

Die griechischen und römischen Porträts unter den Gipsabgüssen der Sammlung der Universität zu Königsberg.

Für die Schüler der oberen Klassen

erklärt von

Ernst Wagner.

Beilage zum XXXVIII. Jahresbericht
über das Kgl. Wilhelmsgymnasium zu Königsberg i. Pr.

Königsberg i. Pr.

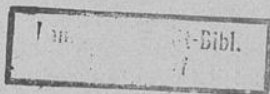
Hartungsche Buchdruckerei.

1913.

1913. Progr.-Nr. 7.

940
25 (1913)

308 8.14



44. g. 304



Vorbemerkung.

Wie die Beilage zum XXXV. Jahresbericht des Wilhelmsgymnasiums so ist auch die vorliegende Zusammenstellung dazu bestimmt, den Schülern der oberen Klassen, die ein besonderes Interesse in die hiesige Sammlung von Gipsabgüssen führt, zum Verständnis des Gesehenen die notwendigsten Erklärungen zu geben, es darf also hier auf die damals vorausgeschickten Vorbemerkungen verwiesen werden. Nur eins sei, um Mißverständnissen vorzubeugen, hinzugefügt. Es kann selbstverständlich nicht die Absicht sein, die Schüler zur Betrachtung jedes einzelnen Bildnisses der Sammlung zu veranlassen, das etwa an sich wertlos ist oder eine ihnen sehr gleichgültige Persönlichkeit darstellt, sie werden vielmehr sogar gut tun, solche Porträts einfach zu übergehen, wie ein verständiger Führer sie bei mündlicher Erklärung ohne weiteres übergehen wird. Wie aber dieser doch jederzeit bereit sein muß, bei etwa erwachendem Interesse Fragen, die innerhalb des Kreises der Betrachtung liegen, zu beantworten, so schien es nicht angängig, die Erklärung auf eine Auswahl zu beschränken, für welche die Grenzen nicht ganz leicht zu ziehen gewesen wären, und die Auskunft über jedes dabei ausgeschlossene Bildnis einfach zu verweigern.

Wie in der oben erwähnten Beilage sind, um die Benutzung auch ausserhalb des Museums zu ermöglichen, die erforderlichen Angaben über Besprechungen und Abbildungen der betrachteten Porträts in denjenigen kunstgeschichtlichen Werken, die wir unsern Schülern in die Hand geben können, am Rande gemacht. Selbstverständlich können sich diese Angaben auch nur auf die gerade vorhandenen Auflagen beziehen, — dafs es nicht immer die neuesten sind, wird niemand befremden, der da weifs, mit wie beschränkten Mitteln die Verwaltung einer Schulbibliothek zu rechnen hat. Die Titel dieser Werke sind folgendermassen abgekürzt:

FW bedeutet wie auf den Täfelchen im Museum: Königliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt von C. Friederichs. Neu bearbeitet von P. Wolters. Berlin, Spemann.

Ov. — J. Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik. 4. A. 1894. 2 Bde.

Spr. — A. Springer. Handbuch der Kunstgeschichte. Bd. I. Das Altertum. 6. A. bearb. von A. Michaelis. Leipzig, Spemann 1901.

Coll. — M. Collignon. Geschichte der griechischen Plastik, übersetzt von E. Thrämer. Straßburg, Trübner 1897.

FU. — A. Furtwängler und H. Ulrichs. Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Handausgabe. München, Bruckmann 1898.

Kek. — Kekulé von Stradonitz. Die griechische Skulptur. 2. A. Berlin. Reimer 1907.

Ba. — A. Baumeister. Denkmäler des klassischen Altertums. 3 Bde. München und Leipzig. Oldenbourg 1887. Die in runde Klammern gesetzte Zahl betrifft die Auswahl in 8 Heften, erschienen unter dem Titel: Baumeister. Bilder aus dem griechischen und römischen Altertum, für Schüler zusammengestellt. München. Oldenbourg 1889.

H. — A. Hekler. Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart. J. Hoffmann.

L. — E. Löwy. Die griechische Plastik. Leipzig. Klinkhardt & Biermann 1911.

Die Nummern beziehen sich, soweit die Werke illustriert sind, auf die Abbildungen. Die Angaben über Bildwerke, die in der hiesigen Sammlung nicht vorhanden sind, auf die aber zum Vergleich hingewiesen werden muß, sind in eckige Klammern geschlossen.

Der künstlerische Trieb, Gestalten und Formen der den Menschen umgebenden Erscheinungswelt nachahmend wiederzugeben, richtet sich, wie man an jedem Kinde beobachten kann, zunächst auf das Allgemeine und folgt mehr dem Begriffe, den sich der Verstand von den Dingen bildet, als ihrer Wahrnehmung durch das Auge. Es genügt daher der älteren Kunst, auch wo das Bild einer bestimmten Persönlichkeit dargestellt werden soll, die Menschengestalt überhaupt, an der nur das Geschlecht unterschieden wird, aber nicht einmal das Alter, geschweige denn sonst irgend eine besondere Eigentümlichkeit der Person. So erklärt es sich, daß man als Bildnisse selbst diejenigen Schöpfungen nicht bezeichnen kann, die dem Gedächtnis bestimmter Personen gewidmet und oft inschriftlich bezeichnet sind, also die Grabdenkmäler, seien es Reliefdarstellungen oder Standbilder. Die Gesichter zeigen vielmehr auch noch, als die altertümliche Starrheit und das sogenannte „archaische Lächeln“ geschwunden sind, in den Zügen eine gleichmäßige, ideale oder ganz unpersönliche Schönheit, ja die genaue Wiedergabe der kleinsten Einzelheiten in Kleidung und Haartracht, die den Werken der ältesten Zeit etwas immerhin Charakteristisches verleiht, wird von der fortschreitenden Kunst preisgegeben zugunsten der höheren Aufgaben, eine ideale Menschheit darzustellen.

Dem Kreise unserer Betrachtung entfallen somit die zahlreichen griechischen Grabreliefs unserer Sammlung (vgl. die Beilage zum XXXV. Jahresbericht 1910), wie auch die ältesten Statuen, die man früher für Götterbilder ansah, wie der sogenannte Apollo von Tenea, während sie wohl Verstorbene darstellen. Als ein wirkliches Porträt ältester Kunst, wenn auch von noch unvollkommener Art, ist doch wohl die Goldmaske aus einem mykenischen Grabe zu betrachten, deren Nachbildung in dem Glasschranke des im oberen Stockwerk nach vorn heraus zur äußersten Rechten belegenen kleinen Zimmers ausgestellt ist. Diese Masken bedeckten die Gesichter der Toten, und das dünne Goldblech war daher, so gut es eben ging, der wirklichen Form des Gesichtes angepaßt, sie stehen aber außerhalb jedes Zusammen-

[FU 1]
[L. 6-223]
[Ba.340(698)]

hanges mit der Entwicklung der wirklichen Bildniskunst der Griechen.

Es ist kein Zufall, daß diese sich erst in historischer Zeit zu regen begann, d. h. zu der Zeit, in welcher eben auch wirklich geschichtliche Persönlichkeiten zuerst auftauchen, denn es hebt sich eben bei Naturvölkern der Einzelne von der Menge nur wenig ab und selbst die Gestalten, die durch Macht und ruhmvolle Taten unter den Volksgenossen hervorragen, zeigen noch keine charakteristischen Besonderheiten, sondern diese entwickeln sich erst mit dem Fortschreiten der Kultur, und wo sie sich zeigen, da lockt die Aufgabe ihrer Darstellung den Geschichtschreiber und den bildenden Künstler, daher ist es wohl verständlich, daß mit der Verfeinerung und fortschreitenden Mannigfaltigkeit der seelischen Regungen auch das Bestreben und die Fähigkeit, sie künstlerisch darzustellen, Schritt gehalten hat.

So sind denn die ältesten Bildnisse, die für uns in Betracht kommen, öffentliche Denkmäler, die hervorragenden Männern von ihren Mitbürgern gesetzt worden sind, aber freilich sind uns diese selbst nicht erhalten, sondern wir kennen sie nur aus Nachbildungen, die in späteren Zeiten gefertigt wurden und sie oft nur recht mangelhaft wiedergeben. Eine erhebliche Abweichung ergab sich von vornherein durch die Verschiedenheit des Materials. Während jene Denkmäler aus Bronze hergestellt waren, dem wertvolleren und dauerhafteren und darum als vornehmer angesehenen Stoffe, so fertigte man die Nachbildungen für Kunstliebhaber in dem wohlfeileren Marmor an und mußte damit auf genauere Wiedergabe von vornherein verzichten. Andere Verschiedenheiten folgten aus der größeren oder geringeren Geschicklichkeit der Nachbildner und so kann oft ein Zweifel entstehen, ob es wirklich dieselbe Persönlichkeit ist, die zwei gleichbenannte Bildnisse darstellen. So wenig also diese Kopien ihre Urbilder ersetzen können, so ermöglichen sie es uns doch, nicht nur die Entwicklung der Bildniskunst zu verfolgen, sondern die besten unter ihnen sind doch auch geeignet, die Charaktere der dargestellten Persönlichkeiten uns zu lebendiger Anschauung zu bringen. Wie die Eigenart dieser Persönlichkeiten sich immer reicher und eigentümlicher entfaltete, so werden wir finden, daß auch die Kunst den Idealtypus des vornehmen und geistig bedeutenden Mannes aufgebend mehr und mehr dazu übergeht, den einen besonderen Menschen darzustellen, wie ihn die eigenen natürlichen Anlagen und die Lebensschicksale haben werden lassen.

Sobald dies Streben erwacht und diese Fähigkeit gewonnen war, konnte den Künstler wohl auch die Aufgabe

reizen, ein Porträt nach der Phantasie zu schaffen, d. h. das Bild eines Mannes, dessen geistige Persönlichkeit fortlebte, von dessen leiblicher Erscheinung man aber keine Kenntnis hatte, wie beispielsweise das des Dichters Homer. Sie erforderte eine höhere Kunst als die in späterer Zeit mit dem Zunehmen des Wohlstandes immer häufiger gestellte und oft mit glänzendem Geschick gelöste, die Züge irgend eines unbedeutenden Zeitgenossen mit allen zufälligen Eigenheiten in treffender Ähnlichkeit darzustellen.

Beginnen wir nun unsern Rundgang, so finden wir nach dem oben Gesagten in den ersten Räumen des Erdgeschosses nichts, was unsere Beachtung fesselt, denn die Grabmäler, selbst die Stele des Aristion in dem zweiten Zimmer, können, obwohl sie bestimmte Personen darstellen, als Porträts nicht angesehen werden.

Das älteste Ehrendenkmal, das unsere Sammlung enthält, befindet sich in dem hintersten, links von der Rotunde gelegenen Zimmer des Erdgeschosses an der dem Eingange gegenüberstehenden Wand, nach links zu, die Gruppe der beiden Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, die von den Bürgern Athens zum Andenken an die Befreiung der Stadt öffentlich aufgestellt wurde. Es wird uns berichtet, daß die Bronzegruppe, die der Bildhauer Antenor damals im Auftrage des Staates schuf, im Jahre 479 von den Persern entführt wurde, und daß zu ihrem Ersatz nach der Wiederherstellung der Stadt (477) die beiden Künstler Kritios und Nesiotes ein neues Denkmal, ebenfalls in Bronze herstellten. Nach der Unterwerfung des Perserreiches erhielten die Athener von einem der Nachfolger Alexanders des Großen auch das ältere Werk wieder zurück, und fortan standen beide nebeneinander auf der Burg. Welches von beiden uns in der Marmorkopie erhalten ist, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, aber es ist wohl anzunehmen, daß es das jüngere sein wird. Sie befindet sich in dem Museum zu Neapel leider nicht in dem bedauernswerten, trümmerhaften Zustande, in dem sie einst gefunden war, sondern sie ist wie alle älteren Funde überarbeitet und ergänzt, und zwar sind an beiden Gestalten beide Arme nicht antik, an der des Jünglings, der das Schwert erhebt, auch die Standplatte und bis auf einen Teil des linken die Beine nicht. Der anderen fehlte der Kopf, und man setzte ihr einen zwar antiken aber in einer viel späteren Zeit geschaffenen Kopf auf. Die Verschiedenheit des Stiles muß heute auch jedem ungeschulten Blick auffallen, und so hat man denn gelegentlich den Versuch gemacht, im Gipsabguß den hier links dahinter an der Wand aufgestellten Kopf (Pherekydes), der aus der Zeit der

Neapel
FW. 122
Coll. I 189
Ov. 128
L. 26. 27. 225
Ba. 357 (701)
Spr. 348

Perserkriege stammt, und über den sogleich noch zu sprechen sein wird, dem Rumpfe anzupassen. Er würde auch dadurch, daß er bärtig ist, dem Originale näher kommen, als der, welcher jetzt darauf befestigt ist, denn Aristogeiton, der ältere der beiden Freunde, ist neben dem Jüngling Harmodios sicher mit einem Barte zu denken. Individuelle Züge, wie ein wirkliches Porträt, zeigt auch der echte Kopf des Harmodios nicht. Beide Befreier sind wohl nebeneinander, nicht wie man gemeint hat, der eine hinter dem andern, im Angriff auf die Tyrannen dargestellt. Die Arme sind, wie der Vergleich mit einem Relief und mit Münzbildern lehrt, richtig ergänzt. Harmodios holt mit dem Schwert, das erheblich länger zu denken ist, mächtig zum Hiebe aus, die linke Hand war aber wohl leer und zur Faust geballt. Aristogeiton hielt in der vorgestreckten Linken die Schwertscheide, in der Rechten das zunächst noch gesenkte, aber zu Hieb oder Stich bereite Schwert. Das über den linken Arm hängende Gewand dient ihm als Schild. Die Körper sind, weil die Befreier nicht als Menschen, sondern als Heroen dargestellt sind, völlig nackt. Beabsichtigt ist die Gegensätzlichkeit in der Stellung ihrer Beine und der Haltung ihrer Arme. Die Darstellung der Muskulatur beruht schon auf genauer anatomischer Kenntnis, aber es fehlt die Beachtung ihres lebendigen Spieles. Besonders auffallend ist die starre Ruhe, in welcher trotz der heftigen Bewegung der Glieder der Rumpf des Aristogeiton verharrt. Versuchen wir, uns von dem ursprünglichen Erzdenkmal eine Vorstellung zu machen, so haben wir uns die störenden Baumstämme fortzudenken. Sie waren als Stützen für die Nachbildung in Marmor unentbehrlich, die Bronzegestaten bedurften ihrer nicht.

Madrid
FW. 231
Ov. 164

Als ein Porträt ist durch die Benennung Pherekydes der schon erwähnte Kopf links von unserer Gruppe bezeichnet, den man zur Ergänzung des Aristogeiton zu benutzen versucht hat. Er ist in Tivoli bei Rom gefunden und von seinem ersten Besitzer ganz willkürlich so benannt worden, hat aber zu dem Philosophen von Syros, der neben den 7 Weisen genannt wird und schon für das Altertum eine halb sagenhafte Gestalt war, gar keine Beziehung und vermag, da seine Züge rein typisch gehalten sind, auch von der Persönlichkeit des Ungenannten, den er darstellen soll, keine Vorstellung zu geben.

Brit. Museum
FW. 481
H.4. Coll. II 63
[Ba. 1437
(710)]
FU. 42
Spr. 409

Das älteste, wirklich persönliche Porträt unserer Sammlung finden wir an der Fensterwand zur Linken zwischen dem zweiten und dritten Fenster, leider für die Betrachtung zu hoch aufgestellt. Es trägt die sicher echte Inschrift *ΠΕΡΙΚΛΗΣ* und ist der Abguß einer ebenfalls in Tivoli

gefundenen Herme des Britischen Museums in London, von der wir im ganzen 4 antike Wiederholungen besitzen. Da wir wissen, daß ein ehernes Standbild des Perikles von der Hand des Erzgießers Kresilas auf der Akropolis von Athen in der Nähe der Athena Promachos gestanden hat, so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß die erhaltenen Köpfe, von denen der Londoner weitaus der vorzüglichste ist, diesem Werke nachgebildet sind. Die Marmorbildner gaben im Auftrage der Besteller, denen es ja nur auf den Kopf ankam, der Einfachheit und Kostenersparnis halber dem Bilde die sehr beliebte Gestalt einer Herme, d. h. eines einfachen viereckigen Pfeilers, der in den Kopf der darzustellenden Persönlichkeit ausläuft und nur an den Seiten, gewissermaßen an Stelle der Arme mit gleichfalls vierkantigen, kurzen Pflöcken versehen ist, die zum Aufhängen von Kränzen dienen. Sie entsprochen der bekannten *ἔργασια τετραγώνος* der *Ἐγραῖ λίθων*, von denen Thukydides (VI 27) spricht, und behielten ihren Namen auch, als sie nicht mehr den Gott Hermes darstellten. Ließ man, wie in unserem Gipsabguß, den unteren Schaft der Herme fort und begnügte sich mit dem Kopfende, so ergab sich die älteste und einfachste Form der Büste. Erst bei den Römern wurde diese, statt sich mit dem Halse aus einem vierkantigen Block zu erheben, mit den Schultern und einem Teile der Brust versehen, bis sie dann auch Arme erhielt und zu einem halben menschlichen Körper erweitert wurde, eine Entwicklung, die sich so folgerichtig vollzogen hat, daß die Büstenform einen Anhalt für die Bestimmung der Zeit bieten kann, in welcher ein solches Bildnis geschaffen ist.

Betrachten wir nun den Kopf des Perikles, so weit es bei der unvorteilhaften Aufstellung möglich ist, so finden wir in der Behandlung der Formen noch viel Altertümliches, wie das gedrehte Gelock des Bartes und des Haupthaares, den unnatürlich hohen Sitz der Ohren, die ohne Vertiefung unmittelbar unter die Brauen gerückten Augäpfel, und ein in regelmäßiger Schönheit dargestelltes edles Antlitz ohne irgend welche zufällige Unregelmäßigkeiten, wie sie sich in dem Gesichte eines jeden Menschen finden, aber der leitende Staatsmann und Feldherr ist doch nicht nur durch den Helm, das Abzeichen des Strategenamtes, dargestellt, sondern seine Persönlichkeit spricht aus den durchgeistigten Zügen. An der Bildung der Lippen meint man den gewandten, eindrucksvollen Redner zu erkennen, und auch die feine Bildung, die gebietende Sicherheit und vornehme Selbstbeherrschung des „Olympiers“ Perikles hat der Künstler wiederzugeben gewußt. Die lässige Neigung des Kopfes, die der Londoner

Herme eigen ist, während sie den anderen Wiederholungen fehlt, kann für Perikles bezeichnend gewesen sein, vielleicht ist sie aber auch nur aus der Stellung zu erklären, welche Kresilas dem Standbilde gegeben hatte. Ganz unwahrscheinlich ist die Meinung einiger Erklärer, die aus den Haarlocken, die im Innern der Visierlöcher des Helmes angedeutet sind, darauf schliessen wollen, daß die Eigentümlichkeit der Schädelbildung hier angedeutet sei, die an Perikles verspottet wurde. Der Komiker Kratinos hatte ihn deshalb den zwiebelköpfigen Zeus (*σχινοκέφαλος Ζεύς*) genannt, aber der Bildhauer, der in den Vertiefungen die Haarlocken andeutete, hat gewiß nicht erwartet, daß der Betrachter aus ihnen einen Schluß auf die Form des Kopfes ohne den Helm ziehen solle, sondern er zeigte in seiner Gewissenhaftigkeit, was naturgemäß hinter den Visierlöchern sich befinden mußte, ohne ängstlich zu berechnen, ob er die Höhlungen auch genügend vertieft habe.

Neapel
FW. 485
Ba. 742
H. 15 [16]

Wir wenden uns nun zwei zusammengehörigen Büsten zu. Auf der hinteren Schmalseite des Aufbaus in der Mitte steht zwischen den beiden Pferdeköpfen vom Ostgiebel des Parthenon eine Büste des Herodot (484—424?) und an der Fensterwand zwischen dem ersten und zweiten Fenster eine solche des Thukydides (470—396?). Die Köpfe der beiden großen Geschichtschreiber bildeten einst eine sogenannte Doppelherme. Als sie in den Sammlungen der Familie Farnese aufgestellt wurden, hatte man sie an den Hinterköpfen auseinandergesägt, heute stehen sie wieder in der alten Weise vereinigt in dem Nationalmuseum zu Neapel. Ihre Benennung ist durch die echten Inschriften auf der Herme gesichert. Inwieweit das Bildnis des Herodot auf Porträtähnlichkeit Anspruch machen darf, wissen wir nicht, weil uns nichts davon bekannt ist, daß man dem „Vater der Geschichte“ bei seinen Lebzeiten ein Standbild gesetzt hätte. Es macht nicht einen so altertümlichen Eindruck wie das des Perikles und wird also erst geraume Zeit nach Herodots Tode geschaffen sein, aber wenn auch unser Gipsabguß recht mürrisch aussieht, so erscheint doch in einer bei Hekler (Tafel 16) abgebildeten Wiederholung der heitere, lebenswürdige Erzähler in den offenen, klaren Zügen gut charakterisiert. Im Gegensatz dazu macht das Antlitz des ernsten, scharf denkenden Thukydides durchaus den Eindruck eines wohlgetroffenen Porträts, wenn schon in der ziemlich mittelmäßigen Nachbildung unserer Doppelherme, so noch weit mehr in der sehr viel besseren, oft abgebildeten Büste von Holkham Hall in England, die man erst durch einen Vergleich mit ihr als Bild des Thukydides hat bestimmen können.

[H. 17]
[Ba. 1897
(405)]

Die übrigen Porträts, die der Saal enthält, sind für uns von geringerer Bedeutung. Am zweiten Fenster links steht das Bildnis eines hellenistischen Herrschers, den wir nicht benennen können, an dessen Kopf aber zwei Vertiefungen oberhalb der Stirn befremden. Sie waren, so absonderlich uns das anmutet, zur Aufnahme eingesetzter Hörner bestimmt und beweisen, daß der Fürst, der die Königsbinde trägt, als Dionysos dargestellt war. Endlich werfen wir vor dem Verlassen des Saales noch einen Blick auf die links von dem Ausgange aufgestellte Büste des Euripides (478—406). Sie weicht von dem bekanntesten und bedeutendsten Bilde des großen Tragikers, das wir in sehr viel günstigerer Aufstellung noch betrachten werden, so stark ab, daß man zweifeln möchte, ob sie wirklich dieselbe Persönlichkeit darstellen soll, und fesselt uns daher nicht weiter.

Steigen wir jetzt, zum Ausgange zurückkehrend, die Treppe empor, so finden wir in dem ersten Zimmer des Oberstocks keine Porträts, in dem zweiten an der dem Eingange gegenüberliegenden Wand rechts von der nächsten, zur Galerie der Rotunde führenden Tür nur das Bildnis des 353 v. Chr. verstorbenen Karienkönigs Maussolos. Es ist der Kopf von der Kolossalstatue des Fürsten, die in den Trümmern seines berühmten Grabmals zu Halikarnafs (vgl. die Beilage zum XXXV. Jahresbericht, Seite 30) gefunden wurde und aus mehr als 60 Bruchstücken wieder zusammengesetzt werden konnte. — Daß es kein Grieche ist, den wir vor uns sehen, lehrt der erste Blick. Das Haupthaar, das lang herabwallend den Kopf umrahmt, sowie der kurz gehaltene Bart auf den Wangen, dem Kinn und der Oberlippe machen den Barbaren schon äußerlich kenntlich, aber auch die Formen des Gesichtes und sein Ausdruck sind ungriechisch. Die Züge vertragen kein feineres geistiges Leben und keine scharf ausgeprägte Persönlichkeit, sie haben vielmehr etwas Träumerisches. Die Künstler, die das berühmte Grabmal mit seinem reichen Skulpturenschmuck geschaffen haben, kennen wir mit Namen, es waren die berühmtesten Meister der Zeit, Skopas, Leochares, Timotheos und Bryaxis, aber welchem unter ihnen wir das Standbild verdanken, läßt sich nicht entscheiden.

Wir wenden uns nun durch die Türe rechts zu der Zimmerreihe der Straßenseite. Der erste dieser Räume enthält kein Porträt, durch die Türe rechts sehen wir aber in dem kleinen Eckzimmer den auf Seite 5 erwähnten Schrank mit den Nachbildungen mykenischer Altertümer, unter denen die Totenmaske aus Goldblech sofort auffällt.

In dem zweiten Zimmer, dessen Eingang gerade gegen-

Brit.Museum
FW. 1237
H. 37. 38
Ba. 968
Coll. II 173
Kek. 214
Ov. II 169

Athen,
Ov. 11
Coll. 15

H. 6b überliegt, fesselt uns der über der Eingangstür aufgestellte Kopf einer Herme des Anakreon, der wiederum einer älteren Zeit, dem fünften Jahrhundert, angehört. Es ist ein Idealporträt, dessen Schöpfer von der körperlichen Erscheinung des berühmten, aber um etwa 100 Jahre älteren Dichters schwerlich etwas gewußt und ihn vielmehr so dargestellt hat, wie nach seiner Meinung der Sänger des Weines und der Liebe ausgesehen haben mußte. Die Büste, von der unser Abguß genommen ist, hat keinen besonderen Wert, sie trägt aber eine echte, antike Inschrift, und hat durch ihre Ähnlichkeit dazu geholfen, eine vortreffliche Statue des Anakreon als solche zu erkennen, die früher in der Villa Borghese zu Rom befindlich, jetzt in der Glyptothek des dänischen Kunstfreundes und Sammlers Jacobsen zu Kopenhagen aufgestellt ist. Nach Pausanias stand auf der Akropolis zu Athen neben dem Perikles des Kresilas (vgl. S. 9) ein Standbild des Anakreon, von einem Xanthippos gestiftet. Diesen Namen trugen der Vater und einer der Söhne des Perikles und er wird nach athenischer Sitte auch sonst in der Familie wiederkehrt sein. War aber der Stifter ein Verwandter des Perikles, so ist es wohl denkbar, daß das Erzbild, nach welchem die Marmorstatue und unser Kopf geschaffen sind, ebenfalls von Kresilas herrührte. Die tändelnden Gedichte, die uns unter der Bezeichnung Anakreontea erhalten sind, aber aus viel späterer Zeit stammen, sind einem Dichter in den Mund gelegt, der noch an der Schwelle des Alters den Freuden der Liebe und des Weines huldigt (*Λέγουσιν αἱ γυναικες „Ανακρέον, γέρον εἶ“* usw.), und so würde ein späterer Künstler ohne Zweifel das Bild seiner Phantasie nach dieser Seite hin charakterisiert haben. Das liegt in dem Wesen der älteren Kunst nicht, sie wählt vielmehr das Alter der Blüte männlicher Kraft und Schönheit, aber den Frohsinn des Sängers, der durch das eigene Lied und durch Bacchus' Gabe begeistert ist, finden wir in ihrer Schöpfung aufs schönste verkörpert, und ein Abglanz davon liegt auch noch auf unserem Gips.

[Ba. 83]
[H. 6a]

Den gleichen Platz wie die Büste des Anakreon, nämlich den über der dem Eingang gegenüber liegenden Tür, nimmt in dem nächsten Zimmer das Bildnis des Sokrates (469—399 v. Chr.) ein, das in gewissem Sinne auch als Idealporträt zu betrachten ist, da schwerlich zu seinen Lebzeiten sein Abbild nach der Natur modelliert sein dürfte. Dafür spricht auch die starke Verschiedenheit der erhaltenen Büsten, die doch alle unzweifelhaft ihn darstellen sollen. Die reizvolle Aufgabe, die Angaben Platons und Xenophons über die Häßlichkeit seines Silenengesichtes in der Darstellung der

Züge mit seiner geistigen Bedeutung, seiner Liebenswürdigeit und Herzensgüte in Einklang zu bringen, hat eben recht verschiedene Lösungen gefunden. Den Preis verdient unter ihnen ohne Zweifel der Kopf aus der Villa Albani, der bei Furtwängler und Ulrichs (I 45) abgebildet und (Seite 155) besprochen ist. Die seherische und begeisternde Macht der Persönlichkeit des Sokrates, wie Platon sie in seinem Phaedrus, im Symposion und im Phaedon dargestellt hat, spricht am überzeugendsten aus jenem Bildnis. Von welchem Urbilde unser Abguß genommen ist, entzieht sich meiner Kenntnis, er entspricht am meisten dem Kopfe des Thermenmuseums in Rom, der bei Hekler (T. 20) abgebildet ist, und man möchte in ihm bei aller väterlichen Güte, die in seinen Zügen liegt, doch eher als den Verkünder göttlicher Weisheit, den Sokrates erkennen, der mit feiner, überlegener Ironie die Sophisten widerlegt. Das eigene Wort des Sokrates aber, das Ulrichs so fein auf sein Bildnis anwendet, *Δεί τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν* (Xen. Memor. 3, 10, 8) „der Bildhauer soll die Tätigkeit der Seele in dem Bilde zum Ausdruck bringen“ (F. U. Seite 158), trifft wie auf jenen bedeutendsten Kopf, so doch auch auf den unsrigen zu.

Nunmehr wenden wir uns dem großartigen Standbilde des Sophokles (495—406) zu, das links von der vor uns liegenden Tür aufgestellt ist. Man hat es als „die schönste aus dem Altertum erhaltene Porträtstatue und als ein für die ganze Welt schätzbares und teures Denkmal“ gepriesen (Ulrichs), und dies Urteil wird bestehen bleiben, wenn auch der wechselnde Geschmack, der sich heute von der idealen Schönheit mehr dem Charakteristischen zugewendet hat, die etwas theatralische Haltung und gesuchte Eleganz an ihm zu tadeln findet. Ein Tadel würde darauf nur zu gründen sein, wenn beides der dargestellten Persönlichkeit und der Welt, der sie angehört, nicht entspräche, wir wissen aber, welcher Wert in den vornehmen Kreisen Athens zur Zeit seiner Blüte beispielsweise auf den Faltenwurf des Mantels gelegt wurde, und ein Künstler, der nicht die zufällige Erscheinung irgend eines beliebigen Menschen darzustellen hatte, sondern den Dichter des verklärten edlen Menschentums, der Sophokles ist, der mußte sein Werk „in der Schönheit Sphäre“ erheben, daß es nicht nur in der Darstellung, sondern auch in der Persönlichkeit des Dargestellten Schillers Worten entspricht: „Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen In des Sieges hoher Sicherheit, Ausgestoßen hat es jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit.“ Auch daß die Gestalt die Lebensgröße überschreitet, steht dazu im besten Einklange. Es ist nicht nur

Rom,
Lateran.
FW. 1307
H. 52. 54
Coll. II 178
Ba. 1767 (407)
L. 208
FU. 43
Spr. 442

ein schöner, wirklich vornehmer Mann, von feinsten Bildung, der vor uns steht, sondern in dem Antlitz, das freilich nicht von Leidenschaften durchfurcht ist, spricht sich doch auch ernstes Nachdenken, ruhig klare Beobachtung und schöpferische Gestaltungs-gabe aufs deutlichste aus. Wer das Standbild geschaffen hat, wissen wir nicht, aber er war sicher ein bedeutender Künstler, und wenn die Marmorstatue, wie als wahrscheinlich anzunehmen ist, ein Bronzenvorbild gehabt hat, so gebührt dieser Ruhm beiden Männern, dem Erzieher, sowie dem Marmorbildner. Ein Denkmal wurde dem Dichter unmittelbar nach seinem Tode von seinem Sohne Jophon errichtet, sein Erzbild um 340 auf Antrag des Redners Lykurg im Theater aufgestellt. Daß unsere Statue für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen sein muß, ist offenbar, und somit wird sie auf dies zweite Bild zurückzuführen sein, dessen Schöpfer natürlich die Züge des Dichters nur von dem älteren Werke und etwa aus einem Gemälde der Stoa Poikile entnommen haben kann.

Ein zweites Bild des Sophokles finden wir rechts neben der Eingangstür mit dem des Euripides (480—406) zu einer Doppelherme vereint. Der Dichter erscheint hier ernster und älter, seine Züge sind weniger idealisiert und lassen auf größere Ähnlichkeit schließen. Die Vermutung, daß diese Darstellung auf das erste, von Jophon errichtete Denkmal zurückgehe, hat manches für sich. Wie die Erzbilder beider Dichter in dem Theater zu Athen nebeneinander standen, so hat die offenbare Gegensätzlichkeit ihres Wesens hier zu der Vereinigung ihrer Köpfe geführt, und diese Gegensätzlichkeit läßt es auch zweckmäßig erscheinen, obwohl der Vergleich der Gestalt des Sophokles mit anderen Gewandstatuen gerade dieses Zimmers sich von selbst aufdrängt, zunächst die Bilder des Euripides zu betrachten, die hier aufgestellt sind. Das beste unter ihnen, das auch den günstigsten Platz hat, werden wir leider erst später zu Gesicht bekommen (vgl. Seite 21). Betrachten wir also das Antlitz an der Doppelherme und die den Fenstern gegenüber an der Mitte der Hinterwand aufgestellte Büste, so will uns neben dem glänzenden Weltmanne in der Blüte der Jahre, den wir soeben bewundert haben, der Greisenkopf des grübelnden Denkers unscheinbar dünken, aber interessanter als die siegesgewisse Klarheit, die auf der Stirn des Sophokles thront, sind vielleicht doch die Spuren des Ringens mit den unlösbaren Rätseln des Daseins, die in den Falten seines mageren Gesichtes erkennbar sind, und wenn unter dem wohlgepflegten lockigen Haar des Sophokles und unter seiner freien Stirn das Auge in die Weite schaut, über Welt und Menschen hin, unbeirrt zu den

FW. 1310

[H. 10. 89]

Göttern empor, so bohrt der Blick des Euripides unter den spärlichen Strähnen des Haares, das über der Stirn gelichtet, nur zu beiden Seiten in ungeordneten Massen herabfällt, in die Tiefe, um die Probleme des Menschenherzens zu ergründen.

Kann der Vergleich zwischen einem Standbild und einer Büste nur unvollkommen sein, weil er sich auf die Gesichtszüge beschränken muß, so fordert eine andere Gewandstatue unseres Zimmers, die ebenfalls zu der des Sophokles im vollsten Gegensatze steht, zu seiner völligen Durchführung förmlich heraus. Sie steht der des Dichters gerade gegenüber und stellt den Redner Demosthenes (383—322) dar. Der Gegensatz zwischen den beiden Dichtern lag in ihrer Weltanschauung, in den künstlerischen Zielen, die sie in ihren Tragödien verfolgen, hier steht dem siegesgewissen, vom Glück in seltenem Maße begünstigten Dichter ein Staatsmann gegenüber, dessen mühevollen Lebensarbeit vergeblich war, dem Beneidenswerten, der die geniale Begabung frei und leicht entfalten durfte, der Kämpfer, dessen Reden „nach der Lampe rochen“, dem von der Natur für seine Laufbahn alles versagt zu sein schien, und der ihr zum Trotz das Höchste leistete, der lebensfrohen Gesundheit — man beachte die auf Wohlleben deutende leichte Leibesfülle des Sophokles — eine von Sorgen und Mühen ausgemergelte und etwas engbrüstige Gestalt — um sie sichtbar zu machen, hat der Künstler sich die Freiheit erlaubt, das Untergewand, den Chiton, wegzulassen —, neben der Freude an Schönheit und Putz die völlige Gleichgültigkeit gegen die äußere Erscheinung, die sich bei Demosthenes in dem Schnitt des Bartes, dem ungepflegten Haupthaar und in den wirren Falten des zerdrückten Mantels offenbart. Demosthenes ging mit 60 Jahren, als er sein Lebenswerk gescheitert sah, freiwillig in den Tod, Sophokles stand in dem gleichen Alter noch auf der Höhe seines ruhmvollen Lebens, er erreichte das patriarchalische Alter von fast 90 Jahren, und doch, wenn der Kunst die Aufgabe gestellt war, die Gestalten der beiden Männer, wie sie in dem Gedächtnis der Menschheit leben, für alle Zeiten hinzustellen, so konnte dieser nur als Mann in der Blüte der Kraft aufgefaßt werden, jener nur in den Jahren des beginnenden Greisenalters. Aber es ist doch nicht nur ein schwächlicher Greis, den wir vor uns sehen, sondern auch der unermüdete Verfechter der Sache, an die er glaubt und sein Leben setzt. „Wenn's etwas gibt, gewaltiger als das Schicksal, so ist's der Mut, der's unerschüttert trägt.“ Im Jahre 279 wurde dem großen Redner auf dem Marktplatze in Athen ein von dem Erzgießer Polyuktos geschaffenes Denkmal gesetzt mit der Inschrift:

Rom,
Vatikan.
FW. 1312
H. 56. 57
FU 47.
Coll II 239
Ba. 465 (418)
L. 265 ab
Spr. 461

*Εἶπερ ἴσῃν δόμῃν γνώμῃ, Δημοσθένες, εἶχες,
Οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρχεν Ἄρης Μακεδόν.*

Die Frage, ob unsere Marmorstatue eine Kopie dieses Erzbildes ist, blieb früher offen, weil die Hände der beiden uns erhaltenen Wiederholungen eine Schriftrolle halten, während sie an jenem Standbild als Zeichen der Trauer ineinandergelegt waren. Sie darf jetzt als entschieden gelten, seit sich bei neueren Ausgrabungen unter Marmorsplittern, die von einer gleichen Statue herrühren, ein in dieser Weise gehaltenes Händepaar gefunden hat und seit nachgewiesen ist, daß die Hände mit der Schriftrolle an den beiden erhaltenen Statuen erst nach dem Funde ergänzt sind. Dem Bronzebild des Polyuktos wird aber auch der eimerförmige Bücherbehälter (*scrinium*) gefehlt haben, welcher der Marmorkopie als unentbehrliche Stütze beigegeben wurde.

In deutlichstem Gegensatz zu der Gestalt des Demosthenes steht nun wiederum die seines schärfsten politischen Gegners Aeschines (389—314), die zwischen den beiden Fenstern des Zimmers aufgestellt ist. Sie zeigt glatte Züge, ein volles Gesicht und einen gesunden Körper und gibt uns ein Beispiel von der Haltung, in der ein Redner der alten Schule dem Volke gegenübertrat, den rechten Arm unter dem Mantel verborgen, woran Aeschines festgehalten haben soll, während andere Redner seiner Zeit sich auf der Rednerbühne freier zu bewegen anfangen. Sehen wir von der Persönlichkeit ab und betrachten wir die Figur nur als Gewandstatue, so bietet sie in der Behandlung der Falten ein interessantes Gegenstück zu der des Sophokles. Man hat gemeint (Friederich-Wolters), den Künstler habe es gereizt, jene Leistung bei gegensätzlicher Auffassung wetteifernd zu überbieten.

Das links daneben aufgestellte weibliche Figürchen mit der Beischrift Korinna, Compiègne, fesselt uns weiter nicht. Eine Zeit, die das Bedürfnis hatte, jeden Fund irgendwie zu benennen, hat ihm den Namen der böotischen Dichterin (um 500) beigelegt, von der uns eben auch nicht viel mehr als der Name überliefert ist.

Nicht weniger als dreimal finden wir unter den Beischriften unter den Abgüssen dieses Zimmers den Namen des Lustspieldichters Menandros (342—290), auf der Doppelherme zwischen dem Bilde des Sophokles und der Ausgangstür in Verbindung mit dem des Aristophanes (450—388), sodann an der Wand gegenüber den Fenstern links neben der Büste des Euripides und endlich gleich rechts neben der Eingangstür. Schon die flüchtigste Betrachtung lehrt, daß dieses letzte Bild unmöglich dieselbe Person darstellen kann wie die beiden anderen. Daß in diesem ein namhafter

Neapel.
FW. 1217
H. 53. 55
[Coll. 179]
Ba. 35 (408)

Lustspiieldichter zu erkennen ist, lehren uns zwei schöne Sitzfiguren des vatikanischen Museums in Rom, von denen die eine durch ihre antike Inschrift als Poseidippos bezeichnet ist und die andere deutlich die Züge unserer beiden Köpfe trägt. Da nun die beiden Sitzfiguren ein zusammengehöriges Paar bilden, so glaubte man, dem Komödiendichter Poseidippos (um 270 v. Chr.) habe kein anderer zur Seite gestellt werden können als der berühmteste Meister des Lustspiels, der freilich etwa 50 Jahre ältere Menandros. Neuerdings hat man nun aber das echte Porträt des Menandros in dem eigentümlichen Bilde von Maxbury Hall in England erkannt, von dem der dritte unserer Abgüsse genommen ist, und in welchem der Dichter gleichsam aus einem runden Fenster herauslehnend dargestellt ist, und seitdem ist jene Benennung aufgegeben. Damit ist dann aber auch die Deutung des zweiten Kopfes der Doppelherme auf Aristophanes haltlos geworden, da sie sich ebenfalls nur auf die Folgerung stützte, daß in dieser Herme die beiden berühmtesten Meister des griechischen Lustspiels vereinigt sein dürften, zumal auch das volle Haupthaar des bärtigen Kopfes zu der Überlieferung, daß Aristophanes kahlköpfig gewesen sei, ohnehin in Widerspruch gestanden hatte. Vergleichen wir nun noch einmal das echte Bild des Menandros mit den früher auf ihn gedeuteten Köpfen, so leuchtet es wohl ohne weiteres ein, daß das diesen gespendete Lob: „das feine und geistreiche Gesicht des Menander“ entspreche „ganz dem Bilde, das wir uns nach den literarischen Quellen von ihm entwerfen“ (Friedrichs-Wolters) von den lebenssprühenden, fast übermütigen Zügen des Bildes aus Maxbury Hall erst recht gilt. Ein besonderes Interesse kommt dem Porträt des Dichters zu, seit wir seine Kunst, die wir bis dahin nur aus verstreuten Zitaten und aus den Werken seiner Nachahmer kannten, durch Funde von Papyrushandschriften besser kennen gelernt haben.

Bevor wir das Zimmer verlassen, betrachten wir noch zwei Büsten, die den Fenstern gegenüber zu beiden Seiten des Euripideskopfes aufgestellt sind. Wir finden hier zur Linken ein Bildnis, das man nach der Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Hippokrates auf einer Münze der Insel Kos auf diesen berühmtesten Arzt Griechenlands (460—377) gedeutet hat. Daß diese Benennung richtig sei, läßt sich weder beweisen noch widerlegen, für sicher falsch gilt aber heute die Benennung des Kopfes zur Rechten als eines Bildes des Stoikers Zenon (340—260). Es scheint der Abguss eines Kopfes aus dem kapitolinischen Museum in Rom zu sein, in dem man neuerdings, aber ebenfalls nicht mit

Rom,
Vatikan.
FW. 1622
H. 110. 111
Coll. II 231
Ba. 995 (425)

[H. 105. 108]

Bonn.
FW. 1311

Louvre.
Ba. 752 (420)

Rom.
L. 268

Sicherheit den Stoiker Chrysippus (280—206) hat erkennen wollen.

Wenn das Zimmer, das wir nunmehr verlassen, vorzugsweise eine Sammlung von Porträts bedeutender geschichtlicher Persönlichkeiten enthielt, so fehlt es daran in dem folgenden, dem letzten der Vorderreihe des Oberstocks, ganz. Was uns heute hier fesselt, ist einzig eine Idealschöpfung und doch ein Porträt, das Bildnis Homers, das rechts vom Eingange zwischen dem ersten und zweiten Fenster aufgestellt ist. Wenn wir unter den unabsehbaren Reihen der aus dem Altertum erhaltenen Porträts den Kopf eines edlen Greises finden, der als blind dargestellt ist, sei es durch das kindliche Mittel, daß die Augen wie im Schlaf geschlossen sind, sei es auf andere Weise, so dürfen wir annehmen, daß der Künstler beabsichtigt hat, den blinden Sänger darzustellen, der in der Gefühls- und Gedankenwelt seines Volkes persönlich und unsterblich fortlebte und fortwirkte. Solche Bilder mag man auf Homer deuten, aber keines von ihnen wirkt auf den Betrachter mit der unmittelbar überzeugenden Gewissheit, wie der aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. stammende, in mehreren Wiederholungen erhaltene Kopf, dessen Abguß wir hier vor uns haben. Seine Züge sind welk, aber von innerem Leben erfüllt, das Haar über der Stirn spärlich, aber an den Schläfen noch reich, ungeordnet wie der Bart und jede Locke voll eigener Bewegung. Die Augen sind weit geöffnet und doch blind, das empfindet jeder Laie und es wird von Augenärzten nach Beschaffenheit der Lider und Brauen und der ganzen umgebenden Muskulatur bestätigt — ja es ist von ihnen festgestellt worden, daß diejenigen Veränderungen der normalen Züge vorliegen, welche durch die sogenannte ägyptische Augenkrankheit hervorgerufen werden, der Dichter sieht die umgebende Welt nicht mehr mit den Augen, aber er schaut sie innerlich mit der schöpferischen Kraft seiner Phantasie, darum ist der begeisterte Kopf gehoben, als zögen Visionen an ihm vorüber. Man hat mit Recht gesagt (Hekler), daß, wer dies Bild einmal gesehen hat, sich den Dichter nicht mehr anders vorstellen kann.

Als ein Bild des Homer ist noch eine zweite, kleine Büste unseres Zimmers bezeichnet, die links von der kleinen Tür in dem Winkel der einspringenden Ecke der Hinterwand aufgestellt ist, sie rührt wohl aus einer noch jüngeren Zeit her und erscheint nicht nur um ihrer Kleinheit willen als sehr viel weniger bedeutend. Daß sie einen Dichter darstellt, ist hier nicht aus den Zügen, sondern nur an dem äußeren Abzeichen des Epheukranzes zu erkennen.

Sanssouci.
FW. 1628
[Ba. 755(398)]
[H. 117, 118]
[FU. 48]
[L. 279]
[Spr. 491]

Wiederum ein Idealporträt, aber ganz anderer Art zeigt uns das nächste Zimmer, das wir durch die nach der Garten-
seite führende Tür betreten. Es ist die mißgestaltete Statue
des Fabeldichters Äsop († ca. 560 v. Chr.), die in der Ecke
rechts von der Tür aufgestellt ist. Was uns von der Persön-
lichkeit Asops, des griechischen Eulenspiegel, überliefert ist,
beschränkt sich auf eine Anzahl sagenhafter Anekdoten,
und es ist sogar bezweifelt worden, ob sie überhaupt ge-
schichtlich sei. Daß man ihn sich als Krüppel gedacht habe,
wird nicht berichtet, aber wie die Vorstellung, daß er ein
Sklave gewesen, sich wohl auf die Auffassung gründet, daß
die Fabel, welche ihre Wahrheiten nur in verhüllter Form
auszuprechen wagt, eines freien Mannes unwürdig sei, so lag
es auch nahe, sich den Vertreter dieser Dichtungsart als
verschmitzten, krüppelhaften Zwerg zu denken, der nur durch
Schlauheit Einfluß zu gewinnen vermag. Der noch von
Lessing und Winckelmann vertretene Irrtum, daß die antike
Kunst nur das Schöne darzustellen unternommen habe, kann
nicht schärfer widerlegt werden, als durch diese abschreckend
häßliche Gestalt, die der Künstler noch dazu unverhüllt dar-
gestellt hat, aber wie hat er es trotzdem verstanden, den
Beschauer dadurch zu fesseln, daß er aus dem Gesicht
scharfen Verstand und die Gabe schneller, treffender Einfälle her-
vorleuchten ließ! Wenn man neuerdings gemeint hat, dem
Krüppel den freilich durch nichts bezeugten Namen des Äsop
absprechen und die Figur einfach als das Porträt eines kaiserlich
römischen Hofzwerger bezeichnen zu sollen, so bestätigt
auch dieser Gedanke das Gesagte, denn um solcher Eigen-
schaften willen pflegte man wohl an Fürstenhöfen dergleichen
Geschöpfe zu halten. Da wir aber wissen, daß Statuen des
Äsop von verschiedenen Künstlern geschaffen wurden, ist es
wohl wahrscheinlicher, daß uns das Nachbild einer solchen
erhalten ist, als daß das Produkt der geschmacklosen Laune
eines Kaisers, seinen Hofzwerger nackt meißeln zu lassen, eine
Leistung, die gewiß niemand zur Nachbildung reizen konnte,
zufällig die Jahrhunderte überdauern sollte. Ist es
aber wirklich, wie man bisher annahm, ein Idealporträt, so
bedeutet es ein Lob für den Künstler, daß man sein Werk
heute als das realistische Abbild eines Menschen ansehen
will, der wirklich gelebt hat.

Von den 3 Köpfen dieses Zimmers, die mit dem Namen
Alexanders des Großen bezeichnet sind, trägt der eine, der
sogenannte sterbende Alexander, der zwischen den Fenstern
aufgestellt ist, ihn sicher mit Unrecht. Die Ähnlichkeit,
die man zwischen ihm und den Porträts des großen
Mazedoniers zu finden meinte, beruht auf stilistischer Ver-

Rom,
Villa Albani.
FW. 1324
H. 279
Ba. 38 (428)
L. 280 a-c

Florenz.
FW. 1417

[Ba. 1420
(799)
[L. 190]

wandtschaft, eine weit größere Ähnlichkeit verbindet ihn aber mit dem Kopfe eines Giganten von dem Friesen des pergamenischen Zeusaltars, und zwar des Giganten, den seine Gegnerin Athene am Haarschopf gepackt hat, und so ist es als sicher anzunehmen, daß er aus derselben Werkstatt stammt wie dieser Fries und ebenfalls einst auf den Schultern irgend eines im Kampfe unterliegenden Kämpfers gegessen hat.

Ba. 43 (49)

Nicht viel mehr Anrecht auf den Namen Alexanders dürfte der Kopf neben der Tür über dem sitzenden Hermes haben, der mit Nr. 1602 bezeichnet ist, aber seine wahre Bedeutung ist uns unbekannt. Als ein sicheres Bildnis des Königs sieht man dagegen den dritten, aus der Sammlung des hessischen Schlosses Erbach stammenden Kopf an, der rechts daneben über der Tür steht. Auch seine Züge sind so ideal gehalten, daß man sie zunächst nicht für die einer so eigenartigen geschichtlichen Persönlichkeit, sondern eher für die irgend eines Helden der Sage halten möchte, aber gerade die Bildnisse Alexanders sind sämtlich idealisiert, weil man ihn vergötterte und seine Ähnlichkeit mit Achilleus, auf den er seinen Stammbaum zurückführte, hervorheben wollte. Dazu kam, daß Alexander, wie berichtet wird, nur dem Erzbildner Lysippos gestattete, sein Porträt zu modellieren, und es somit anderen Künstlern erschwert war, die Züge realistisch wiederzugeben. Immerhin wird der emporstrebende Wuchs der Stirnlocken, der allen seinen echten Bildnissen eigen ist, sowie die Bildung der Stirn und der Nase als der Natur entsprechend angesehen. Den königlichen Geist Alexanders, die Kraft und Selbständigkeit seines Willens und andererseits seine Neigung zur Schwärmerei und zu philosophischer Betrachtung offenbaren andere Portraits, namentlich die Statue der Glyptothek zu München (F. U. Nr. 46), weit lebendiger als gerade der hier im Abguss wiedergegebene Kopf.

[Coll. II 223-
29]
[Ov. II 180-81]
[Ba. 42-48
(427-28)]
[FU. 46]
[L. 187. 221-
22]

Die Tür unterhalb dieses Alexanderkopfes führt in das hinterste Zimmer der Gartenfront. Wir können es übergehen, denn der einzige Portätkopf, den es enthält, an der Eingangswand rechts an der Tür, ist bei der Höhe seines Standortes so ungünstig beleuchtet, daß man die Züge kaum erkennen kann. Die Beischrift bezeichnet ihn als Seleukos Nikator, den Begründer des Seleukidenreiches in Syrien (312—281 v. Chr.), aber daß er mit dem Bronzobildnis dieses Herrschers, das in dem Museum zu Neapel bewahrt wird (vgl. die Abbildung bei Hekler T. 68 und Loewy 271) kaum eine Ähnlichkeit hat, läßt sich auch bei dieser ungünstigen Aufstellung sehen.

Wir wenden uns also gleich der gegenüberliegenden Türe zu, die auf die Galerie der Rotunde führt. Hier finden wir in einer Nische links vom Eingange, besser aufgestellt

als alle bisher betrachteten Porträts die schönste Büste des Euripides, deren Betrachtung das auf Seite 14 über den Gegensatz zu Sophokles Gesagte erst recht verständlich machen wird.

Neapel.
H. 10
Ba. 558 (414)
FU. 44

Von dieser Galerie aus gelangen wir zur Rechten in den oberen Saal des Gartenflügels, der eine reiche Fülle namentlich von römischen Porträts darbietet. Während wir aber bisher dem chronologischen Prinzip der Aufstellung gemäß auch bei der räumlichen Aufeinanderfolge der Denkmäler einen gewissen Faden der Betrachtung festhalten konnten, erweist sich das hier als unmöglich. Jeder Versuch, einen solchen Zusammenhang herzustellen, würde ein verwirrendes Hin- und Hergehen erfordern, und der Standort der einzelnen Porträts würde trotz umständlichster Beschreibung nur mit großer Mühe aufzufinden sein. Es bleibt also nichts übrig, als daß wir auf einem doppelten Rundgange durch den Saal zunächst einmal die an den Wänden entlang aufgestellten Denkmäler durchmustern und sodann diejenigen, die auf dem Gerüste in der Mitte ihre Plätze erhalten haben, ohne Rücksicht auf die Zeit, der sie angehören.

Beginnen wir rechts von der Eingangstür, so gilt die Betrachtung zunächst dem Bildnis eines römischen Centurionen (oder Optio d. h. Stellvertreter des Centurio) M. Caelius, der uns darum besonders merkwürdig sein muß, weil er auf dem Feldzuge des Varus, also doch wohl im Teutoburger Walde (9 nach Chr.) gefallen ist. Sein Grabmal, das in Xanten gefunden wurde, zeigt recht deutlich die Eigentümlichkeit, durch welche sich die römischen Denkmäler dieser Art von den griechischen unterscheiden.

Bonn.
FW. 1814
Ba. 2263 (83)

Während man in Griechenland den Verstorbenen in ganzer Gestalt bei seiner Lieblingsbeschäftigung oder im Kreise der Seinen darstellte (vgl. die Beilage zu dem Jahresbericht XXXV. 1910), so begnügen sich die Römer mit der Büste oder dem Brustbild, und während die Gestalten auf den älteren und schönsten griechischen Grabmälern nur mit sich beschäftigt sind, ohne von dem Beschauer etwas zu ahnen, — erst später bemerkt man eine gewisse Absichtlichkeit in der Haltung —, so finden wir auf römischem Boden überall die Persönlichkeit repräsentierend zur Schau gestellt. Der Centurio trägt in der Rechten das Abzeichen seines Dienstgrades, den Stock aus Rebenholz (*vitis*), auf dem Kopfe einen Eichenkranz, die *corona civica*, die dem Lebensretter eines römischen Bürgers verliehen wurde, um den Hals eine Kette (*torques*), neben der auf jeder Seite noch ein Ring hängt, Armbänder (*armillae*) und auch die Brust ist mit Ehrenzeichen bedeckt, den sogenannten *phalerae*, d. h. einem Gehänge von Riemen und Metallschildchen, die in

getriebener Arbeit ein Medusenhaupt, einen Löwenkopf und zwei andere Gesichter tragen. Zu beiden Seiten seiner Halbfigur sind im Relief die Büsten von zwei Freigelassenen dieses Caelius sichtbar. Sie waren vielleicht in der Grabstätte beigesetzt oder mit ihm im Kriege gefallen. Die Inschrift lautet: M(arco) Caelio T(iti) f(ilio) Lem(onia tribu) Bon(onia) O(ptioni) le(gionis) XIIIX an(norum) LIII s(emis. Ce(cidit) bello Variano. Ossa inferre licebit. P(ublius) Caelius T(iti) f(ilius) frater fecit. Das Grabmal hatte also der Bruder P Caelius errichtet, und es sollte auch weiter zu Bestattungen benutzt werden dürfen. Die beiden Freigelassenen führen nach römischer Sitte den Namen ihres ehemaligen Herrn mit dem Zusatze M. l. = Marci libertus und ihren persönlichen Namen Privatus und Thiaminus.

Olympia.
H. 79
Ba. 1296
Coll. 255
L. 266 a b
Spr. 450

Auf den braven Soldaten, der vor dem Feinde fiel, folgt, wenn wir die Wanderung nach links hin fortsetzen, zwischen dem 3. und 4. Fenster der sehr lebensvolle, aber abstoßende Kopf eines Faustkämpfers, aus dessen Zügen die ganze Roheit seines Berufes spricht. Das Bronze-Original ist in Olympia gefunden und stammt aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., ist also über 300 Jahre älter als das römische Grabmal, ein Meisterwerk realistischer griechischer Kunst, mit seinem struppigen Haar und Bart und dem finsternen, jeder feineren Empfindung und jedem höheren Gedanken unzugänglichen Gesicht sehr unähnlich dem Bilde, das wir uns von einem Olympia-Sieger zu machen pflegen, das uns aber verständlich wird, wenn wir bedenken, daß der Faustkampf und seine Abart, das Pankration, von den freigeborenen Griechen verschmäht und den Berufssathleten überlassen wurde.

Kapitol.
FW. 1659
H. 254

Einen edlen griechischen Jüngling von klassischer Schönheit, den wir uns eher als Sieger in Olympia denken möchten, scheint die nach der Venus von Medici nun folgende Statue darzustellen, und doch ist es ein Porträt aus der Zeit des römischen Kaisers Hadrian (117—138), das wir vor uns sehen. Es stellt den Antinous dar, einen Jüngling, den Hadrian seiner wunderbaren Schönheit wegen innig liebte und nicht von seiner Seite liefs. Bei einer Fahrt auf dem Nil stürzte er sich in dem Wahn, sich für seinen Herrn aufopfern zu müssen, in den Fluß und ertrank. Der Kaiser erbaute ihm Tempel und gebot, ihn als Gott zu ehren. Man beeilte sich, dem Befehl nachzukommen, und so kommt es, daß uns zahlreiche Statuen und Büsten des schönen Jünglings erhalten sind, die ihn als einen Gott darstellen. Hier sehen wir ihn als Hermes vor uns, mit dem kurzen Lockenhaar, das diesem Gotte eigen ist, und Körperformen, die der edelsten griechischen Kunst nachgebildet sind. An der rechten Hand, die den

Rest eines Stabes hält, sind nur einige Finger ergänzt, die linke ist ganz modern. Über das Antlitz ist, wie bei allen Darstellungen des Antinous, von denen unser Saal noch zwei enthält (vgl. S. 25 u. 30), düstere Schwermut gebreitet.

Unzweifelhaft ein Bild des Hermes haben wir auch in der nächsten Statue vor uns, und zwar stellt sie den Gott vor, den Horaz anredet: Mercuri, facunde nepos Atlantis, den Gott der Redekunst. Es ist eine Wiederholung des Hermes, der, jetzt in dem Thermenmuseum in Rom befindlich, nach seinem früheren Standort Hermes Ludovisi genannt wird, aber wir haben es dennoch als ein Porträt zu würdigen, denn der Künstler — Kleomenes, Sohn des Kleon aus Athen, nennt ihn die Inschrift auf der Schildkröte unter dem herabhängenden Gewande, und diese Inschrift gehört dem letzten Jahrhundert v. Chr. an — der Künstler hat dem Gotte die Züge eines Römers seiner Zeit gegeben. Sein vorzüglich gelungenes Werk, das in der Behandlung der Körperformen als geradezu mustergültig bezeichnet wird, hat man früher als ein Bild des Germanicus angesehen und deshalb nach ihm benannt, aber die Ähnlichkeit ist gering, und darum trägt es heute die Benennung „Römischer Redner des Kleomenes.“ Neuerdings hat man gemeint, daß kein Geringerer als Julius Caesar selbst in seiner Jugend so ausgesehen haben möge, und glaubt, die Statue wegen dieser unbestreitbaren Ähnlichkeit unbedenklich zu seinen Bildnissen zählen zu dürfen. Die erhobene rechte Hand begleitet mit ausdrucksvoll erläuternder Gebärde die Darlegungen des Sprechers, der als Gottheit nackt dargestellt ist, die linke hielt, wie ein Bronzerest in der Hand des Hermes Ludovisi beweist, einen Stab, der vielleicht, wenn man auch nicht recht versteht, wie ihn die Hand gehalten haben kann, — möglicherweise hat sein unteres Ende auf ihren Fingern stehend geruht — auch dem Gewande an dem rechten Oberarm seinen Halt gegeben haben mag. Die Art, wie es jetzt dort, gleichsam angeklebt, haftet, ist nicht verständlich, und die Meinung, es gleite dem in seiner Rede vertieften Sprecher unbemerkt vom Arme, unhaltbar. Der transitorische Moment, wie Lessing es nennt, wäre doch gar zu ungeschickt gewählt. Die Schildkröte ist dem Hermes, der aus ihrer Schale die Kithara fertigte, geheiligt.

Links an der verschlossenen Tür in der Hinterwand des Saales betrachten wir weiter die beiden Köpfe einer Doppelherme, von denen wir den einen auch ohne die Inschrift sofort als den des Sokrates (vgl. S. 12) wiedererkennen. Der andere, der also ohne Zweifel einen Philosophen von entsprechender Bedeutung darstellt, wird mit dem Namen des L. Annaeus Seneca († 62 n. Chr.) bezeichnet.

Louvre.
FW. 1630
H. 156 b
Kek. 348
Ov. II 220
Ba. 739

[L. 176 a]

Berlin.

Ba.1706(583)

Vatikan.
FW. 1640
H. 170. 71
Kek. 354
Ba. 183 (67)
FU. 50
Spr. 603

Weiter steht an dieser Wand ein Abguß der berühmten Statue des Augustus, die aus Primaporta stammt, und zwar aus den Trümmern der Villa Caesarum, die einst der dritten Gemahlin des Augustus, Livia, gehört hatte. Auch hier haben wir einen Redner vor uns, aber nicht einen, der durch die zwingende Gewalt seiner Gründe die Hörer in seinem Banne hält, sondern den Imperator, der Schweigen gebietend die Rechte erhebt, um dem versammelten Heere seinen Herrscherwillen kund zu tun, dessen blindes Werkzeug es ist. Die Göttlichkeit seiner geheiligten Person wird hier nur dadurch angedeutet, daß die Füße unbekleidet sind, und etwa durch die symbolische Beifügung des auf einem Delphin reitenden kleinen Amor, auf dessen Mutter, die schaumgeborene Göttin Aphrodite, das Geschlecht der Julier seinen Ursprung zurückführte. Im übrigen ist seine Tracht, an der bei der Auffindung noch reiche Farbenspuren erhalten waren, die des kaiserlichen Feldherrn, der Harnisch mit Schulterstücken und gelben Franzen, die hellrote Tunica, der purpurfarbene Feldherrnmantel, paludamentum, der von der Schulter auf den linken Arm herabgeglitten und mit dem andern Ende um den Unterleib gezogen ist. So wird auch der Schaft in seiner Linken einem Speere und nicht, wie er unrichtig ergänzt ist, einem Zepter zugehört haben.

Bekannt sind die Reliefdarstellungen des Harnisches, die den Herrscher ganz im Sinne des Horaz und namentlich seines Carmen saeculare als Friedensfürsten und siegreichen Schirmherrn des Imperiums feiern. Sie seien hier nur kurz benannt: am oberen Rande unmittelbar unter der Halsöffnung der Himmelsgott Caelus, den wir in unserem Saale auf der entgegengesetzten Ecke des Mittelgerüstes noch einmal in einer größeren Halbfigur dargestellt finden werden, darunter Helios auf dem Sonnenwagen und vor ihm her Eos, getragen von der Göttin des Morgentaues, Herse, die ihr Naß aus einem Krüge spendet, in der Mitte eine Kriegergestalt, der custos imperii, wohl Mars selbst, von einem Hunde, dem Symbol der Wachsamkeit, oder dem kriegerischen Wolfe begleitet, der aus der Hand eines Parthers die römischen Feldzeichen zurückempfängt, die 53 v. Chr. in der Niederlage des Crassus bei Carrhae verloren gegangen waren und deren Rückgabe Augustus 20 v. Chr. bewirkte, zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe in Trauer dasitzende Gestalten, die besiegte Völker darstellen — man meint aus Tracht und Bewaffnung auf Gallien (rechts) und Spanien (links) schließen zu dürfen —, ganz unten die Göttin Gaea, der, um sie als mütterliche Gottheit erkennen zu lassen, zwei Kinder beigegeben sind, und rechts und links von ihr etwas höher Apollo mit dem Greifen und

Diana mit der Hirschkuh, die beiden Gottheiten also, die Horaz in seinem Festgedicht zu der Säkularfeier des Jahres 17. v. Chr. zu besingen hatte.

Betrachten wir endlich die Züge des Kaisers, in denen sich seine geschichtliche Persönlichkeit aufs klarste ausspricht, so tun wir gut, da es die Aufstellung ermöglicht, noch zwei Büsten des Augustus zum Vergleiche heranzuziehen, nämlich die auf der Ecke des Mittelgerüstes gerade gegenüber aufgestellte Büste mit dem Eichenkranze, der *corona civica* (vgl. Seite 21) und den dritten Kopf rechts von hier, der ihn als Knaben darstellt. Die Ähnlichkeit ist unverkennbar, das gleiche Oval des Gesichtes mit stark gewölbtem Schädel, die gleiche Haartracht, derselbe Ausdruck ernster Klugheit, vornehmer Zurückhaltung und kalter, berechnender Verschlossenheit in allen drei Köpfen, nur daß die Statue die Herrschergröße weit besser wiedergibt, als die bekränzte Büste, die überhaupt als die schwächste der drei Darstellungen erscheint.

München.
FW. 1642
H. 169

Vatikan.
H. 163
Ba. 179 (588)

Wir nehmen nun unsern Gang an den Wänden des Saales herum wieder auf und wenden uns nach der Eingangsseite hin zu der andern Ecke der Fensterwand. In dem dort aufgestellten Kolossalkopf erkennen wir den Liebling des Hadrian, Antinous wieder. Nach dem Fundorte des Originals, einer Villa Mondragone bei Rom wird er gewöhnlich als Antinous Mondragone bezeichnet. Wenn die Ähnlichkeit mit der Statue, die wir in der gegenüberliegenden Ecke des Saales betrachteten (vgl. Seite 22), auf den ersten Blick nicht allzu überzeugend erscheint, so liegt das daran, daß der als Gott verehrte Jüngling dort in der Gestalt des Hermes dargestellt war, während er hier als Dionysos erscheint. Die Züge sind dieselben, aber sie drücken hier dem Wesen des Gottes entsprechend mehr schwärmerische Empfindsamkeit aus und auch die längeren, weicheren und üppigeren Locken des Haupthaares sind geeignet, die Ähnlichkeit zu verdunkeln. Von dem Kranze, der das Haupt einst krönte, ist nur der in dem Marmor gebildete Zweig noch erkennbar, die Blätter des Epheu- oder Weinlaubes, die aus Bronze gefertigt waren, sind abgefallen. Die Augen waren aus besonderen Steinen eingesetzt, die Wimpern, wie Metallreste beweisen, durch Bronzestreifen nachgebildet. Der sehr eindrucksvolle Kopf wurde von Winkelmann und seiner Zeit aufs höchste gepriesen, seit wir die antike und namentlich die griechische Kunst genauer kennen gelernt haben, sagt uns die etwas gesuchte, aufdringliche Künstlichkeit, die sich an ihm bemerkbar macht, weniger zu.

Louvre.
FW. 1661

Neben Antinous ist an der Eingangswand das Grabmal eines römischen Ehepaares aufgestellt, eine einfache Nische,

in der die beiden Büsten stehen, die des Freigelassenen P. Aedius Amphio und seiner Gattin Aedia Fausta Melior, die wie die Buchstaben P. l. (Publii libertus, — a) beweisen, wie die Freigelassenen des Centurionen, Caelius (Seite 22) den Namen ihres ehemaligen Herrn tragen. Beide sind gute Beispiele für die treffende Wahrheit, mit der die Kunst der guten Kaiserzeit das solide, nüchterne Wesen des römischen Bürgertums wiederzugeben verstand. Der hübsche Gedanke, das Ehepaar Hand in Hand darzustellen, war freilich mit der herkömmlichen, feierlichen Parallelität der Büsten schwer vereinbar und seine Ausführung erscheint hier recht unbeholfen.

Louvre.
[H. 264]
[Ba. 92 (602)]

Vor diesem Grabmal ist eine Büste des Kaisers Antoninus Pius (138—161) aufgestellt, in der Tracht des uralten Priesterkollegiums der Fratres arvales, mit verhülltem Hinterkopfe und einem Kranze von Ähren, eine würdige Erscheinung, aus deren Zügen ernste Tüchtigkeit spricht. Weiter links an der Wand neben der Eingangstür folgt die Büste seines Adoptivsohnes Lucius Verus, der bis 169 Mitregent des Marcus Aurelius und durch seine Ausschweifungen berüchtigt war. An seinem Kopfe fällt besonders die eigentümliche Art auf, in der man zu jener Zeit die Haare behandelte, indem man nicht wie früher einzelne Locken oder Strähne darstellte, sondern ein dichtes wirres Gekräusel, in welchem Licht und Schatten unruhig wechseln. Auch die Augensterne, die früher gemalt oder aus farbigen Steinen gefertigt und eingesetzt wurden, deutete man damals durch einen leicht vertieften Kreis an und suchte den dem lebenden Auge eigentümlichen Lichtreflex dadurch wiederzugeben, daß man seine Rundung oben durch zwei leichte Male nebeneinander unterbrach, wobei also ebenfalls durch Licht und Schatten eine malerische Wirkung erzielt wurde. Gemeinsam ist den Büsten der antoninischen Zeit auch der seitwärts gerichtete Blick, der sie in lebendiger Bewegung erscheinen lassen sollte.

Louvre.
H. 269

Berlin.
[FW. 1668]
[H. 266, 267 a]
[Spr. 643]

Den stoischen Philosophen auf dem Kaiserthron, Marcus Aurelius Antoninus, selber (161—180 v. Chr.) finden wir schräg gegenüber an der Ecke des Mittelgerüstes aufgestellt, seinem Jugendbildnis werden wir später auf der linken Längsseite desselben Gerüstes begegnen (vgl. Seite 30).

Verfolgen wir nunmehr rechts herum die auf diesem Gerüste aufgestellten Porträtbüsten, von denen uns nur einige wenige etwas zu sagen haben werden, so läßt sich ein Zusammenhang in ihrer Betrachtung nur hier und da einmal gruppenweise festhalten. Wir finden auf dieser Schmalseite nur noch zwei römische Kaiserbilder aufgestellt, auf der oberen Stufe das des von seinem Halbbruder und Mitregenten Caracalla 212

n. Chr. ermordeten Geta und darunter das des Alexander Severus (222—235 v. Chr.).

In weit ältere Zeiten und ganz andere Verhältnisse versetzt uns die Betrachtung des dritten Porträts der unteren Reihe, das den unversöhnlichen und gefährlichsten Feind Roms zu den letzten Zeiten der Republik, Mithridates VI, den Großen (120—63 v. Chr.), darstellt. Die Ähnlichkeit des hier mit einem Löwenfell bedeckten Kopfes mit dem bei Hekler, (Tafel 310, 8) und Baumeister 1116 (363) wiedergegebenen Münzbilde ist unverkennbar.

Louvre.

Es folgt nun auf der Längsseite rechts eine Anzahl von Büsten römischer Damen aus der Kaiserzeit, an denen wenig bemerkenswert ist, wenn nicht etwa der Wechsel der Haartracht, der es begreiflich erscheinen läßt, daß man mit der Zeit darauf verfiel, Damenbüsten mit abnehmbarer Frisur herstellen zu lassen, um nur ja der jeweilig herrschenden Mode gerecht zu werden. Die erste Büste, die der älteren Faustina († 141 n. Chr.), der Gemahlin des Antoninus Pius, wird gerühmt als das Bildnis einer vollendeten, der Macht ihrer Schönheit sich bewußten Weltkönigin. Charakteristisch für die Zeit der Antonine ist außer dem schon erwähnten seitwärts gerichteten Blick und den vertieften Pupillenkreisen, die bis zu einer vollkommenen Halbfigur erweiterte Form der Büste.

Auf eine unbenannte Dame, deren rechte Hand sich unter den verhüllenden Falten des Mantels (palla) deutlich abzeichnet, folgt Julia Paula, die Gattin des Kaisers Elagabalus (218—222), mit einem Diadem gekrönt, dann Lucilla Campana, die Gattin des Lucius Verus (161—169).

Zwischen den Damenporträts ist sodann das Bildnis eines tapferen Kriegsmannes eingeschoben, des Clodius Albinus, der sich an der Spitze der Legionen in Britannien lange (193—197 n. Chr.) gegen den Kaiser Septimius Severus behauptete. Den Namen Antonia, mit dem die nun folgende weibliche Büste bezeichnet ist, trugen drei Frauen des julisch-claudischen Kaiserhauses; festzustellen, welche von ihnen hier dargestellt ist, hat für uns kein Interesse.

Es folgen nun die Bildnisse von zwei Fürsten barbarischer Herkunft. Juba II, der Sohn des bekannten Königs Juba von Numidien, der sich bei Thapsus (46 v. Chr.) von Cäsar geschlagen, selbst den Tod gab, wurde in Zama gefangen und in Rom erzogen. Er war als Historiker und Geograph schriftstellerisch tätig und wurde von Augustus in sein väterliches Reich wieder eingesetzt.

Aus seiner Ehe mit einer Tochter des Antonius und der Kleopatra ging sein Sohn und Nachfolger Ptolemaios hervor (22—40 n. Chr.), dessen Namen der folgende, leider arg ver-

stümmelte Kopf trägt. Eine Ähnlichkeit mit dem besser erhaltenen Bilde dieses Fürsten, das bei Hekler (T. 175) abgebildet und bei Friederichs-Wolters unter Nr. 1645 beschrieben ist, scheint nicht vorhanden zu sein, die Eigentümlichkeiten der maurischen Rasse aber, die man dort herausfinden will, sind hier unverkennbar.

Madrid.
FW. 1633
H. 159
Ba. 427 (580)
[Spr. 582]

Welch' ein Gegensatz zwischen den energischen Zügen dieses Wilden und denen des daneben stehenden Bildnisses, das man früh und allgemein als das des Cicero angesehen hat, während freilich neuerdings die dafür sprechenden Gründe stark angefochten sind, namentlich seit man es als bewiesen erachtet, daß gerade bei der Büste von Madrid, deren Abguß vor uns steht, der Kopf nachträglich aufgesetzt ist, so daß die Inschrift, die sie trägt, M Cicero an(norum) LXIII, jede Beweiskraft verliert. Wie dem aber auch sein mag, sie zeigt uns jedenfalls das Antlitz eines liebenswürdigen, hochgebildeten Mannes, dessen Stärke mehr auf dem Gebiet geistreichen Denkens, sprühender Einfälle und feingespitzter Rede als auf dem energischen Wollens und Handelns zu finden ist, sie stammt ferner aus der letzten vorchristlichen Zeit und stellt, da sie in mehreren Wiederholungen erhalten ist, offenbar eine Persönlichkeit von weit verbreitetem Ansehen dar, so daß der Gedanke an Cicero doch recht nahe liegt. Auch hat sich die Vorstellung, die wir uns von der äußeren Erscheinung des großen Stilisten machen, nun einmal nach dieser Büste gebildet und wird darum, wenn nicht etwa ein anderes, sicher beglaubigtes Bildnis gefunden wird, schwerlich auszutülgeln sein.

Wiederum in schärfstem Gegensatze zu diesem Bilde steht die links darüber aufgestellte Büste, die zweifellos ebenfalls eine bedeutende Persönlichkeit, aber einen Mann der energischen Tat darstellen muß. Auch sie ist in zahlreichen Wiederholungen erhalten, und man hat sie schon seit dem XVI. Jahrhundert auf P. Cornelius Scipio Africanus maior gedeutet. Der etwas verärgerte Gesichtsausdruck würde, da Scipio, in schmählicher Weise der Veruntreuung staatlicher Gelder verdächtigt, sich gegen das Ende seines Lebens ganz von dem politischen Leben zurückzog, zu diesen bitteren Erfahrungen wohl passen und die Spur einer Verletzung, die sich an dem ganz kahlen Schädel findet, könnte die Narbe der Wunde bedeuten, die er als Jüngling in dem Gefecht am Ticinus (218) erhalten hatte, als er seinen verwundeten Vater rettete, aber die Benennung der Büste bleibt trotz ihres Alters doch sehr unsicher, namentlich auch wegen der völligen Kahlheit des Schädels, der wie der eines Isispriesters rasiert zu sein scheint. Hätte ein so berühmter

Berlin.
[FW. 1631]
[Ba. 1654
(577)]

Mann wie Scipio eine so auffallende Eigentümlichkeit in seinem Äußeren gehabt, so würde die Kunde davon sicher nicht ganz aus unserer Überlieferung geschwunden sein.

Auf die weiter links in der Mitte der oberen Reihe aufgestellte Büste des trefflichen Kaisers Traianus (98—117 n. Chr.) werfen wir nur einen Blick und ebenso auf die beiden Kaiserbüsten, welche die hintere Schmalseite des Gerüstes einnehmen, die des L. Aelius Verus (vgl. Seite 26) und die des Gordianus III (238—244 n. Chr.).

Wenden wir uns nun um die Ecke des Gerüstes zu der anderen Längsseite, so empfiehlt es sich, zunächst die obere Reihe der Büsten zu betrachten, die mit dem Bilde Julius Cäsars beginnt. Es ist ein Gipsabguß des Basaltkopfes, den Friedrich der Große aus einer italienischen Sammlung aufkaufte und in seinem Arbeitszimmer täglich vor Augen hatte. Die Züge verraten rastlose, scharfe Gedankenarbeit, aber nicht die eines Gelehrten, sondern eines Mannes der Tat, der Selbstbeherrschung, unbeugsame Willenskraft und den durchdringenden Blick eines Menschenkenners besitzt und gewohnt ist, an sich und seine Umgebung jederzeit die aller-schärfsten Anforderungen zu stellen, das vollkommenste Gegenteil von dem Bilde des Cicero. Ein Vergleich mit der jenseits des Gerüstes aufgestellten Rednerstatue des Kleomenes (vergl. Seite 23) wird lehren, daß jene sehr wohl ein Jugendbild des Mannes sein kann, den wir hier im Alter vor uns sehen.

Es folgt weiter nach rechts der charakteristische Kopf des Kaisers Vespasianus (69—79 n. Chr.) und sodann der des M. Vipsanius Agrippa (63—12 v. Chr.), der des Augustus Feldherr und Schwiegersohn war. Sein energisches Gesicht voll düsteren Ernstes trägt die Züge eines echt römischen Kriegsmannes und Befehlshabers. Wenn Plinius (Nat.-hist. XXXV₄⁽⁹⁾) von ihm sagt: M. Agrippa, vir rusticitate propior quam deliciis, und wenn er weiterhin von seiner finsternen Art (torvitas) spricht, so ist sein Bild geeignet, diese Charakteristik zu bestätigen.

In der unteren Reihe finden wir von links beginnend zwischen den beiden schon betrachteten Büsten des Augustus (vgl. S. 25) die Bildnisse des Kaisers Tiberius (14—37 n. Chr.) und Caligula (37—41 n. Chr.). Der Herrscherwille, das Mißtrauen und die Menschenverachtung, die man aus anderen Bildnissen des Tiberius herauserkennen will, sind in unserem Abguß kaum zu spüren, dagegen sprechen aus den krankhaften Zügen seines Nachfolgers deutlich Entartung und Wahnsinn.

Das Porträt der Plautilla, der Gattin des Kaisers Cara-

Berlin.
[FW. 1639]
Kek. 358
H. 158
Ba. 399 (579)
[397 (66)]

[H. 218]
[Ba. 28 (584)]

Louvre.
Ba. 20 (584)
FU. 49

[H. 176-79]
[Ba. 189(587)]

[H. 182 b]
Ba. 197 (590)

Rom.
Kapitol.
H. 265

calla (211—217) hat für uns keine Bedeutung, interessanter ist das Jugendbildnis des Kaisers Marcus Aurelius, das zu einem Vergleich mit der bereits betrachteten Büste auf der nach dem Ausgange zu belegenden Schmalseite des Gerüstes (Seite 26) auffordert.

Spr. 644
H. 290
Ba. 402 (608)

Abstoßend wirkt in seiner wilden Wut das nun folgende, sehr lebendige Porträt des grausamen Kaisers Caracalla (211—217 n. Chr.) und nicht weniger unerfreulich das sinnliche, gedunsene Gesicht Neros (54—68 n. Chr.). Bemerkenswert ist an seinem Kopfe im Vergleich zu seinen Vorgängern die gänzlich veränderte Haartracht. Während bei den Büsten des Augustus, des Tiberius und des Caligula die Haare in stets gleicher Weise in die Stirn gekämmt sind, streben sie hier, ein dichtes Polster bildend, steil in die Höhe.

[H. 182-83]
Ba. 207 (291)

Den Schluß der Reihe von Bildnissen bildet ein Kopf des Antinous (vgl. 22 u. 25) in dem Schmuck eines ägyptischen Gottes.



Rom.
Kapitol.
H. 265

Spr. 644
H. 290
Ba. 402 (608)

[H. 182-83]
Ba. 207 (291)

calla (211—217 n.
ist das Jugend
einem Vergleich
nach dem Augustus
(Seite 26) auf
Abstufung
gende, sehr leuchtend
(211—217 n.
liche, gedunsen
wert ist an sich
die gänzlich ver
des Augustus
stets gleichartig
hier, ein dichtes
Den Schmelz
des Antinous
tischen Gottes

interessanter
ius, das zu
iste auf der
des Gerüstes

as nun fol
ers Caracalla
ch das sinn
Bemerkens
Vorgängern
i den Büsten
e Haare in
streben sie
ne.
et ein Kopf
eines ägypt-

