



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Die historische Plastik; die Porträtbildnerei

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

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 wollte⁹²). Denn das Interesse, welches die römischen Porträts darbieten, ist so vielseitig und mannigfach, dass dessen erschöpfende Besprechung sehr weit führen muss, während sich die Hauptsachen und besonders das kunsthistorisch Wichtige dieser Denkmäler in grosser Kürze andeuten lässt.

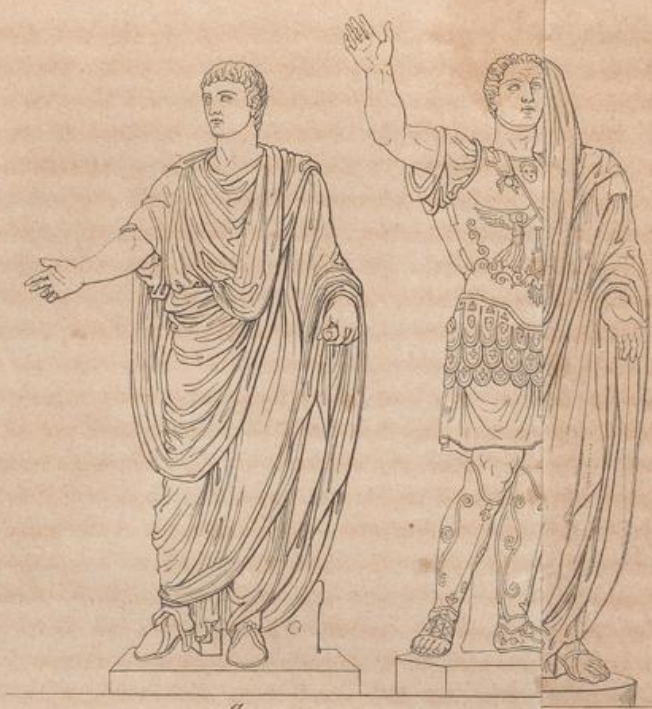
Das Alter der Porträtbilderei in Rom lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen; die Statuen der Könige, von denen uns berichtet wird, sind ohne Frage die Werke späterer Epochen, allein schon aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. werden uns Porträtstatuen römischer Magistrate angeführt, an deren Authentie 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 Porträt Darstellungen in der überwiegenden Mehrzahl auf die Kaiser und die Mitglieder des Kaiserhauses darstellen, während es viertens für die Beurteilung ihrer Authentie sowohl wie ihres sehr ungleichen künstlerischen Werthes nicht unwichtig ist zu wissen, dass lange nicht alle unsere Exemplare aus Rom selbst stammen, sondern dass wir die zum Theil sehr häufigen Wiederholungen der Porträts einzelner Herrscher in der überwiegenden Mehrzahl der Kunst in den Municipalstädten verdanken, von denen auch die kleinste und entlegenste mindestens mit dem statuarischen Porträt des regierenden Kaisers, und zwar nicht selten in einer Mehrzahl





Fig. 96. Auswahl römischer 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 Elephantengespannen ist uns statuarisch kein Beispiel erhalten, wohl aber in Kunstwerken geringeren Umfangs, so z. B. in einem antiken Gemälde⁹³⁾, welches Antoninus Pius, und in Münzen, welche den vergötterten Vespasian auf einem von vier Elefanten gezogenen Wagen zeigen⁹⁴⁾. Auch von den Statuen auf rossebespannten Wagen ist uns kein statuarisches Beispiel, wenigstens kein vollständiges und sicher datirtes erhalten, von den Rossen solcher Viergespanne aber können wir uns aus den berühmten venetianischen Pferden⁹⁵⁾, aus dem Viergespann von Herculaneum⁹⁶⁾ und aus nicht wenigen einzelnen Resten eine Vorstellung machen, während uns Reliefs und Münztypen⁹⁷⁾ solche

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

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

Für die Statuen der ersteren Art haben wir den römischen Kunstaussdruck 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 Antinous⁹¹), in der, abgesehn 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 suchen¹⁰⁰). Dies behaupte ich auch von derjenigen, welche man als die Krone aller dieser Arbeiten bezeichnet, und über die ich aus Autopsie des Originals urteilen kann, von der Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre, welche, aus blässröthlichem Marmor gearbeitet, eine Steigerung der Porträtzüge in das Ernsterhabene versucht, und zugleich durch die sehr künstliche (aber freilich auch etwas verkünstelte) Arbeit des hier lang dargestellten und mit einem Kranz aus Weinlaub durchschlungenen Haares merkwürdig ist. Die Schönheit dieser Büste kann Niemand läugnen, aber es ist mir unmöglich in die von vielen Seiten ausgesprochenen Lobeserhebungen des Ausdrucks einzustimmen, vielmehr muss ich behaupten, dass der Ausdruck etwas Todtes und Starres hat, und stimme durchaus mit Welcker¹⁰¹) darin überein, dass derselbe im Ganzen genügender bei kleinerem Masstabe in einem Antinous-Herakles im Louvre (Nr. 234) und besonders in einer daselbst befindlichen Büste mit viel schlichterem Haar (Nr. 313) gegeben sei. Und auch darin trete ich Welcker durchaus bei, wenn er behauptet, die hohe Schönheit des Antinous Mondragone beruhe zum grössten Theile auf der natürlichen Wirkung der gut behandelten kolossalen Formen.

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

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

historische 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 Art¹⁰²⁾, durch welches zugleich das Ansehn der Malerei in Rom bedeutend wuchs, gab im Jahre der Stadt 490 (264 v. Chr.) M. Valerius Maximus Messala, welcher eine bildliche Darstellung der Schlacht, in der er die Karthager und Hieron in Sicilien besiegte 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 Triumphalreliefs suchen und zu finden glauben. Denn diese stehn vielmehr mit demjenigen, was wir von der historischen Kunst der Griechen kennen, auf dem Gebiete der Plastik den Werken der pergamenischen Schule, auf dem der Malerei jenen grossen Compositionen, von denen uns in dem Alexander-