



*Ueber einen bisher Marcellus  
genannten kopf in den ...*

Reinhard Kekulé, Königliche  
Museen zu Berlin

Arc 87.1.54



Harvard College Library.

FROM THE  
CONSTANTIUS FUND.

Established by Professor E. A. SORNUCCUS of Harvard University for "the purchase of Greek and Latin books, (the ancient classics) or of arabic books, or of books illustrating or explaining such Greek, Latin, or Arabic books." Will, dated 1866.

Received

14 Feb. 1895.



©  
UEBER EINEN BISHER  
MARCELLUS GENANNTEN KOPF  
IN DEN KOENIGLICHEN MUSEEN

*Berlin*  
VIERUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

REINHARD KEKULÉ

MIT 2 TAFELN UND 5 ABBILDUNGEN IM TEXT

---

BERLIN.  
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER  
1894.

Arc 87.1.54



*Constantius fund.*  
*(LIV.)*



Durch die huldvolle Fürsorge Seiner Majestät des Kaisers und Königs ist vor einigen Monaten in den Besitz der Königlichen Museen ein antikes Kunstwerk von höchster Vollendung gelangt, das in seiner Art einzig dasteht — der römische Knabenkopf, den die beiden Tafeln dieser Festschrift in wohlgelungenen Abbildungen vor Augen stellen.

Der Kopf hat die Grösse der Natur; er misst vom Kinn bis zum Scheitel 0,18 m, vom Kinn bis zur Haargrenze 0,12 m. Er ist in einem weissen Marmor ausgeführt, der feine Krystalle aufweist. Es ist die schöne, nicht gewöhnliche Sorte carrarischen Marmors, die dem pentelischen sehr ähnlich ist. Die Erhaltung ist überaus glücklich. Die Oberfläche hat an manchen Stellen, besonders im Haar, ihre ursprüngliche Frische; sonst hat sie hie und da gelitten; aber der Kopf ist dem Unheil entgangen, das so viele antike Skulpturen unheilbar geschädigt und für alle Zeiten des ursprünglichen Reizes entkleidet hat. Er ist weder durch Abarbeitung noch durch Waschungen mit Säuren verdorben worden. Ausgebessert sind kleine Stückchen an der rechten Seite der Nase und ein Stückchen auf der rechten Wange; ergänzt ist die rechte Brustseite.

In die Königlichen Museen ist der Kopf aus dem Besitz der Familie Pourtales übergegangen. Ueber die Auffindung und Herkunft ist nichts genaueres bekannt. Ich finde ihn in der Literatur zuerst erwähnt von J. de Witte in der Description de la collection d'antiquités de M. le vicomte Beugnot (Paris, imprimerie de Firmin Didot frères 1840) S. 107 Nr. 290 mit den Worten: „Marbre de Paros. Buste attribué à Marcellus

enfant, de grandeur naturelle et d'un beau travail. Haut., avec le piédoche, 47 centimètres.“ Ueber die Entstehung der Sammlung Beugnot giebt De Witte in einer Vorbemerkung nur die kurze Auskunft: „La riche collection d'antiquités dont nous publions la description, a été formée par un amateur distingué et plein de goût, pendant des voyages et des séjours faits dans le Levant et particulièrement en Italie. Presque toutes les classes de monuments anciens, si l'on en excepte toutefois la numismatique, ont fourni quelques pièces à cette collection. Des vases et des bronzes choisis dans les Musées Durand et de Canino sont venus accroître encore, dans ces derniers temps, cette suite déjà si remarquable à tous égards.“ Auch in den wenigen gelegentlichen Erwähnungen der Sammlung Beugnot in den *Bullettini* des römischen Instituts<sup>1)</sup> wird der Kopf nicht genannt. Aber die natürliche und fast selbstverständliche Annahme ist die, dass ihn Baron Beugnot in Rom, im Kunsthandel, erworben hat.

Bei der Auflösung der Sammlung Beugnot ging der Kopf in den Besitz des Grafen Pourtalès-Gorgier über —, zu spät um eine Stelle in den sechs Jahre zuvor veröffentlichten *Antiques du Cabinet Pourtalès* zu finden. In der *Description des antiques faisant partie des collections de M. le comte de Pourtalès-Gorgier* par J. J. Dubois, sous-conservateur des antiquités du Musée royal du Louvre (Paris 1841) ist er S. 23f. unter Nr. 108 angeführt. Ich weiss aus guter mündlicher Ueberlieferung, dass Graf Pourtalès diesen Kinderkopf besonders liebte und ihn für einen ebenso wertvollen oder wertvolleren Besitz hielt als den viel gerühmten, jetzt im Britischen Museum befindlichen, früher Giustinianischen Apollokopf. Aber während dieser Apollokopf immer wieder neu abgebildet und besprochen wurde, fand der römische Knabenkopf, auf den sein Besitzer so hohen Wert legte, in weiteren Kreisen kaum Beachtung. Erst nach dem Tod des feinen Kenners ist eine Abbildung veröffentlicht worden, freilich eine sehr ungenügende, in der flüchtigen Uebersicht, die François Lenormant in der *Gazette des beaux-arts* 1864 S. 473—506 über die Pourtalès'schen Antiken gegeben hat<sup>2)</sup>. Lenormant widmet dem Kopf die folgenden Sätze: „C'est la tête d'un enfant dans lequel on s'accorde à reconnaître Marcellus, ce neveu d'Auguste, mort à 21 ans, quand il donnait de si belles espérances, et à jamais illustré par un passage du VI<sup>e</sup> livre de l'Énéide, dont la lecture faite par Virgile causa, dit-on, l'évanouissement d'Octavie. On regrette vraiment que l'anecdote touchante sur Marcellus, qui a inspiré le plus grand de nos peintres vivants, ait si peu de fondements sérieux et que la critique historique ait montré l'impossibilité presque absolue de l'admettre, mais en contemplant le buste de la collection Pourtalès on ne peut s'empêcher de se souvenir de ce

Tu Marcellus eris . . . . .

qui vivra tant que les beaux vers trouveront encore des admirateurs. Marcellus était laid, du reste, et d'après le buste que nous avons fait graver — lequel était encore

inédit — et d'après les autres monuments qui retracent son image. L'artiste ne l'a ni embelli ni idéalisé; lorsqu'il sculpta son buste, le jeune prince vivait encore et l'on ne songeait pas à en faire le divin Marcellus. Mais on chercherait vainement, avec un meilleur style et une exécution plus vraie, un buste d'une réalité plus personnelle et plus vivante.“

Die letzten Worte enthalten zwar keine ganz ausreichende Würdigung und keinen Hinweis auf den wehmütigen Reiz, der über dem Kopf ruht; aber sie bezeichnen eine Seite der künstlerischen Meisterschaft, die sich in ihm offenbart. Seine Schönheit empfunden, seinen hohen Wert lebhaft hervorgehoben zu haben — dieses Lob soll François Lenormant ungeschmälert bleiben. Im übrigen sind Lenormant's Aeusserungen von vollendeter Leichtfertigkeit. Jeder Leser muss aus seinen Worten schliessen, nicht nur dass der Pourtalès'sche Kopf ein unzweifelhaftes Bildnis des Marcellus sei, sondern auch dass andere gleichfalls unzweifelhafte und dem Pourtalès'schen Kopfe ähnliche Bildnisse des Marcellus vorhanden seien, und dass aus ihrer Vergleichung Lenormant sein Urteil schöpfe. Das ist nicht der Fall. Natürlich hat es Bildnisse des Marcellus gegeben, die noch bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tod gemacht worden sind. Das versteht sich nach der Sitte der Zeit bei seiner Herkunft und seinem Range von selbst, und wir bedürfen dafür der besonderen Zeugnisse nicht, die zufällig vorhanden sind. Wenn Seneca erzählt, Octavia habe kein Bildnis des verstorbenen Sohnes um sich sehen wollen<sup>2)</sup>, so müssen doch solche Bildnisse vorhanden gewesen sein. Wie Dio berichtet, hat Kaiser August nach dem Tode des Marcellus dessen goldenes Porträt aufgestellt<sup>3)</sup>. In Pompei ist auf dem sogenannten Foro triangolare, gegenüber dem Eingang, eine marmorne Basis mit der Inschrift M. Claudio C. F. Marcello gefunden worden<sup>4)</sup>. Omnino gener Augusti defunctus in aedilitate a. u. c. 731 bemerkt dazu Mommsen. Aber die Ehrenstatue, die auf dieser Basis stand, ist verloren. Es ist uns kein beglaubigtes Bildnis des Marcellus erhalten. Auch keine Münze hat uns seine Züge aufbewahrt<sup>5)</sup>.

Wenn wir von baarer Willkür der Namengebung absehen, so hat zuerst die annuitige, erfindungs- und listenreiche Gelehrsamkeit, wie sie E. Q. Visconti für solche Vermutungen zu Gebot stand, die römische Ikonographie wie mit andern, so mit einem Bildnis des Marcellus beschenkt.

In dem dritten Bande des Museo Pio-Clementino hat er auf Tafel XXIV die Statue eines römischen Knaben abbilden lassen<sup>6)</sup>. Die Statue war in Otricoli zusammen mit Statuen des Augustus, des Caligula und einer Frau, die Visconti für Livia hielt, gefunden worden. Darum warf er die Frage auf, ob vielleicht auch diese Knabenstatue der kaiserlichen Familie angehören könne. „Chi sa“ — so drückt er sich aus — „che non appartenesse a qualche fanciullo della famiglia de' Cesari? I suoi capelli sono tagliati e disposti, secondo quella foggia che si osserva ne' ritratti d'Augusto o de' suoi suc-



cessori persino a Nerone. Il suo volto però non simiglia a veruno de' Cesari conosciuti: nè a Gajo e Lucio nipoti d'Augusto, nè a' figli di Germanico, nè a Tiberio, nè a Britannico, nè a Nerone stesso ancor giovinetto. Potrebbe dubitarsi di Marcellò, di cui non conosciamo alcuna autentica effigie, e a cui par che lo rivendichi la descrizione di Virgilio

Frons laeta parum, et delecto lumina vultu

particolarità che ravvisano evidentemente nel nostro ritratto. Non è questa se non una semplice congettura; pure fra tanti ritratti ascritti dagli antiquari a quel nipote d'Augusto, non ve ne ha alcuno che si avvicini alla probabilità del presente, avute in vista tutte le circostanze del sito dov' è stato scoperto, delle altre immagini che l'accompagnavano, dell' abito, dell' età, e finalmente del carattere stesso della sua fisionomia.



In einer Anmerkung weist er noch den Versuch Ficoroni's, Marcellus auf einem Cammeo zu erkennen, und die Benennung einer Büste des capitolinischen Museums als Marcellus ab. Im Pio-Clementino hat die Tafel die Unterschrift: „Statua bullata di giovinetto illustre trovata negli scavi d'Otricoli.“ In der Iconographie romaine ist auf Tafel 19 der Kopf der vaticanischen Statue in Vorder- und Seitenansicht mit der Beischrift Marcellus abgebildet; im Text wiederholt Mongez Visconti's Begründung des Namens.

Anderes Material, als das von Visconti und Mongez mitgetheilte hat auch Fr. Lenormant nicht zu Gebot gestanden. Aber nicht nur hat Visconti selbst seine Benennung der vaticanischen Statue — mit gutem Grunde — für nichts als eine simple congettura erklärt, sondern der Pourtales'sche Kopf zeigt auch nicht einmal die geringste Aehnlichkeit mit dem Kopf der vaticanischen Statue, in der Visconti Marcellus finden wollte. Freilich hat Dubois behauptet, die beiden Köpfe seien ähnlich<sup>\*)</sup>; aber, wie sich jeder aus der hier mitgetheilten Abbildung der vaticanischen Statue überzeugen kann, ist dies nicht richtig. Es ist ganz

unmöglich, dass beide denselben Knaben wiedergeben. Wenn eines der beiden Bildnisse Marcellus darstellen sollte, so ist das andere ganz gewiss kein Marcellus.

Einen ernsthafteren und strengeren Versuch als einst Visconti hat vor einigen Jahren A. Mau unternommen, um in einer uns erhaltenen Statue das Porträt des Marcellus nachzuweisen?).

Im Jahr 1822 sind in Pompei im sogenannten Pantheon zwei marmorne Bildnisstatuen gefunden worden, die, auf die Namengebung Avellino's hin, bis vor kurzem als Livia und Drusus, des Tiberius Sohn, galten. Mau wendet dagegen ein, dass sie mit den verbürgten Zügen weder der Livia noch des Drusus übereinkommen. Er führt aus, dass die männliche Statue allerdings einen Angehörigen des kaiserlichen Hauses darstellen müsse; dass aber keiner der uns durch sichere Bildnisse bekannten Claudier und überhaupt kein Claudier gemeint sein könne, weil die vielen uns erhaltenen Bildnisse von Claudiern eine durchgehende, leicht kenntliche Familienähnlichkeit aufweisen, von der die Züge der in Pompei gefundenen Statue abweichen. So gelangt Mau auf dem Wege der Verengung und Ausschliessung der verschiedenen Möglichkeiten dazu, in der Statue Marcellus zu erkennen, mit dessen Bild,



wie er annimmt, sich auch alle uns literarisch überlieferten Nachrichten über die Persönlichkeit des Marcellus vereinigen liessen.

Mit diesem von Mau erschlossenen Bildnis des Marcellus hat, wie auch die Abbildung deutlich erkennen lässt, der Pourtalès'sche Knabenkopf so wenig Ähnlichkeit als mit der vaticanischen Statue, von der Visconti vermutet hatte, dass sie vielleicht Marcellus darstellen möge.

Mau's scharfsinniger Darlegung fehlt das letzte Siegel des zwingenden Beweises. Er selbst nimmt für ihr Ergebnis nicht Gewissheit, sondern nur einen der Gewissheit nahe kommenden Grad von Wahrscheinlichkeit in Anspruch, und es fehlt nicht an Bedenken<sup>16)</sup>. Aber auch wenn weder Visconti noch Mau Recht haben —, der Pourtalès'sche Kopf kann kein Bildnis des Marcellus sein.

Achtzehnjährig hat Marcellus die vierzehnjährige Julia geheiratet. Zwei Jahre darauf starb er, beklagt und noch im Tod mit Ehren überschüttet von seinem Oheim, dem Kaiser Augustus, der ihn zu seinem Schwiegersohn erhoben hatte, bejammert von seiner Mutter Octavin, deren Schmerz wie sprichwörtlich für untröstliche Trauer wurde. Als blühender Jüngling dem Leben und allen Hoffnungen entrissen — so stand er Allen vor der Seele. In der Vision der künftigen Helden Roms, die Virgil erscheinen lässt, ist das Bild, das der Dichter mit der Gewalt des frischen Schmerzes am eindringlichsten hervorhebt, das des Marcellus. Mit dem grossen Ahnherrn Marcellus, dem ersten Römer, der einen Sieg über Hannibal erfochten, sieht Aeneas einen Jüngling gehen und fragt den Schatten des Anchises, wer es sei,

„Atque hic Aeneas; una namque ire videbat  
egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,  
sed frons laeta parum et deiecto lumina voltu:  
quis, pater, ille virum qui sic comitatur euntem?  
filius, ane aliquis magna de stirpe nepotum?  
quis strepitus circa comitum! quantum instar in ipso!  
sed nox atra caput tristi circumvolat umbra.  
Tum pater Anchises, lacrimis ingressus obortis:  
o nate, ingentem luctum no quaere tuorum,  
ostendent terris hunc tantum fata neque ultra  
esse sinent. nimium vobis Romana propago  
visa potens, superi, propria haec si dona fuissent.  
quantos ille virum magnam Mavortis ad urbem  
campus aget gemitus! vel quae, Tiberine, videbis  
funera, cum tumulum praeterlabere recentem!  
nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos

in tantum spe tollet avos, nec Romula quondam  
 ullo se tantum tellus iactabit alunno.  
 heu pietas, heu prisca fides, invictaque bello  
 dextera! non illi se quisquam impune tulisset  
 obvius armato, seu cum pedes iret in hostem  
 seu spumantis equi foderet calcaribus armos.  
 heu miserande puer, si qua fata aspera rumpas,  
 tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis;  
 purpureos spargam flores, animamque nepotis  
 his saltem adcumulem donis, et fungar inani  
 munere.“

Der Pourtales'sche Kopf stellt einen Knaben von vier bis fünf Jahren dar, der ernsthaft und schmerzlich, fast kläglich aus den wie mit Mühe weit geöffneten Augen sieht. Ein tiefer Schmerz bewegt die mit festem Willen geschlossenen Lippen. Fast alle Beschauer empfangen vor dem Kopfe den Eindruck, vor einem kranken Kinde zu stehen, dessen Lebenstage gezählt sind. Freilich wechselt die Stärke solcher Eindrücke mit dem Wechsel der Beleuchtung und auch mit der Stimmung des Beschauers. Aber der schmerzlich gefasste Ausdruck, der das ganze zarte Gesichtchen durchzuckt, ist zu stark, als dass er etwa aus der Gewohnheit oder Absicht des Künstlers, dem Porträt einen ersten Ausdruck zu verleihen, erklärt werden könnte; er ist zu tief und zu bleibend, als dass er eine vorübergehende Stimmung ausdrücken könnte; er gehört zum Wesen des Dargestellten. Es ist ein Kind, das Krankheit und Schmerz zu dulden gewöhnt ist und sich abmüht sein Leiden zu bezwingen.

Ohne Zweifel hat der Eindruck des Schmerzes und des nahen Todes, den wir aus diesem Kinderkopf herauszulesen meinen, den Anlass gegeben, ihn Marcellus zu nennen. Aber gerade diese Eigentümlichkeit des Kopfes macht den Namen Marcellus unmöglich.

Nicht fünfjährig, sondern zwanzigjährig, in der vollen Jugendblüte, ist Marcellus abgeschrieben

„occidit, et misero steterat vigesimus annus“.

So unnatürlich schien sein Tod, dass der Verdacht aufkommen konnte, Livia habe ihn vergiftet. Nichts deutet darauf hin, dass Marcellus als Kind kränklich oder als Jüngling schwächlich und leidmütig gewesen sei.

Der Schatten des Todes lagert über dem Haupte der in Schönheit und Waffenglanz strahlenden Erscheinung, die Virgil für die Phantasie seiner Hörer und Leser zurückbeschwört; der gesenkte Blick und die zusammengezogene Stirn lassen die Trauer über die frühe Erfüllung des Geschickes erkennen. Aber nur darauf deutet der das Haupt

umschwebende Schatten und der trübe Blick. Ein gewaltiger Kriegermann, dem kein Feind widerstanden haben würde, offenbart sich in der bleudenden Gestalt. Er wandelt als jugendlicher Genosse neben dem ruhmvollen Vorfahren, der auch durch persönliche Tapferkeit und Kühnheit gross war. Also gewinnen wir aus Virgil für Marcellus das Bild einer kraftvollen und heldenhaften Erscheinung. Im Leben ist er nicht trüb, sondern heiter zu denken<sup>11)</sup>. „Lactus animi et ingenii fortunaeque in quam alebatur capax“ sagt von ihm Velleius Paterculus. Wenn Marcellus als fünfjähriges Kind etwa einmal eine schwere Krankheit zu überstehen hatte — worüber jede Nachricht fehlt —, wie sollte man darauf gekommen sein, diesen Zustand in einem Bildnis festzuhalten? Aber es ist unnötig weitere Gründe gegen die Benennung aufzusuchen, wo auch nicht der Schatten eines Grundes, der für diese Benennung angeführt werden könnte, aufzufinden ist. Ohne Zweifel ist der Name Marcellus dem Kopf bereits als ihn Beugnot kaufte, im römischen Kunsthandel angeheftet worden. Die Benennung ist eine der vielen, mit denen Kunsthändler und Liebhaber nach Wohlklang und Gutdünken unbekannte Porträtköpfe willkürlich zu beleihen pflegen und die sich jeder wissenschaftlichen Erörterung entziehen.

Den häufigsten Anlass, Porträts herstellen zu lassen bot in Rom wie anderwärts das Abscheiden geliebter Angehöriger. Neben dem besonderen *ius imaginum* der bevorrechteten Familien war die Sitte verbreitet, das Bildnis des Verstorbenen festzuhalten und in dem Grab oder an dem Grabdenkmal anzubringen. Dies geschah in mannigfaltiger Weise, mit Statuen, Büsten, Reliefs. Aber mit Vorliebe ist die Büste verwendet worden sowohl in Rundsculptur als auch, indem die Büstenform in Relief übertragen wurde. Die Büste ist nicht die ausschliessliche Form der römischen Porträts, aber eine besonders häufige und charakteristische; sie gehört nicht der griechischen, sondern der römischen Sitte an, und gewiss mit Recht hat man vermutet, dass die Büstenform, wie sie die neuere Kunst von den Römern überkommen hat, zuerst im Zusammenhang mit den in Wachs hergestellten Masken der Ahnenbilder ausgebildet worden ist<sup>12)</sup>.

Die Statuen und Büsten der Kaiser waren in zahllosen Wiederholungen über das ganze römische Reich verbreitet, auch die Porträts der Angehörigen der kaiserlichen Familien überaus häufig. Die Sitte Beamten und Wohlthätern Ehrenstatuen zu errichten wurde so allgemein, dass sie jeden Wert verlor. Oeffentliche und private Bibliotheken, die Gärten und die Räume der Häuser wurden mit den Porträts beliebter Schriftsteller und anderer berühmter Männer geschmückt. Aber die uns erhaltenen Porträts stammen zu einem sehr grossen Teil aus Grabgemächern und von Grabdenkmälern her. Gerade für die Büsten und zumal für Kinderporträts ist die nächste und natürlichste Annahme, dass sie für einen solchen Zweck, jedenfalls aber deshalb hergestellt wurden, um die Züge von kurz vorher Verstorbenen festzuhalten. Nur ausnahmsweise, wenn die Büste

selbst inschriftlich bezeichnet oder wenigstens das Grab, in dem sie gefunden wurde, durch Inschriften bekannt ist, lassen sich die Namen der Dargestellten bestimmen oder erraten. Weitaus die grösste Anzahl ist namenlos und wird immer namenlos bleiben müssen.

Bei dem Pourtalès'schen Kopf versagt jedes Hilfsmittel zur Namengebung. Die einzige Aehnlichkeit mit einem bekannten Kopf, die sich anführen liesse, ist eine ferne Aehnlichkeit mit Caligula. Und wer sich gestatten wollte mit Vermutungen zu spielen, würde vielleicht nicht verlegen sein, darauf hin eine Bestimmung zu versuchen. Den Eltern des Caligula, Germanicus und Agrippina, sind zwei Kinder vorzeitig hinweggestorben. Sueton berichtet von Germanicus: „habuit in matrimonio Agrippinam, M. Agrippae et Juliae filiam, et ex ea novem liberos tulit, quorum duo infantes adhuc rapti, unus iam puerascens insigni festivitate, cuius effigiem habitu Cupidinis in aede Capitolinae Veneris Livia dedicavit: Augustus in cubiculo suo positam quotiescumque introiret exosculabatur“. Diese effigies kann nicht das einzige Abbild dieses Knaben gewesen sein. Aber jeder Versuch, ein Porträt mit Hilfe physiognomischer Aehnlichkeiten bestimmen zu wollen, ist unzulässig. Denn er ist, im besten Fall, nichts als ein Spiel mit Möglichkeiten. Die physiognomischen Aehnlichkeiten, die man zu erkennen meint, können gerade so gut auf bestimmten Gewohnheiten der künstlerischen Darstellung beruhen, wie sie bestimmten Epochen und einzelnen Künstlern eigen sind; oft sind es auch nur Aeusserlichkeiten wie die Tracht, der Schnitt des Haares, die den Beschauer irreführen. Statt alles Beweises genügt es auf eine bekannte und viel erprobte Thatsache hinzuweisen. Oft genug sind unzweifelhaft bezeugte Porträts ein und derselben Person unter den Händen verschiedener Künstler so verschiedenartig ausgefallen, dass man ohne es zu wissen niemals darauf kommen würde, dieselbe Person in diesen Porträts zu vermuten, während man ein und denselben Künstler in den verschiedensten Porträts leicht wiedererkennt und ebenso über die Zeit, in der ein Porträt entstanden ist, kaum je im Zweifel ist. Nichts führt darauf, dass der früh verstorbene Knabe, dessen Porträt wir besitzen, der kaiserlichen Familie angehört habe, dass die Trauer um ihn über den engen Kreis der nächsten Angehörigen hinausgegangen wäre. Denn es ist keine Wiederholung dieses Porträts vorhanden. Freilich hat Dubois behauptet, dass eine im Louvre befindliche Büste ähnlich sei<sup>13)</sup>. Der einzige Kopf, auf den sich Dubois beziehen kann, ist der, dessen Abbildung ich vorlege<sup>14)</sup>. Sie zeigt dass Dubois sich auch in diesem Falle geirrt hat.

Während wir also darauf verzichten müssen, dem Knabenkopf, den die Königlichen Museen aus der Pourtalès'schen Sammlung erworben haben, einen Namen zu geben und ihn mit den Schicksalen des julischen Kaiserhauses in Verbindung zu bringen, bleibt zweierlei jedem Zweifel entrückt fest bestehen: die Epoche, in der er entstan-

den ist, und der hohe künstlerische Wert, der ihn über die Masse der antiken Skulpturen hoch emporhebt. Aus beidem gemeinsam ergibt sich die kunstgeschichtliche Bedeutung. Denn zu einer wirklichen Einsicht in den Gang der Kunstgeschichte kann man auf keinem anderen Weg vordringen, als indem man die hervorragenden Erscheinungen der verschiedenen Epochen in ihrer Besonderheit lebendig zu erfassen und ihr Verständnis durch den Vergleich des einander ebenbürtigen zu vertiefen sucht.



Die falsche Benennung Marcellus hat die Epoche richtig bestimmt. Nach der Büstenform gehört der Kopf der römischen Zeit an; das äussere Kennzeichen, das der Schnitt der Haare bietet, verweist ihn in den Beginn der Kaiserzeit. Damit kommt der stilistische Eindruck überein. Er fügt sich in den Kreis der besonderen, unter Augustus aufgeblühten Kunstart ein. Aber von dieser Kunstart giebt schwerlich ein anderes der uns erhaltenen Bildhauerwerke einen gleich hohen Begriff. Dies lehrt jeder Vergleich; nicht nur der Vergleich mit dem Mittelgut, für das die bei Erörterung des Namens mitgeteilten Abbildungen Beispiele bieten, sondern auch der mit einem so ausgezeichneten Werk, wie es die Augustusstatue von Prima porta ist, oder mit dem schönen kraft- und lebensvollen Kopf, der durch das Itzinger'sche Vermächtnis in den Besitz der Königlichen Museen gelangt ist<sup>13)</sup>. Aber während beiden gegenüber die Ueberlegenheit des Kinderkopfes keinen Zweifel leidet, ist das Verhältnis, in dem er zu einem jeden steht, sehr verschieden.

Einfach ist der Vergleich mit dem Itzinger'schen Knabekopf. Bei diesem hat der Bildhauer dasselbe Ziel verfolgt wie der Künstler des Kinderköpfchens; er ist nur auf diesem Wege nicht gleich weit vorgeschritten. Es ist ein Unterschied der Durchführung und des Könnens, nicht ein Unterschied der Kunstart, der sich in den beiden

Köpfen zeigt. Dagegen hat der Bildhauer der Augustusstatue von Anfang an eine andere künstlerische Absicht verfolgt.

Die Künstler der beiden Knabenköpfe gingen auf die schlichteste und unbefangenste Bildnisähnlichkeit aus, glücklich, wenn sie mit der vollkommensten Naturwahrheit diese vollkommene Bildnisähnlichkeit erreichten. Sie gingen darauf aus, das Bildnis so persönlich zu gestalten wie nur immer möglich, nicht nur in den Hauptformen, sondern auch in jedem einzelnen und kleinsten Zuge. Nirgends haben sie die Formen verallgemeinert, nirgends den Versuch gemacht, durch ihre Kunst eine besondere, nicht an und für sich durch die individuellste Porträtähnlichkeit gegebene Wirkung hervorzubringen. Sie haben nicht nur darauf verzichtet irgend einen Zug von Grösse und Gewalt hineinzutragen — was durch die Persönlichkeit und das Alter der Dargestellten ausgeschlossen war —; sie gedachten auch nicht, ihren Werken den besonderen Reiz jugendlicher Frische und kindlicher freundlicher und leichter Anmut zu verleihen, weder durch die Behandlung der Formen noch durch eine bewusst gewählte Haltung. Sie stellten ihre Kunst ausschliesslich in den Dienst der individuellsten Porträtähnlichkeit, ohne jede Nebenabsicht.

Das Kinderköpfchen zeigt einen überaus schmerzlichen, der Knabenkopf einen trüben, mürrischen Ausdruck. Bei beiden denkt man unwillkürlich an Bildnisse Verstorbener. Bei Kindern und Knaben wird sich überhaupt nur selten ein anderer Anlass gefunden haben, sie zu porträtieren, als der Wunsch, ihre Züge nach dem Tode festzuhalten und ihre Bildnisse in oder an dem Grab anzubringen oder im Hause vor den Augen der Hinterbliebenen aufzustellen. Fast unwillkürlich ist bei Bildnissen, die erst nach dem Tode entstehen, der gewählte Ausdruck wehmütig, schmerzlich, auch dann, wenn das Aussehen des Lebenden heiter und frei war, — wie Virgil in seinen Versen der junglingfreien Erscheinung des Marcellus den gesenkten Blick und die trübe Stirne verleiht. Es ist widernatürlich, Verstorbene, um die man noch klagt, lachend oder heiter darzustellen. Ihre Bildnisse werden zu Stimmungsbildnissen in dem Sinne, dass die Wehmut der Ueberlebenden in das Bild hineingetragen wird.

Nur in seltenen Fällen werden die Künstler, denen die Aufgabe zufiel, Bildnisse Verstorbener zu liefern, diese im Leben gekannt haben, am wenigsten Kinder und Knaben. Die einfachste Aushilfe war in alten wie in neuen Zeiten die Benutzung der Totenmaske, für plastische Bildnisse auch heute noch die einzig mögliche; und von diesem Hilfsmittel ist in allen Zeiten, in denen man Bildnisse Verstorbener mit der Absicht





wirklich naturtreuer, individueller Porträtähnlichkeit herzustellen gewohnt war, der ausgelehnteste Gebrauch gemacht worden — so in der Plastik der Renaissance, in der die Totemaske teils ohne weiteres wiedergegeben wurde, teils die Grundlage für Porträts bildete, die den Schein des Lebens erwecken wollten und wirklich erwecken. Selbst bei einem Kopf von so unheimlich packender, grossartiger Lebendigkeit, wie der des Niccolò da Uzzano, hat ein ausgezeichneter Bildhauer äusserliche Spuren von der Verwendung einer Totemaske aufgefunden<sup>16)</sup>, und der grösste Kenner der Renaissanceplastik<sup>17)</sup> spricht als selbstverständlich die Sätze aus: „Könnte doch auch ein sehr mittelmässiger Bildhauer oder Steinmetz noch eine erträgliche und ähnliche Büste liefern dank dem Hilfsmittel, welches die Totemaske, gelegentlich wol auch die über den Lebenden gefertigte Maske, darbot.“ „Selbst der gewöhnliche Steinmetz in Florenz hat so viel von dem allgemeinen künstlerischen Gefühl, dass er aus der Totemaske ein lebensvolles Bild zu gestalten weiss.“

Was für die Renaissance feststeht, ist auch für die römischen Zeiten anzunehmen. Für die Porträts an und in den römischen Grabmälern werden meist Totenmasken als Grundlage gedient haben; wo die Porträts erst nach dem Tode hergestellt wurden, ist ein anderes Verfahren überhaupt nicht möglich: es fällt ohne weiteres mit dem altrömischen Brauch der imagines zusammen. Auch das Kinderporträt, das uns beschäftigt, ist auf Grundlage der Totemaske gearbeitet. So fein und geschickt der Bildhauer die Spure des Todes an Augen, Nase und Mund zu tilgen und lebensvolle Formen an ihre Stelle zu setzen verstanden hat, — die Züge des Gesichtchens sind müde und welk; vielleicht am deutlichsten in der Art wie die Ohren ansetzen und geformt sind, verrät sich der Verfall des Lebens. Der Eindruck, den die meisten Beschauer vor dem Köpfchen empfangen, dass sie ein krankes, vorzeitig dem Leben entrissenes Kind vor sich sehen, ist wohl begründet: es ist das Porträt nicht eines lebenden, sondern eines toten Kindes, das nur die Kunst — die grosse Trösterin im Leid — dem Leben zurückgegeben hat.

Auf der Höhe des Lebens und der Herrschergewalt steht Kaiser Augustus in der Statue von Prima porta vor unseren Augen. Für den Bildhauer war wirkliche und auch im römischen Sinne überzeugende Porträtähnlichkeit die selbstverständliche Voraussetzung; aber er war sich dessen bewusst, wen er darzustellen hatte. Wie die ganze Gestalt Bewunderung und Gehorsam heischend vor uns auftritt, wie das Beiwerk des Eros auf dem Delfin auf den göttlichen Ursprung hindeutet, wie die Verzierungen des Harnisches die unter Götterschutz vollbrachten Thaten darlegen, so soll der Kopf die geheimnisvolle Gewalt des Herrschers aussprechen.

Das Porträt eines Fürsten wird selten einen intimen Charakter an sich tragen. Auch wo es nicht für öffentliche Aufstellung bestimmt ist, wird unwillkürlich die feier-

lichere Erscheinung, wie bei einem öffentlichen Denkmal, erstrebt, die ohne bewusste Stilisierung, ohne eine schärfere und härtere Ausprägung der Formen nicht zu erreichen ist. Es sind dieselben Kunstmittel, mit deren Hilfe überhaupt Grösse und Gewalt der Darstellung erstrebt zu werden pflegt. Der Bildhauer der Statue von Prima porta wollte alles, was Kaiser Augustus an Herrschertalenten, an Geistesschärfe, Klugheit, Willenskraft und Selbstbeherrschung in sich hatte, in die Gesichtszüge seiner Statue hineinlegen. Er konnte sich nicht mit einer völlig unbefangenen, anspruchlosen und schlichten Wiedergabe der Natur begnügen; er hat vielmehr alle Formen auf die eine Wirkung hin durchgearbeitet und ausgeprägt, die ihm vorschwebte, — die eines historischen Charakterbildes.

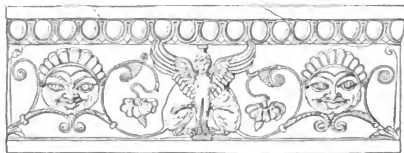
Ohne Zweifel waren Livia und Augustus von dieser Leistung ganz und gar befriedigt, und mit vollem Recht. Aber wenn wir diese schöne Kaiserstatue in die lange Reihe der grossen Werke der antiken Porträtkunst einreihen, so können wir uns nicht verhehlen, dass sie nichts neues und nichts besseres bietet, als längst vorhanden war. Des eigenartig und ausschliesslich römischen ist nicht viel und nichts wesentliches in ihr. Sie giebt nichts, was nicht seit Lysipp die Bildnisse der hellenistischen Fürsten erstrebt und ebenso gut und besser geleistet hätten. Sie ist römisch hauptsächlich in dem Sinne, dass sie, in ihrer theatralischen Haltung und in der harten Stilisierung des Kopfes, einen weiteren Schritt in dem langsamen Verfall der antiken Kunst bezeichnet. Dagegen kann der namenlose, schlichte und feine Kinderkopf für uns als ein Markstein in der allgemeinen Entwicklung der Porträtkunst gelten.

Fast zu allen Zeiten sind neben einander Porträts der anspruchlosen unbefangenen Art und solche gemacht worden, die den Anspruch erhuben, Idealporträts oder Charakterporträts zu sein. In jeder Spielart sind starke und schwache Arbeiten erhalten. Die schwachen erscheinen stets unwahr, je nach der Absicht, die sie verfolgten, in ihrer Unwahrheit bald hart und leer, bald oberflächlich, knochenlos, verschwommen und weichlich. In allen Zeiten, in denen neue und selbständige Ansätze der Porträtkunst erkennbar sind, steht am Beginn der neuen Entwicklung das individuelle Porträt, nicht das typische, das sich erst auf dem Grunde des individuellen aufbauen kann<sup>1)</sup>). Das Ziel ist zunächst stets das gleiche: das, was man sieht, so einfach und schlicht wie nur immer möglich wiederzugeben. Aber es ist nicht nur, was keiner Erörterung bedürfen sollte, das Können des Einzelnen verschieden. In jeder neuen Epoche wird das dem Willen nach gleiche Ziel dennoch in verschiedener Weise verstanden.

In ihrer Art vollkommen und unverbesserlich sind die besten ägyptischen Bildnisse aus den Zeiten des alten Reichs. Diese Porträts geben die Persönlichkeiten des Dargestellten mit einer Lebenskraft und Lebensfülle wieder, die nicht wieder erreicht worden ist. Aber es ist, als ob der Künstler nur das natürliche Leben, das der Mensch

mit dem Thiere teilt, gekannt und wiedergegeben hätte. Mit anderen Augen sah der altgriechische Porträtbildner den Menschen an, der seines gleichen ist, im Bewusstsein der höheren Stufe und der geistigen Ueberlegenheit über alle Geschöpfe, aber mit einer unbesorgten Unbefangenheit, mit einer ungetrübten Frische, mit einer einfachen Grösse, wie sie nur dem Jugendalter der Menschheit eigen sind.

Jeder Fortschritt, im Leben wie in der Kunst, ist nicht möglich ohne eine Einbusse. Dieselbe Aufgabe ist Jahrhunderte später aufs neue mit derselben Absicht aufgenommen worden. Aber mit dem allgemeinen menschlichen und künstlerischen Fortschreiten ist die gleich freie Unbefangenheit des Blicks verloren gegangen. Wie viel ältere Kunstwerke der Künstler des Kinderköpfchens nicht gesehen oder gesehen haben mag, — hinter ihm liegt die ganze grosse Entwicklung der griechischen Cultur und der griechischen Kunst. Bei allem Bemühen, die Natur so zu sehen wie sie ist, er konnte sie nur sehen, wie sie ihm auf der neuen Stufe der menschlichen Entwicklung erscheint, weniger einfach, aber unendlich reicher. An die Stelle der kindlichen Unbefangenheit tritt die mit Mühsal errungene Ehrlichkeit, ein neues und grosses, in die Kunstgeschichte ein, das sich in den besten römischen Porträts so glänzend offenbart. Denn der einzig bleibende Massstab des künstlerischen Könnens ist das Porträt. Von da an folgt wieder eine Jahrhunderte lang währende Zeit, ehe eine ebenbürtige, nach unserm modernen Empfinden und nach dem allgemeinen Gang der menschlichen Entwicklung noch höher stehende, vollendetere Kunst des Porträts und damit der Kunst überhaupt erreicht wird — die Bildniskunst des Donatello.



## Anmerkungen.

<sup>1)</sup> Bullet. 1830 S. 197. 257. 259. Bullet. 1831 S. 197f. 214f. Bullet. 1834 S. 7.

<sup>2)</sup> Nach dieser Vorlage ist die Abbildung hergestellt, die sich bei Martha, Manuel d'archéologie étrusque et romaine S. 211 mit der Bezeichnung Marcellus findet, ohne dass eine weitere Angabe beigelegt ist.

<sup>3)</sup> Seneca, Consolatio ad Marciam 2: Nullam finem per omne vitae suae tempus flendi gemendique fecit; nec ullas admisit voces salutare aliquid adferentes; ne advocari quidem se passa est. Intenta in unam rem et toto animo adfixa, talis per omnem vitam fuit, qualis in funere: non dico non ausa consurgere, sed adlevari recusans; secundam orbitatem iudicans, lacrimas mittere. Nullam habere imaginem filii carissimi voluit, nullam sibi de illo fieri mentionem. Oderat omnes matres et in Licinia maximo furebat, quia videbatur ad illum filium transisse sibi promissa felicitas. Tenebris et solitudini familiarissima, ne ad fratrem quidem respiciens, carmina celebrandae Marcelli memoriae composita, aliosque studiorum honores rececit et aures suas adversus omne solatium clusit: a sollempnibus officiis seducta, et ipsam magnitudinis fraternae nimis circumlucentem fortunam exosa defudit se et abdedit. Adsidentibus liberis, nepotibus, lugubrem vestem non deposuit, non sine contumelia omnium suorum, quibus salvis orba sibi videbatur.

<sup>4)</sup> Cassius Dio LIII, 30 και αὐτὸν ὁ Αὐγούστου ἀγροσὶα τε ἔθαζεν, ἐπαινήσας ὡσπερ εἰθετο, καὶ ἐς τὸ μνημεῖον ὃ ἀποδομαίτο κατέθετο, τῆς τε μνημῆς τοῦ θεάτρου τοῦ προκαταβληθέντος: μὲν ὑπὸ τοῦ Καίσαρος, Μαραθῆλου δὲ ἀνωμασημένου ἐτίμησεν. καὶ οἱ καὶ εἰκόνα γροσῶν καὶ στέφανον γροσῶν ὄστρον τε ἀρχαίων ἐς τε τὸ θεάτρον ἐν τῆς τῶν Ρωμαίων πανηγύρεϊ ἐσπέρεσθαι καὶ ἐς τὸ μέσον τῶν ἀρχόντων τῶν τελευτήτων αὐτὰ τίθεσθαι ἐκέλευσεν.

<sup>5)</sup> Mazois III Tafel IX <sup>2</sup>, G. S. 19. Mommsen C. I. N. 2228 = C. I. L. X, 832.

<sup>6)</sup> Revue numismatique Année 1848 S. 72—76 (A. Duchalais).

<sup>7)</sup> Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen in Rom I S. 298 f., Nr. 395. Bernoulli, Römische Ikonographie II, 1 S. 122 f.

<sup>8)</sup> a. a. O. Ce portrait, dont l'authenticité ne peut être rigoureusement constaté, mais qui, du moins, ressemble bien à celui publié sous ce nom dans l'Ikonographie romaine, est d'ailleurs très-remarquable par la vérité de son exécution.

<sup>9)</sup> Mau, Statua di Marcello nipote di Augusto, memoria letta all' accademia di archeologia lettero e belle arti nella tornata del 15 Giugno 1890, Napoli 1890 [Atti della R. accademia vol. XV].

Winckelmanns-Programm 1894.

<sup>10)</sup> Mau, a. a. O. S. 17—19. Zu vergleichene Nissen, *Pompeianische Studien* S. 282f. Overbeek-Mau, *Pompei* S. 124f., S. 638, 55. Mau, *Pompeianische Beiträge* S. 253f.

<sup>11)</sup> Im Gegensatz zu den Folgerungen, die Visconti und Mau für das Aussehen des Marcellus aus Virgil zu gewinnen versuchten, hat bereits Bernonlli a. a. O. S. 122 bemerkt: „Doch scheint der traurige Zug, den ihm der Dichter giebt, nur eine Wendung zu sein, um an seinen frühzeitigen Tod zu erinnern“ und dazu die Stelle des Velleius angeführt.

<sup>12)</sup> Visconti Pio-Clem. VI S. 16ff. der kleinen italienischen Ausgabe. Schöne und Henzen im *Bullettino dell' Instituto* 1866 S. 99f. Benndorf und Schöne, *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums* S. 209f.

<sup>13)</sup> a. a. O. S. 24: Un buste semblable appartient au Musée du Louvre.

<sup>14)</sup> Die Nachweisung dieses Kopfes verdanke ich, durch freundliche Vermittelung Fr. Winters, einer gefälligen Mitteilung des Herrn Heron de Villefosse.

<sup>15)</sup> Beschreibung der antiken Bildwerke in den Königlichen Museen n. 399b. Friedrichs-Wolters n. 1682.

<sup>16)</sup> Hildebrandt bei Bode, *Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts*. Berlin 1883. S. 26.

<sup>17)</sup> Bode a. a. O. S. 26. 41f.

<sup>18)</sup> Winter, *Ueber die griechische Porträtkunst* (1894) S. 6.

## Verzeichnis der Abbildungen.

Tafel I und II. Marmorkopf in den Königlichen Museen zu Berlin. Kupferlichtdruck von Meisenbach, Riffarth u. Co. (Berlin) nach photographischen Aufnahmen von Fr. Winter.

S. 3. Kopf der Augustusstatue von Prima porta.

S. 6. Angebliche Marcellusstatue im Vatikan (Museo Pio-Clementino Taf. XXIV), nach einer von Dr. Pallat besorgten Photographie.

S. 7. Angebliche Marcellusstatue aus Pompei.

S. 12. Kopf im Louvre. Nach einer der gütigen Vermittelung von Heron de Villefosse verdankten photographischen Aufnahme von E. Dentenvill.

S. 13. Kopf aus dem Itzinger'schen Vermächtnis in den Königlichen Museen zu Berlin.

## JAHRESBERICHT.

Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Privatdozent Dr. Kretschmer, Oberlehrer Dr. Nauester, Privatdozent Dr. Pernice. Wieder eingetreten sind die Herren Prof. Dr. Belger, Provinzialschulrat Dr. Genz, Privatdozent Dr. B. Graef. Verzogen sind die Herren Major von Alten und Dr. Kietz. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 98 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascher-son, Assmann, Back, Bardt, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Büchschütz, Bürcklein, Bürmann, von Bunsen, Conze (Schrift-führer), Corssen, Curtius (I. Vorsitzender), Dahm, Diels, Dobbert, Eude, Engel-mann, Erman, Fischer Exc., Frey, Fritsch, Fuhr, Genz, Gericke, Goldschmidt, B. Graef, P. Graef, Grimm, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Hepke, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Hum-bert, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Jessen, Jordan, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekulé, Kern, Kirchhoff, Köhler, Koepf, Kretschmer, Krüger Exc., Kübler, Küppers\*). Freiherr von Landau, Lehfeldt, Lehmanu, Lessing, von Luschan, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nauester, Nothnagel, Oder, Pernice, Pomtow, Puchstein, von Radowitz Exc., E. Richter, O. Richter, Rose, Schauenburg, Schöne (II. Vorsitzender), Schröder, Senator, Stengel, von Stephan Exc., Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Wattenbach, Weil, Wellmann, Wilmanns, Winnefeld, Winter, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Hirsch, Rubensohn.

---

\*) Herr Schulrat Dr. Küppers ist bereits 1893 als ordentliches Mitglied eingetreten und nur in Folge eines Versehens in der Mitgliederliste des vorigen Jahres ausgelassen worden.











Illustrazione di Leonardo Torregiani, Firenze, G. B. Baroni











