



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Cicerone

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1909

II. Skulptur.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84212](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84212)

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 Vorsätzen 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 ungeheuere 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 usw.; 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 verleugnen 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 Älten. 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 *Teneranis* 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 alabafterne oder porphyrne 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 Restauration 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 begreiflicher Weise ihr Geschäft häufig sehr erleichtert durch das Vorhandensein besser erhaltener Exemplare desselben 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 Ansätzen von Füßen, Geräten, Gewandfäulen u. dgl. um mehrere Figuren vermehrt worden.

Je neuer die Erfindung und Restaurierung eines Werkes ist, desto gewissenhafter (im allgemeinen gesprochen) wird man daselbe 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 Privatsammlungen, 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 hieratistische 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 Lockchen 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 des Tempels von Ägina (Accademia di S. Luca) mit den späteren Nachahmungen dieses Stiles oder freien Reproduktionen: die 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 geografica des Vatikans; — der schreitende Apoll mit dem Reh auf der Hand im Museo Chiaramonti ebenda (späte freie Reproduktion eines alten Typus); — die schreitende herculanensische Pallas im Museum von Neapel (Corridojo dei tirannicidi) mit modernem Kopf; — eine Bronzestatue ebenda (kleine Bronzen); — die halb ägyptische, halb hieratistische Isisstatue ebenda (ägyptische Halle); — die einem archaischen Werke getreu

nachgebildete schreitende Artemis mit rotbesäumtem 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. Kaffeehaufe der Villa Albani; — eine Platte mit vier Göttern c im Zimmer der Reliefs ebenda; — Apolls Erscheinung beim Tempel zu Delphi, über der Tür des Hauptsaaes 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 Hauptsaae 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, zweifelfreien 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 c Fontana Trevi. Mehreres vom Wichtigsten findet sich in dem d Museo Etrusco zu Florenz (u. a. die bronzene Chimäre, hier auch die beste und reichste Übersicht über die verschiedenen Fund- e stätten) und im Museo Civico zu Bologna (die interessantesten Ausgrabungen der Necropoli felsinea, unweit des jetzigen Campo f fanto; aufgestellt in der Vollständigkeit, in der die Gräber auf- g gefunden wurden); auch im Collegio Romano und im Museum g in der Villa di Papa Giulio zu Rom, in den Sammlungen von h Volterra, Cortona, Corneto, sowie im Museum von Neapel (I. Saal der kleinen Bronzen) steht viel Etruskisches beisammen.

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 können¹⁾. — 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 eiserne Lade mit Amazonenkämpfen in Reliefprägung¹⁾ 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 lateinischen 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 Bronzestatuetten 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 wunderschönen 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 Verospí (Vatikan, am Ende der Büstenzimmer), der mit naktem Oberleibe, den (restaurierten) Donnerkeil in der Rechten (statt der Siegesgöttin bei Phidias) und den Zepter in der Linken, thront. Mehr die Umgestaltung des Zeusideals 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 Haupte¹⁾. 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 Kaffeehaufe. 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 Schlangenfabe, 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 andere²⁾ 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 (Faunszimmer). *

2) Nach neuerer Annahme ein dithonischer Heilgott.

tüchtig. — Ein in den Caracallathermen gefundener großer Kopf, ^a im Museo delle Terme in Rom (neuerdings auf das Vorbild des Asklepios des Phylomachos 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 ^b (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 ^c der Arbeit sehr unbedeutende Statue im Vatikan, Galleria delle ^d statue; eine falsch restaurierte im Palazzo Altemps; eine dritte ^e 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 ^f 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 ^g 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 wohligh 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 ^h 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 Brunnen-gott 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 „Ausgescholtene“ in der höchst kolossalen Maske eines Wasser-gottes 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 sehnfüchtige 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 Dionyfos 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 (s. 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 Werkes¹⁾ wage ich nur, den Beschauer auf die
 ungeweine 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 Auftreten auf die Keule links und die Ausschwingung 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, lysippischen Original¹⁾ zu betrachten. Eine maßvoller gehaltene Replik in Florenz, Pal. Pitti.

Die im Jahre 1864 am Palazzo Righetti beim Theater des Pompejus ausgegrabene kolossale vergoldete Bronzestatue (Vatikan, 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 Sala degli Animali des Vatikans allein sind vier Taten des Heros in nicht ganz lebensgroßen Gruppen dargestellt; eine ebensolche im 8. Zimmer des Laterans. Eine Bronzegruppe aus Torre del Greco, den Kampf mit dem Hirsch darstellend, im Museum von Palermo. In der Villa Borghese ist ein ganzes Zimmer solchen 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 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 Gang am rechten Seitenschiffe).

Herakles (?), der als Stellvertreter des Atlas den Weltglobus trägt, im Museum von Neapel (Sala dell' Atlante), ist eine gute, 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 Zeusföhne (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, Lockenansatz, 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 *Phidias* 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 Brunnen schale und dem Obelisken paßt vielleicht besser zum Platze.

g Die beiden Dioskuren der Kapitolstreppe, sonderbar bedingte Werke¹⁾ 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 ausdrückt. 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 lassen¹⁾.

Eine eigene Aufgabe gewährte dem römischen Bildhauer die Juno Lanuvina. (Kolossalstatue ebenfalls in der Sala Rotonda des Vatikans; die aus Lanuvium stammende Figur im Kapitولينischen 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 hören¹⁾.
 b Der andere, im Museum von Neapel (Sala del Doriforo), gibt in schöner Arbeit einen älteren, strengen Typus²⁾ 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 Hera³⁾, während aus der Ludovisischen eine königliche Milde hervorblickt. 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 Vatikans, die sog. Juno Pentini Nr. 112. — Ein anderer in der oberen Galerie des Museo Capitolino. — Eine freundlich-galante f Juno im Museum von Neapel (1. Saal). — Eine der strengeren, g 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 borghesischen 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; 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 Vorschreiten.

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 (Hauptaal); mehr jungfräulich in einem reizenden Köpfcchen des Vatikans (Büstenzimmer; statt des Lotos einen 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 Fransegewande. (Zwei geringere Statuen im Museum von Neapel, Corridojo dei marmi colorati).

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 Kapitulinischen Museums steht 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 (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 befänftigte 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, auschreitend 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 Schlangentab; 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 unbegreiflicher Weise 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 leztvorhergegangenen, 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 Jünglingsantlitz 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 Kapitolinischen 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 Museo delle Terme, Coll. Boncompagni, 2. Zimmer. Auf ein Werk ungefähr derselben Zeit geht die wegen des unzugehörigen Kopfes fälschlich Phokion benannte Statue im Vatikan (Sala della Biga) zurück.

Im Museum von Neapel, 3. Saal der Bronzen, ein als Hermes gedeuteter Kopf, der sich der seelenvollen Schönheit des vatikanischen Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche Bronzestatue des sitzenden Hermes aus Herculaneum. Er hat schon lange gefessen und ist darob etwas eingesunken; 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.

In den Uffizien zu Florenz (im 1. Gange) eine ausgezeichnete wohlerhaltene Statue des Hermes, welchem die Flügel unmitttelbar über dem Knöchel aus dem Fuße herauswachsen. — Von viel größerer Bedeutung ist der leider sehr stark, und zwar 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 verkennen 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 der Nähe eine ähnliche, viel geringere Statue mit dem echten Hermeskopfe; die Lyra, deren Erfinder Hermes war, ist hier antik. — 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 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 *Lysippos*. 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 Lysippos deutlich ausgeprägt: naturalistische Haarbehandlung, schlanke Bildung des Körpers, kleinen Kopf. Wie anders sich das Motiv auch darstellen ließ, läßt sich an der dem lysippischen 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 Diskobolen oder Scheibenwerfer; sei es, daß sie gebückt im Augenblicke des Wurfens, oder stehend und sich zum Wurf vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdrucke 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

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 Museo delle Terme, Coll. Boncompagni, 2. Zimmer. Auf ein Werk ungefähr derselben Zeit geht die wegen des unzugehörigen Kopfes fälschlich Phokion benannte Statue im Vatikan (Sala della Biga) zurück.

Im Museum von Neapel, 3. Saal der Bronzen, ein als Hermes gedeuteter Kopf, der sich der seelenvollen Schönheit des vatikanischen Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche Bronzestatue des sitzenden Hermes aus Herculaneum. Er hat schon lange gefessen und ist darob etwas eingesunken; 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.

In den Uffizien zu Florenz (im 1. Gange) eine ausgezeichnete wohlerhaltene Statue des Hermes, welchem die Flügel unmitttelbar über dem Knöchel aus dem Fuße herauswachsen. — Von viel größerer Bedeutung ist der leider sehr stark, und zwar 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 verkennen 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 der Nähe eine ähnliche, viel geringere Statue mit dem echten Hermeskopfe; die Lyra, deren Erfinder Hermes war, ist hier antik. — 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 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 *Lysippos*. 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 Lysippos deutlich ausgeprägt: naturalistische Haarbehandlung, schlanke Bildung des Körpers, kleinen Kopf. Wie anders sich das Motiv auch darstellen ließ, läßt sich an der dem lysippischen Werke ungefähr gleichzeitigen (fälschlich mit einem Gefäß restaurierten) Statue im ersten Gange der Uffizien sehen, einer Wiederholung der kürzlich in Ephesos ^c gefundenen vorzüglichen Bronze (in Wien, Volksgarten).

Sehr reizende Motive gewährten sodann die Diskobolen oder Scheibenwerfer; sei es, daß sie gebückt im Augenblicke des Werfens, oder stehend und sich zum Wurf vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdrucke des Moments. Der Vatikan enthält (Sala ^d 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

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. Kapitulinische Antinous. Andere Arbeiten von Wert: der Athlet mit Salbgefäß in der Galleria delle Statue des f Vatikans; der schlanke, jugendliche, einem guten griechischen g Originalen nachgebildete, im großen Saale des Kapitulinischen 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 Bronze figur 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. Diefer 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 Borghese. 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 pro-
 phylaktischer 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
 Borghesischen 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, er-
^g 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 Kampfszenen, 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 Kampfgewühle; es ist vielleicht Hektor, der dem Achill die Leiche des Troilos entrissen. 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. Menelaos) 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 polykletischen 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). c

Von Odysseus haben wir nichts Sicheres, als die kleine Statue 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, Vieltuldende, 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 mythisches 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 jugendlichen Kopfes (von dem eine weit bessere Replik in Villa Medici), h und doch wieder wesentlich von ihm verschieden. Die Jagd verlangt 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 Rosso antico im Museum von Neapel. Eine stark ergänzte lebensgroße Statue im Hauptsale der Villa Borghese.

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 Versinnlichungen 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 die schon erwähnte altertümlische Statue in der Villa Albani (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* von Athen bezeichnete Statue des Museo delle Terme (früher in Villa Ludovisi), sowie durch Torfen im Kapitulinischen Museum, im Konservatorenpalaste, in der Villa Borghese (Vorhalle 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; daselbe 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 (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 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 Nuovo des Vatikan und der Pallas von Velletri¹⁾ 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 erhobnem rechten Arme.

Ob wir hier einen der älteren Kunst entflammenden 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 begreiflicherweise 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*, wovon 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) aufstützende, 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 weist 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 attal-
 lischen 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
 hängend von ihm geschleift zu denken ist, im Hofe des Palazzo
 d Borghese. 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 trotige 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 Weisagung 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 Jugend Schönheit, 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 besondern 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, *Leofares* (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 anziehend¹⁾, 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 au ruhenden 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.

möge¹⁾. 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 der- ^e jenige im Dogenpalaste zu Venedig (Corridojo) leidlich römisch.

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 Äfop). 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 Seitenurfachen 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 sein¹⁾. — 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 ihrer 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, Corridoj 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 Apollobilder 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 ^a sehen wir in einer lebenswürdigen 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 ^b 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 unaufhaltfame Bewegung zeigt, daß sie erst zum Kampfe oder zur Jagd eilt, während Apoll die Feinde bereits scheucht. Von den italienischen ^c 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 bekleidet¹⁾ 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 Kaffeehaufe 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^a im Museum von Neapel (Salone del Toro Farnese), aus späterer, verfallender Kunstperiode. 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,^b 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 eherne^c 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 Lüsterheit 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 herbeigeschwebt 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 Gat- tung, 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 da- zu, 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.¹⁾. — 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, ^a 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*)¹⁾, deren schönstes Exemplar auf italienischem Boden der ^b 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 ^c 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 vlämischen Kunst — hier den nackten Gestalten eines Jakob Jordans — 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 obszön 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 genuehaft 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 erinnert¹⁾.

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 bauchende Gewand unterwärts zusammenfaltend, im Museum zu Syrakus.

- a Villa Borghese (Zimmer der Juno) schuf, die sich mit dem Schwamme wäscht, während ein Amorin zusieht, die Absicht originell zu sein, ebenso wie den Erfinder der kauern den Venus, die den Delphin 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 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, Amordine, 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 im Junozimmer der Villa Borghese, in der Sala della Vittoria des Museums von Neapel, in der Inschriftenhalle der Uffizien 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 verhüllen¹⁾. Man hat diesen Typus mit der Venus Genetrix identifiziert, aber mit Unrecht. Er ist eine Schöpfung des 5. Jahrh., wie auch die schöne Statue im Casino Doria-Pamfili mit dem weichen, wie vom Winde bewegten Gewande, dessen Faltenbehandlung an die sog. Taufschwester des Parthenongiebels erinnert.

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

An den späteren Typus der Aphrodite, wie er sich in der Mediceischen, in der Venus accroupie usw. 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 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.)

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)¹⁾, unter dem Namen der Schutzflehenden bekannt; ein zweites, unendlich besseres Exemplar im oberen Stockwerke des Pal. Barberini zu Rom. Das Original, 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 Penelope²⁾; dieses 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, durch einen unter ihrem Sitze stehenden Arbeitskorb bezeichnet. Eine dritte Replik im Konservatorenpalaste.

Hier ist auch die „Psyche“ aus dem Amphitheater von Capua (Mus. von Neapel, Salone del Toro Farnese) zu nennen. Es ist 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 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 hinhaltend 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 ^a 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 ^b in den Uffizien (Verbindungsgang). — Auch eine sehr schlecht ^c 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 ^d erhaltenen Exemplars zu erinnern, als desjenigen im Pal. Pitti (Nebenhof links, beim Ajax), welches freilich eine geringe römische ^e 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 ^f Museo Archeologico zu Florenz. Eine treffliche Marmorstatue 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. 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 ungeweine 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, a Corridojo 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 Gesimsfigur; 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 c 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 Viktoria statue zu nennen¹⁾, 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 Bottschaft. 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 Musenmotiv 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 vermessen, 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 aufstützende 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 Musagetes** 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 Musagetes, 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 Musen 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 Musenzimmers 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 Musen gewähren, am
 e Eingange der Sala Rotonda des Vatikans, die zwei großen Büsten, in welchen die (sonst als Musen 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 Musen, 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 Musentypus 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 Musen, 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 Musen 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 Göttertypen 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 Musen, 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 Musenstatue 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 beseelten 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 Musen 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 rätselhafte (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 Zurücktreten der rechten Schulter¹⁾, 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,^a mit ergänztem Kopfe, ein geringeres im Hofe des Belvedere;^b andere an vielen Orten.

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

1) Welches ja nicht etwa als Nachbildung eines zufällig schmalfschulterigen 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 Fichters) 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
 a Römerinnen, vielleicht von der Familie des Balbus, im Museum
 b von Neapel, Atrio, und an einer Kaiserin, 1. Gang. — Auch an
 c der sog. Iphigenia, welche in der Kirche S. Corona zu Vicenza
 neben dem 5. Altare links sich befindet. — Die florentinische
 d Priesterin (Uffizien, Halle der Inschriften) ist wiederum eigen-
 tümlich 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
 e 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
 f Agrippina erklärt: Museo Capitolino, Zimmer der Kaiser;
 g Villa Albani, untere Halle des Palastes; wozu als Ergänzung
 h die bejahrte Sitzende mit verschlungenen Händen gehört, Museum von Neapel, Corridojo di Antinoo¹). 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
 i 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 Vettern 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 eherne 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, Gewandsäumen 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 ungemeine 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, einherwandelten. 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 bachische Kanephore der Athener *Kriton* und *Nikolaos*, einem altgriechischem 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 Kapitäl gewordenen Korbe 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 kommend¹⁾. — 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 Restau- d rierung. 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 gesenkter 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 Konfer- 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
 a von mittlerem Werte. Selbst das vorzügliche kapitolinische
 Exemplar (im Zimmer der Venus) macht hiervon nur eine bedingte
 b 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 Erotypus nahe verwandt, doch fast nur in geringen
 Exemplaren vorhanden, erscheinen zwei andere Knabengestalten,
 die schönheitberühmten Söhne des Königshauses von Iliion, die
 Hirten vom Ida. Zunächst der jugendliche Paris, in einer späten
 c römischen Statue in Neapel (Corridojo della Flora); er ruht auf-
 gelehnt, die Füße übereinander, den Apfel in der Rechten hinter
 sich haltend; zwei Wurffspieße lassen ihn zugleich als Jäger er-
 kennen; 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
 d beachtenswerte Statuette in der Villa Borghese.

Sodann Ganymedes. Die alte Kunst hatte in einem sehr be-
 rühmten Werke (von *Leochares*) das Aufwärtschweben eines
 schlanken jugendlichen Körpers, verbunden mit dem Ausdrucke der
 Hingebung, als Ganymed dargestellt, der vom Adler behutend
 emporgetragen wird (natürlich an einen Tronco angelehnt). Eine
 Vorststellung von dieser Gruppe gibt die Statuette in der Gall. de'
 e Candelabri des Vatikans. (Eine andere, schlechte und falsch
 f restaurierte Kopie im Mus. Chiaramonti. Der einst viel ge-
 g nannte 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 Mundschenken
 h 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,
 i ebenfalls schlecht restauriertes Exemplar in den Uffizien, 1. Gang.
 k Ähnlich eine Statue im Vatikan (Mus. Chiaramonti), eine
 l 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 Ansatz 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 Uffizien (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 *Dionysos*, den Gott der hohen Naturwonne. Nachdem ihn die Kunst lange als bärtigen Herrscher¹⁾ 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 tieffter 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 Thyrsos, 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 Dionystypus 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 Auftützens) 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 ausbreitenden Ampelos im Museo Chiaramonti des Vatikans; — ähnlich, aber ⁱ kleiner und geringer im Dogenpalaste zu Venedig, Corridojo; — großartig, wenn auch schwülstig, 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 Parma¹⁾; — 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 Dionyfos (?), neben sich eine kindliche Mädchengestalt, in einer sehr späten, nur sachlich merkwürdigen Gruppe derselben Villa f (Faunzimmer). — 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 ufw. 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 unbeschreiblichen 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.)

c 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 Ansätze; 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 Radian 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

Kunft, 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 Fechters¹⁾); andere gute im Braccio Nuovo des Vatikans 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. f. de' Candelabri Nr. 11) nicht zu übersehen. (Ein anderer im Museo 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 Ausschreiten 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 seiner 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,
 springende Satyrn mit Klingplatten, sich stark zurückbeugend, in
 g 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 Auffpringen 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 a Kopie nach *Myron* nachgewiesen worden; sie zeigt Marsyas, der zurücktaumelt, wie ihm Athene die eben gewegeworfenen 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 lüfterne 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 b 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 c gutes Exemplar, wiederum in Rosso Antico, im Vatikan (Gabi-d netto 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, ausschreitende 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 e parischem Marmor, mit echtem, edlem Kopfe, aber schwankender Behandlung, in den Uffizien zu Florenz (1. Gang). An dem f sog. „Bacchus mit Faun“ ebenda (3. Gang) ist nichts als der Torso g 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 lehnend, ebenda h (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 lüsterne Lauern vortrefflich aus; die Behandlung der Augen und das Zähnefleischen 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 Gesellen 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 Weinfeligkeit. 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' Candeglabri 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 Kaffeehause), eine a im Konservatorenpalaste, zwei in den Uffizien zu Florenz b (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 Flgrate* im Dome von Mailand.) Bei *Michelangelo* (in der Sifina) 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 Kolossalorso der Uffizien (Halle des Hermaphr.) von c besser griechischer Arbeit zu erkennen. Nach einem Ansatze des linken Schenkels zu urteilen, muß er gefessen 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 Konfer- d vatorenpalaste.

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 gemäßiger 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 Borghesischen 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 Köpfchen des Vatikans, a Büstenzimmer.) — Zwei große Pane als Gesimsträger, im Hofe des Museo Capitolino; eine sehr chargierte Panmaske als Brunnen- b öf f n u n g 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 in- e teressante 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 Waldgotte 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 *Benvenuto 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 *Fristeas* 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 sind¹⁾. 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 bachantischer 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 bachische 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 Köpfchen die Merkmale ihrer Gattung, auch das Stumpfnäschen, in das Mädchenhafte übersetzt; 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 Tierfalle 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; Kentaureninnen 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 vorbegehen 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 Meer-gottheiten 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 gewaltsam zuckenden Munde und in der gefurchten Stirn ^a offenbart. So der großartige vatikanische Tritontorfo (Galleria delle Statue). Ganz in der Nähe (Saal der Tiere) steht die ^b 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 ^c mit den beiden Tritonen im Konservatorenpalaste.

Die schön belebte Jünglingsgestalt auf dem Delphin reitend, ^d 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 Ausdrucke, Silene der Flut, wenn man will. Solche sind verewigt in dem Mosaik ^e 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, Seefiere, 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 ^f 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**¹⁾, 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 zerfließt²⁾. 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 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 Dionyostypus 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 usw. 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 a des Vatikans), gibt es eine Anzahl von Statuen, in welchen er entweder schlechthin als segenverleihender Genius, bisweilen mit dem Füllhorn, oder in der Gestalt einer bestimmten Gottheit personifiziert ist. Dahin gehört der Antinous als Vertumnus im b 3. Zimmer des Laterans und als große Halbfigur in Relief in c der Villa Albani, der Antinous als Osiris im ägyptischen Museum d des Vatikans, vor allen der prachtvolle Antinous als Bacchus e in der Rotonda des Vatikans (ehemals im Pal. Braschi), eine der elegantesten Kolossalstatuen der späteren Zeit; von den attributen heroischen Statuen ist die des Museums von Neapel (Corridojo di Antinoo) wohl eine der schönsten.

g 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 entfernt¹⁾. — h 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 Ausdrucke der Trauer, die sonst im Antinous, aber auch im Hermes vorkommt.

nächst Isis. (Vgl. S. 72g.) In einer kolossalen Büste des Vatikans ^a (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.

Gespensfisch, maskenhaft und dabei ganz roh ist auch der Kopf der „großen Mutter“ (Kybele) im untern Gange des Museo ^b 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 ^c Museum von Neapel, Sala di Pallade) nie war genau genommen ^d 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.) ^e

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); ^f die Äonen (vaticanische Bibliothek); die vielbrüstige Ephesische Diana (Gall. de' Candelabri des Vatikans und — gelb ^h mit schwarzem Kopfe und Extremitäten — im Museum von ⁱ Neapel, Corridojo dei Marmi Colorati, im 11. Zimmer des ^k Laterans, sowie — weißmarmorn mit schwarzen Zutaten — im Kaffeehause der Villa Albani) usw. ^l

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 ^m Werk, aber von unbedeutender Ausführung. (Paris als Knabe s. 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. Griechenland und Kleinasien in Schrecken setzten. Die einzelnen Siege, welche man über sie erfocht, sind besonders von den kunstliebenden Königen von Pergamon, welche diese Kämpfe vor allem auszufechten 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 auseinanderliegende 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 verfinnbildlicht¹⁾. — Jene ältere Denkmälerreihe bestand aus einer Anzahl von Attalus nach Athen gestifteter und dort auf der Akropolis aufgestellter Bronzegruppen, welche teils die Gallierkämpfe darstellten, teils aus Anlaß derselben ältere Siege der Griechen und der Götter Griechenlands verherrlichten. Eine nicht unbedeutliche 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 Einzelwiederholungen 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 gefallen 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 ^a unteren Zimmern des Kapitolinischen Museums und in der Vor- ^b halle 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 ^c Mysien 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 ^d mehr oder weniger befangener Ausführung. — Im Dogenpalaste zu Venedig drei Statuen: zwei zusammengesunkene 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. ^e 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 ^f im Museum von Neapel (Sala delle Amazzoni, einen griechischen Anführer, und eine sterbend vom Pferde sinkende Barbarin oder ^g 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 ^h 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 Asiaten, wahrscheinlich weil die Kunst von den griechischen Zeiten her daran gewöhnt war. Am Triumphbogen des Septimius Severus, wo es sich um wirkliche Asiaten, 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 Kapitol 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 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).

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 vier verschiedenen, regelmäßig abwechselnden Typen, aus Terrakotta geformt.) Dagegen sind in zwei knienden Tragfiguren von weiß und violetter Marmor (Paonazzetto) im Museum von 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, 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 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 kythischen 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 werden¹⁾.

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 b im Museo Capitolino und in der Villa Borghese; 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 Köpfe im Museo zu Parma. f

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 Schlagen der Nymphen (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 Borghese (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 herausguckt (Vatikan, in den genannten Räumen; Villa Borghese, Zimmer der Musen); — ferner Harpokrates, aus dem am Finger lullenden Isiskinde zum schön jugendlichen Gott des Schweigens umgedeutet (in der vielleicht nur sieben- bis acht-jährig gedachten, aber in größerem Maßstabe ausgeführten Statue des Museo Capitolino, großer Saal; ein für die Kunstpoche 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 ^a kann (Museo Chiaramonti). — An Kunstwert übertrifft wohl ^b sämtliche vorhandenen Kinderstatuen der Torso 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 Vorrate 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 Geniefiguren nicht viel aus; wohl aber für die Malerei, welche ihre Genien darfschweben 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 ^c Art kommen häufig vor; im Museo Chiaramonti trifft man z. B. einen Fries, welcher eine Jagd von Genien gegen Panther ^d 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 ^f Diebe dargestellt (Museo Chiaramonti und Galleria de' Candelabri des Vatikans); als Brunnenstatuen dienten vorzugsweise kleine Amphorenträger (ebenda), Knaben mit Delphinen, auch Satyrkinder ^h 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 ⁱ 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 ^k 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 Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters), welches ihr Vögeldchen 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 Neapel, 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 Inschriften).

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 (f. 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 lebenswürdig 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 Borgheese. 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 wohltuenden Schneidungen und Deckungen; 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*,^a 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^b 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^c 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 versunken, das andere stützend und mit schalkhaftem Ausdruck zur Bewegung auffordernd, sind in den Gruppen des *Bacchus* 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. 122 a 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 fucht 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 f. oben S. 86 a, über Herakles und Omphale in der Gruppe des Museums von Neapel f. 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 Reiz¹⁾. *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 (f. 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
- b 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
- c 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 Mitstrebenden einen großen Einfluß gehabt. (Eine kleine
- d 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
- g Beine des Toten, im Vatikan (Büstenzimmer). 3. Die vollständigste Gruppe in einem Hofe des Pal. Pitti in Florenz (links
- h von dem großen Hofe), vielleicht noch griechischer Arbeit; am

Köpfe 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 restauriert¹⁾. (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 beifammen 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. Sauniß* 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, *Hagesander*, *Polydoros* und *Athenodoros* 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-

1) 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 Umriffe 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 Auftümmung 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 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 b Kopf und Arme, von außerordentlich schöner Arbeit; — Galleria c 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, d der jüngste.

Museo Capitolino, obere Galerie: ein fallender und ein e kniender Sohn, auch zwei Töchter, wovon die eine schon im Altertume als gezeißelte Psyche umgebildet worden ist; — großer Saal: f 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. — g 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. h

Andere Statuen, welche teils Niobiden gewesen sind, teils durch die Restauratoren dazu gemacht wurden, könnten wir nicht ohne Weitschweifigkeit 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 Responion 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 Musen, als Pfyhen 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 Pferd¹⁾, 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 dieselben 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 ^a Äschines des Museums von Neapel¹⁾ (Corridojo di Omero), ^b 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.

^a 1) 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 folgenden¹⁾, 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 seiner 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 *Polyeuktos*²⁾; — 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 unferigen 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 Borgheese, jetzt in Kopenhagen. Ein Kopf des Anakreon, inschriftlich gesichert, im Konservatorenpalaste.

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

- a die beiden Komödiendichter im Vatikan (Galleria delle Statue) Menander und Posidippus 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): sog. Aristoteles, hordhend, 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 auseinanderscheiden 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, Corridoj 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 eiserne 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 entsprechen¹⁾.

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, Corridoj 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) streitig oder höchstens nur wahrscheinlich; man errät

1) Die echten Züge des Platon gibt eine inschriftlich bezeichnete Marmorherme im Berliner Museum. Eine gute Replik mit antiker, aber irrthümlicher Namensbeischrift 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 ^a 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 Charakter-
^b hermen, im Musensaale des Vatikans, flüchtige Nachahmungen, z. T. möglicherweise nach *Lysippos*. 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. ^c 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 Sokrates-
^d kopf 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 ^e die kapitolinische Büste mit der Inschrift Pindar dar; der sehr schöne ^f 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 ^g Albani die übrigen Büsten, die man so benennt. Von den lyrischen Dichtern ist Anakreon in der inschriftlich bezeichneten Büste ^h 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, Musensaal, besondere Beachtung), von den namhaften Rednern Isokrates, Lyfias, Äschines und Demosthenes. Hübsche und durch echte antike Inschriften beglaubigte Köpfechen von Epikur, Hermarch, Zenon, Demosthenes aus der herkulanischen Villa unter den kleinen Bronzen in Neapel (5. Saal ^k 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 ^l

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 ausgesehen haben. Das Verschmitzte, 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 ganzen 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 weiblichen Ptolemäus Apion darstellt, wollen wir nicht entscheiden; von der berühmten Kleopatra ist unseres Wissens nur das sehr zweifelhafte Köpfchen im Philosophenzimmer 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 Fechters) 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 Einsetze 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 ungemain 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 feine 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
Alexanderschlacht 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 geraten 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 Claudius und vorzüglich der Titus im Braccio Nuovo des Vatikans, auch noch der Nerva ebenda; der Augustus in der inneren Vorhalle der Uffizien zu Florenz, mit aufgesetztem Kopfe; weniger gut der Hadrian ebenda; — der letzteren Art: der sog. Genius des Augustus, in der Sala Rotonda des Vatikans; der Caligula im Hauptsaale der Villa Borghese.)

Zu den eigentlich historischen Darstellungen gehört auch noch die einzige vollständig vorhandene Reiterstatue¹⁾ dieser Art: 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 kaiserlichen Streitpferdes, vgl. S. 179 g) in Nachteil gesetzt. (Das Postament, musterhaft in den Verhältnissen für die Wirkung des Bildwerkes, wird dem *Michelangelo* zugeschrieben.) — Von der bei Statius besungenen Reiterstatue Domitians gibt etwa der riesenhafte 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 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. Vielleicht 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 gebildetem 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 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 Bilder¹⁾ 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 c 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 zusammengeflickt 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 niedersank. Die Bezeichnung ist unsicher, der Kopf aufge- setzt. Wir rechnen ihn der heroischen Auffassung nach hierher, obschon er kein Kaiser war²⁾. 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 mittelmäßiger 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 halbnackten 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 unterschieden¹⁾. 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 Kapitulinischen 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 besseren Büsten der übrigen Galerien, namentlich auch die des Museo delle Terme in Rom, mit zu Rate ziehen müssen. a

Vergebens sucht man zunächst in den öffentlichen Sammlungen von Rom und Neapel ein vollkommen würdiges Bildnis des großen Cäsar; keins wiegt den Kopf der Togafigur des Berliner Museums auf. Die Statue in der unteren Halle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol, auf welche man gewöhnlich verwiesen wird, ist eine wahrhaft geringe und späte Arbeit. Ein Kopf, der mich trotz seiner sehr flüchtigen Ausführung immer von neuem anzog, steht im Museo Chiaramonti des Vatikans; c es ist Cäsar als Pontifex Maximus, die Toga über das Haupt gezogen, mit den ernstesten, leidenden Zügen seiner letzten Jahre. Zu den besseren (Cäsar ähnlichen) Köpfen gehört auch die florentinische Marmorbüste (Uffizien, 1. Gang, stark abgerieben und restauriert); der in der Nähe befindliche Bronzekopf stellt eine andere Person vor¹⁾. d

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

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 Büsten, 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' Busti)²⁾. n Vespasian und Titus (wegen üblicher Verwechselung in den Galerien hier nicht zu trennen): meisterlicher Kolossalkopf im Mus. o von Neapel (Sala dei Flavii); gute Büste im Hauptsaale 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 Liebliehen in diesem Maßstabe¹⁾. Antoninus
 c Pius, trefflich in dem Kopfe des Museo delle Terme und in
 d der Kolossalbüste der Villa Borgheze (Hauptaal), 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 Formensprache 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 kapitolinischen
 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 kapitolinischen 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 modernmäßige 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 photographierten!) 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 Torfo; 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 usw., welche als Muster von Idealbildnissen mit Recht gefeiert werden¹⁾.

Überdies befaß 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 Vorrate 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 ausdrückt.

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 Luft 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 Thronsaale 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 Kummers 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 d 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 k 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 Fehlers: 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 Herr¹⁾, deßgleichen 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
 Bronzebüste 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 Konfularstatue 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 sog. Aratus, geistreich seitwärts emporblickend, ein Grieche der Diadochenzeit; ein lebenswürdiges Frauenköpfchen mit verhülltem Kinn, fälschlich als Vestalin bezeichnet; sog. 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 sog. Seneca; — 1. Gang: Marcus Agrippa, klassische e Züge mit dem Ausdrucke 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 anonymes 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 fozufagen g philiströsem Ausdrucke: eine schöne Frau von dem matronalen Typus, welchen man insgemein der Livia zuschreibt, mit zahlreichen, gerollten Lockchen; 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 von Idealköpfen (worunter ein schöner und geringerer Apoll, zwei Athleten, eine sog. 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 Gesimsen und Giebeln aufgestellt, entgehen sie dem Auge nur zu leicht.

Vielleicht die größte Anzahl findet sich beisammen in der Villa ^a 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 ^b (besonders im Hofe des Belvedere, auch im Appartamento Borgia).

Diese möchten alle als bloße Dekoration gedient haben. Als ^c 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 ^d kolossale Venuskopf von Alba im Turiner Museum. Andere Dampfspeier dagegen zeigen den komischen Ausdruck des Herausstößens der Luft aus dem Munde; so die rotmarmornen an der ^e 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 porphyrenen 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 Erinnys 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 Theaterszenen 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 ehernen 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 *Phidias* 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 zusammengeflückten) 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 freisprenge 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 Inselkunst). 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 Marsala. — An gewaltigem Ernst und an grandioser 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 Mollosser 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 naïv (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 Kanzeltragenden 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 feines 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 farneffische 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 mittelmäßiger Arbeit. Die Erinnerung an *Myrons* berühmte Kuh hat man kürzlich, nicht ohne Widerspruch, in einer lebensgroßen Marmorfigur des Konser-vatorenpalastes 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 Nippfachen, 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 Bestand-
 teile 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 Ähnlichkeit¹⁾. Dieser gehört zu den formlosesten Fischen;

* 1) Der den Eros umschlingende Delphin im Museum von Neapel (2. Saal)
 ist eins der wenigen Abfurda der antiken Kunst.

wer ihn im Mittelmeere nicht zu sehen bekommen hat, kann sich hiervon z. B. in der Naturaliensammlung 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 soll¹⁾. 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 geschnitten, gibt das Relief nicht vor dem 15. Jahrh. (*Ghibertis* 2. Bronzetür am Battistero von Florenz; die Scuola di S. Marco in Venedig usw.).

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 usw. 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 Kentauern, 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 Kentauern 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 auffpielender Stilen, u. a. m.

Im Museum des Laterans (früher im Appartamento Borgia): h
1. Zimmer: Eine Nymphe, ein Kind (vielleicht den kleinen Pan) trinkend, diene 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

Miniaturrelief¹⁾ 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 Tempelstil, jetzt der großen Vase (S. 61 e) als Basis dienend.
- b Großer Saal: Altar mit der Geschichte des Zeus (als Basis des riesigen Herakleskinds); die erhaltenen Teile vom besten Relieffstil, an altertümliche Typen in der Darstellung der Götterversammlung sich haltend.
- c Philosophenzimmer: Mehreres Gute, u. a. die Bestattung der Leiche eines Helden. (Meleager? — dasselbe 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 trinkend, 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).

Nebenräume 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. Kaffeehause: 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, sog. 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 ungewöhliche 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 anstoßenden 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 Figur¹⁾, 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 sprechend gegenübersteht; sehr schöne, wenn auch nicht frühe griechische Arbeit (Replik im Konservatorenpalaste). — Eine Nymphe, die einen zudringlichen Satyr k abwehrt, leider fast zur Hälfte neu. — Die berühmte Vase von l Gaëta, mit dem Namen des Künstlers *Salpion* 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 halbnackte 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 Theaterszene, 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 mediceische 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. — Reliefdarstellung eines Rundtempels, sachlich merkwürdig wegen des Gitterwerkes, welches die Säulen verbindet; — drei Bacchantinnen mit Zicklein, Thyrsus usw., ein öfter vorkommendes griechisches Motiv; Dionyfos 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 Campofanto 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, verwitterte 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 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. — Corridjo: 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 Kaiserbauten 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 Belvedere; drei andere eingemauert in die Fassade der Villa 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 Triumphzuge wegen Judäas; in den Bogenfüllungen die schönsten schwebenden Viktorien.¹⁾ — 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 Kampfscenen, doch ebenfalls nicht mehr rein im Geiste des Reliefs gedacht; daselbe gilt auch von den Bildwerken des Bogens von Benevent. — Die ungeheure Spirale der Trajanssäule, k 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 gefundenen m parallelen Marmorschränken: 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 Borgheese; 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-fragment im Museum des Laterans, 1. und 2. Zimmer. — Aus 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 Konservatorenpalastes 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-scharen zu beiden Seiten. — Am Bogen des Septimius Severus: alles von abschreckender Überfüllung und Ungeschicklichkeit; die Heereszüge im Zickzack angeordnet; — der gleichzeitige f Bogen der Goldschmiede bloße Steinmetzenarbeit. — Am g Constantinsbogen tritt in allem, was nicht vom Denkmale Trajans geraubt ist (vgl. S. 33 c), der offene Bankerott des Reliefs und der Skulptur überhaupt zutage; puppenhafte Ungeschicklichkeit des Einzelnen und eine völlig leblose Anordnung. Ebenso in h den Porphyrfärgen der Helena und der Constantia. (Vatikan, 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 verlieren¹⁾).

+++

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 Erzählung²⁾, 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 a Triumph des Bacchus als Sieger über Indien, eine der vollständigsten Darstellungen dieser Art (S. 135). — Zwischen dem Laokoon und dem Apoll: einer der besten Nereidenfarkophage. — 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 sahen, 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 zerschundenes) 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 Kinderfärge, der eine mit dem schönsten vorhandenen Relief der Endymionsage, der andere spät, aber sachlich höchst merkwürdig durch die Darstellung der Schicksale der Menschenseele (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 Endymionfarkophag.
- 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 ^a 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 ^b Schlachten zwischen Griechen oder Römern und Barbaren; — Abschied und Tod eines Jägers.

Junozimmer: ein sehr später Mufenfarkophag, welcher jedoch ^c die Mufen nach dem alten, feierlich-schönen Typus darstellt.

Herakleszimmer: großer, in zwei Teile getrennter Sarkophag ^d aus spätrömischer Zeit mit den zwölf Arbeiten des Helden, in besonderen, durch Säulchen geschiedenen Abteilungen.

Palazzo Corfini zu Rom, 1. Saal: einer der schönsten Nereidenfarkophage, 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 ernstern, 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 ^e einzelne Motive von außerordentlicher Schönheit, namentlich in der Verbindung der Gestalten, finden.

Palazzo Farnese, großer Saal: ein schöner Amazonenkampf; ^g — 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 ^h einer großen Anzahl von Sarkophagplatten einige gute. — Ebenso im Hofe von Palazzo Giustiniani.

Museum von Neapel: in der Vorhalle mehrere, darunter der ⁱ 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, Erosen, Hippolytos u. a.

In S. Trinità la Cava: Meleager- und Bacchanalfarkophage. ^l

Im Dome von Amalfi: ein Sarkophag mit dem Raube der ^m 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 altchristlicher 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 spätrömisch, mit der Asche 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 Niobidensarkophage. (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 Gemmensammlungen hingewiesen werden: die neapolitanische (Museum, Zimmer der Oggetti Preziosi, im oberen Stockwerke, bestenteils aus der Farnesischen Erbschaft). Die köstlichsten Schätze finden sich unter den sog. Kameen (Steine mit erhabenen Figuren von anderer, meist hellerer Farbenschicht als der Grund). Es sind Reliefmotive, allein nur die ausgesuchtesten, 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 erschöpft¹⁾.

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 Gemmensammlung in dem Museo Archeologico. — In der Bibliothek von S. Marco zu Venedig die berühmte Gemme des Zeus Aigiochos.