

Siebentes Buch.

Die italischen Völker.

Erstes Kapitel.

Die Etrusker.

Im weltgeschichtlichen Zusammenhange folgt die Blüthe des römischen Volkes unmittelbar auf die des griechischen. Zur Zeit des Verfalls griechischer Freiheit war Rom, wenige Jahrhunderte vorher gegründet, soweit gereift um nach den Zügeln der Herrschaft zu greifen. Noch enger ist das Band, das beide Völker in der Kunstgeschichte verbindet. Denn die römische Kunst war wesentlich eine griechische, sie schloss sich nicht bloss an diese an, sie bekannte sich geradezu als Nachfolgerin und Schülerin derselben. Anfangs, sagen die römischen Schriftsteller selbst, war alles tuscanisch, dann griechisch. Sie sagen damit wohl etwas zu viel, es war nicht ganz griechisch, mit den griechischen Elementen mischte sich etwas ihnen Fremdartiges, Italisches. Aber dies Italische, welches aus der früheren Kunst her sich erhielt, als die Römer ernstlich der griechischen nachstrebten, wirkte unbemerkt und wider den Willen der Künstler, und blieb daher unbekannt. Wenn zwei Ströme von verschiedenen Bergen herabfliessend, im tieferen Thale sich vereinigen, dann verliert der kleinere seinen Namen, aber seine Wellen mischen sich dem grösseren Strome und trüben seine Farbe, und ein Neues hat unter altem Namen sich gebildet. So auch ging die italische Kunst namenlos aber nicht wirkungslos in die griechische über, und wir müssen, wollen wir die Färbung verstehen, die sie im Römerreiche erhielt, zu den Quellen jener zurückgehen.

Italien wurde in frühester Zeit von vielen unabhängigen Völkern bewohnt, deren Geschichte aber mit ihrer Freiheit durch die

Herrschaft der Römer, auffallend genug, fast ganz erloschen ist. Sie scheinen drei verschiedenen Stämmen anzugehören, zunächst dem japygischen, der im Süden der Halbinsel sesshaft, in einer Anzahl von Inschriften Sprachdenkmäler hinterlassen hat, welche wiewohl im Allgemeinen noch nicht lesbar, doch eine gewisse Verwandtschaft zum Griechischen vermuthen lassen¹⁾. Der zweite Stamm ist der latinische, dem die Umbrer, Marser, Volsker und Samniten verwandt sind, der sich durch seine Sprache als ein Glied der indogermanischen Völkerfamilie und als ein Brudervolk der Hellenen ausweist. Im Norden endlich finden wir den Stamm der Etrusker, der in der Kunstgeschichte eine besonders wichtige Stelle einnimmt, denn eben die Etrusker waren es, die, wie bemerkt, mit ihrer Kunstfertigkeit Rom beherrschten, ehe die griechische Kunst dort ihren Einfluss geltend machte²⁾.

Allein auch über dies wichtige Volk sind unsere Nachrichten sehr unvollkommen; wir schöpfen nur aus den vereinzeltten Angaben römischer Schriftsteller und aus den Kunstdenkmälern, die uns erhalten sind. Selbst die Sprache der Etrusker ist uns nur durch vereinzelte Inschriften, nicht durch ein schriftstellerisches Werk bekannt, und diese Inschriften, unter denen sich keine grössere zweisprachige befindet, sind noch unentziffert. Einiges scheint auf Verwandtschaft mit dem indogermanischen Sprachstamm zu deuten, doch sind auch andere Vermuthungen aufgestellt. Gewiss war bei den Etruskern eine grosse Hinneigung zu allem Griechischen; namentlich ihre Kunstwerke zeigen dies oft, nicht bloss in den Formen, sondern auch, zumal in späterer Zeit, in den Gegenständen. Sie behandeln darin die griechischen Mythen, unter anderen häufig den trojanischen Sagenkreis, mithin nicht bloss eine Götterlehre, sondern eine That des Volks, als wenn es ihr nationales Eigenthum wäre; eine Erscheinung, welche sich wohl nur durch den Zusammenhang des Stammes erklären lässt. In Beziehung auf Götterlehren waren zwar alle Völker der alten Welt nicht völlig spröde gegeneinander, sie hatten das Gefühl einer gemeinsamen Tradition; aber die Aufnahme halbgeschichtlicher Sagen in den Kreis ihrer Mythen scheint ohne die Ueberzeugung nationaler und religiöser

1) Vgl. Mommsen, Röm. Gesch. I. 10 ff.

2) Das Werk von K. O. Müller, die Etrusker, Breslau 1828, enthält noch immer die beste Zusammenstellung der Nachrichten über dieses Volk. Ueber die Denkmäler vgl. ausserdem Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, 1843, und Dennis: The cities and cemeteries of Etruria, 2 Vol. London 1848 mit Abbild. (deutsch von Meissner, 1852). Micali, Italia avanti il dominio dei Romani, und Inghirami, monumenti etruschi, geben reichhaltige Sammlungen von Abbildungen, die treuesten aber finden sich in den monumenti und annali des archaeologischen Instituts zu Rom.

Verwandtschaft nicht wohl denkbar. Auch finden wir wirklich in allem, was wir von den Etruskern wissen, zwar grosse Abweichungen von dem Griechischen, aber doch nur solche, welche nicht entschieden Fremdes, sondern nur Modificationen eines verwandten Grundcharakters zu sein scheinen. Wir können uns auch nach den dürftigen Nachrichten ein ziemlich ausreichendes Bild der Verschiedenheit beider Völkerstämme machen.

Am Besten sind wir von den politischen Verhältnissen Etruriens unterrichtet. Auch hier herrschte, wie in Griechenland, die Stadtgemeinde vor, doch so, dass die einzelnen Städte vertragsmässig zu einem Städtebund vereinigt waren, und dass ihre Verfassungen ein durchaus aristokratisches Gepräge hatten. Die Macht war nicht der Volksgemeinde gegeben, sondern gewissen Adelsfamilien, denen nicht bloss Fremde und Sklaven, sondern auch das freie Volk unterworfen war, und aus denen wahrscheinlich auch die Könige genommen wurden. Wenn es in Griechenland, in Athen namentlich, Geschlechter gab, die ihren Ursprung von den Heroen und den Fürsten der Heldenzeit ableiteten, so waren doch ihre Vorrechte bis auf die einflusslose Ehre eines Priesteramts frühzeitig erloschen; bei allen italischen Völkern dagegen erhielt sich eine festgeschlossene Aristokratie im Besitze der Macht. Eine solche Verfassung hat gewöhnlich die Folge, dass die Liebe zum Vaterlande eine weniger reine und weniger innige, dagegen das Band der Familie, besonders in den bevorzugten Häusern, ein festeres ist; so scheint es auch in Italien gewesen zu sein. Das letzte zeigt sich schon äusserlich an den Namen. In Griechenland gab es keine Familiennamen; die Namen waren freier Wahl überlassen, man bildete sie aus wohlklingenden Wörtern guter Bedeutung; zur näheren Bezeichnung fügte dann der Sohn den Namen des Vaters hinzu. In Italien dagegen führte jeder Freigeborene den Familiennamen in Verbindung mit seinem Vornamen. Daher kommt denn auch hier eine Rücksicht auf die Ahnen des Geschlechts, gar nicht mehr bloss in freier poetischer Beziehung, sondern als ein Rechtstitel vor.

Diese Adelherrschaft gründete sich ohne Zweifel zum Theil auf religiöse Ansichten des Volks. Nur die Patricier waren Priester, und die Religion war so gestaltet, dass sie ihren Dienern gewaltigen Einfluss verlieh.

Auch die Götterlehre der Etrusker ist uns zwar nur sehr unvollkommen, aber doch hinlänglich bekannt, um ihre Verschiedenheit von der griechischen wahrzunehmen; statt des heiteren und klaren Charakters der griechischen Götterwelt tritt uns hier eine Neigung der Phan-

tasie zum Finsteren und Schrecklichen, auch zum Mystischen entgegen. Zwei Götterordnungen kennt die etruskische Lehre, die obere wird von den sogenannten verhüllten Göttern, verborgenen nach Zahl und Namen unbekanntem Wesen, eingenommen, bei denen Jupiter selber sich Rath holt; die untere von einem Kreise von zwölf Göttern gebildet, von denen manche den griechisch-römischen Göttern verwandt sind oder doch leicht mit ihnen identificirt wurden. Doch treten die verderblichen Gottheiten besonders hervor und namentlich hat der trübe Charakter der Etrusker, der im Leben und in der Kunst an gräßlichen Menschenopfern Gefallen fand, die Unterwelt mit Furien und wilden Dämonen ausgestattet, die auf Kunstwerken zum Theil in schreckenerregender Gestalt erscheinen. Besonders merkwürdig sind gewisse Darstellungen in den Wandgemälden, wo wie es scheint, gute und böse Dämonen, letztere durch schwarze Farbe bezeichnet, die Seelen der Verstorbenen zum Gericht geleiten und sich streiten um ihren Besitz. In dieser Betonung des Gegensatzes zwischen Gut und Böse, Hell und Dunkel, liegt eine charakteristische Verschiedenheit des griechischen und etruskischen Geistes.

An eigentlichen mythologischen Erzählungen von Göttern und Heroen waren die Etrusker ausserordentlich arm, sie suchten Ersatz in dieser Beziehung bei den mythenreichen Griechen. Je weniger aber die Götter zu plastisch festen und handelnden Gestalten ausgebildet waren, je weniger sie sich über die Natur von Dämonen erhoben, um so reichere Nahrung fand hier die Superstition. Die Etrusker waren in ganz besonderer Weise abergläubisch, die Divination spielt bei ihnen eine Rolle wie bei keinem anderen Volke. Die Untersuchung der Blitze, aus welcher Gegend und von welchem der neun Blitzeschleudernden Gottheiten sie kommen, was sie bedeuten, wie sie zu sühnen, abzuwehren, ja wie sie herabzuzaubern, ferner die Eingeweideschau, die Beachtung des Vögelflugs und die Deutung aller ungewöhnlicheren Erscheinungen waren bei ihnen Gegenstände von höchster Wichtigkeit und durch die genauesten Vorschriften geregelt. Die Divination war zu einem förmlichen Lehrgebäude entwickelt, das dem Tages zugeschrieben wurde, der an Gestalt ein Knabe, an Weisheit ein Greis auf den Feldern von Tarquinii unter dem Pfluge eines Landmanns erstanden und nachdem er seine Lehre mitgetheilt, gleich wieder gestorben sein soll. Durch dieses stete Erforschen des Götterwillens und die dadurch bedingte Vornahme religiöser Handlungen bei allen Ereignissen erhielt das Leben einen ernsten, ja trüben Charakter. Deshalb erschienen die Etrusker den Römern denn auch als besonders fromm. Dies Volk, sagt Livius, war vor allen anderen der Religion ergeben,

um so mehr als es in allen Künsten zur Uebung derselben ausgezeichnet war.

In Beziehung auf das häusliche Leben der Etrusker ist jener schon erwähnte Umstand wichtig, dass der Zusammenhang der Familie hier, wie überhaupt wohl bei allen italischen Völkern, ein engerer war als bei den Griechen. Bei diesen tritt das Familienleben sehr zurück hinter dem öffentlichen, und namentlich hatte die Frau eine untergeordnete Stellung. In Athen begleitete keine ehrbare Frau ihren Mann zum Gastmahl, was unbedenklich in Rom wie in Etrurien geschah, so dass sie Theil hatten an der Bildung der Männer. Besonders merkwürdig ist aber, dass in den etruskischen Grabschriften, ähnlich wie es in Lycien der Fall war, zum Namen des Verstorbenen eben so oft der Name der Mutter, wie der des Vaters hinzugefügt wird. Mit Recht hat man daraus den Schluss gezogen, dass die Frauen in der Familie ein bedeutendes Ansehen genossen.

Im Uebrigen wird dem Privatleben der Etrusker Prunk und Ueppigkeit nachgesagt; ihre Mahlzeiten waren bei den Griechen berüchtigt, römische Dichter nennen sie: die feisten Etrusker. Die Künste der Bequemlichkeit und des Nutzens waren sehr vervollkommenet, Handel und Schiffahrt blüheten. Die Tracht war der griechischen und römischen verwandt, aber doch bunter und prunkender. Eigenthümlich sind die etruskischen Stiefeln; sie hatten eine hohe Sohle und waren gewöhnlich roth und mit goldenen Bändern gebunden. Ausserdem kommt mancher ungriechische Schmuck vor, Männer, Frauen und Kinder tragen Armringe und Halsketten mit herabhängenden Kapseln (Bulla), welche einen amuletartigen Inhalt umschlossen. Höheres geistiges Leben in Dichtung und Wissenschaft scheint sich bei ihnen nicht entwickelt zu haben, es vertrug sich nicht mit einem System abergläubischer Ceremonien und unterdrückender Herrschaft; dass aber die Empfänglichkeit dafür nicht ganz fehlte, zeigt schon die Aufnahme griechischer Mythen.

Diese wenigen Züge können genügen, um uns ein Bild des etruskischen Volks, das uns bei der Betrachtung seiner Kunst begleitet, zu geben. Wir sehen es kräftig, verständig, thätig, alles vielleicht in höherem Grade als die Griechen, aber mehr auf das vereinzelte, irdische Dasein gerichtet. Daher keine Spur von jenem begeisterten Sinne, der leicht vom Himmel zur Erde übergeht und auf dieser die Himmlischen sieht; sondern sorgenvolle Herrschaft, abergläubische Rücksicht. Für den sinnlichen Genuss des Lebens war mehr als billige Freiheit gelassen, im geistigen Gebiete herrschte Beschränkung. Es ist ein Reich des consequenten praktischen Sinnes mit geringer Genialität,

einer irdisch gestimmten Gesinnung, die das sichtbare Dasein mit aller möglichen sogar raffinirten Bequemlichkeit ausstattet, aber sich nicht zu einem höheren und freieren Leben des Geistes aufzuschwingen vermag.

Architektur.

Schon nach diesen allgemeinen Bemerkungen dürfen wir nicht erwarten, eine bedeutende, auf eigenen schöpferischen Gedanken beruhende Kunst bei den Etruskern zu finden. Und in der That ist es bezeichnend, dass dieses Volk zwar in allem Technischen und dem Gebiet des Kunsthandwerks Angehörigen so ausgezeichnet war, dass etruskische Geräthe selbst in Athen zur Zeit der höchsten Kunstblüthe geschätzt wurden, für alle höheren Anforderungen dagegen geringere Anlagen besass. Die etruskische Kunst ist trotz der ausgeprägt nationalen Züge, die sie trägt, doch unselbstständig und abhängig und zwar ist es vornehmlich die griechische Kunst, deren Einfluss die etruskische Plastik und Malerei, zum Theil auch die Architektur beherrscht. Indessen ist doch in architektonischer Hinsicht das Auftreten eines neuen Princips zu constatiren, das zwar von den Etruskern nur in beschränkter Weise ausgebildet wurde, für die ganze spätere Entwicklung der Architektur aber von entscheidender Bedeutung werden sollte.

Wie in Griechenland, so sind auch auf italischem Boden die Mauern der Städte die ältesten Bauwerke und zwar begegnen wir hier derselben Verschiedenheit in der Construction, die wir oben erörterten, vom rohesten cyklopischen Werk bis zum regelmässigen Quaderbau. Auch die Thore sind in derselben Weise construirt, dabei aber theilweise von einem im Keilschnitte ausgeführten Bogen überdeckt, und beweisen also die merkwürdige Thatsache, dass die Etrusker die Kunst der Wölbung kannten. Diese Kunst war den Griechen, wie wir sahen, wenigstens in ihrer früheren Zeit, unbekannt; die kuppelförmigen The-sauren sind nur scheinbare Wölbungen durch horizontal überragende Steinlagen gebildet. Auch bei italischen Völkern kommt diese scheinbare Wölbung noch vor; so bei den s. g. Nuraghen in Sardinien, kegelartigen Steinhürmen von 30 bis 50 Fuss Höhe mit einer oder mehreren neben und über einander liegenden glockenförmig zugerichteten Kammern im Inneren, die zu Gräbern dienten und in mehreren Tausenden erhalten sind, dann in einigen Gräbern in Etrurien, unter denen das hochalterthümliche von Regulini und Galassi in Caere entdeckte Grab hervorzuheben, ferner in einem Quellhaus zu Tusculum,

endlich in Rom am Carcer Mamertinus, dessen oberes Geschoss mit einem Tonnengewölbe bedeckt ist, während das untere, das sogenannte Tallianum, das ursprünglich als Quellhaus diente, jetzt freilich auch mit einem flachen Bogen überwölbt ist, ursprünglich aber, wie man noch an den Wänden sieht, in jener älteren Weise construiert war. Dagegen ist das Thor von Volterra, obgleich in untrennbarer Verbindung mit den alten Mauern der Stadt, schon eine wirkliche, nach den Regeln des Steinschnitts gebildete Wölbung. Der Schlussstein und die Steine zunächst über den Kämpfern sind mit grossen, mächtig hervorragenden menschlichen Köpfen verziert, und also die wesentlichen Punkte der Wölbung auf deutliche Weise bezeichnet. Wir werden später sehen, dass diese Markirung des Schlusssteines am Bogen auch in die römische Architektur übergegangen ist. Auch in den Bildwerken freilich späterer Aschenkisten sind nicht selten bogenförmige Thoröffnungen dargestellt¹⁾. Einen noch wichtigeren Beweis ihrer Wölbungskunst liefern die berühmten Cloaken in Rom, unterirdische Abzugskanäle zur Austrocknung der sumpfigen Stellen der Hügelstadt, sämtlich vollständig gewölbt, und dies an dem Hauptkanal, der Cloaca maxima, auf einer Breite von zwölf Fuss. Man kann nicht bezweifeln, dass diese nach alten Nachrichten noch aus der Zeit der römischen Könige herrührende Anlage etruskischen Baumeistern zuzuschreiben ist, welche mithin die Nützlichkeit des Gewölbes schon vollkommen verstanden und sich desselben mit grosser Kühnheit und Sicherheit bedienten. Wir können sie daher, soweit uns die Geschichte dieser früheren Zeit bekannt ist, wohl als die Erfinder dieser für die spätere Entwicklung der Architektur, so wichtigen Bauweise, oder doch als diejenigen betrachten, welche den Anstoss zu ihrer weiteren und allgemeineren Anwendung gaben. Indessen scheinen sie nur die Nützlichkeit, nicht die Schönheit derselben erkannt zu haben²⁾. — Ein Beweis, dass sie zu Bauten höheren Stils sich der Wölbung nicht bedienten, liefert die Structur ihres Tempels³⁾. Zwar ist kein solcher erhalten, wohl aber

1) z. B. Micali a. a. O. Tab. 29.

2) Zwei Thore in Perugia, das eine ganz, das andere theilweise erhalten, haben gewölbte Bogen, anscheinend noch aus etruskischer Zeit, aber in Verbindung mit Formen der griechischen Architektur, die dem nicht entsprechen und ein späterer Zusatz zu sein scheinen. Vgl. Dennis II. 460 (Uebers. p. 666. 67.)

3) Vielleicht mag dies Nebeneinanderbestehen der Wölbung und einer auf anderem Princip beruhenden Tempelstructur einen historischen Grund haben. Die Zeit der Erfindung des Gewölbes mag eine spätere gewesen sein, in welcher die Form des Tempels schon völlig ausgebildet war und aus religiösen Rücksichten nicht verändert werden durfte. Zwar ist die Beschreibung Vitruvs, aus welcher wir die Tempelform kennen

gewährt uns die, diesmal ziemlich genaue und verständliche Beschreibung Vitruvs eine im Wesentlichen ausreichende Anschauung. Die Form ihrer Tempel war der griechischen insofern ähnlich, dass sie auch eine Cella, eine offene Säulenhalle und das Giebeldach hatten. Dennoch war der ästhetische Charakter ein ganz anderer. Schon die Anordnung des Grundrisses wich sehr ab; während der griechische Tempel ungefähr halb so breit als lang war und also ein längliches Viereck bildete, näherte sich der etruskische dem Quadrat, die Breite war nur um ein Sechstel kleiner als die Tiefe. Diese Tiefe war dann in zwei gleiche Theile getheilt, von denen der vordere (anticum) die nur auf Säulen (nicht auf Mauern) ruhende, offene Vorhalle, der hintere (posticum) das eigentliche Heiligthum enthielt. Gewöhnlich waren hier drei Cellen nebeneinander, jede mit besonderem Eingange, von denen die mittlere etwas breiter war, so dass sie sich zu den daneben gelegenen wie vier zu drei verhielt. In der Vorhalle standen zwei Säulenreihen, jede nur von vier Säulen, deren drei Zwischenräume gerade zu den Thüren der drei Cellen hinführten, so dass also das mittlere Intercolumnium grösser war, als die beiden anderen. Auch diese aber waren sehr breit und das Maass der Entfernung griechischer Säulen überschreitend. Die Säulen glichen einzeln betrachtet den dorischen, wenigstens war ihr Kapital ebenso einfach und aus ähnlichen, doch schwächer gebildeten Gliedern bestehend. Allein die Stämme waren sehr viel schlanker, die Höhe etwa das Siebenfache des unteren Durchmessers; auch waren sie auf Basen gesetzt. Es war Regel, dass die Säulenhöhe ein Drittel der ganzen Breite des Gebäudes messen sollte, die Intercolumnien waren daher fast so gross, das mittlere sogar grösser, als die Höhe des Säulenstammes.

Diese Verhältnisse des Grundrisses behielt man auch dann bei, wenn nur eine Cella erforderlich war; diese hatte wiederum nur die Breite des mittleren Intercolumniums und an die Stelle der Aussenwände der kleineren Cellen trat nun eine Fortsetzung der Säulenreihe auf den Seiten bis zu der Hinterwand der Cella. Es scheint nicht, dass man auch auf der Rückseite eine Säulenreihe hinzufügte; vielleicht

lernen, jünger wie die Monumente von Volterra und Rom, welche die Bekanntschaft der etruskischen Meister mit der Kunst des Wölbens beweisen; und Vitruv beschreibt den toscanischen Tempel keinesweges als eine verschwundene, bloss historische Form. Indessen darf man daraus nicht schliessen, dass die Entstehung dieser Form nicht schon aus ältester Zeit datire. Wir besitzen eine Beschreibung des Tempels des capitolinischen Jupiters, zwar des durch Sulla, aber ganz im ursprünglichen Plan wiederhergestellten Tempels, welche im Wesentlichen mit Vitruvs Vorschriften übereinstimmt, und dieser Tempel war ebenso alt wie die Cloake.

widersprach es religiösen Rücksichten, weil das Götterbild im hintersten Theile des Gebäudes stehen musste, auch würde die Anordnung der Säulen hier, wo keine Thüre der Cella die Verschiedenheit der Intercolumnien rechtfertigte, unsymmetrisch oder unschön geworden sein. Auch der Tempel des capitolinischen Jupiters in Rom hatte wohl nicht, wie man angenommen hat¹⁾, eine rings umherlaufende Säulenhalle, wiewohl er eine Vergrößerung des gewöhnlichen etruskischen Tempels zeigte. Er hatte nämlich drei Cellen, aber eine Vorhalle mit dreifacher Säulenreihe und eine Fortsetzung der äusseren Säulen auf den Seiten. Auch hier aber lag die Thüre der mittleren Cella in der Mitte des Gebäudes und die Rückwand blieb ohne Säulenhalle.

Bei dieser Grösse der Intercolumnien konnte man steinerne Balken nicht anwenden, sondern nur hölzerne, wo dann die Querbalken, welche auf den Cellenwänden und dem Architrav auflagen, über diesen, nach Vitruvs ausdrücklicher Angabe, mit einer Länge, welche dem vierten Theile der Säulenhöhe gleich kam, hinausragten, und so das gewaltig weit ausladende Vordach trugen. Der Giebel wurde, wie es schon die Breite mit sich brachte, in einem steileren Winkel, als an den griechischen Gebäuden aufgerichtet; das Innere des Dreiecks war mit Bildwerk von gebranntem Thon geschmückt. Es ist unverkennbar, dass dieser Bau, ungeachtet der Aehnlichkeiten des Einzelnen, einen völlig verschiedenen Eindruck von dem des dorischen Styls machen musste. Statt der herumlaufenden Säulenhalle, welche sich so deutlich als ein geschlossenes Ganze aussprach, sah man hier sofort zwei verschiedenartige Theile, die breite, offene Vorhalle mit ihren Säulen, und die Mauern der gleich grossen Cella. Dann diese Vorhalle selbst, wo, statt des rhythmischen Wechsels von Stämmen und ihnen an Grösse nahe kommenden Zwischenräumen, diese dünnen Säulen in ihrer breiten unbestimmten Entfernung von einander sich vereinzelt darstellten. Auch das weit ausladende Dach und die stark ansteigende Linie des Giebels, der mit seiner breiten Masse auf diesen schwachen Säulen lastete, mussten den Ausdruck des Leeren, Mätten, Mühsamen geben. Schon Vitruv nennt daher diese Tempelform, niedrig, breit, gespreizt und schwerköpfig. Während im dorischen Tempel alles ein kräftiges, in sich einiges, organisches Leben ausdrückte, erschien hier überall ein zwiespaltiges, vereinzelt Wesen, ohne innerlichen Zusammenhang, bloss durch ein äusseres Bedürfniss zusammengehalten. Wir können in dieser Erscheinung des Tempels ein Bild des Staatslebens der Etrusker

¹⁾ Hirt, *Gesch. d. Bauk.* I. 245. und Taf. 8. Siehe dagegen Müller *Etrusker* II. 232, dessen Ansicht besser begründet zu sein scheint.

sehen, wo auch keine organische Einheit, sondern ein Zerfallen in zwei Hälften, Patricier und Plebejer, und ein rücksichtsvolles, scheues Leben statt fand¹⁾.

Von etruskischen Tempeln ist uns, wie schon bemerkt, nichts erhalten, indessen besitzen wir von einem Grabe bei Vulci Fragmente etruskischer Säulen, welche die Abhängigkeit der etruskischen Architektur von der griechischen und zwar der dorischen unzweifelhaft bestätigen. Zwar haben sie eine Basis, die der dorischen Säule, wie wir sahen, fehlte, allein eine ältere Gestalt der dorischen Säule mag das Vorbild der etruskischen gewesen sein, wir besitzen ja nicht mehr die ältesten Denkmäler des dorischen Styls. Deutlich aber zeigen die Kapitäle jener etruskischen Säulen die Verwandtschaft mit dem dorischen, wenn auch die Formen und Verhältnisse der einzelnen Glieder weniger schön und ausdrucksvoll sind.

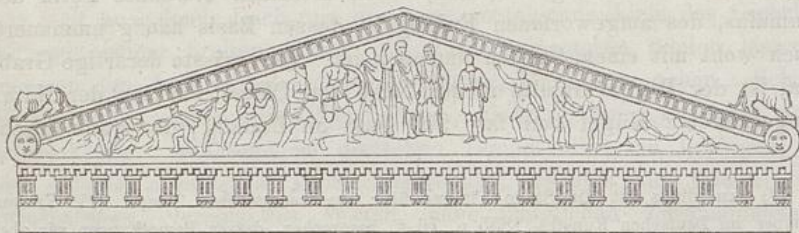
Das Bedeutendste, was uns von etruskischer Architektur erhalten, sind die Grabmäler. Erst durch den antiquarischen Eifer namentlich der letzten Jahrzehnde, hat man an mehreren Stellen des alten Etruriens die Begräbnissplätze aufgefunden, und ihre meist unterirdischen Grabkammern in ziemlich grösser Zahl geöffnet. Diese sind in den weichen Tufstein eingegraben oder in den Fels gehauen, und bestehen aus mehreren verbundenen Räumen von verschiedener Anzahl und Form, welche bald eine flache oft durch einfache Pfeiler gestützte Decke, bald die Form von Häusern mit giebelförmigem Dache, wobei das hölzerne Sparwerk in Stein nachgeahmt ist, manchmal aber auch eine runde, dem Gewölbe ähnliche Decke haben. Im Aeusseren unterscheidet man an den Gräbern je nach der Beschaffenheit der Localität eine zweifache Form, in der Ebene wurden freie Bauten errichtet, in felsigen Gegenden ward der Abhang des Felsens mit einer künstlerischen Façade versehen. Die erstere Classe zeigt die alte, schon mehrfach erwähnte Form des Tumulus, des aufgeworfenen Erdhügels, dessen Basis häufig ummauert, auch wohl mit einem Graben umzogen ist. Das grösste derartige Grabmal ist der Poggio Gajella in der Nähe von Chiusi, ein von der Natur aufgerichteter Hügel von fast 900 Fuss im Umfang, der ganz durch-

1) Neuerdings ist die Stelle Vitruvs über den toscanischen Tempel (IV. 7) von Semper im Deutschen Kunstbl. 1855 p. 76 ff. besprochen, dessen Bemerkungen wir aber in mehreren Punkten nicht beistimmen können. Der Annahme, dass die Vorhalle, ähnlich wie der römische *prostylos*, nur an den Seiten, nicht in der Mitte, eine doppelte Säulenstellung gehabt habe, stehen die Worte „*inter antas et columnas priores per medium in eisdem regionibus alterae disponantur*“ entgegen und die Worte „*trajectoriae mutua-lorum parte quarta altitudinis columnae projiciantur*“ beziehen sich deutlich auf das Maass des Vorsprungs, nicht aber auf die Höhe der vorragenden Balken.

löchert ist von vielen in mehreren Schichten übereinander liegenden Grabkammern und von labyrinthisch verschlungenen Verbindungswegen. Man hat in diesem Grabhügel das von Plinius beschriebene Grabmal des Königs Porsena erkennen wollen, in dessen Basis sich ein unentwirrbares, einen Ariadnefäden erforderndes Labyrinth befunden habe. Dies ist nun freilich schon deswegen nicht richtig, weil das Grab des Porsena eine quadrate Basis hatte, während jener Hügel rund ummauert ist, wohl aber gewinnt der Bericht von dem Labyrinth in der Basis des Königsgrabes durch diese Analogie eine Bestätigung. Ein anderes grosses Grab ist die s. g. Cucumella von Vulci, ein aufgeworfener Erdhügel, unten ummauert, von etwa 200 Fuss Durchmesser und noch 40—50 Fuss hoch. In der Mitte dieses Hügels ragen zwei nicht mehr ganz erhaltene Thürme hervor, der eine rund und kegelförmig, der andere viereckig. Solche Steinkegel auf Grabmälern aufzurichten, scheint in Etrurien in merkwürdiger Uebereinstimmung mit dem Grabmal des Alyattes bei Sardes, nicht selten gewesen zu sein. Noch jetzt ist, freilich aus späterer Zeit, aber mit Beibehaltung früherer Anlage, ein solches Monument erhalten, das unter dem Namen des Grabes der Horatier und Curiatier bekannte Denkmal bei Albano. Es besteht aus fünf kegelförmigen Thürmchen — soviel waren ihrer auch auf dem Alyattesgrabe — auf einem gemeinsamen viereckigen Unterbau. Aehnliche Gräber finden sich auf etruskischen Aschenkisten dargestellt und so ist wenigstens die Angabe vom Porsenagrabe, dass fünf Pyramiden sich über dem Unterbau erhoben hätten, vollkommen gesichert, wenn auch die weitere Beschreibung etwas seltsam klingt.

Von der zweiten Classe sind besonders merkwürdig die Felsgräber von Norchia und Castel d'Asso unfern Viterbo. Hier erheben sich

Fig. 97.



Giebel eines Grabes in Norchia.

nämlich über den Eingängen der Grabhöhlen regelmässige in den Felsen eingehauene Façaden, welche als einfache, schräganlaufende Wände, nur durch eine Blendthür unterbrochen und mit einem reichen und

hohen Kranzgesimse gekrönt erscheinen. Die Glieder sind von bewegter, derber Formation und das Ganze macht einen ernsten Eindruck. In Norchia finden sich auch einige reichere Façaden, in Gestalt eines Tempels mit Säulen, Triglyphen und Reliefs im Giebel verziert (Fig. 97), und mithin vielleicht aus einer etwas späteren Zeit. Indessen stehen auch hier, wo doch keine constructive Rücksicht war, die Säulen weit von einander, so dass bei der einen dieser Façaden auf vier Säulen 22 Triglyphen kommen. Jene weitsäulige etruskische Form ist daher beibehalten, und der ganze Schmuck hat wieder jenen Charakter des Leeren und Breiten.

Plastik und Malerei.

Die Städte Etruriens waren reich mit plastischen Werken geschmückt; bei der Eroberung von Volsinii wurden in dieser einen Stadt 2000 Statuen gefunden. Die etruskischen Künstler galten für ausgezeichnet im Erzguss, weniger scheinen sie in eigentlicher Bildhauerei, in Holz und Stein geleistet zu haben. Plinius, der seine Künstlergeschichte nach dem Material eintheilt, erwähnt sie da, wo er vom Marmor spricht, nicht, wohl aber rühmt er sie als wohlbewandert in der Thonplastik und besonders im Erzgusse. Ihre Bildsäulen, sagt er, seien durch alle Länder verbreitet. Zwar war ihnen auch die Stein-sculptur nicht fremd, und wir besitzen ausser mehreren freien Figuren, viele Grabsteine und eine sehr grosse Zahl von Aschenkisten in Tufstein und in Alabaster, letztere freilich meistens nicht aus sehr alter Zeit. Allein im Ganzen zogen sie für freistehende Statuen das Erz und selbst den Thon vor. Die Statue des Jupiter im capitolinischen Tempel und ebenso die Bildsäulen, mit welchen sie die Giebelfelder der Tempel zu schmücken pflegten, waren in diesem Stoffe gearbeitet. Ueber den Grund dieses den fügsameren Stoffen gegebenen Vorzugs haben wir keine Nachrichten. Zum Theil war es der Mangel eines edleren Steins, denn der Marmor von Carrara, wenigstens der durch seine weisse Farbe ausgezeichnete, wurde erst im Anfang der römischen Kaiserzeit entdeckt. Vielleicht aber ist er auch darin zu suchen, dass die Plastik sich nicht aus der Architektur, sondern aus den für den Luxus des Hauses beschäftigten Handwerken entwickelte. Daher blieb man an Gebäuden bei dem Gebrauche des Thons stehen, während die Goldarbeiter auch zum Erzgusse übergingen. In der That waren die Etrusker dem Luxus des Metallschmuckes überaus ergeben; an der Tracht, an Rossen und Wagen, bei öffentlichen Aufzügen liebten sie diesen Glanz,

und tyrrhenische Schalen und Leuchter waren auch bei den Griechen berühmt.

Diese Beschaffenheit des Materials erklärt es, dass so wenig grössere Werke auf uns gekommen sind, da die Vergänglichkeit des Thons und der Metallwerth des Erzes der Erhaltung gleich ungünstig waren. Kleinere Werke dagegen, auf der Grenze von Kunst und Handwerk stehend, Statuetten und Geräthe aller Art von Bronze, Schmuckgegenstände von edlem Metall und geschnittene Steine, darunter vieles namentlich der älteren Zeit Angehörige von höchster Sauberkeit und Feinheit der Ausführung, haben die Gräber uns in grosser Anzahl aufbewahrt. Der Inhalt der ältesten zeigt manche sehr auffallende Aehnlichkeit mit ägyptischen Werken; in jenem oben erwähnten, hoch alterthümlichen Grabe zu Caere wurden unter Anderem zwei vergoldete Silberschaalen gefunden, die mit einem Relief von Jagdscenen in durchaus ägyptischem Style verziert sind. Ausserdem erwähnen wir noch die Canopen, Aschenkrüge mit Kopf oder Büste des Verstorbenen als Deckel, zuweilen auch noch mit Armen versehen, eine Form, die auch aus Aegypten vielfach bekannt ist. Daneben finden sich in Reliefs von Metall und Terracotta, sowie in Malerei vielfache Reste jener alterthümlichen Verzierungsweise mit Thierfiguren und eingestreuten Ornamenten, die wir auch im ältesten Griechenland fanden und dem Orient als Ausgangspunkt zuschreiben mussten. Eine Fülle in dieser Art bemalter Thonvasen, auch manche alterthümliche Idole geben Zeugnis von dem Einfluss orientalischer Kunst. Indessen scheint der Einfluss Aegyptens und des Orients sich nur auf die älteste Zeit zu beschränken, jedenfalls tritt er sehr zurück im Vergleich zu der Bedeutung, welche die griechische Kunst für Etrurien gewann. Wie sehr diese von den Etruskern gekannt und geschätzt war, haben namentlich die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte gezeigt, wo in etruskischen Gräbern bemalte Vasen griechischen Styls aus verschiedenen Perioden in grösster Anzahl gefunden wurden. So begreift es sich, wenn wir in den Entwicklungsstufen der etruskischen Kunst überall ein Anschliessen an die griechische finden, jedoch immer mit Beimischung eines von ihr sehr verschiedenen, einheimischen Elements.

Dem altgriechischen Styl schliessen sich die zahlreichen, besonders häufig in Chiusi gefundenen Grabcippen aus Kalkstein an, deren Darstellungen meist dem nationalen Leben angehören, wie überhaupt die griechischen Mythen weit mehr in der späteren etruskischen Kunst vertreten sind. Es sind Begräbnissgebräuche, religiöse Ceremonien, Processionen u. dgl. Das Relief ist immer ausserordentlich flach, die Figuren haben mit Ausnahme der Brust Profilstellung, die Umrisse sind

scharf und schneidend. Dies Alles in Uebereinstimmung mit dem Altgriechischen; aber das eigenthümlich Etruskische zeigt sich in den excentrischen Bewegungen und in der übertrieben eckigen und harten Zeichnung. Man hat mit Recht bemerkt, das Strenge werde von den Etruskern verstrengert, das Weiche verweichlicht.

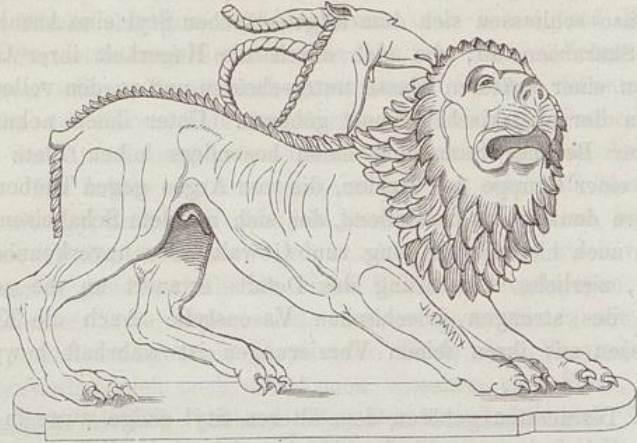
Ebenso schliessen sich dem altgriechischen Styl eine Anzahl etruskischer Skarabäen an, die sich durch die Hagerkeit ihrer Gestalten leicht von einer späteren Classe unterscheiden und zu den vollendetsten Producten der etruskischen Kunst gehören. Unter ihnen nehmen zwei Steine der Berliner Sammlung einen besonders hohen Platz ein, der eine mit einer Gruppe der Helden, die von Argos gegen Theben zogen, der andere den Tydeus darstellend, der sich mit dem Schabeisen reinigt. Zwar ist auch hier die Neigung zum Gewaltigen unverkennbar, aber die feine, zierliche Ausführung des Details erinnert an die schönsten Beispiele des strengen griechischen Vasenstyls. Auch die Käferseite des ersteren mit ihren feinen Verzierungen ist wahrhaft bewundernswerth.

Von Terracotten gehören dem älteren Styl einige zwar in Velletri gefundene, aber von etruskischer Manier nicht freie Reliefs an, welche sich jetzt im Museum zu Neapel befinden. Sie gleichen in der einfachen Zeichnung der Umrisse, im kräftigen Gliederbau, in dem Profiligen der Köpfe, in der leichten, etwas gradlinigen Körperhaltung manchen altgriechischen Werken. Auf dem einen derselben sieht man Centauren in der Form dargestellt, dass sie vorn eine vollständige männliche Gestalt zeigen, der nur hinten der Rossleib anwächst; wir wissen aus erhaltenen Werken und aus der Beschreibung des Pausanias vom Kasten des Kypselos, dass sie auch in Griechenland in früherer Zeit oft so abgebildet wurden. Auf einem anderen sieht man bewaffnete Reiter im schnellen Fluge der Rosse; Menschen und Pferde sind nur angedeutet, aber an beiden lebt schon alles. Unter den statuärischen Werken zeichnet sich ein kürzlich in Caere gefundener, jetzt in Paris befindlicher Sarkophagdeckel aus, auf welchem nach etruskischer Sitte die Figuren der Verstorbenen, Mann und Frau neben einander gelagert, dargestellt sind. Neben unverkennbarer Einwirkung des altgriechischen Styls macht sich auch hier etwas eigenthümlich Etruskisches geltend.

In Bronze sind hochalterthümliche Reliefs, namentlich aus Perugia, vorhanden. Bedeutender aber sind zwei freie Figuren, die Chimära in Florenz und die Wölfin auf dem Kapitol, die ebenfalls der älteren etruskischen Kunst anzugehören scheinen. Die Chimära (Fig. 98), ein mehrköpfiges Ungeheuer, nämlich die vollständige Gestalt eines Löwen,

aus dessen Leib aber noch der Hals einer Ziege hervorwächst und dessen jetzt fehlender Schweif in eine Schlange endigte, hat den Ausdruck eines wilden und grimmigen Wesens; die Mähne ist in Reihen

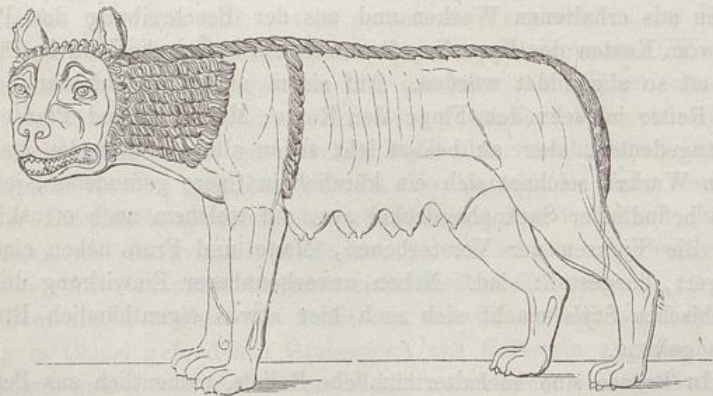
Fig. 98.



Die Chimära in Florenz.

starrer Haare gelegt, die Knochen und Muskeln sind nicht ohne Kenntniss der Natur sehr kräftig angegeben, die Umrisse haben überhaupt etwas Hartes. Auch die Wölfin auf dem Kapitol (Fig. 99) ist höchst

Fig. 99.



Die Wölfin auf dem Kapitol.

eckig und von steifer Zeichnung der Haare, aber von energischem Ausdruck. Wahrscheinlich besitzen wir in ihr noch jene berühmte Wölfin,

die in Rom am ruminalischen Feigenbaum mit den Figuren der an ihren Eutern saugenden Zwillinge im Jahr 458 der Stadt aufgestellt wurde.

Einer weiter vorgeschrittenen Entwicklung der Kunst gehört der Redner der florentinischen Sammlung an (Fig. 100). Er ist offenbar

Porträt, die Züge des bartlosen¹⁾ Antlitzes sind individuell mit dem Ausdrucke der Sorgen und Bedenklichkeiten des Lebens, die Falten und Runzeln mit Sorgfalt wiedergegeben, er streckt den rechten Arm aufwärts, wie im Reden zu einer versammelten Menge begriffen. Die Haltung ist nachlässig, indem die Brust etwas zurückliegt, der Unterleib vortritt, die Kniee eine schlaaffe Biegung machen. Schon hierin zeigt sich ein Mangel des Schönheitssinnes und jenes höheren Stils, der sich bei den Griechen mit aller Naivetät des Porträts verband. Das kurzgeschnittene Haupthaar ist weder in grosse Massen gelegt, noch weich und mit der Andeutung des Leichten bearbeitet. Der Mantel endlich senkt sich in schweren Falten, unter denen das Auge nirgends den Ruhepunkt einer grösseren, faltenfreien Masse hat, welche die Körperform unter dem Gewande andeutete und einen edelen Wechsel von Licht und Schatten hervorbrächte. Das Ganze giebt den

Eindruck eines verständigen Mannes mit einiger Lebendigkeit, es hat aber nichts von dem Erfreudenden höherer Kunst. Verwandten Geistes ist der s. g. Mars von Todi im Vatican, ohne Zweifel auch die Porträtstatue eines jungen Kriegers; es ist eine untersetzte Gestalt von trockener

Fig. 100.



Redner in Florenz.

¹⁾ Schon auf sehr alterthümlichen etruskischen Monumenten kommen häufig bartlose Männer vor, so dass die Sitte den Bart abzunehmen bei den Etruskern älter gewesen zu sein scheint, wie bei den Römern. Winkelmanns Schluss, dass diese Statue eben deshalb einer späteren Zeit zuzuschreiben sei, ist daher nicht richtig. Siehe Winkelmanns Werke, mit der Anmerkung von Fernow, Th. 3. S. 189 u. Nr. 660. Vgl. Dennis I. 232 Anm.

Naturwahrheit, aber ohne jede Spur von der Idealität, welche die Griechen auch dem Porträtbilde zu geben wussten. Der Knabe mit der Gans im Museum zu Leyden ist nicht ohne Anmuth, aber weichlich. Wir sehen in allen diesen Werken eine verständige Richtung auf die gemeine Natur ohne den höheren, idealen Formensinn und den poetischen Schwung der Phantasie, welcher die Griechen niemals verliess.

Sehr interessant sind sowohl durch die Gegenstände als durch die Art ihrer Darstellung die Sarkophage und Aschenkisten, erstere zur Aufnahme ganzer unverbrannter Leichen, letztere nur zur Bewahrung der Asche bestimmt, da sie zu klein sind, um den Körper eines Menschen aufzunehmen. Wie bei Griechen und Römern, so war nämlich auch in Etrurien die Verbrennung der Leichen neben dem Begräbniss üblich. Wir besitzen etruskische Sarkophage aus verschiedenen Perioden der Kunst, doch ist ihre Zahl im Ganzen gering, während sich die Aschenkisten in grosser Zahl in verschiedenen Museen in und ausser Italien, besonders aber in der Sammlung zu Volterra finden, hier meistens in Alabaster, sonst gewöhnlich in Travertin und Terracotta gearbeitet. Auch unter ihnen finden sich manche von alterthümlichem Styl, jenen oben erwähnten Grabcippen von Chiusi vollkommen entsprechend, die grosse Mehrzahl aber zeigt späteren Styl und ist wohl, wie die so sehr verwandten römischen Sarkophage, erst in der römischen Kaiserzeit entstanden. Auf dem Deckel dieser viereckigen Kisten sieht man gewöhnlich die liegende Porträtfigur des Verstorbenen, an den Seiten ziemlich hoch gearbeitete Reliefs. Ihren Gegenständen nach¹⁾ zerfallen sie in zwei Classen, von denen die eine bestimmte mythische oder mythisch-historische Darstellungen, die andere mehr oder weniger allegorische Beziehungen auf den Verstorbenen enthält. Zu diesen gehören Triumphzüge, der Abschied, Reisen zu Ross oder auf Seeungeheuern als Allegorie der Todeswanderung, endlich Kämpfe ohne individuelle Bezeichnung einzelner Mythen. Jene sind meistens aus den tragischen Sagen der Griechen, namentlich aus den Mythen des thebanischen oder trojanischen Krieges, besonders der Irrfahrten des Ulysses, der Leiden des agamemnonischen Hauses, oder aus der Geschichte des Theseus und des Perseus genommen. Sie sind aber keinesweges Nachahmungen griechischer Werke, wenn sie auch in den Formen der Darstellung sichtlich unter griechischem Einfluss stehen; schon die häufige Einmischung etruskischer Todesdämonen giebt ihnen ein fremdartiges Gepräge. Diese Sagen scheinen daher ganz zu einheimischen geworden zu sein,

¹⁾ Vgl. Uhden, über die Todtenkisten der alten Hetruurier in den Abhandlungen der Berliner Akademie 1816 bis 1819.

und wahrscheinlich haben sie eine ähnliche, nähere oder entferntere, Beziehung auf den Verstorbenen, wie die ihnen verwandten Darstellungen der römischen Sarkophage, die wir unten näher betrachten werden. Dagegen kommen Darstellungen aus dem Sagenkreise des Bacchus und Hercules, welche auf den römischen Sarkophagen so häufig sind, hier nicht vor. Die Arbeit dieser Aschenkisten, die in so grosser Zahl vorhanden sind, dass sie gewiss nicht bloss von den Vornehmen und Reichen herrühren, ist übrigens keine vorzügliche, sondern mehr handwerksmässig; namentlich finden wir die Porträtbilder auf den Deckeln oft ziemlich roh und unförmlich. Dagegen sind die Compositionen höchst lebendig und von einer sehr eigenthümlichen Gruppierung, völlig abweichend von der griechischen. Während in den griechischen Reliefs die Gestalten gewöhnlich im Profil und fortschreitend dargestellt sind, herrscht hier eine mehr malerische Anordnung, eine Gruppierung nach der Mitte zu und ein höchst bewegtes Leben. Während dort die Figuren auf einer Linie gestellt sind, finden wir sie hier oft in zwei Reihen hintereinander. Interessant ist es, einigermaßen verwandte Gegenstände in der Auffassung beider Völker zu vergleichen. Wenn die griechischen Künstler eine Schlacht darstellen (wie etwa die Amazonenschlacht in dem Friesen von Phigalia) so zeigen sie einzelne Paare von Kämpfenden, im Profile gestellt, alle nur durch die innere Symmetrie verbunden. Auf den etruskischen Urnen dagegen sehen wir eine verwickelte Schlacht in ihrem ganzen Umfange. Weit gespreizte, mit aller Anstrengung ausholende Krieger bilden die Hauptgruppe, Gefallene liegen in Verwirrung am Boden, Rosse bäumen sich im Hintergrunde. Auf vielen solcher Kisten ist diese lebendige Gruppierung verwirrt und unklar, auf anderen dagegen giebt sie ein wohlgelungenes reiches Bild. So auf einer Graburne im Vatican¹⁾, welche auf ihrem Deckel zwei Gestalten, Mann und Frau enthält, auf deren Schicksale sich dann der allegorische Kampf darunter bezieht. Hier sehen wir den Verstorbenen als einen reichgeschmückten, alten Krieger; ein junger Mann, in gewandtem, kräftigen Angriffe die Waffen schwingend, bedrängt ihn, der Greis schon am Boden knieend deckt sich mit dem Schwerde, aber sein böser Genius zeigt in heftiger Bewegung, dass er diesen Schutz vereiteln wird. Unfern sieht man dann seine Gemahlin, eine hohe Frau mit der Krone, in starker Aeusserung des Schreckens; Diener und Rosse füllen den Hintergrund. Alles ist hier belebt, alles in kräftiger That, deutlich und körperlich hervortretend.

Eine andere Gattung etruskischer Kunstwerke, in welchen auch

¹⁾ Cortile des Belvedere Nr. 91. bei Micali Tab. 43. 44. Beschr. Roms. II. 2. 155

die malerische Anordnung vorherrscht, sind die Spiegel (früher Pateren, auch mystische Spiegel genannt), flache Schalen von Bronze, deren convexe Seite als Spiegel diente, während die concave mit Darstellungen in gravirter Umrisszeichnung geschmückt ist, und die ebenso verzierten Cisten (früher ebenfalls für Gegenstände eines mystischen Cultus gehalten und daher *cistae mysticae* genannt), cylindrische, hauptsächlich in Palästrina gefundene Bronzegefässe, in welchen man Spiegel, Salbgefässe, Strigeln, Kämmе, Schmuckbüchsen und dgl. findet, wonach es wahrscheinlich ist, dass sie als Badegeräth gedient haben.

Die ersteren sind in grosser Anzahl erhalten und gehören den verschiedensten Perioden der etruskischen Kunst an. Ihre Darstellungen sind nur theilweise national etruskisch, gewöhnlich der griechischen Mythologie entnommen, freilich mit manchen etruskischen Zuthaten, wie auf den Aschenkisten, doch wählte man zu letzteren mehr düstere, tragische, zu diesem Schmuckgeräthe mehr heitere, üppige Sagen, darunter auch aus dem bacchischen Kreise, der dort nicht vertreten ist. In der Anordnung der Figuren entsprechen die älteren den griechischen Vasengemälden, auf den späteren aber finden wir, wie auf den Aschenkisten die Gegenstände meist in einer dichtgeschlossenen, nach der Mitte geordneten Gruppe. Die Anwendung des malerischen Principis ist aber hier noch charakteristischer, als auf den Aschenurnen, weil eine Sondernung der Figuren (wie sie in den griechischen Vasenmalereien beständig vorkommt) bei solchen Linearzeichnungen noch natürlicher ist, als im Relief, wo auch die zurücktretenden Theile der Gestalten wirksam sind.

Der Styl ist meistens von etruskischen Eigenthümlichkeiten, Weichlichkeit oder Eckigkeit, nicht frei, doch finden sich mehrere, die in ihrer Zeichnung rein griechischen Werken gleichkommen und vom Etruskischen nur die Inschriften und einige Besonderheiten der Tracht beibehalten haben. Der Kampf zwischen Achill und Penthesilea auf einem Spiegel des Berliner Museums entspricht durchaus dem strengen Styl griechischer Vasenbilder, besonders aber verdienen zwei ebendasselbst befindliche Spiegel genannt zu werden, von denen der eine, die Heilung des Telephus darstellend, dem strengen Styl noch näher steht, während der andere, der berühmte Semelespiegel (Fig. 101), von der reinsten Anmuth griechischen Styls durchdrungen ist. Er stellt die Umarmung des jungen Bacchus und seiner Mutter Semele im Beisein des Apollo und eines Satyrn dar und ist jedenfalls seiner Erfindung, vielleicht auch seiner Zeichnung nach ein griechisches Werk. Das Erstere ergibt sich aus der Vergleichung eines der schönsten griechischen Reliefs, welches den Untergang der Niobiden darstellend, eine

Gruppe enthält, die mit der des Bacchus und seiner Mutter genau übereinstimmt. Für jene Scene aber war unzweifelhaft die Gruppe ursprünglich componirt, da sie dort noch natürlicher motivirt ist als hier.

Fig. 101.



Semelespiegel.

Aehnlich verhält es sich mit den Zeichnungen der Cisten, auch hier findet sich unter mehr oder weniger Etruskischem der reinste griechische Styl. Die Krone von allen ist die nach ihrem Finder genannte

Ficoroni'sche Cista, jetzt im Collegio Romano zu Rom befindlich, mit einer Darstellung aus der Geschichte des Argonautenzugs. Nach der Inschrift von einem Künstler Novius Plautius, wahrscheinlich aus Campanien gebürtig, nicht später als am Anfange des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom verfertigt, giebt sie uns in noch höherem Grade als die gleichzeitigen griechischen Vasenbilder eine Anschauung von der anmuthigen Schönheit, welche die griechische Malerei zur Zeit Alexanders erreicht hatte, und ist zugleich als ein Zeugniß der Verbreitung griechischer Kunst in Italien aus früherer Zeit von unschätzbarem Werthe.

Von etruskischer Malerei sind uns theils Vasen, theils Wandmalereien in den früher und besonders neuerlich eröffneten Gräbern bekannt geworden. Die Vasen stehen hinter den griechischen, denen sie nachgeahmt sind, weit zurück. Betrachtet man namentlich diejenigen, welche durch Inschriften oder durch eigenthümlich etruskische Gestalten, z. B. den Unterweltsgott Charun mit seinem Hammer, sich als sichere und zugleich einigermaßen selbstständige Werke dieses Volkes zu erkennen geben¹⁾, so sind sie durch die Neigung zum Grässlichen und Wilden, durch die plumpe, schwerfällige oder auch weichliche Zeichnung sehr verschieden von den griechischen Vasenbildern. Indessen gehören sie fast alle bereits einer späteren Zeit an, und dürfen daher einem Urtheile über die Kunst der Etrusker im Ganzen nicht zum Grunde gelegt werden. Dagegen gewähren die Wandgemälde, die jetzt in nicht geringer Anzahl und aus den verschiedensten Perioden entdeckt sind, vollständigere Anschauungen dieser Kunst in ihrer historischen Entwicklung. Sie sind durchgängig in Gestalt von Friesen in den Grabkammern angebracht, ganz im Reliefstyl mit Profilstellung der Gestalten ausgeführt, auch in der Farbe, die rein und hell auf einem Grunde von Stucco aufgetragen ist, mehr conventionell, so dass die Frauen sich durch einen wiederkehrenden helleren Ton von den Männern unterscheiden, und dass sogar Männer mit blauen Haaren und Pferde von blauer Farbe vorkommen. Die Gegenstände dieser Malereien sind verschieden; einige Male sind sie symbolischen Inhalts, indem sie Delphine, Seepferde oder phantastische halbthierische Gestalten geben, einige Male aus der griechischen Mythologie entlehnt, dies aber nur in der späteren Zeit. Bei weitem die Mehrzahl ist aus dem Leben entnommen, indem sie Feste darstellen, Mahlzeiten, bei denen Männer und Frauen zu Tische liegen, oft beide auf einem Lager, Tänze, oft üppige und lebendig

¹⁾ Die Antiquare aus und vor Winkelmanns Zeit halten oft altgriechische Arbeiten für etruskisch; ihre Bezeichnungen sind daher nicht maassgebend.

bewegte, zum Theil von fast nackten Männern und leicht bekleideten Tänzerinnen, Festspiele anderer Art, Reiter oder Wagen zum Wettrennen gerüstet, u. s. f. Wahrscheinlich sind damit die Feste zu Ehren des Verstorbenen gemeint. Einige Male kommen auch Scenen des Abschieds oder der Klage vor, einige Male Bilder des Lebens nach dem Tode, wo rothe und schwarze Dämonen weissgekleidete Seelen fortführen oder den Verstorbenen auf einem Wagen fortziehen. Diese Wandgemälde zeigen uns nun die etruskische Kunst auf ihren verschiedenen Entwicklungsstufen. Abgesehen von den Gemälden eines Grabes in Veji, die noch ganz primitiv sind und dem ältesten, korinthischen Vasenstyle der Griechen entsprechen, repräsentiren die Gräber von Caere, Chiusi, Tarquinii den alten etruskischen Styl, der sich durchaus abhängig vom altgriechischen zeigt. In Caere finden wir die einfachsten und alterthümlichsten Gemälde, während unter denen von Tarquinii (Fig. 102) mehrere die Nachwirkungen des von Polygnot ausgehenden,

Fig. 102.



Aus den Wandgemälden von Tarquinii.

auch in gleichzeitigen griechischen Vasenbildern bemerkbaren Styls erkennen lassen, jedoch immer mit Beimischung etruskischer Härten und Eckigkeiten. Die erwähnten Gemälde sind sämtlich noch stylisirt, die Wandgemälde von Vulci dagegen, in welchen auch zuerst griechische Mythen dargestellt sind (nämlich Achill, der dem Schatten des Patroklos die gefangenen Trojaner opfert, ein mythisches Vorbild für die hier ebenfalls dargestellten wirklichen Menschenopfer zu Ehren des Verstorbenen), beruhen schon auf der Grundlage der frei entwickelten griechischen Kunst. Hier macht sich aber in dem Mangel alles Idealen die etruskische Auffassung ganz besonders fühlbar. Man meint namentlich in den Köpfen wirkliche individuelle Menschen von nicht sehr edler Bildung zu erblicken und wird nur wenig dadurch entschädigt, dass

im Uebrigen die Fortschritte der griechischen Kunst sorgfältig benutzt sind. Ausser diesen liefert Vulci noch spätere Wandgemälde aus römischer Zeit, in denen von specifisch Etruskischem kaum noch die Rede sein kann ¹⁾.

Die Etrusker stehen nicht auf der höchsten Stufe der Kunst, sie weichen nicht bloss den Griechen, sondern zum Theil auch den Aegyptern. Sie sind auch nicht ein Volk von starkem Selbstgefühl, das für die Leistungen der anderen blind ist oder sie zurück stösst; wir sehen sie vielmehr empfänglich und bereit das Fremde aufzunehmen und zu verarbeiten. Aber ebendeshalb ist es bemerkenswerth, dass dennoch ihre Eigenthümlichkeit unbewusst sich geltend macht und sich treu bleibt. Wir finden darin einen neuen Beweis von dem tiefen inneren Zusammenhange der Kunstform und der Sinnesweise. Eine Geschichte, welche sich zur Aufgabe gestellt hat, diesen Zusammenhang im Auge zu behalten, findet daher wohl Veranlassung dies Volk mit anderen zu vergleichen.

Frühere Archäologen hielten häufig die etruskische Kunst (wie die altgriechische, mit der man sie damals oft verwechselte) der ägyptischen verwandt und nahestehend. In künstlerischer Beziehung ist das nun, wie wir gesehen haben, nur in sehr beschränktem Maasse wahr; dagegen sind manche Aehnlichkeiten des geistigen Charakters beider Völker nicht zu verkennen. Zunächst die überwiegende Religiosität beider, die Neigung, jede Handlung des Lebens mit einer religiösen Feier in Beziehung zu bringen. Dabei eine gewisse Absichtlichkeit des Religiösen, eine Rücksicht desselben auf das Moralische, dem es, äusserer Herrschaft ungeachtet, diene. Endlich, was wir als die Quelle beider Erscheinungen ansehen dürfen, eine herrschende Priesterschaft, auch bei den Etruskern an die Geburt geknüpft. Dennoch sind auch im Geistigen die Verschiedenheiten offenbar überwiegend. Will man die Priester der Etrusker, weil sie nur aus einem Stande hervorgingen, eine Kaste nennen, so ist sie es doch in ganz anderem Sinne, wie bei den Aegyptern. Die Patricier sind nicht bloss Priester, sondern auch weltliche Herrscher, und, was die Hauptsache ist, nicht alle Stände sind durch die Geburt fixirt, bei dem Volke ist Freiheit der

¹⁾ Die treuesten Abbildungen und besten Erläuterungen geben die Monumenti und Annali des archaeologischen Instituts, besonders in den letzten Jahrgängen. Monum. Vol. V, tav. 32—34. VI, 30—32. 79. Die im Jahr 1863 in Orvieto entdeckten Wandgemälde sind erst während des Druckes dieses Bandes bekannt geworden durch das Werk: Pitture murali a fresco scoperte in una necropoli presso Orvieto nel 1863 da Domenico Golini ed illustrate dal Conte Giancarlo Conestabile. 1865.

Wahl, bei den Vornehmen weniger Pflicht als Vorrecht. Es liegt daher hier eine ganz andere Richtung des Geistes zum Grunde, wie in einem durchgeführten Systeme der Kastenverfassung. Statt der einen zusammenhängenden Gliederung der Nation, finden wir hier eine Zweiheit, Patricier und Volk, statt der durchgängigen Abhängigkeit des Einzelnen von der natürlichen Geburt, eine Grundlage geistiger Freiheit, auf welcher nur bestimmte Rechte lasten. Dort erscheinen die Menschen in einem Zustande natürlicher Unfreiheit, die Kasten stehen wie die Geschlechter der Thiere neben einander, das ganze System des sittlichen Lebens trägt den Stempel der Nothwendigkeit, wie die Natur. Hier ist die Freiheit zwar beschränkt, aber durch bestimmte Vorrechte, also durch ein Werk menschlichen Ursprungs und, wenigstens der Form nach, der Freiheit selbst. Aehnlich ist auch der Unterschied der Religion und ihrer Anwendung auf das Leben. Dort ein allumfassendes System, die Personification der Natur in ihren grossen, wiederkehrenden Erscheinungen; das Leben von dem Wandel der Gestirne, von dem regelmässigen Wechsel der Jahreszeiten und der bestimmten Natur des Landes abhängig. Hier ein ursprünglicher Gegensatz; es giebt gute und böse Dämonen, von denen das Schicksal der Einzelnen abhängt; die Zukunft wird zur Richtschnur der Handlungen erforscht und zwar nach der Beobachtung höchst zufälliger Ereignisse. Hier also ist alles vereinzelt, persönlich, dort im Zusammenhange des Ganzen. So finden wir auch den Unterschied der Kunst; dort alles einfach, an Naturgestaltung erinnernd, grossartig, die menschliche Gestalt noch nicht zum freien Leben entwickelt, aber in ruhiger, gemässigter Haltung; hier im Gegentheil alles vereinzelt, nach Individualität strebend, im starken Kampfe begriffen, gewaltsam ringend.

Aehnlichkeit und Verschiedenheit in Beziehung auf die Griechen haben wir schon oben berührt. Beiden war das Element der Persönlichkeit gemein und daher eine republikanische Neigung. Aber bei den Griechen gestaltete sie sich als die höchste Freiheit, die, eben weil sie keinen Gegensatz in sich aufstellt, unmittelbar zur demokratischen Einheit, zu dem zwanglosen Bande der Vaterlandsliebe wird; bei den Etruskern herrscht ein Geist der Trennung, die Stände, die Familien treten selbstständiger hervor, und nur durch die Gemeinsamkeit des Vortheils und der Rechte, wird dies Vereinzelte wieder verbunden. So war denn auch die Religion der Griechen ein Werk der Freiheit, der Ausdruck uneigennütziger Verehrung, die der Etrusker Zwang und bewusste Absicht. Wenn diese hiedurch ungünstiger erscheinen, so knüpft sich daran auch wieder ein Vorzug. Diesem Geiste der Sonderung stellte sich auch der Gegensatz des Guten und Bösen scharf

und entschieden vor Augen; er wurde daher auf eine strengere Moral, auf das Gefühl der Reinheit und der Schuld hingeführt, und ihm damit ein Blick in die Innerlichkeit des Menschen geöffnet. Aus diesen Verschiedenheiten erklärt sich denn auch das Abweichende der Kunstrichtungen. Jene reine, freiwillige Harmonie der griechischen Kunst, jene selige Vollendung der menschlichen Gestalt, jene schöne Aeusserlichkeit konnte hier nicht erreicht werden, eine Härte des Kampfes, gewaltsames Ringen mischte sich überall ein, an den einzelnen Gestalten herrschten die Züge der gemeinen Natur, des beschwerlichen Lebens vor. Aber durch jenes Gefühl der Innerlichkeit machte sich auch ein Bedürfniss der Verbindung, der Gruppierung geltend, welches in der Kunst sich als der erste Anfang eines malerischen Princips zeigt. Man kann dies zunächst als eine Folge des Mangels ansehen; die Gestalt, die in ihrer gesonderten Erscheinung nicht so befriedigend schön war, musste sich mit anderen zu einem Bilde, zu dem Bilde unter dem Augenpunkte des Einzelnen, zusammenordnen. Aber es liegt dennoch eine tiefere Bedeutung darin. So wie die Rücksicht auf das innerliche Leben, die Sorge um Gut und Böse, um das Heil der Seele eintritt, sucht man natürlich das Auge, es stellt sich die Neigung ein, die Gestalten in der Vorderansicht zu sehen. Der Heros oder Mensch, auf welchen diese Sorge gerichtet ist, wird dadurch der Mittelpunkt der Betrachtung; er gehört nicht mehr in die gleichmässige Reihe mehrerer Gestalten, sondern die anderen müssen sich um ihn gruppieren. Wir sehen darin auf eine merkwürdige Weise, mit welcher Sicherheit auch bei weniger entschiedener Anlage zur Kunst die geistige Richtung sich eine neue Form erschafft. In der Architektur tritt diese Eigenthümlichkeit in viel ungünstigerer Gestalt hervor; hier zeigt sie sich nur als die Auflösung der schönen organischen Einheit des griechischen Baues, als das Getrennte, Spröde, Unzusammenhängende. Aber eben dadurch entspricht beides vereint dem Standpunkte des etruskischen Volks, das jene äusserliche Weltansicht der alten Zeit noch nicht verlassen hatte, aber damit schon, wenn auch zum Nachtheil der völligen Einheit, eine tiefere Rücksicht auf das Innerliche verband.

Auch mit den Persern findet sich endlich eine nicht unwesentliche Aehnlichkeit; vielleicht schon in der Art des Priesterregiments, gewiss in der religiösen Richtung. Wie bei jenen sich das Reich des Ormuzd, des Lichtes, von dem der Finsterniss, des Ahriman, scharf sonderte, wie das Leben ein beständiger Kampf beider war, so finden wir auch hier den Gegensatz und den Kampf der weissen und schwarzen Dämonen, der zuletzt über das Leben entscheidet. Bei allen übrigen Völkern der alten Welt war das Gefühl der Natureinheit vor-

herrschend, nur bei diesen beiden das des Dualismus und der Trennung; ein Zeichen, dass bei beiden der Verstand mit seiner Abstraction und mit seiner Richtung auf das Irdische und Praktische, mächtiger war als das Gefühl. Daher denn auch ein gemeinsamer Mangel in Beziehung auf bildende Kunst, der Mangel entschiedenen Selbstgefühls, der sie für fremde Formen empfänglich machte, und von den Griechen und Aegyptern annehmen liess. Daher ferner eine Neigung zur Annäherung der Kunst an das gemeine Leben, die wir auch bei den Persern fanden, und die ihre Quelle in der Rücksicht auf das Praktische hat. Die Verschiedenheit beider Völker aber war wieder, dass die Perser mit orientalischer Consequenz jenes System des Gegensatzes durchführten und zu einer freilich spröden Einheit erhoben, durch die es in Aeusserlichkeit und in Monarchismus überging, während es bei den Etruskern sich mannigfaltiger gestaltete, die aristokratisch-republikanische Form annahm, und sich aus dem Aeusseren mehr in das Innere zurückzog. Auch andere Eigenthümlichkeiten beider Völker werden durch diese Verwandtschaft leicht erklärbar.

Wenn wir endlich auch in die Zukunft unserer Geschichte einen Blick richten dürfen, so ist es interessant, bei den Etruskern einen germanisch-christlichen Zug wahrzunehmen. Schon bei den Persern fanden wir den ersten Anklang eines solchen. Hier ist er durch die Verbindung einer verständigen Trennung mit der Innerlichkeit persönlichen Gefühls noch bedeutend stärker. Er spricht sich im Sittlichen in dem Vorwalten der Familie aus, und ist in künstlerischer Hinsicht in der malerischen Anordnung, in der Milderung, welche durch diese das Gewaltsame des Kampfes erhält, sehr sichtbar ¹⁾. Es ist schon der nordisch-abendländische Geist, der uns hier zum ersten Male begrüsst, vielleicht mehr noch in seinen Schwächen als in seinen Tugenden, aber immerhin mit einer Anlage, deren Verwandtschaft wir nicht verleugnen können.

¹⁾ Niebuhr, Römische Geschichte, findet (4. Aufl. I. 142.) in etruskischen Werken vollkommene Aehnlichkeit mit toscanischen Werken des auflebenden Mittelalters, ja sogar (1. Ausg. I. 87.) in Porträtfiguren altdeutsche Physiognomien.

Zweites Kapitel.

Charakter und Sitte der Römer.

Die alten Geschichtschreiber lassen den Gründer und Gesetzgeber Roms aus den Einrichtungen der Griechen das Gute und Nützliche auswählen und bei seinem neuen Volke einführen. Mag dies nun auch nur eine mythische Einkleidung sein, im Resultate ist es nicht unwahr. Schon bei den Etruskern glaubten wir eine ursprüngliche Stammesverwandtschaft mit den Griechen zu erkennen, sie hätten sonst nicht so viele Elemente griechischer Cultur bei sich aufnehmen können; bei den Römern ist sie noch deutlicher, sie sind ein Brudervolk der Hellenen. Jenes starre, aristokratisch-priesterliche Princip ist bei ihnen deutlich gemildert, die Freiheit des Einzelnen minder beschränkt, die Sitte selbstständiger und freier von abergläubisch religiöser Rücksicht. Daher ist denn auch das Verhältniss des Bürgers zu seiner Stadt ein innigeres, die Vaterlandsliebe begeisterter, als bei den Etruskern, und aus dieser Begeisterung entsteht nicht bloss der Heldensinn im Kampfe nach Aussen, sondern auch die Reinheit und Mässigkeit des Privatlebens. In allen diesem stehen die Römer von Anfang an den Griechen näher. Auch die Begriffe von der Würde und Bedeutung des Einzelnen sind sehr verwandt; wie dem Griechen das Ideal eines guten und schönen Mannes, stand dem Römer ein Vorbild kräftiger Tugend, Ehrbarkeit und Sitte vor Augen. Bei aller patricischen Religiosität der früheren Zeiten machte sich der Trieb nach eigener würdiger Haltung, nach der Festigkeit und Durchbildung des moralischen Charakters sehr bald selbstständig geltend, und je mehr jene hergebrachte Religiosität erlosch, je mehr freieres Denken sich ausbildete, desto entschiedener und wirksamer wurde dieses moralische Selbstgefühl. Es durchdrang das tiefste Leben der Nation; noch in der Verderbniss der Kaiserzeit hielt es die Gemüther aufrecht.

Doch unterscheidet dieses moralische Ideal der Römer sich sehr wesentlich von dem der Griechen. Bei diesen war es auf Schönheit und Vollendung der sittlichen Gestalt in individueller Harmonie, bei jenen mehr auf die Ehrbarkeit der äusseren Erscheinung gerichtet, bei der man zwar das Bewusstsein innerer Befriedigung auch erstrebte, zunächst aber doch den Beruf, sich in äusserlicher Würde dem Volke als Vorbild zu zeigen, im Auge hatte. Charakteristisch nennen jene dies Ideal *τὸ καλόν*, das Schöne, diese *honestum*, das Ehrbare. Der

römische Sinn ist daher praktischer, er nimmt mehr Rücksicht auf die schwache, sündhafte Natur des Menschen, er strebt nicht nach dem Unerreichbaren; er ist aber weniger wahr, weniger in sich einig. Die römische Tugend geht nicht so tief aus dem Inneren des Gemüthes hervor, sondern aus einer mehr zu Tage liegenden Region; sie wird nicht so rein um ihrer selbst willen geliebt, sondern wegen ihrer Nützlichkeit. Sie ist nicht, wie die der Griechen, das Werk der Freiheit, sondern sie hat etwas von der Härte des Zwanges oder von der Unredlichkeit des Scheines. Wenn es erlaubt ist christliche Begriffe zur Vergleichung heranzuziehen, so nähert sich die römische Tugend der Werkheiligkeit des Gesetzes, die griechische der Unbefangenheit des Glaubens. Aus dieser Grundansicht der Römer ging denn auch eine entschiedene Vorliebe für alles Starke, ja selbst Harte hervor; ihr Ideal war Selbstüberwindung, es war kriegerisch, und jeder Sieg über weichere Gefühle hatte etwas ihren Augen Wohlgefälliges. Daher die rücksichtslose Consequenz in der Anwendung rechtlicher Begriffe. Die väterliche Gewalt, das Recht des Hausherrn über seine Slaven, ja sogar die Ansprüche der Gläubiger an die Person des Schuldners gehen bis zu der Befugniss des Verkaufens, des Tödtens. Daher die Neigung zum Selbstmorde, nicht aus einer schwärmerischen Begeisterung für ein besseres, jenseitiges Leben, sondern aus einer tugendhaften Rücksicht auf die Pflicht eigener Würde, auf die Rolle, welche man vor den Augen der Welt spielen, auf das Beispiel, welches man geben müsse.

Eine sehr charakteristische Erscheinung dieser inneren Härte des römischen Sinnes sind die Gladiatorenspiele. Die Kämpfe der Griechen waren eine Uebung männlicher Kraft und Geschicklichkeit; nur Freigeborne traten dabei auf, die feinsten Züge körperlicher Gewandtheit und muthigen Sinnes wurden von den Zuschauern aufgefasst, und die höchste Begeisterung fand würdige Gegenstände. In den Fechterspielen dagegen, die in Etrurien und Campanien selbst bei Gastmälern üblich, im dritten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung sich auch in Rom einbürgerten, kämpften von Anfang an nur gedungene Leute niedriger Herkunft. Reiche, aristokratische Familien begannen neben anderen Steigerungen des Leichenpomps ihre Verstorbenen durch längere Kampfspiele zu ehren. Das Wohlgefallen, welches das Volk an diesem blutigen Schaugepränge fand, zeigte es als ein erwünschtes Mittel, die Gunst des Pöbels zu erwerben. Beamte, Machthaber und Ehrgeizige aller Art wetteiferten nun im Reichthume und in der Mannigfaltigkeit solcher Kämpfe. In eigenen Fechterschulen wurden die Opfer dieser grausamen Lust eingeübt; es wurde Gewerbe, ganze Heerden

von Sklaven zu diesem Handwerk erziehen zu lassen und den Festgebern zu vermieten. Die Bekanntschaft mit griechischer Sitte änderte daran nichts, vielmehr steigerte sich der Luxus zu einer kolossalen Ausdehnung. Wir können es wohl begreifen, dass der rohe Pöbel dem Blutvergiessen mit Neugierde und Schadenfreude zusah, schwer zu erklären ist es aber, dass die Feingebildeten, selbst des Augusteischen Zeitalters diese verwildernde Lust geduldet und selbst befördert haben ¹⁾. Wir sehen daran, wie sehr die Römer es fühlten, dass ihre Tugend auf einer Zurückhaltung menschlicher Empfindungen beruhete, für welche die Gewöhnung an den Anblick des Schrecklichen heilsam sein konnte.

Diese Härte des römischen Sinnes äussert sich selbst in den zar-
testen Verhältnissen; nicht bloss der Sohn, sondern auch die Gattin ging in das Eigenthum des Hausvaters über, man musste freiere Formen erst erfinden, um die alte Strenge zu mildern. Die Freundschaft, bei den Griechen der Gegenstand so schöner Begeisterung, erscheint zwar auch bei den Römern in sehr schöner Gestalt, aber mehr als Dankbarkeit. Sie beruht auf gegenseitigen Verdiensten und Wohlthaten (*meritis* und *beneficiis*), man schuldet sie sich (*debetur*) ²⁾. In der schönsten Zeit des römischen Volks bildeten sich dabei zwar sehr wohlthätige und milde Formen und Rücksichten aus, Humanität und Urbanität wurden anerkannt und gefordert, aber diese Milde war dennoch immer mehr äussere Cultur als die unbewusste Gestaltung des inneren

¹⁾ Allerdings hielten die gebildeteren Römer diese Spiele für eine rohe Ergötzlichkeit. Wir haben einen interessanten Brief des Cicero (*ad Div. VII. 1.*); in welchem er einem Freunde von den Festen erzählt, die Pompejus dem Volke gegeben. Schon von den Lust- und Trauerspielen, wenigstens von ihrer Ausführung, spricht er ziemlich geringschätzend, von den Gladiatoren und Athleten will er gar nicht reden, weil sein Freund sie verachte. Dann kommen die Jagden, welche prachtvoll waren, wie er eingestehen muss. Aber, setzt er hinzu, welche Freude kann es einem gebildeten Manne machen, wenn entweder ein schwacher Mensch von dem kräftigen Thiere zerrissen oder das edle Thier vom Jagdspeer durchstochen wird? Warum er dennoch diese verachteten Spiele besuchte, können wir vermuthen, wenn er an anderen Stellen (z. B. *ad Att. IV. 15.*) seinen Freunden mittheilt, so oft das Volk ihn beim Eintritt mit Applaus empfangen hat. In dem republikanischen Rom durfte man keine Gelegenheit unterlassen, sich dem Volke zu zeigen, die Gunst desselben zu erproben. Auch würde er so missfällige Urtheile über diese Volksneigung wohl nicht, ausser in so vertraulichen Aeusserungen gewagt haben. In seinen Schriften (*Tusc. II. 17*) spricht er vorsichtiger. Manchen, sagt er, schiene das Schauspiel der Gladiatoren grausam und unmenschlich; vielleicht mit Recht für die Gegenwart, als aber Verbrecher auf den Tod kämpften, sei es gewiss den Augen das kräftigste Mittel wider Schmerz und Tod gewesen.

²⁾ Cicero im *Laelius* spricht sich zwar anders aus und giebt ein höheres Bild der Freundschaft. Indessen entspricht die Wirklichkeit den philosophischen Redensarten nicht.

Gefühls. Sie hinderte die härtesten Aeusserungen nicht, ja sie führte eigentlich nur dahin, den inneren Zwiespalt noch gefährlicher zu machen, die Reinheit und Wahrheit des Gemüths noch unheilbarer zu zerstören ¹⁾).

Bei Beiden, bei den Römern wie bei den Griechen, knüpfte sich die sittliche Ansicht an den Begriff des Staats, aber in sehr verschiedener Weise. Dem Griechen war der Staat das Erste und Einzige, die Frucht und Krone des natürlichen Daseins vernünftiger Geschöpfe. Die Ausbildung des Einzelnen und des Ganzen war ihm eine und dieselbe Aufgabe; nur im Staate konnte der Mensch sein Ziel erreichen und nur durch die Freiheit der Bürger erlangte der Staat seine höchste Würde und Schönheit. Der Römer hatte ein tieferes Bewusstsein der Verschiedenheit der Interessen; die Geschichte seiner Republik drang es ihm auf. Sie schien fast nur vertragsmässig, durch die Regulirung der Rechte verschiedener Stände ausgebildet zu sein. Von zwei Seiten musste man nachgeben, um zu einer Vermittelung zu gelangen, das Gesamtwohl musste die Rechte der Einzelnen und der verschiedenen Stände nicht verletzen, der Bürger aber in seiner Lebensweise, in der Entfaltung seines Wesens sich zurückhalten. Es war dies wohl etwas Verwandtes, aber doch sehr Verschiedenes von jener schönen griechischen Mässigung, die nicht wie ein Opfer, wie ein Zwang, sondern als die höchste Zierde des Einzelnen selbst erschien. Der Grieche war Mensch im vollsten Sinn des Wortes, indem er Bürger war; der Römer erkannte den Unterschied und verzichtete nur auf manches Natürliche zu Gunsten des Staates. Jener, vielleicht in einer schönen Täuschung, hielt beides für eins, dieser war sich der Zweiheit bewusst und suchte nur der Trennung zuvorzukommen. Hieran knüpft sich eine andere Eigenthümlichkeit des römischen Wesens. Die Einheit ist Sein, die Zweiheit Haben; die Kunst des Besitzes, des Erwerbens und Erhaltens lag daher tief im römischen Charakter. Die Republik hatte nicht bloss die Bedeutung einer inneren Gliederung des Volkes, sondern auch die eines Gegensatzes gegen die draussen stehenden, welcher nur durch Kampf und Sieg, durch Unterjochung derselben

¹⁾ In Cicero's Briefwechsel mit seinen näheren und entfernteren Freunden spricht sich ein wirklich edles und wohlwollendes Gemüth aus. Aber wie oft haben wir auch hier das Gefühl, dass er doch nur vor sich und Anderen den Schein suche; in welchen Zwiespalt stürzen ihn die Rücksichten auf seine Moral und auf die äusseren Verhältnisse! Wie hart ist der milde Mann zuweilen; seinen Hass, seinen Wunsch sich rächen zu können, spricht er ohne alle Scheu aus. Der Sache des Pompejus, obgleich er auch sie für eine durchaus schlechte hält, folgt er, wegen der Dankbarkeit, die er ihm schuldig ist, wegen der Wohlthaten, die jener ihm erzeigt, aus Consequenz, weil er diese Wohlthaten (die eigentlich so gross nicht sind) schon anerkannt und gerühmt hat.

gehoben werden konnte. Eben dies kriegerische Element sprach sich auch im Inneren aus; jeder Stand, jede Familie, jeder Einzelne musste zunächst auf die Erhaltung seiner Rechte denken, auch hier war eine gewisse Härte nicht bloss verzeihlich, sondern selbst Tugend. Jener Cato, der Censor, der gegen sich selbst so streng war, dass er sich jedes feineren Geräthes wie eines Uebels entäusserte, rühmte sich aber auch seiner Härte gegen seine Sklaven, die er durch strenge Arbeit brach ohne ihrem Alter Nachsicht zu schenken. Uneigennützig in der Verwaltung öffentlicher Gelder, schämte er sich doch des Wuchers nicht, und pries den als einen bewundernswürdigen Mann, der sein Erbgut bedeutend vergrössert hinterlasse. Solche Männer waren die Vorbilder römischer Tugend, welche bei aller Würde und männlichen Kraft doch immer egoistisch und spröde, und, obgleich Volkssitte, dennoch immer wie eine conventionelle Hemmung natürlicher Entwicklung erscheint.

In Beziehung auf das Leben nach dem Tode war es althergebracht, die Seelen der Abgeschiedenen als gute Geister anzusehen und zu verehren, schon in den zwölf Tafeln heisst es, die *Di Manes* sollen ihre Rechte erhalten. Aber der Sitz der Manen ist in den Tiefen der Erde, den sie nur zu Zeiten verlassen, um als Geister auf der Erde zu schweifen. Höhere Anschauungen von einem jenseitigen Leben mit Lohn und Strafe finden sich bei einigen Dichtern, namentlich bei Virgil, auch philosophisch beschäftigte man sich mit der Unsterblichkeit der Seele, aber zu einem heilig gehaltenen Dogma wurde sie keineswegs. In einer öffentlichen Rede (*pro Cluentio*) behandelt Cicero den Gedanken an Lohn und Strafe in der Unterwelt als Thorheit und Fabel; das gegenwärtige Leben wurde bei den Römern, wie bei den Griechen, die Hauptsache, ja das Ausschliessliche. Den Tod und was ihm folgte, nicht zu fürchten, war männliche Tugend; daher denn auch, wenn die Würde des Lebens nicht mehr zu erhalten war, die Pflicht des Selbstmordes. Dieser kriegerischen Ansicht gemäss waren denn auch den Römern unter den philosophischen Lehren der Griechen diejenigen von besonderer Wichtigkeit, welche die Unsterblichkeit der Seele läugneten. Schon zur Zeit der Republik feierte Lucrez mit Begeisterung dies Dogma seines Epikur, und noch spät behandelt der fromme Kaiser Marc Aurel es als eine Pflicht, sich in den Gedanken der völligen Auflösung der Seele mit Ergebenheit zu fügen.

Die eigentlich geniale Leistung des römischen Volks war die Ausbildung des Rechtsbegriffes. In der orientalischen Welt war die Einheit des Ganzen überall als eine völlig einfache und gediegene aufgefasst, in welcher für die freie Entwicklung des Einzelnen keine

Stelle blieb. Das griechische Ideal ging zwar gerade auf die Freiheit des Menschen aus, verband aber damit durch eine poetisch schöne, doch praktisch unansführbare Anforderung die Gestaltung des Ganzen. Erst in Rom sonderten sich diese Sphären; erst hier verstand man jedem das Seine anzuweisen, festzustellen, wie weit die Rechte des Einzelnen, der Familie, des Standes und endlich des ganzen Staates oder Volkes gingen. Dies Bestreben war von Anfang an das vorherrschende im römischen Volke, es übte auf alle seine Thätigkeiten einen gebieterischen Einfluss aus, es setzte mit Härte ein, um später Billigkeit und Festigkeit zu vereinigen. In dieser Beziehung verdanken wir Späteren der römischen Welt unendlich viel; wenn die Griechen uns in manchen Gebieten höherer Begeisterung als Vorbild erscheinen, in praktischen Beziehungen stehen uns die Römer näher. Der Rechtsbegriff war eine tiefere Anerkennung der Persönlichkeit und ist deshalb auch dem Christenthume nothwendig. Daher ist schon die römische Moral, bei aller ihrer Härte und Halbheit, für uns verständlicher und brauchbarer; sie erkennt Rechte und Pflichten, fordert mithin eine Selbstprüfung, nicht bloss in jenem philosophischen Sinne des Sokrates, sondern in persönlicher Anwendung. Ihre Härten sind augenscheinlich, ihr Gutes ist der Nachahmung erreichbar. Durch den Rechtsbegriff erhält die Heiligkeit und Selbstständigkeit der Familie ihre Begründung und in politischer Beziehung geht aus ihm die Vorstellung eines Staates im höheren Sinne des Wortes hervor, eines grossen Ganzen, in welchem sich die einzelnen Kreise frei bewegen und gestalten. Der Begriff des Staates oder der Monarchie schwebte daher von Anfang an dem römischen Geiste vor, obgleich er sich im Kampfe mit den hergebrachten republikanischen Ansichten der alten Welt erst spät, und auch da noch sehr unbefriedigend entwickelte. Auf diesem Felde waren die Römer schöpferisch und wir erkennen bei ihnen eine Richtung, welche dem christlichen Geiste mehr zusagt, als die der früheren Völker. Weltgeschichtlich, nach göttlicher Anordnung stand dies offenbar im Zusammenhange mit der Entstehung des Christenthums in und unter dem römischen Reiche. Wir werden später noch näher darauf zurückkommen.

Ueberall aber, so oft wir es in der Geschichte beobachten können, finden wir, dass die Tendenzen, welche über den Gedankenkreis des Zeitalters ihrer Entstehung hinausreichen, zunächst mehr nachtheilig wirken, indem sie mit dem Bestehenden sich nicht auf völlig harmonische Weise verschmelzen, und doch wieder durch dies Bestehende gehindert werden sich frei zu gestalten. Auch in der römischen Welt bei aller Herrlichkeit der Macht und Blüthe war es nicht anders, dieser äussere Glanz barg stets einen inneren Kampf. Zur Zeit der Republik

war er weniger bemerkbar, weil ein höchst energisches, edles Streben die Gemüther beschäftigte, und sie siegreich von Erfolg zu Erfolg aufwärts führte. Da erschien denn gerade jene altrömische Strenge und Härte als eine Tugend, weil sie dies innerliche Bewusstsein des Widerspruchs unterdrückte, damit es nicht den Muth des kämpfenden Volkes schwächte. Als aber das Ziel erreicht war, als mit der Weltherrschaft sich auch das ruhigere System der kaiserlichen Regierung ausbildete, da wurde der Zwiespalt auf das Schmerzliche empfunden. Die edelsten Gemüther sind unter solchen Bedingungen die härtesten, weil sie mit begeisterter Treue an den Formen hängen, deren vollendete Ausbildung die nächste Vorzeit gewährte. Daher ihr Widerstreben gegen die monarchischen Tendenzen, welche freilich aus demselben Grunde nicht rein, sondern mit egoistischen Zwecken auftraten, daher ihr verzweifelnder Schmerz, als sie das Alte nicht mehr aufrecht halten konnten. Obgleich die Alleinherrschaft unentbehrlich war, lebte doch auch noch in allen Gemüthern der Gedanke der Republik; die Monarchie kam daher auch nie zu einer festen Verfassung, sie blieb stets eine Herrschaft der Willkür ohne feste Formen, ein fortdauernder Zustand fieberhaften Wechsels, dessen lange Dauer die kernhafte Gesundheit der alten Welt oder die Fügsamkeit der menschlichen Natur beweist.

Ebenso war es in religiöser Beziehung. Der Gedanke einer inneren Einheit alles Religiösen schwebte allen Völkern der alten Welt vor, deshalb glaubten sie ihre Götter überall wieder zu finden, ohne über die Namen zu streiten. Die Griechen aber kümmerten sich darum wenig. Im Hochgefühl ihrer Kraft und mit der genialen Leichtigkeit ihres Wesens blickten sie nicht rückwärts, sondern überliessen sich der freigestaltenden Phantasie, dem sittlichen Takt und dem kühnen Fluge des Gedankens. Ganz anders bei den Römern; hier war ein inneres Bedürfniss einer allgültigen, praktisch anwendbaren Lehre. Die Phantasie sollte religiös, die Religion moralisch sein. Aber weil denn doch jener Gedanke der Einheit nicht klar und entschieden war, so hinderte er wieder nur die freie Entwicklung dieser einzelnen Thätigkeiten. Die Philosophie war gelähmt, ohne Selbstgefühl; die Götter, die von Anfang an einen mehr abstrakten und begrifflichen als individuellen Charakter gehabt hatten, wurden weder mit Innigkeit angeschaut noch verworfen, sondern nur die Träger abergläubischer Ceremonien; die Moral nahm zwar noch die würdigste Gestalt an, aber es fehlte ihr das Erhebende; sie duldet oder tadelt, sie begeistert nicht. Wie gesagt, in dem starken Schritte, den das römische Volk der republikanischen Zeit wandelte, fühlte es diese innere Wunde nicht. Wie sie aber schon in der früheren, schöneren Zeit der Kaiserherrschaft schmerz-

haft wurde, können wir aufs Anschaulichste in der Stimmung beobachten, welche Tacitus in seinen Geschichtswerken ausspricht. Dieser edle und tiefe Geist ist voller Wärme für das Gute und Schöne. In seinem moralischen Gefühl liegt die Sehnsucht nach einer höheren Weltordnung, in seiner darstellenden charakteristisch bildenden Phantasie ein künstlerisches, in der Schärfe seines Urtheils ein philosophisches Element. Aber er ist nicht fähig, sich mit irgend einer idealen Schöpfung zu befriedigen, sondern er sucht die volle Wirklichkeit. Die findet er ohne Götter und ohne göttergleiche Menschen, manches relativ Gute, nichts Vollkommenes. Da erscheint ihm denn Religion und Aberglaube gleich, nur zu billigen, wenn sie hergebracht; der alte Glaube der Götter, zum Spott zu ehrwürdig, lässt ihn kalt; selbst dem dürftigsten Wahne widerspricht er nicht, aber das Christenthum, das er näherer Kenntniss nicht würdigte, erscheint ihm wie die menschenfeindlichste Superstition. So geht er, wie in tiefer Dämmerung unter schwach beleuchteten Gestalten ohne Hoffnung des Lichts.

Für die Ausbildung des Schönheitssinnes war die verständig-praktische Richtung der Römer offenbar nicht günstig. Aber dennoch ist ihr Verhältniss zur Kunst ein sehr wichtiges, sie nehmen auch in unserer Geschichte eine bedeutende Stelle ein. Während die Etrusker, obgleich auch ihnen die rechte Begeisterung und der Sinn für höhere Schönheit abging, dennoch die Kunst in den Kreis ihrer Bestrebungen zogen, waren die Römer sich von Anfang an des Mangels der Anlage bewusst; sie rühmen sich ihrer als einer Eigenschaft, mit welcher ihre Tugend, ihre Kraft zusammenhänge. Bekannt sind die schönen Verse Virgils, in denen er den Anchises weissagend den Charakter und die Schicksale des römischen Volks andeuten lässt. Da spricht denn der Stammvater der Quiriten es geradehin aus: Andere mögen den Marmor beleben, dem weichen Erze Athem verleihen, Roms Künste sind die Völker beherrschen, die Stolzen bekriegen, der Schwachen schonen. In diesen Worten des kunstliebenden und kunstreichen Dichters auf dem Gipfelpunkte römischer Bildung liegt nicht etwa eine Bitterkeit, nicht die Resignation, mit der man eingesteht was nicht geleugnet werden kann, sondern das volle Selbstgefühl des Volkes, dasselbe Gefühl, welches von den ältesten Zeiten da gewesen war, welches sich anfangs in der unbefangenen Aufnahme erst der etruskischen, dann der griechischen Kunst, und später in dem Eifer der strengeren Sittenrichter gegen solchen höheren Luxus und gegen die feinere Bildung der Rede schon längst deutlich ausgesprochen hatte. Wirklich hatten

diese Eiferer nicht ohne Grund gefürchtet; die Kunst stand in der That in einem Gegensatze gegen die römische Sitte, in einem Zusammenhange mit ihrem Verfall. Dieser Staat und diese Sitte waren selbst ein Kunstwerk verständiger Berechnung, nach einer ganz anderen Regel construirt, als die der eigentlichen Kunst ist; diese setzt die freie Ausbildung des natürlichen Elements voraus, jene eine bedingte, in feste Grenzen eingeschlossene Entwicklung. Aber eben so wenig durfte Rom ganz der Kunst beraubt sein. So roh wollten selbst jene Eiferer Rom nicht haben, dass es der Kunst ganz entbehre, es sollte sie nur nicht üben. Auch hier sollte es haben und nicht sein. Es bedurfte sogar des Gegensatzes gegen die feiner gebildeten Völker desselben Stammes, ihre weichlichere Cultur diene der römischen Kraft als Spiegel, vor dem sie sich übte. Später wurde dieser Zusammenhang des römischen Charakters mit der Kunst noch deutlicher. Als bei weiterer Ausdehnung der Macht und bei grösserem Reichthume die alte Strenge und Einfachheit der Sitte nicht mehr ausreichte, als römische Feldherren und Staatsmänner fremde, nach anderen Principien gebildete Völker zu beherrschen hatten, und daher auf feinere Rücksichten sich einlassen mussten, da wurde die Härte jener egoistischen Moral anschaulicher. Die Natur trat gegen diesen conventionellen Zwang in ihre Rechte ein, und es wurde Bedürfniss, ihrer unvermeidlichen Thätigkeit eine edlere Richtung zu geben, sich den Gestalten schöner Naturentwicklung anzuschliessen. Freilich konnte die römische Freiheit damit nicht bestehen, sie verschwand mit der alten republikanischen Strenge, aber durch den milderen Geist, den die verwandte griechische Cultur dem römischen Wesen gab, durch die Anwendung ihrer vielleicht zu freien und idealen Tendenz auf das Praktische des Lebens entstand jener immerhin edle und schöne Zustand, dessen sich das Reich in den beiden ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit erfreute.

Aber auch in dieser späteren Zeit, mitten unter den Kunstwerken, welche erlaubter oder unerlaubter Weise in Rom aufgehäuft waren, blieb noch ein Theil jenes catonischen Eifers zurück. Cicero verwahrt sich in öffentlicher Rede (gegen Verres) förmlich gegen den Verdacht der Kunstkennerchaft, obgleich er, wie seine Briefe und andere Schriften ergeben, persönlich die griechische Kunst liebte und zu schätzen wusste, auch seine Villen mit griechischen Werken schmückte. Jedenfalls blieb die Mehrzahl der Römer nicht bloss in der Uebung, sondern auch in der Schätzung der Kunst immer zurück. Diese genoss in Rom niemals die Liebe, welche das Selbsterzeugte erhält; in der That war sie als Beute mit Waffengewalt erobert. Der Kunstsinn der Römer war immer nur der des reichen Mannes, der was er besitzt auch beurtheilen zu

können meint. Zu dieser rohen Ansicht kam denn noch die Einwirkung der stoischen Philosophie, die vor allen anderen griechischen Systemen bei den Römern Glück machte, deren übersinnlicher Hochmuth dem Kunstsinne entschieden ungünstig war. Jene mittlere Region des Lebens, in welcher die Kunst ihren Boden hat, die Durchdringung geistiger und sinnlicher Elemente blieb den Römern stets ein fremdes Gebiet; sie kannten und schätzten im vollen Maasse nur entweder die äusserliche Bedeutung der Dinge, Reichthum, Herrschaft, Macht, oder die leere Freiheit des Geistes, der in einsamer Selbstgefälligkeit die Erscheinung verachtet. Eine Richtung, die in den neueren Jahrhunderten so vielfach geherrscht hat, und der wir einen Vorzug in praktischer Beziehung, für die Leitung weltlicher Angelegenheiten vielleicht nicht absprechen dürfen; so manche Selbsttäuschung, so manche Verwirrung, der ein ideales Streben ausgesetzt ist, werden dabei vermieden. Wir müssen es daher auch als ein weltgeschichtlich wichtiges und heilsames Element anerkennen, dass jener geistig tieferen und künstlerisch unendlich höheren Richtung des griechischen Volkes der praktische Sinn des römischen gefolgt ist. Auf der gemeinsamen Grundlage des europäischen Charakters, der Fähigkeit zu individueller Freiheit, bilden Beide polarische Gegensätze, welche sich ergänzen. Jeder besitzt, was dem anderen fehlt, und beide vereint wurden daher für die folgenden Jahrhunderte das fruchtbarste Vorbild voller Menschlichkeit.

Eine ganz selbstständige römische Kunst, die eine eigene Geschichte hätte, giebt es hienach nicht, sondern nur eine Kunst bei den Römern, die im Wesentlichen eine fremde war, und der sich nur unwillkürlich einheimische Elemente beimischten. Wie ich schon erwähnte, sprachen die Schriftsteller der Römer selbst ihre Kunstgeschichte mit den kurzen Worten aus, dass anfangs alles tuscanisch, dann griechisch war. Von dem Zustande der etruskischen Kunst in Rom haben wir nicht weiter zu sprechen, da es uns an Monumenten und an näheren Nachrichten fehlt, vermuthlich erlitt sie hier übrigens keine wesentliche Aenderung. Daneben tritt schon früh der griechische Einfluss auf, denn bereits am Anfange des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung finden wir griechische Künstler in Rom beschäftigt. Aber auch über die Thätigkeit der Griechen fehlt es uns für die folgenden Jahrhunderte an weiteren Nachrichten, die oben besprochene ficeronische Cista verbietet uns jedoch, aus diesem Schweigen auf einen völligen Mangel zu schliessen. Nur das werden wir behaupten dürfen, dass ein lebhafteres Bedürfniss nach griechischer Kunst erst erwachte, als die Römer in der Zeit der Scipionen für griechische Bildung überhaupt Sinn erhielten und als

durch die griechische und macedonische Beute auch die künstlerischen Schöpfungen Griechenlands in grösserer Anzahl ihnen nahe traten.

Wir haben daher in diesem Abschnitte die Kunst unter den Römern erst von da an zu betrachten, wo sie im Wesentlichen eine Fortsetzung der griechischen war, und die Aenderungen, welche diese griechische Kunst durch italischen Geist erlitt, werden uns dabei hauptsächlich beschäftigen. Diese italischen Eigenthümlichkeiten sind nun nicht in allen Zweigen der bildenden Kunst gleich bedeutend; in der Architektur treten sie deutlicher hervor, als in den beiden anderen Künsten, obgleich auch in der Sculptur eine nationale Kunstrichtung von eigenthümlicher Schönheit sich ausgebildet hat. Eine gesonderte Betrachtung der Künste ist daher auch hier wieder erforderlich. Dagegen bedarf es der Unterscheidung verschiedener Epochen innerhalb dieser griechisch-römischen Kunst nicht, sie behielt im Wesentlichen dieselbe geistige Richtung bei, und die Aenderungen, welche sie im Laufe ihrer guten Zeit vielleicht erhielt, sind wenig bedeutend. Der Anfang dieses Zeitabschnitts ist nicht scharf begränzt; er beginnt im letzten Jahrhundert der Republik, wenigstens gestatten uns Nachrichten und Monumente nicht, die Annahme eines ausgebildeten römisch-griechischen Styls weiter hinaufzurücken. Wir erwähnten schon oben am Schluss der griechischen Kunst die bedeutenderen Werke dieser Zeit, ihnen sind ebenbürtig einige Schöpfungen aus der Zeit der ersten Cäsaren, die wir im Folgenden anführen werden. Die mehr national römische Kunstrichtung ist glänzend vertreten durch die aus Trajans Zeit erhaltenen Werke, während Hadrians rege Kunstliebe zwar in alle Zweige künstlerischer Leistungen eingriff, aber eher nachtheilig als fördernd, indem eine materielle Eleganz den geistigen Trieb mehr schwächt als erweckt. Mit den Antoninen oder doch sogleich nach ihnen beginnt die Zeit des Verfalls; die Lebensansicht der alten Welt wich nun anderen Tendenzen; fremde, asiatische Religionen fanden mehr und mehr Eingang und zerstörten den Sinn für die schöne, heitere Form.

Dieser Verfall, der dann bis zur Zerstörung des abendländischen Reichs stets zunahm, ist aber nicht sowohl eine Erscheinung auf dem Boden der griechisch-römischen Kunst allein, als der gemeinsame Abschluss des geistigen Lebens der alten Welt, die Vermittelung und Verbindung mit den christlichen Jahrhunderten. Wir schliessen daher vor dem Beginne dieser letzten Epoche den Abschnitt der römischen Kunst ab, in welcher wir sie nur in ihrer guten Zeit, in wenig veränderter Blüthe im Auge haben.

Drittes Kapitel.

Die römische Architektur.

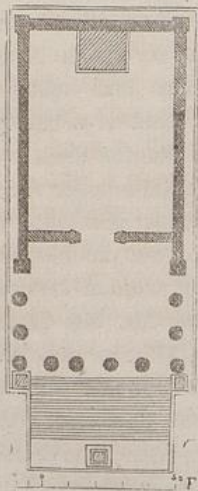
In der Baukunst war die Wirksamkeit der Römer unstreitig am Bedeutendsten, für diese eigneten ihre künstlerischen Anlagen sich am Meisten. Wichtig ist schon, dass sie in der Technik durchweg ausgezeichnet und gründlich waren. Dieser mehr gelehrte oder handwerksmässige Bestandtheil der Architektur gehört zwar nicht eigentlich in den Bereich der schönen Kunst, er bedarf keiner höheren Begeisterung, kein Ideal liegt ihm zum Grunde, er bezweckt das Nützliche. Aber er gehört denn doch schon dem Gebiete an, wo sich Kunst und Leben berühren, wo unwillkürlich Rücksichten der Schönheit wirksam sind und dem Beschauer sich mittheilen. Bei der römischen Kunst erscheint nun diese Seite vorzugsweise wichtig. Es ist mehr als eine antiquarische Vorliebe, welche uns selbst das einfache, entblösste Mauerwerk römischer Arbeit anziehend macht; schon hier ist eine charakteristische Aeusserung des Formensinnes; die Ordnungsliebe, die einfache, ruhige, zweckmässige Haltung des römischen Wesens treten uns gestaltet entgegen. Jedes Material wurde von den römischen Architekten mit grossem Geschick behandelt, sie benutzten dabei die Lehren der Griechen und fügten manches Neue und Eigenthümliche hinzu. Ihre Erfindungsgabe verliess sie auch hier niemals, bis in die Zeit des äussersten Verfalls der römischen Architektur finden wir noch Neues. Sowohl der Steine als der Ziegel bedienten sie sich und beider in mannigfaltigster Weise, sowohl mit als ohne Mörtel, bald in scharf gezeichneten Quadern, bald weniger behauen, bei Grundbauten auch wohl in unregelmässiger polygonartiger Form. Von eigenthümlicher Tüchtigkeit sind ihre Ziegel, vortrefflich gebrannt, scharfeckig und hart, von schöner rother Farbe, und meist von anderer Gestalt, wie die unsrigen, weniger hoch aber länger und breiter, in den Mauern werden sie durch dünne Mörtellagen verbunden. Eine eigenthümliche Art des Mauerwerks ist das netzförmige (*opus reticulatum*), welches aus quadraten keilförmigen Steinen, oder aus Ziegeln besteht, die auf der scharfen Kante liegen, und deren Linien daher nicht horizontal, dem Boden entsprechend laufen, sondern sich netzförmig durchschneiden; die Fundamente, die Ecken, auch wohl durchlaufende Streifen einer solchen Mauer bestehen dann in horizontalen Lagen von Quadern. Auch in anderer Weise verbanden sie oft Steine mit Ziegeln, so dass Lagen von beiden

wechsellern und jedes Material in anderer Weise zur Dauerhaftigkeit beiträgt. In allen diesen Formen macht das römische Mauerwerk den günstigen Eindruck des Sauberen, Sorgsamern, Kräftigen, und namentlich ist jene netzförmige Gestalt anziehend, weil die diagonal durchschneidenden Linien etwas Ungewöhnliches und Kühnes haben, das aber doch durch die horizontalen und verticalen Einfassungen auf's Kräftigste zusammengehalten ist.

Ausgezeichnet waren die Römer in der Kunst der Wölbung, die sie von ihren Lehrmeistern den Etruskern überkamen und sehr vervollkommneten. Wir werden weiter unten sehen, wie durch diese von den Griechen anfangs nicht gekannte, später wenig benutzte Bauform die bedeutendsten Werke der Römer möglich wurden, und wie sich gerade in den hiedurch bedingten Bauten ihre Eigenthümlichkeit am Entschiedensten und Günstigsten aussprach.

In allen diesen technischen Beziehungen waren die römischen Architekten den Griechen mindestens gleich, so sorgsam und sauber auch diese in der Ausführung ihrer Gebäude waren; in ästhetischer Beziehung dagegen standen sie ihnen weit nach. Es fehlte ihnen an einem solchen eigenthümlichen, zeugenden Grundgedanken, wie der des Säulenhauses war, es fehlte dadurch an jener Kraft der Idee, welche alle Theile durchdringt, sie in harmonische Verbindung setzt, und sie zu einer lebendigen Erscheinung verschmilzt. Gewiss sind auch die Römer noch sehr bedeutend und wichtig in der Architektur, aber neben der reinen und idealen Gestalt der griechischen Kunst erscheint die ihre in einem vielleicht an sich zu ungünstigen Lichte. Eine feste, durch religiöse oder künstlerische Gewohnheit geheiligte Gestalt der Tempel hatten sie nicht, aber dennoch ist unter den verschiedenen Formen, deren sie sich bedienten, eine die vorherrschende, und zwar eine, in welcher wieder etruskische und hellenische Eigenthümlichkeiten sich mischen. Die Cella dieser gewöhnlichen römischen Tempel ist eine einfache, und weicht daher von der dreifachen der Etrusker ab; sie nähert sich auch in den Grundverhältnissen mehr dem griechischen Tempel. Dagegen ist sie nicht, wie bei diesem, ringsum von Säulen umstellt, sondern hat nur vor dem Eingange einen Portikus, der auf einer einfachen, aber stark, mit zwei oder mehreren Säulen, vorspringenden Säulenreihe ruht.

Fig. 103.



Grundriss des Tempels des Antoninus und der Faustina.

Die drei anderen Wände der Cella waren dann ohne alle Oeffnung. (Fig. 103.)

Durch diese Anordnung (die von dem griechischen Prostýlos wesentlich verschieden ist und in Griechenland nicht vorkommt) ging dann zunächst der Charakter des in sich Einigen und Abgeschlossenen, den der griechische Tempel hatte, verloren; ähnlich wie bei dem etruskischen Tempel zerfiel das Ganze in zwei Theile, in Halle und Cella. Diese Zweitheiligkeit wurde indessen durch die Anwendung griechischer Details und durch die Einwirkung griechischen Geistes einigermaßen gemildert. Bei der einfachen Cella war das ganze Gebäude nicht so breit, wie bei der dreifachen der Etrusker. Es näherte sich zwar mehr dem Quadrate als der längliche Tempel der Griechen, aber weniger als der der Etrusker; die Halle war daher im Verhältniss zur Tiefe des Ganzen bei weitem schmaler. Sie war auch weniger tief und erschien, weil die Säulen nicht in so gespreizter Stellung standen, nicht so offen und weit. Sie machte daher überhaupt nicht den selbstständigen Anspruch, wie dort, sondern war mehr ein untergeordneter Theil des Ganzen. Dazu kam noch ein Umstand; bei dem Mangel einer umherlaufenden Säulenhalle konnten auch die Stufen als Basament des Tempels nicht wohl ringsumher angebracht werden, es würde einen widersprechenden Eindruck gemacht haben, wenn sie zu den unzugänglichen Mauern der Seiten- und Rückwände geführt hätten. Daher gab man denn nur der Vorderseite eine aus mehreren Stufen bestehende Treppe, welche, dem Charakter des Ganzen gemäss, nicht auf allen drei Seiten, mit denen sie vor dem Gebäude vortrat, sondern nur auf der Vorderseite zugänglich, auf beiden Seiten aber von einer Fortsetzung der als Basament der Seitenwände des Tempels selbst dienenden Mauer eingefasst und begrenzt war. Dies gewährte einen wesentlichen Vortheil, denn indem nun dieses Basament vom Anfang der Treppe an unter der Vorhalle und Cella unverändert fortlief, fasste es das Ganze zusammen, und hob dadurch die Trennung der Vorhalle von der Cella einigermaßen auf. Es trug aber auch in anderer Beziehung dazu bei, dem Ganzen eine Consequenz und innere geistige Einheit zu geben. Da nämlich an dieser Treppe schon die unteren, niedrigeren Stufen von der höheren Mauer des Basaments eingefasst sind, und dieses über sie hervorragend eine Schranke bildet, welche das Hinaufsteigen auf den Seiten verwehrt, so leiten die Stufen gleichsam zwingend in die Richtung hinein, welche in der Folge von Portikus und Halle fortgesetzt ist. Der griechische Tempel ist von allen Seiten zugänglich und spricht dies in seiner Säulenhalle und seinen Stufen aus, der römische weist uns mit Strenge auf den einen Weg hin, den wir

wandeln sollen. Etwas Gebieterisches, Monarchisches ist damit angedeutet. Mit dem ägyptischen Tempel in seiner losen Zusammensetzung einzelner Theile, in seinen kolossalen Massen und seiner sinnlichen Fülle ist der römische in seiner Einfachheit freilich nicht zu vergleichen, aber in jener strengen Anweisung des Zieles sind beide verwandt. Die griechische Tempelform ist ohne Zweifel schöner als diese römische. Während diese in der Ungleichheit ihrer Seiten, in der Verschiedenheit ihrer Theile immer etwas Unvollkommenes, in sich Uneiniges darstellt, ist jene auf allen Seiten gleichartig, von gleichem Leben durchdrungen, wie ein organisches Gebilde der Natur. Sie spricht die Verschiedenheit der Functionen in den verschiedenen Längen der vorderen und der seitwärts gelegenen Säulenreihen aus, ohne ihnen die Gleichartigkeit zu entziehen. Dagegen hat diese römische Form eine gewisse Consequenz und etwas Verständiges voraus. Die überall gleichen Säulenhallen sind dem Unterschiede zwischen Giebel und Dachschräge nicht ganz angemessen. Man kann auch hier wie in so manchen anderen griechischen Erscheinungen eine anmuthige, lebensvolle Verhüllung der dunkelen Seiten der Welt erkennen; dort mehr eine ideale, hier eine reale Gestalt.

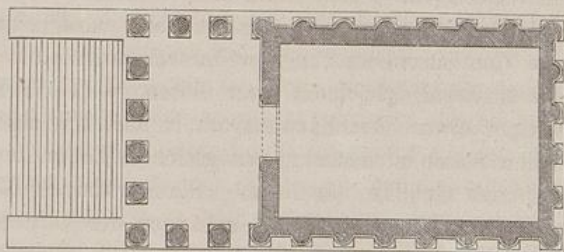
Diese einfachste Gestalt der römischen Tempel ist auch die schönste. Ausser ihr kommen nicht bloss in den griechischen Provinzen des Reichs, sondern auch in Italien noch manche andere Formen vor, theils in ersichtlicher Nachahmung des Griechischen, theils in einer abweichenden Richtung. Seit den macedonischen Kriegen wurden auch grössere Tempel mit herumlaufenden Säulenhallen gebaut, obgleich auch hier manche Veränderungen gegen die griechische Regel des Peripteros eintraten¹⁾. Noch häufiger war dann aber die Form des Pseudoperipteros; das heisst, man behielt die älteste Form der Cella mit blossem Portikus auf der Vorderseite bei, brachte aber an den drei anderen Mauern der Cella scheinbare Säulen, blosse Halbsäulen, denen der Vorhalle ähnlich an. Es war mithin ein blosser Schmuck, die Lüge einer Säulenhalle, die nicht existirte. Schon bei altgriechischen Bauten hatten wir einige Male solche Form gefunden, jedoch nur als Ausnahme; in der römischen Welt wurde dieses Scheinwesen herrschend. Der ionische Tempel der Fortuna virilis in Rom²⁾ und der Tempel in Nismes

1) Wie bei dem von Marius erbauten Tempel des Honos und der Virtus, von dem Vitruv bemerkt, dass er keine Halle auf der Rückseite gehabt (*sine postico*) Vitruv. III. 2. 5. Wenn aber auch den Peripteros, so nahm man doch den Hypaithros in Rom niemals auf, wie Vitruv III. 2. 8. ausdrücklich bemerkt.

2) Nach der gewöhnlichen, keineswegs sicheren Benennung.

(Fig. 104) sind Beispiele solcher Bauten aus der besten römischen Zeit. Von den Tempeln in der Form des Prostylos haben wir mehrere,

Fig. 104.



0 10 20 Metres

Grundriss des Tempels zu Nîmes.

mehr oder weniger bedeutende Ueberreste, so namentlich die Tempel zu Pola in Istrien (Fig. 105), zu Assisi, zu Cora, der des Antoninus und der Faustina am Forum in Rom. Zu den Tempeln mit einem umherlaufenden Säulengange, von denen uns Ueberreste erhalten sind,

Fig. 105.



Tempel zu Pola.

gehört der Doppeltempel der Venus und Roma, den Hadrian erbaute, und in beschränkterem Sinne der Tempel des Mars Ultor (gewöhnlich als Tempel des Nerva bezeichnet) in Rom, der nur an drei Seiten von

Säulen umgeben war, weil seine hintere Wand, wie es öfters an römischen Tempeln vorkommt, sich an eine Mauer lehnte, also nicht freistand. Endlich kannten die Römer auch kreisrunde Tempel, die aber doch nur in einzelnen und selteneren Fällen vorkamen, und von deren Eigenthümlichkeit wir erst weiter unten sprechen werden, nachdem wir die Behandlung der Einzelheiten näher betrachtet haben.

In den architektonischen Details schlossen sich die Römer, wie gesagt, meist an die Griechen an, doch so, dass sie manche Formen derselben nicht aufnahmen, andere mannigfach modificirten. Die dorische Ordnung fand bei ihnen eigentlich gar keine Anwendung, die toscanische, welche eine äussere Aehnlichkeit mit derselben hat und daher gewissermaassen an ihre Stelle trat, ist in den wesentlichen inneren Eigenschaften, in denen welche eigentlich die Schönheit des dorischen Styls ausmachen, himmelweit davon unterschieden. Für diese einfache und ernste Schönheit, für die feine Harmonie der Verhältnisse war der Sinn der Römer nicht geeignet; ihre Anlage und Neigung führte sie nur auf Formen üppiger Weichheit, schwerer Pracht oder dürftiger Nützlichkeit. Auch hingen die Details des dorischen Styls so innig mit der ganzen Anordnung des griechischen Tempels zusammen, dass sie bei dem Grundrisse des römischen nicht anwendbar waren. Die starke Verjüngung der Säulen setzte voraus, dass diese das ganze Haus umgaben und so auf einen inneren Mittelpunkt hinwiesen, mit dem sie in der Beziehung des Stützens und Anlehns standen; bei einer blossen Vorhalle würde dies mächtige Anstreben allzu fühlbar das Gleichgewicht verletzt haben; hier mussten mehr senkrecht begrenzte Säulensäbämme gewählt werden, welche der senkrechten Wand der Cella entsprachen, mit der sie in der Seitenansicht eine Reihe bilden mussten¹⁾. Auch der Mangel der Basis, der im dorischen Bau angemessen war, weil die Säulenreihe auf dem gemeinsamen Unterbau der Stufen ruhte, wäre hier störend gewesen, da das Basament auch unter der Cella fortlief, und mithin sich nicht ausschliesslich auf die Säulen bezog. Hier musste daher die Säule ihren eigenen Abschluss haben, der sie von dem Basament abhob. Auch das dorische Kapitäl sagte dieser Tempelform nicht zu; bei der geringen Zahl der Säulen konnte diese einfache Form leicht nüchtern erscheinen, auch war zum Gleichgewicht gegen die Basis und zur deutlicheren Unterscheidung der Säulen von der

1) Es versteht sich, dass hier nur von der ästhetischen Wirkung der stark verjüngten dorischen Säulen, und zwar für die äussere Ansicht die Rede ist; denn allerdings gab diese Säulenart in technischer Beziehung nicht weniger wie die andere eine senkrechte Stütze.

Cellenmauer ein Kapitäl mit reicherer plastischer Verzierung nöthig. Das dorische Gebälk, wenigstens die Triglyphenreihe, verlor ebenfalls hier den ästhetischen Werth; denn nur im Verhältniss zu dem steten harmonischen Wechsel vom senkrechten und horizontalen, von tragenden Gliedern und Zwischenräumen, von Licht und Schatten, wie er im dorischen Bau durchgeführt war, hatte diese Ausstattung des Frieses eine Bedeutung. Auch ist es gleich misslich, diese Ausstattung des Frieses bloss auf der Vorderseite anzubringen, als sie auch an den anderen, von Säulen entblösten Seiten fortzusetzen. Die Triglyphen kommen daher auch wohl in der römischen Architektur vor, jedoch ohne wesentliche Bedeutung, in rein decorativem Sinn.

Der ionische Styl wurde von den Römern gleichfalls nur selten und nicht mit besonderem Glücke angewendet. Auch hier beruhte das Gelingen auf zu feinen Rücksichten; die Anmuth dieses Styls ist eine jugendliche und einfache, der römische Geschmack verlangte vollere, reichere Formen¹⁾. Bezeichnend ist dafür die Veränderung, die man mit dem ionischen Kapitäl vornahm. Man beseitigte nämlich die Polster und brachte an ihrer Stelle gleichfalls Voluten an, die dann, wie es beim griechischen Eckkapitäl an einer Ecke geschah, nun an allen vier Ecken nach aussen vorgebogen wurden. Allerdings gewann man dadurch einen an allen vier Seiten gleichen Anblick, aber das derbe Heraustreten der Voluten aus der Fläche ist dem Charakte des ionischen Kapitäls nicht angemessen.

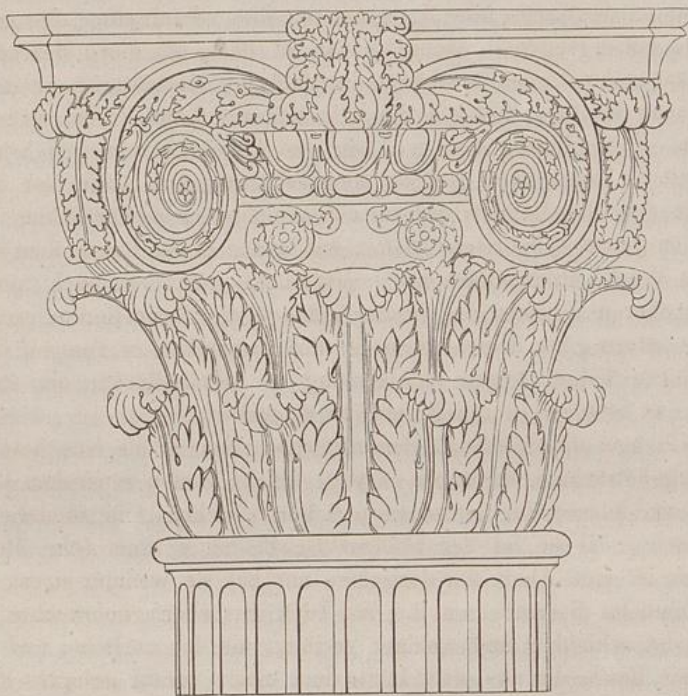
Fast alle Gebäude, an denen nur Eine Ordnung vorkommt, sind im korinthischen Style gebaut, und in denen, wo sich mehrere Ordnungen übereinander erheben, pflegt er über den einfacheren toscanisch-dorischen und ionischen Ordnungen nicht zu fehlen. Im Zeitalter des Augustus scheint man das korinthische Kapitäl, wie es von der alexandrinisch-griechischen Baukunst überliefert war, ziemlich rein beibehalten zu haben, wir finden es hier noch mit Geschmack und Zierlichkeit angewendet. Später schien auch diese vollste Zierde der Säule nicht mehr reich und prächtig genug, und es kam nun das sogenannte römische oder zusammengesetzte Kapitäl auf (Fig. 106). Diese einzige Erfindung, wenn man sie so nennen darf, der Römer im Bereiche der Säulenordnungen erscheint bei den uns erhaltenen Monumenten zuerst am Bogen des Titus²⁾. Etwas völlig Neues gab sie aber nicht, sondern sie bestand nur darin, dass man das ionische Kapitäl gewisser-

1) In Rom sind der Tempel der Fortuna virilis, jetzt als Kirche S. Maria Egiziaca, und der Saturntempel am Forum ionischen Styls.

2) Winkelmanns Werke Th. I. S. 383.

maassen dem korinthischen einverleibte. An die Stelle der einfachen Schnörkel und der zarten Voluten setzte man unter die Platte des korinthischen Kapitäls die grossen Schnecken und den Eierstab des

Fig. 106.



Vom Triumphbogen des Titus.

ionischen, so jedoch dass sich diese Form auf allen vier Seiten wiederholte. Uebrigens wurde dann die Höhe des korinthischen Kelches mit den beiden unteren Reihen der Akanthusblätter beibehalten. Man sieht, es war dabei nicht bloss auf grösseren Reichthum, sondern auch auf eine schwerere Pracht abgesehen; das korinthische Kapitäl war dem römischen Geschmacke noch zu zart. Auch wo man dieses römische Kapitäl nicht anwendete, brauchte man häufig das korinthische mit manchen Abweichungen, indem man statt der Blume vor der Platte Adler oder auch Göttergestalten anbrachte, oder auch mit den Akanthusblättern anderen Schmuck verband. Es waren dies Freiheiten, wie sie auch die Griechen in späterer Zeit gekannt hatten, die aber hier nur immer im römischen Sinne schwerer und voller ausfielen. Eigene Säulenarten entstanden auf diese Weise nicht.

In der Form des Säulenstammes, in den Kannelluren und der Basis folgte man bei dieser römischen Ordnung ganz den griechischen Vorbildern korinthischen Styls, doch nicht ohne manche Abweichungen. Bei den Griechen hatten die Säulenstämme immer Kannelluren; die Römer setzten sich hierüber nicht selten hinweg. Höchst wahrscheinlich war es der Luxus des Materials, der dies veranlasste. Der Granit, den sie nicht selten brauchten, war zu hart, um diese Bearbeitung leicht anzunehmen; bei kostbaren, buntfarbigen Marmorarten wäre aber die Pracht des Stoffes durch die Schatten der Kannelluren verdunkelt worden. So gewöhnte man sich an den glatten Stamm und brauchte ihn auch da, wo solche Gründe nicht stattfanden. Auch hier finden wir wie sehr den Römern der zarte Schönheitssinn der Griechen fehlte, denn der glatte, cylindrische Stamm hat immer etwas Rohes, dem kunstreichen Werke Unangemessenes. Manchmal gaben sie auch nur den beiden oberen Dritteln des Säulenstammes die Kannelluren, während sie das untere glatt liessen, wie wir dies namentlich in Pompeji finden. In anderen Fällen wurde die Höhlung der Kannelluren, am unteren Theile des Stammes durch Rundstäbe ausgefüllt.

Will man die Säule mit dem römischen Kapitäl als eine besondere Ordnung betrachten, so waren es vier, welche in den römischen Bauten vorkamen, ausser der ionischen und korinthischen, die römische und toscanische. Diese ist der altetruskischen Säule noch sehr ähnlich; auch sie ist eine Abart der dorischen, nur hat sie weniger strenge und alterthümliche Formen, als die von den Etruskern gebrauchte. Ihr Stamm ist schlanker und weniger verjüngt als der dorische, und ruhet auf einer Basis, die aus einer Platte und einem darauf gelegten Polster besteht, über welchem der Stamm mit einem Ablaufsriemchen abschliesst. Das Kapitäl hat die Theile des dorischen, jedoch bei weitem schwächer und weniger ausladend als in den hellenischen Bauten. Besonders charakteristisch ist aber die Behandlung des Säulenhalses. Während nämlich die Kannelluren der griechisch-dorischen Säule über den Einschnitt am Halse hinüber bis in die Riemchen des Echinus sich fortsetzen, enden sie hier unter einem an die Stelle des Einschnitts getretenen vorspringenden Rundleisten und über demselben bildet sich ein glatter, mit Rosetten oder ähnlichem Schmuck versehener Hals. Man sieht an dieser Ordnung, dass die römische Kunst, wenn sie nicht prachtvoll sein sollte, in das Nüchterne und Ausdruckslose zurückfiel; die zarte einfache Grazie war ihr nicht gegeben.

Das Gebälk war in allen Ordnungen das dreitheilige nach griechischen Grundsätzen. Bei der dorisch-toscanischen behielt man die Triglyphen bei, aber als bedeutungslosen Schmuck, oft so gedehnt,

dass in dem Zwischenraume zwischen zwei Säulen mehrere Triglyphen angebracht wurden. Auch verband man, worauf wir schon oben hinwiesen, mit den dorischen Triglyphen die ionischen Zahnschnitte. Bei den reicheren Ordnungen genügten ebenfalls die Glieder des Gesimses, so wie die Griechen sie gebraucht hatten, nicht mehr; man häufte und vermehrte sie, namentlich wurde es gewöhnlich, die Zahnschnitte des ionischen mit den Kragsteinen des korinthischen Styls zu verbinden. Alle diese Details arbeitete man überdies schwerer, in volleren, breiteren Curven, um auch hier den Charakter derber, verschwenderischer Pracht hervorzubringen. Die Gesimse ragten daher mit vielen, treppenförmig ausladenden Gliedern weit und überkräftig hervor. Das Dach hatte im Wesentlichen die Verhältnisse des griechischen. Schon in der alexandrinischen Periode aber sahen wir, dass sich, wenigstens bei breiteren Façaden, der Giebel höher als in der besseren griechischen Zeit erhob; bei den Römern nahm dies nun noch zu, und fand auch selbst bei kleineren Gebäuden in dem Maasse statt, dass die Höhe, die nach griechischer Weise ungefähr ein Neuntel der Breite betrug, bis auf ein Sechstel, ja sogar ein Viertel stieg. Auch hier liegt theils eine etruskische Reminiscenz, theils das Bedürfniss des Derben und Schweren zum Grunde. Die übrigen Aenderungen, welche die griechischen Formen unter den Römern erlitten, beruhten meistens darauf, dass die ursprüngliche Bedeutung der Glieder, die Zwecke der Construction mit organischer Lebendigkeit darzustellen, vergessen war, und sie als blosser Schmuck und zwar zu einer sehr materiellen Darlegung des Reichthums dienten. Daher kam es denn zunächst, dass man die Säulenbasis oft nicht mehr unmittelbar auf den Fundamenten oder auf einem gemeinsamen Unterbau stehen liess, sondern ihr noch einen Würfel unterlegte. Eine noch wichtigere und häufiger vorkommende Abweichung von der griechischen Architektonik war es, dass man die Säulen auch da brauchte, wo sie nichts zu tragen hatten, als blossen Wandzierrath. Hiemit hing es denn zusammen, dass man über der Säule das Gebälk in allen seinen Theilen vortreten liess, so dass dieser Auswuchs des fortlaufenden Frieses eine Art Würfel darstellte, der von dem dreigetheilten korinthischen Architrav und von dem vorragenden Gesimse begrenzt wurde; eine für die Construction ganz überflüssige Last, geschaffen, damit die Säule nicht allzu angesehentlich mühsig stehe. Diese Verkröpfungen (wie man sie nach der Ähnlichkeit des widernatürlich vortretenden Gebälks mit der ähnlichen Entstellung des menschlichen Körpers nennt) geben dem Gebäude etwas Schweres und Bunttes, was dem römischen Geschmaek zuzusagen mochte; sie widersprechen aber den Grundsätzen einer ge-

sunden Architektur und sind charakteristisch für den gröberen Sinn der Römer.

In sehr viel grösserem Gebrauch als bei den Griechen, wo wir sie nur ausnahmsweise finden, stehen dann die Halbsäulen. Neben diesen sind aber auch die Pilaster häufig; wenn ich so sagen darf, Halbsäulen ohne die Rundung des Stammes, flache vortretende Streifen von den Linien des Säulenstammes begrenzt. Bei den Griechen finden wir sie höchst selten und nur im Inneren der Gebäude, bei den Römern wurden sie eine gewöhnliche Zierde des Aeusseren. Sie behielten im Wesentlichen Kapitäl und Basis der Säulen bei, wurden aber oft an diesen Gliedern und selbst an dem Stamme mit manchem bunten und willkürlichen Schmucke bis zu Ueberladung verziert.

Die wichtigste und fruchtbarste Neuerung, welche die Baukunst den Römern verdankt, ist der weitausgedehnte Gebrauch der Wölbung, Anfangs wurde sie wahrscheinlich nur an Nützlichkeitsbauten angewendet. Schon oben in der Geschichte der etruskischen Kunst wurde der berühmten römischen Kloaken gedacht; Brücken und Wasserleitungen gaben die Gelegenheit sich in diesem Zweige der Technik zu vervollkommen, während die Tempel noch keine Stelle dafür boten¹⁾ und in den schmucklosen Wohnhäusern noch weniger davon die Rede sein konnte. Auf eine höhere Schönheit war es natürlich bei solchen Werken nicht abgesehen, und doch kann man nicht verkennen, dass diese Bogen der Aquäduete, die auf ihren starken Pfeilern mit kühnem und sicherem Schritte die römische Campagna durchziehen, die in gebirgigen Gegenden (wie an dem berühmten Pont du Gard bei Nismes) sich bis zu Bergeshöhe erheben, dass diese gewaltigen Brücken, über welche die schwerbewaffneten Legionen zogen, eine sehr bedeutsame und charakteristische Aeusserung des römischen Geistes sind. Es ist dies wieder eine Stelle, wo das Leben unbewusst in eine künstlerische Wirksamkeit übergeht. Auch später, als mit dieser Rücksicht auf den Nutzen sich die auf Pracht verband, war die Wölbung stets das Element, welches den römischen Bauten ihr eigenthümliches Gepräge verlieh. Häufig schloss sich der Gebrauch der Wölbung an die gerade Mauer an, theils in Gestalt einer Concha, welche etwa im Tempel den Ort für die Aufstellung des Bildes bezeichnete, theils in einzelnen rund gedeckten Nischen, durch welche die römischen Architekten den Wänden im Inneren und Aeusseren Mannigfaltigkeit zu geben liebten. Wir werden sogleich der Triumphbogen, der Theater und Amphitheater, der

¹⁾ Der Rundbau des alten Vestatempels zu Rom war ursprünglich nur mit Stroh gedeckt. Hirt, Gesch. d. Bauk. Th. 3. S. 30.

Hallen und Basiliken, der Bäder und Paläste mit ihren Prachtsälen gedenken. Sie alle waren nur durch Hülfe der Wölbung ausführbar, oder doch durch dieselbe sehr erleichtert. Aber charakteristisch ist es wieder für die römische Architektur und den Standpunkt der Römer überhaupt, dass sich dies Princip der Wölbung nicht zu einem vollkommenen System durchgängiger Gliederung des ganzen Baues ausbildete, sondern dass sich damit immer die Formen der griechischen Säule verbanden, obgleich sie so wesentlich und innerlich mit dem geraden Architrav zusammenhingen.

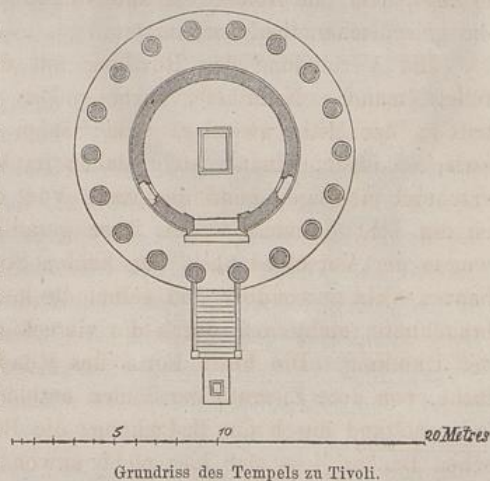
Die grösste Wichtigkeit erhielt die Wölbung in ihrer Anwendung auf runde Gebäude, an welchen sich überhaupt die Eigenthümlichkeit der römischen Architektur noch am Entschiedensten zeigt. Die griechische Architektur liebte die Rundgebäude nicht sehr. Zwar finden wir in der ältesten Zeit die Schatzhäuser und ähnliche Bauwerke in runder pyramidalischer Form; aus späterer Zeit scheinen die Odeen dieser Klasse von Bauten angehört zu haben und von kleineren Denkmälern dieser Form ist uns das des Lysikrates in Athen erhalten; aber zu Tempeln wandte man sie sehr selten an. Bei den Römern finden wir runde Tempel häufiger, wenn gleich immer nur als Ausnahmen von der Regel. Vielleicht mögen sie sich auch hier an ein altitalisches Herkommen, das auf religiösen Rücksichten beruhte, angeschlossen haben, wenigstens finden wir, dass man bei einer vorzugsweise itali-schen Göttin, der Vesta, die runde Tempelform beständig anwendete, ohne dass uns der Grund dieser Sitte näher bekannt ist. Eine architektonische Ausbildung hatte aber dieses Herkommen wohl schwerlich erlangt, denn die Römer verbanden ohne Anstand mit dieser Tempelform die griechischen Säulenordnungen.

Die Verbindung der Rundung mit dem System des Säulenbaues führte manche Nachtheile herbei. Das rund umherlaufende Gebälk tritt in der Mitte zwischen zwei Säulen stets über die gerade Linie zwischen beiden hinaus, steht daher im Widerspruche mit dieser und erscheint nicht genügend gestützt. Von den griechischen Säulenarten ist die ächt dorische wegen ihrer geradlinigen Strenge, die ionische wegen der Verschiedenheit der beiden Seiten des Kapitäls auf Rundbauten nicht anwendbar, und selbst die korinthische, obgleich die einzig brauchbare, steht noch durch die viereckige Plinthe in Disharmonie mit der Rundung. Die beste Form des Rundgebäudes ist daher die einfache, von dem Zierrath der Säulen entblösste. Eine andere Schwierigkeit entstand durch die Bedachung; die Balkenconstruction des griechischen Daches liess sich hier nicht anwenden, und ein durchweg zugespitztes Dach wäre im höchsten Grade unschön gewesen; der Rundbau

fordert nothwendig eine Wölbung. Dies zusammen war genügend, um die Griechen von dieser Form abzuhalten; indessen giebt es auch tiefer liegende Gründe, welche sie bewegen mochten, die Form des länglichen Vierecks vorzuziehen. Die gerade Linie ist die natürliche der Architektur, weil sie dem Charakter geometrischer Regelmässigkeit am Meisten entspricht; da sie nach dem Gesetze der Schwere in der Höhenrichtung unerlässlich ist, kann sie, ohne Disharmonie, auch im Grundrisse nicht aufgegeben werden. Ferner muss das Gebäude, um sich als ein Ganzes von innerem Leben darzustellen, sich gliedern, in verschiedene Theile zerlegen. Die runde Gestalt giebt aber den Ausdruck einer gediegenen, unterschiedslosen Einheit; alles bezieht sich auf den einen Mittelpunkt, keine Verschiedenheit der Functionen, der Haltung einzelner Theile ist sichtbar. Sie spricht daher ein dürftiges, mechanisches Wesen aus, in welchem der Gegensatz, auf dem alles Leben beruht, sich nicht entwickelt hat. Die vierseitige Form dagegen giebt diesen Gegensatz deutlich und auf die einfachste Weise, in der Form der Zweiheit, die aber durch die symmetrische Wiederkehr der Seiten und durch den Abschluss des Ganzen wiederum zur Einheit verbunden wird. Die vierseitige Form ist daher auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern die vorherrschende gewesen, und eine Architektur, welche bloss auf runde Gebäude anwendbar wäre oder nur solche hervorbrächte, ist geradezu undenkbar.

Daher ist denn auch die Zahl der römischen Rundgebäude gewiss niemals sehr gross gewesen. Ein Monopteros (d. h. ein Rundtempel ohne Cella innerhalb der Säulen) ist nicht auf uns gekommen, auch wurde diese Form gewiss nur bei kleineren Monumenten angewendet. Mit Säulen umstellte Rundtempel finden wir in Rom und in Tivoli, hier mit achtzehn, dort mit zwanzig korinthischen Säulen; beide werden der Vesta zugeschrieben, was indessen von dem römischen Tempel bestimmt irrig und von dem anderen zweifelhaft ist, da ausser Vesta auch andere Gottheiten in Rundtempeln verehrt wurden. Der

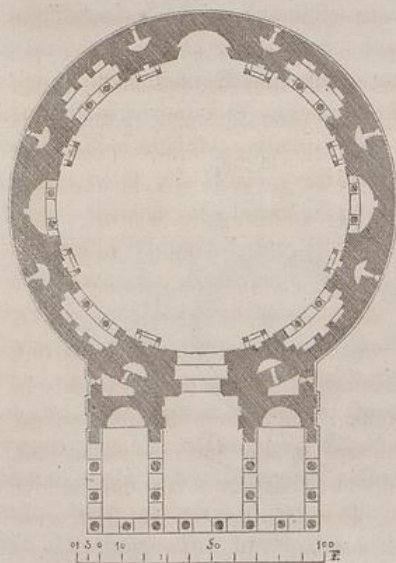
Fig. 107.



Tempel von Tivoli (Fig. 107) ist von gefälligen, edlen Formen, der römische macht einen weniger günstigen Eindruck; die Wölbung ist an beiden nicht erhalten. Rundgebäude ohne Säulen kennen wir zwar auch nicht in grosser Anzahl, dagegen gehört das bedeutendste und schönste Monument römischer Architektur zu dieser Klasse. Es ist das berühmte Pantheon (Fig. 108 u. 109).

Marcus Agrippa, bekanntlich der Freund und Tochtermann des August, erhielt von diesem die Erlaubniss oder den Auftrag, die Stadt mit den prachtvollsten Bauten zu schmücken, namentlich auch mit grossen öffentlichen Bädern. Mit diesen stand denn das Pantheon in Verbindung¹⁾, ursprünglich wohl nur als ein Theil derselben, später aber als Tempel einer grösseren Anzahl von Göttern geweiht, von denen uns Mars, Venus und der Divus Julius, der vergötterte Cäsar, genannt werden. Bekanntlich waren Venus und Mars durch Aeneas und Romulus die göttlichen Stammältern des römischen Volkes, und das julische Geschlecht nahm sie im engeren Sinne für sich in Anspruch. Aus der Aufstellung ihrer Bilder in der Verbindung mit dem Cäsars hat man daher gefolgert, dass das Gebäude der Verherrlichung des

Figur 108.



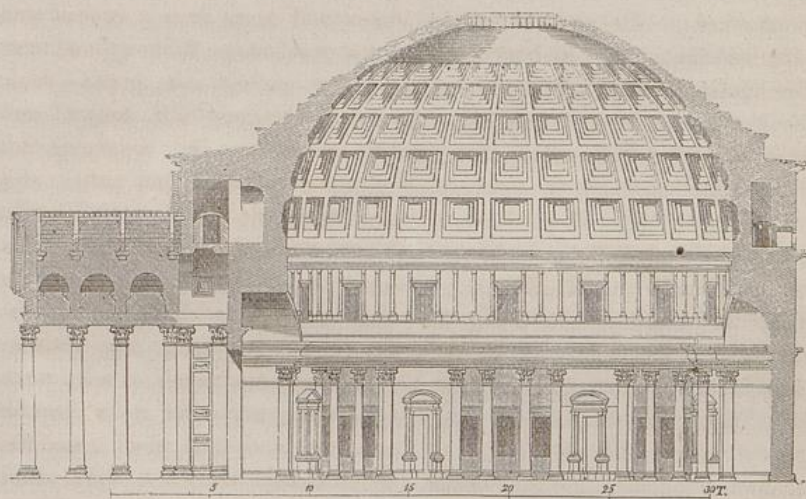
Grundriss des Pantheon.

julischen Hauses dienen sollte, eine Annahme, die im Hinblick auf die vielen für andere Götterbilder bestimmten Nischen im Innern nicht sehr wahrscheinlich erscheint. Ob der Name „Pantheon“ dem Gebäude gleich anfangs oder erst später beigelegt, ist ungewiss, doch rührt er aus römischer Zeit her, schon Plinius kennt ihn. Die Verbindung einer grösseren Mehrzahl von Gottheiten in einem Tempelhause, vielleicht auch (durch eine unbewusste Gedankenverbindung) der Eindruck der grandiosen Kuppel, die sich wie das Himmelsgewölbe über die Erde weit und gross über das Innere erhebt, mochten diesen anfangs wahrscheinlich nicht officiellen Namen in Umlauf gebracht haben.

¹⁾ Es wurde im Jahre 729 d. St., 25 n. Chr. vollendet. Die Meinung, dass es dem Jupiter Ultor geweiht war, beruht nur auf einer falschen Lesart im Plinius.

Die Construction des Gebäudes ist höchst einfach. Ueber einer kreisrunden Mauer von gewaltiger Stärke erhebt sich ein Kuppelgebäude in Form einer halben Kugel. Die Mauer, auf welcher diese Kuppel ruht, ist eben so hoch als sie selbst; die Höhe des ganzen Gebäudes ist also dem Durchmesser des unteren Rundbaues völlig gleich. Der Rundbau und die Kuppel bilden der Höhe nach gleiche Hälften des Ganzen. Es kann nichts Regelmässigeres und Einfacheres gedacht werden, und eben durch diese einfache Regelmässigkeit macht das weitgespannte freie Gewölbe eine gewaltige Wirkung und erinnert nothwendig an den grandiosen Anblick des Firmaments. Die Wand des Rundbaues ist im Innern durch acht, in der Dicke der Mauer angebrachte und von Wand-

Fig. 109.



Durchschnitt des Pantheon.

pfeilern eingefasste Nischen getheilt, von denen eine die Eingangsthür bildet, die anderen sieben jede ein Götterbild enthielten. Die Nische der Thüre und die gegenüberliegende sind mit einem Rundbogen gedeckt, welcher das Gebälk durchbricht und in die Attika einschneidet, während über den sechs anderen Gebälk und Attika fortlaufen und in der Oeffnung jeder Nische durch zwei korinthische Säulen und zwei ihnen entsprechende Pilaster getragen werden. Die der Thüre gegenüber liegende Nische und die beiden äussersten zur Rechten und Linken bilden innerlich eine Rundung, die vier anderen sind eckig. Die Säulen sind von kostbaren Marmorarten, das Gewölbe mit nach oben sich verjüngenden Kassetten geschmückt, worin sich vergoldete Rosetten be-

fanden. Sehr merkwürdig ist, dass die Kuppel oben eine Lichtöffnung von 26 Fuss hat, der Fussboden hat deshalb eine leichte Senkung nach der Mitte zu, wo kleine Löcher zum Abfließen des Regenwassers angebracht sind. Im Aeussern erscheint die Kuppel bei Weitem flacher, weil die Mauer höher hinauf gezogen ist. Dies hatte theils den Zweck der Sicherung des Gewölbes durch eine kräftigere Widerlage, theils war es aber auch erforderlich, um dem Auge einen Theil der Kuppel zu verbergen; denn durch dieselbe Höhe, welche das Innere so schön macht, würde sie von Aussen lastend und ungeschickt erscheinen. Die Kugelform ist so sehr das Bild eines festen inneren Zusammenhangs, dass die Halbkugel (zumal da man im Aeussern ihre Höhlung nicht sieht) wie eine compacte, gewaltige Masse auf dem Unterbau gelastet haben würde, wenn derselbe nur gleiche Höhe wie diese Halbkugel gehabt hätte. An den runden Unterbau schliesst sich dann eine geräumige Vorhalle an, auf sechszehn korinthischen Säulen in drei Reihen, von denen die vordere acht enthält, mit einem doppelten Giebel bedeckt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dieser Giebel und überhaupt die geradlinige Form des Portikus sich der runden des Gebäudes nicht ganz harmonisch anschliesst; noch deutlicher als bei dem gewöhnlichen römischen Prostylos ist diese Vorhalle ein Zusatz, ein angefügter Schmuck, der nicht aus dem Ganzen hervorgegangen ist. In der That wird aus verschiedenen Umständen wahrscheinlich, dass sie nicht im ursprünglichen Plane lag, sondern erst nach Vollendung des Rundbaues, wiewohl noch durch Agrippa, hinzukam. Es mochte eine ästhetische Nothwendigkeit sein, welche diess veranlasste; denn die hohe Mauer des Unterbaues ohne andere Zierde als die einer einfachen Thür, würde schwerfällig und plump, wie ein unförmlicher Thurm da gestanden haben, und es bedurfte eines Vorbaues, der auf die heitere Feierlichkeit des Tempels vorbereitete. Auch ist die gerade Linie dem Auge so wesentlich in der Architektur, dass sie wenigstens in einer Vorhalle angegeben sein musste.

Bekanntlich ist das Pantheon vollständiger erhalten, als irgend ein anderes antikes Gebäude. Schon im frühen Mittelalter zur Kirche geweiht, hat es nur den reichen Erzschnitzwerk verloren¹⁾, und Heiligenbilder sind an die Stelle der heidnischen Götter getreten. Auch im Aeussern hat es nur durch die Hinzufügung zweier überaus hässlicher

¹⁾ Noch im Jahre 1632 wurde der Portikus seiner Bronze beraubt, um daraus das kolossale und höchst-unschöne Tabernakel der Peterskirche zu Rom zu giessen. Es geschah unter Pabst Urban VIII., aus der Familie Barberini, und die Römer witzelten: Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini.

Glockenthürme und durch die Erhöhung des Erdbodens gelitten; denn ursprünglich führten sieben Stufen in den Portikus, wodurch das Ganze minder schwer auf dem Boden lastete, sich selbstständiger erhob.

Bei dieser einfachen Regelmässigkeit des Gebäudes ist es recht anschaulich, dass eine vollständige Verschmelzung der griechischen Säulenarchitektur mit dem Princip der Wölbung und des Rundgebäudes nicht wohl möglich ist. Auch im Innern ist dies bemerklich, indem die Nischen der Wand mit ihren Säulen einen kleinlichen und unvortheilhaften Eindruck hinterlassen. Man hat deshalb vermuthet, dass sie nicht dem ursprünglichen Plan angehörig, sondern später hinzugefügt seien; allein, wenn das auch richtig wäre, eine befriedigende Belebung und Gliederung der Wände hätte sich nicht finden lassen. Neben der vorherrschenden Kugelgestalt musste alles Einzelne unbedeutend und überflüssig, als müssiger Zusatz erscheinen, wie wir schon die Vorhalle zwar nothwendig, aber dennoch störend fanden. Es liegt dies aber nicht bloss in der Verbindung der griechischen Formen mit dem ihnen fremdartigen Wölbungsprincip, sondern besonders in der Art wie das Princip des Rundbaues hier aufgefasst war; darin dass man es auf die Kugelform, auf die abstracteste und in sich abgeschlossenste Form zurück führte. Auf dem Papier oder für ein verständiges Raisonement erscheinen diese einfachsten regelmässigen Formen sehr wichtig und schön, in der lebendigen Anschauung werden wir uns aber eines anderen bewusst. Der Eindruck, den das Pantheon in der Wirklichkeit hervorbringt, ist gewiss ein grossartiger, aber keineswegs ein unbedingt erfreulicher. Dieser weite Raum, der sich über uns wölbt wie der Himmel aber ohne den Lebensathem der Natur und ohne den Hauch göttlicher Liebe, erscheint kalt und verlassen, wir können ihn bewundern, aber wir empfinden nicht die wohlthätige Wärme, mit welcher der Anblick der Schönheit unser Wesen erfüllt. Ich glaube wohl, dass dies Gefühl der Entbehrung bei uns mit christlichen Anforderungen zusammenhängt, aber gewiss nur mit solchen, die in der menschlichen Natur allgemein begründet, durch das Christenthum nur geweckt worden sind. Der griechische Tempel und selbst der römische Prostylus erscheinen uns weniger kalt. Jener in seinen geschlossenen Säulenreihen, dieser in der einfachen Form des Langhauses giebt uns den Eindruck der Andacht, der Richtung auf einen bestimmten, belebten Gott, während in der kreisförmigen Halle das Gefühl umherirrt, von allen Seiten gleich, von keiner bestimmt angezogen.

Gewiss ist der Formgedanke des Pantheons, die Verbindung des Gewölbes mit dem Rundbau, ein höchst einfacher, nicht weniger einfach wie der des griechischen Säulenhauses, aber er ist nicht mannig-

faltiger Anwendung und Entwicklung fähig, wie dieser. Ihm fehlt die zeugende, poetische Kraft, er gleicht dem abstracten Gedanken des Mathematikers, der bei aller inneren Reinheit und Wahrheit kein Gefühl, kein Leben erweckt, keine entgegenkommende Antwort hervorrufft. Das Pantheon ist daher höchst bezeichnend für das Wesen des Römerthums, für diese Welteinheit, in welcher das frische Leben der Nationen erlischt, für diesen philosophischen Monotheismus, in dem die Persönlichkeit und Bestimmtheit der Götter erblasst, und der dennoch niemals Volksglaube, niemals Religion werden kann.

Dasselbe Princip, die Wölbung mit rundem Unterbau zu verbinden, blieb bis auf die letzten Zeiten des römischen Reiches vorherrschend; indessen scheinen doch auch Rundgebäude wie das Pantheon nicht sehr gewöhnlich gewesen zu sein¹⁾. Häufiger wurde das Tonnengewölbe angewendet, theils zur Bedeckung ganzer Tempel und anderer grosser Räume, besonders aber in schmalen Verbindungsgängen. In der Zeit der späteren Kaiser kommt auch das Kreuzgewölbe, jedoch nur in wenigen einzelnen Fällen vor. Eine wichtige Rolle in der römischen Baukunst spielt die halbrunde oben gewölbte Nische; häufig bildet sie in grosser Dimension den Schluss des Tempels und bezeichnet die Stelle für die Aufstellung des Götterbildes. Bei einer wichtigen Gattung von Gebäuden, von der wir nachher sprechen werden, bei den Basiliken, ist eine solche grosse halbrunde und gewölbte Halle, als der Sitz des Gerichts, in beständigem Gebrauch. Aber auch sonst, in Tempeln und Sälen, sind kleinere oder grössere Nischen, zur Belebung der Wandfläche oder zur Aufstellung von Bildsäulen sehr beliebt, so dass in ihnen die häufigste Anwendung der Wölbung statt findet. Sie bleibt aber immer nur ein Zusatz, der nicht organisch auf die Gestaltung des Gebäudes einwirkt.

Ausser den Tempeln hatten die römischen Baumeister frühzeitig eine Menge von politischen und häuslichen Zwecken zu berücksichtigen, welche eigenthümliche Formen erzeugten, auf die wir etwas näher eingehen müssen. Eine Vergleichung mit verwandten griechischen An-

¹⁾ Andere Rundgebäude in Rom, welche mit dem Pantheon grosse Aehnlichkeit hatten, sind der s. g. Tempel der Minerva Medica (die Galluzze) wahrscheinlich zu einer grösseren Bäderanlage, dann die jetzige Kirche S. Bernardo, zu den diocletianischen Thermen, endlich ein Rundbau am Quirinal, zu den Sallustischen Gärten gehörend. Reber, die Ruinen Roms 1863 p. 487. 503. 507.

lagen wird dazu dienen, uns das Eigenthümliche der römischen Bedürfnisse klarer zu machen.

Ein gemeinsames Erforderniss für beide Völker war zunächst das Forum. Jede Stadt musste Plätze haben, auf denen der Marktverkehr und die öffentlichen Verhandlungen, die Volksversammlungen, die Wahlen der Beamten statt fanden. Bei den Griechen umgab man sie gewöhnlich mit Hallen, die nach der älteren Weise getrennt dastanden und von Strassen durchschnitten, später aber zu einem Ganzen zusammengezogen wurden. Ursprünglich genügten sie für alle angegebenen Zwecke, es musste sich aber bald das Bedürfniss eigener Anlagen für die politischen Verhandlungen geltend machen, wodurch denn jene dem Handel und geselligen Verkehr, der nach der Weise des griechischen Lebens sich hier concentrirte, ausschliesslich überlassen blieben. Auch das römische Forum diente lange Zeit den verschiedenartigsten Zwecken. Es war seit alter Zeit wenigstens an den beiden Langseiten mit Hallen und Tabernen umgeben, die dem Handel und Verkehr, insbesondere den Geldwechslern eingeräumt waren, allmählig aber zog sich der Marktverkehr auf andere, eigene Plätze, und prächtige Gebäude, Tempel, Basiliken, und am Abhang des capitolinischen Hügels das Tabularium (Archiv) mit seiner herrlichen, noch erhaltenen, wenn auch fast ganz vermauerten Arcadenreihe bildeten von nun an die einzige Umgebung des Forums. Das Nähere über die Anordnung des alten römischen Forums ist schwer festzustellen und gehört nicht zu unserer Aufgabe; jedenfalls war es mit Gebäuden sehr gefüllt und nicht übermässig geräumig. Schon Cäsar beabsichtigte es zu vergrössern, und deshalb den Privatbesitzern ihre anstossenden Häuser abzukaufen. Auch wurden die Volksversammlungen schon frühe nicht mehr auf dem Forum sondern auf dem Marsfelde gehalten, das Cäsar und August zu diesem Zwecke mit Säulenhallen schmückten¹⁾. Ausser diesem alten römischen Forum entstanden dann später noch mehrere ähnliche Anlagen. Cäsar machte auch hier den Anfang, August, Domitian, Nerva folgten, Trajan endlich übertraf durch die kolossalen Massen und durch den Reichthum des Materials seines Forums jene früheren Prachtbauten. Noch unter Constantins Nachfolger galt dieses Trajanische Forum für ein Wunder der

1) Cicero, der, wie es scheint, von dem damals in Gallien kriegführenden Cäsar zur Leitung dieses Baues beauftragt war, erzählt davon, dass die Septa, die Einfassung des Raums für die Comitien, in Marmor gebaut und gedeckt, und ein stolzer Portikus im Umfange von 1000 Passus (5000 Fuss) herumgeführt werde. Sechzig Mill. Sestertien, sechs Mill. Gulden waren dazu bestimmt. Cic. ad Att. IV. 16. in fine. So erhielt Cäsar während seiner Abwesenheit sein Andenken beim Volke in Rom. Vollendet wurde der Bau erst unter Augustus.

Welt, für die höchste Zierde Roms ¹⁾. Einzelne Ueberreste dieser weit ausgedehnten Anlage, namentlich die grosse Ehrensäule, welche Senat und Volk dem Kaiser widmeten, auch zahlreiche Säulentrümmer von der reich mit Erz bedeckten Basilika Ulpia sind noch erhalten; von den Bibliothekgebäuden und den Tempeln, mit denen Trajan und sein Nachfolger Hadrian diese Stelle schmückten, haben wir nur Nachrichten. Alle diese Fora waren übrigens so gelegen, dass sie ziemlich nahe aneinander grenzten, und so von dem alten Forum bis an das Marsfeld eine Reihe von Anlagen bildeten, mit deren Pracht sich nicht leicht eine andere Stadt messen kann. Ueberaus wenig ist uns von dieser Herrlichkeit erhalten, und kaum will es unseren Archäologen gelingen, sich auch nur über die Lage aller dieser Gebäude Gewissheit zu verschaffen. Die Anschauung eines Forums in kleinerem Maasstabe gewähren uns die Ruinen von Pompeji; wir sehen, wie auch hier in einer Landstadt öffentliche Gebäude und Tempel sich aneinander reihten, und Säulenhallen und Bildwerk zum Schmucke des Versammlungsplatzes dienten. Wir dürfen hienach das eigentliche Forum keinesweges wie einen Markt in unserem Sinne denken, auf dem nur die Geschäftigkeit des kleinen bürgerlichen Verkehrs ihr Wesen treibt; es erscheint vielmehr wie ein grosser unbedeckter Saal oder Hofraum, mit der regelmässigen Umgebung öffentlicher Gebäude, in welchen die höheren städtischen Geschäfte, die Verhandlungen der Regierung oder der Gerichte betrieben wurden.

Bei weiterer Entwicklung des öffentlichen Lebens wurde ein Theil der Geschäfte des Forums besonderen Gebäuden überwiesen, unter denen die Basiliken ²⁾ die merkwürdigsten sind. Sie hatten zunächst die

1) Ammian. Marc. Lib. 16. c. 10. Verum cum (Constantius Augustus) ad Trajani forum venisset, singularem sub omni coelo structuram, ut opinamur, etiam numinum assensione mirabilem, haerebat, attonitus, per giganteos contextus circumferens mentem, nec relatu effabiles nec rursus mortalibus appetendos.

2) Die Bedeutung der römischen Basiliken in Verbindung mit der Frage über ihren Zusammenhang mit den christlichen ist nach dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Werkes der Gegenstand vieler Erörterungen und einer umfangreichen Specialliteratur geworden. Die ältere, fast allgemein angenommene Ansicht, welche die römischen Basiliken als eine Nachahmung der im Texte näher zu erwähnenden athenischen Königshalle und als das Vorbild der christlichen Basilika betrachtete, wurde nämlich von Dr. Zestermann in der gekrönten Preisschrift: *De basilicis libri tres*, Brüssel 1847, (zugleich deutsch: *Die antiken und die christlichen Basiliken*, Leipzig 1847) mit grosser Gelehrsamkeit und kritischer Schärfe in allen ihren Theilen angegriffen und im Wesentlichen verneint. Seine scharfsinnigen, aber mehr auf logischen Folgerungen aus einzelnen Aeusserungen antiker Schriftsteller als auf freier künstlerischer Anschauung beruhenden Behauptungen gaben den Anstoss zu vielfachen anderen Forschungen und erzeugten eine

Bestimmung, bequeme Räume für Gerichtssitzungen und für die Börse der Handelsleute zu gewähren, wurden dann aber, da schon dies den freien Zugang des Publikums bedingte und Spaziergänger und müssige Leute herbeiführte, nach Mannigfaltigkeit localer Bedürfnisse auch anderweitig benutzt, so dass Kaufläden, Werkstätten, Schenken u. dgl., dann aber auch gemeinnützige Anstalten, z. B. Bibliotheken darin Aufnahme fanden. Sie bildeten also eigentlich ein zweites, besser abgeschlossenes Forum. Ihre Form war natürlich nach Maassgabe der Ortsbeschaffenheit und der verschiedenen Anforderungen wechselnd, hatte aber vermöge jener beiden Hauptzwecke gewisse wiederkehrende und charakteristische Eigenthümlichkeiten. Die Bewegung des handelreibenden Publikums forderte einen grösseren, länglichen Raum, der, behufs etwa nöthiger Absonderungen und des leichteren Zuganges, von einfachen oder doppelten Säulenhallen umgeben, und wenn auch zum Schutze gegen Sonne und Regen bedeckt¹⁾, doch genügend beleuchtet sein musste, was am Besten durch Fenster in der oberen Wand geschah, die bald unmittelbar über dem Gebälk der unteren Säulenreihe, bald über einem zweiten, auf dieser und der Umfassungsmauer ruhenden Säulengange angebracht waren. Die Gerichtssitzungen dagegen bedurften einer zwar zugänglichen und zur Aufnahme zahlreicher Zuhörer geeigneten, aber doch auch die Richter absondernden und sichernden Localität, für welche sich eine halbkreisförmige Anlage empfahl. Diese beiden Bestandtheile konnten dann aber in mannigfacher Weise verbunden werden. Die Gerichtsstätte (das Tribunal) entweder als

Reihe theils widersprechender, theils zustimmender Schriften. L. Urlichs, die Apsis der alten Basilika, Greifswald 1847. v. Quast, Ueber Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen, Berlin 1853. Dr. J. A. Messmer, Ueber den Ursprung der Basilika, Leipzig 1854. Wilh. Weingärtner, Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchenbaues, Leipzig 1858 und noch neuerlich Oscar Mothes, die Basilikenform, Leipzig 1865. Das Resultat dieser Erörterungen ist nun zwar der älteren Ansicht günstig, so dass dieselbe im Wesentlichen bestätigt ist, doch aber mit vielfachen Berichtigungen und näheren Bestimmungen, die man dem reichen, von Zestermann beigebrachten Material verdankt.

1) Dass der Mittelraum in der Regel bedeckt war, geht theils aus der Beschreibung hervor, die Vitruv von der von ihm erbauten Basilika in Fano giebt, indem er darin des Daches über demselben wie eines nothwendigen, sich von selbst verstehenden Theiles gedenkt, theils auch aus der sogleich anzuführenden Stelle desselben Schriftstellers über die s. g. ägyptischen Säule, indem danach die Oberlichter (welche im unbedeckten Raum keinen Sinn gehabt hätten) als das charakteristische Merkmal der Basilika erscheinen. Dies hindert nicht, dass man in einzelnen Fällen z. B. bei der gewaltigen Basilica Ulpia in Rom (wie dies Hübsch, alchristliche Kirchen S. XXI. aus technischen Gründen wahrscheinlich macht) den Mittelraum offen liess oder nur für die vorübergehende Bedeckung mit einem Tuche einrichtete. Die Vermuthung, dass die ersten Basiliken offene Säulen-

Apsis nach aussen heraustretend oder von kleineren, für die Zwecke des Gerichtes dienenden oder doch sonst geräuschlosen Gemächern umgeben, liess sich am Besten auf einer der schmalen Seiten des Rechteckes anbringen, konnte aber nach Umständen eine andere Stelle erhalten¹⁾, die Räume über dem unteren Portikus konnten ausgedehnt oder beschränkt, äussere Säulengänge für den Aufenthalt wartender Sachwalter hinzugefügt werden oder nicht, jedenfalls aber gab das Hervorragende des zur Beleuchtung unentbehrlichen Oberschiffes über dem mittleren Raum der Basilika einen eigenthümlichen architektonischen Charakter, welcher gestattete, den Namen Basilika, der ursprünglich nur die Bestimmung des Gebäudes andeutete, auch zur Bezeichnung einer bestimmten architektonischen Form zu verwenden²⁾.

Den griechischen Namen verdankten diese Gebäude ohne Zweifel einer Halle zu Athen³⁾, welche für die Gerichtssitzungen des Archon Basileus (eines Beamten, der nach dem Untergang des Königthums den Königsnamen beibehalten hatte) erbaut und danach die Königshalle benannt war, obgleich sie ausserdem auch für andere öffentliche Zwecke, für Sitzungen anderer Collegien und selbst für feierliche öffentliche Mahlzeiten diente. Eine genaue Beschreibung ihrer Form und Einrichtung besitzen wir nicht, dürfen aber aus ihrer Bestimmung und aus einzelnen Nachrichten schliessen, dass auch sie ein grosses, bedecktes, durch

hallen ohne Umfassungsmauer gewesen (1. Aufl. S. 447 Anm.) erkenne ich jetzt im Wesentlichen als unhaltbar an. Messmer a. a. O. S. 21 ff. Die von Alex. Severus begonnene Basilica Alexandrina, bei der ausdrücklich der Mangel der Mauern bemerkt wird (Ael. Lampridius Al. Sever. 26: ita ut tota columnis penderet) scheint in der That, wie Zestermann annimmt, nur eine zum Spaziergange bestimmte, wegen der Aehnlichkeit der Form Basilica genannte Säulenhalle gewesen zu sein.

1) Wie dies z. B. von Vitruv in der eben erwähnten Basilika zu Fano geschah, wo er die für die Gerichtssitzung bestimmte Apsis mit Rücksicht auf einen mit der Basilika verbundenen Tempel des August auf der breiten Seite, dem Haupteingange gegenüber anbrachte.

2) So Vitruv (VI. 3. 9), wo er, eine gewisse Art von Sälen (Oeci Aegyptii) beschreibend, deren Eigenthümlichkeit darin bestand, dass sie ihre Beleuchtung durch Oberlichter über dem Gebälk der Säulen erhielten, hinzufügt: Ita basilicarum similitudo videtur esse. Daher und nur in diesem Sinne nannte man denn auch gewisse gewerbliche Anlagen (in Weinkellern, bei Pelzhändlern u. s. f.) die sonst keine architektonische Bedeutung hatten, vergleichungsweise Basiliken. Vgl. Zestermann S. 67. Urlichs S. 9. Weingärtner S. 16. Diese Doppelbedeutung des Wortes Basilika theils als Bezeichnung einer architektonischen Form, theils als Andeutung der Bestimmung eines Gebäudes hat viel dazu beigetragen, die Controverse zu verwirren und muss sorgfältig unterschieden werden.

3) Zestermann a. a. O. bestreitet dies, theils aus dem Grunde, weil das athenische Gebäude selbst in Griechenland keine Nachahmung gefunden habe, theils aber aus dem, dass es von den Griechen niemals βασιλική oder στοά βασιλική, sondern stets στοά

Oberlichter beleuchtetes Mittelschiff¹⁾, und mithin gerade die architektonische Form hatten, welche auch an den römischen Basiliken besonders auffiel. Es ist sehr erklärlich, dass man, als man in Rom eines Gebäudes bedurfte, das ähnliche Zwecke vereinigen sollte, wie jenes athenische, auch die angemessene Form von daher adoptirte.

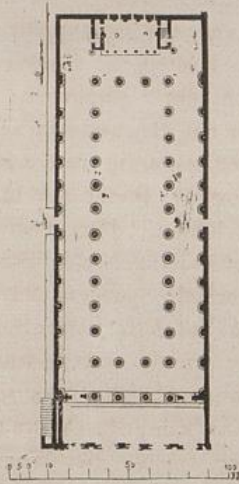
Die erste Basilika in Rom wurde, wie die Schriftsteller einstimmig berichten, durch den berühmten Marcus Porcius Cato im J. d. Stadt 570 (184 v. Chr.) gestiftet, also zu einer Zeit, wo nach dem zweiten punischen Kriege und den siegreichen Feldzügen im Orient die römische Macht und mit ihr die Bevölkerung Roms in gewaltigem Steigen war und das alte Forum zu eng erscheinen musste. Ob nun der strenge Censor, indem er dem Bedürfnisse neuer Anlagen für die Geschäfte des Forums energische Abhülfe schuf, es wusste, dass Athen dafür ein architektonisches Vorbild darbot, und seine Abneigung gegen fremdländische Sitte dem öffentlichen Nutzen zum Opfer brachte, mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls war sein Baumeister davon wohl unterrichtet und das gebildete römische Publikum zu griechenfreundlich, um diese Aehnlichkeit nicht zu bemerken und zu betonen. Auch sagte diese fremde Form dem römischen Geschmacke und Bedürfnisse so sehr zu, dass wenige Jahre darauf eine zweite Basilika gebaut wurde und beim Untergange der Republik schon sechs bis sieben in Rom existirten,

βασίλειος oder *τοῦ βασιλέως* genannt werde. Allein der erste Grund (abgesehen von seiner factischen Zweifelhaftigkeit Mothes a. a. O. S. 19) beweist nichts; denn gerade, wenn ein solches, dem römischen Zwecke entsprechendes Gebäude nur in Athen existirte, war es natürlich, dass man bei Errichtung eines ähnlichen sogar seinen zufälligen Namen beibehielt, indem man ihn aus der unbequemen griechischen Form in eine der römischen mehr zusagende adjectivische übertrug. Ohne die Beziehung auf jenes athenische Gebäude wäre dieser Name unerklärlich. Zestermann will ihn zwar aus der damaligen Sucht der Römer für griechische Fremdwörter erklären und weist nach, dass das Adjectiv *basili-cus* im Lateinischen gesprächsweise häufig für prächtig, ausgezeichnet gebraucht sei, so dass *Basilica* (scil. *Stoa* oder *porticus*) eine prachtvolle Halle bedeute. Allein es ist kaum glaublich, dass die ersten Basiliken in Rom sich wirklich (z. B. im Vergleich mit Tempeln) durch Pracht ausgezeichnet, und noch weniger, dass man sie durch ein so allgemeines Beiwort bezeichnet haben würde. Ueberdies aber ergeben die von Zestermann angeführten Stellen des Plautus offenbar, dass das Wort *basilius* eine ironische Nebenbedeutung hatte; man verglich in dem noch immer republikanischen Rom ein prunkendes Auftreten in Tracht, Reden und Thaten mit dem Gebahren griechischer Könige, was denn von eitelen Menschen für eine Schmeichelei gehalten werden konnte, in der That aber einen leisen Spott enthielt, der auf die neue, nützliche Gebäudeart nicht gepasst haben würde.

¹⁾ Zestermann selbst construirt nach den vorhandenen Nachrichten die athenische Halle in dieser Weise. Dass sie eine Apsis gehabt, ist eher zu bezweifeln. Diese in Rom beliebte Form mag erst hier hinzugekommen sein.

unter denen die des Aemilius Paulus als sehr prachtvoll gerühmt wurde. Die Kaiserzeit überbot diesen Glanz noch weit mehr, besonders war die fünfschiffige Basilica Ulpia am Trajanischen Forum, die wir schon oben erwähnten, durch ihre Ausdehnung und den Reichthum ihres Schmuckes ausgezeichnet. Noch in den letzten Zeiten des abendländischen Reiches entstand ein merkwürdiges Gebäude dieser Art, die von Maxentius erbaute aber erst nach dem Tode dieses Kaisers unter dem Namen seines Nachfolgers, Constantin, eingeweihte Basilika, deren gewaltige Trümmer uns noch vor Augen liegen, und die vor ihren Vorgängern den Vorzug hatte, dass sie nicht mehr mit geradem Gebälk, sondern vermöge der weiter vorgeschrittenen Technik dieser Zeit mit weit gespannten Kreuz- und Tonnengewölben gedeckt war¹⁾. Uebrigens waren auch in dieser Beziehung die Provinzialstädte dem Beispiele der Hauptstadt gefolgt, eine oder mehrere Basiliken gehörten zu den unentbehrlichen Bestandtheilen des Forums in allen Städten Italiens. Dabei konnte es denn an manchen Abweichungen nicht fehlen, in Pompeji finden wir sogar eine Basilika (Fig. 110), an welcher, vielleicht

Fig. 110.



Basilika von Pompeji.

im Anschluss an griechische Vorbilder, die halbkreisförmige Nische ganz fehlt und statt ihrer ein rechtwinkeliges Tribunal in den Raum hineintritt. Selbst in den Palästen der vornehmen Römer war gewöhnlich ein nach Art einer Basilika angelegtes Local, in welchem öffentliche Berathungen oder Gerichtssitzungen, zu denen sie Amt und Stellung veranlassten, gehalten wurden, und welches, wie schon Vitruv bemerkt, den öffentlichen Basiliken in Gestalt und Pracht nicht nachzustehen brauchte. Begriff und Form der Basilika gehörten daher zu den charakteristischen und oft wiederkehrenden Erscheinungen römischer Architektur.

Eine andere sehr charakteristische Gattung römischer Monumente sind die Triumphbogen. Kriegerischer Ruhm, als persönlicher Lohn des Bürgers und als Mittel des Ehr-

¹⁾ Zestermann's Annahme, dass diese Ruine einer christlichen Kirche des VII. oder VIII. Jahrhunderts angehöre, wird schon durch die vortreffliche Technik des Gebäudes widerlegt, deren diese Spätzeit nicht fähig war. Die darin vorgefundenen christlichen Malereien beweisen nur, dass die Basilika auch ein Mal als Kirche diente. Seine Zweifel an der Identität mit der Basilica Constantini sind durch Urlichs u. A. genügend widerlegt.

geizigen zu weiterem Emporsteigen, war eine Haupttriebfeder des römischen Lebens. Nirgends war das Bestreben nach solcher Auszeichnung so allgemein, so anerkannt, ja selbst geheiligt; begreiflich ist es daher, dass sich dafür auch eine eigene architektonische Form bildete. Frühe schon entstand der Gebrauch, dass der siegreiche Feldherr bei der Rückkehr aus dem Kriege einen feierlichen Einzug in die Stadt hielt. Schon Romulus soll den Anfang gemacht haben, als er die Waffen eines feindlichen Königs, die er dem Jupiter gelobt hatte, in prachtvollem Einzuge zum Tempel geleitete. Später setzte sich die Sitte immer mehr und mehr fest und wurde durch bestimmte Gesetze geregelt. Nur dem Dictator, Consul oder Prätor konnte die Ehre des Triumphes zu Theil 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 demüthiger Bitte vom Senat die Erlaubniss des Einzugs 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. Tempelgeräth und andere Kostbarkeiten, Schmuck und Waffen der Besiegten, Bilder der unterworfenen Städte durften dann überall nicht fehlen. Der Tag des Triumphes 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 Disciplin durch freiesten Scherz erholen, die eroberten 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. Die Form der Bogenthore innerhalb der Städte war in Italien nicht neu; namentlich kannte man auf belebten Strassen und Plätzen die Jani (vom Janus, dem Gott alles Ein- und Ausganges genannt und ihm heilig), theils einfache Durchgangsbogen, theils Doppelthore mit Eingängen auf allen vier Seiten, für einen Kreuzweg berechnet. Daher richtete man bald auch die Ehrenbogen zu bleibenden Zierden der Stadt ein,

bekleidete sie mit Marmor und Bildwerk, und errichtete auf der Höhe derselben die Statue des auf der Quadriga einziehenden Siegers. Dieser Gebrauch, der sich ursprünglich nur auf Rom bezog, wurde bald in den Städten der Provinz nachgeahmt; es sind aber auch andre Verdienste um die öffentliche Wohlfahrt, besonders Strassen- und Hafengebäuden, welche durch Ehrenbogen anerkannt wurden, und die bedeutende Zahl solcher auf uns gekommenen Bauwerke, in Asien und Griechenland, in Spanien und Gallien, endlich in verschiedenen Gegenden Italiens ist ein Beweis, wie angefüllt das römische Reich damit gewesen.

Die Form dieses Bogens schliesst sich an die des Thores an. Die Mitte bestand stets¹⁾ aus einem luftigen Bogen, hoch genug um dem Wagen des Triumphators eine geräumige Einrahmung zu gewähren und die Trophäen und anderes weithin sichtbares Triumphgepränge durchzulassen. Dieser Bogen, auf einem Kämpfergesimse ruhend, war dann von zwei starken Seitenpfeilern eingeschlossen, welche einen Schmuck von Säulen, Halbsäulen oder doch von Pilastern erhielten, und zwar häufig wegen der erforderlichen Dicke des Seitenpfeilers von zweien auf jeder Seite. Ueber dem Bogen, dessen Schlussstein wie eine Console vortritt, lief ein Gesimse, welches in der Regel ein Halbgewölbe, eine s. g. Attika, als Krönung und Abschluss des Ganzen trug. Da nun dies Gesimse über dem Bogen auf den Säulen oder Pilastern scheinbar ruhen musste, so konnten diese, wenn sie nicht über jedes irgend zulässige Maass ausgedehnt werden sollten, wegen der nothwendigen Höhe des Bogens nicht auf dem Boden stehen, sondern mussten durch ein Basament ziemlich hoch darüber erhoben werden. Begnügte man sich mit Pilastern, so lief das Basament und das Gebälk sowie die darauf ruhende Attika in ununterbrochener Linie fort; wollte man aber den volleren Schmuck freistehender Säulen oder doch starker Halbsäulen, so mussten das Gebälk und das Basament entweder bei jeder einzelnen Säule (als Verkröpfung) oder bei beiden gemeinschaftlich (als Risalit) vortreten, was denn auch in der Attika einen ähnlichen Vorsprung erforderte. Grössere Bogen erhielten einen dreifachen Durchgang, ausser dem Hauptthore in jedem der Seitenpfeiler eine kleinere Pforte, begreiflicher Weise für die Zuschauer, welche dem Wagen des Triumphators zunächst folgten, wodurch denn das ganze Gebäude mehr Haltung und Bedeutung gewann²⁾.

1) Mit wenigen Ausnahmen, wie etwa bei der kleinen Ehrenpforte am Forum boarium, welche die Kaufleute und Wechsler dem Septimius Severus weihten, wo ein gerades Gebälk über dem Durchgange ist.

2) Auf Münzen des Augustus sieht man einen Triumphbogen mit drei Durchgängen

Unter den auf uns gelangten Triumphbögen (man darf fast dreissig rechnen) gehören die beiden in Rom erhaltenen des Septimius Severus und des Constantin (Fig. 111) zu den schönsten und reichsten, beide

Fig. 111.



Bogen des Constantin.

mit drei Pforten und freistehenden Säulen. Doch rühren die plastischen Verzierungen am Constantinsbogen nicht ganz aus der späteren Zeit dieses Kaisers her, sondern die schönsten derselben sind einem abgebrochenen Trajansbogen entnommen, der nach einer Münzdarstellung noch einfacher, nur mit einem Durchgang versehen war. Auch der dritte der grösseren Triumphbögen in Rom, der des Titus, ist ohne Seitenpforten, wie schon erwähnt, finden wir an den Kapitälern seiner Halbsäulen zuerst die zusammengesetzte Form. Die Reliefs dieses Bogens, die zu den besten römischen Arbeiten gehören, sind auch dadurch interessant, dass sie die Trophäen des jüdischen Krieges, namentlich den siebenarmigen Leuchter zeigen. Ausserhalb Roms ist der Bogen der Sergier zu Pola in Istrien (aus der Zeit des Augustus) vielleicht der schönste. Er hat zwar nur eine Oeffnung und nicht freistehende Säulen, aber gerade dadurch sind bedeutende architektonische Vortheile erlangt; denn die gekuppelten Säulenstämme (korinthischer Ordnung, wohl kannellirt) rücken nun ziemlich nahe aneinander, und der äussere

von gleicher Höhe. Vielleicht also bildete sich jene schönere Form erst später; doch fragt sich, ob in diesem Punkt die Autorität von Münzen entscheidend ist.

bildet auch die Ecke des Baues, so dass er mit drei Vierteln seiner vollen Rundung hervortritt. Das Monument erhält dadurch bei trefflicher Ausführung und übrigens guten Verhältnissen ein äusserst kräftiges Ansehen, das Bild römischer Kraft und Würde. Dem August selbst sind die Bogen zu Rimini (ein sehr grosser aber einfacher Bau mit vortrefflicher Sculptur) und die zu Aosta und Susa gewidmet. Auch der Bogen zu Orange, den man gewöhnlich aber irrig den Bogen des Marius nennt und dessen eigentliche Beziehung nicht bekannt ist, gehört zu den schöneren.

Neben den Triumphbogen kann ich wegen der Aehnlichkeit der Bestimmung die Ehrensäulen erwähnen. Auch in Griechenland kamen einzelne Säulen als Denkmäler vor; doch immer in bescheidener Grösse, auf Gräbern oder auch wohl für die Sieger in den choragischen Spielen, wo sie dann die Bestimmung hatten, den Dreifuss zu tragen. In Rom waren dagegen Ehrensäulen auch für grössere, öffentliche Zwecke schon frühe bekannt. Man darf nur an die Columna rostrata des Duillius erinnern, die bekanntlich nach dem Seesiege über die Karthager errichtet, und an ihrem Stamme deshalb mit Schiffsschnäbeln, ohne Zweifel nicht eben architektonisch schön, geschmückt wurde; wir kennen sie durch eine antike Nachbildung. Später unter den Kaisern machte man solche Ehrensäulen in kolossalem Maassstabe, thurmartig emporragend; die Form der Bogen war erschöpft, zugleich aber bot die Gestalt der Säule eine, freilich für das künstlerische Gefühl sehr ungünstige, der Schmeichelei aber willkommene Gelegenheit dar, in den fortlaufenden, um den ganzen Stamm spiralförmig sich herumwindenden Reliefs die Thaten eines Feldzugs in vollem Zusammenhange mit ermüdender Beharrlichkeit darzustellen. Von dieser Art sind die in Rom erhaltenen Säulen des Trajan (92 Fuss hoch) und des Marc Aurel¹⁾, welche ursprünglich die Statuen dieser Kaiser, jetzt Bildsäulen des Petrus und Paulus tragen. Von der Säule des Antonin ist nur noch das marmorne Postament erhalten, ebenso von der des Theodosius in Constantinopel. Die s. g. Pompejussäule in Alexandrien, der Inschrift zufolge eine Ehrensäule Diocletians, ist ohne Bildwerk und besteht aus einem riesigen Granitstamme; im Vaterland der Obelisken eine römische Umbildung dieses Steinluxus.

¹⁾ Denn diesem Kaiser war die noch erhaltene Säule auf der Piazza colonna in der Nähe des Corso in Rom gewidmet, nicht dem Antoninus Pius, wie man früher meinte, und nach dem sie noch jetzt gewöhnlich genannt wird. Sie ist etwas kleiner als die Trajanssäule. Die Säule des Antoninus Pius wurde im Jahre 1724 ausgegraben; man beabsichtigte sie wieder aufzurichten, begnügte sich aber endlich, da dies misslang, das Postament im vaticanischen Garten aufzustellen. Beschr. Roms. Th. II. Abth. I. S. 388.

Der Gedanke, die Säule als Denkmal in so kolossaler Grösse zu gebrauchen, ist keinesweges ein glücklicher zu nennen. Sie ist zwar der Träger eines Bildes, allein die kolossalen Verhältnisse sind nicht allein unnöthig, sondern sogar zweckwidrig, weil die Höhe der Aufstellung die Wirkung des Bildes beeinträchtigt. Auch ist die Säule zwar das selbstständigste Glied des Gebäudes, aber doch nicht selbstständig genug, um wirklich allein zu stehen. Sie erscheint dann zumal bei kolossalen Dimensionen nothwendig kahl, dünn und vereinzelt, was durch umgebende Bauten wohl gemildert, aber nicht aufgehoben werden konnte. Noch unerfreulicher wird sie, wenn der Stamm mit Reliefs und zwar mit herumgewundenen bedeckt ist, deren Formen und Linien der Richtung des Stammes widersprechen und bei denen selbst der Anblick des Bildlichen durch diese Windungen zu sehr verhindert ist, um für die Verletzung des Architektonischen zu entschädigen.

Neben der Rücksicht auf den kriegerischen Ruhm war im römischen Volksleben die auf die öffentlichen Spiele zur Ergötzung des herrschenden Volkes sehr wichtig. Die Theater für dramatische Vorstellungen, die Amphitheater, in welchen das beliebte, grausame Schauspiel der Kämpfe von Gladiatoren oder wilden Thieren gegeben wurde, später die Naumachien, welche durch eine künstliche Vorrichtung unter Wasser gesetzt und als Schauplatz für Schiffsgefechte dienen konnten, endlich die Rennbahnen (Circus) gehörten hieher. Auch in dieser Beziehung waren die Bedürfnisse und Vorrichtungen der Römer anders als die der Griechen. Bei diesen war sowohl in dramatischen oder musikalischen Vorstellungen als bei den Kampfspielen und körperlichen Uebungen stets das Geistige oder Sittliche überwiegend; der Genuss künstlerischer Leistungen oder der Wetteifer edler menschlicher Kräfte. Prachtvolle Vorrichtungen für diesen Zweck waren ihnen nicht Bedürfniss. Sie schlossen sich wie bei den Theatern so auch bei der Anlage der Stadien, der Kampfplätze und Rennbahnen gewöhnlich an eine günstige Localität an. Wo möglich wählten sie einen ebenen Thalgrund zwischen zwei hügeligen Anhöhen, auf welchen dann die Sitzstufen für die Zuschauer entweder in Stein gelegt, oder für die Zeit der Spiele in Holz errichtet wurden. Selbst das Stadium zu Olympia scheint nur von dieser letzten Art gewesen zu sein. Gladiatoren endlich und gar Thierkämpfe wurden den Griechen erst unter der römischen Herrschaft bekannt.

In Rom dagegen hatten die Schauspiele von Anfang an einen ganz anderen Charakter. Sie waren nicht auf die Besseren des Volks, sondern auf die Neugierde des rohen Haufens berechnet, sie sollten den Pöbel beschäftigen oder gewinnen. Im einheimischen Bühnenspiele

herrschte von Alters her ein derber Volkswitz mit einer satyrischen Richtung; die feinere Komödie, noch mehr die Tragödie wurden erst später als Nachahmung der Griechen eingeführt. Niemals erlangte das Drama die populäre Bedeutung der Fechterspiele; wir sahen schon oben, welche Ausdehnung diese erhielten. Bald genügten diese nicht, man fügte die Kämpfe wilder Thiere hinzu. Anfangs zeigte man bei den Triumphen die seltenen Thiere aus der Kriegsbeute; Metellus nach seinem Siege über die Karthager gab mit den Elephanten das Beispiel. Darauf stellte man Jagden auf solche Thiere an; endlich raffinirte man das Schauspiel dadurch, dass man verschiedene Arten der Thiere auf einander hetzte. Man überbot sich in der Zahl und Seltenheit, Pompejus liess einmal 600 Löwen jagen, August rühmt sich der gewaltigen Zahl wilder Thiere aller Art, die er der Schaulust des Volkes vorgeführt. Um auch Amphibien zu zeigen, setzte man die Arena unter Wasser und liess nun das Krokodil, das Nilpferd, die Robbe mit Bären kämpfen. Die höchste Steigerung der Schaugefechte war dann endlich die Naumachie; man liess grosse Plätze ausgraben, mit Wasser füllen und ganze Flotten prachtvoll gerüsteter Schiffe sich bekriegen. Julius Caesar begann diesen Luxus, noch Domitian liess eine neue, die bisherigen an Grösse übertrëffende Naumachie bauen.

Bei den baulichen Anlagen für diese Spiele gingen die Römer wieder von roher Strenge zu üppiger Pracht über; jene edle Mitte, welche die Sache selbst einfach und ungezwungen walten lässt, kannten sie nicht. Bis zur Zeit der Scipionen standen die Zuschauer der Theater gemischt umher; man begann dem Senat, dann allem Volke Sitze anzuweisen. Aber eine Reihe von Jahren hindurch erregte dies noch, als eine Weichlichkeit, Anstoss; ein Senatusconsult auf Betrieb des Consuls Scipio Nasica verbot in Zukunft in der Stadt oder im Umkreise einer Meile solche Sitzplätze zu errichten, doch wurde dies strenge Gesetz nicht lange beobachtet. Die Bühne war, wie die Sitzplätze, anfangs zwar nur ein hölzernes Gerüst, aber man stattete sie bald verschwenderisch aus, mit Malereien, mit purpurnen Decken. Alle andern übertraf (noch nicht 100 Jahre nach jenem Verbot) Marcus Scaurus, der Stiefsohn des Sulla, bei dem Bau des Theaters, während seines Aedilenamts; obgleich von Holz, war das Bühnengebäude mit Platten von Marmor, Glas und Gold belegt, mit Marmorsäulen und Erzstatuen geschmückt, mit Gemälden und Teppichen bedeckt und mit Sitzplätzen für achtzigtausend Zuschauer versehen¹⁾. Drei Jahre später baute

¹⁾ Unser Berichterstatter, Plinius, beschreibt es als ein Werk wahnsinniger Ueppigkeit, grösser als selbst die für die Ewigkeit bestimmten Monumente; er erschrickt,

Pompejus mit soliderem Luxus ein steinernes Theater, welches nur halb soviel, wie das des Scaurus, doch immer noch die gewaltige Zahl von vierzig tausend Zuschauern aufnehmen konnte. Als Muster diente ihm ein griechischer Bau, das Theater zu Mitylene, doch vergrößert und mit manchen Veränderungen, unter denen die wesentlichste war, dass er die Sitze nicht auf einem natürlichen, sondern auf dem künstlichen Felsen eines bedeutenden Unterbaues ruhen liess. Auch er schmückte es reich aus; über den Sitzstufen erhob sich der Tempel der siegreichen Venus (Venus Victrix), zu welchem also jene hinaufzuleiten schienen.

Im Wesentlichen war die Form des griechischen und römischen Theaters (obgleich feinere Unterschiede, die Vitruv ausführlich angiebt, zwischen beiden herkömmlich waren) dieselbe, nämlich die eines Halbkreises, dessen Durchmesser die Scena mit ihrer architektonisch festen Decoration bildete, während die amphitheatralisch aufsteigenden Sitze der Zuschauer in der Kreislinie lagen. Der ebene Raum, zwischen dem Unterbau der Scena und dem Fusse der Sitzreihen, die Orchestra, diente bei den Römern zu Sitzen der Senatoren, bei den Griechen zu theatralischen Zwecken, auf welche so wie auf die einzelnen Theile der Scena, auf ihre Decoration und deren Gebrauch hier nicht weiter einzugehen ist. Die Sitze der Zuschauer stiegen, wie erwähnt, halbkreisförmig über einander auf bis zu dem obersten Rande, der gewöhnlich mit einer bedeckten Säulenhalle versehen war. Da die Bühne gleiche Höhe mit den Sitzen hatte, so bildete das Ganze einen inneren Raum etwa von der Gestalt eines halben, abgestumpften und umgekehrten Kegels, welcher für die Erhaltung und Mittheilung des Schalls höchst vortheilhaft war. Daher wurde diese Form denn auch nie verlassen und die Architekten dachten darauf, durch künstliche Vorrichtungen mancher Art diese beabsichtigte Wirkung zu sichern und zu verstärken. Zwischen den Sitzen liefen, in der Richtung des Halbmessers der Kreislinie, Treppen hinauf, welche die Sitzreihen in mehrere Dreiecke oder Keile abtheilten, und auf denen das herbeiströmende Volk mit Bequemlichkeit zu den Plätzen, welche theils gewissen Ständen vorbehalten, theils durch vertheilte Marken vergeben waren, gelangen konnte. Dieser ganze Bau der Sitzreihen ruhte nun in den römischen Theatern auf einem mächtigen Unterbau von Pfeilern und Wölbungen, die sich gewöhnlich in drei Stockwerken übereinander erhoben, und Gänge bil-

hier schon die Zahl von dreihundert sechzig Säulen in derselben Stadt zu finden, wo es noch vor Kurzem ein strafbarer Aufwand erschien, wenn ein reicher Bürger sein Haus mit sechs Säulen schmückte. Plin. H. n. 36. 24. 7.

deten, welche theils in Verbindung mit inneren Treppen zur Erleichterung des Ein- und Ausgangs, theils auch zum Untertreten bei stürmischem Wetter dienten; denn die Theater waren oben offen oder doch nur durch eine übergespannte Decke gegen die Sonne und leichte Regenschauer gesichert. Das Aeussere des Unterbaues behielt natürlich sowohl die Kreislinie als die Eintheilung der Stockwerke bei. Diese letzten bestanden aus Bogenöffnungen, über denen ein Gebälk fortlief, welches von Halbsäulen oder Pilastern an den Pfeilern zwischen den Bogen scheinbar getragen wurde. Es ergibt sich hieraus, dass diese Halbsäulen, da sie den breiten Bogen zwischen sich hatten, in grosser Entfernung von einander standen, dass daher jeder Gedanke an die Säulenstellung des griechischen Baues fortfiel, und nur eine schwache Erinnerung an die Verbindung des Tragens blieb. Auf der Aussenseite des geraden Gebäudes, dass die *Scena* und manche Räume für scenische Vorbereitungen und Magazine enthielt, wurde häufig ein Portikus angebracht.

Aus der Form des Theaters entstand sehr bald die des Amphitheaters, für die Kampfspiele. Man schreibt ihre Erfindung dem C. Curio zu, der wenige Jahre nachdem Pompejus sein steinernes Theater erbaut hatte, bei der Leichenfeier seines Vaters, da er nicht reich war und nur mit Cäsars Mitteln den Prunk bestritt, durch die Neuheit des Plans Aufmerksamkeit erregen wollte. Er baute daher zwei hölzerne Theater nahe beieinander, mit so künstlicher Vorrichtung, dass sie auf Zapfen herumgedreht und mit der Oeffnung der Halbkreise gegeneinander gewendet werden konnten. So dienten sie Vormittags zu zwei verschiedenen Schauspielen (bei denen die Bühnen von einander abgewendet sich nicht störten), Nachmittags vereint zu Fechtspielen vor der doppelten Versammlung. Wie es sich auch mit dieser fast allzu kühnen Vorrichtung verhalten haben mag, so war es natürlich, dass man bei den Fechtspielen, wo die *Scena* nicht erforderlich war und die Rücksicht auf den Schall fortfiel, den Raum zur Zulassung von möglichst vielen Zuschauern benutzen wollte, und ihn daher auf allen Seiten mit Sitzreihen umgab. Man legte aber hiebei nicht die Kreislinie, sondern die Ellipse zu Grunde; ohne Zweifel weil sie durch ihre grössere Länge freiere Bewegung der Kämpfenden gestattete. Julius Cäsar erbaute das erste Amphitheater von Holz; unter August wurde ein steinernes errichtet, viele andere folgten in Rom und in den Provinzen. Im Innern enthielten diese Gebäude zunächst die *Arena*, mit den daran stossenden Behältern der Thiere und mit manchen Einrichtungen zur Vorbereitung und Veranstaltung der überraschenden Erscheinungen, welche die Schaulust des Volkes reizen und befriedigen sollten;

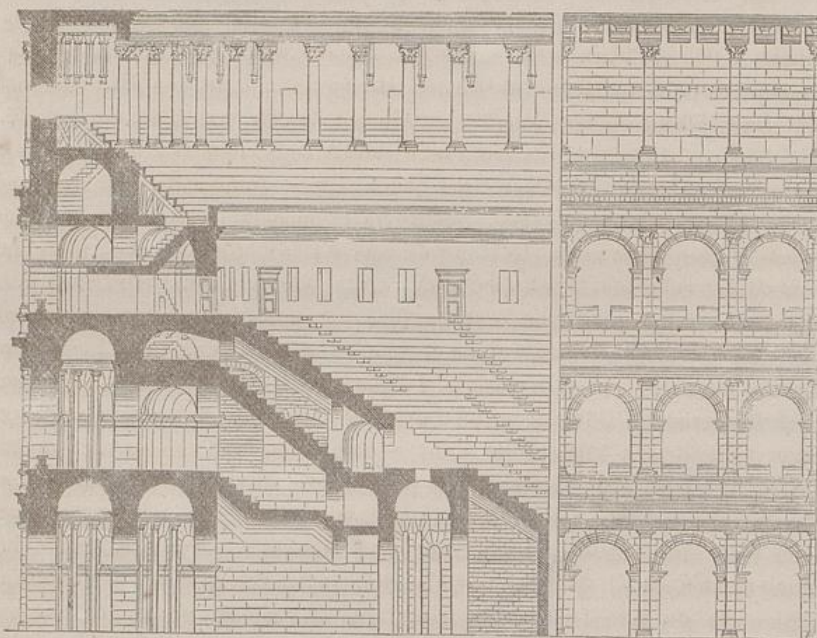
dann ringsumher die aufsteigenden Sitzreihen. Das Aeussere der Amphitheater bestand ähnlich wie die Rundseite der Theater, aus mehreren Stockwerken von offenen Bogen zwischen Halbsäulen verschiedener Ordnungen. Gewöhnlich diente die toscanisch-dorische Ordnung (bald mit bald ohne Triglyphen) für die unterste, die ionische und korinthische für die oberen Reihen.

Bekanntlich wurden die Schauspiele aller Art in Rom unentgeltlich gegeben, zur republikanischen Zeit als eine Befriedigung aristokratischen Stolzes oder als ehrgeiziges Mittel zur Erlangung der Volksgunst, unter den Kaisern als eine nothwendige Beschäftigung des müssigen Pöbels, um ihn von bösen Gedanken und Unruhen abzuhalten. Spiele waren Bedürfniss und Recht des Volkes, die Nachkommen der Quiriten, nicht mehr durch die Geschäfte gesetzgebender Versammlungen beschäftigt, forderten Brodspenden und Spiele. Natürlich mussten daher Theater und Amphitheater auf gewaltige Menschenmassen berechnet werden; wir führten schon die Zahlen an, welche die ersten grossen Bauten des Scaurus und des Pompejus aufnahmen. Durch diese Grösse und durch die mächtigen Mauern, welche solche Last zu tragen fähig waren, wurden solche Gebäude bedeutende und charakteristische Aufgaben der römischen Architekten. Von Theatern sind uns an vielen Orten Spuren und Ueberreste, an wenigen wohlerhaltene Ruinen geblieben. Bei Weitem das vollständigste der Conservation nach, obgleich von geringerer Grösse, ist das zu Pompeji. In Rom sind noch die Aussenwände vom Theater des Marcellus erhalten, welches von Cäsar angefangen, von August vollendet und nach dem Namen seines mehrere Jahre vorher verstorbenen Neffen benannt wurde. Es fasste dreissigtausend Sitzplätze. Im Mittelalter diente es, wie viele Gebäude dieser Art, mehreren aufeinanderfolgenden adeligen Familien als Festung in den wilden, städtischen Fehden, welche die einst gebietende Stadt so lange beunruhigten; im sechszehnten Jahrhundert, als die Zeiten friedlicher waren, wurde es zur schlossartigen Wohnung eingerichtet. Noch jetzt sieht man an den nun verfallenden Häusern die Architektur zweier Stockwerke, des unteren, dorischen und des ionischen; wahrscheinlich stand ein drittes Stockwerk korinthischer Ordnung darüber. Der Styl dieses Gebäudes ist völlig römisch, dem griechischen sich nähernd, aber mit manchen unpassenden Veränderungen. So hat das dorische Gebälk ausser den Triglyphen auch Zahnschnitte, eine Zusammenstellung, gegen die schon Vitruv eifert. Bei dem Beginne der modernen Studien des Alterthums, ehe man ächtgriechische Architektur kannte oder beobachtete, wurde es indessen lange als Muster des Styls nachgeahmt.

Bei Weitem reicher sind wir an Amphitheatern; ihre rings umher

gehende Rundung mit den Widerlagen kräftiger Gewölbe hat den Stürmen des Mittelalters besseren Widerstand geleistet. Ausser dem zu Pompeji sind die Arenen von Verona, Nismes, Pola und Capua wohl erhalten. Vor allen anderen berühmt ist dann das flavische Amphitheater in Rom, von Vespasian begonnen, von Titus vollendet, das Colosseum (Fig. 112), wie es nach unseren Nachrichten zuerst im achten Jahrhundert, offenbar wegen seiner Grösse benannt wird. Seine Stufen fassten 87000 Zuschauer; bei einer Länge von fast 600 Fuss, erhob es sich zu einer Höhe von 180 Fuss, dem Doppelten des Berliner

Fig. 112



Durchschnitt und Aufriss des Colosseums.

Schlosses. Vier Stockwerke bildeten das Aeussere, die drei unteren jede mit 80 Bogenöffnungen in toscanischer, ionischer, korinthischer Ordnung, das oberste mit geschlossener Mauer und korinthischen Pilastrern. Es ist die mächtigste Ruine des römischen Alterthums, ein nicht unwürdiges Bild römischer Grösse und Tüchtigkeit. Unter den weit vorgestreckten Sitzreihen ziehen sich labyrinthisch die gewölbten Gänge und Treppen, theils wohl erhalten, theils in Trümmern, deren Wölbungen ohne Pfeiler in einzelnen Steinmassen herabhängen. Die Kraft der Structur, die Fülle und die Zweckmässigkeit der Mittel, die Sorgfalt

der Begründung erregen unser Staunen, und werden durch die Spuren der Jahrhunderte, welche darüber hingingen, noch imponirender. Höchst bedeutsam ist dann auch der Anblick der inneren Stufen in ihrem gleichmässigen Aufsteigen, in der gewaltigen schön geschwungenen Linie. Wir sehen das Bild einer grossartigen Ordnung, den Ausdruck dieses gebieterischen Wesens, welches das Nothwendige mit Würde und mit der Consequenz des Regelmässigen durchführt; eine grandiose Einheit, welche schön zu nennen ist, weil hier, wo die Anmuth des Individuellen nicht erfordert wird, die consequente Durchführung des Nützlichen zur Schönheit wird.

Eine andere Klasse wichtiger öffentlicher Gebäude bei den Römern waren die Bäder. Das Bad gehörte bei den Alten zu den unentbehrlichen Lebensbedürfnissen; schon im Homer wird jeder Fremdling bei seiner Ankunft in einem gastlichen Hause alsbald in das Bad geführt. Die Einrichtung eigner Anlagen für diesen Zweck trat indessen bei den Hellenen erst später ein, in Folge der Anlage der Gymnasien, in deren weitläufigen Räumen sich auch Einrichtungen für warme und kalte Bäder befanden. Das griechische Gymnasium, von dem wir uns weniger aus erhaltenen Resten als aus Nachrichten der Schriftsteller, namentlich aus der Beschreibung Vitruvs, ein ziemlich deutliches Bild entwerfen können¹⁾, war ursprünglich ein einfacher, freier Turnplatz und behielt diese Grundform auch später, als die steigende Bedeutung der Gymnastik für das griechische Leben, und die Verbindung geistiger und körperlicher Bildungsmittel besondere bauliche Anlagen verlangten. Man umgab den offenen Hof mit Säulenhallen und hinter diesen mit Sälen und Zimmern, die theils für besondere Uebungen bestimmt waren, theils auch denselben Zwecken dienten wie der offene Hof, wenn nämlich die Witterung den Aufenthalt im Freien nicht erlaubte. Hier befanden sich auch Baderäume und Säle, in denen sich lernbegierige Jünglinge um ihre Lehrer versammelten. An diesen einen Hof schloss sich ein zweiter, an einer Seite durch das Stadium geschlossen, an den anderen Seiten wieder von Säulenhallen und Uebungsräumen umgeben, in der Mitte aber mit Bäumen bepflanzt, die schattige Spaziergänge gewährten. Diese Gymnasien waren zum Theil von bedeutender Ausdehnung und mit künstlerischem Schmuck, mit Altären und Heiligthümern insbesondere der Gottheiten, denen die Pflege körperlicher und geistiger Bildung zugeschrieben wurde, reich geschmückt.

¹⁾ Vgl. Becker Charikles II. 178 ff. Eine neue, aber schwerlich richtige Ansicht in dem Programm von Petersen: Das Gymnasium der Griechen nach seiner baulichen Einrichtung. Hamburg 1858.

Bei den Römern fanden die Leibesübungen auf dem offenen Marsfelde statt, und als man später besondere, den griechischen Gymnasien ähnliche Gebäude anlegte, war vielmehr das Bedürfniss des Badens die Hauptsache; man nannte sie daher auch mit einem anderen griechischen Namen, *Thermen*, warme Bäder. Der erste Bau dieser Art wurde von Marcus Agrippa unter August in Verbindung mit dem Pantheon errichtet. Es war eine der Liberalitäten der beginnenden Kaiserherrschaft, dass man auch die Aermeren des Volkes etwas von dem Luxus geniessen liess, mit welchem die reichen Römer ihre häuslichen Bäder auszustatten pflegten. Daran schloss sich dann auch die Einrichtung von Räumen für Leibesübungen, von Sälen mit Sitzplätzen für die Philosophen und Lehrer an, die Quiriten sollten nichts entbehren, was die Hellenen besaßen. Endlich bei gesteigerter kaiserlicher Liberalität fügte man Gärten und öffentliche Sammlungen hinzu, und diese Gebäude, welche so vielen Stoff der Unterhaltung darboten, wurden nun der Sammelplatz der Müssigen, wie ein scharfsinniger Archäologe sie gut genannt hat, die Alles umfassenden Herbergen des römischen Volksverkehrs. Die Anlage dieser grossen Gebäude war daher eine wichtige Aufgabe für das Geschick der Architekten. Sie gingen dabei ohne Zweifel vom griechischen Gymnasium aus, welches indess, da das Bedürfniss des Badens, wie gesagt, die Hauptsache geworden war, nicht unwesentlich verändert werden musste. Das Ganze bestand nun in einem grossen, ungefähr quadratischen von einer Mauer eingeschlossenen Raume, der zur Hälfte von dem für die Bäder nothwendigen Gebäude eingenommen wurde. In diesem befanden sich geräumige Säle und Bassins für warme und kalte Bäder, für Uebungen verschiedener Art, namentlich auch für das Ballspiel, und hinter demselben Baumpflanzungen mit Spaziergängen, woran sich denn an die Umfassungsmauer stossend, das Stadium anschloss. Es fehlte ferner nicht an Räumen für wissenschaftliche Zwecke, auch Bibliotheken zum öffentlichen Gebrauche wurden damit verbunden, die *Thermen* des Diocletian hatten sogar deren zwei, und selbst Tempel und Theater hingen damit zusammen. Dass ausser diesen grossen Anlagen in Rom und in den Provinzen auch kleinere Bäder, wie sie uns namentlich in Pompeji sehr anschaulich entgegentreten, existirten, bedarf kaum der Bemerkung.

Diese kolossalen Gebäude wurden mit der grössten Pracht ausgestattet; kostbare Marmorarten und Gemälde zierten die Wände, Statuen und *Hermen* berühmter Männer, namentlich der Philosophen und Dichter, Kunstwerke von bedeutendem Werthe standen umher. Diocletians *Thermen* enthielten eine eigene Gemäldesammlung (*Pinakotheka*) und die *Laokoon*sgruppe ist in den Bädern des Titus gefunden; ein

Beweis, wie freigebig man hierin war, und welche Achtung doch auch das römische Volk trotz der ursprünglichen Rohheit des grossen Haufens für die edelen Werke des Meissels gehabt haben muss. Vor allem war denn Rom mit solchen Prachtgebäuden geschmückt, eine Reihe von Kaisern überbot sich im Luxus und in der Freigebigkeit. Den Thermen des Agrippa folgten die des Nero; Titus, Trajan, Commodus, Caracalla, Diocletian, und selbst noch Constantin machten ähnliche und noch grössere Anlagen. In denen des Diocletian konnten, wie ein Schriftsteller erzählt, 3200 Personen zugleich baden.

Auch von diesen kolossalen Gebäuden hat Manches das Mittelalter überdauert, und noch jetzt, nachdem die Baulust des neueren Roms vieles zerstört und entstellt hat, sind wichtige Ueberreste von den Thermen des Titus, des Caracalla und besonders des Diocletian erhalten. Von diesen haben wir namentlich noch einen grossen Saal, (wahrscheinlich das Tepidarium) mit acht grossen Granitsäulen, welche Kreuzgewölbe stützen, durch Michelangelo in eine geräumige Kirche (S. M. degli Angeli) verwandelt. Ein zu denselben Thermen gehöriges Rundgebäude wird ebenfalls als Kirche (S. Bernardo) benutzt; ein umfassendes Kloster, mehrere Gärten und Gebäude, zwei grosse Plätze nehmen den Raum dieser Thermen ein. Und dennoch erreichten sie nicht die Grösse, welche die des Caracalla hatten. Ein späterer Schriftsteller (Ammianus Marcellinus) nennt diese Thermen Bäder in der Grösse von Provinzen; nach dem Maassstabe seiner pomphaften Sprache nicht allzu übertrieben, denn mässigen Stadtvierteln kommen sie wirklich gleich. Auch bei diesen Gebäuden war nun die Wölbung ein unentbehrliches Mittel, wie hätte man so grosse umfassende Räume füglich anders decken, wie ihnen die luftige Höhe, deren überfüllte Baderäume bedurften, anders gewähren sollen.

Die Geschichte der römischen Privatgebäude ist die Geschichte des römischen Luxus. In früher republikanischer Zeit setzte auch hier der Censor der Ueppigkeit Schranken; noch im ersten Viertel des siebenten Jahrhunderts der Stadt ward ein edeler Römer wegen eines (nach späteren Verhältnissen sehr mässigen) Preises, den er für den Bau seines Hauses gezahlt hatte, zur Verantwortung gezogen. Auch hier aber, wie gewöhnlich, war das Verbot nur ein Zeichen der Hinnegung zum Ueberschreiten; denn bald überstieg der Luxus der Bauten, die Verschwendung in kostbaren Marmorarten, die raffinierte Ueppigkeit in Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten aller Art selbst die weitesten Schranken. Vor allem wurden die Landhäuser, mit denen die römischen Reichen die nahen Gebirge und die reizenden Küsten von Bajae und Neapel bedeckten, ja die sich bald zum grossen Nach-

theil der Bevölkerung über ganz Italien verbreiteten, der Gegenstand der zügellosesten Verschwendung. Schon Horaz schildert es eindringlich, wie diese Gartenlust das Meer von seinem alten Ufer zurückdrängt, wie sie den dürftigen Nachbarn verdrängt, dass er mit seinen Hausgöttern und seinen nackten Kindern die Ferne suchen muss. Die Baulust wurde wie zur ansteckenden Krankheit; Cicero, der doch selbst über diesen Luxus gelegentlich eifert und dessen Vermögensumstände nach dem Maassstabe Roms keinesweges glänzend waren, unterhält uns in seinen Briefen beständig von neuen Bauten auf seinen Landgütern und in der Stadt. Und dennoch muss sein Aufwand hinter dem des Metellus und Lucullus weit zurückgeblieben sein. Lucullus, dessen Ueppigkeit sprüchwörtlich geworden ist, verfeinerte die Ansprüche auf's Höchste. Für jede Jahreszeit waren besondere Landsitze bestimmt. Berge wurden über gewölbte Grotten aufgeworfen, Lusthäuser im Meere gebaut; Bibliotheken und Gallerien für Kunstwerke, Gewächshäuser, Fischteiche und Vogelhäuser mit sinnreichen, zur Belustigung der Beschauer dienenden Einrichtungen durften nicht fehlen. Die Gärten selbst glichen denen im altfranzösischen Geschmacke; beschnittene Bäume bildeten Laubgänge und Wände, Cypressen erhielten die Gestalt der Spitzsäule, Gebüsche stellten sogar ganze Thiergestalten dar, und Buchsbaumplantagen waren als Buchstaben irgend eines Namens angelegt¹⁾. Auch dies giebt wieder einen Beweis, wie verschieden der Naturgenuss der Römer von dem unserigen war.

Natürlich übertraf der Luxus der Kaiser den dieser republikanischen Grossen noch bedeutend. Nero's Palast, den er nach dem berüchtigten, wahrscheinlich von ihm selbst veranlassten Brande erbaute und schmückte, und den man von seiner Pracht das goldene Haus benannte, bedeckte gewaltige Strecken des jetzt verwüsteten Theiles von Rom. Die Ruinen von Hadrian's tiburtinischer Villa verbreiten sich über ein Feld von sieben römischen Meilen. Sie sollte dem Kaiser Erinnerungen der schönsten Stellen gewähren, die er auf den Reisen durch sein Weltreich gefunden; Athenische Gebäude, Lyceum, Akademie, Poikile, ägyptische, der Canopus, sogar das reizende thessalische Thal Tempe fanden hier ihre Nachbilder. Von allen diesen Villen und Palästen sind verhältnissmässig geringe Trümmer auf uns gekommen; gerade der Reichthum des Materials hat die Raubsucht aller Jahrhunderte darauf hingeletet:

¹⁾ Entscheidend sind dafür die Stellen in Plin. hist. nat. XVI, 33, 60 und Plin. jun. ep. V, 6, §. 16 und 35. S. darüber Becker, Gallus oder römische Scenen aus der Zeit August's. Th. III. 42 ff.

In der Villa Hadrian's und auf dem Boden der Kaiserpaläste¹⁾ finden wir nur zerstreute Fragmente, riesige Fundamente, oder das saubere Netzwerk, den rothen Backstein der Mauern, die kräftigen Wölbungen von aller Zierde entblösst. Der einzige Palast, von dem wir etwas vollständigere Ueberreste besitzen, ist der des Diocletian bei Salona, den wir aber, weil er der Epoche des Verfalls der römischen Kunst angehört, erst später erwähnen werden.

Bei den gewöhnlichen Wohnhäusern in Rom ist es nicht unwichtig, dass die Uebervölkerung der Stadt den Bau mehrerer Stockwerke übereinander herbeiführte. August beschränkte, nach Strabo's Bemerkung, die Höhe der Häuser auf 70 Fuss, es muss also wenigstens die Neigung gewesen sein, sie noch mehr zu erhöhen. Dies musste manche Abweichungen von den einfachen Formen griechischer Architektur hervorbringen. Doch stimmten die griechischen und römischen Wohnhäuser in ihrer Anlage insoweit überein, als sich, wie wir es noch jetzt in Pompeji recht anschaulich vor uns haben, die einzelnen Zimmer um einen oder mehrere offene Höfe im Inneren gruppirt, von denen sie auch durch die Thüre ihr Licht erhielten. Fenster scheinen im Erdgeschoss selten, um so mehr aber in den oberen Stockwerken vorhanden gewesen zu sein²⁾.

An die Wohnungen der Lebenden reiht sich die Betrachtung über die Ruhestätten der Todten. Bei den Griechen wie bei den Römern war die Sorge für die würdige Bestattung des Verstorbenen eine sehr wichtige und heilige. Man erinnere sich der Antigone, die selbst den Tod nicht scheute, um an der Leiche ihres Bruders die Beerdigung wenigstens anzudeuten. Aber wie alles andere Persönliche blieben auch die Grabmäler in der guten griechischen Zeit in Umfang und Ausstattung bescheiden, man begnügte sich mit einer Graburne, die entweder wirklich die Ueberreste des Todten umschloss oder nur ein Zeichen

1) Die neuesten Ausgrabungen gewähren die interessante Anschauung der gewaltigen Festsäle.

2) Die Erörterung der einzelnen Theile des römischen Hauses, des Vestibulum, Atrium, cavum aedium u. s. w., bleibt füglich der Archäologie überlassen. S. darüber Becker a. a. O. II. 171 ff. Dass die Häuser in Rom, besonders die zum Vermiethen an viele einzelne Bewohner bestimmten grossen Gebäude, Fenster nach der Strasse hatten, liegt in der Natur der Sache und wird durch zahlreiche Stellen bestätigt. S. a. a. O. S. 262. Bei dem hohen Miethzinse, den man in der übervölkerten Stadt zahlte (der Dichter Martial musste sich mit einem Stübchen im vierten Stock begnügen, I. 118, 7.: „scalis habito tribus, sed altis“), war dieses Vermiethen eine einträgliche Benutzung des Raums, und es konnte daher nicht fehlen, dass man die Geschicklichkeit der Architekten in Anspruch nahm, damit diese Häuser möglichst viel Gelass darböten und durch äussere, angemessene Verschönerung auf höhere Preise Anspruch gäben.

dafür war, das Gewöhnlichste aber war die Stele, ein meistens schmaler hoher Pfeiler von einer Palmette oder auch einem kleinen Giebel gekrönt. Wie die bildende Kunst diese Formen veredelte, ist oben erörtert. Manchmal sind sie wie kleine Tempel gestaltet, dann wieder als einfache Säulen. Man stellte sie gewöhnlich, wie viele Beispiele zeigen, an den Heerstrassen auf, so dass oft, wie wir bei Pompeji noch sehen, förmliche Gräberstrassen entstanden. Erst seit dem Denkmale des Mausolus und in der Alexandrinischen Periode kamen grössere phantastische Grabmäler vor, doch auch da wohl nur bei Fürsten. Die Römer bestatteten ihre Todten zum Theil in Felsenhöhlen oder unterirdischen Kammern, wo denn das Aeussere mit einer Façade, mehr oder weniger einem Portikus ähnlich, und das Innere mit Malereien und Mosaik geschmückt war; beim Mangel der Felsenhöhlen wurden solche Grabkammern gewölbt. Sie dienten bleibend und durch viele Generationen einer, auch wohl mehreren Familien, indem jeder einzelne Aschenkrug in einer besonderen kleinen Nische aufgestellt und auf einem Marmortäfelchen mit dem Namen des Verstorbenen versehen wurde; man nannte solche Grabmäler Columbarien, Taubenhäuser, nach der Aehnlichkeit des Anblicks. Ausser dem aber begannen die Reicheren bald grosse Denkmäler über der Erde zu erbauen, so dass die Grabkammern sich entweder unter oder in denselben befanden. Bei der Mannigfaltigkeit der römischen Bauformen überhaupt und bei der Freiheit, welche die Phantasie bei solchen durch kein Bedürfniss bedingten Anlagen hat, konnte es nicht fehlen, dass hier sehr verschiedene Formen gebraucht wurden. Wir finden einzelne in tempelartiger Form, mit Pilastern und Halbsäulen, einige hatten sogar (wahrscheinlich doch nur in Nachahmung der ägyptischen) die Form wirklicher Pyramiden, von denen nur die des Cestius in Rom uns aufbehalten ist, in deren Umgebung den Protestanten in Rom jetzt ihre Grabstätte eingeräumt wird. Weit gewöhnlicher ist die Form eines schweren Rundbaues, der ursprünglich gewiss in eine kegelförmige Spitze auslief, so, dass wir hier wieder der alten Form des unten ummauerten Erdhügels begegnen, jetzt hat sich indess nur der Rundbau erhalten. Gräber dieser Art sind ausser den gleich zu erwähnenden Kaisergräbern das der Cäcilia Metella bei Rom, das der Plautier bei Tivoli, das des Munatius Plancus bei Gaeta; alles runde Thürme von gewaltiger Breite auf einem viereckigen Unterbau, zum Theil unten mit einer Façade, immer oben mit einem Gesimse geschmückt. Sie sind theils wirklich massiv, eine dichte Steinmasse, in welcher nur die Gänge zu den Grabkammern und diese selbst höhl sind, theils erscheinen sie doch, obgleich hohl und gewölbt, wie grosse schwere Massen. Viereckige Gräber der Art

von kleinerer Dimension sind noch häufiger, oft in der Form eines Altars, zuweilen (wie das sogenannte Grab des Virgil auf dem Posilipp) haben sie eine kegelförmige Gestalt. Viele dieser starken und mächtigen Bauten haben im Mittelalter als Festungen gedient. Die hier genannten Gräber sind bloss Erzeugnisse des Luxus reicher Privatpersonen; natürlich wurden sie von den Grabmälern der Kaiser bei Weitem überboten, doch finden wir auch bei diesen die Form des thurmartig Massiven vorherrschend. Auch sie waren sämmtlich Familiengräber und dienten zur Bestattung der Nachkommen und Angehörigen des Gründers. Den Anfang machte das Monument des August, von Strabo als ein auf hohem, mit Marmor belegtem Unterbau sich erhebender Erdhügel geschildert, der sich aber vielleicht in vier Absätzen terrassenförmig erhob. Der unterste Bau hatte einen Durchmesser von mehr als 200 Fuss, und der Hügel war mit immergrünen Bäumen bepflanzt. Auf der höchsten Spitze stand die Kolossalstatue des Kaisers. Das Gebäude war indessen nicht massiv, sondern bestand aus vier kreisförmigen Mauern, eine von der anderen in bedeutender Entfernung, alle durch Zwischenmauern und Wölbungen verbunden. Es enthielt also weite und bedeutende labyrinthische Räume, und wir sehen darin eine Wiederholung der kreisförmigen Mauer des Pantheons und der künstlichen Wölbungen der Amphitheater. Jetzt dient der kolossale Unterbau noch als Grundlage eines zwischen den Häusern der modernen Stadt gelegenen Amphitheaters, das für öffentliche Schauspiele benutzt wird.

Das zweite grosse Mausoleum eines Kaisers, das des Hadrian, ist bekanntlich noch heute die Citadelle von Rom, unter dem Namen der Engelsburg. Ganz ähnlich wie jene Grabmäler der Privaten, namentlich wie das der Caecilia Metella, nur in bedeutend grösseren Verhältnissen, besteht es aus einem quadraten Unterbau und einem gewaltigen Thurm darauf, über welchem wahrscheinlich noch ein oder mehrere Absätze terrassenförmig sich erhoben, deren oberster von einer Statue des Kaisers bekrönt wurde. Aeusserlich war es mit Quadern von Marmor bekleidet und auf der Höhe des Thurmes mit Statuen reich geschmückt. Das Innere ist massiv und nur von breiten und hohen, wie es scheint auch für feierliche Züge bestimmten Gängen durchzogen, die zu der Grabkammer führen. Der Contrast der Kleinheit und Hinfälligkeit des menschlichen Leibes mit dieser schweren unzerstörbaren Masse ergreift auf eine eigenthümliche Weise, wenn man in diesen Gängen herumwandert. Im Gothenkriege benutzte schon Justinians Feldherr diese starke Burg zur Vertheidigung; die Statuen auf der Plattform wurden von seinen Soldaten auf die Angreifer herabgestürzt.

Vielen Päpsten diente es später als Zufluchtsort; Benvenuto Cellini weiss davon zu erzählen, wie er seine Geschütze auf das verwaiste Heer Karls von Bourbon von hier aus gerichtet.

Das dritte grosse Denkmal in Rom war das des Septimius Severus; es heisst das Septizonium und bestand daher wahrscheinlich aus sieben Absätzen, ähnlich aber grösser wie die Mausoleen des August und Hadrian; es ist uns nichts davon erhalten.

Diese Uebersicht der römischen Gebäude giebt auch schon das Wesentlichste, was über den Entwicklungsgang der Architektur bei den Römern zu sagen sein möchte. Die Geschichte der Bauten, die Zusammenstellung der historischen Nachrichten, die Vergleichung dieser Nachrichten mit den Monumenten, die Erörterung aller der technischen und antiquarischen Fragen, welche sich daran knüpfen, ist zwar von wesentlichem Nutzen und mannigfachem Interesse. Diese umfassende Arbeit, für welche übrigens in Hirt's Geschichte der Baukunst schon sehr viel geleistet ist, liegt nicht in den Gränzen unserer Aufgabe. Eine innere Geschichte aber im höheren Sinne des Wortes, wie bei den Griechen, hat diese Kunst hier nicht, sie hat kein selbstständiges Leben, das sich aus sich heraus entwickelt und auf verschiedenen Stufen mannigfach gestaltet. Ihre Geschichte fällt im Wesentlichen mit der Geschichte des Luxus und der Bildung zusammen. An das, was in dieser Beziehung schon in der Einleitung gesagt ist, mögen sich noch folgende Bemerkungen anschliessen.

Schon frühe fand, wie bei den Etruskern selbst, bei ihren Nachahmern den Römern manche griechische Form Eingang. Ein Beispiel dieser Art können wir zwar nicht an Gebäuden aufweisen, wohl aber an dem Sarkophage des Scipio Barbatus aus dem fünften Jahrhundert der Stadt, an welchem sich Triglyphen und ionische Zahnschnitte finden. Als nach dem macedonischen und griechischen Kriege hellenische Kunstwerke als Beute nach Rom kamen, und nun unter dem fruchtlosen Widerstreben der Verfechter altrömischer Sittenstrenge die Prachtliebe immer mehr um sich griff, als die vornehmen Jünglinge Roms ihre Studien in Athen vollendeten und der Geschmack feinere Ansprüche im griechischen Sinne machte, standen zwar in Griechenland noch die Meisterwerke aus der Zeit des Phidias, aber der Geist jener Zeit lebte unter den Griechen selbst schon längst nicht mehr. Schon aus eigener Neigung waren die Römer für diese edele Einfachheit gewiss nicht empfänglich, sie wurden aber auch nicht darauf hingeführt, weil sie bei

der grossen Vorliebe für alles Griechische, welche sie jetzt ergriff, griechischen Architekten den Vorzug vor den einheimischen gaben. Früher hatten römische Baumeister selbst in Athen Beschäftigung gefunden. Jener Cossutius ist schon erwähnt, welcher der Herstellung des Jupitertempels unter Antiochus Epiphanes vorstand. Hundert Jahre später werden bei der Herstellung des Odeons neben dem Griechen Menalippus die Römer Cajus und Marcus Stallius genannt, doch ist nicht ganz sicher, ob sie als Architekten oder in anderer Weise bei dem Bau betheiligt waren. Seit der Zeit des Metellus dagegen kommen auch in Rom meistens griechische Baumeister vor; so Sauras und Batrachos¹⁾ aus Sparta, Hermodorus aus Salamis. Zu Marius Zeit stand dem Bau des Tempels des Honos und der Virtus wieder ein Römer, C. Mutius, vor. Aber die Namen der Architekten, welche Cicero bei den Bauten, die für ihn oder für seine Freunde ausgeführt wurden, erwähnt, sind meistens griechische (Cyrus, Chrysippus, Corumbus, wogegen Cluatius ein Römer scheint). Bei der gewaltigen Thätigkeit an öffentlichen und Privatbauten in Cäsars und Pompejus Zeit, mussten indessen auch die römischen Architekten ihre Schule vollenden.

Schon Cäsars Bauplane waren so umfassend, dass sie eine völlige Umgestaltung des Aeussern der Stadt bezweckten. Augustus hatte das Glück diese Unternehmungen zu vollenden und neue hinzuzufügen. Alle Weltgegenden dienten der römischen Prachtliebe; selbst grosse Obeliskens aus Aegypten liess August herbeiführen und in Rom aufstellen. Unter ihm entstand eine Reihe von Tempeln²⁾, das Theater des Marcellus, ein neues Forum, die gewaltigen Bauten des Marsfeldes, sein eigenes Mausoleum, die Bäder des Agrippa mit dem Pantheon, und eine Menge von anderen öffentlichen Bauten nebst grossen Palästen und Denkmälern der Privaten. Mit Recht konnte er sich rühmen, die Stadt, die er in Lehm (lateritium) gefunden, in Marmor zu hinterlassen. In dieser Zeit erreichte die römische Baukunst ihr goldenes Zeitalter. In edeler Einfachheit und organischer Harmonie aller Theile kann sie sich freilich mit der griechischen Architektur nicht messen, aber was Reichthum und Geschmack vereint hervorbringen konnten, wurde geleistet. Mit Geschick und Anmuth wusste die Kunst die mannigfaltigsten

1) Diese Namen, die wörtlich Eidechse und Frosch heissen, können aber auch leicht nichts als die Erfindung eines müssigen Römers, zur Erklärung eines architektonischen Ornaments sein. Plinius erzählt nämlich von Säulen eines Tempels, an deren Basen eine Eidechse und ein Frosch eingehauen waren, und Aehnliches ist uns mehrfach erhalten.

2) Darunter der des Quirinus auf dem Quirinalischen Berge, einer der grössten Roms, mit doppeltem Säulenumgange (dipteros), welcher merkwürdig genug nach Vitruv (III. 2) im dorischen Style erbaut war.

Ansprüche des öffentlichen Lebens zu befriedigen, und bei allem Widerstreben der griechischen und italischen Elemente, die man verbinden musste, bei der Nothwendigkeit Schmuck und Verzierungen anzubringen, die nicht aus dem Styl des Ganzen hervorgingen, erhielt sich doch in den Verhältnissen eine gewisse Strenge und Reinheit, in den Ornamenten eine Erinnerung an die Grazie und Mässigung des griechischen Styls. Freilich ist das römische Ornament von dem der griechischen Blüthezeit sehr verschieden, indem an die Stelle einer flachen und mehr stylisirenden Behandlungsweise die Nachbildung der Blätter und Blumen in voller, natürlicher Rundung trat, wie es dem realistischen Sinn der Römer entsprach, allein diese Umwandlung war bereits in der späteren Zeit der griechischen Architektur vor sich gegangen und eben diese, nicht das Perikleische Zeitalter war es, wo die römische Architektur ihre Vorbilder suchte.

Auch die Eigenthümlichkeit der römischen Bauweise erreichte in dieser Zeit ihre Höhe; die Amphitheater, die Basiliken und das Pantheon entstanden. Es wird hieraus wahrscheinlich, dass man sich hiebei hauptsächlich römischer Architekten, nicht mehr wie sonst griechischer bedient habe. Genannt wird uns namentlich Valerius von Ostia, auch verdient L. Coccejus Auctus erwähnt zu werden, der den noch jetzt benutzten Durchgang durch den Posilipp bei Neapel anlegte. In dieser Zeit lebte denn auch Vitruv, dessen architektonisches Lehrbuch, das einzige des Alterthums, welches auf uns gekommen, uns so wichtig ist. Dieses Werk zeigt ihn als einen fleissigen und unterrichteten Mann, der das Technische und Aesthetische seiner Kunst nach Kräften durchdacht hatte, keinesweges aber als von höherer Künstlerweihe; vielmehr haben seine Urtheile und Ansichten stets etwas Pedantisches und Kleinliches. Als Baumeister scheint er nicht sehr beliebt gewesen zu sein; er erwähnt nur eines von ihm ausgeführten Gebäudes, einer Basilika in dem Landstädtchen Fano. So viel wir aber auch bei seiner Auffassung der Kunst seiner Persönlichkeit zuschreiben mögen, so wird er sich doch in seinen Studien an den allgemeinen Geist der damaligen Lehrer der Architektur angeschlossen haben, und sein Buch giebt uns daher in dieser Beziehung wichtige Aufschlüsse. Da ist denn sehr augenscheinlich, dass die Theorie nicht ganz mit der Praxis Hand in Hand ging. Vitruvs Bemühen ist bei allen Gebäuden, für welche er Anleitung giebt, soviel wie möglich eine bestimmte Regel hinzustellen, ein Gesetz, das, etwa wie die der Rechtspflege, genau befolgt werden kann. Für jede Gattung der Tempel schreibt er die Säulenzahl, die Maasse mit Entschiedenheit vor, jede scheinbare Unregelmässigkeit ist ihm zuwider, mit dem eigentlich griechischen Baustyl, dem dorischen, ist er daher

gar nicht sehr einverstanden, der Regelmässigkeit zu Liebe ordnet er einen Gebrauch mancher Glieder an, welcher der ursprünglichen Bedeutung und dem Zwecke derselben geradezu entgegen ist¹⁾. Man sieht, von dem freien Schaffen der griechischen Architekten, die jedes Einzelne nach dem Grundgedanken des Ganzen bestimmten und sich an keine andere Regel banden als an die ihres lebendigen Gefühls, hat er gar keine Vorstellung. Ihm ist alles äussere Regel, mathematische Consequenz, durch welche denn gerade die ästhetische aufgehoben wird. Seine Ansicht, mag sie nun ihm eigenthümlich oder bei den Theoretikern seiner Zeit vorherrschend gewesen sein, ist nun zwar nicht durchgedrungen; auch in den römischen Bauten finden wir eine so einseitige und starre Anwendung der Regel nicht, die bei der Ausübung nicht ausreichen mochte. Allein wir können doch schliessen, dass eine solche mathematische Regelmässigkeit das Ideal der römischen Architekten war. Ebenso wie aus Vitruvs Schrift geht es aus der Construction ihres eigenthümlichsten und bedeutendsten Gebäudes, des Pantheons, hervor. Das Pantheon beruht, wie bemerkt, im Wesentlichen auf der Kugel, welche durch das einfache Mittel der Verwandlung ihrer unteren Hälfte in einen Cylinder von gleichem Durchmesser und halber Höhe der architektonischen Anwendung fähig gemacht ist. Die Kugelgestalt ist aber die Form, in welcher die mechanische Regel in ihrer starren Consequenz und Reinheit ausgebildet ist, und welche daher mit dem Princip der griechischen Architektur und eigentlich aller Architektur, mit dem Princip belebter Form, im Widerspruche steht; denn das Leben duldet eine solche abgeschlossene Einheit nicht, es setzt ein Werden voraus, ein Streben nach einem noch nicht erreichten Ziele. Daher zeigte sich schon am Pantheon selbst, dass diese mathematische Regel künstlerisch nicht durchzuführen sei. Die Mauer musste hoch hinaufgeführt werden, so dass im Aeusseren die Kugelgestalt nicht mehr zum Vorschein kommt; ein Portikus wurde nöthig, der mit seiner geraden Linie an die Kreislinie des Rundbaues höchst willkürlich und regellos anstösst. Hier, wie überall wo man eine schroffe, todte Regel ins Leben einführen will, musste man der Wirklichkeit ein Opfer bringen, gegen die anerkannte und heiliggehaltene Regel sündigen. Dies war beständig das Schicksal der römischen Architekten. Der Grundgedanke des Einfachen, höchst Regelmässigen, des Grossen, Massenhaften, Erhabenen schwebte ihnen vor; dabei aber hatten sie auch das Streben

¹⁾ Z. B. lässt er auch die Ecktriglyphe über der Mitte der äussersten Säule stehen, so dass der Fries an seiner Ecke ganz widersinnig mit einer halben Metope, also mit einem Leeren und einer unvollendeten Form endet.

nach griechischer Anmuth, nach reichem Schmucke, heiterer Lebensfülle. Diese aber ergab sich nicht aus jenem, daher blieb denn nichts übrig, als den Schmuck wie eine fremde Zuthat, wie ein Geborgtes daran zu heften. Dies ist der tiefeingreifende, nicht genug zu beachtende Unterschied der griechischen und der römischen Architektur, dass dort alles einig, aus freiem Gefühle hervorgegangen war, während hier immer ein innerer Widerspruch, ein unverbundenes Streben nach Grossheit und Zierlichkeit wahrnehmbar ist. Dieser Unterschied findet sich aber nicht blos in der Architektur, sondern in allen geistigen Aeusserungen beider Völker. Wir berühren hier eines der innersten Mysterien alles künstlerischen und ethischen Handelns. Dem unbefangenen, fromm sich hingebenden Sinne erblüht auf seinem Streben nach dem ernstesten und hohen Ziele auch das Heitere und Anmuthige; er genießt es ohne davon zu leiden. Wer aber nach festgestellter Regel verfährt, erreicht selbst ihre bedingte und unvollkommene Durchführung nur mit innerem Zwiespalt und mit Versündigungen.

Dies Urtheil über die römische Baukunst soll keinesweges ein völlig verwerfendes sein. Man darf nicht überall den höchsten Maassstab anlegen, die höchste innere Harmonie wird überhaupt nur selten, vielleicht niemals vollkommen erreicht; denn innerlich leidet jede historische Erscheinung an einem Zwiespalt. Alles Menschliche muss daher nach seinen relativen Bedingungen beurtheilt werden. Geht man mit diesen Ansprüchen an die römische Architektur, so erscheint sie noch höchst bedeutend. Ihre grossen Massen sind würdig und imponirend, die einzelnen Glieder verständig und wohlgeordnet, die Ornamente (wenigstens in dieser Augusteischen Periode) mit Anmuth, Sauberkeit und einem wohlgefälligen Reichthum behandelt. Vergleichen wir sie mit der griechischen Architektur, namentlich mit dem Style, welcher allein sie würdig repräsentirt, mit dem dorischen, so vermischen wir freilich das, was vielleicht das Höchste ist, die organische Einheit des Ganzen; aber wir finden auch manche Vorzüge, die jenem fehlen. Zunächst die Grösse und das Imponirende, besonders aber das Mannigfaltige. Wir fühlen in jedem Werke römischer Baukunst, dass hier ein Princip zum Grunde liegt, welches der Anwendung auf jedes menschliche Bedürfniss fähig ist; eine reichgestaltete Welt eröffnet sich vor unseren Augen. Die Schönheit des griechischen Baues ist edle, einfache Natur, die des römischen trägt den Charakter der Bildung. Jene erscheint wie die nackte Jünglingsgestalt eines Heroen, diese wie der wohlgerüstete Krieger, dessen Waffen und Schmuck ihm nicht von der Natur gegeben, aber durch Uebung zur Gewohnheit und Zierde geworden sind. Jene giebt das Gefühl, dass sie nur unter diesen bestimmten Verhältnissen

sich so erhalten werde, dass die Berührung mit der Welt ihr nachtheilig sein müsse, diese macht den Eindruck der Dauerbarkeit und Anwendbarkeit für alle Zeiten. Jene giebt das Bild einer in sich vollendeten idealen, diese das einer solchen Individualität, wie sie in der Welt thätig und wirksam ist. Jene endlich macht bei ihrer hohen künstlerischen Schönheit dennoch den Eindruck eines Naturwesens, das nach unveränderlicher Regel so gebildet ist, diese ist ein Werk menschlicher Kunst, das auch andere Anwendung duldet.

Wollen wir uns der Vorzüge der römischen Architektur noch näher bewusst werden, so mögen wir sie nicht mit der griechischen, als der vollkommensten, sondern mit einer anderen, aber noch immer sehr bedeutenden, mit der ägyptischen Baukunst vergleichen, welche das Streben nach dem Massenhaften und Imponirenden, so wie nach reicher und mannigfaltiger Pracht mit ihr gemein hat. Die ägyptischen Werke leisten nun in dieser Beziehung, wenigstens für den ersten Anblick, vielleicht mehr wie die römischen. Mit ihren Felsenmassen und Pflanzensäulen und mit ihrer bunten Vielfarbigkeit geben sie uns allerdings einen Eindruck des Wunderbaren und Grandiosen, den die römische Architektur nicht gewährt. Aber wir fühlen auch bald das Grauenhafte und Berausende einer gesteigerten, gewaltigen Natur. In der römischen Architektur dagegen ist alles klar, verständig, bei aller Pracht gemässigt, bei aller Grösse ruhig; und dennoch ist selbst der Charakter des Imposanten hier, wenn auch nicht in höherem Grade, doch in würdigerer Weise erreicht. Dort fühlen wir den überwältigenden Eindruck einer Naturmacht, hier sehen wir menschliche Grösse; jener wirkt niederschlagend, diese anregend und befreiend. Wir fühlen uns hier auf einer höheren Stufe des geistigen Lebens.

Jenen früheren Bauweisen steht die römische gegenüber wie das Bedingte dem Unbedingten; sie enthält gewissermaassen eine Mischung verschiedener früherer Tendenzen, aber sie hat eben dadurch eine, und zwar eine nicht unwürdige Eigenthümlichkeit. In neuerer Zeit bei der allgemeinen Richtung unserer Kunst auf das Ideale ist man häufig gegen die römische Architektur ungerecht; man sollte, wie billig, die griechische Kunst als die höhere und reinere ehren, ohne deshalb die praktische Bedeutung und den ästhetischen Werth, den auch diese vermittelnde Kunststufe hat, zu verkennen.

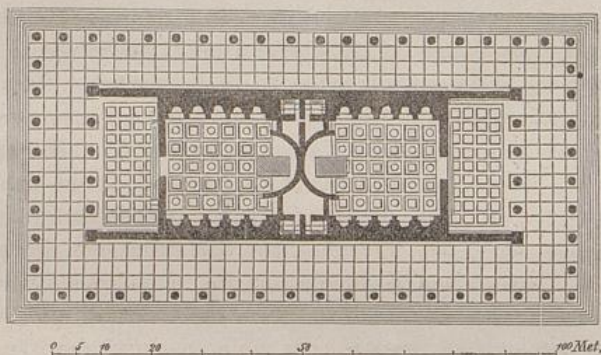
Nach dem Augusteischen Zeitalter hob sich die römische Kunst nicht weiter, sie erhielt sich aber noch lange auf dieser Höhe. Die rasende Kunstliebe Nero's konnte ihr freilich nicht günstig sein, aber wir finden auch nicht, dass sie erhebliche Nachtheile gestiftet; vielleicht trug sie dazu bei, die Neigung zu einer überladenen Pracht, zur Häufung

der Glieder und Ornamente zu befördern. Das römische Kapitäl, das wir, wie gesagt, am Triumphbogen des Titus zuerst finden, ist schon ein Zeichen des sinkenden Geschmacks, indem es die zarte Grazie des korinthischen Blattwerks durch die schweren ionischen Voluten aufhebt und, wenn ich so sagen darf, knickt. Dennoch war im Ganzen der Styl unter der Regierung dieses Kaisers noch ein sehr reiner. Schon jener Bogen selbst zeigt sehr reine und edele Verhältnisse; ausserdem haben wir aber sehr sichere Beispiele der Baukunst zu Titus Zeit in den Gebäuden von Pompeji. Bekanntlich wurde diese unglückliche Stadt durch die Asche des Vesuvs (im J. 79 n. Chr. G.) verschüttet, nachdem sechszehn Jahre vorher ein Erdbeben grosse Verwüstungen angerichtet hatte. Daher waren denn vielfache Neubauten erforderlich, in denen wir unzweifelhafte Arbeiten aus Titus Zeit besitzen. Pompeji war ein Landstädtchen von geringer Bedeutung, und diese Bauten sind daher auch keineswegs mit grosser Pracht oder in kostbarem Material ausgeführt. Marmor kommt nur selten und an einzelnen Theilen der Gebäude vor, gewöhnlich ist ein Tufstein aus der Umgegend gebraucht, den man mit Stuck überzogen und mit einem hellfarbigen Anstrich versehen hat. Nicht selten, namentlich an den Colonnaden öffentlicher Plätze und an den Peristylen in den Privathäusern ist die Anwendung des dorischen Styls, vielleicht war derselbe in diesen unteritalischen Gegenden bei der Nähe griechischer Colonien üblicher als in Rom, vielleicht aber wurde er hier blos als der einfachere und wohlfeilere vorgezogen. Dabei kommen dann allerdings mannigfache Abweichungen von dem Ernst und der Reinheit griechischer Kunst vor; die Säulen z. B. sind mit bunten Farben, am unteren Drittel gewöhnlich roth, oben heller bemalt, oder auch mit Mosaik bekleidet; indessen entspricht die Behandlungsweise im Ganzen dem heiteren, ländlichen, anspruchslosen Charakter dieser Bauten. Daneben finden sich aber auch sehr missverständene Formen, so ist namentlich (in einem Nebentempel des Isistempels) das fortlaufende Gebälk über dem Thüreingange durch eine Bogenöffnung unterbrochen; eine Zerstörung des Gebälks in seiner Bedeutung, welche wir in gleichzeitigen öffentlichen Bauten noch nicht finden, und die uns ein Zeichen ist, dass diese späteren Formen nicht sowohl eine Erfindung der Architekten als ein Missbrauch waren, der aus dem Gebrauche selbst hervorging. Der Zeit der Flavier gehört dann ferner das Colosseum an; Titus brachte den Bau, welchen sein Vater begonnen hatte, zu fast völliger Vollendung. Die Reihe der folgenden Imperatoren, unter denen das römische Reich ein Jahrhundert des Friedens und der Wohlfahrt erlebte, wetteiferte in Prachtbauten. Schon Domitian legte ein neues Forum an, erweiterte das Palatium,

stellte ältere Tempel her. Noch reicher schmückte Trajan Rom und die Provinzen, so dass sein später Nachfolger Constantin ihn „herba parietaria“, das Mauerkraut, nannte, weil sein Name an so vielen Gebäuden zu finden war; ein griechischer Baumeister, Apollodorus, führte seine Bauten aus. Von dem Forum Trajans und seinen Ueberresten war bereits die Rede, ausserhalb Roms sind als Werke trajanischer Zeit die Triumphbögen zu Ancona und Benevent bedeutend und die grossartige Brücke von Alcantara in Spanien, die ebenfalls einen dem Trajan gewidmeten Bogen trägt.

Nicht geringer war die Baulust Hadrians, unter dessen Werken namentlich der glänzend ausgestattete Doppeltempel der Venus und Roma (Fig. 113) berühmt ist und seiner eigenthümlichen Anlage wegen näher betrachtet zu werden verdient. Er befand sich an der Via sacra

Fig. 113.



Grundriss des Tempels der Nemis und Roma.

zwischen dem Titusbogen und Colosseum und war ein korinthischer pseudodipteros decastylos, dessen Cella aus zwei getrennten mit einer Vorhalle versehenen und mit dem Rücken an einander gelehten Abtheilungen bestand. Jede derselben war mit einem kassettirten Tonnengewölbe bedeckt und von einer halbkreisförmigen überwölbten Nische geschlossen, welche die Statuen auf der einen Seite der Venus, auf der anderen Seite der Roma enthielt. Von diesen Nischen haben sich äusserst malerische Trümmer erhalten.

Indessen hatte schon die Kunstliebe Hadrians eine gefährliche Richtung. Wie erwähnt, war seine Villa in Tivoli ein Sammelplatz der verschiedensten Formen und Reminiscenzen von seinen Reisen her, namentlich liebte er die ägyptische Kunst und umgab sich mit Nachahmungen derselben. Eine solche Liebhaberei führt gewöhnlich von

dem festen Boden eines bleibenden Styls ab und bringt tändelnde und oberflächliche Nachahmungen hervor. So finden wir denn auch in Antioche, welches er in Aegypten, in der Mitte der Schöpfungen der ihm sonst so wohlgefälligen ägyptischen Kunst im griechischen Style erbaute, und in Athen an den Denkmälern seiner Dankbarkeit für die alte Pflegerin des Schönen, schon manches Phantastische und Willkürliche. Besonders diese letzte Stadt erhielt die reichsten Beweise seiner Baulust und Liberalität.

Zunächst vollendete er den Tempel des olympischen Zeus, den Antiochus Epiphanes wie vor ihm Pisistratus unvollendet gelassen hatte, der darauf durch Sulla seiner Säulen beraubt und von Augustus wieder neu hergestellt war. Indess gehören die schönen korinthischen Säulen, die von diesem Tempel noch aufrecht stehen, wohl nicht der Zeit Hadrians sondern der des Augustus an. Von anderen glänzenden Bauten Hadrians, Tempeln und einem Gymnasium, erzählt uns Pausanias, ja er fügte einen ganz neuen Stadttheil, die Hadriansstadt hinzu, zu welcher der Eingangsbogen noch aufrecht steht. Hier aber sehen wir deutliche Spuren eines schon sinkenden Geschmacks. Das Denkmal hat zwei Geschosse, unter den Durchgangsbogen, an dessen Seiten Säulen hervortreten, oben einen luftigen tempelartigen Bau mit freien Säulen an den Ecken und Halbsäulen in der Mitte, von einem Giebel bedeckt. Die Säulen des unteren Geschosses stehen auf Postamenten, das Gebälk hat die Verkröpfungen und wird von dem Bogen durchschnitten, auch ist an den Kapitälern der Anten ein spielender Versuch gemacht, ionische und korinthische Elemente zu mischen. Von demselben unorganischen Charakter ist der Säulenschmuck eines Quellhauses, ebenfalls durch Hadrian errichtet, der noch im vorigen Jahrhundert vorhanden war; auch eine nicht ohne Grund auf das Pantheon Hadrians, welches Pausanias erwähnt, bezogene Ruine, hauptsächlich in einer langen Reihe korinthischer Säulen mit einer Eingangshalle in der Mitte bestehend, ist dem Bogen in allen Einzelheiten überraschend ähnlich. Endlich bietet uns Athen noch ein gleichfalls dieser oder einer etwas früheren Zeit angehöriges, sehr eigenthümliches Monument, das Ehrenkmal eines unter die Bürger Athens aufgenommenen Seleuciden, des Philopappus. Es besteht aus zwei Theilen, einer leicht gekrümmten mit Reliefs verzierten Basis und einem ebenfalls gekrümmten, durch drei Nischen und vier Pilaster gegliederten Oberbau. In den Nischen, von denen die mittlere grössere halbkreisförmig, die anderen eckig sind, befanden sich die Sitzbilder des Philopappus und seiner Vorfahren. Die geschweifte Façade dieses Denkmals ist ein besonders deutliches Anzeichen sinkender Kunst.

Eine allgemeine Erscheinung und ebenfalls ein Zeichen oder eine Ursache des abnehmenden Sinnes für die keusche Schönheit architektonischer Form in diesen kaiserlichen Prachtbauten war der Luxus des Stoffes. Die Sucht, durch seltene bunte Marmorarten, oder durch schwer zu bearbeitende Steine, durch Granit, Porphy, Basalt zu imponiren, welche die Römer gleich bei der ersten Aufnahme der griechischen Kunst ergriff, nahm unter den Kaisern noch zu, und Hadrian, der die dunkelen Farben ägyptischer Bauten und Bildwerke liebte, scheint sie besonders befördert zu haben. „Wo man Säulen, Gefässe und Bildwerke von kolossalem, seltenem und prunkendem Steine erblickt, wird man in den meisten Fällen erfahren, dass sie aus Hadrians Gebäuden kamen“¹⁾. Unter den späteren Kaisern erhielt dieser stoffartige Luxus immer mehr das Uebergewicht und ebenso wurde jene Neigung, Ausländisches einzumischen, durch manche Verhältnisse noch befördert. Die schöne Form wurde daher immer mehr vernachlässigt. Wir dürfen indessen hier nicht weiter darauf eingehen, weil dies zu dem Charakteristischen der Periode des Verfalls gehört, auf die wir später kommen.

Viertes Kapitel.

Die Sculptur bei den Römern.

In der Plastik zeigt sich die Eigenthümlichkeit der Römer weit schwächer als in der Baukunst. Sie waren hier noch viel mehr blosse Nachahmer der Griechen. Wenn wir die Nachrichten zusammenstellen, welche uns besonders Plinius, der seinen Künstlerkatalog ebensowohl aus römischen wie aus griechischen Autoren compilirte, und andere Schriftsteller geben, so finden wir zwar, dass schon seit der Herrschaft der etruskischen Könige, die den Bilderdienst eingeführt zu haben scheinen — denn ursprünglich kannte der römische Cultus, wie der griechische, weder Bild noch Tempel — Statuen, sowohl der Götter als der Menschen in Rom aufgestellt wurden; allein nicht ein bedeutender Künstler römischen Ursprungs wird uns genannt, vielmehr sind es Etrusker und neben ihnen schon frühe Griechen, welche für Rom arbeiteten. Schon etwa

1) Gerhard in der Beschreibung der Stadt Rom. Th. I. S. 279.

hundert Jahre vor der Zerstörung Roms durch die Gallier werden zwei Griechen, Damophilus und Gorgasus erwähnt, welche als Plastiker und Maler einen Tempel der Ceres schmückten, und in griechischen Versen beifügten, welche Bildwerke jeder von ihnen gemacht habe. Uebrigens herrschte jetzt noch eine grosse Einfachheit in künstlerischer Beziehung, und namentlich waren die Götterbilder in den Tempeln, wie Plinius ausdrücklich bemerkt, lange Zeit hindurch nur von Holz oder gebrannter Erde. Erzstatuen verdienter Männer werden schon früher genannt, aber als erstes Erzbild einer Gottheit wird ausdrücklich eine aus dem eingezogenen Vermögen des Spurius Cassius (um d. J. 485 d. St.) gegossene Ceres erwähnt. Ueberhaupt stieg um diese Zeit der Luxus des Bildwerks, wie die kolossale Statue des Jupiter beweist, welche Spurius Carvilius (Consul im J. 461 d. St.) aus den Harnischen, Helmen und Beinschienen der samnitischen Beute giessen liess und die, auf dem Capitol aufgestellt, so weit hinüberragte, dass man sie vom albanischen Berge her sehen konnte. Vielleicht war auch dieser Luxus noch durch den Vorgang der Etrusker veranlasst, denen solche Kolosse nicht unbekannt waren, wie denn noch unter den Kunstwerken des von August erbauten palatinischen Apollotempels eine 50 Fuss hohe Bildsäule des Apoll von toscanischem Styl aufgestellt war. Nicht lange darauf, im sechsten Jahrhundert der Stadt, begannen mit der Eroberung von Syrakus die Plünderungen griechischer Gegenden und der Geschmack wurde wenigstens insoweit verfeinert, um die griechische Kunst vorzuziehen. Die Griechen waren schon längst nicht mehr so entschiedene Patrioten und Freiheitshelden, dass ihre Künstler es verschmäht haben sollten, ihren Siegern zu dienen; daher finden wir nun eine fortlaufende Reihe griechischer Künstler, welche in Rom arbeiteten, wahrscheinlich selbst dort ansässig waren. Sie beginnt mit Pasiteles, einem Griechen von der italischen Küste, der im Auftrage des Metellus für dessen Jupitertempel die Statue des Gottes in Elfenbein arbeitete. Von diesem ausgehend lernen wir dann eine ganze Künstlerfolge kennen; denn auf noch vorhandenen Bildsäulen finden wir einen Stephanus, Schüler des Pasiteles, und einen Menelaos, Schüler des Stephanus genannt. Von ersterem ist eine männliche jugendliche nackte Figur in der Villa Albani, die eine sehr starke Hinneigung zum alterthümlichen Styl der griechischen Kunst verräth, worin sie mit manchen anderen Werken der Kaiserzeit, namentlich mit solchen, die für den Cultus bestimmt waren, übereinstimmt; Menelaos ist der Verfertiger einer berühmten Gruppe in der Villa Ludovisi (Figur 114), die sehr verschieden gedeutet wird, wahrscheinlich aber das Wiedersehen des Orest und der Elektra am Grabe des Agamemnon, das durch eine Stele angedeutet ist, darstellt. Im

Gegensatz zu so manchen glatten und kalten Copien griechischer Werke, mit denen unsere Museen angefüllt sind, sehen wir hier ein Originalwerk von grosser Zartheit und Innigkeit. Aus einer nicht unbedeutenden Zahl anderer griechischer Bildner, welche in Rom arbeiteten, hebe ich den Diogenes heraus, von dem am Pantheon Karyatiden (an welcher Stelle ist nicht klar) und Statuen des Giebels sich befanden,

die vorzugsweise gelobt wurden. Höchst wahrscheinlich sind uns zwei dieser Karyatiden in Statuen des Vatican und des Palastes Giustiniani erhalten, die sich in allen Stücken als Copien der Karyatiden des Erechtheums zu erkennen geben. Ebenso arbeitete ein gleichzeitiger Künstler, Arkesilaos, das aus vielen Wiederholungen bekannte Bild der Venus Genetrix, welches für den von Cäsar dieser Göttin geweihten Tempel bestimmt war, nach einem griechischen wenigstens noch in einer attischen Terracotta erhaltenen Original. Man nahm auch nicht Anstand, griechische Werke selbst mit veränderter Bedeutung zu copiren, wie die auch in weiteren Kreisen durch

Fig. 114.



Orest und Elektra.

Thorwaldsen's Nachahmung bekannte Darstellung des Spes beweist, welcher der Typus der Aphrodite nach altgriechischer Auffassung zu Grunde liegt. Diese Richtung finden wir auch bei Zenodorus, einem zu Nero's Zeit berühmten Künstler, von dem Plinius erwähnt, dass er zwei Becher mit getriebener Arbeit eines alten berühmten Meisters so geschickt nachgeahmt habe, dass kaum eine Verschiedenheit des Kunstwerthes zu bemerken war. Ausserdem zeichnete er sich durch Kolossal-

statuen aus. Für die Averner in Gallien verfertigte er in zehn Jahren die eines Mercur, welche alle früheren Statuen an Grösse übertraf, wie Plinius sagt, obgleich er so eben noch des 70 Ellen hohen Kolosses in Rhodus gedacht hat. Der Ruhm, den ihm diese Arbeit verschaffte, veranlasste Nero ihn nach Rom zu berufen und ihm die Anfertigung seines Kolossalbildes anzuvertrauen, welches auch wirklich vollendet, aber später, nach dem Tode des verhassten Tyrannen, dem Sonnengotte geweiht wurde. Man bewunderte die Arbeit an dieser ungeheuren Statue von hundert und neunzehn Fuss Höhe, aber man fand, dass die Kunst der Mischung des Erzes verloren gegangen war. Plinius (der ältere, der bekanntlich bei demselben Ausbruche des Vesuvs sein Leben einbüsste, welcher Herculaneum und Pompeji begrub, und mithin Nero's Tod nur um wenige Jahre überlebte) schliesst sein Verzeichniss der Plastiker mit dem Zenodorus, und auch aus Inschriften und anderen Schriftstellern können wir nur eine geringe Nachlese späterer Künstlernamen halten. Unter ihnen verdienen namentlich Menophantos, der Künstler einer im Palast Chigi zu Rom befindlichen Venus, die aber der Inschrift zufolge nur eine Copie ist, und ausserdem Aristeas und Papias aus Aphrodisias hervorgehoben zu werden, welche die berühmten Centauren aus schwarzem Marmor, die sich im capitolinischen Museum befinden, verfertigten. Die Gruppe der letzteren, von welcher mehrere, zum Theil noch besser erhaltene Wiederholungen existiren, ist sehr geistvoll und anmuthig erfunden, sie stellt den Sieg des kleinen schelmischen Liebesgottes über das wilde Geschlecht der Centauren dar, und zwar ist der ältere der beiden bereits gefesselt und bittet den kleinen Peiniger um Schonung, indess der jüngere in voller Lustigkeit sich ergötzt an der Noth des Gefährten, ohne freilich zu ahnen, dass auch bereits auf seinem Rücken ein kleiner Amor sich lauernd niedergelassen hat. Uebrigens ist es mehr als unwahrscheinlich, dass Aristeas und Papias, Künstler aus der Zeit Hadrians, diese Gruppe erfunden, die Vergleichung ihres Werkes mit der weit schöneren Wiederholung im Louvre ergibt deutlich, dass sie ein älteres, vermuthlich der alexandrinischen Zeit angehöriges Original copirten. Dies lehrt auch das Werk selbst, das mit grosser technischer Geschicklichkeit, aber auch mit ebenso grosser Eitelkeit und Prätension ausgeführt ist.

An welchem Orte die Hauptbildungsstätte dieser Meister war, wird uns nicht gesagt. Es ist wahrscheinlich, dass die alten Sitze der Kunst, Rhodus und besonders Athen, wo ja auch noch Jahrhunderte lang die bleibende Schule der Philosophie war, diesen Vorzug behielten. Indessen gab es ohne Zweifel auch griechische Künstlerfamilien, die sich in Italien ansässig gemacht hatten. Durchweg aber klingen die

Namen der plastischen Künstler, welche uns überliefert sind, auch jetzt noch griechisch, und wir dürfen daher in der Kunst der Kaiserzeiten nur eine Fortsetzung der griechischen Kunst des alexandrinischen Zeitalters erwarten. Selbst noch an einer Büste des Clodius Albinus oder Macrinus (im capitolinischen Museum) finden wir die griechische Namensinschrift eines Zenas.

Die nahe Verwandtschaft der römischen mit der vorhergehenden griechischen Kunst erschwert uns die Bestimmung des Alters mancher antiken Werke in unseren Museen. Nehmen wir die Porträtbilder und die zahlreichen Copien griechischer Werke aus, so sind in der That nur wenige, bei denen es ausser Zweifel ist, dass sie in römischer Zeit entstanden. Selbst so bedeutende Werke wie die Kolossal-Gruppe des Nil im Vatican, welche den Gott des Stromes liegend und von Kindern umgeben darstellt, können nicht mit völliger Sicherheit datirt werden. Die Gruppe ist in Rom an einer Stelle gefunden, wo wahrscheinlich ein Serapistempel stand. Da nun Aegypten bekanntlich erst unter Augustus den Römern unterworfen wurde und von da an als die Kornkammer Roms eine besondere Wichtigkeit erhielt, so trat erst mit dieser Zeit eine Veranlassung für solche Darstellung in Rom ein. Dass man aber diese Beziehung wirklich im Auge hatte, ergibt sich daraus, dass an derselben Stelle auch die Statue des Tiberstromes von derselben Grösse und Lage, mit ähnlichen Umgebungen und Verzierungen aufgefunden ist. Beide vereint stellen also die Verbindung dieser für Rom wichtigen Ströme dar, und können daher sehr wohl unter Augustus entstanden sein; andererseits aber muss auch die Möglichkeit zugegeben werden, dass der Nil in früherer Zeit etwa in Alexandrien gearbeitet und später nach Rom entführt und in der angegebenen Weise verwendet sei. Jedenfalls besitzen wir in dieser Gruppe eines der vorzüglichsten Werke der antiken Sculptur. Der Flussgott ist in kolossaler Gestalt, von mächtiger Grossheit der Formen, liegend dargestellt, mit dem linken Arme auf einer Sphinx ruhend, das Haupt mit Wasserblumen bekränzt, in der rechten Hand Aehren und ein Füllhorn, das Zeichen der Fruchtbarkeit, die er über Aegypten verbreitet. Sechszehn Kinder umgeben ihn, einige klettern auf der riesigen Gestalt, andere spielen mit einem Krokodil und einem Ichneumon, eins hebt sich aus dem Füllhorn empor; alle sind mit kindlicher Anmuth und Naivetät belebt. Diese Kinder bezeichneten (nach einer Bemerkung des Plinius bei einer ähnlichen Gruppe in schwarzem Marmor) die Ellenzahl, bis zu welcher der Strom sich erhebt. Die entsprechende Gruppe des Tiberstromes befindet sich im Pariser Museum; auch sie ist noch sehr bedeutend, wiewohl der des Nils nachstehend. Diese ist in der That von vollendeter

Schönheit, die grandiosen Formen, die schöne Verbindung des Ernstes und Lieblichen, die Harmonie aller Theile machen sie zu einem Gegenstande verdienter Bewunderung. Ein anderes, ebenfalls sehr bedeutendes Werk, die sogenannte Thusnelda in Florenz (Fig. 115), können wir dagegen wegen des Gegenstandes mit voller Sicherheit der römischen Zeit zuschreiben. Denn in der Benennung dieser Statue ist wenigstens dies richtig, dass sie eine Deutsche vorstellt, freilich nicht

Fig. 115.



Thusnelda.

eine einzelne Persönlichkeit, sondern etwa, wie man entsprechend vermuthet hat, eine *Germania devicta*. Es ist eine ausserordentlich edele, mehr als lebensgrosse Figur in trauernder Haltung, die vielleicht zum Schmuck irgend eines römischen Siegesdenkmals bestimmt war. Auch andere unzweifelhaft römische Sculpturen, manche Porträtstatuen, von denen noch zu sprechen ist, einige Darstellungen der Roma¹⁾ sind noch von grosser Bedeutung. Dies erregt denn bei vielen Statuen Zweifel, ob sie nicht auch der römischen Epoche angehören. Einige sehr angesehene Alterthumsforscher wollen sogar den Apoll von Belvedere, die Diana von Versailles und die Laokoonsgruppe dahinzählen, von denen wir den früheren Ursprung als wahrscheinlich annehmen. Gewiss aber darf man vermuthen, dass noch viele Statuen und Büsten unserer Museen, deren Ursprung uns unbekannt ist, in die Zeit des kaiserlichen Roms zu rechnen sind, während es auf eine genaue Feststellung weniger ankommt, da schon jenes Beispiel der Thusnelda zeigt, dass sich für einzelne Künstler und Werke das Geschick jener früheren Zeit noch erhalten hatte. Indessen dürfen wir daraus doch nicht schliessen, dass die Kunst im Ganzen auf gleicher Höhe geblieben sei. Jene Erzählungen von Zenodor und viele Stellen des Plinius und des Pausanias zeigen deutlich, dass man im Allgemeinen sich nicht mehr im Besitze der alten Kraft fühlte. Die Künstler suchten dem grossen Bedarf an Statuen mehr durch Nachahmungen als durch eigene Schöpfungen zu genügen; die Kunstfreunde glaubten ein sehr günstiges Urtheil zu fällen, wenn sie die Werke ihrer Zeitgenossen denen der Alten fast

1) Eine schöne Büste im Museum zu Paris.

gleichkommend, zwar gut, aber jenen nachstehend fanden¹⁾; sie unterschieden aber doch im Ganzen die Kunst ihrer Zeit von der alten, zum Nachtheile jener²⁾).

So nahe diese römische Kunst der griechischen blieb, bildeten sich dennoch in ihr Eigenthümlichkeiten aus, welche wir dem römischen Geiste und Einflusse, wenn auch die Uebung der Kunst selbst fast nur in den Händen der Griechen blieb, zuschreiben müssen. Zuerst und vorzugsweise bemerken wir dies an den Porträts. Immer war hier die Ansicht der Römer von der der Griechen verschieden. Diese liessen anfangs, wie wir wissen, ikonische, auf Aehnlichkeit berechnete Porträtstatuen nur in seltenen Fällen zu, und liebten auch später noch, als ihre Kunst mit solchen freigebig wurde, die Natur zu idealisiren³⁾. Ganz anders in Italien oder doch in Rom; hier spielte das Porträt auch im Familienleben seit alter Zeit eine bedeutende Rolle. Alle Nachrichten deuten darauf hin, namentlich jenes alte patricische „Recht der Bildnisse.“ In den Häusern des Adels bewahrte man im Familiensaal die Bildnisse der Vorfahren, in Wachs gearbeitet, in eigenen Schränken. Es waren blosse Masken, welche bei Begräbnissen der Familienmitglieder von Menschen, die in Grösse und Figur den darzustellenden Personen glichen und mit der diesen zukommenden Tracht bekleidet waren, getragen wurden, so dass die Ahnen gleichsam lebendig den Verstorbenen begleiteten, der ebenfalls durch eine geeignete Person in entsprechender Tracht und Maske vertreten war. Sie waren ohne Zweifel die Arbeit von Einheimischen⁴⁾, bei der man nicht Kunstwerth, wohl aber Aehnlichkeit forderte. Diese alte römische Ansicht spricht Plinius ausdrücklich aus; die Kunst der Bildnisse sei erfunden, die Gestalten so ähnlich wie möglich auf die Nachwelt zu bringen. Deshalb tadelt er die Prunksucht, welche statt jener einfachen Bilder eherne schildförmig umrahmte Porträts und silberne Büsten mit unkenntlichem Unterschied der Züge aufstelle, die der Erbe zerschlage, der Dieb herabreisse. Nicht ihre eigenen Bilder, sagt er, sondern die ihres Geldes stellen sie auf. Er giebt der Schlawheit seiner Zeitgenossen die Schuld; weil sie auch beim Leben nicht den Trieb fühlten ihren Namen bekannt

1) Plin. XXXIV. 52...: fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen.

2) Paus. VI. 21. *Ἀγάλματα τέχνης τῆς ἐκ' ἡμῶν.*

3) So ist, um ein der römischen Zeit naheliegendes Beispiel anzuführen, noch die Porträtbüste des Demetrius Poliorketes (im Museum zu Paris) deutlich idealisirt, mit einer Grossheit der Form, welche an die Niobe erinnert. Waagen a. a. O. Th. III. S. 128.

4) Plin. 35, 3. *Aliter apud majores in atriis haec erant quae spectarentur, non signa externorum aritificum, nec aera aut marmora, expressi cera vultus singulis disponebantur armariis.*

zu machen, weil sie kein Bild ihrer Seele hinterliessen, vernachlässigten sie auch das ihres Körpers¹⁾. Man sieht die Neigung sich in ganzer körperlicher Naturwahrheit auf die Nachwelt zu bringen, war hier eine erlaubte und ehrenhafte. Daher war es denn auch altitalischer Gebrauch, die Männer, denen man Ehrenbilder widmete, in ihrer Tracht, wie sie beim Leben sich gezeigt hatten, darzustellen. Griechisch sei es, sagt Plinius wieder, nichts zu verhüllen, römisch und dem Krieger angemessen, den Panzer anzulegen²⁾. Daran zeigt sich denn die Verschiedenheit beider Nationen sehr deutlich; bei den Römern ein ehrbares bürgerliches Festhalten der gemeinen Wirklichkeit, bei den Griechen das Bestreben sie von ihren Schranken zu befreien. Später fand indessen die griechische Weise in Rom Eingang, man idealisirte die Porträts, oder zog andere Kunstwerke den unkünstlerischen Porträts vor. Dies ist es, wogegen der patriotische Zorn des Plinius gerichtet ist. Ohne Zweifel war dennoch die alte Neigung nicht so sehr verschwunden, wie er meint, denn wir finden in der grossen Zahl römischer Bildnisse in Statuen und Reliefs von bekannten oder unbekanntenen Personen die Richtung auf eine mehr detaillirte Naturtreue in allen Beziehungen wieder, im guten und im bösen Sinne. Ein hohes Interesse geben viele dieser Porträts durch den individuellen Charakter und durch die bedeutenden Züge wichtiger Männer. Unsere Anschauung von der psychologisch so interessanten Geschichte der ersten Jahrhunderte des Kaiserreichs gewinnt durch diese bildliche Ueberlieferung ein erhöhtes Leben. Mit Recht sind daher die Archäologen bemüht gewesen, diese ikonische Geschichte möglichst festzustellen und ihre Vollständigkeit zu sichern. Und auch in künstlerischer Beziehung finden wir darin den Beginn einer neuen Richtung. In manchen dieser ersten Gestalten von Rednern und Senatoren, in den feinen oder treuherzigen Zügen des Gesichts, in der männlichen Haltung der geharnischten Fürsten, in der Matronenwürde oder in der Anmuth der edelen Frauen ist ein künstlerisches Durchdringen des Persönlichen erkennbar, das der römischen Kunst von

¹⁾ K. O. Müller, unser sonst so zuverlässiger Führer, nimmt (Handbuch §. 197. 1.) die Aeusserung des Plinius wohl zu allgemein, aus ihrem Zusammenhange gerissen, wenn er darin das Geständniss des Verfalls der Kunst im Allgemeinen finden will. Plinius (35, 2.) spricht nur von den Bildnissen, von der Verkehrtheit der Besteller, nicht von dem Ungeschick der Künstler. Mit Bildern der Athleten, mit dem Antlitze Epikurs schmücken sie ihre Räume, . . . hi maxime qui se ne viventes quidem nosci volunt. Ita est profecto; artes desidia perdidit: et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corporum. Aliter apud majores etc. und nun kommt er auf die Ahnenbilder der Alten.

²⁾ Graeca res est nihil velare, Romana ac militaris, thoraca addere. Plin. 34. 10.

ihren griechischen Lehrern nicht überliefert war. Der Sinn für die Subjectivität, für das wirkliche Leben mit seinen Schwächen und Sorgen, aber auch mit seiner Kraft und Wärme, ist erwacht. Indessen auch hier verstanden es die römischen Künstler nicht, diese neue Richtung durchzuführen, und die Mehrzahl ihrer Porträtstatuen befriediget uns keinesweges. Das poetische Element scheint aus ihnen gewichen und selbst die treue Nachahmung der Natur wirkt nachtheilig. Wenn man Züge auffasst, die in der steinernen Form ihr Leben und ihre tiefere Bedeutung verlieren, entsteht nothwendig etwas Starres und Rohes. Im Allgemeinen vermessen wir in diesen römischen Werken die Feinheit des griechischen Formensinns. Das Haar giebt nicht mehr den schönen Wechsel von breiten Massen und mässigen Schatten, es ist entweder dünn und oberflächlich angedeutet, oder zu detaillirt und gekünstelt, nach dem Gebrauch dieser späteren Zeit mit dem Bohrer ausgearbeitet. Auch in der Art der Gewandung erkennen wir oft den Römer; die Formen des Körpers treten unter dem Stoffe nicht mehr so deutlich hervor, oder sie zeichnen sich mit absichtlicher Nachahmung des griechischen Styls in glatten Flächen ab; die Falten sind tief, hart und scharf, oft schon unverstanden und conventionell. Selbst die Körperverhältnisse erscheinen, ohne Zweifel durch ein genaues Anschliessen an die Natur, schwerfällig; die Beine sind plump und ohne die feine, mässig detaillirte Gliederung, man bemerkt eine allzugrosse Länge des Oberleibes, welche noch heute in Italien häufig ist. Die Muskeln sind an männlichen Statuen oft mit einer rohen Uebertreibung, wie zur Darstellung einer gladiatorischen Kraft herausgearbeitet; die Züge nicht selten starr und gelangweilt. Bei alledem sind diese Bildnisse durch den Ausdruck derber, gesunder Kraft und durch eine gewisse bürgerliche Naivetät in der Regel noch erfreulich, und bei manchen bewährt sich auch der ererbte Formensinn der Kunst noch in edelster Weise.

Ueberaus gross muss die Zahl dieser Bildnisse, sowohl in ganzer Figur wie in Büsten gewesen sein. Besonders die Statuen der Kaiser, ihrer Familienglieder und ihrer Günstlinge wurden in Tempeln und Palästen, in den Säulengängen und Bädern, so wie auf den Märkten vielfältig aufgestellt, und wahre Anhänglichkeit oder furchtsame Schmeichelei verschaffte ihnen häufig eine Stelle in den Privathäusern. Unter den Antoninen wurde es sogar durch Senatsschlüsse verordnet, dass in jedem Hause ein kaiserliches Bildniss sein müsse. Auch auf Privatpersonen erstreckte sich dann die Sitte bildlicher Darstellung in weitem Umfange; in Häusern und Gärten und besonders auch auf Gräbern liebte man das eigene Bild oder das der Angehörigen zu sehen. Noch immer erhielten verdiente Männer die Ehre öffentlich aufgestellter

Statuen, und endlich ging man so weit, sie auch den Siegern in den Circusspielen und selbst beliebten Athleten zu gönnen. Auch auf uns sind denn solche Statuen und Büsten von bekannten und unbekanntem Römern in grosser Zahl gekommen. Schon Plinius unterscheidet mehrere Klassen der Porträtsstatuen und die erhaltenen Denkmäler lassen uns diese Unterschiede wahrnehmen. Meistens waren sie bekleidet, entweder im Friedenskleide des Mantels (*togatae*) oder in voller Rüstung (*thoracatae*), wo dann die Künstler die Gelegenheit zu reicher Ausschmückung des Harnisches mit Bildwerk und Arabesken hatten. In anderen Fällen wurde das Bildniss idealisirt, zunächst in heroischer Gestalt, nackt und mit einem Speer; man nannte solche Statuen Achilleische. Bei weiblichen Statuen wählte man dann eine freiere, der griechischen Kunst nachgeahmte Bekleidung. Auch wurden wohl den Kaiserbildern und sogar den Frauen der kaiserlichen Familie die Attribute einer Gottheit gegeben, anfangs war dies in der Familie des Augustus nur eine künstlerische Sitte (Livia als Ceres und Muse in Paris, August als Jupiter mit dem Donnerkeil in Neapel), später wurde es, wie bei Commodus, von dem wahnsinnigen Hochmuth der Imperatoren, die sich lebend göttliche Ehre erweisen liessen, gemissbraucht.

Unter der grossen Zahl römischer Bildnisse gehören die, welche aus der Lava von Herculaneum heraufgebracht sind, zu den vorzüglichsten. Darunter befinden sich zwei Reiterstatuen, welche die Herculaner ihrem Wohlthäter, dem Marcus Nonius Balbus und seinem Sohne errichtet hatten, wahrscheinlich schon unter August's oder Tiber's Regierung. Nächst den Pferden vom Parthenon und jenen Pferden, welche auf der Vorhalle der Marcuskirche zu Venedig aufgestellt sind, und über deren, ohne Zweifel griechischen, Ursprung völlig genaue Daten fehlen, nehmen die dieser Reiterstatuen in der Bildung des Rosses unter allen antiken Werken den ersten Rang ein. Ausser ihnen ist uns nur noch eine Reiterstatue erhalten, die des Marc Aurel auf dem Capitol, welche aber jenen bei Weitem nachsteht¹⁾. Auch die Bildnisse der Frauen aus der Familie des Nonius (im Museum zu Neapel) sind noch sehr vorzüglich; sie werden aber noch übertroffen durch die berühmten Herculanerinnen im Museum zu Dresden (Fig. 116), welche man früher als Vestalinnen bezeichnete, in denen man aber jetzt Porträts vornehmer Römerinnen, vielleicht aus der Familie der Cäsaren vermuthet²⁾. In der züchtigen und anmuthigen Haltung der Körper-

¹⁾ Ganz anderer Meinung ist zwar Hirt a. a. O. S. 326, welcher jene venetianischen Pferde „mit dem edlen Rosse des Marc Aurel in keiner Beziehung vergleichbar findet.“ S. dagegen die ausführlichen Erörterungen bei Cicognara storia della scultura. tom. VI. p. 360.

²⁾ Hirt a. a. O. S. 419. K. O. Müller §. 421. Note 8.

formen, welche durch das weiche, vermöge eines natürlichen Motivs festangezogene Gewand wenig verhüllt werden, in der Behandlung der Gewänder selbst sind diese Figuren, besonders die eine derselben, der schönsten Zeit würdig. Nicht minder ausgezeichnet ist eine unter dem Namen der Clytie bekannte Büste des brittischen Museums, die indessen ihren Namen mit Unrecht trägt. Die Büste entwickelt sich aus einem Kelch von Blättern, in denen man eine Andeutung der Sonnenblume, in welche jene Nymphe nach der Erzählung Ovids verwandelt wurde, zu finden glaubte, gewiss aber ist jener Blätterkranz nur als ein künstlerisches Motiv, dergleichen sich schon auf griechischen Vasen findet, aufzufassen und die Gesichtszüge lassen uns das Porträt einer vornehmen Römerin wahrscheinlich aus der ersten Kaiserzeit erkennen, an welchem sowohl die Behandlung des Nackten als der edel schmerzliche Ausdruck von hoher Schönheit sind. Endlich sind unter den weiblichen Statuen die beiden sitzenden der älteren und jüngeren Agrippina, eine im

Fig. 116.



Herulanische Porträtstatue in Dresden.

Fig. 117.



Die ältere Agrippina im Capitol.

Museum zu Neapel, die andere im capitolinischen Museum zu erwähnen (Fig. 117). Letztere ist jene ältere Agrippina, die Gemahlin des Ger-

manicus, welche mit den weiblichen Tugenden einer Gattin und Mutter soviel männlichen Muth verband, um den aufrührerischen Legionen zu imponiren, und deren Schicksal uns Tacitus so rührend geschildert hat. Ihre Würde und das Gefühl ihrer hohen Abstammung war nicht ohne Stolz, der dazu beitrug, ihre späteren Jahre zu verbittern. Alle diese Eigenschaften erkennen wir an diesem Bildniss in der schönen kräftigen Gestalt, in der vornehm leichten und sicheren Haltung des Körpers, in dem fest-aufblickenden Gesichte. Die neapolitanische Statue übertrifft die römische noch in Grossartigkeit. Uebrigens stehen die idealisirten Porträtbilder den bekleideten nach; die individuellen Züge des Kopfes contrastiren denn doch gewöhnlich mit den heroischen Formen des Körpers. Beispiele dieser Art sind die heroische Statue des Agrippa im Palast Grimani in Venedig und die sitzende des Nerva im Vatican, an welcher das Gewand wie am Jupiter geworfen ist. Unter den bekleideten sind die mit der Toga verhüllten gewöhnlich edler und besser, als die im Harnisch. Bei jenen ist an den Werken aus der früheren Kaiserzeit die Gewandbehandlung von grosser Schönheit, wie z. B. an dem in Capri gefundenen Tiber im Louvre und an den Statuen der augustischen Familie im Lateran. Die Harnische der gerüsteten Statuen sind so gearbeitet, dass man die Formen des Körpers und selbst der Muskeln darunter erkennt, wie man es auch an den zahlreichen erhaltenen Metallpanzern sieht; sie bedecken die Brust und den Rücken, sind an den Seiten durch Scharniere zusammengehalten und unten nach der Form des Leibes rund zugeschnitten. Von dem Panzer fallen Lederstreifen mit Metall besetzt über die Schenkel und auf die Schultern herab, offenbar zur Sicherung gegen Hieb und Stoss; unter ihnen tritt das Untergewand in Form eines Hemdes hervor. Die Füsse sind mit Halbstiefeln bekleidet. Die ganze Tracht hat etwas Componirtes und Schwerfälliges; dazu kommt, dass (sei es wegen der Würde des Fürsten oder weil die Künstler der undankbaren Aufgabe noch etwas von freier Erfindung beizugeben wünschten) der Harnisch oft übermässig reich, mit ganzen Figuren im Relief geschmückt ist. Indessen besitzen wir auch von dieser Klasse noch sehr bedeutende Werke, namentlich in dem Augustus des Museums zu Berlin (früher in der Sammlung Pourtalès) einer der schönsten römischen Porträtstatuen, an welcher der Panzer mit den Figuren einer Minerva in nachgeahmt alterthümlichem Styl und zweier Victorien in feinem, flachem Relief geschmückt ist, und in der noch vor wenigen Jahren in Prima Porta gefundenen Statue desselben Kaisers im Vatican, die aber der ersteren nachsteht. Bei Porträtstatuen folgte man dann auch stets der Mode; so finden wir die Männer bis auf die Zeit Hadrians ohne, nach dieser mit einem Bart dargestellt. Bei den

Frauen ist die Tracht des Haares noch wechselnder, bald wellenförmig gekämmt, bald hoch aufgethürmt. Manchmal erkennt man Aufsätze von falschem Haar und an einigen Büsten später Zeit sind dieselben von farbigem Marmor und zum Abnehmen eingerichtet.

Unter Hadrian ging aus der Neigung für das Porträt noch eine Gestalt hervor, welche sich an den Kreis griechischer Ideale nicht unwürdig anschliesst, man kann fast sagen, denselben erweitert. Antinous, ein schöner Jüngling aus Bithynien, der in die Nähe und Gunst dieses Kaisers gekommen war und ihn auf der Reise in Aegypten begleitete, ertrank hier auf eine räthselhafte Weise im Nil. Man sagte, dass er sich für seinen Herrn geopfert, um eine unheildrohende Weissagung durch seine Stellvertretung abzuwenden. Die Dankbarkeit für diese Hingebung oder der Schmerz über den Verlust des Liebings veranlasste den Kaiser, sein Andenken mit leidenschaftlicher Verehrung zu feiern. In Aegypten selbst baute er ihm zu Ehren eine Stadt, Antinoe, mit Beziehung auf seine Heimath im griechischen Styl; an vielen Orten liess er ihm Tempel errichten, und die Künstler mussten ihm die Züge des Liebings, mehr oder weniger idealisirt, oft mit den Attributen des einen oder anderen Gottes, in unzähligen Darstellungen wiederholen. Eine grosse Zahl dieser Statuen oder Büsten ist uns erhalten und mehrere derselben nehmen einen hohen Rang unter den Werken des Alterthums ein¹⁾. Die Bilder des Antinous sind leicht kenntlich an der niedrigen, zum Theil von Locken verdeckten stark vortretenden Stirn, den tiefliegenden Augen und gesenkten Brauen, dem eigenthümlich vollen Kinn und Munde. Sie geben sehr entschieden den Ausdruck eines jugendlichen Wesens, das mit allem ausgestattet, was zum Genusse des Lebens auffordert und berechtigt, in der Fülle seiner Kraft und Schönheit von einer sanften Schwermuth tief ergriffen ist²⁾. Sie erinnern einigermaassen an manche Darstellungen des Bacchus, nur dass bei diesem die Schwermuth immer mit einem weichlichen Zuge

1) Der berühmte Maler Poussin erklärte die unter dem Namen des Antinous bekannte Statue des Belyedere im Vatican geradezu für ein Muster der Schönheit, die Richtigkeit dieser Würdigung ist aber schon von Winckelmann bestritten.

2) Einige glauben die Neigung des Hauptes, welche sich an mehreren Bildsäulen des Antinous, namentlich an der im Capitol findet, auf eine bestimmte Situation beziehen zu müssen, indem sie sich denken, dass der Künstler den Jüngling in dem Augenblicke seiner Weihung darstellen wollte, wo er (wie Goethe's Fischer) starr auf die Wellen blickt, die ihn aufnehmen sollten. Welcker, das akad. Kunstmuseum S. 53. Ich glaube auch in dieser Bewegung des Hauptes nur den Ausdruck einer melancholischen Schwärmerei, welche im Zeitalter des Antinous schon weit verbreitet war und in diesem Jüngling sich besonders ausgebildet haben mochte, vielleicht etwas stark ausgedrückt, zu erkennen.

in Verbindung steht, während hier die Formen des Gesichts und noch mehr des Körpers, namentlich die fast übertrieben breite und starkgewölbte Bildung der Brust, etwas sehr Kräftiges haben, etwa wie ein junger Hercules. Dadurch wird jener Zug des Schmerzes ernster und ergreifender. Wenn auch durch eine bestimmte Persönlichkeit entstanden, gewann diese Gestalt durch die häufige Behandlung eine ideale Bedeutung, und es lässt sich nicht verkennen, dass sie nicht ohne eine eigenthümliche Poesie war. Freilich ist es nicht mehr die frische der griechischen Zeit, sondern die sentimentale des ermattenden Alters. Es spricht sich darin ein der damaligen römischen Welt höchst natürliches Gefühl der Krankheit bei dem Besitze voller, äusserlicher Kraft, der Hoffnungslosigkeit mitten im Genusse aller irdischen Güter aus. Ganz neu war freilich weder dieser Gedanke, noch der Ausdruck desselben. Alle Züge, welche dazu dienten, gehören schon der griechischen Idealbildung an, die jugendlich bedeckte Stirn, das beschattete Auge, die volle Rundung der Lippen und des Kinns, der kräftige Bau des Körpers; auch in dieser ist daher schon ein Anklang jenes schwermüthigen Zuges. Aber dort gehörte er nur der Schönheit an, er war ein sanfter Hauch, der dieselbe belebte, und hatte seinen Reiz und seine Bedeutung gerade darin, dass er nur dem Beschauer fühlbar war, die ruhige Seligkeit des Gottes nicht trübte. Hier aber tritt die Schärfe des Porträts, das persönliche Bewusstsein hinzu und giebt dieser Schwermüth eine tiefere Betonung. Wenn also auch nicht ganz neu, war der Gedanke dieser Gestalt doch eine selbstständige Reproduction des Früheren; ein Beweis, dass die künstlerische Kraft noch nicht ganz erloschen war, freilich aber auch, dass sie ihr Erlöschen nahe fühlte. Zu den schönsten Köpfen des Antinous gehören einer im Vatican, zwei in Paris (besonders der aus der Villa Mondragone) und das berühmte Relief aus der Villa Albani, zu den besseren Statuen die kolossale als Bacchus im Museum des Lateran und die als Mercur im Capitol.

Ebenso wie in der Auffassung des Porträts zeigt sich eine entschiedene Eigenthümlichkeit der römischen Kunst in der Behandlung des Reliefs. Es ist nicht mehr jene einfache Darstellungsweise der griechischen Kunst, wo sich jede Gestalt vollständig von der anderen sondert und ihren Profilmriss scharf darstellt, vielmehr stehen, ähnlich wie auf den etruskischen Aschenkisten, die Figuren dicht ineinander gedrängt, einzelne ganz vorne, andere entfernter und theilweise von den vorderen verdeckt. Schon dadurch kommt etwas Unruhiges in die Composition, und die vorderen Hauptfiguren treten dann auch, sei es um ihre Handlung deutlicher zu machen oder aus römischer Vorliebe für das Gewaltsame und Effectvolle, stark und in heftiger Bewegung

heraus. Wann sich diese Behandlungsweise gebildet, ist schwer zu sagen, weil es uns an beglaubigten Monumenten fehlt. Hauptsächlich finden wir sie in den Sarkophagen, aber auch an den arabeskenartigen Sculpturen der Gebäude macht sich die Neigung zum Reichen und Ueppigen, zum rund und voll hervortretenden Schmucke geltend. Eines der ältesten unter den grösseren historisch beglaubigten Reliefs ist das Postament einer Bildsäule Tibers mit den allegorischen Figuren von vierzehn asiatischen Städten, welche sie ihm aus Dankbarkeit für ihre Wiederherstellung nach einem Erdbeben widmeten. Die Gestalten zeigen sich hier ganz von vorn; sie sind durch keine Handlung verbunden, eine Beziehung unter ihnen war durch die Aufgabe nicht geboten, aber dennoch hätte man sie in guter griechischer Zeit lieber im Profil dargestellt und dadurch ihre Vereinzelung aufgehoben. Am Triumphbogen des Titus ist auf dem Frieze der mit der *Pompa triumphalis* verbundene Opferzug noch sehr vortrefflich dargestellt. Die Figuren zeigen sich einzeln und in ruhiger Haltung, die Stiere ganz im Profil, die menschlichen Gestalten dagegen meistens, ohne dass man den Grund ersieht, mehr nach vorn gewendet. Auf den inneren Wänden des Bogens, wo der Triumphzug selbst, der Kaiser auf seiner Quadriga, die Träger mit dem erbeuteten Geräthe des Tempels von Jerusalem, abgebildet ist, finden wir schon die Eigenthümlichkeiten des römischen Styls, unruhiges Gedränge, geringere Schönheit in den Linien, aber beides noch mässig. Die Ueberreste am Forum des Domitian zeigen einen ähnlichen, immer noch edelen Styl, und die Medaillons, welche von dem Triumphbogen des Trajan an den des Constantin übergegangen, sind sogar von grosser Schönheit. Dagegen tritt das Charakteristische der römischen Weise an den umfassenden und übrigens sehr vortrefflichen Sculpturen der Trajanssäule schon stärker hervor, obgleich ihre Form gerade diese Eigenthümlichkeiten nicht begünstigte. Sie geben den Hergang sehr lebendig und verständlich, Gestalten und Bewegung sind charakteristisch und ungekünstelt, bei einzelnen ist sogar die Innigkeit des Ausdrucks gelungen. Aber von jener griechischen Idealität ist jede Spur verschwunden, und die Anordnung geht oft weit in den Hintergrund, sie erhebt sich nach einer un ausgebildeten Perspective. Es ist dies hier indessen weniger störend, weil es dem Darsteller offenbar mehr auf Wahrheit als auf Schönheit ankam; die Kriegsthaten seines Helden bedrängen ihn; er hilft sich so gut er vermag.

Völlig ausgebildet ist das Princip des römischen Reliefstyls auf den bekanntesten in so grosser Menge auf uns gelangten Sarkophagen. Die meisten derselben sind allerdings nicht von bedeutendem Kunstwerthe, sie verdankten mehr der Pietät und der Sitte als der Kunstliebe ihre

Entstehung; auch stammen sie nicht aus der besten Zeit der römischen Kunst. In den letzten Jahrhunderten der Republik und im Anfange der Kaiserzeit wurden die Leichen verbrannt; erst unter den Antoninen wurde wieder die ältere Sitte der Beerdigung und der Gebrauch die Särge mit Bildwerk zu schmücken allgemeiner. Die Darstellungen auf denselben haben mehr oder weniger Beziehung auf den Verstorbenen. Oft finden wir bloss sein Brustbild von Genien gehalten neben architektonischen Verzierungen, öfter jedoch grössere Compositionen. Manchmal sind es Darstellungen aus dem Leben des Verstorbenen, etwa seiner Vermählung, oder des Triumphs, dessen Ehre ihm zu Theil geworden, oder auch wohl des Gewerbes, durch das er seinen Wohlstand begründet; so im Vatican ein Grabmonument mit der Darstellung einer Messerschmiede. Die grosse Mehrzahl der Sarkophage dagegen enthält mythologische und zwar griechisch-mythologische Gegenstände mit sehr verschiedenen Beziehungen. Manchmal scheint irgend eine Aehnlichkeit der Person oder der Schicksale des Verstorbenen mit einem mythologischen Hergange dabei die Wahl geleitet zu haben, öfter aber die Beziehung auf ein zukünftiges Leben oder auch bloss auf das allgemeine Loos des Todes; nicht selten suchte man mehrere solche Beziehungen zu verbinden. Gewiss war man auch in den Anspielungen auf den Verstorbenen nicht erfinderisch, sondern wählte aus den, gewöhnlich wohl nur zum Verkauf gearbeiteten Särgen, den passendsten aus. Grabgedanken lagen diesen Darstellungen wohl immer zum Grunde, wenn auch oft weniger trübe, und gern mit einer versüssenden, zärtlichen Nebenbeziehung. Den Tod selbst in seiner abschreckenden Gestalt, etwa als Skelett, hinzustellen, lag bekanntlich dem Sinne der Alten ziemlich fern; es finden sich einige Male auf Grabmälern Skelette mit einem darüber schwebenden Schmetterling, dem Bilde der entweichenden Seele, die aber nicht als Personificationen des Todes aufzufassen sind. Vielmehr wurde der Todesgenius unter dem Bilde des Schlafes als ein schöner, sich müde auf die gesenkte Fackel stützender Jüngling dargestellt und oft an Särgen angebracht. Ueberhaupt dachte man sich gern den Tod als sanften Schlummer und den Entschlummerten von freundlichen Gottheiten beschützt. So finden wir oft den Besuch der Luna bei Endymion, noch häufiger Bacchus, welcher der von Theseus verlassenen, schlummernden Ariadne naht. In den Armen einer liebenden Gottheit, so dachte man, wird der Entschlafene wieder erwachen. Viele Darstellungen scheinen sich bloss auf den Kampf und die Leiden des Lebens oder das Plötzliche des Todes zu beziehen. So die Niobiden, die Kämpfe der Centauren und Lapithen oder der Amazonen, die Geschichte des Actäon, welchen die Hunde der Diana zerfleischen, die

des Hippolyt und der Phaedra, endlich auch der Muttermord des Orestes. Andere Gegenstände sind deutlichere Anspielungen auf das plötzliche Entreissen des Geliebten aus der heiteren Welt. So vor Allem der Mythos der Proserpina, welche der Gott der Unterwelt gewaltsam von der mütterlichen, grünenden Erde fortführt. Wir finden ihn überaus häufig behandelt und mit der Entführung die Rückkehr der Entführten verbunden. Auch der Raub der Töchter des Leucippus durch die Dioskuren ist dargestellt, also mehr im Allgemeinen die Entführung als Symbol des Todes. Auf anderen Sarkophagen finden wir die Fabel des Protesilaos, welcher zuerst unter den Griechen vor Troja fiel, und dessen junge, ebenvermählte Gattin von den Göttern seine Rückkehr auf drei Stunden erlangte. Man versteht die Hinweisung auf eine Hoffnung des Wiedersehens, vielleicht auch eine Beziehung auf eine frühzeitig getrennte glückliche Ehe. Verwandt ist die Geschichte der Alceste, die einige Male vorkommt. Dahin gehört denn auch die besonders beliebte Darstellung des Meleager, den bekanntlich nach der Sage seine eigene Mutter im Zorn über den Tod ihrer Brüder hinopferte, indem sie das verhängnisvolle Holz, an dessen Dauer sein Leben geknüpft war, den Flammen übergab. Die Verbindung von Geburt und Tod, die Natur, welche uns entstehen und vergehen lässt, schien durch diese Sage versinnlicht. Als eine Anspielung auf frühzeitigen Untergang, auf heisse Klage der Ueberlebenden galt der häufig gefundene Tod des Adonis. Der Wettlauf des Pelops soll wohl, wie die öfter vorkommenden Circusspiele bloss auf den Wettlauf des Lebens, auf Sieg und Untergang, oder auf die Leichenfeier, bei welcher solche Spiele stattfanden, hindeuten. Die Jahreszeiten, deren Personificationen auf einigen Särgen stehen, erinnern zuweilen wohl nur an den unabwendbaren Ablauf der Zeit, stehen jedoch auch mit dem Gedanken der Wiederkehr in Verbindung. Ueberaus häufig sind Darstellungen aus dem Kreise des Bacchus, an dessen Mythen sich zum Theil vielleicht in Verbindung mit den Mysterien, jedenfalls in weiterer poetischer Ausbildung die Gedanken einer wiedererweckenden göttlichen Kraft und eines seligen Freudenlebens knüpften. Auch Hinweisung auf Lohn und Strafe finden sich, z. B. die Darstellung der Unterwelt mit ihren Büssern. Endlich sind auch die Prometheusdarstellungen zu erwähnen, die den Gedanken enthalten, dass der Mensch aus einem sterblichen und einem unsterblichen Theile bestehe ¹⁾.

Ohne Zweifel war die Sitte dieser mythologischen oder allegorischen

¹⁾ Vgl. mit dieser Uebersicht den Aufsatz von E. Petersen in den *Annali dell' instit.* XXXII. 348 ff.

Darstellungen auf den Särgen keine griechische, sie deutet vielmehr auf die Verwandtschaft mit den Etruskern hin. Sehr merkwürdig ist es daher, dass beide, die Etrusker und die Römer sich hier in ganz verschiedenen Sagenkreisen bewegen. Bei den Etruskern, wie wir sahen, herrschten die heroischen Sagen vor; bei den Römern sind es die mehr mystischen und allegorischen Lehren. Beiden gemeinschaftlich ist die ernste Rücksicht auf den Tod und zugleich dass sie den Trost nicht in ihren einheimischen, sondern in griechischen Traditionen suchen. Ihre eigene italische Richtung war zu sehr eine praktische, die der Griechen eine geistigere. Auch hatte wohl das Fremde einen höheren, geheimnissvollen Reiz, etwas das einer Offenbarung ähnlich sah.

Der künstlerische Werth ist bei der Mehrzahl dieser Sarkophag-sculpturen ein ziemlich geringer, sie wurden ohne Zweifel fast fabrikmässig gearbeitet, und manche Erben mögen der Anforderung des Anstandes gern mit geringen Kosten genügt haben. Auch mag gerade die allegorische Tendenz des Gegenstandes, der Wunsch, recht Vieles, was der Deutung günstig war, in die Darstellung hineinzubringen, zu der Häufung der Figuren mitgewirkt haben. Dennoch ist der Styl, in welchem sie sich völlig gleich bleiben, bemerkenswerth, um so mehr, als die spätere Zeit, denen diese Monumente angehören, nicht erfinderisch war, und also gewiss nur der Anleitung folgte, welche ihr das Augusteische Alter hinterlassen hatte. Vergleichen wir diese Eigenthümlichkeit des römischen Reliefs mit der, welche wir am Porträt wahrnehmen, so kommen beide wohl aus einer Wurzel, aus der Richtung des Sinnes auf eine praktische Wirklichkeit, aber offenbar zeigt sich diese Richtung in dem Style des Porträts noch günstiger, weil sie sich dabei ohne Verletzung künstlerischer Gesetze an die derbe Natur anschliessen konnte, während der Reliefstyl in seinen strengeren Anforderungen mit dieser Sinnesweise nicht wohl vereinbar war.

Vortheilhafter als an den grösseren Reliefs zeigt sich die römische Kunst an den kleineren Arbeiten verwandter Art, an Münzen und geschnittenen Steinen. Die Münzen aus der Zeit der Republik sind sämmtlich noch ziemlich roh, selbst denen der kleineren Städte Grossgriechenlands nachstehend. In der Zeit des Cäsar und im ersten Jahrhunderte der Kaiser wetteiferten sie dagegen an Eleganz mit den griechischen und sind namentlich in der Porträtbildung der Kaiser von grosser Vollendung. Vielfältig geübt und sehr beliebt war die Steinschneidekunst, und die bedeutendsten Arbeiten dieser Art, welche uns erhalten sind, rühren zum Theil aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserherrschaft her. Einige darunter sind mit dem Namen des Dioskurides, der den Siegelring des Augustus geschnitten hatte, be-

zeichnet, jedoch ist die Zuverlässigkeit dieser Inschrift bezweifelt. Die drei grössten Cameen (der Wiener, der Pariser und der Niederländische) gehören ebenfalls hierher, indem sie die Verherrlichung des August, des Tiber und des Claudius darstellen; sie sind sehr figurenreich und mit äusserster Sorgfalt und Geschicklichkeit behandelt. Der Profilstyl ist aber auch hier nicht beibehalten, und in der Schönheit der edlen Form stehen diese Arbeiten den ähnlichen, aber kleineren Steinen aus der Ptolemäerzeit nach.

Nachdem wir nun die einzelnen Gattungen der Sculptur betrachtet, werfen wir noch einen Blick auf die Verbindung dieser Kunst mit den Einrichtungen des praktischen Lebens. Es ist dies nicht bloss zum Verständniss antiken Lebens, sondern auch für viele der uns erhaltenen Bildwerke ein wichtiger Gesichtspunkt. Die plastischen Werke in unseren Museen sind losgelöst von ihrer einstigen Umgebung, für welche sie berechnet waren, und manche derselben können kalt und ausdruckslos, ja sogar unverständlich und sonderbar erscheinen, so lange man nicht versucht, sie an ihren ursprünglichen Ort zurückzudenken. Ein solcher Vorwurf ist einer in Neapel befindlichen, in einem Delphin, der mit den Windungen seines hoch erhobenen Schwanzes einen Amor umschlungen hält, bestehenden Gruppe gemacht, die aber sofort sehr natürlich und anmuthig erscheint, sobald man sie in ein Wasserbassin hineingesetzt denkt, sodass nun der Delphin mit dem Amorknaben kopfüber nach der Weise dieses Thieres in's Wasser zu schiessen scheint. Unter den uns erhaltenen Werken römischer Kunst, die in ihrer grossen Mehrzahl aus den Häusern und Villen vornehmer Römer stammen, sind nicht wenige, namentlich Satyrn und Silene, die an Brunnen und Bassins aufgestellt waren und zum Theil die sinnigsten oder witzigsten Motive zeigen. Nur selten, nämlich nur in Pompeji und auch hier nur in einzelnen Fällen sind wir so glücklich, diese sinnige Verbindung von Statue und Localität unmittelbar vor Augen zu haben, ein besonders hübsches Beispiel bietet eine kleine Gartenanlage eines pompejanischen Hauses, wo Statuen und Statuetten von Thieren, von Satyrn und Panen in verschiedenen Situationen, der eine tanzend, der andere seinem Kameraden einen Dorn aus dem Fusse ziehend u. dgl., in anmuthiger Weise die grüne Fläche des Rasens beleben. Aber viele Statuen unserer Museen, z. B. Satyre, deren Schläuche zum Zweck der Wasserleitung durchbohrt sind, zeigen noch deutliche Spuren ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit mit einer entsprechenden Localität, und bei anderen lässt sie sich leicht errathen. Das Bedürfniss nach künstlerischer Gestaltung des Lebens war allgemein verbreitet, auch die ganze Mannigfaltigkeit der Geräthe des täglichen Lebens giebt davon Zeugniss, und selbst

Geräthe, die sich scheinbar aller künstlerischen Bildung entziehen, wie die Gewichtstücke, durften nicht zurückbleiben, man bildete sie sehr oft als menschliche Köpfe, als Eicheln oder in anderen Formen. Zwar haben die Geräthe der römischen Zeit, die namentlich durch die pompejanischen Ausgrabungen in grosser Anzahl zu Tage gefördert sind, nicht mehr die ernste, strenge oder einfache Schönheit, die den Geräthen der besseren griechischen Zeit eigen ist, vielmehr sind freie and naturalistische Motive beliebt, wie wenn man den Schaft des Candelabers als Rohrstengel oder Baumstamm bildet, in dessen Zweigen die Lampen wie Früchte hängen, während er früher nur als kannellirte Säule gestaltet wurde, oder wenn die früher gerade gehaltenen Füsse des Dreifusses geschweift und mit reichen Verzierungen bedeckt wurden, allein trotz aller Zeichen einer schon luxuriirenden Kunst und Sitte bleibt die Anmuth und der Erfindungsreichthum in diesen Producten des Handwerks bewundernswerth, und wir bemerken auch jetzt noch, dass im antiken Handwerk ein künstlerischer, schöpferischer Trieb lebte, der dieses selbst aus der Mühe eines bloss mechanischen Thuns, das Leben aber, für dessen Verschönerung es arbeitete, aus der kahlen und nüchternen Armuth der blossen Zweckmässigkeit heraushob.

Die äussere Geschichte der Sculptur während dieser Periode schliesst sich eng an die der Baukunst an. Vielleicht wurde sie bei der unbedingten Anerkennung des griechischen Styls nicht so schnell wie die Architektur von römischen Eigenthümlichkeiten modificirt. In beiden Künsten aber treten diese gleichzeitig um die Zeit des Titus sichtbar hervor, wenn es nicht ein blosser Zufall ist, dass wir an dem Triumphbogen dieses Kaisers sowohl das römische Kapital als den römischen Reliefstyl zum ersten Male antreffen. Selbst bis Hadrian blieb die Kunst sich gewiss im Wesentlichen gleich. Die Gunst dieses Kaisers berührte vielleicht die Plastik noch mehr als die Baukunst; in jeder Weise wollte er sie in Thätigkeit setzen. In dem von ihm hergestellten Tempel des olympischen Jupiters in Athen liess er die Statue des Gottes in kolossaler Grösse und zwar nach alter Weise von Gold und Elfenbein errichten. Auch sonst bedachte er diese alte Heimath der Künste und Wissenschaften. Noch reicher schmückte er Rom und besonders seine ausgedehnte tiburtinische Villa mit plastischen Werken. Nicht unwichtig war es dabei, dass er den Formen aller Zeiten gleich geneigt schien, den ägyptischen Styl ebenso begünstigte, wie den griechischen. Wenigstens in künstlerischer Beziehung hatte er es auf eine Verschmelzung der Nationalitäten abgesehen; Antioe wurde mitten unter ägyptischen Städten im griechischen Style gebaut, in Italien umgab er

sich mit Monumenten ägyptischer Art. Eine solche Verschmelzung wird immer eine Einbusse des Charakteristischen zur Folge haben. Seine griechischen Künstler konnten nicht umhin, die starren Formen der ägyptischen Gottheiten etwas zu beleben und brachten dadurch Mischlinge hervor, wie wir sie in unseren Museen nicht selten finden, in denen gerade das was jenen Gestalten unausgebildeter Individualität eine Bedeutung verlieh, die architektonische Strenge, fehlt. Dabei mussten sie aber doch mit den ägyptischen Künstlern in der Glätte der Politur und der Linien wetteifern, weil dies dem oberflächlichen Blicke zunächst auffiel, und gewöhnten sich dadurch an eine Weichlichkeit der Form, welche bei den Gestalten griechischer Herkunft nur als eine leere Eleganz erschien. Auch mochten Theorien darauf einwirken; unter dem Einflusse eines Verehrers des Alterthümlichen wird man das Grossartige einfacherer Formen erkannt haben, das aber nun, da es nicht mehr aus der Gesinnung hervorging, nur auf Kosten der Lebenswahrheit und Wärme erstrebt werden konnte. Hierzu kam endlich noch die Eile des kaiserlichen Gönners, welche Oberflächlichkeit und Manier begünstigte. Bei den Porträts gefiel man sich zwar in immer genauerer Naturnachahmung; allein in Verbindung mit jener Eleganz konnte auch diese der geistigen Darstellung nur nachtheilig sein. Es häuften sich also ungünstige Umstände und dieser letzte Aufschwung der Kunst, welcher wirklich noch die Gestalt des Antinous hervorbringen konnte, war nicht von nachhaltiger Wirkung. Er diente nur dazu, das Stylgefühl abzutöden und das Auge durch eine gleichbleibende Eleganz zu ermatten. Dennoch haben wir auch nach Hadrian aus der Zeit der Antonine noch einige sehr vortreffliche Porträts. Unter ihnen ist die schön erwähnte Reiterstatue des Marc Aurel das bekannteste und grösseste; ein noch immer sehr tüchtiges Werk, wenn auch von etwas schweren und geistlosen Formen. Dagegen stehen die Reliefs an der Säule des Marc Aurel denen der Trajanischen schon weit nach. Von Commodus finden sich noch gute Büsten, erst gegen die Zeit des Septimius Severus wird der Verfall der Plastik ein unlängbarer.

Fünftes Kapitel.

Die Malerei bei den Römern.

Auch in der Malerei traten die Römer wie in der Sculptur die Erbschaft der griechischen Kunst ganz unbedingt an, und wir finden nicht, dass sie einen einheimischen Styl von dem hellenischen unterschieden. Gleich anfangs werden mehr oder weniger bedeutende Maler griechischen Ursprungs genannt und ihre Werke in ähnlicher Weise wie die älteren beschrieben. Um die Zeit des Julius Cäsar war Timomachus von Byzanz beliebt, und zwei Bilder von ihm, ein Ajax, im Wahnsinne trauernd und über seinen Selbstmord nachdenkend, und die Kindermörderin Medea ¹⁾ von Mitleid und Zorn bewegt, haben, wie die berühmten Kunstwerke der früheren Zeit, die Epigrammendichter zu sentimentalen Ergüssen angeregt: Selbst noch zu Hadrians Zeit lebte ein bedeutender Maler Aetion, der einen Alexander mit der Roxane malte, von Amorinen umgeben, die mit den Waffen spielen; eine Composition von der uns eine anmuthige Beschreibung aufbewahrt ist, welche neuere Künstler, Raphael und Andere, zu bedeutenden Bildern angeregt hat ²⁾.

Schon im alexandrinischen Zeitalter hatte man indessen ein Sinken dieser Kunst von dem hohen Standpunkte, den sie unter Apelles einnahm, bemerkt, und jedenfalls hob sie sich unter den Römern nicht wieder, vielleicht sank sie sogar schon jetzt noch merklich tiefer. Plinius, unser oft genannter Gewährsmann, klagt wiederholt über den Verfall der Malerei. Einst, sagt er, sei diese Kunst edel gewesen, von Königen und Völkern gesucht, und hätte die, welche sie der Nachwelt zu überliefern würdigte, geadelt. Jetzt sei sie von Gold und Marmor verdrängt. Er spricht von ihr als von einer „sterbenden Kunst“. Er versichert, wieder mit einer bitteren Bemerkung über die Prachtliebe seiner Zeit, jetzt entstehe kein edles Gemälde mehr ³⁾.

1) Wahrscheinlich besitzen wir eine Nachahmung dieses Gemäldes in einer Herculianischen Wandmalerei.

2) Den Timomachus hat man neuerdings in die Zeit der Diadochen hinaufrücken wollen, gegen das ausdrückliche Zeugniß des Plinius 35. 136; Aetion wird von Mehreren in Alexander's Zeit gesetzt, doch vgl. O. Müller § 211. 1. Vielleicht ist von diesem Aetion, dem Maler des von Lucian beschriebenen Bildes, ein früherer Maler gleiches Namens zu unterscheiden.

3) Plin. XXXV. c. 1. c. 11. princ. c. 32. in fine.

Indessen sind diese Urtheile nicht ganz unbefangen und nicht bloss vom Standpunkte des Kunstfreundes gefällt. Sie knüpfen sich an moralische Vorwürfe, welche Plinius seinen Zeitgenossen machen will, an den Vorwurf eitler Prachtliebe, welche kostbare Stoffe seelenvollen Bildern vorziehe, und an den der Schaffheit, welcher nichts daran liege, den Nachkommen bekannt zu werden. In seiner rednerischen Weise kleidet er diese Vorwürfe in eine Klage über den Verfall der Malerei ein. Vielleicht wurde aber auch die Abnahme dieser Kunst gerade deshalb mehr beklagt, weil sie den Römern ein etwas höheres Interesse als die Sculptur einflösste. Schon ihre grosse Neigung für die Aufbewahrung von Bildnissen mochte sie dahin führen¹⁾. Jene Ahnenbilder, die man in dem Atrium adeliger Häuser aufstellte, waren zwar in Wachs geformt, aber auch bemalt, und Schlachtenbilder wurden zur Verewigung kriegerischer Thaten schon seit dem ersten punischen Kriege an öffentlichen Orten ausgestellt. Wenn auch diese Bilder keine grossen Vorzüge besaßen, so mochte eine so anwendbare Kunst doch in den Augen der Römer ehrenvoller erscheinen. Dies wird wenigstens dadurch bestätigt, dass, während nur wenige römische Namen unter den Bildhauern vorkommen, eine Reihe solcher unter den Malern erwähnt ist. Schon frühe (um das Jahr der Stadt 450) zeichnete sich ein edler Römer, aus dem Geschlechte der Fabier, durch seine Kunst so aus, dass er und seine Nachkommen den Beinamen Pictor führten; ein Tempel der Salus war von ihm gemalt. Auch der Dichter Pacuvius malte für einen Tempel. Kurz vor August lebte Arellius, an dem Plinius rügt, dass er unter dem Namen der Göttinnen stets irgend eine Geliebte gemalt habe; fast gleichzeitig Ludius, von dem wir nachher noch sprechen werden. Amulius, der mit römischer Gravität immer in der Toga arbeitete, war von Nero so in Anspruch genommen, dass der Geschichtschreiber das goldene Haus sein Gefängniss nennt. Unter Vespasian waren Cornelius Pinus und Attius Priscus angesehene Maler, von denen der letzte sich am meisten den Alten näherte. Sie alle werden wohl niedriger Herkunft gewesen sein, da Plinius an anderer Stelle versichert, dass nach Pacuvius keine Malereien von anständigen Händen (*honestis manibus*) mehr gesehen worden, da auch Cicero andeutet, dass die Malerei bei den Römern wenig geehrt wurde und dem

1) Vielleicht brachte die Liebhaberei der Bildnisse schon damals eine dem Kupferstich ähnliche Erfindung hervor. In einer oft besprochenen Stelle erzählt nämlich Plin. XXXV. c. 2, dass der bedeutende und fruchtbare Schriftsteller Marcus Varro (Cicero's Zeitgenosse) seinen Werken 700 Bildnisse berühmter Männer hinzugefügt habe. Worin dieses „benignissimum inventum“ wie Plinius es nennt, eigentlich bestanden, ist freilich völlig unbekannt.

Fabius Pictor nicht eben zum Lobe angerechnet sei. Indessen führt Plinius doch auch an, dass Quintus Pedius, ein vornehmer junger Römer, von Cäsar zum Miterben des August ernannt, mit Billigung Augusts, weil er stumm geboren war, in der Malerei unterrichtet wurde; er machte gute Fortschritte, starb aber in früher Jugend. Auch von mehreren Kaisern, Nero, Hadrian und anderen, ist bekannt, dass sie sich, wenn auch wohl nur dilettantisch, mit der Malerei beschäftigten, so dass die stolze Abneigung vor der Ausübung dieser Kunst in späterer Zeit sich gemildert zu haben scheint. Es konnte dies auch nicht ausbleiben, da seit der Zerstörung Korinth's bedeutende griechische Gemälde nach Rom versetzt und an allgemein zugänglichen Orten aufgestellt wurden.

Vorzugsweise beliebt war das Porträt. Eine Malerin Jaja aus Cyzicus, die gegen das Ende der Republik in Rom besonders weibliche Bildnisse malte, wurde, wie es bei solcher Auffassung der Kunst begreiflich ist, sehr hoch bezahlt, so dass ihre kleinen Bilder höher im Preise standen, als die grösseren Portraits der gleichzeitig berühmten Maler Sopolis und Dionysius. Auch die Klagen des Plinius über die Vernachlässigung der Malerei, von denen wir schon sprachen, erwähnen gerade des Porträts, und deuten dadurch auf die Vorliebe der Römer für diese Gattung hin.

Für andere Gegenstände scheint die Tafelmalerei viel weniger wie die Wandmalerei angewendet worden zu sein, und zwar diese auf eine Weise, welche für den höheren Ernst der Kunst nur nachtheilig werden konnte. Plinius erwähnt eines Ludius, der um die Zeit des August eine besonders beliebte Art der Wandmalerei einführte. Er malte Landhäuser und Hallen, Wälder und Hügel, Fischteiche und Canäle, Flüsse und Meeresufer, wie man sie verlangte, mit einer Staffage von Spaziergängern und Schiffenden, oder von Eseln und Wagen, in welchen sich der Besuch den Villen näherte. Er wusste dabei manches Scherzhafte und Unterhaltende einzumischen, und es ist begreiflich, dass man eine so freundliche Decoration in heiteren Landhäusern gern sah. Es konnte aber nicht fehlen, dass man es bei einer solchen Aufgabe mit der Kunst nicht sehr genau nahm, und dass sie bald in eine handwerksmässige Stubenmalerei überging. Daher ist es denn auch begreiflich, dass dies ernsten Kunstrichtern Anstoss gab, und wir finden dass schon Vitruv sich darüber bitter beklagt. Früher habe sich, sagt er, die Wandmalerei an die Natur und an das Wahre gehalten, jetzt gefalle sie sich aber in albernen und phantastischen Gegenständen. Da male man statt der Säulen rohrähnliche Stützen, statt der Giebel Laubwerk und Schnörkel; Tempelchen würden von Candelabern

getragen und aus Blumen liesse man Figuren hervorsehen. Man sieht, er beschreibt, was wir jetzt Arabesken nennen, und misbilligt sie von seinem Standpunkte aus, besonders deshalb, weil man auch architektonische Formen dabei anwendete und phantastisch entstellte.

Gemälde von höherem Kunstwerthe, namentlich auf Tafeln, sind auch aus dieser Zeit nicht auf uns gelangt¹⁾. Dagegen besitzen wir einen bedeutenden Schatz solcher leichteren Wandmalereien, von der Gattung, in der Ludius sich auszeichnete, und in dem phantastischen Charakter, welcher den Zorn des Vitruv reizte, besonders aus Herculanium und Pompeji. Schon vor der Wiedereröffnung dieser verschütteten Städte hatte man in einzelnen Grotten, namentlich in den Bädern des Titus, römische Arabesken kennen gelernt, welche bekanntlich Raphael anregten, die Loggia des Vatican mit ähnlichen heiteren Erfindungen zu schmücken. Durch die Ausgrabung jener Städte am Fusse des Vesuv sind wir nun aber viel besser unterrichtet. Wir sehen hier, dass auch in diesen kleineren Städten der Luxus anmuthiger Wandzierden überaus weit getrieben war; fast kein Zimmer dieser Häuser entbehrt malerischer Zierde. Meistens befindet sich auf jeder Wand ein Bild in kleiner Dimension, welches in einem viereckigen Raume in der Mitte derselben abgegränzt und mit architektonischen Arabesken, die es umgeben, in Verbindung gebracht ist. In den letzten, auch in einzelnen architektonischen Bildern, finden wir jene phantastische Behandlung der Bauformen, welche zwar nicht ungraziös ist, aber allerdings für die Erhaltung des architektonischen Sinnes nachtheilig sein musste. Die mittleren Bilder enthalten theils historisch-mythologische Darstellungen, theils einzelne Figuren, Nymphen, Centauren oder dergleichen in anmuthig leichter Stellung, theils Kinderscherze oder Theater scenen, häufig Landschaften und architektonische Prospective, endlich auch Stilleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften, Masken. Auch leichtfertige und anstössige Gegenstände kommen in grosser Zahl vor. Im Ganzen geben uns diese Bilder eine sehr grosse Vorstellung von dem technischen Geschick der römischen Kunst, besonders wenn man erwägt, dass diese Arbeiten unmöglich von berühmten Meistern herrühren können, sondern mehr handwerksmässig mit grosser Schnelligkeit ausgeführt sein müssen. Sie sind theils auf

¹⁾ Wenn wir nicht etwa einige Umrisszeichnungen auf Marmor, die bei den Herculianischen Ausgrabungen entdeckt wurden, dahin rechnen wollen. Sie scheinen alle von der Hand eines athenischen Künstlers Alexander, der sich auf einer derselben genannt hat und sind von seltener Reinheit und Schönheit in Zeichnung und Composition, namentlich zwei unter ihnen, welche den Centaurenkampf des Theseus, und der Leto frühere Freundschaft mit Niobe darstellen.

frischen, theils auf trockenen aber sehr sorgfältig vorbereiteten Kalk gemalt, in lebhaften, manchmal etwas grellen Farben, deren Erhaltung aber nichts zu wünschen übrig lässt. Die Compositionen weichen von der Strenge des Reliefstyls durchgängig ab; die Gruppen sind mehr oder weniger nach vorn gewendet, die landschaftlichen und architektonischen Darstellungen nicht ohne Kenntniss, wenn auch mit leichter Behandlung der Perspective. Dagegen enthält bei Figurenbildern der Hintergrund gewöhnlich nur eine mässige Andeutung des Landschaftlichen oder Räumlichen, oft einfache Wände, und bleibt mithin noch fern von moderner malerischer Behandlung. Die Formen der menschlichen Gestalten sind meist edel, wenn auch nicht frei von den Mängeln der römischen Kunst, und selbst bei grotesken und parodistischen Figuren geben sie noch einen Anklang von der Schönheit des griechischen Styls. In der Zeichnung sind sie freilich nicht immer correct, aber meist sehr lebendig und bestimmt, öft in der Anmuth heiterer Gegenstände bewundernswürdig, oft auch im Ausdrucke des Ernsten nicht unbedeutend. Manche dieser Bilder können als wirkliche Kunstwerke betrachtet werden, in anderen erkennen wir wenigstens gute Copien bedeutender Werke. In der Mehrzahl ist indessen nur Form und Umriss der Composition von Werth, der Ausdruck aber schwach und bedeutungslos, oder grell und roh, auf Missverständnisse des Nachahmers hindeutend. Die Farbe hat zwar nicht die Tiefe und Wärme, welche sie erst durch die Oelmalerei erhalten konnte, aber sie ist gefällig, wahr, und im Ganzen harmonisch.

Fig. 118.



Herculanische Tänzerin.

Zu den bedeutendsten dieser Malereien gehören unter anderen die Uebergabe der Briseis an Agamemnon, das Opfer der Iphigenia, Telephus von der Hindin genährt, Achill und Chiron, Hercules bei der Omphale, auch eine Penelope und Medea, letztere wahrscheinlich eine Nachahmung von jenem Bilde des Timomachus, welches oben erwähnt ist; zu den anmuthigsten die allbekanntesten schwebenden Figuren von Tänzerinnen (Fig. 118), Amoren, Psychen und Centauren, oder die artige Composition des Verkaufs der Liebesgötter. Sehr gefällig sind die meisten der häuslichen Scenen, z. B. die Toilette einer Dame, die Indiscretion der Zofe, welche verstoßen in die Tafel blickt, auf der ihre Gebieterin schreibt, oder das häusliche Concert, wo der Flötenbläser zwischen den lieblichen Gestalten der Sängerin und des Mädchens mit der Lyra gar

komisch die Backen aufbläst. Unbedeutender sind durchweg die Landschaften und Prospective, überladen und bunt, an chinesische Malereien dieser Art erinnernd. Doch fehlt es auch hier nicht an lobenswerthen Ausnahmen, unter denen namentlich zwei vor einigen Jahrzehnden in Rom entdeckte Wandgemälde das Abenteuer des Odysseus bei den Lästrygonen darstellend, hervortragen. Die Figuren bilden hier nur die Staffage einer grossartig und charakteristisch behandelten Landschaft, welche zugleich ein merkwürdiges Beispiel für die Verbindung mythologischer Gestalten mit der landschaftlichen Darstellung liefert, indem nämlich über den Schiffen des Odysseus Windgötter mit Blasinstrumenten, grau in grau gemalt, dargestellt sind. Sehr merkwürdig und eine Ausnahme anderer Art ist dann auch die Wandmalerei in der erst vor wenigen Jahren entdeckten Villa des Augustus zu Prima Porta bei Rom. Während nämlich die landschaftlichen Prospective sonst überall nur als kleine Bilder in architektonischer Einrahmung angebracht sind, bedeckt hier die Malerei alle vier Wände eines länglichen Gemaches so vollständig, dass selbst die Ecken keine Unterbrechung hervorbringen und das Ganze offenbar darauf berechnet ist, die Illusion eines waldähnlichen Parks zu geben. Am Fusse der Wand ist nämlich ein aus Rohr geflochtener Zaun gemalt, welcher den Boden des Zimmers gleichsam begrenzt und hinter dem dann die zunächst gelegenen Bäume, Nadelhölzer, Palmen, Orangen, in ziemlich grosser Dimension und sorgfältiger Ausführung, zum Theil mit Früchten bedeckt und von Vögeln belebt, aufsteigen, während dahinter minder genau gezeichnetes Gebüsch die Vorstellung des Waldes vervollständigt und darüber blauer Himmel das Ganze abschliesst. Das Gemach, welches unterirdisch ist, diente gewiss als kühler Zufluchtsort in der Sonnenhitze, um aber auch im geschlossenen Raum das Gefühl freier, ländlicher Umgebung hervorzurufen, wurden die Wände mit diesen Malereien bedeckt, die eine überraschende Anschauung davon gewähren, wie weit schon diese römische Zeit im Illusorischen und Naturalistischen gehen konnte.

Vor der Entdeckung von Herculenum und Pompeji besass man eigentlich nur ein antikes Gemälde, welches sehr berühmt wurde und aus hergebrachter Verehrung noch jetzt zuweilen übermässig gepriesen wird ¹⁾. Es ist die s. g. Aldobrandinische Hochzeit, ein Wandgemälde, auf welchem eine Vermählung dargestellt ist, wahrscheinlich nach einem griechischen Vorbilde. In der Anordnung ist es einem Relief

¹⁾ So noch in Meyer's Gesch. der Kunst b. d. Griechen. S. d. ausführliche Beschreibung von Gerhard Beschr. Roms II. 2, S. 10.

sehr ähnlich, im Style und im Kunstwerthe schliesst es sich an die herculanischen und pompejanischen Gemälde an, und steht den besseren derselben nach.

Wir können an diesen Ueberresten in der That das Verdienst und die Schwächen der antiken Malerei mit ziemlicher Sicherheit er-messen. In der Anmuth der Formen erscheint sie als würdige Schü-lerin der antiken Plastik, welche eben wegen des leichteren Materials sich an manche, namentlich an heitere und bewegte Stellungen wagen konnte, die der Sculptur versagt sind; man braucht nur an jene her-culanischen Tänzerinnen und Centauren zu erinnern, um dies zu be-weisen. Aber der höhere Ernst der Kunst war minder begünstigt, nur bei höchster Meisterschaft konnte er im Ausdruck einzelner Ge-standen erreicht werden; er lag nicht im Grundtypus dieser Kunst, so wie sie hier aufgefasst wurde. Daher ermüdeten denn die Künstler auch so bald, nachdem das Höchste, was auf diesem Wege zu errei-chen war, geleistet worden, und man begnügte sich nun mit dem An-muthigen, Leichten, Wohlgefälligen, oder mit einer ziemlich schwachen Erinnerung an die Formenschönheit der Plastik. Dieser Mangel in der Richtung der Malerei beruhte zunächst auf einem architektonischen Elemente; gewohnt alles in der körperlichen Rundung oder in der Flächenansicht aufzufassen, hatten die Alten für die Bedeutsamkeit per-spectivischer Verhältnisse keinen Sinn. Er beruhete dann aber auch in etwas Ethischem, in dem Mangel des Gefühls für das Innerliche, das sich im Auge ausspricht. Bei den italischen Völkern sehen wir, dass dieses Gefühl begann, aber es stand noch im Widerspruche mit den übrigen herrschenden Ansichten, und wenn es bei den Etruskern viel-leicht stärker war, wurde es bei den Römern durch ihre vorherrschende Beachtung des Aeusserlichen, des Scheines wieder unterdrückt. Die Andeutung eines neuen Principis, welches erst viel später zur Ent-wicklung kommen sollte, war also vorhanden, aber den Römern, deren thatkräftiger Sinn die Kunst nur wie ein Fertiges ergriff, war es nicht verliehen, aus ihrem Inneren heraus ein Neues zu gestalten. Die Ma-lerei blieb daher bei ihnen in derselben Richtung, welche sie bei den Griechen gehabt hatte, und nur etwa ihre weitere Anwendung auf die Anmuth des häuslichen Lebens, auf das heitere Spiel der Arabesken mag durch die Eigenthümlichkeit des römischen Geistes bedingt sein, wiewohl doch auch hier die Griechen der späteren Zeit ihnen schon vorausgegangen waren.

Schlussbetrachtung.

Es war eine unerfreuliche Aufgabe, die römische Kunst zu schildern, unerfreulich in Beziehung auf das Volk, weil es in anderen Gebieten Bedeutenderes geleistet hat, weil wir einen achtbaren Charakter hier auf seiner schwachen Seite betrachten mussten, und unerfreulich in Beziehung auf die Kunst selbst. Denn sie ist hier weder so gesunken und vernachlässigt, um unsere Blicke abzustossen, noch so begeistert und anregend, um sie kräftig an sich zu ziehen. Sie hat die jugendliche Gtluh eingebüsst, sie ist verständig und nüchtern geworden, von ihrer idealen Hoheit herabgesunken. Ein bürgerlich ehrbarer Sinn, die Naturtreue des Porträts, der anmuthige leichte Scherz, und eine verständig ernste aber keinesweges harmonisch edle Behandlung der architektonischen Formen ist alles, was wir von ihr rühmen können. Während wir von der Kunst eine Erhebung über die Wirklichkeit verlangen, werden wir hier zu ihr zurückgeführt, durch bedingte Wahrheit und durch sinnliche Anmuth nur vorübergehend berührt. So ist der unmittelbare Gewinn, den die Kunst durch dieses Volk erhielt, kein sehr bedeutender. Wohl aber ist ein mittelbarer gefunden, welcher nicht gering zu schätzen ist; auch auf diesem Felde bewährte das römische Volk seine welthistorische Bedeutsamkeit. Dies verdient noch eine kurze Betrachtung.

Ebenso wie in der bildenden Kunst verhielten sich die Römer in allen anderen Künsten. Werfen wir einen Blick auf die römische Poesie, so finden wir hier wie dort ein entschiedenes Nachahmen griechischer Formen und ein fast unbemerktes Beibehalten vereinzelter italischer Eigenthümlichkeiten. Wie die Säulenordnungen in der Architektur nahm man die Versmaasse, mehr oder weniger gegen den Geist der römischen Sprache, bald auch die Dichtungsarten der Griechen in Rom auf. Auch war der Erfolg derselbe; die Dichtungen strengen, idealen Styls, das heroische Epos, die Tragödie, blieben immer weit hinter den griechischen Vorbildern zurück, obgleich sie in Einzelheiten, in der verständig festen Structur und in der Mannigfaltigkeit von Gedanken und Bildern manches Verdienstliche haben. In der Anmuth der Idylle, im mannhaften Pathos der Öde mischt sich schon das eigenthümlich Römische auf vortheilhaftere Weise ein. Besonders aber in den Gattungen, wo die Wirklichkeit mit porträtartiger Wahrheit und persönlicher Wärme behandelt wird, wo die sittliche Strenge und der leichte Scherz sich geltend machen, wo die Ironie spielt, die immer hervortritt, wenn die gemeine Natur in der idealen Form der Kunst behandelt wird, sind die römischen Dichter selbstständig und vortrefflich.

Wir haben also wesentlich dasselbe Resultat wie in der bildenden Kunst. Auch in der Musik scheint, so viel wir nach den dürftigen Nachrichten urtheilen können, dasselbe Verhältniss stattgefunden zu haben; auch hier finden wir Tonweisen und Kunstwörter griechisch und das Selbstgefühl einer eigenen Richtung wird nirgends ausgesprochen. Auf dem ganzen Gebiete des höheren geistigen Lebens geben also die Römer ihre Eigenthümlichkeit auf, um der der Griechen zu huldigen.

Wir erwähnten schon früher, dass dies Verhältniss zweier Völker hier zum ersten Male in der Weltgeschichte erscheint. Bisher war stets die Kunst durch einen Naturinstinct aus dem Boden des Volksgeistes hervorgewachsen, jedes Volk verstand die Kunst des anderen ebensowenig wie seine Sprache. Der Grieche, der den ägyptischen Tempel betrat, staunte ihn mit Missbehagen als Thorenwerk an. Juden und Perser bedienten sich fremder Baumeister, aber nur für einzelne Werke der Zweckmässigkeit oder Pracht; an die begeisterte, verehrende Nachahmung einer ganzen Kunst oder gar aller Künste eines anderen Volks war dabei nicht zu denken. Freilich waren Griechen und Römer verwandten Stammes, durch Natur und Sprache nicht so weit geschieden, wie jene, aber immerhin war doch auch bei ihnen eine bedeutende natürliche und sprachliche Verschiedenheit vorhanden, die überwunden werden musste.

In Beziehung auf die Kunst hatte dies höchst wichtige Folgen; sie wurde erst dadurch völlig frei und selbstständig. Bei den früheren Völkern erschien sie wie ein unbewusst entstandenes Erzeugniss des Bodens, wir mussten sie aus der Natur des Landes erklären. Den Römern galt sie gleich anfangs als eine geistige Ueberlieferung, welche sie aufnahmen und auf alle Länder übertrugen. Durch die Macht ihrer Waffen brachen sie die Schranken der Völker auch in dieser Beziehung; im Nilthale wie auf den Bergen Palästina's, am Rhein, wie auf der iberischen Halbinsel, überall wurde die Kunst auf gleiche Weise geübt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dies auch Nachteile mit sich führte. Jene Wärme der Nationalität, der volksthümlichen Religiosität war ihr nun entzogen; sie lebte nicht mehr in der innigen Verbindung und Wechselwirkung mit allen anderen geistigen Thätigkeiten. Sie war gleichsam in die Welt gestossen, und musste sich nun vorsichtiger und zurtückhaltender benehmen. Wer mit künstlerischem Sinne die Schöpfungen der vorhergegangenen Völker betrachtet hat, wird dies vollkommen empfinden; das Nüchterne und Trockene der römischen Arbeiten ist nur eine Folge dieser Stellung. Gewiss wäre es dahin nicht gekommen, wenn nicht die Vollendung und all-

seitige Durchbildung der griechischen Kunst die Selbstständigkeit dieses Elements gezeigt hätte; man denke sich eine andere, die ägyptische oder gar die indische auf solche Weise von einem anderen Volke adoptirt, und man wird gleich fühlen, welche widerwärtige Gestalt daraus entstehen müsste. Die griechische Schönheit war in der That im Wesentlichen die allgemeine, allverständliche; die Römer proclamirten nur, was an sich selbst schon da war.

Andererseits ist diese Losreissung der Kunst von dem Boden der Nationalität eine günstige Erscheinung auch für die Kunst selbst. Sie hat erst jetzt ihre geistige Bestimmung erreicht, sie ist zur freien und bewussten Aufgabe der Menschheit geworden; sie unterliegt nicht mehr der Vermischung mit der Religion, einer Unklarheit, welche auch für diese verderblich war. Der Begriff der Schönheit ist entstanden, wenn auch noch nicht in seiner vollen Bedeutung gekannt. Dass die Alten eine Kunstphilosophie noch so gut wie gar nicht besaßen, erklärt sich an dieser Stelle noch auf eine neue Weise. Die Griechen bildeten zwar die Kunst in ihrer Allseitigkeit und Selbstständigkeit aus, so dass sie nun vollendet war, sich von der Nationalität ablösen und ein Gemeingut aller Völker werden konnte; aber sie selbst ahnten dies nicht, sie waren wie alle früheren Völker von vaterländischen und religiösen Gefühlen dabei geleitet. Nur durch eine Uebersicht der ganzen Kunstschöpfung der Griechen, für welche ihnen selbst der Standpunkt fehlte, konnte man die innere Totalität derselben gewahr werden. Dem praktischen Sinne der Römer entging sie nicht: sie gaben es auf, die Kunst auf's Neue zu schaffen, da sie schon vollendet war. Aber ihnen fehlte die ideale und philosophische Richtung zu sehr, um sich darüber klar zu werden; die völlige Einsicht dieses Zusammenhanges sollte erst sehr viel später erlangt werden.

Wenn aber auch für die Kunst diese Selbstständigkeit ein zweideutiger Vortheil ist, so ist sie für die Menschheit im Ganzen ein entschiedener Gewinn. Alle geistigen Functionen lösten sich dadurch von einander und schieden die fremdartigen Elemente aus, mit denen sie bisher gemischt waren. Indem die Kunst sich vollständig ausbildete, zog sie die sinnlichen Bestandtheile an sich, welche bisher auch die Religion und Wissenschaft getrübt hatten; das geistige Leben der Menschheit trat in diesen drei Formen vollständig hervor und stellte sich dem Naturleben entgegen. Daher verschwand denn nun auch die feindliche Trennung der Völker, und die allgemeine Verbindung des menschlichen Geschlechts wurde wenigstens als eine mögliche und als endliche Bestimmung angedeutet. Das römische Reich hat dadurch eine heilige Bedeutung in der Weltgeschichte, dass es, wenn gleich

auf äusserliche Weise, nicht ohne Unterdrückung und Willkür, zuerst diese Einheit der Völker darstellte ¹⁾). Den vollen Genuss dieses Besitzes erlangte zwar die römische Welt noch nicht; die Schuld des Erwerbes lastete auf ihr, die Sinnlichkeit des griechischen Geistes, die blutbefleckte Habsucht des römischen bestrafte sich durch die Folgen. Nur in den besten Momenten des Kaiserreiches, die freilich rasch vorüber gingen, zeigte sich ein Schimmer dieses Glückes. Aber dennoch bildete sich ein immerhin schönes Verhältniss; die Annahme griechischer Kunst und Wissenschaft milderte die Härte des römischen Sinnes. Es war eine Gemeinschaft, zu welcher beide Theile etwas einbrachten, das Abendland, durch Rom vertreten, den Ernst der Herrschaft und des Gesetzes, das Morgenland, schon früher zu griechischer Sitte bekehrt, die Freiheit des Gedankens und die Schönheit der Form. Durch die Stellung der Griechen zu den Römern erhielt dies Verhältniss eine eigenthümliche Frische und Wärme. Dass die Gebieter der Welt bei allem Uebermuth und bei der nur zu oft gerechten Verachtung, mit welcher sie die Griechen behandelten, so demüthige, so verehrende Schüler ihrer Kunst und Wissenschaft waren, musste diese anreizen und ermuthigen. Sie waren fast in die Lage einer Frau gekommen, welche durch die Huldigung eines hohen Mannes belebt, ihre Anmuth freier und mit Sicherheit entfaltet. Die Kraft der Production war freilich nicht mehr die frühere, es bedurfte ihrer aber auch weniger, weil schon alles Wesentliche vorrätbig war. Die Anlage erhielt sich; sie ist immer an eine frühe Richtung des Geistes geknüpft, bei den Griechen war die künstlerische Fähigkeit erblich geworden und bedurfte nur geringer Nahrung.

Es war eine Theilung der Arbeiten eingetreten, welche den Römern alles Weltliche und Praktische, den Griechen das Theoretische, die Wissenschaft und die Kunst zuwies, und diesen gestattete ihre ganze Kraft hierauf zu verwenden. Hierdurch war denn die Kunst in eine Lage gebracht, welche grosse Veränderungen nicht zuließ oder doch nicht beförderte. Jener rasche Wechsel des Styls auf der höchsten Stufe grie-

1) Die Römer selbst waren sich dieser einenden Wirkung der römischen Herrschaft wohl bewusst. Plinius Hist. nat. III. 5.: „Omnium terrarum alumna et parens, numine Deum electa, quae sparsa congregaret imperia ritusque molliret, et tot populorum discordes ferasque linguas sermonis commercio contraheret, colloquia et humanitatem homini daret, breviterque una cunectarum gentium in toto orbe patria fieret.“ So sagt er von Italien. Claudian, in secundum consulatum Stilichonis V. 150–155:

Haec est, in gremium victos quae sola recepit

Humanumque genus communi nomine fovit etc.

Die christlichen Schriftsteller, namentlich Eusebius, führen dies dann weiter aus, indem sie das römische Reich als vorbereitende Anstalt für das Christenthum betrachten.

chischer Kunst war eine Wirkung und eine begleitende Erscheinung der durchgreifenden Umgestaltungen gewesen, welche das sittliche und politische Wesen erfuhr. Die Kunst war damals nicht eine vereinzelte Thätigkeit, sie war eine sittliche Macht, der Mittelpunkt aller Bestrebungen; sie wurde daher von der inneren Triebkraft des Geistes fortgerissen und alle Gestalten, welche derselbe annahm, spiegelten sich in ihr ab. Dies Band war jetzt gelöst; die Kunst stand selbstständig und allein, das politische Leben bewegte sich in einem anderen Kreise; sie war daher solchem Wechsel nicht unterworfen.

Schon am Schlusse der griechischen Geschichte betrachteten wir die ungleiche Dauer der Epochen; zuerst das lange Beharren der frühesten Kunst, dann die rasche Folge verschiedener Formen des schönen Styls, wo immer eine die andere verdrängte, endlich wieder die anhaltende Periode des alexandrinischen Zeitalters. Jetzt gestaltet sich dies noch viel auffallender; die lange Linie des letzten Abschnittes verlängert sich noch viel mehr, sie geht bis auf die Zeit nach Hadrian, vier bis fünf Jahrhunderte hindurch. Diese letzte griechische Kunst scheint unvergänglich zu sein, denn selbst da weicht sie nicht einer neuen Kunstweise, sondern wird nur durch Sorglosigkeit und Mangel an Theilnahme träger und stumpfer. Erst das Eindringen germanischer Völker schneidet den Faden ab.

Auch in anderen Abschnitten der Geschichte finden wir wohl Aehnliches; es liegt in der Natur der Dinge, dass das Höchste und Beste auf Erden flüchtigen Bestehens ist, während das Gute sich lange erhält, wie der Sommer nach der kurzen Wonnezeit des Frühlings. Indessen erscheint es hier doch bedeutsamer, ein so langes und so gleich bleibendes Beharren kommt nicht wieder vor. Eine Eigenthümlichkeit der alten Kunst hatte darauf Einfluss. Die Eitelkeit des Erfindens war ihr fremd, man kannte die ungestüme Forderung des Neuen nicht, welche die modernen Künstler beunruhigt. Man suchte die Kunst mehr in der Ausführung, als im Gedanken, man betrachtete sie als Ueberlieferung, lernte von den älteren Meistern, ahmte sie nach oder wiederholte ihre Werke mit Unbefangenheit, nicht mit der ängstlichen Treue, welche den Copisten ermattet, sondern als ob man über sein Eigenthum schalte. Allein diese löbliche Eigenthümlichkeit war doch nicht entscheidend.

Denn auch bei den Künsten der Rede zeigt sich ein ähnlicher Verlauf. Auf die Blüthe der griechischen Poesie in Epos, Lyrik und Tragödie folgt eine lange Periode der Nachahmung von Griechen und Römern, Denn auch hier schlossen sich die Römer unbedingt an die Griechen an, obgleich in der Poesie, schon durch die Sprache, das nationale Element noch entscheidender ist, und obgleich in dieser geistigeren Kunst die

Ausführung sich nicht so scharf von der Erfindung sondert und eine Ueberlieferung der Technik nicht in dem Grade möglich ist.

Auch hier finden wir die Geschichte der Kunst im Einklange mit dem Entwicklungsgange der Sitte. Die Sitte war ebenfalls nicht mehr so wandelbar wie früher. Die Stürme der Demokratie regen das Leben bis in seine untersten Tiefen auf; seitdem die Herrschaft auf Einen übergegangen war, trafen die gewaltsamen Veränderungen nur einzelne Personen, nicht das Volk. Griechische Humanität und griechische Weisheit beherrschten auch das Leben der Römer, bis mehr und mehr neue Rücksichten eintraten und das ganze Gebäude der alten Welt untergruben.

Vergleichen wir aber dieses späte Beharren der Sitte und Kunst mit der ähnlichen Dauerbarkeit der früheren Zeit, so zeigt sich ein gewaltiger Unterschied. Bei den Aegyptern und den anderen älteren Völkern sind beide eng an die Nationalität gebunden, sie sind gleichbleibend wie die Natur und weil die Natur es ist. Auch bei den älteren Griechen ist es ähnlich. Aber während bei jenen die Einheit der Lebensfunctionen durch einen Naturinstinct besteht und daher niemals in freier Entwicklung sich gestalten kann, wird bei diesen der Lebenstrieb nur durch bewusste Mässigung unterdrückt. Sie haben schon in dieser Vorzeit das Gefühl einer höheren Freiheit und nur eine jugendlich fromme Scheu hält sie noch zurück. Nachdem sie die Schranken durchbrochen, mit raschen Schritten das Gebiet der Geistesfreiheit nach allen Richtungen durchmessen haben, ist das Ziel erreicht; es gilt nur zu behaupten, nicht zu erobern. Das Reich der Natur ist überwunden, die Herrschaft des Geistes hat begonnen. Alle geistigen Functionen gehen nun selbstständig und regelmässig, weil sie von einander gelöst sind, nur durch innere Harmonie zusammenhängen. Die Wissenschaft, die Kunst, die Humanität sind jetzt erkannt, sie bestehen für immer, sie können nicht wieder in die chaotische Einheit eines unklaren Naturlebens zurückkehren. Darum haben diese Gestaltungen, wie sie jetzt erlangt sind, eine bleibende Geltung, sie sind unvergänglich. Das geistige Leben der früheren Völker, das mit ihrer Nationalität enge verwachsen war, kann durch historische Forschung als ein verschwindendes Bild dem Auge wieder vorgezaubert werden; die Leistungen der Griechen bleiben immer in praktischer Wirksamkeit, jedes spätere Volk steht zu ihnen in mehr oder minder bewusster Beziehung, lehnt sich an sie an, benutzt was sie gewährt haben, erweitert nur die Grenzen, von denen sie noch eingeschlossen waren.

Denn allerdings war dieses Ziel, welches die alte Welt erreicht hatte, noch nicht das letzte. Ihre geistige Bildung haftete noch fest

an dem Boden der Natur, aus dem sie hervorgegangen. Es war zwar nicht mehr, wie bei den älteren Völkern, die einseitige, begränzte Natur eines bestimmten Landes; diese Schranken waren für immer gebrochen, die freie, allgemeine geistige Bildung bezog sich auch auf eine allgemeine Natur. Aber mit dieser war sie auch verwachsen, ein sinnliches Gepräge haftete noch an ihren geistigen Leistungen. Dies war der Keim des Verderbens, an dem diese erste grosse Erscheinung menschlicher Freiheit sterben musste.

Ueberall in der geistigen wie in der leiblichen Schöpfung entwickelt sich höheres Leben aus dem Untergange geringerer Geschöpfe; die Jahrhunderte der Geschichte reihen sich an einander wie die Ringe einer Kette, der eine muss sich bis zu dem Punkte neigen, wo der andere beginnen kann. Die höhere Stufe, welche die Menschheit jetzt beschreiten sollte, lag weit über der früheren, sie war mühsam und schwer zu erreichen. Daher dieses lange Beharren, dieser langsame Verfall. Bisher haben wir nur die ersten Zeichen dieses Verfalls gesehen; von jetzt an erst greift er mehr um sich; aber schon in diesem Auflösungsprocesse erheben sich die Keime eines neuen Lebens, jenes Sinken und dieses Aufsteigen sind nur zwei Seiten einer und derselben Erscheinung. Höchst augenscheinlich zeigt sich dies in den Gestaltungen der bildenden Kunst. Aber eben deshalb, weil beides so eng verbunden, müssen wir auch die Darstellung dieses Herganges, den weiter fortschreitenden Verfall der heidnischen, die ersten Richtungen der christlichen Kunst, dem folgenden Bande, welcher der Kunst in den Zeiten des Christenthums gewidmet ist, vorbehalten.

