



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Die Zeit der Antonine: Porträtbildnerei

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

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

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

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

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

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