



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Siebentes Buch. Anhang. Der Verfall der antiken Plastik

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

SIEBENTES BUCH.

ANHANG.

DER VERFALL DER ANTIKEN PLASTIK.

SIBBENTES, R. CH.

1777

THE VIKING PRESS, COPENHAGEN

Die Schilderung des Verfalls und des Unterganges einer grossen Entwicklung, welche er durch die verschiedenen Stadien ihres Werdens und Wachsens begleitet hat, wird für den Geschichtschreiber fast unter allen Umständen eine unerfreuliche und nicht selten auch eine undankbare Aufgabe sein, unerfreulich nicht allein deshalb, weil es sich um den Verlust dessen handelt, was unsere Liebe, Bewunderung und Begeisterung erregt hat, sondern auch deshalb, weil die zu betrachtenden Erscheinungen wenig oder gar keinen Reiz bieten, oder sogar widerwärtig und abstossend sind; undankbar, weil der Schriftsteller empfindet, dass die Mehrzahl seiner Leser, welche der Darstellung des Aufblühens und der vollen Entfaltung einer grossen historischen Erscheinung mit Theilnahme gefolgt ist, der Schilderung des Verfalls und des Unterganges geringes Interesse entgegenbringt. Und doch kann grade diese im höchsten Grade nicht allein fesselnd sondern auch belehrend sein, wo es sich entweder um gewaltsame Zerstörung und um einen tragischen Untergang handelt, oder wo es gilt, die tiefer liegenden Ursachen und die im Geheimen eine langsame Auflösung bewirkenden Kräfte aufzuspüren, oder endlich wo sich mit dem Untergang einer älteren Entwicklung das Aufkeimen einer bedeutungsvollen jüngeren verbindet. Von der Gunst dieser drei Bedingungen kommt nun freilich dem Geschichtschreiber des Verfalls der antiken Kunst wenig, und speciell dem Geschichtschreiber des Verfalls und des Unterganges der antiken Plastik fast Nichts zu gute. Denn die antike Kunst erlag nicht in tragischer Weise grossen Schlägen des Schicksals und gewaltsamer Zerstörung, sondern sie durchlebte ein langes, siechendes und mehr und mehr entkräftetes Greisenalter. Auch kann von tiefliegenden, verborgenen Ursachen ihres allmäligen Verfalls nicht die Rede sein, sondern diese Ursachen liegen auf der flachen Hand und sind in den Consequenzen der Thatsache, dass die griechische Kunst vom heimischen Boden losgerissen und unter ein an sich wenig kunstbegabtes und nicht im innersten Grunde kunstbedürftiges Volk verpflanzt wurde, mit voller Augenscheinlichkeit gegeben. Am ehesten könnte man noch den dritten Gesichtspunkt geltend machen, die Erhebung der christlichen Kunst auf den Trümmern der antiken; allein so wenig verkannt werden soll, dass auch die frühere christliche Kunst die Keime einer späteren grossen Entwicklung in sich trug, so bestimmt muss man behaupten, dass dieselbe weder an sich gleich vom Anfang an in einer Grösse und Bedeutsamkeit auftritt, welche sie fähig macht, an die Stelle der verlorenen antiken Kunst zu treten und für deren Verluste Ersatz zu leisten, noch auch als die Siegerin über ein älteres Kunstprincip bezeichnet werden darf, wie die christliche Religion als Siegerin über die untergehenden heidnischen Religionen

dasteht. Das thatsächliche Verhältniss ist vielmehr dieses, dass die früheste christliche Kunst noch von dem Erbe der antiken zehrt, und dass sich die Tradition der antiken Kunst, aber der schon tief gesunkenen, noch weit hinein in die christliche fortsetzt.

Trotz allem Gesagten aber ist eine Schilderung des Verfalls und des Unterganges doch nicht der blossen äusserlichen Vollständigkeit wegen in die Geschichte der alten Kunst aufzunehmen, sondern vielmehr deshalb, weil auch die Geschichte des Verfalls der alten Kunst noch Thatsachen darbietet, die eben so eigenthümlich interessant wie eigenthümlich instructiv sind, während sie zugleich für die wahrhaft staunenswerthe Lebensfähigkeit der alten Kunst ein glänzendes Zeugniß ablegen. Scheuen wir deshalb auch dieses letzte Stück unseres geschichtlichen Weges nicht, und suchen wir uns vor Allem mit den concreten Thatsachen bekannt zu machen.

Was zunächst die Grenzen dieser eigentlichen Verfallzeit der antiken Plastik anlangt, so ist man ziemlich allgemein darüber einig, dass der Beginn derselben bald nach Hadrian anzusetzen sei, bei dem zum letzten Male in der alten Geschichte eine hervorragende Liebhaberei der Kunst hervortritt, die sich selbst bis zum ausübenden Dilettantismus steigerte und sich in einer äusserlich in der That grossartigen Förderung des Kunstbetriebes offenbarte. „Wäre es möglich gewesen, sagt Winkelmann (Gesch. der Kunst 12, 1, 22), die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrianus der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnissen noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden.“ Alles was in der Kunst durch fürstliche Gnade und Freigebigkeit, durch allseitige Theilnahme eines gebildeten Publicums, durch den ausgedehntesten Betrieb und einen vielseitigen äusserlichen Bedarf bewirkt und geschaffen werden kann, wurde damals bewirkt und geschaffen, was aber aus tieferen Quellen, aus einem innerlichen nationalen und religiösen Bedürfniss und aus genialer Selbstbestimmung fliesst, geht der Kunst im Zeitalter Hadrian's ab, so gut wie es ihr fast durchaus seit ihrer Übersiedelung nach Rom gefehlt hatte. Die Stellung der Dienstbarkeit aber, welche die griechische Kunst in Rom von Anfang an eingenommen hatte, wurde durch Hadrian's Eifer nicht beseitigt, sondern grade vollendet, denn die Steigerung, welche die Kunst durch die Liebhaberei dieses Kaisers erfuhr, war keine natürliche, sondern eine gemachte und gezwungene, die einzig und allein auf dem Impuls von oben beruhte, und eben deshalb ermatten musste, sobald dieser Impuls ermattete oder aufhörte. Dies geschah nicht plötzlich, aber es geschah nach und nach in wachsendem Verhältniss. Dazu kommt aber ein Anderes. Je glänzender äusserlich der Aufschwung der Kunst unter Hadrian gewesen war, in je grösserer Zahl ihre Werke sich überall dem Blicke entgegendrängten, einen desto grösseren Einfluss mussten sie auf die Production der Folgezeit ausüben. Ein solcher liegt offenkundig vor, und man kann gradezu aussprechen, dass, während die Kunst in Rom bis auf Hadrian die höchsten Leistungen der Blüthezeit als ihre Vorbilder betrachtete, diejenige der Zeit von den Antoninen abwärts an die Hervorbringungen der zunächst vergangenen Periode anknüpft, über welche sie nur in ganz einzelnen Richtungen hinausgeht. Von hier also beginnt die Nachahmung der Nachahmung, die Reproduction der Reproductionen,

die vollständige Unselbständigkeit der Kunst, und das ist der Anfang vom Ende. Denn wenn wir schon bei den Werken der neuattischen Künstler darauf hinweisen mussten, dass ihr Studium früherer Schöpfungen und ihre Abhängigkeit von diesen Vorbildern sie zur Manier anstatt zum stilgemässen Bilden gebracht habe, so ist es wohl von selbst einleuchtend, dass bei einer weiteren Abhängigkeit der Kunst von mehr oder minder manierirten Mustern die letzte innerliche Garantie eines gesunden und natürlichen Producirens hinwegfällt, und dass es von äusseren Umständen abhängt, wie lange und in welcher Stärke sich die Tradition einer nicht mehr verstandenen und mit Überzeugung ergriffenen Technik fortsetzt und erhält.

In Betreff der Quellen für die Geschichte des Kunstverfalls muss hervorgehoben werden, dass uns schriftliche Nachrichten fast gänzlich mangeln, und dass die wenigen Notizen, die wir aus alten Schriftstellern zusammenlesen können, von sehr untergeordneter Bedeutung sind. Wir sehn uns deshalb fast ausschliesslich auf die Kunstwerke selbst und auf unser eigenes Urtheil angewiesen. Unter den Kunstwerken sind es aber wiederum fast allein die Porträts und die Reliefe von öffentlichen Denkmälern, deren Entstehungszeit wir mit Sicherheit nachweisen, die wir mithin als geschichtlich leitend und massgebend betrachten können, denn unter den Werken idealen Gegenstandes ist, abgesehen von einer gleich zu erwähnenden Classe, kaum eines als durch Inschrift, Material, Fundort, technische Eigenthümlichkeit sicher datirt zu betrachten. Es kann freilich an sich keinem Zweifel unterliegen, dass auch in der Periode des Verfalls die altbekannten Gegenstände aus dem Idealgebiete noch immer reproducirt, dass manche der Götterstatuen und allegorischen Personificationen, welche unsere Museen erfüllen, damals verfertigt worden sind, war ja doch der Bedarf an solchen Bildwerken kein wesentlich anderer geworden als in der früheren Zeit, wurden doch Decorationssculpturen für die mannigfachen öffentlichen und privaten Bauten der späteren Kaiser so gut, wenn auch vielleicht nicht in der Anzahl erfordert, wie für die Bauten der vergangenen Periode. Und in so umfassender Weise man sich auch durch Benutzung älterer Kunstwerke zu helfen wusste, wofür z. B. die Auffindung von Werken, wie der farnesische Stier und manche andere in den Ruinen der Thermen des Caracalla¹⁾, oder die Benutzung der Reliefe vom Forum und vom Triumphbogen Trajan's zur Decoration des Constantinsbogens beweist, so kann doch nicht angenommen werden, dass man sich ausschliesslich auf solche Versetzung älterer Monumente in die Neubauten beschränkt und auf eigene Production gänzlich verzichtet habe. Auch fehlt es unter den erhaltenen Idealbildern nicht an solchen, welche der Verfallzeit durchaus würdig erscheinen und dem Begriffe von der Kunstfertigkeit der Periode zwischen den Antoninen und Constantin, welchen wir von den Porträtstatuen und Büsten abziehen können, entsprechen. Dennoch bleibt es misslich, dieser Periode und namentlich bestimmten Zeitpunkten innerhalb dieser Periode dieses und jenes nicht datirte Sculpturwerk zuzuweisen und darauf dann weitere Schlüsse zu bauen; denn der blosse Masstab grösseren und geringeren Werthes oder Unwerthes ist hier wie in allen Fällen ein unsicherer, da wir nicht im Stande sind nachzuweisen, ob eine Arbeit aus der Hand eines Pfuschers und Handwerkers, oder aus derjenigen eines Künstlers stammt, der auf der Höhe seiner Zeit stand. Auch ist es Thatsache, dass, wo immer einzelne Kritiker versucht haben, bestimmte Werke idealen Gegenstandes den verschiedenen Abschnitten

unserer Periode zuzuweisen, ihr Urtheil ein mehr oder weniger schwankendes, und ihre Argumentation eine unsichere gewesen ist.

Nur in Beziehung auf eine Classe von Darstellungen ausserhalb des Kreises der Porträts und der Monumentalreliefs dürfen wir uns die Fähigkeit einer bestimmteren kunstgeschichtlichen Datirung zutrauen, in Beziehung nämlich auf die Darstellungen fremder, barbarischer, namentlich orientalischer Gottheiten und Cultusfiguren. Denn die Geschichte des Eindringens fremdländischer Culte in die Religion der griechisch-römischen Welt ist wenigstens in ihren Umrissen bekannt²⁾.

Die am frühesten in den Kreis der griechischen Kunst eingedrungene fremdländische Cultgestalt ist der ägyptische Sarapis, der schon in der Periode Alexander's von Bryaxis als eine tiefempfundene Modification des Zeusideals gebildet wurde, wie früher (S. 45) erwähnt worden, und von dem wir eine nicht ganz unbeträchtliche Reihe zum Theil vorzüglicher, aus der ersten Periode der griechischen Kunst in Rom oder aus Hadrian's Zeitalter stammender Nachbildungen besitzen. Demnächst war es der Isisdienst, der in der römischen Welt zur Aufnahme kam und zwar schon im Zeitalter der Kaiser aus dem julischen Geschlecht, obgleich er erst in unserer Periode zu öffentlicher Anerkennung und Geltung gelangte, namentlich durch Commodus und Caracalla, die sich zu demselben bekannten. Die frühesten sicher datirten Statuen der Isis und römisch-griechischer Isidienerinnen stammen aus Pompeji, gehören also in die Zeit zwischen 63 und 79 n. Chr., die grosse Masse derselben dagegen, von der die Zusammenstellung bei Clarac (pl. 936—994) eine Vorstellung giebt, stammt ohne Frage aus der Zeit der eben genannten Kaiser. Trotz manchen Modificationen im Einzelnen stimmen doch diese Gestalten in allem Wesentlichen mit einander überein; äusserlich charakterisirt sie eine oberflächliche Nachahmung ägyptischer Tracht, eine steifgefaltete bis auf die Füsse reichende Tunica und ein gefranztes, über der Brust geknotetes Obergewand, wozu als Attribute bald die Lotosblume, bald das Sistrum oder Ähnliches sich gesellt; für das Künstlerische ist eine durchaus manierirte und oberflächliche Nachahmung der ägyptischen Auffassungsweise der menschlichen Gestalt bezeichnet, eine affectirte Regungslosigkeit und Steifheit, die aber natürlich in diesen äusserlichen und unverständenen Nachahmungen nur im höchsten Grade unerquicklich wirkt, und die von allen fremden Kunstelementen vielleicht am wenigsten dazu geeignet ist, die hinsiehende griechisch-römische Kunst aufzufrischen. Das gilt natürlich in gleichem, zum Theil in noch höherem Grade von etlichen anderen ägyptischen Cultgestalten, welche aus römisch-griechischen Werkstätten auf uns gekommen sind, von Darstellungen des Harpokratesknaben, der übrigens hauptsächlich in kleinen, zu Amuleten bestimmten Erzfigürchen erhalten ist, von einzelnen solchen des Anubis, des Canopus u. A., die in diesen späten Nachahmungen nur noch Scheusale sind.

Nächst den ägyptischen fanden die syrischen und einige andere orientalische Culte die früheste Aufnahme in Rom, in geringem Umfange schon unter Neros Regierung, ausgedehnter unter Septimius Severus, ohne gleichwohl auf die bildende Kunst halbwegs den Einfluss auszuüben, welchen das Ägyptische auf dieselbe ausübte. Darstellungen der syrischen Götter in griechisch-römischen Kunstwerken gehören unter unserem Denkmälervorrath immer zu den Seltenheiten, so die auf Löwen sitzende, der Magna Mater verwandt gestaltete, syrische Grosse Göttin, der Zeus-Belos (Baal), der phrygische Atys, der kappadokische Dolichenus und etliche Andere.

Um so zahlreicher sind dagegen die Monumente des aus assyrischen und persischen Elementen gemischten Mithrascultus, welcher namentlich seit Domitian und Commodus zu grosser Bedeutung gelangte, und dessen Kunstdenkmäler aus fast allen Theilen des weiten Römerreiches wir noch nach Hunderten zählen können³⁾. Die in Statuengruppen und in Reliefs wiederholte Hauptvorstellung ist die des Stieropfers, welche durchaus typisch geworden ist, und in einzelnen Exemplaren für die Kunstfertigkeit dieser Zeit ein unerwartet günstiges Zeugnis ablegt, mag man auf die naturwahre und lebendige Darstellung des zu Boden geworfenen Stieres oder auf die Haltung des auf ihm knienden und ihn erdolchenden Jünglings, oder auf die zum Theil recht zarte, wenn auch verkünstelte Behandlung des Gewandes bei dem Letzteren sehn. Als Vorbild der Composition im Ganzen werden wir die Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen betrachten dürfen, dergleichen wir eine geschichtlich bei dem in der Diadochenzeit lebenden Menächos (oben S. 138) nachweisen können, immerhin aber haben wir in den Mithrasmonumenten eine nicht ganz unbedeutende und, wie gesagt, in einigen Exemplaren wohlgelegene Modification dieser älteren Vorbilder anzuerkennen, die in Verbindung mit einigen weiterhin zu erwähnenden Porträtstatuen uns warnen muss, den Verfall der Kunst im Formellen und Technischen zu hoch hinauf zu datiren. Dass gleichwohl die Mithrasdarstellungen so wenig wie die der Isis im Stande waren, der Kunst im römischen Reiche zu einem neuen Aufschwunge zu verhelfen, versteht sich von selbst; sie brachten eine neue Form, die dann gedankenloser Weise immer und immer wiederholt wurde, und welche das Schicksal aller anderen aus älterer Zeit stammenden Formen theilte, das ist Alles. Von anderen, in Hinsicht auf die Religionsgeschichte wichtigen, in Betreff der Kunst wenig relevanten Figuren des mithrischen Cultus schweige ich, aber ich muss zum Schlusse dieser Skizze fremder Cultgestalten in der griechisch-römischen Kunst noch des mit Mithras etwa gleichzeitig eingedrungenen Äon⁴⁾ gedenken, welcher auf dem Gebiete der Plastik in lebensgrossen Figuren zugleich als der Repräsentant einer in Münzen und Gemmen zahlreicher vertretenen Classe von abstrus-allegorischen und mystischen Bildungen⁵⁾ dasteht, in denen ein überschwängliches Alleins religiöser Mächte dargestellt werden sollte. Äon ist eine Mischgestalt aus allerlei Formen, sein Löwenkopf soll Stärke, seine Flügel sollen die Schnelligkeit bedeuten, die ihn umwindende Schlange ist das Symbol der steten Selbsterneuerung, als Mass der Zeiten hält er einen Stab, und ein Schlüssel in seiner Hand deutet auf die Erschliessung des Verborgenen, die Weintraube ist Symbol der Fruchtbarkeit, und die ihm beigegebenen Attribute des Hahns, der Zange und des Hammers beziehn sich auf Wachsamkeit und Arbeit. Betrachtet man diese Darstellung von künstlerischem Standpunkte, so wird man Feuerbach's Wort (Gesch. d. Plastik 2, 217) unterschreiben: „Das Ding ist höchst symbolisch, tief sinnig, aber doch nichts weiter als ein Scheusal.“

Sehn wir aber von diesen Bildwerken ab und halten wir uns an diejenigen Gegenstände der plastischen Darstellung, welche uns in consequenter historischer Abfolge vorliegen, namentlich an die Porträts und an die Reliefs von öffentlichen Monumenten, so können wir an ihnen drei Hauptstufen oder Perioden des Verfalls der Kunst wahrnehmen, deren erste die Regierung der Antonine bis zum Tode des Commodus (192 n. Chr.) umfasst, während das Ende der zweiten etwa durch die Regie-

rung des Gallienus und die sogenannten dreissig Tyrannen (*triginta tyranni*, 260 n. Chr.) bezeichnet wird, und die dritte sich etwa bis zur Zeit des Theodosius oder bis zum Ende des vierten Jahrhunderts ausdehnen lässt. Einen absoluten Abschluss der antiken Kunstübung kann man freilich auch hier nicht statuiren, aber theils gewinnt die christliche Kunst von dieser Zeit an überwiegenden Einfluss, theils fehlt den Productionen so durchaus alle und jede Bedeutung in Hinsicht auf das Künstlerische, dass sich eine Ausdehnung der antiken Kunstgeschichte in noch spätere Zeiten durch Nichts rechtfertigen lassen würde.

Während der Regierung der Antonine wirken in der bildenden Kunst die Impulse der hadrianischen Zeit nach; die Antonine schätzen und fördern die Kunst, wenngleich nicht entfernt in dem Masse wie Hadrian, und besonders die Porträtbilderei und die historische Reliefsculptur wird noch cultivirt. Auf beiden Gebieten aber sind die Zeichen der Abnahme des künstlerischen Vermögens sehr deutlich wahrzunehmen, und zwar einerseits in dem immer mehr hervortretenden platten Realismus, andererseits in der zunehmenden Verkennung der natürlichen Gesetze und Schranken der Darstellung und der Technik. In den Porträts macht sich der beginnende Verfall besonders dadurch geltend, dass an die Stelle einer freien geistigen Auffassung der Persönlichkeit, mochte diese in ihrer vollen Individualität, mochte sie idealisirt dargestellt werden, eine mehr äusserliche, zum Theil ängstliche Wiedergabe der Ähnlichkeit tritt, welche sich über Kleinigkeiten und Zufälligkeiten, wie Hautfalten und dergleichen nicht mehr zu erheben versteht und die sich mit einer besonders in den Nebendingen peinlichen Sorgfalt der Technik verbindet. Dies zeigt sich ganz besonders in der Behandlung des Haares, und zwar am auffallendsten bei den Porträts des M. Aurelius und des Lucius Verus. Beide müssen sehr krauslockiges Haar gehabt haben, welches sie ziemlich kurz geschnitten trugen, und welches der Wirklichkeit möglichst genau entsprechend wiederzugeben die Bildhauer unendliche Mühe aufwandten; das gilt von allen Porträts dieser Kaiser, besonders aber von ein paar Büsten im Louvre (Nr. 138, 140, 145); das gesammte Haar ist hier in eine Unzahl kleiner Locken zerlegt, die einzeln mit dem Bohrer unterhöhlt sind, ohne dass auch nur irgendwo eine grössere zusammenhaftende Partie sich fände. Die Absicht ist, den Eindruck des Leichten, wollartig Lockeren hervorzubringen, und man glaubt wahrzunehmen, wie die Künstler alle ihre Vorgänger in virtuoser Überwindung der Schwierigkeiten der Technik und des Materials zu übertreffen wänten, allein, abgesehen davon, dass die Virtuosität, wo sie sich auf derartige Nichtigkeiten und werthlose Spielereien wendet, einen gar unerfreulichen Eindruck macht, ist der Effect grade der entgegengesetzte von demjenigen, den die Künstler beabsichtigt haben; weit entfernt wie wirkliches Haar auszusehn oder den Eindruck des Weichen und Lockeren zu machen, sehn die Perücken des M. Aurelius und des L. Verus etwa aus wie gewisse Korallenarten und mehr als bei den meisten anderen Werken der Plastik wird man bei diesen Porträts an das starre Material und seine eigenthümliche Natur erinnert. Ähnliches gilt von den weiblichen Porträtbüsten dieser Zeit, bei denen immer grösserer Fleiss auf die Darstellung der immer abgeschmackteren Haartracht verwendet wurde. Diese so gut wie die seit dieser Zeit gewöhnlich werdende Bezeichnung der Brauen und diejenige der Augensterne durch einen kreisförmigen Einschnitt in den Augapfel, die in immer krausere und kleinlichere Fältelung übergehende Drapi-

rung und die geleckte Eleganz in dem Beiwerk wie der Waffnung sind freilich scheinbar nur Äusserlichkeiten und Kleinigkeiten, aber sie zeigen, wenn man auf den Grund der Erscheinung geht, Beides, das Versinken der Kunst in den Realismus und die Verkennung ihrer Darstellungsmittel. Das sichere Bewusstsein ihrer Principien ist der Kunst verloren gegangen, und es paart sich in ihren Productionen auf eine seltsame Weise das gedankenlose Festhalten an der Tradition mit dem unklaren Streben nach der Durchbrechung der Schranken, welche die frühere Technik anerkannt und geheiligt hatte. Trotzdem aber müssen wir die Porträtstatuen und Porträtbüsten, welche letzteren im Verhältniss zu den ersteren immer häufiger werden, so wie auch die ikonischen Statuen über die idealisirten überwiegen, immer noch als sehr ehrenwerthe Kunstwerke und jedenfalls als die höchsten und gediegensten Leistungen dieser Zeit anerkennen, während sich der Mangel an Geist und Geschmack auf dem Gebiete der Reliefbildnerei an öffentlichen Monumenten ungleich augenscheinlicher hervordrängt.

Hierfür zeugen in unwidersprechlicher Weise die Reliefe vom marmornen Fussgestell der Granitsäule, welche von M. Aurelius und L. Verus zu Ehren des Antoninus Pius errichtet wurde, diejenigen von der Säule M. Aurelius' und diejenigen von dem zu Ehren dieses Kaisers errichteten Triumphbogen. Die Reliefe von dem Piedestal der Granitsäule des Antoninus Pius⁶⁾, welches allein uns erhalten ist, stellen an der Vorderseite die Vergötterung des Kaisers und seiner Gemahlin, der älteren Faustina, an den Nebenseiten einen Act der Leichenfeier (die *decursio funebris*) dar. In dem Hauptrelief sehn wir rechts die Göttin Roma am Boden sitzend, links die Personification des Campus Martius als des Locales der Consecration, eine nackte Jünglingsgestalt, welche einen Obelisk hält. Die Mitte der Tafel nimmt der beschwingte, durch Schlange und Kugel bezeichnete Genius der Ewigkeit ein, der in schräger Richtung emporfliegt, und auf dessen Rücken, von zweien Adlern, dem officiellen Symbol der Vergötterung umschwebt, Antoninus und Faustina sitzen. Das Lob der Verständlichkeit kann man dieser Composition nicht streitig machen, und auch die technische Ausführung ist nicht ohne Sorgfalt und Geschick gemacht, aber nicht allein ist die Gewandung der Roma stark überladen und der Genius der Ewigkeit steif und ungeschicklich, sondern die Art, wie das apotheosirte Paar in puppenhafter Kleinheit auf seinem Rücken zwischen den grossen Flügeln sitzt, nicht etwa sich haltend — wie der apotheosirte Titus in dem Relief an seinem Triumphbogen sich auf dem Adler reitend an dessen Schwingen hält — sondern in unbegreiflicher Weise thronend balancirt, ist überaus abgeschmackt und lächerlich. Dennoch ist diese Composition denjenigen an den Nebenseiten überlegen, denn diese sind überaus dürftig erfunden und mangelhaft ausgeführt.

Die Triumphalreliefe an der Säule des M. Aurelius, die Thaten des Kaisers in seinem Feldzuge gegen die Marcomannen darstellend, geben sich auf den ersten Blick als eine blosse Nachahmung der Reliefe von der Trajanssäule zu erkennen, als deren freilich weniger imposantes Seitenstück die Säule im Ganzen erscheint. Die Mittheilung eines, und zwar des interessantesten Stückes in Fig. 101. wird uns der Mühe überheben, die in Rede stehenden Reliefe im Einzelnen zu schildern. Wir sehn in der mitgetheilten Darstellung eine Scene, welche sich auf göttliche Hilfe im Kampfe bezieht, Jupiter pluvius, der Gott des Regens und Ungewitters, lässt auf die Römer erquickenden



Fig. 101. Probe von den Reliefs der Säule des Marcus Aurelius.

den Regen niederströmen, den sie in Schilden und Helmen auffangen und von dem neugestärkt, sie auf die Feinde eindringen, auf welche von dem anderen Arme des Regengottes ein gewaltiges Hagelwetter herniederfährt, das Verwirrung in ihrem Heere anrichtet, so dass sie sich vor den siegenden Römern demüthigen müssen. Dies ist die poetischste Composition des ganzen Reliefbandes, ich brauche wohl nicht nachzuweisen, wie wenig Poesie trotzdem in ihr liegt, und mit wie geringem Geschick die dramatischen Motive ausgebeutet sind; das Ganze ist eben so überladen wie geist- und leblos, und während sich in den Reliefs dieser Säule die plattrealistische Chronikenmanier wiederholt, die wir an den Reliefs der Trajanssäule kennen gelernt haben, fehlt ihnen fast durchaus die Energie der Auffassung und des Ausdrucks jener Reliefs, es fehlt die Tüchtigkeit und der Ernst in der Ausführung und Formgebung, und auch nach jenen tiefer empfundenen Episoden, welche den Darstellungen der trajanischen Kriegsthaten eingestreut sind, wird man hier vergebens suchen, während allerlei Nichtigkeiten und Nebendinge wie Heuschaber, Holzstapel, Viehställe und dergleichen vielleicht mit noch etwas grösserer Gewissenhaftigkeit abgebildet sind. Die meisten der dargestellten Handlungen, bei denen Massenbewegungen und weite Räume in's Kleine und Enge gezogen werden mussten, machen einen überaus kümmerlichen Eindruck und erinnern lebhaft an das Marionettentheater.

Unter den jetzt im capitolinischen Museum und im Palaste der Conservatoren in Rom befindlichen Reliefs von Triumphbogen des M. Aurelius⁷⁾ geben sich zwei als Nachahmungen von Reliefs des Trajansbogens zu erkennen. Sie stellen die Begnadigung kniender Feinde und das Dankopfer des Kaisers dar, und sind beinahe in jeder einzelnen Figur in den genannten

Vorbildern nachweisbar. Dazu kommen zwei andere, der Kaiser auf dem Triumphwagen und die Überreichung der Kugel der Weltherrschaft an denselben durch die Göttin Roma, beide ebenfalls auf Reminiscenzen aus trajanischer Zeit beruhend. Zwei grössere Platten gelten der Apotheose der jüngeren Faustina und der Verkündigung derselben. Letztere ist den Adlocutionsreliefen nachgebildet, Erstere dagegen ist eine ungefähre, wengleich modificirte Nachbildung der oben besprochenen Apotheose des Antoninus und der älteren Faustina. Die Kaiserin wird auch hier von einem geflügelten, hier weiblichen und eine grosse Fackel tragenden Genius emporgetragen und zwar vom flammenden Scheiterhaufen hinweg, neben dem eine localbezeichnende Jünglingsfigur am Boden sitzt und dem gegenüber der Kaiser thronend dargestellt ist. Bei im Übrigen ungefähr gleichen Kunstwerth zeichnet sich diese Composition vor der vorbildlichen durch eine würdigere und naturgemässere Stellung der auf dem Rücken des Genius sitzenden Kaiserin aus.

Obgleich nun diese Reliefe schon an und für sich als datirte Monumente ihre kunstgeschichtliche Wichtigkeit haben, so gewinnen sie eine erhöhte Bedeutung noch durch dem Umstand, dass sie uns den Masstab zur Beurteilung des Kunstvermögens dieser Zeit in der Reliefbildnerei überhaupt darbieten. Denn, wengleich Winkelmann bei Gelegenheit ihrer Besprechung⁸⁾ mit Recht bemerkt, dass zur Ausführung öffentlicher Monumente nicht immer die vorzüglichsten Künstler auserlesen werden, so würde es doch aller Vernunft und Erfahrung widersprechen, anzunehmen, dass von anderen, wenn auch geschickteren Händen, gleichzeitig viel Vortrefflicheres, oder gar ganz Stilverschiedenes gearbeitet wurde. Dieser Grundsatz muss festgehalten werden, wenn man eine sehr bedeutende und interessante Erscheinungsform der antiken Kunst, deren Hauptentwicklung allerdings dem Zeitalter der Antonine angehört, kunstgeschichtlich richtig auffassen und beurteilen will. Ich spreche von den Sarkophagreliefen, welche als die zahlreichste Classe aller Reliefbildungen eine kleine Kunstwelt für sich darstellen, in der wir uns, soweit dies in der Kürze möglich ist, zu orientiren versuchen wollen⁹⁾.

Die Sarkophage selbst sind steinerne Särge von der Grösse, dass sie einen menschlichen Leichnam, in einzelnen Fällen auch deren zwei bequem fassen können, sie sind aus einem Steinblock gearbeitet und mit einem entweder flachen, oder nach Art eines flachen Daches gestalteten Deckel aus einer Steinplatte geschlossen, auf welchem nicht selten die Gestalt des Verstorbenen bequem gelagert (nicht wie schlafend oder todt wie in mittelalterlichen Grabmonumenten) in statuarischer Ausführung dargestellt ist, während das ganze Geräth nach verschiedenen architektonischen Schematen, die bald von den Formen der Wohnung oder des Tempels, bald von derjenigen des Altars oder anderer Geräthe wie Wasserbehälter und Keltergefässe entlehnt sind, gegliedert und ornamentirt erscheint. Die Reliefe aber, um welche es sich hier handelt, finden sich entweder an der vorderen Langseite oder an dieser und den beiden Schmalseiten des Sarkophags, während die hintere Langseite, mit welcher der Sarkophag gegen die Wand des Grabgewölbes gestellt wurde, unverziert blieb. Diese Reliefe sind nun zum Theil rein oder wenigstens überwiegend ornamentaler Natur, sie bestehn z. B. aus Blumen- und Fruchtgehängen oder zeigen das Porträt des Verstorbenen in medaillonartiger Behandlung, oder auch nur die Grabinschrift in einem tafelartigen Rahmen von Genien gehalten, und was der-

gleichen mehr ist, in der unendlichen Mehrzahl aber gehören sie der höheren Figurenplastik an, und bieten auf der Lang- und den Schmalseiten entweder eine zusammenhängende Darstellung oder drei untereinander innerlich oder in einer Szenenabfolge zusammenhängende Darstellungen. Die Gegenstände dieser Darstellungen sind in einer kleinen Minderheit von Fällen aus dem realen Leben entnommen und vergegenwärtigen die Beschäftigung oder den Stand des Verstorbenen oder dessen Sterbescene und die Todtenklage (conclamatio) der Verwandten, oder sie deuten den Lebenslauf oder die Schicksale des Verstorbenen in besonders hervorstechenden Szenen an; in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle aber sind die Gegenstände entweder allegorischer Natur, oder sie sind aus dem Gebiete der Götter- oder der Heroensage entnommen, und stellen Szenen dar, welche sich entweder auf den Tod, den Schmerz der Trennung durch den Tod und die Liebe der Überlebenden, oder auf die Hoffnung einer Wiedererweckung der Todten und auf ein neues, seliges Leben jenseits des Grabes beziehen. Die Fülle der in den Sarkophagreliefs dargestellten mythischen Gegenstände ist eine fast unübersehbare und die Wahl meistens eine durchaus sinnige, leicht verständliche, nicht selten eine wahrhaft geistreiche und sehr fein empfundene. Sie erstreckt sich fast über das ganze Gebiet der künstlerisch gestalteten Götter- und Heroensage, wengleich aus doppeltem Grunde gewisse Mythen- und Sagenkreise und gewisse einzelne Gegenstände mit entschiedener Vorliebe behandelt worden sind. Einerseits nämlich ist eine Rücksichtnahme auf die von der Kunst früherer Epochen vorzugsweise durchgebildeten Darstellungen unverkennbar, was z. B. von den vielfach wiederkehrenden Amazonenkämpfen gelten wird, denen eine tiefer greifende Bedeutung schwerlich ohne Künstelei zugesprochen werden kann, andererseits aber hat offenbar die Bedeutsamkeit der Gegenstände, die an sich schon eine Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit hatten, oder die vermöge ihrer Anwendung diese Beziehung erhielten, die Wahl bestimmt. Aus dieser Rücksichtnahme erklären sich z. B. die häufig wiederholten Darstellungen von Luna und Endymion — süßes Entschlummern und seliges Erwachen —, oder die noch häufiger wiederholten Szenen des Raubes der Persephone, deren ganzer Mythos die Hoffnung eines neuen Lebens nach dem Tode verkündete; aus ähnlichen Gründen sind vielfältige Bilder aus dem Mythenkreise des Dionysos gewählt, Szenen, die entweder an ein ungetrübt heiteres Dasein erinnern, dergleichen man nach dem Tode hoffte oder an den vergangenen Rausch des Lebens, oder — in den Schicksalen des Gottes selbst — an die Seligkeit, die aus dem Kampf und Schmerz des Lebens hervorblüht. Einen ähnlichen Gedanken, den der endlichen Beseligung, enthalten die Bilder aus dem Mythos von Amor und Psyche, während die Darstellungen der Alkestis oder diejenigen des Protesilaos, welche beide aus dem Hades wiederkehrten, die Hoffnung einer Rückkehr aus dem Reiche der Schatten und der Wiedervereinigung mit den Geliebten aussprechen, und was dergleichen mehr ist.

Fassen wir nun die kunstgeschichtliche Seite der Fragen in's Auge, welche sich an die Sarkophagreliefe knüpft, so muss vor Allem bemerkt werden, dass der Gebrauch der Sarkophage, welche, wie oben bemerkt ist, von der Größe sind, einen menschlichen Leichnam aufzunehmen, mit der Sitte, die Todten zu begraben anstatt sie zu verbrennen¹⁰⁾, ursächlich zusammenhängt. Nun ist es freilich ein starker Irrthum, wenn man annimmt, die Sitte des Todtenbegrabens anstatt der Verbrennung

der Leichen gehöre ausschliesslich dem späteren Alterthume an, denn dies ist so wenig der Fall, dass sie in Griechenland wie in Rom vielmehr der Sitte der Leichenverbrennung vorangegangen, und dass sie während des ganzen Alterthums niemals völlig ausser Übung gekommen ist; aber ganz richtig ist die Behauptung, dass die Sitte des Begrabens in Rom im Zeitalter der Antonine in allgemeineren und überwiegenden Gebrauch kam, ob unter dem Einfluss orientalischer oder unter demjenigen christlicher Ideen und Vorstellungen mag unentschieden bleiben. In voller Übereinstimmung mit dieser Thatsache geben sich die Sarkophagreliefe bei einer selbst oberflächlichen Prüfung ihres Stiles und ihres künstlerischen Werthes ihrer grossen Mehrzahl nach als Arbeiten aus der Periode der sinkenden Kunst und des Kunstverfalls zu erkennen, und zwar als handwerks- und selbst fabrikmässig im Voraus für den Verkauf angefertigte Arbeiten, wofür ausser der häufigen Wiederholung einer und derselben Composition mit geringen Abweichungen besonders auch der Umstand zeugt, dass nicht ganz selten in den mythischen Scenen die Köpfe der Hauptpersonen, welche porträtähnlich gebildet wurden, unausgeführt auf uns gekommen sind, indem sie erst bei dem Verkauf des Sarkophags nach Massgabe der Züge des in dem Sarkophag Beizusetzenden ausgearbeitet werden sollten. Nicht wenige dieser Compositionen sind als Compositionen vortrefflich, einige bewunderungswerth, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass sie die Copien älterer Kunstwerke, plastischer wie malerischer sind, in Absicht auf die Zeichnung und Ausführung aber sind die meisten selbst der vortrefflichsten Compositionen von sehr untergeordnetem Werthe, und stimmen vollkommen mit dem Masse des Kunstvermögens überein, welches sich aus den datirten öffentlichen Reliefs als dasjenige der Zeiten von den Antoninen abwärts herausstellt. Nicht wenige andere Sarkophagreliefe, und zwar hauptsächlich diejenigen mit allegorischen Darstellungen oder mit Darstellungen aus dem Alltagsleben, oder endlich diejenigen mit seltener oder mit singular behandelten mythischen Stoffen leiden auch in Hinsicht auf die Composition an allen Mängeln und Fehlern, welche den monumentalen Reliefs der Verfallzeit der Kunst anhaften, namentlich an Überladung und an Dürftigkeit der Motive, und mit doppeltem Rechte wird man diese Arbeiten als Producte eben dieser Periode der sinkenden Kunst zu betrachten haben, über welche sie gegenüber den monumentalen Reliefs das Urtheil nur in sofern zu modificiren im Stande sind, als sie Zeugniss ablegen, dass in dieser Zeit eine Fülle tief sinniger Ideen über das Wesen und das Loos des Menschen vor und nach dem Tode verbreitet war, die nach einem künstlerischen Ausdrucke rangen, ohne gleichwohl Neues von künstlerischer Bedeutung erzeugen zu können. Denn in Betreff des Künstlerischen, in Betreff selbst des bildlichen Ausdrucks im weitesten Sinne sind grade diejenigen Reliefs von dem zweifelhaftesten Werth oder dem untergeordnetsten Range, aus denen die tief sinnigsten und philosophischsten Ideen zu uns sprechen. Während nun, wie gesagt, die überwiegende Mehrzahl der Sarkophagreliefe sich in der so eben angedeuteten Weise als unzweifelhafte Producte der Verfallzeit der Kunst zu erkennen geben, zeigt sich eine verhältnissmässig geringe Minderheit, an und für sich betrachtet aber eine immerhin noch ziemlich zahlreiche Classe ausgestattet mit den Reizen fast tadelloser Schönheit sowohl der Composition wie der Formgebung, voll von dem Geist und zugleich von der edlen Masshaltung der besseren Perioden der griechischen Kunst und jedenfalls

der im Vorstehenden bezeichneten Mehrheit in jedem Betracht unendlich überlegen auch da, wo sich schon einzelne Fehler der späteren Reliefbildnerei, namentlich derjenige der Überladung finden. Und so irrthümlich es ist, die Sitte des Begrabens anstatt des Verbrennens der Leichen auf die Zeiten von den Antoninen abwärts einzuschränken, grade so verkehrt würde es sein, die Entstehung auch dieser besseren Sarkophagreliefe in den Perioden der sinkenden Kunst zu behaupten. Es ist nothwendig dieses mit Nachdruck hervorzuheben, weil die Wahrheit des Satzes, dass diese besseren und besten Sarkophagreliefe als Monumente aus früheren Epochen der Kunst, welche selbst bis in die Zeit vor der römischen Herrschaft über Griechenland hinaufreichen können, zu betrachten sind, selten nach Gebühr betont und beachtet wird, und weil ohne deren Erkenntniss Mancher sich über die Kunstzustände der antoninianischen Epoche eine verkehrte Vorstellung zu machen in Gefahr gerathen könnte. Und deshalb kann nicht bestimmt genug auf den Masstab des Kunstvermögens dieser Periode verwiesen werden, welcher uns in den datirten öffentlichen Monumenten dieser Zeit gegeben ist.

Über die zweite Stufe des Kunstverfalls, die Periode bis zu den dreissig Tyrannen (260 n. Chr.) ist Wenig zu sagen. In Betreff der äusserlichen Stellung der bildenden Kunst im Leben ist zu bemerken, dass von geflissentlicher Förderung derselben durch die Mächtigen und Grossen nicht mehr berichtet wird; die bildende Kunst erhielt sich traditioneller Weise und wurde, wenngleich in abnehmendem Verhältnisse, zu denselben Zwecken verwendet, zu der sie die Zeit der Antonine verwendet hatte, namentlich zur Herstellung von Porträts, von Monumentalreliefs an Triumphbögen und ähnlichen Bauwerken und zum architektonischen Ornament. Nur ganz einzeln findet sich bei den Kaisern eine Liebhaberei für die Kunst in bestimmten Richtungen, und demgemäss treten hier und da vereinzelt neue Aufgaben hervor; so liess z. B. Caracalla, welcher Alexander d. Gr. nachäffte, Statuen desselben in grosser Zahl anfertigen und öffentlich aufstellen, während besonders unter Septimius Severus die Anfertigung von Büsten der Kaiser in grosser Masse gefördert wurde, indem der Senat decretirt hatte, es müsse sich in jedem Hause in Rom eine Kaiserbüste finden. Von irgendwelchen besonders bemerkenswerthen Schicksalen der bildenden Künste ist Nichts bekannt. Halten wir uns an die Monumente, so stellen sich die Porträts als die verhältnissmässig bedeutendsten Leistungen dieser Zeit heraus, von Septimius Severus und von Caracalla sind Büsten auf uns gekommen, welche denen der Antonine Wenig nachgeben, und bei den Statuen erhält sich bis in diese Zeit die Tendenz der heroisirten oder vergöttlichten Darstellung, während die letzte Periode nur noch ikonische Bildnissfiguren kennt. Dass die vornehmen Damen dieser Periode sich schamloser Weise nackt als Venus oder in ähnlichen Gestalten porträtiren liessen, ist früher schon bemerkt, hier muss aber noch ganz besonders hervorgehoben werden, dass die Abgeschmacktheit der getreuen Nachbildung der lächerlichen Haartouren, von welcher wir früher gesprochen haben, noch dadurch überboten wurde, dass man jetzt diese Perücken von farbigen Steinen und beweglich bildete, so dass auch die Porträts wie die Originale nach Belieben verschieden frisirt erscheinen konnten. Aber nicht allein die Perücken, sondern auch die Gewandungen bildete man bei Brustbildern wie bei ganzen Statuen aus verschiedenfarbigen, bunten Steinsorten, während das Gesicht allein aus weissem Marmor hergestellt wurde. Die

Polychromie der Sculptur wiederholt sich hier vor dem gänzlichen Untergange der Kunst in einer Karrikatur, sie ist, wie Feuerbach sagt (Gesch. d. Plastik 2, 237), „das Kinderspiel eines kindisch gewordenen Alters, nicht mehr ausgeglichen durch Reinheit der Form, durch Kolossalität der Dimensionen und die Tiefe der Bedeutung.“

In sehr fühlbarer Weise zeigt sich der starke Verfall der Kunst an den Reliefs der öffentlichen Monumente, so namentlich an denen zweier Triumphbögen des Septimius Severus¹¹⁾. Der erstere, grössere am Fusse des Capitols wurde errichtet zu Ehren des Septimius Severus und seiner Söhne Caracalla und Geta wegen eines Triumphs über die Parther im Jahre 201 n. Chr. In vier grossen, stark beschädigten Reliefplatten über den beiden Nebeneingängen erkennt man die Entsetzung der von den Parthern besetzten Stadt Nisibis, den Bundesvertrag des Severus mit dem Könige von Armenien, die Belagerung der Städte Atra und Babylon, die Übergänge über Euphrat und Tigris und Eroberung von Ktesiphon. In den unter diesen grossen Hauptdarstellungen befindlichen Friesreliefs sind Triumphzüge, viermal mit sehr geringen Modificationen, abgebildet, in den Bogenzwickeln des Hauptthors finden sich Victorien mit Trophäen, in denen der Nebenthore Flussgötter, an den Piedestalen der Säulen gefangene Parther. Die Mittheilungen einer der Hauptdarstellungen und des darunter befindlichen Frieses in einer Abbildung (Fig. 102), der wir die nöthigen Erläuterungen beigefügt haben, wird uns der unerfreulichen Arbeit einer näheren Charakterisirung dieser Machwerke überheben, denn, wengleich sich unsere Leser von dem Stil dieser Reliefs und von der Rohheit der Formgebung in denselben aus der Zeichnung keinen Begriff machen können, weil dieselbe, abgesehen von ihrer Kleinheit, auf einem Original Bartolis beruht, welches von stilgetreuer Nachbildung weit entfernt ist, so setzt sie doch die Zeichnung in den Stand, das nicht allein Unkünstlerische, sondern Abgeschmackte und Kindische dieser Compositionsweise mit einem Blicke besser zu erkennen, als es sich in Worten charakterisiren lässt. — Die Reliefs des kleineren Bogens des Septimius Severus am Forum boarium, welcher ihm zu Ehren von den Geldwechslern und Viehhändlern (*argentarii et negotiantes boarii*) errichtet wurde, sind stark zerstört und verbaut; sie sind nicht historischen Inhalts, sondern zeigen, soviel sich noch erkennen lässt, den Kaiser und seine Familie in ruhigen Situationen, wie z. B. opfernd, ferner an den Seitenfassaden gefangene Barbaren im Hauptfeld und darunter Scenen der Viehhut, an der Attike endlich einzelne mythologische Personen, wie Hercules und Bacchus in bekannter Gestalt.

Was nun endlich die letzte Periode des Kunstverfalls in der Zeit von den dreissig Tyrannen bis auf Theodosius anlangt, so liegt noch weniger Veranlassung vor, über diese viele Worte zu verlieren, als über die so eben besprochene. Irgendwie bemerkenswerthe günstige oder ungünstige Schicksalswendungen der bildenden Kunst sind nicht überliefert, nur das steht fest, dass die Kunstschätzung und die Kunstübung immer mehr abnahm, ohne gleichwohl zu irgend einer Zeit gänzlich zu erlöschen. Was immer aber producirt wurde giebt sich als verschlechterte und rohere Wiederholung der Arbeiten der vorhergehenden Periode zu erkennen so wie auch die Classen der Hervorbringungen: Porträts, historische Reliefs und Ornamentsculpturen dieselben bleiben und wie sich, abgesehen von dem Aufgeben der idealisirenden Por-

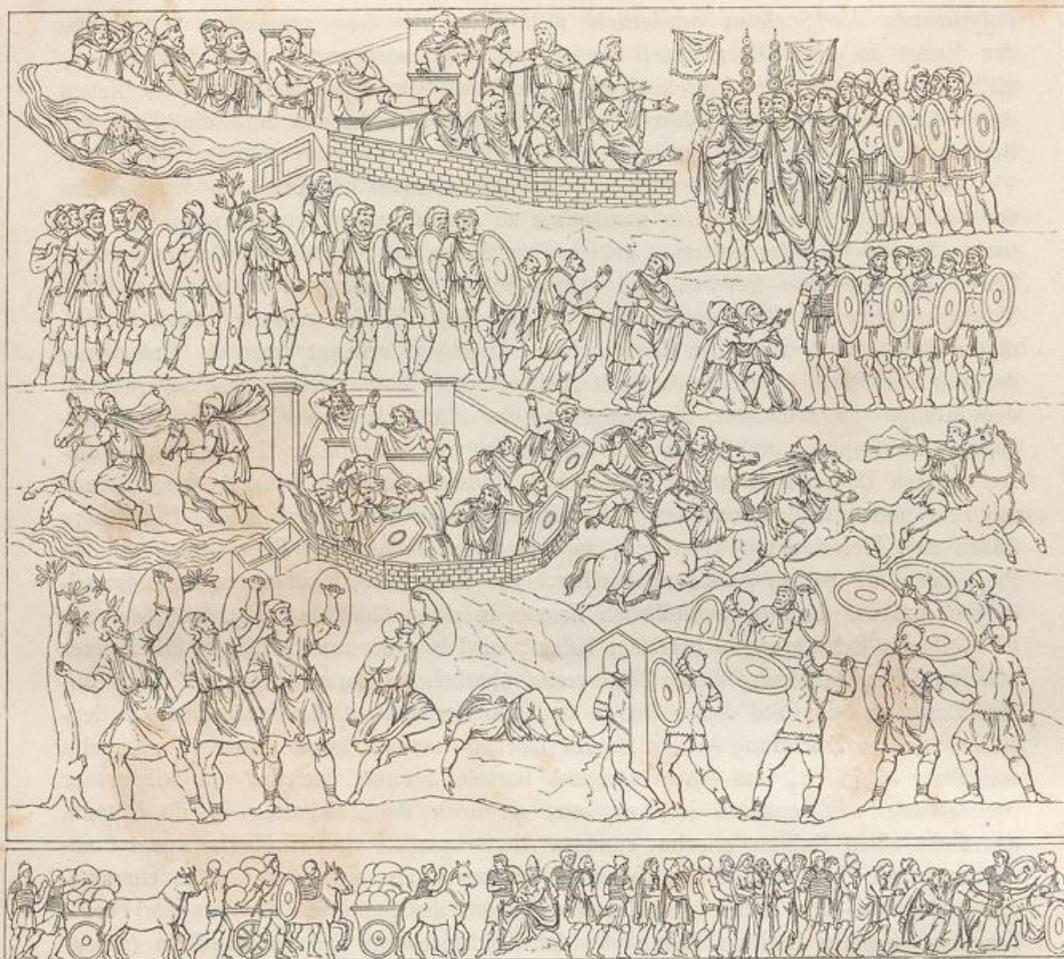


Fig. 102. Probe von den Reliefs des Triumphbogens des Septimius Severus.

1. Reihe: Übergang über den Euphrat; Übergabe der Stadt Ktesiphon. 2. Reihe: Unterwerfung der Araber.
3. u. 4. Reihe: Übergang über den Tigris; Belagerung von Seleukia; Flucht des Königs Artabanus.

trätbildneri, die Art und Weise der Composition, der Anlage, der Formgebung und der Technik in langaushaltender, aber durchaus handwerksmässiger und gedankenloser Tradition schematisch fortsetzt. Demgemäss erhält sich auch dasjenige, was in dieser Tradition Löbliches und Gediegenes ist neben dem was sie Tadelswerthes und Unkünstlerisches umfasst, und der allgemeinen Anlage nach erscheinen z. B. die Porträtstatuen aus der Zeit Constantin's noch als achtungswerth und würdig, während ihnen nicht allein die formelle Schönheit und Correctheit und die Sauberkeit der Technik, sondern aller freie und geistige Charakterismus des Individuellen abgeht. Andererseits erscheinen die öffentlichen Reliefs, und zwar sowohl diejenigen aus der Zeit Constantin's wie auch diejenigen aus der Zeit des Theodosius mit allen Fehlern derer behaftet, welche wir am Triumphbogen des Septimius Severus kennen gelernt haben, aber, wenn schon bei diesen die Ausführung ungeschickt und ober-

flächlich war, so ist das Technische an den späteren Arbeiten nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kenner nur noch mit den Worten: barbarisch, schülerhaft, abscheulich und widerwärtig zu bezeichnen. Und so kann man wohl mit Feuerbach (Gesch. der Plastik 2, 238) sagen, die römische Kunst habe in diesen Monumentalreliefen nicht blos die Annalen der römischen Eroberungen und der inneren Unfreiheit, sondern eben so sehr ihre eigenen Annalen, ihre Grösse, ihr allmähliges Sinken und endlich ihren gänzlichen Verfall mit Steinschrift bezeichnet.

Anmerkungen zum siebenten Buche.

- 1) [S. 321.] Vergl. die Inschrift: *Signa translata ex abditis locis in celebritatem thermarum* u. s. w. Müller, Handb. §. 251. Anm. 5.
- 2) [S. 322.] Vergl. die bei Müller, Handb. §. 408 angeführte Litteratur.
- 3) [S. 323.] Vergl. Müller's Handb. §. 408. Anm. 7.
- 4) [S. 323.] Vergl. z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst, fortgesetzt von Wieseler 2, Nr. 967.
- 5) [S. 323.] Vergl. Müller's Handb. §. 408. Anm. 8 u. 9.
- 6) [S. 325.] Vergl. Müller's Handb. §. 191, Anm., u. 204, 4.
- 7) [S. 326.] Vergl. Bartoli et Bellori *Arcus triumphales* tab. 49 ff.
- 8) [S. 327.] *Geschichte der Kunst*, 12. Buch, Cap. 2. §. 18.
- 9) [S. 327.] Vergl. Müller's Handb. §. 206 und die daselbst verzeichnete Litteratur.
- 10) [S. 328.] Über die Sitte des Verbrennens oder des Begrabens der Leichen vergl. Becker's *Charikles*, herausgeb. von Hermann, 3. S. 97 ff., Hermann's griech. Privatalterth. §. 40, Ross' *Archäol. Aufsätze* 1, S. 20, 23, 28, 35 u. sonst, W. Braun, *Erklärung eines antiken Sarkophags zu Trier*, Bonn 1850, S. 3 und das hier in den Noten Citirte.
- 11) [S. 331.] Vergl. Bartoli et Bellori, *Arcus triumphales* tabb. 9 ff.