



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

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

---

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

## 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 Reliefsen 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' Zeit<sup>80)</sup> 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 anderem widersprach<sup>81)</sup>, 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 Reliefe 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 Reliefbruchstück<sup>82)</sup> kennen, welches ein Fronton, wahrscheinlich dasjenige des von Vespasian hergestellten capitolinischen Jupitertempels darstellt, und dieselben finden wir auf dem Revers eines Contorniaten des Antoninus Pius<sup>83)</sup>; 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 angehörend 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 durch 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 vermannigfaltigen 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 abgesehn, 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 Antikemuseum 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 umfasste<sup>84</sup>). 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 mehre 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 betheiligt 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 vergegenwärtigen<sup>85</sup>). 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 ist<sup>86</sup>). 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 besitzen<sup>87)</sup>, 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 Coponius<sup>88)</sup>, der eine der beiden römischen Plastiker, deren Namen uns überliefert sind — der andere ist Decius<sup>89)</sup>, 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 charakteristische 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 Städte<sup>90</sup>) (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 sind<sup>91</sup>). 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 Freigebigkeit, 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 Eutychedes 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 diente 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 kinderpfllegenden 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 verehrt. Die rechte Schmalseite der Basis zeigt uns in drei Figuren Philadelphea, Tmolos und Kyme; Philadelphea (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 Philadelphea 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 mehreren 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 Thurmkrone 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 Reliefbilderei 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 Porträtbilderei, 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 wollte<sup>92</sup>). 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.

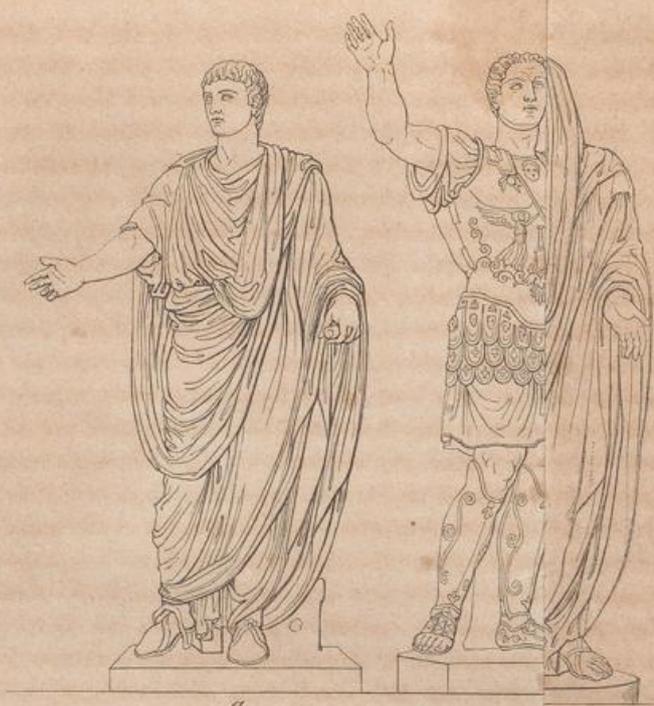
Das Alter der Porträtbilderei in Rom lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen; die Statuen der Könige, von denen uns berichtet wird, sind ohne Frage die Werke späterer Epochen, allein schon aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. werden uns Porträtstatuen römischer Magistrate angeführt, an deren Authentie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



von Exemplaren versehen 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 ausnahmslosen 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 Porträtbilderei 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 Porträtbilderei etwas näher zu vergegenwärtigen.

Als die beiden Hauptabtheilungen, in welche die ganze Porträtbilderei 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 mehre 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 vortrefflichen 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 Elefantengespannen ist uns statuarisch kein Beispiel erhalten, wohl aber in Kunstwerken geringeren Umfangs, so z. B. in einem antiken Gemälde<sup>93)</sup>, welches Antoninus Pius, und in Münzen, welche den vergötterten Vespasian auf einem von vier Elefanten gezogenen Wagen zeigen<sup>94)</sup>. 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 Pferden<sup>95)</sup>, aus dem Viergespann von Herculaneum<sup>96)</sup> und aus nicht wenigen einzelnen Resten eine Vorstellung machen, während uns Reliefe und Münztypen<sup>97)</sup> 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 Caligula<sup>98</sup>) (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 Kunsta Ausdruck 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, Reliefs, 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 Antinous<sup>91)</sup>, in der, abgesehen von den Reliefs 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 mehre andere Exemplare erweitern lässt, über deren Bedeutung nur geringer Zweifel sein kann, wengleich 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, leichtgekräuseltem, 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 suchen<sup>100</sup>). 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 blasseröthlichem 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 Welcker<sup>101</sup>) 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 Reliefsulptur 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 Art<sup>102</sup>), 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, wengleich 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 wengleich 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 Triumphalreliefen 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 härtige Männergestalt, getragen. Erfindung und Composition dieses Reliefs sind gleichmässig geistlos, dürftig und unbedeutend; man vergleiche mit diesem Aufzug von Opferrthieren denjenigen vom Cellafries 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

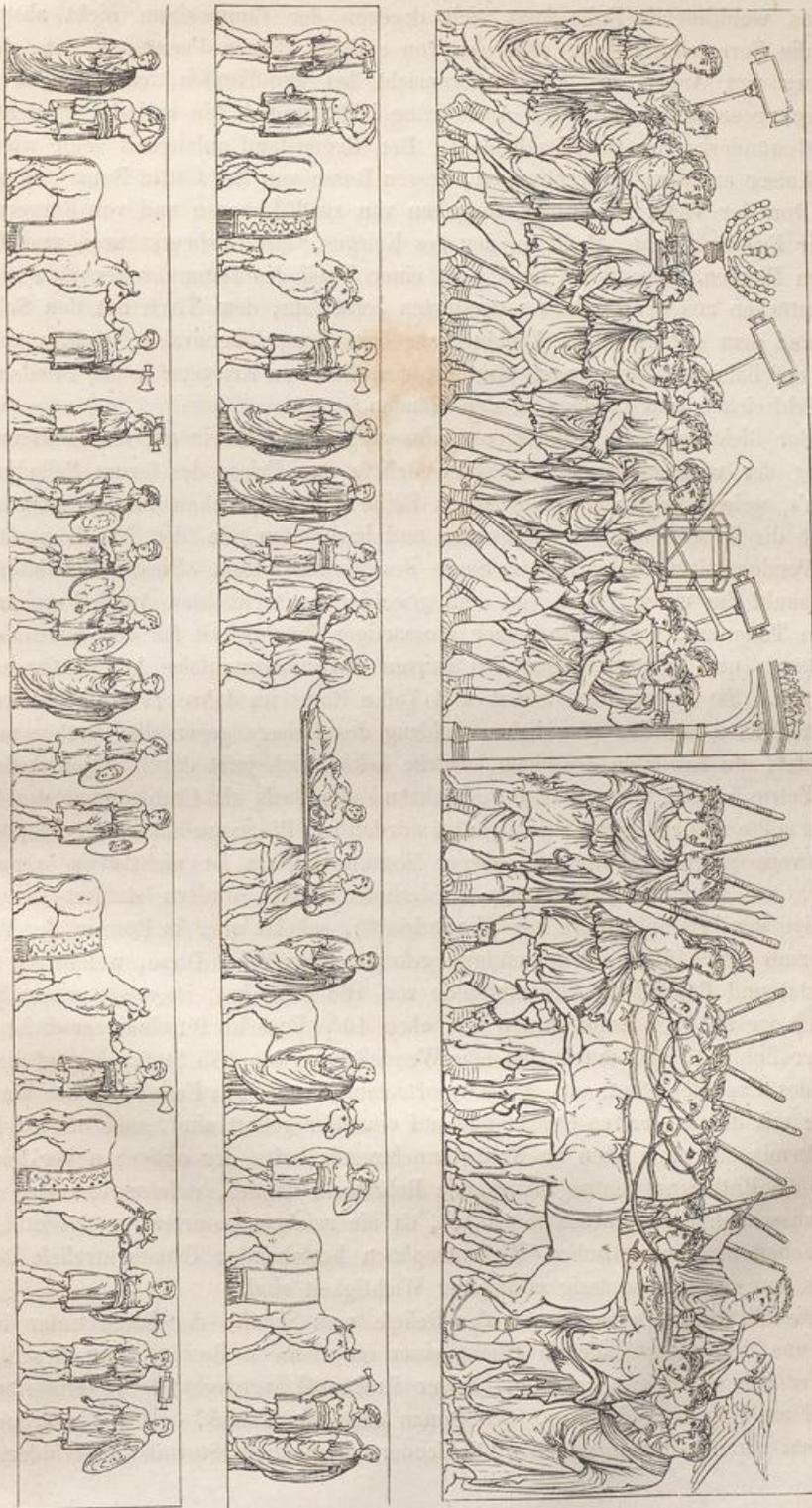


Fig. 98. Reliefe vom Triumphbogen des Titus.

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 sehn 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 Kriegern 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 Friesse 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 Alexandria<sup>103</sup>), 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 Reliefband 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 Schafte 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 Reliefe 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, wiewohl 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 Attike 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 Kriegern mit Waffen und Feldzeichen umgeben darstellen<sup>104</sup>), 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 befinden<sup>105</sup>), und deren Herkunft zweifelhaft ist, jedenfalls einem anderen, mit Sicherheit nicht mehr bestimm- baren Kreise von Gegenständen angehören.

Nachdem wir im Vorstehenden die Hauptproducte der historischen Reliefbild- nerei kennen gelernt haben, müssen wir der wegen der Verschiedenheit ihres Cha- racters früher übergangenen Friesreliefe vom Pallastempel am Forum Palladium des Kaisers Domitian gedenken, welche sich noch an Ort und Stelle über den soge- nannten „Colonnacce“ befinden. Leider sind diese merkwürdigen aber sehr ver- stümmelten Reliefs in neuerer Zeit nicht wieder publicirt, und die vorhandenen äl- teren Abbildungen<sup>106</sup>) in jeder Weise durchaus unzulänglich, und zwar nicht allein als Unterlagen eines Urtheils über Stil und künstlerischen Werth, sondern selbst als die- jenigen 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 un- terweist, und andere Frauengruppen, welche sich mit solchen Arbeiten beschäftigen. Ohne Kenntniss der Originale darf ich mir über die künstlerische Bedeutung dieser Arbeiten kein Urtheil erlauben, sondern kann nur berichten, dass, während dieselben einerseits als die letzten Schöpfungen der idealen griechischen Kunst bezeichnet werden, andererseits<sup>107</sup>) mehr die Zeichnung im Ganzen als die Ausführung, am we- nigsten 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 Ornamentculptur 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 Architektonik 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, Piedestalen, 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 Porträtbildnerie 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 Thatsachen 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.