

JACOB BURCKHARDT



DER  
CICERONE  
ERSTER TEIL

N  
6911  
B92  
1909  
T.1

ED KRÖNER VERLAG LEIPZIG

x 21786 / 49M





JACOB BURCKHARDT  
DER CICERONE

---

ZEHNTE AUFLAGE

---

ERSTER THEIL  
ANTIKE KUNST

---



# DER CICERONE

EINE ANLEITUNG  
ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

---

*Haec est Italia diis sacra.  
Plinius H. N.*

ZEHNTE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

W. BODE UND C. v. FABRICZY

---

ERSTER TEIL

ANTIKE KUNST

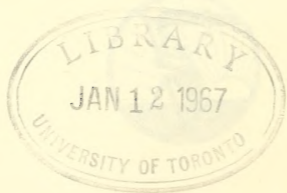


LEIPZIG  
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1909

N  
6911  
B92  
1909  
T. 1

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



DRUCK VON ERNST HEDRICH NAGF., G. M. B. H., LEIPZIG



# VORREDE ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigeren Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die notwendigen Stilparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Lokalkunstgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte. Absichtlich ausgeschlossen blieb alles bloß Archäologische. Im einzelnen wird man sehr verschiedene Gesichtspunkte befolgt finden; oft durfte nur eine erläuternde Bemerkung, eine geschichtliche Notiz, oft auch nur Inhalt und Ort\*) gegeben werden; das Beschreiben war nur insofern meine Aufgabe, als es dazu dienen konnte, auf wesentliches Detail aufmerksam zu machen oder die Auffindung und Erkennung der betreffenden Gegenstände zu erleichtern; sonst rechnete ich durchgängig darauf, daß der Leser das in Rede Stehende gesehen habe oder sehen werde. In den Ortsbestimmungen suchte ich so deutlich und vollständig zu sein, als bei dem Umfange des Werkes möglich war.

Nun ist es meine erste Pflicht, die wesentlichsten Lücken des Werkes zu bezeichnen. Diejenigen Orte und Gegenden, welche ich entweder gar nicht, oder nur auf flüchtiger Durchreise, oder in unreifem Alter besucht habe, sind folgende: Turin und ganz Piemont, — Cremona, Lodi, Pavia, — Mantua, Treviso, Udine, — Imola, Faenza,

---

\*) Die Ausdrücke „rechts“ und „links“ sind immer im Sinne des Kommenden gebraucht, also z. B. in Kirchen nicht vom Hochaltare, sondern vom Portale aus verstanden. Das Portal ist immer das der Hauptfront, wo das Gegenteil nicht ausdrücklich bemerkt wird.

Cesena, Rimini, — Pesaro, Urbino, Loreto, — Volterra, S. Gimignano, Monteoliveto, Pienza, Subiaco, Palestrina.

Vom Königreich Neapel alles, was südlich über Pästum, östlich über Capua und Nola hinaus liegt.

Sodann sind ganze Gattungen von Kunstgegenständen übergangen, entweder weil das Interesse daran ein allzu spezielles ist (die etruskischen Altertümer), oder weil nordische Sammlungen für das betreffende Fach ungleich wichtiger erscheinen (die ägyptischen Skulpturen), oder weil die Gegenstände sehr beweglich oder schwer sichtbar und nur für ein besonderes Studium ergiebig sind (Sammlungen von Kupferstichen, Gemmen und Münzen; auch viele Privatsammlungen von Gemälden). Die Miniaturen der Handschriften sind fortgelassen, weil deren häufige Besichtigung ihren Untergang beschleunigt. Endlich wird es nicht befremden, daß die ganze Darstellung nicht über das Ende des 18. Jahrhunderts herabreicht. Für die moderne Kunst bringt fast jedermann feste Maßstäbe mit.

Die Anordnung des Buches, an welche sich der Leser mit Hilfe des sorgfältigen Registers bald gewöhnen wird, war die einzig mögliche, wenn der Hauptzweck, die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen, auf so engem Raume erreicht werden sollte. Für schnelle Orientierung sorgen die Reisehandbücher. — Das Raisonement des „Cicerone“ macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen. Aber auch bis an die erlaubte Grenze bin ich nicht gegangen; schon die notwendige Kürze verbot dies. Das Ziel, welches mir vorschwebte, war vielmehr, Um-

riffe vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnten.

Mit mancherlei Ungleichheiten der Darstellung wird man Nachsicht üben bei einem Buche, welches zu zwei Dritteln während der Reise geschrieben wurde. Den Stil gebe ich preis. Mancher Satz wurde überfüllt, damit der Band nicht um ein paar Bogen dicker und schwerer gerate, als er leider schon ist. — Wenn ich etwas häufig in der ersten Person rede, so geschieht dies fast ausschließlich, um zu bekennen, daß ich dieses oder jenes Kunstwerk nicht gesehen habe, oder um irgend eine von der Tradition abweichende Ansicht pflichtgemäß zu vertreten.

Bei der Architektur habe ich mich nur im seltensten Falle der Kupferwerke und Abbildungen bedient (z. B. bei Anlaß der Kirche von Montepulciano). Es bleibt bedenklich, auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schließen, den das Nichtgesehene vermutlich machen müsse. Gern hätte ich z. B. aus den Werken von Percier und Fontaine eine Nachlese gehalten, namentlich für das Kapitel von den römischen Villen, wo dann jene verführerische kleine Villa Saffetti jenseits Monte Mario einzureihen gewesen wäre. Allein es hätte mir begegnen können, von Anlagen zu sprechen, deren eine Hälfte schon vom Zeichner ergänzt, deren andere Hälfte aber jetzt ohnedies nicht mehr vorhanden ist.

Die Dekoration des Renaissancestils hat hier einen eigenen Zwischenabschnitt erhalten, damit nicht die Darstellung der sämtlichen drei Künste beständig durch dieses vierte Element unterbrochen würde.

In dem Abschnitte über Skulptur sind die Antiken vorherrschend nach demjenigen System geordnet, welches dem zweiten Teile von Otfried Müllers „Archäologie“

zu grunde liegt. Das betreffende Stück ist hauptsächlich für die vielen geschrieben, welche zwar mit genußfähigem Auge begabt, allein nur auf ganze, harmonische Eindrücke vorbereitet und dem Fragmentarischen und Bedingten (das hier so sehr vorherrscht) abgeneigt sind. — Bei der neueren Skulptur ist der Abschnitt über den Barockstil (wie die entsprechenden Abschnitte der beiden anderen Künste) etwas lang ausgefallen. Allein es erscheint mir als Tatsache, daß eine genaue und besonnene Mitbetrachtung dieser Epoche den Genuß der vollkommenen Werke der goldenen Zeit wesentlich steigern hilft. Allerdings gilt dies nur für uns Laien, denn der Künstler soll eigentlich nur das Beste anschauen.

Bei der Malerei konnte es am wenigsten meine Aufgabe sein, den geistigen Inhalt erschöpfen zu wollen, der ja quantitativ unendlich reich sein kann; ich durfte nur der Betrachtung hie und da die Wege weisen und auf die Voraussetzungen hindeuten, unter welchen das einzelne Werk zu stande kam. In den Namengebungen, deren Kritik überhaupt nicht Sache dieses Buches ist, folge ich den gewöhnlichen Annahmen, wo nicht meine besondere Ansicht als solche gegeben wird. — Für diejenigen endlich, welchen nur das Rarste und Unzugänglichste Freude macht, ist hier wenig geforgt. Solche suchen im Grunde nicht die Kunst, sonst würde ihnen das vermeintlich Allbekannte mehr zu denken geben.

Möge dieses kleine dicke Buch mit seinem bunten Inhalt als ein nicht unerwünschter Reisebegleiter erscheinen. Wenn es, weit entfernt, alle Wünsche zu befriedigen, wenigstens vielen etwas gewährt, so wird der Verfasser glauben, nicht umsonst gearbeitet zu haben.

B a s e l 1855.

JACOB BURCKHARDT.

## I. ARCHITEKTUR.

Die Baukunst beginnt in Italien viel früher als bei den Tempeln von Pästum, mit welchen wir hier den Anfang machen.

Schon die Urvölker, dann das durch Einwanderung entstandene Mischvolk der Etrusker haben Bauten hinterlassen, die nicht bloß durch Massenhaftigkeit, sondern auch schon durch Anfänge eines höheren Formgefühls ausgezeichnet sind. Allein in ihrem jetzigen Zustande gehören sie doch mehr der Archäologie an; sie liegen meist seitab von den üblichen Straßen. Die wichtigsten sog. cyklopischen Befestigungsbauten, zum Teil von beachtenswerter landschaftlicher Wirkung, sind die wohl erhaltenen Stadtmauern in Cosa auf dem Berge Ansedonia (bei Orbetello); die a Stadtmauern in Orbetello, in Arpino (Terra di lavoro) und b Ferentino, die Burg von Alatri (bei Frosinone) und Segni, c ferner die Porta dell' arco in Volterra. — In den Gräber- d fassaden von Castellaccio und Nordia zum Teil Belege für e die Fassaden etruskischer Tempel. Von diesen selbst sind durchweg nur Fundamente — das mächtigste Stück der Unterbau des kapi- tolinischen Jupitertempels in Rom im Garten des Pal. Caffarelli f — und Reste des an den oberen Teilen angebrachten Terrakotta- schmuckes erhalten. Beispiele derart, aus dem 6.—3. Jahrh. v. Chr., im Museo civico zu Bologna, im Museo Etrusco zu Florenz, g sowie in Rom im Museo der Villa di Papa Giulio, im Con- h servatorenpalaste, im Magazzino archeologico im Orto i botanico. Einen lebendigen Eindruck gibt die Rekonstruktion des Tempels von Alatri im Hofe der Villa Papa Giulio. Die k architektonisch wichtigsten etruskischen Gräber aus alter Zeit in Cervetri (ant. Caere). — Die alten Gräber in Sardinien gehen l dort unter dem Namen Nuraghi oder Sepolture dei Giganti.

Zwischen ihnen und den Bauten der vollendeten antiken Kunst ist eine große Lücke. Der Zweck unseres Buches verlangt, daß wir nicht näher auf sie eingehen, um uns auf solche Denkmäler zu beschränken, in denen die höhere Kunstform das Wesentliche, der Hauptausdruck der monumentalen Absicht ist. Welchem Gebäude des italischen Festlandes hier die erste Stelle gebührt, darüber wird wohl kein Zweifel herrschen.



Von den drei erhaltenen **Tempeln von Pästum**, der alten Poseidonia, sucht das Auge sehnsüchtig den größten, mittleren. Er ist Poseidons Heiligtum; durch die offenen Trümmerhallen schimmert von fern das blaue Meer.

Ein Unterbau von drei Stufen hebt das Haus des Gottes über die Fläche empor. Es sind Stufen für mehr als menschliche Schritte. An den Resten des alten dorischen, sog. Heraklestempels in Pompeji sieht man, daß für den Gebrauch eine Treppe von gewöhnlichen Stufen vorgelegt wurde.

Den ältesten griechischen Tempeln genügte ein Bau von vier Mauern. Als aber eine griechische Kunst erwachte, schuf sie die ringsum gehende Säulenhalle mit dem Gebälk, zuerst vielleicht von Holz, bald von Stein<sup>1)</sup>. Diese Halle ist, abgesehen von ihren besonderen Zwecken, nichts als ein idealer, lebendig gewordener Ausdruck der Mauer selbst. In wunderbarer Ausgleichung wirken strebende Kräfte und getragene Lasten zu einem organischen Ganzen zusammen.

Was das Auge hier und an anderen griechischen Bauten erblickt, sind eben keine bloßen Steine, sondern lebende Wesen. Wir müssen ihrem inneren Wesen und ihrer Entwicklung aufmerksam nachgehen.

Die dorische Ordnung, welche wir hier in ihrer vollen altertümlichen Strenge an einem Gebäude schon des 5. Jahrh. v. Chr. vor uns haben, läßt diese Entwicklung reiner und vollständiger erkennen als ihre Schwester, die ionische. Der Ausdruck der dorischen Säule mußte hier, dem gewaltigen Gebälke gemäß, derjenige der größten Tragkraft sein. Man konnte möglichst dicke Pfeiler oder Zylinder hinstellen; allein der Grieche pflegte nicht durch Massen, sondern durch ideale Behandlung der Formen zu wirken. Seine dorische Ordnung aber ist eine der höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formgefühls.

Das erste Mittel, welches hier in Betracht kam, war die Verjüngung der Säule nach oben<sup>2)</sup>. Sie gibt dem Auge die Sicherheit, daß die Säule nicht umstürzen könnte. Das zweite waren die Kannelierungen. Sie deuten an, daß die Säule sich innerlich verdichte und verhärtete, gleichsam ihre Kraft zusammennehme; zugleich verstärken sie den Ausdruck des Strebens nach oben und erzeugen einen angenehmen Wechsel von Licht und Schatten. Die Linien aber sind wie im ganzen Baue nirgends, so auch in der

1) Schon der älteste griechische Tempel, das Heraion von Olympia, hatte die Ringhalle, die Säulen waren von Holz. Wie sich das Tempelhaus aus dem Megaron der mykenischen Epoche entwickelt hat, und wie einzelne Hauptformen der Architekturglieder in der mykenischen Kunst vorgebildet sind, ist als der historischen Entwicklung vorausliegend in der obigen Darlegung nicht berührt worden.

2) Die mykenischen Säulen sind umgekehrt, wie eingerammte Pfähle, mit dem dünneren Ende nach unten gestellt oder auch zylindrisch gebildet.

Säule nicht mathematisch hart; vielmehr gibt eine leise Anschwellung das innere schaffende Leben derselben auf das schönste zu erkennen.

So bewegt und befeelt, nähert sich die Säule dem Gebälk. Der mächtige Druck desselben drängt ihr oberes Ende auseinander zu einem Wulst (Echinus), welcher hier das Kapitäl bildet. Sein Profil ist in jedem dorischen Tempel der wichtigste Kraftmesser, der Grundton des Ganzen. Nach unten zu ist er umgeben von drei Ringen, gleich als verschöbe sich hier eine zarte lockere Oberhaut der Säule. Ihnen entsprechen und antworten etwas weiter unten, an der Säule selbst, drei Einschnitte ringsum. — Eine starke vier-eckige Deckplatte isoliert die Säule vom Gebälk.

An vielen Stellen dieses Tempels scheinen die Säulen auf vier-eckigen Unterfüßen zu stehen, allein nur weil Steine dazwischen weggenommen worden sind. Die dorische Säule, als erdgeborene Kraft, bedarf der Basis nicht, die die mykenische Säule gehabt hatte; unmittelbar aus der obersten Tempelstufe steigt sie empor.

Es folgt zunächst ein Band von hier sehr mächtigen Quadern, der sog. Architrav, ganz glatt und schmucklos. Es sind die Balken, welche über die Säulen hingehen. Was aber von Bewegung übrig ist, setzt sich fort in dem darauf folgenden Gliede, dem Fries. Die von innen kommenden Querbalkenenden erhalten durch senkrechte Einkerbung die als Triglyphe (Dreischlit) bekannte Gestalt; die Zwischenräume (Metopen) sind ausgefüllt mit Steinplatten, die ohne Zweifel mit Malereien oder Reliefs geschmückt werden sollten. Wir wissen nämlich nicht, ob dieser Tempel je ganz vollendet wurde. — Am Architrav entspricht jeder Triglyphe ein kleines Band mit sechs daran hängenden sog. Tropfen.

Ein hier besonders weit vorragendes Kranzgesims deckt das Ganze. Von unten erkennt man daran eine ideale Darstellung der schrägen Dachsparren, deren jeder drei Reihen von je sechs Nägeln oder Tropfen aufweist. An den beiden Hauptseiten des Tempels ragen darüber die Giebel empor, die zwar jetzt (und vielleicht von jeher) leer stehen ohne jene Gruppen von Statuen, welche einst die attischen Tempel zierten, dabei aber durch das schönste, gerade für diesen Bau passendste Verhältnis der Höhe den Blick erfreuen. Der stumpfe Winkel des Giebels nämlich ist das Schlußergebnis jener ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wie viel von strebender Kraft am Ende übrig geblieben ist.

Eine große Anzahl feinerer Gliederungen, welche man an den dorischen Bauten Athens vorfindet, fehlen hier entweder ursprünglich oder infolge der Verwitterung. Der Eindruck des Strengen und Mächtigen ward dadurch noch gesteigert.

Vom Innern fehlt fast die ganze Mauer, welche das längliche Haus, die Cella des Gottes, ausmachte. Wahrscheinlich lockten die glatten Quadern die kirchenbauenden Normannen zum Raub. Doch ist die innere Vorhalle, der eine gleiche hintere entsprach, mit zwei Säulen zwischen zwei Mauerpfeilern (Anten), erhalten. Diese letzteren sind als Teil der Mauer behandelt, also weder kanneliert, noch verjüngt, noch geschwellt, doch deutet ein eigenes Kapitäl, welches bedeutsam mit dem Echinus der Säulen kontrastiert, auf ihre Teilnahme am Tragen hin.

Von den Steinbalken und deren vertieften viereckigen Zwischenfeldern (Kassetten), welche den Raum zwischen Säulenhalle und Tempelraum bedeckten, ist nichts mehr erhalten. Das Gebälk der Säulenhalle scheidet sich, auch von innen gesehen, in Architrav und Fries, nur daß letzterer hier glatt ist. Am Gebälk der Cella dagegen, soviel davon vorhanden ist, hat der Fries seine Triglyphen und Metopen, nur niedriger als am Außenbaue.

Das Innere des fensterlosen Heiligtums erhielt einst sein Licht, das nur gedämpft in den Raum drang, durch die große Türöffnung. An den bedeutenderen Tempeln wurde eine innere Säulenordnung angebracht, und zwar eine doppelte, weil einfache dorische Säulen allzu groß und dick hätten gebildet werden müssen im Verhältnis zu dem so beschränkten Raume. Die Bauten der höchsten Blütezeit scheinen häufig eine untere dorische und eine obere ionische Ordnung gehabt zu haben, zu deutlicher Scheidung der ineinander überleitenden Kräfte. Hier dagegen ist auch die obere Ordnung dorisch und dabei noch von etwas ungeschickter Bildung, als wäre die kleine obere Säule unmittelbar die durchs Zwischengesims hindurchgehende Fortsetzung der größeren unteren; überdies wirkt der breit auseinandergelagerte Echinus der kleinen Säulen nicht gut<sup>1)</sup>.

Nur in dürftigen Andeutungen haben wir das, was die Seele dieses wunderbaren Baues ausmacht, bezeichnen können. Obwohl eines von den besterhaltenen Denkmälern seiner Art, verlangt er doch ein beständiges geistiges Restaurieren und Nachfühlen dessen, was fehlt, und dessen, was nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist. Wie ganz anders würde er auch zum äußeren Auge sprechen, wenn er noch mit allen Skulpturen seiner Giebel und Metopen, mit den Dachzierden (Akroterien) von Laubwerk und Statuen, mit den Löwenköpfen am oberen Teile des Kranzgesimses, mit dem reichen Farbenschmucke auf dem Stucküberzuge, der die

1) Außerdem ist zu bemerken: Im Innern besteht das Gesims zwischen den beiden Ordnungen aus einem bloßen Architrav mit Hohlkehle, da ein Fries, als Sinnbild des Deckenrandes, hier nicht am Platze wäre. Das Gesims über der oberen Ordnung besteht ebenfalls aus einem ähnlichen Gliede, allein wir wissen nicht, was einst noch darüber lag, und wie der Dachrand ansetzte.



rauhe Fläche des Kalksteins dem Auge verdeckte, innen aber mit dem Bilde Poseidons und den Weihgeschenken geretteter Seefahrer geschmückt wäre! Unsere Vorstellung vom Kunstvermögen der Griechen steigert er aber schon in seinem jetzigen Zustande auf das höchste.

Vielleicht blickt ein scharfes Auge die einzelnen Seiten im Profil entlang und findet, daß keine einzige mathematisch gerade Linie an dem ganzen Baue ist. Man wird zunächst an ungeschickte Vermessung, an die Wirkung der Erdbeben und anderes der Art denken. Allein wer z. B. sich der rechten Ecke der Vorderseite gegenüberstellt, so daß er das obere Kranzgesims der Langseite verkürzt sieht, wird eine Ausbeugung desselben von mehreren Zollen entdecken, die nur mit Absicht hervorgebracht sein kann. Und ähnliches findet sich weiter. Es sind Äußerungen desselben Gefühls, welches die Anschwellung der Säule verlangte und auch in scheinbar mathematischen Formen überall einen Pulsschlag inneren Lebens zu offenbaren suchte.

Die beiden anderen dorischen Tempel von Pästum zeigen Abweichungen von den so entwickelten Grundzügen des dorischen Stiles<sup>1)</sup>, die in dem höheren Alter ihrer Entstehung begründet sind. Sie sind weniger gut erhalten, besitzen aber wenigstens den ganzen äußeren Säulenkranz und Architrave ohne Unterbrechung.

An dem sog. Ceresempel fällt zunächst eine abweichende a) Bildung der Säule auf, welche wie aus weicherem, minder elastischem Stoffe geschaffen scheint. Dies drückt sich aus in der viel stärkeren Ausbauchung des Schaftes und in der breitwulstigen Bildung des Echinus, welche letztere durch eine (noch aus der mykenischen Säulenbildung zurückgebliebene) ganz eigentümliche Zusammenziehung (Hohlkehle) am Oberende des Schaftes zwar erklärt, aber auch durch das Grelle des Übergangs um so viel fühlbarer wird. Diese bedeutende Breite des Echinus zieht dann eine verhältnismäßige Vergrößerung der Deckplatte nach sich. Die Intervalle der Deckplatten sind etwa gleich der Hälfte ihres Durchmessers.

1) Die Abweichungen von dem im Poseidontempel schon durchgeführten kanonischen Stil bestehen hier, wie bei der ältesten Gruppe der sizilischen Tempel, hauptsächlich darin, daß die Cella noch nicht durch Zufügung der Vorhalle entsprechenden offenen Hinterhalle die nach beiden Seiten hin gleichmäßige Gestalt gewonnen hat, und daß die Säulen der Ringhalle mit der Cella noch nicht in feste axiale Beziehung gesetzt sind, sowie daß für das Verhältnis der Triglyphenabstände zu den Säulenabständen und der Säulenabstände zu den Lang- und Schmalseiten untereinander noch nicht eine allgemein gültige Lösung gefunden ist. Am Poseidontempel sind, damit in der Reihe der Triglyphen, von denen jede zweite mitten über eine Säule zu stehen kommt, jedesmal die letzte auf die Ecke rücken kann, die Eckinterkolumnien der Säulen kleiner gemacht als die übrigen; am Ceresempel ist, um die Schwierigkeit zu beseitigen, bei überall gleichen Säuleninterkolumnien die letzte Metope verbreitert.

Zu der geringeren inneren Kraft der Säule paßt dann ganz gut der schmalere Architrav. Statt der Triglyphen und Metopen sieht man jetzt fast bloß deren leere Lücken. An den einst herabgestürzten und in neuerer Zeit wieder aufgesetzten Giebeln ist das Obergesimse mit vertieften Kassetten verziert, die das Alter zum Teil sogar durchlöchert hat. Von der Cella ist wenig mehr erhalten als die Grundmauern. Sie war als einfacher Langraum mit ungewöhnlich tiefer, sechsäuliger Vorhalle gebildet.

- a) Noch altertümlicher erscheint der dorische Stil in der sog. Basilika. Trotz auffallender Abweichungen, wie z. B. die ungerade Neunzahl der Säulen an den beiden Fronten, scheint dieses Gebäude ebenfalls ein Tempel (mit zweischiffiger Cella) gewesen zu sein<sup>1)</sup>. Gestalt, Lage, Stufen, Enge des Raumes im Innern lassen den Gedanken an eine andere Bestimmung, wie z. B. die der Basiliken war, gar nicht aufkommen. Wiederum sind die Säulen stark geschwellt und von dem sehr weichen und runden Echinus durch eine ähnliche Hohlkehle getrennt, wie am Cerestempel. Von dem Gebälke ist ein schmaler Architrav ganz erhalten, teilweise auch ein stark zurücktretender Fries, an welchem ohne Zweifel skulptierte Triglyphen und Metopen aus besserem Stein angeietet waren (oder werden sollten, denn mit der Vollendung solchen Tempelschmuckes verhielt es sich nur zu oft wie mit dem Ausbau unserer gotischen Kathedralen). — Innen beginnt die Cella mit einer Vorhalle von drei Säulen und zwei Mauerpfeilern (Anten), welche, als stärkstes Merkmal auffallender und eigentümlicher Durchbildung, die Verjüngung sowohl als die Anschwellung der Säulen mitmachen; auch ihr Kapitäl — eine Hohlkehle — ist von altertümlicher Bildung. — Im Innern steht auffallenderweise eine Säulenreihe der mittleren Achse des Gebäudes entlang; drei Säulen sind ganz, von zweien die Kapitäle erhalten. Welchen Zweck und welche Bedachung man sich dabei vorzustellen habe, läßt sich um so weniger entscheiden, da dieser Innenbau vielleicht nicht einmal der ursprüngliche ist.



- Die sizilischen Tempel sind alle dorisch, sämtlich aus porösem Kalkstein und waren ursprünglich ganz mit Stuck überzogen, was an den Tempeln von Girgenti (besonders dem der Concordia) noch am besten zu sehen ist. Von der Bekleidung des Geison durch Terrakotten von ebenso feiner Profilierung als Bemalung geben b) einzelne Überreste in den Museen von Palermo, Syrakus usw. einen Begriff.

1) Auf die Bestimmung als Tempel weist der Altar vor der Ostfront hin.

In Syrakus der sog. Artemistempel in der heutigen Stadt „ein Spezimen übertriebenster dorischer Wucht und Kraftfülle“ (Semper), mit der engsten bisher bekannten Säulenstellung (Abstand noch geringer als der Säulendurchmesser); neuerdings weiter ausgegraben, wobei eine sehr altertümliche Inschrift, die sich auf eine Weihung an Apollo (*τῷ Πέλωρι*) bezieht, an der obersten Stufe des Eingangs zum Vorschein kam. — Die mit Architrav und Fries noch erhaltenen Säulen des sog. Minervatempels in der Kathedrale, an der Süd- und Westseite am besten zu sehen. — Zwei Säulen des sog. Zeustempels am Anapus, eine Stunde westlich von Syrakus. b

In Girgenti, dem alten Akragas, Agrigentum, am besten erhalten der Tempel der Concordia. — Tempel der Juno Lucina, d großartig gelegene Ruine. — Tempel der Proserpina (jetzt S. Biagio); e man beachte die Terrassenanlage, auf der sich das kleine Heiligtum erhob. — Tempel des Zeus Olympios, der größte Siziliens, f mit den Kolossen der Atlanten. Diese standen am wahrscheinlichsten, eine obere Galerie bildend, über den mächtigen, das Mittelschiff abgrenzenden Pfeilern (nach neueren Ermittlungen vielmehr außen zwischen Säulen vor der in halber Höhe zurückspringenden Wandfläche). Die Kolossalität des Tempels hat den Architekten veranlaßt, statt einer freistehenden äußeren Säulenhalle Halbsäulen anzuordnen. Wo war der Eingang? — Tempel des Castor und g Pollux (spät, mit gut erhaltenem Gesims). — Tempel des Vulkan. h — Grabmal des Theron (auf dorischem Gebälk von vier ionischen Dreiviertelsäulen getragen) und sog. Oratorio di Phalaride. — i Reste eines Tempels unter der Kirche S. Maria de' Greci in der k heutigen Stadt.

Alle diese Benennungen, mit Ausnahme der des großen Zeustempels bei Syrakus, sind willkürlich.

In Selinunt sieben Tempel, welche durch Erdbeben oder gewaltfame Zerstörung sämtlich in Ruinen liegen, vier auf der von Mauern umzogenen Akropolis der Stadt, drei auf dem östlichen Hügel, in der jetzt so bezeichneten Neapolis, teils dem archaischen, teils dem entwickelten dorischen Stile angehörend. Dazu sind durch neuere Ausgrabungen noch die Reste eines kleinen Demetermegaron m im Westen der Stadt bei Gaggera bekannt geworden. Von drei der erhaltenen und noch einem vierten völlig verschwundenen Tempel sind einige Metopen (in Palermo) erhalten, und zwar aus n drei verschiedenen Epochen: der älteste (um 600) ist der mittlere der Akropolis, die darauf folgenden der mittlere der Neapolis und der nördliche der Akropolis; die besten der Zeit des Phidias nicht gar fernstehenden Metopen sind von dem südlichsten Tempel der Neapolis. Der größte der selinuntischen Tempel ist der nördlichste o der Neapolis, mit einer Säulenordnung im Innern der Cella; der

- a späteste: das kleine Templum in antis (Tempio di Empedocle) mit vorzüglich erhaltenen Farben des Stucküberzuges auf der Akropolis.
- b Ein unvollendeter Tempel findet sich in Segesta, von welchem die Säulenhalle mit Gebälk und Giebeln noch aufrecht steht.



Neben der dorischen Ordnung entwickelte sich als deren schönstes Gegenbild die ionische; anfänglich in anderen Gegenden entstanden, auch wohl für gewisse Zwecke vorzugsweise angewandt, wurde sie doch mit der Zeit ein völlig frei verwendbares Element der griechischen Gesamtbaukunst. Leider ist in den griechischen Kolonien Italiens außer dem dem 5. Jahrhundert angehörenden Tempel in Lokri (Neapel, Museo Nazionale) kein irgend beträchtlicher Überrest echter ionischer Ordnung erhalten, und die römischen Nachahmungen geben bei aller Pracht doch nur ein dürftiges, erstarrtes Schattenbild von dem Formgefühl und dem feinen Schwung des griechischen Vorbildes. — Die Grundlage ist im wesentlichen dieselbe, wie bei der dorischen Ordnung, die Durchbildung aber eine verschiedene. Die ionische Säule ist ein zarteres Wesen, weniger auf den Ausdruck angestrebten Tragens, als auf ein reiches Ausblühen angelegt. Sie beginnt mit einer Basis von zwei Doppelwulsten, einem weiteren und einem engeren, deren inneres Leben sich durch eine schattenreiche Profilierung verrät. (An den römischen Überresten entweder glatt oder mit reichen, aber beziehungslosen Ornamenten bekleidet.) Ihr Schaft ist viel schlanker und weniger stark verjüngt, als der dorische; seine Ausbauchung ein ebenso feiner Kraftmesser als bei diesem. Die Kannelierungen nehmen nicht die ganze Oberfläche des Schaftes ein, sondern lassen schmale Stege zwischen sich, zum Zeichen, daß sich die ionische Säule nicht so anzustrengen habe wie die dorische. (An den römischen Überresten fehlen hier, wie bei allen Ordnungen, die Kannelierungen oft, ja in der Regel; mit großem Unrecht, indem sie kein Zierat, sondern ein wesentlicher Ausdruck des Strebens sind und auf die bewegte Bildung des Kapitäl und Gesimses notwendig vorbereiten.) Das ionische Kapitäl, an den alten athenischen Bauten von unbeschreiblicher Schönheit und Lebendigkeit, setzte über einem verzierten Hals mit einem Echinus an; dann aber folgt, wie aus einer weichen, ideal-elastischen Masse gebildet, ein oberes Glied, gleichsam eine Blüte des Echinus selbst, die auf beiden Seiten in reich gewellten Voluten (Schnecken) herniederquillt und sich, von vorn gesehen, in zwei prächtigen Spiralen aufrollt. Die Deckplatte, welche bei einer ernsten dorischen Bildung dieses ganze reiche Leben töten würde, ist nur als schmales, verziertes, ausgehungenes Zwischenglied zwischen das Kapitäl und das Gebälk

hineingeshoben. (An den römischen Überresten: Hals und Echinus schwer und mäßig verziert, die Voluten auf den Seiten mit schuppenartigem Blattwerk bedeckt, ihre Spiralen schwunglos und mathematisch, die Deckplatte überreich<sup>1)</sup>. — Das Gebälk ist leicht und der Säule gemäß gestaltet; der Architrav in drei übereinander vortretende Streifen geteilt; der Fries (Zophoros) ohne Unterbrechung durch Triglyphen zu fortlaufenden Reliefs eingerichtet; alle Zwischenglieder und alle Teile des Obergesimses zart und reich gebildet. (An den römischen Überresten wohl ebenso prachtvoll, aber lebloser<sup>2)</sup>).



Endlich schuf auch die griechische Kunst das korinthische Kapitäl. An den Bauten Griechenlands selbst können wir daselbe nur in seinen Anfängen nachweisen, Anfänge, die freilich Größeres verheißten, als es später unter römischer Hand wirklich erfüllt hat. (Die Tholos von Epidauros und das früher „Laterne des Demosthenes“ genannte choragische Denkmal des Lyfikrates in Athen.)

Indes haben die Römer diese Ordnung mehr geliebt und richtiger verstanden und behandelt als die beiden anderen, ja wenn man die Trefflichkeit der korinthischen Formen am Pantheon und am Tempel des Mars Ultor neben der sonstigen Tätigkeit so zahlreicher griechischer Künstler im damaligen Rom in Erwägung zieht, so wird auch wohl der Gedanke erlaubt sein, daß hier noch eine ziemlich unmittelbare griechische Tradition, wenigstens stellenweise, zu uns spricht.

Form, Verhältnisse, Dichtigkeit der Stellung hat die korinthische Säule im ganzen mit der ionischen gemein; Basis und Kannelierungen, wo diese sich vorfinden, sind dieselben. Das Kapitäl aber bildet einen runden Kelch, der mit zwei Reihen von Akanthusblättern ringsum bekleidet ist. Aus diesen Blättern sprießen Stengel hervor, aus welchen sich kräftige gerollte Voluten entwickeln; diese, je zwei sich aneinander drängend, bilden die vorspringenden vier Ecken des Kapitäls. Ihnen folgt die ausgeschwungene Deckplatte, deren einwärts gehende Biegungen in der Mitte durch eine Blume unterbrochen sind.

1) In Rom, z. B. an der späten und sehr schlechten Restaurierung des Saturntempels (und in Pompeji an vielen Bauten) begegnet man einem ionischen Kapitäl, welches statt der beiden Seitenvoluten vier Eckvoluten hat; gewiß eine sekundäre und nicht eben glückliche Schöpfung (die aber auf die hellenistische Kunst zurückgeht, als Versuch, das Kapitäl mit vier Fronten zu bilden).

2) Da zu wenig römisch-ionische Bauten erhalten sind, so urteilen wir hier nach Fragmenten, welche allerdings auch von korinthischen Bauten herkommen mögen, allein beide Ordnungen stimmen mit Ausnahme des Kapitäls bei den Römern überein.

Wer an den besseren römischen Bauten ein wohlerhaltenes Kapitäl mit der nötigen Geduld verfolgt, wird über die Fülle idealen Lebens erstaunen, die sich darin ausdrückt. Der Akanthus ist wohl ursprünglich die bekannte Pflanze Bärenklau; man pflücke sich aber z. B. auf den Wiefenhöhen der Villa Pamfili ein Blatt und überzeuge sich bei der Vergleichung mit dem architektonischen Akanthus, welch ein Genius dazu gehörte, um das Blatt so umzugestalten. In einem neuen, plastischen Stoff gedacht, gewinnt es eine Spannkraft und Biegsamkeit, einen Reichtum der Umriffe und der Modellierung, wovon im grünen Bärenklau nur die halbversteckten Elemente liegen. Die Art, wie die Blätter über- und nebeneinander folgen, ist ebenfalls der Bewunderung wert, und so auch ihre höchste und letzte Steigerung in Gestalt der Eckvoluten; diese, als (scheinbarer) Hauptausdruck der Kraft, sind mit Recht freier, d. h. weniger vegetabilisch gebildet, haben aber ein Akanthusblatt, das mit ihnen aus dem gleichen Stengel sprießt, zur Unterlage und Erklärung mit sich. Und jeder einzelne Teil dieses so elastisch sprechenden Ganzen hebt sich wieder klar und deutlich von den übrigen ab; reiche Unterhöhungen, durch welche der Kelch als Kern des Kapitäls sichtbar wird, geben zugleich dem Blattwerke jene tiefen Schatten zur Grundlage, durch welche es erst völlig lebendig wirkt.

Eine bloße Spielart des korinthischen ist das sog. Kompositkapitäl, erweislich zuerst an dem Titusbogen angewandt. (Der Drususbogen bei Porta S. Sebastiano in Rom ist wahrscheinlich falsch benannt; sonst wäre er ein noch älteres Beispiel.) Die Mischung aus den zwei unteren Blattreihen des korinthischen Kapitäls und einem darübergesetzten unecht ionischen mit vier Eckvoluten (demselben etwa, welches oben in der Anmerkung zu Seite 8 beschrieben wurde) ist eine unschöne, mechanische. Es ließe sich schwer begreifen, wie man gerade den glänzend lebendigen oberen Teil des korinthischen Kapitäls opfern mochte, wenn die Mode nicht stärker wäre als alles.



Bei der nun folgenden **Übersicht der römischen Bauwerke** in Italien möge man ja im Auge behalten, daß wir das rein Archäologische absichtlich beseitigen und auf eine Ergänzung desselben aus den Reisehandbüchern und aus sonstigen Studien rechnen. Auch unsere **Vorbemerkungen** werden nicht aus Notizen bestehen, sondern einige allgemeine Gesichtspunkte festzustellen suchen.

Römerbauten der besseren und noch der mittleren Zeit haben ein Königsrecht selbst neben dem Massivsten, was Italien aus dem Mittelalter und der neueren Bauperiode besitzt. Selbst ein kleiner

Rest bemisstert in seiner Wirkung ganze Gassen, deren Häuser doppelt und dreimal so hoch sind. Dieses kommt zunächst von dem Stoffe, aus welchem gebaut wurde; in der Regel ist es der beste, der zu haben war. Sodann wurde von allem Anfange an bei öffentlichen Gebäuden nicht gepfuscht und nicht jeder Rücksicht nachgegeben; man baute etwas Rechtes oder gar nichts. Endlich ist die antike Architektur mit ihren plastisch sprechenden, bedeutfam abwechselnden Einzelteilen, Säulen, Gebälken, Giebeln usw. imstande, jeder anderen baulichen Gliederung die Spitze zu bieten, selbst der gotischen, so wie sie in Italien auftritt. Denn sie schafft — ein Grundzug aller antiken Stile im Verhalten der Stützen zur Decke — den größten Kontrast und zugleich die einfachste und schönste Lösung.

Nun sind einige zeitliche und technische Unterschiede zu beobachten. Zur Zeit der römischen Republik und auch der früheren Kaiser wurden die öffentlichen Bauwerke aus Quadern desjenigen Steines erbaut, welcher unter den nächst zu habenden der beste war. Für Rom z. B. mußte die Wahl auf den grüngrauen Peperin und den gelblichen Travertin fallen. Allein schon seit Augustus gewann man den fernab liegenden weißen Marmor so lieb, daß mit der Zeit wenigstens Säulen und Gebälk vorzugsweise daraus gebildet wurden, während man die Wände mit Platten dieses und anderer kostbarer Stoffe bekleidete; das Innere der Mauern aber bestand fortan aus Ziegeln oder aus Gußwerk zwischen Ziegelfuttermauern.

Marmorbauten jedoch waren das ganze Mittelalter hindurch die beliebtesten und bequemsten Steinbrüche, wo man die schönsten Säulen, in der Regel aus einem Steine, fertig vorfand, um hundert Basiliken damit auszustatten. Von den Mauern löste man mit Leichtigkeit die vorgefügten Platten ab und verwandte sie auf alle Weise; Gebäude, deren Mauern aus vollen durchgehenden Quadern bestanden hätten, würde man gewiß eher respektiert und, so gut es ging, zu neuen Bestimmungen eingerichtet haben.

So kommt es nun, daß der Reisende, auf einen einigermaßen vollständigen Anblick wenigstens der Bruchstücke antiker Tempel, Thermen und Paläste gefaßt, durch scheinbar ganz formlose Ziegelhaufen enttäuscht wird. So schön die Ziegel namentlich des ersten Jahrhunderts gebrannt, so sorgfältig sie aufeinandergeschichtet sein mögen, so glühend ihre Farbe in der Abendsonne wirken mag, bleibt es eben doch ein bloß zufällig zutage getretener innerer Kern ehemaliger Gebäude, den einst, als das Gebäude vollständig war, kein Auge erblickte, weil ihn eine leuchtende Hülle und Schale umgab. Wir werden im folgenden sehen, auf welche Weise sich das einigermaßen forschungsfähige Auge entschädigen kann.

Bekanntlich brachten die Römer zu den entlehnten griechischen Formen aus der etruskischen Baukunst den Bogen und das Gewölbe, die freilich auch der griechisch-hellenistischen Architektur nicht fremd geblieben waren, hinzu, letzteres als Tonnengewölbe (wie ein gebogenes Blatt), als Kreuzgewölbe (zwei sich schneidende a Tonnengewölbe, z. B. Amphitheater von Capua bei Santa b Maria di Capoa oder im inneren Saale der Diokletians-thermen in Rom) und als Kuppel. Schwere und Druck verlangen fog. Widerlager, welche entweder durch verhältnismäßige Dicke der Mauer oder durch Strebepfeiler an den dem stärksten Druck ausgesetzten Stellen hergestellt werden müssen; die Römer ließen es im ganzen bei dicken Mauern bewenden (vgl. das Pantheon). — Wie man sieht, handelt es sich um ganz neue Aufgaben. Die griechischen Säulen, Gebälke und Giebel, ursprünglich auf einen wesentlich anderen Kernbau berechnet und nur ihrer schönen Wirkung wegen beibehalten, mußten nun die römischen Bauten „accompagnieren“ helfen, wenn uns das Wort erlaubt ist. Man zog Säulenreihen vor den Mauern, Halbsäulenreihen an den Mauern — sowohl im Innern als auch am Äußern — hin; man gab den Mauerpfeilern (Anten) und den Pilastern überhaupt dieselben Kapitäle wie den Säulen, nur zur Fläche umgebildet; man stellte Peristyle als Eingangshallen, bisweilen sehr unvermittelt, vor ein Gebäude von beliebiger Form; man ließ das griechische Gefims ohne Unterschied über Säulenreihen oder Mauermassen — geradlinige oder runde — dahinlaufen<sup>1)</sup>. Kein Wunder, daß fein fein abgewogener konstruktiver Sinn, daß die Fülle von Andeutungen auf das Ganze, dem es einst gedient, verloren gingen, und daß man sich mit möglichster Pracht der dekorativen Ausbildung zufrieden gab.

Hierin aber zeigt sich die römische Kunst wahrhaft groß. Sobald man es vergißt, wie viel mißverstandene und umgedeutete griechische Formen unter den römischen versteckt liegen, wird man diese letzteren um ihrer prachtvollen, höchst energischen Wirkung willen bewundern müssen.

Von dem korinthischen Kapital ist schon die Rede gewesen als von einer noch wesentlich griechischen Schöpfung. Am Gebälk findet sich zunächst ein bereicherter Architrav, dessen drei Bänder mit Perlstäben u. dergl. eingefast sind; bisweilen besteht das mittlere aus lauter Ornamenten. (Später: oft nur zwei Bänder.) Eine zierliche, nur zu weit vorwärts profilierte Blattrihe scheidet den Architrav vom Fries, welcher die Inschriften und Reliefs oder

1) Auch hier war für vieles, wie die neueren Funde in Kleinasien lehren, das Vorbild schon durch die griechisch-hellenistische Kunst gegeben.



Pflanzenzieraten enthält. (Später: der Fries in der Regel konvex und auf irgend einen nicht mehr aufweisbaren Schmuck berechnet.) Über dem Frieße eine mannigfach variierte Aufeinanderfolge vortretender, reich dekoriertes Glieder: Reihen von Akanthusblättern mit gefälligem Wellenprofil, Eierstäbe, Zahnschnitte, und als Übergang zu dem mit Löwenköpfen und Palmetten geschmückten Kranzgesimse: die Konsolen. Diese können als eine römische Umdeutung jener schrägen Dachsparren betrachtet werden, die wir beim großen Tempel von Pästum erwähnten, und verdienen als Höhepunkt alles römischen Formgefühls eine besondere Aufmerksamkeit. Unter das wellenförmig gebildete, architektonisch verzierte Sparrenende legt sich, ebenfalls in Wellenform, ein reiches Akanthusblatt; sodann wird der Zwischenraum zweier Konsolen von einer reich eingefaßten Kasette eingenommen, aus deren schattiger Tiefe eine Rosette hell herabragt. (Später: das Akanthusblatt kraftlos an die Konsole angeschmiegt; die elastische Bildung beider vernachlässigt; die Kassetten flach, die Rose leblos gebildet.) Am Giebel ist ein Teil des Hauptgesimses mit den Konsolen wiederholt, welche hier trotz des schrägen Ansteigens an den besten Bauten senkrecht gebildet werden. (Vorhalle des Pantheon.) <sup>a</sup> Ein vielleicht nur allzu reicher Schmuck von Statuen, Gruppen u. a. Zieraten war auf der Höhe des Giebels und auf den Ecken angebracht. (Ein paar gute Akroterien oder Eckzierden aus römischer Zeit in der Galleria lapidaria des Vatikans.) Auch die An- <sup>b</sup> wendung großer plastischer Freigruppen in den Giebeln selbst haben die Römer übernommen, wenn auch vielleicht nur beschränkt angewendet.

Es versteht sich, daß nur eigentliche Prachtgebäude diesen Schmuck vollständig aufweisen, und auch diese nicht durchgängig; zudem sind sie fast ohne Ausnahme nur in geringen Fragmenten erhalten. Außer den noch an Ort und Stelle befindlichen Bauresten wird man deshalb zur Ergänzung auch die verschleppten und in die Museen geretteten Fragmente studieren müssen, indem sich stellenweise gerade an ihnen das Schönste und Reichste, auch wohl das Zierlichste, wenn sie von kleineren Bauten herstammen, erhalten hat. Im Vatikan enthält nämlich die schon genannte Galleria lapidaria und auch das Museo Chiaramonti einen <sup>c</sup> Schatz von solchen Bruchstücken; ebenso das Museum des Laterans <sup>d</sup> (im 2., 9. und 10. Zimmer); von den Privatsammlungen ist die Villa Albani besonders reich daran; Gutes enthält auch das <sup>e</sup> Museo delle Terme (Hof); von den christlichen Basiliken Roms <sup>f</sup> bieten der ältere Teil von S. Lorenzo fuori le mura und das Hauptschiff von S. M. in Trastevere ganze bunte Muster- <sup>h</sup> sammlungen dar. Eine Sammlung von Abgüssen in der Académie

de France. Beachtenswerte Stücke an der Rückwand der Villa  
 a Medici. Die besterhaltenen schönsten Dekorationen aus der Zeit  
 der Antonine, meisterhaft behandelte Stuckreliefs auf teilweise  
 farbigem Grunde in den beiden 1859 entdeckten Gräbern der Via  
 b Latina am 3. Miglienstein, nicht weniger schöne aus früherer,  
 nämlich augusteischer Zeit, von einem Privathause an der Farnesina,  
 c im Museo delle Terme (1. Stockwerk). In Florenz (äußere  
 d Vorhalle der Uffizien) nur ein Stück von einer Türgewandung  
 und ein anderes von einem Fries; aber beide von hohem Werte.  
 Die Zeichnungsammlung daselbst weist endlich manche ältere und  
 schöne Aufnahmen solcher Bruchstücke auf.

Hier wie überall muß der Beschauer jene restaurierende Tätigkeit  
 in sich entwickeln, ohne welche ihm die antiken Reste wie lauter  
 Formlosigkeit und die Freude daran wie lauter Torheit erscheinen.  
 Er muß aus dem Teile das vermutliche Ganze ahnen und herstellen  
 lernen und nicht gleich einen „Eindruck“ verlangen bei Überresten,  
 deren Schönheit sich erst durch das Hinzugedachte ergeben kann.  
 Das ganze Gebäude aus Trümmern zu erraten, wird wohl nur dem  
 Forscher möglich sein, allein aus ein paar Säulen mit Gebälkstücken  
 wenigstens auf die Wirkung einer ganzen Kolonnade zu schließen,  
 ist Sache jedes nicht rohen oder abgestumpften Auges.



Wir beginnen mit den Tempeln. Hier ist das Verhältnis der  
 Säulenhalle zur Cella fast durchgängig ein anderes als bei den  
 Griechen. Jene dient nicht mehr zum Ausdruck dieser und ent-  
 spricht ihr nicht mehr in derselben Weise. Die Halle ist, nach  
 etruskischer Weise, ein Vorbau der Cella und wird nur aus Pracht-  
 liebe etwa noch ringsum geführt; sonst bequemt sich die römische  
 Kunst sehr leicht, nur einen Anklang davon in Gestalt von Halb-  
 säulen ringsum anzugeben oder auch die Wand ganz unverziert  
 zu lassen. Ein weiterer Unterschied ist die Bedeckung des Inneren  
 mit einem kassettierten Tonnengewölbe, während man doch außen  
 den griechischen Giebel, d. h. den Ausdruck eines Balkendaches,  
 beibehielt. Echt römisch ist endlich die Zerteilung der Wandflächen  
 durch einwärtstretende, abwechselnd viereckige und runde Nischen  
 und die Errichtung einer hinteren Hauptnische für das Bild der  
 Gottheit; dieses ganze Nischenwerk aber muß man sich bekleidet  
 und umgeben denken von besonderen Säulenstellungen mit Ge-  
 bälken und Giebeln, wodurch die ganze Mauer ein prachtvoll ab-  
 wechselndes Leben erhielt und die griechische Ruhe total einbüßte.  
 — Das Dach der Vorhalle bestand wie bei dem griechischen Tempel  
 aus Steinbalken verschiedener Lagen und verschiedenen Ranges,  
 deren Zwischenräume mit Steinplatten zugedeckt waren. Allein

die Durchführung ist eine andere als in den (sehr wenigen) erhaltenen Beispielen der griechischen Zeit; von der Balkenlage wird nur eine Reminiszenz beibehalten und die ganze Innenseite des Daches als erwünschter Anlaß zum Aufwand von Ornamenten benutzt. Die Unterseiten der Balken bekommen Reliefarabesken, ihre Zwischenräume werden zu reich profilierten Kassetten, welche große, wirkliche Rosetten enthalten.

Mit der dorischen Ordnung hatten die Römer entschiedenes Unglück. Sie wollten, was ja auch die griechischen Architekten der hellenistischen Zeit schon getan hatten, die ernstesten Formen derselben mit den leichten Verhältnissen der ionischen verbinden und fielen dabei notwendig in das Magere und Dürftige. In Rom selbst ist kein dorischer Tempel mehr erhalten; an den zwanzig Säulen in S. Pietro in vincoli nämlich, welche vom Tempel des Quirinus entlehnt sein sollen, ist die ursprüngliche Höhe fraglich, und die Kapitäle sind modern. — Das einzige Beispiel, welches eine ungestörte Anschauung des Römisch-Dorischen gibt, möchte wohl in der Vorhalle des Herkulestempels zu Cori (drei Stunden von Velletri) bestehen: Lage, Material und Ernst der Formen sichern diesem Gebäude noch immer eine große Wirkung. Es wird in die Zeit um 100 v. Chr. versetzt; eine noch ältere, nach griechisch-hellenistischer Art gemischte Anwendung des Dorischen findet man an dem Sarkophage des Scipio barbatus (Vatikan, Belvedere, Gemach des Torso) und dem nach Form und Ornamentierung ähnlichen großen Altare im Hofe des sog. Askulaptempels (Tempel des Zeus Meilichios) in Pompeji. Außerdem bietet Pompeji eine Anzahl zerstörter dorischer Bauten, die noch zwischen dem Griechischen und dem Römischen die Mitte einzunehmen scheinen, meist Hallen, welche Plätze und Höfe (z. B. den des verschwundenen, einst altgriechisch-dorischen Tempels und den des Venustempels) umgeben, und welche ihrer Detailbildung wegen am besten hier zu erwähnen sind. Die Säulen sind für diese Ordnung sehr schlank und dünn, ihre Kannelierungen demnach schmal: die letzteren beginnen oft erst in einer gewissen Höhe über der Erde, weil sie sich weiter unten rasch abgenutzt hätten. Der Echinus ist durchgängig schon ziemlich trocken und klein, die Deckplatte dünn gebildet. Am Gebälke ist der Architrav schon nicht mehr glatt, sondern in zwei Riemen geteilt, der Fries mit den Triglyphen ohne den altgriechischen Nachdruck, ähnlich den hellenistischen dorischen Bauten auf Samothrake, in Pergamon usw. Noch am meisten griechisch ist das einzige Fragment der schon erwähnten Halle um den Hof des dorischen Tempels, des sog. Foro triangolare; hier hat der Echinus noch die drei Riemen, unter welchen dann die Kannelierungen mit runden Ansätzen beginnen; ander-

wärts sind diese Anfänge wagerecht und die Riemen durch irgend  
 a ein empfindungsloses Zwischenglied ersetzt. So an der Gladiatoren-  
 b Kaserne und an den älteren Säulen des großen Forums; die  
 c jüngerer haben einen ganz sinnlosen, wellenförmigen Echinus. Die  
 Halle um den Hof des Apollotempels (fog. Venustempels)  
 war ebenfalls von einer geringen dorischen Art (sie hatte ur-  
 sprünglich dorisches Gebälk, aber pseudo-ionische Säulen mit vier  
 Voluten), wie die Stellen zeigen, wo die spätere Überarbeitung  
 mit Stucco abgefallen ist. (Wie weit das Dach noch über sie  
 hervorragte, zeigen die etwa vier Fuß außerhalb angebrachten  
 Regenrinnen am Boden.) — Ein dorisches Gebäude aus römischer  
 d Zeit in Solunt bei Palermo.

Das spätere Rom, mit seiner Neigung für prächtige Detailver-  
 zierung, gab die dorische Ordnung beim Tempelbau bald ganz auf  
 und behielt sie nur zur Bekleidung des Erdgeschosses an mehr-  
 stöckigen Bauten (z. B. Theatern). Hier tritt sie wiederum viel  
 entstellter auf, nämlich in ihrer ganz zweideutigen Verschmelzung  
 mit der fog. toskanischen Ordnung. Sie verliert ihre Kannelierungen  
 und gewinnt unten eine Basis und oben (kurz vor dem roh ge-  
 bildeten Echinus) einen Hals, über welchem sich bisweilen einige  
 Zieraten zeigen. Auch ihr Gebälk fällt mehr oder weniger der  
 Willkür anheim.

Von der ionischen Ordnung besitzen wir in Rom noch einige  
 gute und frühe Beispiele, den zwar durch Verwitterung und moderne  
 Verkleisterung entstellten, aber fast vollständig erhaltenen fog.  
 e Tempel der Fortuna virilis vom Jahre 212 v. Chr. und zwei  
 diesem ungefähr gleichzeitige und in den (hellenistischen) Formen  
 sehr ähnliche Tempel, die zusammen mit einem dritten toskanischen  
 f in S. Nicola in carcere vermauert sind. Die Voluten, seitwärts  
 mit Blattwerk verziert, haben allerdings schon ziemlich tote, un-  
 elastische Spiralen; dafür zeigt der Fries des Fortunatempels noch  
 anmutige Laubgewinde und das Kranzgefims feine Löwenköpfe.  
 g Der kleine Sibyllentempel in Tivoli hat noch seine vierfällige  
 h Vorhalle. — Der Tempel des Saturn, am Aufgange zum Forum,  
 ist bei einer höchst nachlässigen Restaurierung des 3. oder 4. Jahrh.  
 mit jenen oben (S. 9, Anm. 1) geschilderten ionischen Bastard-  
 kapitälern versehen worden. Seine Granitsäulen, schon früher nie  
 kanneliert, wurden in ungehöriger Aufeinanderfolge der Stücke  
 i zusammengeflickt. — Von den Bauten in Pompeji ist wenigstens  
 die innere Säulenstellung des Jupitertempels leidlich ionisch: sonst  
 herrscht dort die Bastardordnung vor.

Die schönen römisch-ionischen Tempel leben fast nur noch in  
 jenen Sammlungen verschleppter Fragmente fort. Man wird wohl  
 nirgends mehr eine solche Auswahl guter ionischer Kapitäl be-

sammen finden, wie über den Säulen von S. M. in Trastevere; a einzelne haben noch einen fast griechischen Schwung, andere sind durch reiche Zieraten, ja durch Figuren, welche aus den Voluten und an der Deckplatte herausquellen, interessant. Ob die Menge verschiedener antiker Konfolen, welche am Gebälke derselben Kirche angebracht sind, von denselben Gebäuden herrühren, ist begreiflicher Weise nicht zu ermitteln. (Ein schönes römisch-ionisches Kapitäl u. a. im großen Saale des Pal. Farnese; eine ganze Reihe, b nebst einer schönen Basis von der Basilika Julia, im zweiten Zimmer des Lateran. Zu den besten Bastardkapitälen dieser Ordnung c mit vier Ekvoluten gehören diejenigen in S. M. in Cosmedin, d an der Wand links.)

Weit das Vorherrschende im ganzen römischen Tempelbau, ja im Bauwesen überhaupt, ist die korinthische Ordnung. So selten ihre Formen in vollkommener Reinheit auftreten, so oft wird man dafür das dekorative Geschick der Römer bewundern müssen, welche ihr, und vorzüglich ihrem Kapitäl, eines um das andere aufzuladen wußten, bis es endlich doch zu viel wurde. Sie unterbrachen das Blattwerk des Kapitäls mit Tierfiguren, Trophäen, Menschengestalten, endlich mit ganzen Historien, wie zur Zeit des romanischen Stiles im Mittelalter. (Ein historienreiches Kapitäl der Art im Giardino della Pigna des Vatikans.) Sie lösten auch die letzten e glatt gebliebenen Profile des Gebälkes in Reihen von Blätterzieraten auf. (Diokletiansthermen, jetzt S. M. degli Angeli zu f Rom.) Das Ende war eine definitive Ermüdung und plötzlich hereinbrechende Roheit.

Das schönste Beispiel korinthischer Bauordnung ist anerkanntermaßen das Pantheon in Rom; ein Gebäude, welches zugleich so g einzig in seiner Art dasteht, daß wir es hier vorweg behandeln müssen. Ursprünglich von Agrippa als Haupthalle seiner Thermen gegründet, später unter Hadrian zu seiner jetzigen Gestalt ausgebaut, noch später mit der Vorhalle versehen, hat es nach allen Restaurierungen und Beraubungen seine außerordentliche Wirkung im wesentlichen gerettet, doch nicht ohne schwere Einbuße. Wir wollen nur dasjenige anführen, was die ehemalige, ursprüngliche Wirkung zu veranschaulichen geeignet ist.

Zunächst denke man sich den jetzt stark ansteigenden Platz viel tiefer und eben fortlaufend; denn fünf Stufen führten einst zur Vorhalle hinauf. So erhält der jetzt etwas steil und hoch scheinende Giebel erst sein wahres Verhältnis für das Auge. Man fülle ihn mit einer Giebelgruppe oder wenigstens mit einem großen Relief an, Skulpturen, die einst der Athener *Diogenes* für diese Stelle fertigte. Alte Abbildungen zeigen ferner die Interkolumnien mit übermannshohen Marmorschranken geschlossen, jede von einer

stehenden Figur in Hochrelief geziert (vielleicht eine spätrömische Zutat). (Die gewaltigen Granitsäulen sind allerdings ihres Stoffes halber größtenteils unberührt geblieben; leider wagte sich die augusteische Zeit selber nicht gern an diese Steinart und ließ die Säulen dem Stoffe zu Ehren unkanneliert, während die marmornen Pilaster ihre sieben Kannelierungen auf jeder Seite erhielten.) Ferner entzähle man sich, aus den durchgängig mehr oder minder entblätterten Kapitälern in Gedanken ein ganzes, unverletztes zusammenzusetzen: gehören sie doch in einer Art zum Schönsten, was die Kunst geschaffen hat<sup>1)</sup>. Die Schneidung des Kelchrandes mit der Deckplatte, vermittelt durch die darüber emporspießende, durch zwei kleinere Voluten mit Akanthusblättern vorbereitete Blume, sowie die Bildung der größeren Eckvoluten hat nicht mehr ihresgleichen. Man vervollständige die innere und äußere Wandbekleidung am hinteren Teile der Vorhalle, mit ihren anmutigen Querbändern von Fruchtschnüren, Kandelabern usw. Von den drei Schiffen der Vorhalle denke man sich das mittlere mit einem Tonnengewölbe bedeckt, dessen Wirkung durch die Flachdecken der Seitenschiffe (wie im sog. Palladio-Motive) gesteigert wurde; alle drei aus Bronze und reich kassettiert. (Der Dachstuhl von Erz, welchen Urban VIII. einschmelzen ließ, bestand aus nicht sichtbaren Bindern ohne künstlerische Form.) — Bei aller Pracht fand sich an dieser Vorhalle auch die Einfachheit an der rechten Stelle ein. Der innere wie der äußere Architrav hat nur die Profile, die ihm gehören; an seiner Unterseite ist nur eine Art von Rahmen als Verzierung angebracht; das äußere Hauptgesims besteht nur aus den unentbehrlichen Teilen. Die Türeinfassung, wahrscheinlich die ursprüngliche<sup>2)</sup>, ist bei einem gewissen Reichtume doch einfach in ihren Profilen; die Bronzetür selbst mag zwar noch antik, doch aus beträchtlich späterer Zeit sein.

Am Hauptgebäude scheint außen eine ehemalige Bekleidung von Stucco zu fehlen. Diesem Umstande verdanken wir den Anblick des vortrefflichen Ziegelwerkes des Hadrianischen Baues, dergleichen beim Abfallen des Putzes von neueren Gebäuden wohl selten zum Vorschein kommen wird. Ob die Konfolen, welche die Abätze der Stockwerke bezeichnen, die ursprünglichen sind, wissen

1) Der Hochmut Berninis spricht sich gar zu deutlich aus in den Kapitälern der drei Säulen der Ostseite, welche er in seinem und seiner Zeit bombastischen Geschmacke restaurierte, statt sich nach den so nahe liegenden Mustern zu richten.

2) Die prachtvollsten Türeinfassungen des Altertums haben wir nicht mehr oder nur in Bruchstücken. Ein solches, mit den schönsten Akanthusranken, welche in Schoten auslaufen, mit pikenden Vögeln usw., findet sich in den Uffizien (äußere Vorhalle). Viel bescheidener, obwohl noch immer von großem Reichtume, ist die vollständig erhaltene Einfassung vom Portikus der Eumachia zu Pompeji  
\* (jetzt im Museum von Neapel in der Eingangshalle, Atrio).

wir nicht anzugeben. Durch die kürzlich erfolgte Beseitigung der an das Pantheon angebauten Häuser sind beträchtliche Teile des hinten anstoßenden großen Saales (Efebeo?) wieder zum Vorschein gekommen. Den Architekten des 16. Jahrh. schon bekannt, bilden seine gewaltigen Bruchstücke von Säulen und reichverziertem Gebälk willkommene Aufklärungen über die prächtige Wirkung römischer Innenräume.

Im Innern überwältigt vor allem die Einheit und Schönheit des Oberlichtes, welches den riesigen Rundbau mit seinen Strahlen und Reflexen so wunderbar anfüllt. Die Gleichheit von Höhe und Durchmesser, gewiß an sich kein durchgehendes Gesetz der Kunst<sup>1)</sup>, wirkt doch hier als geheimnisvoller Reiz mit. Sie ist dasjenige Verhältnis, bei dem Höhe und Ausdehnung gleichberechtigt sind und die wirkliche Größe jeder dieser Abmessungen am meisten zur Geltung kommt. — Im einzelnen aber möchte die Gliederung der Wand durch abwechselnd halbrunde und viereckige Nischen fast das einzige sein, was von Hadrians Bau noch übrig ist. Die Säulen und Pilaster dieser Nischen tragen zwar Kapitäle von großer Schönheit, doch nicht mehr von so vollendet reiner Bildung wie die der Vorhalle; auch die allzu reiche, neunfache Kannelierung der Pilaster deutet wohl auf eine jener Restaurierungen, deren von Domitian bis auf Caracalla mehrere erwähnt werden. Entschieden spät, vielleicht aus der Zeit des Septimius Severus, sind die Säulen und Giebel der Altäre, wenn auch schon ursprünglich ähnliche an ihrer Stelle standen, als entsprechender Kontrast zu den Nischen, wie es der römische Baufinn verlangte. Aus welcher Zeit die Bekleidung der unteren Wandflächen mit Streifen und Rundflächen verschiedenfarbiger Steine herrühren mag, läßt sich schwer entscheiden; man hat sie z. B. in der Madeleine zu Paris etwas zu vertrauensvoll nachgeahmt. Die jetzige Bekleidung der Wandfläche des oberen Stockes ist notorisch erst aus dem 18. Jahrhundert; die älteren Abbildungen zeigen dort eine Pilasterreihe, wie sie im Baptisterium zu Florenz nachgeahmt wurde. Diese Anordnung war wohl besser als die jetzige, im Verhältnisse aber zu den unteren Säulen und besonders zu den gewaltigen Kassetten im Maßstabe zu klein; daher wahrscheinlich einem späteren römischen Umbau entsprungen. Diese Vermutung wird dadurch bekräftigt, daß die Kassetten in keiner durchgehenden Achsenbeziehung weder zu den Säulen, noch zu den früheren Pilastern der Attika stehen. Endlich sind die Kassetten ihres jedenfalls prächtigen Metallschmuckes beraubt, doch auch noch in ihrer jetzigen Leere und Farblosigkeit

1) Dies nur ein Beispiel jener Gesetze in den Raumverhältnissen, die kein leerer Wahn sind, sondern Ausdruck der allereinfachsten Wahrheiten, die jede wirkliche Kunstperiode in der Baukunst verstand und frei anzuwenden wußte.

von großer Wirkung. Die Verschiebung ihrer Tiefe nach oben zu erscheint ursprünglich. Wer füllt aber das flache Rund, welches das Fenster umgibt, mit den wahren alten Formen aus? Hier war für die ernste, monumentale Dekoration der Anlaß zur meisterlichsten Schöpfung gegeben. — Zum Beschlusse machen wir noch auf eine Disharmonie aufmerksam, welche schon dem Baumeister Agrippas zur Last fällt. Die Türnische und, ihr gegenüber, die Altarnische mit ihren runden Wölbungen schneiden in das ganze Rund auf eine üble Weise ein; es entsteht eine doppelt bedingte Kurve, die das Auge nicht erträgt, sobald es dieselbe bemerkt hat.

Nachbildungen des Pantheons können nicht gefehlt haben, und vielleicht wußten die römischen Nachahmer besser als Bianchi, der S. Francesco di Paolo zu Neapel stückweise nach diesem Muster baute, auf was es im wesentlichen ankam, nämlich auf die Einheit des Lichtes. Der runde Vorbau von SS. Cosma e Damiano am Forum ist ein antiker Tempel, genannt der Penaten (von Maxentius seinem Sohne Romulus errichtet), mit ehemals reinem Oberlichte (der doppelte Boden, dessen unterer Raum zugänglich ist, hat wahrscheinlich das scharfe Echo in der Mitte hervorgebracht), entstellt durch eine im Mittelalter aus antiken Fragmenten an willkürlicher Stelle eingesetzte Tür. Von Thermenräumen u. dgl. mit Oberlicht wird weiter unten die Rede sein.

Der Ansatß der geradlinigen Vorhalle an den Rundbau ist an sich betrachtet immer disharmonisch, und das Pantheon dürfte nicht als entschuldigendes Beispiel gelten, weil die Vorhalle erst ein späterer Gedanke, ein *Pentimento* ist, weil zwischen dem Rundbaue und ihr die Bestimmung des Gebäudes verändert wurde. Wenigstens waren der Vorhalle, wenn ursprünglich beabsichtigt, wohl andere Verhältnisse und geringere Ausladungen zugehacht. Wir werden sehen, wie bei späteren Gebäuden dieser Gegensatz aufgelöst und veröhnt wurde.



Die überwiegende Mehrzahl der römischen Tempel ist oder war, wie bemerkt, von der länglich viereckigen Art. An den vorhandenen Fragmenten soll hier nur das künstlerisch Bemerkenswerte hervorgehoben werden.

<sup>b</sup> Weitaus der edelste Bau derart ist der Tempel des Mars Ultor, den Augustus nach dem Siege über Antonius an der Rückwand seines Forums errichtete. Seine Mauern waren nicht aus Ziegeln, sondern aus mächtigen Travertinblöcken konstruiert mit einer Marmorbekleidung, von welcher noch der Sockel und einige der weiteren Schichten erhalten sind. Die drei erhaltenen Säulen



bestehen glücklicherweise nicht aus Granit, sondern aus Marmor, und sind von musterergültiger Kannelierung, ihre Kapitäle trotz aller Entblätterung noch von überraschender Schönheit. Vom Gebälk ist nur der Architrav erhalten, der schönste aller römischen Bauten, an der Unterseite mit Recht unverziert. Unvergleichlich in ihrer Art ist die Innenseite der Decke des Portikus; die Querbalken mit einfacher Mäanderverzierung, die Kassetten dagegen mit reich profilierter Vertiefung, aus welcher mächtige Rosetten niederschauen.

Es folgen die drei Säulen am Forum, von dem früher <sup>a</sup> Jupiter Stator benannten Tempel des Castor und Pollux. Die Kapitäle sind noch immer schön, doch nicht mehr von dem Lebensgefühl durchdrungen, wie die oben erwähnten; der Architrav hat schon eine stark verzierte Unterseite und im mittleren seiner drei Bänder eine Blätterreihe. Die oberen Teile des Gebälkes dagegen verdienen ihren Ruf vollständig.

Zu rein für die Zeit des Restaurators Septimius Severus sind die drei Säulen am Abhänge des Kapitols gebildet, welche <sup>b</sup> die Ecke vom Tempel des Vespasian ausmachten. (Unter Domitian errichtet, früher als Jupiter tonans oder Saturn benannt.) Die Kapitäle sind noch sehr schön, haben aber bereits eine Blätterverzierung an der Deckplatte, deren Funktion nur ein einfaches Profil verlangt und erträgt. An der Vorderseite ist, wie bei mehreren Kaiserbauten, der Organismus des Gebälkes einer großen Inschrift aufgeopfert, mit welcher moderne Baumeister ähnliches zu rechtfertigen glaubten; eine rohe Anordnung, die außerdem den Maßstab der angrenzenden Teile des Baues plötzlich verkleinert. — Zwischen den Säulen sind, der steilen Lage wegen, Stufen angebracht, die den Anschein eines Piedestals hervorbringen.

Schon eine beträchtliche Stufe niedriger steht der Neptun- <sup>c</sup> tempel, die jetzige Dogana di terra auf Piazza Pietra; der Architrav ist bloß zweiteilig, der Fries konvex, das Zwischenglied zwischen beiden sehr schwer, die Unterseite des Architravs mit nichtsagenden Ornamenten bedeckt. Das Obergesims scheint modern überarbeitet, so daß wir kein Urteil darüber haben. Die Ansicht von der Seite, die elf Säulen entlang, ist belehrend für die Anschwellung und Ausbauchung römischer Ordnungen. Der Unterbau muß sehr hoch gewesen sein, da er noch jetzt aus dem Boden ragt.

Von dem Wunderwerke Hadrians, dem Tempel der Venus <sup>d</sup> und Roma, sind nur Stücke der beiden mit dem Rücken aneinander gelehnten Zellen erhalten, nebst einem Teile der ungeheuren Unterbauten und Treppenrampen und einer Anzahl von Säulenfragmenten. Man fragt sich nur, wo der Rest hingekommen? Was wurde aus der 500 Fuß langen und 300 Fuß breiten Halle von Granitsäulen, welche den Tempelhof umgab? was aus den 56

kannelierten Säulen von griechischem Marmor (jede sechs Fuß dick), welche, 10 vorn und 20 auf jeder Seite (die Ecksäulen beide Male gerechnet), das Tempeldach trugen, wozu noch 8 innerhalb der vorderen und der hinteren Vorhalle kamen? wie konnte das Gebälk bis auf ein einziges, jetzt auf der Seite gegen das Kolosseum eingemauertes Stück gänzlich verschwinden? — Wenn irgendwo, so äußert sich hier die dämonische Zerstörungskraft des mittelalterlichen Roms, von welcher sich das jetzige Rom so wenig mehr einen Begriff machen kann, daß es beharrlich die nordischen „Barbaren“ ob all der gräulichen Verwüstungen anklagt. Wenn auch die  $5\frac{1}{2}$  Fuß dicke Marmormauer (denn hier waren es keine bloßen Platten), welche die Ziegelmauer umgab, wenn die porphyrene Säulenstellung im Innern der beiden Cellen mit samt dem Schmucke aller Nischen und der Bodenbekleidung geraubt wurde, so ist dies noch eher zu begreifen, weil es eine leichtere Aufgabe war. — Hadrian hatte bekanntlich den Tempel selber komponiert und dabei auf einen höheren Totaleffekt des so wunderlich in zwei Hälften geteilten Innern aus irgend welchen Gründen verzichtet. Wenn aber der Tempel selbst 333 Fuß lang und 160 Fuß breit war, so blieb, bei der oben angegebenen Ausdehnung der Halle des Tempelhofes, auch für die Wirkung von außen nur ein verhältnismäßig schmaler Raum übrig; der Beschauer konnte sich vorn oder hinten kaum 80 Fuß von einer Fassade entfernen, die vielleicht doppelt so hoch war (nämlich etwa so hoch als breit). Für den Anblick aus der Ferne war dies wohl gleichgültig, indem der Tempel mit seiner enormen Masse alles überragte. — Welcher Ordnung seine Kapitäle gewesen, ist unbekannt; der Wahrscheinlichkeit nach, welche Münzen und Reliefs (im Lateran, 1. Zimmer und im Nationalmuseum, Hof) bestätigen, wird er hier bei den korinthischen aufgezählt. Die Halbkuppeln der beiden Nischen haben nicht mehr quadratische, sondern rautenförmige Kassetten, welche mit denjenigen des Schiffes der Cella in offenbarer Disharmonie stehen, dennoch aber fortan kunstüblich wurden. (Die Kassetten gewiß erst nach dem Brande unter Maxentius.)

α Der Tempel des Antoninus und der Faustina (jetzt Kirche S. Lorenzo in Miranda), ein Bau Marc Aurels, ist für diese Zeit ein sehr schönes Gebäude. Die Cipollinsäulen sind zwar, um den prachtvollen Stoff ungestört wirken zu lassen, unkanneliert geblieben, tragen aber Kapitäle, die bei einer fast totalen Entblätterung noch eine einst ganz edle Form ahnen lassen. Der Architrav ist nur noch zweiteilig, an der Unterseite mäßig (mit Torusband und Mäander) verziert; der Fries, soweit er erhalten ist, enthält treffliche Greife, Kandelaber und Arabesken; das Obergesims, statt der Konfolen mit einer weit vorragenden Hohlrinne

versehen, ist noch einfach großartig gebildet (nur an den Seiten sichtbar). Der Kernbau bestand wie beim Tempel des rächenden Mars aus Quadern (hier von Peperin), welche mit Marmorplatten überzogen waren.

Von den Gebäuden dieser Gattung außerhalb Roms gehört der schöne Minerventempel von Assisi mit seiner vollständig erhaltenen sechsäuligen Fronte noch in die bessere Zeit der korinthischen Bauordnung; die Formen sind noch einfach und ziemlich rein, der Giebel niedrig, mit eigentümlichem, gedrehtem Wulste anstatt des Kymation. Auch hier sind zwischen den Säulen Stufen angebracht, welche den Säulen das Ansehen geben, als ständen sie auf Piedestalen. Und in der Tat hat man diesen Zwischenstücken der Basis ein besonderes kleines Gesims nebst Sockel gegeben, was besagten Anschein noch erhöht. Allein an keinem einzigen Tempel haben die Säulen wirkliche Piedestale. Sie konnten die oft erwünschte Wirkung derselben entbehren, weil der bedeutende Stufenbau für die Säulen einen gemeinsamen Unterfuß bot, dessen Festigkeit dem Auge genügte, um der lastenden Masse des Gebälks und des Giebels als Gegengewicht zu dienen.

Außer den genannten Tempeln wird man noch an vielen älteren Kirchen Italiens einzelne Säulen und Gebälkstücke von Tempelruinen in die jetzige Mauer aufgenommen finden, allein sehr selten an ihrer echten alten Stelle und kaum irgendwo so, daß sich auf den ersten Anblick der ehemalige Organismus und seine Verhältnisse erraten ließen. An S. Paolo in Neapel stehen von der Kolonnade des Dioskurentempels, die noch im 17. Jahrh. fast vollständig zu sehen war, nur noch zwei korinthische Säulen. Den Dioskurentempel in Cori muß man aus zwei korinthischen Säulen mit einem Gebälkstücke ergänzen. Der große Fortunentempel von Palestrina ist mit all seinem Terrassen- und Treppenwerke von einem Teile des jetzigen Städtchens völlig überbaut; ehemals vielleicht eine der prächtigsten Anlagen der alten Welt. Der Dom von Terracina ist in die Trümmer eines korinthischen Tempels hineingebaut, von welchem noch der Unterbau und zwei Halbsäulen (hinten) eine bedeutende Idee geben. Ähnlich die Kathedrale von Pozzuoli, S. Proculo, in einem Tempel des Augustus.

Vorzüglich durch die Anlage bedeutend ist der ebenfalls korinthische Herkulestempel zu Brescia; an einen Abhang gelehnt und deshalb mehr Breitbau als Tiefbau, ragt er mit seinen drei Cellen auf hohen Substruktionen empor; der Portikus tritt in der Mitte um zwei Säulen vor, und an diesem Vorbaue setzt dann die breite Treppe an. Von den Säulen und den Mauern der (jetzt innen zum Museum benutzten) Cellen ist so viel erhalten, daß das

Auge mit dem größten Vergnügen sich den ehemaligen hochmalerischen Anblick des Ganzen vergegenwärtigen kann.

Von den Tempeln in Pompeji erhebt sich, seit dem Verschwinden des altdorischen Tempels (früher dem Herakles, jetzt dem Apollo oder der Athena zugewiesen), keiner über ein bescheidenes Maß; ihre Säulen, z. T. aus Ziegeln mit Stuccoüberzug, sind in so beschädigtem Zustande auf unsere Zeit gekommen, daß bei mehreren selbst die Ordnung zweifelhaft bleibt, der sie angehörten.

b Der Jupitertempel auf dem Forum hat noch Reste seiner korinthischen Vorhalle (außer der schon erwähnten ionischen Ordnung im Innern); allein das Material (Tuff) gestattete nicht die freie und lebendige Durchbildung, wie sie das korinthische Kapitäl, das Lieblingskind des weißen Marmors, verlangt. Pompeji liefert hier, wie in mancher anderen Beziehung, wichtige Aufschlüsse darüber, wie die Alten auch mit geringen Mitteln einen erfreulichen Anblick hervorzubringen wußten. Allerdings muß das Auge hier (wider Erwarten) gar vieles restaurieren, indem die vielleicht meistens hölzernen Gebälke verschwunden und die Säulen halb oder ganz zertrümmert sind; allein schon der Gedanke an das ehemalige Zusammenwirken der Tempel und ihrer Höfe mit Hallen und Wandnischen ergibt einen großen künstlerischen Genuß

c (Tempel des Apollo, auch Venustempel genannt, Tempel der d Isis und des Genius Augusti, letzterer Merkur- oder Romulustempel genannt). Man kann sich genau überzeugen, aus welcher Entfernung der Baumeister seinen Tempel betrachtet wissen wollte, und wie wenig ihm der perspektivische Reiz, der sich ja hier in so vielen Privathäusern auf einer anderen Stufe wiederholt, etwas e Gleichgültiges war. Von dem hübschen Fortunatempel, welcher ohne Hof an einer Straßenecke frei herausragt, ist leider die Vorhalle ganz verschwunden. Allerdings zeigt sich nur wenig von Stein und fast nichts von Marmor, aber das Ziegelwerk<sup>1)</sup> ist fast durchgängig trefflich und der dick darauf getragene Mörtel und Stucco von einer Art, die den Neid aller jetzigen Techniker f erregen mag. Die Formen zeigen wohl oft, wie z. B. am Isis-tempel, eine barocke Ausartung, doch mehr die untergeordneten als die wesentlichen. Was die Hallen der Tempelhöfe (und der zum Verkehr bestimmten Räume überhaupt) betrifft, so vergesse man nicht, daß hier das Bedürfnis weitere Zwischenräume zwischen den Säulen verlangte, als man an der Säulenhalle des Tempels selbst gutheißern würde, und daß hier wahrscheinlich schon die

1) Das so hübsch aussehende „Opus reticulatum“, welches hier und an andern Römerbauten überall vorkommt — schräg übereinander liegende quadratische Bruchsteine (in Pompeji Lava und Tuff, in Rom zuweilen Ziegel) — war später meist von Mörtel bedeckt.

Griechen selbst mit dem vernünftigen Beispiele vorangegangen waren. Sich zum Sklaven einmal geheiligter Bauverhältnisse zu machen, sieht ihnen am allerwenigsten ähnlich.

Von Rundtempeln mit umgebender korinthischer Säulenhalle sind uns durch eine Gunst des Geschickes zwei verhältnismäßig gut erhaltene übrig geblieben, in denen diese überaus reizende Bauform noch ihren ganzen Zauber ausspricht. Aus noch guter Zeit (2. oder 1. Jahrh. vor Chr.) stammt der sog. Vestatempel (auch a Tempel der Sibylle gen.) zu Tivoli, welcher nicht nur die meisten seiner kannelierten Säulen, sondern auch die schöne Decke des Umganges mit ihren Kassetten und das meiste des Gebäudes samt dem verzierten Fries noch aufweist. Am sog. Tempel der Vesta b (nach anderer Ansicht der Kybele oder des Herkules Viktor, jetzt S. M. del Sole oder S. Stefano delle carrozze) an der Piazza della Bocca della Verità zu Rom fehlt sogar von den schlanken, dicht gestellten zwanzig Säulen nur eine, aber dafür das ganze Gebälk; von der vierstufigen Basis sind wenigstens noch Stücke sichtbar. Nach den Kapitälern zu urteilen, gehört das Gebäude etwa in das Ende des 2. Jahrh.<sup>1)</sup>; der Kelch greift mit seinem Rande nicht mehr über den Rand der ziemlich dick gebildeten Deckplatte, und die Ausführung der Blätter hat schon etwas leblos Dekoratives. Die Seitenfenster erklären sich vielleicht durch die Kleinheit beider Gebäude, in welchen unter einer Kuppelöffnung kein Gegenstand vor dem Wetter sicher gewesen wäre; doch bleiben sie immer auffallend. Von dem runden Serapistempel c zu Pozzuoli mit seiner vierseitigen Hofhalle stehen nur noch die drei Säulen, deren von Seefschnecken aufgefressene obere Teile der neapolitanischen Gelehrsamkeit so viel Kopfzerbrechen gekostet haben.

Ganz kleine Rundtempel fielen wohl eher der zierlichen ionischen als der korinthischen Ordnung zu, deren Kapitäl eine gewisse Größe verlangt, wenn sein inneres Gesetz sich klar aussprechen soll<sup>2)</sup>. So scheint das Tempelchen im Klosterhofe von S. Niccolò d a' Cesardini zu Rom (vier Säulenstücke) ionischer Ordnung gewesen zu sein. Das sog. Puteal, ein Brunnenhaus, bei der alt- e dorischen Tempelruine zu Pompeji, war dorischer Ordnung. Moderne Nachahmungen, wie die beiden Rundtempelchen ohne Cella in der Villa Borghese, geben nur einen sehr bedingten Begriff von f

1) Nach neuerer Annahme noch in die vorkaiserliche Zeit, an der Westseite sind die Fundamente eines älteren Baues freigelegt.

2) Indes hatte sich aus guter griechischer Zeit ein einfacheres korinthisches Kapitäl erhalten, welches für solche kleinere Aufgaben sehr wohl paßte. Es hat bloß vier Blätter, die gleich die Edkvoluten tragen: zwischen ihnen unten Eier, oben am Kelds Palmetten.

der Anmut antiker Ziergebäude dieser Art, auch wenn sie (wie die genannten) aus antiken Bruchstücken zusammengesetzt sind.

Tempel von Kompositordnung wüßten wir keine zu nennen, wie denn diese Ordnung überhaupt mehr die der Triumphbogen und Paläste gewesen zu sein scheint. (Eine Anzahl Kompositkapitäle in der Kirche Ara-Celi zu Rom.)

Weit die größte Anzahl erhaltener antiker Säulen, wohl in der Regel von Tempeln, findet man in den christlichen Basiliken Italiens, wo sie Mittelschiff und Vorhalle tragen, auch wohl auf alle Weise eingemauert stehen. Beim Siege des Christentums waren gewiß die heidnischen Tempel überall die ersten Gebäude, welche ihren Schmuck für die Kirche hergeben mußten. Die älteren Basiliken aus dem ersten christlichen Jahrtausend, da die Auswahl noch größer war, ruhen in der Regel auf den ehemaligen Außensäulen von einem antiken Gebäude; diese sind sich deshalb gleich und haben identische Kapitäle. (Glänzendes Beispiel: S. Sabina auf dem Aventin.) Später war man schon genötigt, Säulen von verschiedener Ordnung und Größe von verschiedenen Gebäuden zusammenzulesen, die einen zu kürzen, die anderen durch Unterfüße zu verlängern und mit barbarisch nachgeahmten Kapitälern nachzuhelfen. — So wurden wohl die Tempel zu Kirchen umgewandelt, aber in einem ganz anderen Sinne, als man es sich wohl vorstellt. — Wir zählen diese Bauten nicht hier auf, weil ihr wesentliches Interesse eine andere Stelle in Anspruch nimmt, und weil die Detailbildung, namentlich an den korinthischen Säulen der Basiliken außerhalb Roms, selten oder nirgends so vollkommen rein und schön ist, daß sie schon hier als klassisch erwähnt zu werden verdiente.

So groß nun der Verbrauch von Tempelsäulen für die Kirchen sein mochte, so weit man herkam, um in Rom Säulen zu holen<sup>1)</sup>, so ist doch das gänzliche Verschwinden vieler Tausende derselben immer noch eine unerklärte Tatsache. Rechne man hinzu die verlorenen Gebälke, deren einzelne Teile doch, vom Architrave bis zum Kranzgesimse, also oft in einem Durchmesser bis zu zwei Metern, aus einem Stücke gearbeitet wurden und sich, wenn sie noch da wären, bemerklich machen müßten. Neben den zwei Riesenfragmenten vom Sonnentempel Aurelians (im Garten des Palazzo Colonna zu Rom) fragt man sich unwillkürlich, wo der Rest hingekommen. Vieles mag allerdings noch unter der jetzigen Bodenfläche übereinandergestürzt liegen, sonst aber darf man vermuten, daß das mittelalterliche Rom seine Kalköfen mit

1) Bekanntlich geschah dies z. B. durch Karl den Großen. — Noch im 12. Jahrh. hing es an einem Haar, daß nicht für den Neubau von St. Denis bei Paris die Säulen fertig von Rom bezogen wurden.

dem antiken Marmor gespeist habe, wie dies u. a. die Ausgrabungen in Ostia bewiesen haben.

\*\*\*

An die Tempel schließen sich von selbst die **Grabmäler** an, welche ja in gewissem Sinne wahre Heiligtümer der Manen waren. Wir übergehen die altitalischen mit ihrer jetzt meist sehr formlosen Kegelgestalt<sup>1)</sup> oder ihren Felsgrotten und Gewölben, um uns den Werken einer durchgebildeten, frei schaltenden Kunst zuzuwenden.

Diese behielt zunächst, für die Gräber der Großen dieser Erde, die runde Gestalt bei und gab ihr den Charakter eines mächtigen Baues mit griechischen Formen. So ist das Grab der Caecilia<sup>a</sup> Metella an der Via Appia vor Rom ein derber Rundbau auf viereckigem Unterfusse, mit dem bekannten schönen Frieße von Fruchtstängeln und Stierschädeln, innen mit einem konischen Gewölbe. Ähnlich das des Munatius Plancus zu Gaeta und das der<sup>b</sup> Plautier bei Tivoli. — Noch viel herrlicher waren die Grabmäler<sup>c</sup> ausgestattet, welche Augustus und Hadrian für sich und ihre Familien bauten. Freilich verrät deren jetzige Gestalt — Mausoleo d'Augusto (Via de' Pontifici) und die Engelsburg —<sup>d</sup> nicht mehr viel von der ehemaligen terrassenweisen Abstufung mit rundherum gehenden Säulenhallen und Baumreihen bis zur Kuppel empor. (Das runde Mausoleum der Kaiserin Helena, jetzt Tor'<sup>e</sup> Pignattara vor Porta Maggiore, lohnt in seinem jetzigen Zustande den Besuch nur noch für den Forscher. Ein großes rundes Denkmal nebst einem anderen, turmartigen, steht zu Conodia,<sup>f</sup> zwischen Alt-Capua und Caserta.)

Eine jetzt vereinzelt stehende Grabform (die aber früher noch in der Nähe des Palazzo Giraud ihresgleichen hatte) ist die Pyramide des Cajus Cestius, bei Porta S. Paolo; die Grille eines<sup>g</sup> reichen Mannes, vielleicht angeregt durch Eindrücke aus dem damals neu eroberten Ägypten. Wie die kolossale Bildsäule des Verstorbenen und die noch jetzt in Resten vorhandene Säulenstellung mit der so unzugänglichen Pyramidenform in einige Harmonie gebracht war, läßt sich schwer erraten.

Sonst war für reichere Privatgräber die viereckige Kapelle mit einer Halle von vier Säulen, oder zwei Pfeilern und vier Säulen, auch bloß mit Pilastern, oft auf hohem Unterfusse, der beliebteste Typus. Das Innere bestand entweder bloß aus einer kleinen unteren Grabkammer mit Nischen, oder auch noch aus einem

1) An dem sog. Grabmale der Horatier und Curiatier vor Albano ist die Bekleidung des Unterfusses zum Teil und die der fünf Kegel fast ganz modern.

oberen gewölbten Raume. Dieser Art sind sehr viele von den Gräbern an der Via Appia wenigstens gewesen, denn die Zerstörung hat an keinem einzigen die Steinbekleidung<sup>r</sup> verschont, so wenig als an den sog. Gräbern des Ascanius oder des Pompejus a bei Albano, an dem des Cicero bei Molo di Gaeta und an so vielen anderen. Am besten ist es einzelnen großenteils von Backsteinen errichteten Grabmälern ergangen, wie z. B. demjenigen b beim Tavolato vor Porta S. Giovanni und dem fälschlich so benannten Tempel des Deus ridiculus (am Wege zur Grotte der Egeria). Hier sind nicht bloß die Mauern, sondern auch die (allerdings unreinen) baulichen Details von einem Stoffe gebildet, der nicht, wie die verschwundenen Marmorvorhallen, die Raubsucht c reizte und vermöge höchst sorgfältiger Bereitung den Jahrtausenden trotz konnte. (Bezeichnend: die möglichste Düntheit und daher gleichmäßige Brennung des Backsteins; Zusammenfügung sogar der Zieraten aus mehreren Platten). — Ganz wohl erhalten (als Kirche: S. Urbano, über dem Tale der Egeria) ist nur der sog. d Bacchustempel, aus später Kaiserzeit, welcher noch seine vollständige Fassade mit Säulen und Pilastern, sein Untergeschoß mit den Grabresten und sein Obergeschoß mit kassettiertem Tonnengewölbe besitzt, zugleich aber durch den schweren Aufsatz zwischen dem Gebälke und dem backsteinernen Giebel Anstoß gibt. — Über die Gräber an der Via Latina (von interessanter Anlage, mit Vorhof und Überbau der unterirdischen Grabkammer) s. oben S. 14 b. e — Eine Spielerei wie das Grab des Bäckers Euryfaces (übrigens hübsch ausgeführt) an der Porta Maggiore zeigt nicht weniger als die Pyramide des Cestius, daß der Aberwitz im Gräberbaue nicht ausschließlich eine Sache neuerer Jahrhunderte ist. Für die reiche Ausstattung mancher Gräber vergleiche man das Reliefbild f eines geschmückten Grabtempels im Lateran, 10. Zimmer.

Alles erwoget, mögen diese Gräber in Kapellenform das beste gewesen sein, was sich in dieser Gattung schaffen ließ. Sie sind Kollektivgräber und enthalten, nach der schönen Sitte des Altertums, die Nischen für die Aschenkrüge ganzer Familien, auch wohl ihrer Freigelassenen auf einem verhältnismäßig sehr kleinen Raume g beisammen. Auf dem neuen Campo santo bei Neapel und anderswo hat man dieses Motiv wieder aufgegriffen und sowohl Familiengrüfte als auch Grabkapellen für die Mitglieder der sog. Konfraternitäten in Form von kleinen Tempeln errichtet. Trotz der meist sehr oberflächlich gehandhabten antiken Nachahmung ist jener Campo santo jetzt vielleicht der schönste Kirchhof der Welt, auch ganz abgesehen von seiner Lage. Andere Kirchhöfe, deren Wert in den prächtigsten Separatgräbern besteht, werden ihn in der Wirkung nie erreichen. Und wie viel größer würde diese



noch fein, wenn man die echten griechischen Bauformen angewandt und nicht ein abscheulich mißverständenes Gotisch neben die lahme Klaffizität hingesezt hätte.

Ohne allen baulichen Schmuck erscheinen (wenigstens jetzt) einige fog. Columbarien, unterirdische Kammern mit bisweilen äußerst zahlreichen Nischen (bis auf 150) für die Aschenkrüge. So dasjenige für die Dienerschaft des augusteischen Hauses an der Via Appia, Vigna Codini (innerhalb Porta S. Sebastiano), und das in der Villa Pamfili; ein kleines, das fog. Grab der Freigelassenen b der Octavia, bei S. Giovanni a Porta Latina (Vigna Saffi)<sup>1)</sup>; c andere in Ostia. Sämtlich interessant durch die Dekoration in Stuck und Malerei.

Endlich bietet uns die Gräberstraße Pompejis eine ganze d Anzahl der verschiedensten Grabformen dar, Kapellen, Altäre, halbrunde Steinsteie usw. Die neuere Dekoration, in ihrer Verlegenheit um würdige Gestaltung der lezten Ruhestätte, hat sich oft hierher an die Heiden gewandt, um sich Rates zu erholen, und unsere nordischen Kirchhöfe sind damit nur noch bunter geworden. Die Alten werden uns aus der Grabmäleranarchie, in die wir aus inneren Gründen unserer Bildung verfallen sind, nie heraushelfen, so lange wir ihnen nur den Zierat und nicht das Wesentliche absehen, nämlich das Kollektivgrab. Dieses ist freilich am ehesten bei der Leichenverbrennung mit mäßigen Mitteln schön auszuführen, und unsere Sitte verlangt beharrlich die Beerdigung, ohne darauf zu achten, welches Schicksal später die Gebeine zu treffen pflegt, sobald ein Kirchhof einer anderen Bestimmung anheimfällt, und wie viel sicherer die Aschenkrüge in einem verschlossenen kleinen Gewölbe geborgen sind. — Seit dem 2. Jahrh. kamen mit der Beerdigung die Sarkophage wieder in Gebrauch, welche teils im Freien (wie auf dem Soldaten-Begräbnisplatze im Walde oberhalb Albano), teils in Grüften, teils in Grabgebäuden e wie die bisher üblichen gestanden haben mögen. Mehrere in den Gräbern der Via Latina. Römisch-christliche Mausoleen werden an anderer Stelle besprochen werden.



Auf die Grabdenkmäler mögen die **Ehrendenkmäler** am schicklichsten folgen. Wir sehen einstweilen ab von den Ehrenstatuen, welche von hoher Basis herab die Plätze der Städte beherrschten (man vergleiche die Basen auf dem Forum von Pompeji usw.), und beseitigen auch einige sehr entstellte Baulichkeiten: das Denkmal

---

1) Das in der Nähe gelegene Grab der Scipionen (vgl. S. 15c) mag wenigstens des historischen Interesses wegen hier erwähnt werden.

- a des augusteischen Krieges gegen die Alpenvölker zu Turbia bei Monaco (jetzt bloß ein vierseitiger turmartiger Mauerkerne); die
- b Trofei di Mario, d. h. die einst plastisch geschmückte dreiteilige Front eines Wasserkastells der Aqua Julia in Rom (unweit hinter
- c S. M. Maggiore), u. dgl. m. Von den Säulen des Trajan und
- d des Marc Aurel wird bei Anlaß der Skulptur weiter die Rede sein; hier sind sie zu erwähnen als sehr unglückliche Versuche, einer ungeheueren Masse bildlicher Darstellungen einen möglichst kompendiösen Träger oder Raum zu verschaffen. Die Säule mußte hierzu ihrer Bestimmung, welche das Tragen eines Gebälkes ist, entfremdet und mit spiralförmigen, also fast wagerechten, Linien umgeben werden, die ihrem inneren Sinne geradezu widersprechen; die so angebrachten Skulpturen aber genießt auch das schärfste Auge nicht mehr. Doch muß man anerkennen, daß wenigstens das Kapitäl sehr angemessen als bloßer verzierter Säulenabschluß, als Echinus mit Eierstab, nicht als Überleitung der Tragkraft gebildet ist. Die zwischen beiden Denkmälern seitlich in der Mitte
- e liegende Säule des Antoninus Pius bestand aus einem Granitstück auf einem Marmorpedestal mit Skulpturen, welches letztere allein noch erhalten und im Garten des Vatikans aufgestellt ist.
- f Die Säule des Phocas auf dem Forum wurde von einem älteren Gebäude geraubt, um im 7. Jahrh. als Ehrendenkmal zu dienen;
- g die Columna rostrata des Duilius aber, in der unteren Halle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol, wurde im 16. Jahrh. der alten Inschrift zuliebe aus der Phantasie hinzugeschaffen.



Auch von den Obelisken muß hier die Rede sein, obschon sie im alten Rom nicht zu abgeforderten Denkmälern dienten, wofür sie sich auch sehr wenig eignen, sondern vielmehr zu bedeutungsvollem Schmucke von Gebäuden. Sie hielten Wache am Eingange des Mausoleums des Augustus; sie standen auf der Mitte der Mauer (Spina), welche die Zirkel der Länge nach teilte; einer warf auch, gewiß von angemessenem baulichen Schmucke umgeben, als Sonnenzeiger seinen Schatten auf das Marsfeld. Wahrscheinlich gaben ihnen schon die Römer senkrechte Pedestale zur Unterlage, während ihre höchste formale Wirkung im alten Ägypten gewiß darauf beruhte, daß sie erstens ganz aus einem Steine bestanden und zweitens mit ihren schiefen Seitenflächen bis auf die Erde reichten. Das Wesentliche aber war, in Rom wie im alten Ägypten, die Aufstellung im Zusammenhange mit einem monumentalen Baue. Neuere wundern sich bisweilen mit Unrecht, wenn ein aus Hunderten von Steinen zusammengesetzter Obelisk, einsam in der Mitte eines großen viereckigen Platzes einer modernen

Hauptstadt hingestellt, trotz aller Höhe und trotz aller Ornamente nur als reinster Ausdruck der Langweile wirkt<sup>1)</sup>.



Weitaus die wichtigsten Kaiserdenkmäler, mit Ausnahme jener beiden Spiralfäulen, sind die Triumphbogen, eine echt italische und zwar etruskische Form des Prachtbaues, welche uns zugleich den Sinn römischer Dekoration deutlicher offenbart, als die meisten sonstigen Überreste. — Das einfache oder dreifache Tor erhielt eine Bekleidung architektonischer und plastischer Art, die allerdings nicht aus dem Innern kommt, sondern wie eine glänzende Hülle darumliegt, in dieser Gestalt aber die Kunst doch immer beherrschend wird.

Die Provinzen enthalten fast lauter einfachere Bauten dieser Art, welche zugleich der Zeit nach zu den frühesten gehören. So die Bogen des Augustus zu Aosta und Susa. Bei dem Bogen a von Fano kann man streiten, ob es eher ein Ehrenbogen oder b ein Stadttor gewesen; der nicht mehr vorhandene Oberbau, mit einer späteren Weihinschrift Konstantins, ist nur noch bekannt aus dem Relief an der Mauer der außen angebrachten Renaissancekapelle, welches nach 1463 (da der Bau im Kriege gelitten) zum Gedächtnisse der früheren Pracht dort eingemeißelt wurde. — Der Augustusbogen in Rimini (von 12 Schritt Durchmesser im Lichten), c errichtet zur Verherrlichung der augusteischen Straßenbauten, ist u. a. merkwürdig als frühestes Beispiel kleiner Giebel über einer großen Wölbung zur Vermeidung des Eindrucks der Schwere. — Der Bogen von Pola (wahrscheinlich aus augusteischer Zeit), mit zwei d korinthischen Säulen oder Halbfäulen und mit einem Gesimse nebst Giebel oder flachem Aufsätze (Attika). Sehr edel, schlank und einfach der marmorne Bogen Trajans am Hafen von Ancona, e einzelner bronzener Zieraten beraubt, ohne Zweifel auch der Bildwerke, womit man sich die Plattform jedes Triumphbogens bekrönt denken muß<sup>2)</sup>. Zu Benevent der Trajansbogen (jetzt f Porta Aurelia), mit reichen Basreliefs bedeckt.

In Rom beginnt die Reihe, nachdem die Bogen aus repu-

1) Bei diesem Anlasse darf man fragen: wer hat die Obelisken umgestürzt und bloß den von S. Peter auf seiner Spina (in der Nähe der jetzigen Stelle) stehen • lassen? Erdbeben oder Fanatiker waren es nicht, denn diese hätten auch gar vieles andere umstürzen müssen, das noch aufrecht steht. Ich rate unmaßgeblich auf mächtige Schatzgräber in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters (etwa im 10. Jahrh.) und erinnere an die fast durchweg arg zerstörten und deshalb abgesetzten untersten Teile, wo man den Obelisken mit Feuer und allen möglichen Instrumenten zugesetzt haben mag. Den von S. Peter schützte dann wahrscheinlich die Nachbarhaft des Heiligtums oder die mehrmalige Enttäufung.

2) Belehrend: ein Relief im 10. Zimmer des Lateran.

blikanischer Zeit und der Tiberiusbogen am Fuße des Kapitols verschwunden sind und der Augustusbogen auf dem Forum nur in den Fundamenten wiedergefunden ist, (abgesehen von dem sehr entstellten und keineswegs gesicherten Drufusbogen)<sup>1)</sup> mit dem berühmten Denkmale des Titus, welches unter Pius VII. bescheiden und zweckmäßig restauriert wurde. An dem echten mittleren Stücke sind, in richtiger Würdigung der Kleinheit des Ganzen, nur Halbsäulen (von Kompositordnung) angebracht, die unten keines besonderen Piedestals, sondern nur des durchgehenden Sockels bedurften. Die Einfassung des Bogens selbst, wie gewöhnlich mit der Gliederung eines Architravs, ist hier einfach und edel, der Schlußstein als eine prächtige Konsole gestaltet. Im Inneren des Bogens sind die Kassetten und Reliefs darunter von der schönsten Art, ebenso außen das Hauptgesims mit dem figurenreichen Fries. (Über die Skulpturen dieses und der folgenden Monumente siehe unten.) Die Flächen neben und seitwärts über dem Bogen selbst waren nicht mit Reliefs geschmückt, wie an dem sonst ähnlich angelegten Trajansbogen von Benevent, sondern glatt und mit zwei Fensternischen versehen, wie alte Fragmente beweisen; die Mitte der Attika nimmt die Inschrift ein, die noch jetzt an der Seite gegen das Kolosseum echt erhalten ist. (An der anderen Seite war sie einst identisch wiederholt.) Zur Vollendung des Eindruckes gehört unbedingt noch der ehernen Wagen des Imperators mit der Viktoria und dem Viergespanne oben auf dem Dache.

Den reicheren, dreitorigen Typus vertritt zunächst der Bogen des Septimius Severus. Hier haben wir zwar nicht das älteste Beispiel, aber zufällig den ersten Anlaß zur näheren Erwähnung für eine den Römern eigene Bauform, die vortretenden Säulen auf Piedestalen, welchen oben ein ebenfalls vortretendes (verköpftes) Gebälkstück entspricht; auf diesem letzteren fand sich die wirkungsreichste Stelle für ein dekoratives Standbild. Der überaus reiche und prächtige Effekt solcher Säulen, wenn man sich eine ganze Reihe derselben an einer Mauer fortlaufend denkt, läßt es wohl vergessen, daß der Zierat ein rein willkürlicher ist und mit dem inneren Organismus des Gebäudes nichts zu schaffen hat; es ist die dem Auge angenehmste Belebung der Wand mit schönen, reichschattigen Einzelformen, die sich erfinden läßt. Sie entstand, wie oben bemerkt, sobald weite Intervalle mit Säulen dekoriert werden mußten. Die vortretende Säule selbst erhielt hinter sich, bisweilen auch zu beiden Seiten, einen oder drei analog gebildete Pilaster zur Begleitung, welche die Wand angenehm unterbrechen. — Am Severusbogen sind allerdings die Details mit ermüdendem

1) Wahrscheinlich erst aus der Zeit Trajans.

Reichtume und schon etwas lahm gebildet; auch stört die prahlerisch die ganze Breite der Attika einnehmende Inschrift. Ehemals mochten die Statuen gefangener Partherkönige auf den Gesimfen der vier vortretenden Säulen die Eintönigkeit einigermaßen aufheben.

Das Ehrentor, welches die Goldschmiede in Rom demselben a Kaiser und seinem Hause errichteten, ist ein Beleg dafür, wie unbedenklich und beliebig die Baukunst zu Anfang des 3. Jahrh. mit ihren Formen wenigstens im kleinen umging, indem sie dieselben mit Zieraten aller Art anfüllte. Die Renaissance berief sich in der Folge auf dergleichen. — Der Bogen des Gallienus ist im b Gegenfätze hierzu fast nüchtern einfach, kommt aber als Bau eines Privatmannes hier kaum in Betracht.

Es folgt der Bogen Konstantins des Großen, bekanntlich c plastisch ausgestattet mit dem Raube von älteren Ehrendenkmalern, z. T. des Trajan, z. T. des M. Aurel, die auch die meisten Baustücke hergaben. Wenigstens kontrastiert z. B. die Roheit des Obergesimfes der Piedestale, das derbe Sichvorschieben des Architravs u. dgl. stark mit anderen, viel besseren Details, z. B. mit den hier noch korinthischen Kapitälern. Über den vortretenden Gesimfen derselben finden sich noch die Statuen an ihrem ursprünglichen Platze, unseres Wissens das einzige erhaltene Beispiel. — Im Mitteltore an den Pfosten bemerkt man Nietlöcher für bronzene Trophäen.

Der räthelhafte Janusbogen, als ein Obdach für die Kaufleute d des damaligen Forum boarium betrachtet, gibt sich seiner mächtigen Konstruktion zufolge eher als das Erdgeschoß eines Turmes (?) kund, welcher aus irgend einem wichtigen Grunde gerade hier stehen und doch den Verkehr nicht stören sollte. Seine äußere Bekleidung mit Reihen teils tiefer, teils flacher Nischen mit halbrundem Abschlusse ist eine kindisch müßige, die Formation aller Gesimfe eine ganz lahme und leblose, für welche auch die späteste Kaiserzeit kaum schlecht genug ist. Um die fehlende Bekleidung mit vortretenden Säulchen und Giebelchen möchte es kaum schade sein.



Die Tore der Römer, sämtlich rundbogig, sind hier nur insoweit zu erwähnen, als sich in ihnen eine entschiedene künstlerische Absicht ausdrückt; das gewöhnliche Tor, als Glied der Stadtmauer, gehört in das Gebiet der Altertumskunde. Doch muß schon hier bemerkt werden, daß, wo es irgend anging, ein Doppeltor, für die Kommenden und für die Gehenden, errichtet wurde.

Sehr altertümlich, also nicht erst aus der Zeit des Augustus, ist die Dekoration der Porta Augusta in Perugia, ionische Pilaster e

a an der Attika und Schilde dazwischen. Die Porta Marzia, deren Bogen man in der Mauer des Kastells derselben Stadt eingelassen sieht, könnte trotz ihres kindlichen und deshalb für altetruskisch geltenden Aussehens gar wohl ein Bau der späteren Kaiserzeit sein. (?)

Von den Toren Roms haben nur sehr wenige, und diese nur den über sie führenden Wasserleitungen zuliebe, den Umbauten des fünften und der folgenden Jahrhunderte entgehen können. b Von höherem monumentalen Werte ist bloß die Porta maggiore, ein (noch jetzt hohes) Doppeltor mit drei Fensterischen nebst Giebeln und Halbsäulen innen und außen<sup>1)</sup>; der Oberbau besteht aus den Wänden der Aquädukte mit den Inschriften.

c Die antiken Tore von Spoleto sind einfache Bogen, diejenigen d von Spello nicht viel mehr. Ein Doppeltor, mit einer von reichverzierten Fenstern und Nischen durchbrochenen Obermauer, die e Porta de' Borsari in Verona, aus der Zeit des Gallienus, ist sowohl in der Anlage als auch in der Dekoration ein Hauptzeugnis für die spielende Ausartung, welche sich im 3. Jahrh. der f Baukunst bemächtigt hatte. Der Arco de' Leoni, die erhaltene Hälfte eines Doppeltores, ebenfalls aus gesunkener Zeit, ist doch nicht ganz in dem kleinlichen Geiste der Porta de' Borsari erfunden; die obere Nische, für deren Einfassung hier die reichste Form, die spiralförmig kannelierte Säule, aufgespart ist, konnte, mit einer plastischen Gruppe versehen, eine ganz gute, abschließende g Wirkung machen. — Ein drittes veronesisches Denkmal, der Arco de' Gavi, in der Nähe des Castel vecchio, wurde 1805 zerstört. Nachbildungen desselben erkennt man in verschiedenen Altären

1) Diese Säulenstellungen neben und zwischen den Toren sind wohl nicht aus der Zeit des Claudius, sondern aus dem 3. Jahrh., wie die Kapitäle und Profile beweisen; — sie sind ferner nicht geflissentlich teilweise roh gelassen, sondern unvollendet; wären sie aus dem 1. Jahrh., hätte man auch Zeit und Kraft gefunden, sie auszumeißeln; wären sie absichtlich so gelassen, so wäre dies konsequenter und nicht so ungleich und prinziplos geschehen. Die Architekten des 16. und 17. Jahrh., welche mit Berufung auf dieses Denkmal ihre sog. Rustikafäulen schufen, haben sich doch wohl gehütet, die Säulen der Porta maggiore so nachzuahmen, wie sie sind.

Ebenso wird man sich beim Amphitheater von Verona leicht überzeugen e können, daß die rohen Teile an dem vorhandenen Bruchstücke der äußeren Schale eben nur einstweilen roh gelassen waren. Die Steinschichten sind schon zu ungleich, um mit ihren rohen Flächen absichtlich als edte Rustika zu wirken; denn diese verlangt die Gleichmäßigkeit schon als Hauptbedingung der Festigkeit, welche symbolisch ausgedrückt werden soll. Gleichwohl mußten hier die unfertigen Pilaster mit fertigen Kapitälern als Vorbild der Rustikapilaster dienen, wie die Säulen an Porta maggiore als Vorbild der Rustikafäulen.

Es soll damit nicht geleugnet werden, daß für ungegliederte Flächen auch die Römer bisweilen absichtlich die Quadern in rohgemeißeltem Zustande lassen mochten, und daß ihnen die spezielle Wirkung, die dabei zum Vorschein kam, keineswegs entging; z. B. Mauer des Augustusforums in Rom.

der Renaissancezeit, welche dieses Gebäude sehr schätzte; dahin gehört z. B. der Altar der Alighieri im rechten Querschiffe von S. Fermo, von einem Abkömmlinge Dantes, welcher selbst Bau-<sup>a</sup>meister war; und der vierte Altar rechts in S. Anastasia.<sup>b</sup>

Das Bild des römischen Torbaues in seiner imposantesten Gestalt vervollständigt sich erst aus der Porta Nigra zu Trier, möge sie ein Bau des 1. oder gar erst des 6. Jahrh. n. Chr. sein. Nur hier sieht man, welcher Ausbildung der Doppeldurchgang, zum breiten Baue mit zwei durchsichtigen Obergeschossen vertieft und mit zwei halbrunden Vorbauten nach außen bereichert, fähig war. Eine ähnliche Anordnung zeigt die Porta Palatina in Turin, ein<sup>c</sup> zweigeschossiger Backsteinbau mit Pilastern und Arkaden, zwischen zwei polygonen Türmen (in neuerer Zeit restauriert). — Stattlichere Tore als das römische Italien enthält das alte Gallien.



Die einfachsten Nutzbauten nehmen unter römischen Händen, wenn nicht einen künstlerischen, doch immer einen monumentalen Charakter an. Das Prinzip, von allem Anfange an so tüchtig und solid als möglich zu bauen, deutet auf einen Gedanken ewiger Dauer hin, dessen sich unsere Zeit bei ihren kolossalsten Nutzbauten nicht rühmen kann, weil sie in der Tat nur „bis auf weiteres“, mit Vorbehalt möglicher neuer Erfindungen und der betreffenden Veränderungen baut. Ihre Gebäude geben auch nur selten das echte Gefühl des Überflusses der Mittel, schon weil sie Werke der Spekulation und der Submission sind. Nach diesem Maßstabe hört man bisweilen von Fremden in Rom z. B. die ungeheueren Aquädukte beurteilen, welche die Campagna durchziehen. Wozu<sup>d</sup> von vornherein so viel Wasser nach Rom? und wenn es sein mußte, warum nicht denselben Zweck mit einem Drittel dieses Aufwandes erreichen? — Es wäre noch immer ein gutes Geschäft gewesen. — Hierauf läßt sich schlechterdings nichts anderes erwidern, als daß die Weltgeschichte einmal ein solches Volk hat haben wollen, das allem, was es tat, den Stempel des Ewigen aufzudrücken versuchte, so wie sie jetzt den Völkern wieder andere Aufgaben vorlegt. — Übrigens war im alten Rom mit seinen 19 Wasserleitungen in der Tat viel Wasser „verschwendet“, d. h. zur herrlichsten Zier der ganzen Stadt in unzählige Fontänen verteilt<sup>1)</sup>; ein anderes Riesenquantum speiste die Thermen — ebenfalls ein Luxus, da die modernen Völker das Baden im ganzen für überflüssig erklärt haben. Nur in betreff des Trinkwassers fängt man doch an, die Römer von Herzen zu beneiden. Zur römischen Zeit

1) Von denen nur noch die sog. Meta sudans beim Kolosseum kenntlich ist. °

war jede Provinzialstadt besser daran als die meisten modernen Großstädte, und noch das jetzige Rom mit seinen bloß vier Aquädukten ist an Zierwasser ohne Vergleich die erste Stadt der Welt und steht in Beziehung auf das Trinkwasser wenigstens keiner anderen nach.

Stadtmauern, Straßen und Brücken der Römer sind, wenn auch schlicht in der Form, doch durch denselben Typus der Unvergänglichkeit ausgezeichnet. Es muß eines furchtbaren, tausendjährigen Zerstörungsinnes bedurft haben, um auch diese Bauten auf die Reste herunterzubringen, welche wir jetzt vor uns sehen. (Unter den Brücken am merkwürdigsten die gewaltigen Reste zu <sup>a</sup> Narni; vollständig erhalten nur die fünfboigige Brücke zu <sup>b</sup> Rimini, an deren Jochen noch die Sacella oder Nischen mit Giebeln wenigstens erkennbar sind; an denjenigen in Rom trägt auch das erhaltene Antike eine moderne Bekleidung.) Von den öffentlichen Bauten der Römer überhaupt stände gewiß noch weit das meiste aufrecht, wenn bloß die Elemente und nicht die Menschenhand darüber ergangen wären. Gebäude, welche das Glück hatten, beizeiten vergessen zu werden, wie z. B. manche in Arabien und Syrien, sind deshalb ohne Vergleich besser erhalten.

Die **Bauten des öffentlichen Verkehrs** sind leider in betreff ihrer Kunstform mehr ein Gegenstand der Altertumsforschung als des künstlerischen Genusses; so gering stellen sich die Reste dar, mit welchen wir es hier ausschließlich zu tun haben.

Der Porticus der Octavia, Schwester des Augustus, am Ghetto zu Rom ist von den früher störenden Einbauten befreit. Hier, wenn irgendwo, muß der bewußte Unterschied der Behandlung zwischen Tempelhallen und Hallen für den täglichen Verkehr schön und ernst durchgeführt gewesen sein. Beim gegenwärtigen Zustande des einzig übrigen Bruchstückes, wo man schon durch einen antiken Umbau irre gemacht wird, gewährt wenigstens der Kontrast des Alten mit seiner Umgebung noch einen malerischen Genuß.

Von dem Forum romanum, wie es zur Zeit der Republik <sup>c</sup> war, als Platz mit Hallen und Buden, gibt das Forum von Pompeji <sup>d</sup> einen wenn auch entfernten Begriff. Was in Herculaneum das Forum heißt, möchte doch wohl für die bedeutende Stadt als Hauptplatz nicht genügt haben und ist wohl eher als Halle zu einem besonderen Zwecke zu betrachten.

Von den Kaiserforen, d. h. den Gerichts- und Geschäftshallen, welche die Kaiser in der nächsten Umgebung des Forum romanum anlegten, ist in Resten und Nachrichten gerade so viel erhalten, daß die Phantasie sich ein ungefähres Bild davon entwerfen kann. Es waren große, mit Hallen umzogene Plätze, welche Tempel, Basiliken und wahrscheinlich auch eine Anzahl anderer Lokale



enthielten, nebst einem gewiß reichen Schmucke von Statuen, Springbrunnen u. dgl., ohne welche keine Anlage aus dieser Zeit denkbar ist. Von freiem Oberbaue sind mit Ausnahme der riesigen Umfangsmauer am Forum Augusti nur die sog. Colonnacce (Via a Alessandrina) zu erwähnen, zwei vortretende Säulen nebst vortretendem Gebälke und Attika, wahrscheinlich von der Eingangshalle des Forum Nervae; alles von prächtig überreicher Formation; namentlich das untere Kranzgesims, dessen Motiv schon undeutlich wirkt, wie alle vegetabilischen Zieraten, die sich von der einfachen Palmette und dem Akanthus zu weit entfernen. An den vortretenden Stücken der Attika sind Nietlöcher, wahrscheinlich für eherne Ornamente, zu bemerken. Wären die unteren Enden der Säulen nicht samt den Piedestalen in der Erde versteckt, so würde dieses Beispiel vortretender Säulen das bedeutendste unter den in Italien vorhandenen sein.

Von den einzelnen Gebäuden innerhalb der Fora wurde der Tempel des rächenden Mars schon beschrieben. Von den Basiliken sind drei wichtige z. T. aufgedeckt: die B. Julia und b die B. Aemilia am Forum romanum, und die B. Ulpia, welche c das Hauptgebäude des prachtvollen Forum Trajani ausmacht. Dies war ein fünfschiffiger Bau, mit unbedecktem Mittelschiffe; die jetzt z. T. auf den ursprünglichen Basen aufgestellten Granitfäulen gehörten wahrscheinlich nur einem geringeren Gebäude dieses Forums an, während die Basilika auf kostbaren Marmorfäulen ruhte. Die beiden Enden des Baues, jetzt unter den Straßen vergraben, hatten ebenfalls jedes seine Säulenreihe; am hinteren Ende folgte auf dieselbe das Tribunal, hier eine große, halbrunde, prachtvoll geschmückte Nische. Die Trajanssäule, welche so wenig als die Obeliskten allein stehen sollte, war mit in diese Riesenkomposition aufgenommen und von drei Seiten, nämlich von der Nordwand der Basilika und von zwei Anbauten (die man für Bibliotheken erklärt) wie in einem Hofe eingeschlossen. Ob der Bau ein Obergeschoß hatte und welcher Art, bleibt wie so manches andere ein Problem.

Von diesen Basiliken entnahmen bekanntlich die Christen wenigstens das Allgemeine der Raumanordnung und den Namen für ihre Gotteshäuser, da die heidnischen Tempel mit ihrem verhältnismäßig so kleinen Innern für die Aufnahme von ganzen Gemeinden nicht genügt haben würden. Das Mittelschiff, welches hier noch den Charakter eines mit Hallen umgebenen Hofes hat, scheint an andern Basiliken öfter bedeckt gewesen zu sein; die Christen gaben ihm ebenfalls sein Dach und erhoben die Perspektive gegen den Altar hin zur wichtigsten Rücksicht.

Von den Basiliken der guten römischen Zeit außerhalb der

a Hauptstadt ist die zu Herculaneum nach der Ausgrabung wieder  
 b zugeschüttet worden, dagegen die zu Pompeji, auch wegen ihres Alters, 2. Jahrh. v. Chr., bemerkenswert, noch so weit erhalten, daß sie einen lebendigen, künstlerischen Eindruck gibt. Sie war dreischiffig, das Mittelschiff nach jetziger Annahme bedeckt, von starken Säulen flankiert, die Seitenschiffe zweistöckig, unten mit ionischen Halbsäulen vor geschlossener Wand, oben mit korinthischen Halb- und Dreiviertelsäulen und Licht spendenden Öffnungen in der Wand. Die Seitenschiffe sind als Hallenumgang auch vorn und hinten herumgeführt. Das Tribunal ganz hinten bildete einen erhöhten Bau mit besonderer kleiner korinthischer Säulenhalle. Die perspektivische innere Ansicht muß eigentümlich reizend gewesen sein. Sehr interessant ist die Zusammensetzung der Säulen des Mittelschiffes und der unteren Säulen der Seitenschiffe aus konzentrischen Backsteinblättern, welche nach außen schon eine fertige Kannelierung darstellten, die nur noch des Stucküberzuges harrete. Die Halbsäulen an der Wand und das Zusammentreffen von Halbsäulen in den Ecken<sup>1)</sup> sind gleichsam Vorahnungen von Motiven, welche in der christlichen Architektur auf das bedeutungsvollste ausgebildet werden sollten<sup>2)</sup>.

Die Bestimmung der Basiliken als Börse, Stelldichein und Gerichtshalle war jedoch durchaus nicht an diejenige Form gebunden, welche in Rom und anderwärts die besonders übliche sein mochte. Wir erfahren in der Tat, daß auch ganz abweichende Formen versucht wurden, je nach den Mitteln und dem Sinne des Baumeisters. Einen solchen Versuch erkennt man in dem sog.  
 c Friedentempel zu Rom, einer von Maxentius (306–312) errichteten Basilika. Sie hat nur die dreischiffige Einteilung und die (jetzt nicht mehr sichtbare) hintere Nische<sup>3)</sup> mit der sonst üblichen Anordnung gemein; sonst aber ist es ein Gewölbebau, dessen weite Spannungen den lebhaftesten Verkehr einer großen Menschenmenge gestatteten, und zwar, des gewölbten Mittelschiffes wegen, bei jeder Witterung. Das hochbedeutende Wölbungssystem — drei Kreuzgewölbe der Länge nach in der Mitte und drei niedrige Tonnengewölbe auf jeder Seite — war schon früher im Thermenbau ausgebildet worden; gegenwärtig fehlt, auch an dem ge-

1) Diese u. a. auch am Herkulestempel zu Brescia.

• 2) Gegenüber das Gebäude der Eumachia und das Macellum, sog. Pantheon; von ersterem stammt die prachtvolle Türeinfassung mit dem von Tieren  
 • belebten Rankenwerke her, welche jetzt im Museum von Neapel im Atrio aufgestellt ist.

3) Ihre Grundmauern sind in den Gebäuden auf der Seite gegen das Kapitol hin noch vorhanden. Die jetzige Nische, am rechten Nebenschiffe, ist ein etwas späterer Zusatz.

retteten Teile, die Bekleidung, nämlich vortretende korinthische Säulen an jedem Hauptpfeiler. (Die eine noch vorhandene stellte Paul V. bei S. M. Maggiore auf.) Sie trugen das Gewölbe nur scheinbar, nicht wirklich, und deshalb vermißt sie auch das Auge nicht, so wenig als die (vermutliche) Säulenstellung längs der unteren Wände der drei Seitengewölbe; allein sie gewährten einst im ganzen einen gewiß prachtvollen Anblick. An und für sich war die ehemalige Marmorbekleidung, nach den Fragmenten zu urteilen, allerdings von geringer und lahmer Bildung; die Dekoration der Nische mit kleinen Wandnischen, die mit Säulchen eingefast waren, muß etwas fast Kindliches gehabt haben. Die Konsolen, welche diese Säulchen trugen, sind noch erhalten. — Die Kassetten der drei Seitengewölbe sind achteckig mit kleinen schrägen Zwischenquadraten, die der neueren Nische sechseckig mit kleinen Zwischenrauten, die des Hauptschiffes hatten, nach einem Fragmente zu schließen, verschieden geformte Felder, — alle aber zeigen, daß die Kassette ihre Eigenschaft als Abschnitt eines Deckenraumes mit der einfachen quadratischen Form zugleich abgelegt hatte und nur noch als Zierat wirken wollte. Das Licht kam durch die Fensterreihen der Seitenschiffe, hauptsächlich aber, wie in den Diokletiansthermen, durch die großen halbrunden Fenster oben im Mittelschiffe. Von der Vorhalle (gegen das Kolosseum zu) sind nur die Ziegelpfeiler erhalten.

Vielleicht gehören noch manche jetzt anders benannte Mauerreste im alten Italien zu den Basiliken. Eine leicht kenntliche Durchschnittsform ist bei dieser Gattung von Bauwerken so wenig zu verlangen als bei unseren jetzigen Börsen und Gerichtsgebäuden.

Von den **Gebäuden des öffentlichen Vergnügens** müssen zuerst die für Schauspiele bestimmten erwähnt werden, als eigentümlichste Gestaltungen des römischen Außenbaues, welcher ja bei den Tempeln von griechischen Mustern abhing. — Der Zweck und die Einrichtung der Theater, Amphitheater und Zirkel (sowie der gänzlich untergegangenen Naumachien und Stadien) wird hier als bekannt oder der Altertumskunde angehörig übergangen; wir haben es bloß mit der künstlerischen Form zu tun.

Diese bestand an der Außenseite der Theater und Amphitheater, vielleicht auch der Zirkel, aus einer Bekleidung der runden oder elliptischen Wandfläche zwischen den Bogen der verschiedenen Stockwerke mit Halbsäulen und Gebälken der verschiedenen griechischen Ordnungen: der dorisch-toskanischen, der ionischen und der korinthischen, auf welche im einzelnen Falle (am Kolosseum) noch eine obere Wand ohne Maueröffnungen mit Pilastern von korinthischer Ordnung folgt. Die Griechen hatten ihre Theater in Talenden hineingelegt oder aus

dem Felsen gehauen; die Römer erst bauten die ihrigen frei vom Boden auf und mußten sie von außen dekorieren.

Das Motiv, welches sie zugrunde legten, war ein sehr verständiges. Es fiel ihnen nicht ein, einer großen Menschenmasse zuzumuten, daß sie sich durch zwei, drei Türen mit einer Breite von zwanzig Fuß im ganzen geduldig entferne, wenn das Schauspiel zu Ende war, oder daß sie gar, wenn Tumult entstand, nicht zu drängen anfangen. Sie kannten das Volk und verwandelten deshalb das ganze Innere ihrer Schaugebäude in lauter steinerne Treppen und Gänge und die ganze untere Mauer in lauter gewölbte Pforten. Letzteres zog dann eine ähnliche Formation der oberen Stockwerke nach sich, wo, streng genommen, bloße Fensteröffnungen genügt hätten. Mit der Türform aber stieg auch die Halbsäulenbekleidung nebst Gebälken und Attiken von Stockwerk zu Stockwerk und faßte die Bogen mit ihren hier nur einfachen, aber durch die hundertmalige Wiederholung höchst imposanten Formen ein. — Die moderne Baukunst ist hier hauptsächlich in die Schule gegangen und hat für die monumentale Bekleidung wie für die Verhältnisse ihrer Stockwerke sich immer von neuem an diese Vorbilder gewandt. Der Hof des Palazzo Farnese ist fast genau den Formen des Marcellustheaters nachgebildet; aus unzähligen Kirchenfassaden und Palästen tönt ein versteckter Nachklang vom Kolosseum.

Das durchgängig stark und meist völlig zerstörte Innere läßt u. a. hauptsächlich in Beziehung auf die Säulenhalle, welche oben ringsherum ging, der Phantasie freien Spielraum. An den Zirkeln möchte dieselbe besonders umständlich und prachtvoll gewesen sein.

- a In Syrakus sind die Reste eines der herrlichen griechischen Theater erhalten, denen man die römischen im wesentlichen nachbildete; nur daß die Orchestra, d. h. der jetzt halbrunde mittlere Platz, nicht mehr zu irgend welchen Aufführungen diente, sondern zu einer Art von Parterre eingerichtet wurde. In Taormina sind die Backsteinbauten der Scena römisch. In Rom ist c von dem Theater des Pompejus nur noch die Richtung des Halbrunds in den Gassen rechts neben S. Andrea della Valle kenntlich; aus dem marmornen Stadtplan des 3. Jahrh. erfieht man, daß die Scena reich mit Säulenstellungen geschmückt war, und aus anderen Nachrichten, daß oben auf dem Umgange ein d Venustempel stand. — Von dem Marcellustheater ist dagegen noch ein herrlicher Rest des Außenbaues vorhanden, nämlich ein Teil der dorisch-toskanischen Ordnung, welche hier in Säule und Gebälk dem echten Dorischen nahe steht, und ein Teil der ionischen, ebenfalls noch von verhältnismäßig reiner Bildung. — Im übrigen Italien hat fast jede alte Stadt irgend einen Theater-

rest aufzuweisen, allein meist in formloser Gestalt. Das kleine artige Theater von Tusculum (über Frascati) hat noch sein a ziemlich wohlerhaltenes Inneres, während in Pompeji vom b Theater und von dem daneben liegenden Odeon oder kleinen be- c deckten Theater vieles Steinwerk, Säulen ufw. der Scena geraubt worden sind. Das Theater von Herculaneum wird man in der d Korknachbildung (im Museum von Neapel) besser würdigen als an Ort und Stelle, wo es gar keine Übersicht gewährt. Dasjenige von Fiesole ist sowohl durch seine Lage als infolge neuerer e Ausgrabungen eines kurzen Besuches würdig. Bedeutende Reste in Parma, Verona ufw. f

Von den Amphitheatern, einer rein römischen Schöpfung, für die Kämpfe von Gladiatoren und Tieren, besitzt Rom in seinem Kolosseum weitaus das mächtigste Beispiel. Die Reifehandbücher g geben jede wünschenswerte Notiz, und der Eindruck der einen Außenseite (die Fassade 1895 völlig freigelegt) ist, wenn man sich in die Bogen der oberen Stockwerke Statuen hineindenkt und zwischen den Pilastern der obersten Wand eherne Reliefschilde befestigt, ein so vollständiger, daß wir kurz sein können. Die ganze Detailbildung ist, der riesenhaften Maße wegen, mit Recht höchst einfach; die unterste Ordnung hat z. B. keine Triglyphen mehr, die hier doch nur kleinlich wirken würden. Die Konfolen der obersten Wand, den Öffnungen im Kranzgesimse entsprechend, dienten den Mastbäumen zur Stütze, an welchen das riesige Velarium oder Schattentuch befestigt war. Die Löcher am ganzen Außenbaue entstanden vielleicht, als man im Mittelalter die eisernen Klammern raubte, welche die Steine verbanden (?). An den Bogen im Innern der Gänge fällt oft eine ganz krumme und schiefe Linie auf; wahrscheinlich wurden die betreffenden Teile aus rohen Blöcken erbaut und dann, weil sie unsichtbar bleiben sollten, nur nachlässig glatt gesägt. — Von den Stufen, Mauern und fraglichen Oberhallen des Innern ist bekanntlich wenig mehr vorhanden, während die zu plötzlicher Überschwemmung, auch wohl zu plötzlichem Erscheinen von Tieren und Menschen dienende Einrichtung der Arena wieder bloßgelegt ist.

Von den übrigen Amphitheatern Roms ist noch das sog. Amphitheatrum castrense, kenntlich in einem Teile der unteren und oberen Ordnung, von trefflichem Ziegelbaue (für Architekten von Wert; von Porta S. Giovanni links hinauf, bei Santa Croce).

Außerhalb Roms wird dem Amphitheater von Alt-Capua i (S. M. di Capoa) wegen eines nur kleinen, aber schönen Restes der zwei unteren Ordnungen und wegen einzelner noch besonders deutlich sichtbarer Einrichtungen (um die Arena und unter ihr) die erste Stelle zuerkannt. — Das Amphitheater von Verona hat den k

Effekt der vollkommen erhaltenen oder hergestellten Sitzreihen vor allen Gebäuden dieser Art voraus; allein von seiner äußeren Schale ist nur ein sehr kleiner Teil vorhanden (und vielleicht nie mehr vorhanden gewesen), der gerade hinreicht, um die Luft nach dem zerstörten oder nie vollendeten Ganzen zu wecken. (Vgl. a S. 34 Anm.) — Das Amphitheater von Pompeji kann seiner Kleinheit und architektonischen Bescheidenheit wegen neben diesen b ungeheuren Massen nicht aufkommen. — In Lucca noch bedeutende Reste eines Amphitheaters und eines Theaters. — In c Padua bloß der Umriß eines Amphitheaters, bei S. M. dell' d Arena. — In Pozzuoli sehr umfangreiche, aber formlose Trümmer. e — S. Germano (unterhalb Monte Cassino) ein nahezu kreisrundes Amphitheater, das einzige dieser Art, indem sonst die Ellipse für das Aufstellen zweier Parteien in der Arena den Vorzug f haben mußte. — Ein interessantes Amphitheater zu Syrakus. — Einzelne Reste überall, wo es Römer gab.

Die Zirkus endlich sind mit einziger Ausnahme des Zirkus g des Caracalla (richtiger: Maxentius) von der Erde verschwunden, so daß man ihre Form höchstens aus dem Zuge des Terrains, der Straßen und Gartenmauern um sie herum (wie beim Circus maximus in Rom) oder aus der Gestalt eines Platzes, der ihrem h Umfange entspricht (wie beim Stadium Domitians, der jetzigen Piazza Navona) oder auch nur aus Erdwellen erkennt. Selbst an dem oben als erhalten genannten Zirkus (vor Porta S. Sebastiano) ist alles bauliche Detail mit der Steinbekleidung des Hallenbaues ringsum und der Langmauer (Spina) in der Mitte dahingegangen, so daß wir uns dabei nicht aufhalten dürfen. — Das gänzliche Verschwinden des Circus maximus (bis auf ein Stück der Rundung an der Mühle beim Judenkirchhofe) gehört übrigens auch zu den Rätseln des römischen Mittelalters. Denn das Gebäude faßte auf seinen Sitzreihen fast das Doppelte von der Menschenzahl, die man für das Kolosseum berechnet, nämlich nach der geringeren Angabe 150000 Menschen; es muß also nicht bloß die halbe Viertelstunde Länge, von der man sich noch jetzt überzeugen kann, sondern auch eine bedeutende Tiefe und Höhe gehabt haben, wenn für alle Zuschauer gesorgt sein sollte. Man fragt wiederum vergebens: wo geriet diese Masse von Baumaterial hin?



Wie die Gebäude für Schauspiele den römischen Außenbau charakterisieren, so sind die **Thermen** die größte Leistung des römischen Innenbaues.

Die öffentlichen Bäder von Pompeji, mag darin auf Stadtkosten oder gegen Eintrittsgeld gebadet worden sein, zeugen

merkwürdig für den Luxus einer künstlerischen Ausstattung, wie man ihn selbst in der kleinen Provinzialstadt verlangte: die Thermen hinter dem Forum; die Stabianer Thermen oder Bagni a nuovi; eine dritte Anlage am Kreuzpunkte der beiden Hauptstraßen, der Stabianer und der Nolaner Straße, war zur Zeit des Unterganges der Stadt noch im Baue begriffen. Die architektonische Behandlung ist hier, wo der Stuck so sehr das Übergewicht über den Stein hat, notwendig eine ziemlich freie; die Gesimse bestehen z. B. aus Hohlkehlen mit Relieffiguren; allein es geht doch ein inneres Gesetz des Schönen durch. Im Tepidarium, wo viele kleine Behälter, etwa für die Gerätschaften regelmäßiger Besucher, angebracht werden mußten, lieferte die Kunst jenes bewundernswerte Motiv von Nischen mit Atlanten, während wir uns im entsprechenden Falle gewiß mit einer Reihe numerierter Kästchen begnügen würden. Wie glücklich sind an dem Gewölbe die drei einfachen Farben weiß, rot und blau gehandhabt! Im Calidarium ist das Tonnengewölbe kanneliert, damit die zu Wasser gewordenen Dämpfe nicht niedertropfen, sondern der Mauer entlang abfließen sollten.

Doch dieses sind nur eigentliche Bäder, bestimmt für die tägliche Gesundheitspflege. Eine ungleich ausgedehntere Bestimmung hatten die Kaiserthermen, welche in Rom und in wichtigen Provinzialstädten zum Vergnügen des Volkes gebaut wurden. Diese enthielten nicht nur die kolossalsten und prachtvollsten Baderäume, sondern auch Lokale für alles, was nur Geist und Körper vergnügen kann: Portiken zum Wandeln, Hallen für Spiele und Leibesübungen, Bibliotheken (?), Gemäldegalerien, Skulpturen, z. T. von höchstem Werte, auch wohl Wirtschaften verschiedener Art.

Von all dieser Herrlichkeit wird man jetzt, mit wenigen Ausnahmen, nur noch die Backsteinmauern finden, welche den inneren Kern des Baues ausmachten, diese freilich von so gigantischem Maßstabe und in solcher Ausdehnung, auch wohl in so malerisch verwilderter Umgebung, daß in Ermangelung eines künstlerischen Eindruckes ein phantastischer zurückbleibt, den man mit nichts vertauschen noch vergleichen möchte.

Sobald das Auge mit dem römischen Baufinne einigermaßen vertraut ist, wird es auch in dieser scheinbaren Formlosigkeit die Spuren ehemaligen Lebens verfolgen können. Diese zeigen sich hauptsächlich in der reichen Verschiedenartigkeit der Wandflächen, also in der Ausweitung derselben zu gewaltigen Nischen mit Halbkuppeln (welche noch hier und da Reste ihrer Kassetten aufweisen), und in der Anordnung großer Kuppelräume. Diese sind hier entweder so von dem übrigen Baue eingefaßt, daß sie für das Auge nirgends mit geradlinigen Massen unharmonisch zusammen-

stoßen, oder sie sind nicht rund, sondern polygon, etwa achteckig gebildet und gewähren dann nicht nur jeden wünschbaren Übergang zu den geradlinigen Formen, sondern auch einen völlig harmonischen Anschluß für die Nischen im Innern. So sind die beiden beim Pantheon hervorgehobenen Unvollkommenheiten (S. 19) beseitigt. Daß übrigens diese Abwechslung der Wandflächen ein ganz bewußtes, emsig verfolgtes Prinzip war, beweisen auch die Außenwerke, welche den Thermenhof zu umgeben pflegten; ihr Umfang ergibt Halbkreise, halbe Ellipsen, und auch ihre Binnenräume sind von der verschiedensten Gestalt. — Vollkommen ungewiß bleibt die Gestalt der Thermenfassaden; wir wissen nur so viel, daß das architektonische Gefühl der Römer auf den Fassadenbau überhaupt bei weitem nicht das unverhältnismäßige Gewicht legte, welches ihm die neuere Zeit beimißt. (Eine Ausnahme machen natürlich die Tempel, und nicht nur diese.) An den Caracallathermen soll „eine Säulenhalle“ den Haupteingang gebildet haben, und an S. Lorenzo in Mailand steht noch eine solche.

Von den zahlreichen Thermenbauten Roms erwähnen wir nur diejenigen, deren Reste einigermaßen kenntlich sind.

Die Thermen Agrippas hinter dem Pantheon gehören bei ihrer gänzlichen Zerstückelung und Verdeckung durch die Häuser der nächsten Gassen nicht unter diese Zahl. Zu einer Thermenanlage (oder Nympheum) gehörte auch das große zehneckige Kuppelgebäude mit dem irrigen Namen eines Tempels der **b** Minerva medica, unweit von Porta Maggiore. Welche Funktion dieser Raum in den Thermen hatte, wollen wir nicht erraten; genug, daß hier, an einem Gebäude wahrscheinlich der späteren Kaiserzeit, die entscheidenden Veränderungen im Kuppelbaue als vollendete Tatsache vor uns stehen: die polygone Form zugunsten des Anschlusses der unteren Nischen, so daß jedoch in der Kuppel selbst durch den Stucküberzug der Anschein der Halbkugelform beibehalten wird; merkwürdig ist auch die Ersetzung des Kuppellichtes durch Fenster über den Nischen. (Die Mitte der Kuppel, welche seit 1827 eingestürzt ist, erscheint in allen früheren Abbildungen als geschlossen.) So war schon um 260 n. Chr. das fertige Vorbild für die späteren Kuppelkirchen gegeben. — Von der vermutlichen Bekleidung des Innern mit Säulen und durchgehenden Gebälken ist nicht einmal eine Andeutung auf unsere Zeit gekommen. Der jetzt noch hier und da erhaltene Stuck möchte kaum der ursprüngliche sein.

**c** Die Thermen des Titus und des Trajan, wunderlich durcheinander gebaut, geben in ihren jetzt noch zugänglichen Teilen einen Begriff, zwar nicht mehr von der längst ausgeraubten Pracht-



ausstattung, wohl aber von der gewaltigen Höhe der einst wie jetzt dunklen und auf künstliche Beleuchtung berechneten Gemächer (in denen noch geringe, aber sehenswerte Reste der einst höchst prunkvollen Wandmalereien erhalten sind). Der Grundriß ist, soweit man ihn verfolgen kann, der besonderen Umstände wegen nicht maßgebend.

Architektonisch die bedeutendsten Thermen sind oder waren diejenigen des Caracalla. Vier Hauptmotive waren hier, wie es scheint, unvergleichlich grandios durchgeführt: 1. die großen, etwas oblongen Säle (oder wahrscheinlicher von Portiken umgebenen Höfe) an beiden Enden mit je einer Apfis zur Seite; die Decke ruhte, wo diese beiden Säle überhaupt bedeckt waren, auf Pfeilern und Säulen (Ephebeia); 2. die vordere Halle, der Breite nach von vier Säulenstellungen durchzogen (Frigidarium); 3. der mittlere Langraum (Tepidarium); 4. der runde Ausbau nach hinten, von dem nur die Ansätze vorhanden (Caldarium); zahlreicher Übergangsräume, Anbauten und Außenwerke nicht zu gedenken. Das Ganze lag so hoch, daß es noch jetzt wie auf einer Terrasse zu stehen scheint. Wie sich das obere Stockwerk zwischen und über den Haupträumen hinzog, ist bei seiner fast gänzlichen Zerstörung schwer zu sagen. Um das Bild des wichtigsten Saales, des mittleren Langraumes, einigermaßen zum Leben zu erwecken, nehme man den Friedenstein (Basilika des Maxentius, S. 38 e) zu Hilfe, obschon er fast 100 Jahre neuer, demgemäß geringer und nichts weniger als identisch mit dem fraglichen Thermenaal gebildet ist; immerhin hat er das große Mittelschiff mit Kreuzgewölben und Oberfenstern und die drei mit Tonnengewölben sich anschließenden Nebenräume auf jeder Seite mit demselben gemein. Auch die Säulenbekleidung war wohl eine ähnliche; das Gewölbe der Basilika wie des Thermenaales trugen acht kolossale, dem Mauerwerke vorgelegte Säulen, während man annimmt, daß noch eine kleinere Säulenordnung mit Gebälk vor den Nebenräumen vorbeiging und sie vom Mittelschiffe sonderte. — Die Säulen und die ganze kostbare Bekleidung dieser Thermen überhaupt wurden, z. T. erst seit dem 16. Jahrh., zur Dekoration unzähliger moderner Gebäude verbraucht. — Erleuchtet waren die beiden großen Säle an den Enden dadurch, daß ein großer Teil des Raumes unter freiem Himmel lag, während die vordere Halle von vorn, der mittlere Langraum und ohne Zweifel auch der runde Ausbau von oben ihr Tageslicht empfingen.

Die Thermen Diokletians auf dem Viminale waren der Masse nach denjenigen des Caracalla überlegen, lösten aber, wie es scheint, keines jener großen baulichen Probleme mehr, sondern bestanden eher aus Wiederholungen schon früher bekannter Bau-

gedanken, die hier etwas müde nebeneinander auftreten. So finden sich unter den Außenwerken zwei Rundgebäude mit Kuppel, deren eines als Kirche S. Bernardo ziemlich wohl erhalten ist; die Nische der Tür und die des jetzigen Chores schneiden sich wieder mit der runden Hauptform so unangenehm wie am Pantheon, mit welchem dieses Gebäude übrigens auch das Oberlicht gemein hat. (Die Kassetten achteckig, mit schrägen Quadraten dazwischen.)

Befonders charakteristisch für die Zeit des Verfalls ist der Kuppelraum hinter<sup>1)</sup> dem mittleren Langraume, welcher von der Höhe und Größe des entsprechenden Stückes im Baue Caracallas weit entfernt, ja zu einem ganz kümmerlichen Anbaue verkleinert erscheint, der freilich nur als Verbindung zwischen dem mittleren Saale und einem ähnlichen beinahe ebenso großen verschwundenen dienen sollte, von dem nur noch die jetzige Eingangsnische erhalten ist. Der mittlere Langraum selbst ist in Gestalt des überaus majestätischen Querschiffes von S. M. degli Angeli erhalten. Hier sind bekanntlich von den gewaltigen vortretenden Säulen noch acht ursprünglich und aus je einem Stück Granit; von den sie begleitenden je zwei Pilastern und dem Gebälke scheinen wenigstens viele Teile alt, und das Kreuzgewölbe, eins der größten in der Welt, ist sogar völlig erhalten, wenn auch mit Einbuße seiner Kassetten. Auch die Oberfenster zeigen noch ihr echtes Halbrund, nur vergipft. Die Nebenräume, welche dieselbe Stelle einnahmen wie diejenigen im Mittelraume der Caracallathermen und einst ohne Zweifel ebenfalls durch vorgesetzte Kolonnaden vom Hauptraume getrennt waren, sind durch den Umbau Vanvitellis gänzlich abgeschnitten worden, nachdem noch der Umbau Michelangelos sie gespart und zu Kapellen bestimmt hatte. Für die Bildung des Details ist, der allgemeinen Gipsüberarbeitung wegen, nicht leicht einzustehen, selbst an den sieben echten marmornen Kapitälern nicht, welche teils korinthisch, teils von Kompositordnung sind. Das Bezeichnende bleibt immerhin, daß möglichst viele Glieder des Gebälkes und Gesimfes in wuchernde Verzierung umgewandelt sind, und daß die Konsolen und ihre Kassetten bei ihrer kleinen und matten Bildung völlig von dem darüber vorgeschobenen Kranzgesimse verdunkelt werden. Ob an den Flachbogen, welche die beiden Eingänge des Schiffes bedecken, die Dekoration alt ist, können wir nicht entscheiden; in dem jetzigen Chore ist fast alles modern. Die übrigen Räume sind allen Steinschmuckes entblößt und meist sehr ruiniert.

b (Was als „Thermen Konstantins“ im Garten des Palazzo

1) D. h. für den jetzigen Zugang vorn, so daß dieser runde Raum die Vorhalle von S. M. degli Angeli bildet. Die jetzt verschwundene Vorderseite lag in der Richtung gegen das prätorianische Lager hin.

Colonna gezeigt wird, sind Reste eines gewaltig hohen Gebäudes von ungewisser Bestimmung. Die echten Thermen Konstantins sind im 17. Jahrh. beim Baue des Palazzo Rospigliosi untergegangen.)

Diesen Kaiserthermen mochten die Bäder von Bajä wenigstens a nachgebildet sein, wenn sie auch nicht von Imperatoren erbaut sein sollten. Wir meinen jene kolossalen Reste, welche man jetzt als Tempel des Merkur, der Diana und der Venus benennt, und welche offenbar Thermenräume waren. Das gewaltige Achteck des Venustempels mit den noch erhaltenen Teilen der Kuppel erinnert unmittelbar an die sog. Minerva Medica.

(Die früher für einen antiken Thermenbau angesehene Anlage von S. Lorenzo in Mailand gilt, mit Ausnahme der antiken b Vorhalle, für altchristlich.)

Zahlreiche andere Thermenreste in den übrigen Städten Italiens bieten keine hinlänglich erhaltenen Formen mehr dar. Auch die Nymphen oder Brunnengebäude mit Nischen und Grotten leben mehr in der restaurierenden Phantasie als in kenntlichen Überbleibseln fort. Man hält z. B. die große Backsteinnische im Garten von S. Croce in Gerusalemme zu Rom für ein solches Nym- c pheum. Sicherer ist dies bei der sog. Grotte der Egeria, d welche weniger um ihres geringfügigen Nischenwerkes als um ihrer ganz wunderbaren vegetabilischen und landschaftlichen Umgebung willen den Besucher auf immer fesselt. Und diese Grotte ist nur eine von vielen, die das liebliche Tal zierten und nun spurlos verschwunden sind. — Auch am Emiffar des Albaner e Sees ist ein Quaderbau, gleich einem Nympheum, erhalten. — Ebenso ist das niedliche Tempelchen über der Quelle des Clif- f tumnus (an der Straße zwischen Spoleto und Foligno, „alle Vene“) nur eins von den vielen, die einst von dem schönen, bewaldeten Abhänge niederschauten. Trotz später und unreiner Formen (z. B. gewundene und geschuppte Säulen u. dgl.) ist es doch wohl noch aus heidnischer Zeit und mit den christlichen Emblemen erst in der Folge versehen worden<sup>1)</sup>. Der Architekt kann sich kaum eine lehrreichere Frage vorlegen als die: woher dem kleinen, nichts weniger als mustergültigen Gebäude seine unverhältnismäßige Wirkung komme.

1) Vielleicht in christlicher Zeit aus den Fragmenten der umliegenden Heilig- tümer zusammengebaut, da wenigstens die christliche Inschrift mit der übrigen Steinarbeit gleichzeitig scheint.

Die römischen Häuser, Villen und Paläste bilden schon in ihrer Anlage einen durchgehenden Kontrast gegen die modernen Wohnbauten. Letztere, sobald sie einen monumentalen Charakter annehmen, nähern sich dem Schlosse, welches im Mittelalter die Wohnung der höheren Stände war und sich nur allmählich (wie z. B. Florenz beweist) zum Palaste im modernen Sinne, d. h. doch immer zu einem geschmückten Hochbaue von mehreren Stockwerken, ausbildete; eine Form, welche dann ohne alle Not auch für die modernen Landhäuser beibehalten wurde. Der Hauptausdruck des ganzen Gebäudes ist die Fassade. Bei den Alten war diese eine Nebensache; in Pompeji haben selbst Gebäude, wie z. B. die Casa del Fauno, nach außen nur glatte Mauern oder auch Buden, und von den Wohnungen der Großen in Rom selbst darf man wenigstens vermuten, daß der Schmuck der Vorderwand mit dem Vestibulum nur eine ganz bescheidene Stelle einnahm neben der Pracht des Innern. — Sodann war bei den Alten der Bau zu mehreren Stockwerken in der Regel nur eine Sache der Not, die man sich in großen Städten gefallen ließ, wo irgend möglich aber vermied. Wer Platz hatte, oder gar wer auf dem Lande baute, legte die einzelnen Räume zu ebener Erde rings um Höfe und Hallen herum an, höchstens mit einem einzigen Obergeschosse, welches überdies fast bloß geringere Gemächer enthielt und nur einzelne Teile des Baues bedeckte. Plinius d. J. gibt hierüber in der Beschreibung seiner laurentinischen Villa ein vollständiges Zeugnis. Unebenes Terrain benutzte man allerdings zu mehrstöckigen Anlagen, wie die Kaiserpaläste auf dem Palatin und die Villa des Diomedes bei Pompeji beweisen; allein Reiz und Schönheit solcher Bauten lagen ohne Zweifel nicht in einer großen Gesamtfassade, sondern in dem terrassenartigen Vortreten der unteren Stockwerke vor die oberen. Luft und Sonne lagen den antiken Menschen mehr am Herzen als uns; er liebte weder das Treppensteigen noch die Aussicht auf die Straße, welche uns so viel zu gelten pflegt.

Die Ermittlung der einzelnen Räume des Hauses und ihrer Bestimmung gehört der Archäologie an; wir haben es nur mit dem künstlerischen Eindrucke der erhaltenen Gebäude zu tun. Die Fassade war bei den pompejanischen Bauten, wie gesagt, den Buden aufgeopfert. Innen aber herrscht ein Reichthum perspektivischer Durchblicke, welcher bei jedem Besuche der Stadt einen neuen, unerschöpflichen Genuß gewährt. Allerdings sind an den beiden mit Säulen- oder Pfeilerhallen umgebenen Höfen, dem Atrium und dem Peristylum, die einst hölzernen Gebälke sämtlich verschwunden; dafür hemmt auch keine Zwischentür, kein Vorhang mehr den Durchblick. Die Farbigeit der Stucksäulen, weit ent-

fernt, sich bunt auszunehmen, steht in völliger Harmonie mit der baulichen und figürlichen Bemalung der Wände, von welcher in besonderen Abschnitten (f. S. 52 u. folg., und: Antike Malerei) die Rede sein wird. Denkt man sich außerdem die vielen plastischen Bildwerke, die kleinen Hauskapellchen, die Brunnen im Gartenhofe des Peristyliums, die grünen Lauben und die ausgespannten Schattentücher über einzelnen Räumen hinzu, so ergibt sich ein Ganzes, welches zwar keine nordische, aber eine beneidenswerte südlische Wohnlichkeit und Schönheit hat. — Sehr fraglich bleibt immer die Beleuchtung der meisten Gemächer um die Höfe herum, da der Oberbau fast durchgängig nicht mehr vorhanden ist und Fenster sich nur äußerst selten finden. Durch die Tür nach dem Hofe konnte nur ein sehr ungenügendes Licht hereindringen, da die bedeckte Halle vor der Tür den besten Teil vorwegnahm. Und doch können die z. T. so vortrefflichen Malereien des Innern weder bei Lampenschein ausgeführt noch dafür berechnet sein. Ein Oberlicht, etwa als Dachöffnung mit einer kleinen Lanterna oder Loggia bedeckt zu denken, würde wohl am ehesten die Schwierigkeit lösen<sup>1)</sup>. Jedenfalls ist es bezeichnend, daß alle Nebengemächer, die einzelnen Hausgenossen oder besonderen Bestimmungen zugewiesen waren, neben den Familienräumen (dem Tablinum und dem Triclinium) zurückstehen, und daß die Hallen der eigentliche Stolz des Hauses waren. Es wäre unbillig, an ihren Säulen eine strenge griechische Bildung zu erwarten, da die Örtlichkeit sowohl als die bescheidenen Umstände der Besitzer die Anwendung des Stucks verlangten, dieser aber die Formen auf die Länge immer demoralisiert; man darf im Gegenteil den Schönheitsfuss bewundern, welcher noch immer mit verhältnismäßig so großer Strenge an dem einst für schön Erkannten festhielt. An konvexen Kannelierungen, an vortretenden Dreiviertel Säulen, an dem öfter genannten ionischen Bastardkapitäl, an achteckigen Pfeilern, sowie an vielen anderen bedenklichen Formen soll zwar das Auge sich nicht bilden, aber auch nicht zu großen Anstoß nehmen, sondern erwägen, von welchem großen, reichfarbigen Ganzen dieses einst bloße Teile waren, und wie sich die Einzelheiten gegenseitig teils trugen, teils aufwogen. Wie sehr bereitet schon die einfache Mosaikzeichnung des Bodens auf den architektonischen Reichtum vor<sup>2)</sup>!

1) Ein Beispiel abgebildeter loggienartiger Architektur mit Oberlichtfenstern • in der „Casa di Castore e Polluce“. Das Atrium und mit ihm die anstoßenden Haupträume wurden durch die obere Öffnung des Compluviums beleuchtet; die an die Straße stoßenden Zimmer hatten vielfach kleine, hoch angebrachte Lichtöffnungen.

2) An einem Hause der Strada dell' Abbondanza das Motiv abwechselnder •• Giebel und Stichbogen als Fensterbekrönung.

Einen Prachtbau mit strengeren Formen findet man wohl nur in der „Casa del Fauno“; den eigentümlichen pompejanischen Zauber aber gewähren in hohem Grade z. B. auch die „Casa del poeta tragico“, die schöne Gartenhalle der „Casa de' capitelli figurati“, die „Casa del Labirinto“ und die „Casa di Panfa“ mit ihrem prächtigen Peristylum, die „Casa di Lucrezio“ mit dem so niedlichen hinteren Raume für Brunnchen, Statuetten und etwa einer Rebenlaube, die „Casa di Meleagro“, eine der geräumigsten, die besonders gut erhaltene Casa dei Vettii mit ihrem schönen Peristyl und so viele andere, namentlich auch von den neu ausgegrabenen Häusern. Denn Pompeji ist aus einem Guß, und bisweilen gewährt auch ein geringes Haus irgend eine architektonische Wirkung, die zufällig dem kostbarsten fehlt. — Von den Landhäusern ist die sog. Villa des Diomedes reich an Räumen aller Art und Anordnung, unter welchen sich auch ein halbrund abgeschlossenes Triclinium mit Fenstern findet; für den Effekt des Ganzen ist das Studium der öfter versuchten Restaurierung unentbehrlich. — In Herculaneum ist wenigstens eine schöne Villa vollständig aufgedeckt. — Als Ergänzung zu diesen Bauten betrachte man die vielen kleinen Veduten in den Wanddekorationen zu Pompeji und im Museum von Neapel; sie stellen, zum nicht geringen Teile, Landhäuser und Paläste meist am Meeresstrande dar, allerdings nicht bloß wie sie waren, sondern wie die vergrößernde Phantasie sie gern gehabt hätte; außerdem besonders reiche Hafenanfichten.

Am Strande von Pozzuoli, Bajä und weiter hinaus liegen die meist völlig entstellten Trümmer zahlloser Landhäuser, als deren Eigentümer man einige der berühmtesten Namen des römischen Altertums aufzuzählen pflegt. Die merkwürdigsten sind die ins Meer hinaus gebauten, von welchen man noch im Wasser die Fundamente und in jenen Abbildungen wenigstens die ungefähre Gestalt sieht.

Von den Trümmern der Bauten des Tiberius auf Capri zeigt die Villa Jovis durch ihre für das 1. Jahrh. ziemlich nachlässige Konstruktion, daß der alte Herr rasch fertig werden und bald genießen wollte.

In und um Rom<sup>1)</sup> nehmen Paläste und Villen einen größeren Charakter an und gehen in einzelnen Prachtbestandteilen weit über das bloß Wohnliche hinaus. Wir können das Einzelne an den Ruinen dieser Art in Tusculum, bei Tibur, in Ostia, Subiaco ufw. nicht verfolgen, da der jetzige Trümmeranblick bei

1) Die Anordnung der Privathäuser in Rom erscheint dem kapitolinischen Stadtplane zufolge den pompejanischen sehr ähnlich, wie auch die bei den Caracallathermen neuerlich ausgegrabene sog. Casa di Afinio Polione beweist.

weitem mehr wegen des malerischen als wegen des kunsthistorischen Wertes geschätzt wird. Bei der Villa des Mäcenäs vergißt a man darüber, wie das Wasser des Anio ihre Bogen durchströmt, den ehemaligen Grundplan und selbst den Eigentümer. Von den hierher gehörenden Kaiserbauten ist der Palatin mit seinen b Trümmern das Wichtigste. Die Ausgrabungen in den ehemaligen Orti Farnesiani haben fast alles bloßgelegt, was von der c kolossalen Anlage noch erhalten war. Die Karte der Ausgrabungen und die überall aufgestellten Tafeln geben — vielleicht zu viel — Auskunft über die Bestimmung der Räume. Am besten erhalten sind die Reste der sog. Casa di Livia: Eingang, Atrium und vier d auf dasselbe mündende Zimmer mit ausgezeichneten Wandgemälden. Die wegen ihrer prächtigen malerischen Wirkungen einst berühmten unterirdischen Räume der Villa Mills (Spada, jetzt Nonnenkloster) sind unzugänglich. — In den jetzt vorzugsweise so benannten Palazzi de' Cesari: eine ungeheure Masse von Ruinen, z. T. e riesiger Dimensionen, darunter das Stadium mit einer Nische, welche noch ihre Kassetten hat. Vorbauten gegen den Circus maximus, dessen Spiele von hier wie von Logen aus beschaugt werden konnten (das meiste wohl aus der Zeit Domitians); die große Doppelreihe von Gewölben gegen den Caelius zu ein bloßer Unterbau, über welchem erst der Palaßt (vielleicht des Septimius Severus) sich erhob. Die Wasserleitung, welche in diesem Systeme von Palästen die Brunnen und Bäder versah, ist noch in einigen mächtigen Bogen erhalten<sup>1)</sup>. Die umfassenden, auch hier ausgeführten Ausgrabungen haben viele Räume bloßgelegt und viel von den malerischen Reizen der Ruinen zerstört. Die Reste von Dekorationen sind durchgehends gering.

Von dem Palaße und den Gärten des Sallust (hinter Piazza f Barberini beginnend) hat sich etwa so viel gerettet, daß man mit Hilfe der Nachrichten sich ein glänzendes Gedankenbild des Ganzen entwerfen kann.

Von dem Palaße des Scaurus auf dem caelischen Berge hat g bekanntlich Mazois in einem angenehmen Buche (das in allen Sprachen vorhanden ist) wirklich ein solches Gedankenbild aufgestellt, an Ort und Stelle ist indes kein Stein davon nachzuweisen.

Die Villa Hadrians unterhalb Tivoli verlangt in ihrem h

1) Bei diesem Anlasse bemerke man den römischen Gebrauch großer Nischen mit Halbkuppeln in den Fassaden, deren eine z. B. hier als Kaiserloge gegen den Zirkus dient. Man findet sie wieder an der (jetzigen) Vorderseite der Diokletians-thermen usw.; dann in christlicher Zeit am Palaße des Theoderich zu Ravenna; als Nachklang an den Portalen von S. Marco zu Venedig; in häufiger und sehr kolossaler Anwendung an den Bauten des Islams, zumal in Ostindien; endlich mit herrlicher Wirkung von Bramante zum Hauptmotive des Giardiano della Pigna (im Vatikan) erhoben.

jetzigen Zustande, nach dem totalen Verluste ihrer Steinbekleidung und ihrer Säulenbauten, eine starke Phantasie, wenn man die einzelnen, meist nicht sehr bedeutenden Räume noch für das erkennen soll, was sie einst waren. Hadrian hatte hier die berühmtesten Örtlichkeiten der alten Welt im kleinen nachahmen lassen und auch von den Gattungen des römischen Prachtbaues immer je ein kleines Spezimen errichtet, das Ganze in einem Umfange von mehr als einer Stunde. Wenn andere Bauherren ähnliche Phantasien ausführten, so läßt sich denken, wie schwer gewisse Ruinen römischer Villen und Paläste einleuchtend zu erklären sein müssen. Annähernd zuverlässig läßt sich im Geiste nach den neueren Ausgrabungen das sog. Teatro maritimo restaurieren, ein Rundbau, von dem sich eine Reihe von Säulen und sonstigem architektonischen Detail erhalten hat. (Die Bestimmungen der Karte von Fea sind von zweifelhafter Richtigkeit.)

Von den z. T. riesenhaften und äußerst ausgedehnten Villentrümmern der römischen Campagna scheint das Rundgebäude „Tor de' Schiavi“ der Überrest einer sehr namhaften Anlage der Gordiane (3. Jahrh.) zu sein. — Ungeheure Räume auf einem noch kenntlichen Grundplane findet man namentlich in der sog. <sup>a</sup> Roma vecchia. — Die Villa Domitians umfaßt gegenwärtig den Raum des Städtchens Albano und der Landgüter an dessen Westseite, gewährt aber nirgends mehr ein Bild des ehemaligen Bestandes, so zahlreich und groß angelegt auch die einzelnen Trümmerstücke sind. — Wie die Kaiserthermen mehr als bloße <sup>b</sup> Thermen, so waren die Kaiservillen auch etwas anderes als bloße Villen, vielmehr ein Inbegriff vieler einzelner Prachtbauten verschiedenster Art und Gestalt.

Das Bild der antiken Bauwerke vervollständigt sich erst, wenn man sich die **Dekoration**, namentlich den reichen farbigen Schmuck hinzudenkt. Fürs erste wurden bis in die römische Zeit einzelne Teile des Baugerüstes selbst, der Gebälke, Giebel usw., mit kräftigen Farben bemalt, und wenn auch an den Tempelresten Roms keine Spuren von Farben mehr gefunden werden, so sprechen doch die blauen und roten Zieraten auf dem weißen Stucke der pompejanischen Säulen und Gesimse, ja oft die totale Bemalung derselben unwiderleglich für eine wenigstens in der ersten Kaiserzeit durchaus übliche, sehr weitgehende Polychromie. Gewiß nahm diese in der Kaiserzeit bedeutend ab, indem ein immer wachsender, bis zur Verwirrung und Verwilderung führender Reichtum gemeißelter Zieraten ihre Stelle vertrat; auch die zunehmende Vorliebe für farbige Steinarten mußte ihr Konkurrenz machen.

Zweitens war schon in der späteren griechischen Kunstepoche die sog. Skenographie aufgekommen, eine Bemalung der glatten



Wände, auch wohl der Decken und Gewölbe, mit architektonischem und figürlichem Zierate. Was von dieser Art in römischen Tempeln vorkam, wollen wir nicht ergründen; erhalten sind in Rom, außer den Gräbern an der Via Latina mit interessanter Stuck- und a Farbendekoration, schwebenden Seetieren, Genien, eingerahmten Gemälden ufw., nur wenige, aber sehr wertvolle Fragmente in profanen Gebäuden, z. B. in den Titusthermen, deren Male- b reien man freilich jetzt, da Fackelrauch sie entstellt, fast besser aus den (übrigens nicht ganz stilgetreuen) Abbildungen kennen lernt. Älter und besser erhalten sind die Fresken in den oben erwähnten Zimmern der sog. Casa di Livia auf dem Palatin, die in der c Villa der Livia bei Prima Porta und die im Museo delle d Terme aufgestellten aus dem Hause im Garten der Farnesina am e Tiber (s. u. Malerei). Dagegen sind teils in Pompeji an Ort und f Stelle, teils im Museum zu Neapel eine große Anzahl von g Wanddekorationen mehr oder minder vollständig gerettet, die uns der Ausbruch des Vesuv im Jahre 79 zum Geschenke gemacht hat.

Das Figürliche wird bei Anlaß der Malerei besprochen werden; hier handelt es sich zunächst um die architektonisch-dekorative Bedeutung dieses wunderbaren Schmuckes.

Man wird sich bei einiger Aufmerksamkeit sofort überzeugen, daß kein einziger Zierat sich zweimal ganz identisch wiederholt, daß also die Schablone hier so wenig als an den griechischen Vasen (s. u.) zur Anwendung gekommen sein kann. Ich glaube behaupten zu dürfen, daß die Maler mit Ausnahme des Lineals, Zirkels und Meßzeuges kein erleichterndes Instrument brauchten, daß sie also mit Ausnahme der geraden Striche, einiger Kreislinien und der wichtigeren Proportionen alles mit freier Hand hervorbrachten. Ihre Fertigkeit in der Produktion war zu groß; sie arbeiteten ohne Zweifel schneller so, als mit jenen Hilfsmitteln die jetzige Dekoration. Mit den Stuckornamenten verhielt es sich nicht anders; das ist sehr deutlich an den Resten der Deckendekorationen im Thermenmuseum in Rom, den schönsten, die h wir besitzen, zu sehen; oder man verfolge im Tepidarium der Thermen von Pompeji z. B. den großen weißen Rankenfries, i und man wird die sich entsprechenden Pflanzenspiralen (je die vierte) jedesmal abweichend und frei gebildet finden. Das kleine Gesims unten daran ist allerdings mit einem sich wiederholenden Modelle geformt, da hier die Anfertigung von freier Hand eine gar zu nutzlose Quälerei gewesen wäre. Die Künstler aber, um die es sich hier handelt, waren, zum größten Teile wenigstens, bloße Handwerker einer nicht bedeutenden Provinzialstadt. Sie haben ganz gewiß die Fülle der herrlichsten Ziermotive so wenig erfunden, als die besseren Figuren und Bilder, die sie dazwischen

verteilten. Ihre Fähigkeit bestand in einem unfählich leichten, kühnen und schönen Rezitieren des Auswendiggelernten; dieses aber war ein Teil des allverbreiteten Grundkapitals der antiken Kunst.

Eine solche Dekoration konnte allerdings nur aufkommen bei der Bauweise ohne Fenster, die uns in Pompeji so befremdlich auffällt. Die Malerei verlangte die ganze Wand, um zu gedeihen. Weniges und einfaches Hausgerät war eine weitere Bedingung dazu. Wer im Norden etwas ähnliches haben will, muß schon einen Raum besonders dazu einrichten und all den lieben Komfort daraus weglassen.

Der Inhalt der Zieraten ist im ganzen der einer idealen perspektivischen Erweiterung des Raumes selbst durch Architekturen und einer damit abwechselnden Beschränkung durch dazwischen gesetzte Wandflächen, die wir der Deutlichkeit halber mit unseren spanischen Wänden vergleichen wollen. An irgend eine scharf konsequente Durchführung der baulichen Fiktion ist nicht zu denken; das Allgemeine eines gefälligen Eindruckes herrschte unbedingt vor.

Die Farben sind bekanntlich (zumal gleich nach der Auffindung) sehr derb; das kräftigste Rot, Blau, Gelb usw.; auch ein ganz unbedingtes Schwarz. Auf eine dominierende Farbe war es nicht immer abgesehen; rote, violette, grüne Flächen bedecken nebeneinander dieselbe Wand. Ungleich auffallender ist, daß man durchaus nicht immer die dunkleren Flächen unten, die helleren oben anbrachte. Eine Reihe von Stücken einer sehr schönen Wand (Museum) beginnt unten mit einem gelben Sockel, fährt fort mit einer hochroten Hauptfläche und endigt oben mit einem schwarzen Frieße; freilich findet sich gewöhnlich das Umgekehrte.

Die ornamentale Durchführung und figürliche Belebung des Ganzen ist nun eine sehr verschiedene, je nach dem Sinne des Bestellers und des Malers<sup>1)</sup>. In der Mitte jener einfarbigen Flächen war die natürliche Stelle für eingerahmte Gemälde sowohl<sup>2)</sup> als für einzelne Figuren und Gruppen auf dem farbigen Grunde selbst; anderwärts treten die Figuren als Bewohner der (gemalten) Baulichkeiten, für die vielfach die Bühnendekoration die Anregung gegeben hat, zwischen Säulchen und Balustraden auf. Die Landschaftsbilder finden sich teils ebenfalls in der Mitte der

1) Und je nach der Entstehungszeit; denn das, was erhalten ist, verteilt sich auf einen Zeitraum von mehreren Generationen, in der Geschmack und Mode gewechselt haben; die hier gegebene Charakteristik bezieht sich im wesentlichen auf die in den letzten Jahren vor der Verschüttung Pompejis entstandenen Dekorationen.

2) Ob das Kolorit dieser Gemälde wirklich in einem durchgehenden Verhältnis steht zu der roten, grünen usw. Farbe des entsprechenden Wandstückes, wage ich nicht zu entscheiden. Gerade die besten Gemälde haben durch die Übertragung in das Museum von Neapel ihren Zusammenhang mit der Wandfarbe eingebüßt.

farbigen Flächen, teils vor die Baulichkeiten, oft sehr wunderlich, hingepannt.

Die gemalte Architektur ist eine von den Bedingungen des Stoffes befreite; wir wollen nicht sagen „vergeistigte“, weil der Zweck doch nur ein leichtes, angenehmes Spiel ist, und weil die wahren griechischen Bauformen einen ernsten und hohen Sinn haben, von welchem hier gleichsam nur der flüchtige Schaum abgeschöpft wird. Immerhin aber werden wir diese Dekoren für die Art, ihren Zweck zu erreichen, schätzen und bewundern. Sie hatten ganz recht, keine wirklichen Architekturen mit wirklicher, auf Täuschung abgesehener Linien- und Luftperspektive abzubilden. Dergleichen wirkt, wie so viele Beispiele im heutigen Italien zeigen, neben echten Säulen und Gebälken doch nur kümmerlich und verliert bei der geringsten Verwitterung allen Wert, während die idealen Architekturen dieser alten Pompejaner, selbst mit ihrer abgeblaßten Farbe, auf alle Jahrhunderte Auge und Sinn erfreuen werden.

Säulchen, Gebälke und Giebel nämlich sind wie aus einem idealen Stoffe gebildet, bei welchem Kraft und Schwere, Tragen und Getragenwerden nur noch als Reminiszenz in Betracht kommen<sup>1</sup>). Die Säulchen werden teils zu schlanken goldfarbigen Stäben mit Kannelierungen, teils zu Schilfrohren, von deren Knoten sich jedesmal ein Blatt ablöst, ähnlich wie an vielen Kandelabern; ja bisweilen wird eine ganze reiche Schale ringsum gelegt; auch blüht wohl eine menschliche Figur als Träger daraus empor. Die Gebälke, oft mit reichen Verkröpfungen, werden ganz dünn, unten geschwungen gebildet und meist bloß mit einer Reihe von Konsolen, kaum je mit vollständigem Architrav, Fries und Deckgesims versehen. Diese Leichtfertigkeit spricht sich auch in den Giebeln aus, welche nach Belieben gebrochen, halbiert, geschwungen werden. Wo es sich um Untenlicht und Schieflicht, z. B. beim Innern von Dächern usw., handelt, scheint die Perspektive oft willkürlich und falsch; man wird sie aber in der Regel dekorativ richtig empfunden nennen müssen.

Der besondere Schmuck dieser idealen, ins Enge und Schlanke zusammengedrängten Architektur sind vor allem schöne Giebel-

1) Die reine gotische Dekoration folgt hierin ganz anderen Gesetzen; sie ist fast durchgängig (an Wandzieraten, Stühlen, selbst feinen Schmuckstücken) streng architektonisch gedacht und wiederholt überall ihre Nischen, Sockel, Fenster, Streben, Pyramiden und Blumen im kleinsten Maßstabe ähnlich wie im größten. Sie bedurfte jener besonderen Erleichterung vom Stoffe nicht wie die antike, weil durch ihr inneres Gesetz der Entwicklung nach oben der Stoff bereits überwunden ist. An den Chorstützen, Altären usw. der späteren Gotik kommt es alsdann allerdings noch zu einer Umdeutung der Formen ins Überschlank und Durchsichtige, welche einigermassen der pompejanischen Dekoration analog ist.

zieraten. Man kann nichts Anmutigeres sehen als die blasenden Tritone, die Viktorien, die mit dem Ruder ausgreifende Skylla, die Schwäne, Sphinx, Seegreife und andere Figuren, welche die zarten Gesimse und Giebel krönen. Dann finden sich Gänge, Balustraden, auf welchen Gefäße, Masken u. dgl. stehen, und ein (mit Maßen angewandter) Schmuck von Bogenlaub und Girlanden. Letztere hängen oft von einem kleinen goldenen Schilde zu beiden Seiten herunter<sup>1)</sup>. — Es gibt auch einzelne Beispiele einer mehr der Wirklichkeit sich nähernden Perspektive, mit Aus-  
 a sichten auf Tempel, Stadtmauern u. dgl. (so im Hause der Livia  
 b auf dem Palatin, im Museum zu Neapel und in den hinteren  
 c Räumen der Casa del Labirinto zu Pompeji); allein im ganzen  
 hat die oben dargestellte Behandlung, die nicht lange vor der  
 Verschüttung der kampanischen Städte erst Mode geworden war,  
 d das große Übergewicht. In einzelnen Beispielen (Museum,  
 e Stabianer Thermen) ist die ganze Architektur samt einigen Teilen der sonstigen Dekoration von hellem Stuck erhaben aufgesetzt, wirkt aber so nicht gut.

Der Hintergrund dieser phantastischen Baulichkeiten ist teils weiß, teils himmelblau, auch wohl schwarz, und kontrastiert sehr kräftig mit den dazwischen ausgespannten farbigen Wänden. Oft sind auf besonderen schmalen Zwischenfeldern leichtere Arabesken, Hermen, Kandelaber, Thyrsusstäbe u. dgl. angebracht. Die Künstler wußten sehr wohl, daß eine reiche Dekoration, um nicht bunt und schwer zu werden, in mehrere Gattungen geschieden sein muß. Der Sockel ist meist als Fläche behandelt und enthält entweder natürliche Pflanzen, wie sie an der Mauer wachsen, oder, auf besonders eingerahmtem dunklem Grunde, Masken mit Weinlaub, auch wohl (auf Treppen liegend mit Fruchtschnüren ringsum) fabelhafte Tiere, einzelne Figuren, kleine Gruppen u. dgl. — Über der Hauptfläche ist der oberste Teil der Wand meist mit geringerer Liebe (auch wohl von geringerer Hand) verziert. Allerdings entwickelt sich bisweilen erst hier das weiter unten begonnene Giebel- und Girlandenwesen auf hellem Grunde zum größten Reichtume; oft aber nehmen kindliche Darstellungen von Gärten und Laubgängen oder sog. Stilleben (tote Küchentiere, Fische, Früchte, Geschirr, Hausrat ufw.) diese Stelle in Beschlag. (Wenn man eine Lichtöffnung in der Mitte der Decke annimmt, so erklärt sich die geringere malerische Behandlung dieser oberen Wandteile, welche das schlechteste Licht genießen, ganz einfach.)

Den Zusammenhang dieses köstlichen Ganzen empfindet man am

1) Vielleicht nur eine veredelte Reminiszenz der Eimerkette, welche von ihrer Rolle herunterhängt. Man wird erst spät inne, aus wie kleinen Motiven die Kunst Zierliches und selbst Schönes zu schaffen weiß.

besten im Macellum (sog. Pantheon) zu Pompeji, wo von zwei a Wänden beträchtliche Stücke der Malereien ganz erhalten sind. Am Sockel: gelbe vortretende Piedestale mit schwarzen Füllungen, z. T. mit gelben Karyatiden; an der Hauptfläche: ein hinten durchgehender roter Raum mit prächtigen Architekturen und Durchblicken ins (helle) Freie, davorgestellt große schwarze Wände mit Girlanden und Mittelbildern (Theseus und Äthra, Odysseus und Penelope ufw.); vor die Säulen sind unten, wie in der Regel, kleine Landschaften eingesetzt; die Architekturen selbst sind mit Gestalten von Dienern, Priesterinnen ufw. trefflich belebt; am oberen Teile der Wand: teils Durchblicke ins (blaue) Freie mit Gestalten von Göttern, teils Stilleben auf hellem Grunde. — Raffaels Loggien daneben gehalten, kann man im Zweifel bleiben, welcher Eindruck im ganzen erfreulicher sei.

Von dieser Prachtarbeit führt eine große Stufenreihe abwärts bis zu den einfachen Arabesken, Säulchen und Giebelchen, welche rot und rotgelb auf weißem Grunde die Kaufläden, Nebengebäude und Gänge der geringeren Häuser verzieren. Wir wollen nur einige Gebäude namhaft machen, in welchen die Skenographie ihre Gesetze besonders deutlich offenbart.

Im „Hause des tragischen Dichters“ sind mehrere Ge- b mächer besonders schön und belehrend. Eines: Architekturen auf weißem Grunde, dazwischen rote und gelbe Flächen mit eingerahmten Bildern, darüber ein Fries mit Wettkämpfen und dann noch leichtere Ornamente, beides auf hellem Grunde. — Anderswo: die schlanke Architektur besonders reizend zu halbrunden Hallen geordnet. — Im sog. Eßzimmer: über schwarzem Sockel und violettbraunem Obersockel gelbe Hauptflächen mit trefflichen Bildern, dazwischen Architekturen auf himmelblauem Grunde, die Rohrfäulen ausgehend in Figuren (als bewegte Karyatiden); oben freiere Figuren und Ornamente auf gelbem Grunde.

In der „Casa di Lucrezio“ an den Wänden des Atriums zierliche c kleine Tempelfronten mit Durchblicken auf himmelblauem Grunde.

In der „Casa di Castore e Polluce“ mehrere Gemächer mit d reichem Zierat auf lauter weißem Grunde: die Figuren teils schwebend in der Mitte der Flächen, teils als Bewohner der Architekturen angebracht. In anderen Räumen zwischen braunroten Architekturstücken blaue Zwischenflächen mit sehr zerstörten, aber ausgezeichneten Bildern.

In der „Casa dei Vettii“ reiche, nicht sehr geschmackvolle e Dekoration im Peristyle, ähnlich den Malereien im Macellum und in der Casa di Castore e Polluce. Neben dem Peristyle ein Triclinium mit feineren Ornamenten auf Zinnobergrund und mit niedlichen, kleinen Friesbildern.

- a In der „Casa di Meleagro“ mehrere Zimmer mit einer dominierenden Farbe, was sonst wenig vorkommt; ein gelbes, ein rotes, ein blaues Zimmer; oben durchgängig Architekturen mit Füllfiguren auf weißem Grunde. Das Triclinium ganz gelb, die Ornamente bloß mit braunen Schatten und weißen Lichtern angegeben. Die Halle um den Garten dagegen: braunroter Sockel mit natürlichen Pflanzen u. dgl., unterbrochen von gelben vortretenden Piedestalen; darüber reiche und treffliche Architekturen auf blauem Grunde mit schwarzen Zwischenflächen, welche gute Bilder enthalten; oben: Zieraten und Figuren auf weißem Grunde. Im sog. Schlafzimmer die Architekturen mit Bewohnern besonders anmutig belebt.
- b In der „Casa d'Apollon“ das Tablinum vom Allerzierlichsten; das sog. Schlafzimmer mit lauter goldgelben Bühnenarchitekturen auf himmelblauem Grunde, so daß gar keine Zwischenflächen vorhanden sind; die Figuren teils ganze, Götter darstellend, teils Halbfiguren hinter den Balustraden; die Ausführung gut, doch geringer als im Tablinum.
- c In der „Casa di Sallustio“ enthält die Wand des hinteren Gärtchens eine harmlose Dekoration, wie sie auch sonst noch in pompejanischen Gartenräumen und bis auf den heutigen Tag vorkommt; hohe natürliche Pflanzen mit Vögeln und Girlanden auf himmelblauem Grunde. Um den kleinen Hof herum in der Nähe des Bildes „Diana und Aktäon“ gute Verzierungen auf lauter schwarzem Grunde, mit Ausnahme des violetten Sockels. Andere Räume mit farbigen Quadern (von Stuck) sehr unschön dekoriert.
- d In der „Casa delle Vestali“ die Gartenhalle ganz gelb, auch der untere Teil und die korinthischen Stuckkapitäl der Säulen. Die Architekturen der Wand bloß mit braunen Schatten und weißen Lichtern angegeben; oben offene Schränke mit Küchentieren und Girlanden in Naturfarbe; der Sockel braunrot mit mythologischen Figuren.



Nur ungern trennen wir bei der Besprechung dieser Schätze die eigentliche Malerei von der Dekoration, indem sich die beiden Künste nie so eng die Hand geboten haben wie gerade hier. Wo sollen wir z. B. die unzähligen kleinen Vignetten unterbringen, welche diese heiteren Räume beleben? Wer ihnen je einen Blick gegönnt hat, wird sie noch oft und mit immer neuem Genuße betrachten, diese Gruppen von Gefäßen, Vögeln, Schilden, Meerwundern, Tempeldien, Masken, Schalen, Fächern und Ombrellen mit Schnurwerk, Dreifüßen, Treppchen mit Opfergeräten, Hermen usw., um zu schweigen von den zahllosen menschlichen Figürchen.

Unleugbar ist in diesem ganzen pompejanischen Schmuckwesen wie in der Architektur schon vieles, was der Ausartung, dem Barocken angehört. Nur muß man sich hüten, gleich alles dahin zu rechnen, was nicht dem Kanon der griechischen Säulenordnungen entspricht; denn auch das scheinbar Willkürliche hat hier sein eigenes Gesetz, welches man zu erraten suchen muß.

Die späteren Schicksale dieses Stiles werden allerdings bald traurig. Er scheint schon im 2. Jahrh., jedenfalls im 3. erstarrt zu sein. Die Mosaiken des runden Umganges von S. Costanza a bei Rom zeigen, daß man zu Anfang des 4. Jahrh. gar nicht mehr wußte, um was es sich handelte; in dem Rankenwerke herrscht Wirrwarr, in den regelmäßigen Feldern eine öde und steife Einförmigkeit. Einige gute Ornamente retten sich wohl bis tief ins Mittelalter hinein und gewinnen stellenweise (f. u.) ein neues Leben; die Hauptbedingung dieser ganzen Produktionsweise aber war unwiederbringlich dahin: nämlich die Lust des Improvisierens.

Wo diese nicht vorhanden gewesen war, da hatte auch der Pompejaner einst nur kümmerliches geleistet. Man sehe nur daraufhin die Mosaikornamente an, bei deren Anfertigung natürlich diese Lust wegfiel. (Säulen und Brunnen im Museum b zu Neapel; anderes in verschiedenen Häusern zu Pompeji selbst, c u. a. in der „Casa del Centenario“.) Ganz auffallend sticht die kindische Leblofigkeit dieser Prunksachen neben den freien Arabesken der Wände ab. Auf ähnliche Weise hat später das Mosaik, als es vorherrschende Geltung erlangte, das Leben der Historienmalerei getötet. Dies hindert nicht, daß aus früherer Zeit einzelne ganz ausgezeichnete Mosaiksachen vorhanden sind, und daß außer einer Alexanderschlacht und den feinen Kabinetstückchen des Dioskurides (f. u. Malerei) auch ein Fries von Laubwerk, Draperie und Masken (im Museum zu Neapel) existiert, der zum Allertrefflichsten dieser ganzen Gattung gehört.



Auf die Architektur und bauliche Dekoration der Alten folgt zunächst eine Klasse von Denkmälern, in welchen das architektonische Gefühl, seiner ersten Aufgaben entledigt, in freieren Formen ausblühen darf. Wir meinen die **marmornen Prachtgeräte** der Tempel und Paläste: Kandelaber, Throne, Tische, Kelchvasen, Becken, Dreifüße und Untersätze derselben. Der Stoff und meist auch die Bestimmung geboten eine feierliche Würde, einen Reichtum ohne eigentliche Spielerei. Es sind die Zierformen der Architektur, nur so weiter entwickelt, wie sie sich, abgelöst von ihren sonstigen mechanischen Funktionen, entwickeln konnten. Man sehe z. B. den prachtvollen vatikanischen Kandelaber (Galleria e

delle Statue, nahe bei der Ariadne); in solchen reichgeschwungenen Blättern muß der Akanthus sich auswachsen, wenn er nicht als korinthisches Kapitäl ein Gebälk zu tragen hat! Man vergleiche die Stützen mancher Becken und Kandelaber mit den Tempelsäulen, und man wird dort der stark ausgebauchten, unten wieder eingezogenen Form und den schräg ringsum laufenden Kannelierungen ihr Recht zugestehen müssen, indem die Stütze der freien Zierlichkeit des Gestützten entsprechen mußte.

Andere Bestandteile dieser Werke sind natürlich rein dekorativer Art, doch herrscht immer ein architektonisches Grundgefühl vor und hütet den Reichtum vor dem Schwulst und der Zerstreung. Schon die Reliefdarstellungen an vielen dieser Geräte verlangten, wenn sie wirken sollten, eine weise Beschränkung des bloß Dekorativen.

Die Füße, wo sie erhalten sind, stellen bekanntlich Löwenfüße vor, stark und elastisch, nicht als lahme Taßen gebildet. An Thronen und Tischen setzt sich der Löwenfuß als Profilverzierung in schönem Schwunge bis über das Kniegelenk fort; dort löst sich die Löwenhaut etwa in Gestalt von Akanthusblättern ab, und der Oberleib einer Sphinx oder ein Löwenhaupt oder das eines bärtigen Greifs tritt als Stütze oder Bekrönung darüber hervor; die Flügel an der Sphinx oder am Löwenleibe dienen dann als Verzierung der betreffenden Seitenwand. Die horizontalen Gesimse sind durchgängig sehr zart, als bloßer architektonischer Anklang gebildet; ihre Bekrönungen dagegen mit Recht reicher, etwa als Palmettenkranz. Eine gottesdienstliche Beziehung, direkt auf Opfer gehend, liegt in den oft sehr schön stilisierten Widderköpfen auf den Ecken. — In den Formen der Vasen herrschen unten an der Schale meist die kannelierenden Streifen der Muschel, doch auch wohl reiches Blattwerk; der obere Teil, welcher die eigentliche Urne ausmacht, bleibt frei für die Reliefs; der Rand aber zeigt einen schönen Umschlag in der Form des sog. Eierstabes. Die Henkel sind bisweilen nach oben mehrfach in elastischen Spiralen geringelt (so an der sonst einfachen Kolossalvase des Vorhofes von <sup>a</sup> S. Cecilia in Rom und an der kleineren an der Treppe des <sup>b</sup> Palazzo Mattei); ihre unteren Ansätze erscheinen mit Masken und anderen Köpfen verziert. Bisweilen sind lebende Wesen als Träger der Gefäße, Tische usw. rund gearbeitet; so ruht im <sup>c</sup> Belvedere (Raum zunächst dem Meleager) eine Vase auf den verschlungenen Schweifen von drei Seepferden, ein Becken in der <sup>d</sup> Galleria de' Candelabri auf den Schultern dreier Satyrn mit Schläuchen usw. — Die Dreifseitigkeit der meisten Unterfüße hat wohl ihren Ursprung in der Form der Dreifüße, für welche dergleichen Prachtpiedestale früher hauptsächlich gearbeitet wurden; allein die Kunst behielt sie später gern auch für Kandelaber,



Vasen u. dgl. bei, des leichten und anmutigen Aussehens wegen und zum Unterschiede von der Architektur.

Diese Arbeiten sind oft sehr stark nach verhältnismäßig geringen Bruchstücken und nach Analogien ergänzt. Wo zwei identische Kandelaber stehen, wird der eine in der Regel die Kopie, ja der bloße Abguß des anderen und nur der Symmetrie halber mit aufgestellt sein. Wir zählen in Kürze eine Auswahl des Besten auf.

Im Vatikan, abgesehen von dem schon Genannten, im Braccio nuovo: die schwarze Vase mit Masken; — in den verschiedenen Räumen des Belvedere und in der Sala degli Animali: Tischstützen (Trapezophoren) mit Tieren und Tierköpfen jeder Art und Güte; — in der Galleria de' Candelabri: zwei kleinere und vier größere Kandelaber, letztere besonders schön mit Genien, die in Arabesken auslaufen (ein ganz ähnlicher im Chore von S. Agnese vor Porta Pia); ein großes Kandelaberfragment mit flachem Akanthus; großer, stark zusammengesetzter Kandelaber mit dem Dreifußraub an der Basis; mehrere schöne Vasen, Brunnen usw.; zwei vierseitige schmale Altäre, nach Art der marmornen Dreifüße sehr reich behandelt. — Im Museo Capitolino, obere Galerie: sehr ausgezeichnete große Vase, deren Pflanzenverzierung in fünfblättrige Schoten ausgeht; im Konservatorenpalaste: nächst dem einfach schönen bronzenen Mischkrug des Mithridat (leider mit barock-modernen Henkeln) die dreiseitige Marmorbasis unter dem Opferknaben; das Trinkhorn des Atheners Pontios; ein marmornes Becken mit Akanthusranken. — Im 3. und 10. Zimmer des Lateranensischen Museums: vorzüglich schöne Tischstützen mit Greifenköpfen und Löwenfüßen griechischer Arbeit. — Im Museo delle Terme: Marmorkrater mit Bocksmasken und Reihern und vieles andere. — In der Villa Albani: mehreres in der Nebengalerie links; — im sog. Kaffeehause: ein guter, aber später Kandelaber. Von den bei Anlaß der Reliefs genannten Vasen sind mehrere auch als solche ausgezeichnet. — In der Villa Borghese: Mehreres, besonders in der Vorhalle. — Im Museum von Neapel, Salone del Toro Farneze: zwei runde Becken mit ins Viereck gezogenem Rande, auf gewundenen Säulen ruhend; die Vase von Gaeta, das Dekorativsehr zerstört; — im Corridojo dei marmi colorati die beiden bekannten Kandelaber mit den Fischreihern oder wie man die je drei Vögel nennen will; — in der Sala di Scilla der Tischträger mit Skylla und Charybdis; — ferner: aufrecht sitzende Sphinx als Trägerin einer Stütze mit Palmettenhals; eine Sirene von rotem Marmor, die mit ihrem Schweife die Tragsäule eines Brunnenbeckens umschlingt; mehrere Thron- und Tischstützen; ein herrliches Marmorbecken, welches die Gesetze dieser Ornamentik vielleicht so klar wie wenige andere Überreste offenbart; endlich die

kolossale Porphyrschale, großenteils ergänzt und mit Ölfarbe befrischen.

a In Pompeji enthält gegenwärtig der Hof des sog. Merkurtempels eine Sammlung von steinernen Tischfüßen u. dgl., welche den Zierat wieder auf seine einfachste Form, die senkrecht kannelierte Säule, zurückführen. Ähnlich die meisten Zugbrunnen (Pozzi) in b den Häusern. Marmortische auf Greifen ruhend in der Casa di c Meleagro, Casa di Cornelio Rufo und in der Casa di d Sirico, gute Stücke verschiedener Art im Peristyle der Casa dei e Vettii.

f In den Uffizien zu Florenz, innere Vorhalle: zwei schlanke Pfeiler, zu Trägern von Büsten oder Statuen bestimmt, auf allen vier Seiten überfüllt mit kleinlichen Trophäen in Relief, eine späte und in ihrer Art lehrreiche Verirrung, gleichsam ein ins Enge gezogener Ausdruck dessen, was die Spiralsäulen im großen gaben.

g — Verbindungsgang: dreiseitige Kandelaberbasis mit Amorinen, welche die Waffen des Mars tragen. — Zweiter Gang und Halle h der Inschriften: mehrere Altäre und altarförmige Grabmäler, dergleichen Rom in viel größerer Auswahl bietet. — Erster Saal der i Malerbildnisse: die Mediceische Vase mit Iphigeniens Opfer, klassisch auch in ihren Ornamenten (der Fuß meist echt und alt, von den Henkeln und vom oberen Rande wenigstens so viel, als für die Restaurierung nötig war).

k Im Dogenpalaste zu Venedig (Museo d'Archeologia, Corridajo): ein schöner großer Kandelaber, sehr restauriert, doch der Hauptsache nach alt, ausgenommen die obere Schale; oben drei Satyrköpfe und Laubwerk mit Vögeln.



Hier noch eine Bemerkung, die wir nirgends anders unterbringen können: In das Gebiet der Ornamentik fallen auch die Buchstaben der Inschriften. Die Griechen haben darin nur das Nötige gegeben und irgend ein architektonisches Glied zum Träger dessen gemacht, was sie in verhältnismäßig kleinen Charakteren nur eben leserlich angeben wollten. Bei den Römern will die Inschrift schon in die Ferne wirken und erhält bisweilen, nicht bloß an Triumphbogen, wo sie in ihrem Rechte ist, sondern auch an Tempelfronten eine eigene große Fläche auf Kosten der Architrav- und Friesglieder. Allein wenigstens die Buchstaben sind noch bis in die spätere Zeit verhältnismäßig schön gebildet und passen zum übrigen. Der Baumeister verließ sich nicht auf den Steinmetz und Bronzisten, sondern behandelte, was so wesentlich zur Wirkung gehörte, als etwas Wesentliches.

Von jenen großen, monumental behandelten Prachtstücken gehen

wir über zu den **beweglichen Geräten** des wirklichen Gebrauches, welchen ihr Stoff — das Erz<sup>1)</sup> — einen besonderen Stil und eine bessere Erhaltung gesichert hat. Vor allen Sammlungen hat hier die der „kleinen Bronzen“ im Museum von Neapel, erstes Stock- a  
werk, den Vorzug, weil in ihnen die Schätze aus den verschütteten  
Städten am Vesuv und die Ausgrabungen von Unteritalien zu-  
sammenmünden. (Einiges recht schöne auch in den Uffizien zu b  
Florenz, 2. Zimmer der Bronzen, 11.—18. Schrank.)

Auf den ersten Blick haben diese Überreste gar nichts Bestechendes oder Überraschendes. Ersteres nicht, weil der Grünspan sie unscheinbar macht; letzteres nicht, weil unsere jetzige Dekoration sie seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts nachbildet, so daß bald kein Tischservice, keine Salonlampe antikisierenden Stiles völlig unabhängig ist von diesen Vorbildern. Wer nun aber nicht schon aus historischem Interesse dieser Quelle der neueren Dekoration nachgehen will, der mag es doch um des inneren Wertes willen getrost tun. Er wird dann vielleicht inne werden, daß wir unvollkommen und mit barbarischer Stilmischung nachahmen, daß wir dabei bald zu architektonisch trocken, bald zu sinnlos spielend verfahren, und daß uns nicht die Überzeugung, sondern die Willkür leitet, sonst würde unsere Mode nicht im Chinesischen, in der Renaissance, im Rokoko usw. zugleich herumfahren, ohne doch eines recht zu ergründen. Die Alten stehen hier unseren barocken Niedlichkeiten und Nippsachen recht grandios gegenüber mit ihrem Schönheitsfinne und ihrem Menschenverstande.

Vase, Leuchter, Eimer, Wage, Kästchen, und was all die Altertümer noch für Namen und Bestimmungen haben mochten, — alles besitzt hier sein organisches Leben, seine Entwicklung vom Gebundenen ins Freie, seine Spannung und Ausladung; die Zieraten sind kein äußerliches Spiel, sondern ein wahrer Ausdruck des Lebens.

Schon die gemeinen Küchen- und Tischgefäße haben eine gute schwungvolle Bildung des Profils, des Halses, namentlich der Handhaben und Henkel. Eine Sammlung von abgetrennten Henkeln, im 4. Saale der kleinen Bronzen in Neapel (einiges auch in Flo- c  
renz, Uffizien, II, 12. Schr.) zeigt auf das schönste, wie die Bildner d  
jedesmal mit neuer Lust die einfache Aufgabe lösten, in diesem Teile des Gefäßes eine erhöhte Kraft und Dehnbarkeit auszusprechen, und wie der Auslauf des Henkels in eine Maske oder

1) Von den silbernen Gefäßen, dergleichen Verres in Sizilien massenweise  
stahl, ist natürlich nur äußerst wenig (im Museum zu Neapel, Sala dei metalli •  
preziosi, im oberen Stockwerke) erhalten, und selten etwas, das den Funden von  
Hildesheim im Berliner Museum und von Bernay im Cabinet des médailles in  
Paris oder dem von Bosco Reale im Louvre gleichkäme; im Museo Kircheriano \*\*  
zu Rom, I. Saal, III. Schrank der schöne kleine Becher mit bacchischen Figuren  
aus Vicarello.

Palmette gleichsam ein letzter, glänzender Ausdruck dieser besonderen Belebung sein sollte. (Eine sehr edel stilisierte Handhabe mit Blattwerk im genannten Raume der Uffizien, 13. Schrank.) An Urnen, Opferchalen und anderen festlichen Geräten ist natürlich auf dergleichen noch eine besondere Sorgfalt verwendet. Wo von der Außenseite des Gefäßes ein größerer Teil verziert ist, findet man in der Regel, daß Form und Profil des Zierates der Bewegung des Gefäßes, seinem Anschwellen und Abnehmen folgt und sie verdeutlichen hilft<sup>1)</sup>. Namentlich beachte man den umgeschlagenen Rand mit der einfach schönen Reihe von Perlen oder kleinen Blättern; er ist gleichsam eine letzte Blüte des Ganzen.

Sehr zahlreich sind, zumal im dritten Saale, die Lampen, welche sowohl in der Hand getragen als auf besondere Ständer gestellt oder an Kettchen aufgehängt werden konnten. Schon die ganz einfachen, unverzierten haben die denkbar schönste Form für ihren Zweck: einen Behälter für das Öl und eine Öffnung für den Docht nebst einer Handhabe darzubieten. (Wer sich hiervon überzeugen will, mache einmal selbst den Versuch, ein Gerät, welches diese drei Dinge vereinigt, aus eigener Erfindung zu komponieren.) Am häufigsten wurde wenigstens der Griff verziert, als Schlange, Tierkopf, Palmette mit Ranken usw. Dann folgten Zieraten, Reliefs und ganze freistehende Figürchen auf dem Deckel des Ölbehälters. Bisweilen sind mehrere Lampen an den Zweigen einer Pflanze, eines Baumes, auch wohl an reichen, von einem kleinen Pfeiler ausgehenden Zieraten aufgehängt, wozu eine schön architektonisch gebildete Basis gehört. (Eine große bronzene Lampe christlicher, doch noch römischer Zeit in den Uffizien, 14. Schrank, zeigt die spätere Erstarrung dieser Form; sie ist als Schiff gestaltet.)

Von den Lampenständern wird man die kleineren als artige kleine Dreifüße, als Bäumchen, als elastische Doppelkelche (aufwärts und abwärts schauend) gebildet finden. Der höhere Lampenträger dagegen ist der bronzene Kandelaber, der hier in einer großen Menge von Exemplaren, vom einfachsten bis zum reichsten, repräsentiert ist. Der Stab desselben, fast immer auf drei Tierfüßen mit Pflanzenzieraten stehend, ist bald mehr architektonisch als schlanke kannelierte Säule, bald mehr vegetabilisch als Schilfrohr gebildet. Oben geht er entweder in drei Zweige oder in einen mehr oder weniger reichen Kelch über, dessen breite obere Platte die Lampe trug. Im ganzen wird man kaum ein einfach anmutigeres Hausgerät erdenken können. Auch Figuren als Lampenträger fehlen nicht, z. B. ein Harpokrates, der in der Rechten einen Lotos mit der Lampe hielt; ein köstlicher Silen mit

1) Vgl. unten den Abschnitt über die bemalten Vasen.

dem Schlauche, hinter welchem ein Bäumchen zwei Lampen trug; ein Amor auf einem Delphine, über dessen Schweif die Lampe schwebte usw. (Ein Kandelaberfuß in den Uffizien, 10. Schrank, a besteht aus drei zusammenspringenden Luchsen mit Masken dazwischen.)

Die Füße der Geräte sind ideale und dabei höchst kräftige, doch — dem Stoffe gemäß — leichte Tierfüße, welche die Zehen des Löwen mit dem schlanken Fußbaue des Rehes vereinigen. Wie frei die Alten mit solchen Bildungen umgingen, zeigt ein Dreifuß im Museum zu Neapel (2. Saal der kleinen Bronzen): b drei Tierfüße tragen über einem Abätze ebensoviele Sphinxen und hinter diesen Blumenstengel, auf welchen dann die runde Platte mit ihrem Frieße von Stierköpfen und Girlanden ruht; unter sich sind die Füße durch schöne, schwungreiche Pflanzenbildungen verbunden.

An den meist aus Pompeji stammenden Helmen und Harnischen (Neapel, Sala delle armi, oberes Stockwerk) findet sich c oft ein reicher, prachtvoller Relieffschmuck. Die ganzen Figuren und die Gesichten, z. B. der Einnahme von Ilion, sind mit Recht dem Helme vorbehalten, während Arm- und Beinschienen mit Ausnahme einer vorn angebrachten ganzen Götterfigur nur Masken, Adler, Arabesken, Füllhörner usw. darbieten. Andere Helme, von roherer römischer Ausführung, enthalten bloß Trophäen, Köpfe von Göttern u. dgl. An einem schönen griechischen Brustharnische (aus Pästum?) wird man das Haupt der Pallas Athene finden. — Man erkennt, daß auch in diesen Werkzeugen des Krieges und der Gladiatorenspiele die schöne antike Formenbildung sich nicht verleugnet. Im Museo Patrio zu Brescia der figurierte Brust- d schild eines Pferdes<sup>1</sup>). Im Konservatorenpalaste in Rom e Bronzebeschläge einer Tenfa mit Darstellungen aus dem Mythos des Achilles und Beschläge einer Kline (fälschlich als Sessel restauriert) mit bacchischen Darstellungen in eingelegter Arbeit.

Im ganzen darf man immer von neuem sich wundern, daß ein Volk, welches seine Zierformen so leicht und meisterhaft bildete, doch fast durchgängig Maß hielt und des Guten nicht zu viel tat. Es genügt ein vergleichender Blick auf die Renaissance, die sich dessen nicht immer rühmen kann, ihre tragenden Teile im Stile der Flächen verzierte und an ihren Gefäßen häufig nur eine angenehme Pracht erstrebte, ohne auf eine lebendige Entwicklung bedacht zu sein. Wie gern verzeiht man daneben den Alten, wenn sie das Gewicht an der römischen Wage als Satyrkopf, als Haupt des Handelsgottes Hermes bilden (Kapitol, Zimmer des bronz. r

1) Auch die verzierten Harnische der Marmorstatuen, z. B. des Augustus im Braccio Nuovo des Vatikans, des sog. Germanicus im 6. Zimmer des Late- \* rans, sind offenbar treue Nachbildungen von Metallarbeit.

Pferdes). Es kommen noch andere einzelne Spielereien vor, aber sie machen keinen Anspruch und verdunkeln nicht das Wesentliche.

a Einen interessanten Kontrast mit den ehernen Gefäßen bieten die gläsernen dar, deren im dritten Zimmer des Zwischengeschosses des Museums von Neapel (Sala dei vetri, oberes Stockwerk) eine große Sammlung vorhanden ist. (Meist aus Pompeji.) Diese Gläser sind nicht besser geformt als unsere gemeinen Glaswaren, weil sie geblasen wurden, wobei in der Regel nur unbedeutende und leblose Profile zum Vorschein kommen konnten. Das Auge mag sich indes schadlos halten an einigen Schälchen usw. von schöner lasurblauer Farbe und an einigen Überresten bunter Millefiori, wenn auch letztere nicht mit den jetzigen venezianischen Prachtarbeiten wetteifern dürfen.

b Von den pompejanischen Gefäßen aus gebrannter Erde (im oberen Stockwerke) weisen dagegen schon die allgeringsten eine bessere und edlere Form auf; nur darf man sie nicht mit den griechischen Vasen vergleichen, von welchen bei Anlaß der Malerei die Rede sein wird. Die vielen Hunderte von gewöhnlichen Tonlampen haben in ihrem befangenen Stoffe noch immer jene schöne Grundform mit den ehernen gemein. Einzelne Stirnziegel in Palmettenform zeigen, wie zierlich selbst an geringen Gebäuden das untere Ende jeder Ziegelreihe des Daches auslief. (Auch ein Gießmodell für dergleichen ist hier aufgestellt.) — Von tönernen figurierten Friesstücken findet sich wenigstens eine kleine Auswahl.

c Einen eigenen klassischen Wert hat sodann eine Sammlung schwarzer figurenloser Tongefäße im Etruskischen Museum zu Florenz. Neben mehr willkürlichen etruskischen Formen finden sich hier die schönsten griechischen Profilierungen, den edelsten Vasen von Bronze und Marmor im kleinen und in einem anderen Stoffe nachgeahmt. (Besonders eine Urne unvergleichlich.)



## II. SKULPTUR.

Nur schwer und allmählich öffnet sich dem Laien das Verständnis für die Skulptur. Die Gesetze und Bedingungen, unter welchen sie das Schöne hervorbringt, sind so vielfältig und liegen z. T. so versteckt, daß sehr viel Zeit, Übung und Verkehr mit Bildhauern dazu gehört, um sich auch nur in den Vorhallen dieser Kunst zurechtzufinden. Viele unter den antiken Werken sprechen freilich so laut und von selbst, daß auch der gleichgültigste Beschauer auf irgend eine Art davon angeregt wird; daneben bleibt aber vielleicht das Allertrefflichste unbemerkt, wenn Auge und Sinn nicht eine gewisse Vorschule durchgemacht und nach bestimmten Vorfägen suchen und forschen gelernt haben.

Es gibt einen Weg zum Genusse an der Hand der antiken Kunstgeschichte. Sie lehrt epochenweise, wie das Schöne geworden, welchen Zeiten, Schulen und Künstlern die Schöpfung und Ausbildung der wichtigsten Elemente desselben angehört; sie weist in den wenigen vorhandenen Urbildern und in den zahlreichen Wiederholungen diese ihre Resultate oft mit völliger Sicherheit nach. Allein diese setzt beträchtliche Studien und einen bereits sehr geschärften Blick voraus. Wer unvorbereitet aus dem Norden in die Galerien Italiens tritt, wird sich die Schätze derselben auf eine andere Art aneignen müssen.



Die Griechen verlangten von ihren Künstlern nicht Originalität im heutigen Sinne, d. h. nicht ewig abwechselnde Aufgaben und Darstellungsweisen; wenn für irgend einen Gegenstand der höchste Ausdruck einmal gefunden war, so blieb derselbe jahrhundertlang maßgebend. Es bildeten sich stehende Typen oder Darstellungsweisen und (was momentane Stellung und Bewegung anbetrifft) stehende Motive. An diese halte sich der Laie, ihnen suche er zunächst das Mögliche abzugewinnen. Das geschichtliche Interesse wird sich mit der Zeit von selbst hinzufinden, wenn man unter den verschiedenen Exemplaren derselben Darstellung das bessere und das geringere, das frühere und das spätere, das Original und die Kopie miteinander vergleichen gelernt hat.

Eine Anzahl glänzender Ausnahmen abgerechnet, besteht der ungeheure Vorrat der Museen Italiens nicht aus Originalwerken

altgriechischer Künstler, sondern aus Werken der römischen Zeit vom letzten Jahrhundert der Republik abwärts. Zum Teil sind es Originalarbeiten der betreffenden Zeit, wie z. B. die Bildnisstatuen und Brustbilder von Römern, die Bildwerke der Triumphbogen, Grabmäler und Ehrensäulen ufw.; in weit überwiegender Masse aber finden sich die Wiederholungen älterer idealer Typen und Motive, meist von griechischer Erfindung, sowie Kopien im eigentlichen Sinne des Wortes. Die ausführenden Künstler selbst sind fast sämtlich unbekannt, doch gibt man sich gern der Vermutung hin, daß bis tief in die Kaiserzeit hinein eine treffliche Kolonie griechischer Skulptoren in Rom und Italien geblüht habe. Immerhin müssen wir uns darein fügen, aus der Blütezeit der griechischen Kultur eine Menge bloßer Künstlernamen fast ohne Denkmäler, aus den letzten Zeiten des Altertums dagegen eine gewaltige Menge von Denkmälern fast ohne Künstlernamen zu kennen. — Der Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst wird, wie aus dem Gesagten erhellt, zwar im ganzen sehr bemerklich, an dem einzelnen Denkmal aber nicht immer leicht nachzuweisen sein. Namentlich lassen die populären Unterscheidungen, z. B. geringe Erhebung und ungleicher Grund für griechische, starke Rundung und gleicher Grund für römische Reliefs, oft im Stich. — Für die Menge der Kopien (bei deren Herstellung das Verfahren der modernen Bildhauer im Abmessen der hervorragenden Punkte, das „Punktieren“, nachweislich öfter im Gebrauche war) sei angeführt, daß sich vom praxitelischen Satyr über 60 Repliken erhalten haben.

Die ehemalige **Bestimmung** und Aufstellung dieser Bildwerke war eine sehr verschiedene und entsprach wohl im ganzen ihrem Werte oder ihrer äußeren Beschaffenheit. Die Kolossalstatue gehörte in größere Tempelräume (Olympia, Parthenon) oder in römische Kolossalbauten (Theater, Amphitheater, Zirkus, Thermen) oder ins Freie, wo sie sich herrschend selbst zwischen mächtigen Bauten geltend machen konnte. Selten kommen eigentliche Kultusbilder vor, während der übrige Schmuck der Tempel, die Reliefs ihrer Frieße, die Statuen ihrer Giebel und Portiken in Menge übrig geblieben sind. Die Bildnisse stammen wohl aus Vorhallen und Bibliotheken der Reichen und Vornehmen, z. T. auch von öffentlichen Plätzen, während das ganze Privathaus und die Villa des Wohlhabenden noch außerdem reiche Fundorte von Göttern, Heroen, Brunnenfiguren und anderen idealen Gestalten geworden sind. Bei Altären und Sarkophagen ergibt sich die Herkunft schon aus der Bestimmung; marmorne Kandelaber und Vasen mochten ebenso wohl zu heiligem Gebrauche in Tempeln als zur Zierde in Palästen dienen; Hermen standen wohl meist im Freien, namentlich in Gärten oder auch vor den Eingängen der Häuser. Endlich lieferten



die römischen Thermen das Köstlichste, selbst Prachtarbeiten griechischer Kunst, wie z. B. den Laokoon; nur mit Mühe kann sich die Phantasie ein Bild entwerfen von der Fülle plastischen Schmuckes, welche diese Stätte des öffentlichen Vergnügens, welche auch Theater, Zirkel und öffentliche Hallen verherrlichte. — Für so verschiedene Zwecke wurden begreiflicherweise auch sehr verschiedene Kräfte in Anspruch genommen, und es ist ein großer Unterschied der Behandlung zwischen dem Hauptwerke eines wichtigen Saales in kaiserlichen Thermen oder Palästen, und der Statue, die für das hohe Dach eines Portikus oder für die schattigen Laubgänge eines bescheidenen Gartens geschaffen wurde. Zu gleicher Zeit meißelten vielleicht der Künstler und der Steinmetz nach demselben Vorbilde, und der eine brachte ein Werk voll des edelsten Lebensgefühles, der andere eine auf die Ferne berechnete Dekorationsfigur zum Vorschein. Und dennoch wird auch die letztere, so roh und so spät sie sei, den göttlichen Funken des griechischen Genius, der in der Erfindung waltet, nie ganz verlegen können.



Noch auf eine weitere Verkettung von Umständen, welche den Genuß antiker Bildwerke oft sehr beeinträchtigen, muß hier vorläufig aufmerksam gemacht werden. Nur äußerst wenige Statuen nämlich sind ganz unverletzt gefunden worden; die meisten haben sehr bedeutende **Restaurierungen** aus den letzten Jahrhunderten. Das ungeübte Auge unterscheidet gar nicht so leicht, wie man denken sollte, das Neue von dem Alten. Nun gehören oft gerade die sprechenden Teile, Kopf, Hände, Attribute, nur dem Hersteller an, und dieser hat lange nicht immer das Richtige getroffen; er gibt z. B. einer ehemaligen Flora Kornähren und einer ehemaligen Ceres Blumen in die Hand; er restauriert einen Mars als Merkur und umgekehrt. Der Laie darf daher die besseren literarischen Hilfsmittel, welche dergleichen Täuschungen aufdecken, nicht verschmähen, wenn er zu einiger Kenntnis dieses Gebietes gelangen will. Bisweilen mußte nach einem verhältnismäßig geringen, aber an Kunstwert ausgezeichneten Rest das Ganze einer Statue neu gedacht und danach das viele Fehlende ergänzt werden. Dieser Art sind z. B. *Thorwaldsens* unübertreffliche Restaurationen an mehreren von den äginetischen Figuren so wie an anderen Statuen der Münchener Glyptothek; meisterhaft ist *Tenerantis* Ergänzung des Sophokles; auch der rechte Arm des Laokoon (von wem er auch sein möge) gehörte zu den größten Aufgaben in diesem Fache. Wie aber, wenn man an vielen Statuen zwar antike, aber nicht ursprünglich dazu gehörige, sondern anderswo gefundene Köpfe

anträge? Diese Ergänzungsweise ist z. B. gerade in den römischen Museen sehr häufig und läßt sich insgemein schwer, ja in einzelnen Fällen ohne besondere Nachrichten ganz unmöglich entdecken. Vor dem opfernden Römer z. B., der die Toga über das Haupt gezogen hat (Vatikan, Sala della Biga), wird niemand von selbst auf einen solchen Gedanken geraten.

So weit die modernen Galerieverwaltungen und Restauratoren; man kann ihre Tätigkeit und ihr Glück nur bewundern, wenn sie so das Rechte treffen, wie die in dem letztgenannten Falle. Allein schon im Altertume kamen Dinge analoger Art vor. Nicht nur wurden bei politischen Umschwüngen und Regierungswechseln die Köpfe von Bildnisstatuen abgeschlagen und neue aufgesetzt, sondern die Bildhauer müssen wenigstens in der römischen Zeit viele kopflose Statuen im Vorrate gearbeitet haben, welchen erst nach geschehener Bestellung ein Porträtkopf aufgesetzt wurde. Dies stimmte trefflich zu der seit Alexander aufgekommenen Sitte vieler Großen, sich in Gestalt einer Gottheit abbilden zu lassen, und vollends zu der spätrömischen Gewohnheit, die Statuen aus mehreren Steinarten zusammenzusetzen. Es war am Ende ganz gleichgültig, welcher Marmorkopf in die alabastrerne oder porphyrene Draperie hineingesenkt wurde.

Dies alles darf den Beschauer zu einiger Vorsicht stimmen. Es ist Echtes und Wohlerhaltenes genug vorhanden, um bei fortgesetzter Beobachtung zu einem ausgebildeten Urteil zu gelangen. Wer an irgend einer Restaurierung Anstoß nimmt, bemühe sich, eine bessere auszudenken: gewiß eine der edelsten Tätigkeiten, zu welchen der Anblick antiker Werke den sinnenden Geist anregen kann.

Den Restauratoren wird begreiflicherweise ihr Geschäft häufig sehr erleichtert durch das Vorhandensein besser erhaltener Exemplare deselben Werkes. Über die Herstellung z. B. des Satyrs mit dem (jedoch nicht gesicherten) antiken Beinamen des „Berühmten“ (Periboëtos), der sich in allen Sammlungen, oft mehrfach, vorfindet, kann gar kein Zweifel obwalten. Für manches aber sind die Künstler auf Analogien, namentlich auf die Reliefs beschränkt, wo sich wenigstens der Typus derjenigen Gestalt, die sie unter den Händen haben, vollständig vorfindet. Für Einzelbildung und Bewegung, namentlich der Arme und Beine, ist natürlich jeder auf sein Gefühl und sein Studium der Alten angewiesen.

Marmorne und andere steinerne Zieraten, wie Kandelaber und Vasen, sind oft zu zwei Dritteln nach irgend einem Fragment restauriert; von den Vasen ist namentlich der Fuß nur selten alt, die Henkel und der obere Rand meist nach Maßgabe der Ansätze ergänzt. Reliefs sind bisweilen nach geringen Anfätzen von Füßen, Geräthen, Gewandfäulen u. dgl. um mehrere Figuren vermehrt worden.

Je neuer die Erfindung und Restaurierung eines Werkes ist, desto gewissenhafter (im allgemeinen gesprochen) wird man dasselbe behandelt finden. Die großen Fortschritte der Altertumswissenschaft und des vergleichenden Studiums seit hundert Jahren haben hier den heilsamsten Einfluß ausgeübt. Die Restaurierungen früherer Künstler, z. B. in der alten farnesischen und der mediceischen Sammlung und in vielen römischen Privatfammlungen, waren oft nicht bloß an sich stilwidrig und selbst sinnlos, sondern leider auch mit einer Überarbeitung und Glättung des ganzen Werkes verbunden, welches man mit den neuen Zutaten in Harmonie bringen wollte. Da die Antiken damals nicht zur Belehrung in öffentlichen Museen, sondern als Zierat in den Palästen der Großen aufgestellt wurden, so verlangte man durchaus den Eindruck eines unverfälschten Ganzen. Eine Menge Torfi, die man jetzt als Fragmente aufstellen würde, sind in jener Zeit zu vollständigen Statuen restauriert worden. Die mediceische Sammlung enthält deren besonders viele.

+++

Die **Typen** oder Darstellungsweisen der Gestalten der alten Kunst, namentlich der Götter und Heroen, erhielten ihre bleibende Ausbildung in der höchsten Blütezeit des Griechentums, im 5. und 4. Jahrh. v. Chr., von *Phidias* bis *Lysippos*. Auch später zwar kam noch manche einzelne neue Gestalt, manche neue Auffassungsweise hinzu, und selbst die Zeit Hadrians schuf noch aus dem Bilde eines Menschen das Antinousideal: doch überwiegen bei weitem die aus jener früheren großen Epoche überkommenen, mehr oder weniger frei wiederholten Typen.

Daneben erhielt sich aus den Zeiten vor *Phidias*, ja z. T. aus hohem Altertum, ein früherer, feierlich befangener Stil, der sog. **hieratische** oder **Tempelstil**. Werke aus der alten Zeit der wirklichen Herrschaft desselben (archaisch) sind in Italien äußerst selten; außer den Metopen des Tempels von Selinunt u. a. sizilischen a Bruchstücken wird man etwa noch das Grabrelief eines Mannes mit seinem Hunde im Museum von Neapel (Corridojo dei b tirannicidi), dasjenige der Leukothea in der Villa Albani zu c Rom, das Herkulesrelief in S. Maria sopra Minerva, den sog. d Herakopf der früheren Villa Ludovisi (jetzt Nationalmuseum) und das Relief auf dem dreiseitigen Marmorthrone ebenda, sowie einige Grabstelen im Konservatorenpalaste namhaft machen e können. Sehr häufig sind dagegen Kopien nach archaischen Werken und die später und absichtlich in diesem Stile gearbeiteten sog. archaischen Skulpturen, namentlich die Reliefs an Altären; auch Statuen dieser Art kommen nicht selten vor, und für gewisse

Typen, wie z. B. für den bärtigen Bacchus, blieb die hieratische Darstellungsart sogar die allein herrschende.

Was konnte die Griechen und später die Römer bewegen, neben ihrer freien und großen Kunst diese befangene Gattung mit Willen festzuhalten? Zuerst war es gewiß die Ehrfurcht vor den Zeremonien, welche sich seit unvordenklichen Zeiten an Götter, Weihgeschenke und Altäre dieses Stiles geknüpft hatten. Später erhielt derselbe den Reiz des Altertümlichen und Naiven, und die Kunst bemühte sich, hier innerhalb absichtlicher Schranken eine eigentümliche Aufgabe in Umriß und Modellierung zu lösen. Zuletzt wurde daraus eine Sache ästhetischer Feinschmeckerei, ja vielleicht einer bewußten Reaktion gegenüber dem überladenen, unruhigen römischen Relief. Vielleicht sind die meisten erhaltenen Werke im Tempelstile nicht älter als das Kaiserreich, und man hat neben der augusteischen namentlich die Zeit Hadrians dafür im Verdachte, schon weil sie sich außerdem der Nachahmung des ägyptischen Stiles mit so vielem Eifer hingab.

Die Kennzeichen des Tempelstiles prägen sich leicht ein. Das Gesetz des Kontrastes der Gliedmaßen, welches erst der Stellung des Leibes Freiheit und Anmut gibt, wird hier geflissentlich beiseite gesetzt und statt dessen die möglichste Symmetrie der beiden Schultern, Arme, Lenden usw. erstrebt. Die Bewegungen sind steif und entweder gewaltsam oder überzierlich, so daß die Götter auf den Fußspitzen gehen, Fackeln und Stäbe nur mit zwei Fingern anfassen u. dgl. Das Haar ist in zahlreiche symmetrische Löckchen geordnet; die Gewandung besteht in vielen höchst regelmäßigen Fältchen, welche an jedem Saum oder Aufschlag als Zickzack von genau ebensoviele Ecken auslaufen. Der Ausdruck der Köpfe, wo sie groß genug gebildet sind, besteht in einem kalten, maskenhaften Lächeln; die Stirn ist flach, die Nase spitz, die Ohren hoch oben, die Mundwinkel aufwärts gezogen, das Kinn auffallend stark. Man vergleiche die Abgüsse der echten altgriechischen Giebelgruppen <sup>a</sup> des Tempels von Ägina (Accademia di S. Luca) mit den späteren Nachahmungen dieses Stiles oder freien Reproduktionen: die <sup>b</sup> schreitende Pallas in Villa Albani (Zimmer der Reliefs, wo noch mehreres der Art); — die Kolossalstatue des Dionysos ebenda (2. Zimmer nach der Halle); — mehrere Köpfe in der Galleria <sup>c</sup> geografica des Vatikans; — der schreitende Apoll mit dem <sup>d</sup> Reh auf der Hand im Museo Chiaramonti ebenda (späte freie Reproduktion eines alten Typus); — die schreitende herculanene <sup>e</sup> Pallas im Museum von Neapel (Corridojo dei tirannicidi) <sup>f</sup> mit modernem Kopf; — eine Bronzestatuette ebenda (kleine <sup>g</sup> Bronzen); — die halb ägyptische, halb hieratische Isisstatuette ebenda (ägyptische Halle); — die einem archaischen Werke getreu

nachgebildete schreitende Artemis mit rotbefäumtem Kleide ebenda a  
(Corridojo dei tirannicidi).

Im Relief verlangte der Tempelstil die möglichste Symmetrie selbst in der Bewegung und eine gleiche Entfernung gleichbedeutender Figuren voneinander. — Unter den schöneren Arbeiten dieser Art sind zu nennen: ein Altar mit bacchischen Figuren im Museo Chiaramonti des Vatikans (das Relief der drei b  
Grazien ebenda); — ein viereckiger Zwölfgötteraltar im sog. Kaffeehause der Villa Albani; — eine Platte mit vier Göttern c  
im Zimmer der Reliefs ebenda; — Apolls Erscheinung beim Tempel zu Delphi, über der Tür des Hauptsaales ebenda; — ein runder Zwölfgötteraltar in der oberen Galerie des Kapitolinischen d  
Museums u. a. m.

Wie will man aber beweisen, daß diese Arbeiten nicht wirklich uralt, sondern bloße Nachbildungen in einem veralteten Stile sind? Es dauerte in der Tat lange, bis die Archäologie in dieser Sache klar sah. Jetzt kann sich jedes fähige Auge überzeugen, daß die betreffenden Bildhauer eben doch nicht allen Reizmitteln der Kunst ihrer Zeit entsagen mochten, daß sie die Härte der alten Muskulatur, den sonderbaren Ausdruck der Köpfe wesentlich milderten, und daß auf diese Weise ein sehr merklicher Widerspruch zwischen der altertümlichen Auffassung und der weichen Ausführung in das Werk hineinkam. Bisweilen wird es dem Beschauer noch leichter gemacht, wenn z. B. eines der erwähnten Reliefs (im Hauptsaale der Villa Albani und anderswo), welches Apolls Trankopfer nach e  
dem Siege im Kitharspiele darstellt, einen korinthischen Tempel zum Hintergrunde hat. Hier springt der Anachronismus in die Augen, weil jedermann weiß, daß diese Säulenordnung ungleich späteren Ursprunges ist, als der Skulpturstil zu sein vorgibt. Außerordentlich schwierig ist es dagegen zu unterscheiden, ob ein solches Werk als freie, in vielem übertriebene Reproduktion eines altgriechischen Originals oder als spätere Neuschöpfung in den Formen der frühen Kunst zu betrachten sei. In jedem einzelnen Falle aber sind wir auf diese Unterscheidung angewiesen.

In den Typen der Götter herrscht nun hier, wie sich von selber versteht, eine ältere Art. Die männlichen Gestalten erscheinen in der Regel bejahrt, selbst Hermes und Dionysos bärtig; die Bekleidung ist im ganzen vollständiger und anders anschließend; mancher einzelne Schmuck macht sich geltend, dessen die vollendete Kunst entbehren konnte. Das Nähere muß hier übergangen werden.

Lange Zeit nannte man diesen Stil mit Unrecht den etruskischen. Allerdings kam er in den Fundorten Etruriens, das überhaupt an einer früh überlieferten griechischen Kunstübung merkwürdig festhielt, ebenfalls, und zwar nicht selten, zum Vor-

schein; allein dies beweist nichts gegen seinen allgemeinen griechischen Ursprung. Wir werden bei Besprechung der Vasen auf eine ähnliche Erscheinung stoßen.



Die **etruskische Kunst** selber übergehen wir, da sie mehr nur lehrreiche Seitenbilder zur Geschichte des Schönen als einen unmittelbaren Genuß desselben gewährt. Nur mittels einer langen, zweifellosen Forschung könnten wir uns und dem Leser klar machen, was und wie vieles hier der alten religiösen Gebundenheit, dem eigentümlichen Volksgenius, uralten griechischen Kultureinflüssen, der Einfuhr griechischer Kunstwerke und der Einwanderung griechischer Künstler, endlich der Mitleidenschaft unter den Schicksalen und dem Zerfalle der römischen Kunst angehört. Die meist kleinen und sehr zahlreichen Gegenstände, um welche es sich **a** handelt, sind z. B. im Vatikan zu einem besonderen Museo Etrusco vereinigt; ein neu gegründetes Museo Etrusco im Konservatorenpalaste am Kapitol; die reiche Privatsammlung des **b** berühmten Goldschmieds Agostino Castellani in Rom, an Fontana Trevi. Mehreres vom Wichtigsten findet sich in dem **c** Museo Etrusco zu Florenz (u. a. die bronzene Chimäre, hier auch die beste und reichste Übersicht über die verschiedenen Fundstätten) und im Museo Civico zu Bologna (die interessantesten Ausgrabungen der Necropoli felsinea, unweit des jetzigen Campofanto; aufgestellt in der Vollständigkeit, in der die Gräber **d** aufgefunden wurden); auch im Collegio Romano und im Museum **e** in der Villa di Papa Giulio zu Rom, in den Sammlungen von **f** Volterra, Cortona, Corneto, sowie im Museum von Neapel **g** (I. Saal der kleinen Bronzen) steht viel Etruskisches beisammen. **h**

Wer die Hauptfundorte, jene alten Nekropolen von Orvieto, Corneto, Toscanella, Cervetri, Vulci, Chiusi usw. bereist, wird noch manches an Ort und Stelle in Privatbesitz antreffen und sich außerdem einen Begriff von dem prachtvollen Begräbniswesen jenes rätselhaften Volkes machen können<sup>1)</sup>. — Was diese u. a. Sammelpunkte dem Forscher des Schönen immer sehr wert macht, sind die vielen einzelnen Reste und Elemente griechischer Kunst, welche er zwischen und an den etruskischen Reliquien wahrnehmen wird. **i** Mit dem Museo Etrusco des Vatikans ist z. B. eine herrliche Sammlung von bemalten Vasen verbunden, welche nur geringsten Teiles eigentlich etruskischer Kunst, vielmehr durchgängig griechi-

1) Wenn jemand im Museo Etrusco beim Anblicke der Terrakottaköpfe mit der langen Oberlippe und dem eigentümlich starren Kinn an die Nationalphysiognomie vieler Engländer erinnert wird, so wollen wir bekennen, daß es uns und anderen auch so gegangen ist.

schen Tonmalern angehören; der große Saal des Museo aber a enthält u. a. Schätzen eine ovale eherne Lade mit Amazonenkämpfen in Reliefprägung<sup>1)</sup> und eine Auswahl von Spiegeln mit eingegrabenen Linearzeichnungen schönen, scheinbar griechischen Stiles. Die berühmte runde Lade (die sog. Ficoronische Cista) b des Collegio Romano, Landung der Argonauten und Bestrafung des im Faustkampfe besiegten Amykos, in der Komposition wie in der Zeichnung eines der schönsten Werke des Altertums, zeigt griechische Kunstweise, während die Inschrift wie einzelne Details auf einen latinischen Künstler aus dem 4. oder 3. Jahrh. v. Chr. und auf ihre Entstehung in Rom hinweisen.



Die Anordnung der antiken Skulpturen nach Typen, welche nunmehr folgt, soll keineswegs als die einzig mögliche oder als besonders methodisch gelten, sondern als derjenige Leitfaden, welcher am leichtesten in die Sache hineinführt. Der Wert der plastischen Ausführung, welchen der Nichtkünstler doch erst nach längeren Studien richtig beurteilen lernt, ist nicht unser Hauptmaßstab bei der folgenden Aufzählung; der Gedanke, das Motiv müssen hier wichtigere Rücksichten bleiben. Wir werden uns nicht scheuen, selbst sehr geringe und späte Arbeiten zu nennen, sobald sie zufällig die einzigen bekannten oder zugänglichen Beispiele vorzüglicher alter Kunstgedanken sind. Mit diesen selbst in ihrer dürftigsten Äußerung, wo keine bessere vorhanden ist, suche man um jeden Preis das Gedächtnis zu bereichern, ohne deshalb den Blick auf die Ausführung hintanzusetzen.

Wir beginnen unsere Andeutungen billig mit dem Vater der Götter und der Menschen, in dessen Gestalt ja der Hellene gewiß das Höchste an Macht und Herrlichkeit ausgedrückt haben wird. Von jenem Gesamtbilde allerdings, dessen Anblick die Griechen zur Bedingung jedes glücklichen Lebens machten, von dem olympischen Zeus des *Phidias*, sind uns nur kümmerliche Nachbildungen in Münzen erhalten, denen sich als wertvolle Ergänzung einige auf Vorbilder wenigstens der Zeit des Phidias zurückgehende Darstellungen anschließen, wie die Relieffigur auf dem einen der beiden Barberinischen Kandelaber im Vatikan (Galerie der c Statuen) und die Bronzestatuette im Museo Etrusco in Florenz. d Nach ihnen zu urteilen, war das Werk des Phidias stiller, einfacher und feierlicher, als die imposanteren jüngeren Schöpfungen,

1) Bei diesem wunder schönen Toilettengeräte, welches einer vornehmen Etruskerin in das Grab mitgegeben wurde, erinnert man sich gern an die so viel ältere berühmte Lade des Kypselos, deren vermutliche Gestalt (nach der Beschreibung bei Pausanias) so viel zu denken gibt.

in denen man früher Reminiszenzen und nahe Abbilder des Originals zu besitzen glaubte, z. B. in dem kolossalen Jupiter aus dem Hause Verospi (Vatikan, am Ende der Büstenzimmer), der mit nacktem Oberleibe, den (restaurierten) Donnerkeil in der Rechten (statt der Siegesgöttin bei Phidias) und den Zepter in der Linken, thront. Mehr die Umgestaltung des Zeuseideals in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. als ein Haupt des Gottes, wie es *Phidias* gebildet, erblicken wir in der berühmten Büste von Otricoli (Vatikan, Sala rotonda). Noch erkennt man jenen Ausdruck wieder: „friedlich und ganz mild“, das erhabene Haupt in Gnade und Erhörung geneigt mit leisem Lächeln. Von den Locken war genug vorhanden, um das Fehlende (auch das ganze Hinterhaupt) trefflich zu restaurieren. Die Züge sind in der Tat keines Menschen Züge; vielmehr erscheinen die Elemente des Antlitzes, welche zu bestimmten Zwecken des Ausdruckes dienen, nach höheren Gesetzen verändert und hervorgehoben. So dient die Verdichtung in der Mitte des Stirnknochens (oder der Stirnhaut) dazu, das gewaltige Wollen und zugleich die höchste Weisheit anzudeuten. Die Augen, von ganz wunderbarem Baue, liegen tief und treten doch hervor; die Nase (etwas restauriert) bildet mit der Stirn nicht einen einwärts, sondern einen leise auswärts tretenden Winkel, worin die Leidenschaftslosigkeit ausgedrückt liegt. (Dieses anscheinende Paradoxon kann hier nicht entwickelt werden; ich verweise nur auf den griechischen Kunstgebrauch des Gegenteiles, der Stülpnase, z. B. bei den Barbaren und den Satyrn, wozu beim Silen noch die aufwärts hervortretende Stirn kommt.) Die Lippen endlich (leider auch nicht ganz alt) vereinigen Süßigkeit und Majestät in einem Grade, wie kein irdischer Mund. — An diesem Haupte sind nun Locken und Bart von höherer Bedeutung als an irgend einem andern. In ihnen wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts. Die Stirnlocken namentlich sind bei mehreren göttlichen Gestalten wie ein Sinnbild geistiger Flammen. Dieser Zeus wäre mit glatten oder kurzen Haaren nicht mehr Zeus, wie gewisse Typen des Apoll ohne ihren Lockenbund über der Stirn nicht mehr Apoll wären.

Was sonst von Zeusköpfen vorkommt, steht tief unter diesem Werke. So z. B. selbst der schöne im Museum von Neapel (Salone del Toro Farnese), wo sich auch (auf der Treppe im Westflügel) die kolossale, etwas dekorationsmäßig behandelte Halbfigur des Zeus aus dem Tempel von Cumä befindet (die Nase schlecht restauriert; Haar und Bart gewaltig und meist alt). Noch ein schöner Kopf in der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses), von dem schwer zu entscheiden ist, ob Zeus oder Poseidon gemeint



fei; ein anderer sehr kolossaler in den Uffizien zu Florenz (Halle a der Niobe); ein tüchtiger römischer in der Galerie von Parma. b



Von den Brüdern des Zeus gleicht ihm sehr Hades oder Pluto, der Herr der Unterwelt, in seiner späteren (doch immer noch griechischen) Personifikation als **Serapis**, mit dem Scheffel (modius) auf dem Haupte<sup>1)</sup>. Eine schöne Büste (in der Sala rotonda des Vatikans) läßt uns das Zeusideal, aber mit einem düsteren Zuge c der Strenge und Unerbittlichkeit, erkennen. Unter den dichten Locken treten die starr blickenden Augen tief einwärts. Kein Entsetzen, nur ein düsterer Schatten der ewigen Nacht sollte über den Beschauer kommen. Überdies war ja Serapis in seiner späteren Bedeutung auch ein Genesungsgott und vertrat sogar die Stelle des Asklepios. Eine geringere Büste, von Basalt, im Zimmer der Büsten: ungleich besser diejenige der Villa Albani im Kaffeehaus. d Eine fleißige kleine Bronze in den Uffizien, II. Zimmer d. Br., e Eckschrank rechts; noch ein schöner, sanfttrauriger Kopf in der Galerie zu Parma. f

Mit Serapis wurde in späterer Zeit, wie gesagt, der Heilgott **Asklepios** identifiziert, der eine ganz zeusähnliche Bildung aufweist — abgesehen natürlich von seinem besonderen Attribute, dem Schlangensabe, auf den er sich mit der einen Schulter stützt, oder den er mit der Hand gefaßt hält. — Die Statuen sind häufig von geringer Arbeit; so die schwarz-marmorne im großen Saale des Kapitolinischen Museums. Vielleicht die beste von allen im g Museum von Neapel (Corridojo della Flora). Der schöne As- h klepios im Braccio nuovo des Vatikans trägt die sehr feinen, i besonnenen Bildniszüge irgend eines berühmten Arztes, vielleicht eines Leibarztes des Augustus (man meint Antonius Musa). — Von den beiden im dritten Gange der Uffizien zu Florenz gleicht der k eine dem neapolitanischen; der andere<sup>2)</sup> ist offenbar die Porträtstatue eines Griechen, wie schon die hohen Schultern andeuten, und wie die individuelle Stellung es noch wahrscheinlicher macht. Das übrige hat der Restaurator getan. — Auch in dem Asklepios im Palazzo Pitti (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe) l könnte man eher einen griechischen Philosophen erkennen; mit nacktem Oberleibe, den linken Ellbogen auf eine Keule gelehnt, mit der linken Hand, die eine Rolle hält, den Bart berührend, die Rechte auf die ausgeladene Hüfte gestützt, schaut er mit dem Ausdrucke des Sinnens vorwärts. Die Arbeit ist einfach und noch sehr

1) Als eigentlicher Pluto: z. B. in der Villa Borghese (Faunzimmer). •

2) Nach neuerer Annahme ein chthonischer Heilgott.

tüchtig. — Ein in den Caracallathermen gefundener großer Kopf, im Museo delle Terme in Rom (neuerdings auf das Vorbild des Asklepios des Phyromachos in Pergamon zurückgeführt), zeigt den Typus in strengeren Formen.

♦♦♦

Wer sich weiter überzeugen will, wie die griechische Kunst ideale Verwandtschaften auszudrücken und mit typischen Unterschieden zu verschmelzen wußte, vergleiche den prachtvollen Kopf des Poseidon (Vatikan, Museo Chiaramonti) mit dem otrikolanischen Zeus. Die angeborenen Züge sind bei beiden Brüdern dieselben, aber der Ausdruck des Meergottes ist unruhig, düster bis zu einem Anfluge von Zorn, das Haar wirr und feucht. Eine vollständige, aber in der Arbeit sehr unbedeutende Statue im Vatikan, Galleria delle statue; eine falsch restaurierte im Palazzo Altemps; eine dritte interessante im Museum des Laterans (8. Zimmer; mit einem Anflug von Melancholie schaut hier der Meeresbeherrscher friedlich vor sich hin, den mächtigen Oberkörper auf das aufgestützte Knie gelehnt, in der Linken den Dreizack haltend; eine Statuette in gleicher Haltung in Villa Albani, Kaffeehaus). Von einer kolossalen Erzstatue, die im Hafen von Centumcellae stand, ist außer anderen Stücken ein wegen seiner technischen Vollendung sehr gerühmter Arm im Museo Gregoriano (9. Zimmer) erhalten.

Auch die übrigen Götter der größeren Wasser, also mit Ausnahme der Tritonen und der Quellgottheiten, sind größtenteils von Zeus' Geschlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das wohlige Genießende, bald ins Schreckliche oder ins Bekümmerte hinein. Sie haben fein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, sondern feucht darniederhängend oder wirr durcheinandergeworfen; feine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger; feinen Bart, aber nicht lockig, sondern naß und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fischen durchzogen; feine großartigen Lippen, aber mit borniertem Ausdruck. Ihr Bau (wo es nicht bloße Köpfe oder Masken sind) ist überaus mächtig und breit und entwickelt sich in ihrer liegenden, etwas aufgelehnten Stellung ganz besonders majestätisch.

Die schönste dieser Gestalten ist der Nil (im Braccio Nuovo des Vatikans), wahrscheinlich aus der Zeit des Augustus, welcher bekanntlich erst Ägypten unterwarf, das Motiv wohl schon aus der Epoche der Ptolemäer. Beneidenswerte Symbolik der Alten, welche die 16 Ellen, um die der Nil alljährlich zu wachsen pflegt, durch 16 der niedrigsten Genien personifizieren durfte! Heiter klettern sie an dem Gotte herum und spielen mit seinem Krokodil und Ichneumon; einer (freilich ergänzt) guckt sogar oben aus seinem Füll-

horne heraus; ihre Schalkhaftigkeit ist gleichsam nur ein anderer Ausdruck für die stille Seligkeit des gewaltigen Stromgottes. Man beachte auch die Schilderung des Stromlaufes auf der Basis.

Die treffliche vatikanische Statue des Tigris (Sala a Croce a Greca) erhält durch den von Michelangelo oder einem seiner Schüler restaurierten Kopf ein besonderes Interesse des Kontrastes.

Im Hofe des Kapitulinischen Museums liegt als Brunnengott der kolossale Marforio (ein Rhenus aus der Zeit Domitians). b Er trägt die Züge des Zeus, aber in das Bornierte umgestaltet; Leib und Beine sind auffallend zu kurz für den gewaltigen Oberkörper. — Die beiden Wassergötter an der Treppe des Senatorenpalastes auf dem Kapitol und die beiden in der unteren Vorhalle c des Museums von Neapel sind teils gute, teils leidliche Deko- d rationsarbeiten.

Der düstere Ausdruck erscheint bedenklich geschärft und deutet auf Sturm in dem florentinischen Kopfe des Oceanus (Uffizien, e Halle der Niobe); er geht über in das Erschrockene, ich möchte sagen „Ausgeholtene“ in der höchst kolossalen Maske eines Wassergottes im Museo Chiaramonti im Vatikan; eine ähnliche in der f Villa Albani (Nebenräume rechts). Auch den Meergott in der g Sala Rotonda des Vatikans, mit Trauben im Haar, Delphinen im h Bart, Schuppen an Brauen und Wangen, am wahrscheinlichsten die Personifikation des Golfs von Neapel (gefunden in der Umgegend von Pozzuoli und Bajae) beherrscht eine schmerzlich sehnsüchtige Stimmung. Ruhiger ist der Ausdruck der zwei kolossalen Masken in Villa Albani hinter dem Kaffeehause. i

Ein merkwürdiges Gegenbild zu Zeus bildet die frühere, aber von der Kunst fortwährend, und zwar annähernd oder ganz im Tempelstile festgehaltene Darstellung des **bärtigen Dionysos**. Neben Zeus, den Gott der sittlichen Weltordnung, stellt sich hier ein König und Gott der Naturfreude mit einem Ausdruck seligen Genusses, dem wir freilich im Leben bei Männern reiferen Alters kaum je begegnen, der aber doch seine volle innere Wahrheit hat. Die breiten, wohl gerundeten (doch keineswegs plumpen) Formen und der stilljoviale Ausdruck des Kopfes, der heitere Blick, die charakteristischen gleichmäßigen Hauptlocken mit der Binde, sowie der ebenfalls gelockte Bart — dies alles ist schon in den Hermen oder Büsten zu erkennen, deren viele Tausende in den Gärten und Häusern der Alten gestanden haben müssen. (Eine große Anzahl im Garten usw. der Villa Albani; im 11. Zimmer des Laterans; k — vier im Palast Giustiniani zu Rom, unten; — mehrere, dar- l unter auch wohl Büsten des bärtigen Hermes, in der Galleria Geografica des Vatikans, vieles davon ist rohe Arbeit.) Irrtüm- m lich als ein Priester des Bacchus wird die Bacchusstatue in der

a Villa Albani (rechts vom Palaste am Ende der Nebengalerie)  
 b aufgefaßt, von der sich eine Replik in der Galerie Doria,  
 1. Zimmer, befindet.

Auf eine geheimnisvolle Höhe gehoben, treffen wir diesen Typus  
 c wieder in einer berühmten vatikanischen Statue (Sala della  
 Biga) mit der (gewiß nicht vom Künstler herrührenden) Inschrift:  
 Sardanapallos — auf dem Gewande. In ein herrliches weites  
 Gewand gehüllt, mit der Rechten auf ein Zepter gestützt (dies un-  
 vollständig, restauriert, wahrscheinlich ursprünglich ein Tyrkos), schaut  
 der bejahrte Dionysos voll hoher innerer Wonne in die von ihm  
 beherrschte Welt. (Mit diesem der Kunst des Kephisodot nahe-  
 stehenden Werke verwandt: Kopf und Brust eines bärtigen Bacchus  
 d im Museum von Neapel, Saal der Mosaiken.) Noch zu beachten  
 sind die beiden schönsten Büsten des Vaters Bacchus, die eine im  
 e Museo Chiaramonti, die andere früher Plato (f. unten) genannte  
 f aus Erz in Neapel (3. Saal der Bronzen, 5618), nach einem Werke  
 des 5. Jahrhunderts.

\*\*\*

Von den Söhnen des Zeus, abgerechnet die eigentlichen Götter,  
 ist der mächtigste **Herakles**. In seinem Antlitz ist auch noch etwas  
 übrig geblieben von den Zügen seines Vaters, namentlich in der  
 Stirn (sehr auffallend in einem Kopfe des verklärten Herakles im  
 g Vatikan, Büstenzimmer); sonst herrscht darin eine jeder Mühe  
 gewachsene Kraft und Leidenschaft vor. Seine höchste und bleibende  
 Kunstform erhielt Herakles durch den großen *Lysippos* zu Alex-  
 anders Zeit. Wir lernen sie kennen vor allem in dem weltber-  
 h rühmten Torso des Atheners *Apollonios*, Sohnes des Nestor (am  
 Eingange des Belvedere im Vatikan). Nach dem Hymnus  
 Winkelmanns und den bekannten Streitfragen über die vermut-  
 liche Urgestalt des Werkes<sup>1)</sup> wage ich nur, den Beschauer auf die  
 ungemeine Leichtigkeit und Elastizität dieser Bildung, verbunden  
 mit dem Ausdrücke der höchsten Kraft und Schwere, aufmerksam  
 zu machen.

Liegt hierin eine Andeutung, daß Herakles verklärt, etwa in  
 seiner Verbindung mit Hebe, der ewigen Jugend, abgebildet sei,  
 i so spricht der farnesische Herakles (Kolossalstatue des Atheners  
*Glykon*, in Neapel, Salone del Toro Farnese) einen ganz anderen  
 Sinn aus. Hier ist es der noch in Kämpfen und Wanderungen  
 begriffene, nur für einen Augenblick ausruhende Held, mit den  
 erbeuteten Äpfeln der Hesperiden (diese samt der rechten Hand

1) Man denkt sich Herakles emporschauend gegen eine zu seiner Linken  
 stehende Hebe; neuerdings sind auch andere Deutungen versucht, die das Werk als  
 Einzelstatue zu erklären suchen.

restauriert, aber richtig). In der wahrhaft gewaltigen Muskulatur, dem Ungeheuern, namentlich der Arm- und Schulterbildung, wirkt noch die letzte Anstrengung nach; um so stärker erscheint der Ausdruck der Ruhe, durch das Auftützen auf die Keule links und die Auschwungung des Leibes rechts, sowie durch die Senkung des Hauptes und die reine Horizontale der Schultern charakterisiert, während Stellung und Gestalt der Beine dem Ganzen doch die Leichtigkeit eines Hirsches geben. Die Arbeit (am Kopfe stark restauriert) ist mit der des Torso allerdings nicht zu vergleichen und als eine durchgängig manierierte Nachbildung nach einem, wie man meint, lyfippischen Original<sup>1)</sup> zu betrachten. Eine maßvoller gehaltene Replik in Florenz, Pal. Pitti. a

Die im Jahre 1864 am Palazzo Righetti beim Theater des Pompejus ausgegrabene kolossale vergoldete Bronzestatue (Vatikan, b Sala Rotonda) ist von weit einfacherer Formgebung und nüchterner Erfindung, der wunderlich kleine Kopf (der an den von Skopas ausgebildeten Typus erinnert) wahrscheinlich etwas verdrückt.

Unzählige, meist spätere Arbeiten stellen den Heros und seine Mythen dar; auch z. B. als kleine Bronzefigur kommt er sehr häufig vor. (Uffizien, 2. Zimmer d. Br., 3. Schrank.) In der c Sala degli Animali des Vatikans allein sind vier Taten des Heros d in nicht ganz lebensgroßen Gruppen dargestellt; eine ebensolche im 8. Zimmer des Laterans. Eine Bronzegruppe aus Torre del e Greco, den Kampf mit dem Hirsch darstellend, im Museum von f Palermo. In der Villa Borghese ist ein ganzes Zimmer solchen g Überresten geweiht; man trifft Herakles als Herme, als Kind, auch als Knecht der Omphale in deren weiblichen Gewändern. Im Museum von Neapel (Durchgang zur Sala delle Amazzoni) findet h sich das aus den weniger edlen Gruppen des Mars und der Venus bekannte Motiv ähnlich für Herakles und die heroische Siegerin benutzt, ein sehr artiges Werk, welches jene Gruppen weit hinter sich läßt. Ein sehr gutes, tadellos erhaltenes Werk der altgriechischen Plastik ist das selbst in archäologischen Kreisen wenig bekannte große Relief mit dem Löwenkampfe, das als Sockel eines Grabmals in S. M. sopra Minerva verwendet ist (verschlossener i Gang am rechten Seitenschiffe).

Herakles (?), der als Stellvertreter des Atlas den Weltglobus trägt, im Museum von Neapel (Sala dell' Atlante), ist eine gute, k aber stark ergänzte Arbeit. Die unten zu besprechende Gruppe des Herakles mit Antäus gibt den Helden mehr fleischig als muskulös und entfernt sich wieder um eine Stufe weiter von dem

1) Die Statue erscheint schon in dem kleinen pergamenischen Frieße frei nachgebildet.

verklärten Herakles als die meisten übrigen Bildungen (Hof des a Pal. Pitti). Als Vater mit seinem Kinde Telephos auf dem Arme b sehen wir Herakles dargestellt in einer Statue des Museo Chiaramonti, die unter die besten Bilder des Heros zu rechnen ist.

Herakles, jugendlich und unbärtig, das Haupt mit Pappellaub c bekränzt, in einer prachtvollen Büste des Museo Chiaramonti; d andere Exemplare im Kapitolinischen Museum und im Konservatorenpalaste.

Endlich blieb ein wesentlich genrehaftes Motiv, das den Zeussohn in rein physischer Gewaltigkeit darstellt, der kleineren Bildung in Erz vorbehalten. Ich meine die köstliche Bronze des „trunkenen e Herakles“ im Museum zu Parma. An dieser rückwärts taumelnden, von allen Seiten glücklich gedachten Figur erkennt man das ganze Muskelwesen des farnesischen Herakles, nur im Dienste einer ganz anderen Macht, als bei den zwölf Arbeiten. (Gefunden in Velleia und doch vielleicht griechischen Ursprunges.)



Es war nicht mehr als billig, daß auch die vorzugsweise so genannten Zeussohne (Dioskuren) Kastor und Polydeukes in ihrem Typus an den Vater erinnerten. Dies ist in der Tat der Fall mit den f beiden weltberühmten Kolossen auf dem Platze des Quirinals in Rom; die Bildung von Stirn, Lockenanatz, Nase und Lippen, ist deutlich dem Zeusideal entnommen, wovon man bei Betrachtung der Abgüsse sich am besten überzeugen kann; nur erscheint alles in den jugendlichen und heroischen Charakter übertragen. — Bekanntlich galten diese Rossbändiger einst als Arbeiten des *Pfidiad* und *Praxiteles*. — Ihre Bildung im ganzen vereinigt mit unbeschreiblicher Wirkung das Schlanke und das Gewaltige; ihre momentane Bewegung spricht wunderbar schön aus, wie es für sie eine leichte Mühe sei, die bäumenden Pferde zu lenken; Stallknechte mögen das Tier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren bedürfen dessen nicht. Die Pferde sind auch verhältnismäßig kleiner gebildet, wie sich überhaupt in der alten Kunst der Maßstab mehr nach der relativen Bedeutung der Figuren als nach ihrem physischen Größenverhältnis richtet. — Ehemals standen sie parallel; ohne Zweifel mit Recht; ihre jetzige Gruppierung mit der Brunnenchale und dem Obeliskten paßt vielleicht besser zum Platze.

g Die beiden Dioskuren der Kapitilstreppe, sonderbar bedingte Werke<sup>1)</sup> aus noch ziemlich guter Zeit, scheinen ganz geschaffen,

1) Wahrscheinlich für einen ganz bestimmten Standort berechnet. — Es wäre sehr wünschenswert, über das perspektivische Gesetz, welches solchen Anomalbildungen zugrunde liegt, eine zusammenhängende Belehrung zu erhalten, und zwar von einem Bildhauer. Vgl. S. 79b.

um den Wert der quirinalischen ins hellste Licht zu stellen. Wie sie, stehend neben den Rossen, waren die Jünglinge auch in den merkwürdigen, leider sehr zerstückten Statuen altgriechischen Stiles gebildet, die kürzlich am Lacus Iuturnae beim Kastortempel auf dem Forum ausgegraben sind.

Eine neue Dioskurendarstellung und zwar in griechischem Originale, aus besserer Zeit, haben vor nicht langer Zeit die Ausgrabungen des ionischen Tempels in Lokri geliefert. In einem der Giebel oder als Akroter war der Ritt der Dioskuren übers Meer und ihre Ankunft in Lokri dargestellt; aus dieser Gruppe ist eine Figur erhalten (im Museum zu Neapel, Sala di Locri), von einem Triton getragen ein springendes Pferd, von dem ein Jüngling abspringt.



**Hera**, die Schwester und Gemahlin des Zeus, bedurfte einer entsprechend großartigen Persönlichkeit, in welcher die Königin der Götter zu erkennen sein sollte. Die reife Schönheit eines mächtigen Weibes ist denn auch nie bedeutender dargestellt worden, als in diesem Typus, der doch zugleich eine unbegreifliche Jugendlichkeit ausspricht. Die Statuen sind meist spät, verraten aber ein herrliches Vorbild aus der Zeit des Phidias und seiner Schule, wie z. B. die im großen Saale des Museo Capitolino und die kolossale in der Sala Rotonda des Vatikans. Ein kleineres Exemplar in der Villa Borghese, Zimmer der Juno; ein anderes in der Galleria delle Statue des Vatikans. Eine gute Vorstellung des älteren Typus gibt auch die Relieffigur auf dem barberinischen Kandelaber im Vatikan (Galerie der Statuen). Die Neapolitanische Statue (Salone del Toro Farnese, mit modernem Kopfe) ist dagegen eine Replik der wunderschönen, aus Ephesos stammenden Juno zu Wien, von einem nur verwandten Typus. Das nasse Anliegen des feinen Untergewandes ist bisweilen allzu absichtlich dazu benutzt, die bedeutenden Formen des Oberleibes hervortreten zu lassen; sonst aber wird die milde Majestät des bediademten Hauptes und die imposante Stellung, womit der Körper nach der Rechten ausladet, immer die Herrscherin auf das deutlichste erkennen lassen<sup>1)</sup>.

Eine eigene Aufgabe gewährte dem römischen Bildhauer die Juno Lanuvina. (Kolossalstatue ebenfalls in der Sala Rotonda des Vatikans; die aus Lanuvium stammende Figur im Kapitulinischen Museum [auf der Treppe rechts] gilt als Libera, die an der Plinthe angebrachte Inschrift Juno Lanuvina ist gefälscht.) Als

1) Manche der für junonisch geltenden Bildungen dürfte in Wahrheit der Venus regina angehören.

Schützerin der Herden hat sie Haupt und Leib mit einem Tierfell bedeckt; mit dem (restaurierten) Speere in der Hand schreitet sie zu gewaltiger Abwehr aus. Ohne Zweifel hat der Bildner ein uraltes Tempelbild von Lanuvium in dem Stile griechisch-römischer Zeit reproduzieren müssen; die Züge aber sind junonisch. (Vielfach restauriert.)

Diese göttlichen Züge lernt man nun weit besser als aus irgend einer Statue aus zwei berühmten Kolossalköpfen kennen. Der  
 a eine, die Juno Ludovisi in Rom (Nationalmuseum, Coll. Boncompagni, 2. Zimmer), erschien einst Goethe „wie ein Gesang Homers“, und in der Tat wird die Seele griechisches Maß und griechische Schönheit selten so vernehmlich zu sich reden hören<sup>1)</sup>.  
 b Der andere, im Museum von Neapel (Sala del Doriforo), gibt in schöner Arbeit einen älteren, strengen Typus<sup>2)</sup> wieder, dem zur vollen Majestät noch die Anmut fehlt, aus einer Zeit, da die griechische Kunst noch nicht ihre volle harmonische Größe erreicht hatte; es ist noch die homerische, erbarmungslose Hera<sup>3)</sup>, während aus der Ludovisichen eine königliche Milde hervorblüht. Die göttliche Anmut liegt bei dieser wesentlich in der Linie des Mundes und in den nächstliegenden Teilen der Wangen, auch in den nur mäßig großen, mild umrandeten Augen (wie scharf sind die Augenlider der neapolitanischen!). Das einzige Leiden ist die Restaurierung der Nasenspitze, welche man sich auf irgend eine Art verdecken möge. Von diesem hohen Typus führen verschiedene Pfade abwärts in das Kluge und Schlaue, in das bloß Liebliche, selbst in das Buhlerische. Eine beträchtliche Anzahl von Büsten geben die Belege hierzu. Wir nennen bloß diejenigen, welche sich zugleich noch merklich an die hohe Grundgestalt anschließen. Und der Charakter der Juno bleibt dem Kopfe, mag er auch als Darstellung einer anderen verwandten Gottheit oder gar, wie neuerdings vermutet ist, als apotheosiertes Bildnis einer Frau aus dem Kaiserhause gemeint sein. Schöne Kolossalköpfe  
 c im oberen Gange des Kapitols.

d Ein schöner und milder römischer Kopf im Braccio Nuovo des  
 e Vatikans, die sog. Juno Pentini Nr. 112. — Ein anderer in der  
 f oberen Galerie des Museo Capitolino. — Eine freundlich-galante  
 g Juno im Museum von Neapel (1. Saal). — Eine der strengeren,  
 aus römischer Zeit, in den Uffizien zu Florenz (Halle des

1) Und doch gehört die Ausführung erst der römischen Zeit, dem 1. Jahrh. n. Chr., an.

2) Die (von Brunn versuchte) Rückführung auf die Hera des Polyklet ist nicht mehr haltbar. Neuerdings auch auf Artemis gedeutet.

3) Wovon ein gemilderter Nachklang auch in der oben erwähnten borghefischen Statue zu erkennen ist.



Hermaphroditen). — Eine sehr schöne, vielleicht griechische Büste, flüchtig gearbeitet, sehr abgerieben und durch eine moderne Nase abscheulich entstellt, findet sich im Dogenpalaste zu Venedig (Sala de' Bufti). Am Diadem Palmetten und zwei Greifen.



Die eigentliche Matrone unter den Göttinnen, die mütterliche in vorzugsweisem Sinne, war einst **Demeter**. Die frühere Kunst gab ihr daher neben dem Jugendlichen, was allen Göttinnen eigen ist, zwar nicht die königliche Würde der Hera, aber doch eine hohe Gravität, einen gewaltigen Gliederbau und eine völlige Bekleidung, selbst bisweilen einen Schleier. So finden wir sie in der grandiosen (in den Attributen ergänzten und als Demeter zweifelhaften) Kolossalstatue des Vatikans (Sala Rotonda) dargestellt; b ihre Stellung ist die so mancher Statuen des älteren Typus: mächtiges Vortreten des einen Fußes (auf welchem der Körper ruht), Nachziehen des anderen, also beinahe ein Vordringen.

Zu den reichen, vollen, mütterlichen Bildungen ist auch Isis zu rechnen, die schon zur griechischen Zeit aus dem ägyptischen Götterkreise in die klassische Kunst hereinkam. Fast junonisch herrlich erscheint sie uns in dem prächtigen Kolossalkopfe der Villa Borghese (Hauptsaal); mehr jungfräulich in einem reizenden Köpfchen des Vatikans (Büstenzimmer; statt des Lotos einen d Lockenbund über der Stirn). Die vollständigen Statuen werden bald für die Göttin selbst, bald für eine bloße Priesterin ausgegeben, ein Zweifel, welcher deshalb unlösbar bleibt, weil überhaupt Priester und Priesterin beim feierlichen Opfer das Kostüm ihrer Gottheit trugen. Göttin oder Priesterin ist in dieser Beziehung leicht zu erkennen an dem Sistrum (wo es nicht restauriert ist), einem birnförmig gebogenen, mit einigen Drähten oder Stäbchen durchzogenen Lärminstrumente von Erz, und an dem vor der Brust zusammengeknüpften Fransengewande. (Zwei geringere Statuen im Museum von Neapel, Corridojo dei marmi colorati). e

Von **Ares**, dem Gotte des Kampfes, den die römische Kunst überdies als Vater des Romulus zu verherrlichen hatte, besitzt man auffallenderweise kaum eine völlig sichere Statue von guter Arbeit. Im unteren Gange des Kapitolinischen Museums steht f ein prächtig geharnischtes und behelmtes Kolossalbild, dessen pomphafte Bekleidung die Entstehung in römischer Zeit anzeigt. (Es galt früher für Pyrrhus.) Eine schöne Statue im Lateran g (4. Zimmer) wird mit Wahrscheinlichkeit auf Ares gedeutet. Die mehrfach (z. B. gerade hier) vorkommende Gruppe von Mars und Venus ist durchgängig von später Arbeit, stark restauriert und trägt ebenfalls Porträtköpfe. Aber die herrliche Statue des

- a Museo Nazionale delle Terme (Coll. Boncompagni, 3. Zimmer) kann mit Fug und Recht nur als ein ruhender Kriegsgott gelten; mit dem Schwert in der Hand, den Schild zur Rechten, sitzt er auf einem Fels, den linken Fuß auf einen Helm gestützt; ein Amorin vor ihm und der Rest einer Hand, die auf seiner linken Schulter ruhte, wohl der Aphrodite, deuten die Absicht des Künstlers an: es sollte der durch die Liebe besänftigte Kriegsgott dargestellt werden. Sein Typus ist im ganzen dem des Hermes ähnlich, nur mit männlich strengeren, härteren Zügen, zumal im unteren Teile des Gesichtes. Die Haltung wunderbar leicht, von allen Seiten die schönsten Linien darbietend. Man schließt aus der Verwandtschaft mit dem „Schaber“ (f. S. 89) auf ein Original des *Lysippos*. Strenger, einem etwas älteren griechischen Original nachgebildet,
- b ist der sitzende Ares im Hofe des Palazzo Altemps, dessen Motiv in der Aresfigur in dem einen der Medaillons am Konstantinsbogen wiederkehrt. — Im Museo delle Terme (Coll. Boncompagni, 3. Zimmer) die Statue eines ebenfalls nackten, auf dem Boden sitzenden Helden (mit fremdem, aber antikem Kopfe), welche eine belehrende Vergleichung des bloß Heroischen mit dem Göttlichen des Ares gewährt.

In vollständiger Rüstung, ausschreitend und mit einer Waffe ausholend, ist Mars hauptsächlich in den etruskischen Erzfiguren dargestellt. (Museo Etrusco des Vatikans: der bekannte Mars von Todi, ruhige Standfigur, ein geistloses, aber technisch vollendetes Produkt der frühen italisch-griechischen Kunst; Uffizien in Florenz, 2. Zimmer der Bronzen, 2. Schrank: mehrere kleinere Figuren dieser Art; dort auch ein ganz kleiner verstümmelter Mars des schönen Typus.)



Die antike Mythologie gewährt der Kunst oft an einer und derselben Gottheit viele Seiten und Charakterzüge, die sich darstellen ließen, je nachdem die verschiedenen Entwicklungsperioden des Griechentums, auch wohl die lokalen Mythen eine göttliche Gestalt verschieden hatten bilden helfen. Endlich aber pflegt sich die Kunst einer jener Seiten entschieden zu bemächtigen und die anderen zu vergessen oder nur als Anklänge leise anzudeuten.

Reichlichen Beleg hierfür liefert **Hermes**. Ursprünglich ein unterirdischer Gott des Gedeihens und des Segens, ward er später der Herr des Gewinns und Verkehrs, ein Bote der Götter, wandelnd vom Olymp bis zur Unterwelt, wohin er auch die Menschenseelen geleitet. Kaum eine Gottheit wurde häufiger gebildet; an allen Straßen begegnete man einem Pfeiler mit einem bärtigen Haupte, so daß dergleichen Pfeiler mit Köpfen

überhaupt den Namen „Hermen“ erhielten, gleichviel, wen sie darstellten.

Da er aber als Gott des Gedeihens auch der Schützer der Gymnasien war, so wurde später aus dem raschen, rüstigen Götterboten das Ideal eines nur mit dem kurzen Mantel (Chlamys) bekleideten Jünglings der Ringschule, und bei diesem Typus hielt die Kunst still. Von seiner Botenschaft her blieb ihm bisweilen ein Ansatz von Flügeln an den Fußknöcheln, auch wohl am Haupte, sowie der Reifehut; von seinem Heroldsamte bisweilen der Schlangensstab; von seiner Eigenschaft als Kaufmann der Geldbeutel in der Linken; — allein auch ohne dies alles ist und bleibt er Hermes, und zwar gerade in den besten Beispielen.

In italienischen Sammlungen steht der vatikanische Hermes a (Belvedere) obenan; derselbe, welcher früher unbegreiflicherweise als „vatikanischer Antinous“ bezeichnet wurde. Es ist ein ewig junges Urbild der durch Gymnastik veredelten Leiblichkeit, wie die breite, herrliche Brust, die kräftigen und doch feinknochigen Glieder, die leichte, ruhige Stellung dies vernehmlich ausdrücken. Allein in der ganzen Gestalt waltet ein wahrhaft göttlicher Sinn, der sie über jene Einzelbedeutung weit emporhebt. Sie hat, ich möchte sagen, ein höheres, zeitloseres Dasein als alle menschlichen Athleten, in welchen die Wirkung der letztvorhergegangenen, die Erwartung der nächsten Anstrengung mit angedeutet scheint. Und welch ein wunderbares Haupt! Es ist nicht bloß der freundlich sanfte, feine Hermes, sondern wahrhaftig der, welcher „den oberen und den unteren Göttern wert“ ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitze ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Totenführer zukommt, der so viel Leben untergehen sieht. Diese süße, jugendliche Melancholie, welche im Antinous zweideutig gemischt waltet, ist hier mit vollkommener Reinheit ausgedrückt. — Die Statue ist stark geglättet. Möge sie wenigstens fortan bleiben, wie sie ist. Man führt das Original — denn auch die vatikanische Statue ist nur eine Kopie aus dem Ende des 1. Jahrh. v. Chr. — auf praxitelische Kunst zurück.

Noch mancher treffliche Hermes steht in den römischen Galerien, allein keiner, der diesem irgend nahe käme. Zur Vergleichung diene z. B. der Hermes mit der Inschrift „ingenui“ (Vatikan, Galleria delle Statue) und derjenige des Braccio Nuovo (mit b nicht dazu gehörigem antikem Kopfe), gute römische Arbeiten. Im Braccio Nuovo stehen (hinten) auch zwei bemäntelte Hermen, deren Köpfe wirklich Hermes vorstellen. — Im großen Saale des Kapitulinischen Museums glaubt man in der Statue eines c vorgebeugten Jünglings, welcher (in der jetzigen Restaurierung)

den Zeigefinger der Rechten wie horchend erhebt und den linken Fuß auf ein Felsstück setzt, einen Hermes zu erkennen. Es ist ein stattliches, lebensvolles Werk. — Ein Hermes nach einem sehr schönen, noch strengen griechischen Originale aus dem 5. Jahrh. v. Chr., wenigstens mit einem Anklang jener schönen Trauer, im a Museo delle Terme, Coll. Boncompagni, 2. Zimmer. Auf ein Werk ungefähr derselben Zeit geht die wegen des unzugehörigen b Kopfes fälschlich Phokion benannte Statue im Vatikan (Sala della Biga) zurück.

c Im Museum von Neapel, 3. Saal der Bronzen, ein als Hermes gedeuteter Kopf, der sich der seelenvollen Schönheit des vaticanischen Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche d Bronzestatue des sitzenden Hermes aus Herculaneum. Er hat schon lange gefessen und ist darob etwas eingefunken; allein sein Blick sagt, daß er noch lauert, und seine ganz leichte Stellung wie der Bau seiner Glieder läßt ahnen, mit welcher Elastizität er aufspringen wird. Die Kunst wird keine sitzende, nackte Jünglingsfigur mehr schaffen, ohne dieses Erzbild wenigstens mit einem Blicke zu Rate zu ziehen. Der Typus stammt aus der Alexanderzeit und ist, abgesehen von dem Formellen, interessant durch die realistische Ausbildung des Kopfes, in dem das Edle, Feine zurückgetreten und die Verschlagenheit ausgeprägt erscheint.

e In den Uffizien zu Florenz (im 1. Gange) eine ausgezeichnete wohlerhaltene Statue des Hermes, welchem die Flügel unmittelbar über dem Knöchel aus dem Fuße herauswachsen. — Von viel größerer Bedeutung ist der leider sehr stark, und zwar f als Apoll restaurierte sitzende Hermes im 3. Gange. Der Gott ist sehr jugendlich gedacht, aber im größeren Verhältnis ausgeführt, so daß man ihn in seinem verstümmelten Zustande leicht erkennen konnte, indem seine spätere gymnastische Bildung hier nur leise angedeutet ist. Ein Blick auf den ebenso jugendlichen Apoll, etwa den Sauroktonos, zeigt freilich den gründlichen Unterschied; hier wollen alle Formen nur das leichteste Dasein ausdrücken, während im Hermes die Rüstigkeit und Elastizität ein wesentlicher Zug ist, selbst wo er ruht, wie hier (schöne römische Arbeit). In g der Nähe eine ähnliche, viel geringere Statue mit dem echten Hermeskopfe; die Lyra, deren Erfinder Hermes war, ist hier antik. h — Noch knabenhafter und fast genreartig ist Hermes dargestellt in einer Statue der Inschriftenhalle ebenda, einem römischen Werke. Er steht auf einen Stamm gelehnt; im ursprünglichen Zustande hielt er etwas mit der rechten Hand, auf die seine Blicke gerichtet sind. — Eine jugendliche Hermesbüste aus Ostia im i Lateran, letztes Zimmer. In vielen Museen schöne Hermesköpfe

mit schlichtem Haar, edlem Oval und klugem Gesichtsausdruck, die auch als Athletenköpfe gehen.



Vom Geschlechte des Hermes als Schützers der Ringschulen sind alle **Athleten** griechischer Erfindung. Man erwarte hier nicht den zum Gladiator abgerichteten römischen Sklaven. Der griechische Jüngling übte sich in allen Gattungen der Gymnastik freiwillig, weil ihm die gleichmäßige Ausbildung des ganzen Menschen Lebenszweck war. Und so stellte ihn die Kunst dar, edel bewegt oder edel stehend, elastisch ohne alles Tänzerliche, mit irgend einer äußeren Andeutung des eigentlich Gymnastischen; der ganze Leib aber ist in allen Teilen durchgearbeitet und der Weichlichkeit abgerungen, ohne doch in der reichen Muskulatur irgendwie absichtlich zu erscheinen. Eine innere Schwungkraft scheint ihn zu beleben. Der in der Regel kleine Kopf mit kurzem Haar sitzt frei und schön auf dem Nacken; der Ausdruck ist ernst und sanft und klingt sehr deutlich an den des Hermes an. Nur selten und erst spät weicht diese edle Auffassung einem rücksichtslosen Realismus, wie ihn die in ihrer Art großartige, fast brutale Bronzestatue eines ausruhenden Faustkämpfers im Museo delle Terme zeigt. a

Im Braccio Nuovo des Vatikans bereiten die Athleten der Halbrötunde, mittelgute Arbeiten, auf den im Jahre 1849 gefundenen „Apoxyomenos“ am Ende des Saales vor, eine Kopie b der berühmten Bronze des *Lyfippos*. Die so schwer auf schöne Weise zu gebende Bewegung der Arme und die dadurch begründete Linie des Körpers sind hier Wunder der Kunst. Die Statue ist für uns ein Eckstein der Kunstgeschichte; wir erkennen an ihr die Eigentümlichkeiten des *Lyfippos* deutlich ausgeprägt: naturalistische Haarbehandlung, schlanke Bildung des Körpers, kleinen Kopf. Wie anders sich das Motiv auch darstellen ließ, läßt sich an der dem *lyfippischen* Werke ungefähr gleichzeitigen (fälschlich mit einem Gefäß restaurierten) Statue im ersten Gange der Uffizien sehen, einer Wiederholung der kürzlich in Ephesos gefundenen vorzüglichen Bronze (in Wien, Volksgarten). c

Sehr reizende Motive gewährten sodann die *Discobolen* oder Scheibenwerfer; sei es, daß sie gebückt im Augenblicke des Werfens, oder stehend und sich zum Wurfe vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdrücke des Moments. Der Vatikan enthält (Sala della Biga) sehr ausgezeichnete Beispiele, einen stehenden, mit Auge und Gebärde sein Ziel messenden, von attischer Erfindung, und einen gebückten (Kopf und linker Arm modern, der Kopf war zurückgewendet) nach *Myron*; von diesem ein weit schöneres d

a Exemplar mit zugehörigem Kopfe im Palast Lancelotti zu Rom und ein sehr guter kürzlich gefundener Torso, nach dem  
 b Exemplar Lancelotti ergänzt, im Museo Nazionale in Rom. Eine  
 c geringere Wiederholung in den Uffizien, 3. Gang, seltsam als Endymion ergänzt, und eine andere im langen Saale im 1. Stocke  
 d des Museo Capitolino, als fallender Krieger restauriert. — Die Statue war, wie der Apoxyomenos, im Altertume hochberühmt und bewundert wegen ihrer lebensvollen Darstellung der momentanen Bewegung.

Bei weitem am häufigsten aber sind ruhig stehende Athletenbilder, ohne Andeutung einer besonderen Tätigkeit. Bei ihrer oft stark restaurierten Beschaffenheit und dem meist geringen Werte ihrer Ausführung (als Dekorationsfiguren) ist es nötig, sich zu erinnern, daß man doch vielleicht manches Nachbild nach jenen Hunderten der schönsten Athletenstatuen im Haine von Olympia vor sich hat. — Zu diesen ruhig stehenden Athleten gehört vielleicht der sog. Kapitolinische Antinous. Andere Arbeiten von Wert: der Athlet mit Salbgefäß in der Galleria delle Statue des  
 f Vatikans; der schlanke, jugendliche, einem guten griechischen  
 g Originale nachgebildete, im großen Saale des Kapitolinischen Museums. (Der das Stirnband umlegende [Diadumenos], ehemals im Palazzo Farnese, jetzt im Brit. Museum, woselbst ein anderes Exemplar, nach einem berühmten Motiv des *Polyklet*, aus Vaison  
 h in Frankreich; ein Torso in Rom im Magazzino Comunale.)  
 i Vier Athleten im 1. Gange der Uffizien zu Florenz, zum Teil willkürlich restauriert und von jeher nicht viel mehr als Dekorationsarbeit; aber vielleicht nach Originalen der großen alten Zeit, worauf der breite, gewaltige Typus und besonders die Bildung des Kopfes und Halses hinweist. Einer davon, sowie  
 k der sehr zusammengestückelte, stehende im Braccio Nuovo des Vatikans (Nr. 126) und ein drittes gutes Exemplar in  
 l Neapel (Sala del Doriforo), wo auch eine Bronzekopie des Kopfes mit Künstlerinschrift des Apollonios (3. Saal der Bronzen) weisen auf ein berühmtes Original, den Doryphoros des *Polyklet*, zurück. Ein geringeres Exemplar im Pal. Pitti (oberes Vestibul).

Der fälschlich sog. Alcibiades in der Sala della Biga des  
 n Vatikans ist eine interessante Kopie einer Athletenstatue aus dem 5. Jahr. v. Chr. Es ist ein sehr schöner Akt der Verteidigung; der Beschauer erwartet, daß sie erfolgreich sein werde, weil in der ganzen Gestalt nicht nur physische Kraft, sondern hohe geistige Entschiedenheit waltet. Dagegen ist die kürzlich gefundene große  
 o Bronzestatue im Oberstocke des Museo delle Terme, ein jugendlicher kräftiger Mann mit hoch auf gestütztem Speer oder Stab,

ein Fürst, nicht ein Athlet. Ebenda die prachtvolle bewegte Jünglingsfigur aus Subiaco.

Von den Bronzen des Museums von Neapel (4. Saal der Bronzen) gehören außer mehreren schöneren Köpfen (vgl. S. 88c) hierher die beiden trefflichen Statuen der gebückt vortretenden Jünglinge. Bei Werken von so lebensvoller, wenn auch einfacher Arbeit hat der geringste Zug seine Bedeutung. Bei aufmerksamer Betrachtung, namentlich der Fingerbewegung und Armhaltung, wird man sich überzeugen, daß nicht Wettläufer oder Diskuswerfer, die ihrer entrollenden Scheibe nachblicken, dargestellt sind, sondern Ringer, welche sich den Punkt des Angriffs ansehen. (Ähnlich die Ringer im Konservatorenpalaste, Rom.)

Eine kürzlich in Pompeji gefundene Bronzefigur eines ruhig stehenden Jünglings (Neapel, Museum) ist über Gebühr gerühmt worden, wenn sie dem sog. Idolino im Museo Etrusco in Florenz an die Seite gestellt wurde. An diesem letzteren hat man Gelegenheit, die griechische Kunst des 5. Jahrh. in einem Originalwerke ersten Ranges kennen zu lernen. Die Figur steht auf einer prächtigen Basis aus der Renaissancezeit. — Ebenda die Statuette eines Ringers in voller Bewegung; am rechten Ellbogen ist noch die Hand eines Mitringers erhalten. — Eine in Sorrent gefundene schöne Statue eines ruhig stehenden Ringers in Neapel (Sala del Palestrita) geht auf ein Vorbild attischer Kunst zurück.

Diese meist aus römischer Zeit stammenden Exemplare lassen auf die Verehrung schließen, welche jenen ehernen Athletenbildern der griechischen Kampfstätten noch immer gewidmet wurde. Die spätere Skulptur muß nach den Siegerstatuen von Olympia wie nach einer Sammlung von Urkunden der Kraft und Anmut emporgeblickt haben.

Die beiden Ringer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz werden bei Anlaß der Gruppen behandelt werden.

Bekanntlich nahmen, wenigstens in Sparta und Elis, auch die Mädchen an gewissen Wettkämpfen teil, und es ist zu glauben, daß sich die Skulptur die darstellbaren Motive nicht entgehen ließ, welche dabei zum Vorschein kamen. Erhalten ist, wenigstens in guter alter Kopie, eine zum Auslauf bereite Wettläuferin (Galleria de' Candelabri im Vatikan); eine graziöse, nichts weniger als amazonenhafte Gestalt, in welcher das Jungfräuliche vortrefflich ausgedrückt ist. Die kurz geschnittenen Stirnhaare sowie das kurze Gewand gehörten, wenigstens in Elis, zur Sache.

Überaus traurig ist der endliche Ausgang des Athletenbildens. Das kaiserliche Rom begeisterte sich nämlich so sehr für die Wagenführer seiner Zirkel und die Gladiatoren seiner Amphitheater, daß deren leibhaftige Abbildungen mit Namensbeischriften

Mode wurden. Dieser Art sind schon die Mosaikfiguren aus den  
 a Caracallathermen in einem oberen Saale des Laterans und  
 vollends die aus dem 4. Jahrh. stammenden im Hauptsale der  
 b Villa Borgheese. Selbst an Sarkophagen (z. B. einem im ersten  
 c Gange der Uffizien) kommen Wagenführer mit Namen vor.  
 Porträts von Zirkuskutschern haben wir in sieben Hermen im Hofe  
 d des Museo delle Terme, eine lebensgroße Statue mit nicht da-  
 e zugehörigem antiken Kopfe in der Sala della Biga des Vatikans,  
 interessant wegen der Verschnürung des Oberkörpers, die als prophylaktischer Verband zum Schutze der Rippen diente. Auch die alten Griechen waren von der persönlichen Darstellung bestimmter Athleten ausgegangen, allein sie hatten sie auf eine allgemeine Höhe des Schönen gehoben und sie bald nur als vielgestaltige Äußerungen des Schönen dargestellt.

\*\*\*

Es kann nicht befremden, daß die Statuen von hellenischen **Kriegern** bisweilen schwer von den Athletengestalten zu trennen sind. Über eine der berühmtesten Gestalten des Altertums, den Borgheesischen Fechter (im Louvre), hat man sich lange nicht einigen können, ob darin ein Ringkämpfer oder ein Krieger zu erkennen sei. Die Stellung spricht für das letztere, die Formen des Körpers aber sind die der vollendetsten Athletik, wie sie kaum an einer anderen Statue vorkommen. (Von einem Gladiator kann gar nicht die Rede sein.)

Eine Anzahl von Statuen aber stellen ohne Zweifel wirkliche Krieger dar, mögen sie nun besonders gearbeitet sein oder irgend einer Schlachtgruppe angehört haben. Ersteres gilt wohl von dem schönen, ausruhend auf der Erde sitzenden oder Wache haltenden  
 f Krieger des Museo delle Terme (früher in Villa Ludovisi), von guter Arbeit, den wir schon bei Anlaß der Aresbilder, S. 86 c, erg  
 wähnten. Im Museum von Neapel (Corridojo dei Tirannicidi) sind die beiden nebeneinander stehenden (leider wie so manches aus der farnesischen Sammlung überarbeitet) Nachbildungen der athenischen Ehrenstatuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, deren Gruppierung aus Münzen, Vasen und einem Relief ersichtlich wird. An dem einzig echt erhaltenen Kopfe des jüngeren erinnern die regelmäßigen Haarlöckchen und das starke Kinn noch unmittelbar an die Ägineten. (Eine schlecht restaurierte  
 h Wiederholung derselben Gruppe im Boboligarten zu Florenz.)  
 i Andere Kriegergestalten (Neapel, Corridojo dei Tirannicidi und Sala del Palestrita) sind vielleicht schöne griechische Einzelgedanken aus einer jener Kampfscenen, die das bedeutendste Faktum in einer geringen Anzahl von Figuren gleichsam verdichtet und kon-



zentriert darstellen mußten. — Im Korridor der Flora findet a sich auch eine jener seltenen Statuen aus dem trojanischen Sagenkreise (kolossal, vielleicht schon in antiker Zeit restauriert und mit einem Bildniskopfe versehen): der fast nackte Krieger trägt einen toten Knaben, den er an dem einen Fuße hält und über die Schultern hängen läßt, eilig, wie es scheint, aus dem Kampf-gewühle; es ist vielleicht Hektor, der dem Achill die Leiche des Troilos entriß. Hier ist die Bildung allerdings keine athletische mehr, sondern eine im höheren Sinne heroische, soweit die antike Beschaffenheit es erkennen läßt; die Bewegung und das Motiv der beiden Körper verraten ein vortreffliches Urbild. — Noch viel berühmter aber muß eine oft wiederholte Gruppe: Aias (n. a. Mene-las) mit dem Leichname des Patroklos gewesen sein, welche bei Anlaß der Gruppen zu besprechen sein wird.

Vielleicht war mit einer tüchtigen Heroenstatue der Villa b Albani (Vorhalle des Kaffeehauses) Achill gemeint. Der Kopf ist nicht zugehörig; das übrige eine treffliche Replik des polykle-tischen Doryphoros mit Hinzufügung des Schwertgurtes (vgl. S. 90 m). — Einen wunderschönen Kopf des Achill, von griechischer Arbeit, findet man im Campo Santo zu Pisa (Nr. 78).

Von Odysseus haben wir nichts Sicheres, als die kleine Statue c des Museo Chiaramonti (Vatikan), welche ihn darstellt, wie d er dem Kyklopen die Schale reicht. Eine stramme, kräftige Figur; in den Zügen mehr der Energische, Violduldende, als der Schlaue. Ein lebensgroßer, bärtiger Kopf mit Lederkappe, im Hofe des Museo delle Terme, in dem ruhigen, strengen Stile e des 5. Jahrh., wird neuerdings auf Odysseus gedeutet. Eine Statuette im Museo Archeologico des Dogenpalastes zu Venedig, f Nr. 112.

Auf die Krieger folgen die Jäger und zwar zunächst ihr mythi-sches Urbild, Meleager. Die berühmte vatikanische Statue g (Belvedere), die Kopie eines griechischen Originals wahrscheinlich von *Skopas*, gibt uns diesen Typus, wenn auch nicht in allen Teilen gleichmäßig belebt, in seiner vollkommenen Ausbildung, sehr dem Hermes genähert, selbst in Gestalt und Zügen des jugend-lichen Kopfes (von dem eine weit bessere Replik in Villa Medici), h und doch wieder wesentlich von ihm verschieden. Die Jagd ver-langt und bildet einen Körper anders und einseitiger als die Athletik; ihr genügt das Schlanke und Rasche; eine für jede Probe durchgearbeitete Muskulatur wäre überflüssig. So schön und leicht nun diese Gestalt dasteht, so unbeholfen und zweideutig ist die Stützung unter dem linken Arme (Eberkopf und Tronco). Gewiß hatte der Künstler ein ehernes Urbild vor sich und mußte sich in Marmor helfen, wie er konnte. Eine kleine Wiederholung von

a Roffo antico im Museum von Neapel. Eine stark ergänzte lebensgroße Statue im Hauptsaale der Villa Borghefe.

c Weit von dieser Auffassung entfernt und durch den Kontrast belehrend: die Statue eines Jägers im großen Saale des Museo Capitolino. Hier handelt es sich nicht um einen mythischen Heros, sondern nur um einen besonders geschickten und begünstigten römischen Jäger, der denn auch, wie er war, von der Hand eines guten Künstlers (wohl der antoninischen Zeit) vor uns steht. Für das Motiv scheint seltsamerweise die Harmodiosfigur der Tyrannenmördergruppe benutzt. Ob „Polytimus der Freigelassene“, wie an der Basis zu lesen ist, auf den Jäger, Bildhauer oder Eigentümer geht, wollen wir nicht entscheiden.

d Im Museum zu Parma der gute Torso eines Jägers oder Kriegers.



Wenn sich in jeder Gottheit irgend eine Seite des griechischen Wesens ideal ausdrückt, so ist **Pallas Athene** eine der höchsten Verfinnlungen dieser Art. Aus der Lichtjungfrau, welche die dämonischen Mächte bekämpft und das Haupt der besiegten Gorgo an der Brust trägt, war schon bei Homer und Hesiod eine Schützerin jeder verständigen und kräftigen Tätigkeit, die Begleiterin, der Genius des „Griechen als solchen“ geworden, wie wir den viel duldenden Odysseus wohl nennen dürfen; sie ist der Verstand des Zeus und aus seinem Haupte geboren. Weder der Peloponnes noch Ionien hätten sie herrlich genug gebildet; als Schutzherrin von Athen erhielt sie ihren Typus durch die größten Künstler dieser Stadt, vorzüglich durch *Phidias*; aus ihrer Gestalt scheint Athen selber vernehmlich zu uns zu sprechen.

Die ältere Kunst hob an ihr wesentlich das Kriegerische hervor; erregt, selbst stürmisch schreitet die bewaffnete, strenge Jungfrau mit ihren fast männlichen Formen und Gebärden einher. So e die schon erwähnte altertümliche Statue in der Villa Albani f (Reliefzimmer) und die der anstürmenden Athene im Museum von Neapel (Corridojo dei Tirannicidi). — Von *Phidias*' Standbild der Athene Promachos ist bisher keine Nachbildung nachgewiesen worden; dagegen ist seine berühmte Goldelfenbeinstatue der Parthenos in Italien durch die mit dem Künstlernamen *Antiochos* g von Athen bezeichnete Statue des Museo delle Terme (früher in h Villa Ludovisi), sowie durch Torfen im Kapitulinischen Museum, i im Konservatorenpalaste, in der Villa Borghefe (Vorhalle k des Casino Nr. 13) und in der Villa Wolkonski auf uns gekommen. (Bruchstücke von Nachbildungen ihres Schildes im Kapitulinischen Museum, sowie im Museo Chiaramonti). Auf

die Athena Lemnia des Phidias wird der schöne, helmlose Kopf im Museo Civico zu Bologna zurückgeführt.

Einen verwandten Typus, in welchem noch immer die kriegerische Stadtherrscherin vorwaltet, finden wir in einer Statue des Museums von Neapel (Sala di Athena) ausgedrückt. Das Haupt, von mächtigen, fast junonischen Formen, trägt einen Helm, dessen reicher Schmuck samt der umständlich behandelten Ägis der ganzen Gestalt noch etwas Buntes gibt. Man vergleiche mit dieser Statue die in der Intention übereinstimmende im Hauptsale der Villa Albani, welche bei sehr vorzüglicher griechischer Arbeit noch etwas Heftiges und Befangenes hat (das Gesicht, namentlich im Profil, zeigt noch etwas altertümliche Formen); die Statur untersetzt, der Helm, in Form eines Wolfskopfes, wie eine Haube anliegend. (Eine schöne kleine Bronze der Uffizien [Bronzen, d 2. Zimmer, 1. Schrank] zeigt ähnliche Auffassung.) Dem Phidias wieder näher steht eine leider ohne den Kopf erhaltene Statue mit schräg umgelegter Ägis im Museo delle Terme; dasselbe auf die friedliche Tätigkeit der Göttin hinweisende Motiv zeigt, wie die oben genannte Lemnia, eine der Phidias'schen Schule angehörige Figur im Museo Chiaramonti des Vatikan. Sehr eigentümlich, als kriegerisches Mädchen, erscheint Pallas in einer schön gedachten, aber nur mittelgut ausgeführten Statue der Uffizien g (Verbindungsgang); das vortrefflich übergeworfene, mit der Linken an der Hüfte festgehaltene Gewand reicht nur bis an die Waden. Der Kopf schaut, seit das Halsstück neu eingesetzt ist, etwas sentimental aufwärts. Die Statue geht auf ein Werk des 4. Jahrh. zurück. Hiervon mehrere Repliken, z. B. im Casino der Villa h Rospigliosi in Rom.

Die volle Herrlichkeit der Göttin spricht sich jedenfalls erst in demjenigen Typus aus, welcher in zwei Statuen erhalten ist, die auf ein Original zurückgehen: der Pallas Giustiniani im Braccio i Nuovo des Vatikan und der Pallas von Velletri<sup>1)</sup> in der oberen Galerie des Kapitolinischen Museums. In langem, einfach gefaltetem Gewande und Mantel steht sie ruhig da; von den Waffen haben beide nur den schlichten hohen Helm und den Speer. Ihr länglich ovales Antlitz mit dem strengen Blicke und Munde ist bei hoher Schönheit weit entfernt von aller Bedürftigkeit, von aller Liebe: das unbeschreiblich Klare ihrer Züge wirkt indes doch nicht wie Kälte, weil eine göttliche Macht darin waltet, die Vertrauen erregt. Gerade die gänzliche Einfachheit der ganzen Darstellung läßt diesen Ausdruck so überwältigend hervortreten.

1) Eine andere Pallas von Velletri im Louvre; es ist die kolossale mit erhobenem rechten Arme.

Ob wir hier einen der älteren Kunst entstammenden oder einen etwas späteren Typus vor uns haben, mag unentschieden bleiben; — jedenfalls wird man den Künstler preisen, der das Wesen der Pallas Athene zuerst so empfand.

Eine Menge einzelner Büsten der Göttin halten im ganzen diesen späteren ruhigen Typus fest. Man wird im Braccio a Nuovo des Vatikans eine sehr schöne, in der Höhe stehende vielleicht nicht sogleich als modern erkennen; der Kopf ist aber in der Tat einem antiken Bruchstück zuliebe hinzugearbeitet. b — Im Museo Chiaramonti eine Kolossalbüste mit eingesetzten Augen und Drahtwimpern, leere römische Prachtarbeit. Ebendort c ein kleines gutes Köpfchen, in den Büstenzimmern eine vortreffliche große Büste. Im Museum von Neapel (Sala di Athena und Sala della Vittoria) zwei gute Büsten. (Die eine eine Kopie des Kopfes der Parthenos.)

Von der kriegerisch gerüsteten Pallas geradezu entlehnt wäre der Typus der Göttin Roma, wenn wir die einzige vorhandene e Statue über dem Brunnen auf dem Kapitol wirklich als solche in Anspruch nehmen dürfen. Aber erst der Restaurator hat sie zur Roma gemacht. — Ganz sicher ist dagegen das Relief an der f Palasttreppe der Villa Albani; die schlanke, amazonenhafte Roma, in kurzem Gewande bis an das Knie, das Haupt behelmt, thront hier auf Trophäen. Bei nicht eben geistvoller Ausführung ist sie als die stets sprungfertige, rüstige Siegerin doch glücklich g charakterisiert. — Die sitzende Kolossalstatue im Garten der Villa Medici soll ebenfalls eine Roma sein.

Bei diesem Anlasse sind noch einige andere lokale Personifikationen zu nennen.

Auch die Provinzen wurden bisweilen an Siegesdenkmälern charakterisiert. Von größeren Bildwerken dieser Gattung sind uns nur eine Anzahl Hochrelieffiguren erhalten (im unteren Gange h des Museo Capitolino, von der Basilica Neptuni im Hofe des i Konservatorenpalastes, und im Museum von Neapel, Sala di Antonino Pio), leblose römische Dekorationsarbeiten. An einem k berühmten Altare aus Puteoli (Museum von Neapel, Atrio) sind vierzehn asiatische Städte als allegorische weibliche Figuren dargestellt, wobei die Kunst sich begreiflicher Weise sehr auf die Attribute stützen mußte; überdies ist der Marmor sehr verwittert. Die Repräsentanten der etruskischen Städte Vetulonia, Vulci, Tarquinii l finden wir auf einem Relief im Lateran. — Dies alles kommt kaum in Betracht neben einer kleinen, wunderschönen Figur des m Vatikans (Gall. de' Candelabri), welche die Tyche oder Stadtgöttin von Antiochien vorstellt. Ganz bekleidet sitzt sie mit aufgestütztem Arm und übereinandergeschlagenen Füßen auf einem

Fels, unter ihr die nackte Halbfigur des Flußgottes Orontes. Hier endlich ist vor allem ein schönes lebendes Wesen dargestellt und die geographische Symbolik untergeordnet. In Antiochien, wo das Urbild von der Hand des *Eutyphides* aus Sikyon, eines Schülers des Lysippos, stand, wußte ja doch jedermann, welche Göttin gemeint war. Von einer größeren Wiederholung ist der Torso des Flußgottes erhalten, Vatikan, Galleria Geografica. a

\*\*\*

In eigentümlicher Seitenverwandtschaft zu Pallas Athene stehen, dem Typus nach, die Amazonen, deren höchste Ausbildung ja vielleicht wesentlich demselben großen Bildner angehört, welchem das höchste Ideal der Stadtgöttin von Athen seine Züge verdankt, *Phidias*. Der herrliche Gedanke, männliche Kraft in weiblichem Leibe darzustellen, gehört ganz der Zeit der hohen Kunst an, so wie die zierlich und buhlerisch gewordene Kunst sich charakterisiert durch die Schöpfung des Hermaphroditen, welcher durch die Vermengung des sinnlich Reizenden der beiden Geschlechter ein vermeintlich Höheres repräsentieren soll. — Die Sage von dem kriegerischen asiatischen Frauenvolke, von seinen Kämpfen mit den griechischen Helden, gab nur den Anlaß zu dem hohen künstlerischen Probleme, das *Polyklet*, *Phidias*, *Kresilas* u. a. jeder auf seine Weise löste. Ausgeschlossen blieb, wie bei Pallas, in dem strengen ovalen Kopfe jeder Ausdruck des Liebreizes; bei aller Entfaltung der Kraft gehen aber doch die Formen nie über das Weiche und Weibliche hinaus. Das leichte, aufgeschürzte Gewand deckt nur einen Teil der Brust und die Hüften bis zum Knie; es fließt so um die Gestalt, daß jede Nuance der Bewegung sich darin klar ausdrückt. Dies war sehr wesentlich, denn das Heroische ließ sich im Weibe, wenn es schön bleiben sollte, überhaupt nur als Rüstigkeit, Bewegungsfähigkeit darstellen. — Man unterscheidet jetzt drei Amazonentypen, jeder in vielen Exemplaren erhalten: 1. die verwundete Amazone, Hauptexemplar im großen Saale des Museo b Capitolino (mit dem Namen des *Sofikles*, woyon fraglich, ob er den Künstler bedeutet); 2. die ermattet ausruhende Amazone mit auf den Kopf gelegtem rechten Arme, Hauptexemplar im Braccio Nuovo (willkürlich restauriert; ein anderes im Pal. c Sciarra); 3. die den Speer (angeblich zum Sprunge) aufliegende, d wovon das Hauptexemplar, die Matteische Amazone, in der Galleria delle Statue des Vatikans; eine Wiederholung hiervon scheint, e abgesehen von der Kapitolinischen (Saal des sterbenden Fechters), f auch die Statue aus Serpentin im Turiner Museum zu sein, g welche schlecht als Artemis restauriert ist. Man hat den zweiten Typus mit Wahrscheinlichkeit auf Polyklet bezogen; die Zurück-

führung des ersten und dritten auf Phidias und Strongylion ist zweifelhaft.

Von älterer Darstellung weiß Rom in der Statuette der den a Bogen spannenden Amazone im Konservatorenpalaste ein originales Stück griechischer archaischer Kunst auf. Die jüngere Ausbildung des Typus lehrt uns am besten die tote Amazone in b Neapel (Sala delle Amazzoni), eine Nachbildung aus dem attalischen Weihgeschenke (s. u. Gruppen), kennen. Von ähnlichem c Charakter noch einige Figuren: in der Villa Borghese, 3. Zimmer rechts vom Saale, eine Amazone, die zwei Krieger überreitet; eine großartiger gedachte Amazone, die, wie es scheint, am Pferde d hängend von ihm geschleift zu denken ist, im Hofe des Palazzo Borgnese. An der bekannten Statuette des Museums von e Neapel (1. Saal der kleinen Bronzen), welche eine behelmte kämpfende Amazone zu Pferde darstellt, ist der Typus nur wenig zu erkennen.



Die Gestalt Apolls, wie wir sie aus den Statuen der Blütezeit und deren Nachahmungen kennen lernen, ist das gemeinsame Resultat sehr verschiedener mythischer Grundanschauungen und einer bestimmten künstlerischen Absicht auf eine Darstellung des Höchsten. Apoll ist ein kämpfender Gott, welcher Ungeheuer und trotzig Menschen vernichtet, er ist zugleich der Gott alles heilvollen, harmonischen Daseins, dessen Sinnbild und Beihilfe Musik und Dichtung sind; als Teilhaber an der höchsten Weisheit gehört ihm auch vorzugsweise die Weissagung und deren Ausdruck, das Orakel. Die ausgebildete Kunst aber konnte diese Charakterzüge nicht alle einzeln darstellen; sie gab als gemeinsames Symbol aller Ordnung und alles Heiles ein Sinnbild der höchsten, man könnte sagen, zentralen Jugendschönheit, wie dies dem Geiste des Griechen gemäß war. Kithara, Lyra, Bogen und Köcher bleiben nur als Attribute; das wahre Kennzeichen des Apoll ist eine Idealform, welche von jeder Spur einer Befangenheit, eines Bedürfnisses vollkommen rein ist und nicht bloß zwischen dem gymnastischen Hermes und dem weichen Dionysos, sondern zwischen allen Göttergestalten die höchste Mitte hält. Schlanke Körperformen, mit so viel Andeutung von Kraft, als die jedesmalige Bewegung verlangt; ein ovales Haupt, das in späterer Zeit durch den mächtigen Lockenbund über der Stirn noch verlängert erscheint; Züge von erhabener Schönheit und Klarheit.

Von den in Italien vorhandenen Statuen gewähren allerdings nur wenige eine volle Anschauung dieses Ideals; die meisten sind römische, sogar nur dekorative Arbeiten. Doch befindet sich dar-

unter der vatikanische Apoll (in einem befondern Gemache des Belvedere). Ehedem als Sieger über den Drachen Python, auch über die Niobiden, ja als Vertreiber der Erinnyen gedacht — je nachdem man einer Erklärung beipflichtete, — sollte er sich, nachdem sein Pfeil getroffen, mit hohem Stolz, selbst mit einem Rest von Unwillen hinwegwenden. Die deklamatorische rechte Hand ist, wie ebenso die linke, von Montorsoli ergänzt. Die Statue zeigt eine Behandlung des Einzelnen, die gegenwärtig nicht mehr so mustergültig erscheint, wie zur Zeit Winkelmanns. Bewunderungswürdig bleibt aber der Gedanke des Ganzen, das Göttlich-Leichte in Schritt und Haltung, sowie in der Wendung des Hauptes, welches übrigens, der Wirkung zuliebe, zu weit nach der rechten Schulter sitzt. Man vergleiche für die Bewegung des mehr schwebenden als schreitenden Gottes den Ganymed im Vatikan, dessen Schöpfer, *Leochares* (4. Jahrh. v. Chr.), jetzt auch der Apoll zugeschrieben wird. Die Ausführung des Exemplars im Belvedere gehört der Kaiserzeit an.

Noch im Kampfe begriffen, die Sehne des Bogens anziehend<sup>1)</sup>, finden wir Apoll in einer Bronzestatue des Museums von Neapel (Sala dei Templi di Pompei). Hier ist er ungleich jugendlicher, schlank, als Knabe, doch mit einem ähnlichen unwilligen Ausdrucke des Köpfchens gebildet. Die schöne Bewegung seines Laufes wird durch das über den Rücken und dann vorn über die Arme geschwungene Stückchen Gewand gleichsam noch beschleunigt.

Am häufigsten dargestellt ist der Typus des angelehnt ausruhenden Apoll, welcher den rechten Arm über das Haupt schlägt und mit der Linken meist die Kithara hält. Dieses Motiv mit seinem fast genrehaften Reiz kam, wie wir denken möchten, ursprünglich nur einem sehr jugendlichen Apoll zu, und so stellt auch die berühmte florentinische Statue (Uffizien, Tribuna), welche mit Recht der „Apollino“ genannt wird, den Gott auf der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters dar. Leider mußte dieses Werk in neuerer Zeit schwerer Verletzungen wegen einen Kittüberzug annehmen, welcher die echte Epidermis völlig verhüllt; allein die ursprüngliche Schönheit schimmert noch deutlich durch. Der Ausdruck des leichtesten Wohlseins ist hier mit einem Ernste verbunden, welcher die Gestalt auf den ersten Blick von bloß halbgöttlichen Wesen unterscheidet.

Die lebensgroßen, ja kolossalen Statuen desselben Motivs sind wohl nur spätere und an sich keineswegs glückliche Vergrößerungen, welches auch ihre Umbildung ins Erwachsene und Volle sein

1) So schließt man aus der Haltung der Hände, denn der Bogen ist nicht mehr erhalten.

möge<sup>1)</sup>. So von dieser Haltung die zum pythischen Apoll mit Schlange und Dreifuß umgeschaffene, kolossale halbbekleidete Figur a im großen Saale des Museo Capitolino und die ähnliche große b Basaltstatue im Museum von Neapel (Sala di Athena); ganz c nackt die große Statue im Zimmer des sterbenden Fechters (Museo Capitolino). — Ehemals hatte dieselbe Stellung der jetzt mit ausgestrecktem Arm restaurierte Apoll am Ende des ersten Ganges d der Uffizien, vielleicht eine Arbeit hadrianischer Zeit; auch derjenige im Dogenpalaste zu Venedig (Corridojo) leidlich römisch. e

Eine vom Apollino ganz verschiedene und doch wieder unendlich schöne Bildung des jugendlichen Apollon verdanken wir sicher dem großen Umbildner des Erhabenen in das Lieblich-Reizende, *Praxiteles*. Es ist derjenige Apoll, welcher, mit der Linken leicht an einen Baumstamm gelehnt, einer an diesem emporkriechenden Eidechse auflauert. In der Rechten, wo sie richtig restauriert ist, hielt er den Pfeil, womit er das Tier zu töten gedenkt, sobald es hoch genug gekrochen sein wird; daher sein Name Sauroktonos, Eidechsentöter. Die noch beinahe knabenhaften, überaus schlanken Formen, die fast weiblich schönen Züge des Kopfes und die leichte ruhende Stellung, welche an den sog. Satyr periboëtos desselben Meisters erinnert, geben diesem genrehaften Motiv einen hohen Reiz. So mußte das Far-niente eines jungen Gottes gebildet f werden. Ein sehr schönes, stark restauriertes Exemplar im Vatikan, Galleria delle Statue; ungleich geringer, aber wie das g Original in Bronze ausgeführt, das kleine in der Villa Albani (Zimmer des Äsop). Eine ähnliche Statue, aber mit Lyra, Dreifuß h usw., aus Marmor verschiedener Farben ergänzt, in den Uffizien zu Florenz (2. Gang).

Diesem berühmten Motiv glauben wir den sog. Adonis des i Museums von Neapel (Salone del Toro Farnese) an die Seite stellen zu dürfen. Abgesehen von den restaurierten Armen und Beinen, bleibt ein jugendlicher Torso übrig, minder weich als Dionysos, minder athletisch als Hermes, mit einem reichlockigen Haupte, dessen Züge am ehesten sich den apollinischen nähern.

1) Einer der vielen Belege dafür, wie wenig der Maßstab Sache der Willkür ist. Je feierlicher, symmetrischer ein Motiv ist, desto eher wird es Vergrößerungen und Verkleinerungen ertragen; je momentaner und genrehafter, desto weniger: sodann dürfen Unausgewachsene, für welche die Kindes- und Knabengröße ein Teil des Charakters ist, nicht bedeutend vergrößert werden — anderer und gewichtiger Seitenursachen nicht zu gedenken. Lehrreich sind in dieser Beziehung die vergrößerten Marmorkopien berühmter Antiken in der Villa Reale zu Neapel. Wenn vielerlei Ungleichartiges, noch dazu in freiem Raume, gleichmäßig wirken soll, so wird man allerdings dem Maßstabe Gewalt antun müssen; das Auge wird aber den einzelnen Fall auch leicht erraten, wo dies geschehen ist. Das riesenhafte •• Herakleskind im großen Saale des Museo Capitolino gehört ebenfalls hierher — um von den Weihbeckenengeln in St. Peter zu schweigen.



Eine Ahnung sagt uns, daß auch dieses schöne, genießende Wesen in die Reihe praxitelischer Bildungen zu setzen sein möchte; über seine besondere Benennung darf man im Zweifel bleiben. Die vorzügliche Arbeit könnte wohl griechisch sein<sup>1)</sup>. — Der Apoll im Musenzimmer der Villa Borghese ist eine mäßige, sehr geflickte a Statue. An demjenigen im großen Saale des Palazzo Farnese b sind die alten Teile sehr schön.

Als Führer der Musen nimmt der Gott eine Gestalt und Haltung an, welche nur im Zusammenhange mit den Musen selbst ihren vollen Sinn offenbart (s. unten).

Ein bis jetzt nicht völlig erklärter Moment der Ruhe ist ausgedrückt in dem nackt mit gekreuzten Beinen stehenden, scheinbar mit dem linken Oberarme auf sein lang herabfallendes Gewand gelehnten Apoll; am unteren Ende des Gewandes der Schwan. (Ich kenne davon fünf Exemplare: Museum von Neapel, Corridojo della Flora; — Museo Capitolino, großer Saal; — Uffizien in Florenz, erster — und zweiter Gang, das letztere vielleicht am besten gearbeitet; — großer Saal des Palazzo Vecchio f in Florenz.) Wahrscheinlich lag ein ehernes Original vor, dessen Stütze dem Kopisten in Marmor nicht genügen konnte. Jedenfalls muß das Urbild von hohem Werte gewesen sein, wie schon die öftere Wiederholung und die höchst anmutige Stellung zeigen. Das zweite florentinische Exemplar hat einen fast weiblichen und doch echten Kopf.

Der ganz alte Typus der nackten stehenden Apollbilder von der Art des Apoll von Tenea (in München), in denen wir erste Versuche der griechischen Plastik kennen lernen, die menschliche Figur künstlerisch zu bewältigen, ist in den italienischen Sammlungen nicht vertreten. Doch finden wir ein interessantes Beispiel seiner Übertragung auf eine altitalische Gottheit in der Statue des Semo Sancus im Vatikan, Galleria de' Candelabri. Wie dann der g Typus im 5. Jahrh. zu kraftvoller Ausgestaltung gebracht ist, läßt sich an einer Reihe bedeutender Stücke in Rom verfolgen: noch recht altertümlich der große Apoll im Hauptsale des Museo h Capitolino; ebenda eine schon entwickeltere Statue, von der i zahlreiche Wiederholungen vorhanden; dieser ähnlich, immer noch streng, die aus dem Tiber gezogene große Figur im Museo delle k Terme, in der man die Nachbildung eines Werkes des Phidias vermutet hat; schließlich ein etwas jüngeres Stück von weicheren Formen, der Apoll von Centocelle im Vatikan, Gabinetto delle l Maschere (eine Replik im Pal. Chigi). m

1) Eine sehr schöne kleine Bronze, welche mich in der Auffassung an diese Statue erinnerte, findet sich im Museo zu Parma. Ebendort noch ein guter, ganz • kleiner Apoll.

Die Schwester Apolls hat wie in den Grundbedeutungen (als Kämpferin gegen Tiere und Frevler und als Lichtspenderin) so auch in der Gestalt Ähnlichkeit mit ihm. Die Kunst der Blütezeit bildete sie indes nicht zu einem so allseitigen Ideal aus wie den Bruder; der Aphrodite blieb es vorbehalten, die „Wonne der Götter und der Menschen“ zu werden, während in **Artemis** Bewegung und Tätigkeit zu sehr vorherrschten. Ihre sehr zahlreichen, aber fast durchgängig stark restaurierten Statuen lassen sich auf zwei merkbar verschiedene Typen zurückführen.

Der eine ist der einer reifen Jungfrau von reicher, voller Bildung, welche sich bisweilen in der Rundung und den Zügen des Hauptes der siegreichen Aphrodite nähert. Die Gestalt ist wohl die der Jägerin, allein ohne das Amazonenhafte, von milden Formen. So sehen wir in einer liebenswürdigen Statue des Braccio Nuovo (Vatikan) eine Selene — die Mondgöttin ist nur die Ausgestaltung einer Seite der Artemis zu einer besonderen Individualität —, die den schlafenden Endymion beschleicht; ängstlich und behutsam, in denkbar schönster Bewegung, ein trefflich erfundenes Werk, ganz bekleidet. — Die meisten Statuen stellen jedoch die Artemis bloß in dem bis über die Knie aufgeschürzten Untergewande hurtig schreitend dar, begleitet von einer Hirschkuh, auch wohl von einem Hunde. So das mittelmäßige, aber des Kopfes wegen charakteristische Werk im Museum von Neapel (Corridojo della Flora). Bisweilen sind ihre Locken über der Stirn zu einem Bunde geknüpft, wie bei Apoll und auch bei vielen Aphroditebildern.

Der andere Typus, der sich viel enger an den des Apoll anschließt, mußte da entstehen, wo die Geschwister als zusammengehörig dargestellt oder gedacht wurden, also bei ihrem gemeinsamen Kampfe, z. B. gegen die Niobiden. So ist das getreue Gegenstück zum Apoll vom Belvedere, die Diana von Versailles (im Louvre), dem Bruder dermaßen entsprechend gebildet, daß man an einer Zusammengehörigkeit beider kaum zweifeln mag. Außer den sehr schlanken Verhältnissen hat die Göttin mit ihm hier auch den Ausdruck des Unwillens gemein, der in dem schmalen weiblichen Kopfe sich fast zu scharf und höhnisch ausspricht; ihre nicht menschlich ungestüme, sondern übermenschlich unaufhaltbare Bewegung zeigt, daß sie erst zum Kampfe oder zur Jagd eilt, während Apoll die Feinde bereits scheucht. Von den italienischen Sammlungen enthält das Museum von Neapel (Sala dei Templi di Pompei) den Oberleib einer Diana, welche zu dem ebendort aufgestellten laufenden Apoll (S. 99b) gehörte und zugleich an die Statue des Louvre erinnert.

Als Lichtbringende (Lucifera), als Luna (Selene) erscheint Diana

in der Regel ganz bekleidet<sup>1)</sup> mit (meist restaurierter) Fackel in den Händen, in der körperlichen Bildung bald mehr dem erstgenannten, bald mehr dem letztgenannten Typus entsprechend. Die Kunst bemühte sich hier, das Eilige und Leichte des Schrittes in einem reichen, rauschend bewegten Gewande auszudrücken. Wir besitzen von zwei gewiß sehr vorzüglichen Originalen, einem stark ausschreitenden und einem in kleinen Schritten gleichsam nur schwebenden, nur Nachbildungen von bedingtem Werte: Statuen im Museo Chiaramonti und im Gabinetto delle Maschere a des Vatikans; die letztere mit einem ähnlichen, fast bitteren b Ausdruck, wie die Diana von Versailles; die reichen Haare nicht aufwärts gebunden, sondern offen zurückwallend. — Eine wirklich schwebende (auf einem zurücktretenden Tronco ruhend) im Kaffeehaus der Villa Albani; ihr Kopf von ernst-lieblichem Typus. c Eine schlecht restaurierte schreitende im Pal. Medici zu Florenz d (Vorzimmer der Accad. della Crusca).

Bei einem Vergleiche mit den flatternden Gewändern der Berninischen Schule wird man selbst den maniertesten Dianenbildern dieser Art im Verhältnis das schöne und edle Maßhalten zugestehen, das die antike Kunst nie ganz verläßt.

Schließlich ist eine schöne kleine Bronze im Museo Archeologico zu Florenz nicht zu übersehen.

Die einem archaischen griechischen Originale nachgebildete Marmorstatuette der schreitenden Artemis aus Pompeji (Neapel, Corridojo dei Tirannicidi, s. oben S. 73a), wiederholt auch auf einem der Gemälde des Hauses an der Farnesina (jetzt im Museo delle Terme), ist namentlich wegen der erhaltenen deutlichen Reste der Bemalung interessant. Auf die altertümliche Kunst geht auch das idolartige, mit symbolischen Attributen überhäufte Bild der ephesischen Artemis zurück, von der eine Statue im Vatikan, Galleria g de' Candelabri, ein Beispiel bietet.



So wie Apoll unter den Göttern, so bezeichnet **Aphrodite** unter den Göttinnen die Sonnenhöhe griechischer Idealbildung, nicht in ihrem älteren, königlich matronenhaften Typus, sondern in derjenigen Gestalt, die sie erst in der Zeit nach Phidias empfing. Am einflußreichsten war der Typus, welchen wir aus der Venus von Melos (im Louvre) kennen lernen: sie ist von den Hüften an bekleidet; ihr Bau ist nicht bloß schön, sondern auch kräftig, mit einem Anklang an das Amazonenhafte; ihr Haupt trägt göttlich

1) So schon in der ihres Wertes halber oben zuerst genannten Selene des Braccio Nuovo.

freie und stolze Züge, die wir im Leben nicht wohl ertragen würden. Wie die Arme des Originals zu deuten sind, ist leider ganz unsicher; in Italien begegnen wir zwei berühmten, auf diesen Typus zurückgehenden Repliken. Die eine ist die Venus von Capua im Museum von Neapel (Salone del Toro Farnese), aus späterer, verfußender Kunstepoche. Die widerliche Restaurierung der Arme denke man sich hinweg. Früher war noch ein Amor neben sie gestellt, von dessen Entfernung der Schnitt auf der Basis herrührt, die ganz etwas anderes, etwa eine Trophäe, getragen haben wird oder irgend einen Gegenstand, den die Göttin mit der Hand berührte. In der Behandlung der Formen steht diese Aphrodite mehreren der unten zu nennenden lange nicht gleich. In spielerischer Umdeutung braucht die spätere Kunst den Gedanken in der guten römischen Statue einer nackten, sehr jugendlichen Venus, welche sich das Schwert des Mars umhängt (Uffizien, Verbindungsgang; Replik in Berlin).

Es kann nicht befremden, daß die römische Kunst sich dieses Motivs geradezu bediente, um die Victoria, den weiblichen Genius des Sieges, darzustellen. Dieser Art ist die herrliche eiserne Victoria im Museo Patrio zu Brescia; schon im Typus des Kopfes der Göttin genähert, vergegenwärtigt sie uns vielleicht ziemlich genau die Haltung und Bewegung der siegreichen Aphrodite, nur daß sie auf den Schild schreibt und auch am Oberleibe mit einem pikant behandelten leichten Gewande bekleidet ist. Sie steht mit dem linken Fuße auf einem (restaurierten) Helm und stützt den (restaurierten) Schild auf die vom Überschlag des Mantels bedeckte linke Hüfte. Auf Münzen des 1. Jahrh. n. Chr. sind Viktorien dieses Typus nicht selten.

Einen anderen Sinn zeigt der von *Praxiteles* und seiner „kniidischen Aphrodite“ abgeleitete Typus. Das Göttliche geht hier rein in den wunderbarsten weiblichen Liebreiz auf, der sich in großartigen Formen unverhüllt, aber ohne alle Lüfternheit offenbart. Die Herrin ist hier zuerst mit einem bloß menschlichen Motiv, nämlich als Badenwollende oder Gebadete, dargestellt; darauf deutet das Salbengefäß, auf welches sie bisweilen mit der einen Hand das Gewand legt; mit der anderen, auch wohl mit einem Teile des Gewandes deckt sie den Schoß, nicht ängstlich, auch nicht buhlerisch, sondern wie es der Göttin geziemt. Oft hat sie beide Hände frei, die eine vor der Brust, die andere vor dem Schoße. Die Leichtigkeit und zugleich die Ruhe ihrer Stellung ist nicht mit Worten auszudrücken; sie scheint herbeigefschwebt zu sein. Das Schmachttende ist in den noch immer grandiosen Zügen des hier schon etwas schmaleren Hauptes nur eben angedeutet.

Die verschiedenen Einzelmotive, welche wir soeben bezeichneten, sind meist in mehreren Beispielen nachweisbar, von welchen sich manche bis in die späteste Römerzeit hinein verlieren. Wir nennen nur die wichtigeren Exemplare:

Die Vatikanische (Sala a Croce Greca) mit modernem a blechernen Gewande ist die beste von den noch vorhandenen Nachbildungen der knidischen Aphrodite.

Diejenige im Palazzo Chigi zu Rom, Kopie von *Menophantos* b nach einer berühmten Statue in Troas; mit der Linken das Gewand vor den Schoß ziehend, die Rechte vor der Brust.

Diejenige im Herakleszimmer der Villa Borghese. c

Die Kapitolinische (Museo Capitolino, Obergeschoß): beide d Hände frei; ziemlich stark vorwärts gebeugt, so daß die oberen Teile des Hauptes dem Lichte zu Gefallen etwas flach zurückliegend gebildet werden mußten; die Rückseite von unvergleichlicher naturalistisch-schöner Bildung. Fast unverletzt erhalten; der obere Teil des Haares, rauh gelassen, war durch Bemalung vollendet. Wundervolle späthellenistische Arbeit.

Diejenige im Museo delle Terme (früher Villa Ludovisi), sehr e durch Politur verdorben und wohl nie von besonders guter, eher von schwülftiger Arbeit, verrät in der großartigen Auffassung des Kopfes ein treffliches Urbild. Die Haltung kommt der Venus Chigi am nächsten.

Diejenige im Palazzo Pitti zu Florenz (inneres Vestibul ober- f halb der Haupttreppe); der linke (richtig restaurierte) Arm nach dem Salbgefäße gewandt, der rechte vor dem Schoße. Gute römische Arbeit.

Diejenige im Dogenpalaste zu Venedig (Corridojo), der g Kapitolinischen nahe verwandt, von mittlerer römischer Arbeit; der Kopf noch mehr altertümlich.

Von diesen Aphroditebildern unterscheidet sich eine dritte Gattung, an deren Spitze die Mediceische Venus steht. Hier erreicht der Liebreiz seine höchste Stufe durch das Mädchenhafte, welches sich in den mehr delikat ausgebildeten Formen und in dem feinen Köpfchen ausspricht. Der kleinere Maßstab gehört wesentlich dazu, um diesen Charakter zu vervollständigen. Von der Göttin sind wir hier allerdings wieder um eine Stufe weiter entfernt, und ein ernster Blick mag sich wohl gern zurückwenden von dem Mädchen zu jenen reifen göttlichen Weibern. Allein auch hier hat die Kunst ein Höchstes gegeben.

Die Mediceische Venus in der Tribuna der Uffizien ist h nach der Inschrift ein Werk des Atheners *Kleomenes, Sohn des Apollodoros*, nicht vor dem 2. Jahrh. v. Chr.<sup>1)</sup>. — Hier ist kein Ge-

1) Die Echtheit der Inschrift ist zweifelhaft, die Zeitbestimmung ist unsicher.

wand und kein Salbgefäß mehr beigegeben; die Kunst wagt es, die Göttin nackt zu bilden um ihrer bloßen Schönheit willen, ohne Bezug auf das Bad. Der unumgängliche Tronco ist hier als Delphin gebildet, einmal um auf die Geburt der Venus aus dem Meere anzuspähen, sodann um den weichen Linien dieses Körpers etwas Analoges zur Begleitung anzufügen. Ob nun die Statue selbst das höchste denkbare Ideal weiblicher Schönheit darstelle, — dies wird je nach dem Geschmacke bejaht oder bestritten werden. Sehr verglättet und mit affektiert hergestellten Armen und Händen, gestattet sie überhaupt kein unbedingtes Urteil mehr; selbst am Kopfe möchte das Kinngübchen von moderner Hand verstärkt sein; zudem fehlt die ehemalige Vergoldung der Haare und das Ohrgehänge, nebst der farbigen Füllung der Augen. Für all das, was übrig bleibt, wollen wir den Beschauer nicht weiter in einem der größten Genüsse stören, die Italien bieten kann.

Die Attitude, bald in mehr mädchenhaften, bald in frauenhaften Formen ausgedrückt, war eine der beliebtesten. Eine große Menge von Wiederholungen, in der Regel nicht mehr als Dekorationsfiguren, finden sich überall. Zwei überlebensgroße z. B., die eine mit dem zur Stütze dienenden Gewande hinten herum, stehen im ersten Gange der Uffizien und gewähren mit ihren leeren Formen einen interessanten Vergleich, wenn man sich von der Vortrefflichkeit der Mediceischen überzeugen will.

Dieser Typus erst eignete sich zur Verarbeitung in eine Anzahl herrlicher Stellungen; die Göttin mußte sich von dem Kultusbilde möglichst weit entfernen und ganz zum schönen Mädchen werden, damit die Kunst völlig frei damit schalten konnte. In den besseren Fällen aber bleibt sie Aphrodite und über alles Genrehafte weit erhaben.

Wir nennen hier zuerst die kauernde Venus (*Vénus accroupie*)<sup>1)</sup>, deren schönstes Exemplar auf italienischem Boden der Vatikan (Gabinetto delle Maschere) bewahrt (die Basis mit der Künstlerinschrift des *Bupalos* ist modern). Es ist nicht eine aus dem Meere aufsteigende, sondern eine im Bade sich waschende. Bei sehr bedeutenden Restaurierungen bleibt doch die Art, wie die Glieder sich decken und ihre Linien sich schneiden, unerreichbar schön. Der Körper ist, bei einer scheinbar leichten Behandlung, voll des edelsten Lebens; die Epidermis leider stark verletzt, der Kopf überarbeitet (?). — Geringere Exemplare in den Uffizien

1) Die in Vienne gefundene, trefflich selbst in der glänzenden Politur erhaltene Statue des Louvre, die ursprünglich mit Amor zusammengruppiert war, zeigt, wie die letzte Epoche der griechischen Kunst gelegentlich in einen Realismus ausartet, der sie der flämischen Kunst — hier den nackten Gestalten eines Jakob Jordaens — nähert.

zu Florenz (Verbindungsgang), im Museum von Neapel (Sala a di Venere Callipige).

Es folgt Aphrodite Kallipygos, im Museum von Neapel. b Der Kopf und mehrere andere Teile sind modern und schlecht, das Alte aber ist von merkwürdiger Vollendung und raffiniertem Reiz. Die Absichtlichkeit der ganzen Darstellung rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen, wenn man es auch nicht obzön nennen kann. Geistreich ist die Art, wie das Gewand als Stütze und Hintergrund für die nackten Formen benutzt ist.

Ähnlich verhält es sich mit zwei charmanten ehernen Figürchen derselben Sammlung (kleine Bronzen, 2. Zimmer; auch in Florenz, c Museo Archeologico): einer die Sandalen ausziehenden und d einer im Abtrocknen begriffenen Venus. Das Stehen auf einem Beine, hier mit der anmutigsten Wendung des Körpers verbunden, hat mehr genrehaft Wahres als Ideales und vermag uns die Göttin nicht als solche näher zu bringen.

Reiner empfunden ist eine andere Statuette (ebenda, 2. Saal e d. Br.), welche Aphrodite, von den Hüften an bekleidet, mit ihrem Haarpuß, etwa mit dem Trocknen der Haare nach dem Bade beschäftigt, darstellt. Ein höchst zierliches Figürchen von bester Arbeit. Ähnlich eine liebliche, oft wiederholte Marmorfigur (freilich mit restaurierten Armen und Lockenenden) im Braccio f Nuovo des Vatikans, aus guter römischer Zeit. Bei anderen sehr zierlichen kleinen Bronzen, welche die Göttin in ähnlicher Handlung, aber ganz nackt darstellen, bleibt es zweifelhaft, ob sie nicht erst die Haare auflöst. (Florenz, Museo Archeologico.) g Hier müssen wir auch die schöne, einem altgriechischen Originale nachgebildete Marmorstatue im Konservatorenpalaste in Rom h nennen, obwohl das nackte Mädchen, das sich die Haarbinde löst, gewiß nicht als Aphrodite gemeint ist. — Eine zum Bade sich vorbereitende Aphrodite des jugendlichen Typus ist wohl auch dargestellt in der florentinischen sog. Venus Urania (Uffizien, Halle i der Inschriften). Abgesehen von den Restaurierungen möchte ihre Gebärde am ehesten darin bestanden haben, daß sie das um die Hüften leicht geschürzte Gewand mit der Linken und die Haare mit der Rechten aufzulösen im Begriffe war. Die Ausführung ist vorzüglich schön, doch schwerlich mehr griechisch, die erhaltenen Teile des Köpfchens von einem Reiz, der an die Psyche von Capua erinnert<sup>1)</sup>.

Die spätere Zeit hat noch einige Motive mehr hinzugefügt, die weder im Gedanken noch in der Ausführung zu den glücklichen gehören. Vielleicht leitete z. B. den Bildhauer, der die Venus der

1) Eine große Venus, das bauschende Gewand unterwärts zusammenfaltend, im Museum zu Syrakus.

a Villa Borgheſe (Zimmer der Juno) ſchuf, die ſich mit dem Schwamme wäfcht, während ein Amorin zuſieht, die Abſicht originell zu fein, ebenſo wie den Erfinder der kauern den Venus, die den Delphin b am Schweife hält, im Muſeo delle Terme (früher Muſ. Boncompagni). — Häufig iſt das Gewand über dem Schoſſe zuſammengeknüpft, läßt vorn die Beine frei und dient hinten als Stütze (S. 106a), oder die Göttin iſt im Begriff, es mit beiden Händen um ſich zu nehmen. (Beiſpiele von dieſen beiden Motiven im c Muſeo Chiaramonti des Vatikans.)

Das Mütterliche tritt in den bisher genannten Bildungen der Aphrodite nirgends hervor. Mit ihrem Sohne Eros wurde die Göttin in der jüngeren Kunſt kaum je zu einer Gruppe verbunden (wenigſtens haben wir keine ſolche). Die geflügelten Kinder, welche ihr beigegeben werden, ſind Eroten, Amorine, nicht Darſtellungen des eigentlichen Eros.

Ein ganz beſonderer Typus aber blieb der mütterlichen Seite der Göttin vorbehalten, aus alter Zeit ſtammend, aber erſt unter den Kaiſern häufig wiederholt. In vielen Sammlungen (z. B. ganz gut d im Junozimmer der Villa Borgheſe, in der Sala della Vittoria des e Muſeums von Neapel, in der Inſchriftenhalle der Uffizien f zu Florenz u. a. a. O., das weitaus beſte Exemplar in Paris) findet man das Bild einer ganz bekleideten Frau von reifer Schönheit, deren Formen durch das dünne, eng anliegende Untergewand deutlich durchſcheinen; das Obergewand zieht ſie eben mit dem einen Arm vom Rücken herüber; als wollte ſie ſich verhüllen<sup>1)</sup>. Man hat dieſen Typus mit der Venus Genetrix identifiziert, aber mit Unrecht. Er iſt eine Schöpfung des 5. Jahrh., wie g auch die ſchöne Statue im Caſino Doria-Pamfili mit dem weichen, wie vom Winde bewegten Gewande, deſſen Faltenbehandlung an die fog. Taufchweftern des Parthenongiebels erinnert.

Ein an das Ideal Canovas erinnernder ſchöner Marmorkopf h aus Oſtia, im 15. Zimmer des Laterans.

An den ſpäteren Typus der Aphrodite, wie er ſich in der Mediceiſchen, in der Venus accroupie ufw. zeigt, ſchließen ſich eine Anzahl halbgöttlicher Weſen verſchiedener mythologiſcher Bedeutung an. Sie ſind ſämtlich halb oder ganz bekleidet, denn die Nacktheit iſt nur der Göttin und der Buhlerin eigen. Ihre Züge haben bei großem Reiz und vieler Ähnlichkeit doch nicht das Göttliche der Aphrodite, laſſen vielmehr eine Umbildung derſelben in das Niedliche und Graziöſe erkennen. (Der Kopf ſchmal und länglich, doch bisweilen auch jugendlich rund mit kurzem Näschen; der untere Teil des Geſichtes ins Enge gezogen.) Das Weſentliche aber iſt das Motiv der Stellung und Bewegung.

1) „Aphrodite, den Mantel lüftend“.



So wird man z. B. zugestehen, daß die sog. Vatikanische a Danaide (Galleria delle Statue), welche das Schöpfgefäß vor sich hält, sich schöner neigt, als die Kunst dies Motiv sonst dargestellt hat. Die sanfte Bewegung, welche Hals, Rücken, Leib und Hüften beseelt und sich in der Gewandung fortsetzt, hat nicht mehr ihresgleichen; die Arme sind restauriert, allerdings trefflich. (Ein ungleich geringeres und stark restauriertes Exemplar im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese.) b

\*\*\*

An diesen Typus, welcher wohl am richtigsten als der der **Nymphen** bezeichnet wird, erinnert eine niedrig sitzende bekleidete Figur, welche den einen Arm aufstützt und vor sich abwärts schaut (Vatikan, Galleria delle Statue)<sup>1)</sup>, unter dem Namen der Schutz- c flehenden bekannt; ein zweites, unendlich besseres Exemplar im oberen Stockwerke des Pal. Barberini zu Rom. Das Original, d hervorragend sowohl in Hinsicht des Stils als der Erfindung, war eine griechische Arbeit des 5. Jahrh. v. Chr. Das schmerzergrieffene Dämmern nicht nur im Ausdruck des Gesichtes, sondern auch in der ungesucht nachlässigen Stellung wird dem Beschauer recht klar durch den Vergleich mit einer dem schlechteren, vatikanischen Exemplare gegenüberstehenden, altertümlichen Penelope<sup>2)</sup>; dieses e ist die Sinnende, Rechnende und Wartende. Als Matrone ist sie mit verschleiertem Haupte gebildet; ihre häusliche Tugend war, wie das Fragment einer Replik im Museo Chiaramonti zeigt, f durch einen unter ihrem Sitze stehenden Arbeitskorb bezeichnet. Eine dritte Replik im Konservatorenpalaste. g

Hier ist auch die „Psyche“ aus dem Amphitheater von Capua (Mus. von Neapel, Salone del Toro Farnese) zu nennen. Es ist h nur ein Oberleib mit der einen Hüfte, durch neuere Politur verdorben und jetzt in einer unrichtigen Achse aufgestellt, aber von einer Süßigkeit der Bildung, die alle Blicke fesseln muß. Für Aphrodite ist namentlich der untere Teil des Kopfes zu mädchenhaft, auch liegen die Augen wohl zu tief im Schatten; nach Gemmendarstellungen ist sie vielleicht als eine an den Baumstamm gefesselte Psyche zu deuten. Wir ahnen darin noch eine Gestalt, welche der „Schutzflehenden“ in der Empfindung ebenbürtig war.

Einzelne Köpfe sind oft sehr schwer mit Bestimmtheit auf diesen Typus zurückzuführen. Ich glaube z. B. in einem Kopfe des Museums von Neapel (3. Saal der großen Bronzen) eine Gefährtin i der Jägerin Artemis zu erkennen, ohne doch dieser Benennung

1) Der Kopf ist ergänzt.

2) Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig. Der echte Penelopekopf ist einem Jüngling im Pal. Altemps aufgesetzt (ein anderer echter in Berlin). •

sicher zu sein. Es ist der schöne strenge Mädchenkopf mit aufwärts zu einem Kranze gebundenen Haaren, welche jetzt Berenike heißt.

Als Quellgottheiten eigneten sich die Nymphen vorzüglich zu Brunnenfiguren. In mehreren Sammlungen sieht man dergleichen, meist von kleinerem Maßstabe, Muschelbecken vor sich haltend oder auf Urnen gelehnt, immer halb bekleidet; fast lauter Dekorationsarbeiten, mittelmäßig in der Ausführung und selbst oft im Gedanken. Man wird indes wohl eine Nymphe des <sup>a</sup> Museums von Neapel (3. Saal) ausnehmen müssen, welche wenigstens hübsch gedacht ist, als eine zum Baden sich vorbereitende; sie lehnt sich mit dem linken Arme auf die Urne und greift mit der Rechten nach der Sandale des linken Fußes, den sie über das rechte Knie gelegt hat. (Diese Extremitäten sind nebst dem Kopfe neu, aber ohne Zweifel richtig restauriert.) Ein besseres Exemplar <sup>b</sup> in den Uffizien (Verbindungsgang). — Auch eine sehr schlecht <sup>c</sup> gearbeitete schlummernde Nymphe im Vatikan (Belvedere, zwischen dem Apoll und den Faustkämpfern Canovas) weist auf ein reizendes Original hin, oft wiederholt. — Noch ein ganz einfach schönes Motiv ist die halbnackte stehende Nymphe, die sich mit der Linken auf die Urne lehnt und die Rechte auf die ausgeladene Hüfte stützt. Ich weiß mich keines anderen einigermaßen <sup>d</sup> erhaltenen Exemplars zu erinnern, als desjenigen im Pal. Pitti (Nebenhof links, beim Ajax), welches freilich eine geringe römische <sup>e</sup> Arbeit ist. An der ähnlichen, ehemals schönen Statue der Galerie von Parma ist gar zu vieles modern.

Ins Matronale geht der Nymphentypus über in der sog. Leukothea, Amme des Dionysos; sie wird völlig bekleidet und mit Binden um das Haar dargestellt. Ich kenne von vollständigen Darstellungen nur die schöne, ungemein noble Bronzefigur im <sup>f</sup> Museo Archeologico zu Florenz. Eine treffliche Marmor- <sup>g</sup> statue in der unteren Halle des Pal. Cepperello zu Florenz (Corso Nr. 4) möchte ich ebenfalls für eine Götteramme halten, schon der starken Brüste wegen; der Kopf neu aufgesetzt, aber dazu gehörend. Die sog. Sapphoköpfe zeigen dieselbe Art, das Haar zu binden.

Den bekleideten Nymphengestalten des gewaltigen Typus müssen wir eine in ihrer Art einzige Statue beigesellen; die sog. <sup>h</sup> Vatikanische Kleopatra (Vatikan, Galleria della Statue), in Wirklichkeit eine schlummernde Ariadne, wie das daneben eingelassene Relief, Nr. 416, mit demselben Motiv in der Gruppe der von Theseus verlassenen Ariadne beweist. Überdies läßt schon der erste Blick eine Schlafende, nicht eine Sterbende erkennen. Sie ist etwas zu sehr nach vorn gesenkt, was namentlich dem über das Haupt gelegten rechten Arme ein zu schweres Ansehen gibt

und den ganzen Anblick etwas verfälscht. Als Motiv der Ruhe wird dieses Werk auf ewig die Skulptur beherrschen. Es ist nicht möglich, ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemaine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. — Die spätere, bacchische Gestalt der Ariadne wird uns weiter unten beschäftigen.

\*\*\*

Hier müssen wir eines der ruhmwürdigsten Werke des Altertums einschalten, die sog. **Farnesische Flora** (Mus. von Neapel, Corridoro della Flora). Die Deutung ist ganz unsicher; da Kopf, Arme, Attribute und Füße modern sind, so bleibt nur so viel mit Sicherheit anzunehmen, daß ein halbgöttliches Mittelwesen gemeint sei. Kolossal und für einen dekorativen Zweck berechnet, zeigt dies herrliche Bild doch durchaus lebendige Arbeit, sowohl in dem von zwei Schulterspannen und einem Gürtel gehaltenen Unterkleide, als in dem leicht herumgelegten Obergewande und in den nackten Teilen. Bei einer sehr reichen Körperbildung gibt die ganze Gestalt im höchsten Grade den Eindruck des leichten Einherwallens, eine wahre Göttin des innigsten Wohlseins.

Eine andere kolossale Statue derselben Sammlung (untere Vorhalle, Atrio) ist wohl wirklich eine Flora, allein römisch-dekorativ behandelt, als schwere Gefirnissfigur; doch ist hier der grandiose Kopf alt. (Ob der als Gegenstück aufgestellte „Genius des römischen Volkes“, ebenfalls seltsam schwer gebildet, von alters her zu einer Reihe solcher Figuren gehörte, ist mir nicht bekannt.)

Von Pomonen wüßte ich kein irgend ausgezeichnetes Exemplar anzuführen. Dasjenige in den Uffizien (I. Gang), auf welches beispielsweise verwiesen werden mag, ist eine unbedeutende römische Gartenfigur mit modernem Kopfe.

Während die neueren Ausgrabungen auf griechischem Boden zwei Nikestatuen ergeben haben, die zu den schönsten Originalwerken griechischer Plastik gehören (die Nike des *Paionios* in Olympia, vom Ende des 5. Jahrh., und namentlich die Nike von Samothrake um 300 v. Chr., jetzt im Louvre), ist leider in italienischen Sammlungen keine recht gute Viktoriastatue zu nennen<sup>1)</sup>, obwohl es deren einst treffliche (meist von Erz oder edlen Metallen) gegeben haben muß, und zwar sowohl schwebende (d. h. scheinbar auf den Zehen stehende mit wehendem Gewande in der

1) Wie es sich mit der Viktoria des Museo Patrio zu Brescia verhält, wurde oben (S. 104 c) erörtert.

Art der Diana Lucifera), als stehende. Eine geringe der letzteren Art, welche doch auf ein gutes Urbild schließen läßt, in den Uffizien (1. Gang); eine der ersteren Art im Pal. Medici (Vorzimmer der Accad. della Crusca). (Eine hübsche Statuette der Nike mit der Medusenmaske auf dem Kopfe im Vatikan, Gall. dei Candelabri.) — Um so reichlicher, wenn auch mit den Reliefs an der Balustrade des Niketempels in Athen nicht entfernt zu vergleichen, sind die Viktorien im Relief und in der Malerei vertreten, die schönsten am Titusbogen. Ein Relief im Vatikan und Replik in den Uffizien (s. u. Relief). — Einige kleine Bronzefiguren geben wohl am ehesten einen Begriff von den schwebenden Viktorien; eine treffliche im Museum von Neapel (2. Saal der kl. Bronzen); eine andere im Museo Archeologico zu Florenz; diese letztere hat, wie die am Titusbogen, nackte Schenkel, zur Andeutung ihrer raschen Botschaft. Geringere Exemplare ziemlich häufig.

Bei diesem Anlaß mag noch eines mythisch berühmten Weibes gedacht werden, daß nur zu oft plastisch dargestellt worden ist, nämlich der Leda mit dem Schwane. Ich brauche die betreffenden Statuen nicht näher zu bezeichnen; sie sind nicht einmal recht gewaltig sinnlich, sondern häufig so flau und langweilig, daß ihre Aufstellung in den meisten Sammlungen gar kein Hindernis gefunden hat, weshalb man ihnen denn auch überall begegnet. Der Schwan sieht bisweilen eher einer Gans ähnlich, und man hat deshalb andere Deutungen zu Hilfe gezogen; wer aber beachtet, in welchen Fällen das Tier klein gebildet ist, wird vielleicht mit uns der Ansicht sein, daß dies aus demselben ästhetischen Grunde geschah, um dessentwillen die Panther des Bacchus in kleinerem Verhältnis gebildet wurden. Mehrere der Statuen, so die im Kapitolinischen Museum, in der Villa Albani, im Museo Torlonia, gehen auf ein griechisches Original des 4. Jahrh. v. Chr., i wahrscheinlich des Timotheos, zurück. Die Gruppe im Dogenpalaste in Venedig gehört auch der Erfindung nach späterer Zeit an.



Wenn die eben aufgezählten weiblichen Bildungen ein mythologisch Gegebenes verherrlichten, so zeigt uns eine andere Reihe, die der **Musen**, wie die Griechen das Symbolische lebendig zu machen wußten, wie frei sie sich dabei bewegten und welche Grenzen sie innehielten. Statt sich ängstlich zu bemühen, jede Muse einzeln vom Kopfe bis zum Fuße ihrem Fache gemäß zu charakterisieren, begnügten sie sich mit Attributen und drückten in den Gestalten selbst fast nur das Allgemeine einer schön vergeistigten Weiblichkeit aus. (Verstümmelte Musenstatuen sind des-

halb kaum mit völliger Sicherheit zu restaurieren, wenn man nicht ein Vorbild mit erhaltenen antiken Attributen vor sich hat.) Es ist das persönlich gewordene Sinnen, nicht das Phantasieren oder das Grübeln (wie in Dürers Melancholia), sondern ein ruhiges Schweben in geistigem Glück. Diese meist feierlich bekleideten Gestalten sind teils beschäftigt, teils ruhend und hinausblickend (doch nicht in die Höhe!) gebildet; wir finden sie sitzend, aufgelehnt, frei stehend, auch feierlich vortretend; meist aber wird Stellung und Draperie so sehr den Ausdruck erhöhen helfen, daß man auch ohne den Kopf die Statue für nichts anderes als für eine Muse oder doch für ein ursprüngliches Mufenmotiv erkennen würde.

Einzelne Sarkophage, welche die Mufen sämtlich darstellen (einer im Museo Capitolino, Zimmer der Kaiser), geben uns a eine Idee von den (unter sich verschiedenen) Statuengruppen, welche das Altertum hervorbrachte und dann wiederholte. In der vollständigsten Gruppe aus der Villa des Cassius (Vatikan, Sala b delle Muse) wird man, was die Arbeit betrifft, vieles vermissen, allein die schöne Abstufung des Sinnens, ohne alle gewaltsam auf-fahrende Inspiration, mit Genuß verfolgen können. Die in der Erfindung lieblichste dieser Figuren, die sitzend sich aufstütze Euterpe, ist allerdings nebst der Urania erst später anderswoher hinzugekommen. (Beide Namen verdanken übrigens ihre Existenz nichts anderem als der Restaurierung; auch für den schönen, auf ein Vorbild der Zeit der Phidiaschule zurückgehenden Typus der mit übereinandergeschlagenen Füßen angelehnt Dastehenden ist die Bezeichnung Euterpe willkürlich, — zwei Exemplare in Neapel, c Sala di Athena.)

Dagegen gehört ursprünglich zu dieser Gruppe der im langen Kitharöden-Gewande und wehenden Mantel mit der Lyra einher-schreitende, lorbeergekrönte **Apollon Mufagetes** im Vatikan d (Sala delle Muse). Man hält diese Statue für eine Kopie nach *Skopas*. Nirgends tritt Apoll so als Schützer und Anführer aller hohen Begeisterung auf wie hier; der allgemeine musische Aus-druck konzentriert sich in dieser höchst jugendlichen, fast weiblichen Gestalt ganz wunderbar. Er allein ist innerlich und äußerlich be-wegt; bald werden die Mufen dem Festreigen folgen müssen, den e er eben antritt. — Ganz in der Nähe steht wie zur Vergleichung ein anderer Mufagetes, in welchem Schritt und Gewandung affek-tiert erscheinen, und der einen ihm nicht gehörenden, weiblich bacchischen Kopf trägt. In ruhiger Stellung ist der Kitharöde Apoll häufig dargestellt, meist in langem Gewande (im Vatikan, f Gall. delle Statue, zu einer Pallas restauriert; der Gott hielt ur-sprünglich in der Linken die Kithar, in der Rechten die Schale, wie der berühmte Apoll des *Bryaxis*), aber auch nackt, wie in

a der strengen Bronzefigur im Museum von Neapel (2. Saal der gr. Bronzen), die ein altgriechisches Original, das in Sparta aufgestellt war, wiedergibt. Auch ein zierlicher sitzender Apoll mit  
 b Leier im Vatikan, Gall. delle Statue, geht auf ein archaisches Original zurück.

Im Saale der Mufen findet man noch eine Muse in kleinerem Maßstabe mit der Bezeichnung als Mnemofyne. Leider hat diese reizend gedachte verhüllte Figur einen restaurierten Kopf. — Von  
 c den vier betreffenden Statuen des Mufenzimmers in der Villa Borghese ist nur etwa die Melpomene besser gearbeitet als das entsprechende vatikanische Exemplar; gerade so viel, um das Verlangen zu steigern nach dem gewiß wunderbaren Original dieser Jungfrau mit dem Weinlaube im Haar und mit dem auf den  
 d Fels gestützten linken Fuße. An der Treppe des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol eine angebliche Urania, jedenfalls sehr schön als Gewandstatue.

Eine anregende Vergleichung mit den Mufen gewähren, am  
 e Eingange der Sala Rotonda des Vatikans, die zwei großen Büsten, in welchen die (sonst als Mufen personifizierten) Genien der Komödie und der Tragödie besonders dargestellt sind; Köpfe von reifer Anmut, mildem Ernst, aber ohne Liebreiz und von zu glatter, peinlich detaillierter Arbeit.

f Im Museum von Neapel empfängt uns, und zwar gleich in der unteren Vorhalle (Atrio), eine jener kolossalen Mufen, wie sie wohl öfter zum Schmuck von großen Theatern gearbeitet worden sind. Die flüchtige Arbeit und die Berechnung auf eine Nische deuten klar auf eine derartige dekorative Bestimmung hin. Man nennt sie Urania, und die linke Hand mit dem Globus, welche diesen Namen veranlaßt, ist wohl wirklich alt; dem Typus nach ist sie eine (zwar nicht ganz ebenbürtige) Schwester der Pariser Melpomene. Alles ist groß und einfach gegeben: das lange Kleid mit der geraden vorderen Falte, der auf den Schultern mit Spangen befestigte Mantel, das Vortreten des linken, die Beugung des rechten Fußes. Der Kopf ist mehr den göttlichen Bildungen genähert und scheint zwischen Hera und Aphrodite in der Mitte zu stehen. Dieses war an sich nicht notwendig, denn daß auch das Mädchenhaft-Liebliche des eigentlichen Mufentypus sich in höchst kolossalem Maßstabe darstellen läßt, zeigt der schöne Kopf der  
 g Villa Borghese (Hauptsaal), welcher wohl mit Unrecht als Juno gegolten hat. — Von ähnlicher Art, aber geringer, die als Muse  
 h bezeichnete kolossale Figur im Hofe des Pal. Borghese zu Rom, die mit größerer Wahrscheinlichkeit als Apollon Musagetes ge-  
 deutet wird.

i Weiter enthält das Museum von Neapel einen sitzenden Apollon

Mufagetes mit porphyrenem Gewande und weißmarmornen Extremitäten. Die spätere römische Kunst liebte solche Zusammenstellungen, schon weil die harten Stoffe und ihre Bearbeitung viel Geld kosteten. Wenn das Auge die aus dem Farbenkontraste und der Politur entstehende Blendung überwunden hat, so entdeckt es in den meisten derartigen Bildwerken, und so auch in diesem, eine geistige Leerheit, welche da ganz am Platze ist, wo der Stoff mehr anerkannt wird als die Form. Diese Buntheit ist eine der begleitenden Ursachen des Unterganges der antiken Skulptur gewesen.

In Neapel steht in verschiedenen Sälen mehreres unter dieser Kategorie beisammen, was erst durch Restauration und willkürliche Deutung den betreffenden Sinn erhalten hat. So vielleicht selbst die treffliche Gewandstatue, welche hier und anderwärts Polyhymnia heißt, usw. Die unzweifelhaften Mufen, z. B. Melpomene und die eine Euterpe, sind von ganz geringer Arbeit. Die sog. Terpsichore mit hochgegürtetem Untergewand und dem langwallenden Mantel ist sicher, wie die Urania in der Vorhalle, ein nach kolossalem Vorbilde reduzierter Apollon Mufagetes.

In den Uffizien zu Florenz, 1. Gang, eine mit Recht oder Unrecht als Urania restaurierte Statue.



Im Anschlusse an die Mufen sind am besten diejenigen zahlreichen weiblichen Statuen zu besprechen, welche unter dem sehr allgemeinen Namen von **Gewandstatuen** zusammengefaßt werden. Für eine kritische Aufzählung (worauf hier kein Anspruch gemacht wird) wäre es unerläßlich, zu ermitteln, welchen göttlichen oder menschlichen Gestalten die verschiedenen Gewandungstypen zukamen. Die Schwierigkeit einer solchen Forschung leuchtet ein, wenn man erwägt, daß weitaus die meisten dieser Statuen gefunden wurden ohne Hände und Attribute, auch kopflos oder mit solchen Köpfen, die ihnen schon im Altertume willkürlich gegeben worden waren; daß endlich schon das Altertum häufig vorhandene Götterttypen zu Porträtbildungen benützte. So viel ist immerhin gewiß, daß eine Anzahl von Motiven der Stellung und Gewandung, hauptsächlich aus der späteren Zeit der griechischen Kunst, ein kanonisches Ansehen genossen und um ihrer Schönheit willen beständig wiederholt wurden. Hauptsächlich gewährte der Chor der Mufen, in den verschiedenen Auffassungen, die wir nachweisen können, einen Vorrat der schönsten Vorbilder für die Drapierung von Bildnisfiguren, so daß beim einzelnen Torso schwer zu entscheiden sein wird, ob er für eine Mufenstatue oder für ein als Muse stilisiertes Bildnis gearbeitet worden. Außerdem sind unter der Masse der Gewandstatuen Stellungs- und Drapierungsmotive

von Göttinnen, symbolischen Personifikationen, Priesterinnen, Teilnehmerinnen an Festzügen, selbst eigentlichen Genrefiguren begriffen; manche Motive gehören auch ganz ursprünglich der porträtierenden Kunst an und geben ideal aufgefaßte griechische und römische Trachten wieder. — Wenn aus dem ganzen Altertum keine anderen Kunstwerke erhalten wären, so würden schon diese Gewandtorfen (selbst die gering ausgeführten nach guten Motiven) uns den höchsten Begriff von der alten Kunst geben. Es ist keine ruhig-großartige und keine einfach-liebliche Stellung des besetzten Weibes, welche hier nicht in und mit einer teils prächtigen, teils schlichten Gewandung ausgesprochen wäre. Haltung und Gewandung wären beide für sich schön, aber es ist der hohe (zum erstenmal in den Figuren der Parthenongiebel voll hervortretende) Vorzug der antiken Kunst, daß sie ganz untrennbar zusammengedacht sind und nur miteinander existieren.

Zu den reichsten Motiven gehört das schon bei den Mufen vorkommende, auf verschiedene Attituden angewandte: die teilweise Aufhebung des Gegensatzes zwischen Ober- und Untergewand vermöge Durchscheinens des letzteren durch das erstere. Weit entfernt von der Künstelei, welche z. B. im 18. Jahrh. bei mehreren Bildhauern zum peinlichsten Streben nach Illusion führte, ist hier der Kontrast des Feineren und des Derben und das Übereinander der Faltung zwar mit der höchsten Kunst aber ohne alle falsche Bravour behandelt; man sieht (wenigstens bei den besseren Exemplaren) immer, daß es dem Künstler vor allem um die Hauptsache, um das schöne und Sprechende Hervortreten der Gestalt im Gewande zu tun war, und daß er jene Zierlichkeit nur als Mittel zum Zwecke brauchte.

Eine räthelhafte (wohl römische) Figur, die sog. Pudicitia, mag hier zuerst genannt werden. Sie faßt mit der rechten Hand in der Nähe des Halses den Schleier, dessen Ende über den nach rechts hinübergelegten linken Arm herabfällt. Will sie sich verschleiern, oder hat sie sich eben entschleiern? — Das Auge bleibt in einer angenehmen Ungewißheit. Das Zurücktretens der rechten Schulter<sup>1)</sup>, die Stellung der Füße tragen mit zu diesem reizvollen Eindrucke bei, der freilich durch die übermäßige Schlankheit beeinträchtigt wird. Das schönste Exemplar im Braccio Nuovo des Vatikans, <sup>a</sup> mit ergänztem Kopfe, ein geringeres im Hofe des Belvedere; <sup>b</sup> andere an vielen Orten.

Unter den übrigen zahlreichen Motiven, wovon immer eines reizender und Sprechender ist als das andere, nennen wir beifspiels-

1) Welches ja nicht etwa als Nachbildung eines zufällig schmalshulterigen weiblichen Individuums aufzufassen ist.



halber dasjenige, wobei der Übersschlag des Obergewandes erst über die Brust, dann über die Schulter geschwungen und von hinten hervor unter den Arm geklemmt wird. Von vielen Beispielen eines der schönsten: die als Euterpe restaurierte Gestalt in der Galleria delle Statue des Vatikans.

Wieder eine besondere Aufgabe ist in der verhüllten Gefäßträgerin (Museo Capitolino, Zimmer des sterbenden a Fechtlers) gelöst, die man für Pandora oder Psyche mit der Büchse, für Tuccia mit dem Sieb usw., mit dem meisten Rechte aber als Trägerin eines Heiligtums in einem Festzuge erklärt hat. Für uns ist diese nur flüchtig gearbeitete Statue ein jedenfalls sehr schöner Versuch mehr, ein neues Motiv von Haltung und Gebärde in feierlicher Gewandung auszudrücken. Allerdings zieht in demselben Raume die sog. Flora am schnellsten die Blicke auf sich, b eine schöne Römerin, mit einem Kranze um das Haupt; über dem feinen Unterkleide ein eigentümliches Obergewand, welches wahrscheinlich dem äußeren Effekte zuliebe so gebildet ist: mit sehr weiter oberer Öffnung, so daß es bei jeder Bewegung auf beide Arme herabfallen müßte; von einem schweren Stoffe, welcher so tiefe, schattige „Augen“ bildet, wie sie sonst kaum an einem antiken Gewande vorkommen. Im ganzen macht sich der Eindruck wie von einem schön drapierten Modell geltend.

Den männlichen Togafiguren stehen am meisten parallel eine Anzahl mächtiger Gestalten von betenden oder opfernden Frauen. Weniger wegen der Ausführung, als wegen der vollständigen Erhaltung nennen wir hier die sog. Pietas des Museums von c Neapel (Corridojo del Cavallo di Bronzo). Das Untergewand tritt sehr bescheiden zurück; weitaus die Hauptsache ist der gewaltige Mantel, welcher die ganze Figur samt dem Haupte umwallt. Von den ausgestreckten Armen klemmt der linke mit dem Ellbogen die beiden Hauptenden zusammen, welche hierauf in zwei Zipfeln unterhalb des linken Knies auslaufen; ein drittes Ende, dessen innerer Umschlag schön über die Brust hinläuft, fließt dann über den linken Arm hinunter. — An Marmorexemplaren ist bisweilen die Arbeit besser, das Motiv aber der Verstümmelungen wegen unverständlicher. — Gut erhalten, bis auf die Hände (deren jetzige Restaurierung allerdings die Betende nicht mehr erkennen läßt) und die Gewandenden rechts vom Beschauer, erscheint eine Marmorfigur dieser Art in derselben Sammlung, welche d man unbedingt den herrlichsten römischen Gewandstatuen beizählen darf. Die bronzene Pietas würde daneben ins tiefe Dunkel zurücktreten.

Sehr häufig kommt das Motiv vor, welches unter den Musen vorzüglich der Polyhymnia eigen ist: das Obergewand verhüllt

bereits die linke Seite und den linken Arm, so daß von der Hand nichts oder nur Fingerspitzen sichtbar sind; hinten herumgeschlagen, soll es mit der erhobenen Rechten eben noch einmal über die linke Schulter gelegt werden. Schön an zwei Statuen junger Römerinnen, vielleicht von der Familie des Balbus, im Museum von Neapel, Atrio, und an einer Kaiserin, 1. Gang. — Auch an der sog. Iphigenia, welche in der Kirche S. Corona zu Vicenza neben dem 5. Altare links sich befindet. — Die florentinische Priesterin (Uffizien, Halle der Inschriften) ist wiederum eigentümlich reizend verhüllt; aus dem weiten Obergewande, welches die ganze Gestalt umgibt, sieht nur die Linke (mit der restaurierten Schale) heraus; die Brüste und der untergeschlagene rechte Arm sind im Gewande vorzüglich edel ausgedrückt. — Eine köstliche Priesterin findet sich auch unter den halblebensgroßen Statuen in einem der hinteren Säle (Stanza della Stufa) der Galerie des Pal. Pitti.

Das Untergewand wird als Hauptausdruck der Stellung behandelt in drei sitzenden Statuen aus der früheren Kaiserzeit, welche man für Bildnisse teils der älteren, teils der jüngeren Agrippina erklärt: Museo Capitolino, Zimmer der Kaiser; Villa Albani, untere Halle des Palastes; wozu als Ergänzung die bejahrte Sitzende mit verschlungenen Händen gehört, Museum von Neapel, Corridojo di Antinoo<sup>1)</sup>. Wenn es nun mißlich bleibt, physiognomisch Partei zu nehmen für Bilder, welche entweder eine der tugendhaftesten oder eine der lasterhaftesten Römerinnen darstellen — und beide Taufen sind unsicher! —, so haben wir doch jedenfalls den allgemeinen Typus vor uns, in welchem sich die großen Damen der Zeit des Tacitus und Juvenal mit Vorliebe abbilden ließen. Das bequeme Auflehnen auf den Sessel, die schöne Entwicklung der schönen Glieder, die sich dabei ergibt, mußten dieses Motiv sehr in Gunst setzen. Es ist aber jedenfalls griechisch, nicht römisch der Erfindung nach. Freilich scheinen diese Statuen nur gut, bis man die sitzenden Frauen der parthenonischen Giebel (Abgüsse in den Gipsammlungen der Accademia di San Luca, der Villa Albani und der französischen Akademie in Rom) damit vergleicht. Mit welchem anderem Lebensgefühl fließen hier die leichten Gewänder über die göttlichen Gestalten!

Eine sehr eigentümlich und gut gedachte sitzende Spät Römerin müssen wir indes hier noch erwähnen. Man sieht in der oberen Galerie des Kapitolinischen Museums eine ganz eingehüllte Gestalt, mit der verhüllten Rechten das Gewand an das Kinn

• 1) Zwei Agrippinenstatuen von untergeordneter Arbeit in den Uffizien zu Florenz (Anfang des 1. Ganges).

ziehend, die offene Linke unterschlagend. Sie soll Julia Maesa vorstellen, die Großmutter der ungleichen Vetterin Elagabal und Alexander Severus. Über dem Ausdruck tiefen Sinns in Haupt und Stellung vergißt der Beschauer gern die nur mittelmäßige Ausführung.

Ebenfalls Kaiserinnen scheinen dargestellt in den sog. Vestalinnen der Loggia de' Lanzi in Florenz. Vier derselben (von der offenen Seite des Gebäudes an gerechnet 2, 4, 5 und 6) zeigen das grandiose Motiv eines Obermantels, der von der rechten Schulter schief herab gegen das linke Knie und mit seinem aufgenommenen Ende über den linken Arm geht; darunter das ärmellose Brustkleid und das an den Hüften aufgenommene Unterkleid, dessen Bauschen wieder auf die Schenkel herabfallen. Die Stellung ist in jeder dieser kolossalen Figuren besonders nuanciert, die Behandlung für die wahrscheinlich späte Zeit vorzüglich. — Sichere Darstellungen von Vestalinnen findet man im Museo delle Terme in Rom und im Atrium Vestae am Forum.

Auch die einfache griechische Idealgewandung wurde um ihrer Schönheit willen noch lange, und nicht bloß bei Göttinnen, reproduziert. Es ist ein schlichtes langes Kleid mit einem Überwurf, der auf den Schultern geheftet, zu beiden Seiten offen oder nur wenig geschlossen ist und vorn herabhängt bis in die Nähe des Gürtels, auf den Seiten etwas länger. Das Kleid ist über den Hüften meist so gegürtet, daß etwas herabhängende Bauschen über dem Gürtel entstehen. Sechs eiserne Statuen im Museum von Neapel (3. Saal d. gr. Br.), sämtlich aus der Villa von Herculaneum, Nachbildungen altertümlicher griechischer Figuren, stellen diesen Typus mit verschiedenen Attituden verbunden dar; man pflegt sie als Tänzerinnen zu erklären. Die Arbeit ist verschieden und erhebt sich bei einigen nicht über die sorgsame Dekoration. (Spuren von farbigem Niello an Augen, Gewandfalten usw.) Eine ähnliche Marmorfigur im Museo delle Terme und im Magazzino Comunale zu Rom.

In der Galerie zu Parma sind von den Gewandfiguren weit die besten Nr. 10, mit dem Motiv der sog. Polyhymnia, sehr verstümmelt, und Nr. 7, sog. ältere Agrippina, mit der Linken das Gewand aufnehmend.

Eine große Anzahl schöner Motive müssen wir übergehen, um der Kürze willen. Von den weniger bekannten Sammlungen muß hier, wegen mehrerer guter Gewandstatuen, das Casino der Villa Pamfili bei Rom genannt werden; sonst verweisen wir noch auf den 1.—3. Gang des Museums von Neapel (im Atrio die schöne Statue der Eumachia aus Pompeji) und auf den Braccio Nuovo des Vatikans.

Wer im Süden der Gestalt und den Bewegungen des Volkes auch nur einen Blick gönnt, wird z. B. an jedem Brunnen überrascht werden durch die ungewöhliche Anmut des Hebens und Tragens der Wassergefäße, Waschkörbe u. dgl. Auch hat die Kunst von jeher derartige Motive von Schönheit und Kraft sich zu eigen gemacht; Raffael gab ihnen die Unvergänglichkeit in einer tragenden Figur seines *Incendio dell Borgo* (Vatikan); Michelangelo in der unerreichbaren Gruppe der Judith und ihrer Magd (*Capp. Sifina*). — Die Alten aber hatten das Glück, diesen Motiven in einer feierlichen, erhabenen Sphäre zu begegnen: bei den Prozessionen nämlich, wenn die Jungfrauen der Stadt und die Tempeldienerinnen auf dem Haupte die Körbe mit den Heiligtümern oder Opfergeräten, einherwanderten. Daraus entstand der Typus der Korbträgerinnen (*Kanephoren*). Die eine Hand leicht an den Korb erhoben, die andere eingestützt oder im Gewande verhüllt, mit langsamem, bloß angedeutetem Schritte, frei vorwärtsblickend kommen sie uns entgegen. So die herrliche bacchische *Kanephore* der Athener *Kriton* und *Nikolaos*, einem altgriechischen Werke nachgebildet, in der unteren Halle der *Villa Albani*; neben ihr treten vier andere (ebendort) in den Hintergrund.

Noch viel ernster und feierlicher aber gestaltet sich dieser Typus in der *Karyatide*: die festlichen Jungfrauen tragen über ihrem zum Kapital gewordenen Korb das Gesims eines Tempels. Von den auf der athenischen Akropolis (am Erechtheion) erhaltenen *Karyatiden* besitzt Rom (Vatikan, *Braccio Nuovo*) eine stark restaurierte antike Kopie, welche der Sage nach einst im Pantheon soll angebracht gewesen sein; an Größe und Ernst dem griechischen Originale nahe kommend<sup>1)</sup>. — Von nicht viel geringerem Werte ist die *Karyatide* im Hofe des *Palazzo Cepperello* in Florenz. — Im *Dogenpalaste* zu Venedig (*Corridojo*) zwei *Karyatiden* vom Theater von Pola, dekorative römische Kopien nach altgriechischem Typus. — Auf merkwürdige Weise ist in der Jungfrau zugleich die architektonische Stütze, die Stellvertreterin der Säule, charakterisiert; man hätte sie, soweit es sich um die Tragkraft handelte, viel leichter bilden können; allein wenn das mechanische Bewußtsein sich dabei beruhigt hätte, so hätten doch Auge und innerer Sinn sich nicht zufrieden gegeben.



Unter den Knabengestalten nimmt **Eros** die erste Stelle ein. Wir lernen ihn in Italien als Statue nur unter dem Typus kennen,

\* 1) Die früher im *Palazzo Giustiniani* befindliche Replik ist jetzt im *Ny-Carlsberg-Museum* in Kopenhagen.

den ihm die vollendete griechische Kunst des 4. Jahrh. verlieh, und den die Folgezeit wiederholte.

Eine der anmutigsten Darstellungen, welche den jugendlichen Körper in leichter Anstrengung zeigt, der sog. bogenspannende Eros, vielleicht nach *Lysippos*, ist leider nur in entweder sehr zerstückten oder bloß mittelgut gearbeiteten Exemplaren auf unsere Zeit gelangt. Die beste Arbeit zeigt in seinen alten Fragmenten der vatikanische Eros (Museo Chiaramonti); dann folgt a der im runden Saale der Villa Albani und der in der oberen b Galerie des Museo Capitolino vorhandene. Der besterhaltene c ist der im Dogenpalaste zu Venedig; der Kopf eine antike Restauration. Die Löwenhaut an dem stützenden Stamme des Exemplars in Venedig führte auf die Annahme eines spielenden Motivs: Eros, den Bogen des Herakles prüfend. Nach dem Motiv einer Gemme und eines Sarkophagreliefs aber ist die Handlung vielmehr das Ziehen der Sehne über das Ende des Bogens.

Diesem kindlich schalkhaften Schützen steht ein jugendlicher Gott der Liebe gegenüber. Ungleich ernster und in den Formen entwickelter erscheint nämlich Eros in dem vatikanischen Torso: Galleria delle Statue, früher als „Vatikanischer Genius“ e benannt, wie denn die Figur in der Tat vermutlich einen Todesgenius oder den Tod selbst darstellte, dessen dem Eros verwandte Gestalt mit gefenkter Fackel aus den Sarkophagen so geläufig ist. Das schmale Haupt, mit den zusammengewundenen Locken über der Stirn, zeigt den Ausdruck sanfter Trauer; die Ausführung ist sehr mäßig und die früher hergebrachte Zurückführung auf Praxiteles ganz unhaltbar. (Am Rücken die Ansätze für die Flügel.) Ein geringeres, aber bis an die Knie erhaltenes Exemplar im Museum von Neapel, Salone del Toro Farnese. Eine kleine, f aber in einzelnen Teilen besser erhaltene Replik in der Galleria dei Candelabri des Vatikans; eine andere größere im Konser- g vatorenpalaste fälschlich mit Leier und Plektron ergänzt. Ebenda h eine auf Eros gedeutete Statue von guter Arbeit, ein Schwertband über der Achsel tragend; die Deutung ist nicht sicher.

Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (Halle des Hermaphr.) „der Todesgenius“ heißt, aber als Eros restauriert ist, vereinigt die frühere Jugend des bogenspannenden Eros mit einem Ausdruck des Ernstes ohne Sehnsucht. Er blickt nicht „hinaus“, sondern links abwärts und hält die rechte Hand auf die linke Schulter. (Ungleiche Arbeit, von der Hälfte der Schenkel abwärts restauriert. Ob Schlaf, Tod oder der Sohn Aphrodites gemeint ist, wollen wir nicht entscheiden.)

Die statuarisch erst spät vorkommende Gruppe: Amor, der die Psyche liebkost, ist bei schönem Ausdruck in den Linien

der beiden Körper sowohl als in deren Durchbildung doch nur von mittlerem Werte. Selbst das vorzügliche kapitolinische Exemplar (im Zimmer der Venus) macht hiervon nur eine bedingte Ausnahme; das florentinische (Uffizien, Halle des Hermaphr.) ist ziemlich gering. Noch später, an zahllosen Sarkophagen, werden die beiden Kinder immer jünger, endlich bloße sog. Putten, wie sie die Malerei und Kleinkunst übrigens schon früher bildete, und in der Arbeit immer roher. Der neueren Kunst blieb hier ein Feld offen, auf welchem Canova und Thorwaldsen neu sein konnten.

Dem **Erostypus** nahe verwandt, doch fast nur in geringen Exemplaren vorhanden, erscheinen zwei andere Knabengestalten, die schönheitberühmten Söhne des Königshauses von Ilion, die Hirten vom Ida. Zunächst der jugendliche **Paris**, in einer späten römischen Statue in Neapel (Corridojo della Flora); er ruht auf-gelehnt, die Füße übereinander, den Apfel in der Rechten hinter sich haltend; zwei Wurfspeieße lassen ihn zugleich als Jäger erkennen; neben ihm ein Hund. Es liegt in dieser Figur etwas von dem schönen Müßiggange ruhender Götter und Satyrn, aber die Ausführung ist sehr befangen. (Über den erwachsenen Paris in der Galleria delle Statue des Vatikans s. S. 139 m u. fg.) Eine andere beachtenswerte Statuette in der Villa Borghese.

Sodann **Ganymedes**. Die alte Kunst hatte in einem sehr berühmten Werke (von *Leocjares*) das Aufwärtschweben eines schlanken jugendlichen Körpers, verbunden mit dem Ausdrucke der Hingebung, als Ganymed dargestellt, der vom Adler behutfsam emporgetragen wird (natürlich an einen Tronco angelehnt). Eine Vorstellung von dieser Gruppe gibt die Statuette in der Gall. de' Candelabri des Vatikans. (Eine andere, schlechte und falsch restaurierte Kopie im Mus. Chiaramonti. Der einst viel genannte venezianische Ganymed, im Dogenpalaste zu Venedig, ohne Tronco und jetzt schwebend aufgehängt, ist eine mittelmäßige römische Arbeit.) — Neben dieser mehr idealen Darstellung heben andere Statuen mehr den Hirtenknaben oder den Mundschinken hervor; so diejenige in Neapel (Corridojo della Flora): Ganymed auf den Adler gelehnt und mit ihm sprechend, eine gute Arbeit mit schlecht restaurierter Handbewegung und modernem Kopfe. (In der Nähe ein weit schlechterer Ganymedes.) Ein anderes, ebenfalls schlecht restauriertes Exemplar in den Uffizien, 1. Gang. Ähnlich eine Statue im Vatikan (Mus. Chiaramonti), eine andere im Konservatorenpalaste, bei der der Adler durch ein Rind ersetzt und die Beziehung zu Ganymed aufgehoben ist. — Auch Ganymed, den Adler tränkend, kommt wenigstens in Reliefs vor. — Eine schöne kleine Brunnenstatue mit restaurierten Armen, auf den (nicht vorhandenen) Adler herabschauend gedacht (?),

wahrscheinlicher als Narkifos gedeutet), im Braccio Nuovo des Vatikans, am Stamme der Name des Künstlers (?) *Phaidimos*; a  
 – eine unbedeutende im Gabinetto delle Maschere ebenda. b  
 – Ein sehr schöner Gedanke in einer mittelguten Statue der Galleria de' Candelabri: Ganymedes, die Schale emporreichend; c  
 er und der Adler, welcher hier nicht als Maske, sondern als Attribut des Zeus neben ihm steht, schauen aufwärts, wie zu dem Gott, empor. Es ist kein irdisches Aufwarten, sondern ein feierliches Kredenzen bezeichnet. (Der Arm mit der Schale neu, aber dem alten Ansatze nach wohl richtig ergänzt.) Raffael hat dies ähnlich empfunden im Hochzeitsmahle der Farnesina, wo Ganymedes sich auf ein Knie niederläßt.

Die schöne, lebendige Statue kleineren Maßstabes in den Uf- d  
 fizien (Halle des Hermaphr.) hat einen Kopf und einen Adler von *Ben. Cellini*, stellte aber wohl ursprünglich Ganymed dar. Bildung und Stellung sind von gleicher Anmut.

Kinderstatuen ziehen das Verhältnis zum Adler ins Drollig-Kindliche; so die sehr meisterhaft gedachte des kleinen Ganymed, welcher den Adler nach hinten umfaßt, in der Galleria de' Candelabri des Vatikans. e



Der Bilderkreis der Götter wird glorreich ergänzt durch **Dionyfos**, den Gott der hohen Naturwonne. Nachdem ihn die Kunst lange als bärtigen Herrscher<sup>1)</sup> gebildet (S. 79 f.), erhielt er zur Zeit des *Skopas* und *Praxiteles* die süßeste Jugend, und sein bisher bloß burleskes Gefolge (man vergl. die Satyrn auf den älteren Vasen) eine reiche charakteristische Abstufung bis ins Schöne hinein. Ihm, dem reinsten Grundton und Mittelpunkt dieses gestaltenreichen Schwarmes (Thiasos), wurde eine Schönheit zugedacht, zu deren vollem Ausdruck männliche und weibliche Formen gemischt werden mußten. So entstand der wunderbare Typus unbestimmter, zielloser Seligkeit, dessen tiefster Zug (wie bei der Aphrodite) eine leise Sehnsucht ist. Einem solchen Dasein kam vor allem eine leicht ruhende Stellung zu, welche die Entwicklung eines reichen Körpermotivs begünstigte, so das Auflehnen auf einen Rebenstamm, der später zu einer jungen Satyrgestalt belebt wurde; auch wohl eine leicht gewendete sitzende Haltung. Der Thyrfos, wo er vorkommt, dient der Gestalt zur Zier mehr als zur Stütze. Das Haupt, meist etwas geneigt, ist von einem Kranze von Weinlaub oder Efeu beschattet und von herrlichen Locken umgeben, die eine Stirnbinde zusammenhält. Mit Ausnahme eines Tierfelles ist

1) Im 5. Jahrh. auch schon mit jüngeren Zügen und unbärtig.

Dionysos in der Regel nackt, doch auch nicht selten von den Lenden an mit einem Gewande bekleidet. — Daneben erhält sich der bärtige Dionysostypus auch in späterer Zeit fein umgebildet.

In den italienischen Sammlungen wird wohl dem sitzenden **a** Torso des Museums von Neapel (Salone del Toro Farnese) der unbestrittene Vorrang bleiben, indem hier die milden und weichen Formen des Gottes schöner und einfacher behandelt sind als sonst **b** irgendwo. Ein anderer schöner sitzender Torso im Vatikan (Galleria delle Statue). Der Torso eines stehenden Bacchus von sehr guter römischer Arbeit, als Apoll restauriert, in der inneren **c** Vorhalle der Uffizien zu Florenz. Älter als diese, eine hervorragende Arbeit, offenbar auf ein griechisches Bronzeoriginal zurückgehend, ist der in Tivoli gefundene stehende Dionysos **d** im Museo delle Terme, von guter Erhaltung. Ebenda eine **e** im Tiber gefundene Bronzestatue, weniger künstlerisch hervorragend, als wegen der verschiedenfarbigen Einlagen bemerkenswert. — Interessant wegen der durchaus weiblichen Formen eine **f** Statue in der Sala della Biga des Vatikans.

Die volle dionysische Schönheit aber konnte nicht ergreifender hervorgehoben werden, als durch den Kontrast mit einem bestimmten Begleiter aus dem Gefolge des Gottes. Die Kunst personifizierte den Weinstock (Ampelos), auf welchen der Gott sich lehnte, zu einem Satyr, mit welchem er in verschiedenen charakterisierte Beziehungen (des Sprechens, des Aufstützens) gesetzt wird; bisweilen mischt sich ganz deutlich ein Zug des Humors ein: Ampelos kann die Stimmung seines Herrn nicht recht fassen und macht sich seine Gedanken darüber. Die vielleicht ehemals beste Gruppe dieser Art, ein sehr schönes, aber übel zugerichtetes Werk **g** in der Villa Borghese (Hauptsaal), zeigt den vollständigeren Typus des Gottes in seiner edelsten Gestalt; Ampelos jedoch ist größtenteils zerstört. Gut erhalten oder restauriert, aber viel weniger hoch aufgefaßt: Dionysos mit dem ausschreitenden **h** Ampelos im Museo Chiaramonti des Vatikans; — ähnlich, aber **i** kleiner und geringer im Dogenpalaste zu Venedig, Corridojo; — großartig, wenn auch schwülftig, mit einem frechen Ampelos, **k** im Museo delle Terme; — kleiner und von guter römischer **l** Arbeit in den Uffizien (Halle der Inschriften), durch die Restaurierung, welche auch die Basis umfaßt, vielleicht zu viel nach links (vom Beschauer) geneigt; — roh dekorativ und für einen **m** baulich bedingten Gesichtspunkt berechnet, in der Galerie zu Parma<sup>1)</sup>; — endlich Dionysos mit dem geflügelten Eros im Museum

1) Dieses ganz kolossale Exemplar wurde nebst dem gegenüber aufgestellten Herakles in den farnesischen Gärten auf dem Palatin gefunden. Herakles ist ebenso für eine bestimmte Untersicht gearbeitet. (Vgl. S. 82 Anm.)



von Neapel, Salone del Toro Farnese, und mit einem Satyrknaben a im 2. Saale der gr. Bronzen im Museum von Neapel; ebenda b im 2. Saale der kl. Bronzen eine treffliche Statuette des Bacchus mit dem Thyrsusstabe.

Die überwiegende Menge der Bacchusfiguren sind unbedeutende römische Arbeiten: bisweilen von gutem Motiv, aber schwerer Ausführung, indem die Kunst den Ausdruck der reichen und weichen dionysischen Natur im Breiten und Üppigen suchte. So die Statuen von Tor Marancio in der Gall. de' Candelabri des Vatikans und c diejenigen im Mus. von Neapel (Corridojo della Flora, worunter d eine stark ergänzte bessere). Mehrere, auch von den besseren, in der Villa Borghese. In eigentümlicher Zusammenstellung thront e Dionysos (?), neben sich eine kindliche Mädchengestalt, in einer sehr späten, nur sachlich merkwürdigen Gruppe derselben Villa f (Faunszimmer). — Wo der Gott einen seiner Panther bei sich hat, wird man das Tier immer verhältnismäßig sehr klein gebildet finden. Man hat es deshalb auch schon als Luchs usw. klassifizieren wollen. Die griechische Kunst aber, welche Pferde kleiner als danebenstehende Reiter, und selbst die Söhne Laokoons in einem kleineren Verhältnisse bildete als den Vater, erlaubte sich auch die Freiheit, die bis über sechs Fuß langen Tiger und Panther auf ein Maß zu reduzieren, woneben der Gott bestehen konnte.

Schließlich müssen wir die zwei köstlichen florentinischen Bronzefiguren (Museo Archeologico zu Florenz) erwähnen, welche g den Bacchus als einen schlanken Knaben darstellen; das eine Mal hebt er mit beiden Händen Trauben empor, das andere Mal schlägt er beide Arme über das nach links abwärtsblickende Haupt mit einem Ausdruck süßester Melancholie, den wohl kein Marmorbild des Gottes so wiedergibt.

Auch der köstliche sog. Narciß (dem Echo lauschend?), im Museum von Neapel (1. Saal der gr. Bronzen) ist wahrscheinlich h ein jugendlicher Bacchus. (Die Aufstellung auf der Plinthe ist falsch. Der rechte Fuß stand mit ganzer Sohle auf dem Boden auf, und der linke war vorn gehoben.)

(Bacchus als Kind in der Gruppe mit dem Silen f. S. 127; als Säugling in den Armen einer der ihn pflegenden Nymphen: Gruppe im Hofe des Palazzo Lante in Rom.) i

♦♦♦

In den Reliefs, auch an Sarkophagen, wo man den Gott in den verschiedensten Stellungen und Handlungen kennen lernt, erscheint er nicht selten mit der von ihm geretteten **Ariadne**, welche, einmal in seinen Kreis aufgenommen, nur ihm ähnlich gebildet werden konnte. Selbständige Statuen dieser dionysischen **Ariadne** kommen

wohl nicht vor, doch hat man einen der schönsten Köpfe des Altertums (im Museo Capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) lange Zeit so benannt, bis man an den kleinen Hörnern einen ganz jugendlichen Dionysos darin erkannt hat. Augen, Wangen und Mund dieses Werkes geben gerade das Schönste und Süßeste der bacchischen Bildung, die Verlorenheit in sanfter Wonne, mit einer unbefreiblichen Leichtigkeit wieder. Im anstoßenden Faunszimmer findet sich ein geringerer, doch noch immer schöner Kopf, bei welchem man über die Benennung im Zweifel bleiben kann. (Die Augen zur Ausfüllung mit irgend einer anderen Steinart bestimmt, wie an vielen Köpfen.)

Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (1. Gang) Ariadne heißt, hat einen antiken bacchischen, ihr aber nicht angehörenden Kopf; der Leib möchte vielleicht der einer Muse gewesen sein. Ihre fast vertikale linke Seite zeigt zwei Anfätze; sie muß sich auf etwas gelehnt haben. Beide Arme sind wegzudenken. (Über die schlafende Ariadne des Vatikan f. S. 110h.)



Von jener Stimmung, welche in Dionysos rein und göttlich waltet, gehen die einzelnen Äußerungen wie Radien in die Personen seines Gefolges aus. Es ist die Naturfreude auf allen ihren Stufen, je nach der edleren oder gemeineren Art des Einzelnen. Man muß sich diesen „Thiasos“ immer als Ganzes, als Zug der Szene denken, wie er in mehreren, ganz trefflichen Reliefs und sehr vielen, meist mittelguten oder geringen Sarkophagbildern, auch auf vielen Vasen sich stückweise darstellt. Allein schon die Kunst der besten Zeit, schon Meister wie *Praxiteles* haben die einzelnen Gestalten dieses Ganzen als Epifoden einzeln gedacht und behandelt, und von den Nachahmungen gerade dieser Werke sind die Galerien voll.

Diese sämtlichen Gestalten haben leisere oder derbere Anklänge an das Tierische, ja Bestandteile von Tieren an sich. Nur so wurden sie geschickt zu dem vollkommen wohligen Genuß und zu dem endlosen Mutwillen, in welchem sie sich ergehen.

Die Hauptschar besteht aus **Satyrn**. (Der römische und italienische Name „Faun“ kann nur verwirren und wird am besten ganz beseitigt.) Ihre Abzeichen sind die mehr oder weniger bemerkliche Stülpnase, die etwas gespitzten Ohren, oft auch ein Schwänzchen und zwei Halsdrüsen; als Kleidung etwa ein Tierfell. Allein schon innerhalb dieser Gattung ist die reichste Abstufung zu bemerken.

Der edelste, dem Dionysos am nächsten stehende, ist der vom Flötenspiel ausruhende, an einen Baumstamm gelehnte (bisweilen bekränzt), eines der anmutigsten und beliebtesten Motive der alten

Kunst, wahrscheinlich Nachbildung eines *Praxiteles'schen* Werkes (wenn auch nicht sicher des Satyros Periboëtos). Die Exemplare, in denen dieses Werk erhalten ist, sind zahllos; das beste römische Exemplar im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters<sup>1)</sup>); andere gute im Braccio Nuovo des Vatikans<sup>b</sup> und in der Villa Borghese (Zimmer des Fauns). — Zwei geringe römische Wiederholungen im Pal. Pitti zu Florenz (inneres Vestibul über der Haupttreppe) geben dem Satyr einen kleinen Pan bei, durch welche Zutat die Einsamkeit verloren geht, die für den geistigen Ausdruck der Figur so wesentlich ist. — Das Überwiegen des Genußlebens zeigt sich hier nur in dem vollen Rund der Züge und in dem etwas vortretenden Bauche, die Malice nur in einem kaum bemerklichen Zuge des Gesichtes.

Als Kopie eines im Altertume kaum minder berühmten Originals desselben *Praxiteles* von edelster Bildung wird — ob mit Recht? — der einschenkende Satyr im Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi, fälschlich mit Traube ergänzt) betrachtet, von dem ein trefflicher, leider verstümmelter Torso im Vatikan (Gall. de' Candelabri Nr. 11) nicht zu übersehen. (Ein anderer im Museum zu Palermo.)

Sein jüngerer Bruder ist der Satyrknabe, welcher die Flöte eben ansetzen oder weglegen will (was der Restaurierungen wegen selten zu entscheiden ist), angelehnt, mit gekreuzten Beinen. Gute Exemplare im Braccio Nuovo des Vatikans, in der oberen Galerie des Museo Capitolino und anderswo; ein geringeres im runden Saale der Villa Albani; keines wohl der Anmut des Originals entsprechend. Ein Fragment in der Galerie zu Parma. (Auch der sog. Amortorso daselbst ist wohl eher von satyresker Bildung.) Die Satyrknaben und Kinder, von welchen einzelne treffliche Köpfe vorkommen, sind teils von harmlosem, teils auch schon von nichtsnutzigem, spöttischem Ausdruck; ein noch fast unschuldiges, heiter lachendes Köpfchen in der oberen Galerie des Museo Capitolino; eine ganze Anzahl, von verschiedenem Ausdruck, im Museo Chiaramonti (Vatikan).

Zu den edleren Typen gehört insgemein auch noch der Satyr, der den jungen Dionysos auf der Schulter tragen darf. Sein leichtes Ausfdreiten und Lachen, dann der schlank-elastische, wie von inneren Federkräften bewegte Körperbau unterscheiden ihn indes wesentlich vom sog. Periboëtos und nähern ihn schon den übrigen Satyrn. Meist stark restauriert, läßt er Zweifel übrig in betreff der Haltung seiner Arme und der Gestalt des Bacchuskindes. Treffliches, aber sehr überarbeitetes Exemplar im Mu-

1) Einer der schönsten Torfen, auf dem Palatin gefunden, in Paris im Louvre.

a feum von Neapel (Salone del Toro Farnese); andere im Braccio  
 b Nuovo des Vatikans und in der Villa Albani (Nebengalerie  
 rechts). Das Kind ist wohl bisweilen als bloßer junger Bacchant  
 gedacht. — In der Stellung sehr ähnlich der hier und da vor-  
 kommende Satyr, welcher ein Zicklein trägt.

Wie das Flötenspiel dem idyllischen, einsam ausruhenden Satyr  
 zukommt, so die Klingplatten und das Tamburin der bereits  
 in Bewegung geratenen bacchischen Schar. Aus den hier zu  
 nennenden Gestalten spricht bald ein heiterer, bald ein wilder  
 Taumel, der als zweites, dämonisches Leben den oft meisterhaft  
 gebildeten Körper durchbebt. Der denkbar heftigste Eifer des  
 Musizierens spricht sich in der berühmten florentinischen Statue  
 c aus (Uffizien, Tribuna); die Bewegung zeigt freilich, daß in  
 dieser Musik die Melodie dem in wildem Taktieren vortrefflich  
 ausgesprochenen Rhythmus untergeordnet ist. Der Kopf und die  
 Arme samt Klingplatten von *Michelangelo* restauriert; das übrige  
 trotz der verletzten Oberfläche einer der besten Satyrtypen. —  
 Ganz anders und wiederum in feiner Art unvergleichlich der fälsch-  
 d lich als Klingplattenspieler ergänzte der Villa Borghese (in der  
 Mitte des Faunzimmers): ein älthlicher Virtuose des Spieles und  
 des Tanzes zugleich, dreht er sich mit wirbelnder Schnelligkeit  
 auf beiden Füßen herum; seine sehnig ausgestanzten Glieder und  
 seine originell häßlichen Gesichtszüge sind auf das geistvollste be-  
 handelt. (Nach Andeutung der aufgeblasenen Backen wie nach  
 Reliefdarstellungen als Flötenspieler ergänzt zu denken.)

Wüster und wilder ist die Gebärde des kolossalen Tänzers der-  
 e selben Sammlung (Hauptsaal), welchem der Hersteller einen Hirten-  
 stab in die Hände gegeben hat. Die Arbeit, soweit sie alt ist, kann  
 noch immer für gut gelten, doch wirkt gewisses Detail, wie z. B.  
 die schwellenden Bauchadern u. dgl., in dem großen Maßstabe schon  
 f nicht mehr angenehm. (Ein dritter großer Satyr, im Faunzimmer,  
 ist mehr als zur Hälfte neu.) — Zwei fast identische Statuetten,  
 g springende Satyrn mit Klingplatten, sich stark zurückbeugend, in  
 der Galleria de' Candelabri des Vatikans; vielleicht Nachbil-  
 dungen eines berühmten Originals. Richtig ergänzt zeigen sie  
 das äußerst komische Motiv eines Satyrs, der mit der einen Hand  
 sein Schwänzchen hält und dieses in der angestrengtesten Rück-  
 wärtsdrehung des Kopfes besieht. (Wiederholungen in außer-  
 italienischen Sammlungen.) — Ein eifriger Bläser der Doppelflöte,  
 h kleine Bronze, im Museo Archeologico zu Florenz.

Bisweilen ist es mehr ein bloßes fröhliches Aufspringen als  
 ein eigentlicher Tanz, was der Bildner geben wollte. So vielleicht  
 i in der herrlichen Statuette des Museums von Neapel aus Pom-  
 peji (1. Saal d. gr. Br.); aufwärts blickend, mit den Fingern der

einen Hand in der Luft schnalzend, schwebt der nicht mehr junge Gefell mit, ich möchte sagen, hörbarem Jubelrufe dahin.

Eine vorzügliche Satyrstatue, deren restaurierte Arme jetzt einen Tänzer mit Kastagnetten in den Händen aus ihr gemacht haben, im Lateranensischen Museum, ist von Brunn als eine Kopie nach *Myron* nachgewiesen worden; sie zeigt Marfyas, der zurücktaumelt, wie ihm Athene die eben weggeworfenen Flöten, die er aufgehoben hat, aus der Hand schlägt. Man unterlasse nicht, das Bildwerk mit Rücksicht auf den gewählten Moment mit dem Myronischen Diskuswerfer (f. S. 89d) zu vergleichen.

Sehr wesentlich ist endlich das Verhältnis der Satyrn zum Wein, dessen Wert, Bereitung und Wirkung an und mit ihnen hauptsächlich dargestellt wird. (Weinbereitende Genien und Eroten sind in der Regel eine spätere, schwächere Schöpfung.) Die Reliefs geben den betreffenden Bilderkreis vollständig; wir müssen uns auf die Statuen beschränken.

Schon an der Traube hat der Satyr eine lüsterne Wonne: er hält sie empor und beseht sie mit einem Gemisch von Lachen und Begier, das die Kunst gern raffiniert behandelte. Ein Meisterwerk der sog. Fauno di Rosso Antico, in dem Faunzimmer des Museo Capitolino, spät und zur Hälfte neu, aber in den erhaltenen Teilen klassisch für die Behandlung des Satyrleibes. Eine Wiederholung in Marmor, im großen Saale desselben Museums; ein gutes Exemplar, wiederum in Rosso Antico, im Vatikan (Gabinetto delle Maschere).

Wenn in diesem Typus die Frechheit des ausgewachsenen Satyrs kenntlich vorherrscht, so verknüpfen andere Statuen dieselbe Handlung mit einer jugendlicheren und edleren Körperbildung und einem harmloseren Ausdruck; es sind schlanke, auschreitende Gestalten in der Art des Satyrs mit dem Bacchuskinde; leider fast sämtlich stark restauriert, doch so beschaffen, daß man ein ausgezeichnetes Urbild vermuten darf, in welchem ein eigentümliches Problem elastisch-jugendlicher Form und Bewegung schön muß gelöst gewesen sein. Drei Exemplare von ungleichem Wert im Museum von Neapel, Salone del Toro Farnese; eines von parischem Marmor, mit echtem, edlem Kopfe, aber schwankender Behandlung, in den Uffizien zu Florenz (1. Gang). An dem sog. „Bacchus mit Faun“ ebenda (3. Gang) ist nichts als der Torso der ersten Figur alt und von guter Arbeit, vermutlich einer der edleren jungen Satyrn; der daneben kauernde kleine „Faun“ samt allem übrigen ist neu. — Ein sehr schöner Satyrtorso desselben Ranges, doch mehr ausgewachsen, nach rechts lehnd, ebenda (Halle des Hermaphr.; nicht restauriert, aber geglättet). — Im Palazzo Pitti (äußeres Vestibul über der Haupttreppe) zwei i

Satyrn, welche ihre Panther mit emporgehaltenen Trauben necken, ein öfter vorkommendes, aber bisweilen nur vom Restaurator herrührendes Motiv.

Einzelne Satyrköpfe, ganz in Weinlaub eingehüllt, drücken das lüfterne Lauern vortrefflich aus; die Behandlung der Augen und das Zähnefletschen nähern sie der Maske. Ein Beispiel im Museo Chiaramonti des Vatikans; Haar, Bart und Schnurrbart bestehen aus lauter Trauben und Weinlaub.

Diese Frechheit, welche der genossene Wein erregt, gibt sich in zwei nur einfach als Brunnenfiguren ausgeführten, aber gut gedachten sitzenden Satyrn mit Schläuchen kund, im Braccio Nuovo des Vatikans. Schon das Ausstrecken ihrer (teils alten, teils richtig restaurierten) Beine ist so sprechend, daß diese Teile allein nur zu weinfrechen Satyrn passen könnten. — Zu den frechen, trunkenen Gefellen gehört auch der Satyr aus Pompeji im Museum von Neapel (1. Saal der gr. Bronzen), welcher einst aus dem Schlauche Wasser spritzte.

Eine andere, vorzüglich gut repräsentierte Schattierung ist die Weineligkeit. Nirgends wird dieser Seelenzustand köstlicher dargestellt als in dem auf dem Schlauche liegenden bärtigen Satyr, welcher mit der aufgehobenen Rechten der ganzen Welt ein Schnippen schlägt (Museum von Neapel, 4. Saal der gr. Bronzen). Das eigentümliche elastische Leben des Satyrleibes ist in der bewegten Linie, die von der aufgestützten linken Schulter nach dem rechten Schenkel geht, sehr energisch ausgesprochen. — Damit ist ein guter, aber stark überarbeiteter Satyr im Vatikan (Gall. delle Statue) zu vergleichen.

Arme, alte, verstoßene Satyrn (oder vielmehr Silene) mit mürrischem Ausdruck müssen inzwischen Schläuche halten und schleppen. (Meist Brunnenfiguren.) Ein solcher im runden Saale der Villa Albani. Zu Trägern eines Wasserbeckens hat der moderne Ergänzter zwei dieser Art, in der Galleria de' Candelabri des Vatikans, hergerichtet, indem er außer dem Becken einen dritten Träger hinzufügte; die beiden antiken Figuren haben ihre Vorbilder im Theater zu Athen; eine römische Wiederholung befindet sich auch im Konservatorenpalaste zu Rom. Auch ein jugendlicher, brutal-fröhlicher Schlauchträger kommt vor.

Endlich überwältigt der Schlaf den trunkenen Satyr. Ein Werk, das dem berühmten „Barberinischen Faun“ in der Münchener Glyptothek gleich käme, besitzt Italien in dieser Gattung nicht. Der bronzene des Museums von Neapel (3. Saal der gr. Bronzen) ist bei seinen starken Restaurierungen und der etwas konventionellen Behandlung des Ursprünglichen nur durch das Motiv interessant. Er schläft sitzend auf einem Felsstück, den

rechten Arm über das Haupt gelegt, den linken hängen lassend, als wäre ihm eben das Trinkgefäß entglitten.

Ein bestimmter Satyr, Marfyas (f. S. 129a), hat durch sein bekanntes Schicksal der antiken Kunst Anlaß gegeben zu einem der wenigen Motive körperlicher Qual, welche sie behandelt hat. Vielleicht wäre auch dieses unterblieben, wenn nicht gerade der Satyrleib mit seiner elastischen Muskulatur in der Stellung eines an den Armen Aufgehängten eine besonders interessante Aufgabe dargeboten hätte. Es gab eine namhafte Gruppe im Altertume, welche Apoll, einen oder zwei Sklaven und den unglücklichen Satyr dargestellt haben muß; davon sind die jetzt vorhandenen Marfyasfiguren — u. a. eine in der Villa Albani (im Kaffeehaufe), eine <sup>a</sup> im Konservatorenpalaste, zwei in den Uffizien zu Florenz <sup>b</sup> (Anfang des 2. Ganges, der links von *Donatello* ergänzt) — Einzelwiederholungen, die freilich nur einen schwachen Begriff geben von dem großen Raffinement, welches wir in dem Urbilde voraussetzen dürfen. — Den bereits Geschundenen darzustellen, war erst die Sache der neueren Kunst, die in ihrem h. Bartholomäus durch das höchstmögliche Leiden Eindruck machen wollte. (Statue des *Marco Agrade* im Dome von Mailand.) Bei *Michelangelo* (in der Sifstina) zeigt der Heilige eine abgezogene Haut zwar auch vor, allein er hat zugleich eine andere am Leibe.

Einen anderen leidenden Satyr glauben wir in dem vorzüglichen Kolossaltorso der Uffizien (Halle des Hermaphr.) von <sup>c</sup> bester griechischer Arbeit zu erkennen. Nach einem Ansatze des linken Schenkels zu urteilen, muß er gefesselt oder gelehnt haben, während doch die Formen des Leibes die größte Erregung zeigen. Welcher Art sein Leiden war, ob ihm ein Dorn ausgezogen wurde od. dgl., ist schwer zu erraten. Als derber und wilder Satyr gibt er sich durch die herkulische Bildung von Brust und Rücken, durch den auswärts geschobenen Bauch mit kräftigen Adern zu erkennen.

Auch am Kampfe gegen die Giganten nehmen die Satyrn, wie Dionyfos, teil. Fragmente einer hierher gehörigen Gruppe, an die Figuren vom attalischen Weihgeschenk erinnernd, im Kon- <sup>d</sup> servatorenpalaste.

Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derselben) führt den Namen **Silen**. Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schar sein, allein sein unverbesserlicher Weindurst macht ihm zu oft die stützende Hilfe der jüngeren nötig und bringt ihn um alle Achtung. Der alte, fette, kahle Buffone kann sich nicht einmal immer auf seinem Eselchen halten, sondern muß auf einem Karren mitgefahren werden; dafür wird er geneckt ohne Erbarmen. Diese seine Privatleiden erfährt man jedoch fast nur aus Vasen und Reliefs; in den Statuen macht er etwas bessere Figur. Die

Haarlöckchen, die über seinen ganzen Leib verbreitet sind, die Behandlung der Extremitäten, ja die fast angenehme Häßlichkeit seines Kopfes selbst geben ihm bisweilen etwas sehr Distinguiertes.

a So wird man z. B. dem Silen der Villa Albani (Kaffeehaus) schon seiner niedlich gestellten Füße wegen zugestehen, daß er eigentlich zum Geschlechte der feineren Schwelger gehöre. (Ein anderes, sehr gutes, aber weniger gut erhaltenes Exemplar in

b der Sala delle Muse des Vatikans.) — Im ganzen aber sind Silen und sein Schlauch gar zu unzertrennlich, als daß dem Alten gründlich zu helfen wäre. Er reitet darauf und hält das weiche

c Gefäß an zwei Zipfeln (Statuette im Museum von Neapel, 4. Saal der gr. Bronzen), während dessen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muß; er liebkost den teuren Behälter (Statuette ebenda), gerade wie er es sonst mit dem kleinen Panther des Bacchus macht (Statuette ebenda). Eine kleine

d Marmorfigur in der Galleria de' Candelabri des Vatikans stellt den komischen Moment dar, in welchem er den Schlauch und das Trinkhorn beim besten Willen nicht mehr in Verbindung bringen kann. Zwei alte Silene, am Schlauche eingeschlafen, im 6. Zimmer

e des Laterans.

Die Folgen zeigen sich in einer kleinen Statuette des Museums

f von Neapel: Silen, wahrscheinlich schrecklich gefoppt, bittet kniend und mit gefalteten Händen um Gnade. (Daselbe Motiv nicht selten auf Vasen.) — Als Brunnenfigur drückt er auch wohl sitzend mit aller Kraft auf ein Traubenbüschel, in welchem die Mündung

g angebracht ist. (Uffizien, Halle der Inschriften.)

Bisweilen aber offenbart Silen eine höhere Natur: er ist der Erzieher und Hüter des Bacchus während der bedrohten Jugend desselben gewesen. Mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, freundlich ihm zulachend, erscheint er wieder als schlanker bärtiger Satyr in beginnendem Greisenalter, von gemäßigter herakleischer Bildung. Von seinen Zügen sind alle wesentlichen Elemente, aber sehr veredelt, beibehalten. Eine gute Statue im

h Braccio Nuovo des Vatikans; Köpfe im Museum von Neapel

i und in der oberen Galerie des Museo Capitolino; — bei weitem die beste Statue dieses Typus, in der Detaildurchführung als klassisch geltend, ist mit der alten Borgheischen Sammlung in den Louvre übergegangen.

Eine bedeutende Stufe tiefer nach der Tierwelt zu finden wir die **Pane**. Das einsame, halb göttliche, halb tierische Waldwesen hat sich, den vorhandenen Kunstwerken nach, längst in den Kreis der dionysischen Genossen begeben und sich dort zu einem ganzen Geschlecht vervielfacht. Als einzelne Figur ist er fast nur in untergeordneten Werken dekorativer Art auf unsere Zeit ge-



kommen, an welchen man immerhin den meisterhaft gedachten Übergang aus den Ziegenfüßen in den satyrhaften Menschenleib und die geistvolle Vermischung menschlicher und tierischer Züge im Gesichte studieren kann. (Ein seitwärts ins Affenmäßige gehender Ausdruck in einem gut gearbeiteten Köpfcchen des Vatikans, a Büstenzimmer.) — Zwei große Pane als Gefimsträger, im Hofe des Museo Capitolino; eine sehr chargierte Panmaske als Brunnen- b öfFnung ebenda, im Zimmer des Fauns. — Häufig ein kleiner Pan c im Mantel mit der vielröhrigen Hirtenflöte in der Hand, von drolligem Ausdruck des Wartens und Zusehens, wahrscheinlich attischer Erfindung (in dem genannten Hofe; auch im Garten der d Villa Albani). — Mit großer Wahrscheinlichkeit ist auch eine e interessante Büste des Museo Capitolino (obere Galerie) als Pan f anzusehen und auch so benannt worden.

Von Gruppen ist die des Pan und des Olympos in leidlichen Nachahmungen eines ausgezeichneten Urbildes vorhanden. Der Kontrast in Stellung und Bildung zwischen dem Waldgötte und dem ganz jungen Satyr, welcher bei ihm die Musik lernt, hatte für die Kunst denselben ungemainen Reiz, welchen sie auf einer anderen Stufe in der Zusammenstellung von Zentauren als Lehrern mit jungen Helden wiederfand. (Die besten Exemplare besitzt Florenz: eines, unsichtbar, in dem Magazine der Uffizien; eines g im 1. Gange der Uffizien, mit dem echten Kopfe des Olympos h von angenehm leichtfertigem Ausdruck; ein Olympos ohne den Pan, im 3. Gange der Uffizien, roh, aber gut erhalten; ein an- i deres gutes Exemplar im Salone del Toro Farnese des Museums k von Neapel; geringere in der Villa Albani, unterhalb des l Kaffeehauses.)

Von einem sehr artigen Motiv: Pan, der einem Satyr einen Dorn aus dem Fuße zieht, ist u. a. ein kleines und bedeutend ergänztes Exemplar in der Galleria de' Candelabri des Vatikans m erhalten; eines in der Casa di Lucrezio zu Pompeji. n

Pan in anderer Gesellschaft ist bisweilen von der Art, welche in den italienischen Sammlungen nicht leicht aufgestellt wird. Ein Hermaphrodit, den zudringlichen Pan abwehrend, kleine Gruppe in den Uffizien (Halle des Hermaphr.); hier ist der ganze Pan o neu, angeblich von *Benv. Cellini*.

Überdies kommt Pan vereinzelt in fast ganz menschlicher Gestalt vor, mit leiser Andeutung von Hörnern oder bloß mit Ziegenfüßen: Relief im 6. Zimmer des Laterans; Hermenkopf in der p Villa Borghese. q

Nicht dem Ursprunge, wohl aber der späteren kunstüblichen Form zuliebe müssen wir noch die **Kentauren** hierher rechnen. Auch sie, ehemalige Jäger und wilde Entführer, geraten in den dionysischen Kreis hinein, dem sie durch ihre Weinlust von jeher nahe gestanden. Bisweilen ziehen sie auf dem Relief den Wagen des Gottes an der Stelle der Panther; auf ihrem Rücken etwa ein kleiner Genius, der sie zügelt oder mit ihnen spricht. So trugen auch die beiden (nächst einem Werke des Louvre) ausgezeichnetsten Kentaurenstatuen (von *Aristeas* und *Papias* aus Aphrodisias) im großen Saale des Museo Capitolino auf ihrem Pferdeleibe je einen Amorin, der ihnen beide Hände gefesselt hielt, nicht einen Satyr, wie sie ergänzt sind<sup>1)</sup>. Die Arbeit, obwohl erst aus hadrianischer Zeit, ist vorzüglich, und die Übergänge aus den menschlichen in die tierischen Formen sind mit einem Lebensgefühl gegeben, welches an die Wirklichkeit solcher Wesen glauben macht; die Erfindung gehört der Diadochenzeit an. Es versteht sich übrigens, daß die Marmorstatue nicht die geeignete Form war, um den Kentauren in voller bacchantischer Bewegung zu zeigen. Eine Anzahl wunderbarer kleiner pompejanischer Gemälde geben uns erst einen vollen Begriff von dem, was man Satyrn und Kentauren zutraute.



Von den **weiblichen Gestalten** des dionysischen Kreises sind viele in Gemälden und Reliefs, aber nur wenige in Statuen nachweisbar. Die Bildung der Ariadne (f. S. 125) als Statue ist meist zweifelhaft; ob sie oder bloß eine bacchische Tänzerin in einer wunderschön bewegten und bekleideten vatikanischen Figur (Gabinetto delle Maschere) dargestellt sei, lassen wir fraglich; das mit Efeu bekränzte Haupt, von dionysischer Süßigkeit, ist alt und echt. — Eine junge Satyrin in der Villa Albani (Nebengalerie rechts) zeigt in ihrem zwar aufgesetzten, schwerlich echten Köpfehen die Merkmale ihrer Gattung, auch das Stumpfnäschen, in das Mädchenhafte übersezt; ihr schwebender Tanzschritt veranlaßte, vielleicht mit Recht, eine Restaurierung der Hände mit Klingplatten. — Eine ruhig stehende, mit einem Tierfell über dem Gewande, in der unteren Halle des Konservatorenpalastes; leider ist an dieser schön gedachten Statue der Kopf zweifelhaften Ursprunges. Eine hochauschreitende schlanke Bacchantin mit einem Luchs, unter Lebensgröße, an Kopf und Armen kläglich restauriert, zeigt noch ein schönes Motiv in geringer römischer

• 1) Die richtige Ergänzung gibt der Borgheische Kentaur im Louvre, auch derjenige im TierSaale des Vatikans an die Hand.

Ausführung (Uffizien, Verbindungsgang). — Eine herrliche weibliche bacchische (?) Gewandfigur im Palazzo Valentini zu Rom, rechts vom Eingange an Piazza dei SS. Apostoli. — Eine hübsche nackte Bacchantin mit Tierfell, im Dogenpalaste zu Venedig (Corridojo), trägt jetzt einen Dianenkopf. — Eine in ihrer Art vortreffliche, auf der Erde sitzende Alte (in der oberen Galerie des Museo Capitolino) offenbart ein Verhältnis zur Amphora, welches wenigstens ebenso innig ist, als das des Silens zum Schlauch; ihr mageres Haupt ist vergnüglich aufwärts gerichtet; ihr offener Mund und ihr Hals sind lauter Schluck und Druck. Dieses derbe Genrebild darf man nicht in den bacchischen Kreis rechnen; doch gibt es in der Villa Albani sogar eine Paniska; Kentauren und weibliche Satyrn kommen in pompejanischen Gemälden und Bronzen und auf Sarkophagreliefs vor.

Alle diese Gestalten sind nun immer nur Bruchstücke eines großen Ganzen, welches die Phantasie aus ihnen und aus den Reliefs und Gemälden, auch wohl aus den Schilderungen der Dichter mühsam wieder zusammensetzen muß. Allerdings so wie *Skopas* und *Praxiteles* den bacchischen Zug im Geiste an sich vorbeigehen sahen, so wird ihn weder die Kombination des Künstlers, noch die des Forschers je wiederherstellen.

Noch die spätere griechische Kunst wurde nicht müde, diesen Gestaltenkreis mit neuen Szenen und Motiven zu bereichern. Als die Griechen den Orient erobert hatten, symbolisierten sie ihre eigene Tat, indem sie Dionysos als den Eroberer von Indien und seinen Zug als einen Triumphzug darstellten, in welchem gefangene Könige des Ostens, Wagen voller Schätze und asiatische Zugtiere mit abgebildet wurden. Unermüdlich wurden bacchische Opfer, Gastmahle, Feste, Tänze usw. von neuem variirt und die ganze Dekoration von Häusern und Geräten vollkommen mit bacchischen Gegenständen und Sinnbildern durchdrungen.

+++

Nun die merkwürdige Parallele zu diesem bacchischen Gestaltenkreise.

Schon bei Anlaß des Poseidon wurde angedeutet, wie die alte Kunst das Element der Flut von seiner trüben, zornigen Seite aus symbolisierte. Allerdings bildete sich später der Zug der **Meergottheiten** nach dem Vorbilde des Bacchuszuges zu einem rauschenden, selbst teilweise fröhlichen Ganzen um (wahrscheinlich infolge einer berühmten Arbeit des *Skopas*), und die Tritonen entlehnen von den Satyrn die Ohren, von den Kentauren die pferdeartigen Vorderfüße, welche ihrem Oberleibe erst die rechte Basis im Verhältnis zum Fischschwanz geben. Allein der Triton, selbst

der ganz jugendliche, behält doch meist einen trüb-leidenschaftlichen Ausdruck, der sich in den tiefliegenden Augen, den eigentümlich geschärften und gebogenen Augenbrauen, dem schönen, aber gewaltfam zukenden Munde und in der gefurchten Stirn <sup>a</sup> offenbart. So der großartige vatikanische Tritontorso (Galleria delle Statue). Ganz in der Nähe (Saal der Tiere) steht die <sup>b</sup> wohlerhaltene Gruppe eines Tritons, welcher eine Nereide entführt, mit Amorinnen auf dem Schweife, vortrefflich erfunden, aber von sehr ungleicher Ausführung. Hier ist das Profil des Halses zu einer Art von Halsflosse geschärft, welche den Ausdruck von Leidenschaft und Anstrengung sichtbar steigert. (Wahrscheinlich eine Brunnengruppe.) Auf Sarkophagen findet man häufig Paare von Tritonen um das Bild des Verstorbenen gruppiert. Eine ähnliche Gruppe bildet die virtuos ausgeführte Büste des Commodus <sup>c</sup> mit den beiden Tritonen im Konservatorenpalaste.

Die schön belebte Jünglingsgestalt auf dem Delphin reitend, <sup>d</sup> im ägyptischen Zimmer der Villa Borghese, zeigt allerdings in Kopf und Gebärde den Ausdruck der Fröhlichkeit und Elastizität. Allein es ist in dieser durchaus menschlichen Figur kein Triton dargestellt, sondern wahrscheinlich Palämon, und zudem ist der Kopf (vom Satyrtypus) der Statue fremd. Als eine der erfreulichsten Brunnenstatuen — das Wasser kam aus dem Maule des Delphins — verdient sie noch eine besondere Beachtung.

Nicht immer aber wird in den Tritonen das Jugentliche mit dem schönen und herben Trübsinn dargestellt; es gibt auch alte, bärtige, mit lachendem oder komisch-grämlichem Ausdrücke, Silene der Flut, wenn man will. Solche sind verewigt in dem Mosaik <sup>e</sup> der Sala Rotonda des Vatikans (aus den Thermen von Otricoli). Die von allem Wetter gebräunten Seeleute, meist mit hübschen jungen Nereidenweibchen hinter sich auf dem geschwungenen Schweife, haben es hier mit allerlei Meerungeheuern zu tun, als da sind Seepferde, Seegreifen, Seeböcke, Seestiere, Seedrachen u. dgl.; diese Meerwunder werden geneckt, gefüttert und gezäumt. Es sind Szenen aus dem Stilleben der persönlich gewordenen Seewelt, hier von drolliger Art.

An den Sarkophagen haben dagegen auch die alten Tritonen in der Regel den ernstesten und trüben Ausdruck.

Bei den nackten oder beinahe nackten Nereiden versteht es sich von selbst, daß die Kunst sie nur heiter mädchenhaft bilden durfte. Bedeutende Statuen sind kaum vorhanden, wohl aber reizend gedachte (meist gering ausgeführte) Statuetten, welche diese zierlichen Wesen auf Seewiddern reitend darstellen (Beispiele an mehreren Orten). Das einzige bedeutendere Marmorwerk, die <sup>f</sup> florentinische Nereide auf dem Seepferde (2. Gang der Uffizien),

läßt trotz Verstümmelung und Restaurierung ein so reizendes Motiv erkennen, daß man sich nach dieser römischen Brunnenfigur eine Nereidengestalt des *Skopas* denken möchte.



Als die antike Kunst nach immer wirksameren Ausdrucksweisen des Schönen suchte, geriet sie auf die Schöpfung des **Hermaphroditen**<sup>1)</sup>, wobei ihr ein schon vorhandener Mythos entgegenkam. Es war aber bei dieser Aufgabe kein rechtes Gedeihen. Man konnte den Dionysos der weichen Weiblichkeit, die Amazone der männlichen Heldengestalt sehr nähern und dabei den strengsten Gesetzen der Schönheit in vollstem Maße genügen; es fand dabei eine echte Durchdringung dessen statt, was am Manne und was am Weibe schön dargestellt werden kann. Hier dagegen werden auch die äußerlichen Kennzeichen der Geschlechter in einer Gestalt vereinigt, als ob die Schönheit in diesen läge und sich nun doppelt mächtig aussprechen müßte. Man vergaß dabei, daß alles Monströse schon a priori die genießende Stimmung zerstört, indem es, wenn auch nicht den Abscheu, so doch Unruhe und Neugier an deren Stelle setzt; daß ferner das Schöne nur an bestimmten Charakteren und nur im Verhältnis zu denselben vorhanden und denkbar ist und bei willkürlichen Mischungen zerfließt<sup>2)</sup>. Es geschah nun zwar das Mögliche, um über die Formen dieses Wesens den größten sinnlichen Reiz auszugießen; man erfand auch (z. B. auf Reliefs) für den Hermaphroditen besondere Situationen, indem man ihn mit allerlei Leuten aus dem Gefolge des Dionysos zusammenbrachte; allein er blieb ein Ding aus einer fremden abstrakten Welt. Da man keine bezeichnende Aktion von ihm wußte, so ließ die Kunst ihn am liebsten schlafen, ja sie erhob ihn zum Charakterbild des unruhigen Schlafes einer schön gewendeten jugendlichen Gestalt. So die vorzügliche Statue im Louvre, von welcher die im Museo delle Terme (oberes Stockwerk), in der a Villa Borghese und in den Uffizien (in den danach benannten b Räumen) Wiederholungen sind; die letztgenannte die bessere, aber schlechter erhaltene. (Ein Torso im Museo Chiaramonti des c

1) Aus hellenistischer Zeit (aus dem 2. Jahrh. v. Chr.) stammt die in Pergamon gefundene Statue des Hermaphroditen in Konstantinopel. Sie lehnt sich an den Dionysostypus an und zeigt die monströse Bildung in einer absichtlichen Schau-  
stellung wie ein Naturwunder. Eine Berliner Statue des H. zeigt Anklänge an die polykletische Kunstweise.

2) Kentauren, Tritonen, Seepferde ufw. sind nicht monströs, nicht nur weil der mythische Glaube die Evidenz und die Spannung beseitigt — was sich auch beim Hermaphroditen behaupten ließe —, sondern weil sie keinen Anspruch darauf machen, streng organische Wesen zu sein. Sie sind symbolisch kühn gemischt, aber nicht aus widersprechenden Charakteren in eins geschmolzen.

Vatikan ist der eines laufenden, wahrscheinlich vor Pan oder einem Satyr fliehenden Hermaphroditen.)

\*\*\*

Der letzte Gott, welcher eine höhere Kunstform erhielt, war der vergötterte Liebling des Kaisers Hadrian, **Antinous**. Es handelte sich darum, die Bildnisähnlichkeit des (vermutlich für Hadrian freiwillig) im Jahre 130 n. Chr. gestorbenen Jünglings im wesentlichen festzuhalten und zugleich sie in eine ideale Höhe zu heben. Züge und Gestalt eigneten sich mehr dazu als der geistige Ausdruck; es ist eine volle, reiche Bildung, breitwölbig in Stirn und Brust, mit üppigem Munde und Nacken. Der Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch bisweilen etwas Böses und fast Graufames.

Außer den zahlreichen Büsten, welche den Antinous insgemein in der Art eines jungen Heros darstellen (z. B. in der Sala Rotonda des Vatikans), gibt es eine Anzahl von Statuen, in welchen er entweder schlechthin als segensverleihender Genius, bisweilen mit dem Füllhorn, oder in der Gestalt einer bestimmten Gottheit personifiziert ist. Dahin gehört der Antinous als Vertumnus im 3. Zimmer des Laterans und als große Halbfigur in Relief in der Villa Albani, der Antinous als Osiris im ägyptischen Museum des Vatikans, vor allen der prachtvolle Antinous als Bacchus in der Rotonda des Vatikans (ehemals im Pal. Braschi), eine der elegantesten Kolossalstatuen der späteren Zeit; von den attributlosen heroischen Statuen ist die des Museums von Neapel (Corridojo di Antinoo) wohl eine der schönsten.

Die schöne kapitolinische Statue (Zimmer des sterbenden Fechters) führt wohl kaum mit Recht den Namen des Antinous. Das ganze Bild gibt den Typus eines Hermes oder eines Athleten wieder, nur nicht von so schlanker oder gedrungener Form als gewöhnlich; die Ähnlichkeit des Kopfes mit den Porträtbildern des Antinous ist zwar nicht wegzuleugnen, von der prachtvollen Üppigkeit des Antinous jedoch ist dieses Werk weit entfernt<sup>1)</sup>. — Der sog. Antinous des Vatikans (Belvedere) ist, wie oben bemerkt, ein Hermes.

\*\*\*

In der späteren Kaiserzeit, als ein düsterer Aberglaube die Römer auf den Kultus des Fremden als solchen hintrieb, büßten mehrere Gottheiten ihre frühere schöne Kunstform ein. So zu-

1) Eher hat es etwas von dem Ausdrücke der Trauer, die sonst im Antinous, aber auch im Hermes vorkommt.

nächst Isis. (Vgl. S. 72g.) In einer kolossalen Büste des Vatikans <sup>a</sup> (Museo Chiaramonti) finden wir sie fast unkenntlich wieder, mit öden starren Zügen unter einem schweren Schleier, der wieder an ihre altägyptische Kopftracht erinnert, mit plumpem Schmuckbehang auf der Brust.

Gespensisch, maskenhaft und dabei ganz roh ist auch der Kopf der „großen Mutter“ (Kybele) im untern Gange des Museo <sup>b</sup> Capitolino gearbeitet. Der Kultus des 3. Jahrh. bedurfte der schönen Kunstform nicht mehr, mit welcher es übrigens auch an den besseren Darstellungen der Kybele (eine auf dem Löwen reitende, in der Villa Pamfili bei Rom; eine kleine sitzende im <sup>c</sup> Museum von Neapel, Sala di Pallade) nie war genau genommen <sup>d</sup> worden. (An dem schönen Kopfe in der Sala di Athena ist die willkürlich aufgesetzte Mauerkrone, die ihn zur Kybele machte, jetzt wieder entfernt; eine Replik desselben, ohne allen Ansat, im Musenzimmer der Villa Borghese.) <sup>e</sup>

Nur um die Leidensgeschichte der späteren römischen Kunst zu bezeichnen, mögen hier noch ein paar Mißbildungen dieser Art genannt sein, wie z. B. der hundsköpfige Anubis in römischem Oberkleide (Museum von Neapel, Corridojo dei Marmi Colorati); <sup>f</sup> die Äonen (vaticanische Bibliothek); die vielbrüstige Ephesische Diana (Gall. de' Candelabri des Vatikans und — gelb <sup>g</sup> mit schwarzem Kopfe und Extremitäten — im Museum von <sup>i</sup> Neapel, Corridojo dei Marmi Colorati, im 11. Zimmer des La- <sup>k</sup> terans, sowie — weißmarmorn mit schwarzen Zutaten — im Kaffeehaufe der Villa Albani) usw. <sup>l</sup>



In dreierlei Typen hat die antike Kunst den Fremden, den **Barbaren**, personifiziert und als stehendes Element der Darstellung gebraucht.

Der edelste dieser Typen ist der des Asiaten, speziell des Phrygers. Er unterscheidet sich in den älteren Werken, wie z. B. den trojanischen Figuren der Äginetengruppen, nur durch die charakteristische Tracht — Ärmelkleid, Hofen und phrygische Mütze — von den Gestalten der klassischen Welt. Später, als man mit allem Asiatischen durchgehends den Begriff der Weichlichkeit verband, wurden die Ärmel und Hofen weit und faltig, und ein reichwallender Mantel kam hinzu. Dieser Art ist der sitzende Paris des Vatikans (Galleria delle Statue), ein sehr glücklich gedachtes <sup>m</sup> Werk, aber von unbedeutender Ausführung. (Paris als Knabe <sup>n</sup> f. S. 122c.) Auch für die asiatischen Gottheiten, die in den Kreis römischer Verehrung aufgenommen wurden, nahm später die Kunst diesen längst fertigen Typus in Anspruch, wie die häufigen

Gruppen des Mithras auf dem Stier kniend (die beste freistehende  
 a im Vatikan, Saal der Tiere, viele Reliefs überall) und einzelne  
 Gestalten des Attis beweisen (eine Statue und ein Kopf im  
 b Lateran, diejenige der Uffizien, 1. Gang, ist stark restauriert  
 und überarbeitet).

Afiatische Tracht hat auch Medea in dem schönen griechischen  
 c Relief, 4. Zimmer des Laterans.

Ganz anders verfuhr die Kunst mit Sklaven, die meist in  
 komisch - charakterisierender Absicht gebildet wurden als alte,  
 stotternde, schlotterbeinige, dummpfiffige Individuen, wie sie hie  
 und da dem griechischen Hause zu Erheiterung dienen mochten.  
 Eine solche Figur ist z. B. der sog. Seneca im Louvre, ebenso der  
 Sklave mit dem Badegefäß, in der Galleria de' Candelabri des  
 d Vatikans usw. Auch einzelne gute Köpfe kommen vor; man  
 glaubt das Stammeln des fremden Knechtes aus dem offenen  
 Munde zu hören. — Possierliche Sklaven waren auch als kleine  
 Bronzen ein beliebter Gegenstand; mehrere der Art z. B. im  
 e Museo Archeologico zu Florenz. — Über den Schleifer in der  
 Tribuna zu Florenz s. unten S. 143h.

Endlich bildeten die Alten ihre Feinde ab als Kämpfende und  
 als Überwundene. Der Typus, von welchem die griechische Kunst  
 hierbei ausging, war nicht der des Persers, sondern der des  
 Kelten, des Volkes, dessen Heere im 3. Jahrh. v. Chr. Griechen-  
 land und Kleinasien in Schrecken setzten. Die einzelnen Siege,  
 welche man über sie erfocht, sind besonders von den kunstlieben-  
 den Königen von Pergamon, welche diese Kämpfe vor allem aus-  
 zufechten hatten, durch Denkmäler verewigt worden. Über diese  
 haben in neuerer Zeit die großartigen Resultate der preussischen  
 Ausgrabungen in Pergamon überraschendes Licht verbreitet. Man  
 scheidet darnach diese Denkmäler in zwei etwa fünfzig Jahre aus-  
 einanderliegende Reihen, die ältere unter König Attalus I., die  
 jüngere unter Eumenes II. entstanden. Die jüngeren Denkmäler  
 gruppieren sich um das eine Riesenmonument des Zeusaltars,  
 dessen kolossaler Fries mit dem Siege der Götter über die Giganten  
 den entscheidenden Sieg der Griechen über die Barbaren ver-  
 sinnbildlicht<sup>1)</sup>. — Jene ältere Denkmälerreihe bestand aus einer  
 Anzahl von Attalus nach Athen gestifteter und dort auf der Akro-  
 polis aufgestellter Bronzegruppen, welche teils die Gallierkämpfe  
 darstellten, teils aus Anlaß derselben ältere Siege der Griechen  
 und der Götter Griechenlands verherrlichten. Eine nicht unbe-  
 trächtliche Zahl von Marmorkopien darnach hat sich gerade in  
 den Sammlungen Italiens erhalten.

\* 1) Ein Relief im Vatikan zeigt einen Teil dieses Frieses in freier römischer  
 Kopie.



Das Kennzeichen des Barbaren war nach antiker Ansicht in leiblicher Beziehung der Mangel an edlerer Gymnastik, in geistiger eine düstere, selbst dumpfe Befangenheit. Wie weit hierin das Vorurteil, wie weit die wirkliche Wahrnehmung sich geltend machte, geht uns nichts an. Genug, daß die vorhandenen Bildwerke eine durchgehende, obwohl verschieden abgestufte Bildung des Kopfes und des nackten Körpers zeigen.

Aus der pergamenischen Kunstschule sind in Rom zwei große Meisterwerke vorhanden: der „sterbende Fechter“ (im Museo Capitolino, in dem nach ihm benannten Zimmer), und „der Barbar und sein Weib“ im Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi). (Daß es sich nicht um einen Gladiator und nicht um Arria und Paetus handle, hatte man längst eingesehen.) Beide Male sind es nackte männliche Gestalten, wahrscheinlich Einzeliwiederholungen aus berühmten Schlachtgruppen. In dem sterbenden Gallier ist die vollste Wahrheit des Moments, nämlich des letzten Ankämpfens gegen den Tod, auf merkwürdige Weise in den edelsten Linien ausgesprochen. Um so beharrlicher aber hat der Künstler die barbarische Körperbildung durchgeführt, damit ja niemand einen gefallenen griechischen Helden zu sehen glaube. An Brust, Rücken und Schultern wird man fast gemeine Formen bemerken, die diesen Typus auf das stärkste z. B. vom Athletentypus unterscheiden. Das struppige Haar, der Knebelbart und der eigentümliche Halszierat (die gallische torques) vollenden diesen Eindruck, — und doch bleibt noch eine ganz besondere Rassen-schönheit übrig, welcher ihre volle künstlerische Gerechtigkeit widerfährt. Man beachte, daß der heldenhafte Barbar auf seinem Schilde stirbt; doch stirbt er nicht, wie man sich lange eingebildet hat, durch eigene Hand; es ist deutlich genug ausgedrückt, daß ihm die Wunde vom Feinde beigebracht ist. Der lange, gekrümmte Gegenstand, der neben ihm liegt, ist eine Kriegspfoaune. — Die ludovisische Gruppe, ein glänzendes Werk des hohen Pathos, stellt einen Gallier dar, welcher sein Weib getötet hat und nun auch sich ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Die Restaurierung und die Überarbeitungen haben wenigstens einzelne Teile dieser Gruppe unberührt gelassen. (Den rechten Arm wird man leichter tadeln als besser restaurieren können; kläglich überarbeitet ist nur die Frau, zumal an der Vorderseite, welche gegen die unberührten Teile, z. B. die Füße, stark absticht; leider geht uns dabei der einzige ganz sichere Typus einer Barbarin teilweise verloren.) Von wunderbar ergreifender Art ist in dieser Gruppe das Momentane in der verzweifelten und gewaltigen Gebärde des Mannes und seiner Verbindung mit der bereits tot zusammengefunkenen Frau; dem Geiste der alten Kunst gemäß sind die

Schrecken des Todes bei ihr nur angedeutet in den gebrochenen Augen, in einem leisen Zuge des Mundes und in der unvergleichlich sprechenden Stellung der Füße.

Diese nämlichen Gallier sind dann auch in ihren Kämpfen mit Griechen und Römern an einigen Sarkophagen abgebildet. Nicht des eigenen Kunstwertes halber, sondern weil sich darin vielleicht ein Nachklang jener großen Schlachtgruppen zu erkennen gibt, mögen hier die betreffenden Sarkophage in den unteren Zimmern des Kapitolinischen Museums und in der Vorhalle der Villa Borghese (andere a. a. O.) vorläufig genannt werden.

Als unmittelbare Reste der oben genannten Gruppen (wenn auch nur als Kopien in Marmor) darf man eine Reihe in verschiedenen, besonders italischen Sammlungen zerstreuter halb-lebensgroßer Statuen von Sinkenden und Liegenden in Anspruch nehmen, die in neuerer Zeit (durch Brunn) auf die auf der südlichen Mauer der Akropolis einst aufgestellten Weihgeschenke des Königs Attalus zurückgeführt worden sind: den Kampf der Götter gegen die Giganten, den Kampf der Athener mit den Amazonen, die Schlacht bei Marathon und die Vernichtung der Gallier in Mylien durch Attalus darstellend. Zunächst im Museum von Neapel (Sala delle Amazzoni) vier Statuen: ein toter Perfer in Mütze und Hofen, mit Schild und krummem Säbel, ein tot ausgestreckter nackter Gigant von großartig wilden Formen, eine tote Amazone und ein sterbend sinkender Gallier, fast in der Stellung des Fechters, nur umgekehrt; sämtlich von trefflicher Erfindung, aber mehr oder weniger befangener Ausführung. — Im Dogenpalaste zu Venedig drei Statuen: zwei zusammengefunkene und mit letzter Kraft den Gegner von sich abwehrende Kämpfer, der dritte, ein schöner Jüngling, tot ausgestreckt. — Ferner gehören hierher ein ins Knie gesunkener Perfer, der sich verteidigt, in der Gall. de' Candelabri des Vatikans; und außerhalb Italiens zwei ähnliche Gestalten im Museum zu Aix und im Louvre zu Paris. — Wenn man noch die beiden Reiterstatuetten desselben Maßstabes im Museum von Neapel (Sala delle Amazzoni, einen griechischen Anführer, und eine sterbend vom Pferde sinkende Barbarin oder Amazone) und die Amazone im Pal. Borghese hinzurechnen wollte, so wäre auf die starken Restaurierungen dieser billige Rücksicht zu nehmen. An künstlerischem Wert steht der auf dem Palatin gefundene Kopf eines toten Perfes im Museo delle Terme den großen Gallierdarstellungen kaum nach. Da es sich um einen Orientalen handelt, sind die Formen weicher, aber die viel weniger leidenschaftliche und mehr in die Feinheiten des Einzelnen eingehende Behandlung ist überhaupt von anderer Art als an den pergamenischen Werken.

Außerdem lieferten die römischen Triumphbogen und andere Siegesdenkmale eine Anzahl von Reliefs, Statuen und Köpfen gefangener Barbaren. Wo sie bekleidet gebildet sind, tragen sie Mützen, Ärmel, Hosen und Mäntel wie die Afiaten, wahrscheinlich weil die Kunst von den griechischen Zeiten her daran gewöhnt war. Am Triumphbogen des Septimius Severus, wo es sich um a wirkliche Afiaten, Parther usw. handelt, ist auf das gelockte Haar noch ein besonderer Akzent gelegt. Ob in den beiden trefflichen Statuen der Hofhalle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitöl b eine besondere illyrische Nuance der Tracht zu bemerken ist, wie behauptet wird, mag dahingestellt bleiben. Sonst lernt man den Typus des Gesichtes am bequemsten kennen aus den drei kolossalen Dacierköpfen des Braccio Nuovo im Vatikan: die düstere be- c bedeckte Stirn, das tiefliegende Auge, die lange, schräg herabreichende Nase (wo sie alt ist), der Schnurrbart, der halboffene schlaffe Mund, endlich die Unterlippe und das Kinn sind hier höchst bezeichnend gebildet. Anderwärts ist das struppige Haar mehr hervorgehoben, auch nähert sich die Nase der Stülpnase, der Bart einem schmalen Knebelbarte.

Eine bemerkenswerte Barbarenstatue ferner im 14. Zimmer des Laterans, eine andere im Museum von Neapel (Atrio). d

Als Besiegte ließen sich die Barbaren trefflich zu tragenden und stützenden Figuren brauchen, wie einst schon im großen Tempel von Agrigent riesige Afrikaner als Atlanten das Gesims des Innenbaues trugen. Eine kleine Nachbildung von diesen mag man etwa in den vortrefflich gedachten Figuren erkennen, welche im Tepidarium der Bäder von Pompeji den Sims stützen. (In e vier verschiedenen, regelmäßig abwechselnden Typen, aus Terrakotta geformt.) Dagegen sind in zwei knienden Tragfiguren von weiß und violetterm Marmor (Paonazetto) im Museum von f Neapel (Corridojo dei Marmi Colorati) trotz ihrer schwarzen Köpfe und Hände keine Afrikaner, sondern Barbaren vom kunstüblichen Keltentypus dargestellt.

Eine ähnliche kniende Figur, mit einem (restaurierten) Gefäß auf der Schulter, in der Galleria de' Candelabri des Vatikans, g ist (ob mit Recht?) als einer der Knechte gedeutet worden, welche den Priamus mit Geschenken in das Zelt Achills begleiteten.

Eine der berühmtesten Barbarenstatuen, der Schleifer (l'Arrotino) in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist vor längerer h Zeit von verschiedenen irrthümlich als ein modernes Werk ausgegeben. Es ist ein älterer, niederkauender Mann, der ein breites Messer auf einem am Boden liegenden Steine schleift und dabei emporfieht; man nimmt ihn für einen skythischen Sklaven Apolls und seine Aktion für eine Vorbereitung zum Schinden des

Marfyas. Stilistisch betrachtet, zeigt die Arbeit mit anderen Werken der Diadochenzeit (namentlich mit dem sterbenden Fechter) nahe Verwandtschaft, während sie den Anstrich des Modernen hauptsächlich durch Überarbeitung und starke Politur erhalten hat. Man vergleiche nur echte Werke oder Imitationen des 15. und 16. Jahrh. mit dem Schleifer, und man wird die grundverschiedene Auffassung und Behandlungsweise nicht verkennen können. Durch den eigentümlichen Kopfbau, wie durch die Haarbehandlung, durch Auge und Mund sollte die Rasse des Sklaven hervorgehoben werden<sup>1)</sup>.

In betreff der Barbarenfrauen wurde schon angedeutet, daß ihre Darstellung im ganzen dem Amazonentypus folgt. Dies gilt in beschränktem Sinne auch von der kolossalen Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, in welcher man neuerlich Thusnelda, die Gattin des Arminius, zu erkennen glaubt oder, was richtiger, eine Personifikation der Germania devicta (besiegte Germania); sie hat das Schlank-Gewaltige, auch die Bildung des Kopfes mit den Amazonen gemein; nur das lange Untergewand und die Schuhe unterscheiden sie. Herrlich ist der Ausdruck des tiefen, aber gefaßten Schmerzes in der plastisch unübertrefflichen Stellung und in dem ruhigen Antlitze mit den aufgelösten Haaren und den klagenden Augen niedergelegt; auch das vorzüglich schöne Gewand zeigt, daß wir eine Statue der besten römischen Zeit, wahrscheinlich von dem Triumphbogen eines Fürsten des augusteischen Hauses vor uns haben.

\*\*\*

In allen italienischen Sammlungen wird man die **Kinderstatuen** in einem sehr starken Verhältnis vertreten finden; es sind ihrer im ganzen wohl mehrere Hunderte. In den antiken Häusern und Gärten müssen sie eine der beliebtesten Zierden gewesen sein, und man darf sich Nischen, Brunnen, Lauben oft und vorzugsweise durch sie belebt und motiviert denken. Von den neueren Kinderstatuen unterscheiden sie sich sämtlich durch die Abwesenheit alles Träumerischen und Sentimentalen, was die jetzige Skulptur so gern in das kindliche Wesen hineinträgt; sie geben durchweg das Drollige, Schalkische, Lustige, auch wohl das Zänkische und Diebische, vor allem aber die derbe Gesundheit und frische Kraft, welche ein Hauptattribut des Kindes sein sollte. Oft und mit Vorliebe ist z. B. Herrschaft und Sieg des Knäbchens über kleinere Tiere dar-

1) Der Gelehrte Gori sah vor mehr als einem Jahrhundert im Besitze eines Bildhauers zu Florenz ein kleines Tonexemplar des Arrotino, angeblich von *Michelangelo*, „der darin die Fehler des Originals glücklich verbessert hatte.“ *Mus. florent.* III, p. 95. — Die Vermutung der Modernität wurde zuerst von dem Verfasser des Cicerone in dessen 1. Auflage aufgestellt und zu begründen gesucht.

gestellt. — Die Arbeit erhebt sich nur ausnahmsweise über das Dekorative, den Gedanken aber wird man meistens frisch und trefflich nennen dürfen. Die größte Menge von Kinderfiguren findet sich zu Rom beisammen im Museo Chiaramonti und in der Galleria de' Candelabri des Vatikans; mehrere treffliche im Museo Capitolino und in der Villa Borgheese; eine Anzahl geringer im Palazzo Spada und a. a. O.; außerdem ergeben das Museum von Neapel einzelnes Wichtige, die Uffizien in Florenz fast nur Geringes. (Einige gute kleine Bronzen daselbst, im Museo archeologico.) Zwei gute Köpfechen im Museo zu Parma.

Zunächst sind es einige göttliche Wesen, welche sich die Phantasie gern in ihrer frühen Jugend vorstellte. Die Kunst hütete sich wohl, etwa durch absichtliche Vergeistigung den künftigen Gott anzudeuten: sie gab nur ein Kind mit äußeren Andeutungen in Tracht und Attributen. So der öfter vorkommende kleine Hermes (Vatikan, Museo Chiaramonti und Gall. de' Candelabri); auch wohl der kleine Bacchus, wenn man von den vielen Kindern mit Trauben (ebenda) eins oder das andere auf ihn deuten darf. Sehr häufig sind die Heraklischen, von zweierlei Art: entweder wirkliche Momente aus der Jugend des Herakles, wie das Schlangenzügelnde (in einem zweifelhaften Marmorwerke der Uffizien, Halle des Hermaphroditen, nach welchem das eherne Exemplar im Museum von Neapel jedenfalls nur eine moderne Kopie ist); oder komische Übertragungen des ausgewachsenen Heros mit Keule und Löwenhaut in die kindliche Gestalt — bisweilen schwer zu unterscheiden von bloßen Kindern, die mit den genannten Attributen ihr Spiel treiben. In der Villa Borgheese (Zimmer des Herakles) zwei dergleichen, einer ruhend, der andere mit der Keule drohend; ein dritter sogar als Herme; mehrere in den genannten Räumen des Vatikans, einer, zwar als Kind, aber kolossal vergrößert, im großen Saale des Museo Capitolino, ein höchst widerlich-komisches Werk von Basalt. — Sodann werden mehrere göttliche Wesen überhaupt nur in Knabengestalt gedacht, wie der kleine Genesungsgott Telesphoros, der aus seinem Mäntelchen mit Kapuze oft so schalkhaft vergnüglich herauschaut (Vatikan, in den genannten Räumen; Villa Borgheese, Zimmer der Musen); — ferner Harpokrates, aus dem am Finger lullenden Ifskinde zum schön jugendlichen Gott des Schweigens umgedeutet (in der vielleicht nur sieben- bis achtjährig gedachten, aber in größerem Maßstabe ausgeführten Statue des Museo Capitolino, großer Saal; ein für die Kunstepoche bezeichnendes Werk, effektreich, aber schon mit recht leeren Formen).

Sehr artig ist der kleine Phrygier mit Tamburin und Hirtenstab, den man als Attis oder als Paris im Kindesalter erklären kann (Museo Chiaramonti). — An Kunstwert übertrifft wohl sämtliche vorhandenen Kinderstatuen der Torfo der Villa Borghese (Zimmer des Hermaphroditen), welchen man des Gefäßes wegen als wasserholenden Hylas erklärt hat, ein überaus schön und lebendig gearbeitetes Körperchen, das sich oft wiederholt findet.

Unter dem großen Vorrathe der übrigen geben sich manche, und zwar meist die späteren und schlechteren, durch ihre Flügel als Genien und Eroten zu erkennen. Für die Skulptur macht dieser Unterschied von den bloßen Genrefiguren nicht viel aus; wohl aber für die Malerei, welche ihre Genien darf schweben lassen und von dieser Befugnis in Pompeji den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Zum Teil noch aus guter Zeit stammen eine Anzahl Reliefs, welche die Beschäftigungen Erwachsener auf geflügelte Kinder übertragen; Jagden, Zirkusspiele, Weinlesen, Wettrennen dieser Art kommen häufig vor; im Museo Chiaramonti trifft man z. B. einen Fries, welcher eine Jagd von Genien gegen Panther und Böcke darstellt. Ein Relief im Chore von S. Vitale in Ravenna stellt Eroten dar, die Attribute des Poseidon und den Thron des Gottes tragend; von großer Schönheit und wahrscheinlich aus augusteischer Zeit. (Andere zugehörige Stücke im Dogenpalaste.)

Kinder, mit den Attributen der Götter spielend, bilden überhaupt eine besondere Gattung von Reliefs.

Die besseren Kinder sind fast durchgängig die nichtgeflügelten. Es liegt ein Schatz von harmloser und drolliger Naivetät in diesen z. T. oft wiederholten Motiven. Kinder mit Früchten sind teils im ruhigen Bewußtsein des bevorstehenden Genusses, teils als eilige Diebe dargestellt (Museo Chiaramonti und Galleria de' Candelabri des Vatikans); als Brunnenstatuen dienten vorzugsweise kleine Amphorenträger (ebenda), Knaben mit Delphinen, auch Satyrkinder mit Schläuchen, Krügen usw. (Museum von Neapel, 4. Saal der gr. Bronzen). Anderes ist Travestie des Treibens der Erwachsenen, so die kleinen Ringkämpfer, Fackelläufer, Trophäenträger (Museo Chiaramonti und Galleria de' Candelabri des Vatikans); vorzüglich lustig ist das Spiel der Kinder mit tragischen Masken dargestellt, z. B. in dem kleinen Jungen, welcher den Arm durch den Mund der Maske steckt (Villa Albani, Kaffeehaus), und vollendet trefflich in einem Knaben des Museo Capitolino (Zimmer des Fauns), welcher das unbequeme Ding anprobieren will und es einstweilen quer über den Kopf sitzen hat. Das Verhältnis zu den Tieren ist teils das des frohen Besitzes (der Knabe mit den Vögeln

im Schürzchen, Museo Chiaramonti; die Knaben mit Enten, a Hähnen, Hauschlangen usw., Galleria de' Candelabri des Vatikans, b obere Galerie des Museo Capitolino; Villa Borghese, Zimmer c der Mufen und des Hermaphr.; Uffizien, Halle des Hermaphr.), teils d das des Schützes, wie z. B. in dem zierlichen Mädchen des Museo Ca- e pitolino (Zimmer des sterbenden Fechters), welches ihr Vögelchen vor einem Tiere schützt (der rechte Arm und die Schlange restauriert); teils aber das der siegreichen Bändigung, wie z. B. in dem bewundernswerten Knaben mit der Gans (Museo Capitolino, f Zimmer des Fauns), den man mit aller Wahrscheinlichkeit auf ein Original des *Boëthos* zurückführt; auch wohl das der mutwilligen Quälerei, wie z. B. in dem Knaben, der einer Gans die Hände vor den Hals hält und ihr auf den Rücken kniet (Museum von Ne- g apel, stark restauriert). Sonst wurden auch wohl weinende und lachende Kinder als Gegenstücke gefertigt; in den genannten Sammlungen dergleichen von geringer Arbeit. Einzig in seiner Art und mit drollig absichtlicher Hervorhebung eines bestimmten Typus: der (weißmarmorne) Mohrenknabe als Badediener, Galleria de' Candelabri des Vatikans. — Es versteht sich, daß auch h Kinderporträts vorkommen, niedlich in kleiner Toga drapiert, oft mit dem runden Amulett, der Bulla, auf der Brust. Eine artige Basaltfigur dieser Gattung in den Uffizien (Halle der In- i schriften).

Das vorausgesetzte Alter der Kinderstatuen ist in der Regel das dritte bis fünfte Jahr und überschreitet nur selten das siebente oder achte Jahr. Von älteren bekleideten Mädchen ist die graziöse Knöchelspielerin ein Beispiel, von der in den italienischen Sammlungen nur ein Exemplar im Palazzo Colonna zu Rom k vorhanden ist. Die Darstellung des Nackten wich dem Zeitraume zwischen dem Kindesalter und dem ausgebildeten Knabenalter gern aus; sie scheute die harten, mageren, unreifen Formen und die unsichere Haltung; den Wiederbeginn ihres Gestaltenkreises bezeichnet etwa das Alter des sog. Praxitelischen Eros (s. S. 121 e).

Vielleicht gehört aber doch eine der berühmtesten Statuen in diese Zwischenzeit: der Dornauszieher. (Bronzenes Hauptexemplar im Pal. de' Conservatori auf dem Kapitol; Marmor- l wiederholungen in den Uffizien zu Florenz, Verbindungsgang m und a. a. O.) Die Einfachheit des Motivs, das spannende Interesse, welches es doch zugleich erregt, und die Schönheit der Hauptlinien, von welcher Seite man das Werk betrachte, geben dem Ganzen einen Wert, der über die Einzelausführung noch hinausgeht. Nicht oft zeigt sich die ältere griechische Kunst, der die Figur angehört, so liebenswürdig wie hier. Eine interessante genreartig - realistische Umbildung ist neuerdings in einer der

hellenistischen Zeit entstammenden Marmorfigur (British Museum) bekannt geworden.

In demselben Lebensalter ist etwa auch der bronzene Opferknabe (Camillus) dargestellt, welcher sich im Konservatorenpalaste (Saal der Bronzen) befindet; ein edler Typus, leicht und anständig in der Stellung, die Arbeit sehr sauber und sorgfältig.

\*\*\*

Die Begeisterung für die Skulptur war im Altertume so allgemein verbreitet, daß, wer es irgend vermochte, wenigstens kleine **Statuetten** von Erz, Ton oder Marmor erwarb. Manches dieser Art diente wohl als Hausgottheit, und in mehr als einem Gebäude zu Pompeji sieht man noch die kleinen Nischen von Mosaik oder Stuck, welche zur Aufnahme solcher Figuren dienten; das meiste aber war gewiß nur als Gegenstand des künstlerischen Genusses im Hause aufgestellt. Wie harmlos mögen sich in dem kleinen Hofe der Casa di Lucrezio zu Pompeji die marmornen Tierchen und Statuetten ausgenommen haben, als der Brunnen noch floß und die Laube darüber noch grünte!

Weit die erste Stelle nehmen eine Anzahl Bronzefigürchen griechischer Kunst ein, die nur leider gar zu selten ihren Weg in die öffentlichen Sammlungen finden, vielmehr insgeheim nach dem Auslande gehen. Die einzige große Sammlung im Museum von Neapel (Säle der gr. u. kl. Bronzen) enthält, neben den schon genannten größeren Figuren, wie vor allem dem laufenden Bacchus (fog. Narcissus), dem wundervollen tanzenden Faun, der Brunnenfigur eines angelnden Fischers, der Amazone zu Pferde, Alexander d. Gr. zu Pferde, doch nur wenig von erstem Werte zwischen zahlreichen römischen Arbeiten. Auch bei den Terrakotten desselben Museums (unteres Stockwerk, Ostflügel, 2 Säle der Terrakotten) scheint das Beste zu fehlen. — Die florentinische Sammlung (Florenz, Museo Archeologico) enthält manches Vorzügliche, zugleich in etwas günstigerer Aufstellung. — Einiges sehr Gute im Museum zu Parma, meist aus Velleia; die bei Monteu da Po gefundenen in Turin. — Es würde uns sehr weit führen, wenn wir näher auf den Stil dieser kleinen Meisterwerke und seine Bedingungen eingehen wollten; vielleicht wendet sich ihnen die Vorliebe des Beschauers sehr rasch zu, und in diesem Falle wird er erkennen, wie die Kunst auch in diesem bisweilen winzigen Maßstabe kein einziges ihrer hohen, bleibenden Gesetze aufgab. Die kleinsten Figürchen sind plastisch untadelhaft gedacht; das Nette und Zierliche der Erscheinung diente nicht zum Deckmantel für lahme Formen und Linien. Man fühlt es durch, daß nicht ein Dekorator den Künstler spielt, sondern daß eine Kunst, die des



Größten fähig ist, sich zu ihrem eigenen Ergötzen im Kleinen ergeht. (Es ist natürlich von den besseren Figürchen die Rede, denn manches, zumal unter den römischen, ist allerdings lahme Fabrikarbeit.)

In den römischen Sammlungen findet sich eine bedeutende Anzahl marmorner Statuetten, welche trotz der meist nur mittelguten Arbeit doch ein eigentümliches Interesse haben. Sie sind nämlich wohl fast durchgängig (und selbst wo man es nicht direkt beweisen kann) kleine Wiederholungen großer Statuen und dienen somit zum unfehlbaren Beleg für die Wertschätzung, in welcher die großen Originale standen. Außerdem beachte man die Einfachheit der Arbeit, welche mit dem Geleckten und Auspolierten moderner Alabasterkopien in offenem Gegensatze steht. Offenbar verlangte man im Altertume von dem Kopisten nur, daß er das Motiv des Ganzen mit mäßigen Mitteln wiedergebe, das übrige ergänzten die Phantasie und das Gedächtnis. (Hauptstellen: das Museo Chiaramonti und die Galleria de' Candelabri des a Vatikans, sowie die hinteren Räume der Villa Borghese. b Manches auch im Dogenpalaste zu Venedig, Camera a Letto, c und im Museum zu Neapel.) d



Für die höchste und schwierigste Aufgabe der Skulptur, für die Bildung **freistehender Gruppen**, hat das Altertum uns wenigstens eine Anzahl von mehr oder weniger erhaltenen Beispielen hinterlassen, in welchen die ewigen Gesetze dieser Gattung abgeschlossen vor uns liegen, obwohl es nur arme, einzelne Reste von einem Gruppenreichtum sind, von welchem sich die jetzige Welt keinen Begriff macht. Unter jenen Gesetzen sind einige, die auf den ersten Blick einleuchten: der schöne Kontrast der vereinigten Gestalten in Stellung, Körperachse, Handlung usw.; die wohlthuenden Schneidungen und Dekungen; die Deutlichkeit der Aktion für die Ansicht von mehreren oder allen Seiten usw. Schwer aber (und nur dem Kunstgebildeten möglich) ist das Nachfühlen und Nachweisen des Gesetzmäßigen in allem Einzelnen. Wir begnügen uns daher, nur flüchtig auf den Kunstgehalt der in Italien vorhandenen antiken Gruppen hinzudeuten, und beginnen mit dem Einfachsten (obwohl die Kunst vielleicht umgekehrt mit dem quantitativ Reichsten, den Giebelgruppen der Tempel, mag begonnen haben.)

Zum Einfachsten gehören einige Werke, welche zwei Gestalten in ganz ruhiger geistiger Gemeinschaft darstellen. Eigentümlich ist denselben, daß der Inhalt, die Beziehung der Figuren zueinander nicht deutlich genug ausgesprochen ist, um darnach das Motiv mit Sicherheit bestimmen zu können, daß aber doch offenbar eine be-

stimmte Situation angestrebt ist. Läßt schon dieser Umstand an der schöpferischen Kraft der in Rom während des 1. Jahrh. v. Chr. tätigen Schule griechischer Künstler (des *Pasiteles* und seiner Nachfolger), auf welche zwei dieser Gruppen inschriftlich sich zurückführen lassen, Zweifel aufkommen, so macht die Tatsache, daß von einer Figur dieser Gruppe, vom sog. Orestes, mehrere Wiederholungen vorkommen, u. a. eine von *Stephanos*, Schüler des *Pasiteles*, gearbeitete im Casino der Villa Albani (1. Zimmer im 1. Stocke neben der Tür), es mehr als wahrscheinlich, daß wir es hier mit Kopien eines berühmten altgriechischen Originals und nicht etwa mit einer archaisch gehaltenen Erfindung aus der Schule des *Pasiteles* zu tun haben. Dann würde sich für die Gruppe im Museum zu Neapel, die man Orest und Elektra zu deuten pflegt, nur eine Zusammenstellung von zwei vielleicht ursprünglich nicht zueinander gehörenden Gestalten ergeben.

Wie hier Bruder und Schwester, so sind in einem berühmten Werke des Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi), wie es scheint, Mutter und Sohn in einem erregteren Moment, vielleicht des Abschieds oder des Wiedersehens, dargestellt. Die Mutter ist die ungleich bessere Figur, nicht bloß durch den reinen Ausdruck gemüthlicher Hingebung, sondern auch in Beziehung auf die Arbeit; ihr Gewand erscheint in der Erfindung wie ein Prachtstück der späteren griechischen Kunst, welches vielleicht in der Tat der Figur zugrunde liegt. Der Name des Bildhauers, an der Stütze, lautet: *Menelaos*, Schüler des *Stephanos*. (Am Haar noch die Spuren der Vergoldung.)

Einige andere, mehr genrehaft gedachte Gruppen sind als solche sofort verständlich und tragen einen von den oben genannten grundverschiedenen Charakter. Ein höheres und ein untergeordnetes göttliches Wesen, das eine träumerisch verfunken, das andere stützend und mit schalkhaftem Ausdruck zur Bewegung auffordernd, sind in den Gruppen des *Bachus* und *Ampelos* zusammengestellt (S. 124). Nur weicht gerade das beste Exemplar beträchtlich von der Anordnung der übrigen ab und läßt doch zugleich bei seinem trümmerhaften Zustande kein genaueres Urtheil zu.

Lehrer und Zögling, allerdings von eigener Art, finden sich verbunden in den schon (S. 133) genannten Gruppen des *Pan* und des jungen *Satyrs Olympos*, welcher Unterricht im Spiele der *Syrinx* erhält. — Die ebenfalls erwähnte kleine vatikanische Gruppe des *Pan*, welcher einem *Satyr* einen Dorn aus dem Fuße zieht, läßt wie diese auf ein gutes, nicht mehr vorhandenes Urbild schließen.

Von Liebespaaren sind fast nur *Amor* und *Psyche* (S. 122a u. b) mit der Absicht auf vollen Ausdruck tieferer Innigkeit gearbeitet

worden, oder anderes der Art ist uns verloren gegangen. Gegenstände dieser Art lagen der antiken Kunst bei weitem nicht so nahe als der jetzigen; auch sind „Amor und Psyche“ eine ihrer späteren Schöpfungen.

Mit großer Meisterschaft bildete sie dagegen Vereinigungen von mehr sinnlicher Art, dergleichen in italienischen Sammlungen nicht immer ans Tageslicht gestellt werden. Den Triton, welcher eine Nereide entführt, haben wir bereits an seiner Stelle erwähnt (S. 136 b).

In der Gruppe „Mars und Venus“, wozu meist noch ein kleiner Amorin kommt (großes Exemplar im großen Saale des Museo Capitolino, kleine im Museo Chiaramonti des Vatikans und im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese), ist das Verhältnis der Liebenden ein ungleiches; die Göttin sucht den Schmollenden oder zum Gang in die Schlacht Gerüsteten bei sich festzuhalten. Die Gruppe scheint nicht selten zu Porträtbildungen degradiert worden zu sein und ist überhaupt nur in geringerer Ausführung vorhanden. — (Über den ehemals mit Aphrodite oder Eros gruppierten Mars der Villa Ludovisi s. oben S. 86 a, über Herakles und Omphale in der Gruppe des Museums von Neapel s. S. 81 g u. h.)

Eine Anzahl durchschnittlich sehr gering gearbeiteter Liebespaare in verschiedenen Sammlungen ist meist bis ins Unkenntliche restauriert. Bisweilen haben die Restauratoren sogar Figuren zu Gruppen vereinigt, welche gar nicht zusammengehörten.

Im Skulpturenmuseum der Opera des Domes von Siena steht die stark verstümmelte Gruppe der drei sich leicht umarmt haltenden Grazien, offenbar nach einem herrlichen Original, über dessen Entstehungszeit wir keine Vermutung wagen; in den Kontrasten und in der Schneidung der Linien ist noch das Nachbild von großem Reiz<sup>1)</sup>. *Raffaet* wurde durch dieses Werk zu seinem bekannten Bilde angeregt, welches sich jetzt in der Galerie zu Chantilly befindet; mit großem Unrecht wandte *Canova* in seinen drei Grazien (Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg) die mittlere Figur, welche in der Gruppe vom Rücken gesehen wird, um und zeigte alle drei von vorn.

Von Gruppen des Kampfes sind in den italienischen Sammlungen einige der bedeutendsten vorhanden: voran steht die Gruppe der Tyrannenmörder im Museum zu Neapel (s. oben S. 92 g). Aus jüngerer Zeit sind die beiden Ringkämpfer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Stark überarbeitet und restauriert, wie wir das Werk jetzt vor uns sehen, — vor allem sind die Köpfe, vom Typus der Niobiden, nicht zugehörig, nur der

1) Der Gegenstand kommt auch in Reliefs und pompejanischen Gemälden vor.

eine alt, — läßt es nur noch ahnen, daß der Moment mit höchster künstlerischer Berechnung aus der großen Zahl möglicher Momente gewählt war, von einem Bildhauer, der alle Geheimnisse der Ringschule kennen mußte. Noch ist der Unterliegende nicht hoffnungslos; der Beschauer wartet gespannt auf den Ausgang. Die beiden verschlungenen Körper sind für die Ansicht von allen Seiten deutlich entwickelt.

- a Von der Gruppe „Herakles und der Kentaur Nessus“, im 1. Gange ebenda, ist die ganze erstere Figur neu und auch von der letzteren ein Teil. — Von einer viel wichtigeren florentinischen Gruppe, Herakles und Antäus (im Hofe des Palazzo Pitti), ist fast die Hälfte von *Michelangelo* (?) restauriert, und die alten Teile zeigen eine stark verwitterte Oberfläche; in seinem Urzustande war das Werk vorzüglich, wenn die (immerhin nur römische) Ausführung einigermaßen der Komposition entsprach; Herakles hat seinen Gegner von der Erde aufgehoben und erdrückt ihn in der Luft, während Antäus vergebens die Hände des Helden von seinem Leibe wegzureißen strebt; ein Gestus, welcher vielleicht in der Ringschule nicht selten vorkam und in verschiedenen Gestalten dargestellt wurde (z. B. in zwei Amorinen, Uffizien, Verbindungsgang), hier aber in ausgezeichnet schöner und energischer Weise durchgeführt war. Die einseitige Bewunderung dieser Gruppe hat im 16. Jahrh. auf *Bandinelli*, *Giov. da Bologna* und ihre Mitstreber einen großen Einfluß gehabt. (Eine kleine Bronze im Museo Archeologico zu Florenz stellt dieselbe Gruppe mit einer zuschauenden Pallas vermehrt dar.)
- e Herakles, auf der Hindin kniend, findet sich in einer bronzenen Brunnengruppe aus Pompeji im Museum zu Palermo.

Szenen nach dem Kampfe, vielleicht als Episoden größerer Gruppen zu betrachten, sind die beiden berühmten Werke: der Barbar und sein Weib, im Museo delle Terme zu Rom (wovon S. 141 b die Rede war), und die Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos (die Benennung des Tragenden als Ajax ist die weniger begründete). Letztere muß ein hochbewundertes Werk zum Original gehabt haben, welches vielfach nachgebildet wurde. Vier Exemplare davon sind stückweise erhalten:

f 1. Der sog. Pasquino, an einer Ecke von Pal. Braschi zu Rom, bei aller Verstümmelung von so einfach grandioser Arbeit, daß man ihn früher in die Zeit des *Phidias* versetzen wollte, nachdem schon *Bernini* ihn für die bestgearbeitete Antike in Rom erklärt hatte. 2. Der gewaltig leidenschaftliche Kopf des Menelaos und die Schulter, sowie die (vorzüglich gearbeiteten) nachschleppenden Beine des Toten, im Vatikan (Büstenzimmer). 3. Die vollständige Gruppe in einem Hofe des Pal. Pitti in Florenz (links von dem großen Hofe), vielleicht noch griechischer Arbeit; am

Kopfe des Menelaos nur der Helm z. T. neu, am Patroklos der Oberleib beinahe mit den ganzen Armen, außerdem die sämtlichen unteren Teile nebst Basis und Tronco. 4. Das Exemplar in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, geringer und ebenso stark restauriert<sup>1)</sup>. (Abbozzo in Wachs, angeblich von *Michelangelo*, in der Casa Buonarroti.) — Die Aufgabe war eine der erhabensten: einer der hervorragendsten unter den Heerführern vor Ilion mitten im Kampfe, und doch der Gegenwehr entlagend, um einen Sterbenden zu retten; ein Motiv gewaltiger leiblicher Anstrengung und großer geistiger Spannung zugleich; — als pyramidale Gruppe eng beisammen und doch auf das klarste auseinandergehalten und durch die schönsten Kontraste belebt. (Der rechte Arm des Toten liegt noch auf der Schulter des Menelaos nach der vom Bildhauer v. d. *Launig* ausgeführten Restauration.)

Doch es sollten noch höhere Aufgaben gestellt und gelöst werden.



Die Gruppe des Laokoon im Belvedere des Vatikans b ist durch die größten Geister unserer Nation beschrieben und mit einer Tiefe gedeutet worden, wie vielleicht kein anderes Kunstwerk der Welt. Der Gegenstand ist allbekannt, ebenso die Namen der Künstler, *Agesander*, *Polydoros* und *Atthenodoros* von Rhodos; daß das Werk der letzten Diadochenzeit angehört und nicht der Zeit des Titus, in dessen Hause es (1506) gefunden wurde, ist jetzt fast allgemein anerkannt. Restauriert ist der rechte Arm des Laokoon, die rechte Hand des älteren Sohnes, der rechte Arm des jüngeren Sohnes, das meiste an der einen (oberen) Schlange, nebst mehreren Enden der sonst erhaltenen Extremitäten. Die ganze Gruppe ist, wie die meisten im 16. Jahrh. ausgegrabenen, poliert worden, doch bemerkt man auf das deutlichste die ursprünglichen, nicht geglätteten Meißelschläge.

Wir haben das Werk nicht zu erklären, sondern nur davon zu reden, wie der Einzelne es sich am ehesten geistig zu eigen machen könne. Das erste, worüber man genau ins klare kommen muß, ist der Moment, dessen Wahl und Bezeichnung an sich schon seinesgleichen nicht mehr hat. Man wird finden, daß derselbe aus einem unvergleichlichen Zusammenwirken einer Anzahl Momente verschiedenen Grades besteht. In und mit diesen entwickeln sich die Charaktere zu einem Ausdruck, welcher in dem Kopfe des Vaters seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht. Bei weiterer Betrachtung wird man inne werden, wie die dramatischen Gegensätze zugleich die schönsten plastischen Gegensätze sind, und wie die Un-

<sup>1)</sup> Ajax (Menelaos?) allein, fast in derselben Haltung, in einer Bronze des Museo zu Parma.

gleichheit der beiden Söhne an Alter, Größe und Verteidigungskraft ausgeglichen wird durch jene furchtbare Diagonale, welche in der Gestalt Laokoons sich ausdrückt; die Gruppe erscheint schon als Gruppe absolut vollkommen, obschon sie nur für die Vorderansicht bestimmt ist. Das Einzelne der Durchführung ist dann noch der Gegenstand langen Forschens und stets neuer Bewunderung. Sobald man sich Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum aller einzelnen Motive, über den Mischungsgrad des leiblichen und des geistigen Leidens, so eröffnen sich, ich möchte sagen, Abgründe künstlerischer Weisheit. Das Höchste aber ist das Ankämpfen gegen den Schmerz, welches Winkelmann zuerst erkannt und zur Anerkennung gebracht hat. Die Mäßigung im Jammer hat keinen bloß ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund.

Die figurenreichste Freigruppe der alten Kunst ist endlich die des Farnesischen Stiers, in der danach benannten Halle des Museums von Neapel (Salone del Toro Farnese); ein Werk des *Apollonios* und *Tauriskos* von Tralles. So wie sie jetzt vor uns steht, ist sie dergestalt mit antiken und modernen Restaurierungen versehen, daß man nicht einmal für die wesentlichsten Umrisse eine sichere Bürgschaft hat. Der Moment wäre nach dem jetzigen Zustande der, daß das vom Haar der Dirke ausgehende Seil dem wilden Stiere schon um das rechte Horn geschlungen ist und ihm erst um das linke geschlungen werden soll, weshalb die beiden Jünglinge (Zethus und Amphion) das Tier an der Stirn und an der Schnauze festhalten.

Von dem ursprünglichen Detail sind die erhaltenen Stücke der beiden Brüder von sehr tüchtiger lebensvoller Arbeit; die untere Hälfte der Dirke mit der herabgesunkenen, großartig geworfenen Gewandung würde den guten griechischen Resten ähnlicher Art kaum nachstehen. Auch beim jetzigen Zustande wird man die Sonderung der Figuren, die Kontraste in den Momenten der Anstrengung und des Leidens, die Auftürmung des Ganzen auf Felsstufen verschiedener Höhe mindestens geschickt und glücklich nennen müssen. Die Basis mit ihrem vielfältigen Beiwerk stellt den felsigen Gipfel des Kithaeron als Ort der Handlung dar. Allein das Ganze richtet sich durchaus nur an den äußeren Sinn. Daß die beiden Brüder sich aus Mutterliebe an der bösen Dirke rächen, erfahren wir aus der Mythologie, allein nicht aus dem Kunstwerke, welches an sich nichts als eine Brutalität vorstellt. Diese wird nun allerdings vorgeführt mit einer Energie und einem Reichtum an Mitteln, welche die Kunst sich erst an ganz anderen Gegenständen hatte erwerben müssen, ehe sie dieselben an einer solchen Bravourarbeit mißbrauchen konnte.

Den Beschluß würde die weltberühmte Gruppe der Niobe machen, wenn nicht gerade die Zusammenstellung der vorhandenen Figuren zur Gruppe so überaus streitig wäre.

Es gab im alten Rom in oder an dem Tempel des Apollo Sofianus eine aus Griechenland herübergebrachte Gruppe, welche den Untergang der Niobiden (bekanntlich durch die Geschosse des Apoll und der Artemis) darstellte, und welche die einen dem *Skopas*, die anderen dem *Praxiteles* zuschrieben. Im Jahre 1583 fand man in der Villa Palombara zwischen S. Maria Maggiore und dem Lateran wirklich eine Anzahl Statuen dieses Inhaltes auf; es sind die, welche später nach Florenz kamen und jetzt neben anderweitig gefundenen im Niobesaale der Uffizien aufgestellt sind. Allein <sup>a</sup> die Arbeit steht nicht nur durchgängig beträchtlich unter derjenigen Höhe, welche man dem Stile eines Skopas oder Praxiteles zuschreiben darf, sondern auch die einzelnen Statuen sind unter sich höchst verschieden in Güte und Stil, selbst in der Marmorgattung; sie treten somit auf die Stufe einer alten Kopie von verschiedenen Händen zurück. Es muß bemerkt werden, daß die beiden Ringer in der Tribuna und das Pferd in der inneren Vorhalle derselben Galerie mit diesen Statuen gefunden wurden. Inzwischen entdeckte man an verschiedenen Orten Köpfe und Figuren, welche teils Wiederholungen der florentinischen darstellten, teils mit Wahrscheinlichkeit demselben Zyklus einzuordnen sind:

Vatikan, Museo Chiaramonti: die eilende Tochter, ohne <sup>b</sup> Kopf und Arme, von außerordentlich schöner Arbeit; — Galleria <sup>c</sup> delle Statue: eine niedersinkende Tochter, nebst dem Knie eines Bruders, auf das sie sich stützt (auch als Kephalos und Prokris bezeichnet); — Galleria de' Candelabri: ein fliehender Sohn, <sup>d</sup> der jüngste.

Museo Capitolino, obere Galerie: ein fallender und ein <sup>e</sup> kniender Sohn, auch zwei Töchter, wovon die eine schon im Altertume als gegeißelte Psyche umgebildet worden ist; — großer Saal: <sup>f</sup> die Statue eines alten in die Höhe schauenden Weibes, das man für die Amme der Töchter ausgibt.

Im 4. Zimmer des Lateran: ein niobidenähnlicher Kopf. — <sup>g</sup> Es werden in Rom noch mehrere Köpfe für Niobe ausgegeben, welche in Wahrheit nur einen Anklang an den eigentlichen Niobetypus zeigen. — In Turin: ein toter Niobide. <sup>h</sup>

Anderer Statuen, welche teils Niobiden gewesen sind, teils durch die Restauratoren dazu gemacht wurden, könnten wir nicht ohne Weiterschweifigkeit und Unsicherheit besprechen. Hervorheben aber müssen wir die an Schönheit und Strenge der Ausführung alle übrigen weit überragende Figur, eine unter der Verwundung im

Rücken zusammenbrechende Tochter, die kürzlich in Rom gefunden wurde und in der Banca Nazionale aufgestellt ist.

Wie man sich nun diesen Vorrat als Ganzes zu denken habe, darüber gehen die Ansichten auseinander. Während so viel sicher ist, daß die Figuren nicht die Giebelgruppe eines Tempels gebildet haben — eine solche Meinung war nur möglich, ehe man die Komposition griechischer Giebelgruppen an sicheren Beispielen kennen gelernt hatte —, verteilen manche aus nicht zu verachtenden Gründen den Vorrat in zwei Gruppen. In diesem Falle bestände der Mittelpunkt in der einen aus der Mutter, in der anderen aus dem Pädagogen; jene würde die Töchter, diese die Söhne enthalten haben. Freilich würde der Pädagog eine schlechte Responſion gegen die edle Niobe bilden.

Das echte alte griechische Meisterwerk wird man sich nie mehr genau vergegenwärtigen können. Schon die alten römischen Wiederholer sind zu willkürlich damit umgegangen und haben daneben auch einzelne Motive z. B. als Mufen, als Pſychen benutzt. Eine Wiederholung des Ganzen war so kostspielig, daß mehr als ein Besteller sich vielleicht mit einer Art von Exzerpt begnügte; wer ein paar Statuen hatte, ließ sich vielleicht die fehlenden hinzuarbeiten, so gut er sie um billigen Preis haben konnte. Gewiß sind auch einzelne Figuren und Köpfe um der Schönheit des Motivs willen besonders ausgeführt worden. Man verzichtet daher am besten auf den unfruchtbaren Versuch, sich irgend eine Form der Gruppierung und Aufstellung als die ursprüngliche zu denken, da wir dabei mit zu vielen unsicheren Momenten zu rechnen haben.

Viele Figuren hat man, oft ganz willkürlich, in die Gruppe eingereiht, über deren ursprüngliche Elemente wir völlig im unklaren sind. Wir nennen nur das abscheuliche alte Weib in der kapitolinischen Sammlung, das man als Amme mit den Niobiden in Verbindung gebracht hat. Eine Wärterin kommt allerdings an den Sarkophagen, z. B. demjenigen im Dogenpalaste zu Venedig, wieder vor und mag in der Tat an irgend einem Exemplare der Gruppe als Gegenstück des Pädagogen gedient haben. Man erinnere sich andererseits, daß zusammen mit den Niobiden Fragmente gefunden wurden, die man gewöhnlich nicht zu der Gruppe rechnet, z. B. ein Pferd<sup>1)</sup>, und an die beiden Ringer der Uffizien (f. S. 151 e).

Unter den florentinischen Figuren mögen den Urbildern am nächsten stehen: die größte Tochter; die Mutter mit der jüngsten Tochter; der jüngste Sohn; der bergan flüchtende Sohn (mit dem Fuße vor dem Felsstück); der rettende Sohn mit dem Gewande

1) An dem venezianischen Sarkophage sind drei Söhne reitend und einer vom Pferde stürzend gebildet. Dem Pädagogen entspricht ein Mann im Hirtenkleide.



über dem Haupte (in dem Exemplare, welchem das vatikanische Fragment angehört, eine an seinem Knie niedergefunkene Schwester schützend); — von den Töchtern ist mit Ausnahme der genannten keine in der Arbeit mit der verstümmelten laufenden Statue des Museo Chiaramonti (S. 155 b) zu vergleichen, und zwei oder drei sind ganz gering, was auch von der Ausführung an mehreren Söhnen gilt. Der Pädagog ist eine nicht zu verachtende römische Arbeit, nur unangenehm restauriert. Von dem toten Sohne ist in München ein noch besseres Exemplar.

Wenn nun vielleicht an keiner der florentinischen Statuen (und selbst auch nicht an dem Torso des Museo Chiaramonti) ein größerer griechischer Meister gearbeitet hat, so sind sie doch von großem und bleibendem Wert. Das grandiose Motiv der Mutter vereinigt die höchste Gewalt des Momentanen mit der größten Schönheit der Darstellung; sie flieht, schützt und fleht; das Heraufziehen des Gewandes mit der Linken, so erfolglos es gegen Göttergeschosse sein mag, ist gerade als unwillkürliche Bewegung so sprechend. (Diese Teile ergänzt, aber richtig.) Die ganze Gewandung, noch in der Nachbildung vorzüglich, muß im Urbilde von einer Herrlichkeit gewesen sein, die vielleicht keine Antike unter den vorhandenen wiedergibt; hier ist alles Bewegung und doch kein Flattern; der herrlichste Körper drückt sich darin aus. Den Kopf genießt man besser in Einzelabgüssen. — Nach der Mutter wird man wohl dem Sohne mit dem Gewande über dem Haupte den Preis geben.

Einer genauen Beachtung ist der Typus wert, welcher in diesen Gestalten durchgeführt ist. Mutter und Töchter, soweit ihre Köpfe echt sind, haben die großartige, reife Schönheit, welche sich der knidischen Aphrodite nähert; selbst die jugendlichsten zeigen einen matronalen Anflug, wovon man sich durch Vergleichung mit der Mediceischen Venus leicht überzeugen kann; es ist das frühere Schönheitsideal der griechischen Kunst überhaupt, welches sich zu erkennen gibt. — Die Söhne sind gemäßigt athletisch gebildet, und ihr Gesichtstypus steht zu dem des Hermes in einem ähnlichen Verhältnis, wie der mehrerer jugendlicher Athleten, abgesehen von dem z. T. meisterhaft mit wenigen großen Zügen gegebenen Ausdrucke des Moments. Zwei davon sind in doppelten Exemplaren aufgestellt.

Die vorgeschlagene Zusammenstellung der Niobiden mit dem Apoll von Belvedere und der Diana von Versailles kann nur befangenen Gemütern zusagen und ist auch aus stilistischen Gründen unstatthaft. Der Grieche verstand das Schicksal der Niobiden auch ohne eine solche erklärende Zutat, welche leicht zerstreuen konnte.

Eine an so vielen Idealbildungen großgewachsene Kunst, wie die griechische war, konnte auch Bildnisse schaffen wie keine andere. Sie gab die selben im höchsten Sinne historisch, indem sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete oder sie wegließ, indem sie den Charakter des ganzen Menschen ergründete und von diesem aus den ganzen Menschen wieder belebte, nicht wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kerne seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hierzu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staats wegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus solchen Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschendarstellung werden, und in der Tat hat die Kunst sich noch lange an diese Motive höchsten Ranges gehalten und sie bisweilen auf viel spätere Menschen übertragen.

Wir betrachten zunächst die ganzen Statuen, deren in Italien eine bedeutende Anzahl erhalten ist. Der Streit über die Namensgebung berührt uns nicht, sobald wir im einzelnen Falle sicher sind, das Standbild eines berühmten Griechen vor uns zu haben. Einigen der betreffenden Werke liegen überdies erweislich gar keine bei Lebzeiten gemachten Bildnisse zugrunde, so daß die Kunst den ganzen Charakter aus eigenen Mitteln schaffen mußte; bei noch mehreren läßt sich dies wenigstens vermuten.

Für die wertvollste Statue dieser Art galt lange Zeit der <sup>a</sup> Äschines des Museums von Neapel<sup>1)</sup> (Corridojo di Omero), <sup>b</sup> bis in Terracina der Sophokles gefunden wurde (im Museum des Laterans, wo ein Abguß des Äschines zur Vergleichung in der Nähe steht). Von diesen beiden ruhig stehenden, ganz ähnlich in nur ein Gewand drapierten Gestalten wird der Sophokles schon wegen der edleren Züge einen Vorzug behalten; ferner hat das Gewand des Äschines einige gesuchte Zierlichkeiten, namentlich in der Gegend beider Hände, während das des Sophokles nur das Nötige, dieses aber außerordentlich schön und einfach gibt; beim Äschines laufen die Falten von der linken Hüfte auf das vortretende rechte Knie zu und nehmen der Figur auf diese Weise das Gleichgewicht; beim Sophokles, wo sie denselben Gang nehmen, wird dies harmonisch aufgehoben durch das Vortreten des linken Knies. Bei einer Vergleichung der beiden Statuen denke man aber auch daran, daß es sich um zwei ihrer Persönlichkeit und ihrem Wirken nach sehr verschiedene Männer handelt. Außerdem ist die künstlerische Aufgabe sehr verschieden gefaßt: das Porträt des Äschines ist ganz aus der Wirklichkeit herausgeschaffen, die Statue des Sophokles ist ein Idealbildnis.

<sup>1)</sup> Eine Wiederholung des Motivs, aus römischer Zeit, im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig, unter der Uhr.

Beide sind treffliche alte Kopien nach Originalen der besten griechischen Kunst (des 4. Jahrh.). Dies gilt auch noch von einigen unter den folgenden <sup>1)</sup>, doch nicht von allen, indem die Römer aus geschichtlicher und literarischer Pietät solche Statuen auch noch in späterer Zeit arbeiten ließen, hauptsächlich zum Schmucke ihrer Bibliotheken.

Zunächst mögen einige mehr oder weniger zweifelhafte genannt werden; so der sog. Alkibiades und der sog. Phokion im Vatikan (Sala della Biga), letzterer mit nicht zugehörigem, aber antikem Kopfe eines bärtigen Helden, der Körper einer griechischen Hermesstatue nachgebildet. Eine Wiederholung als Statuette in der Galleria de' Candelabri des Vatikans. — Der halbnackte sog. Lykurg im Vatikan (Sala delle Muse). — b Mehrere sehr berühmte, aber auch wohl nicht ganz sichere Philosophen im Kaffeehause der Villa Albani. — Um so sicherer ist c mit einer verstümmelten Statue, in einem oberen Zimmer des Palastes dieser Villa, Äsop gemeint, ein konzentrierter Idealtypus d des geistvollen Buckligen, nackt und mißgestaltig, aber in feiner Art meisterhaft gebildet.

Sehr ausgezeichnet durch den inneren Ausdruck mühsam erungener rednerischer Größe: der Demosthenes im Braccio nuovo des Vatikans, wahrscheinlich nach einem Originale des *Polyeukelos*<sup>2)</sup>; — von dem ebendort befindlichen Euripides gehört der f Kopf wirklich diesem Dichter, hing aber nicht ursprünglich mit dem Rumpfe zusammen. — Ebendort noch ein namenloser Philosoph.

Zenon der Stoiker im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters): kurzer Hals, strammer Schritt, starke Brust, angezogener Mantel, heftige Züge — ein wahres Spezimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wußte (die Benennung sehr unsicher). — Bei diesem und den zunächst vorher Genannten kann man sich, beiläufig gesagt, überzeugen, daß schon die Griechen, und sie gerade am bewußtesten, an gewissen Bildnisstatuen eine Idealtracht darstellten. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, Euripides und Demosthenes seien wirklich halbnackt in den Gassen von Athen herumgegangen. Allein diese Idealtracht ist eine vereinfachte wirkliche, es ist der Mantel ohne das Unterkleid. Und nicht jede Tracht läßt sich so vereinfachen! Mit der unserigen wollen wir nicht einmal zum Versuche raten.

Unter den sitzenden, meist ganz bekleideten Statuen nehmen

1) Einem älteren Werke (aus dem 5. Jahrh.) ist der nackte, stehende, enthusiastische Anakreon nachgebildet, früher in der Villa Borghese, jetzt in Kopenhagen. Ein Kopf des Anakreon, inschriftlich gesichert, im Konservatorenpalaste.

2) Statt der Rolle in den Händen richtiger mit verdränkten Fingern.

- a die beiden Komödiendichter im Vatikan (Galleria delle Statue, Menander und Pofidippus eine bedeutende Stelle ein; zumal der erstere, der in Stellung und Miene so fein philiströs, so ernst und gemütlich erscheint; je nach den Umständen wird er als Buffone oder als hohe geistige Macht auftreten. Die Benennung wird übrigens neuerdings in Zweifel gezogen.
- b Im Palazzo Spada zu Rom (1. unterer Saal): fog. Aristoteles, horchend, nachdenkend, mit scharfen, grämlichen, ehemals schönen Zügen (die Augen ungleich); Stellung und Gewand ganz anspruchslos. (Der Kopf ist nicht zugehörig, und die verstümmelte Namensinschrift auf der Basis hat nicht Aristoteles, sondern Aristippos gelautet.)
- c Im Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi) zu Rom: eine unbekannte, vortrefflich drapierte Statue (mit römischem Kopf?), bezeichnet als das Werk des *Zenon*, *Sohnes des Attinas*, von Aphrodisias.
- d Unter mehreren Statuetten dieser Art (einiges in der Galleria de' Candelabri des Vatikans und a. a. O.) müssen zwei im Museum von Neapel (Corridojo di Omero, die eine mit der Inschrift: Mofchion) besonders hervorgehoben werden; köstliche, lebensvolle Figuren; Gebärden und Gewandungen nicht in feierlichem Reden, sondern etwa in ruhigem Dozieren gedacht, bequem rückwärts gelehnt, in beiden Händen Schriftrollen. Endlich der f „Aristides der Smyrnäer“ im Museo Cristiano des Vatikans, in seiner Art bedeutend.
- g In den Uffizien zu Florenz könnte der „Jupiter“ (im 2. Gange) vor der Restauration ein griechischer Philosoph gewesen sein, allerdings nur in römischer Ausführung. (Stehend, mit nackter Brust, die in den Mantel gehüllte Linke auf die Hüfte stützend.)



Viel zahlreicher als die ganzen Statuen sind natürlich die erhaltenen Köpfe berühmter Griechen, dergleichen noch in römischer Zeit ganze Reihen müssen nachgearbeitet worden sein. Die echte griechische Form für Bildnisse, welchen man keine ganze Statue widmen wollte, war die Herme, d. h. ein beinahe oder völlig mannshoher Pfeiler (und zwar ein senkrecht geschnittener), dessen oberes Ende der Kopf samt einem sehr genau bemessenen Teile der Brust und des Schulteransatzes bildete. Allein unter den „berühmten Griechen“ stehen in den Galerien bloße Köpfe mit Hals, Köpfe mit römischer oder moderner Gewandbüste, eigentliche Hermen, Fragmente, Statuen usw. beisammen, ein Gemisch, das wir um so weniger auseinandertrennen können, da nur das Bedeutendste hier mit Namen erwähnt werden darf.

An der Spitze der griechischen Porträtbildungen steht billig der Typus Homers. Von einem wirklich überlieferten Bildnis kann natürlich keine Rede sein; die Kunst hat diesen Kopf allein geschaffen. (Schönstes Exemplar im Museum von Neapel, Corridojo di Omero, ein gutes nebst einigen geringeren im Philosophenzimmer des Museo Capitolino.) Ich gestehe, daß mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Skulptur gibt, als daß sie diese Züge erraten und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden genießen! An der Büste von Neapel ist jeder Meißelschlag Geist und wunderbares Leben.

Auf Homer würde zunächst folgen die berühmte eherne Büste des Museums von Neapel (3. Saal der gr. Bronzen), welche man ehemals für das Bildnis des Platon gehalten hat; doch ist nichts sicherer, als daß ein bärtiger Bacchus dargestellt ist. Deutlich ist in der Haltung des zur Seite geneigten Hauptes die Trunkenheit ausgedrückt, was noch mehr in die Augen fällt, wenn man den ähnlichen Kopf der zahlreichen Reliefs vergleicht, welche den des Ganges nicht mehr mächtigen und daher von einem Satyr gestützten Gott in ganzer Gestalt zeigen, wie er einen Sterblichen besucht. Trotz der Situation bewahrt aber unser Kopf einen übermenschlichen Ausdruck von Hoheit; der ungeheure Nacken fügt das Gefühl unwiderstehlicher Kraft hinzu. Das sehr schön gebildete Haupt- und Barthaar ist in altertümlich schematische Formen geordnet, denen die strengen Linien des Gesichts entsprechen<sup>1)</sup>.

Die große Masse des übrigen steht hauptsächlich an folgenden Orten beisammen: Im Vatikan: Sala delle Muse, Büstenzimmer und Galleria Geografica; Museo Capitolino: das schon genannte Philosophenzimmer; Villa Albani: untere Halle des Palastes und Nebengalerie rechts; einige gute Stücke auch im Konservatorenpalaste und im Museo delle Terme. — Museum von Neapel: 5. Saal der Bronzen, Corridojo di Omero und Portico di Antinoo; — Uffizien in Florenz: Halle der Inschriften; — und a. a. O.

Das Interesse, welches der Beschauer diesen Köpfen widmen wird, hängt natürlich meist von der historischen Teilnahme für die Menschen ab. Nun sind leider auch hier bei weitem die meisten Benennungen (selbst manche der in griechischen Buchstaben eingegrabenen) freitig oder höchstens nur wahrscheinlich; man errät

1) Die edten Züge des Platon gibt eine inschriftlich bezeichn'ete Marmorherme im Berliner Museum. Eine gute Replik mit antiker, aber irrthümlicher Namenschrift Zenon im Vatikan (Sala delle Muse).

z. B. bestimmte Philosophen aus dem physiognomischen Einklange ihrer Lehre mit bestimmten Köpfen, eine Methode, welche doch immer sehr fragliche Resultate abwerfen wird. Aus Gemmen und aus Münzen der Heimatstädte berühmter Griechen mit deren flüchtigem Profilkopf wurden die Namen für eine Anzahl von Büsten ermittelt. Der kapitolinische Äschylos verdankt seinen Namen dem kahlen Haupte, welches freilich für den großen Tragiker kein hinreichendes Abzeichen sein kann. (Dieses herrliche, höchst beachtenswerte Griechenhaupt ist auch, freilich mit viel weniger Wahrscheinlichkeit, als Phidias in Anspruch genommen.) Immerhin wollen wir einige der z. T. sicher benannten und zugleich berühmteren bezeichnen.

Einige der sieben Weisen Griechenlands, ideale Charakterhermen, im Mufensaale des Vatikans, flüchtige Nachahmungen, z. T. möglicherweise nach *Lyffippos*. Ebendasselbst: Aspasia und Perikles. Die Benennung des Perikles ist sicher, und der Kopf hat nebenbei noch hohes kunsthistorisches Interesse, weil er, wahrscheinlich nach *Kresilas*, jedenfalls nach einem Originale der Perikleischen Zeit gearbeitet ist. Anderswo auch Miltiades und Themistokles. Der willkürlich benannte Alkibiades des Museo Chiaramonti im Vatikan, wohl der ideal schönste Porträtkopf des Altertums, zeigt die gegen Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. übliche Stilistik. Sokrates in reicher Abstufung, vom feinsten Ausdruck bis zur rohen Maske, in allen Sammlungen. Der beste Sokrateskopf ist der in der Villa Albani, Zimmer des Orpheusreliefs. — Von den Tragikern sind in Büsten nur Euripides (in vielen Exemplaren) und Sophokles ganz sicher; den Sophokles stellt auch die kapitolinische Büste mit der Inschrift Pindar dar; der sehr schöne Bronzekopf samt Schultern, welcher im Museum von Neapel (5. Saal d. Br.) Sappho heißt, kann auf diesen Namen so viel oder so wenig Anspruch machen, wie außer dem schönen Kopfe in Villa Albani die übrigen Büsten, die man so benennt. Von den lyrischen Dichtern ist Anakreon in der inschriftlich bezeichneten Büste des Konservatorenpalastes vertreten. Von den Typen der Philosophenköpfe werden etwa zwölf unbedingt anerkannt (darunter verdient außer dem Sokrates der Villa Albani der Antisthenes im Vatikan, Mufensaal, besondere Beachtung), von den namhaften Rednern Isokrates, Lysias, Äschines und Demosthenes. Hübsche und durch echte antike Inschriften beglaubigte Köpfe von Epikur, Hermarch, Zenon, Demosthenes aus der herkulanensischen Villa unter den kleinen Bronzen in Neapel (5. Saal der gr. Bronzen); wogegen die Büsten des Heraklit und Demokrit bei den großen Bronzen (5. Saal der Bronzen) bezweifelt werden; der schöne sog. Archytas ebenda ist vollends willkürlich so

benannt. — Zuverlässig und bedeutend: die marmorne Doppelherme der beiden Geschichtschreiber Herodot und Thukydides und die a Porträtbüste des Zenon in demselben Museum (Corridojo di Omero). — Hesiod haben wir in einem Homer genannten Kopfe des Ka- b pitolinischen Museums, vielleicht auch in dem Kopfe zu erkennen, der einer Statue im Braccio Nuovo des Vatikans auf- c gesetzt ist.

In den Uffizien zu Florenz enthält die Halle der Inschriften d u. a. einen schönen Chrysispos, einen geringeren Demosthenes, eine namenlose griechische Herme, eine bezeichnete Herme des Solon mit aufgesetztem Sophokleskopfe, einen Alkibiades, welcher willkürlich benannt ist, einen jener Köpfe, welche Sappho zu heißen pflegen, u. a. m.

Von vielen der besseren Büsten dieser Art, d. h. von solchen, die nicht späte Dutzendnachbildungen sind, gilt, was schon bei Anlaß der ganzen Statuen gesagt wurde: sie stellen den Menschen so umgegossen dar, wie er nach seinem tiefsten Wesen hätte sein müssen, und verdienen deshalb den Namen nicht von „idealisierten“, sondern von Idealbildnissen im besten Sinne. Es wird nicht etwas konventionell für schön Geltendes von außen in den Kopf hineingebracht, sondern das persönliche Ideal, das innen in jedem verborgen lag, wird entwickelt.

Vielleicht hatte die griechische Kunst schon einen bedeutend schwereren Stand, als sie seit Alexander die Fürsten der neuen griechischen Reiche, seine Nachfolger (Diadochen), verherrlichen mußte. Hier galt es, lebende Zeitgenossen und zwar z. T. Menschen von abscheulichem oder verächtlichem Charakter darzustellen; und diese wollten überdies in einer ganz besonderen Weise idealisiert sein, indem sie sich oft als bestimmte Götter abbilden ließen. Die griechische Skulptur tat nun das mehr als Mögliche. Ohne von den bezeichnenden Zügen des Betreffenden wesentlich abzugehen, gab sie diese mit einer eigentümlichen Größe und Offenheit wieder, wie sie etwa in einzelnen guten Stunden konnten ausgehen haben. Das Verschmigte, Kleinlich-Bösartige, das wir z. B. bei den späteren Ptolemäern vermuten, wird hier gar nicht dargestellt, weil der Ausdruck eines göttlich waltenden Herrschers das wesentliche Ziel war. Vielleicht die nächste Analogie in der Kunstgeschichte gewährt eine Anzahl von Bildnissen *Tizians*, in welchen die Menschen des 16. Jahrh. auch so groß und so frei von allem Momentanen und kleinlich Charakteristischen vor uns erscheinen, wie sie vielleicht selten oder nie sich wirklich ausnahmen.

Die höchst prunkhaften und z. T. kolossalen Statuen, welche in Antiochien, Alexandrien, Pergamon u. a. damaligen Residenzen errichtet wurden, sind freilich alle verloren, und unser obiges Urteil

a ist auf eine Anzahl von Köpfen im Museum von Neapel (5. Saal der gr. Bronzen) beschränkt, welche vielleicht nur spätere Kopien gleichzeitiger Bildnisse sind. Es erscheint ewig lehrreich, wie hier die Unregelmäßigkeiten der Gesichtszüge ganz unverhohlen zugestanden und doch mit einem hohen Ausdruck durchdrungen werden konnten. (Ob der wunderbar gelockte Frauenkopf wirklich den weibischen Ptolemäus Apion darstellt, wollen wir nicht entscheiden; von der berühmten Kleopatra ist unseres Wissens nur das sehr zweifelhafte Köpfchen im Philo'sophenzimmer des Museo Capitolino vorhanden.)

b Ein Rätsel ist und bleibt aber das Bild des Gründers aller Diadochenherrlichkeit, Alexanders des Großen selbst. Man weiß, wie sehr er dafür besorgt war, daß seine Züge nur in hoher Auffassung und meisterlicher Ausführung auf die Nachwelt kommen möchten, und wie *Lysippos* gleichsam ein Privilegium hierfür besaß. Und in der Tat zeigt der berühmte Kolossalkopf des Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Kämpfers) einen vergöttlichten Alexander, und zwar, wie man annimmt, als Sonnengott. Wenigstens war er in einem der Lysippischen Werke so gebildet; auch sind an dem gelockten Haar die Löcher zum Einsetzen der Strahlen noch vorhanden. Es ist ein mächtig schönes Haupt mit aufwärts wallenden Stirnlocken; der eigentümlich moderne Zug der Wehmut, der dem Vorgefühle des nahen Todes mitten in den Herrlichkeiten des eroberten Asiens zu entstammen scheint, wäre der älteren griechischen Kunst durchaus fremdartig, während er für die Kunstperiode der Diadochen durchaus charakteristisch ist. Bis aufs höchste gesteigert findet sich dieser Ausdruck in einem florentinischen Kopfe d (Uffizien, Halle des Hermaphroditen), der unter dem Namen „Sterbender Alexander“ berühmt geworden ist. Hier ist der Schmerz ungemein stark in den aufwärts gezogenen Augenbrauen, in der Stirn, im Munde ausgedrückt; der Sohn Philipps wäre in dieser grandiosen Arbeit zu einem jugendlichen Laokoon geworden. Allein dieser Sterbende kann nicht der sterbende Alexander sein — welcher Künstler wird, zumal plastisch, den Tod eines großen Kriegshelden sich zur Darstellung wählen, der ruhig in seinem Bette, also in einer seine Lebenstätigkeit gar nicht bezeichnenden Weise gestorben ist? Viel ähnlicher als den echten Bildnissen Alexanders ist unser Kopf dem eines sterbenden Giganten der pergamenischen Gigantomachie — es ist unmöglich, ausfindig zu machen, welchen Heroen oder Menschen der Künstler gemeint hat.

Von der Reiterstatue, welche in Alexandrien dem Gründer zu Ehren errichtet war, wissen wir nichts mehr; dagegen ist von einem im Kampfgewühle zu Pferde streitenden Alexander — wahrscheinlich einer sehr ausgezeichneten Gruppe — wenigstens eine kleine



Erinnerung vorhanden in der sehr lebendig gedachten Bronze-  
statuette des Museums von Neapel (1. Saal der kleinen a  
Bronzen; ein lediges Pferd, welches in der Nähe des Reiters auf-  
gestellt ist, könnte der Arbeit nach wohl dazu gehören und eben-  
falls aus jener Gruppe wiederholt sein). Eine kleine Bronzefigur,  
vielleicht Alexanders, aus Velleia im Museum zu Parma, wo b  
sie Apollo heißt.

Neben diesen unsicheren Idealbildungen hat sich aber auch noch  
das lebensstreuere Porträt erhalten, außer auf dem Mosaik der  
Alexander Schlacht in einer leider schlecht erhaltenen, inschrift-  
lich bezeichneten Büste des Louvre. Der Gipsabguß, z. B. in der  
Académie de France, bietet eine anregende Vergleichung zunächst  
mit dem kapitolinischen Kopfe dar. Die Bronze in Neapel gleicht  
ihm in den Zügen mehr als diesem letzteren Idealkopfe.

Unter allen römischen Bildnissen kommen natürlich die der  
Kaiser und ihrer Angehörigen vorzüglich häufig vor. Die Ge-  
legenheiten, Statuen und Büsten der Herrscher aufzustellen, waren  
der verschiedensten Art; die Foren und Basiliken der Städte  
mußten von Rechts wegen damit versehen sein, die Gebäude jedes  
Kaisers enthielten gewiß die Bildnisse seiner ganzen Familie, und  
auch mancher Privatmann mochte es gerathen finden, seinem Herrn  
ein Denkmal zu setzen. Im 3. Jahrh. wurden bereits die Bilder  
der früheren guten Kaiser, zumal das des Marc Aurel, aus histo-  
rischer und religiöser Verehrung vervielfacht.

Unter den ganzen Statuen sind die geharnischten die  
häufigsten. Der Brustpanzer und die unten daran befestigten  
Schuppen sind, oft überreich, mit getriebener Arbeit, Viktorien,  
Löwenköpfen u. dgl. geschmückt; von dem Kriegermantel (Palu-  
damentum) erscheint ein Bausch auf der linken Schulter; das  
übrige zieht sich hinten abwärts und kommt über dem linken,  
auch wohl über dem rechten Arme wieder zum Vorschein; die  
Rechte wird meist gestikulierend, auch etwa mit einer Waffe  
restauriert. Sehr oft, ja in der Regel, ist nur der Rumpf alt oder  
ursprünglich; dem Kopfwechsel war gerade diese Gattung am  
meisten unterworfen. Das hervorragendste Beispiel in italienischen  
Sammlungen ist die Augustusstatue aus der Kaiservilla ad Gallinas  
(Primaporta) im Braccio Nuovo des Vatikans, mit deutlichen c  
Spuren der Bemalung, in Auffassung und Behandlung ein Meister-  
werk; außerdem im Vatikan, Galleria delle Statue, der prächtig d  
geharnischte L. Verus; eine Anzahl von den besten in der unteren  
Halle des Palastes in der Villa Albani; andere im Museum von e  
Neapel (unt. Stockwerk, Westflügel, Corridojo di Antinoo und an-  
schließende Räume). Aus sehr gesunkener Zeit: Konstantin der  
Große in der Vorhalle der Kirche des Laterans, und, samt seinem f

a gleichnamigen Sohne, auf der Balustrade der großen Kapitols-  
treppe.

Mit der Toga ließen sich die Kaiser teils in gewöhnlicher  
Stellung, teils als Opferer abbilden, wobei das Gewand über den  
Kopf gezogen wurde. (Gute Beispiele der ersten Art: der Clau-  
b dius und vorzüglich der Titus im Braccio Nuovo des Vatikans,  
c auch noch der Nerva ebenda; der Augustus in der inneren Vor-  
d halle der Uffizien zu Florenz, mit aufgesetztem Kopfe; weniger  
gut der Hadrian ebenda; — der letzteren Art: der sog. Genius des  
e Augustus, in der Sala Rotonda des Vatikans; der Caligula im  
f Hauptsaale der Villa Borgheſe.)

Zu den eigentlich historischen Darstellungen gehört auch noch  
die einzige vollständig vorhandene Reiterstatue<sup>1)</sup> dieser Art:  
g die des Marc Aurel auf dem Platze zwischen den kapitolinischen  
Palästen, vortrefflich gedacht und von sehr würdiger Gewandung  
und Gebärde (Gefangene, die um Schonung bitten, begnadigend),  
nur durch das unförmliche Pferd (vielleicht Abbildung des kaifer-  
lichen Streitpferdes, vgl. S. 179 g) in Nachteil gesetzt. (Das Posta-  
ment, musterhaft in den Verhältnissen für die Wirkung des Bild-  
werkes, wird dem *Michelangelo* zugeschrieben.) — Von der bei  
Staius besungenen Reiterstatue Domitians gibt etwa der riesen-  
h hafte Marmorkopf im Hofe des Konservatorenpalastes eine  
Idee, der uns jetzt nur noch als Beispiel für die Berechnung des  
Kolossalen auf die Ferne interessieren kann. (Ein anderer, nicht  
i minder riesenhafter Imperatorenkopf im Giardino della Pigna  
des Vatikans.)

Neben diesen Porträtbildungen im engeren Sinne versuchte die  
Kunst, so lange sie noch lebendig war, auch ein erhöhtes Dasein,  
ein übermenschliches Walten in den Kaisern auszudrücken. Viel-  
leicht schloß sie sich dabei an die Motive an, welche von den  
Künstlern der Diadochenhöfe ausgebildet worden waren; vielleicht  
schuf sie das Ihrige aus eigenen Kräften.

Es entstanden thronende Gestalten mit nacktem, ideal gebil-  
detem Oberleibe, dessen leise Einwärtsbeugung eine majestätische  
und völlig leichte Haltung des Hauptes vorbereiten hilft. Der  
eine Arm wird durch ein hohes Zepter gestützt, das freilich selten  
richtig restauriert ist. Das Gewand zeigt sich nur als Bausch über  
der linken Schulter, zieht sich dann hinten herum und bedeckt,  
rechts wieder hervorkommend, als mächtige Draperie die Knie.  
Der schöne Torſo einer solchen Zeus- oder Imperatorenstatue im  
k Museo Biscari zu Catania. Ein Fragment im Museum von

1) Nebst dem gering gearbeiteten Fragmente eines angeblichen Nero bei den  
\* großen Bronzen des Museums von Neapel.

Neapel (unt. Stockw., Ostflügel, Sala di Giove), dieses freilich a sicher von einem thronenden Zeus, zeigt, wie die Füße dieser meist sehr zertrümmerten Bilder<sup>1)</sup> für eine Aufstellung auf hoher Basis berechnet wurden; sie ruhen auf einem schmalen, schräg vorge-schobenen Schemel.

Die schönsten Exemplare dieser Art sind, noch in ihrem frag-mentierten Zustande, die Fürsten des Augusteischen Hauses, be-kannt unter dem Namen der „Kaiserstatuen von Cervetri“, im Museum des Laterans. Namentlich zeigt die Gestalt des Clau- b dius, daß die römische Kunst auf diesem Gebiete größerer Dinge fähig war, als man ihr gewöhnlich zutraut. — Teilweise ebenfalls noch von hohem Werte: die erste und besonders die zweite sitzende Statue des Tiberius im Museo Chiaramonti; der Nerva in der c Sala Rotonda des Vatikans; letzterer sehr zusammengeklüdt und d ergänzt (beide Arme sind neu, der Unterkörper zwar alt, doch nicht zugehörig), aber von besonders mächtigem Gewandmotiv; — die beiden mit modernen (ganz willkürlich gebildeten) Köpfen im Museum von Neapel (Corridojo di Antinoo) usw. Manche e einzelne Kaiserköpfe in den römischen u. a. Sammlungen zeigen nicht sowohl durch ihre Größe als durch das eigentümlich Hohe der Behandlung, daß sie solchen halbidealen Bildwerken ange-hörten.

Endlich wurden die Kaiser als Heroen oder Götter fast oder ganz nackt und stehend abgebildet; die Hände sind so selten alt, daß wir keine völlige Gewißheit darüber haben, ob die vor-herrschende Haltung wirklich die der jetzigen Restaurierungen war: nämlich die Rechte zum Sprechen erhoben oder einen Globus haltend, die Linke das Schwert und einen Bausch des Gewandes fassend. Die wertvollste Statue dieser Art ist der berühmte kolossale Pompejus (im Pal. Spada zu Rom), in dem man früher gern f dasselbe Bild erkennen wollte, zu dessen Füßen der ermordete Cäsar niederlank. Die Bezeichnung ist unsicher, der Kopf aufge-setzt. Wir rechnen ihn der heroischen Auffassung nach hierher, ob schon er kein Kaiser war<sup>2)</sup>. Was folgt, ist großenteils unter-geordnet oder durch den Kopfwechsel weit empfindlicher entstellt als die Geharnischten. Zum Besten gehören ein paar Statuen des

1) Sie wurden, wie so vieles Kolossale, aus mehreren Stücken zusammengesetzt, die später schon durch die bloße Vernachlässigung wieder auseinanderfielen, selbst ohne absichtliche Zerstörung.

2) Ebenso ist hier der Kolossalstatue des M. Agrippa im Museo Correr zu Venedig zu gedenken, welche sich früher im Hofe des Pal. Grimani befand. Nur • dekorativ behandelt, aber ein großartiges Beispiel heroisch-idealer und doch ge-treuer Bildnisauffassung. Die starken Restaurierungen fallen in die Augen, doch scheinen alt und nur neu angefügt: Tronco, Basis, Cista und vielleicht der Delphin, welcher den Seehelden bezeichnet.

a L. Verus (im Braccio Nuovo des Vatikans, im Museum von  
 b Neapel, Corr. di Antinoo, und a. a. O.), abgesehen von den un-  
 angenehmen Zügen. Gut auch die früher auf Marcellus, jetzt auf den  
 jüngeren Drusus gedeutete Statue aus Pompeji im Museum von  
 Neapel (Corr. di Antinoo). Von den großen Bronzen dieser Art  
 c ebenda erhebt sich keine über das Mittelmäßige; von den mar-  
 d mornen (Sala di Antonino Pio) sind außer Verus noch mehrere  
 e von mittelguter Arbeit; der kolossale Alexander Severus aber (in  
 der unteren Vorhalle, Atrio) schon äußerst leblos. Sehr an-  
 sprechend die Statue eines jungen Prinzen von ähnlichem Typus,  
 f im Museo Chiaramonti des Vatikans. — Geringere nackte  
 g Kaiserkinder: die Bronzestatue im hinteren Saale der Villa Bor-  
 h ghese; der Prinz im Verbindungsgange der Uffizien zu Florenz.  
 — Im allgemeinen werden die halbnakten thronenden Figuren  
 schon deshalb den Vorzug vor den nackten Standbildern haben,  
 weil das Auge bei jenen einen Porträtkopf erwartet und erträgt,  
 da sie wirklich nur erhöht aufgefaßte Bildnisse sein wollen, bei  
 diesen dagegen sich auf einen heroischen Idealkopf gefaßt macht,  
 statt dessen aber wohlbekannte Züge findet.

Die Kaiserinnen sind durch keinerlei besonderen Schmuck  
 von den Statuen anderer römischer Damen unterschieden<sup>1)</sup>. Das  
 Preiswürdigste wurde bei Anlaß der weiblichen Gewandstatuen  
 beiläufig erwähnt; die Kaiserinnen als Göttinnen, z. B. häufig als  
 Venus, zeigen denselben bedenklichen Kontrast zwischen Wirk-  
 lichem und Idealem, wie die nackten Kaiserstatuen.

Wahrhaft unzählbar sind die Köpfe und Büsten römischer  
 Kaiser und ihrer Angehörigen. Wir können uns hier um so  
 weniger auf Näheres einlassen, als der Beschauer gewöhnlich schon  
 durch ein mitgebrachtes historisches Interesse auf das Bedeutende  
 von selbst hingeführt wird. Einige Bemerkungen mögen indes am  
 Platze sein.

Eine eigene große Sammlung von Kaiserbüsten ist in der  
 i Stanza degli Imperatori des Kapitolinischen Museums auf-  
 gestellt. Aus den besseren Jahrhunderten finden sich dort meist  
 geringere Exemplare, dafür ist die Kaiserreihe des 3. Jahrh. dort  
 repräsentiert wie sonst nirgends, allerdings durch Beihilfe sehr ge-  
 wagter Taufen. Die besten Kolossalköpfe in der Sala Rotonda  
 k des Vatikans. Auch die große florentinische Kaisersammlung  
 l (Uffizien, 1. und 2. Gang) enthält viele geringere und unsichere  
 Köpfe (selbst moderne, wie Otho und Nerva). Man wird beständig

1) Selbst das Diadem möchte wohl auch anderen Frauen zugekommen sein,  
 ebenso der oft sehr absonderlich scheinende Haarputz. Zur sog. Juno Ludovisi vgl.  
 S. 84 a.

die befferen Büften der übrigen Galerien, namentlich auch die des Museo delle Terme in Rom, mit zu Rate ziehen müffen. a

Vergebens fucht man zunächst in den öffentlichen Sammlungen von Rom und Neapel ein vollkommen würdiges Bildnis des großen Cäfar; keins wiegt den Kopf der Togafigur des Berliner Museums auf. Die Statue in der unteren Halle des Konfervatorenpalastes auf dem Kapitol, auf welche man gewöhnlich verwiefen wird, ist eine wahrhaft geringe und späte Arbeit. Ein Kopf, der sich trotz seiner sehr flüchtigen Ausführung immer von neuem anzog, steht im Museo Chiaramonti des Vatikans; c es ist Cäfar als Pontifex Maximus, die Toga über das Haupt gezogen, mit den ernsten, leidenden Zügen seiner letzten Jahre. Zu den besseren (Cäfar ähnlichen) Köpfen gehört auch die florentinische Marmorbüste (Uffizien, 1. Gang, stark abgerieben und restauriert); der in der Nähe befindliche Bronzekopf stellt eine andere Person vor<sup>1)</sup>. d

Der schönste Kopf des Augustus ist wohl unftreitig der bronzene in der vatikanischen Bibliothek. Büften und Statuen von e allen Altersstufen (vom August als frühreifem Jüngling im Museo Chiaramonti an) und allen Auffassungsweisen finden sich überall. f

Das Augusteische Haus, lauter normale und charaktervolle Köpfe, blutsverwandt erscheinend trotz der vorherrschenden Verbindung durch Adoptionen, ist überall stark bedacht. Die Köpfe des Tiberius sind fast alle gut; von Caligula der feinste in der oberen Galerie des Kapitolinischen Museums; auch der ba- g faltene im Kaiserzimmer trefflich; Claudius bei weitem am besten in der Statue des Laterans; Nero fast durchgängig h zweifelhaft: ein gutes und sicheres Porträt in einem Marmorkopfe des Museo delle Terme in Rom; als Knabe in einem schönen i Köpfchen von böartigem Ausdruck (Mus. von Neapel, Corr. di k Antinoo); als Sieger des Gefanges (nach dem Motiv des Apollon Musagetes aus der Musengruppe in der Sala delle Muse) in zwei halbkolossalen Köpfen (Vatikan, Zimmer der Büften, und — wenn l ich richtig errate — im Mus. von Neapel, mit einem Eichen- m kranz, mit dem Namen Alexanders des Großen). Von Vitellius ein guter Kopf im Dogenpalaste zu Venedig (Sala de' Bufti)<sup>2)</sup>. n Vespasian und Titus (wegen üblicher Verwechslung in den Galerien hier nicht zu trennen): meisterlicher Kolossalkopf im Mus. o von Neapel (Sala dei Flavii); gute Büste im Hauptsale der Villa Borghese. Trajan, dessen sonderbare Kopfbildung nir- p gends verfehlt wird, am ansprechendsten in der vatikanischen

1) Er wird jetzt für eine moderne Kopie eines antiken Kopfes gehalten.

2) Wo sonst manches Verdächtige und selbst Neue zusammensteht. Der schöne jugendliche Kopf mit Eichenkranze entspricht am ehesten dem Augustus. •

a Büste (Belvedere, Raum des Meleager). Hadrian: am häufigsten vorhanden und sehr oft gut. Plotina und die ältere  
 b Faustina, Kolossalköpfe in der Sala Rotonda, interessant für die Behandlung des Lieblichen in diesem Maßstabe<sup>1)</sup>. Antoninus  
 c Pius, trefflich in dem Kopfe des Museo delle Terme und in  
 d der Kolossalbüste der Villa Borghese (Hauptsaal), geringer in  
 e derjenigen des Mus. von Neapel (Sala di Antonino Pio) und in  
 f der sehr penibeln des Museo Capitolino (großer Saal). Eine auffallende Menge von Kolossalköpfen der bisher Genannten und  
 g anderer im Garten der Villa Albani. Von Marc Aurel und Lucius Verus eine bedeutende Anzahl Köpfe überall. Von Commodus ein wahrscheinlich echter, trefflicher, obwohl flüchtig  
 h behandelter Kopf im Mus. von Neapel (Sala di Antonino Pio),  
 i eine vorzügliche Büste im Konservatorenpalaste. Pertinax,  
 k gute Kolossalbüste in der Sala Rotonda des Vatikans. Septimius Severus, häufig als Statue, vielleicht nirgends von besonderem Werte. Seine Gemahlin Julia Domna, die letzte  
 Römerin, von welcher uns die Kunst ein wahrhaft schönes und geistreiches Bild hinterlassen hat: Büste in der oberen Galerie des  
 l Museo Capitolino; auch eine gute Kolossalbüste in der Sala  
 m Rotonda des Vatikans. Caracalla, auffallend häufig und gut, wahrscheinlich einem vorzüglichen Originale zuliebe wiederholt, vielleicht am feinsten durchgeführt in einem Kopfe der Büsten-  
 n zimmer des Vatikans. Ein furchtbares Haupt, ein „Feind Gottes und der Menschen“, bei dessen Verworfenheit und falscher Genialität der Gedanke erwachen muß: es ist Satan.

Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildnis von höherem Lebensgefühl geschaffen. Die Auffassung wird zusehends ärmlich und einförmig, die Formsprache ledern und flau oder peinlich. Die Teilnahme schwindet außerdem durch die Unsicherheit der Benennungen, für welche man auf die schwankenden Gesichtszüge ungeschickter Münzen angewiesen ist. Von der kapitulinischen  
 o Büste Diokletians und von der neapolitanischen des Probus (Sala di Busti Romani) möchte man wenigstens wünschen, daß sie echt wären. Die Köpfe des 4. Jahrh. sind z. T. schon ganz  
 p puppenhaft, die drei kapitulinischen des Julianus Apostata nur durch ein mittelalterliches Zeugnis bewährt.

Neben diesem Vorrate von Herrscherbildnissen existiert noch ein viel größerer von „Incogniti“, Männer und Frauen, welchen man durch Beilegung interessanter Namen, zumal aus der letzten

1) An den Kaiserinnen stört oft der modemäßige Haarputz, welcher sogar an einzelnen Büsten zum Abnehmen und Wechseln eingerichtet ist.

Zeit der Republik, einen willkürlichen Wert beizulegen pflegt. Ohne hierauf weiter einzugehen, machen wir nur aufmerksam auf das Denkmal, welches die Römer der Kaiserzeit hiermit ihren eigenen Personen und ihrem Nationaltypus gesetzt haben. Die Büste, und vollends die Statue, hat für einen auf das Dauernde gerichteten Sinn den stärksten Vorzug vor dem gemalten (oder fotografierten!) Bilde, in welchem die jetzige vielbeschäftigte Menschheit vor der Nachwelt aufzutreten gedenkt. Freilich gehören Schädelbau und schwammloses Fleisch und ein lebendiger Ausdruck dazu, der nur durch beständigen Verkehr mit Menschen, nicht mit Büchern und Geschäften allein, sich dem Antlitze allmählich aufprägt.

Wie in allen guten Zeiten der Kunst, so wußte auch bei den Römern der Bildhauer nichts von künstlichem Verfüßen und Interessantmachen derer, welche sich abbilden ließen. Es gibt eine große Menge von Grabdenkmälern meist untergeordneten Wertes, welche Mann, Weib und Kind in erhabenen Halbfiguren, oft innerhalb einer Nische darstellen. (Eine Auswahl im Vatikan: Galleria a Lapidaria; im Zimmer der Büsten das beste Exemplar dieser Art, aus der ersten Kaiserzeit; eine schöne, auf ihrem Lager ruhende Frau, zwei Amorinen neben sich, im Belvedere, Vestibul des b Torso; eine ganze Anzahl im Hofe des Palazzo Mattei; in der c Villa Borghese: drei ganze Figuren im Relief, eine Mutter mit d zwei Söhnen darstellend; ebendort zeigt die liegende Statue einer Jungfrau, daß auch die späte Kunst wahrer Schönheit ihr Recht anzutun suchte; — eine Anzahl geringerer Grabmonumente im Museum von Neapel, Galleria Lapidaria, 5. Raum.) In diesen bescheidenen Denkmälern hat die Naivetät, womit auch die häßlichen und unbedeutenden Züge, ja die weit abstehenden Ohren wiedergegeben sind, etwas wahrhaft Rührendes und Gemütliches.

Aber auch in den Büsten und Standbildern der besten römischen Arbeit ist so wenig Geschmeicheltes, daß man der römischen Kunst schon eine allzu herbe und nüchterne Darstellung des Wirklichen vorgeworfen hat. Der Vergleich mit jenen halbidealen griechischen Köpfen und Statuen von Fürsten, Dichtern und Philosophen ist indes ein unbilliger, weil der römische Künstler nicht längst verstorbene große Männer, sondern den ersten besten porträtieren mußte; an seinen vergötterten Kaisern hat er bisweilen das irgend Mögliche von höherer monumentaler Auffassung geleistet; allein wenn wir die Statuen eines Virgil, eines Horaz aus der Kaiserzeit besäßen, so würden wir darin vielleicht eine gewisse Hoheit ausgedrückt finden, jedoch sicherlich etwas Anderes, Realistischeres als in den Perikles, Euripides, De-

mosthenes ufw., welche als Muster von Idealbildnissen mit Recht gefeiert werden<sup>1)</sup>.

Überdies besaß er bei ganzen Statuen, wenigstens angesehener Personen, auch einen Vorteil. Die würdigste Tracht, die je eines ernstesten Mannes Leib bedeckte, ist immer die weite, herrliche römische Toga mit ihrem doppelten Überschlage über die Schulter. Der linke Arm kann frei darunter hervorsehen oder sich darin verhüllen; der rechte bleibt nebst der rechten Schulter entweder ganz frei zur edelsten Gebärde, oder die Toga zieht sich nach oben längs der Schulter hin, oder sie wird beim Opfer über das Haupt gezogen und läßt dieses dann mit unbeschreiblicher Würde aus dem tiefen Schatten heraustreten. Das linke Bein ist in der Regel das tragende, das rechte das gebogene.

Als diese Gewandung in den Bereich der Kunst gezogen war, ließ man sie nicht mehr los. Tausende von Statuen wurden nach diesem Motiv bis in die spätesten Zeiten geschaffen. An denjenigen aus den besseren Jahrhunderten, und vielleicht noch mehr an Reliefs, wie denen der Ara Pacis (vgl. 191a) wird der Beschauer mit stets wachsender Bewunderung die freie Art und Weise inne werden, mit welcher die einzelnen Künstler das Gegebene behandelten. Er wird vielleicht dabei mancher unserer jetzigen Porträtstatuen und ihrer Kavalleriemäntel gedenken, welche letzteren nebst dem bloßen Kopfe die Vermutung erregen, daß der Betreffende sich während einer Standrede im Winter habe abbilden lassen.

Wie jugendlichen Figuren diese Tracht steht, zeigt der junge Römer, welcher die Toga auf gewöhnliche Weise und auf der Brust eine Bulla oder ein Amulett trägt, im Mus. von Neapel (Sala dei Flavii).

Von dem großen Vorrat dieser selbst im schlechtesten Falle betrachtenswerten Gestalten brauchen wir bloß eine zu erwähnen: den sitzenden sog. Marcellus im Philosophenzimmer des Kapitolinischen Museums; jedenfalls das Bild eines ausgezeichneten Staatsmannes und Redners. Hier wirkt nicht bloß das schöne und wunderbar behandelte Kleidungsstück, sondern der Charakter der Stellung, welche sich in jeder Falte ausspricht.

Andere Togafiguren werden noch bei Gelegenheit erwähnt werden. (Diejenigen von Kaisern s. S. 166.) Für den ersten Anlauf empfehlen wir den Togatus (aus dem Grabe der Servilier) am Anfange des Museo Chiaramonti und den schönen greisen Opferer in der Sala della Biga des Vatikans. (Vgl. S. 70a.)

1) Die halbideale Statue einer römischen Dichterin (wenn wir eine 1851 gefundene Figur unter Lebensgröße im Braccio Nuovo des Vatikans, Nr. 37, richtig so deuten) würde zu einer solchen Annahme einigermaßen berechtigen.



Welches nun immer die Ausstattung und Gewandung sei, es bleibt eine Tatsache, daß die besseren römischen Bildnisse ganz rücksichtslos den Charakter und die Züge der Betreffenden, aber mit einem hohen Lebensgefühl aussprechen.

Allerdings ist der Genuß dieser Werke nicht für jedermann leicht zugänglich. In den großen italienischen Sammlungen stehen die Büsten meist entweder so dicht und bunt durcheinander oder so unscheinbar zwischen Statuen zerstreut, daß nur selten ein Beschauer ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken wagt. Köpfe von Göttern und Göttinnen, von griechischen Philosophen und Dichtern, römischen Kaisern und Privatleuten, zusammen wohl viele Tausende an Zahl — welches Auge vermöchte diese ganze Heerschar zu mustern und durch Vergleichung das Beste und das Gute von dem Geringeren zu scheiden? welches Gedächtnis könnte sich dies alles einprägen? — Vom Streit über die Namengebung, welcher dies Gebiet (wie bemerkt) unaufhörlich bedroht, muß vollends der Nichtarchäologe auch hier ganz absehen, wenn er nicht Zeit und Lust verlieren will.

Es bleibt ihm nichts übrig, als bei guter Stimmung und Muße diese Köpfe einzeln, wie sie ihm gefallen, nach ihrem geistigen Ausdruck und nach der Kunst des Bildhauers zu durchforschen. Isoliert gesehen, gewinnen wenigstens die besseren davon außerordentlich. Im Thronsaal des Palazzo Corsini zu Rom steht a auf einem Pfeiler der Kopf eines Römers, den mitten im Vatikan nur wenige beachten würden, der aber hier mit seiner edlen Individualität, seinem Ausdruck des Kammers alle Blicke auf sich zieht. An solch einem Beispiel kann man inne werden, wie viel Treffliches anderswo dem Auge entgeht, z. B. in dem langen Museo Chiaramonti, in den Büstenzimmern und in der Galleria b Geografica des Vatikans, im Zimmer der Vase des Museo Capitolino (wo die „Incogniti“ beisammenstehen), in den meisten c Räumen der büstenreichen Villa Albani, in den verschiedenen e Abteilungen des Museums zu Neapel, in der Inschriftenhalle f und der Hermaphroditenhalle der Uffizien zu Florenz, im Hofe g des Pal. Medici ebenda, und a. a. O. h

Es ist nun unsere Sache, den Leser auf eine Auswahl des Merkwürdigsten unter den meist anonymen oder pseudonymen Römerköpfen aufmerksam zu machen. Wir nehmen dabei nicht sowohl den Kunstwert als das physiognomische Interesse zum Maßstabe, ungewiß, ob der Leser uns gern auf diesen Pfaden folgen wird.

Im Vatikan: Braccio Nuovo: der sog. Kopf des Sulla; — i Museo Chiaramonti: der sog. Marius, treffendes Bild eines etwas galligen Alten; der vielleicht richtig benannte Cicero und der sog. Ahenobarbus mit dem feinen und klugen Ausdrucke des An-

a gefichts; Büstenzimmer: einige interessante Frauenköpfe. — Im  
 b Museo Capitolino: 1. Zimmer: ein Mann von Jahren (jetzt für  
 Hadrian ausgegeben, aufgestellt auf einem Herkulesaltar), wunder-  
 voll wahr in dem zweideutig Verbissenen des Ausdruckes; —  
 c Zimmer des sterbenden Fechters: der angebliche Marcus Brutus,  
 Mörder des Cäsar, von widerlichem, obwohl nicht geistlosem Aus-  
 d drucke; — Zimmer des Fauns: der sog. Cethegus, ein noch junger,  
 e vornehm abgelebter Spätrömer; — Philosophenzimmer (hier muß  
 man wohl von den meisten Taufen mit Römernamen absehen und  
 sich einzig mit dem geistigen Inhalte begnügen): Virgil als idealer,  
 wahrscheinlich göttlicher Kopf gehört gar nicht hierher; ein kahler,  
 delikater sauertöpfischer Alter heißt Cato; ein (außerordentlich  
 häufig vorkommender) trauernder, entbehrungsvoller Kopf („squa-  
 lidus“), die Haare in der Stirn, wird überall Seneca getauft, ist  
 f aber, wie das bekränzte Exemplar im Museo delle Terme be-  
 weist, sicher ein griechischer Dichter der Diadochenzeit; der wohl  
 mit Recht sog. Cicero ist ein ansehnlicher großer Beamter, mit  
 klaren, wohlwollenden Zügen; der sog. Pompejus ein leidenschaft-  
 licher, sehr vornehmer junger Herr<sup>1)</sup>, dessengleichen der Leser  
 wohl schon öfter begegnet sein wird, usw.; nicht völlig sicher der  
 energische Kopf des Scipio Africanus des Älteren; ein feiner Kopf  
 des Cn. Domitius Corbulo. Mitten unter diese sehr bunte Schar  
 hat sich ein ganz schöner jugendlicher Kopf (Nr. 59) mit üppigem  
 Haarwuchs und scharfem Blicke verirrt, der einen leisen Anflug  
 des Barbarentypus hat; wenn jemand in ihm den Germanen Ar-  
 minius erkennen will, so wird ein altertumskundiger Freund, den  
 ich hier nicht nennen darf, nichts dagegen einzuwenden haben  
 (dem Stile nach ist der Kopf aber nicht vor der Zeit der Antonine  
 g entstanden). — Im Konservatorenpalaste die vorgebliche  
 Bronzestatuette des alten L. Junius Brutus, ein höchst charakteristischer  
 Römerkopf.

Im Museum von Neapel: Große Bronzen, 5. Saal d. Br.: schönes  
 h Exemplar des schon bezeichneten sog. Seneca; Lepidus (wenig  
 i sicher, allein voll individuellen Lebens); Scipio Africanus der  
 Ältere, so genannt nach seinem schönen, völlig kahlen Schädel mit  
 dem breiten Schmisse darüber (in allen Sammlungen, oft mehrfach  
 vorhanden, z. T. beträchtlich voneinander abweichend, wie z. B.  
 der Vergleich mit dem oben genannten Exemplare des Kapitoli-  
 nischen Museums zeigt, und jedenfalls nicht alles Bilder von ein  
 und derselben Persönlichkeit), das wahre Urbild eines alten Römers.  
 k — Marmorwerke, Vorhalle: die beiden Reiterstatuen des  
 Balbus, Vater und Sohn, aus Herculaneum, in den Köpfen wieder-

1) Der einzige sichere Pompejuskopf ist in Kopenhagen.

um sehr bedeutend, außerdem als einzig erhaltene Konsularstatue a zu Pferde merkwürdig durch die ungemein typische Einfachheit der Komposition, wobei auch einige Nüchternheit mit unterläuft; die anderen Statuen der Familie Balbus, in der Gewandung mittelmäßig, in den Köpfen wiederum sehr ausgezeichnet, besonders die Mutter, deren kluge, ruhige, hochbedeutende Züge eine ehemalige Sinnlichkeit nicht verleugnen; der vorgebliche Sulla, von vorn gesehen auffallend durch seine Ähnlichkeit mit Napoleon, dessen Stirn jedoch weder eine so edle Form, noch eine so bedeutend durchgebildete Modellierung hatte. Ebenda (Portico di Antinoo) mehrere c gute anonyme und falsch benannte; das beste der ohne Grund fog. Aratus, geistreich seitwärts emporblickend, ein Grieche der Diadochenzeit; ein liebenswürdiges Frauenköpfchen mit verhülltem Kinn, fälschlich als Vestalin bezeichnet; fog. Pompejus und Brutus (?) d (1869 in Pompeji gefunden), letzterer jünger als der kapitolinische, nachdenklich und ausdrucksvoll.

In den Uffizien zu Florenz: innere Vorhalle: ein gutes Exemplar des fog. Seneca; — 1. Gang: Marcus Agrippa, klassische e Züge mit dem Ausdrücke tiefer Verschllossenheit; — Halle der Inschriften: ein feines durchgebildetes Exemplar des Kopfes, der f in der kapitolinischen Sammlung Cicero heißt; der „Triumvir Antonius“, eine flüchtige Arbeit, die aber etwas von der Art von Größe hat, welche wir jenem Manne zutrauen; ein anonymer Römer, welcher mit Ausnahme des noch etwas behaarten Kopfes an den oben (S. 174i) erwähnten Scipiokopf in Neapel erinnert; — Halle des Hermaphroditen: zwei tüchtige Köpfe von sozufagen g philiströsem Ausdrücke: eine schöne Frau von dem matronalen Typus, welchen man insgemein der Livia zuschreibt, mit zahlreichen, gerollten Löckchen; 2. Zimmer der Bronzen, 6. Schrank: h einige sehr gute kleine Bronzeköpfchen und Statuetten, worunter die winzige, aber vortreffliche eines sitzenden Mannes in der Toga.

In der unteren Halle des Palazzo Medici: außer einer Anzahl i von Idealköpfen (worunter ein schöner und geringerer Apoll, zwei Athleten, eine fog. Sappho) ein guter römischer Porträtkopf, verschrumpft und sauer blickend, in einem Nebengange rechts.

Im Camposanto zu Pisa: (bei XL) Marcus Agrippa, weniger k erhalten, aber ebenso echt als der florentinische Kopf. (Ebenda mehrere gute Götterköpfe. Der angebliche Brutus, bei IV, ist offenbar modern.)



Den Ursprung und ersten Gebrauch der so häufigen und z. T. so trefflichen marmornen Masken hat man in der Sitte zu suchen, daß der Sieger in einem dramatischen Wettkampfe dem Gotte

dankbar seine eigene Ehre gleichsam abzutreten pflegte. Es eignete sich zur Weihgabe außer dem errungenen Siegespreise nichts mehr als die Maske des Schauspielers, dessen Kunst den Sieg zu gewinnen geholfen hatte. Nach allgemeinem griechischen Brauche ersetzte der Weihende aber häufig die wirkliche Maske durch das künstlerische Abbild einer solchen in festem Steine. Allmählich wurden diese Bildungen auch zu anderen Zwecken verwendet. Zwar zu Wasserspeiern an Gebäuden und zu Brunnenmündungen schickte sich auch die barockste Bildung ihres Mundes nur wenig; das erstere Amt blieb in der guten Zeit wenigstens den Löwenköpfen (s. unten) vorbehalten; für das letztere schuf die Kunst eine besondere Welt von Brunnenfiguren. Dagegen waren sie mit ihrer dämonischen Drolligkeit wie geschaffen zu Glut- und Dampfspeiern in warmen Bädern; in großem Flachrelief ausgedehnt konnten sie auch mit Augen, Nasenlöchern und Mund das ablaufende Wasser in Bädern wie in Höfen unter freiem Himmel aufnehmen (als Impluvien). Vielleicht die meisten aber waren bloße freie Dekoration an Gebäuden verschiedener Art.

Man wird ihren Stil im ganzen hochschätzen müssen. Sie sind die einzigen Karikaturen, die der hohen Kunst angehören, die Grenzmarken des Häßlichen im Gebiete des Schönen. Deshalb ist hier selbst bei der stärksten Grimasse doch nichts Krankhaftes, Verkümmertes, Peinliches oder Verworfen-Bösartiges zu bemerken. Was dem Ausdrucke zugrunde zu liegen scheint, ist die vielfach variierte Anstrengung des Schreiens, auf eine Reihe komischer Typen übertragen. Meist auf die Ferne berechnet, ist ihre Arbeit flüchtig, derb, energisch; in den neueren Sammlungen demgemäß hoch und fern, an Gefürsen und Giebeln aufgestellt, entgehen sie dem Auge nur zu leicht.

Vielleicht die größte Anzahl findet sich beisammen in der Villa <sup>a</sup> Albani (untere Halle des Palastes, Vorhalle des Kaffeehauses usw.); in Maßstab und Arbeit meist so gleichartig, daß sie von einem und demselben Gebäude stammen könnten. — Andere im Vatikan <sup>b</sup> (besonders im Hofe des Belvedere, auch im Appartamento Borgia).

Diese möchten alle als bloße Dekoration gedient haben. Als <sup>c</sup> Dampfspeier sind zunächst vier fast vollständige Köpfe im Museum von Neapel (Sala di Scilla) zu nennen, ideal, nicht karikiert, und noch von sehr guter Arbeit. Vielleicht gehört hierher auch der <sup>d</sup> kolossale Venuskopf von Alba im Turiner Museum. Andere Dampfspeier dagegen zeigen den komischen Ausdruck des Herauspressens der Luft aus dem Munde; so die rotmarmornen an der <sup>e</sup> Treppe der Villa Albani und im Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi), beide im Profil, Flachrelief.

Als Impluvium oder Wasserablauf diente die grandiose, aber sehr verstümmelte Bocca della verità in der Vorhalle von S. a Maria in Cosmedin zu Rom; wahrscheinlich ein Oceanus. Ebenso eine treffliche Pansmaske der Villa Albani (Nebenräume b rechts). — Ein gutes Hochrelief, drei tragische Masken zusammengegruppirt, in den Uffizien, 2. Gang. Auf der Rückseite eine c Satyrmaske (in Flachrelief).

Endlich gibt es eine Gestalt des griechischen Mythos, welche nur als Maske vorkommt: das Tod und Entsetzen bringende, versteinemde Gorgonenhaupt, die Medusa. Die ältere Kunst bildete sie als eine Grimasse, die höchstens einen Widerwillen hervorbringen kann, wie ihn etwa die Kriegsdrachen der Chinesen erregen mögen. Später aber kam der Typus auf, den wir z. B. in den kolossalen vatikanischen Medusenmasken (aus Hadrianischer d Zeit, im Braccio nuovo) bewundern. Unter den schlangenähnlichen Locken treten gewaltige, breitgebildete Köpfe hervor, schön und erbarmungslos, zugleich aber selbst von geheimem Entsetzen erstarrt oder erstarrend; nur so konnte diese Empfindung auch in dem Beschauer erregt werden. Für die Behandlung des Dämonisch-Schrecklichen in der griechischen Kunst die wichtigste Urkunde. — Leider findet man an der Treppe des Pal. Colonna in Rom von e dem berühmten porphyrynen Kolossalrelief eines Medusenhauptes nur noch den bemalten Gipsabguß. — Die sog. Medusa Ludovisi (Museo delle Terme), das Haar schlangenartig bewegt und die ab- f sterbenden Gesichtszüge umrahmend, durch die Mischung von Todesgrauen und Schönheit eine der genialsten Schöpfungen der Antike. (Jetzt wahrscheinlicher als schlafende Erinnyis gedeutet, aber auch so bleibt der Kopf dem Wesen der Meduse ja nahe.)

Im ganzen haben unter den Masken diejenigen der Komödie, wie bemerkt, das große Übergewicht, sie herrschen auch wohl in den pompejanischen Malereien vor. Einzelne Statuen komischer Schauspieler sind gleichsam als eine Weiterbildung der Masken zu betrachten; sie stellen einen Moment einer bestimmten Rolle, z. B. eines Davus, eines Maccus, dar, und nicht den berühmten Komiker N. N. in dieser und jener Rolle. Die besten in der Galleria de' Candelabri des Vatikans, andere in der Villa Al- g bani, Kaffeehaus; manche als kleine Bronzefiguren, auch als Terrakotten in den betreffenden Sammlungen. Hier verdient auch das schöne hellenistische Relief im Lateran (Nr. 487) Erwähnung, h welches einen Dichter oder Schauspieler eine Maske betrachtend darstellt. — Für die Malerei waren ganze Theater szenen und Proben ein nicht ungewöhnlicher Gegenstand, wie mehrere antike Gemälde und Mosaiken des Museums von Neapel beweisen (u. a. die i beiden zierlichen Mosaiken des *Dioskurides*, im Saale der Mo-

saiken [Erdgeschoß, Ostflügel]). In Rom geben die einfachen Mo-  
 a saiken am Boden der Sala delle Muse im Vatikan einen ziem-  
 lich genauen Begriff von dem Auftreten tragischer Schauspieler.



Von anderen leblosen Gegenständen hat die römische, wie schon  
 die griechisch-hellenistische Kunst bisweilen die **Trophäen** mit ganz  
 b besonderer Schönheit gebildet, sowohl im Relief (Basis der Tra-  
 c janssäule), als in runder Arbeit (Balustrade des Kapitols). Die  
 plastische Gruppierung des Unbelebten hat vielleicht überhaupt  
 keine höheren Muster aufzuweisen als diese.



Die **Tierbildungen** zeigen eine reiche Skala der Auffassung,  
 vom Naturalistischen zum Heroischen und zum ganz Realistischen.  
 In den edleren und gewaltigeren Tiergattungen lebt eine ähnliche  
 Hoheit der Form wie in den Statuen von Göttern und Helden;  
 in den geringeren wird man mehr jene naivsten Züge des Lebens  
 bewundern, die das Tier in seinem Charakter zeigen. — Dieser  
 ganze Kunstzweig muß eine große Ausdehnung gehabt haben; von  
 noch vorhandenen Resten (meist in ziemlicher Ausdehnung, aber  
 geschickt modern restauriert von *Francesco Franzoni*) ist z. B. die  
 d große Sala degli Animali im Vatikan erfüllt, und auch im  
 e Museo Chiaramonti findet sich vieles, lauter römische Arbeiten,  
 die zum Luxus des Hauses, zum Schmucke der Brunnen und Gärten  
 gedient haben mögen. Den Vorzug behaupten natürlich die großen  
 monumentalen Tiergestalten.

Die Pferde der antiken Skulptur beweisen zunächst, daß die  
 damalige Pferdeschönheit eine andere war, als die, welche die  
 jetzigen Kenner verlangen. Wo Pferd und Mensch beisammen sind,  
 wie z. B. auf den parthenonischen Reliefs, wird man das Pferd  
 schon im Verhältnis kleiner gebildet finden, aus Gründen des Stils,  
 nicht bloß wegen Kleinheit der Rasse. Sodann galt eine andere  
 als die jetzt beliebte Bildung des Kopfes, des Nackens, der Brust  
 und der Kruppe, namentlich aber ein gedrungeneres Verhältnis  
 der Beine für schön. Aus Mangel an Spezialkenntnissen kann der  
 Verfasser hierauf nicht näher eingehen; die Denkmäler selbst sind  
 so bekannt, daß sie kaum der Aufzählung bedürfen. Bei weitem  
 das Schönste ist und bleibt wohl der eine parthenonische Pferde-  
 kopf vom Gespanne des Helios im Ostgiebel, dessen überall ver-  
 breitete Abgüsse man vergleichen möge; alles, was zum Ausdrucke  
 der Energie, ja des edelsten Feuers dienen kann, ist scharf und  
 wirksam hervorgehoben und in die Hautfläche ein Leben und eine  
 Bedeutung hineingezaubert, dergleichen bei einem sterblichen Tiere

wohl nicht vorkommt. — Als griechische Arbeit galten bekanntlich lange Zeit die viel gewanderten vier Bronzepferde über dem a Portale von S. Marco in Venedig; sie gehören jedenfalls zu den besten und sind als einziges erhaltenes Viergespann (vielleicht von einem Triumphbogen) unschätzbar zu nennen. Ein echt griechisches Werk dagegen ist das eiserne Pferd im Konservatorenpalaste b (Zimmer der Bronzen). — Die stark restaurierten Pferde der Kolosse vom Monte Cavallo in Rom (f. S. 82f) sind ohne Zweifel Nach- c ahmungen griechischer Vorbilder, wie die Statuen in ihrem jetzigen Zustande aber nicht maßgebend. (Der Kopf des einen sehr ausgezeichnet.) — Römische Pferde erscheinen im ganzen, neben denjenigen des *Pfidius* und seiner Schule, roh und im Detail wenig oder nur naturalistisch belebt, in der Bewegung aber bisweilen trefflich. — Im Museum von Neapel verdienen die marmornen d Pferde der beiden Balbi, Vorhalle, (nach meinem Urteil) unbedenklich den Vorzug vor dem (sehr zusammengeflachten) ehernen herkulanensischen Pferde sowohl als vor dem (vielleicht nicht einmal antiken) kolossalen ehernen Pferdekopfe aus dem Palazzo e Colobrano (Bronzen, Corridojo del Cavallo); von den ebenda befindlichen bronzenen Statuetten (1. Saal der kl. Bronzen) über- f trifft das Pferd Alexanders und das freisprennende dasjenige der Amazone. — In Rom ist das Pferd Marc-Aurels auf dem Ka- g pitol (f. S. 166g) gut gearbeitet und lebendig bewegt, an sich aber ein widerliches Tier, vielleicht einem Streitroß des Kaisers getreu nachgebildet. — In Florenz (Uffizien, innere Vorhalle) das bei der h Niobidengruppe gefundene Pferd, mittelmäßige Dekorationsarbeit.

Unter den Löwen hat der größte von den vor dem Arsenal e i zu Venedig aufgestellten den Altersvorzug (er stammt bekanntlich, wie die drei anderen, aus dem Piräus, ist aber nicht ein Werk der altattischen, sondern der archaischen Inselskunst). Der liegende Löwe, auf der anderen Seite der Tür, soll auf dem Wege vom Piräus nach Athen seine Stelle gehabt haben. Er scheint wenig jünger und doch durchgebildeter als der sitzende, hat aber einen modernen Kopf und starke Verletzungen. (Die beiden kleineren gering.) — Als der schönste gilt der schreitende Löwe in Relief, an der großen Treppe des Palazzo Barberini zu Rom. k — Ein schreitender Löwe in vollständiger Figur, von guter römischer Arbeit, aber durch plumpe moderne Beine entstellt, befindet sich im Vestibül des Museums von Neapel. — Der eine vor der l Loggia de' Lanzi in Florenz ist wohl besser. (Der andere m modern, von *Flaminio Vacca*.) — Von einer sehr bedeutenden Gruppe, welche den Sieg des Löwen über das Pferd darstellte, ist die im Hofe des Konservatorenpalastes aufgestellte ein n treffliches, nur zu sehr beschädigtes Exemplar, die im Vatikan o

(Sala degli Animali) stehende ein schwacher Nachklang; auch die übrigen Löwen dieses Saales sind nicht von Bedeutung. — Eine interessante große Gruppe zweier Löwen, die einen Stier überfallen, griechisch, aus Motye, im Stadthause zu Marfala. — An gewaltigem Ernst und an grandiofer Behandlung möchten die beiden großen Granitlöwen des ägyptischen Museums im Vatikan wenigstens alle ruhenden Bildungen dieser Gattung hinter sich lassen. Wo das momentane Leben des Tieres preisgegeben und seine Bedeutung als Symbol einer göttlichen Naturkraft hervorgehoben wird, wie im alten Ägypten, da allein sind solche Charaktere möglich. Die beiden Löwen an der Kapitilstreppe sind moderne Kopien der ägyptischen Basaltlöwen im Erdgeschosse des Kapitolinischen Museums. — Löwenköpfe, als Wasserspeier, mit der Architektur verbunden, sind häufig; ein schönes Exemplar (Friesstück) von griechischer Arbeit, aus Himera, im Museum zu Palermo.

Von den Hunden wurde die große derbe Gattung der Molosser mit Vorliebe dargestellt. Nachahmungen eines Werkes dieser Art sind die beiden vorzüglichen am Eingange der Sala degli Animali des Vatikans und die beiden in der inneren Vorhalle der Uffizien, von ungleicher Güte der Ausführung, aber sämtlich von grandiosem Ausdruck. (Sie sind nicht als Pendants gearbeitet, wie schon die fast identische Wendung beweist.) Sonst genossen die Windhunde am häufigsten das Vorrecht einer plastischen Darstellung. Sehr schön und naiv (in der Sala degli Animali, Rom) die Gruppe zweier Windhunde, deren einer das Ohr des anderen spielend in den Mund nimmt. Anderswo (auch in Neapel) einer, der sich am Ohre kratzt. Ein Hund, als Wächter des Hauses gedacht, in Florenz (Uffizien), ein anderer im Konservatorenpalaste.

Die bekannte kapitolinische Wölfin (Konservatorenpalast, Saal der Bronzen) pflegt als etruskisches, neuerdings von vielen als ein altgriechisches (ionisches) Werk betrachtet zu werden. Die Haare heraldisch, der Leib noch ziemlich leblos, die Beine kräftig und scharf. Es ist zuzugeben, daß weder in der altgriechischen, noch in der etruskischen, noch in der griechisch-römischen Kunst sich bisher völlig überzeugende Analogien mit dieser Behandlungsweise und Stilisierung haben nachweisen lassen. Der Behauptung mittelalterlichen Ursprungs aber, die auf Grund der Verwandtschaft mit einer Reihe mittelalterlicher Werke wie dem Braunschweiger Löwen, verschiedenen Wölfinnen in Siena, den kanceltragenden Tieren der Pisaner Meister u. a. m. aufgestellt worden ist, steht entgegen, daß die Beweisstücke für ihre Existenz bis in das 10. Jahrh. zurückgehen. (Die beiden Knaben



sind nachweislich Zusätze des 15. Jahrh.) Augusteischer Zeit gehört die leider nur fragmentarisch erhaltene bronzene Wölfin im Museum zu Fiesole an.

Anspringend und sehr lebendig: die Chimära von Arezzo in Florenz (Museo Archeologico), mit etruskischer Inschrift; das Haar in symmetrisch gestäubten Büscheln, eine echt etruskische Arbeit.

Zum allertrefflichsten gehört der florentinische Eber (Uffizien, innere Vorhalle); er richtet sich majestätisch auf; seine Borsten kleben buschweise zusammen vom Schweiß und von der Feuchtigkeit seines Lagers und bilden, zumal an der Brust, einen prächtigen Ausdruck innerer Kraft. — Das Mutterschwein von Alba (Sala degli Animali) ist ein derbgemütliches Familienstück voll Leben und Naturalismus.

Von Rindern ist in riesiger Größe der farnesische Stier (f. S. 154a), doch nur mit starken Restaurierungen erhalten. Außerdem enthält das Museum von Neapel (1. Saal der gr. Bronzen) ein kleines bronzenes Rind, von mittelguter Arbeit. Die Erinnerung an *Myrons* berühmte Kuh hat man kürzlich, nicht ohne Widerspruch, in einer lebensgroßen Marmorfigur des Konfervatorenpalastes wiederfinden wollen; sonst sucht man sie, freilich ebenso vergebens, aus kleinen Bronzen verschiedener Galerien zusammen. Ein so gutes Stück, wie die Figur im Cabinet des Médailles in Paris, findet man in Italien nicht. Eine große Kuh von Marmor im 5. Zimmer des Lateran, zwar flüchtig gearbeitet, aber recht charakteristisch. Im Kapitulinischen Museum treffliches Fragment eines Stieres.

Im Museum zu Palermo der berühmte bronzene ruhende Widder aus Syrakus, von wundervoller Arbeit.

Die beiden niedlichen Rehe des Museums von Neapel (1. Saal der Bronzen) stehen ziemlich vereinzelt. Der große Hirsch von Basalt im Lateranischen Museum, 5. Zimmer, ist ebenfalls eine gute Arbeit.

Die Vögel sind für die Freiskulptur in Marmor nur ausnahmsweise ein geeigneter Gegenstand; indes ergab sich wenigstens für den Adler mehr als eine Gelegenheit, die nicht zu umgehen war. Von den sämtlichen Darstellungen des Ganymed zeigt allerdings vielleicht keine einzige den Adler mit vollkommenem Lebensgefühl durchgebildet, wenn es auch an guten Motiven nicht fehlt (S. 122). Als Symbol an römischen Denkmälern wurde wieder aus anderen Gründen der Adler nur dekorativ behandelt. Irgend einmal aber hatte sich die Kunst ernstlich des Königs der Vögel angenommen und ihn auf immer so stilisiert, wie er bis heute plastisch gepflegt gebildet zu werden, nämlich mit beträchtlicher Verstärkung der unteren Teile (eine Art starkbefiederter Kniee) und

mit großartig umgebildetem Kopfe. Eines der besten Exemplare  
a bleibt immer der Reliefadler in der Vorhalle von SS. Apostoli  
zu Rom.

Für den Begriff der quantitativen Ausdehnung, welche diese  
b Tierkulptur erreicht hatte, sorgt, wie gesagt, die Sala degli  
Animali. Hier findet sich der Elefant wenigstens in verkleinertem  
Relief, der Minotaurus, von einem Kamel der riesige Kopf, auch  
das Haupt eines Esels (ohne besonderen Humor), mehrere Krokodile,  
Panther, Leoparden (mit eingelegten Flecken); dann Gruppen  
des Kampfes und der Beute, wie die von Löwe und Pferd  
(f. S. 179 n u. fg.), Hund und Hirsch, Panther und Ziege, Bär und  
Rind usw.; kleine Amphibien und Seetiere, oft von farbigem  
Marmor; von Vögeln, namentlich Pfauen u. a. m. Manches hat  
den Charakter bloßer Spielerei.

Eine ganze Reihe kolossaler Tierköpfe aus der Villa Hadrians  
c im Hofe des Palazzo Valentini, an Piazza di SS. Apostoli in Rom.

Außerdem wird man in den Sammlungen kleiner Bronzen  
d (z. B. Museum von Neapel, Museo Archeologico in Florenz)  
eine große Anzahl und zwar gerade der schönsten und lebensvollsten  
Tiermotive vorfinden; am letztgenannten Orte u. a. einen trefflichen  
Stier mit menschlichem Angesicht, von griechisch scheinender Arbeit.  
Auch hier gibt sich die antike Kleinskulptur nicht als Fabrikant  
artiger Nippsachen, sondern als eine des Größten fähige Kunst zu  
erkennen. (S. 148 ff.)

Eine Anzahl von Tieren können ihrer Natur nach bloß in der  
Malerei und höchstens im Relief zu ihrem Rechte kommen. Dies  
sind außer den Fischen die sämtlichen fabelhaften Wasserewesen,  
Seetiere, Seepanther, Seeböcke, Seegreife usw., welche den Zug  
der Tritonen und Nereiden begleiten; die Tritonen selbst sind,  
wie oben (S. 135 ff.) bemerkt, aus einem menschlichen Oberleib  
und einem geringelten Fischschwanz zusammengesetzt. Es bleibt  
hier nur zu wiederholen, daß die Übergänge aus dem einen Bestandteil  
in den anderen so meisterlich unbefangen und die Verhältnisse der  
Bestandteile zueinander so wohl abgewogen sind, daß der Beschauer,  
weit entfernt, etwas Monströses darin zu finden, an das Dasein  
solcher Wesen zu glauben anfängt.

Der Delphin, sehr häufig als Brunnentier, auch als Begleiter  
der Venus dargestellt, ist unter den Händen der Kunst zum „Fisch  
an sich“, zum allgemeinen Sinnbild der feuchten, bewegten Tiefe  
geworden und hat mit dem wirklichen Delphin nicht einmal eine  
flüchtige Ähnlichkeit<sup>1)</sup>. Dieser gehört zu den formlosesten Fischen;

\* 1) Der den Eros umschlingende Delphin im Museum von Neapel (2. Saal)  
ist eins der wenigen Absurda der antiken Kunst.

wer ihn im Mittelmeere nicht zu sehen bekommen hat, kann sich hiervon z. B. in der Naturalienfammlng der Specola in Florenz überzeugen, deren vortrefflich ausgestopfte Tiere für mehrere Punkte unseres Kapitels zur entscheidenden Vergleichung dienen mögen.



Wenn wir hier die wichtigeren **Reliefs** in kurzer Zusammenstellung auf die Statuen folgen lassen, so geschieht dies nur des beschränkten Raumes wegen. Abgesehen von seinem unschätzbaren mythologischen Werte, hat das antike Relief das Höchste, was die Kunst je in diesem Zweige leisten kann, völlig erschöpft, so daß alles Seitherige daneben nur eine bedingte Geltung hat. — Die höchste Gattung, die Frieße und Metopen griechischer Tempel, wie sie das Britische Museum besitzt, darf man (abgesehen von den sizilischen Reliefs im Museum von Palermo) in Italien freilich nur in Abgüssen suchen (zu Rom im Museum des Laterans, in Villa Albani, zu Florenz in der Akademie usw.), aber auch nicht übersehen; die römischen Frieskulpturen sind daneben selbst im besten Falle nur von untergeordnetem Werte. Dagegen hat die Kunstliebhaberei der Römer eine beträchtliche Anzahl einzelner, meist kleinerer Werke aus Griechenland hergeschleppt oder von griechischen Künstlern in Rom und Italien arbeiten, auch wohl kopieren lassen. Es sind Tafeln, runde und viereckige Altäre und Piedestale, runde Tempelbrunnen (röm. Name: Puteal), Basen von Dreifüßen, Marmorvasen usw. Von den im sog. Tempelstile gearbeiteten, welche einen nicht geringen Teil der Gesamtzahl ausmachen, haben wir oben des Beispiels halber einige genannt; ungleich wichtiger sind immer die Werke des entwickelten griechischen Stils.

Um die Entstehung dieser Darstellungsweise zu begreifen, wird man sich einen architektonischen Rahmen hinzudenken müssen. Es ist die Skulptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken, die sie schmücken, aber nicht beherrschen soll<sup>1)</sup>. An den griechischen Tempeln nun rief der Außenbau mit seinen starken, scharfschattigen Formen das Hochrelief hervor, welches die menschliche Gestalt bis zu drei Vierteln oder mehr heraustreten läßt; an der Innenseite der Halle dagegen und an der Cella, wo überdies der nahe Standpunkt des Beschauers jede Überschneidung stark hervortretender Formen störend macht, fand das Basrelief in dem gemeinsamen Halblight seine Entstehung. Eine scharfe Scheidung zwischen beiden, die schon die ältere griechische Kunst (namentlich durch das Hinzutreten der Bemalung) nicht kannte,

1) Das Extrem dieses Mißbrauches siehe bei der „Dekoration des Barockstiles“.

darf man natürlich bei späteren Werken, die ohne spezielle Rücksicht auf bauliche Aufstellung entstanden sind, nicht verlangen.

Ein weiteres architektonisches Gesetz, welches im Relief lebt, ist die Beschränkung des darzustellenden Moments auf wenige, möglichst sprechende Figuren, welche durch Entfernung oder deutliche Kontraste auseinandergehalten werden. Die Vertiefung des Raumes wird nur sehr beschränkt angenommen, die Verschiebung der Gestalten hintereinander nur mäßig angewandt. Zur römischen Zeit glaubte man das Relief durch maßlose Aufschichtung von Figuren, durch Annahme mehrerer Pläne hintereinander zu bereichern, wobei jene Unzahl von Arbeiten entstand, die man nur betrachten mag, so lange nichts Griechisches daneben steht.

Die Bezeichnung des Örtlichen ist entweder eine kurz andeutende, welche durch einen Pfosten ein Haus, durch einen Vorhang ein Zimmer markiert, oder eine symbolische, welche das Wasser durch eine Quellgottheit, den Berg durch einen Berggott persönlich macht. Natürlicher ist dann die Landschaft in der Kunst der späthellenistischen und römischen Zeit behandelt (man sehe die a Reliefs im Pal. Spada und die der Trajan- und Marc-Aurel- b Säule; auch die Darstellung eines Interieurs auf dem S. 177 h erwähnten Relief im Lateran und die Stuckreliefs im National- c [Thermen-]museum in Rom, oberes Stockw.). Aber ausgeführte Darstellungen von Landschaften und Gebäuden, perspektivisch geschoben, gibt das Relief nicht vor dem 15. Jahrh. (*Ghibertis* 2. Bronzetür am Battistero von Florenz; die Scuola di S. Marco in Venedig ufw.).

In der Darstellung der Figuren fand die griechische Kunst nach längerem Suchen zwischen Profil und Vorderansicht jene schöne Mitte, welche bei der lebendigsten Profilbewegung doch den Körper in seiner Fülle zu zeigen und namentlich den Oberleib auf das wohlthuendste zu entwickeln wußte. Die freistehende Giebelgruppe wird die Lehrerin des Reliefs; ihre Fortschritte sind gemeinsam. Die schwierige Frage der Verkürzungen, welche vielleicht nicht absolut lösbar ist, wurde auf sehr verschiedene Weise gelöst, bald durch wirkliches Heraustreten der betreffenden Teile, bald durch verstecktes Nachgeben. Starke Verstümmelungen verhindern oft jedes unbedingt sichere Urteil.

Das durchgehende Grundgesetz des Reliefs ist, wie man sieht, die größte Einfachheit. Die Mittel der Wirkung sind hier so beschränkt, daß das geringste Zuviel in Schmuck, Kleidung, Gerät ufw. den Blick verwirrt und das Ganze schwer und undeutlich macht. — Wir wählen nun aus der Masse des Vorhandenen nur diejenigen Werke aus, welche diese höheren Bedingungen deutlich erfüllt zeigen, nämlich die griechischen und die nahen und unverkennbaren, auch mehrfach vorkommenden Nachbildungen

von griechischen. Der Bequemlichkeit des Auffindens zuliebe mögen sie nach den Galerien geordnet folgen; die Anordnung nach dem Stile oder nach den Gegenständen würde in einer Kunstgeschichte den Vorzug verdienen.

Im Vatikan: Museo Chiaramonti, am Anfange: ein sitzender a Apoll; gegen das Ende: wandelnde bacchische Frauen; namentlich aber das altertümlische Relief, welches die drei Grazien darstellt, die sich an den Händen fassen, nach einem attischen Originale aus der Zeit vor 450 v. Chr.; Fragment eines Reiters, den Reitern des Parthenonfrieses nahestehend.

Belvedere, im Raume des Apoll: die zwei Tempeldiene- b rinnen mit herrlich wallenden Gewändern, einen widerspenstigen Opferstier führend, antike Kopie aus dem Relief der Balustrade am Niketempel auf der Akropolis von Athen; Replik in den Uffizien, f. S. 190 b.

Galleria delle Statue: Mehreres Treffliche, u. a. zwei Reliefs c von griechischen Grabmälern, und seit ganz kurzem eine große griechische Grabstele mit einer Jünglingsfigur. Köstliche Fragmente, in die Piedestale mehrerer Statuen eingemauert. — Das runde Puteal, Nr. 422, aus der Sammlung Giustiniani, mit der umständlichen Darstellung eines Bacchanals; moderne Kopie des Originals in Spanien.

Gabinetto delle Maschere: Der trunkene Bacchus; — ein Opfer, d dieses von schöner griechischer Arbeit. (In der anstoßenden Loggia scoperta, welche man sich öffnen lassen kann, einige Fragmente e von Wert und ein ganz origineller Bacchuszug mit Kentauren, die sich gegen das Aufsitzen von Satyrn wehren.)

Sala delle Muse: Der Tanz der Kureten; — die Pflege des jungen f Bacchus. — (Aus später römischer Zeit: Fries mit Kämpfen der Kentauren und Lapithen, ungeschickte Nachahmung griechischer Tempelmetopen der Blütezeit; statt der Triglyphen Bäume.)

Galleria de' Candelabri: Zwei schöne, größtenteils restaurierte g bacchische Vasen; an der einen tanzende Kureten und ein Satyr; an der anderen weinkelternde Satyrn und ein aufspielender Stilen, u. a. m.

Im Museum des Laterans (früher im Appartamento Borgia): h 1. Zimmer: Eine Nymphe, ein Kind (vielleicht den kleinen Pan) tränkend, diente als Brunnenzierde; aus der Öffnung des Horns quoll das Wasser; — vorgeblicher Hippolyt mit Phädra (ein Grabrelief von griechischer Erfindung); — 4. Zimmer: Medea mit den Töchtern des Pelias, griechische Arbeit der Parthenonzeit; ebenfalls griechisch die Tänzerinnen eines dreiseitigen Altars, 9. Zimmer, u. a. m., wie namentlich das S. 177h u. 184b erwähnte Stück.

Im Museo Capitolino: Zimmer der Vase: Die ilische Tafel, i

Miniaturrelief<sup>1)</sup> mit Illustrationen von Szenen aus dem trojanischen Kriege mit griechischen Inschriften, worin die dargestellten Personen und Szenen, sowie die dichterischen Quellen angegeben werden; ähnlich wie die Apotheose des Herakles in der Villa Albani (f. S. 186 l).

- a Obere Galerie: Treffliche Vase mit Bacchanten, in Form eines Eimers. — Runde Ara mit schreitenden Götterfiguren im Tempelstile, jetzt der großen Vase (S. 61 e) als Basis dienend.
- b Großer Saal: Altar mit der Geschichte des Zeus (als Basis des riesigen Herakleskinde); die erhaltenen Teile vom besten Reliefstil, an altertümliche Typen in der Darstellung der Götterversammlung sich haltend.
- c Philosophenzimmer: Mehreres Gute, u. a. die Bestattung der Leiche eines Helden. (Meleager? — daselbe in größerem Maßstabe im Hofe des Palazzo Mattei, rechts oben.)
- e Kaiserzimmer: Die Befreiung der Andromeda; — der schlafende Endymion (f. S. 187 i).
- f 1. unteres Zimmer: Ara mit den Taten des Herakles, je drei auf einer Seite, römisch, z. T. nach alten griechischen Motiven.
- g Im Konservatorenpalaste: Mehrere archaische griechische Grabstelen; Hephäst die Waffen des Achill schmiedend; marmorner Krater mit Paris und Helena; Rhyton des Atheners Pontios (erste Kaiserzeit) mit der Darstellung tanzender Bacchantinnen; — Fragment derselben Darstellung, Platte mit dem Bilde einer Mänade von einer Rundbasis, vorzügliche, vielleicht original-griechische Arbeit des 5. Jahrh.
- h In der Villa Albani: Untere Halle des Palastes: der gestürzte Kapaneus (?), griechische Arbeit aus dem 5. Jahrh.; eine sehr verwitterte runde Ara mit den einfach schönen Gestalten der verhüllten Horen, die einander am Zipfel des Schleiers fassen.
- i Treppe: die schon (S. 96 f) geschilderte Roma; — Artemis, drei Niobiden verfolgend; (Philoktet [?], wahrscheinlich ein Berggott).
- k Runder Saal: Die schöne Marmorshale mit dem Gefolge des Bacchus in Hochrelief, dem Raume gemäß lauter liegende und lehrende Figuren von unbeschreiblicher Frische der Erfindung.
- l Zimmer des Äsop: Die Apotheose des Herakles mit Miniaturinschriften, wie das kapitolinische Relief (S. 185 i); — Satyr und Bacchantin, öfter vorkommende Motive rasender bacchischer Bewegung, von größter Schönheit.
- m Zimmer des Reliefs: Die Kämpfer; ein vom Pferde gesprungener tötet einen auf der Erde liegenden. Von allen Reliefs

1) Aus einem Stein, welcher zwischen dem Marmor und dem lithographischen Kalkschiefer in der Mitte steht.

italienischer Sammlungen ist dieses attische Grabrelief aus der 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr., obgleich in Rom selbst ausgegraben, vielleicht das einzige, das unmittelbar an *Phidias* und seine Schule erinnert; trotz der Verstümmelungen übertrifft es an grandiosem Stil und Lebensfülle bei weitem alles, was sonst von dieser Gattung in Italien vorhanden ist. — Aphrodite auf einem Seepferde; — zwei springende Satyrn; — das sog. Leukotheare Relief (S. 71 c) u. a. m.

Hauptsaal: Herakles bei den Hesperiden; Dädalus und Ikarus; a — Ganymed, den Adler tränkend, gute römische Arbeiten, u. a. m.

Im anstoßenden Zimmer: Hermes, Eurydike und Orpheus, b Replik des gleichen Reliefs im Museum von Neapel (f. S. 188 b).

Nebenträume des Palaſtes zur Rechten: Artemis und eine weibliche Figur; — eine Familie, Mann, Frau und Sohn; — opfernde Mutter mit drei Kindern; — Dädalus und Ikarus (hier von rotem Marmor); — eine große Schale mit den Arbeiten des Herakles, welche wie die dürftige Nachahmung etwa eines Tempelfrieses aussehen; — zwei einzelne Figürchen, vielleicht Paläſtriten.

Im sog. Kaffeehaufe: Theseus, von Ägeus als Sohn erkannt, spät-römisch nach griechischer Erfindung.

In der Villa Borghese: Hauptsaal: Die beiden Reliefs mit e Pan und Satyrn. — Zimmer der Juno: Kassandra, italisch nach f bester griechischer Erfindung. Auch sonst mehreres Treffliche. — Zimmer des Herakles: Schöne Vase, mit der Reliefdarstellung eines g Tanzes nackter Kureten und verhüllter Frauen; Pan musiziert.

Im Nationalmuseum (Museo delle Terme) unter den Antiken h der früheren Villa Ludovisi: eines der feinsten überhaupt existierenden altgriechischen Reliefs, Marmorthron mit Darstellung auf drei Seiten: in der Mitte kniende oder aufsteigende Frau von zwei Helferinnen unterstützt (Geburt der Aphrodite?); rechts eine sitzende, bekleidete weibliche Gestalt, links ein nacktes Mädchen, auf der Doppelflöte blasend. Das Urteil des Paris, großes Relief nach griechischen Motiven. — Im Hofe einige vorzügliche Platten von der Ara Pacis des Augustus (f. S. 191 a).

Im Palazzo Spada zu Rom, 2. unterer Saal: acht größere i Reliefs, wozu noch die beiden im Kaiserzimmer des Museo Capitolino (ähnlich auch ein Fragment im Museum von Ravenna) k gehören; sämtlich von bester römischer Arbeit und den edelsten, lebendigsten Motiven, doch mehr malerisch als plastisch empfunden und vielleicht Nachbildungen von Gemälden. Andeutungen hiervon: das starke Heraustreten einzelner Glieder, die Menge des Beiwerks, auch die weit vertieft gedachten Hintergründe.

In der Villa Medici an der Hinterwand gegen den Garten: l

eine Anzahl guter Relieffragmente nebst geringeren, darunter einige Platten der Ara Pacis (S. 191 a u. fg.).

- a Im Eingange zum Pal. Giustiniani: zwei gute Grabreliefs, fog. Totenmahle.
- b Im Museum von Neapel: Erdgeschoß, Ostflügel, Corridojo dei Tirannicidi: Altgriechische Grabstele, den Verstorbenen auf einen Stock gelehnt darstellend. — Sala di Athena: Orpheus, Eurydike und Hermes, schöne griechische Arbeit, stark verletzt; Wiederholungen in Villa Albani und im Louvre. Dargestellt ist das kurze Wiedersehen und der letzte Abschied der Eurydike; die ungemaine Mäßigung und leise Abstufung des Pathos in den drei Gestalten sind von großem Reiz; es liegt eine so wunderbar empfundene Stimmung in diesen drei Gestalten, wie sie nur die griechische Kunst und diese nur in einer Epoche (gegen Ende des 5. Jahrh.) auszudrücken vermochte. — Ebenda und in den an-
- c stoßenden Sälen mehrere griechische Grabreliefs, nicht von den besten, doch als Repräsentanten dieser in italienischen Sammlungen
- d seltenen Gattung zu schätzen; so das des Protarchos in der Sala del
- e Doriforo, wo auch das Relief mit dem Reigen der Chariten und Nymphen. — In demselben Saale verkleinerte römische Nachbildung der Basis eines griechischen Siegesdenkmals (Tropäon) mit
- f zwei Karyatiden (?) und einer sehr niedlichen, sitzenden Figur<sup>1)</sup>, die die besiegte Völkerschaft darstellt; Zeus auf einem Throne mit
- g Sphinxen; — Saal des Farnesischen Stiers: Stück aus einem bacchischen Thiasos mit den öfter vorkommenden Motiven der Bacchantin mit Tamburin und eines Satyrs mit Flöten; der folgende Satyr meist ergänzt; — sodann eines der herrlichsten bacchischen
- h Reliefs, welche überhaupt vorhanden sind: der bärtige Dionysos hält Einkehr bei einem zechend auf dem Ruhebette gelagerten Liebespaare; ein Satyr stützt ihn, ein anderer zieht ihm die Sandalen ab; draußen vor der Tür des Hauses Silen und die übrigen
- i Gefährten des Gottes; — Helena wird von Aphrodite unter dem Schutze der Peitho (Göttin der Überredung) bewogen, dem Paris zu folgen, der mit Eros spredend gegenübersteht; sehr schöne, wenn auch nicht frühe griechische Arbeit (Replik im Konservatorenpalaste). — Eine Nymphe, die einen zudringlichen Satyr abwehrt, leider fast zur Hälfte neu. — Die berühmte Vase von
- k Gaëta, mit dem Namen des Künstlers *Satpion* von Athen; fast lauter auch sonst bekannte Motive (Hermes, welcher den Nymphen das Bacchuskind übergibt — an ein Relief der Sala delle Muse im Vatikan erinnernd; die lehrende halbnaakte Bacchantin aus

1) Die Inschrift: „Siegeszeichen zu Ehren von Hellas, nach Befiegung der Karyaten“ ist gefälscht und die Beziehung auf die „Karyatiden“ demnach hinfällig.



einem Relief der Villa Albani; zwei Satyrn und die tanzende Bacchantin — aus dem eben erwähnten Relief deselben Saales; außerdem Silen und eine Bacchantin mit Thyrsos). Die Ausführung, obwohl tüchtig, hat doch etwas Konventionelles; die starken Verstümmelungen rühren aus der Zeit her, da das Gefäß als Pflock für die Schiffsseile diente. — Puteal von tüchtiger römischer Arbeit, mit weinbereitenden Satyrn. — In der Sala di Scilla eine Anzahl schöner Stücke hellenistischen Stils. Ein kleines, sehr liebenswürdiges Werk: der Ritt durch die Nacht (Jüngling und Bacchantin mit Fackeln zu Pferde, ein Führer voran). — Jüngling mit Hetären. — Fragment einer Hirtenzene, eine niederkauende Frau, die einem Hirten den Dorn aus dem Fuße zieht. — Ferner eine Theaterzene, aus der Komödie.

Von höchstem Interesse sowohl um ihres hochaltertümlichen Stiles, als um des Zusammenhanges mit der Architektur willen sind die berühmten Metopen aus Selinunt, 1823—1831 gefunden, im Museum von Palermo; von drei Tempeln, drei archaische Epochen der dorischen Kunst repräsentierend, die dritte der Vollendung nahe. — Der ersten Epoche gehören ein Viergespann in Frontansicht (sehr zerstört), Herakles mit den Kerkopen, und Perseus mit der Medusa (Reste ehemaliger Bemalung); der zweiten: zwei Gigantenkämpfe (wovon nur die untere Hälfte erhalten); der dritten: Herakles mit einer Amazone im Kampfe; Hera mit Zeus auf dem Ida; Artemis und Aktäon. Hier sind die Extremitäten, soweit sie nackt sind, aus Marmor an die im übrigen aus Kalkstein gearbeiteten Figuren angefügt. Einige neu gefundene Platten, Hermes eine Frau geleitend, Europa auf dem Stiere, stammen von einem nicht erhaltenen Tempel und kommen in der hohen Altertümlichkeit des Stils der ersten Gruppe am nächsten. — Im Museum zu Syrakus: Kleines feines griechisches Relief, tanzende Horen (?), und ein griechisches Grabrelief. — Zu Catania im Museo Biscari: zwei griechische Grabreliefs; eine Basis, im dortigen Theater gefunden, stellt die Errichtung eines Tropäon durch Nike dar.

In den Uffizien zu Florenz: Verbindungsgang: Runde Basis mit der Vorbereitung zu Iphigeniens Opfer, flüchtige, etwa spätgriechische Arbeit (mit Benutzung eines sehr guten Vorbildes aus der Parthenonzeit, die Kleomenesinschrift ist modern); — kleine dreiseitige Basis (über einem prächtigen Dreifuß aufgestellt, zu welchem sie nicht gehört) mit drei Gewandfiguren schönen griechischen Stils.

1. Saal der früheren Malerbildnisse: Die berühmte medicaische Vase mit dem Relief von Iphigeniens Opfer; stark restauriert, die Arbeit der unberührten Teile ungefähr wie an der Vase von

Gaëta; die Komposition hochbedeutend in wenigen Figuren konzentriert.

- a Halle des Hermaphroditen: Das große Relief der drei Elemente und Platten mit Prozeßionszügen und Rankenornamenten, von der Ara Pacis des Augustus (S. 191 a) herrührend. — Relief-
- b darstellung eines Rundtempels, sachlich merkwürdig wegen des Gitterwerkes, welches die Säulen verbindet; — drei Bacchantinnen mit Zicklein, Thyrsus usw., ein öfter vorkommendes griechisches Motiv; Dionysos in Delphi (?), schöne Arbeit; — kleinere Wiederholung des vatikanischen Reliefs der beiden Tempeldienerinnen mit dem Stiere (s. oben S. 185 b); — Genius, den Donnerkeil Jupiters schleppend, gut römisch; — drei wandelnde bacchische Frauen, demjenigen im Museo Chiaramonti entsprechend.
- c Im Camposanto zu Pisa: Nr. 56, überlebensgroßes, wahrscheinlich athenisches Grabrelief einer Frau und einer Dienerin mit dem Kinde, sehr abgerieben, aber gute und sicher griechische Arbeit; — Nr. 52, verwiterte Marmorvase mit bacchischen Reliefs, von flüchtig konventioneller, aber noch spätgriechischer Ausführung und sehr schöner Erfindung (Vorbilder der Pisani).
- d Im Museo Civico zu Bologna: Mehrere kleine fragmentierte Stücke guter Arbeit und ein Relief, Zeus mit Hera und Hebe, mit der wahrscheinlich modern zugesetzten Künstlerinschrift des Salpion.
- e Im Museo Lapidario zu Verona: eine bedeutende Anzahl von Relieffkulpturen, worunter mehrere Sepulkralreliefs.
- f Im Museo zu Turin: kleines Reliefbruchstück anscheinend griechischer Arbeit, ein Jüngling, der die vier Rosse (einer Quadriga) zurückdrängt.
- g Im Dogenpalaste zu Venedig: Sala de' Rilievi: mehrere kleine Sepulkralreliefs von geringer Ausführung, aber zum Teil
- h griechisch; in demjenigen mit Attis und Kybele z. B. eine sehr schöne Dienerin; — treffliches Relief einer Seeschlacht zwischen Griechen und Persern; Putten mit den Waffen des Mars, römisch; — ausgezeichnete vierseitige Ara mit bacchischen Szenen von nur flüchtiger römischer Arbeit, aber schön erfunden. — Camera
- i a letto: drei Horen mit verschlungenen Händen eine Herme umschreitend, als Fußgestell für eine marmorne Cista benützt; — dreiseitiger Untersatz mit trefflichen bacchischen Figuren. — Corridojo: zwei Dreifußbasen mit dem bekannten römischen Motive waffenschleppender Genien. (Zwei andere mit Hierodulen scheinen verdächtig.)

Nach diesen Schätzen z. T. ersten Ranges folgen eine Anzahl Arbeiten, welche wenigstens einen Vorzug, nämlich das feste Datum, vor ihnen voraus haben: die **Skulpturen der Kaiferbauten in Rom.**

Von der im Jahre 9 v. Chr. von Augustus geweihten Ara Pacis: vier Stücke einer Prozession, in den Uffizien zu Florenz a (äußere Vorhalle); abgesehen von der Überfüllung, welche sich in diesen Flacharbeiten besonders empfindlich macht, von außerordentlicher Schönheit und als historisch treue und charakteristische Schilderung des Hofes, der Beamten, des Volkes von höchstem Werte; es sind Teile eines großen Frieses, dessen Reste weit versprengt sind; ein weiteres Stück in Rom, Vatikan, Hof des b Belvedere; drei andere eingemauert in die Fassade der Villa c Medici in Rom; mehrere im Hofe des Museo delle Terme, d und einige neu ausgegrabene im Palazzo Fiano auf dem Corso, e dem alten Standorte der Ara; schließlich je ein Fragment im Louvre und in Wien. Die jüngste Forschung hat zur Ermittlung des architektonischen Aufbaues dieses Hauptwerkes der augusteischen Kunst geführt. — Aus derselben Epoche stammen die beiden schönen Bruchstücke eines Reliefs in S. Vitale in Ravenna, das größere f vermutlich Augustus selbst und Glieder seiner Familie darstellend. — Schon überfüllt, doch noch von schöner nobler Arbeit: die Bildwerke des Titusbogens, namentlich die beiden Reliefs mit dem g Triumphzuge wegen Judäas; in den Bogenfüllungen die schönsten schwebenden Viktorien.<sup>1)</sup> — Am Forum des Nerva (oder Domitian) h Hochreliefs von tüchtiger, energischer Zeichnung, auf die Ferne berechnet. (Minerva als Beschützerin verschiedener häuslicher Tätigkeiten.) — Aus Trajans und Hadrians Zeit: die noch recht i tüchtigen älteren Bildwerke am Constantinsbogen, zumal die Kampfszenen, doch ebenfalls nicht mehr rein im Geiste des Reliefs gedacht; daselbe gilt auch von den Bildwerken des Bogens von Benevent. — Die ungeheure Spirale der Trajans- k säule, durchweg tüchtig gearbeitet und reich an einzelnen der l besten Zeit würdigen Motiven, doch als Gesamtaufgabe in hohem Grade geeignet, das nur an einer unvergleichlichen Mythologie großgewachsene Relief durch tödlich trockene historische Erzählung gleichartiger Fakten auf immer zu ermüden. — In dieselbe Zeit gehören die interessanten Reliefs zweier auf dem Forum gefun- m denen parallelen Marmorschranken: auf den Außenseiten zwei Regierungsakte des Trajan, welche auf dem Forum spielen (man

1) Noch früher, höchstwahrscheinlich von einem Triumphbogen des Claudius: die Relieffragmente in der Vorhalle der Villa Borghese; aus der Zerstörung \* leuchten noch Züge großer Schönheit hervor.

beachte die Gebäude im Hintergrunde), auf den Innenseiten je ein Schwein, Schaf, Ochs (suovetaurilia). — Vom Forum Trajans stammen ein paar herrliche Friesstücke (Genien in halber Figur mit Arabesken, sowie Greife und Gefäße) und ein gutes Relief-  
 a fragment im Museum des Laterans, 1. und 2. Zimmer. — Aus  
 b der Zeit Marc-Aurels: die schon beträchtlich geringeren, auch  
 b schlechter erhaltenen Reliefs der sog. Antonin- (richtiger Marc-  
 Aurel-)Säule und die fleißigen, aber etwas leblosen Skulpturen,  
 jetzt an der Treppe und in der oberen Halle des Konservatoren-  
 c palastes auf dem Kapitol eingemauert, wahrscheinlich von einem  
 Triumphbogen; weit das Beste darunter ist die Apotheose einer  
 Kaiserin, entweder der älteren oder der jüngeren Faustina. — An  
 der Basis des Denkmals des Antoninus Pius, jetzt im Giardino  
 d della Pigna des Vatikans, ist die Apotheose des Kaisers (rituell  
 nach älteren Vorbildern), ebenfalls auffallend besser als die Reiter-  
 e scharen zu beiden Seiten. — Am Bogen des Septimius Se-  
 verus: alles von abschreckender Überfüllung und Ungeschicklich-  
 f keit; die Heereszüge im Zickzack angeordnet; — der gleichzeitige  
 f Bogen der Goldschmiede bloße Steinmetzenarbeit. — Am  
 g Constantinsbogen tritt in allem, was nicht vom Denkmale Tra-  
 jans geraubt ist (vgl. S. 33 c), der offene Bankerott des Reliefs  
 und der Skulptur überhaupt zutage; puppenhafte Ungeschicklich-  
 keit des Einzelnen und eine völlig leblose Anordnung. Ebenso in  
 h den Porphyrfärgen der Helena und der Constantia. (Va-  
 tikan, Sala a Croce greca.)

Überblickt man diesen traurigen Gang der Kunst im ganzen, so wird es recht klar, wie wenig Geschichtliches als solches dem Relief zugemutet werden darf. Man rechne einmal unter all den Tatsachen, die in diesen Siegesdenkmälern verherrlicht sind, diejenigen zusammen, in welchen ein sinnlich wahrnehmbarer dramatischer Moment durch die Hauptpersonen selbst dargestellt ist, und keine bloße Zeremonie, kein bloßes Oberkommando; man zähle die Szenen, welche sich einigermaßen durch Abwechslung von Geschlecht, Alter und Charakteren in dieser sonst auf so abgemessene Mittel beschränkten Gattung annehmbar machen ließen: — und es werden ihrer nur wenige sein. Man vergleiche diese Bilder dacischer und parthischer Kriege mit den Kampfschilderungen der Ilias, und man wird inne werden, wie schön hier der Dichter seine einzelnen Momente isoliert und gleichsam in hoher Ahnung für eine künftige Kunst vorbereitet hat. Der siegende Imperator dagegen verlangte seine und seines Heeres Taten in möglichster Wirklichkeit vor sich zu sehen, und unter solch einer lastenden Masse des äußerlich Gegebenen mußten sich auch die

keineswegs sparsam angebrachten symbolischen Zutaten und Beziehungen gänzlich verlieren<sup>1)</sup>.



Eine besondere Gattung von erhabenen Arbeiten, diejenigen an den wahrhaft unzähligen **Sarkophagen**, dürften wir fast ganz mit Stillschweigen übergehen, wenn der absolute Kunstwert einer Arbeit allein entschiede. Diese Steinfärge sind nämlich fast ohne Ausnahme Werke der Kaiserzeit, und zwar zumeist seit dem 2. Jahrh. n. Chr., indem erst damals die Leichenverbrennung außer Gebrauch zu kommen anfang. Die Behandlung des Einzelnen ist nur an wenigen dieser Denkmäler wirklich gut zu nennen, an vielen dagegen mittelmäßig und an der großen Mehrzahl kümmerlich. Allein, abgesehen von ihrer doppelten religionsgeschichtlichen Bedeutung (indem sie erstens eine Fülle griechischer Mythen und zweitens in diesen Mythen oft Beziehungen auf die Unsterblichkeit enthalten), besitzen viele davon auch einen hohen indirekten Kunstwert. In diese engen Räume sind vielleicht Erinnerungen und Nachklänge aus griechischen Freigruppen, Giebelgruppen, Tempelfriesen und Gemälden zusammengedrängt; ganz befremdlich blicken bisweilen die schönsten Gedanken griechischer Komposition hinter der befangenen Ausführung hervor. Sodann gewinnen wir fast nur hier einen Begriff von der fortlaufenden Erzählung<sup>2)</sup>, welche dem ausgedehnten Relief eigen ist, von der höchst unbefangenen Vereinigung mehrerer Momente zu einer Geschichte. Als Ergänzung muß man sich allerdings die Allbekanntheit der Gegenstände hinzudenken: immerhin aber gehörte die Gleichgültigkeit des antiken Menschen gegen alle gemeine Illusion und sein offenes Auge selbst für den leisesten symbolischen Wink dazu, um an der vorausgesetzten Verschiedenheit von Zeit und Ort — nicht bloß auf einem und demselben Bilde, sondern in einer und derselben vorderen Fläche — keinen Anstoß zu nehmen.

Wir lassen einige von denjenigen Sarkophagen, welche in den angedeuteten Beziehungen vorzüglich bezeichnend sind, nach den Aufbewahrungsorten folgen.

Im Vatikan, Belvedere, im Gemache des Laokoon: der Triumph des Bacchus als Sieger über Indien, eine der vollständigsten Darstellungen dieser Art (S. 135). — Zwischen dem Laokoon und dem Apoll: einer der besten Nereiden Sarkophage. — Im b

1) Die Abgüsse von einzelnen Teilen der Spiralsäulen und anderen der genannten Monumente in der Accademia di S. Luca (Treppe) und in der Académie de France sind dem Auge viel erreichbarer als die Originale.

2) Die eben bezeichneten Skulpturen der Kaiserbauten geben diesen Begriff auch, aber wir sehen, auf wessen Unkosten und in wie unreiner Gestalt.

- Hofe und in allen einzelnen Räumen des Belvedere Sarkophage aller Art, welche die geläufigen Mythen vollständig umfassen mögen.
- a — In der Galleria delle Statue: Kampf der schlangenfüßigen Giganten gegen die Götter, mit deutlichen Entlehnungen aus den pergamenischen Reliefs.
- b In der Galleria de' Candelabri: Niobidenfarkophag, welcher ahnen läßt, wie wenig oder wie viel diese Reliefs sich nach den berühmten Statuengruppen richteten: man bemerke die Anwesenheit der Amme bei den Töchtern und des Pädagogen bei den Söhnen; am Rande des Deckels die schön gruppierten Leichen der Getöteten. — Bacchus, der die Ariadne findet; — Luna besucht den schlafenden Endymion; beide von bester Erfindung.
- c Im Museo Capitolino, unterer Gang: ein (absichtlich sehr zerföhrenes) Bacchanal mit schön bewegten Figuren; — die Geschichte Meleagers, hier gut und verhältnismäßig früh.
- d Untere Zimmer: eine der schon (S. 142 a u. b) genannten Schlachten von Griechen oder Römern und Barbaren, am Rande des Deckels Leichen, Gefangene, trauernde Weiber, Trophäen; — der kolossale Sarkophag mit der Geschichte des Achill, vielleicht die schönste Sarkophagkomposition in Rom. Vorderseite: Achill wird unter den Töchtern des Lykomedes erkannt. 1. Nebenseite: Achill nimmt Abschied von Lykomedes und Deidamia. 2. Nebenseite: Achill gibt seinen Groll auf und zieht wieder gegen die Trojaner. Rückseite: Priamos bittet den Achill fußfällig um Hektors Leiche. Angeblich war es das Grab des Alexander Severus, dessen anderweitig bekannte Züge indes der einen auf dem Deckel liegenden Gestalt nicht entsprechen.
- e Zimmer der Tauben: zwei Kinderfürge, der eine mit dem schönsten vorhandenen Relief der Endymionsage, der andere spät, aber sachlich höchst merkwürdig durch die Darstellung der Schicksale der Menschenfee (Prometheus, Pallas, Nemesis usw.). — Außerdem ein guter Bacchuszug.
- f Obere Galerie: Geburt und Erziehung des Dionysos, z. T. von den allerbesten Motiven.
- g Zimmer des Fauns: Kampf zwischen Griechen und Amazonen, am Deckel die Gefangenen, spätes, aber sehr gut erhaltenes Exemplar; — guter und früher Nereidenzug, — reicher und später Endymionsarkophag.
- h Kaiserzimmer: der schon erwähnte Musenfarkophag, nachweisbar z. T. nach einer Sammlung von Musenstatuen gearbeitet, was von anderen Sarkophagen dieses Inhalts nicht immer gilt.
- i Museum des Laterans, 11. Zimmer: Geschichte des Adonis, am Deckel die des Ödipus: Hippolyt und Phädra; Bacchuszug; 12. Zimmer: Geschichte des Orest: Niobidenfarkophag.

In der Villa Albani eine große Anzahl; wir nennen nur <sup>a</sup> die wichtigsten. Am Ende der Nebengalerie rechts: die Götter bringen Peleus und Thetis Hochzeitsgeschenke, gute Arbeit nach reinen und einfachen Motiven der Blütezeit; — Tod der Alceste; — ein Meleagerfarkophag, vielleicht der beste.

In der Villa Borghese, Vorhalle: eine der oben erwähnten <sup>b</sup> Schlachten zwischen Griechen oder Römern und Barbaren; — Abschied und Tod eines Jägers.

Junozimmer: ein sehr später Mufenfarkophag, welcher jedoch <sup>c</sup> die Mufen nach dem alten, feierlich-schönen Typus darstellt.

Herakleszimmer: großer, in zwei Teile getrennter Sarkophag <sup>d</sup> aus spätrömischer Zeit mit den zwölf Arbeiten des Helden, in besonderen, durch Säulchen geschiedenen Abteilungen.

Palazzo Corfini zu Rom, 1. Saal: einer der schönsten Ne- <sup>e</sup> reidenfarkophage, im einzelnen vielleicht nicht ohne lebendige Nachklänge aus einer berühmten Gruppe des *Skopas*, in welcher die Meergottheiten dargestellt waren, die den vergöttlichten Achill nach Leuke, der Insel der Seligen, führten. (Dieses Werk befand sich zur Zeit des Plinius in Rom.) Solche Züge von Tritonen und Nereiden offenbaren trotz des ernstesten, fast wilden Ausdruckes der männlichen Gestalten (S. 136) in der Bewegung einen wahrhaft bacchischen Charakter. An den wohl über hundert Sarkophagen dieses Inhaltes, und zwar selbst an den geringsten Exemplaren (z. B. in der Gall. Lapidaria des Vatikans) wird man immer <sup>f</sup> einzelne Motive von außerordentlicher Schönheit, namentlich in der Verbindung der Gestalten, finden.

Palazzo Farnese, großer Saal: ein schöner Amazonenkampf; <sup>g</sup> — ein besonders reicher bacchischer Sarkophag, dessen Vorderseite dem verdorbenen im unteren Gange des Museo Capitolino ziemlich genau entspricht.

Palazzo Mattei, in den Höfen und der offenen Loggia: unter <sup>h</sup> einer großen Anzahl von Sarkophagplatten einige gute. — Ebenso im Hofe von Palazzo Giustiniani. <sup>i</sup>

Museum von Neapel: in der Vorhalle mehrere, darunter der <sup>k</sup> große aus Pozzuoli mit Darstellung der Erschaffung des Menschen, im Saale des Farnesischen Stiers Achill auf Skyros, in Sala di Scila und Sala di Giove mehrere mit bacchischen Darstellungen, Eroten, Hippolytos u. a.

In S. Trinità la Cava: Meleager- und Bacchanalfarkophage. <sup>l</sup>

Im Dome von Amalfi: ein Sarkophag mit dem Raube der <sup>m</sup> Proserpina, als griechische Arbeit geltend; ein ähnlicher mit der Hochzeit von Theseus und Ariadne.

In der Krypta des Domes S. Rosalia zu Palermo: ein Meleagerfarkophag; — ein Amazonenfarkophag in der Kathe-

- a drale zu Mazzara; — einer der besten griechischen Sarkophage mit der Geschichte des Hippolyt und der Phädra auf allen vier
- b Seiten dient im Dome zu Girgenti als Taufbecken.
- c Im Dome von Salerno (rechtes Seitenschiff): eine bacchische Darstellung; — (Apsis des rechten Seitenschiffes): Raub der Proserpina.
- d In S. Chiara zu Neapel (links): ein Sarkophag mit der Geschichte der Alkestis oder des Protefilaos und der Laodamia; aus guter römischer Zeit.
- e In S. Lorenzo Fuori le Mura bei Rom (rechts vom Portale): Sarkophag mit einer römischen Vermählung, merkwürdig durch die Größe und Vollständigkeit.
- f Im Dome von Cortona (links): ein schöner und früher Sarkophag mit Kentaurenkämpfen.
- g In den Uffizien zu Florenz, 1. Gang: das Leben eines Römers, Horoskop, Erziehung, Vermählung, Opfer, Kinderzucht, Jagd- und Kriegsleben, sachlich interessant: — Phaëtons Fall: — die Entführung der Leukippiden, römische Arbeit nach einem griechischen Original, einfach und dabei prächtig belebt; — acht Arbeiten des Herakles auf einer Fläche (ein ähnlicher, roherer
- h folgt weiter in demselben Gange, ein anderer steht im Garten
- i Boboli); — eine große Anzahl geringerer Sarkophage nach bekannten Motiven.
- k Camposanto zu Pisa: eine sehr große Anzahl Sarkophage aller Stile, von den Pisanern von nah und fern zusammengeholt, um als Särge für die Ihrigen zu dienen, deren Namen oft dareingemeißelt zu lesen sind. Von erstem Werte ist wohl nichts darunter; das Beste geben: II. Sarkophag mit einer Schlacht; — V. ein alchristlicher Sarkophag mit dem guten Hirten, aus dem 3., wenn nicht 2. Jahrh.; — VIII. gutes bacchisches Fragment (mit Kentauren); — XX. schöner, starkverwitterter Bacchuszug; — XXI. Geschichte von Phädra und Hippolyt, gut spätromisch, mit der Ache der Gräfin Beatrix von Toskana, Mutter der berühmten Mathildis; — XXIX. bacchischer Sarkophag mit der Grabinschrift T. Camuren Myronis; — XXXI. Sarkophag mit großem Schlachtrelief, etwa gleichzeitig mit der Basis der Antoninsäule im Giardino della Pigna des Vatikans; u. a. m.
- l Dogenpalast zu Venedig, Sala dei Rilievi: einer der besten und merkwürdigsten Niobiden Sarkophage. (S. 156 b u. Anm.)



Die Sammlungen von Gemmen und Münzen, an welchen Italien nach allen Plünderungen noch so reich ist, müssen wir trotz ihres hohen künstlerischen Wertes gänzlich übergehen, weil ihre



Zugänglichkeit und die dadurch mit bedingte Teilnahme des Reisenden in einem allzu ungleichen Verhältnis zu diesem Werte steht. Doch muß wenigstens im allgemeinen auf die beste der ausgestellten Gemmenfammlungen hingewiesen werden: die neapolitanische (Museum, Zimmer der Oggetti Preziosi, im oberen a Stockwerke, bestenteils aus der Farnesischen Erbschaft). Die köstlichsten Schätze finden sich unter den sog. Kameen (Steine mit erhabenen Figuren von anderer, meist hellerer Farbensicht als der Grund). Es sind Reliefmotive, allein nur die ausgefechtesten, mit der höchsten Eleganz für den bestimmten Stoff und Raum durchgeführt. Hier und da finden sich auch beliebte Statuen in diesem kleinen Maßstabe abgebildet; so verdankt man z. B. die richtige Restaurierung des Apollon Sauroktonos einer Gemme. Die antike Kunst, welche hier ins Kleine hineingeht, erscheint dabei in ihrer Art so groß als bei irgend einer ihrer Hervorbringungen; sie hat die Gesetze dieser Gattung auf immer festgestellt, und — man möchte fast sagen — sie hat auch deren möglichst schöne Gegenstände erschöpft<sup>1)</sup>.

In den gewöhnlichen (konkaven) Siegelgemmen wird man eine Fülle anmutiger kleinerer Motive, auch scherzhafter und genrehafter Art, finden. — Zum Ankaufe feilgebotener Antiken dieser Gattung ist nur unter Beihilfe eines Kenners zu raten.

Von leicht käuflichen Münzen wird der Reisende fast nur römische zu Gesicht bekommen. Kann er unter diesen sich eine Auswahl von Kaisern und Anverwandten des augusteischen Hauses, nicht nach der Seltenheit, sondern nach der Schönheit und guten Erhaltung, verschaffen, so ist dies ein Besitz, der auf immer Vergnügen gewährt. — Mit griechischen Münzen kann man in Unteritalien, und selbst an kleinen, abgelegenen Orten, arg getäuscht werden; das Schöne und Echte darunter gehört aber anerkanntermaßen zum Trefflichsten, was es in dieser Art gibt.

1) In Rom ist die vatikanische Bibliothek (nördliches Ende) der Aufbewahrungsort einzelner schöner Kameen, mit welchen zugleich Köpfchen und Statuetten aus kostbaren Steinen aufgestellt sind. Von den ebendort befindlichen Elfenbeinfachen ist einzelnes (z. B. ein Apollokopf, ein Reliefkopf des Serapis) von großem Werte, das meiste aber spätrömisch. — In Florenz befindet sich die große und berühmte mediceische Gemmenfammlng in dem Museo Archeologico. — In der Bibliothek von S. Marco zu Venedig die berühmte Gemme des Zeus Aigiochos. •••



### III. MALEREI.

Nur ärmliche Trümmer sind uns von der antiken Malerei übrig geblieben, doch immer genug, um uns ahnen zu lassen, was Griechen und Römer auf diesem Gebiete wollten und konnten. Einige bekannte Geschichten von Parrhasios, Zeuxis und anderen großen Meistern führen leicht auf den Gedanken, daß die Illusion das höchste Ziel der griechischen Maler gewesen. Dieser Gedanke bedarf jedoch der Beschränkung. Als höchstes Ziel galt ihnen, daß der Gegenstand oder das Ereignis möglichst deutlich mit möglichst wenigen Mitteln dargestellt wurde, und dies ist vornehmlich der Fall in einem verhältnismäßig untergeordneten Zweige der Malerei, in welchem ausgeführtere Bilder erhalten sind, der Wandmalerei. Weder in der Komposition, noch in der Durchführung, noch in der Farbe sehen wir das System erstrebt, welches der neueren Malerei zur Grundlage dient; allein, was sie leisteten, ist dennoch ein Höchstes in seiner Art.

Eine Vorschule der griechischen Malerei gewähren uns gewissermaßen die zahlreichen **bemalten Gefäße**, welche hauptsächlich in den Gräbern wie Griechenlands, so Siziliens, Unteritaliens und Etruriens gefunden worden sind und noch fortwährend gefunden werden. Die **a** größte Sammlung derselben in Italien ist diejenige im Museum von Neapel. In ihr sind die jüngeren, dem 4. Jahr. v. Chr. angehörigen Gattungen Unteritaliens am besten vertreten. Hervorragende und zahlreiche Stücke der älteren, namentlich der attischen **b** Malerei enthält die vatikanische Vasensammlung, welche mit dem Museo Etrusco verbunden ist, und die florentinische im **c** Museo Archeologico Egiziano-Etrusco (in dieser das Hauptstück altattischer Keramik, die sog. Françoisvase). Eine ansehnliche Zahl vorzüglicher Stücke im Museo Civico zu Bologna, **d** in den Museen von Tarent und Palermo, auch im Museo **e** f Papa Giulio in Rom.

Dieser ganze unübersehbare Vorrat gehört unzweifelhaft zum weitaus größten Teile griechischen Tonmalern an, und zwar wurde in der älteren Zeit diese Tonware aus den Fabriken Ioniens und des eigentlichen Griechenlands, aus Korinth, Chalkis und namentlich aus Athen, aber auch aus den rein griechischen Pflanzstätten nach Italien exportiert; gegen und nach 400 vor Chr. begann die lokale Produktion von Gefäßen weit geringeren Geschmacks

in Apulien und Lukanien. Die unter Laien festgewurzelte Bezeichnung „etruskische Vasen“ bringt gewöhnlich die irrige Vorstellung hervor, daß diese Gefäße von Etruskern fabriziert seien, und hindert die Erkenntnis einer der merkwürdigsten Tatsachen der antiken Kultur. Der Irrtum rührte daher, daß in Etrurien zuerst eine größere Menge dieser Vasen zum Vorschein kam; aber die Gebräuche, Trachten und Mythen, welche sie darstellen, sind fast ausschließlich griechisch, wie auch die Aufschriften griechisch sind; wirklich etruskische Nachahmungen kommen vor, sind aber sehr selten. Der Zeit nach fallen diese Gefäße meist in das 6. bis 4. Jahrh. v. Chr.; zur Zeit der Römerherrschaft über Italien wurde nicht mehr in diesem Stile gearbeitet, und Pompeji liefert z. B. so gut wie keine Vasen der Art mehr.

Zum täglichen Gebrauche für Küche, Tisch und Waschung haben wohl nur die wenigsten der wieder aufgefundenen gedient. Ihre Bedeutung war meist eine festliche, man erhielt sie als Kampfpriis, als Hochzeitsgeschenk usw.; hatte man sie das Leben hindurch als Schmuck in der Wohnung vor sich gehabt, so erhielt sie der Tote zur Begleitung mit in das Grab; doch haben wir uns die zum Gebrauche dienenden Gefäße gleichartig zu denken. Rings um die Leiche herum pflegen sie in den Gruftkammern gefunden zu werden, leider fast durchgängig in einer Menge von Scherben, die sich nicht immer glücklich zusammensetzen lassen. (Vgl. die Aufstellung im Museo Civico zu Bologna.)

Es sind Gefäße jeder Gattung und Gestalt, von der riesigen Amphora bis zum kleinsten Näpfchen. Der Grieche konnte nicht anders als auch an den zu gemeinem Gebrauche dienenden Gegenständen das Schöne und Bedeutende überall hervortreten lassen.

Mit höchstem Wohlgefallen verweilt das Auge schon bei den Formen und Profilen, welche der Töpfer dem Gefäße gab. Die strenge plastische Durchführung, welche wir an den marmornen Prachtvasen fanden, wäre hier nicht an der Stelle gewesen; was aber von einfach schöner Form mit dem Drehrad vereinbar ist, das wurde angewandt. Freilich sind die von freier Hand gearbeiteten Henkel oft ganz besonders schön und lebendig.

Die aufgemalten Ornamente tragen ebenfalls nicht wenig zur Belebung des Gefäßes bei, indem sie gerade für ihre Stelle und Funktion bezeichnend gebildet sind.

Den unteren Auslauf der Henkel schmückten oft ganze Büschel von Palmetten (d. h. immer ein oval gespitztes Blatt von geschwungenen kleinen Seitenblättern begleitet), in welchen gleichsam die überschüssige Elastizität sich ausströmt. Am oberen Rande der Vase, als Sinnbild des darin Enthaltenen, zieht sich oft wellenförmiges Blumenwerk hin; den Hals umgeben strengere Palmetten

oder auch bloß senkrechte Rinnen, die sich dann mit der Ausbauchung des Gefäßes in reicheren Schmuck verwandeln. Die Ränder zwischen, unter und über den figürlichen Darstellungen bestehen teils wieder aus gerankten Palmetten, teils aus Mäandern, teils auch aus Reihen von Eiern u. dergl. Die untere Zusammenziehung der Vase wird etwa durch spitz auslaufendes Blattwerk noch mehr verdeutlicht. Der Fuß ist, wie billig, schmucklos.

Dies sind scheinbar nur Nebensachen, allein sie zeigen, daß es sich um eine Vase und nicht um ein beliebiges Prunkstück handelt.

Man sollte denken, die Tonmaler hätten es sich wenigstens bei diesen Zieraten bequem gemacht und durch Schablonen gemalt. Allein der erste Blick wird zeigen, daß die leichteste, sicherste Hand alles, mit Ausnahme einzelner rein linearer Dinge, frei hingezaubert hat, weshalb es denn auch nicht an einzelnen krummen Linien und kleinen Nachlässigkeiten fehlt.

Ebenso ist es mit den Figuren. Der Maler kannte sie z. T. als Gemeingut der griechischen Kunst auswendig, z. T. erfand und komponierte er sie für die besondere Darstellung. Große Künstler gaben sich mit dieser Gattung gar nicht ab; es ist ein mittlerer und selbst geringerer Durchschnitt des unendlichen griechischen Kunstvermögens, der sich hier zu erkennen gibt. Und doch selbst bei diesen so äußerst beschränkten Mitteln, diesen zwei oder drei Farben so viel Bewundernswertes!

Wir scheiden zunächst eine ältere Gattung, diejenige mit schwarzen Figuren auf gelbem oder rotem Grunde aus, meist korinthischer, chalkidischer und attischer Fabrik. Ihr Stil ist bei großer Zierlichkeit noch ein befangener und entspricht mehr oder weniger dem älteren griechischen Skulpturstile (S. 71 u. f.). Neben dem dominierenden Schwarz ist Weiß und Violett verwandt; Frauen sind durchgehends von weißer Hautfarbe, Männer von schwarzer.

Die Vasen der reiferen und der sinkenden Kunst sind die, welche (ausgesparte) rötliche Figuren auf (aufgemaltem) schwarzem Grunde zeigen, die älteren aus attischen, die späteren aus unteritalischen Fabriken. An späteren Exemplaren dieser Gattung und besonders den großen unteritalischen Prachtvasen haben sich auf dem ausgesparten rötlichen Grunde auch noch zahlreiche Spuren aufgesetzter Farben erhalten. Wirkliche Polychromie, bunte Malerei auf weißem Grunde, ist auf bestimmte Gattungen attischer Gefäße beschränkt. Man lernt sie in allen anderen größeren Museen besser als in den italienischen kennen, aber ein vereinzelt Prachtexemplar dieser Technik ist auch hier vertreten in dem Krater mit der Darstellung von Dionysos' Kindheit im Vatikan (Museo Gregoriano). Mit den rotfigurigen Gefäßen des mittleren Zeitalters, welche auch an Zahl überwiegen, haben wir es hauptsächlich zu tun.

Die Darstellungen, welche sie in einer, zwei, bis drei Reihen von Figuren, an den Schalen auf der Unterseite rings um den Fuß, auch innen in der Mitte enthalten, sind z. T. der Gegenstand einer sehr ausgedehnten gelehrten Forschung. Die seltensten Mythen, die kein Relief und kein pompejanisches Gemälde darstellt, kommen hier vor. Uns sind jedoch nur einige Andeutungen über die künstlerische Behandlung vergönnt.

Im ganzen folgt dieser Stil dem griechischen Relieffstile. Es ist eine ähnliche perspektivische Entwicklung der Gestalt, ein ähnliches Prinzip der Schneidungen, eine ähnliche Erzählungsweise. Die Figuren sind meist auseinandergehalten, ihre Haltung und Gebärde möglichst sprechend. Bei bekleideten Gestalten wurden erst die Glieder in raschem Umriß hingezeichnet, dann das Gewand darüber angegeben und zwar von den Falten gerade so viel, als dazu diente, die Gestalt selbst und zugleich den Gang des Gewandes zu verdeutlichen. Die Köpfe sind ohne irgend welche Absicht auf besonderen Ausdruck oder besondere Schönheit sehr allgemein behandelt. Die Angabe des Raumes mußte bei dem gemeinsamen schwarzen Grunde eine möglichst einfache, symbolische sein. Ein Stern bedeutet hier schon die Nacht, ein kleiner Vorhang das Zimmer, ein paar Muscheln oder Delphine die See, eine krumme Reihe von Punkten das unebene Erdreich, eine Säule mit Gefäß die Ringschule usw. Auch alles Geräte, wie z. B. Wagen, Tische u. dgl., ist bloß stenographisch angedeutet, um den Blick für das Wesentliche frei zu halten.

Den höchsten künstlerischen Genuß gewähren in der Regel weniger die figurenreichen mythischen Kompositionen, als vielmehr eine Anzahl der aus einzelnen oder doch wenigen Figuren bestehenden Darstellungen. Der Beschauer wird sie in jeder bedeutenderen Sammlung bald herausfinden; wir wollen nur auf einiges wenige aufmerksam machen, was sich z. B. bei einem Gang durch das Museum von Neapel (im oberen Stockwerke) darbietet. a

Aufgestützt sitzende Männer. — Tanzende Satyrn. — Jünglinge der Ringschule, nackt oder in Mäntel gehüllt und aufgestützt. — Schwebende geflügelte Genien. — Herrliche springende Bacchanten. — Ein Sprechender, nackt, den einen Fuß auf einem Felsstück. — Sitzende Frauen, mit naktem Oberleib, den einen Fuß hinter dem andern, oft von großer Schönheit. — Schwebende Siegesgöttinnen. — Verhüllte Tänzerinnen. — Mänaden. — Die Toilette einer Frau oder Braut, welche sitzend den Schleier überzieht oder ablegt; unter den Dienerinnen, welche Schmuck und Körbchen usw. bringen, bisweilen eine sehr schöne nackte in kauender Stellung. — Eine Sprechende, bekleidet, gebückt stehend, den einen Fuß auf einen Stein gestützt, mit der Rechten gestikulierend. — Eine verhüllt

sitzende trauernde Frau. — Schmaufende beider Geschlechter. — Die Pferde, ohne alle Genauigkeit, aber immer voll Leben; ein ruhigstehendes und ein daherfrennendes Viergespann, in Hunderen von Wiederholungen. — Ein trefflich bewegter, schwebender Reiter.

Solche und andere einzelne Gedanken der griechischen Kunst, welche diese anspruchslosen Denkmäler in Fülle gewähren, würden allein schon genügen, um dem Geiste jenes Volkes eine ewige Bewunderung zu sichern.

Neben diesem Reichtume an dekorativer Vasenmalerei kann man nur mit Schmerzen desjenigen gedenken, was uns in der **Malerei des großen Stils** verloren ist. Von Polygnot und der alten attischen Schule, von Zeuxis, Parrhasios und den übrigen Ioniern, von Pausias und Euphranor, auch von dem großen Apelles, ja von allen den hundert griechischen Malern, welche noch dem Plinius und Quintilian bekannt waren, ist uns keine Linie, kein Pinselstrich, sondern der bloße Name übrig. Vergebens bemüht man sich, aus Andeutungen der Schriftsteller ein Bild der Stile dieser Künstler herzustellen, und mißlich bleibt es immer, aus den vorhandenen pompejanischen und anderen Malereien Motive nach bestimmten alten Meistern herauszuratzen zu wollen.

Im allgemeinen aber ist so viel sicher, daß das beste, was wir von antiken Malereien besitzen, in der Erfindung weit vorzüglicher ist, als insgemein in der Ausführung. Jene großen alten Maler leben teilweise noch, nur anonym und schattenhaft in Anklängen fort; es rettete einiges von ihnen jener Grundzug alles antiken Kunsttreibens: die Wiederholung des anerkannt Trefflichen.

In Rom sind hervorragende Überreste aus älteren und neueren Funden. Die sog. Aldobrandinische Hochzeit — in einem nach dem Garten hinausgebauten Gemache der vatikanischen **a** Bibliothek — behält auch nach der Entdeckung Pompejis ihren hohen, ja einzigen Wert. In demselben Raume findet man die gegenständlich merkwürdigen fünf Bilder mythischer Frauen, und in den Odyseebildern vom Esquilin die besten erhaltenen antiken Landschaften, denen sich in den künstlerisch gleichwertigen Gartendekorationen der Villa der Livia vor Prima Porta Wirklichkeitsbilder von höchstem Interesse anschließen. Den vollen Eindruck des Zusammenwirkens der Bilder mit der architektonischen Wanddekoration geben die Malereien des sog. Hauses der **b** Livia auf dem Palatin, sowie diejenigen eines bei der Tiberregulierung an der Farnesina aufgedeckten Hauses, jetzt im Museo **c** delle Terme. Die Bilder einfach auf verschiedenem, kräftig farbigem Grunde, von feiner, kontrastreicher Behandlung, in kecker Pinselführung, sehr bestimmt auf malerische Wirkung hin aus-

geführt und dabei von großer Vornehmheit. An einem der Stücke im Thermenmuseum findet sich die einzige an Werken dieser Art vorhandene Künstlerschrift, die eines sonst nicht bekannten Seleukos, in kleinen Buchstaben eingeritzt. Alle diese gehören der Zeit des Augustus an. Die prunkvollere und unruhigere Malerei der neronischen Epoche, aus der die meisten pompejanischen Fresken stammen, ist zu Rom in den Titusthermen in hervorragenden, a aber leider sehr verdorbenen Dekorationen vertreten. Was sonst in einzelnen Sammlungen, in den Columbarien der Via Latina b und der Villa Pamfili und a. a. O. vorhanden ist, erscheint zumeist von geringem Belang. Hübsch sind die kleinen Erosbilder im Pal. Rospigliosi. c



Bei weitem die wichtigsten Stätten für das Studium der antiken Malerei sind die verschütteten Orte am Vesuv und das Museum von Neapel. Die Gemälde sind im Halbgemach (Ammezzato) in 6 Zimmern und 3 Korridoren aufgestellt, einige Stücke sind auch in den Sälen der übrigen Sammlungen dekorativ verteilt, d eine Anzahl mit Darstellungen von Gelagen, Stilleben und dergartigem sind in der Sammlung der kleinen Bronzen bei den Gerätschaften angebracht.

Aus einer früheren Periode der griechischen Malerei rühren einige Wandmalereien her, welche in unteritalischen Grabkammern, besonders von Pästum, gefunden worden sind, Reiter, Tänze von Frauen usw. darstellend. Statt eines durchgeführten Kolorits, einer plastischen Modellierung, herrscht noch die einfache, illuminierte Umrißzeichnung, diese aber ist lebendig und z. T. edel, dem Geiste des älteren Griechentums entsprechend. In der Behandlung des Profils erkennt man wieder die Art des griechischen Reliefs, welches den Oberleib so zu wenden weiß, daß er sich in seiner ganzen Wohlgestalt zeigt. (Zu vergleichen mit den treuen Nachbildungen etruskischer Grufgemälde früheren und späteren Stiles, im Museo Etrusco des Vatikans.) e

Die pompejanischen Malereien und Mosaiken dagegen zeigen allerdings die antike Kunst gewissermaßen auf einem Höhepunkte, nur mit folgenden sehr wesentlichen Einschränkungen, die man wohl beachten möge: es ist erstens die Malerei einer nicht bedeutenden Provinzialstadt aus römischer Zeit; zweitens handelt es sich bloß um Wanddekorationen, welche in der Ausführung notwendig einem anderen Prinzip folgen als die Tafelbilder. Letztere waren gewiß in allem, was Verkürzung, Beleuchtung, Reflex usw. angeht, feiner durchgebildet, wenigstens diejenigen aus der Blütezeit. Dazu kommt, daß die größere Menge der pompejanischen

Malereien in der kurzen Zeit von 16 Jahren, zwischen der Zerstörung Pompejis durch ein Erdbeben im Jahre 63 v. Chr. und der Verschüttung von 79, eilig und fabrikmäßig nur durch wenige Handwerkertrupps hergestellt ist. Erwägt man dies, so wird sich die relative Wertschätzung dieser Bilder ungemein steigern müssen. Die aus der Zeit vor dem Erdbeben herrührenden Gemälde wird der aufmerksame Beobachter an ihrer stilistisch verschiedenen, weniger impressionistischen Ausführung und an ihren im ganzen kälteren Farben leicht herausfinden (Beispiele sind S. 205 angeführt). Schwieriger ist es, die am wenigsten zahlreichen ältesten Stücke der letzten republikanischen und früh-augusteischen Zeit (ein hervorragendes Beispiel die „Schmückung der Braut“ V. Saal 1471) zu erkennen, die den S. 202 genannten in Rom gefundenen Malereien verwandt sind. In den Mosaiken (Erdgeschoß, rechts) ist, je nachdem sie für den Fußboden oder zu Wandbildern bestimmt, nur aus Steinen oder mit Zuhilfenahme von Glaspasten angefertigt sind, eine ganze Stufenreihe von der einfachsten bis zur durchgebildetsten Farbenbehandlung — die Theaterszenen des *Dioskurides*, vgl. S. 177 i u. 206 a — zu verfolgen.

Man wird sich vor der Vorstellung hüten müssen, daß diese Bilder unmittelbar griechischen Originalen nachgebildet seien, welche der Künstler auswendig gelernt und mehr oder weniger frei reproduziert hätte; wo sollten die handwerksmäßigen Maler auch zu einer so massenhaften Anschauung griechischer Gemälde die Gelegenheit gehabt haben. Sie hatten ohne Zweifel Musterbücher, deren Inhalt sie nach antiker Art nicht sklavisch kopierten, sondern frei variierten; die Vorlagen gingen z. T. allerdings auf berühmte Vorbilder zurück. Die Malereien von erweislich rein römischer Komposition (z. B. die Szenen des pompejanischen Stadtlebens, a III. Korridor 112222, und das Bild mit dem Amphitheater) stehen, b auch wenn die geringe Ausführung bloß zufällig sein sollte, jedenfalls in der Erfindung tief unter den übrigen.

Nehmen wir die größeren Bilder mythologischen Inhalts (besonders im ersten Saale hinter dem Eingangskorridore) als maßgebend an, so ergibt sich für die Behandlung etwa folgendes. Das Einzelne ist nirgends bis zur völligen Wirklichkeit durchgeführt, das Wesentliche aber mit großer Energie in wenigem gegeben. Auch in den Köpfen ist neben bedeutenden Zügen viel nur allgemeines, was indes auf die Rechnung des Ausführenden, und besonders auch auf die seiner Technik kommen mag. Die letztere ist jetzt kein Geheimnis mehr: die Hauptmasse der pompejanischen Bilder ist *al fresco* auf die Wand gemalt worden. Der Auftrag erscheint fast durchgängig sehr frei und furchtlos. Der Raum richtet sich regelmäßig nicht nach der äußeren Wirk-



lichkeit, sondern nach dem höheren Bedürfnis der Komposition; die Angabe des architektonischen oder landschaftlichen Hintergrundes erhebt sich in der Regel nicht weit über eine bloße Andeutung (Iphigeniens Opferung im I. Saale Nr. 9112), die perspektivische Vertiefung wird willkürlich so gedacht, daß die entfernten Figuren wie auf einem erhöhten Plane erscheinen (Erkennung Achills, ebenda Nr. 9110). Das Licht fällt konsequent von einer Seite herein. Die künstliche Gruppenbildung der neueren Malerei mit ihren Übergängen in den Formen und ihren Kontrasten in den Lichtmassen fehlt; vorwiegend macht sich das Streben geltend, die Gestalten möglichst vollständig sprechen zu lassen und deshalb auseinanderzuhalten. Figurenreiche Gruppen aber, wo sie vorkommen, erscheinen hoch übereinander geschichtet. Im ganzen wird man in diesen und den übrigen größeren Kompositionen immer große Ungleichheiten finden. Es gibt einige, in welchen das Treffliche vorwiegt, so im I. Saale die großen Bilder aus Herkulanum: Herakles und Telephos 9008, Chiron und Achill 9109, Theseus als Retter der athenischen Kinder 9049, ebenda ähnlich große mit bunteren koloristischen Effekten ausgeführte aus der letzten Zeit von Pompeji: Hochzeit des Zeus und der Hera 9559, Achill und Briseis 9105, Achill gegen Agamemnon 9104, Odysseus und Penelope 9107, Strafe der Dirke 9042, im III. Saale Mars und Venus 9248, Medea 8977, Perseus und Andromeda 1186, im IV. Saale Bacchus und Ariadne 9271, 9278. Schöne große Stücke des einfacheren strengeren Stils, der vor dem Erdbeben in Pompeji geübt wurde, sind im I. Saale: Weisagung der Kassandra 8999, Mars und Venus 9249, Medea 114321, Strafe des Eros 9257, Raub des Palladions 109751, Europa 111475, im I. Korridore Jason vor Pelias 111436. Neben dem Allerbesten, neben einzelnen Motiven, die nur von den Größten geschaffen sein können, finden sich oft auffallend schwache Füllgedanken. Man sieht deutlich, daß man vielfach zusammengedrückte oder auch zerplückte Exzerpte aus vorzüglichen Kompositionen vor sich hat. — In Pompeji sind von großen Bildern noch an Ort und Stelle: Diana und Aktäon (in der Casa di Sallustio), c Orpheus (Casa di Orfeo), Venus und Adonis (Casa di Adonide) d u. a. m.

Aus der ganzen Masse hebt sich glänzend heraus die sog. Alexanderschlacht, das schönste Mosaik des Altertums. (Gefunden in der Casa del Fauno zu Pompeji, jetzt am Boden in der Sala del gran Mosaico [Erdgeschoß, links] im Museum von Neapel.) Es stellt einen Sieg Alexanders über Darius vor, am wahrscheinlichsten den bei Issos. Die Komposition gipfelt in dem ungestüm heransprengenden Griechenkönige, dem persischen Königswagen, dessen Rosse zur Flucht angetrieben werden, und dem

gestürzten, vom Feinde durchbohrten Reiter im königlichen Prachtkostüm. — Der größte Wert dieses in seiner Art einzigen Werkes besteht nicht in einer tadellosen Zeichnung oder in der Ausdrucksweise des Einzelnen, sondern in der ergreifenden Darstellung eines bedeutenden Moments mit möglichst geringen Mitteln. Durch die Wendung des Wagens und der Pferde und durch einige sprechende Stellungen und Gebärden ist auf der rechten Seite ein Bild der Ratlosigkeit und Bestürzung gegeben, welches nicht deutlicher und nur in äußerlichem Sinne vollständiger sein könnte. In den Siegern, soweit die linke Seite erhalten ist, drückt sich das unaufhaltfame Vordringen mit der größten Gewißheit aus. Wohl zweifellos ist in diesem Mosaik ein berühmtes Gemälde der hellenistischen Kunst mit Treue nachgebildet.

- Sonst möchten im allgemeinen die meist kleinen Genreszenen den Vorzug vor den heroischen und größeren haben. Pompeji hat einige kostbare Prachtstücke geliefert, wie die beiden feinen Mosaiken mit dem Künstlernamen *Dioskurides*, die beliebten Theater Szenen darstellend, im Zimmer der Mosaiken, Erdgeschoß rechts. Man wird denselben indes einige flüchtige Malereien vorziehen müssen. Weniges möchte an stillem Zauber der Gruppe von drei sich unterhaltenden Frauen (mit einer Säule und Gebüsch im Hintergrunde) gleichkommen; auf dieser Bahn war Raffael, als er die zweite Reihe der Geschichten der Psyche entwarf. Einige rotbraune Zeichnungen auf Marmorplatten aus Herkulanum (1. Saal 9560—64), deren Ausführung in Farben die Hitze bis auf wenige Spuren zerstört hat, zeigen die Vorbereitung des antiken Künstlers. Ähnlich ein anderes, neuerdings in Pompeji entdecktes Bruchstück (dieselbe Wand) mit dem Tode der Niobiden, 109370. Darunter verrät hauptsächlich das Bild der knöchelspielenden Mädchen (9562, von *Alexandros* aus Athen) ein herrliches Original. Ein kleines unscheinbares Bildchen, die so schön gedachte Szene: „Wer kauft Liebesgötter?“ (4. Saal 9180). — Die schmausenden und ruhenden Liebespaare (5. Zimmer und im I. Stockw. hinter den kl. Bronzen) weisen ebenfalls auf einen schönen griechischen Gedanken zurück.

Auch mehrere unter den kleineren mythologischen Bildern, welche die Mittelfelder an den Wänden gewöhnlicher pompejanischer Häuser bildeten (und z. T. noch an Ort und Stelle bilden), möchten bisweilen als harmonisches Ganzes einen besonderen und abgeschlossenen Wert haben. So im 4. Saale das beste der Narzißbilder, auch das kleine mit Bacchus und Ariadne; mehrere bacchische Szenen; Venus als Fischerin (mehrmals) usw. Das verdorbene Bildchen „Hylas und die Nymphen“ (4. Saal) zeigt ein sehr glückliches Motiv.

Den unmittelbarsten und ungestörtesten Eindruck griechischen Geistes machen aber (nach meinem Gefühl) überhaupt nicht die vollständigen Gemälde, sondern jene zahlreichen dekorativ angewandten einzelnen Figuren und Gruppen, welche theils auf einfarbigem Grunde stehen, theils zur Belebung der gemalten Architektur (S. 52 u. f.), der Kapellchen, Pavillons, Balustraden usw. dienen. Die besten davon können nur in der Zeit der höchsten griechischen Kunstblüte erfunden worden und dann Jahrhunderte hindurch von Hand zu Hand gegangen sein, bis sie unter anderen auch in der kleinen Stadt am Vesuv ihre Anwendung fanden. Die Maler lernten sie ohne Zweifel am besten auswendig und reproduzierten sie am unbefangenensten. Unsere jetzige Dekoration macht einen so häufigen Gebrauch davon, daß der Beschauer eine Menge alter Bekannten antrifft, vielleicht allerdings mit Erstaunen über das unscheinbare, anspruchslose Aussehen und den kleinen Maßstab der Originale.

Das Wichtigste hiervon findet sich im 5. Saale an nachstehenden Stellen: 9551 Zeus und Nike auf rotem Grunde; — 9454 Demeter a mit Fackel und Korb; — 9453, 9455 auf rotem Grunde die beiden Dioskuren, 9456, 9457 Bacchus und Demeter, beide auf einem Throne sitzend mit ihren Attributen. — Schöne schwebende Bacchantin mit Thyrsos und Schale, auf schwarzem Grunde; ein kleines Fragment, die Halbfigur einer Flötenbläserin und ihrer Gefährtin. — 5. Saal 9133 Bacchanten, Silene usw. in runder Einfassung; c die herrlichen schwebenden Kentaurer auf schwarzem Grunde, worunter die Kentaurin, die mit dem jungen Satyr Zimbeln spielt, und der gebundene Kentaur, dem die wilde Bacchantin den Fuß in den Rücken stemmt, letzteres Bild vielleicht einer der schönsten Gedanken aus dem ganzen Alterthume; ebenda 9295, 9297 die berühmten sog. Tänzerinnen, auf schwarzem Grunde; es sind schwebende Figuren ohne weitere Beziehung, von hinreißender Schönheit der Gebärde und dem leichtesten Ausdruck des Schwebens in Stellung und Gewandung zugleich; und 9118—21 die nicht minder berühmte Reihe tanzender Satyrn, kleine Figürchen auf schwarzem Grunde; — (als Kontrast mag die ebenda 9206, 9207, 9193 usw. befindliche Sammlung von Amorinen römischer Erfindung dienen, welche in allen möglichen profaischen Verrichtungen, selbst als Schuhmacher dargestellt sind, ähnliche in der Casa dei Vettii in d Pompeji); — 8834 schwebende Flora auf grünem Grunde; — 8978 Medea, 9546 Leda, im 6. Saale die Halbfigur eines bekränzten Mädchens mit einem Eros im rechten Arme. — Außerdem die nachfolgenden wichtigeren Stücke, deren Aufstellung nicht angegeben werden kann: Tritone, Nereiden, Meerwunder usw.; Nereiden auf Seepferden und Seepanthern, dieselben fütternd; — eine

schöne Priesterin mit Opfergerät (kommt öfter vor); — die den Schreibgriffel an die Lippen drückende Halbfigur (Dichterin) im Rund (mehrmals vorhanden); — das sitzende Mädchen mit aufgestüttem Kinn, auf schwarzem Grunde; — eine Anzahl tanzend schwebender Satyrn, in den Kassetten aus einem Gewölbe; — eine andere Reihe von Amorinen, mit den Attributen der Götter, sämtlich wundervoll in runder Einfassung komponiert; — Jüngling, der das Schwert und über sich den Schild hält; — eine schwebende Gewandfigur mit Opferschale; — Jüngling sitzend mit gekreuzten Füßen (eines der vorzüglichsten Motive und mehrmals vorhanden). — Die hier gegebene Auswahl soll nur auf einiges vom besten aufmerksam machen; wer länger in diesen Räumen verweilt, wird noch manches andere lieb gewinnen. Man lege sich nur immer die Frage vor: ließ sich die betreffende Figur überhaupt schöner denken, deutlicher ausdrücken, anmutiger stellen? — und in der Regel wird man das Höchste erreicht finden, wenn auch in flüchtiger Ausführung. — Als Porträts sind zu beachten: Mann und Frau, er mit Rolle, sie mit Tafel und Griffel (6. Saal 9058).

b Einer besonderen Aufmerksamkeit sind die landschaftlichen und architektonischen Ansichten wert, deren eine große Anzahl vorhanden ist, sowohl hier (z. B. im 6. Saale), als in Pompeji selbst, wo man auch noch erkennt, welche Stelle dieselben in der Wanddekoration einnahmen (S. 53). Die architektonischen gewähren ein schätzbares Abbild nicht nur damaliger Bauten überhaupt, sondern ganz speziell derjenigen, welche der Küste von Cumä bis Sorrent zur Römerzeit ihren Charakter verliehen; allerdings in phantastischer Steigerung, so daß wir nicht bloß das wirklich Vorhandene, sondern auch das, was man gern gebaut hätte, dargestellt sehen. Die in das Meer hinausragenden Villen, die prächtigsten Landhäuser, mit Hallen umgeben, auch Tempel und Paläste, namentlich aber die schmuckreichsten Hafenbauten breiten sich unter uns mit hoch angenommener Perspektive vollständig aus. Diese Ansichten haben den Ausdruck baulichen Reichtums zum wesentlichen Gehalt. Auch in Rom interessante architektonische Ansichten im sog. Haus der Livia auf dem Palatin.

c Anders verhält es sich mit den Landschaften. Auch sie vereinigen viele Gegenstände mit hoch genommener Perspektive unter einem hohen Horizont und geben von dem Linienystem der modernen Landschaft noch keine Ahnung. Manche sind nichts als bunte Zusammenstellungen wohlgefälliger oder auffallender Gegenstände: Kapellchen, Lufthäuschen, Teiche mit Hallen, Denkmäler mit Trophäen, Hermen, halbrunde Mauern, Brücken usw. auf ländlich unebenem Grunde mit Bäumen untermischt; die Darstellungen von Gärten mit symmetrischen Lauben und Fontänen ge-

hören fogar wesentlich noch in das Gebiet der Architekturbilder. In den besseren Landschaften dagegen ist ganz offenbar ein idyllischer Charakter, eine eigentümliche Stimmung erstrebt, die nur einstweilen der mächtigeren Mittel, sich auszusprechen, entbehrt. Um ein kleines einsames Heiligtum der Nymphen oder der Venus sieht man Hirten und Herden oder ein ländliches Opfer, von Öl-bäumen überschattet; auch Gestalten des griechischen Mythos beleben bisweilen die Felslandschaft, z. B. III. Korridor 9508 Paris auf dem Ida, 1340 Sturz des Ikaros, 111479 Niobiden, III. Saal Perseus und Andromeda, Phrixos. Dieser letzteren Art sind u. a. die oben (S. 202a) erwähnten Szenen aus der Odyssee in einem Nebenraume der vatikanischen Bibliothek. Der Eindruck ist a demjenigen analog, welchen die bukolischen Dichter hinterlassen, und es wäre nicht undenkbar, daß von ihnen auch der Maler sich anregen ließ.

Die Dienstbarkeit dieser ganzen Gattung unter den sonstigen dekorativen Zwecken spricht sich u. a. oft in der Unterordnung unter eine bestimmte Wandfarbe aus. Manche Landschaften sind nämlich braun in braun, grün in grün, auch wohl in keckem Kontrast grünweißlich auf roter Wand gemalt. Von einer eingehenden Charakteristik des landschaftlichen Details, etwa des Baumschlags, ist nicht die Rede; nur der Ölbaum behauptet seiner auffallenden Bildung wegen ein gewisses Vorrecht. — Auch wo Girlanden und Buschwerk als Bestandteil von Dekorationen vorkommen, ist bei einer energischen Wirkung doch nur das Notwendigste von der besonderen Gestalt des Laubes angedeutet. Im Relief der hellenistischen und römischen Zeit ist derartiges häufig ausführlich und naturalistisch gebildet.

In den zahlreichen Stilleben (zumal Küchenvorräten und toten Tieren, Zimmer im I. Stockwerke hinter den kleinen b Bronzen) erkennt man recht gut eine Kunst, die der Illusion in hohem Grade fähig war, dieser aber in der Wandmalerei wenigstens nicht über eine bestimmte Linie hinaus nachging. Der Besteller verlangte die Sachen, noch nicht ihren möglichst schönen, durch Gruppierung, Hintergrund, Licht, Luft und alle möglichen Kunstmittel veredelten Schein, wie die Holländer zur Zeit des Jan de Heem. — Das zierlichste antike Mosaik Roms, die Schale mit den Tauben (Museo Capitolino, Zimmer der Tauben), ist vielleicht c für den Grad der Illusion, welchen man im äußersten Falle mit den kostbarsten Mitteln erstrebte, eines der belehrendsten Beispiele.





# ÜBERSICHT DES INHALTES.

## I. Architektur.

Anfänge S. 1. — Die Tempel von Pästum S. 2. — Sizilische Tempel S. 6. — Ionische Ordnung S. 8. — Korinthische Ordnung S. 9. — Komposita-Ordnung S. 10. — Römisches Baumaterial S. 10. — Bogen und Gewölbe S. 12. — Details S. 13. — Römische Bauten dorischer (S. 15), ionischer (S. 16), korinthischer Ordnung (S. 17). — Das Pantheon S. 17. — Die anderen Tempel S. 20. — Tempelfragmente S. 26. — Grabmäler S. 27. — Ehrendenkmäler S. 29. — Obeliskten S. 30. — Triumphbogen S. 31. — Tore S. 33. — Aquädukte S. 35. — Stadtmauern, Straßen und Brücken S. 36. — Fora S. 36. — Basiliken S. 37. — Theater S. 39. — Amphitheater S. 41. — Zirkten S. 42. — Thermen S. 43. — Nymphen S. 47. — Häuser, Villen und Paläste S. 48. — Pompejanische Skenographie S. 52. — Mosaiken S. 58. — Marmorne Prachtgeräte S. 59. — Geräte aus Erz S. 63. — Gläserne und irdene Gefäße S. 65.

## II. Skulptur.

Herkunft und Bestimmung der Bildwerke S. 68. — Restaurierungen S. 69. — Tempelstil S. 71. — Etruskische Kunst S. 74. — Typen: Zeus S. 75, Pluto Serapis und Asklepios S. 77, Poseidon und Wassergötter S. 78, Bärtiger Dionyfos S. 79, Herakles S. 80, Dioskuren S. 82, Hera S. 83, Demeter, Isis und Ares S. 85, Hermes S. 86, Athleten S. 88, Krieger S. 92, Jäger S. 93, Pallas Athene S. 94, Personifikationen von Provinzen und Städten S. 96, Amazonen S. 97, Apoll S. 98, Artemis S. 102, Aphrodite S. 104, Victoria S. 104, Danaide S. 109, Nymphen S. 109, Farnesische Flora S. 111, Nike S. 111, Leda und Mufen S. 112, Apollon Mufagetes S. 113, Weibliche Gewandstatuen S. 115, Kanephoren und Karyatiden S. 120, Eros S. 121, Paris und Ganymed S. 122, Dionyfos S. 123, Ariadne S. 126, Satyrn S. 126, Marfyas S. 131, Silen S. 131, Pan S. 132, Kentauren S. 134, Weibliche Gestalten des dionysischen Kreises S. 134, Meergottheiten S. 135, Hermaphrodit S. 137, An-

tinous S. 138, Fremde Götter S. 139, Barbaren S. 139, Kinderstatuen S. 144, Statuetten S. 148, Gruppen S. 149. — Bildnisse: Griechen S. 158, Römische Kaiser S. 165, andere Porträts S. 171. — Masken S. 175. — Trophäen, Tierbildungen S. 178. — Reliefs S. 183, Skulpturen der Kaiserbauten in Rom S. 191. — Sarkophage S. 193. — Gemmen und Münzen S. 196.

### III. Malerei.

Vafen S. 198. — Wandmalereien in Rom und Neapel S. 203. — Größere Kompositionen S. 204. — Genre S. 206. — Figuren und Gruppen S. 206. — Veduten und Bauten S. 207. — Landschaften und Architektur S. 208. — Stilleben S. 209.





# I. REGISTER DER KÜNSTLERNAMEN.

B. Bildhauer. M. Maler. Mo. Mosaizist.

Agessandros B. 154 a.  
Alexandros aus Athen M. 206 c.  
Antiochos aus Athen B. 94 g.  
Apollonios, Nestors Sohn, B. 80 h.  
Apollonios aus Tralles B. 154 a.  
Aristeas aus Aphrodisias B. 134 a.  
Athenodoros B. 154 a.

Boëthos B. 147 t.  
Bryaxis B. 113 f.

Diogenes B. 18.  
Dioskurides Mo. 59 c, 177 i, 206 a.

Eutydhides aus Sikyon B. 96 m.

Glykon aus Athen B. 80 i.

Kleomenes B. (modern?) 189 h.  
Kleomenes, Sohn des Apollodoros, B.  
105 h.  
Kresilas B. 97, 162 b.  
Kriton B. 120 a.

Leochares B. 94 a, 122 d.  
Lysippos B. 80 g, 86 b, 89 b, 121, 162 b,  
164 b.

Menelaos, Schüler des Stephanos, B.  
149 b.  
Menophantos B. 105 b.  
Myron B. 89 d, 129 a, 181 f.

Nikolaos B. 120 a.

Paionios 111 c.  
Papias aus Aphrodisias B. 134 a.  
Pasiteles B. 149 d.  
Phaidimos B. 123 a.  
Phidias B. 75, 82 f, 94, 94 f, 97, 152 f,  
179 c, 186 m.  
Polydoros B. 154 a.  
Polyeuktos B. 159 e.  
Polyklet B. 90 g, 1, 97 g.  
Pontios aus Athen B. 61 f, 186 g.  
Praxiteles B. 82 f, 87 a, 100 e, 104 c, 123 e,  
126, 127, 135 e, 155.

Salpion B. 179 d.  
Skopas B. 93 g, 113 d, 123 e, 134, 135,  
155, 195 e.  
Sosikles B. 97 b.  
Stephanos B. 150 a.  
Strongylion B. 97 g.

Tauriskos aus Tralles B. 154 a.

Zenon, Sohn des Attinas, B. 160 c.



## II. ORTSREGISTER.

### Alatri.

Stadtmauer, zyklisch 1 c.  
Tempel 1 k.

### Albano.

Grab, fog., des Ascanius oder Pompejus  
28 a.  
— — der Horatier und Curiatier 27\*.  
Nymphäum am Emissar 47 e.  
Soldatenbegräbnisplatz 29 e.  
Villa Domitians 52 b.

### Amalfi.

Dom: Sarkophag Raub der Proserpina  
195 m.  
Sarkophag Theseus-Ariadne 195 m.

### Ancona.

Bogen des Trajan 31 e.

### Aosta.

Bogen des Augustus 31 a.

### Arpino.

Stadtmauer, zyklisch 1 b.

### Assisi.

Tempel der Minerva 23 a.

### Bajae.

Bäder 47 a. — Villen 50 k.

### Benevent.

Bogen des Trajan 31 f, 191 k.

### Bologna.

Museo Civico: Sog. Athena Lemnia 95 a.  
Nekropolis felsinea 74 e.  
Terrakottafassaden 1 g.  
— Vasen 198 d.  
Zeus, Hera und Hebe Rel. 190 c.

### Brescia.

Tempel des Herkules 23 g.  
Museo Patrio: Pferdebrustschild 65 d.  
Victoria 104 c.

### Capri.

Villa Jovis 50 l.

### Capua, S. Maria di.

Amphitheater 12 a, 41 i.

### Castellaccio.

Gräberfassaden 1 d.

### Catania.

Museo Biscari: Basis 189 g.  
Grabreliefs, griech. 189 g.  
Zeus (?) torso 166 k.

### Cava, la S. Trinità.

Sarkophage 195 l.

### Cervetri.

Etruskische Gräber 1 l.

### Conochia.

Grabmäler 27 f.

### Cori.

Dioskurentempel 23 c.  
Herkulestempel 15 b.

### Corneto.

Museum, Etruskisches 74 h.

### Cortona.

Dom: Kentaurensarkophag 196 f.  
Museum, Etruskisches 74 h.

### Cosa.

Stadtmauer, zyklisch 1 a.

### Fano.

Triumphbogen 30 f.

### Ferentino.

Stadtmauer, zyklisch 1 b.

**Fiesole.**

Museum: Wölfin 180 a.

Theater 41 e.

**Florenz.**Offizien: *Äußere Vorhalle:*

Ara Pacis, Rel. 191 a.  
 Architekturteile, röm. 14 d.  
 Türeinfassung 18\*.

*Innere Vorhalle:* Augustus 166 c.

Bacchus 124 c.  
 Eber 181 c.  
 Hadrian 166 c.  
 Hund 180 h.  
 Molosser 180 f.  
 Pferd 179 h.  
 Pfeiler mit Trophäen 62 f.  
 Seneca, sog. 175 e.

*I. Gang:* Agrippa 175 e.

Agrippina 118\*.  
 Aphrodite 106 a.  
 Apoll 100 d.  
 — mit Schwan 101 e.  
 Ariadne 126 c.  
 Athlet mit Gefäß 89 c.  
 Athleten 90 i.  
 Attys 140 b.  
 Cäsar, sog. 169 d.  
 Ganymedes 122 h.  
 Heraklessarkophag 196 f.  
 Herakles und Nessus 152 a.  
 Hermes 88 e.  
 Kaiserköpfe 168 l.  
 Leukippidensarkophag 196 f.  
 Nike 112 a.  
 Pan-Olympos 133 g.  
 Phäthonsarkophag 196 f.  
 Pomona 111 c.  
 Sarkophag (Leben eines Römers)  
 196 f.  
 Satyr 129 d.  
 Urania 115 b.  
 Wagenführersarkophag 92 c.

*Tribuna:* Aphrodite 105 h.

Apollino 99 c.  
 Ringer 151 e.  
 Satyr 128 c.  
 Schleifer 143 h.

*Verbindungsgang (II. Gang):*

Amorengruppe 152 c.  
 Aphrodite 104 b.  
 — kauend 106 c.  
 Athena 95 g.  
 Bacchantin 135 a.  
 Basis, dreiseitig, Iphigeniens Opfe-  
 rung 189 h.  
 Basis eines Kandelabers 62 g.  
 Dornauszieher 147 m.  
 Nymphe 110 b.  
 Prinz 168 h.

*III. Gang:* Altäre und altarförm. Grab-

mäler 62 h.  
 Apollon 100 h.  
 — mit Schwan 101 e.  
 Asklepios 77 k.  
 — eigentl. griech. Porträt 77 k.  
 Bacchus mit Faun 129 g.  
 Diskobol 90 c.  
 Hermes 88 g.  
 — als Apoll rest. 88 f.  
 Jupiter, sog. 160 g.  
 Kaiserköpfe 168 l.  
 Marsyas 131 b.  
 Maskenrelief 177 c.  
 Nereiden 136 f.  
 Pan und Olympos 133 h.

*Saal der Malerbildnisse:*

Mediceische Vase 62 i, 189 i.

*Saal der Inschriften:*

Alkibiades, sog. 163 d.  
 Altäre 62 h.  
 Antonius 175 h.  
 Aphrodite 107 i.  
 Basaltknabe 147 i.  
 Chrysipp 163 d.  
 Cicero, sog. 175 h.  
 Demosthenes 163 d.  
 Dionysos und Ampelos 124 l.  
 Herme, griech. 163 d.  
 Porträts, griech. 161 i.  
 — röm. 173 f.  
 Priesterin 118 d.  
 Römer 175 h.  
 Sappho, sog. 163 d.  
 Silen 132 g.  
 Sophokles 163 d.

*Halle des Hermaphroditen:*

Alexander, sog. 164 d.  
 Amor und Psyche 122 l.  
 Ara Pacis Rel. 191 a.  
 Bacchantin Rel. 190 b.  
 Bacchische Frauen 190 b.  
 Dionysos in Delphi 190 b.  
 Eros 121 i.  
 Ganymed 123 d.  
 Genius mit Donnerkeil 190 b.  
 Hera 84 g.  
 Herakles, Schlangen würgend 145 i.  
 Hermaphrodit 137 b.  
 Knabe mit Tieren 147 d.  
 Livia 175 i.  
 Pan und Hermaphrodit 133 o.  
 Porträts, röm. 173 g, 175 i.  
 Rundtempel 190 b.  
 Satyrtorso 129 h, 131 c.  
 Tempeldienerinnen mit Stier 190 b.

*Halle der Niobe:* Okeanuskopf 79 e.

Niobidengruppe 155 a.  
 Zeuskopf 77 a.

*Zerstreut:* Kinderstatuen 145 e.*Magazin:* Pan und Olympos 133 h.

**Loggia dei Lanzi:**

Germania devicta 144 a.  
Löwe 179 m.  
Pasquino 153 b.  
Vestralinnen, sog. 119 a.

**Museo Archeologico:**

Aphrodite 107 d.  
— Haare auswindend 107 e, g.  
Ares 86 e.  
Artemis 103 e.  
Athena 95 d.  
Bacchus 125 g.  
Bronzelampe 64 b.  
— Gebrauchsgeräte 63 b.  
— Statuetten 148 e.  
Chimära, 74 d, 180 b.  
Françoisvase 198 c.  
Gefäßhenkel 63 d, 64 a.  
Gemmen 197\*.  
Herakles 81 c.  
— Antäus Pallas 152 d.  
Idolino 91 e.  
Kandelaberfuß 65 a.  
Kinderstatuen 145 e.  
Leukothea 110 f.  
Porträts, röm. 175.  
Ringerstatuette 91 f.  
Satyr, Flöte blasend 128 h.  
Sarapis 77 e.  
Sklaven 140 e.  
Terrakottafassaden 1 h.  
Tiere, Bronzen 182 d.  
Tongefäße, figurenlos 66 c.  
Vasen 198 c.  
Victoria 112 f.  
Zeus 75 d.

**Palazzo Cepparelli: Karyatide 120 c.**

Leukothea 110 g.

**Palazzo Medici: Artemis 103 d.**

Idealköpfe 175 i.  
Nike 112 a.  
Porträts, röm. 173 h.

**Palazzo Pitti: Aphrodite 105 f.**

Asklepios 77 l.  
Athlet 90 m.  
Herakles 80 i.  
— und Antäus 82 a, 152 b.  
Nymphe 110 d.  
Pasquino 152 h.  
Priesterin 118 e.  
Satyr, ausruhend 127 d.  
— mit Panther 129 i.

**Palazzo Vecchio:**

Apoll mit Sdwan 101 f.

**Giardino Boboli:**

Heraklessarkophag 196 g.  
Tyrannemörder 92 h.

**Gaëta.**

Grab des Munatius Plancus 27 b.

**Germano, S. (Monte Cassino).**

Amphitheater 42 e.

**Girgenti.**

**Dom:** Hippolit-Phädra-Sark. 195 b.  
Grabmal des Theron 7 h.  
Oratorio di Falaride 7 i.  
Tempel des Castor und Pollux 7 g.  
— der Concordia 7 d.  
— — Juno Lucina 7 d.  
— unter S. Maria de' Greci 7 k.  
— der Proserpina (S. Biagio) 7 e.  
— des Vulkan 7 h.  
— — Zeus Olympios 7 f.

**Herculaneum.**

Basilika 38 a.  
Theater 41 d.  
Villa 50 i.

**Jaggera.**

Demetermegaron 7 m.

**Lokri.**

Tempel 8 c.

**Lucca.**

Amphitheater 42 b.  
Theater 42 b.

**Mailand.**

S. Lorenzo, antike Vorhalle 44 a, 47 b.

**Marsala.**

Municipio: Löwe-Stiergruppe 180 a.

**Mazzara.**

Dom: Amazonensarkophag 195 a.

**Molo di Gaëta.**

Grab des Cicero 28 a.

**Narni.**

Brückenreste 36 a.

**Neapel.****Museo Nazionale:****Erdgeschoss:**

*Vestibolo:* Löwe 179 l.

*Atrio:* Türeinfassung vom Hause der  
Eumachia 19 Anm., 38.  
Wassergott 79 d.  
Altar aus Puteoli 96 k.  
Flora 111 b.  
Genius des röm. Volkes 111 b.

Urania 114 f.  
 Römerin 118 a.  
 Eumachia 119 i.  
 Barbarenstatue 143 d.  
 Balbus, Reiterstatue 174 k, 179 d.  
 Sarkophage 195 k.

**Ostflügel:***Corridojo dei Tirannici:*

Griech. Grabrelief (archaisch) 71 b,  
 188 b.  
 Athena 72 f.  
 Artemis 73 a, 103 f.  
 Harmodios und Aristogeiton 92 g,  
 151 e.  
 Krieger 92 h.  
 Athena 94 f.  
 Sog. Orest und Elektra 150 b.

*Sala della Vittoria:*

Athena, Büste 96 d.  
 Sog. Venus Genetrix 108 e.

*Sala di Locri:*

Dioskuren 83 a.

*Sala di Athena:*

Athena, Statue 95 b.  
 — Büste 96 d.  
 Apoll 100 b.  
 Sog. Euterpe 113 c.  
 Weibl. Kopf 139 c.  
 Orpheusrelief 188 b.

*Sala del Doriforo:*

Sog. Hera Farnese, Kopf 84 b.  
 Doryphoros des Polyklet 90 k.  
 Griechische Reliefs 188 f.  
 Reliefbasis 188 h.

*Saal der Mosaiken:*

Dionysoskopf 80 d.

*Sala del Palestrita:*

Krieger 92 h.  
 Ringer 91 g.

*Corridojo della Flora:*

Asklepios 71 i.  
 Hektor mit der Leiche des Troilos  
 93 a.  
 Apollo mit Schwan 101 c.  
 Artemis 102 b.  
 Flora 111 a.  
 Paris 122 c.  
 Ganymed 122 h.  
 Dionysos 125 d.

*Salone del Toro Farnese:*

Puteal 61 m, 189 a.  
 Vase von Gaëta 61 m, 188 l.  
 Zeuskopf 76 c.  
 Farnes. Herakles 80 i.  
 Hera 83 g.  
 Sog. Adonis 100 i.  
 Venus von Capua 104 a.  
 Psyche 109 h.  
 Eros 121 f.

Dionysos und Eros 125 a.  
 Satyr mit dem Dionysosknaben 128 a.  
 Satyrstatuen 129 e.  
 Pan und Olympos 133 n.  
 Farnesischer Stier 154 a, 181 e.  
 Bacchischer Thiasos 188.  
 Paris und Helena, Relief 188 i.  
 Einkehr des Dionysos, Relief 188 h.  
 Nymphe und Satyr 188 k.

*Passaggio und Sala delle Amazzoni:*

Herakles und Omphale 81 h, 151 c.  
 Verwundete Amazone 98 b, 142 c.  
 Amazone zu Pferd 142 f.  
 Perser 142 c.  
 Gigant 142 c.  
 Gallier 142 c.  
 Reiter 142 f.

*Sala di Venere Callipige:*

Venus Kallipygos 107 b.

*Sala di Pallade:*

Kybele 139 d.

*Sala di Scilla:*

Tischträger 61 o.  
 Masken 176 c.  
 Reliefs 189 b—d.  
 Sarkophage 195 k.

*Sala dell' Atlante:*

Atlas 81 k.

*Sala di Giove:*

Zeus 167 a.  
 Sarkophage 195 k.

*Corridojo dei Marmi Colorati:*

Kandelaber 61 n.  
 Isis 85 e.  
 Anubis 139 f.  
 Ephesische Artemis 139 i.  
 Asiatische Barbaren 143 f.

*Terrakotta 148 d.***Westflügel:***Große Bronzen:**Corridojo del Cavallo di Bronzo:*

Sog. Pietas 117 c.  
 Pferd aus Herculaneum 179 d.

*I. Saal der Bronzen:*

Sog. Narciß 125 h, 148 c.  
 Satyr 128 i, 130 c.  
 Tanzender Faun 148 c.  
 Fischer 148 c.  
 Rind 181 f.  
 Reh 181 l.

*II. Saal der Bronzen:*

Jünglingsstatue 91 e.  
 Apollo Citarista 114 a.  
 Dionysos und Satyr 125 a.

*III. Saal der Bronzen:*

Dionysos (sog. Plato) 80 f, 161 c.  
 Hermes 88 c.

Kopf des Doryphoros, von Apollonios  
90 k.  
Sog. Berenike 109 i.  
Tänzerinnen von Herculaneum 119 d.  
Schlafender Satyr 130 i.

**IV. Saal der Bronzen:**

Ringer 91 b.  
Satyr 130 d.  
Silen 132 c.  
Kinderfiguren 146 h.

**V. Saal der Bronzen:**

Philosophen-Porträts 161 h, 162 i.  
Sog. Sappho 162 f.  
Heraklit 162 l.  
Demokrit 162 l.  
Archtas 162 l.  
Sog. Seneca 175 b.  
Scipio Africanus 174 i.  
Sog. Lepidus 174 h.

**Sala dei Templi di Pompei:**

Bogenschießender Apoll 99 b.  
Artemis 102 c.

**Corridojo di Antinoo:**

Agrippina 118 h.  
Antinous 138 f.  
Kaiserstatuen 165 e, 167 e.  
Verus 168 a.  
Marcellus (Drusus d. Jüngere) 168 a.  
Nero 169 k.

**Sala dei Flavii:**

Vespasian 169 p.  
Knabe mit Bulla 172 a.

**Sala di Antonio Pio:**

Provinzen von der Basilika Neptuni  
96 i.  
Verus 168 d.  
Antoninus Pius 170 e.  
Commodus 170 h.

**Sala dei Busti Romani:**

Probus 170 h.

**Portico di Antinoo:**

Arat 175 c.  
Pompejus 175 d.  
Brutus 175 d.

**Corridojo di Omero:**

Aeschines 158 a.  
Porträtstatuette 160 e.  
Moshion 160 e.  
Homer 161 a.  
Herodot und Thukydides 163 a.  
Zenon 163 a.  
Diadochenporträts 164 a.

**Scalone:**

Zeus von Cumae 76 c.

**Ammezzato:**

Wandmalereien 203.

**I. Stockwerk:****Sammlung der kleinen Bronzen I. Saal:**

Etruskische Bronzen 74 h.  
Amazone zu Pferde 98 e, 148 c, 179 f.  
Alexander d. Gr. zu Pferde 148 c,  
165 a, 179 f.

**II. Saal:**

Dreifuß 65 b.  
Venus 107 c, e.  
Victoria 112 e.  
Dionysos 125 a.

**III. Saal:**

Lampen 64 a.

**IV. Saal:**

Gefäßhenkel 63 c.

**Oberes Stockwerk:**

Gläser 66 a.  
Silbervasen 63\*.  
Waffen 65 c.  
Geschnittene Steine 197 a.  
Bemalte Tonvasen 201 a.

**Campo Santo:** Nachahmung antiker  
Gräberformen 28 g.

**S. Chiara:** Alkestissarkophag 195 d.

**S. Paolo (Dioskurentempel):**  
Korinthische Säulen 23 b.

**Villa Reale:** Moderne Marmorkopien  
berühmter Antiken 100\*.

**Nordia.**

Gräberfassaden 1 e.

**Orbetello.**

Stadtmauer, zyklop. 1 b.

**Ostia.**

Columbarium 29 c.  
Villen 50 m.

**Padua.**

Amphitheater 42 c.

**Pästum.**

Basilika, sog. 6 a.  
Cerestempel, sog. 5 a.  
Poseidontempel, sog. 2 a.

**Palermo.**

**Dom:** Meleagersarkophag 195 m.  
**Museum:** Herakles und Hindin 152 e.  
Löwenkopf als Wasserspeier 180 d.  
Metopen von Selinunt 7 n, 189 e.  
Satyr, einschenkend 127 g.  
Terrakotten, architekt. 6 b.  
Vasen 198 d.  
Widder 181 k.

**Palestrina.**

Tempel der Fortuna 23 d.

**Parma.**

Theater 40 f.

**Museo di Antichità:** Ajax 153\*.

Alexander, sog. 165 b.

Amor, Torso 127 m.

Apollo 101\*.

Bronzen von Velleia 148 f.

Dionysos und Ampelos 124 m.

Gewandfiguren, weiblich 119 g.

Herakles, trunken 82 e.

Kinderköpfchen 145 f.

Krieger, Torso 94 d.

Nymphe 110 e.

Satyr, Flöte blasend 127 l.

Serapis 77 f.

Zeuskopf 77 b.

**Perugia.**

Porta Augusta 33 e.

Porta Marzia 34 a.

**Pisa.**

**Campo Santo:** Adill 93 c.

Götterköpfe 175 k.

Grabrelief, athenisch 190 c.

Marcus Agrippa 175 a.

Sarkophage 196 h.

— altchristlich 196 h.

— bacchisch 196 h.

— Hippolyt. Phädra 196 h.

— Schlacht 196 h.

Vase, Relief 190 c.

**Pola.**

Bogen 31 d.

**Pompeji.**

Amphitheater 42 a.

Basilika 38 b.

Casa d'Adonide 205 d.

— d'Apolline 58 b.

— dei capitelli figurati 50 c.

— di Castore und Polluce 49\*, 57 d.

— del Centenario 59 c.

— di Cornelio Rufo 62 c.

— del Fauno 48 a, 50 a.

— — Labirinto 50 d, 56 c.

— di Lucrezio 50 e, 57 c.

— — Meleagro 50 f, 58 a, 62 b.

— — Orfeo 205 c.

— — Pansa 50 d.

— del Poeta tragico 50 b, 57 b.

— di Sallustio 58 c, 205 c.

— — Sirico 62 c.

— delle Vestali 58 d.

— dei Vettii 50 g, 57 e, 62 e, 207 d.

Forum, großes 16 b, 36 c.

— triangolare 15 e.

Gladiatorenkaserne 16 a.

Gräberstraße 29 d.

Kapital 9\*.

Macellum 57 a.

Museum 56 d.

Odeon 41 c.

Pan und Olympos 133 n.

Puteal am Foro triangolare 25 e.

Statuetten 148 b.

Strada dell' Abbondanza 49\*\*.

Tempel: Apollo 16 c, 24 c.

— Askulap 15 d.

— Fortuna 24 e.

— Genius des Augustus 24 d.

— Herakles 2 b, 24 a.

— Isis, 24 d, f.

— Jupiter 16 i, 24 b.

— Merkur 62 a.

Theater 41 b.

Thermen, am Forum 43 a.

— Stabianer 43 b, 53 i, 56 e, 143 e.

— dritte nicht vollendet 43 b.

Villa des Diomedes 48 b, 50 h.

Wanddekorationen 53 f.

**Pozzuoli.**

Amphitheater 42 d.

Kathedrale, einst Augustustempel 23 f.

Serapistempel 25 c.

Villen 50 k.

**Prima Porta.**

Villa Livia 53 d.

**Ravenna.**

Palast des Theoderich 51, Anm.

**San Vitale:**

Augustus und Familie, Rel. 191 f.

Eroten, Rel. 146 d.

**Museum:** Hellenistisch. Relief 187 k.

**Rimini.**

Bogen des Augustus 31 c.

Brücke 36 b.

**Rom.**

**Accademia di San Luca:**

Abgüsse der Ägineten 72 a.

— — Spiralsäulen 193\*.

Amphitheatrum Castrense 41 h.

Aquädukte 35 d.

Atrium Vestae 119 b.

Basilika Aemilia 37 b.

— Julia 37 b.

— des Maxentius 38 c.

— Ulpia 37 c.

Bogen des Drusus 32 a.

— — Gallienus 33 b.

— der Goldschmiede 33 a, 192 f.

- Bogen des Janus 33 d.  
 — — Konstantin 33 c, 86 b, 191 i, 192 f.  
 — — Septimius Severus 32 c, 143 a, 192 e.  
 — — Titus 32 b, 112 c, 119 g.  
 Campagna: Roma vecchia 52 b.  
 Tor de' Schiavi 52 a.  
 Casa di Livia 51 d, 53 c, 56 a, 202 b, 208 c.  
 Castellani Augusto, etruskische Sammlung 74 c.  
 Colonnacce 37 a.  
 Columbarium: Via Latina 203 b.  
 Vigna Codini 29 a.  
 — Sassi 29 b.  
 Villa Doria 29 b, 203 b.  
 Dioskuren beim lacus Inturnae 82 g.  
 Engelsburg 27 d.  
 Forum des Augustus 20 b, 36 d.  
 — — Nerva, Rel. 191 h.  
 — Romanus, Marmorschranken 191 m.  
 — des Trajan 37 c.  
 Gärten des Sallust 51 f.  
 Grab der Cäcilia Metella 27 a.  
 — des Eurysaces 28 e.  
 — beim Tavolato 28 b.  
 — an der Via Latina 14 b, 28 d, 53 a.  
 Grotte der Egeria 47 d.  
 Kaiserpaläste am Palatin 48 b, 51 b, c.  
 Kapitol, Platz: Marc Aurel 166 g, 179 g.  
 Treppe: Konstantin der Große und sein Sohn 166 a.  
 Löwen, modern 180 c.  
 Trophäen 178 c.  
 Senatorenpalast, Roma 96 e.  
 Wassergötter 79 b.  
 Kirchen: S. Agnese, Kandelaber 61 d.  
 S. Apostoli, Adler, Rel. 181 d.  
 Aracoeli, Kapitäl 26 a.  
 S. Cecilia, Kolossalvase 60 a.  
 S. Costanza, Mosaiken 59 a.  
 S. Croce in Jerusalem, Nymphäum 47 c.  
 S. Giovanni in Laterano (Vorhalle), Konstantin der Große 165 f.  
 S. Lorenzo fuori le mura, Architekturfragm., röm. 13 g.  
 Sarkophag 195 e.  
 S. Maria degli Angeli, Kapitäl 17 f.  
 Thermenraum 46 a.  
 — in Cosmedin, Bocca della Verità, 177 c.  
 Kapitäl 17 d.  
 — sopra Minerva, Heraklesrelief 71 c, 81 i.  
 — in Trastevere, Röm. Architekturfragm. 13 h.  
 Säulen, jon. 17 a.  
 S. Nicola a Cesarini, Tempelreste 25 d.  
 — — in Carcere, Tempelreste 16 f.  
 S. Pietro in Vincoli, Säulen 15 a.  
 S. Sabina, Säulen 26 b.  
 Kolosseum 41 g.  
 Mausoleum des Augustus 27 d.  
 — — Hadrian (Engelsburg) 27 d.  
 — der Kaiserin Helena (Tor Pignattara) 27 e.  
 Meta sudans 35\*.  
 Obelisk von S. Pietro 31\*.  
 Palazzo Altemps: Ares 86 b.  
 Poseidon 78 d.  
 — Barberini, Löwe 179 k.  
 Schußflehende 109 d.  
 — Borghese, Amazone 98 d, 142 g.  
 Muse 114 h.  
 — Braschi, Pasquino 152 f.  
 — Caffarelli, Unterbau des kapitol. Jupitertempels 1 f.  
 — Chigi: Aphrodite 105 b.  
 Apoll 101 l.  
 — Colonna: Knöchelspielerin 147 g.  
 Medusenrelief, Abguß 177 e.  
 Garten: Architekturfragm. 26 c.  
 — Corsini: Nereidensarkophag 195 e.  
 Römer 173 a.  
 — Doria, Bacchus 80 b.  
 — Farnese: Amazonensarkophag 195 g.  
 Apoll 101 b.  
 Bacchischer Sarkophag 195 g.  
 Kapitäl, jon. 17 b.  
 — Giustiniani: Büsten des bärtigen Bacchus 79 l.  
 Karyatide 120\*.  
 Sarkophage 195 i.  
 Totenmahl 187 l.  
 — Lante, Bacchusgruppe 125 i.  
 — Massimi, Diskobol des Myron 90 a.  
 — Mattei: Grabbüsten 171 c.  
 Meleager, Rel. 186 d.  
 Sarkophage 195 h.  
 Vase 60 b.  
 — Rospigliosi: Athene 95 h.  
 Erosen, Fr. 203 b.  
 — Spada: Aristippos 160 b.  
 — Altemps: Kinderstatuen 145 d.  
 Pompejus 167 f.  
 Reliefs 184 a, 187 i.  
 — Torlonia, Leda 112 h.  
 — Valentini: Bacchantin 135 b.  
 Tierköpfe 182 c.  
 Pantheon 11 b, 12, 17 g.  
 Porta Maggiore 34 b.  
 Porticus der Octavia 36.  
 Pyramide des Cestius 27 g.  
 Quirinalplatz, Dioskuren 82 f, 179 c.  
 Säule des Marc-Aurel 30 d, 184 b, 192 b.  
 — — Phokas 30 f.  
 — — Trajan 30 c, 178 b, 184 b, 191 l.  
 Scaurus, Palast des 51 g.  
 Stadium Domitians 42 h.  
 Theater des Marcellus 40 d.  
 — — Pompejus 40 c.  
 Thermen des Agrippa 44 c.  
 — — Caracalla 45 a.  
 — — Diokletian 11 b, 45 b.  
 — — Konstantin, sog. 46 b.  
 — — Titus und Trajan 44 c, 53 b, 203 a.  
 Trofei di Mario 30 b.  
 Villa Doria-Pamfilii: Aphrodite, sog. 108 g.  
 Columbarium 29 b, 203 b.  
 Cybele 139 c.  
 Gewandfigur, weibl. 118 i.



- Villa Medici, Abgüsse 193\*.  
 Ara Pacis-Reliefs 181 g, 187 k, 191 d.  
 Architekturteile, römisch 14 a.  
 Meleager, Kopf 93 g.  
 Roma 96 g.  
 — Wolkonski, Athena Parthenos 94 k.  
 Zirkus des Caracalla 42 g.  
 — maximus 42 g.

**Museo Capitolino:**

- Hof:* Marforio: 79 b.  
 Pan 133 b.  
*Unterer Gang:* Ares 85 f.  
 Bacchischer Sarkophag 194 c.  
 Cybele 139 b.  
 Löwen 180 c.  
 Melegersarkophag 194 c.  
 Provincia 96 h.  
*Untere Zimmer:* Achillsarkophag 194 d.  
 Barbarenschlachtsarkophag 194 d.  
 Galliersarkophag 142 a.  
 Heraklestaten, Ara 186 f.  
 — Büste mit Pappellaub 82 c.  
*Treppe:* Hera 83 a.  
*Obere Galerie:* Alte, trunken 135 d.  
 Ara mit Göttern 186 a.  
 Caligula 169 g.  
 Dionysosarkophag 194 f.  
 Diskobol 89 c.  
 Eimer mit Bacchantenrelief 186 a.  
 Eros Bogenspanner 121 b.  
 Hadrian 174 b.  
 Heraköpfe 84 c, d.  
 Julia Domna 170 i.  
 Julia Maesa 118 i.  
 Knabe mit Tieren 147 c.  
 Niobiden 155 e.  
 Pallas 95 k.  
 Pan 133 f.  
 Satyrknabe mit Flöte 127 i.  
 Satyrkopf 127 n.  
 Silenkopf 132 i.  
 Vase aus Marmor 61 f.  
 Zwölfgötteraltar 73 d.

*Zimmer des Taubenmosaiks:*

- Bacchischer Sarkophag 194 e.  
 Endymionsarkophag 194 e.  
 Porträts, römische 173 d.  
 Prometheussarkophag 194 e.  
 Tafel, ilische 185 i.  
 Taubenmosaik 209 b.

*Kabinett der Venus:*

- Amor und Psyche 122 a.  
 Leda 112 g.  
 Venus 105 d.

*Zimmer der Kaiser:*

- Agrippina, sog. 118 f.  
 Andromedas Befreiung, Rel. 186 e.  
 Caligula 169 g.  
 Diokletian 170 o.  
 Endymion, Rel. 186 e.  
 Julianus Apostata 170 q.

- Kaiserbüsten im allgemeinen 168 i.  
 Musensarkophag 113 a, 194 h.  
 Reliefs, hellenistisch 187 i.

*Zimmer der Philosophen:*

- Aischylos 162 a.  
 Arminius, sog. 174 f.  
 Cato, sog. 174 e.  
 Cicero, sog. 174 f.  
 Corbulo, Cn. Dom. 174 f.  
 Hesiod 163 b.  
 Homer 161 b.  
 Kleopatra, sog. 164 b.  
 Marcellus, sog. 172 b.  
 Meleager, Rel. 186 c.  
 Pompejus, sog. 174 f.  
 Porträts, griech., im allgem. 161 e.  
 Scipio Afric. der ältere 174 f.  
 Seneca, sog. 174 e.  
 Sophokles 162 e.  
 Virgil, sog. 174 e.

*Hauptsaal:*

- Altar, Geschichte des Zeus 186 b.  
 Amazone 97 b.  
 Antoninus Pius 170 f.  
 Apoll 101 i.  
 — reif-ardaisch 101 h.  
 — mit Schwan 101 c.  
 — pythisch 100 a.  
 Asklepios 77 g.  
 Athlet 90 g.  
 Centauren 134 a.  
 Harpokrates 145 p.  
 Hera 83 b.  
 Herakleskind 100\*\*\*, 145 n.  
 Hermes 87 c.  
 Jäger 94 c.  
 Kentauren 134 a.  
 Mars-Venus 151 a.  
 Niobidenname 155 f.  
 Satyr 129 c.

*Zimmer des Fauns:*

- Amazonensarkophag 194 g.  
 Ariadne 126 b.  
 Cethegus, sog. 174 d.  
 Endymionsarkophag 194 g.  
 Knabe mit Gans 147 f.  
 — — Maske 146 l.  
 Nereidensarkophag 194 g.  
 Pan 133 c.  
 — im Mantel 133 d.  
 Satyr aus Rosso antico 129 b.

*Zimmer des sterbenden Fechters:*

- Alexander 164 c.  
 Amazone 98 a.  
 Antinous 90 e, 138 g.  
 Apoll 100 c.  
 Brutus 174 c.  
 Dionysoskopf 126 a.  
 Fechter, sterbend 141 a.  
 Flora 117 b.  
 Gefäßträgerin 117 a.  
 Mädchen 147 e.  
 Satyr, ausruhend 127 a.  
 Zeno 159 g.

**Konservatorenpalast:**

- Amazone, archaisch 98 a.  
 Anakreon 159\*, 162 h.  
 Aphrodite, sog. 107 h.  
 Athenetorsi 94 h.  
 Barbaren 143 b.  
 Basis, dreiseitig 61 f.  
 Basilika Neptuni, Rel. 96 b.  
 Brutus L. Junius 174 g.  
 Cäsar, sog. 169 b.  
 Camillus 148 a.  
 Columna rostrata des Duilius 30 g.  
 Commodus und Tritonen 136 c, 170 h.  
 Domitianskopf 166 h.  
 Dornauszieher 147 l.  
 Eros 121 h.  
 Etruskisches 74 b.  
 Ganymed 122 l.  
 Grabstelen, archaisch, griech. 71 e, 168 g.  
 Helena-Paris, Rel. 188 i.  
 — — Krater 186 g.  
 Hephäst, Achills Waffen schmiedend, Rel. 186 g.  
 Heraklesbüste mit Pappellaub 82 c.  
 Hund 180 i.  
 Kline 65 e.  
 Kuh Myrons 181 g.  
 Mänaden, Rel. 186 g.  
 Marsyas 131 a.  
 Mithridates' Mischkrug 61 f.  
 Parthenoschild 94 l.  
 Penelope 109 g.  
 Pferd 179 b.  
 — und Löwe 179 n.  
 Porträts, griech. 161 g.  
 Provincia 96 h.  
 Rhyton des Atheners Pontios 61 f, 186 g.  
 Ringer 91 c.  
 Satyrkopf als Gewicht 65 f.  
 — Schlauch tragend 130 h.  
 — gegen Giganten kämpfend 131 d.  
 Satyrin 134 d.  
 Stiertorso 118 f.  
 Tensa 65 e.  
 Terrakottafassaden 1 i.  
 Triumphbogen, Rel. 192 c.  
 Urania 114 d.  
 Wölfin, kapitolinische 180 k.

**Museo Kircheriano:**

- Cista, Ficoronische 75 b.  
 Etruskisches 74 g.  
 Silberbecher aus Vicarello 63 Anm.

**Museo Lateranense:**

- Zimmer:* Friesstücke vom Trajanforum 192 a.  
 Hippolyt und Phädra 185 h.  
 Nymphe, Pan trinkend 185 h.
- Zimmer:* Architekturfragmente 13 d, 17 c.  
 Rel. vom Trajansforum 192 a.

- Zimmer:* Antinous 138 b.  
 Tischstüben 61 g.
- Zimmer:* Ares 85 g.  
 Medea und Peliaden 140 c, 185 h.  
 Niobidenkopf 155 d.
- Zimmer:* Hirsch 181 m.  
 Kuh 181 h.
- Zimmer:* Claudius 169 h.  
 Kaiserstatuen aus Cervetri 167 b.  
 Pan 133 p.  
 Repräsentanten etrusk. Städte 96 l.  
 Silene, schlafend 132 e.
- Zimmer:* Marsyas des Myron 129 a.  
 Sophokles 158 b.
- Zimmer:* Herakles 81 d.  
 Poseidon 77 k.  
 Schauspieler, Rel. 177 h.
- Zimmer:* Altar, dreiseitig 185 h.  
 Architekturteile 13 d.
- Zimmer:* Architekturteile 13 d.  
 Grabtempel 28 f.  
 Tischstüben 61 g.
- Zimmer:* Adonissarkophag. 194 i.  
 Bachsischer Sarkophag 193 a.  
 Diana, ephesisch 139 i.  
 Dionysos, bärtig 77 l.  
 Hippolyt- und Phädrasark. 195 a.
- Zimmer:* Niobidensark. 193 a.  
 Orestessarkophag 193 a.
- Zimmer:* Barbar 143 d.
- Zimmer:* Aphroditekopf 108 h.  
 Attis 140 b.  
 Hermesbüste 88 i.

*Oberes Stockwerk:* Mosaik aus den Caracallathermen 92 a.

**Museo Nazionale (delle terme):**  
 Diskobol 89 d.

*Allgemeines:* Griech. Porträts 161 h.  
 Kaiserporträts 169 a.

*Hof:* Ara Pacis, Rel. 187 h, 191 d.  
 Architekturfragmente 13 f.  
 Marmorkrater 61 h.  
 Odysseuskopf 93 e.

*Untere Zimmer:* Aphrodite, Geburt, Rel., einst Ludovisi 71 e, 187 h.  
 — 105 e.  
 — kauern 108 b.  
 Ares 86 c.  
 — Ludovisi 86 a, 151 c.  
 Athene 94 g.  
 Barbar und Weib 141 b, 152 e.  
 Dionysos und Ampelos 124 k.  
 Herakopf 71 d.  
 Hermes 88 a.  
 Juno Ludovisi 84 a.  
 Krieger 92 f.  
 Maske 176 e.  
 Medusa Ludovisi 177 f.  
 Orest und Elektra 150 c.  
 Parisurteil, Rel. 187 h.

Porträtstatue des Zenon 160 c.  
Satyr, einschenkend 127 e.  
Tänzerin, reifarch. 119 e.

*Obere Zimmer: Antoninus Pius 170 c.*

Apoll 101 k.  
Asklepios 78 a.  
Athenetorso 95 e.  
Athlet, Br. 90 o.  
Dionysos aus Tivoli 124 d.  
Faustkämpfer, Br. 89 a.  
Fresken und Stuckreliefs aus dem  
Hause an der Farnesina 14 c, 53 e, h,  
103 f, 202 i.  
Hermaphrodit 137 a.  
Jüngling aus Subiaco 91 a.  
Nero 169 i.  
Perserkopf 142 h.  
Seneca, sog. 174 f.  
Vestalinnen 119 b.  
Zirkuskutschert hermen 92 d.

**Museo Papa Giulio:**

Etruskisches 74 g.  
Tempel aus Alatri 1 k.  
Terrakottafassaden 1 h.  
Vasen 198 d.

**Museo Vaticano:**

*Galleria Lapidaria: Akroterien 13 a.*  
Architekturfragmente 13 b.  
Grabdenkmäler 171 a.  
Nereidensarkophag 195 f.

*Galleria geografica:*

Dionysosbüsten 79 m.  
Köpfe, archaisch 72 c.  
Orontes 96 m.  
Porträts, griech. 161 e.  
— röm. 173 c.

*Biblioteca Vaticana:*

Äonen 139 f.  
Aldobrandinische Hochzeit 202 a.  
Augustus 169 e.  
Elfenbeinsachen 197 \*.  
Gemmen 197 \*.  
Odysseebilder 202 a, 208 c.  
Museo Cristiano: Aristides der  
Smyrnaer 160 f.

*Braccio nuovo:*

5 Karyatide 120 b.  
9 Dacierköpfe 143 c.  
11 Silen mit Bacchuskind 132 h.  
14 Augustus von Primaporta 165 c.  
17 Asklepios (Musa) 77 i.  
20 Nerva 166 c.  
23 Pudicitia 116 a.  
26 Titus 166 b.  
27, 40, 93 Medusenmasken 177 d.  
29 Satyr mit Dionysoskind 128 b.  
32, 33 Satyrn mit Schläuchen 130 b.  
37 Dichterin, röm. 172 \*.  
38 Ganymedes 123 a.  
39 Schwarze Vase 61 a.

41 Satyr, Flöte blasend 127 h.  
50 Selene 102 a.  
53 Euripides, sog. 159 e.  
60 Sulla, sog. 173 i.  
62 Demosthenes 159 e.  
65 Herme des Hermes 87 b.  
67 Apoxyomenos des Lysipp 89 b.  
71 Amazone 97 c.  
83, 86 Gewandfiguren 119 k.  
89 Hesiod, sog. 163 c.  
92 Aphrodite, Haare lösend 107 f.  
109 Nil 78 h.  
112 Hera Pentini 84 d.  
114 Athena Giustiniani 94 l.  
117 Claudius 166 a.  
118 Dacier 143 c.  
120 Satyr, ausruhend 127 b.  
123 Lucius Verus 168 b.  
126 Doryphoros des Polyklet 90 k.  
132 Hermes 89 b.  
135 Herme, bemäntelt 87 b.

*Museo Chiaramonti:*

Ahenobarbus 173 k.  
Alkibiades, sog. 162 c.  
Altar mit bacch. Figuren 73 b.  
Aphrodite 108 c.  
Apoll, schreitend, mit Reh auf der  
Hand 72 d.  
— sitzend, Rel. 185 a.  
Architekturfragmente 13 c.  
Artemis 103 a.  
Athene 95 f.  
— Büsten 96 b, c.  
— Kopf 96 c.  
— Schild 94 l.  
Attis, sog. 146 a.  
Augustus 169 f.  
Bacchische Frauen, Rel. 185 a.  
Cäsar Pontifex 169 c.  
Cicero 173 k.  
Dionysos und Ampelos 124 h.  
Eros Bogenspanner 121 a.  
Ganymedes 122 f, k.  
Genienjagdfries 146 c.  
Grazien, Rel. 73 b, 185 a.  
Herakleskind 145 m.  
— Büste mit Pappellaub 82 d.  
— und Telephos 82 c.  
Hermaphrodit 137 c.  
Hermes als Kind 145 g.  
Isis 139 a.  
Kind mit Früchten 146 f.  
— — Trophäen 146 c.  
Kinderstatuen 145 a.  
Knabe mit Vögeln im Schürzchen  
147 a.  
Marius, sog. 173 k.  
Marmorstatuetten im allgem. 149 a.  
Mars-Venus 151 a.  
Odysseus 93 d.  
Penelope 109 f.  
Prinzenstatue 168 f.  
Porträtköpfe, röm. 173 b.  
Poseidonkopf 78 b.  
Reiter, Rel. 185 a.

- Satyr 127 o.  
 — Kopf 130 a.  
 Telephorus 145 o.  
 Tiberius 167 c.  
 Tiere 178 e.  
 Wassergottmaske 79 g.

*Giardino della Pigna:*

- Imperatorenkopf 166 i.  
 Kapitäl, kor. 17 e.  
 Piedestal der Säule des Antonius  
 Pius 30 e, 192 d.

*Belvedere:*

- 2 Sarkophag des Corn. L. Scipio  
 Barbatus 15 c.  
 3 Torso des Apollonios 80 h.  
 9a Vase aus Marmor 60 c.  
 10 Meleager 93 g.  
 21 Trajan 170 a.  
 27 Tischstützen 61 b.  
 30 Nymphe 110 c.  
 53 Hermes 87 a, 138 h.  
 61 Nereidensarkophag 193 b.  
 74 Laokoon 153 b.  
 75 Triumph des Bacchus, Sarkophag  
 193 a.  
 92 Apoll 98 a.  
 94 Tempeldienerinnen mit Opfer-  
 stier 185 b.

*Hof des Belvedere:*

- Ara Pacisfragment 191 c.  
 Masken 176 b.  
 Pudicitia 116 b.

*Sala degli Animali:*

- Heraklesgruppen 81 d.  
 Kentaur 134\*.  
 Löwe 179 o.  
 Mithras 140 a.  
 Molosser 180 f.  
 Mutterschwein 181 d.  
 Tiere im allgemeinen 178 d, 182 b.  
 Tischstützen 61 b.  
 Triton und Nereide 136 b.  
 Windhunde 180 g.

*Galleria delle statue:*

- Reliefs, griech. 185 c.  
 250 Eros 121 e.  
 251 Athlet 90 f.  
 253 Triton 136 a.  
 255 Paris 139 m.  
 259 Apollon Kitharödos 113 f.  
 261 Penelope 109 e.  
 264 Apoll Sauraktonos 100 f.  
 265 Amazone 98 e.  
 267 Satyr 130 e.  
 268 Hera 83 e.  
 271 Posidippos 160 a.  
 390 Menander 160 a.  
 393 Schutzfliehende 109 c.  
 394 Poseidon 78 c.  
 395 Apoll, archaisch 114 b.  
 400 Euterpe, sog. 117 a.  
 401 Niobiden 155 c.

- 405 Danaide, sog. 109 a.  
 412, 413 Barberin. Kandelaber 59 e,  
 75 c, 83 f.  
 414 Ariadne 110 h.  
 — Gigantensark. 140\*, 194 a.  
 417 Hermes 87 b.  
 419 Dionysosorso 124 b.  
 420 Verusstatue 165 d.  
 422 Puteal, Kopie 185 c.

*Sala dei busti:*

- Athenabüste 96 b.  
 Porträts, griech. 161 d.  
 — röm. 173 b.  
 Pasquinogruppe 152 g.  
 278 Nero 169 l.  
 285 Caracalla 170 n.  
 298 Serapisbüste aus Basalt 77 d.  
 316 Pan 133 a.  
 326 Zeus Verospi 76 a.  
 346 Herakleskopf 80 g.  
 375 Isiskopf 85 d.  
 388 Grabporträts 171 a.

*Gabinetto delle Maschere:*

- 425 Bacch. Tänzerin 134 b.  
 427 Aphrodite 106 b.  
 428 Relief 185 d.  
 431 Artemis 103 b.  
 432 Satyr aus Rosso antico 129 c.  
 440 Bacchus, Rel. 185 d.  
 442 Ganymedes 123 b.  
 443 Apoll 101 l.

*Loggia scoperta:*

- Bacchuszug, Rel. 185 e.

*Sala delle Muse:*

- Griechenporträts 162 b.  
 Mosaiken 178 a.  
 Musengruppe 113 b, 114 c.  
 Philosophen 161 d.  
 489 Kuretantanz 185 f.  
 491 Silen 132 b.  
 493 Bacchuspflüge, Rel. 185 f.  
 495 Apollon Musagetes 113 e.  
 507 Antisthenes 162 i.  
 513 Kentauren-Lapithenfries 185 f.  
 516 Apoll Kitharödos 113 d.  
 519 Plato 161\*.  
 530 Lykurg, sog. 159 b.

*Sala rotonda:*

- Tritonenmosaik am Boden 136 e.  
 Kolossalköpfe 168 k.  
 537, 538 Komödie- und Tragödie-  
 büsten 114 e.  
 539 Zeus Otricoli 76 b.  
 540 Antinous 138 e.  
 541 Faustina, senior 170 b.  
 542 Demeter 85 b.  
 544 Herakles, kolossal 81 b.  
 545 Antinous (Büste) 138 a.  
 547 Meergott 79 h.  
 548 Nerva 167 d.  
 549 Zeus Sarapisbüste 77 c.  
 550 Hera 83 c.

- 552 Juno Lanuvina 83 g.  
 553 Plotina 170 b.  
 554 Julia Domna 170 m.  
 555 Genius Augusti 166 e.  
 556 Pertinax 170 k.

*Sala a croce greca:*

- 566 Porphyrsark. d. Constantia  
 192 h.  
 574 Knidische Aphrodite 105 a.  
 589 Porphyrsark. der hlg. Helena  
 192 h.  
 600 Tigris 79 a.

*Sala della biga:*

- 608 Sardanapallos 80 c.  
 610 Dionysos 124 f.  
 611 Athlet, sog. Alcibiades 90 n,  
 159 a.  
 612 Altar opfernder Römer 70 a,  
 172 d.  
 615 Diskobol 87 d.  
 616 Phokion, sog. 88 b, 121 a.  
 618 Diskobol des Myron 89 d.  
 619 Zirkuskutscher 92 d.

*Galleria dei Candelabri:*

- Dekoratives (Becken 60 d, Kandelaber 61 c).  
 Herakles als Kind 145 m.  
 Kinderstatuetten 145 b, 146 f, g, i,  
 147 b, 161 d.  
 Marmorstatuetten 149 b.  
 Mohrenknabe 147 h.  
 Phokion 88 b.  
 Sarkophage 194 b.  
 Telesphoros 145 o.  
 Vasen, bacch. 185 g.  
 11 Satyrn, einsdenkend 127 f.  
 74 Pan und Satyr 133 m.  
 81 Diana von Ephesus 103 g, 139 g.  
 87 Phrygier mit Gefäß 143 g.  
 90 Satyrn mit Wasserbecken 130 g.  
 104 Ganymed 123 e.  
 141, 153 Bacchus 125 c.  
 134 b Semo Sancus 101 g.  
 162 Nike 112 b.  
 163 Silen 132 d.  
 176, 178 Satyrn, Schwänzchen beschauend 128 g.  
 177 Sklave mit Badegefäß 140 d.  
 180 Hermes als Kind 145 g.  
 184 Tyche von Antiochia 96 m.  
 191, 197 Komische Schauspieler 177 g.  
 203 Eros 121 g.  
 204 Niobidensarkophag 194 b.  
 222 Wettläuferin 91 h.  
 257 Ganymed neben Adler 123 c.  
 264 Niobide 155 d.  
 269 c Perser 142 e.  
 406 Ganymed, vom Adler entführt, nach Leodares 122 e.

*Museo Etrusco Gregoriano:*

- Allgemeines 74 a.  
 Ciste, oval, mit Amazonenkampf 75 a.  
 Fresken, etruskische, Kopien 203 d.

- Mars von Todi 86 d.  
 Poseidon 78 g.  
 Vasen 74 i, 198 b.

*Museo Egizio:* Antinous 138 d.  
 Löwen 180 b.

*Appartamento Borgia:* Masken 176 b.

*Villa Albani:*

*Allgemeines:* Röm. Porträts 173 e.  
*Garten:* Architekturfragmente 13 e.  
 Dionysosbüsten 79 k.  
 Kaiserporträts 170 g.  
 Pan 132 h.

*Nebengalerie links:* Kanephoren 120 a.  
 Kapaneus 186 h.  
 Krater und Kandelaber 61 h.  
 Masken 176 a.  
 Porträts, griech. 161 f.

*Nebengalerie rechts:*

- Alcestesarkophag 195 a.  
 Dionysos 80 a.  
 Masken 176 a.  
 Meleagersarkophag 195 a.  
 Peleus-Thetissarkophag 195 a.  
 Porträts, griech. 161 f.  
 Satyr und Dionysosknabe 128 b.  
 Satyrin 134 c.

*Halle vor dem Kasino:*

- Agrippina 118 f.  
 Ara mit Horen 186 h.  
 Panzerstatuen 165 e.

*Treppe des Kasino:*

- Artemis und Niobiden. Rel. 186 i.  
 Maske 176 e.  
 Roma, Rel. 96 f, 186 i.

*1. Zimmer (Sala ovale):*

- Eros Bogenspanner 121 b.  
 Satyr, Flöte blasend 127 k.  
 — mit Schlauch 130 f.  
 Schale aus Marmor, mit Rel., Gefolge des Bacchus 186 k.  
 Stephanos' Athlet 150 a.

*5. Zimmer (des Äsop):* Äsop 159 d.

- Apollon Sauroktonos 100 g.  
 Herakles' Apotheose 186 l.  
 Satyr und Bacchantin 186 l.

*7. Zimmer (Reliefs):*

- Aphrodite auf Seepferd, Rel. 186 m.  
 Götter, Rel. 73 c.  
 Kämpfer, Rel. 186 m.  
 Leukothea, sog., Rel. 71 c, 186 m.  
 Pallas, archaisch 72 b, 94 e.  
 Satyrn, springend, Rel. 186 m.

*8. Zimmer (des Antinous):*

- Antinous, Rel. 138 c.  
 Paniska 135 e.

*9. Zimmer (großer Saal):*

- Apoll in Delphi 73 a, 73 e.  
 Athene 95 c.

Dädalus und Ikarus 187 a.  
Ganymed und Adler 187 a.  
Herakles und Hesperiden 187 a.

10. *Zimmer* (Orpheus, Rel.):

Orpheusrelief 187 b.  
Sappho 162 g.  
Sokrates 162 d.

*Räume anschließend an die rechte Halle:*

Artemis, Rel. 187 c.  
Dädalus und Ikarus 187 c.  
Dionysos 72 b.  
Familienrelief 187 c.  
Herakles' Arbeiten 187 c.  
Mutter, opfernd, mit Kindern 187 c.  
Palästriden 187 c.  
Pansmaske 177 b.  
Wassergottmaske 79 g.

*Kaffeehaus. Vorhalle:* Heros 93 b.

Masken 176 a.  
Zeus (Poseidon?) 77 a.

*Halle:* Artemis 103 c.

Diana, Ephes. 139 l.  
Kandelaber 61 i.  
Knabe mit Maske 146 k.  
Marsyas 131 a.  
Philosophen 159 c.  
Poseidon 78 f.  
Serapisbüste 77 d.  
Schauspieler, kom. 177 g.  
Silen 132 a.  
Theseusrelief 187 d.  
Zwölfgötteraltar 73 c.

*Unter dem Kaffeehaus:*

Pan-Olympos 133 l.

*Hinter dem Kaffeehaus:*

Wassergöttermasken 79 i.

**Villa Borghese:**

*Park:* Antikisierende Rundtempel 25 f.

*Kasino:*

Allgem.: Marmorstatuetten 149 c.

*Vorhalle:* Athenatorso 94 i.

Galliersarkophag 142 b.  
Geräte und Kandelaber 61 l.  
Jägers Abschied, Sark. 195 b.  
Triumphbogen des Claudius, Rel. 191\*.

*Hauptsaal:* Antoninus Pius 170 d.

Caligula 166 f.  
Dionysos und Ämpelos 124 g.  
Isis 85 c.  
Meleager 94 b.  
Mosaiken 92 b.  
Musenkopf 114 g.  
Pan und Satyrn, Rel. 187 e.  
Satyr 128 e.  
Vespasian 169 p.

*Zimmer des Herakles:* Aphrodite 105 c.

Herakles 145 l.  
— Herme 81 g.

Herakles als Kind 81 g.  
— — Knecht der Omphale 81 g.  
— Sarkophag 195 d.  
Pan, Rel. 187 g.  
Pansherme 133 q.  
Vase mit Rel. 187 g.

*Zimmer der Juno:* Aphrodite 108 a.

— sog. Venus genetrix 108 d.  
Hera 83 d.  
Kassandra, Rel. 187 f.  
Musensarkophag 195 c.

*Zimmer der Musen:* Amazone 98 c.

Apoll 101 a.  
Cybelekopf 139 e.  
Knabe mit Tieren 147 c.  
Kinderstatuen 145 c.  
Melpomene 114 c.  
Telesphorus 145 o.

*Langer Saal:* Prinzenstatue 168 g.

*Zimmer des Hermaphroditen:*

Hermaphrodit 137 b.  
Hylas 146 a.

*Tyrtäuszimmer:* Danaide 109 b.

Grabrelief, Mutter und Söhne 171 d.  
— liegendes Mädchen 171 d.  
Mars und Venus 151 b.

*Ägyptisches Zimmer:* Palämon 136 d.

Paris 122 d.

*Faunzimmer:* Dionysos 125 e, f.

Satyr, ausruhend 127 c.  
— tanzend 128 d.  
— sehr restauriert 128 f.

**Salerno.**

Dom: Sarkophage: bacchisch 196 c.

Proserpina 196 c.

**Segesta.**

Tempel 7 o.

**Segni.**

Stadtmauer, zyklonisch 1 c.

**Selinunt.**

Tempel 7 i—n.

— des Empedokles 7 n.  
— der Neapolis 7 m.  
Metopen (in Palermo) 7 l, 7 l a.

**Siena.**

Opera del duomo: Grazien 151 d.

**Solunt.**

Dorische röm. Gebäude 16 d.

**Spello.**

Tor 34 d.

**Spoleto.**

Tor 34 c.

**Subiaco.**

Villen 50 m.

**Susa.**

Bogen des Augustus 31 a.

**Syrakus.**

Amphitheater 42 f.

Museum: Aphrodite 107\*.

Grobreliefs, griech. 189 f.

Horen, Relief 189 f.

Terrakotten, architekton. 6 b.

Tempel der Artemis 6 b.

— — Minerva (Kathedrale) 6 c.

— des Zeus am Anapus 6 d, 7 h.

Theater, griech. 40 a.

**Taormina.**

Theater 40 b.

**Tarent.**

Museum: Vasen 198 d.

**Terracina.**

Tempel 23 e.

**Tivoli.**

Grabmal der Plautier 27 b.

Tempel der Sibylla 16 g.

— — Vesta 25 a.

Villen 50 m.

Villa Hadrians 51 h.

— des Mäcenas 51 a.

**Turbia (la Turbie).**

Kriegsdenkmal 30 a.

**Turin.**

Porta Palatina 35 c.

Museum: Amazone 97 g.

Bronzestatuetten 148 g.

Jüngling, Rosse zurückdrängend, Rel.

190 f.

Niobide 155 h.

Venuskopf 176 d.

**Tusculum.**

Theater 41 a.

Villen 50 m.

**Venedig.**

Arsenal: Löwen, griech. 179 i.

Bibliothek San Marco:

Gemme des Zeus Aigiochos 197\*\*\*.

Dogenpalast:

*Hof*: Porträtstat. 158\*.*Museo*: Aphrodite 105 g.

Apoll 100 e.

Ara mit bacch. Rel. 190 h.

Attis und Kybele, Rel. 190 h.

Bacchantin 135 c.

Dionysos und Ampelos 124 i.

Dreifußbase mit Rel. 190 k.

Eros Bogenspanner 121 d.

Erotenfriese 146 e.

Gallier 142 d.

Ganymedes 122 g.

Herabüste 85 a.

Horen, Rel. 190 i.

Kandelaber 62 k.

Marmorstatuetten 149 c.

Niobidensarkophag 156 b, 196 i.

Odysseus 93 f.

Putti mit Waffen des Mars, Rel.

190 h.

Reliefs, sepulcral 190 g.

Seeschlacht, Rel. 190 h.

Untersaß mit bacch. Figuren 190 i.

Vitellius 169 n.

Museo Correr: M. Agrippa 167\*.

San Marco: Bronzepferde 179 a.

**Vene (alle, bei Spoleto).**

Nymphäum bei der Quelle des Clitumnus 47 f.

**Verona.**

Amphitheater 34\*, 41 k.

Arco de' Leoni 34 f.

— de' Gavi 34 g.

Museo Lapidario: Reliefs, griech. 190 e.

Porta de' Borsari 34 e.

S. Anastasia 35 b.

S. Fermo 35 a.

Theater 41 f.

**Vicenza.**

S. Corona: Iphigenia, sog. 118 c.

**Volterra.**

Etruskisches 74 h.

Porta dell' arco 1 d.











N  
6911  
B92  
1909  
T.1

Burckhardt, Jakob Chris-  
toph  
Der Cicerone

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

