



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Cicerone

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1909

Barbaren

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

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 Kriegsposaune. — 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 emporsteht; 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 Zänkerische 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.