

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, Porphyry, 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 blosser 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 S. 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 vermischen 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.

Uebersaus 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 Fries 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 unausgebildeten 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 verdanken 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 und 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 abzutödten 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.
