



Denkmäler

Geschichte des Denkmals

Hofmann, Albert

Stuttgart, 1906

7. Kap. Etrurien und römisches Reich

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78645](#)

7. Kapitel.

Etrurien und römisches Reich.

Für Etrurien ist die Geschichte der Denkmalkunst vielfach auf Vermutungen angewiesen. Das Volk einer im Altertum stark bevölkerten mittelitalienischen Landschaft, welche in blühender Fruchtbarkeit dem Lande Reichtum und Wohlstand brachte, ein Volk, das im Besitze ausgedehnter Handelsbeziehungen war, welche durch die hafenreichen Küsten des Landes unterstützt und gefördert wurden und die Etrusker mit der griechischen Kultur in Berührung brachten, die im Lande freie Aufnahme fand; ein Volk, welches in den Jahren 800—400 vor Chr. blühte und an den Mittelmeerfestaden eine einflussreiche politische Rolle spielte, so dass es eine Zeit lang die junge römische Republik in ein Abhängigkeitsverhältnis zu sich brachte und für die karthagische Seemacht ein fühlbarer wettbewerbender Faktor wurde; ein Volk, welches ein so stark vorwärts drängendes Wesen hatte, musste auch der psychologischen Logik standhalten, nach welcher stark entwickelter Thatendrang nach Erreichung bestimmter Ziele zu einem dauernden künstlerischen Ausdruck, zu denkmalartiger Verkörperung zu gelangen sucht. Neben den erhaltenen Tempel- und Gräberbauten errichtete das Volk ohne Zweifel auch Prachtbauten, die vielleicht unter griechischem Einfluss entstanden, und die Etrusker würden ein merkwürdiges Beispiel von Wahlpyschologie liefern, wenn anzunehmen wäre, dass nicht auch griechisches Denkmalwesen in dieser oder jener Form und Ableitung von ihnen übernommen worden wäre. Die persönlichen Eigenschaften: eine frühzeitige Neigung zu reicher Kleidung, zum äußerlichen Ausdruck von Stand und Würde, zur feierlichen Begehung von glanzvollen Triumphen, kurzum, ein stark ausgesprochenes repräsentatives Wesen muss auf dem Gebiete der sehr entwickelten bildenden Kunst Wirkungen hervorgebracht haben, wie wir sie anderwärts in der Entwicklung des Denkmalwesens beobachten können. Was erhalten ist und berichtet wird, unterstützt diese Annahme in weitgehendem Masse. Von dem Reichtum, welchen die etruskischen Städte an plastischen Kunstwerken besaßen, möge die Nachricht zeugen, dass bei der Eroberung der Stadt Volsinii etwa 2000 Statuen gefunden wurden. *Plinius* schildert die etruskischen Künstler als hervorragend im Erzguss; die archäistische ehe Wölfin auf dem Kapitol und der Redner der florentinischen Sammlungen, beides Denkmalwerke von ausgesprochener Individualität, sind Beispiele dafür. Der *Arco di Augusto* in Perusia, ein etruskischer Thorbau mit reicher architektonischer Gliederung durch zwei Halbrundbogen, ionische Pilastry und einen Metopenfries; das Thor in Volaterrae, an den Kämpfern und im Scheitel mit vollrunden Köpfen verziert, und insbesondere die *Porta Marzia* in Perusia, eine hervorragende architektonische Leistung mit reichem bildnerischem Schmuck, entfernen sich in dem Masse ihrer architektonischen Ausstattung nicht weit von den einfachen römischen Triumphbögen und lassen vermuten, dass auch die etruskischen Sieger wie später die römischen durch ähnliche Bauwerke ihren feierlichen Einzug gehalten haben. Vielfach unterbrochen die Linien des landschaftlichen Bildes die Erdhügel des Helden- und Königgrabes, und wie in Kleinasien steht auch hier neben dem schlichten Hügel die reichste architektonische Ausbildung. Das Grab wird, wie z. B. das Grab der *Volumnier* bei Perusia, zum Denkmal, die sterblichen Reste des Verstorbenen werden in reich geschmücktem Sarkophag beigesetzt. Allenthalben begegnen wir einem ausgesprochenen präsentativen

76.
Allgemeines
über
Etrurien.

Bewusstfein, welches zu den reichsten künstlerischen Hervorbringungen Anlaß gab. Das sog. Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano, ein viereckiger Mauerkörper mit vier kleineren und einem mittleren größeren Kegel; das Grabmal des *Porfenna*, ähnlich in der Gesamtanlage, nach *Varro* aus einem quadratischen gemauerten Unterbau von etwa 100^m Seitenlänge und 16^m Höhe mit kegelartigen Aufbauten gestaltet, sind Beispiele sowohl für eine gewisse Größe der Auffassung, wie auch für eine nicht gewöhnliche Eigenart der Erfindung. Diese Größe der Auffassung wird uns auch durch Nachrichten über Kolossalstatuen, deren Bildung den Etruskern geläufig gewesen zu sein scheint, bestätigt. Die nicht zu bestreitende lebhafte Phantasie der Etrusker, ihr reich entwickeltes plastisches Gefühl kommen in den zahlreichen Sarkophagen mit ihrem bewegten figürlichen Schmuck zu einem vielfach noch etwas unbeholfenen, aber doch bedeutsamen Ausdruck. —

77.
Allgemeines
über Rom.

So vorbereitet war der Boden für die römische Kunst. In den ersten Zeiten der Errichtung der Stadt Rom und ihres Ausbaues machte sich, wie das nicht anders erwartet werden kann, ein ausgesprochener Zug nach dem Nützlichen bemerkbar. Es wurde zunächst gebaut, um dem Bedürfnis zu genügen.

78.
Entwicklung
zur Pracht.

Das reicht bis in die Zeit der Kaiser hinein. Daneben aber entwickelt sich schon vor dieser Zeit doch auch ein Zug nach dem Schönen um feiner selbst willen. *Ludwig Friedländer* hat in seiner »Sittengeschichte Roms« darauf hingewiesen, daß der Umschwung vom Nützlichkeitsstandpunkte zu der Entfaltung großer Pracht im Verlaufe nur kurzer Zeit erfolgte. »In Rom wurde die Versäumnis aller früheren Zeiten in einem einzigen Menschenalter nachgeholt. Jene fünfunddreißig Jahre vom Konfusat des *Lepidus* (dem Todesjahr *Sulla's*) bis zum Todesjahr *Julius Cäsar's* (78—44) waren eine Zeit der größten Eroberungen und Erwerbungen im Orient und Occident.« Es war die Zeit großer Kriege, in welchen Feldherren wie Beamte und Geschäftsleute ungeheure Reichtümer gewannen und sie durch großartige Prachtentfaltung auf allen Gebieten zum Ausdruck brachten. Die reiche Nobilität steuerte freigiebig zur Aufführung öffentlicher Gebäude, Denkmäler, Hallen, Bogen und Tempel bei, und ihr verdankt vornehmlich die griechische Architektur ihre Einführung. In dieser Zeit bahnt sich die Prachtliebe an, die in der Kaiserzeit einen ungewöhnlich reichen Ausdruck gewinnt. Der Brand Roms unter *Nero* war für die Stadt mehr als eine Handlung verbrecherischer Lust; er hatte für dieselbe, insbesondere für den Teil zwischen Palatin und Esquilin, einen großartigen Aufschwung zur Folge. Die Nachfolger *Nero's*: *Trajan*, *Hadrian*, die *Antonine*, schufen prächtige Tempel und Basiliken, kolossale Grablegen; *Septimius Severus* und *Caracalla* vermehrten sie.

79.
Foren.

Die Mittelpunkte des architektonischen Glanzes des alten Rom aber waren die Foren. Unter ihnen steht das 52^m breite und 154^m lange, zwischen Kapitol, Esquilin und Palatin gelegene *Forum Romanum* obenan. Es wird seit dem Jahre 42 vor Chr. der Sitz des politischen Lebens und erhält im Laufe der Zeit, namentlich unter *Augustus*, eine glänzende Gestalt durch Tempel, öffentliche Gebäude und Denkmäler verschiedener Art. Es erheben sich die beiden ersten Triumphbögen: der *Arcus Augusti*, welcher zum Andenken der Wiedererlangung der von den Parthern eroberten Feldzeichen neben den *Aedes Divi Iulii* errichtet wurde, und der *Arcus Tiberii*, welchen man wegen der Wiedererlangung der bei des *Varus* Niederlage verlorenen Feldzeichen neben dem Saturnustempel aufrichtete. *Titus* errichtete um 80 nach Chr. am *Clivus Capitolinus* seinem Vater und Bruder zu Ehren einen Tempel (*Templum Vespasiani*); seine eigene kolossale Reiterstatue ließ er mitten auf

dem Forum aufstellen. Vor dem Tempel der Concordia entsteht um 203 nach Chr. der *Arcus Septimii Severi*. Den Säulen des dem *Julius Cäsar* geweihten Tempels gegenüber standen die *Rostra Julia*, die bei Actium erbeuteten ägyptischen Schiffschnäbel. In der Nähe stand die Säule aus numidischem Marmor, die das römische Volk dem Vater des Vaterlandes errichtete und die *Cicero* niederreissen ließ. Der Längsseite der *Basilica Julia* gegenüber standen die Ehrensäulen.

Ein so reiches Bild bot das *Forum Romanum*. Neben ihm entstanden in der Zeit des römischen Kaiseriums eine Reihe anderer Foren, nach den Kaisern benannt, die sie zu Urhebern hatten, und mit gleicher Pracht ausgestattet wie ihr Urbild. Es waren das nach *Cäsar's* Tod vollendete *Forum Julium* oder *Forum Caesaris*; ferner das im Jahre 2 vor Chr. geweihte *Forum Augusti*, mit dem Votivtempel des Mars Ultor, der aus einem Gelöbnis entstand, das auf die Schlacht von Philippi zurückging, und auf dem sich die beiden Triumphbogen des *Drusus* und des *Germanicus* erhoben, welche neben zahlreichen anderen Denkmälern in der Hauptsache den auf die Kriegsführung zurückgehenden Schmuck des Forums bildeten. Auf dem *Forum Vespasiani* erhob sich der Friedenstempel, den *Vespasian* nach der Besiegung der Juden errichten ließ. Ein weiteres Forum, das *Forum transitorium*, begann *Domitian* und vollendete *Nerva*, weshalb es auch die Bezeichnung *Forum Nervae* führte. An einem Kreuzungspunkte des Verkehrs gelegen, war es mit einem der von vier Seiten zugänglichen Bogen, dem *Janus quadrifons*, geschmückt. Alle diese Anlagen, mit Ausnahme des *Forum Romanum*, aber übertraf das *Forum Trajani*, welches in seinen großartigen Trümmern noch heute erhalten ist und das neben *Trajan's* Reiterstatue den Triumphbogen dieses Kaisers und seine berühmte Triumphalsäule trug.

An zahlreichen anderen Orten des alten Rom entstanden zur Kaiserzeit herrliche Denkmäler. Nachdem unter *Commodus* ein beträchtlicher Teil der Kaiserpaläste, welche *Augustus* begonnen hatte, die flavischen Kaiser reich ausgeschmückten und *Tiberius*, *Caligula* und *Domitian* erweiterten, einer Feuersbrunst zum Opfer fiel, stellte sie wahrscheinlich *Septimius Severus* wieder her und errichtete sich bei dieser Gelegenheit an der Südspitze des Palatinus sein Septizonium. *Augustus* schmückte das Marsfeld und seine Umgebung mit öffentlichen Gebäuden; die ganze Straße von der *Porta Carmentalis* am Fusse des Kapitols an nordwestlich bis zum *Theatrum Pompeji* (55 vor Chr.) war mit Prachtgebäuden (die Portikus der *Octavia*, mit Tempeln des Jupiter Stator und der Juno u. s. w.) geschmückt. Die das *Campus Martius* östlich begrenzende *Via lata* wurde durch Neu- und Umbauten immer prächtiger und erhielt mehrere Triumphbogen. Zwischen der *Via Flaminia*, der Fortsetzung der *Via lata*, und dem Tiber errichtete *Augustus* das *Mausoleum Augusti* für sich und seine Familie. *Hadrian* und die *Antonine* führten in der Gegend der jetzigen *Piazza Colonna* eine Reihe prächtiger Portikus und Tempel auf. An der *Via Appia* wurden zahlreiche Grabmäler errichtet, darunter das der *Caecilia Metella* und der *Scipionen*. In der Nähe des späteren goldenen Hauses des *Nero* erbaute *Augustus* die der *Livia* gewidmete *Porticus Liviae*; in der Nähe des *Amphitheatum Flavium* stand der Kolossus des *Nero*, eine Apollostatue mit *Nero's* Porträt, nach welchem das Amphitheater seinen noch heute gebräuchlichen Namen *Coliseo* oder *Kolosseum* erhielt. *Domitian* legte in der gleichen Gegend die *Meta sudans*, einen prächtigen Springbrunnen an, und gleichfalls nicht weit davon wird der sog. Bogen des *Constantin* errichtet. Am Fusse des Palatin entsteht der Bogen des *Titus*; an der

80.
Häufigkeit
der
Denkmäler:
Rom.

Porta Ostiensis werden zahlreiche Grabdenkmäler errichtet, darunter die Pyramide des *Cestius*, welche in die aurelianische Mauer eingebaut und so erhalten wird. Jenseits des Tiber, durch den *Pons Aelius*, die heutige Engelsbrücke, zugänglich, lag die gewaltige *Moles* oder das *Mausoleum Hadriani*, welches die Gräber aller Kaiser und ihrer Familienglieder vom Gründer bis auf *Commodus*, wenn nicht bis *Caracalla* enthielt, unter *Honorius* aber zur Hauptfestung Roms wird. —

So entstehen neben den prächtigen und prunkvollen Bauwerken zahlreiche Denkmäler aller Art und Form zur Verschönerung der Stadt. Man errichtete zu Ehren von bedeutenden Personen die Portikus, selbständige oder an vorhandene Bauwerke angebaute Hallen, mit welchen schließlich alle Hauptstraßen und Plätze geschmückt wurden. An belebten Straßen errichtete man die Jani oder Durchgangsbogen, entweder mit einfachem (*Gemini*) oder kreuzförmigem Grundriss (*Quadrifontes*); die Triumphstraßen schmückten die zahlreichen Triumphbogen. Die Kaiser errichten sich und anderen Kolossalstatuen, deren Herübernahme aus der griechischen Kunst ihrem großen Sinn entsprach; zu riesigen Säulen, wie denjenigen des *Trajan* und des *Marc Aurel*, mit geschmückten Postamenten und bekönender Figur, gesellen sich die Obelisken. Als ausgezeichnetes Bronzework ist uns die Reiterstatue des *Marc Aurel*, die 1538 vom Lateran an das Kapitol versetzt wurde, erhalten. Allenthalben tritt ein edler Wetteifer ein, die öffentlichen Plätze, Straßen und Bauwerke mit den Statuen berühmter Männer zu schmücken. *Augustus* ließ auf seinem Forum die Statuen berühmter Römer seit *Aenias* aufstellen und mit Lobsprüchen ihre Bedeutung erläutern. Viele spätere Kaiser folgten ihm in diesem Beispiele, und so werden der Friedenstempel und unter *Alexander Severus* das *Forum Trajanii* und das *Forum transitorium* mit zahlreichen Statuen berühmter Männer bereichert und belebt. Es entsteht auf diese Art eine steinerne Versammlung von Menschen, welche die Blüte der römischen Kultur darstellen. Freilich nicht ohne fiktiven Widerspruch. Von *Cato* geht das Wort, dass er es lieber sähe, dass die Öffentlichkeit frage, warum ihm keine, als warum ihm eine Statue gesetzt werde. Und *Cicero* fragt: »modum statuarum haberi nullum placet?« (Du willst dir Bildsäulen ohne Mass und Ziel setzen lassen?) —

81.
Provinz.

Und wie in der eigenen Stadt, so gingen die Römer auch in der Provinz vor. Das am besten erhaltene Beispiel hierfür ist Pompeji, neben ihm eine Anzahl neu erforschter römischer Niederlassungen im nördlichen Afrika, wie das um 100 nach Chr. von *Trajan* gegründete Timgad und andere im Norden.

82.
Pompeji.

In Pompeji zeugen heute noch zahlreiche Postamente grösseren und kleineren Umfangs, zum Teil noch mit kostbarem farbigem Marmor bekleidet, davon, dass nach dem Vorbilde Roms auf dem *Forum civile* reicher plastischer Schmuck von grösseren Gruppen, Reiterbildern und Einzelstatuen sich befand. So standen an der Westseite des Forums 7 oder 8 Reiterstatuen, von deren Postamenten der rohe Mauerkern noch erhalten ist. An der Ostseite standen unter einer schönen Marmorhalle 15 Statuen. Die Triumphbogen des Forums sind noch in ihrem Mauerwerk, zum Teil noch mit Resten der Marmorbekleidung, der Säulenstellung und von Brunnenanlagen erhalten. Sie lagen zu beiden Seiten des Jupitertempels, der linke Bogen in der Höhe der Frontsäulen, der grosse Bogen am hinteren Ende des Tempels, das Forum hier abschließend, gekrönt durch Reiter oder Siegesgespanne. Aus den Resten sind etwa 60 Postamente verschiedener Größe, entweder frei auf dem Forum oder an Säulen gelehnt oder unter den Hallen festgestellt worden. »Fünf dieser Postamente sind so

grofs, dass sie wohl Unterbauten gewesen sind für Kolossalstatuen, Triumphwagen oder gröfsere Gruppen. So war der Marktplatz zugleich eine Ruhmeshalle, klar, übersichtlich, monumental, nicht wie beim Forum in Rom durch eine verwirrende Masse von Tempeln und Gebäuden besetzt . . . Welcher Skulpturenraum unserer Zeit kann nur annähernd den Vergleich aushalten mit dem kleinen säulen- und figurengeschmückten Forum der Provinzialstadt, das, abgeschlossen durch den stolzen Jupitertempel, wie ein offener Prunksaal erscheint, über den die Wolken fliegen.« (Weichardt.) Eine solche Ausbildung des Forums aber konnte nur dann stattfinden, wenn es nicht befahren wurde. Nur dann erschien es mit seinem reichen plastischen Schmuck und seinen Säulenhallen wie der Vorhof zum Tempel des Jupiter.

Ueberall, wo die erobernden Römer außerhalb Italiens sich häuslich niedergelassen hatten, in Kleinasien, Nordafrika, Spanien, Gallien, England, an der Mosel, am linken Rheinufer, an der Donau, in Pannonien, und in den norischen Alpen, überall richteten sie sich nach einheimischer römischer Art ein, und überall hin verpflanzten sie die heimischen Sitten und die in Italien üblichen Gebräuche und Gewohnheiten. »In der Anlage gleicht eine Stadt mit ihrem Forum und öffentlichen Gebäuden, in denen sich jeder Flecken Rom zu kopieren bemühte, der anderen. Durch das Eingangsthor, das manchmal mit Pilastrern und Säulen reich geschmückt ist, führt die mit Platten belegte, von erhöhten Fusssteigen eingefasste Römerstrasse auf das Forum, auf dem Inschriften das Andenken der Bürger bewahren, die auf ihre Kosten Treppen, Trottoire, Rostren, Portiken, Statuen und Brunnen errichten ließen. Dass von den gewifs zahlreichen Statuen von Kaisern, Statthaltern und Magistratspersonen nur wenige übrig geblieben, erklärt sich dadurch, dass das Forum wie übrigens die ganzen Städte selbst in späteren Zeiten zu Steinbrüchen wurden. In naheliegenden Zitadellen findet man oft die Sockel von Statuen als Grundsteine; der Marmor selbst hat zur Kalkbereitung gedient²⁹⁾.« Der Marmor wandert in die Kalköfen, die Bronze in die Schmelzöfen; doch ist noch mancher Rest erhalten, umfangreich genug, um aus ihm ein annäherndes Bild römischen Lebens in der Fremde zu rekonstruieren. Dazu wird von Zeit zu Zeit Neues entdeckt und ausgegraben, wie die schon erwähnte Stadt Timgad in Algier. Als im Jahre 100 nach Chr. Trajan hier römische Veteranen ansiedelte, erbaute er ihnen eine Stadt nach dem Vorbilde der italienischen. Ihr Mittelpunkt wurde das Forum, nicht so grofs und nicht so hervorragend, wie das Forum Pompejis oder gar wie eines der römischen, aber in feiner Bedeutung für Timgad gleich wichtig, wie die Foren für die sie umschließenden italienischen Städte. Es lag an der Hauptstrasse, die durch zwei Triumphbogen gegen die Stadt abgeschlossen war. Vor dem einen derselben, dem Trajansbogen, erhoben sich auf Sockeln die Statuen des Mars und der Konkordia. Auf dem Forum standen eine reiche Zahl von Statuen, darunter viele Kaiserstatuen und das Bild des *Marsyas*, als Wahrzeichen der freien Stadt. An der Rednertribüne erhoben sich die Statuen von Viktorien, und auf dem Kapitol thronte die 7 m hohe Statue des Jupiter. Wo es nur anging, war dem reichen plastischen Bedürfnisse, welches sich in der Kaiserzeit von Rom aus bis in die entferntesten Kolonien verpflanzte, Genüge geleistet. Diese einheitliche Kulturarbeit war für das ausgedehnte Reich auch in künstlerischer Beziehung von grossem Segen. Theodor Mommsen hat in der Einleitung des V. Bandes seiner »Römischen

83.
Nordafrika.

²⁹⁾ Vergl. Die Erforschung der Baureste und Inschriften des ehemals römischen Afrika. *Umschau*, Jahrg. 1, Nr. 38.

Geschichte« der Kulturarbeit des römischen Kaiserreiches im allgemeinen einen warmen Ausdruck verliehen und dabei gewiss die künstlerischen Bestrebungen nicht ausgeschlossen. »Das römische Kaiserreich hat in seinem Kreise, den die, welche ihm angehörten, nicht mit Unrecht als die Welt empfanden, den Frieden und das Gedeihen der vielen vereinigten Nationen länger und vollständiger gehegt, als es irgend einer anderen Vormacht je gelungen ist. In den Ackerstädten Afrikas, in den Winzerheimstätten an der Mosel, in den blühenden Ortschaften der lykischen Gebirge und des syrischen Wüstenrandes ist die Arbeit der Kaiserzeit zu suchen und auch zu finden. Noch heute gibt es manche Landschaft des Orients wie des Occidents, für welche die Kaiserzeit den an sich fehr bescheidenen, aber doch vorher wie nachher nie erreichten Höhepunkt des guten Regiments bezeichnet; und wenn einmal ein Engel des Herrn die Bilanz aufmachen sollte, ob das von *Severus Antoninus* beherrschte Gebiet damals oder heute mit grösserem Verstand und mit grösserer Humanität regiert worden ist, ob Gesittung und Völkerglück im allgemeinen seitdem vorwärts oder zurückgegangen sind, so ist es fehr zweifelhaft, ob der Spruch zu Gunsten der Gegenwart ausfallen würde.«

In dieser Anerkennung sind zum Teil auch schon die Gründe für die ungewöhnliche Entwicklung des präsentativen Bewusstseins, wie wir sie bei den Römern wahrnehmen, blofsgelegt. Wer etwas leistet, will diese Leistung auch zu einem persönlichen äusseren Ausdruck gebracht sehen. Dazu kommt das Folgende.

84.
Psychologie
des römischen
Denkmals.

Wo die Römer hinkamen, verbreiteten sie ihre Kultur; diese Kultur aber war die orientalisch-griechische, die sich mit der lateinischen vereinigt hatte und in dieser Mischung die Kultur für die eroberten, nicht kultivierten Gebiete wurde. Die fort-dauernd günstigen kriegerischen Unternehmungen in den Uferländern des Mittelmeeres und jenseits der Alpen nährten im Volke den Glauben an seine Unbesiegbarkeit, und dieser Glaube war die »sittliche Substanz« des Staates. Es liegt nun nahe, die treibende Kraft auch dieses Glaubens äusserlich zum Ausdruck zu bringen. Das geschah in erster Linie durch die Verherrlichung der siegreichen Feldherren in den Triumphzügen und als Statuen auf den Foren. In häufigen Fällen waren die Feldherren die Kaiser selbst, und wenn sich *Augustus* die Bezeichnung »Augustus«, d. i. der Verehrungswürdige, beilegte, ein persönlicher Anspruch, der später in die offizielle Vergötterung des Kaisers überging, so war neben den rein politischen Gründen für diese Auszeichnung, die darin bestanden, dass die Auflehnung gegen den Kaiser als schwerstes Verbrechen gebrandmarkt wurde, auch der Personenkultus maßgebend, ein durchaus orientalisches Kulturelement, das auf die dortigen Grosskönige, vor welchen das Volk auf den Knieen lag, zurückging. »Mit der Verehrung der Roma, welche die Hauptstadt symbolisierte, vereinigte sich die Verehrung des *Augustus*, der in dieser selbst die oberste Autorität in den Händen hatte. Beiden zugleich wurden in den Provinzen Tempel und Altäre errichtet.« (Ranke.)

Zahlreiche Statuen sind uns erhalten, in welchen die römischen Kaiser sich als Jupiter darstellen ließen. Durch diese Vorgänge des persönlichen Kultus unterscheidet sich die römische Denkmalkunst grundsätzlich von der griechischen. In der griechischen Kultur war schon durch ihren Ursprung die Denkmalangelegenheit eine Angelegenheit des Volkes; durch die Traditionen der Heldenidiotungen und der Heroenzeit spielte sie vielfach auf das religiöse Gebiet über; dieses aber war gleichfalls eine Volksangelegenheit, kein Faktor der politischen Macht der regierenden Kreise, wie in Rom. Nicht in gleichem Mafse wie auf griechischem Boden wurde

aber auf römischem die Angelegenheit eines Denkmals zu einer Angelegenheit des Volkes. Trotzdem in der glänzendsten Zeit der römischen Geschichte *Augustus* es nie gewagt hätte, das autokratisch-monarchische Prinzip auch nur, etwa durch Annahme des Titels »König«, anzudeuten, und obwohl er eine Monarchie einrichtete, die keine Monarchie in unserem Sinne, sondern nur ein Prinzipat war, in dem alle republikanischen Formen bestehen blieben, stellte sich der Cäesarismus, der schon in seinem innersten Wesen der Volksseele fremd ist, nach und nach in einen solchen Gegensatz zum Volke, dass die natürlichen Beziehungen aufhörten und das Volk sich schon unter *Augustus* einer Gewalt gegenüber sah, welche die oberste Autorität in Händen hatte und der man, wie erwähnt, gleich der Roma, welche die Hauptstadt symbolisierte, in den Provinzen Altäre und Tempel errichtete. Bei diesem Verhältnis von Gottheit und Mensch, wie es sich als eine notwendige Folge der römischen Politik heraus gebildet hatte, kann nicht an eine dem Denkmalbau günstige Volksempfindung gedacht werden, trotzdem der mehr und mehr gesteigerte Luxus des Staates und der Regierung in hohem Grade »auf solche Dinge gerichtet war, welche vom ganzen Volke mitgenossen werden konnten«. Die zum allgemeinen Gebrauch bestimmten kaiserlichen Prachtbauten Roms, die Thermen, die Schauspielhäuser, kamen der ganzen Bevölkerung zu gut; aber bei dem bedenklichen Mangel sowohl an volkswirtschaftlichem wie an sittlichem Gehalte erlangten die Anstalten des tief in der Seele begründeten ethischen Gedankens, der allein vermag, Beziehungen zwischen dem Volke und einem Prinzip oder der Person, die ein solches Prinzip verkörpert, zu spinnen. Darin liegt der grosse Unterschied zwischen der griechischen und der römischen Kultur: erstere will die seelische Erziehung des Menschen zur Aufnahme der höchsten ethischen Genüsse; diese setzt an Stelle des seelischen das rein körperliche Wohlbefinden. Daraus ergeben sich die grundätzlichen Widersprüche der Denkmalpsychologie, wenn auch die römische Denkmalform vielfach an griechische Vorbilder anknüpft. Mit Recht weist Brunn darauf hin, dass die Kunstrichtung, die wir als die römische Kunst der Kaiserzeit zu bezeichnen pflegen, sich an keine vorhergehende griechische Kunstepoche enger anschliesst, wie an die pergamenische Kunst der attalischen Periode. Hier fand sie eine innerliche Verwandtschaft. Damit soll jedoch keineswegs nur diese einzige Richtung der Abhängigkeit der römischen von der griechischen Kunst gemeint sein; denn wenn auch die Denkmalkunst der Römer ganz neue Erscheinungen zeitigte, so ist sie doch in ihren ursprünglichsten Formen von der griechischen Kunst abhängig. Erinnert sei vor allem an die Mausoleen als kegelförmige Grabhügel und an die Trophäen.

Bis in die graue Vorzeit, wenn auch vorläufig nicht über Homer hinaus, reichen die Nachrichten über die aus griechischem Ursprung hervorgegangene Trophäe, die gewöhnlichste, der unmittelbaren Empfindung am leichtesten verständliche Form unter der Fülle von Denkmälern, mit welchen die Völker des Altertums ihre Siege verkündeten. Ihr Gedanke wurzelt, wie Otto Benndorf in einem Vortrage »Adamklissi« in der anthropologischen Gesellschaft in Wien ausführte, in volkstümlichen Vorstellungen von dem schädlichen Fortwirken abgeschiedener Seelen. »Wie man der Leiche des Feindes die Glieder abhaut, den Sitz der Fortpflanzung verstümmelt, um seiner ausfahrenden Psyche die Möglichkeit der Rache zu nehmen — und dieser urtümliche Kannibalismus ist selbst in lichtesten Zeiten nie völlig erloschen — so braubte man sie vor allem der Waffen. An sichtbarer Stelle des Schlachtfeldes wird aus Steinen ein Hügel zusammengetragen, ein Pfahl auf ihm errichtet, über einer

85.
Trophäen.

Querstange die erbeutete Rüstung des Toten, Hemd oder Panzer aufgehängt, Schwert, Schild und Lanze wie im Leben daran befestigt, der Helm dem Pfahlende übergestülpt als Krönung. Wie eine Vogelscheuche im Saatfelde, wie ein Galgen auf der Richtstätte soll dieser Kriegerschemen Schrecken verbreiten und zugleich den siegverleihenden Gott ehren, dem man die Gefangenen vor dem Tropäum zum Opfer abschlachtet.« Das Motiv solcher Siegeszeichen, die auch der Feind heilig hielt und nur die Zeit zerstörte, hat die Kunst dann in dauernde Denkmäler von Stein oder Erz übertragen, mit mannigfachen Zierformen in der Wirkung gesteigert und weiter gebildet, seltener in griechischer, um so häufiger in römischer Zeit, und aus römischer Sitte griffen die Renaissance und spätere Zeiten das Tropäum auf, um es an ihren Palästen und öffentlichen Bauwerken zu verwenden und um es bis auf die Gegenwart zu vererben. Monumental im höchsten Sinn verwendete es die Architektur der Kaiserzeit, die so oft Wirkungen von schauerlicher Gröfse erstrebt, mit Vorliebe da, wo sie auf Barbaren zu wirken hatte. Untergegangen sind zwar die grossen Prunktrophäen, die *Druſus* an der Elbe, *Germanicus* an der Weser, *Pompejus* auf einem meerbeherrschenden Gipfel der Pyrenäen errichtete; aber in der Ruine eines hohen Turmes bei Nizza am Fusse der Seealpen (La Turbia) haben wir noch das Denkmal, welches Kaiser *Augustus* nach der Besiegung der Alpenvölker aufführen ließ. An die Tradition dieser Trophäen knüpft auch ein Denkmal an, ein Siegeszeichen, welches der Kaiser *Trajan* beim rumänischen Dorfe Adamklissi in der Dobrudscha errichten ließ. Es hat die Form eines massiven Rundturmes, der in feiner Zerstörung noch 27^m Durchmesser und 18^m Höhe misst; es wurde im Jahre 1837 von einer Gruppe im Dienste des Sultans *Mahmud II.* stehender preußischer Offiziere mit *Moltke* an der Spitze, welche die Befestigungen der Donaulinien zu prüfen hatten, entdeckt. Das Werk wurde wahrscheinlich nach dem Entwurfe des Hofarchitekten *Apollodor* von Damaskus in zweijähriger Bauzeit errichtet und im Jahre 109 nach Chr. dem rächenden Kriegsgotte, Mars ultius, geweiht. Es bestand aus einem Turmbau, auf welchem eine 12^m hohe Trophäe aus Stein Aufstellung fand; das Ganze erhob sich bis zu einer Gesamthöhe von 32^m. Auf dem Gipfel des fertigen Baues prangte der Name *Trajan's* in kolossalen Buchstaben neben dem Namen des Gottes. Dieses in seinen Trümmern erhaltene Werk eröffnet uns das Verständnis für eine ganze Klasse verschwundener Denkmäler. Es ist ein Markstein der römischen Kaisergeschichte und eine der denkwürdigsten Bauleistungen, welche die Antike der nördlichen Nachwelt hinterließ. Des Schmuckes, der es auf allen Seiten umgab, ist es längst beraubt; aber noch in seiner Kernform gewährt es einen Eindruck von Gröfse. In monumentalster Form wurde die Trophäe auch auf den grossen Gräbern aufgerichtet, z. B. auf dem Grabmal der *Caecilia Metella* bei Rom, auf dem Denkmal der *Plautier* bei Tivoli und auf dem Grabmal des *Munatius Plancus* bei Gaëta. —

86.
Porträts.

Zum Teil auf die aus der etrusischen Kultur vererbte Charakteranlage, zum Teil auf das stetige Kriegsglück geht die Entwicklung des Personenkultus zurück, der bei keinem anderen Volke des Abendlandes in so grossartiger Weise gepflegt wurde, wie bei den Römern, und der in keinem anderen Lande so glänzende Denkmäler hinterlassen hat, wie hier. Ein künstlerischer Zweig dieses Kultus ist das Porträt. In der Geschichte der römischen Denkmalplastik nimmt das Porträt einen breiten Raum ein. In diesem Zweige der Bildnerei verrät die römische Kunst die grösste Unabhängigkeit und Selbständigkeit. Das Bildnis, wie auch eine Reihe

anderer plastischer Hervorbringungen, lässt den römischen Charakter klar erkennen. *Furtwängler* nannte ihn einmal »nüchtern, klar, prosaisch; ihm fehlen durchaus die feineren Schwingen des Schönheitsfinnes des Hellenen; seinen Werken mangelt der dichterische Schwung, der den griechischen Schöpfungen auch der späteren Zeit eigen war. An dessen Stelle tritt der Sinn für Würde.« Das Bildnis war es, welches bei der Ueberflutung Roms mit griechischen Kunstwerken, in einer Zeit, in welcher die Nachahmung griechischer Werke das Losungswort des Tages war, das national-römische Element in selbständiger Kraft entwickelte.

Wie weit die Anfänge der römischen Bildniskunst historisch in das römische Altertum hinaufzurücken sind, ist nicht festzustellen. Die Statuen der ersten römischen Könige sind nicht Werke ihrer Zeit. Nach *Plinius* aber muss das plastische Bildnis im VI. Jahrhundert der Stadt bereits allgemein verbreitet gewesen sein; denn er berichtet, dass sowohl der Staat verdienten Bürgern Bildsäulen als Ehrendenkämler errichten ließ, wie auch, dass sogar Privatleute ihre Bildnisstatue am Forum zu errichten pflegten. Dieser Missbrauch muss einen weiten Umfang angenommen haben; denn im Jahre 596 der Stadt Rom oder 158 vor Chr. verfügten die Censoren *P. Cornelius Scipio* und *M. Popilius*, dass alle nicht von Senat und Volk gesetzten Statuen vom Forum zu entfernen seien. Und gerade um diese Zeit, in der 156. Olympiade oder um etwa 154 vor Chr., erhob sich nach *Plinius* die Kunst aufs neue; eine Flutwelle griechischen Kunsteinflusses drang nach Rom und befruchtete namentlich diesen Kunstzweig so sehr, dass er bis in die Kaiserherrschaft hinein zu einer, man ist versucht zu sagen, wuchernden Entwicklung kam. Denn thatsächlich mag die Porträtbildnerei manche andere Kunstregung des plastischen Gebietes erstickt haben. Was uns von römischen Porträtsstatuen und Büsten erhalten ist, reicht in der Hauptfache nicht über die Kaiserzeit hinauf; das bezeugen schon die dargestellten Personen, die vorwiegend Kaiser oder Mitglieder des Kaiserhauses sind. Bei den letzteren, sowie bei den meisten Kaisern dürfen wir annehmen, dass ihre Bildnisse zu ihren Lebzeiten oder doch nicht lange nachher entstanden sind. Die Auffertigung der Statuen und Büsten erfolgte durch amtlichen Auftrag.

Overbeck unterscheidet in der römischen Porträtbildnerei eine naturalistische und eine idealistische Darstellungsweise. Die Werke der ersten bezeichneten die Römer als *simulacra iconica*, als Werke von natürlicher Treue nach dem Leben, im Gegensatz zu den Werken, in welchen die dargestellte Persönlichkeit einen idealisierenden Prozess behufs Erhöhung des repräsentativen Eindrucks durchzumachen hatte.

Die naturalistische Statue behält die Tracht des Lebens, die Toga, bei. Diese Statuen heißen darum bei den Römern auch *statuae civili habitu* oder *togatae*. Diese füch in der Hauptfache gleich bleibende Tracht war eine Ursache für den Gebrauch, Statuen ähnlicher Art, jedoch ohne Kopf, auf Vorrat zu arbeiten und den Kopf dem aktuellen Bedürfnis entsprechend später aufzusetzen. Damit ist nicht gesagt, dass nun, was das Antlitz anbelangt, lauter schablonenhafte Werke entstanden seien; es sind vielmehr Arbeiten von feiner Individualisierung erhalten. Beispiele für diese Statuengruppe sind die Statue des *Tiberius* im Louvre, die Statue des *Augustus* aus der Basilika von Otricoli im Vatikan u. s. w.

Parallel mit den *statuae togatae* gehen die *statuae thoracatae*, Kaiserstatuen in Kriegsrüstung, die Darstellungen der Kaiser als Feldherren oder als oberste Kriegs herren des römischen Heeres. Die Kaiser werden in reichgeschmückter Rüstung als Redner vor dem Heere dargestellt. Das schönste Beispiel hierfür ist die berühmte

87.
Naturalistische
und
idealistische
Porträts.

Statue des *Augustus*, die im Jahre 17 vor Chr. entstand, 1863 vor der *Porta del Popolo* in Rom in den Ruinen einer Villa der *Livia* aufgefunden und im Braccio Nuovo des Vatikan aufgestellt wurde. Auch als Sieger erscheinen die Kaiser in den Kaiserstatuen, und in diesem Falle ist ihnen irgend ein Attribut beigegeben, welches auf die Art des Sieges hinweist. So besitzt eine Statue des Siegers in der Schlacht von Actium, des *Augustus*, im kapitolinischen Museum ein Schiffsvorderteil als Beigabe. Im weiteren Verlauf wird die Porträtfigur aufs Pferd gesetzt — hervorragende Beispiele dafür sind die beiden *Balbus*, Vater und Sohn, aus Herculaneum, im *Museo Nazionale* in Neapel und die aus der Zeit nach *Hadrian* stammende Reiterstatue des *Marcus Aurelius* aus vergoldeter Bronze auf dem Platze vor dem Kapitol in Rom — und sie erscheint auf den Zwei-, Vier- und Sechsgespannen aus Pferden und in Verbindung mit den Elefantengespannen, auf deren Gestaltung der römische Künstler verfiel, als sich die Figuren der Zwei- und Viergespanne nicht mehr auf die Kaiser und Feldherren beschränkten, den Kaisern aber doch ein Besonderes zu geben war.

Neben den trotz allen Beiwerkes mehr naturwahren Porträtsstatuen erscheinen auch idealisierte, in welchen der Dargestellte zu einem heroischen oder gar zu einem göttlichen Bilde erhöht wird. *Statuae Achilleae* nannte der Römer die erstgenannten Bildnisstatuen; die Toga fällt bei ihnen fort; an ihre Stelle tritt, wenn die Statue überhaupt ein Gewand trägt, das griechische Obergewand, und Attribute drücken die heroische Bedeutung aus. Beispiele sind eine Statue des *Claudius* aus Herculaneum, die Statue des *Agrippa* in Venedig, die Statue des *Germanicus* im Louvre, die zahlreichen Darstellungen des *Antinous* u. s. w. — Das göttliche Bild kommt nur den Kaisern oder den Mitgliedern ihrer Familie in beschränktem Maße zu. Wie schon *Alexander der Große* als Zeus dargestellt wurde, so verlieh man den römischen Kaisern die Gestalt des Jupiter. Es »sollten die Kaiser durch die Bildung ihrer Porträtsstatuen nach dem Typus des obersten Gottes und des Regierers der Welt als seine Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und so sehen wir sie bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechischen Himation, das sich um den unteren Teil des Körpers legt, und nur den Oberkörper frei lässt, wie z. B. bei der wirklich großartig komponierten Statue *Nerva's* im Vatikan, bald, obwohl ungleich seltener, stehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die Bronzestatue des *Augustus* aus Herculaneum ein Beispiel darbietet. Die Darstellung der Kaiser oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Gestalt anderer Götter ist aus naheliegenden Gründen selten und hängt von besonderen Motiven ab. Wo diese besonderen Motive sich fanden, ist jedoch auch die statuarische Bildung des Kaiserporträts nach dem Typus anderer Götter keineswegs unerhört, wie dies, um anderes zu übergehen, einige Darstellungen *Nero's* als Apollo darthun.« (Overbeck.) Inwieweit die weiblichen Bildnisstatuen der römischen Kaiserzeit, die wie die männlichen sowohl in naturalistischer wie in idealisierter Darstellung als Muse, Göttin u. s. w. vorkommen, Anspruch auf Denkmalcharakter erheben können, bleibe dahingestellt. Es wird vielleicht in nur selteneren Fällen selbst den Statuen der Damen des kaiserlichen Hofes dieser Charakter zuzusprechen sein.

Bei dem starken präsentativen Drange der Römer lag es nun auf der Hand, dass, wie die Reiterstatue bald in die reichere Form des Denkmals, wie daselbe in den Zwei-, Vier- und Sechsgespannen geschaffen wurde, überging, auch die einfache Statue bald nicht mehr mit dem Postament als vierseitigem Prisma vorließ nahm, sondern nach einem reicheren Ausdruck fuchte. Er wurde in der Sieges- und Ehrenfäule

gefunden. Statuen auf niedrigen Säulen sind schon im Anfange des V. Jahrhunderts der Stadt nachweisbar; sie gehen, wenn nicht vielleicht eine autochthone Entwicklung stattgefunden hat, auf frühere Vorbilder Griechenlands zurück, wo die Säule auf den Gräbern aufgestellt und als Denkmal dem Sieger in den choragischen Spielen gesetzt wurde, in welchem Falle sie den Dreifuss trug. Allmählich jedoch genügte die einfache Säule nicht mehr lediglich als Trägerin eines erhöhten Standbildes. In dem Mafse, in welchem sich die Verdienste eines Feldherrn um den Staat durch glückliche Siege mehrten, und der Senat oder später das Volk diese Verdienste, sofern es sich um die Besteitung der Kosten aus Staatsmitteln handelte, in reicherer künstlerischer Weise anerkannt wissen wollte, oder in dem Mafse, in welchem, wenn es sich um öffentliche Sammlungen für das Denkmal handelte, die Mittel hierzu reicher flossen, nahm auch die künstlerische Form der Säule an Reichtum zu. In der ersten Zeit trugen die Säulen nicht unbedingt Bildnisstatuen wie in der späteren Zeit. Die 260 vor Chr. nach dem ersten römischen Seesiege des *Duilius* diesem errichtete *Columna rostrata* war nur mit Schiffsschnäbeln, die den Stamm der Säule umgaben, geziert. Auch die *Columna Maenia* trug keine Statue; sie wurde täglich von einem Gerichtsdienner bestiegen, die Tageszeiten auszurufen, und sie diente auch als Pranger. *Durm* sieht nur noch in den auf Silbermünzen des *Augustus* und *Vespasian* vorkommenden Piedestalen mit ihren durch Schiffsschnäbel geschmückten Standsäulen der Kaiserstatuen Anhaltspunkte für die Gestalt der *Columna rostrata*. Auch *Augustus* ließ sich eine *Columna rostrata* setzen.

Die berühmtesten unter den Säulen des römischen Altertums, sowohl in Rom selbst wie in den Hauptstädten der Provinz, waren neben der Säule des *Theodosius* in Konstantinopel, der Ehrensäule *Diocletian's* in Alexandrien u. s. w., die Trajanssäule und die Säule des *Marc Aurel* in Rom, beide heute noch wohlerhalten. Von der 161 nach Chr. errichteten Ehrensäule des *Antoninus Pius* sind plastische Darstellungen in den beiden Reliefs des erhaltenen Unterbaues — eine Apotheose des Kaisers und die Scene des Umrittes am Scheiterhaufen — auf uns gekommen. Die Säule wurde 1724 ausgegraben; ein Versuch, sie wieder aufzurichten, mislang; es wurde nur das Postament in den vatikanischen Gärten aufgestellt. An ihm befinden sich die beiden genannten plastischen Darstellungen. Es ist möglich, dass in der 113 nach Chr. von Senat und Volk zum Andenken an den glücklichen Feldzug *Trajan's* gegen die Parther errichteten Trajanssäule zum ersten Male so gewaltige Masse zur Anwendung kamen, die dann in der späteren *Marc-Aurelsäule* noch überholt wurden. Der Unterbau der Säule enthielt die Grabkammer des Kaisers; darüber folgt, aus 28 cylindrischen Marmorblöcken aufgetürmt, 27 m hoch die Säule, durch 22 Spiralwindungen mit der Darstellung von Scenen aus den Kriegen *Trajan's* gegen die Dacier geziert. Ein Kapitell krönt die Säule; auf ihm erhebt sich ein cylindrischer Auffatz; er trug das vergoldete Erzbild des Kaisers; in 114 Einzelscenen ist der ganze Feldzug des Kaisers zur Darstellung gebracht. Während einige der Meinung sind, dass diese pompöse Form des Denkmals in Rom selbst ihre Ausgestaltung erfahren habe, glauben andere, hierfür auf alexandrinische Einflüsse hinweisen zu sollen.

Zur Höhe von 29,50 m erhebt sich die 180 nach Chr. errichtete Ehrensäule des *Marc Aurel* zum Gedächtnisse der Feldzüge dieses Kaisers gegen die Markomannen. In 30 Windungen zieht sich die Reliefdarstellung der Kampffscenen um den Schaft der Säule. An ihrer Basis trug sie eine Apotheose *Marc Aurel's*, gleich der 20 Jahre

früher errichteten Säule des *Antoninus Pius*. Die korinthische Säule des berüchtigten byzantinischen Kaisers *Phocas* (gest. 610 nach Chr.), wurde wahrscheinlich einem älteren Gebäude entnommen und hat sich in ihrer veränderten Bestimmung, die vergoldete Bronzegegestalt des missgestalteten früheren oströmischen Centurio zu tragen, bis heute erhalten. Sie ist in historischer Beziehung in gleicher Weise ein Denkmal von Roms Verfall, wie die Form der kolossalnen Triumphalsäule in künstlerischer Beziehung die Trübung der Begriffe bedeutet, die sich Griechenland von dieser Denkmalform gebildet hatte.

89.
Uebernahme
der
griechischen
Kunst
in die römische.

Auch in dieser Beziehung verfiel die griechische Kunst ihrem römischen Schicksal: »Auf die gesamte 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 Produktion abzuschneiden.« Der römische Sieger war nicht sentimental; er war ein nüchterner Realpolitiker. Seine auf praktische Staatsinteressen gerichtete Gesinnung ließ ihm keine Zeit, die schöpferische Thätigkeit der von ihm besieгten Griechen zu überbieten. Nur in einer Richtung schuf er selbständige Werke: im Porträt und in den steinernen Illustrationen der Zeitgeschichte, in den historischen Bildwerken auf Triumphbögen und Triumphalsäulen. Aengstlich war der Römer in der Erhaltung und Verbreitung seines Ruhmes; sonst aber zog er ein langes Zehren am Eroberten vor; er schaltete dabei frei und willkürlich mit dem griechischen Erbteil. Daher der merkliche Wechsel des künstlerischen Geschmacks und ein trotz gelegentlichen Ansteigens allmähliches Sinken der erfindenden künstlerischen Thätigkeit. Schon in der hellenistischen Epoche begann die Kopie in der idealen Plastik; das steigert sich in Rom ins Ungemessene. Schon der hellenistischen Zeit ist eine gewaltige Ausbreitung der griechischen Kunst eigen; in der römischen Periode herrschte schlieflch in den entferntesten Gegenden des Weltreiches die gleiche Kunst, der gleiche Geschmack. Charakteristisch ist die zunehmende Verwendung der plastischen Kunst zum profanen Schmuck des Hauses, des Palastes, der öffentlichen Anlagen.

Die römische Kunstepoche gliedert sich in mehrere Perioden. Das letzte Jahrhundert der Republik, das I. Jahrhundert vor Chr., ist die Zeit der Einverleibung der hellenischen Reiche, der Aneignung griechischen Wesens. Das Griechische strömt massenhaft nach Italien; es bürgert sich zunächst als einfaches Nachbild älterer Muster ein. Es ist die Zeit des unendlichen Kopierens der alten Werke. Daneben aber steht das national-römische Element noch in selbständiger Kraft, namentlich im Porträt. Der zweiten Periode, der Zeit der julischen und claudischen Kaiser, ist eine Verschmelzung der beiden Elemente, des rein griechischen und des national-römischen, eigen, wobei das letztere zurücktritt. Der Herrschaft des Klassizismus in der augusteischen Zeit, für welche die Dichtungsweise des *Horaz* eine gleichartige Erscheinung auf dem Gebiete der redenden Künste bildet, muss sich das National-römische beugen, sogar im Porträt. In der dritten Periode, von *Nero* bis *Trajan*, macht sich ein neues Aufleben der italischen Art bemerkbar; ein Abschütteln des strengen Klassizismus, ein Zurückgreifen auf die erste Periode kommt zur Geltung und findet seinen grosartigsten Ausdruck in den Triumphalwerken *Trajan's*. Die vierte Epoche, die Zeit *Hadrian's* und der *Antonine*, lässt die klassizistische Richtung wieder aufleben, aber in steiferer Gestalt, eleganter, füsslicher. Es wird von neuem intensiv kopiert, äußerlich sogar genauer, aber mit weniger eigenem

Geist. Eine Welt von Schein und Glanz herrscht wie in der Sophistik so in der Kunst. Die fünfte Periode endlich ist die des eigentlichen Niedergangs und Verfalls.

In allen diesen Perioden aber bleibt die römische Kunst bestrebt, sich die griechische dienstbar zu machen. Es füht sie nicht an, wenn damit Rückgang verbunden ist. Das beweist auf unserem Gebiete auch das Motiv der Viktoria. Dieses geht auf das Nikemotiv der griechischen Kunst und Mythologie zurück. Der Zeus von Olympia und die Athena Parthenos des *Phidias* trugen die Nike in der Hand. Das künstlerische Motiv hatte in den Reliefs der Balustrade des Athena-Niketempels auf der Akropolis in Athen, in der Nike des *Paionios* von Mende aus Olympia und namentlich in der Nike von Samothrake im Louvre zu Paris eine vollendete Ausbildung erfahren. Und wenn auch der Kultus der Siegesgöttin, der Viktoria, in Latium schon vor der Gründung der Stadt Rom nachzuweisen ist, so waren doch die griechischen Einflüsse die hauptsächlich mitwirkenden Faktoren, dass die Viktoria in Rom zur höchsten Bedeutung neben der des Jupiter maximus stieg, dass man sie im Cirkus durch besondere Spiele feierte und dass sie namentlich durch die siegreichen Feldherren auf dem Kapitol verehrt wurde. Berühmt war die geflügelte, zur Erde herabschwebende (*adveniens*) und auf eine Kugel auffsetzende Viktoria aus der Beute von Tarent, aber wohl eine griechische Arbeit. Doch ging diese Auffassung, ergänzt durch das Siegeszeichen Roms, den Lorbeerkrantz, in die gesamte römische Kunst über. Diese Gestalt hatte auch die Viktoria, die *Augustus* zum Andenken an den Sieg bei Actium in die Julische Kurie weihte. Sie wurde später in das von *Domitian* errichtete Senatsgebäude übersetzt und stand hier als Schutzgöttin des Senats bis zur Erstarkung des Christentums. Die Viktoria nahm bald eine schematische Form an, und wenn sie auch im Laufe der weiteren Entwicklung mit der Säule in Verbindung gebracht wurde, so wurde damit der römische Schematismus im Gegensatze zu der die Kunst bereichernden griechischen Individualisierung nicht zerstört. —

So fehr die römische Kunst auf dem Gebiete der Plastik von der griechischen abhängig war, so selbständige Schöpfungen hat sie auf dem Gebiete der Architektur hervorgebracht, als die eigenartigsten und römischen Wesen am meisten entsprechenden unter ihnen die Triumphbogen. Sie sind aus kleinen Anfängen hervorgegangen und bilden eine Art Synthese zweier ursprünglich nebeneinander hergegangenen Gepflogenheiten.

Der Ruhm des Krieges, die Auszeichnung, die in einer Schlacht gewonnen wurde, waren für den ehrgeizigen Römer das am meisten erstreute Ziel, mittels dessen er erwarten durfte, unter seinen Mitbürgern eine vorherrschende Rolle zu spielen, oder durch das ihm die Möglichkeit gegeben schien, auf der Stufenleiter staatlichen Einflusses und öffentlicher Macht rasch emporzusteigen. Es begreift sich daher, dass dieses vornehmste Motiv bei den treibenden Kräften des öffentlichen römischen Lebens schon früh Formen annahm, welche als allgemein anerkannte, ja als geheiligte galten. Die Sitte, den siegreichen Feldherrn eines Reiches, dessen Fundamente sich fast ausschließlich auf eine expansive Eroberungspolitik gründeten, in der Hauptstadt feierlich zu empfangen und diesem dabei Gelegenheit zu geben, durch Mitführen kostbarer Beutestücke den Glanz und die Bedeutung seines Sieges darzuthun, soll bis auf *Romulus* zurückgehen, der die Waffen eines besiegt feindlichen Königs dem Jupiter geweiht hatte und sie in festlichem Zuge zu dessen Tempel führte.

90.
Viktortien.

91.
Triumphbogen.

92.
Triumphzüge.

Das vereinzelte Geschehnis fand Beifall, wurde nachgeahmt, und aus der vielfältigen Nachahmung entstanden die Sitte und die staatlich anerkannte, durch gesetzliche Vorschriften geregelte Ge pflogenheit der Triumphaleinzüge. »Nur dem Diktator, Konsul oder Prätor konnte die Ehre des Triumphs zu teil werden; nur der Senat konnte sie beschließen. Vor den Thoren musste der Sieger halten, zur Erinnerung, dass seine imperatorische Macht in der friedlichen Stadt nicht gelte, von dort aus in demütiger Bitte vom Senat die Erlaubnis des Einzuges einholen. Bald wurden dann auch die Triumphzüge eine Gelegenheit, dem Volke ein prachtvolles Schauspiel zu geben und so sich neue Gunst und Ansehen zu schaffen. Je weiter die Waffen der Römer sich über Italien hinaus erstreckten, desto bedeutender wurde dieses Gepränge. Seit dem macedonischen Siege des *Metellus* waren Kunstwerke dabei unerlässlich, sobald die Gegenden griechischer Bildung der Schauplatz des Krieges gewesen waren. Hatte man Barbaren besiegt, so musste dagegen der wilde Anblick und die fremde Tracht der Gefangenen, die rohe Gestalt ihrer Götzen dem römischen Volke das Bewusstsein seiner besseren Sitte und seiner Macht erneuern. Tempelgerät und andere Kostbarkeiten, Schmuck und Waffen der Besiegten, Bilder der unterworfenen Städte durften dann überall nicht fehlen. Der Tag des Triumphs war ein allgemeines Fest; die Verhandlungen des Forums ruhten; alle Tempel waren geöffnet; das Volk erhielt Spenden; der Soldat durfte sich von der Strenge der Disziplin durch freiesten Scherz erholen; die erbeuteten Schätze, wenn sie dessen würdig waren, wurden in den Tempeln niedergelegt. Da war es denn natürlich, dass schon frühe die Sitte der Errichtung eines Bogens aufkam, durch welchen der Triumph auf festgesetzter Straße einherzog, welcher den Weg bezeichnete und das Volk auf das bevorstehende Fest vorbereitete.« (*Schnaase*.)

93.
Triumphal-
reliefs.

Der Triumphbogen nun ist eine Vereinigung zweier ursprünglich und im Gedanken getrennter Teile: des architektonischen Gerüstes und der Triumphalreliefs. Die letzteren gehen aus den gemalten Darstellungen hervor, durch welche die Feldherren schon zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge bereicherten, oder die sie öffentlich ausstellten, damit das Volk eine augenscheinliche Kenntnis ihrer Heldenthaten erlange. Das früheste bekannte Beispiel gab nach *Overbeck* und *Philippi* im Jahre der Stadt 491 (263 vor Chr.) *Valerius Maximus Messala*, der auf Sizilien die Karthager und *Hieron* in einer Schlacht besiegt hatte, von welcher er eine bildliche Darstellung anfertigen ließ, die er in einem Flügel der *Curia Hostilia* in Rom öffentlich aufstellte. Ein weiteres Beispiel gab im Jahre 464 der Stadt oder 190 vor Chr. *Lucius Scipio*, der Sieger über *Antiochos* von Syrien bei Magnesia; er weihte eine Darstellung dieses Sieges dem Kapitol. Aehnlicher Art dürfte die Darstellung gewesen sein, mit welcher im Jahre der Stadt 608 (146 vor Chr.) *L. Hostilius Mancinus* dem Volke auf dem Forum die Belagerung und Eroberung Karthagos durch *Scipio* erklärte. Die schrittweise Weiterentwicklung dieses Brauches bis zur Darstellung solcher Scenen in Stein und bis zu ihrer Verbindung mit dem architektonischen Gerüste des Bogens lässt sich nicht mehr verfolgen. Die Triumphalreliefs werden schließlich nichts anderes, »als ausgedehnte, in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser, die sich mit den assyrischen Bilderchroniken auf eine Linie würden stellen lassen, wenn nicht die unverwüstliche Ueberlieferung der griechischen Kunst auch diese Gebilde noch mit einem Funken inneren Lebens besaße.« (*Overbeck*.) Die bemerkenswertesten dieser Triumphalreliefs sind die Fragmente von dem im Jahre 51 auf 52 nach Chr. errichteten Triumphbogen des *Claudius* in der Villa Borghefe und die

Bildwerke des 81 nach Chr. errichteten Triumphbogens des *Titus*. In umfangreicherer Weise wird diese Tendenz der steinernen Chroniken an den Triumphalsäulen geübt.

Dem Triumphbogen verleihen die Triumphalreliefs eine erhöhte historische und künstlerische Bedeutung. Der Triumphbogen, *Arcus triumphalis*, ist aus der vorübergehenden Festdekoration hervorgegangen. Das Motiv des Durchzuges durch eine thorartige Oeffnung war den Römern seit alters bekannt. In den italienischen Städten des Altertums standen auf belebten Straßen und Plätzen die Thorbogen, dem Gotte Janus, der den Ein- und Ausgang beschirmte, gewidmet und daher *Jani* genannt. Sie waren sowohl einfache Durchgangsbogen inmitten einer Straße, wie auch Bogen an den Straßeneckungen, welche von vier Seiten den Durchzug gestatteten. Sie im Sinne der reich geschmückten Augenblicksdekorationen in reicherer Form auf dem Wege des Triumphators als monumentale Bauwerke zu errichten, war nur ein Schritt. Noch die frühesten Bogen aus der Zeit der Republik, von denen wir Nachrichten haben, die Bogen des *Lucius Stertius* oder *Stertinius* und des *P. Scipio Africanus*, ersterer 196 vor Chr. im Circus maximus, letzterer 190 vor Chr. am Kapitol errichtet, scheinen mehr der Seite der *Jani* sich zugeneigt zu haben, als Triumphbogen im späteren Sinne des Wortes gewesen zu sein. Sie waren wohl Luxusbauten, mit vergoldeten Bronzefiguren und marmornen Wasserbehältern versehen; als Triumphbogen im eigentlichen Sinne des Wortes aber können sie vielleicht doch nicht bezeichnet werden. Als diese wurden nur die Bogen angesehen, die auf der Triumphstraßen errichtet wurden. Aus den Nachrichten der Schriftsteller ergaben sich für Rom etwa 20 Bogen, von welchen jedoch nur 3 auf uns gekommen sind, und zwar der Bogen des *Titus*, der Bogen des *Trajan*, auch *Constantins*-Bogen genannt, weil *Constantin* durch spätere Zusätze sich ihn aneignete oder vielmehr aus der nach Münzdarstellungen einbogigen Ehrenpforte *Trajan's* eine dreibogige schuf, und der Bogen des *Septimius Severus*. Von dem im XVII. Jahrhundert zur Freimachung des Korso abgebrochenen Triumphbogen des *Marc Aurel* sind eine zeichnerische Aufnahme, sowie die Reliefs vorhanden; von dem im Jahre 51 auf 52 errichteten Triumphbogen des *Claudius* werden in der Villa Borghese in Rom Bildteile aufbewahrt, welche den Kaiser, seine Offiziere, Standartenträger und Soldaten in dichten Gruppen zeigen, die noch ohne Berücksichtigung der Gesetze der Perspektive entworfen sind.

Die Triumph- und Siegesbogen wurden sowohl vom Senat wie vom Volke dem Sieger geweiht, und später errichteten auch aus politischen Gründen die Fürsten der Vasallenstaaten und die Städte der Provinz Bauwerke dieser Art. Andere Siegesbogen, die jedoch bloß als Ehrenbogen zu betrachten sind, wurden am Peribolus des vom Sieger gestifteten Tempels errichtet.

Die Form der Triumphbogen wechselt zwischen der einfach aus einem Mauerkern geschnittenen gerade (wie bei der kleinen Ehrenpforte am *Forum boarium*, welche die Kaufleute und Wechsler dem *Septimius Severus* weihten) oder im Halbkreis überdeckten Oeffnung und dem von drei Oeffnungen durchzogenen Mauerwerk, von welchen die mittlere meistens die größere war, um den Wagen des Triumphantors mit den Beutestücken durchzulassen. Auf Münzen des *Augustus* erscheinen auch Ehrenbogen mit drei gleich hohen Oeffnungen, wie uns einer in der *Porte de Mars* von Rheims erhalten ist. Diese Form der Durchgänge in einer Richtung erhalten die Bogen, wenn sie inmitten des Straßenzuges errichtet werden; finden sie aber ihre Stelle an der Kreuzung zweier Straßen, so treten an vier Seiten vier Bogen auf.

94.
Entstehung
der
Triumphbogen.

95.
Urheber
der
Triumphbogen.

96.
Form
der
Triumphbogen.

Diese architektonischen Grundformen nun werden auf das reichste mit Pilastrern und vorgestellten Säulen, mit figürlichen Friesen an der Fassade und in den Durchgängen, mit Medaillons, mit Inschriften, mit Zwickelfiguren, mit freistehenden Figuren, mit hohen Attiken, mit Vier- und Sechsgespannen, mit Kassetten an den Gewölben, kurzum mit dem ganzen Aufwand architektonischen, ornamentalen und figürlichen Schmuckes versehen, über welchen der römische Künstler verfügte, und so zu rauschenden monumentalen Festbauten gemacht. Die plastischen Darstellungen waren in ihrem Motiv ursprünglich auf den Gedankenkreis des Siegers und den des Sieges, den er gewonnen, beschränkt. Durch die fortgesetzte Ueberbietung an bildnerischem Schmuck, die von einem Bogen zum anderen statt hatte, griff man bald auch auf Stoffe aus dem privaten Leben des Kaisers zurück. Diese Darstellungen wie der Schmuck überhaupt wurden, wie beim Bogen des *Septimius Severus*, schließlich so gehäuft und in so üppiger Fülle über diese Bauwerke ausgeschüttet, dass die Klarheit des architektonischen Gefüges notgedrungen beeinträchtigt werden musste. Inwieweit die römischen Stadthore, wie die *Porta maggiore* in Rom, die *Porta nigra* in Trier, das Nordthor in Köln, die Thore von Aosta, Perugia, Verona, Turin u. f. w. in ihrer über den einfachen Nutzzweck hinausgehenden architektonischen Ausstattung sich dem Charakter der hier besprochenen Bauwerke nähern, bleibe dahingestellt.

97.
Triumphbogen
in der
Provinz.

Die Formen des Triumphbogens, die die römische Kunst in der Hauptstadt schuf, übertrugen sich auch auf die Provinz. Im Doppelstromlande steht der Triumphbogen zu Sufa, zu Ehren des *Augustus* im Jahre 8 nach Chr. durch *M. J. Cottius* errichtet, mit einer von Säulen flankierten Öffnung. Reste von Triumphbögen sind in Petra in Kleinasiens (Palästina) erhalten. Zu Pola in Istrien wurde der Bogen der *Sergier* errichtet, im übrigen Italien die Bogen von Rimini, Aosta, Ancona, Benevent, und auch Spanien zeigte eine Anzahl römischer Triumphbögen, darunter der dem *Trajan* gewidmete Bogen auf der Brücke von Alcantara über den Tajo. Das hervorragendste Denkmal dieser Gruppe in Gallien ist der reichgeschmückte, leider erhaltene, mit drei Öffnungen versehene Triumphbogen von Orange, der zur Zeit des *Tiberius* etwa um 21 nach Chr. zu Ehren eines Sieges des Legaten *C. Silius* errichtet wurde. In Germanien wie in Britannien scheinen die kriegerischen Verhältnisse nicht zur Errichtung von Triumphbögen geführt zu haben. —

98.
Siegeshallen.

Eine andere Form der römischen Siegesdenkmäler waren, vielleicht im Anklang an die choragischen Denkmäler der Griechen, die Siegeshallen. Als früheste Beispiele werden die Halle des *Cneius Octavianus* (168), die Halle des *Marcus Minutius* und diejenige des *Lutatius Catulus* (109) erwähnt. Man hat ihnen die Form der Stoen oder Portiken zugeschrieben und angenommen, dass sie mit Trophäen, Viktorien und anderem auf den Sieg bezüglichen Schmuck ausgestattet waren. Vielleicht wurden in ihnen auch, soweit es nicht in den Tempeln geschah, die Beutestücke der Siege zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Ich vermag aus den mir zur Verfügung stehenden Angaben nicht zu erkennen, inwieweit mit ihnen ein persönliches Moment in dem Sinne verbunden war, dass sie als Siegesdenkmäler oder als Erinnerungszeichen an nur eine mit einer bestimmten Person verbundene Begebenheit errichtet wurden. Denn vielfach wurden diese Hallen einer erweiterten Bestimmung unterworfen.

99.
Septizonien.

Obwohl die Septizonien — aus sieben Geschossen mit Säulen bestehende, auf quadratischer Basis mit Abtreppungen errichtete Bauwerke — in die spätere Denkmalkunst, z. B. in Schinkel's Entwürfe für ein Denkmal *Friedrich des Großen*

in Berlin, übergegangen sind, ist es doch fraglich, ob sie bei den Römern diese Bestimmung hatten. Wir haben Nachrichten über ein Septizonium aus der Zeit des *Titus* und ein solches aus der Zeit des *Septimius Severus* auf dem Palatin; Papst *Sixtus V.* ließ ein in noch drei Geschossen erhaltenes Septizonium der Säulen wegen abtragen. Wir haben aber keine Nachrichten über die Bestimmung der Gebäude. In einer besonderen Schrift behandelte *Hülsen* das Septizonium des *Septimius Severus*³⁰⁾; auch *Hermann Riegel* widmete ihm neuerdings in seinem Werke »Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens«³¹⁾ ein Kapitel unter dem Titel: Das Haus der sieben Zonen (Septizonium) im alten Rom. Er erörtert darin eine Reihe von Beziehungen zu Kultübungen, in welchen die Zahl 7 eine Rolle spielt, und beleuchtet die Erklärungen *Hülsen's* und *Petersen's*. *Redtenbacher* sieht in diesen Bauwerken Wassertürme. Näher auf diese Erörterungen einzugehen, würde an dieser Stelle zu weit führen. —

Es kann nicht überraschen, wenn auch das Grabmal bei dem hochentwickelten präsentativen Bewusstsein der Römer jene monumentale Gestalt annimmt, welche die Grenze zwischen dem privaten Erinnerungsmaß und dem öffentlichen Denkmal aufhebt. Der dem Grabmal innenwohnende Gedanke ist auch beim Römer der alexandrinisch-orientalischen Sitte, die durch das ganze Altertum sich hindurchzieht und nach welcher das Grab als die Behausung des Toten bei seinem Fortleben nach der Erfüllung des irdischen Daseins betrachtet und dementsprechend vielgestaltig gebildet und ausgeschmückt wird. Es wiederholt sich hier die schon bei den Aegyptern gemachte Beobachtung.

100.
Grabmäler.

Im allgemeinen wird als Grundform des monumentalen Grabmales die Form des etruskischen Tumulus gewählt. Sie tritt selbst bei den größten und den berühmtesten Grabmalbauten des römischen Altertums wieder auf. Indessen werden hier nicht allein die etruskischen Einflüsse zur weiteren Durchbildung gekommen sein, sondern es werden auch griechische und kleinasiatische Nekropolen hier entsprechende Vorbilder auf dem Wege über Etrurien geliefert haben. Es sei nur an das sog. Grabmal des *Tantalos* erinnert, das einen aus Steinen geschichteten kreisförmigen Unterbau von 33,6 m Durchmesser besitzt, auf welchem sich der Kegel mit einer phallischen Endigung erhob. Das Grabmal der *Caecilia Metella* an der *Via Appia* bei Rom zeigt eine fast übereinstimmende Formengebung. Eine ähnliche Gestalt mögen das Grabmal der *Plautier* bei Tivoli, dasjenige des *Munatius Plancus* bei Gaëta und das schon erwähnte Denkmal bei Adamklissi gehabt haben. Die Verbindung von Trophäen-aufbauten auf den Tumuli geht, wo sie stattfand, selten so weit, dass die Urform nicht mehr zur Geltung kommt.

101.
Tumulus.

In das Riesenhohe wurde das Motiv des Tumulus gesteigert beim Grabmal des *Augustus*, welches nach *Strabo* als ein hoher Erdhügel von kegelförmiger Gestalt zu denken ist, der sich auf einem flockelartigen, mit Marmor belegten Unterbau erhob. Bei einem Durchmesser des Unterbaues von 60 bis 70 m oder mehr ergibt sich für den mit der Kolossalstatue des Kaisers gekrönten Tumulus eine Höhe, welche jener der größten ägyptischen Pyramiden nicht nachsteht. Auch die Nachricht von einer Baumbepflanzung des Erdkegels lässt auf sehr bedeutende Abmessungen schließen.

Wenn uns berichtet wird, dass *Alexander der Große* den Scheiterhaufen, auf

³⁰⁾ Berlin 1886.

³¹⁾ Dresden 1898.

welchem die Leiche seines Freundes *Hephästion* verbrannt wurde, auf das reichste wie ein grosses und kostbares Denkmal mit Bildwerken und Statuen ausstatten ließ³²⁾, so dürfte das Mausoleum des *Hadrian*, die *Moles Hadriani*, in der Kaiserzeit kaum hinter einer derartigen Ausstattung zurückgeblieben sein, so sehr hatte sich der imperialistische Luxus auch des einfachsten baulichen Motivs bemächtigt. —

^{102.}
Einzel-
erscheinungen
des
römischen Denk-
malwesens:
Antinous.

In einigen hier noch zu erwähnenden Einzelergebnissen tritt die tropische Entwicklung des römischen Denkmalwesens, die zum Teil schon von den Kriterien der Entartung begleitet ist, recht deutlich neben die modernen Bestrebungen dieses Gebietes. Eine bemerkenswerte Gestalt in dieser Beziehung bildet der schöne Jüngling aus Claudiopolis in Bithynien, *Antinous*, der Liebling des Kaisers *Hadrian*. Was die Römer an öffentlichem Personenkultus geleistet haben, ist auf diese Gestalt vereinigt worden. Sie wurde heroisiert und zum Götter erhoben; eine neue Kolonie Besa wurde nach ihr Antinoopolis genannt; in Bithynien und in Mantinea wurden ihr eigene Kultübungen gewidmet, und unzählig sind die Statuen, in welchen von *Hadrian* und anderen, von Staatsbehörden und Stadtvertretungen das Andenken des 130 oder 132 vor Chr. gestorbenen Jünglings gefeiert wurde. Allein was uns erhalten ist, lässt im Vergleich zu den von anderen Personen erhaltenen Büsten und Statuen auf einen ungewöhnlich ausgedehnten Personenkultus schließen. Schon im Anfange unseres Jahrhunderts wurden durch *Levezow* 18 Büsten und 10 Statuen des Günstlings *Hadrian's* besprochen und nachgewiesen, und diese Zahl ist in einer Arbeit von *L. Dietrichson* in Christiania im Jahre 1884 noch beträchtlich vermehrt worden. Und dabei sind es mit geringen Ausnahmen künstlerisch wertvolle Arbeiten, welche dieser Kultus zeitigte. So kann es denn auch nicht wunder nehmen, wenn seit der Begründung der archäologischen Forschung nach der Antike diese Gestalt im Mittelpunkt des Interesses derselben steht und dass seit dem XVIII. Jahrhundert zahlreiche Gelehrte ihr ein Sonderstudium gewidmet haben. Es umfasst diese Gestalt ein gut Teil römischer Romantik; sie kam dem Geiste der Zeit entgegen, der unter *Hadrian* und den *Antoninen* in der Kunst durch ein ausgesprochenes Streben nach Glanz und Schein beherrscht wurde, welches das Ferment dieser ungewöhnlichen persönlichen Ehrung bildete. Diese ist als ein hervorstechendes Kulturmoment um so bemerkenswerter, als sie eigentlich einer privaten Neigung, wenn auch eines Kaisers, entspringt. Wenn es sich um die Ehrung persönlicher Eigenschaften handelt, welche auf das Staatswohl von ausschlaggebendem Einfluss sind, oder wenn kriegerische Großthaten das Motiv einer ungewöhnlichen Ehrung bilden, so sind das Vorgänge, die schließlich auch uns nicht ungeläufig sind. Aber wenn selbst private Neigungen eine solche Bewegung hervorrufen konnten, dass Gebäude aller Art, Grabmäler, Tempel u. s. w. zu Ehren einer privaten Person entstehen, so ist das ein ausgesprochener, die Merkmale voller Entartung tragender Zug der römischen Kaiserzeit.

^{103.}
Atticus Herodes.

In nicht viel anderer Beziehung ist eine interessante Figur auf dem Gebiete der römischen Denkmalkunst *Tiberius Claudius Atticus Herodes*, der, aus edelster athenerischer Familie stammend, als Sohn des *Atticus* unter Kaiser *Trajan* geboren wurde und entweder bis zu den letzten Jahren des *Marc Aurel* oder bis zu den ersten des *Commodus* lebte. Er besaß einen ungewöhnlichen Reichtum, der von dem Funde eines Schatzes durch seinen Vater *Atticus* herührte. Der Schatz machte ihn nicht nur zum reichsten Manne Griechenlands, sondern der ganzen damaligen Welt. Er

³²⁾ Siehe: SCHNAASE, a. a. O., S. 260.

machte im Sinne der Kunst den besten Gebrauch davon. In Griechenland wie in Kleinasien und Italien ließ er Bauwerke aufführen und Denkmäler errichten. Als man *Atticus Herodes* in Rom die Würde des Konsulats übertrug, gelang es ihm, als Gattin *Anna Regilla*, die Schwester des *Appius Annius Braduas*, der 160 nach Chr. Konsul war und aus edlem und begütertem Hause stammte, heimzuführen. Ihr zu Ehren errichtete *Herodes* in Athen ein Stadion aus pentelischem Marmor und ein Theater, das ihren Namen trug. Die Trümmer des Stadions wurden 1845 entdeckt. In Olympia stiftete er seiner Gattin *Anna Regilla* zu Ehren eine Wasserleitung mit einer Exedra als Abschluss. Ein weites Becken wurde aus zahlreichen marmornen Löwenköpfen gespeist. Auf der Vorderseite des Beckens stand ein Stier aus Marmor, der 1878 bei den Ausgrabungsarbeiten auch wieder aufgefunden wurde. Er war das Symbol des fließenden Wassers und der Kraft; an seiner rechten Flanke hatte er eine griechische Inschrift des Inhaltes, daß *Regilla*, die Priesterin der Ceres, den Brunnen und die ihn umgebenden Dinge dem Zeus gewidmet habe.

Als *Anna Regilla* gestorben war, stiftete *Herodes* ihr zu Ehren verschiedene Sanktuarien und weihte ihre sich an der Appischen Straße bei Rom entlang ziehenden Güter den Gottheiten Ceres und Proserpina. An den Grenzen der Güter ließ er Säulen errichten, welche in kurzen, liebevollen, zweisprachigen Inschriften, griechisch und lateinisch, erzählten, »wie diese Ländereien das Eigentum der *Anna Regilla*, Gattin des *Herodes* und Leuchte seines Hauses (*τὸς φῶς τῆς οἰκίας*) gewesen seien«. Die Gräfin *Erisilia Caëtani-Lovatelli* berichtet in einem Aufsatze³³⁾, dem auch die vorstehenden Angaben entnommen sind, daß, als *Maxentius* im Jahre 309 die *Via Appia* erneuerte, eine dieser Gedenkäulen zum Meilenstein, zum siebenten vor der *Porta Capua*, wurde. Im Mittelalter nach der Kirche des heiligen *Eusebius* auf dem Esquilin versetzt, blieb sie dort bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts, wo sie — zum Verkauf ausgeboten — vom Kardinal *Alexander Albani* erworben wurde. Heute steht sie in den Sammlungen des kapitolinischen Museums.

Eine gleichlautende Inschrift, wie auf dieser Säule, scheint einem Denkmale angehört zu haben, welches der *Regilla* bei Kephissia in Griechenland errichtet wurde. Dort besaß *Herodes Atticus* eine Prachtvilla, in deren Umgebung er seiner Gattin sehr wahrscheinlich Denkmäler errichtete.

Nach ihrem Tode wurde *Anna Regilla* zur Heldenin, und als solche erhielt sie von *Herodes* zu ihrem Gedächtnis eine Bildsäule im Tempel unter der Obhut der Ceres und der Proserpina.

Als Urheber aller dieser Denkmäler ist *Herodes Atticus* eine der interessantesten Gestalten aus dem römischen Kunstleben der nachtrajanischen Epoche; die von ihm veranlaßten Werke sind sprechende Beweise für das übertriebene, alle Zeichen des Verfalles der Kultur an sich tragende Hervortreten der Persönlichkeit. Ein sophistischer Geist beherrscht die Kultur; Litteratur und Kunst werden prunkvoll aufgeputzt; aber sie sind innerlich hohl. Athen und Rom leben sich aus in der alten Geschichte; ihre ferneren Geschicke jedoch sind nicht die gleichen. Während Athen aufhört, ein Ausstrahlungspunkt der Kunst zu sein, zieht sich die spätromische Antike wie ein dünner Faden durch das Mittelalter, um in der Renaissance zu einem breiten Strom künstlerischen Lebens und befruchtender Einflüsse wieder anzuschwellen. »Rom, die stolze Beherrscherin der alten Welt, ist immer eine Stätte reichen geschichtlichen Lebens geblieben, ist noch heute in gewisser Beziehung ein Mittelpunkt

104.
Athen und
Rom.

³³⁾ In: Allg. Zeitg. 1897, Nr. 135.

der Welt. Athen, das auch in den Zeiten seiner politischen Blüte eine mehr intensive als extensive Machtentfaltung besaß, ist zwar als Schöpferin einer bis auf den heutigen Tag wirkenden Kultur Gegenstand der höchsten Bewunderung — aber grundverschieden sind Athens Schicksale von denen des ewigen Rom. Während die Stadt der Römer im Uebergang zu neuen Zeiten ihre Weltstellung behauptete, sank Athen zur unbedeutenden Provinzialstadt herab; denn als der Osten Europas, innerlich vom Westen immer getrennt, auch äußerlich sich von Rom löste und ein neues Reich, eine neue Kultur schuf, da wurde die Hauptstadt dieses neuen Reiches nicht Athen, sondern Byzanz, eine Gründung des Kaisers *Konstantin*, indem er der Stadt, entsprechend ihrer weltbeherrschenden Lage, auch die gebührende politische Stellung anwies. Athen verlor selbst den alten Glanz einer Lehrstätte der gebildeten Welt, als *Justinian* im Jahre 529 die alten Philosophenschulen schloss, die freilich seit der Herrschaft neuer Ideen nur noch ein kümmerliches Dasein gefristet hatten. Athen hörte fast auf, etwas Reales in der Welt zu sein; höchstens spricht der oder jener Chronist einmal ehrfurchtvoll den Namen der Stadt aus, wie in dunkler Erinnerung an die geistige Größen längst entchwundener Zeiten, und bis auf heute genießt Athen meist nur eine platonische Liebe, ohne dass man sich dabei einer modernen Stadt gleichen Namens recht erinnert. Und der Reisende, der flüchtig die Straßen Athens durchseilt, um die Akropolis zu erreichen, fühlt sich zurückversetzt nur in jene Zeiten, wo ein unvergleichliches Volk jene unvergleichlichen Denkmäler schuf, bei deren Anblick es eine Entweihung wäre, sich um das Alltagsgetriebe der Gegenwart zu kümmern.

»Athen weist seit dem Absterben des antiken Lebens kein Denkmal auf, das eine neue geschichtliche Epoche verkündete; denn die wenigen unansehnlichen Kapellen aus byzantinischer Zeit oder die letzten Zeichen türkischer Herrschaft — Reste einer Moschee, eines Minarets — können höchstens die Vorstellung öder, geschichtsloser Jahrhunderte verstärken, in denen Athen kaum mehr war als ein Dorf von jenem Gepräge, wie es heute die armseligen, von Albanesen bewohnten Hütten am Nordabhang der Akropolis zeigen.

»*Gregorovius*, der klassische Geschichtsschreiber des mittelalterlichen Rom, hat den Versuch gemacht, auch die Geschichte des mittelalterlichen Athen darzustellen; aber des *Gregorovius* „Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter“ (Stuttgart 1889) ist alles eher als eine Geschichte der Stadt selbst, und der Versuch dieses Historikers zeigt eben recht eindringlich, wie arm an geschichtlichem Leben Athen war. Die zwei Jahrhunderte vom Erlöschen der griechischen Freiheit bis in unser Jahrhundert hinein sind eine Kluft, die nicht durch die Kontinuität geschichtlicher Entwicklung ausgefüllt ist, deren Oede auch nicht das glänzende Talent eines *Gregorovius* mit geschichtlichem Inhalt zu beleben vermochte. Neben den Resten der antiken Stadt steht unvermittelt die Residenz des heutigen griechischen Königreiches, eine Stadt, die in der kurzen Zeit von kaum zwei Menschenaltern mit fast amerikanischer Geschwindigkeit aus dem Boden gewachsen ist³⁴⁾.«

Und daneben steht Rom als, wenn auch mit Unterbrechungen, fortdauernd ausstrahlendes Kunstzentrum. Was wäre die heutige Denkmalkunst ohne das alte Rom? Die Reiterstatue, die Säule, der Triumphbogen, die Hallen, das Turmdenkmal, sie entlehen die wirkungsvollen Motive den Bauwerken des alten Rom. Auch für das Gebiet des Denkmals ist Rom das ewige! —

³⁴⁾ Aus: Deutsche Rundschau.