuten lässt.

Das Alter der Porträtbildnerei in Rom lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen; die Statuen der Könige, von denen uns berichtet wird, sind ohne Frage die Werke späterer Epochen, allein schon aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. werden uns Porträtstatuen römischer Magistrate angeführt, an deren Authentie und an deren Alter zu zweifeln kein Grund vorliegt.

In sehr ausgedehntem und allgemeinem Gebrauche finden wir die öffentlich ausgestellten Porträtstatuen im zweiten Jahrhundert, und zwar geht aus einer Nachricht des Plinius hervor, dass nicht nur der Staat dieselben als Ehrendenkmäler verdienster Bürger aufstellte, sondern dass auch Privatleute ihr eigenes Porträt am Forum zu errichten pflegten, denn Plinius berichtet uns, dass die Censoren P. Cornelius Scipio und M. Popilius alle nicht vom Senat und Volk gesetzten Statuen wegnehmen liessen. Dass aber die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom die Porträtbildnerei nicht verminderte, sondern vielmehr verallgemeinerte, versteht sich von selbst, und endlich übernahm die Kaiserherrschaft in Rom diesen Zweig der Plastik in seiner vollsten Ausbildung. Was aber nun die uns erhaltenen römischen Porträtstatuen und Büsten anlangt, so verdient zuerst hervorgehoben zu werden, dass dieselben so gut wie ausschliesslich unserer Periode und der auf diese folgenden Verfallzeit angehören, und dass wenige weit über den Anfang der Kaiserzeit hinaufreichen; zweitens ist für ihre Chronologie zu beachten, dass wir im Allgemeinen die Bildwerke mit der in denselben dargestellten Person für wesentlich gleichzeitig halten dürfen, wovon nur gewisse Darstellungen besonders berühmter Personen eine Ausnahme machen, drittens wollen wir nicht vergessen daran zu erinnern, dass die uns erhaltenen Porträt Darstellungen in der überwiegenden Mehrzahl auf die Kaiser und die Mitglieder des Kaiserhauses darstellen, während es viertens für die Beurteilung ihrer Authentie sowohl wie ihres sehr ungleichen künstlerischen Werthes nicht unwichtig ist zu wissen, dass lange nicht alle unsere Exemplare aus Rom selbst stammen, sondern dass wir die zum Theil sehr häufigen Wiederholungen der Porträts einzelner Herrscher in der überwiegenden Mehrzahl der Kunst in den Municipalstädten verdanken, von denen auch die kleinste und entlegenste mindestens mit dem statuarischen Porträt des regierenden Kaisers, und zwar nicht selten in einer Mehrzahl



Fig. 96. Auswahl römischer Kaiserportralskulpturen.



von Exemplaren versehn zu denken ist, zu denen sich nicht selten noch die Darstellungen von Mitgliedern des Kaiserhauses gesellten. Endlich fünftens muss betont werden, dass wir uns diese Porträtstatuen und Porträtbüsten, wenn nicht ausschliesslich, so doch in der beinahe ausnahmelosen Mehrheit als officiell verfertigt und öffentlich aufgestellt zu denken haben, was natürlich auf die Auffassung von massgebendem Einfluss gewesen ist und die bei einigen Schriftstellern über diesen Gegenstand beliebte Annahme gewisser Anspielungen auf die zum Theil sehr missliebigen Verhältnisse oder auf traurige Schicksale gewisser Personen im Allgemeinen durchaus unwahrscheinlich macht.

Der Geist der römischen Porträtbildnerei spricht sich in den auch schon von den Alten unterschiedenen und benannten Classen aus, in welche die Statuen sich eintheilen lassen, und von deren hauptsächlichsten wir in der beiliegenden Tafel (Fig. 96) auserlesene Repräsentanten zusammengestellt haben, welche zur Veranschaulichung des hier über die Classen der Porträtstatuen Vorgetragenen dienen sollen, während wir in Fig. 97. eine kleine Auswahl vorzüglicher Büsten mittheilen, um unsern Lesern den Geist der römischen Porträtbildnerei etwas näher zu vergegenwärtigen.

Als die beiden Hauptabtheilungen, in welche die ganze Porträtbildnerei zerfällt, können wir die naturalistische und die idealistische Darstellungsweise unterscheiden, deren erstere wenigstens von den Römern selbst mit einem Gesamtnamen benannt die *simulacra iconica*, d. h. diejenigen Standbilder umfasst, bei denen es auf eine getreue Wiedergabe der Individualität in ihrer thatsächlichen Existenz abgesehen ist, während die Statuen der zweiten Art, für welche uns die antike Gesamtbezeichnung fehlt, in verschiedener Weise nach einer erhöhten, idealisirten Darstellung der Persönlichkeit streben.

Bei den ikonischen Statuen, von denen wir zuerst reden wollen, wird ihrer Tendenz gemäss auch die Tracht des wirklichen Lebens beibehalten, durch deren Verschiedenheit je nach den verschiedenen Functionen, denen die Personen im Leben vorstanden, die ikonischen Statuen in mehrer Unterabtheilungen zerfallen. Bei den Männern bilden die erste, in unserer Fig. 96 bei a durch eine Statue des Tiberius im Louvre vertretene Classe die von den Alten als *statuae civili habitu* oder *togatae* bezeichneten Statuen in der Friedenstracht der Toga, welche in einer der wirklichen, sehr durchgebildeten Sitte oder Mode entsprechenden, sich immer gleich bleibenden Weise umgeworfen und in ihrer Drapirung bei den verschiedenen Exemplaren nur mit grösserer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt ist. Deshalb konnten solche Statuen in Vorrath gearbeitet werden, so dass man bei Bestimmung zum Porträt eines bestimmten Individuums nur den Kopf mit den nach der Ähnlichkeit gearbeiteten Zügen den fertigen Körpern aufzusetzen brauchte, was bei nicht wenigen der auf uns gekommenen Statuen, besonders bei denen municipaler Beamten wirklich der Fall ist. Das ganze Gewicht der Darstellung fällt also hier der Bildung des Gesichtes zu, und es muss bemerkt werden, dass in der charaktervollen, fein individualisirten Bildung mancher Kaiserporträts wahrhaft Vorzügliches geleistet worden ist. Die *statuae togatae* fassen die Kaiser in ihren bürgerlichen Regierungsfunktionen als Vorsteher des Senats auf, während eine, durch etliche sehr schöne und besonders in den reichen Gewandmotiven reizende Exemplare vertretene Unterabtheilung derselben, bei welchen, wie z. B. bei dem auf



Fig. 97. Römische Kaiserbüsten.

a. Nero im Louvre; b. Augustus in München; c. Claudius in Madrid; d. Caligula im Louvre; e. Hadrian im Capitol.

unserer Tafel Fig. 96 bei g abgebildeten Augustus aus der Basilica von Otricoli im Vatican die Toga schleierartig über den Kopf gezogen ist, den priesterlichen Functionen der Kaiser gelten, welche auch das oberste Pontificat bekleideten, so gut wie sie die consularische und tribunicische Gewalt in ihrer Person vereinigten. An eine idealistische Tendenz darf bei diesen Statuen so wenig gedacht werden wie bei einigen vorzüglichen Büsten, welche, wie diejenige des Augustus in München (Fig. 97 a) die Kaiser mit der aus Eichenlaub bestehenden Bürgerkrone (corona civica) darstellen, denn die Bürgerkrone galt der Errettung römischer Bürger aus Gefahren, während die Strahlenkrone (corona radiata), welche sich z. B. bei der vorzüglichen Büste des Claudius in Madrid (Fig. 97 c) findet, als das Merkmal der officiellen Vergötterung der Kaiser nach ihrem Tode gelten darf, ohne sich gleichwohl bei allen den Darstellungen zu finden, denen eine idealistische Tendenz zum Grunde liegt und welche die Kaiser als Götter darstellen. Nicht einmal bei allen

Darstellungen der officiellen Apotheose findet sich die Strahlenkrone, die übrigens für ikonische Porträts Lebender nur bei Nero, der sich als neuer Phöbus Apollo gerirte, in Anwendung kam.

Neben die ikonischen *statuae togatae* stellen sich als zweite Classe dieser Gattung von Bildnisfiguren die von den Alten als *statuae thoracatae* bezeichneten am meisten echtrömischen Standbilder der Kaiser in kriegerischer Rüstung, welche ihrer Würde, sei es als wirkliche Feldherrn, sei es als die obersten Kriegsherren des römischen Heeres gelten. Am häufigsten, aber nicht ausschliesslich, zeigen diese gerüsteten Statuen, bei denen die Waffen, namentlich der Harnisch, zum Theil überaus reich verziert und sorgfältigst ausgearbeitet sind (siehe Fig. 96 b), die Kaiser im Acte der „*adlocutio*“, der Anrede an das Heer, welcher auch auf Münztypen und Triumphreliefs vorzugsweise oft dargestellt wurde, und welcher der statuarischen Composition den Vortheil einer bedeutungsvollen und charakteristischen Situation bei einer äusserlich nur mässig bewegten und deshalb würdevollen Stellung darbot. Ein Beispiel dieser Art bietet die Statue des Titus im Louvre (Fig. 96 b). Andere geharnischte Statuen, bei denen gewöhnlich der rechte Arm auf einen Speer oder ein Scepter hoch aufgestützt ist, während sie in der linken Hand das Schwert oder ein sonstiges Attribut halten, welche also im allgemeinen Schema der Composition den eben besprochenen nahe verwandt sind, stellen die Kaiser als Sieger dar, und auf der Basis erscheint hie und da ein Beiwerk, welches auf einen bestimmten Sieg hinweist, wie z. B. ein Schiffsvordertheil neben einer Statue des Augustus im capitolinischen Museum denselben als den Sieger in der Schlacht bei Actium bezeichnet.

Als eine Abart dieser Classe von Bildnisfiguren müssen wir die äusserlich freilich sehr verschiedenen aber auf demselben Grunde der Auffassung beruhenden Reiterstatuen und die auf Zwei- und Viergespannen stehenden bezeichnen, von denen wenigstens ursprünglich jene sich auf einen Auszug an der Spitze des Heeres, diese sich auf errungene Siege und gefeierte Triumphe bezogen, wenngleich das Streben nach einer möglichst prächtigen und imposanten Erscheinung die Aufstellung von Reiter- und Wagenstatuen, zu denen die Vorbilder abermals aus der Kunst zur Zeit Alexander's und seiner Nachfolger entlehnt wurden, von der genannten Rücksicht befreite. Auch blieb der Gebrauch der Reiter- und Wagenstatuen, welche letzteren ganz besonders auf den Triumphbögen aufgestellt wurden und auf diesen fast immer voraussetzen sind, nicht auf die Porträts der Kaiser und Feldherrn beschränkt, sondern wurde, wie es scheint, ganz beliebig auf die Porträts von Personen aller Stände ausgedehnt, so dass man in der Folge die Kaiser zur Auszeichnung auf Sechsgespanne, die unter Augustus aufkamen oder auf Elefantenwagen stellte. Von solchen Elephantengespannen ist uns statuarisch kein Beispiel erhalten, wohl aber in Kunstwerken geringeren Umfangs, so z. B. in einem antiken Gemälde⁹³⁾, welches Antoninus Pius, und in Münzen, welche den vergötterten Vespasian auf einem von vier Elefanten gezogenen Wagen zeigen⁹⁴⁾. Auch von den Statuen auf rossebespannten Wagen ist uns kein statuarisches Beispiel, wenigstens kein vollständiges und sicher datirtes erhalten, von den Rossen solcher Viergespanne aber können wir uns aus den berühmten venetianischen Pferden⁹⁵⁾, aus dem Viergespann von Herculaneum⁹⁶⁾ und aus nicht wenigen einzelnen Resten eine Vorstellung machen, während uns Reliefe und Münztypen⁹⁷⁾ solche

Kunstwerke im Ganzen vergegenwärtigen. Als die bekanntesten und vorzüglichsten Reiterstatuen, welche uns aus der Periode bis auf Hadrian erhalten sind, dürfen wir einen im Palast Farnese befindlichen jugendlichen Caligula⁹⁸) (Fig. 96 d), die Statuen der beiden Balbus Vater (Fig. 96 l) und Sohn aus Herculaneum, und aus der Zeit nach Hadrian die weltberühmte Statue des Marcus Aurelius aus vergoldeter Bronze auf dem Capitolplatze bezeichnen, welche letztere, obschon das Ross freilich naturalistisch wahr, aber plump und schwülstig behandelt, und der Reiter steif und ohne rechte Würde, sowie in der Gewandung kleinlich und ängstlich gearbeitet genannt werden muss, und das ganze Kunstwerk durchaus nicht mehr als muster-giltig betrachtet werden darf, bekanntlich das Vorbild der meisten modernen Reiterstatuen auf ruhigem Pferde geworden ist.

Während alle bisher angeführten Arten von Porträts zu der ersten Hauptgattung der Porträtbildnerei, der ikonischen zu rechnen sind, bei der es, wie gesagt, auf eine charakteristisch treue Wiedergabe der Individualität als solcher ankam, haben wir es jetzt mit der zahlreicheren zweiten Hauptgattung zu thun, deren gemeinsamer Charakter in einer idealisirten und in verschiedenen Abstufungen erhöhten Darstellung der Persönlichkeit besteht. Zwei Arten dieser Gattung haben wir besonders zu unterscheiden, deren erstere das Individuum in einem heroischen oder heroisirten Charakter darstellt, während die zweite dasselbe vergöttert, in göttlichem Kostüm, mit Götterattributen ausgerüstet oder gradezu mit einem Gotte identificirt zeigt.

Für die Statuen der ersteren Art haben wir den römischen Kunstausdruck der „achilleischen“ (statuae achilleae), der freilich im strengeren Wortgebrauche sich nur auf ganz nackte und mit dem Speer versehene Bildnisfiguren, wie z. B. eine Statue des Claudius aus Herculaneum (Fig. 96 c), bezieht, für welche die griechischen Athletenstatuen das Vorbild abgaben, der aber sich auch auf die übrigen heroisirten Porträtstatuen anwenden lassen wird, die entweder wie die berühmte Statue des Agrippa in Venedig (Fig. 96 i) ganz nackt oder nur mit einem Obergewande griechischer Form, Himation oder Chlamys, anstatt mit der römischen Toga leicht oder halbbekleidet erscheinen, wie der ebenfalls vielgerühmte Germanicus im Louvre ohne gleichwohl den Typus irgend eines Gottes oder eines bestimmten Heros darstellen zu sollen.

Die letzte Classe von Porträts endlich besteht aus denjenigen, welche das Individuum im Kostüm und unter dem Typus eines Gottes oder eines bestimmten Wesens überirdischer Natur darstellen. Für die Kaiser ist hier die Gestalt Jupiter's bei weitem die gebräuchlichste; gleichwie schon Apelles Alexander den Grossen als irdischen Zeus mit dem Blitz in der Hand dargestellt hatte, sollten die Kaiser durch die Bildung ihrer Porträtstatuen nach dem Typus des obersten Gottes und des Regierers der Welt als dessen Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und so sehn wir dieselben bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechischen Himation, das sich um den unteren Theil des Körpers legt, nur den Oberkörper frei lässt, wie z. B. bei der wirklich grossartig componirten Statue Nerva's im Vatican (Fig. 96 f), bald, obwohl ungleich seltener, stehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die kleine Bronzestatue des Augustus aus Herculaneum (Fig. 96 e) ein Beispiel darbietet. Die Darstellung der Kaiser oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Gestalt anderer Götter ist aus nahe-

liegenden Gründen selten und hängt von besonderen Motiven ab. Wo diese besonderen Motive sich fanden, ist jedoch auch die statuarische Bildung der Kaiserporträts nach dem Typus anderer Götter keineswegs unerhört, wie dies, um Anderes zu übergehn, einige Darstellungen Neros als Apollo darthun.

Zu den heroisirten und vergöttlichten Bildnisfiguren, aber auch nur zu ihnen gehören nun auch die Darstellungen des Antinous, welche eine eigene starke Gruppe für sich bilden und zugleich die Summe dessen darstellen, was das Zeitalter Hadrian's in der Plastik hervorzubringen vermochte. Antinous, gebürtig aus Claudio-polis in Bithynien und ausgestattet mit auffallender Schönheit, kam jung an den Hof Hadrian's und wurde bekanntlich dieses Kaisers Liebling, der ihn auch auf seinen weiten Wanderungen durch das unermessliche Römerreich begleitete. Bei Besa ertrank er im Nil durch Zufall, wie es der Kaiser selbst darstellte, oder er fiel, wie andere Berichte ungleich wahrscheinlicher angeben, als Opfer eines auch sonst noch nachweisbaren Aberglaubens, indem er sein Leben für die Erhaltung und Verlängerung desjenigen des Kaisers hingab, im Jahre 130 oder 132 n. Chr. Geb. Hadrian betrauerte ihn in der ausschweifendsten Weise, nannte die neu colonisirte Stadt Besa nach dem Geopferten Antinoopolis, und häufte alle erdenklichen Ehren auf sein Andenken; die Griechen aber heroisirten ihn dem Kaiser zu Gefallen und stifteten ihm in Bithynien und in Mantinea, der sagenhaften Mutterstadt Bithyniens eigene Culte. Auf Anlass dieser Culte nun wurde der schöne Jüngling in fast unzähligen Statuen, Reliefsen, Münzen, Gemmen dargestellt, bald in allgemeiner heroisirter Auffassung, bald unter der Gestalt verschiedener Gottheiten und bestimmter Heroen, als Dionysos, Hermes, Aristäos, Apollon Pythios, Agathodämon, Herakles, Ganymedes, und auch wir, so fragmentarisch unsere Erbschaft antiker Kunstwerke ist, besitzen noch eine grosse Zahl von Denkmälern aller Gattungen, welche, meistens aus den Trümmern der Villa Hadrian's bei Tivoli stammend, Antinous in den verschiedensten Situationen darstellen, und die mehr als ein Mal zusammengestellt und im Zusammenhange beleuchtet worden sind, am vollständigsten in einer Abhandlung von K. Levezow: Über den Antinous⁹¹⁾, in der, abgesehn von den Reliefsen und den anderen Werken geringeren Umfangs und von den Monumenten in ägyptischem Stil, nicht weniger als achtzehn Büsten und zehn Statuen besprochen werden, welche ganz sicher den Antinous darstellen, deren Reihe sich aber durch mehr andere Exemplare erweitern lässt, über deren Bedeutung nur geringer Zweifel sein kann, wenngleich sie die eigenthümlichen Züge des schönen Jünglings nicht mit voller Schärfe wiedergeben. Das Eigenthümliche dieser Züge ist eine verhältnissmässig bedeutende Breite des Schädels, welcher von dichtem, leichtgekräuselter, meistens kurz geschnittenem Haar bedeckt wird, tiefliegende, aber nur schmalgeöffnete Augen, eine etwas stumpfe Nase und volle Lippen. wozu sich im Körper eine sehr breite und hochgewölbte Brust und eine etwas reiche Fülle der Glieder gesellt. Diese nicht durchaus regelmässige aber reizende Schönheit, der sich in den meisten Darstellungen ein Ausdruck naiver Unschuld und daneben ein hervorstechender Zug von Schwermuth gesellt, ist nun in den Porträts, von denen wir des beschränkten Raumes wegen nur ein Beispiel (Fig. 96 k) mittheilen können, mit grossem Geschick wiedergegeben, und trotz den mancherlei Modificationen, welche durch die verschiedene Auffassung bedingt werden, festgehalten. Von Seiten des Technischen verdienen die meisten der Antinousdarstellungen

gen alles Lob, aber von irgend einer Neuheit der Erfindung, durch welche sie über die anderen idealisirten Porträtstatuen erhoben würden, kann keine Rede sein, und auch künstlerischen Geist im eigentlichen Sinn wird man in denselben vergebens suchen¹⁰⁰). Dies behaupte ich auch von derjenigen, welche man als die Krone aller dieser Arbeiten bezeichnet, und über die ich aus Autopsie des Originals urteilen kann, von der Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre, welche, aus blassröthlichem Marmor gearbeitet, eine Steigerung der Porträtzüge in das Ernsterhabene versucht, und zugleich durch die sehr künstliche (aber freilich auch etwas verkünstelte) Arbeit des hier lang dargestellten und mit einem Kranz aus Weinlaub durchschlungenen Haares merkwürdig ist. Die Schönheit dieser Büste kann Niemand läugnen, aber es ist mir unmöglich in die von vielen Seiten ausgesprochenen Lobeserhebungen des Ausdrucks einzustimmen, vielmehr muss ich behaupten, dass der Ausdruck etwas Todtes und Starres hat, und stimme durchaus mit Welcker¹⁰¹) darin überein, dass derselbe im Ganzen genügender bei kleinerem Masstabe in einem Antinous-Herakles im Louvre (Nr. 234) und besonders in einer daselbst befindlichen Büste mit viel schlichterem Haar (Nr. 313) gegeben sei. Und auch darin trete ich Welcker durchaus bei, wenn er behauptet, die hohe Schönheit des Antinous Mondragone beruhe zum grössten Theile auf der natürlichen Wirkung der gut behandelten kolossalen Formen.

Auch die weiblichen Porträtbildungen der römischen Kaiserzeit, von denen wir zum Schlusse dieser Darstellung zu sprechen haben, zerfallen in die beiden Classen der ikonischen und der idealisirten. Die ikonischen Porträtstatuen der Kaiserinnen und sonstiger vornehmen Damen sind theils stehend in reicher Gewandung wie die Livia aus Pompeji (Fig. 96 h) oder die berühmte Statue eines jungen Mädchens aus Herculaneum in Dresden (Fig. 96 p), vielfach wie bei der Matrone aus Herculaneum ebendasselbst mit verschleiertem Haupte, wobei aber keineswegs immer an priesterliche Functionen zu denken ist, nicht selten auch mit getreuer Nachahmung des künstlichen und im Laufe der Zeit immer geschmackloser werdenden Haarputzes, welcher im kaiserlichen Rom Mode war, dargestellt, theils sitzend in vornehm bequemer Haltung, die bei einigen Exemplaren, wie z. B. der Statue der älteren Agrippina im capitolinischen Museum (Fig. 96 o) wahrhaft nobel und durchaus mustergiltig genannt werden muss. Die idealisirten Statuen dagegen zeigen die vornehmen Damen theils mit allegorischen Attributen ausgestattet in der Gestalt mehrerer der oben besprochenen Personificationen, theils unter dem Typus verschiedener Göttinnen, am häufigsten als Ceres, wie die Livia im Louvre (Fig. 96 m), oder Flora, wie die Julia, Augustus' Tochter ebendasselbst, aber auch als Magna Mater, Vesta, Diana, wie die Domitia im Vatican (Fig. 96 n), als Musen und andere Göttinnen, aber in der Zeit bis auf Hadrian immer vollständig gewandet, während es der späteren Periode des Verfalls vorbehalten blieb, die Damen vom Hofe schamloser Weise als Venus oder in sonstigen Gestalten halb oder ganz nackt zu porträtiren, eine Darstellungsweise, die, abgesehen von allen anderen Bedenken, auch künstlerisch betrachtet, vermöge der häufig schneidenden Widersprüche zwischen den idealen Körperformen und den garstigen Porträtzügen der Köpfe einen überaus widerwärtigen Eindruck macht.

Nachdem wir im Vorstehenden die Porträtbildnerei in Rom zu einer allgemeinen Übersicht gebracht haben, bleibt uns als wichtigster Gegenstand der Betrachtung die

historische Reliefsculptur übrig, die, wie sie uns vorliegt, in ihrem unpoetischen, zum Theil derben, aber in der früheren Zeit wenigstens frischen und gesunden Realismus sich, wie schon oben bemerkt, als der originellste Zweig der ganzen in Rom betriebenen Plastik darstellt. Hauptsächlich vertreten durch die Triumphalreliefe an den Triumphbögen und Säulen des Claudius, Titus, Trajan, Marcus Aurelius, Septimius Severus und endlich des Constantinus lässt sie sich historisch nicht höher hinauf als in die Kaiserzeit verfolgen, allein sie findet ihre Analogien, und zwar sehr genaue Analogien in den malerischen Darstellungen ihrer kriegerischen Grossthaten und Eroberungen, mit welchen neben den geraubten Kunstwerken die Imperatoren bereits zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge ausstatteten, oder welche sie in Rom öffentlich ausstellten. Das früheste uns überlieferte Beispiel der Art¹⁰²⁾, durch welches zugleich das Ansehn der Malerei in Rom bedeutend wuchs, gab im Jahre der Stadt 490 (264 v. Chr.) M. Valerius Maximus Messala, welcher eine bildliche Darstellung der Schlacht, in der er die Karthager und Hieron in Sicilien besiegt hatte, in einem Flügel der Curia hostilia ausstellte; ihm folgte im Jahre der Stadt 564 (190 v. Chr.) Lucius Scipio, der ein Bild seines Sieges über Antiochos von Syrien bei Magnesia auf dem Capitol weihte, während im Jahre der Stadt 608 (146 v. Chr.) L. Hostilius Mancinus, welcher bei der Eroberung Karthagos durch Scipio zuerst in die feindliche Stadt eingedrungen war, ein Gemälde, welches diese und die Belagerungswerke der Römer wahrscheinlich in der Art eines Situationsplanes veranschaulichte, auf dem Forum aufstellte und an demselben dem Volke die Einzelheiten der Belagerung erklärte.

Die Mangelhaftigkeit und geringe Genauigkeit unserer Quellen macht es uns nun freilich unmöglich, die consequente Fortbildung dieser Art von Darstellungen, deren illustrativer Charakter namentlich aus dem zuletzt erwähnten Beispiele recht deutlich hervorgeht, bis in die Zeit zu verfolgen, von der wir reden, auch dürfen wir annehmen, dass die neue Geschmacksrichtung, welche Rom durch die wachsende Masse griechischer Kunstwerke und die Ausübung griechischer Kunst erhielt, diese geschichtlichen Illustrationen in den Hintergrund drängte oder selbst ganz in Vergessenheit brachte, allein den echt römischen Charakter derselben beweisen die angeführten frühern Beispiele ohne Zweifel, und wir dürfen in der Wiederaufnahme dieses Kunstzweiges in unserer Periode und in seiner immer wachsenden Ausbildung ein allmähliges Freiwerden des römischen Kunstgeistes von der Herrschaft griechischer Vorbilder und Anschauungen erkennen, welches freilich der Kunst als solcher wenig zum Heil gereichte. Ein Freiwerden und Hervortreten des römischen Kunstgeistes sage ich, denn, wenngleich die historische Kunst nicht ausschliessliches Eigenthum der Römer ist, vielmehr auf griechischem Boden in der Plastik in Pergamos und in der Malerei an mehr als einer Stätte ihre eigentlichsten und höchsten Leistungen hervorbrachte, und wenngleich wir nicht verkennen dürfen, dass, wie auch schon an einer früheren Stelle dieses Buches hervorgehoben wurde, Einflüsse dieser historischen Kunst der Griechen auf Rom stattgefunden haben, so dürfen wir diese doch am wenigsten in den Triumphalreliefs suchen und zu finden glauben. Denn diese stehn vielmehr mit demjenigen, was wir von der historischen Kunst der Griechen kennen, auf dem Gebiete der Plastik den Werken der pergamenischen Schule, auf dem der Malerei jenen grossen Compositionen, von denen uns in dem Alexander-

mosaik von Pompeji ein Beispiel erhalten ist, im schneidendsten Gegensatze, indem aus ihnen der letzte Hauch des Idealen gewichen ist, und sie nichts Anderes sind als ausgedehnte in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser.

Innerhalb der Schranke dieses Gesamtcharakters sind nun die Triumphalreliefe von verschiedenem künstlerischen Werthe, was Composition und Formgebung und was das Materielle der Technik anlangt, und zwar stuft sich dieser ihr künstlerischer Werth genau nach Massgabe der Chronologie ihrer Entstehung ab, je früher desto besser, je später desto schlechter in jeder Beziehung sind diese Arbeiten. Es wird weder einer langen Auseinandersetzung von unserer Seite noch eines eindringlichen Studiums der von uns ausgehobenen Probestücke von Seiten unserer Leser bedürfen, um die Richtigkeit dieses Satzes zur Überzeugung zu bringen.

Um aber durchaus gerecht zu sein, müssen wir zugestehn, dass den Reliefs vom Triumphbogen des Titus, von denen in Fig. 98. die hauptsächlichsten mitgetheilt sind, ein Ehrenplatz unter Ihresgleichen gebührt.

Der Triumphbogen des Titus ist verziert mit folgenden Reliefs: erstens einem schmalen Fries, welcher unter der Attike die beiden Façaden des Bauwerkes schmückt, und von dem wir unter Fig. 98 a. eine Probe von der Vorderseite mittheilen, zweitens mit zweien grösseren Reliefs an den inneren Wänden des Thorbogens selbst, die wir unter b. haben zeichnen lassen, und drittens mit einem Relief in der Mitte der Wölbung, welches den von einem Adler als Divus (nach dem Tode apotheosirten) emporgetragenen Kaiser zeigt. Der Fries (a) stellt den mit dem Triumphzuge des Kaisers über Judäa verbundenen Opferzug dar; Rinder, geschmückt mit Wollenbinden, infulae, um die Hörner und einem breiten Schmuckstück über den Rücken, werden von Opferschlächtern geführt, von Priestern und Opferdienern mit Geräthen begleitet, dazwischen Krieger des siegreichen Heeres mit Schilden und Feldzeichen, im Übrigen in Friedenstracht. Als ein Schaustück wird in diesem Zuge auf einer Bahre die Statue des Flussgottes von Judäa, des Jordan, eine bärtige Männergestalt, getragen. Erfindung und Composition dieses Reliefs sind gleichmässig geistlos, dürftig und unbedeutend; man vergleiche mit diesem Aufzug von Opferthieren denjenigen vom Cella-fries des Parthenon, um sich des durch kein Wort auszudrückenden Abstandes in den Leistungen der Periode des Phidias und derjenigen der römischen Kaiser bewusst zu werden. Auch von den Gesetzen der Raumerfüllung hat der Künstler des Frieses am Bogen des Titus kaum eine Ahnung gehabt, die Composition ist leer und kalt und die für den Fries bezeichnende, aus seinem Wesen fliessende Tendenz des Fortstrebens im Sinne der Längendimension ist durch die in ziemlich regelmässigen Intervallen einzeln aufmarschirenden Figuren beinahe aufgehoben und vernichtet. Die Formgebung kann nur auf das Prädicat der Correctheit Anspruch machen. Ungleich höher stehn die beiden unter b. abgebildeten Darstellungen von den inneren Wänden des Thorbogens, ohne dass dieselben gleichwohl auf das Lob tadelloser Reliefcompositionen Anspruch erheben können, indem namentlich ein zu starkes Zusammendrängen der wesentlich nach malerischen Principien angeordneten Figuren der Übersichtlichkeit und Klarheit schadet und ein den Gesetzen des Reliefstils widersprechendes Gewirre von Linien hervorbringt. Lebendigkeit, Frische und eine gewisse, namentlich gegenüber der nüchternen Dürftigkeit des

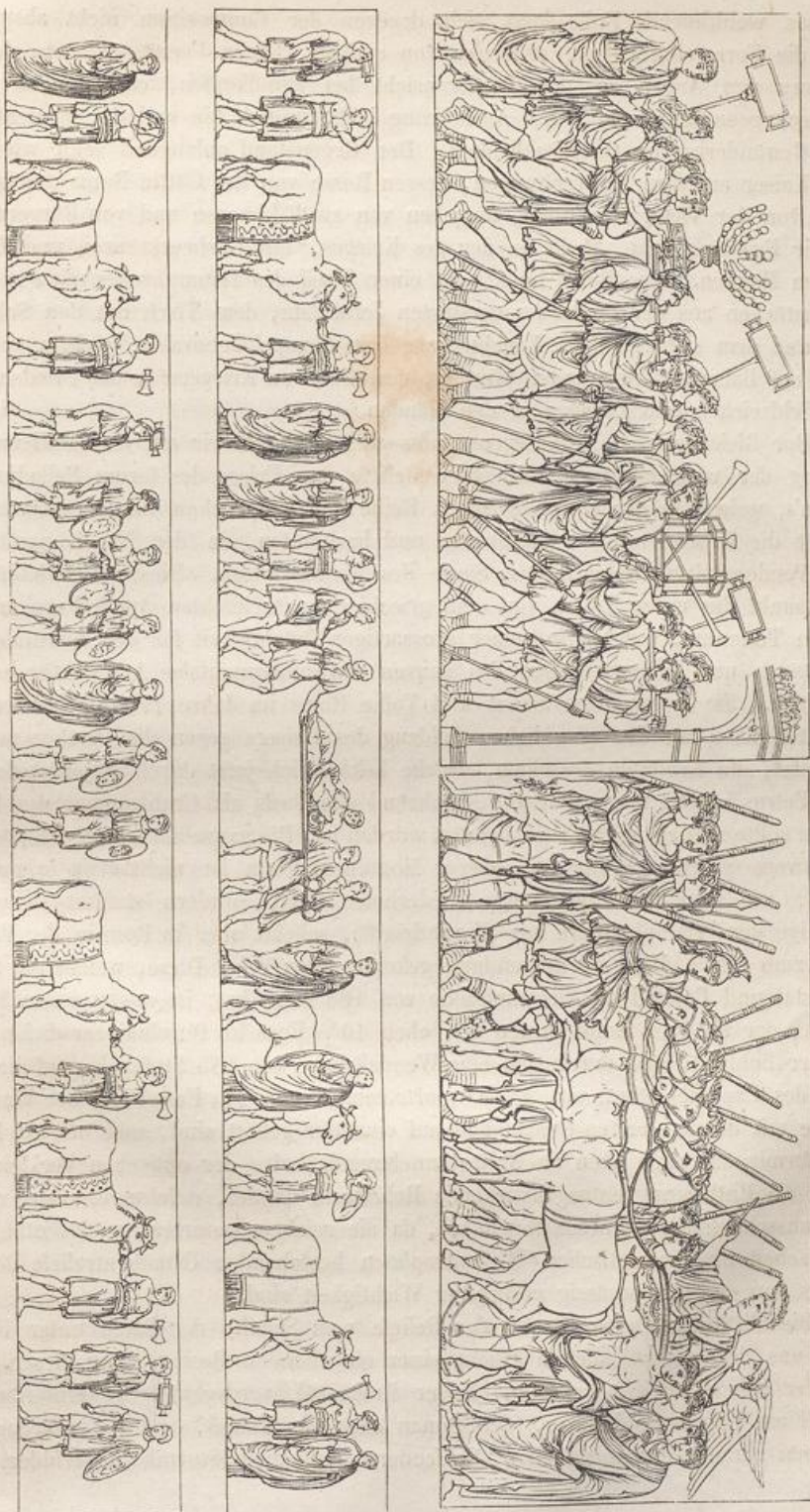


Fig. 98. Reiterie vom Triumphbogen des Titus.

Frieses wohlthuende Fülle lässt sich dagegen der Composition nicht absprechen, und die Formgebung darf, abgesehen von einigen kleinen Verstössen, wie der Darstellung von Augen in der Vorderansicht bei Profilköpfen, correct und elegant zugleich genannt werden. Die Ausführung leidet freilich hie und da, namentlich in den Gewändern, an Oberflächlichkeit. Den Gegenstand anlangend sehen wir rechts den Kaiser auf dem Triumphwagen, dessen Rosse von der Göttin Roma geführt werden, von der Victoria bekränzt, umgeben von zwölf Lictoren und von Bürgern theils in der Friedenstracht, theils in der des Krieges, mit Lorbeerkränzen und Zweigen in den Händen. Das Relief links zeigt einen Theil des Triumphzuges mit den Hauptschaustücken aus der Beute des zerstörten Jerusalem, dem Tisch mit den Schaubroden und dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel Jehovah's, welche von Trägern auf Bahren dahingetragen werden, umgeben von Kriegerern in der Friedenstracht mit Feldzeichen und Zweigen in den Händen.

Der Gleichartigkeit des Gegenstandes wegen lassen wir mit einstweiliger Übergehung der weiterhin zu erwähnenden Reliefe vom Fries des forum Palladium Domitian's, welche in der chronologischen Reihe hier besprochen werden müssten, zunächst die Reliefe von der bekannten und berühmten, in der Napoleonssäule auf dem Vendômeplatz nachgeahmten Säule des Trajan folgen. Diese Säule bildete den Mittelpunkt des unter Trajan von dem griechischen Architekten Apollodoros erbauten Forum Traianum, welches in seiner grossartigen Prächtigkeit für den bewundernswürdigsten und schönsten Bau des ganzen mit monumentaler Architektur erfüllten Rom galt. Sie wurde vom Senat und Volke Roms im Jahre 113 n. Chr. errichtet zum Andenken an den glücklichen Feldzug des Kaisers gegen die Parther und war bestimmt, die Erzstatue desselben, welche bekanntlich jetzt durch diejenige des Apostels Petrus ersetzt ist, zu tragen, während die Basis als Grabkammer des Kaisers dienen sollte und als solche auch benutzt worden ist. Die ganze allerdings pompöse aber keineswegs geschmackvolle Idee dieser Monumentalform ist nicht etwa originell römisch, wie man noch heutzutage wiederholen hört, sondern stammt so gut wie diejenige der Triumphalthore aus Alexandria¹⁰³), scheint aber in Rom in der Trajanssäule zum ersten Male zur Anwendung gekommen zu sein. Diese, welche mit Sockel, Piedestal und Capitell die Gesamthöhe von 106 Fuss hat, ist aus weissem Marmor erbaut, der 90 Fuss hohe, unten 12, oben 10 1/2 Fuss im Durchmesser dicke Schaft, welcher hohl ist, und durch den eine Wendeltreppe von 185 Stufen bis auf die Plattform des Capitells führt, aus 23 Marmortrommeln von 2 1/4 Fuss Dicke der Wandung, welche mit der äussersten Genauigkeit auf einander gefügt sind, und um welche sich spiralförmig das nach oben an Breite zunehmende, also der optischen Verkleinerung durch die Entfernung entgegenwirkende Relieffband windet, welches uns hier zumeist oder ausschliesslich zu beschäftigen hat, da die reichcomponirten, grösstentheils aus parthischen und sarmatischen Waffentrophäen bestehenden Ornamentreliefe des Piedestals von verhältnissmässig geringerer Wichtigkeit sind.

Die Mittheilung einer Probe der Reliefe vom Schaft der Säule unter Fig. 99 wird uns der unerquicklichen Pflicht einer eingehenden Beschreibung dieser Reliefe in ihrer Gesamtheit überheben. Unser Probestük vergegenwärtigt ein römisches Castell am Ufer eines Flusses, der Donau oder der Theiss, welches von dacischen Truppen berannt und mit Pfeilen, Schleudern und einem Sturmbock (Widder) ange-

griffen, von den Römern mit Speeren und Steinwürfen vertheidigt wird. Ein Theil der Dacier, welcher zu Pferde über den Fluss zu setzen sucht, um die Belagerungstruppen zu verstärken, leidet in dem angeschwollenen Wasser grosse Bedrängniss, obgleich man ihm vom Ufer aus Beistand zu leisten sucht. Hier erkennt man auch ein paar drachenförmige Feldzeichen der Dacier und einen Trupp sarmatischer Reiter — Mann und Ross mit einem Schuppenpanzer bedeckt — welcher zu heftigem Angriff auf das römische Castell ansprengt. Die Bäume an den beiden Seiten dieser Scenen grenzen die Darstellung von der zunächst vorhergehenden und folgenden ab. — In 114 Compositionen, wie die hier mitgetheilte, welche mehr als 2500 einzelne Figuren umfassen, stellt das spiralförmige Reliefband der Trajanssäule den ganzen Feldzug des Kaisers in allen seinen wechselvollen Scenen dar, Märsche, Flussübergänge, Brückenbauten, Errichtungen von Lagern, Magazinen, Castellen, Verproviantirungen des Heeres zu Schiffe, Kämpfe, Städtebelagerungen, Bestürmungen, Plünderungen und Anzündungen fester Plätze, Gerichtssitzungen des Kaisers, Einbringung von Gefangenen und deren Hinrichtung, oder die Begnadigung Anderer, die sich unterworfen haben und was dergleichen mehr ist, besonders häufig aber die Verrichtungen und Thaten des Kaisers selbst, der sein Heer anredend, dasselbe zum Kampfe führend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgesandten pflegend, Opfer darbringend, die Frauen der Überwundenen schützend, mehr als funfzig Mal wiederholt ist.

Wenden wir uns von dem Gegenstande zu dem künstlerischen Charakter dieser Darstellungen, so muss allem Weiteren voran der absolute und platte Realismus als das Bestimmende und Ent-

Fig. 99. Probestück der Reliefs der Trajanssäule.



scheidende hervorgehoben werden, ein Realismus, welcher sich auch von der Rücksicht auf die Schönheit befreit hat, die noch in den Reliefs am Titusbogen, namentlich in den beiden grösseren, wenigstens in der Wahl der Gegenstände und in der Anordnung der Compositionen als mitwirkend anerkannt werden muss. In diesen Reliefs dagegen ist nur Eins massgebend, die Thatsache als solche, und das ganze Bestreben geht dahin, diese Thatsache möglichst klar und möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Alle Vorzüge und Mängel dieser Reliefs sind Nichts als die einfachen und natürlichen Consequenzen dieses realistischen Princips, die Vorzüge, welche freilich mehr der historischen und antiquarischen Bedeutung dieser marmornen Chronik als der künstlerischen Seite der Darstellung anheimfallen, und der Mängel, welche sich im Gegensatze dazu im Künstlerischen offenbaren. Niemand wird diesen Reliefs absprechen, dass sie in Hinsicht auf viele Einzelheiten der römischen Kriegführung von der grössten Wichtigkeit und von dem hervorragendsten Interesse sind, Niemand wird ihnen auch eine gewisse ethnographische Relevanz, oder soll ich lieber sagen Merkwürdigkeit, abstreiten, aber dadurch werden sie noch lange nicht zu Kunstwerken, die als solche auf eine hervorragende Stellung Anspruch hätten. Alles das, was ihnen diesen Anspruch geben könnte, das geistig freie Erfassen des Gegenstandes, seine Gestaltung nach den Principien und innerhalb der Grenzen der Reliefcomposition, die richtige Erkenntniss und Verwendung der Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehn, dies Alles geht den Reliefs der Trajanssäule fast gänzlich ab, und das Einzige, wodurch dieselben sich als eines wenigstens bedingten Lobes würdig erweisen, ist der unermüdliche Fleiss in der Herstellung dieser tausend und aber tausend Figuren, die bedeutende Mannigfaltigkeit in der Composition der Handlungen und Stellungen derselben, eine gewisse Frische in der Vergegenwärtigung der Situationen im Ganzen wie im Einzelnen, und endlich eine ziemlich allgemeine, wenngleich durchaus nüchterne Correctheit in der Formgebung. Das sind freilich Vorzüge von nur zweifelhaftem Werthe, allein es sind Vorzüge, welche immerhin für die fortdauernde Tradition einer gediegenen Technik Zeugnis ablegen, und welche diese Arbeiten nicht unbeträchtlich über die dem Gegenstande und dem künstlerischen Charakter nach verwandten Leistungen der nächstfolgenden Zeiten unterscheiden. Doch haben wir es hier nicht mit diesen, den eigentlichen Verfall der Kunst charakterisirenden Monumenten zu thun, deren Besprechung dem letzten Buche dieser Geschichte vorbehalten bleiben muss, und so müssen wir uns hier darauf beschränken, über die sonstigen plastischen Arbeiten an anderen Bauwerken Trajan's der Vollständigkeit wegen kurzen Bericht zu erstatten. Es handelt sich hierbei zunächst und besonders um die Reliefs vom Triumphbogen dieses Kaisers, welche bekanntlich aus demselben ausgebrochen und nebst vielfachen Architekturstücken zum Aufbau und zur Ausschmückung des Triumphbogens Constantin's nach dessen Siege über Maxentius (312 n. Chr.) verwendet wurden. Sicher von dem genannten Bauwerke Trajan's stammen acht grössere oblonge Reliefplatten, welche in die Attika des Constantinsbogens, und acht Reliefs in Medaillonform, welche über dessen Nebeneingängen paarweise eingelassen sind. Die ersteren haben Scenen aus der öffentlichen Wirksamkeit des Kaisers zum Gegenstande: die Einsetzung eines Vasallenkönigs, ein Gefangenverhör, eine Ansprache an das Heer, ein Staatsopfer, den Einzug Trajan's in Rom, die Einweihung der Via Traiana u. s. w.; die Medaillons zeigen grösstentheils

Scenen des Privatlebens des Kaisers, namentlich mehre Opfer und Jagden, während ihrer zwei die allegorischen Darstellungen des Morgens und Abends enthalten. Daneben finden wir sodann noch am Constantinsbogen eine grosse ursprünglich zusammengehörende, aber bei der späteren Verwendung in vier Platten zertheilte Reliefcomposition, welche sich auf die dacischen Kriege und Siege Trajan's bezieht, deren Herkunft aber von dem Triumphbogen desselben wenigstens nicht ganz sicher ist. Diese Composition, welche mit dem siegreichen Einzuge des von der Göttin Roma geleiteten, von der Victoria bekränzten Kaisers beginnt und sich in der ununterbrochenen Darstellung verschiedener Kampfszenen, namentlich Reiterkämpfe fortsetzt, und von der wir in Fig. 100. eine Probe mittheilen, dürfte leicht das Vorzüglichste sein, was gleichzeitig in Relief hervorgebracht wurde, und steht namentlich weit über den nüchternen Darstellungen an der Trajanssäule. Die Fehler der Überladung mit Figuren, welche ein vollständiges Gewirre von Linien und Formen hervorbringen, der mangelhaft beobachteten Gesetze der Raumdimensionen, den Mangel eines freien künstlerischen Durchdringens und Erfassens des Gegenstandes, der auch hier überwiegend nach sachlichen Interessen gestaltet ist, den gesammten pragmatischen Realismus im Compositionsprincip theilt freilich auch dies Relief mit denjenigen von der Säule und den so eben erwähnten vom Triumphbogen, aber nicht allein in der kräftigen Frische und Energie, ja zum Theil Schönheit der Formgebung, sondern

OVERBECK, Gesch. d. griech. Plastik. II.

Fig. 100. Proben eines grossen historischen Reliefs aus Trajan's Zeit.



auch in der gelungenen Herausbildung des pathetischen Ausdrucks in den handelnden Personen und in der Wahrung psychologisch interessanter Motive, welche in den Reliefs der Säule nur vereinzelt, z. B. in flehenden und Gnade findenden Weibern und Kindern hervortritt, steht dies Relief weit über denen von der Säule, während die vorstehend verzeichneten vom Triumphbogen sich ihm in den Vorzügen der Formgebung, wenngleich nicht in Betreff des Interesses der Composition zunächst an die Seite stellen. Zum Triumphbogen des Trajan gehörten endlich auch noch die ebenfalls an denjenigen Constantins übertragenen Statuen gefangener Barbaren, welche in nicht wenigen Statuen in unsern Museen, deren Herkunft nicht oder nicht sicher bekannt ist, ihre vollständigen Analogien finden, und von denen viele, wie diejenigen vom Trajansbogen, auf das Lob guter und effectvoller Decorationssculpturen vollen Anspruch haben, ihrem Zwecke folglich durchaus entsprechen, während von einer höheren künstlerischen Bedeutung, von jener geistig freien Auffassung und Durchdringung des fremdnationalen Typus, welcher uns aus der sogenannten Thusnelda in Florenz (oben S. 159) entgegenleuchtet, bei keiner einzigen dieser Arbeiten die Rede sein kann.

Nur im Vorbeigehn können wir noch einige Reliefs erwähnen, welche aus Trajan's Zeit stammen, deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebäude dieses Kaisers, wie die Basilica Ulpia, jedoch nicht erwiesen ist. In den Kreis der historischen Bildwerke, von denen wir hier reden, gehören namentlich einige grosse Reliefplatten in der Villa Borghese, welche den Feldherrn von Kriegen mit Waffen und Feldzeichen umgeben darstellen¹⁰⁴), während andere Fragmente von geringem Umfange, namentlich die Relieffiguren zweier irrig auf Personen der vergilischen Aeneide bezogenen Faustkämpfer, eines alten und eines jungen, mit den Schlagriemen um die Hände, welche sich im Museo Chiaramonti des Vatican befinden¹⁰⁵), und deren Herkunft zweifelhaft ist, jedenfalls einem anderen, mit Sicherheit nicht mehr bestimmbaren Kreise von Gegenständen angehören.

Nachdem wir im Vorstehenden die Hauptproducte der historischen Reliefbildnererei kennen gelernt haben, müssen wir der wegen der Verschiedenheit ihres Charakters früher übergangenen Friesreliefs vom Pallastempel am Forum Palladium des Kaisers Domitian gedenken, welche sich noch an Ort und Stelle über den sogenannten „Colonnacce“ befinden. Leider sind diese merkwürdigen aber sehr verstümmelten Reliefs in neuerer Zeit nicht wieder publicirt, und die vorhandenen älteren Abbildungen¹⁰⁶) in jeder Weise durchaus unzulänglich, und zwar nicht allein als Unterlagen eines Urteils über Stil und künstlerischen Werth, sondern selbst als diejenigen eines Verständnisses des dargestellten Gegenstandes. Nur darüber kann kein Zweifel sein, dass dieser Gegenstand nicht historischer Art ist, sondern dem idealen und wenigstens halbwegs mythologischen Gebiete angehört. Denn in einigen besser erhaltenen Platten erkennt man Minerva, welche Frauen in häuslichen Arbeiten unterweist, und andere Frauengruppen, welche sich mit solchen Arbeiten beschäftigen. Ohne Kenntniss der Originale darf ich mir über die künstlerische Bedeutung dieser Arbeiten kein Urteil erlauben, sondern kann nur berichten, dass, während dieselben einerseits als die letzten Schöpfungen der idealen griechischen Kunst bezeichnet werden, andererseits¹⁰⁷) mehr die Zeichnung im Ganzen als die Ausführung, am wenigsten die Draperie für lobenswerth erklärt wird.

Als eine letzte unserer Periode eigenthümliche oder wenigstens in ihr zur vollen Entwicklung gelangte Erscheinungsform der Plastik müssen wir hier endlich die architektonische Ornamentsculptur im engeren Sinne erwähnen, von deren Entwicklung in den früheren Perioden zu reden wir keine Veranlassung hatten. Denn so reich und mannigfaltig die architektonische Ornamentistik in Griechenland auch erscheint, so bleibt sie doch immer der Architektur dienstbar, ordnet sie sich den von der Architektur geschaffenen Grundformen ein und unter, leitet sie die Principien ihrer Formen aus der Bedeutung und dem Wesen der architektonischen Glieder ab, welche sie zu schmücken und deren Kernschema sie zur höheren künstlerischen Erscheinung zu bringen hat. So wie aber ein Hauptcharakterismus der römischen Architektur in dem Streben nach Glanz und Pracht gefunden werden muss, so bildet sie auch die decorative Ornamentistik zu überwuchernder Fülle aus und verbindet sich mit der Plastik zur Herstellung eines Ganzen, in dem das Ornament nicht mehr allein als schmückendes Beiwerk, sondern als integrierender Theil, ja sogar als dasjenige sich geltend macht, um dessentwillen die Architektur vorhanden zu sein scheint. Die Ausbildung dessen, was wir die Arabeske zu nennen pflegen, die Aufnahme rein plastischer Formen bis hinauf zu ganzen menschlichen Gestalten und Gruppen menschlicher Gestalten in die Darstellung architektonischer Glieder wie Capitel und Kragsteine, die Ornamentirung von Säulenbasen, Pedestalen, Bogenzwickeln, Wölbungen, Decken u. s. w. mit plastischen Bildungen, die Bedeckung ganzer Wandflächen mit ausgedehnten, gemäldeartigen Reliefcompositionen, wie sie uns an den Triumphbögen entgegentritt, die vollständige Umkleidung architektonischer Körper mit plastischem Bildwerk wie bei den Triumphsäulen mit ihren Reliefbändern, die vielfache Ersetzung architektonischer Hauptglieder, wie Säule und Pfeiler, durch menschliche Gestalten, welche in früherer Zeit immer nur einzeln in Anwendung kam, die massenhaft decorative Verwendung von Statuen, wie z. B. an den Triumphbögen, dies Alles gehört wesentlich und seiner eigentlichen Entwicklung nach der griechisch-römischen Kunst der Periode an, von der wir reden, und verleiht der Ornamentalsculptur eine Ausdehnung und Bedeutsamkeit, welche sie in keiner früheren Epoche gehabt hat,* die aber zur gerechten Würdigung mancher plastischen Arbeit dieser Zeit, die gelöst aus ihrem Zusammenhange mit der Architektur auf uns gekommen ist, erkannt und wohl erwogen werden muss.

Wir haben durch die unübersehbare Fülle plastischer Arbeiten der griechisch-römischen Periode einen trotz aller Kürze einer mehr andeutenden als ausführenden Darstellung ziemlich langen Weg zurückgelegt, bemüht, vor allen Dingen uns den allgemeinen Masstab zu verschaffen, mit welchem wir die Masse alles Einzelnen zu messen haben, um den Hervorbringungen dieser Periode sowohl an sich wie in ihrem Verhältniss zu den Schöpfungen früherer Perioden gerecht zu werden. Unser Urtheil über den Werth und die Bedeutung dieser Periode innerhalb der ganzen Entwicklungsgeschichte der antiken Plastik wird und muss demnach im Allgemeinen feststehn; sollen wir aber versuchen, dasselbe hier zum Schlusse nochmals in ein Schlagwort zusammenzufassen, welches andere Wort könnten wir wählen als dasjenige, wel-

ches wir an die Stirn dieses Buches unserer Betrachtungen gestellt haben, indem wir diese Periode als diejenige des Nachlebens der griechischen Plastik bezeichneten? Die Richtigkeit dieser Bezeichnung glauben wir durch unsere gesammte Darlegung erwiesen zu haben, und die Berechtigung, ja die Verpflichtung, unsere Darstellung der Geschichte der griechischen Plastik bis in die Zeit des Hadrian auszudehnen, wird jedem einsichtigen Leser ebenfalls eingeleuchtet haben. Sie liegt nicht sowohl in dem Umstande, dass die Künstler, denen wir die Werke dieser Periode verdanken, ihrer überwiegenden Mehrzahl nach Griechen, die meisten derselben griechische Sklaven oder Freigelassene waren, denn nicht die Herkunft eines Künstlers bestimmt seine Stellung in der Kunstgeschichte, wie es ja Niemanden einfallen wird, gewisse in Paris lebende aber ganz französirte Maler deutschen Namens zu den deutschen Malerschulen der Gegenwart zu rechnen, oder wie, um näher bei unserem Gegenstande zu bleiben, Niemand danach fragen wird, ob die Verfertiger der echt römischen Triumphalreliefe geborene Griechen oder Römer waren, oder welcher Nation sie sonst angehörten. Die geschichtliche Stellung und Bedeutung eines Künstlers hängt ab von dem Charakter der von ihm hergestellten Arbeiten. Hätten die Römer eine eigene, eigenthümlich und selbständig entwickelte plastische Kunst besessen, und hätten sie es vermocht, diese ihre eigenthümliche Kunst in weiterem Umfange zur Erscheinung und zur Geltung zu bringen, wie sie dieselbe in den realistisch-historischen Reliefs zur Erscheinung und zur Geltung gebracht haben, so würde es die Kunstgeschichtschreibung wenig angehn, ob die Arbeiter, welche sie verwendeten, Griechen gewesen sind oder nicht; hätten die Römer es vermocht, die von ihnen angetretene Erbschaft der griechischen Kunst zur Vervollkommnung einer auf nationalen Principien beruhenden Kunstübung zu verwerthen, so würde die Geschichtschreibung der griechischen Kunst es nur in sehr bedingtem Masse mit dem zu thun haben, was in Rom an Kunstwerken hervorgebracht worden ist. Nun hat uns ja aber die vorstehende Übersicht über die Monumente dieser Periode grade das Gegentheil gelehrt, wir haben gesehn dass nicht allein die namhaften Künstler in Rom fast ausschliesslich Griechen waren, und dass alle hervorragendsten Werke unserer Epoche durch und durch griechisch sind, sondern dass, wie fast die gesammte Bildung, und wie die Litteratur so auch die Kunst sich als beinahe ausschliesslich griechisch, rein griechisch darstellt, dass das Wenige, was wir von eigenthümlicher römischer Kunst vorfanden, oder dasjenige, worin wir einen dominirenden Einfluss römischer Kunstprincipien wahrnehmen, sich nicht in ununterbrochener Continuität aus früheren Epochen fortsetzt, sondern dass es sich langsam und allmähig dem herrschenden und bestimmenden Griechenthum gegenüber erhebt. Und auch dann bleibt die römische Kunst für alle Zeit auf einen kleinen Kreis beschränkt, auf den Kreis des Ornamentalen und der historischen Darstellungen. Denn wenn man auch in den Porträtbildungen einen bestimmenden Einfluss römischen Nationalgeistes und römischer Kunstanschauung hat finden wollen, so hat man vergessen, dass die griechische Kunst früherer Epochen auch in der Porträtbildnerei aller und jeglicher Art, in der realistischen so gut wie in der idealistischen der Kunst dieser Zeit die Muster und Vorbilder geschaffen hat, dass neben einem Lysippos ein Lysistratos gelebt hat, der sich der thatsächlichen Ähnlichkeit seiner Porträts durch Gypsabgüsse über die Natur versicherte, und dass man selbst für den Pomp der Statuen auf Viergespannen nur die

Werke eines Lysippos, Euphranor und Anderer nachzuahmen brauchte. Wenn wir aber die wenigen Schöpfungen der genuin römischen Kunst in unsere Betrachtung mit aufgenommen haben, so geschah das, um eben den engen Kreis zu bezeichnen, den die römische Kunst erfüllt, und um es desto fühlbarer zu machen, dass Alles, was ausserhalb dieses engen Kreises liegt, entweder gradezu griechisch oder vom Griechischen durchaus abhängig sei. Und auf die gesammte griechische Kunst in Rom hat Rom selbst nur den einen, freilich weitreichenden Einfluss ausgeübt, sie dienstbar zu machen, ihr die freie Selbstbestimmung, den Selbstzweck zu rauben und ihr damit die Möglichkeit originaler Schöpfung und neuer Production abzuschneiden.

Und wenn ich nun endlich noch einmal auf jene Irrlehre von dem gleichen Bestande der Kunst bis in die Zeiten Hadrian's zurückkommen darf, so will ich, nachdem meine Leser mit den Thaten bekannt geworden sind, auch hier nur auf Zweierlei hinweisen. Erstens auf die Urtheile der Zeitgenossen dieser späten Kunst über die Leistungen der gleichzeitigen Plastik. Diese Urtheile, welche in nicht ganz geringer Zahl vorliegen, beginnend mit dem Ausspruche des Plinius über die Künstler der 156. Olympiade: sie seien freilich tüchtig aber stehen weit unter den grossen Meistern der früheren Jahrhunderte, und abschliessend etwa mit jener verächtlichen Erwähnung der „Kunstwerke unserer Tage“ bei dem grade im Zeitalter Hadrian's lebenden Pausanias, diese Urtheile stimmen vollkommen darin überein, dass die Kunst unserer Epoche sich mit derjenigen der früheren Zeiten in keinem Betracht vergleichen lasse. Zweitens aber verweise ich darauf, dass die Lehre vom gleichen Bestande der Kunst bis auf Hadrian überhaupt nur dadurch möglich wurde, dass man einerseits Werke wie den Laokoon als Producte der römischen Kaiserzeit betrachtete, und dass man andererseits über Werke, wie die mediceische Venus, den Torso von Belvedere, den borghesischen Heros und andere befangen urtheilte. Wir haben es versucht, dieselben allseitiger gerecht zu beurteilen, aber wir fühlen uns gedrungen, sie hier noch einmal in ihrer ganzen Vortrefflichkeit, ja sie unter den auf uns gekommenen Antiken als Werke ersten Ranges anzuerkennen. Sie sind, darüber sind Alle einig, die höchsten Leistungen der griechischen Kunst der späten Zeit; wenn man nun aber den Satz ausspricht, in eben diesen ihren höchsten Leistungen stehe die Kunst zur Zeit der römischen Kaiser auf derselben Höhe mit der Kunst zwischen Perikles und Alexander, so sollte man doch nicht vergessen, und das vergisst man leider ganz und gar, dass wir von den höchsten Leistungen der Blüthezeit der griechischen Plastik nicht eine einzige Probe besitzen. Was wir besitzen, und also mit den Werken der zuletzt besprochenen Periode vergleichen können, das sind die architektonischen Sculpturen, die bei den Alten kaum beachtet worden, oder es sind Nachbildungen wie die Niobegruppe, und wie weit müssen selbst gegen diese, nicht einmal mit voller Sicherheit oder nicht direct auf die grossen Meister zurückführbaren Werke, die höchsten Leistungen der griechisch-römischen Zeit nicht nur in Hinsicht auf Geist und Erfindung, sondern auch im Formellen und selbst im Technischen zurückstehn; das ist eine unbestreitbare Thatsache; wenn dem aber so ist, so frage man sich doch, wie wir über das Verhältniss der Epochen urtheilen würden, wenn wir die von den Alten bewunderten Originalschöpfungen eines Phidias, Polyklet, Praxiteles, Skopas und Lysippos mit den Werken der neuattischen und kleinasiatischen Künstler der römischen Zeit

vergleichen könnten. Wahrhaftig, die Meisterwerke dieser späten Zeit sollen wir als Stützpunkte benutzen, um unsere Phantasie zu einem ahnungsvollen Anschauen der uns verlorenen unendlich grösseren Herrlichkeit der Schöpfungen aus der Blüthezeit zu steigern, das ist ein historisches Verfahren, aber nimmermehr das andere, das Beste, was wir haben, sofort auch für das Beste aller Zeiten zu erklären und den schriftlichen Zeugnissen eben so sehr wie aller Vernunft und Philosophie entgegen zu behaupten, die griechische Kunst habe sich durch Jahrhunderte hindurch in gleicher Vortrefflichkeit erhalten, während das gesammte Griechenthum von Stufe zu Stufe sank und in den traurigen Verfall gerieth, in welchem es der Gegenstand der Verachtung des rauhen Siegers wurde, der gleichwohl sich selbst von der Macht der aus der Blüthezeit Griechenlands stammenden Civilisation für besiegt erklärte.

Anmerkungen zum sechsten Buch.

1) [S. 216.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 538 f.

2) [S. 217.] Siehe Müller's Handbuch §. 181. Als ein für die Geschichte griechischer Einflüsse auf die bildende Kunst Italiens im höchsten Grade wichtiges Monument gilt mit Recht die berühmte ficoronische Cista des Collegio Romano (Müller, Handb. §. 173, 3) mit der Inschrift: Novios Plautios med Romai fecid. Dindia Macolnia filea dedid, aus der sich als Entstehungszeit des Kunstwerkes das Ende des fünften oder der Anfang des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom ergibt (s. Jahn, die ficoron. Cista, Leipzig 1852, S. 42 ff.). Die kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit des Monumentes verliert auch dann nicht, wenn man die Ungewissheit darüber zugesteht, ob Plautius der Künstler der Zeichnung am Bauche des Geräths oder der Verfertiger der Deckelgruppe und der Füße ist, eine Ungewissheit, die sich schwerlich jemals wird heben lassen; aber sei es darum wie es sei, die Thatsache, dass in der bezeichneten Periode zwei durchaus verschiedene Richtungen der Kunst in Italien um die Herrschaft stritten, eine griechische, welche in der Zeichnung, und eine durchaus nationale, welche in der Deckelgruppe und in den Füßen vertreten ist, diese Thatsache bleibt bestehen und findet ihre vollkommene Parallele in etruskischen Kunstwerken, was namentlich durch neuere Ausgrabungen in das hellste Licht gesetzt wird. Siehe Arch. Zeitung 1857. Anzeiger Nr. 108, S. 113*.

3) [S. 217.] Über die Plünderungen Griechenlands und die Wegführung seiner Kunstwerke nach Rom handeln Völkel: Über die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom, 1798, minder genau Sickler: Geschichte der Wegnahme vorzügl. Kunstwerke u. s. w., 1803, und F. C. Petersen in seiner Einleitung in das Studium der Archäologie, a. d. Dänischen v. Friedrichsen, 1829, S. 28 ff, dem ich hauptsächlich gefolgt bin.

4) [S. 223.] C. F. Hermann: Über den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst, Göttingen 1855, gerichtet gegen und veranlasst durch eine Schrift von Friedländer: Über den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit, Königsberg 1854.

5) [S. 227.] Für das Nähere über diese Künstler vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 535 ff.

6) [S. 229.] Über die Kunstdarstellungen der Hermaphroditen vergl. Müller's Handb. §. 128, 2 und 392.

7) [S. 229.] In dem verderbten Fragment des Varro bei Nonius (v. ducere und aërificium): nihil sunt musae policis vestrae quos aëricice ducti scheint nämlich die Herstellung von Polykles' Namen an der Stelle des sinnlosen policis sehr nahe zu liegen.

8) [S. 230.] Nach den Worten des Plinius 36, 34 und 35: eodem loco Liber pater Eutychidis laudatur, ad Octaviae vero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo (Nr. 1), item Latona et Diana et Musae novem et alter Apollo nudus (Nr. 2). Eum qui citharam in eodem templo tenet (Nr. 3) Timarchides fecit u. s. w., kann über die Richtigkeit der von mir im Text angegebenen Zusammenordnung der Statuen kein Zweifel sein; der Apollon Nr. 1. war ein allein stehendes Tempelbild; durch das item trennt Plinius die folgende, zusammengehörige Gruppe mit dem Apollon Nr. 2. von ihm bestimmt ab. Brunn irrt in Betreff dieses Punktes Künstlergesch. 1, S. 469. Auch die fernere hier aufgestellte Behauptung, der Apollon Nr. 1. sei bekleidet gewesen, da ihm der alter Apollo als nudus entgegengesetzt werde, scheint mir unsicher, die Worte können eben so gut auch den ersten Apollon als nackt bezeichnen, indem sie den zweiten als den alter Apollo nudus charakterisiren.

9) [S. 230.] Apollon nackt mit der Kithara schreitend z. B. in der vaticanischen Statue bei Clarac 478, 915, auch Denkmäler d. a. K. 2, 132; mit der Kithara stehend, ebenfalls unbekleidet, finden wir den Gott in nicht wenigen Denkmälern, so z. B. in der capitolin. Statue Clarac 490, 954 a, der neapeler das. 479, 918 und mehren anderen übereinstimmenden Statuen.

10) [S. 230.] Über Apollonios Nestor's Sohn Brunn, Künstlergesch. 1, S. 542.

11) [S. 230.] Mehr darf man nicht schliessen wollen und gewiss nicht so weit gehn wie Haakh in den Verhandl. der stuttgarter Philologenvers. 1856, S. 158 ff. und Arch. Zeitung 1856, S. 239 f.

12) [S. 231.] Die wichtigste Litteratur über den Torso von Belvedere ist verzeichnet in Müller's Handb. §. 411. Anm. 3.

13) [S. 231.] Abgeb. u. a. in Millin's Galerie mythol. 122, Nr. 455.

14) [S. 231.] Müller Handb. §. 411, Anm. 3, Hettner, Vorschule d. bild. Kunst u. s. w. S. 270.

15) [S. 231.] Kunstarchäol. Vorlesungen S. 155 f.

16) [S. 232.] Die Lage des rechten Armes beim Torso, welche ich als die allein mögliche betrachte, veranschaulicht am besten der berühmte sitzende Hermes aus Herculaneum im Museo Borbonico 3, 41, und bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 2, 309, nur dass bei dieser Statue links ist, was beim Torso rechts.

17) [S. 232.] Über Apollonios Archias' Sohn Brunn, Künstlergesch. 1, S. 543 f.

18) [S. 232.] Siehe Archäol. Zeitung von 1856, Nr. 92, S. 222.

19) [S. 232.] Die Litteratur über die Künstler des Namens Kleomenes siehe in Müller's Handbuch §. 160 (158) und bei Brunn, Künstlergesch. 1, S. 544.

20) [S. 233.] Vergl. O. Jahn, Archäolog. Beiträge S. 380 Note.

21) [S. 233.] Über C. Avianius Evander vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 547 f.

22) [S. 233.] Über Diogenes vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 548.

23) [S. 233.] Über Glykon vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 549.

24) [S. 234.] Über Antiochos von Athen vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 550, Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 433.

25) [S. 234.] Über Kriton und Nikolaos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 550.

26) [S. 234.] Über Salpion vergl. Brunn a. a. O.

27) [S. 234.] Über Sosibios Brunn a. a. O. S. 551.

28) [S. 237.] Am nächsten steht der Pallas des Antiochos nach Welcker a. a. O. S. 432 Note 1 eine unedirte capitolinische Statue im Hofe des Museums Nr. 3. und die in E. Braun's Ant. Marmorwerken Taf. 1, 1 als Agoräa edirte; von entfernteren Analogien nenne ich nur die Statuen bei Clarac pl. 460, 856., 462, 860 u. 862., 462 d., 888 d., 464, 866., 469, 888.

29) [S. 238.] Abgeb. bei Clarac pl. 621, Nr. 1584, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 278.

30) [S. 240.] Von Winkelmann (von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen §. 28, Werke ed. Eiselein Bd. 1, S. 256) an bis auf O. Müller im Handb. §. 160, 4. Auch mich selbst muss ich anklagen, die Statue, ehe ich sie im Original kannte, unterschätzt zu haben, kunstarchäol. Vorlesungen S. 105 f.

31) [S. 241.] Künstlergeschichte 1, S. 564 f.

32) [S. 242.] E. Braun in Jahn's Jahrb. für Philol. und Pädag. 1854, 3. Heft, S. 294 f.

33) [S. 248.] Vergl. Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 434.

- 34) [S. 248.] Künstlergeschichte 1, S. 567 f.
 35) [S. 249.] O. Müller in der Amalthea 3, S. 252.
 36) [S. 249.] Visconti im Mus. Pio-Clem. 3, p. 246
 37) [S. 251.] Über Agasias Dositheos' Sohn von Ephesos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 571 f.
 38) [S. 251.] Diese Künstlernamen sind vielfach verschieden gelesen und ergänzt worden, siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 572, zum Theil augenscheinlich unrichtig, zum Theil nicht mit so genauem Anschluss an die auf dem Stein erkennbaren Züge, wie man verlangen darf. Die folgende Abschrift ist genau und giebt das Original so weit wieder, wie es mit Buchdruckertypen möglich ist,

HRA // // // ΔΗΣ
 ΑΓΝΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ
 ΚΑΙΑΠ ΑΙΝΕΙΟΣ
 ΕΤΤΟΙ ΟΥΝ

Z 2. hatte man ΑΓΑΣΙΟΥ gelesen, aber schon Letronne in der Rev. archéol. 3, 390 läugnete mit Recht, dass dafür Platz sei und schlug ΑΓΑΥΟΥ vor, aber ΑΓΝΟΥ ist ganz sicher, und da ἄγνος als Name vorkommt (Corp. Inscript. Nr. 185), ist kein Grund von dieser Lesart abzugehen. Den zweiten Künstlernamen hat man noch viel verschiedener ergänzt, als Agneios, Arneios, Apneios, auch als Harmatios (Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 344), letztere Form scheint mir unmöglich, zwischen den Buchstaben γ, π und ρ an zweiter Stelle ist schwer zu entscheiden, Ganz sicher aber enthielt die zweite Hälfte der Zeile die Angabe des Vaterlandes, welches ja auch nicht wohl fehlen konnte, da sich Herakleides als Ephesier bezeichnet; da die beiden punktierten Buchstaben (αῖ) nicht durchaus sicher sind, wage ich keine Ergänzung. Die Inschrift steht auf dem als Stütze der Figur dienenden Baumstamme rechts und links von der Bruchfläche eines Astansatzes, von dem die Halbirung der Zeilen herrührt. Ich weiss, dass die ganze Frage über diese Künstlernamen von geringer Bedeutung ist, da aber über dieselben nicht wenig geschrieben ist, schien es mir der Mühe werth, das Thatsächliche mitzutheilen.

- 39) [S. 252.] Über Archelaos von Priene vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 572.
 40) [S. 252.] Die Inschrift mit dem Namen des Alex]andros, Menides' Sohn von Antiocheia am Mäander, welche auch in unsere Abbildung der Aphrodite von Melos aufgenommen ist, befindet sich auf einem Stück Marmor, dessen Bruchfläche genau an die Bruchfläche der Plinthe der Statue passen soll, welches aber aus anderem Marmor besteht und von der Statue gesondert gefunden sein soll, vgl. für die Litteratur Note 51. Leider war es mir bei meiner Anwesenheit in Paris unmöglich, über diese Angelegenheit neue Untersuchungen anzustellen, da die Inschrift sich nicht bei der Statue findet und mir durch die Abwesenheit der Directoren des Museums unzugänglich war.
 41) [S. 252.] Über Aristeas und Papias von Aphrodisias vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 573.
 42) [S. 252.] Eine Kunstschule in Aphrodisias nahm zuerst Winkelmann an, Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, §. 26, vergl. Brunn a. a. O.
 43) [S. 252.] Über Zenon von Aphrodisias vergl. Brunn a. a. O.
 44) [S. 252.] Über Menestheus Brunn a. a. O. S. 575.
 45) [S. 252.] Über Eutyches Brunn a. a. O.
 46) [S. 252.] Die stark angewachsene Litteratur über die Statue des Agasias von Ephesos, den sogenannten „borghesischen Fechter“ siehe in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 160, wo nur noch Götting im Katalog des jenenser Gypsmuseums, Jena 1848, hinzuzufügen ist, der auf eine von Christodor (Anall. 2, 456) beschriebene Statue des Deiphobos verweist.
 47) [S. 253.] Einen Speer giebt dem Heros irrtümlicher Weise Visconti in den Monumenti scelti Borghesiani tav. 1; man braucht nur diese Zeichnung anzusehn, um sich zu überzeugen, dass die Waffe durchaus nur ein Schwert sein kann, und dass der Held zu einem Streiche, nicht zu einem Stosse ausholt.
 48) [S. 253.] Vergl. meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 497 ff.

- 49) [S. 256.] Jean Galbert Salvage, *L'anatomie du gladiateur combattant*, Paris 1812, Fol.
- 50) [S. 257.] Alles was Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 580 f. über die Eigenthümlichkeit der Technik an der Statue des Agasias sagt, muss ich nach Autopsie des Originals, welche Brunn abging, für irrig erklären. Die Oberfläche der Statue ist durchaus dunkel gefärbt und spiegelnd glatt gescheuert, so dass bei derselben von den feinen Spuren einer eigenthümlichen Technik, die Brunn am Gypsabgusse bemerkt zu haben glaubt, keine Rede sein kann.
- 51) [S. 257.] Die wichtigste Litteratur über die Aphrodite von Melos ist diese: Quatremère de Quincy, *Sur la statue antique de Venus découverte dans l'île de Melos en 1820*, Paris 1821, 4.; Clarac unter gleichem Titel, ebend. 1821, 4.; Musée Français, vol. 4; Millingen, *Ancient uned. Monuments*, vol. 2, pl. 5; O. Müller in den *göttinger gelehrten Anzz.* 1823, S. 1321 ff., 1826, S. 1646; Welcker, *Alte Denkmäler* 1, S. 437 ff. Von diesen Gelehrten nahm de Quincy an, die Göttin habe den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, Clarac gruppirte sie mit Ares, und Millingen, dem O. Müller und Welcker zustimmen, gab ihr den Schild des Ares, in welchem sie sich spiegelt.
- 52) [S. 258.] Abgeb. ausser bei Clarac in dem Note 51. angef. Aufsätze auch in dessen Musée des sculptures pl. 634, Nr. 1430, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 290. Andere in der Composition übereinstimmende Gruppen sind abgeb. in Clarac's Musée des sculptures pl. 326, Nr. 1431, pl. 634, Nr. 1428. Vergl. Müller's Handb. §. 373. Anm. 2.
- 53) [S. 258.] Abgebildet bei Millingen a. a. O., die Münze von Korinth auch in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, 269.
- 54) [S. 259.] Am nächsten stehn der Aphrodite von Melos der Composition nach Statuen wie 1) diejenige aus dem Amphitheater von Capua bei Clarac pl. 598, Nr. 1310, auch in Müller's Denkmälern 2, Nr. 268, sodann 2) eine Statue in Dresden Clarac 595, 1301; 3) eine dergl. im Louvre bei Clarac pl. 341, Nr. 1362; 4) eine dergl. falsch ergänzte im capitolin. Museum das. 607, Nr. 1340.
- 55) [S. 260.] So bei der mit Ares gruppirten Aphrodite im Louvre, abgeb. bei Clarac pl. 326, Nr. 1431 und der capitolinischen das. 634, 1428, und von alleinstehenden Satuen aus der Reihe der mit der Aphrodite von Melos in der Composition übereinstimmenden, die in der vorhergehenden Note mit Nr. 2 bezeichnete.
- 56) [S. 260.] So z. B. eine Statue im Vatican Mus. Chiar. 1, 26. Clarac pl. 610, Nr. 1356, eine andere in Neapel, Clarac 600, 1323, eine dritte in Florenz das. pl. 626, Nr. 1408.
- 57) [S. 261.] Millingen a. a. O. p. 8, Welcker a. a. O. S. 442.
- 58) [S. 262.] Die Litteratur über die sogenannte Apotheose Homer's von Archelaos habe ich in meinen *kunstarch. Vorll.* S. 214 verzeichnet.
- 59) [S. 266.] Über die Formgebung und die Technik in dem Reliefe des Archelaos urtheilt Brunn, *Kunstlergesch.* 1, S. 590 f. durchaus verschieden; nach sehr genauem Studium des Originals im britischen Museum, dessen Autopsie Brunn abging, kann ich jedoch demjenigen, was er in technischer und formeller Hinsicht über das Kunstwerk sagt, fast in keinem Punkte beistimmen.
- 60) [S. 267.] Die richtige Ansicht über die Kentauren des Aristeas und Papias stellt Wieseler auf in den von ihm fortgesetzten Denkmälern der alten Kunst von O. Müller zu Nr. 597 und 598; die abweichende Auffassung dieser Compositionen bei Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 593, beruht auf dem thatsächlichen Irrthum, als habe der jüngere Kentaure nicht ebenfalls einen Eros getragen.
- 61) [S. 268.] Auf die Ähnlichkeit des älteren Kentauren mit dem Laokoon macht schon Visconti aufmerksam Mus. Pio-Clem. 2, 39, *Opere varie* 4, 120, 147, und es verweist auf dieselbe noch Welcker, *Alte Denkmäler* 1, S. 344, als auf ein Beispiel, wie man in Rom ältere Kunstwerke nachahmte.
- 62) [S. 269.] Über Pasiteles vergl. Brunn's *Kunstlergesch.* 1, S. 595.
- 63) [S. 270.] Über Stephanos vergl. Brunn's *Kunstlergesch.* 1, S. 596.
- 64) [S. 270.] Über Menelaos vergl. Brunn's *Kunstlergesch.* 1, S. 598.
- 65) [S. 270.] Vergl. O. Jahn in der *Archäol. Zeitung* von 1854. Nr. 66. S. 235 ff.
- 66) [S. 271.] Welcker im *N. Rhein. Mus.* 9, S. 275 ff.
- 67) [S. 273.] Vergl. O. Jahn a. a. O. S. 236.
- 68) [S. 274.] Über Arkesilaos vergl. Brunn, *Kunstlergesch.* 1, S. 600.
- 69) [S. 274.] Die Münze der Sabina mit der Darstellung der Venus genetrix ist u. a. abgeb. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 266.

- 70) [S. 274.] Statuarische Nachbildungen der Venus genetrix siehe bei Clarac pl. 339, Nr. 1449, pl. 592, Nr. 1288, pl. 632 f. Nr. 1449 d. e. f., vergl. Müller's Handb. §. 376. Anm. 3.
- 71) [S. 275.] Über die Erotopagnien der alten Kunst vergl. O. Müller's Handbuch §. 391, Anmerk. 4.
- 72) [S. 277.] Über Zenodoros vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 603.
- 73) [S. 277.] Wenn nicht Luc. Gall. 24. auf Chryselephantintechnik des Zenodoros hinweist, über welche wir Näheres nicht wissen.
- 74) [S. 277.] Über M. Cossutius Kerdon vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 609.
- 75) [S. 278.] Abgeb. in den Marbles of the British Museum Vol. 2, pl. 43.
- 76) [S. 278.] Über Polycharmos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 528.
- 77) [S. 278.] Visconti Mus. Pio-Clem. 1, 10. Vergl. Müller's Handb. §. 377, 5.
- 78) [S. 278.] Über Menophantos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 610, seine Venus ist abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 275.
- 79) [S. 278.] Über Antiphanes vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 605.
- 80) [S. 280.] Vergl. Plin. 36, 14, Müller, Handb. §. 174, 1, 309, 1.
- 81) [S. 280.] Vergl. Feuerbach, Der vaticanische Apollon, 2. Aufl., S. 363 ff.
- 82) [S. 281.] Abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 13.
- 83) [S. 281.] Abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 12.
- 84) [S. 284.] Vergl. mein Pompeji (Leipzig 1856) S. 219 f.
- 85) [S. 286.] Vergl. Müller's Handb. §. 406, 1, 2.
- 86) [S. 286.] Vergl. Müller a. a. O. 3—5.
- 87) [S. 287.] Vergl. Müller's Handb. §. 158, 5.
- 88) [S. 287.] Über Coponius vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 602.
- 89) [S. 287.] Über Decius vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 602. Bei unbefangener Prüfung der Stelle des Plinius über Decius (34, 44) wird man sich gewiss überzeugen, dass Decius dort verglichen mit Chares getadelt, nicht aber gelobt werden soll, und dass daher die Worte *comparatio in tantum victus ut artificum minime probabilis videatur* keineswegs mit Thiersch (Epochen S. 297, Note 11) und Sillig (im Catal. artificum v. Decius) in *minime improbabilis* zu ändern seien. Die *admiratio*, welche den beiden Kolossalköpfen des Chares und des Decius gezollt wird, bezieht sich auf die Grösse derselben, an Kunstwerth aber, fügt Plinius hinzu, lässt sich die Arbeit des Decius mit der des Chares nicht entfernt vergleichen.
- 90) [S. 288.] Vergl. Annali dell' Instituto 14, tav. d'agg. C.
- 91) [S. 288.] Vergl. O. Jahn in den Berichten der königl. sächs. Gesellsch. der Wissenschaft von 1851, S. 119 ff.
- 92) [S. 292.] Vergl. Müller's Handb. §. 199, 204, 205 u. 421.
- 93) [S. 295.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto Vol. 3, pl. 11.
- 94) [S. 295.] Siehe z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 365.
- 95) [S. 295.] Vergl. Müller's Handb. §. 433 (434) 2.
- 96) [S. 295.] Abgeb. in den Antichità di Ercolano 6, 66.
- 97) [S. 295.] Eine Reihe von Schaumünzen mit Statuen auf Viergespannen als Bekrönung von Triumphbögen siehe in Bartoli et Bellori Arcus triumphales tab. 52.
- 98) [S. 296.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto V. 5, in Müller's Handb. §. 205, 2, ist die Statue noch unter dem irrigen Namen des Caracalla aufgeführt.
- 99) [S. 297.] K. Levezow: Über den Antinous dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums, Berlin 1808. 4.
- 100) [S. 298.] Am meisten wirklich künstlerischen Geist würde die bekannte Statue im Capitol (bei Levezow Taf. 3) offenbaren, wenn dieselbe mit Recht Antinous genannt würde und wenn man ihre Haltung so erklären dürfte, wie dies Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl. Nr. 51, thut; allein die Benennung Antinous ist mindestens zweifelhaft, und daher die geistvolle und feingefühlte Erklärung Welcker's hinfällig. Ob die Statue Narkissos oder ob sie Hermes zu benennen sei, mag hier dahingestellt bleiben; vergl. Archäol. Zeitung 1857, Anzeiger Nr. 108, S. 116*.

- 101) [S. 298.] Im Katalog des bonner Gypsmus. 2. Aufl. Nr. 143.
- 102) [S. 399.] Plin. 35, 22.
- 103) [S. 302.] Müller, Handb. §. 149, 3. 193, 6. Stark, Archäol. Studien S. 38.
- 104) [S. 306.] Vergl. Winkelmann's Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, §. 21.
- 105) [S. 306.] Abgeb. im Museo Chiaramonti 2, pl. 21 u. 22.
- 106) [S. 306.] Publicirt einzig und allein von Bartoli und Bellori in den *Admiranda Romanae antiquitatis* 16, 35—46 (63—70).
- 107) [S. 306.] Müller, Handb. §. 198, vgl. Stark, Archäol. Studien S. 39.