

## SCULPTUR.

Nur schwer und allmählig öffnet sich dem Laien das Verständniss für die Sculptur. Die Gesetze und Bedingungen, unter welchen sie das Schöne hervorbringt, sind so vielfältig und liegen zum Theil so versteckt, dass sehr viel Zeit, Uebung 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 giebt einen Weg zum Genuss 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 zahlreichern Wiederholungen diese ihre Resultate oft mit völliger Sicherheit nach. Allein diess 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 genügte es Jahrhunderte hindurch,

diesen frei zu reproduciren oder auch ohne Weiteres zu wiederholen. Es bildeten sich stehende Typen oder Darstellungsweisen, und (was momentane Stellung oder 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 mit einander vergleichen gelernt hat.

Eine Anzahl glänzender Ausnahmen abgerechnet, besteht der ungeheure Vorrath der Museen Italiens nicht aus Originalwerken altgriechischer Künstler, sondern aus Werken der römischen Zeit vom letzten Jahrhundert der Republik abwärts. Zum Theil sind es Originalarbeiten der betreffenden Zeit, wie z. B. die Bildnisstatuen und Brustbilder von Römern, die Bildwerke der Triumphbogen, Grabmäler und Ehrensäulen u. s. w.; in weit überwiegender Masse aber finden sich die Wiederholungen älterer idealer Typen und Motive, meist von griechischer Erfindung. Die ausführenden Künstler selbst sind fast sämmtlich unbekannt, doch giebt man sich gerne der Vermuthung hin, dass bis tief in die Kaiserzeit hinein eine treffliche Colonie griechischer Sculptoren in Rom und Italien geblüht habe. Immerhin müssen wir uns darein fügen, aus der Blüthezeit der griechischen Cultur eine Menge blosser Künstlernamen fast ohne Denkmäler, aus den letzten Zeiten des Alterthums 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 Copien (bei deren Herstellung das Verfahren der modernen Bildhauer im Abmessen der hervorragenden Punkte, das „Punktiren“ nachweislich öfter im Gebrauch war) sei angeführt, dass sich vom Praxitelischen Satyr über sechzig Repliken erhalten haben.]

Die ehemalige Bestimmung und Aufstellung dieser Bildwerke war eine sehr verschiedene und entsprach wohl im Ganzen ihrem

Werthe oder ihrer äussern Beschaffenheit. Die Colossalstatue gehörte in gewaltige Tempelräume (Olympia, Parthenon) oder in's Freie, wo sie sich herrschend selbst zwischen mächtigen Bauten geltend machen konnte. Selten kommen eigentliche Cultusbilder vor, während der übrige Schmuck der Tempel, die Reliefs ihrer Friese, die Statuen ihrer Giebel und Portiken in Menge übrig geblieben sind. Die Bildnisse stammen wohl aus den Vorhallen der Reichen und Vornehmen, zum Theil 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 Sarcophagen ergibt sich die Herkunft schon aus der Bestimmung; marmorne Candelaber und Vasen mochten ebensowohl zu heiligem Gebrauch in Tempeln als zur Zierde in Palästen dienen; Hermen standen wohl meist im Freien, namentlich in Gärten. 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, Cirken und öffentliche Hallen verherrlichte. — Für so verschiedene Zwecke wurden begreiflicher Weise auch sehr verschiedene Kräfte in Anspruch genommen, und es ist ein grosser Unterschied der Behandlung zwischen dem Hauptwerk eines wichtigen Saales in kaiserlichen Thermen oder Palästen, und der Statue, welche für das hohe Dach eines Porticus oder die entfernten 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 Decorationsfigur 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 verläugnen 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 Restaurationen aus den letzten Jahrhunderten. Das ungeübte Auge unterscheidet gar nicht so leicht als man denken sollte, das Neue von dem Alten. Nun gehören gerade die sprechenden Theile, Kopf, Hände, Attribute, oft nur dem Hersteller an, und dieser hat lange nicht immer das Richtige getroffen; er giebt z. B. einer ehemaligen Flora Kornähren und einer ehemaligen Ceres Blumen in die Hand; er restaurirt einen Mars als Mercur und umgekehrt. Der Laie darf daher die bessern literarischen Hülfsmittel, welche dergleichen Täuschungen aufdecken, nicht verschmähen, wenn er zu einiger Kenntniss dieses Gebietes gelangen will. Bisweilen musste nach einem verhältnissmässig geringen aber an Kunstwerth ausgezeichneten Rest das Ganze einer Statue neu gedacht und danach das viele Fehlende ergänzt werden. Dieser Art sind z. B. *Thorwaldsen's* unübertreffliche Restaurationen an mehreren von den äginetischen Figuren so wie an anderen Statuen der Münchener Glyptothek; [Meisterhaft sind *Tenerani's* Ergänzungen des Sophokles und des Schabers] 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 anträte? 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 (Vatican, Sala della Biga), wird Niemand von selbst auf einen solchen Gedanken gerathen.

So weit die modernen Galerverwaltungen und Restauratoren; man kann ihre Thätigkeit und ihr Glück nur bewundern, wenn sie so das Rechte treffen, wie in dem letztgenannten Fall. Allein schon im Alterthum kamen Dinge analoger Art vor. Nicht nur wurden bei politischen Umschwüngen und Regierungswechseln die Köpfe von Bildnissstatuen abgeschlagen und neue aufgesetzt, sondern die Bildhauer müssen wenigstens in der römischen Zeit viele kopflose Statuen im Vorrath gearbeitet haben, welchen erst nach geschehener Bestellung ein Porträtkopf aufgesetzt wurde. Diess stimmte trefflich zu der seit Alexander aufgekommenen Sitte vieler Grossen, sich in Gestalt einer Gottheit abbilden zu lassen, und vollends zu der spät-römischen Gewohnheit, die Statuen aus mehrern Steinarten zusammen-

zusetzen. Es war am Ende ganz gleichgültig, welcher Marmorkopf in die alabasterne oder porphyryne Draperie hineingesenkt wurde.

Diess Alles darf den Beschauer zu einiger Vorsicht stimmen. Es ist Echtes und Wohlerhaltenes genug vorhanden, um bei fortgesetzter Beobachtung zu einem ausgebildeten Urtheil zu gelangen. Wer an irgend einer Restauration Anstoss nimmt, bemühe sich, eine bessere auszudenken; gewiss eine der edelsten Thätigkeiten, 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. Ueber die Herstellung z. B. des Satyrs mit dem Beinamen des „Berühmten“ (periboetos), 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 Zierrathen, wie Candelaber und Vasen, sind, wie oben bemerkt, oft zu zwei Drittheilen nach irgend einem Fragment restaurirt; von den Vasen ist namentlich der Fuss nur selten alt, die Henkel und der obere Rand meist nach Maassgabe der Ansätze ergänzt. Reliefs sind bisweilen nach geringen Ansätzen von Füßen, Geräthen, Gewandsäumen u. dgl. um mehrere Figuren vermehrt worden.

Je neuer die Auffindung und Restauration eines Werkes ist, desto gewissenhafter (im Allgemeinen gesprochen) wird man dasselbe behandelt finden. Die grossen Fortschritte der Alterthums-wissenschaft und des vergleichenden Studiums seit hundert Jahren haben hier den heilsamsten Einfluss ausgeübt. Die Restaurationen früherer Künstler, z. B. in der alten farnesischen und mediceischen Sammlung waren oft nicht bloss an sich stylwidrig und selbst sinnlos, sondern leider auch mit einer Ueberarbeitung und Glättung des ganzen Werkes verbunden, welches man mit den neuen Zuthaten in Harmonie bringen wollte. Da die Antiken damals nicht zur Belehrung

in öffentlichen Museen, sondern als Zierrath in den Palästen der Grossen aufgestellt wurden, so verlangte man durchaus den Eindruck eines unversehrten Ganzen. Eine Menge Torsi, die man jetzt als Fragmente aufstellen würde, sind in jener Zeit zu vollständigen Statuen restaurirt 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 Blüthezeit des Griechenthums, im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., von *Phidias* bis *Lysippos*. Auch später zwar kam noch manche einzelne neue Gestalt, manche mehr auf das Zierliche gerichtete Auffassungsweise hinzu, und selbst die Zeit Hadrian's schuf noch aus dem Bilde eines Menschen das Antinous-Ideal; doch überwiegen bei weitem die aus jener frühern grossen Epoche überkommenen, mehr oder weniger frei wiederholten Typen.

Daneben erhielt sich aus den Zeiten vor *Phidias*, ja zum Theil aus hohem Alterthum ein früherer, feierlich-befangener Styl, der sog. hieratische oder Tempelstyl. Werke aus der alten Zeit der wirklichen Herrschaft desselben sind in Italien äusserst selten; ausser a den Metopen des Tempels von Selinunt u. a. sicilischen Bruchstücken b wird man etwa noch das Grabrelief eines Jägers mit seinem Hund im Museum von Neapel (Nebenraum des dritten Ganges) und dasjenige der c Leukothea in der Villa Albani zu Rom (Zimmer der Reliefs) namhaft machen können. Sehr häufig sind dagegen die später und absichtlich in diesem Styl gearbeiteten Sculpturen, namentlich die Reliefs an Altären; auch Statuen dieser Art kommen nicht selten vor, und für gewisse Typen, wie z. B. für den bärtigen Bacchus blieb die hieratische Darstellungsart sogar die allein herrschende.

Was konnte die Griechen und später die Römer bewegen, neben ihrer freien und grossen Kunst diese befängnere Gattung mit Willen festzuhalten? Zuerst war es gewiss die Ehrfurcht vor den Ceremonien, welche sich seit unvordenklichen Zeiten an Götter, Weihgeschenke und Altäre dieses Styles geknüpft hatten. Später erhielt derselbe den Reiz des Alterthümlichen und Einfachen und die Kunst bemühte sich,

hier innerhalb absichtlicher Schranken eine eigenthümliche Aufgabe in Umriss und Modellirung zu lösen. Zuletzt wurde daraus eine Sache ästhetischer Feinschmeckerei, ja vielleicht einer bewussten Reaction gegenüber dem überladenen unruhigen römischen Relief. Vielleicht sind die meisten erhaltenen Werke im Tempelstyl nicht älter als das Kaiserreich, und man hat namentlich die Zeit Hadrian's dafür im Verdacht, schon weil sie sich ausserdem der Nachahmung des ägyptischen Styles mit so vielem Eifer hingab.

Die Kennzeichen des Tempelstyles prägen sich leicht ein. Das Gesetz des Contrastes der Gliedmaassen, welches erst der Stellung des Leibes Freiheit und Anmuth giebt, wird hier geflissentlich bei Seite gesetzt und statt dessen die möglichste Symmetrie der beiden Schultern, Arme, Lenden etc. 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 unzählige symmetrische Löckchen geordnet; die Gewandung besteht in vielen höchst regelmässigen Fältchen, welche an jedem Saum oder Aufschlag als Zickzack von genau eben so vielen 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 Aegina in der Accademia di S. Luca mit den spätern Nachahmungen dieses Styles: die schreitende Pallas <sup>1)</sup> in Villa Albani (Zimmer der Reliefs, wo noch mehreres der Art); mehrere Köpfe in der Galeria geografica des Vaticans; — der schreitende Apoll mit dem Reh auf der Hand im Museo Chiaramonti ebenda; — die schreitende herculanensische Pallas im Museum von Neapel (zweiter Gang) mit modernem Kopf; — eine Bronzestatuetten ebenda (kleine Bronzen, drittes Zimmer); — die halb-ägyptische, halb-hieratische Isisstatuetten ebenda (ägyptische Halle); — die schreitende Artemis mit rothbesäumtem Kleide ebenda (im Zimmer hinter der Halle des Tiberius).

Im Relief verlangte der Tempelstyl die möglichste Symmetrie selbst in der Bewegung und eine gleiche Entfernung gleichbedeuten-

1) Wenn diese nicht doch uralt ist.

der Figuren von einander. — Unter den schönern Arbeiten dieser Art  
 a sind zu nennen: ein Altar mit bacchischen Figuren und ein [treu nach  
 einem archaischen Relief auf der Akropolis copirtes] Relief der drei  
 b Grazien im Museo Chiaramonti (Vatican); — ein viereckiger Zwölf-  
 götteraltar im sog. Kaffeehaus der Villa Albani; — eine Platte mit  
 vier Göttern im Zimmer der Reliefs ebenda; Apoll's Erscheinung  
 beim Tempel zu Delphi, über der Thür des Hauptsaaes ebenda; —  
 c ein runder Zwölgötteraltar in der obern Galerie des capitulinischen  
 Museums; u. A. m.

Wie will man aber beweisen, dass diese Arbeiten nicht wirklich  
 uralt, sondern blosse Nachbildungen in einem veralteten Style sind?  
 Es dauerte in der That 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 Musculatur,  
 den sonderbaren Ausdruck der Köpfe wesentlich milderten und dass  
 auf diese Weise ein sehr merklicher Widerspruch zwischen der alter-  
 thümlichen Auffassung und der weichen Ausführung in das Werk  
 hineinkam. Bisweilen wird es dem Beschauer noch leichter gemacht  
 a wenn z. B. eines der erwähnten Reliefs (im Hauptsaae der Villa Al-  
 bani und anderswo), welches Apoll's Trankopfer nach dem Siege im  
 Kitharspiel darstellt, einen korinthischen Tempel zum Hintergrunde  
 hat. Hier springt der Anachronismus in die Augen, weil Jedermann  
 weiss, dass diese Säulenordnung ungleich spätern Ursprunges ist als  
 dieser Sculpturstyl zu sein vorgiebt.

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 Styl mit Unrecht den etruski-  
 schen. Allerdings kam er in den Fundorten Etruriens, das über-  
 haupt eine früh überlieferte griechische Kunstübung merkwürdig fest-  
 hielt, ebenfalls und zwar nicht selten zum Vorschein; allein diess



beweist nichts gegen seinen allgemeinen griechischen Ursprung. Wir werden bei Anlass 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 mittelst einer langen, zweifelreichen Forschung könnten wir uns und dem Leser klar machen, was und wie Vieles hier der alten religiösen Gebundenheit, dem eigenthümlichen Volksgenius, den uralten griechischen Cultureinflüssen, der spätern Einfuhr griechischer Kunstwerke und Einwanderung griechischer Künstler, endlich der Mitleidenschaft unter den Schicksalen und dem Zerfall der römischen Kunst angehört. Die meist kleinen und sehr zahlreichen Gegenstände, um welche es sich handelt, sind z. B. im Vatican zu einem besondern Museo Etrusco vereinigt: [ein neugegründetes Museo Etrusco im Conservatorenpalast, Capitol; die reiche Privatsammlung des berühmten Goldschmieds A. Castellani in Rom, Piazza Poli.] Mehreres vom Wichtigsten findet sich in den Uffizien zu Florenz (Gang gegen Ponte vecchio hin und zweites Zimmer a der Bronzen) auch im Collegio Romano zu Rom, in den Sammlungen von b Volterra und Cortona, sowie im Museum von Neapel (letztes Zimmer c der kleinen Bronzen) steht viel Etruskisches beisammen.

Wer die Hauptfundorte, jene alten Nekropolen von Toscanella, Cervetri, Vulci, Chiusi etc. bereist, wird wohl noch Manches an Ort und Stelle in Privatbesitz antreffen und sich ausserdem einen Begriff von dem prachtvollen Begräbnisswesen jenes räthselhaften Volkes machen können <sup>1)</sup>. — Was diese u. a. Sammelpunkte dem Forscher des Schönen immer sehr werth macht, sind die vielen einzelnen Reste und Elemente griechischer Kunst, welche er zwischen und an den etruskischen Reliquien wahrnehmen wird. Mit dem Museo Etrusco des Vaticans ist z. B. eine herrliche Sammlung von gemalten Vasen verbunden, welche vielleicht kaum zur Hälfte etruskischen Fundorten und nur geringsten Theiles eigentlich etruskischer Kunst, vielmehr

<sup>1)</sup> Wenn Jemand im Museo Etrusco beim Anblick der Terracottenköpfe mit der langen Oberlippe und dem eigenthümlich starren Kinn an die Nationalphysiognomie vieler Engländer erinnert wird, so wollen wir bekennen, dass es uns und Andern auch so gegangen ist.

a fast durchgängig griechischen Thonmalern angehören; der grosse Saal des Museo aber enthält u. a. Schätzen eine ovale eherne Lade mit Amazonenkämpfen in Relief-Prägung<sup>1)</sup> und eine Auswahl von Spiegeln mit eingegrabenen Linearzeichnungen schönen griechischen Styles. Die berühmte runde Lade (oder Ficoronische Cista) des Collegio Romano, Landung der Argonauten, welche wir bei der Malerei besprechen, hat keine Beziehung zur etruskischen Kunst. In Florenz enthält der genannte Seitengang der Uffizien unter der grössten vorhandenen Sammlung etruskischer Aschenkisten einige (z. B. die erste links) mit Reliefs von griechischer Schönheit.

Die Anordnung der antiken Sculpturen nach Typen, welche nunmehr folgt, soll keineswegs als die einzig mögliche oder als besonders methodisch gelten, sondern nur als derjenige Leitfaden, welcher am leichtesten in die Sache hineinführt. Der Werth der plastischen Ausführung, welchen der Nichtkünstler doch erst nach längern Studien richtig beurtheilen lernt, ist nicht unser Hauptmaassstab 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 Exemplare vorzüglicher alter Kunstgedanken sind. Mit diesen, selbst in ihrer dürftigsten Aeusserung, wo keine bessere vorhanden ist, suche man um jeden Preis das Gedächtniss 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 demjenigen Gesamtbilde allerdings, dessen Anblick die Griechen

<sup>1)</sup> Bei diesem wunderschönen Toilettengeräth, welches einer vornehmen Etruskerin in das Grab mitgegeben wurde, erinnert man sich gerne an die berühmte Lade des Kypselos, deren vermuthliche Gestalt (nach der Beschreibung bei Pausanias) so viel zu denken giebt.

zur Bedingung jedes glücklichen Lebens machten, von dem olympischen Zeus des *Phidias*, sind uns nur kümmerliche Abbildungen in Münzen erhalten. [Nach diesen zu urtheilen war das Werk des *Phidias* stiller, einfacher und feierlicher als diejenigen imposanteren jüngeren Schöpfungen, in denen man früher Reminiscenzen und nahe Abbilder zu besitzen glaubte]. Z. B. in dem colossalen Jupiter aus dem Hause Verospi (Vatican, am Ende der Büstenzimmer), welcher mit nacktem Oberleib, den Donnerkeil in der Rechten (statt der Siegesgöttin bei *Phidias*) und den Scepter in der Linken thront. Mehr die Umgestaltung des Zeus-Ideals durch *Lysippos* als ein Haupt des Gottes wie es *Phidias* gebildet, erblicken wir in der berühmten Büste von Otricoli (Vatican, 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 restauriren. Die Züge sind in der That keines Menschen Züge; vielmehr erscheinen diejenigen Elemente des Antlitzes, welche zu bestimmten Zwecken des Ausdruckes dienen, nach höhern Gesetzen verändert und hervorgehoben. So dient die Verdichtung in der Mitte des Stirnknochens (oder der Stirnhaut) dazu, das gewaltigste Wollen und zugleich die höchste Weisheit anzudeuten. Die Augen, von ganz wunderbarem Bau, liegen tief und treten doch hervor; die Nase (etwas restaurirt) 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 Gegentheils, der Stülpnase, z. B. bei den Barbaren und den Satyrn, wozu beim Silen noch die aufwärts hervortretende Stirn kömmt.) Die Lippen endlich (leider auch nicht ganz alt) vereinigen Süßigkeit und Majestät in einem Grade, wie kein irdischer Mund. — An diesem Haupt 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 mehrern göttlichen Gestalten wie ein Sinnbild geistiger Flammen. Dieser Zeus wäre mit glatten oder kurzen Haaren nicht mehr Zeus, wie gewisse Typen des Apoll ohne seinen sogenannten Krobylos (Lockenbund über der Stirn) nicht mehr Apoll wären.

Was sonst von Zeusköpfen vorkömmt, steht tief unter diesem  
 a Werke. So z. B. selbst der schöne im Museum von Neapel (Halle  
 des Tiberius), wo sich auch (Halle des Jupiter) die kolossale, etwas  
 decorationsmässig behandelte Halbfigur des Zeus aus dem Tempel  
 von Cumä befindet. (Die Nase schlecht restaurirt; Haar und Bart  
 b gewaltig und meist alt.) Noch ein schöner Kopf [vermuthlich Posei-  
 don] in der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses); ein anderer, sehr  
 collossaler, in den Uffizien zu Florenz (Halle der Niobe); ein tüchtiger  
 römischer in der Galerie von Parma.

---

Von den Brüdern des Zeus gleicht ihm am meisten Hades oder  
 Pluto, der Herr der Unterwelt, in seiner spätern (doch immer noch  
 griechischen) Personification als Serapis, mit dem Scheffel (modius)  
 c auf dem Haupt<sup>1)</sup>. Eine schöne Büste (in der Sala rotonda des Vati-  
 cans) lässt uns das Zeusideal, aber mit einem düstern Zuge der Trauer  
 erkennen. Unter den dichten Locken treten die sanft blickenden  
 Augen tief einwärts. Kein Entsetzen, nur ein leiser Schatten der  
 ewigen Nacht sollte über den Beschauer kommen. Ueberdies war ja  
 Serapis in seiner spätern Bedeutung auch ein Genesungsgott und  
 vertrat sogar die Stelle des Asklepios. (Eine geringere Büste, von  
 d Basalt, im Zimmer der Büsten; ungleich besser diejenige der Villa  
 Albani im Kaffeehaus.) (Eine fleissige, kleine Bronze in den Uf-  
 fizien, II. Zimmer d. Br., Eckschrank rechts.) Noch ein schöner, sanft-  
 trauriger in der Galerie zu Parma.

---

Mit Serapis wurde in späterer Zeit, wie gesagt, der Heilgott As-  
 klepios identificirt, der eine ganz Zeus-ähnliche Bildung aufweist —  
 abgesehen natürlich von seinem besondern Attribut, dem Schlangen-  
 stab, auf den er sich mit der einen Schulter stützt. — Die Statuen  
 e sind meist von geringer Arbeit; so die schwarz-marmorne im grossen  
 f Saal des capitolinischen Museums. Vielleicht die beste von allen im

<sup>1)</sup> Als eigentlicher Pluto: z. B. in einer rohen Statue der Villa Borghese (Fauns-  
 zimmer).

Museum von Neapel, zweiter Gang. Der schöne Asklepios im Braccio nuovo des Vaticans trägt die sehr feinen, besonnenen Bildnisszüge irgend eines berühmten Arztes, vielleicht eines Leibarztes des Augustus. — Von den beiden im zweiten Gang der Uffizien zu Florenz gleicht der eine dem neapolitanischen; der andere ist offenbar eine Porträtstatue, wie schon die hohen Schultern andeuten und wie die individuelle Stellung es noch wahrscheinlicher macht. Das Uebrige hat der Restaurator gethan. — Auch in dem Asklepios im Palast Pitti (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe) könnte man eher einen griechischen Philosophen erkennen; mit nacktem Oberleib, 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 Ausdruck des Sinns vorwärts. Die Arbeit ist einfach und noch sehr tüchtig.

Wer sich weiter überzeugen will, wie die griechische Kunst ideale Verwandtschaften auszudrücken und mit typischen Unterschieden zu verschmelzen wusste, vergleiche den Kopf des Poseidon (Vatican, Museo Chiaramonti) mit dem otricolanischen Zeus. Die angeborenen Züge sind bei beiden Brüdern dieselben, aber der Ausdruck des Meer-gottes ist unruhig, düster bis zu einem Anflug von Zorn, das Haar wirr und feucht. (Eine vollständige, aber in der Arbeit sehr unbedeutende Statue im Vatican, Galeria delle statue; eine andere im Museum des Laterans); [eine falsch restaurirte im Palazzo Altemps.]

Auch die übrigen Götter der grössern Wasser, also mit Ausnahme der Tritonen und der Quellgottheiten, sind grossentheils von Zeus' Geschlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das wohligh Geniessende, bald in's Schreckliche oder in's Bekümmerte hinein. Sie haben sein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, sondern feucht darniederhängend; seine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger; seinen Bart, aber nicht lockig, sondern nass und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fischen durchzogen; seine grossartigen Lippen, aber mit bornirtem Ausdruck. Ihr Bau (wo es nicht bloss Köpfe oder Masken sind) ist überaus mächtig und breit und entwickelt sich in ihrer liegenden, etwas aufgelehnten Stellung ganz besonders majestätisch.

a Die schönste dieser Gestalten ist der Nil (im Braccio nuovo des Vatican), wahrscheinlich aus der Zeit des Augustus, welcher bekanntlich erst Aegypten unterwarf. Beneidenswerthe Symbolik der Alten, welche die 16 Ellen, um die der Nil alljährlich zu wachsen pflegt, durch 16 der niedrigsten Genien personificiren durfte! Heiter klettern sie an dem Gott herum und spielen mit seinem Krokodil und Ichneumon; einer guckt sogar oben aus seinem Füllhorn heraus; ihre Schalkhaftigkeit ist gleichsam nur ein anderer Ausdruck für die stille Seligkeit des gewaltigen Stromgottes.

b Die treffliche vaticanische Statue des Tigris (Sala a croce greca) erhält durch den von Michelangelo oder einem seiner Schüler restaurirten Kopf ein besonderes Interesse des Contrastes.

c Im Hof des capitolinischen Museums liegt als Brunnengott der colossale Marforio (wahrscheinlich ein Rhenus aus der Zeit Domitians.) Er trägt die Züge des Zeus, aber in das Bornirte umgestaltet; Leib und Beine sind (absichtlich) viel zu kurz für den gewaltigen Oberkörper. — Die beiden Wassergötter an der Treppe des Senatorenpalastes auf dem Capitol und die beiden in der untern Vorhalle des Museums von Neapel sind theils gute, theils leidliche Decorationsarbeiten.

f Der düstere Ausdruck erscheint bedenklich geschärft und deutet auf Sturm in dem florentinischen Kopfe des Oceanus (Uffizien, Halle der Niobe); er geht über in das Erschrockene, ich möchte sagen Ausgescholtene, in der höchst colossalen Maske eines Wassergottes im Museo Chiaramonti im Vatican; eine ähnliche in Villa Albani (Nebeneräume rechts.) Auch dem Oceanus (Büste in der Sala rotunda des Vatican, mit Trauben im Haar, Delphinen im Bart, Schuppen an Brauen und Wangen) ist sichtbarlich nicht ganz wohl zu Muthe. Schon ruhiger ist der Ausdruck der zwei colossalen Masken in Villa Albani hinter dem Kaffeehaus.

Ein merkwürdiges Gegenbild zu Zeus bildet die frühere, aber von der Kunst fortwährend und zwar annähernd oder ganz im Tempelstyl 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 reifern Alters kaum je begegnen, der aber doch seine volle innere Wahrheit hat. Die breiten, wohlgerundeten (doch keineswegs plumpen) Formen und der stilljoviale Ausdruck des Kopfes, der heitre Blick, die charakteristischen gleichmässigen Hauptlocken mit der Binde, sowie der ebenfalls gelockte Bart — diess Alles ist schon in den Hermen oder Büsten zu erkennen, deren viele Tausende in den Gärten und Häusern der Alten gestanden haben müssen. (Eine ganze Anzahl im Garten etc. der Villa Albani; — im 11. Zimmer des Lateran; — vier im Palast Giustiniani zu Rom, unten; — mehrere, darunter auch wohl Büsten des bärtigen Hermes, in der Galeria geografica des Vatican. Vieles davon ist rohe Arbeit.) Ein Priester dieses Bacchus, wie üblich mit den Zügen und dem Costüm des Gottes selber dargestellt, findet sich in Villa Albani (rechts vom Palast am Ende der Nebengalerie,) eine Replik in der Galerie Doria, 1. Zimmer.

Auf eine geheimnissvolle Höhe gehoben, treffen wir diesen Typus wieder in einer berühmten vaticanischen Statue (Sala della biga) mit dem Namen (des Künstlers?): Sardanapallos. In ein herrliches weites Gewand gehüllt, mit der Rechten auf ein Scepter gestützt (diess unvollständig restaurirt), schaut der bejahrte Dionysos voll hoher, innerer Wonne in die von ihm beherrschte Welt. (Nahe mit diesem Werk verwandt, aber ungleich geringer: Kopf und Brust eines bärtigen Bacchus im Museum von Neapel, Halle des Tiberius.)

Von den Söhnen des Zeus, abgerechnet die eigentlichen Götter, ist der mächtigste Herakles. In seinem Anlitz ist auch noch etwas übrig geblieben von den Zügen seines Vaters, namentlich in der Stirn (sehr auffallend in einem Kopfe des verklärten Herakles; Vatican, Büstenzimmer); sonst herrscht darin eine jeder Mühe gewachsene Kraft und Leidenschaft vor. (Letztere in der Adlernase bisweilen angedeutet.) Seine höchste und bleibende Kunstform erhielt Herakles durch den grossen *Lysippos*, zu Alexanders Zeit. Wir lernen sie kennen vor Allem in dem weltberühmten Torso des Atheners *Apolonios* (am Eingang des Belvedere im Vatican). Nach dem Hymnus Winckelmann's und den bekannten Streitfragen über die vermuthliche

Urgestalt des Werkes<sup>1)</sup> wage ich nur, den Beschauer auf die ungewöhliche Leichtigkeit und Elasticität dieser Bildung, auf den Ausdruck 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, so spricht der farnesische Herakles (Colossalstatue des Atheners *Glykon* im Museum von Neapel, Halle des farnesischen Stieres) einen ganz andern Sinn aus. Hier ist es der noch in Kämpfen und Wanderungen begriffene, nur für einen Augenblick ausruhende Held, mit den erbeuteten Aepfeln der Hesperiden (diese sammt der rechten Hand restaurirt, wohl richtig). In der wahrhaft gewaltigen Musculatur, dem Ungeheuern, namentlich der Arm- und Schulterbildung wirkt noch die letzte Anstrengung nach; um so stärker erscheint der Ausdruck der Ruhe durch das Aufstützen auf die Keule links und die Ausschwingung des Leibes rechts, sowie durch die Senkung des Hauptes und die reine Horizontale der Schultern charakterisirt, während Stellung und Gestalt der Beine dem Ganzen doch die Leichtigkeit eines Hirsches geben. Die Arbeit ist mit derjenigen des Torso allerdings nicht zu vergleichen. Am Kopf sehr starke Restaurationen.

b [Die im Jahr 1864 an Palazzo Righetti beim Theater des Pompejus ausgegrabene colossale vergoldete Bronzestatue, (Vatican, Sala rotonda) von weit geringerer Bildung, der wunderlich kleine Kopf 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, II. Zimmer d. Br., 3. Schrank.) In der Sala degli Animali des Vaticans allein sind vier Thaten des Heros in nicht ganz lebensgrossen Gruppen dargestellt; [eine ebensolche im 8. Zimmer des Lateran.] In der Villa Borghese ist ein ganzes Zimmer solchen Ueberresten geweiht; man trifft Herakles als Herme, als Kind, auch als Knecht der Omphale, in ihren weiblichen Gewändern. Im Museum von Neapel (zweiter Gang) findet sich das von irgend einer guten Gruppe des Mars und der Venus entlehnte Motiv auf Herakles und die heroische Siegerin übertragen; ein sehr artiges römisches Werk.

<sup>1)</sup> Man denkt sich Herakles emporschauend gegen eine zu seiner Linken stehende Hebe; (neuerdings als Einzelstatue, „Epitrapezios“ mit Keule und Becher.)



Herakles, der als Stellvertreter des Atlas den Weltglobus trägt a  
im Museum von Neapel (Halle der berühmten Männer), ist eine gute,  
aber stark ergänzte Arbeit. Die unten zu besprechende Gruppe des  
Herakles mit Antäus giebt den Helden mehr fleischig als musculös,  
und entfernt sich wieder um eine Stufe weiter von dem verklärten  
Herakles als die meisten übrigen Bildungen. (Hof des Pal. Pitti.) b

Endlich blieb ein wesentlich genrehafter Moment, der den Zeus-  
sohn in rein physischer Gewaltigkeit darstellt, der kleinern Bildung  
in Erz vorbehalten. Ich meine die köstliche Bronze des „trunkenen c  
Herakles“ im Museo 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  
andern 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 „Zeussöhne“ (Dioskuren) Kastor und Polydeukes in ihrem  
Typus an den Vater erinnerten. Diess ist in der That der Fall mit  
den beiden weltberühmten Colossen auf dem Platze des Quirinals d  
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 Rossebändiger einst als Arbeiten des *Phidias* und *Praxi-  
teles*; gegenwärtig betrachtet man sie aus überzeugenden Gründen  
als römische Nachahmung nach einer Gruppe vielleicht aus der Schule  
des *Lysippos*, und giebt starke Willkürlichkeiten in der Einzelbehand-  
lung zu, z. B. im Ansatz der Häse. — Ihre Bildung im Ganzen ver-  
einigt 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; Stall-  
knechte mögen das Thier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren  
bedürfen dessen nicht. Die Pferde sind auch verhältnissmässig kleiner  
gebildet, wie sich überhaupt in der alten Kunst der Maassstab mehr  
nach der relativen Bedeutung der Figuren als nach ihrem physischen  
Grössenverhältniss richtet. — Ehemals standen sie parallel, ohne

Zweifel mit Recht; ihre jetzige Gruppierung mit der Brunnenschale und dem Obelisk passt vielleicht besser zum Platze.

a Die beiden Dioskuren der Capitolstreppe, sonderbar bedingte Werke <sup>1)</sup> aus noch ziemlich guter Zeit, scheinen ganz geschaffen, um den Werth der quirinalischen ins hellste Licht zu stellen.

Hera, die Schwester und Gemahlin des Zeus bedurfte einer entsprechend grossartigen Persönlichkeit, in welcher die Königin der Götter zu erkennen sein sollte. Die reife Schönheit eines mächtigen Weibes ist denn auch nie bedeutender dargestellt worden, als in diesem Typus, der doch zugleich eine unbegreifliche Jugendlichkeit ausspricht. Die Statuen sind meist spät, verrathen aber ein herrliches b Vorbild, wie z. B. die colossale in der Sala rotonda des Vaticans. c (Kleineres Ex. in der Villa Borghese, Zimmer der Juno; ein anderes d in der Galeria delle Statue des Vaticans; noch ein anderes, mit mo- e dernem Kopf, im Museum von Neapel, Halle der Flora.) Das nasse Anliegen des feinen Untergewandes ist bisweilen allzu absichtlich dazu benützt, die bedeutenden Formen des Oberleibes hervortreten zu lassen; sonst aber wird die milde Majestät des bediademten Hauptes und die imposante Stellung, womit der Körper sich nach der Rechten ausladet, immer die Herrscherin auf das Deutlichste erkennen lassen. <sup>2)</sup>

f Eine eigene Aufgabe gewährte dem römischen Bildhauer die Juno Lanuvina. (Colossalstatue ebenfalls in der Sala rotonda des Vaticans.) Als Schützerin der Heerden hat sie Haupt und Leib mit einem Thierfell bedeckt; mit dem (restaurirten) Speer in der Hand schreitet sie zu gewaltiger Abwehr aus. Ohne Zweifel hat der Bildner ein uraltes Tempelbild von Lanuvium in dem Styl griechisch-römischer Zeit reproduciren müssen; die Züge aber sind junonisch.

Diese göttlichen Züge lernt man nun weit besser als aus irgend einer Statue, aus zwei berühmten Colossalköpfen kennen. Der eine,

<sup>1)</sup> Wahrscheinlich für einen ganz bestimmten Standort berechnet. — Es wäre sehr wünschenswerth, über das perspectivische Gesetz, welches solchen Anomalbildungen zu Grunde liegt, eine zusammenhängende Belehrung zu erhalten, und zwar von einem Bildhauer. Vgl. S. 420 c.

<sup>2)</sup> [Manche der für junonisch geltenden Bildungen dürfte in Wahrheit der Venus regina angehören.]

die Juno im Hauptsaal der Villa Ludovisi in Rom, erschien einst a  
 Götthe „wie ein Gesang Homers“, und in der That wird die Seele  
 griechisches Maass und griechische Schönheit selten so vernehmlich zu  
 sich reden hören. Der andere, im Museum von Neapel (Halle des b  
 Tiberius), giebt in schöner frühgriechischer Arbeit einen ältern,  
 strengern Typus <sup>1)</sup> wieder, dem zur vollen Majestät noch die Anmuth  
 fehlt, aus einer Zeit, da die griechische Kunst noch nicht ihre volle  
 harmonische Grösse erreicht hatte; es ist noch die homerische, er-  
 barmungslose Hera <sup>2)</sup>, während aus der Ludovisischen eine königliche  
 Milde hervorblickt. Die göttliche Anmuth liegt wesentlich in der  
 Linie des Mundes und in den nächstliegenden Theilen der Wangen,  
 auch in den nur mässig grossen, mild umrandeten Augen (wie hart  
 und scharf sind die Augenlider der neapolitanischen!). Das einzige  
 Leiden ist die Restauration 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 Buhle-  
 rische. Eine beträchtliche Anzahl von Büsten geben die Belege hiezu.  
 Wir nennen bloss diejenigen, welche sich zugleich noch merklich an  
 die hohe Grundgestalt anschliessen.

In demselben Hauptsaal der Villa Ludovisi: eine tüchtige römische c  
 Juno mit Schleier, Diadem und gewirktem Unterkleid. Im Vorsaal:  
 eine geringere aus römischer Zeit, und ein uralter, sehr collossaler  
 Kopf. — Ein schöner und milder römischer Kopf im Braccio nuovo d  
 des Vaticans, sog. Juno Pentini, No. 112. — Ein anderer in der obern e  
 Galerie des Museo capitolino. — Eine freundlich-galante Juno im f  
 Museum von Neapel (Halle des Tiberius, in der Nähe der berühmtern).  
 — Eine der strengern, aus römischer Zeit (freie Nachbildung der  
 polykletischen), in den Uffizien zu Florenz (Halle der Hermaphr.). — g  
 Eine sehr schöne, vielleicht griechische Büste, flüchtig gearbeitet,  
 sehr abgerieben und durch eine moderne Nase abscheulich entstellt,  
 findet sich im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti). Am Diadem h  
 Palmetten und zwei Greifen.

<sup>1)</sup> Gilt jetzt, doch nicht ohne Widerspruch, für polykletisch; die Parthien unter den  
 untern Augenlidern sind modern bearbeitet.

<sup>2)</sup> Wovon ein gemilderter Nachklang auch in der oben erwähnten borghesischen  
 Statue zu erkennen ist.

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  
 a (in den Attributen ergänzten) Colossalstatue des Vaticans (Sala rotonda) dargestellt; ihre Stellung ist die so mancher Statuen des ältern Typus: mächtiges Vortreten des einen Fusses (auf welchem der Körper ruht), Nachziehen des andern, also beinahe ein Vorschreiten, wie es insbesondere der wandernden Göttin geziemt, die ihre verlorene Tochter sucht.

Ein späterer Typus zeigt die Göttin ohne das Matronenhafte, vielmehr mit dem süssesten Reiz eines schlank zu nennenden jungen Weibes angethan. Nur die Aehren in der Hand deuten an, um wen  
 b es sich handelt. Dieser Art ist die Statue der Villa Borghese (Zimmer der Juno). Ganz ungesucht und mühelos scheint hier der Bildhauer das herrlichste denkbare Gewandmotiv als Ausdruck des edelsten Leibes, und die stille, sinnende Schönheit eines Kopfes erreicht zu haben, der zwischen Aphrodite und den Musen die Mitte hält.

c An diese Statue erinnert eine schöne, als Flora restaurirte Gewandfigur im Vatican (Galeria delle Statue), die ihr jedoch nicht gleich kömmt. Dagegen könnte die als Hygieia restaurirte Statue im  
 d Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti) eher eine Demeter jenes ältern Typus gewesen sein.

Zu den reichen, vollen, mütterlichen Bildungen gehört auch Isis, die schon zur griechischen Zeit aus dem ägyptischen Götterkreis in die klassische Kunst hereinkam. Fast junonisch herrlich erscheint sie  
 e uns in dem prächtigen Colossalkopf der Villa Borghese (Hauptsaal);  
 f mehr jungfräulich in einem reizenden Köpfchen des Vaticans (Büstenzimmer; statt des Lotos ein Lockenbund über der Stirn). Die vollständigen Statuen werden bald für die Göttin selbst, bald für eine blasse Priesterin ausgegeben; ein Zweifel, welcher desshalb unlösbar bleibt, weil überhaupt Priester und Priesterin beim feierlichen Opfer das Costüm ihrer Gottheit trugen. Isis ist in dieser Beziehung sehr

leicht zu erkennen an dem Sistrum (wo es nicht restaurirt ist), einem birnförmig gebogenen, mit einigen Drähten oder Stäbchen durchgezogenen Lärminstrument von Erz, und an dem vor der Brust zusammengeknüpften Fransengewand. Eine späte, aber noch sehr schöne Statue im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters); zwei a geringere im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore). b

---

Von dem Gott des Kampfes, den die römische Kunst überdiess als Vater des Romulus zu verherrlichen hatte, besitzt man auffallender Weise keine völlig sichere Statue von guter Arbeit. Im untern Gang c des capitolinischen Museums steht ein prächtig geharnischtes und behelmt Colossalbild, dessen Züge wohl den Sohn des Zeus zu verathen scheinen, das aber eben seiner pomphaften Bekleidung wegen doch wohl eher ein Porträt heissen mag. (Es galt früher für Pyrrhus.) Die gute nackte Statue eines reifen, fast stämmigen Mannes mit Helm d und kurzem Mantel, im grossen Saale desselben Museums, ist wohl unstreitig ein Mars, aber mit dem Angesicht Hadrians. Die mehrfach (z. B. gerade hier) vorkommende Gruppe von Mars und Venus ist durchgängig von später Arbeit und stark restaurirt. Selbst die herrliche Statue der Villa Ludovisi wird von Manchen als Achill in e Anspruch genommen, mag aber einstweilen als ein ruhender, zur Milde gestimmter Kriegsgott gelten; mit dem Schwert in der Hand, den Schild zur Rechten, sitzt er auf einem Fels, den linken Fuss auf einen Helm gestützt; vor ihm ein Amorin; sein Typus ist im Ganzen dem des Hermes ähnlich, nur mit männlich strengern, härtern Zügen, zumal im untern Theile des Gesichtes. Die Stellung wunderbar leicht, von allen Seiten die schönsten Linien darbietend. Man schliesst, aus der Verwandtschaft mit dem „Schaber“, s. unten, auf ein Original des *Lysippos*. — In der Nähe die Statue eines eben- f falls nackten, auf dem Boden sitzenden Helden, welche eine belehrende Vergleichung des blos Heroischen mit dem Göttlichen des Ares gewährt.

In vollständiger Rüstung, ausschreitend und mit einer Waffe ausholend, ist Mars hauptsächlich in den etruskischen Erzfiguren dargestellt. (Museo etrusco des Vaticans: der bekannte Mars von Todi; g Uffizien in Florenz, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank; h

mehrere kleine Figuren dieser Art; doch auch ein ganz kleiner verstümmelter Mars des schönen Typus.)

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

Reichlichen Beleg hiefür 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, nach welcher er auch die Menschenseelen geleitet. Kaum eine Gottheit wurde häufiger gebildet; an allen Strassen begegnete man einem Pfeiler mit seinem bärtigen Haupt, sodass dergleichen Pfeiler mit Köpfen überhaupt den Namen „Hermen“ erhielten, gleich viel 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 stille. Von seiner Botenschaft her blieb ihm bisweilen ein Ansatz von Flügeln an den Fussknöcheln, auch wohl am Haupt, so wie der Reisehut; von seinem Heroldsamte bisweilen der Schlangenstab; von seiner Eigenschaft als Kaufmann der Geldbeutel in der Linken; — allein auch ohne diess Alles ist und bleibt er Hermes und zwar gerade in den besten Beispielen.

a Weit die erste Stelle nimmt unter diesen der vaticanische Hermes (Belvedere) ein; derselbe, welcher früher unbegreiflicher Weise als „vaticanischer 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 diess vernehmlich ausdrücken. Allein in der ganzen Gestalt waltet ein wahrhaft göttlicher Sinn, der sie über jene Einzelbedeutung weit emporhebt. Sie hat, ich

möchte sagen, ein höheres, zeitloseres Dasein als alle menschlichen Athleten, in welchen die Wirkung der letztvorhergegangenen, die Erwartung der nächsten Anstrengung mit angedeutet scheint. Und Welch ein wunderbares Haupt! es ist nicht bloss der freundlich-sanfte, feine Hermes, sondern wahrhaftig der, welcher „den obern und den untern Göttern werth“ ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitz ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Todtenführer zukömmt, 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 verstümmelt, geglättet und zweifelhaft restaurirt. Möge sie wenigstens fortan bleiben wie sie ist. [Eine viel geringere Wiederholung, ehemals im grossen Saal des Pal. Farnese, ist jetzt im britischen Museum.]

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 *INGENVI* (Vatican, Galeria delle statue) und derjenige des *Braccio nuovo*, (mit nicht dazu gehörigem antiken Kopf) gute römische Arbeiten. Im *Braccio nuovo* stehen (hinten) auch zwei bemäntelte Hermen, deren Köpfe wirklich Hermes vorstellen. — Im grossen Saal des capitulinischen Museums glaubt man in der Statue eines vorgebeugten Jünglings, welcher (in der jetzigen Restauration) 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, etwa aus hadrianischer Zeit. — Ein römischer Hermes, wenigstens mit einem Nachklang jener schönen Trauer, im Hauptsaal der Villa Ludovisi.

Im Museum von Neapel, Abtheilung der grossen Bronzen, bieten zunächst zwei Köpfe eine interessante Parallele dar. Der eine, alterthümlich streng, mit einer Reihe von Löckchen wie Korkzieher, zeigt uns den kalten conventionellen Ausdruck des frühern griechischen Typus, während der andere sich der seelenvollen Schönheit des vaticanischen Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche Statue des [sogenannten] *angelnden Hermes*. Er hat schon lange gesessen und ist darob etwas eingesunken; allein sein Blick sagt, dass er noch lauert und seine ganze leichte Stellung und der Bau seiner Glieder lässt ahnen, mit welcher Elasticität er aufspringen wird. Die

Kunst wird keine sitzende nackte Jünglingsfigur mehr schaffen, ohne dieses Erzbild wenigstens mit einem Blick zu Rathe zu ziehen. Ist es aber wirklich Hermes? Was er an den Füßen angeschnallt hat, sind keine Sandalen, sondern Flügel, die ihm also nicht von Hause aus angehören; sodann hat sein Kopf wohl den Hermestypus, aber auf einer niedrigeren Stufe, und vollends geben ihm die abstehenden Ohren etwas Genrehaftes. Vielleicht haben wir irgend einen unbekanntes Mythos oder auch nur einen unergründlichen Scherz vor uns.

a In den Uffizien zu Florenz kann eine ausgezeichnet wohlerhaltene römische Statue (im ersten Gang) gerade zum Beleg des Gesagten dienen, insofern hier die Flügel unmittelbar über dem Knöchel aus dem Fuss herauswachsen. Von viel grösserer Bedeutung ist der leider sehr stark und zwar als Apoll restaurirte sitzende Hermes im zweiten Gange. Der Gott ist sehr jugendlich, etwa fünfzehnjährig gedacht, aber im grössern Verhältniss ausgeführt, sodass 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 Elasticität 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 b war, ist hier antik.)—Noch knabenhafter und fast genreartig ist Hermes dargestellt in einer Statue der Inschriftenhalle ebenda, einem guten römischen Werke. Er steht auf einen Stamm gelehnt; im ursprünglichen Zustande hielt er etwas mit der rechten Hand, auf die seine c Blicke gerichtet sind. — Ob der gute römische Torso von Basalt (in der Halle des Hermaphroditen ebenda) einen Hermes oder einen Satyr vorstellte, ist schwer zu entscheiden.

---

Vom Geschlecht 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 Lebens-



zweck war. Und so stellte ihn die Kunst dar, edel bewegt oder edel stehend, elastisch ohne alles Tänzerliche, mit irgend einer äussern Andeutung des eigentlich Gymnastischen; der ganze Leib aber ist in allen Theilen durchgearbeitet und der Weichlichkeit abgerungen, ohne doch in der reichen Musculatur 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.

Im Braccio nuovo des Vaticans bereiten die Athleten der Halbrotunde, mittelgute Arbeiten, auf den im Jahre 1849 gefundenen „Apoxomenos“ am Ende des Saales vor. Wenn die Kenner in demselben auch nicht das berühmte Original des *Lysipp* finden und im Einzelnen Manches tadeln wollen, so bleibt die Statue doch eine der besten dieser Art. Die so schwer auf schöne Weise zu gebende Bewegung der Arme und die dadurch begründete Linie des Körpers sind hier Wunder der Kunst.

Sehr reizende Motive gewährten sodann die Discobolen oder Scheibenwerfer; sei es dass sie gebückt im Augenblick des Werfens, oder stehend und sich zum Wurf vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdruck des Momentes. Der Vatican enthält (in der Sala della biga) sehr ausgezeichnete Beispiele, einen stehenden, mit Auge und Geberde sein Ziel messenden [von attischer Arbeit], und einen gebückten, nach *Myron*; von letzterm noch ein schöneres Exemplar im Palast Massimi zu Rom. Eine geringere Wiederholung in den Uffizien, zweiter Gang [seltsam als Endymion ergänzt, und eine andere im langen Saal im I. Stock des Museo capitolino, als fallender, sich vertheidigender Krieger restaurirt].

Bei weitem am häufigsten aber sind ruhig stehende Athletenbilder, ohne Andeutung einer besondern Thätigkeit. Bei ihrer oft stark restaurirten Beschaffenheit und dem meist geringen Werth ihrer Ausführung (als Decorationsfiguren) ist es nöthig sich zu erinnern, dass man doch vielleicht manches Nachbild nach jenen hundertten der schönsten Athletenstatuen im Hain von Olympia vor sich hat. — Zu diesen ruhig stehenden Athleten gehört vielleicht, wie wir sehen werden, der sog. capitolinische Antinous. Andere Arbeiten von Werth: der Athlet mit Salbgefäss in der Galeria delle

a Statue des Vatican; der schlanke, kurzhalsige, einem alterthümlich strengen Original nachgebildete, im grossen Saale des capitulinischen  
 b Museums; der das Stirnband Umlegende (Diadumenos) ehemals im Palast Farnese, jetzt Brit. Museum, nach einem berühmten Motiv. —  
 c Vier Athleten im ersten Gang der Uffizien zu Florenz; zum Theil willkürlich restaurirt und von jeher nicht viel mehr als Decorationsarbeit; aber vielleicht nach Originalen der grossen alten Zeit, worauf der breite, gewaltige Typus und besonders die Bildung des Kopfes und Halses hinweist. [Einer davon, ebenso der sehr zusammengestückelte stehende im Braccio nuovo des Vatican (Nr. 126) und ein drittes Exemplar in Neapel weisen auf ein berühmtes Original,  
 d den Doryphoros des *Polyklet*, zurück.] Ein ähnlicher im Pal. Pitti (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe).

e Von den Bronzen des Museums von Neapel (Abtheilung der grossen Bronzen) gehören ausser mehreren schönen Köpfen hieher die beiden trefflichen Statuen der gebückt laufenden Jünglinge. Bei Werken von so lebensvoller, wenn auch einfacher Arbeit hat der geringste Zug seine Bedeutung. Es wird also eine sehr aufmerksame Betrachtung wohl dahin gelangen zu entscheiden, ob eigentliche Wettläufer, ob Discuswerfer, die ihrer entrollenden Scheibe nachblicken, ob endlich Ringer gemeint sind, welche sich den Punkt des Angriffs ersehen. Kenner des jetzigen Ringkampfes versichern das Letztere.

f Ein sehr tüchtiger bronzener Athlet, der sog. Idolino, steht in den Uffizien (zweites Zimmer der Bronzen) auf einer prächtigen Basis aus der Renaissancezeit, von *Verrocchio* oder *Settignano*. —  
 g Ebendasselbst (sechster Schrank) die Statuette eines Ringers in voller Bewegung; am aufgehobenen rechten Ellbogen ist noch die Hand seines fehlenden Mitringers erhalten.

Diese wahrscheinlich erst aus römischer Zeit stammenden Exemplare lassen auf die Verehrung schliessen, welche jenen ebenfalls ehernen Athletenbildern der griechischen Kampfstätten noch immer gewidmet wurde. Die spätere Sculptur muss nach den Siegerstatuen von Olympia wie nach einer Sammlung von Urkunden der Kraft und Anmuth emporgeblickt haben.

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

Bekanntlich nahmen, wenigstens in Sparta, auch die Mädchen an gewissen Wettkämpfen Theil, und es ist zu glauben, dass sich die Sculptur die darstellbaren Motive nicht entgehen liess, welche dabei zum Vorschein kamen. Erhalten ist, wenigstens in guter alter Copie, eine zum Auslauf bereite Wettläuferin (im obern Gang des Vaticans);<sup>a</sup> eine graziöse, nichts weniger als amazonenhafte Gestalt, in welcher das Jungfräuliche vortrefflich ausgedrückt ist. Die kurzgeschnittenen Stirnhaare gehörten zur Sache; auch die Büste ist so ausgeweitet wie der Wettlauf es erfordert, die Beine von einer fast scharfen Ausbildung.

Ueberaus traurig ist der endliche Ausgang des Athletenbildens. Das kaiserliche Rom begeisterte sich nämlich so sehr für die Wagenführer seiner Cirken und die Gladiatoren seiner Amphitheater, dass deren leibhafte Abbildungen mit Namensbeischrift Mode wurden. Dieser Art sind schon die Mosaikfiguren aus den Caracallathermen<sup>b</sup> in einem obern Saale des Laterans und vollends die aus dem IV. Jahrhundert stammenden im Hauptsaal der Villa Borghese. Selbst an Sarkophagen (z. B. einem im ersten Gang der Uffizien) kommen<sup>d</sup> Wagenführer mit Namen vor. [Lebensgrosse Wagenlenker-Statue<sup>e</sup> in der Sala della biga des Vaticans.] Auch die alten Griechen waren von der persönlichen Darstellung bestimmter Athleten ausgegangen, allein sie hatten dieselbe auf eine allgemeine Höhe des Schönen gehoben und sie bald nur als vielgestaltige Aeusserungen des Schönen dargestellt.

---

Es kann nicht befremden, dass die Statuen von hellenischen Kriegern bisweilen schwer von den Athletengestalten zu trennen sind. Ueber eine der berühmtesten Statuen des Alterthums, den borghesischen Fechter (im Louvre), hat man sich lange Zeit nicht ganz 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 andern Statue vorkommen. (Von einem römischen 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  
 a schönen, ausruhend auf der Erde sitzenden Krieger der Villa  
 Ludovisi (Hauptsaal), von griechisch scheinender Arbeit, den wir  
 schon bei Anlass des nahen Ares erwähnten. [Von vier Marmorbildern  
 b des Museums von Neapel (erster Gang, leider wie so Manches aus  
 der alten farnesischen Sammlung überarbeitet) sind die beiden sich  
 gegenüberstehenden, wie durch Friederichs' Forschungen erwiesen,  
 Nachbildungen der am Aufgang der Akropolis von Athen auf-  
 gestellten alterthümlichen Ehrenstatuen der Tyrannenmörder Har-  
 modios und Aristogeiton, deren Gruppierung — der Jüngere holt zum  
 Streiche aus, der Aeltere neben ihm stehend, deckt den Genossen  
 mit vorgestrecktem Mantel — aus Münzen und einem Relief ersicht-  
 lich wird.] An dem einzig echt erhaltenen Kopf des Einen erinnern  
 die regelmässigen Haarlöckchen und das starke Kinn noch unmittel-  
 bar an die Aegineten. Die beiden andern sind vielleicht schöne  
 griechische Einzelgedanken aus einer jener Kampfscenen, die das  
 bedeutendste Factum in einer geringen Anzahl von Figuren gleich-  
 sam verdichtet und concentrirt darstellen mussten. — In demselben  
 Gang finden sich noch mehrere Kriegerstatuen theils von geringerm  
 c Werth, theils überwiegend modern; (s. unten: Barbaren). — In der  
 Halle des farnesischen Stieres findet sich auch eine jener seltenen  
 Statuen aus dem trojanischen Heldenkreise (colossal, schon in antiker  
 Zeit (?) restaurirt und mit einem Bildnisskopf versehen); der fast  
 nackte Krieger trägt einen todten Knaben, den er an dem einen  
 Fusse hält und über die Schulter hängen lässt, eilig aus dem Kampf-  
 gewühl; es ist wahrscheinlich Hektor, der dem Achill die Leiche des  
 Troilos entrissen. Hier ist die Bildung allerdings keine athletische  
 mehr, sondern eine im höhern Sinn heroische, soweit die antike Be-  
 schaffenheit sich erkennen lässt; die Bewegung und das Motiv der  
 beiden Körper verrathen ein vortreffliches Urbild. — Noch viel be-  
 rühmter aber muss eine oft wiederholte Gruppe: Ajax (n. a. Menelaos)  
 mit dem Leichnam des Patroklos gewesen sein, welche bei Anlass  
 der Gruppen zu besprechen sein wird.

Der trefflichste Achill ist mit der ältern borghesischen Samm-  
 d lung in den Louvre übergegangen. Vielleicht ist mit einer tüch-  
 tigen Heroenstatue der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses)  
 e Achill gemeint. — Einen wunderschönen Kopf des Achill, von  
 griechischer Arbeit, findet man im Camposanto zu Pisa (N. 78).

[Bei allen ist die Benennung: ob Mars, ob Achill, noch immer schwankend.]

Von Odysseus haben wir nichts Sicheres, als die kleine Statue des Museo Chiaramonti (Vatican), welche ihn darstellt, wie er dem a  
Kyklopen die Schale reicht. Eine stramme, kräftige Figur; in den Zügen mehr der Energische, Vielduldende als der Schlaue. [Eine Statuette in der Antikensammlung des Dogenpalastes zu Venedig, Nr. 112.]

Als Bildnisstatue eines Kriegers aus der historischen Zeit ist jedenfalls der Alcibiades in der Sala della biga des Vaticans zu b  
betrachten, auch wenn die Benennung sehr zweifelhaft bleiben sollte. Es ist ein sehr schöner Akt der Vertheidigung; der Beschauer erwartet, dass sie erfolgreich sein werde, weil in der ganzen Gestalt nicht nur physische Macht, sondern hohe geistige Entschiedenheit waltet.

Auf die Krieger folgen die Jäger und zwar zunächst ihr my-  
thisches Urbild, Meleager. Die berühmte vaticanische Statue c  
(Belvedere), ein vorzügliches Werk der Kaiserzeit, wenn auch nicht in allen Theilen gleichmässig belebt, giebt uns diesen Typus in seiner vollkommenen Ausbildung, sehr dem Hermes genähert, selbst in Gestalt und Zügen des jugendlichen Kopfes, 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 Muscu-  
latur wäre überflüssig. So schön und leicht nun diese Gestalt dasteht, so unbeholfen und zweideutig ist die Stützung unter dem linken Arm (Eberkopf und Tronco). Vielleicht hatte der Künstler ein ehernes Urbild vor sich und musste sich in Marmor helfen, wie er konnte. Eine kleine Wiederholung von rosso antico im Museum von d  
Neapel (Halle der farbigen Marmore). Eine stark überarbeitete lebens- e  
grosse Statue im Hauptsaal der Villa Borghese.

Weit von dieser Auffassung entfernt und durch den Contrast belehrend: die Statue eines Jägers im grossen Saal des Museo capi- f  
tolino. Hier handelt es sich nicht um einen mythischen Heros, sondern nur um einen besonders geschickten und begünstigten römischen Jagdsklaven, der denn auch wie er war, von der Hand eines guten

Künstlers (vielleicht der augusteischen Zeit), vor uns steht. Ob „Polytimus der Freigelassene“, wie an der Basis zu lesen ist, auf den Jäger, Bildhauer oder Eigenthümer geht, wollen wir nicht entscheiden.

[In 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 Thätigkeit, die Begleiterin, der Genius des „Griechen als solchen“ geworden, wie wir den vielduldenden 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 Geberden einher. So die schon a erwähnte hieratische Statue in der Villa Albani (Reliefzimmer). — Eine späte Nachahmung eines ruhigern Tempelbildes, im Hauptsaal b der Villa Ludovisi, interessirt hauptsächlich durch den Künstlernamen: *Antiochos* von Athen. [Auch als ruhiges Sitzbild immer im vollen Waffenschmuck].

Einen viel entwickeltern Typus, in welchem indess noch immer die kriegerische Stadtherrscherin vorwaltet, finden wir in einer c Statue des Museums von Neapel (Halle der Flora) ausgedrückt. Das Haupt, von mächtigen, fast junonischen Formen, trägt einen Helm, dessen reicher Schmuck sammt der umständlich behandelten Aegis der ganzen Gestalt noch etwas Buntess giebt. Man vergleiche mit d dieser Statue die in der Intention übereinstimmende im Hauptsaal der Villa Albani, welche bei sehr vorzüglicher griechischer Arbeit noch etwas Heftiges und Befangenes hat; [das Gesicht, namentlich im Profil, scheint dem polykletischen Typus verwandt:] die Statur

untersetzt, der Helm, in Form eines Thierfelles, wie eine Haube anliegend. (Eine schöne kleine Bronze der Uffizien: Bronzen, II. Zimmer, a 1. Schrank, zeigt ähnliche Auffassung.) Sehr eigenthümlich, als kriegerisches Mädchen, erscheint Pallas in einer schön gedachten, aber nur mittelgut ausgeführten Statue der Uffizien (Verbindungsgang); b das vortrefflich übergeworfene, mit der Linken an der Hüfte festgehaltene Gewand reicht nur bis an die Waden. Der echte, wenigstens alte Kopf schaut, seit das Halsstück neu eingesetzt ist, etwas sentimental aufwärts. [Hiervon mehrere Repliken, z. B. im Casino der Villa Rospigliosi, Rom.]

Die volle Herrlichkeit der Göttin spricht sich jedenfalls erst in demjenigen Typus aus, welcher in zwei (nicht sehr von einander abweichenden) Statuen erhalten ist: der Pallas Giustiniani im Braccio c nuovo des Vaticans, und der Pallas von Velletri <sup>1)</sup> in der obern Galerie des capitolinischen Museums. In langem einfach gefaltetem Gewand und Mantel steht sie ruhig da; von den Waffen hat die letztgenannte Statue sogar nur den schlichten hohen Helm und den Speer. Ihr länglich ovales Antlitz mit dem strengen Blick und Mund ist bei hoher Schönheit weit entfernt von aller Bedürftigkeit, von aller Liebe: das unbeschreiblich Klare ihrer Züge wirkt indess 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. — Ob wir hier einen der ältern Kunst entstammenden oder einen etwas spätern Typus vor uns haben, mag unentschieden bleiben — jedenfalls wird man den Künstler preisen, der das Wesen der Pallas Athene zuerst so empfand. (Die Pallas von Velletri in der Arbeit ungleich; die giustinianische leider stark geglättet. Eine ähnliche Figur, von guter römischer Arbeit, mit modernem Kopfe, im Pal. Pitti zu Florenz, e inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe.) [Der Torso einer Verkleinerung der Pallas Giustiniani ward im Dionysostheater zu Athen gefunden.]

Eine Menge einzelner Büsten der Göttin halten im Ganzen diesen spätern, ruhigen Typus fest. Man wird im Braccio nuovo des Vaticans eine sehr schöne, in der Höhe stehende vielleicht nicht sogleich

<sup>1)</sup> Eine andere Pallas von Velletri im Louvre; es ist die colossale mit erhobenem rechtem Arm.

als modern erkennen; der Kopf ist aber in der That einem antiken  
 a Bruchstück zu Liebe hinzugearbeitet. — Im Museo Chiaramonti eine  
 Colossalbüste mit eingesetzten Augen und Drahtwimpern, etwas leere  
 römische Prachtarbeit. Ebendort ein kleines gutes Köpfchen. In den  
 b Büstenzimmern eine vortreffliche grosse Büste. Im Museum von  
 c Neapel (Halle des Jupiter) zwei gute Büsten.

Von der kriegerisch gerüsteten Pallas geradezu entlehnt wäre der  
 Typus der Göttin Roma, wenn wir die einzige vorhandene Statue  
 d über dem Brunnen auf dem Capitol wirklich als solche in Anspruch  
 nehmen dürfen. — Ganz sicher ist dagegen das Relief an der Palast-  
 e Treppe der Villa Albani; die schlanke, amazonenhafte Roma, in  
 kurzem Gewand bis an die Knie, das Haupt behelmt, thront hier auf  
 Trophäen. Bei nicht eben geistvoller Ausführung ist sie als die  
 stets rüstige, sprungfertige Siegerin doch glücklich charakterisirt. —  
 f Die sitzende Colossalstatue im Garten der Villa Medici soll ebenfalls  
 eine Roma sein.

Bei diesem Anlass sind noch einige andere locale Personificationen  
 zu nennen.

Auch die Provinzen wurden bisweilen an Siegesdenkmalen  
 charakterisirt. Von grössern Bildwerken dieser Gattung sind uns  
 g nur eine Anzahl Hochrelieffiguren erhalten (eine im untern Gang des  
 Museo capitolino, eine im Hof des Conservatorenpalastes, mehrere  
 im Museum von Neapel, Halle des Jupiter), leblose römische De-  
 h corationsarbeiten. An einem berühmten Altar aus Puteoli (Museum  
 von Neapel, Halle des Tiberius) sind vierzehn asiatische Städte als  
 allegorische weibliche Figuren dargestellt, wobei die Kunst sich  
 begreiflicher Weise sehr auf die Attribute stützen musste; überdiess  
 ist der Marmor sehr verwittert. — Diess Alles kommt kaum in Be-  
 i tracht neben einer kleinen, wunderschönen Figur des Vaticans (oberer  
 Gang), welche die Tyche oder Stadtgöttin von Antiochien vor-  
 stellt. Ganz bekleidet sitzt sie mit aufgestütztem Arm und über-  
 einandergeschlagenen Füßen auf einem Fels, unter ihr die nackte  
 Halbfigur des Flussgottes Orontes. Nachahmung eines Werkes aus  
 der Diadochenzeit. [Vermuthlich des *Eutyichides* aus Sikyon.] Hier  
 endlich ist vor Allem ein schönes lebendes Wesen dargestellt und die  
 geographische Symbolik untergeordnet. In Antiochien, wo das Urbild



stand, wusste ja doch Jedermann, welche Göttin gemeint war. (Zwei kleine [echte?] Bronzewiederholungen in den Uffizien, II. Zimmer a d. Br. 4. Schrank.)

In eigenthümlicher 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 Leib darzustellen, gehört ganz der Zeit der hohen Kunst an, sowie die zierlich und buhlerisch gewordene Kunst sich charakterisirt durch die Schöpfung des Hermaphroditen, welcher durch die Vermengung des sinnlich Reizenden der beiden Geschlechter ein vermeintlich Höheres repräsentiren soll. — Die Sage von dem kriegerischen asiatischen Frauenvolk und von seinen Kämpfen mit den griechischen Helden gab nur den Anlass zu dem hohen künstlerischen Problem, welches *Polyklet*, *Phidias*, *Kresilas* u. A. jeder auf seine Weise löste. Ausgeschlossen blieb wie bei Pallas in dem strengen ovalen Kopf 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 Theil der Brust und die Hüften bis zum Knie; es fliesst so um die Gestalt, dass jede Nuance der Bewegung sich darin klar ausdrückt. Diess war sehr wesentlich, denn das Heroische liess sich im Weibe, wenn es schön bleiben sollte, überhaupt nur als Rüstigkeit, Bewegungsfähigkeit darstellen. — Bei den einzelnen auf uns gekommenen Motiven ist nie zu vergessen, dass die Künstler diese Heroinnen als Gattung, als Volk dachten, dass sie der Zeit des hohen Styls angehören, in welcher überhaupt das Typische vor dem Individuellen herrscht, und dass wir lauter Episoden eines grössern Ganzen vor uns sehen. (Nach den neueren Forschungen unterscheidet man drei Amazonentypen, jeden in vielen Exemplaren erhalten: 1) Die verwundete <sup>b</sup> Amazone, Hauptexemplar im grossen Saal des Museo Capitolino (mit dem Namen des Sosikles, wovon fraglich, ob er den Künstler bedeutet), zurückgeführt auf ein Original des *Phidias*; 2) die ermattet <sup>c</sup> ausruhende Amazone mit auf den Kopf gelegtem rechtem Arm, Hauptexemplar im Braccio nuovo. Mit Wahrscheinlichkeit auf *Polyklet*

- bezogen; 3) die den Speer zum Sprung aufstützende, auf *Strongylion* zurückgeführt, wovon das Hauptexemplar, die Mattei'sche Amazone, in der Galeria delle statue des Vaticans.] — Eine Wiederholung hiervon
- a scheint auch die Statue aus Serpentin im Turiner Museum zu sein, welche schlecht als Artemis restaurirt ist.
- b Eine interessante kleine Bronzewiederholung der zum Sprung sich anschickenden Amazone findet sich in den Uffizien (Bronzen, II. Zimmer, 2. Schrank; mit restaurirtem Arm.)
- c An der bekannten Statuette des Museums von Neapel (Gang der kleinen Bronzen), welche eine behelmte kämpfende Amazone zu Pferd darstellt, ist der Typus nur wenig zu erkennen.
- d [Eine besonders grossartig gedachte und ausgeführte Amazone, die, wie es scheint, am Pferde hängend von ihm geschleift zu denken ist, steht im Hof des Palazzo Borghese zu Rom.]

---

Die Gestalt Apolls wie wir sie aus den Statuen der Blüthezeit 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 trotzige Menschen zernichtet, er ist zugleich der Gott alles heilvollen, harmonischen Daseins, dessen Sinnbild und Beihülfe Musik und Dichtung sind; als Theilhaber an der höchsten Weisheit gehört ihm auch vorzugsweise die Weissagung und deren Ausdruck, die 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, centralen Jugendschönheit, wie dies dem Geiste des Griechen gemäss war. Kithara, Lyra, Bogen und Köcher bleiben nur als Attribute; das wahre Kennzeichen des Apoll ist eine Idealform, welche von jeder Spur einer Befangenheit, eines Bedürfnisses vollkommen rein ist, und nicht bloss zwischen dem gymnastischen Hermes und dem weichen Dionysos, sondern zwischen allen Göttergestalten die höchste Mitte hält. Schlanke Körperformen, mit so viel Andeutung von Kraft als die jedesmalige Bewegung verlangt; ein ovales Haupt, durch den mächtigen Lockenbund über der Stirn noch verlängert erscheinend; 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 decorative Arbeiten. Doch befindet sich darunter der vaticanische Apoll (in einem besondern Gemach des Belvedere); als Sieger über den Drachen Python, vielleicht über die Niobiden, ja als Vertreiber der Erinnyen gedacht — je nachdem man einer Erklärung beipflichtet — wendet er sich, nachdem sein Pfeil getroffen, mit hohem Stolz, selbst mit einem Rest von Unwillen hinweg. [Die deklamatorische rechte Hand, welche man sich lieber wegdenken möchte, ist doch der Hauptsache nach alt.] Wahrscheinlich Nachahmung eines Erzbildes, wie der Mantel andeutet, zeigt diese Statue eine Behandlung des Einzelnen, die man am ehesten der ersten Kaiserzeit zutrauen will und die gegenwärtig nicht mehr so mustergültig erscheint, wie zur Zeit Winckelmanns. Einer unvergänglichen Bewunderung bleibt aber der Gedanke des Ganzen würdig, das Göttlich-Leichte in Schritt und Haltung, sowie in der Wendung des Hauptes. (Welches übrigens, der Wirkung zu Liebe, weit nach der rechten Schulter sitzt.)

[Durch eine kleine Wiederholung der Statue in Bronze, welche in Griechenland aufgefunden worden und im Besitz des Grafen Stroganoff in St. Petersburg befindlich ist, ergiebt sich die Ergänzung der linken Hand als nicht den Bogen, sondern die Aegis haltend, die der Gott schreckend emporhebt; man hat an die Abwehr der Delphi überfallenden Gallier gedacht. — Eine aus Rom stammende Wiederholung des Kopfes, welche aus der Hand des Bildhauer Steinhäuser in Privatbesitz nach Basel gekommen ist, lässt jetzt klar erkennen, dass die herrliche Erfindung der Statue der Diadochenzeit, Bearbeitung und Ausführung des Exemplares im Belvedere aber allerdings der Kaiserzeit angehören.]

Noch im Kampfe begriffen, die Sehne des Bogens anziehend,<sup>1)</sup> b finden wir Apoll in einer Bronzestatue des Museums von Neapel (grosse Bronzen). 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.

<sup>1)</sup> So schliesst man aus der Haltung der Hände, denn der Bogen ist nicht mehr erhalten.

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

Die lebensgrossen, ja colossalen Statuen desselben Motives sind wohl nur spätere und an sich keinesweges glückliche<sup>1)</sup> Vergrößerungen, welches auch ihre Umbildung ins Erwachsene und Volle sein möge. So die zum pythischen Apoll mit Schlange und Dreifuss umgeschaffene, colossale halbbekleidete Figur von dieser Haltung, im grossen Saal des Museo Capitolino, und die ähnliche grosse Basaltstatue im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore); besser und ganz nackt die grosse Statue im Zimmer des sterbenden Fechters (Museo Capitolino); — ehemals hatte dieselbe Stellung der jetzt mit ausgestrecktem Arm restaurirte Apoll am Ende des ersten Ganges der Uffizien, vielleicht eine Arbeit hadrianischer Zeit; auch derjenige im Dogenpalast zu Venedig, Corridojo, leidlich römisch.

---

<sup>1)</sup> Einer der vielen Belege dafür, wie wenig der Maassstab 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 Theil des Charakters ist, nicht bedeutend vergrössert werden — anderer und gewichtiger Seitenursachen nicht zu gedenken. Lehrreich sind in dieser Beziehung die vergrösserten Marmorcopien berühmter Antiken in der Villa reale zu Neapel. Wenn vielerlei Ungleichartiges, noch dazu in freiem Raume, gleichmässig wirken soll, so wird man allerdings dem Maassstab Gewalt anthun müssen; das Auge wird aber den einzelnen Fall auch leicht errathen, wo diess geschehen ist. Das riesenhafte Herakleskind im grossen Saale des Museo Capitolino gehört ebenfalls hierher — um von den Weihbeckenengeln in S. Peter zu schweigen.

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 restaurirt ist, hält er den Pfeil, womit er das Thier zu tödten gedenkt, sobald es hoch genug gekrochen sein wird; daher sein Name Sauroktonos, Eidechsen-tödter.) Die noch beinahe knabenhaften, überaus schlanken Formen, die fast weiblich schönen Züge des Kopfes und die leichte ruhende Stellung, welche an den Satyr periboëtos desselben Meisters erinnert, geben diesem genrehaften Motiv einen hohen Reiz. So musste das Far-niente eines jungen Gottes gebildet werden. Ein sehr schönes, stark restaurirtes Exemplar im Vatican, Galeria delle a statue. Ungleich geringer das kleine bronzene in der Villa Albani b (Zimmer des Aesop). Eine ähnliche Statue aber mit Lyra, Dreifuss etc. c aus Marmor verschiedener Farben ergänzt, in den Uffizien zu Florenz (zweiter Gang).

Diesem berühmten Motiv glauben wir den sog. Adonis des a Museums von Neapel (in der danach benannten Halle) an die Seite stellen zu dürfen. Abgesehen von den restaurirten Armen und Beinen bleibt ein jugendlicher Torso übrig, minder weich als Dionysos, minder athletisch als Hermes, mit einem reichlockigen Haupt, dessen Züge am ehesten sich dem apollinischen nähern. Eine Ahnung sagt uns, dass auch dieses schöne, geniessende Wesen in die Reihe praxitelischer Bildungen zu setzen sein möchte; über seine besondere Benennung darf man im Zweifel bleiben. Die vorzügliche Arbeit könnte wohl griechisch sein <sup>1)</sup>. — Der Apoll im Musenzimmer der e Villa Borghese ist eine mässige, sehr geflickte Statue. An demjenigen im grossen Saal des Palazzo Farnese sind die alten Theile f sehr schön.

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

<sup>1)</sup> 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. \*

Von den einfachen, stehenden Apollobildern ohne besondere Beziehung ist dasjenige im Palast Chigi zu Rom nennenswerth, welches noch mehr dem kräftigen als dem reichschönen Typus nahe steht. [Eine Replik im Gabinetto delle maschere des Vaticans, links.]  
 Noch alterthümlicher ein zweiter Apoll im grossen Saal des Museo Capitolino, [nach einem frühgriechischen und zwar altattischen Werke; Wiederholungen im britischen Museum und in Athen, letztere im Theater ausgegraben]. Eine kleine florentinische Bronze (Uffizien, II. Zimmer d. Br., 1. Schrank) stellt den Apoll ebenfalls in früherer Art, mit der Rechten über die Schulter in den Köcher greifend, dar.

Ein bis jetzt nicht erklärter Moment der Ruhe ist ausgedrückt in dem nackt mit gekreuzten Beinen stehenden, scheinbar mit dem linken Oberarm auf sein lang herabfallendes Gewand gelehnten Apoll; am untern Ende des Gewandes der Schwan. (Ich kenne davon fünf Exemplare: Museum von Neapel, zweiter Gang; — Museo Capitolino, grosser Saal; — Uffizien in Florenz, erster — und zweiter Gang, das letztere vielleicht am besten gearbeitet; — grosser Saal des Palazzo vecchio in Florenz). Ob das Gewand irgend eine Stütze verhüllend gedacht ist, von der doch wenigstens in den vorhandenen Wiederholungen gar keine Andeutung erscheint? Ob ein ehernes Original vorlag, dessen Stütze dem Copisten in Marmor nicht genügen konnte? Jedenfalls muss das Urbild von hohem Werthe gewesen sein, wie schon die öftere Wiederholung und die höchst anmuthige Stellung zeigt. Das zweite florentinische Exemplar hat einen fast weiblichen und doch echten Kopf.

Die Schwester Apolls hat wie in den Grundbedeutungen (als Kämpferin gegen Thiere und Frevler und als Lichtspenderin) so auch in der Gestalt Aehnlichkeit mit ihm. Die Kunst der Blüthezeit bildete sie indess 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 Thätigkeit zu sehr vorherrschten. Ihre sehr zahlreichen, aber fast durchgängig stark restaurirten Statuen lassen sich auf zwei merkbar verschiedene Typen zurückführen.

Der eine ist der einer reifen Jungfrau von reicher, voller Bildung, welche sich bisweilen in der Rundung und den Zügen des Hauptes der siegreichen Aphrodite nähert. Die Gestalt ist wohl die der

Jägerin, allein ohne das Amazonenhafte, von milden Formen. So sehen wir sie, ganz bekleidet, in der liebenswürdigen Statue des Braccio nuovo (Vatican); es ist Diana, die den schlafenden Endymion beschleicht, ängstlich und behutsam, in denkbar schönster Bewegung. — Die meisten Statuen stellen sie jedoch bloss in dem bis über die Knie aufgeschürzten Untergewand, hurtig schreitend, begleitet von einer Hirschkuh, auch wohl von einem Hunde dar. So das mittelmässige, aber des Kopfes wegen charakteristische Werk im Museum von Neapel (zweiter Gang). Bisweilen sind ihre Locken über der Stirn zu einem Bunde (Krobylos) geknüpft, wie es der Jägerin und auch dem streitbaren Apoll zukömmt, (der schönen Wirkung halber indess auch bei den Aphroditenbildern von der knidischen abwärts zur Regel wurde).

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 Kampf, z. B. gegen die Niobiden. So ist das getreue Gegenstück zum Apoll von 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 unaufhaltsame Bewegung zeigt, dass sie erst zum Kampf oder zur Jagd eilt, während Apoll seinen siegreichen Pfeil schon entsandt hat [s. oben]. Von den italienischen Sammlungen enthält das Museum von Neapel (grosse Bronzen) den Oberleib einer Diana, welche zu dem ebendort aufgestellten laufenden Apoll (S. 441, b) gehörte und zugleich stark an die Statue des Louvre erinnert.

Als Lichtbringende (lucifera), als Luna (Selene) erscheint Diana in der Regel ganz bekleidet<sup>1)</sup> mit (meist restaurirten) Fackeln 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

<sup>1)</sup> So schon in der ihres Werthes halber zuerst genannten Diana des Braccio nuovo, welche ja als Selene gedacht ist.

reichen, rauschend bewegten Gewande auszudrücken. Wir besitzen von zwei gewiss sehr vorzüglichen Originalen, einem stark ausschreitenden und einem in kleinen Schritten gleichsam schwebenden, a nur Nachbildungen von bedingtem Werthe. Statuen im Museo b Chiaramonti und im Gabinetto delle Maschere des Vaticans; die letztere mit einem ähnlichen fast bittern Ausdruck, wie die Tödterin der Niobiden; die reichen Haare nicht aufwärts gebunden, sondern offen zurückwallend. — Eine wirklich schwebende (auf einem c zurücktretenden Tronco ruhend) im Kaffeehaus der Villa Albani; d ihr Kopf vom ernst-lieblichen Typus. Eine schlecht restaurirte Schreitende im Pal. Riccardi zu Florenz (Vorzimmer der Acad. della Crusca).

Bei einem Vergleich mit den flatternden Gewändern der Berninischen Schule wird man selbst den manierirtesten Dianenbildern dieser Art im Verhältniss das schöne und edle Maasshalten zugestehen, das die antike Kunst nie ganz verlässt.

e Schliesslich ist eine schöne kleine Bronze der Uffizien (II. Zimmer d. Br., 4. Schrank) nicht zu übersehen.

[Die archaistische Marmor-Statuette der schreitenden Artemis aus Pompeji, Neapel, Zimmer der kleinen Marmorwerke (s. oben S. 413, a), ist namentlich wegen der erhaltenen deutlichen Reste der Bemalung interessant.]

---

So wie Apoll unter den Göttern, so bezeichnet Aphrodite unter den Göttinnen die Sonnenhöhe griechischer Idealbildung, nicht in ihrem ältern, königlich matronenhaften Typus, sondern in derjenigen Gestalt, die sie erst in der Zeit nach Phidias empfing. Und zwar scheint sich zunächst diejenige Darstellung ausgebildet zu haben, welche wir aus der Venus von Melos (im Louvre) kennen lernen; vielleicht aus Scheu, zu frühe in den gewöhnlichen Liebreiz zu verfallen, gestaltete die Kunst sie als Herrin selbst über göttliches Geschick, als Venus victrix, wahrscheinlich mit den Waffen des Ares in den Händen, vielleicht auch eine Palme umfassend,<sup>1)</sup> und von den Hüften an bekleidet. Ihr Bau ist nicht bloss schön,

---

<sup>1)</sup> Bekanntlich fehlen der Venus von Melos die Arme und auch die Fortsetzung der Basis bleibt zweifelhaft.



sondern gewaltig, mit einem Anklang an das Amazonenhafte; ihr Haupt trägt göttlich freie und stolze Züge, die wir im Leben nicht wohl ertragen würden. — Eine nur sehr bedingte Reproduction hievon ist die Venus von Capua im Museum von Neapel (zweiter a Gang), aus späterer, versüssender Kunstepoche. Die widerliche Restauration der Arme und den ganz willkürlich neben sie gestellten Amor denke man sich hinweg, — denn von letzterm sind auch die Füße nicht alt, wie man behaupten will, sondern nur die untere Platte der Basis, welche indess 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 spielender Umdeutung braucht die spätere Kunst den Gedanken in b der guten römischen Statue einer nackten sehr jugendlichen Venus, welche sich das Schwert des Mars umhängt; Uffizien, Verbindungsgang; Replik in Berlin.)

Es kann nicht befremden, dass die römische Kunst sich dieses Motives geradezu bediente, um die Victoria, den weiblichen Genius des Sieges darzustellen. Dieser Art ist die herrliche eiserne Victoria c 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 Aphroditen, nur dass sie auf den Schild schreibt und auch am Oberleibe mit einem (vorzüglich schön behandelten) leichten Gewande bekleidet ist. Sie steht mit dem linken Fuss auf einem (restaurirten) Helm, und stützt den (restaurirten) Schild auf die vom Uberschlag des Mantels bedeckte linke Hüfte. Auf Münzen des I. Jahrh. n. Chr. sind Victorien dieses Typus nicht selten.

---

Einen andern Sinn zeigt der von *Praxiteles* und seiner „knidischen Aphrodite“ abgeleitete Typus. Das Göttliche geht hier rein in den wunderbarsten weiblichen Liebreiz auf, der sich in grossartigen Formen unverhüllt, aber ohne alle Lüsternheit offenbart. Die Herrin ist hier zuerst mit einem bloss menschlichen Motiv, nämlich als baden Wollende oder Gebadete dargestellt; darauf deutet das Salbengefäss, auf welches sie bisweilen mit der einen Hand das Gewand legt; mit der andern, auch wohl mit einem Theile des Gewandes

deckt sie den Schooss, 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 Schooss. Die Leichtigkeit und zugleich die Ruhe ihrer Stellung ist nicht mit Worten auszudrücken; sie scheint herbeigeschwebt zu sein. Das Schmachkende ist in den noch immer grandiosen Zügen des hier schon etwas schmalern Hauptes nur eben angedeutet.

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

- a Die vaticanische (Sala a croce greca) mit modernem blechernem Gewande; der herrliche Kopf noch sehr an die Venus victrix erinnernd.
- b Diejenige im Palast Chigi zu Rom, Copie von *Menophantos* nach einer berühmten Statue in Troas; mit der linken das Gewand vor den Schooss ziehend, die Rechte vor der Brust.
- c Diejenige im Herakleszimmer der Villa Borghese.
- d Die capitolinische (in einem verschlossenen Zimmer des Museo Capitolino); beide Hände frei; ziemlich stark vorwärts gebeugt, so dass die obern Theile des Hauptes dem Licht zu Gefallen etwas flach zurückliegend gebildet werden mussten; die Rückseite von unvergleichlicher naturalistisch-schöner Bildung. Fast unverletzt erhalten; [der obere Theil des Haares nicht ganz fertig gearbeitet].
- e Diejenige im Hauptsaal der Villa Ludovisi, sehr durch Politur verdorben und wohl nie von besonders guter, eher von schwülstiger Arbeit, verräth in der grossartigen Auffassung des Kopfes ein treffliches Urbild. Die Haltung kommt der Venus Chigi am nächsten.
- f Diejenige im Palast Pitti zu Florenz (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe); der linke (richtig restaurirte) Arm nach dem Salbgefäss gewandt, der rechte vor dem Schooss. Gute römische Arbeit.
- g Diejenige im Dogenpalast zu Venedig (Corridajo), der capitolinischen nahe verwandt, von mittlerer römischer Arbeit; der Kopf noch mehr alterthümlich.

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

Die mediceische Venus, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist ein Werk des Atheners *Kleomenes, Sohn des Apollodoros* (die jetzige Inschrift neu, aber Copie einer gleichlautenden echten), vielleicht aus dem II. Jahrhundert v. Chr. — Hier ist kein Gewand 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, weniger um auf die Geburt der Venus aus dem Meere anzuspielden, als um den weichen Linien dieses Körpers etwas Analoges zur Begleitung anzufügen. Ob nun die Statue selbst das höchste denkbare Ideal weiblicher Schönheit darstelle — diess wird je nach dem Geschmack bejaht oder bestritten werden. Sehr verglätet und mit affectirt hergestellten Armen und Händen, gestattet sie überhaupt kein unbedingtes Urtheil mehr; selbst am Kopf möchte das Kinngrübchen 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, wurde eine der beliebtesten. Eine grosse Menge von Wiederholungen, in der Regel nicht mehr als Decorationsfiguren, finden sich überall. Zwei überlebensgrosse z. B., die eine mit dem zur Stütze dienenden Gewand hinten herum, stehen im ersten Gang 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 Cultusbild möglichst weit entfernen und ganz zum schönen Mädchen werden, damit die Kunst völlig frei damit walten konnte. In den bessern Fällen aber bleibt sie Aphrodite und über alles Genrehafte weit erhaben.

- a Wir nennen hier zuerst die kauernde Venus (*Vénus accroupie*), deren schönstes Exemplar (Vatican, gabinetto delle maschere) den Namen *Bupalos* trägt. (Nicht derjenige des VI. Jahrhunderts v. Chr., sondern jedenfalls ein weit späterer dieses Namens.) Es ist nicht eine aus dem Meer aufsteigende, sondern eine im Bad sich waschende; die Basis trägt noch in ihren alten Theilen die Andeutung der Wellen, auf welchen die Göttin ruht — denn nie hätte die griechische Kunst einer gemein-wirklichen Illusion zu Liebe irgend einen Theil der Körper unter dem (marmornen) Wasser versteckt. Bei sehr bedeutenden Restaurationen bleibt doch die Art, wie die Glieder sich decken und ihre Linien sich schneiden, unerreicht schön. Der Körper ist, bei einer scheinbar leichten Behandlung, voll des edelsten Lebens. (Die Epidermis leider stark
- b verletzt, der Kopf überarbeitet?) — Ein viel geringeres, stark restaurirtes Exemplar in den Uffizien zu Florenz, (Verbindungsgang), ein anderes im Museum von Neapel.
- c Es folgt Aphrodite *Kallipygos*, im Museum von Neapel. Der Kopf und mehrere andere Theile sind modern und schlecht, das Uebrige aber von merkwürdiger Vollendung und raffinirtem Reize. Die Absichtlichkeit der ganzen Darstellung rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen, wenn man es auch nicht obscön nennen kann.

Aehnlich verhält es sich mit zwei charmanten ehernen Figürchen

d derselben Sammlung (kleine Bronzen, drittes Zimmer, auch in

e Florenz, Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank): einer die Sandalen ausziehenden und einer im Abtrocknen begriffenen Venus. Das Stehen auf einem Beine, hier mit der anmuthigsten Wendung des Körpers verbunden, hat mehr genrehaft Wahres als Ideales und vermag uns die Göttin nicht als solche näher zu bringen.

f Reiner empfunden ist eine andere Statuette (bei den grossen Bronzen), welche Aphrodite, von den Hüften an bekleidet, mit ihrem

Haarputz, etwa mit dem Trocknen der Haare nach dem Bade beschäftigt darstellt. Ein höchst zierliches Figürchen, von bester Arbeit. Aehnlich eine Marmorfigur (freilich mit restaurirten Armen und Lockenenden) im Braccio nuovo des Vaticans, aus guter römischer Zeit. Bei andern sehr zierlichen kleinen Bronzen, welche die Göttin in ähnlicher Handlung, aber ganz nackt darstellen, bleibt es zweifelhaft, ob sie nicht erst die Haare auflöst. (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank.) — Eine zum Bade sich vorbereitende Aphrodite des jugendlichen Typus ist wohl auch dargestellt in der florentinischen sog. Venus Urania (Uffizien, Halle der Inschriften). Abgesehen von den Restaurationen möchte ihre Geberde 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 Theile des Köpfchens von einem Reiz, der an die Psyche von Capua erinnert. (Nach neuerer Annahme ein praxitelisches Motiv, die sog. coische Venus.)<sup>1)</sup>

Die spätere Zeit hat noch einige Motive mehr hinzugefügt, die weder im Gedanken noch in der Ausführung zu den glücklichen gehören. Vielleicht strebte z. B. derjenige Bildhauer originell zu sein, welcher die Venus der Villa Borghese (Zimmer der Juno) bildete, die sich mit dem Schwamme wäscht, während ein Amorin zusieht; oder der Erfinder derjenigen kauern Venus, welche den Delphin am Schweif hält, im Vorsaal der Villa Ludovisi. — Häufig ist das Gewand über dem Schooss zusammengeknüpft, lässt vorn die Beine frei und dient hinten als Stütze (S. 449, b); — oder die Göttin ist im Begriff, es mit beiden Händen um sich zu nehmen. (Beispiele von diesen beiden Motiven im Museo Chiaramonti des Vaticans.)

Das Mütterliche tritt in den bisher genannten Bildungen der Aphrodite nirgends hervor. Mit ihrem Sohne Eros wurde die Göttin 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

<sup>1)</sup> [Eine grosse Venus, das bauschende Gewand unterwärts zusammenfaltend, im Museum zu Syrakus.] \*

der Göttin vorbehalten, vielleicht aus alter Zeit stammend, jedenfalls aber erst unter den Kaisern häufig wiederholt. In vielen Sammlungen (z. B. ganz gut im Junozimmer der Villa Borghese, auf der Treppe des Museums von Neapel, als Statuette auch im zweiten Gang desselben, in der Inschriftenhalle der Uffizien zu Florenz u. a. a. O.) findet man das Bild einer ganz bekleideten Frau von reifer Schönheit, deren Formen durch das dünne, eng anliegende Untergewand deutlich erscheinen; das Obergewand zieht sie eben mit dem einen Arm vom Rücken herüber, als wollte sie sich verhüllen<sup>1)</sup>. Es ist Venus die Erzeugerin (*genitrix*), die Schützerin des gesetzlichen Fortlebens der Familie, und zugleich durch Anchises die Ahnfrau des julischen Geschlechtes; ihr gelobte Cäsar bei Pharsalus jenen Tempel, von welchem noch im Torre de' Conti unterhalb des Esquilins die kümmerlichen Reste vorhanden sind.<sup>2)</sup> — An den Statuen dieser Gattung ist der Kopf natürlich meist das Porträt irgend einer Kaiserin; wo die Göttin selber gemeint ist, trägt sie matronale, aber noch jugendlich schöne Züge, wie z. B. die wohl-erhaltene und als Decorationsfigur gut gearbeitete florentinische Statue beweist.

[Ein an das Ideal *Canova's* erinnernder schöner Marmorkopf aus Ostia, im 15. Zimmer des Lateran.]

An den spätern Typus der Aphrodite, wie er sich in der mediceischen, in der Venus aceroupie u. s. w. zeigt, schliessen sich eine Anzahl halbgöttlicher Wesen verschiedener mythologischer Bedeutung an. Sie sind sämmtlich halb oder ganz bekleidet, denn die Nacktheit ist nur der Göttin und der Buhlerin eigen. Ihre Züge haben bei grossem Reiz und vieler Aehnlichkeit 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 Theil des Gesichtes ins Enge gezogen.) Das Wesentliche aber ist das Motiv der Stellung und Bewegung.

So wird man z. B. zugestehen, dass die vaticanische Danaide (Galeria delle Statue), welche das Schöpfgefäss vor sich hält,

<sup>1)</sup> „Aphrodite den Mantel lüftend“. [Br.]

<sup>2)</sup> [Man ist jetzt der Ansicht, dass in dem Tempel Cäsar's vielmehr eine veller bekleidete Venus stand, dieser Typus dagegen in einer etwas spätern Zeit beliebt wurde.]

sich schöner neigt als die Kunst diess Motiv sonst dargestellt hat. Die sanfte Bewegung, welche Hals, Rücken, Leib und Hüften beseelt und sich in der Gewandung fortsetzt, hat nicht mehr ihres Gleichen; die Arme sind restaurirt, allerdings trefflich. In den halbgeschlossnen Augen ist der Schmerz über die vergebliche Arbeit leise angedeutet. (Ein ungleich geringeres und stark restaurirtes Exemplar im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese).

Diesen nämlichen Typus, welchen man etwa als den der Nymphen bezeichnen könnte, spricht eine niedrig sitzende bekleidete Figur <sup>1)</sup> aus, welche den einen Arm aufstützt und vor sich abwärts <sup>a</sup> schaut. (Vatican, Galeria delle statue; ein zweites Exemplar im obern Stockwerk des Palastes Barberini zu Rom.) Man glaubte in ihr die trauernde Dido zu erkennen, allein es ist wohl eher eine liebliche, träumerisch auf das Wasser schauende Nymphe, vielleicht ein weibliches Gegenstück zu dem sich im Quell spiegelnden Narciss. [Neuerdings als Laodamia bezeichnet; vielleicht eher eine auf den Altar geflüchtete Schutzfliehende.] Das zerstreute Dämmern nicht nur im Ausdruck des Gesichtes, sondern auch der ungesucht nachlässigen Stellung wird dem Beschauer recht klar durch den Vergleich mit einer gegenüberstehenden, alterthümlich gearbeiteten Penelope; <sup>b</sup> dieses ist die Sinnende, Rechnende und Wartende; als Matrone ist sie mit verschleiertem Haupt gebildet.

Hier glauben wir auch die sog. „Psyche“ aus dem Amphitheater von Capua (jetzt im Museum von Neapel, Halle des Jupiter) unterbringen zu dürfen. Es ist nur ein Oberleib mit der einen Hüfte, durch neuere Politur verdorben und jetzt in einer unrichtigen Axe aufgestellt, aber von einer Süßigkeit der Bildung, die alle Blicke fesseln muss. Für Aphrodite ist namentlich der untere Theil des Kopfes zu mädchenhaft, auch liegen die Augen wohl zu tief im Schatten. Wir wollen nicht die Handlung und Stellung errathen, dürfen aber eine Nymhengestalt ahnen, welche der Danaide und der Dido in der Erfindung ebenbürtig war. [Nach Gemmen-Darstellungen ziemlich sicher als eine an den Baumstamm gefesselte Psyche zu deuten.]

Einzelne Köpfe sind oft sehr schwer mit Bestimmtheit auf diesen Typus zurückzuführen. Ich glaube z. B. in einem Kopf des Museums <sup>a</sup>

<sup>1)</sup> Der Kopf ist eine Restauration, aber wahrscheinlich eine antike.

von Neapel (grosse Bronzen) eine Gefährtin der Jägerin Artemis zu erkennen, ohne doch dieser Benennung sicher zu sein. Es ist der schöne strenge Mädchenkopf mit aufwärts zu einem Kranz gebundenen Haaren, welcher jetzt Berenice heisst.

Als Quellgottheiten eigneten sich die Nymphen vorzüglich zu Brunnenfiguren. In mehrern Sammlungen sieht man dergleichen, meist von kleinerm Maassstab, Muschelbecken vor sich hinhaltend, oder auf Urnen gelehnt, immer halb bekleidet; fast lauter Decorationsarbeiten, mittelmässig in der Ausführung und selbst oft im Gedanken. Man wird indess wohl eine Nymphe des Museums von Neapel (Halle des Adonis) ausnehmen müssen, welche wenigstens hübsch gedacht ist, als eine zum Baden sich Vorbereitende; sie lehnt mit dem linken Arm 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 Kopf neu, aber ohne Zweifel richtig restaurirt. Die Arbeit an sich gering römisch.) Ein besseres Exemplar in den Uffizien (Verbindungsgang.) — Auch eine sehr schlecht gearbeitete schlummernde Nymphe im Vatican (Belvedere, zwischen dem Apoll und den Canova's) weist auf ein reizendes Original hin [oft wiederholt]. — Noch ein ganz einfach schönes Motiv ist die halbnackte stehende Nymphe, welche mit der Linken auf die Urne lehnt und die Rechte auf die ausgeladene Hüfte stützt. Ich weiss mich keines andern einigermassen erhaltenen Exemplares zu erinnern, als desjenigen im Pal. Pitti (Nebenhof links, beim Ajax), welches freilich eine geringe römische 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 Amme des Dionysos, Leukothea; sie wird völlig bekleidet und mit Binden um das Haar dargestellt. Ich kenne von vollständigen Darstellungen nur die schöne, ungemein noble Bronzefigur in den Uffizien, Bronzen, zweites Zimmer, Eckschrank rechts). Eine treffliche Marmorstatue in der untern Halle des Pal. Cepperello zu Florenz (Corso N. 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. [Die Deutung auf Leukothea ist unsicher.]



Den bekleideten Nymphengestalten des gewaltigern Typus müssen wir eine in ihrer Art einzige Statue beigesellen: die vaticanische Cleopatra, richtiger die schlummernde Ariadne (Vatican, Galleria delle statue). [Das daneben eingelassene Relief, Nr. 416, zeigt genau dasselbe Motiv in der Gruppe der von Theseus verlassenen Ariadne], überdiess lässt der erste Blick eine Schlafende, nicht eine Sterbende erkennen. (Sie ist zwar zu sehr nach vorn gesenkt, was namentlich dem über das Haupt gelegten rechten Arm ein zu schweres Ansehen giebt und den ganzen Anblick etwas verfälscht.)

Als Motiv der Ruhe wird dieses Werk auf ewig die Sculptur beherrschen. Es ist nicht möglich ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemaine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. — Der noch streng-schöne Gesichtstypus lässt uns eine Ariadne erkennen, die noch nicht in den Kreis ihres Retters Dionysos aufgenommen ist; ihre spätere, bacchische Gestalt wird uns weiter beschäftigen.

Hier müssen wir eines der ruhmwürdigsten Werke des Alterthums einschalten, die sog. farnesische Flora (Museum von Neapel, in der danach benannten Halle). Man deutet sie gegenwärtig als eine Hore; da Kopf, Arme, Attribute und Füße modern sind, so bleibt nur so viel mit Sicherheit anzunehmen, dass ein halbgöttliches Mittelwesen gemeint sei. Colossal und für einen decorativen Zweck berechnet, zeigt diess herrliche Bild doch durchaus lebendige Arbeit, sowohl in dem von zwei Schulterspannen und einem Gürtel gehaltenen Unterkleid, als in dem leicht herumgelegten Obergewande und in den nackten Theilen. Bei einer sehr reichen Körperbildung giebt die ganze Gestalt im höchsten Grade den Eindruck des leichten Einherwallens, eine wahre Göttin des innigsten Wohlseins.

Eine andere colossale Statue derselben Sammlung (untere Vorhalle) ist wohl wirklich eine Flora, allein römisch-decorativ 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. Vgl. S. 424, a und Anm. 1.)

a Von Pomonen wüsste ich kein irgend ausgezeichnetes Exemplar anzuführen. Dasjenige in den Uffizien (erster Gang), auf welches beispielshalber verwiesen werden mag, ist eine unbedeutende römische Gartenfigur mit modernem Kopf. [Pomona ist überhaupt nirgends mit Wahrscheinlichkeit nachzuweisen.]

Leider ist auch keine recht gute Victorien- oder Nike-Statue zu nennen <sup>1)</sup>, obwohl es deren einst vortreffliche (freilich von Erz oder edeln Metallen) gegeben haben muss, und zwar sowohl schwebende (d. h. scheinbar auf den Zehen stehende mit wehendem Gewande in der Art der Diana lucifera), als stehende. Eine geringe der letztern b Art, welche doch auf ein gutes Urbild schliessen lässt, in den Uffizien (erster Gang); eine der erstern Art im Pal. Riccardi (Vorzimmer der Acad. della Crusca). — Um so reichlicher sind die Victorien im c Relief und in der Malerei vertreten; die schönsten am Titusbogen. [Ein Relief im Vatican und Replik in den Uffizien s. u. Relief.] — Einige kleine Bronzefiguren geben wohl am ehesten einen Begriff d von den schwebenden Victorien; eine treffliche im Museum von e Neapel (bei den kleinen Bronzen); eine andere in den Uffizien (zweites Zimmer der Bronzen, vierter Schrank); diese letztere hat wie diejenigen am Titusbogen nackte Schenkel, zur Andeutung ihrer raschen Botenschaft. Geringere Exemplare ziemlich häufig.

Bei diesem Anlass mag noch eines mythisch berühmten Weibes gedacht werden, das nur zu oft plastisch dargestellt worden ist, nämlich der Leda mit dem Schwan. Ich brauche die betreffenden Statuen nicht näher zu bezeichnen; sie sind nicht einmal recht gewaltig sinnlich, sondern meist so flau und langweilig, dass ihre Aufstellung in den meisten Sammlungen gar kein Hinderniss gefunden hat, wesshalb man ihnen denn auch überall begegnet. Der Schwan sieht bisweilen eher einer Gans ähnlich und man hat desshalb andere Deutungen zu Hülfe gezogen; wer aber beachtet, in welchen Fällen das Thier klein gebildet ist, wird vielleicht mit uns der Ansicht sein,

---

<sup>1)</sup> Wie es sich mit der Victoria des Museo patrio zu Brescia verhält, wurde bei Anlass der siegreichen Aphrodite (S. 447. c) erörtert.

dass diess aus demselben ästhetischen Grund geschah, um dessentwillen die Panther des Bacchus in kleinerm Verhältniss gebildet wurden. (Die gemeinste aller Leden, im Dogenpalast zu Venedig, a Camera a letto, ist ein Werk des XVI. [?] Jahrhunderts.)

---

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 von Kopf bis zu Fusse ihrem Fache gemäss zu charakterisiren, begnügten sie sich mit Attributen und drückten in den Gestalten selbst fast nur das Allgemeine einer schön vergeistigten Weiblichkeit aus. (Verstümmelte Musenstatuen sind deshalb kaum mit völliger Sicherheit zu restauriren, wenn man nicht ein Vorbild mit erhaltenen antiken Attributen vor sich hat.) Es ist das persönlich gewordene Sinnen, nicht das Phantasiren oder das Grübeln (wie in Albrecht Dürers Melancholia), sondern ein ruhiges Schweben in geistigem Glück. Diese meist feierlich bekleideten Gestalten sind theils beschäftigt, theils 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 Musen sämmtlich darstellen b (einer im Museo capitolino, Zimmer der Kaiser) geben uns eine Idee von den (unter sich verschiedenen) Statuengruppen, welche das Alterthum hervorbrachte und dann wiederholte. — Unter den erhaltenen Statuen finden wir zwar vielleicht in Italien keine, welche der Polyhymnia des Berliner Museums oder der Melpomene des Louvre völlig gleichkäme, allein doch manche achtungswerthe Exemplare. In der vollständigsten Gruppe, aus der Villa des Cassius (Vatican, Sala c delle Muse) wird man, was die Arbeit betrifft, Vieles vermissen, allein die schöne Abstufung des Sinns, ohne alle gewaltsam auf-fahrende Inspiration, mit Genuss verfolgen können. Die in der Erfindung lieblichste dieser Figuren, die sitzend sich aufstützende Eu-

terpe, ist allerdings nebst der Urania erst später anderswoher hinzugekommen. (Euterpe wird sonst, z. B. in den beiden Exemplaren zu Neapel, stehend mit über einander geschlagenen Füßen gebildet.)

Dagegen gehört ursprünglich zu dieser Gruppe, und zwar als deren bestgearbeitete Figur, der im langen Gewand und wehenden Mantel mit der Lyra einerschreitende, lorbeerbekrönte Apollo Musagetes. (Wahrscheinlich Copie nach *Skopas*.) Nirgends tritt Apoll so als Schützer und Anführer aller hohen Begeisterung auf wie hier; der allgemeine musische Ausdruck concentrirt sich in dieser höchst jugendlichen, fast weiblichen Gestalt ganz wunderbar. Er allein ist innerlich und äusserlich bewegt; bald werden die Musen dem Festreigen folgen müssen, den er eben antritt. — Ganz in der Nähe steht wie zur Vergleichung ein anderer Musagetes, in welchem Schritt und Gewandung affectirt erscheinen und der einen ihm nicht gehörenden weiblich bacchischen Kopf trägt.

In demselben Saal findet man noch eine Muse in kleinerm Maassstab, mit der Bezeichnung als Mnemosyne. Leider hat diese reizend gedachte verhüllte Figur einen restaurirten Kopf. — Von den vier betreffenden Statuen des Musenzimmers in der Villa Borghese ist nur etwa die Melpomene besser gearbeitet als das entsprechende vaticanische Exemplar; gerade so viel, um das Verlangen zu steigern nach dem gewiss wunderbaren Original dieser Jungfrau mit dem Weinlaub im Haar und mit dem auf den Fels gestützten linken Fuss. — In der Villa Ludovisi mehrere gering ausgeführte Musenstatuen von gutem Motiv. — An der Treppe des Conservatorenpalastes auf dem Capitol eine vorgebliche Urania, jedenfalls sehr schön als Gewandstatue.

Eine anregende Vergleichung mit den Musen gewähren, am Eingang der Sala rotonda des Vaticans, die zwei grossen Büsten, in welchen die (sonst als Musen personificirten) Comödie und Tragödie besonders dargestellt sind; Köpfe von reifer Anmuth und mildem Ernst, aber ohne Liebreiz.

Im Museum von Neapel empfängt uns, und zwar gleich in der untern Vorhalle, eine jener colossalen 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 decorative Bestimmung hin. (Sie ist nur für die Vorderansicht gedacht, wie das Zurücktreten des Oberleibes gegen Hüften

und Schenkel und selbst die Profilansicht des Kopfes beweist.) 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 vordern 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. — Diess war an sich nicht nothwendig, denn dass auch das Mädchenhaft-Liebliche des eigentlichen Musentypus sich in höchst colossalem Maassstab darstellen lässt, zeigt der schöne Kopf der Villa Borghese (Hauptsaal), welcher wohl mit a Unrecht als Juno gegolten hat. — (Von ähnlicher Art, aber geringer, die colossale Muse im Hof des Pal. Borghese zu Rom, die auch wohl b als Apollo Musagetes bezeichnet wird.)

Weiter enthält im Museum von Neapel die Halle der farbigen c Marmore einen sitzenden Apollo Musagetes mit porphyrnem Gewand und weissmarmornen Extremitäten. Die spätere römische Kunst liebte solche Zusammensetzungen, schon weil die harten Stoffe und ihre Bearbeitung viel Geld kosteten. Wenn das Auge die aus dem Farbencontrast 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 Sculptur gewesen.

In der darauf folgenden „Halle der Musen“ steht Mehreres unter d 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 u. s. w. Die unzweifelhaften Musen, z. B. Melpomene und die eine Euterpe, sind von ganz geringer Arbeit, mit Ausnahme der sog. Terpsichore, in welcher man mit leichter Mühe eine verkleinerte Reduction nach einer jener grandiosen Colossalstatuen erkennt, dergleichen die Urania in der Vorhalle eine ist. Das hochgegürtete Untergewand und der langwallende Mantel sind von ganz ähnlicher Anordnung wie bei dieser.

In den Uffizien zu Florenz: erster Gang eine mit Recht oder e Unrecht als Urania restaurirte Statue, mit dem majestätischen

Motiv des vorn über die Brust, dann über die Schulter geschlagenen, endlich von hinten hervor unter den Ellbogen geklemmten Obergewandes (wie die angebliche Euterpe im Vatican, Galeria delle statue, Nr. 400). Der Kopf schön und echt. — Ebenda, aus derselben Reihe, Kalliope.

a Im Dogenpalast zu Venedig: Corridojo: zwei Musen vom Theater von Pola, decorative römische Copien nach einem alten griechischen Typus, als Karyatiden mit fast geschlossenen Füßen, symmetrischer Haltung, strenger und gewaltiger Bildung. Das ehemalige Motiv der Arme zweifelhaft.

---

Bei Anlass der Musen sind am besten diejenigen zahlreichen weiblichen Statuen zu besprechen, welche unter dem sehr allgemeinen Namen von Gewandstatuen zusammen gefasst 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 weit die meisten dieser Statuen gefunden wurden ohne Hände und Attribute, auch kopflos oder mit solchen Köpfen, die ihnen schon im Alterthum willkürlich gegeben worden waren: dass endlich schon das Alterthum häufig vorhandene Göttertypen zu Porträtbildungen benützte. So viel ist immerhin gewiss, dass eine Anzahl von Motiven der Stellung und Gewandung, hauptsächlich aus der spätern Zeit der griechischen Kunst, ein canonisches 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 Vorrath der schönsten Vorbilder für die Drapirung von Bildnissen, sodass beim einzelnen Torso schwer zu entscheiden sein wird, ob er für eine Musenstatue oder für ein als Muse stylisirtes Bildniss gearbeitet worden. Ausserdem sind unter der Masse der „Gewandstatuen“ Stellungs- und Drapirungs-Motive von Göttinnen, symbolischen Personificationen, Priesterinnen, Theilnehmerinnen an Festzügen, selbst eigentlichen Genrefiguren begriffen; manche Motive gehören auch ganz ursprünglich der porträtirenden Kunst an und geben ideal aufgefasste griechische und römische Trachten wieder.

— Wenn aus dem ganzen Alterthum keine andern Kunstwerke erhalten wären, so würden schon diese Gewandtorsen (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 theils prächtigen, theils schlichten Gewandung ausgesprochen wäre. Haltung und Gewandung wären beide für sich schön, aber es ist der hohe Vorzug der antiken Kunst, dass sie ganz untrennbar zusammengedacht sind und nur mit einander existiren.

Zu den reichsten Motiven gehört das schon bei den Musen vorkommende, auf verschiedene Attituden angewandte: theilweise Aufhebung des Gegensatzes zwischen Ober- und Untergewand, vermöge Durchscheinens des letztern durch das erstere. Weit entfernt von der Künstelei, welche z. B. im vorigen Jahrhundert bei mehreren Bildhauern zum peinlichsten Streben nach Illusion führte, ist hier der Contrast des Feinern und des Derbern und das Uebereinander der Faltung zwar mit der höchsten Kunst, aber ohne alle falsche Bravour behandelt; man sieht (wenigstens bei den bessern Exemplaren) immer, dass es dem Künstler vor Allem um die Hauptsache, um das schöne und sprechende Hervortreten der Gestalt im Gewande zu thun war und dass er jene Zierlichkeiten nur als Mittel zum Zwecke brauchte.

Eine wunderbare und räthselhafte (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 Schulter <sup>1)</sup>, die Stellung der Füsse tragen mit zu diesem reizvollen Eindruck bei. (Das schönste Exemplar im Braccio nuovo des Vaticans, [mit ergänztem Kopf] ein geringeres im Hof des Belvedere; andere überall.)

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

<sup>1)</sup> Welches ja nicht etwa als Nachbildung eines zufällig schmalschultrigen weiblichen Individuums aufzufassen ist.

dasjenige, wobei der Ueberschlag des Obergewandes erst über die Brust, dann über die Schulter geschwungen und von hinten hervor unter dem Arm geklemmt wird (S. 460, a). Von vielen Beispielen eines  
 a der schönsten: die als Euterpe restaurirte Gestalt in der Galeria delle statue des Vaticans.

Wieder eine besondere Aufgabe ist in der verhüllten Gefäß-  
 b trägerin (Museo capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) gelöst, die man für Pandora oder Psyche mit der Büchse, für Tuccia mit dem Sieb u. s. w., mit dem meisten Recht aber als Trägerin eines Heiligthums in einem Festzuge erklärt hat. Für uns ist diese nur flüchtig gearbeitete Statue ein jedenfalls sehr schöner Versuch mehr, ein neues  
 c Motiv von Haltung und Geberde in feierlicher Gewandung auszudrücken. Allerdings zieht in demselben Raum die sog. Flora am schnellsten die Blicke auf sich, eine schöne Römerin, mit einem Kranz um das Haupt; über dem feinen Unterkleid ein eigenthümliches Obergewand, welches wahrscheinlich dem äussern Effect zu Liebe so gebildet ist: mit sehr weiter oberer Oeffnung, sodass 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 drapirten Modell geltend.<sup>1)</sup>

Den männlichen Togafiguren stehen am meisten parallel eine Anzahl mächtiger Gestalten von betenden oder opfernden Frauen (Orantinnen). Weniger wegen der Ausführung als wegen der vollständigen  
 a Erhaltung nennen wir hier die eherne sog. Pietas des Museums von Neapel (grosse Bronzen). Das Untergewand tritt sehr bescheiden zurtück; weit die Hauptsache ist der gewaltige Mantel, welcher die ganze Figur sammt 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  
 o 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  
 c die Hände (deren jetzige Restauration allerdings die Orantin nicht mehr erkennen lässt) und die Gewandenden rechts vom Beschauer,

1) [Nach Brunn's Vermuthung genaue Nachbildung eines Bronze-Originals.]



erscheint eine Marmorfigur dieser Art in derselben Sammlung (Halle des Tiberius), welche man unbedingt den herrlichsten römischen Gewandstatuen beizählen darf. Die bronzene Pietas würde daneben ins tiefe Dunkel zurücktreten.

Sehr häufig kommt dasjenige Motiv vor, welches unter den Musen vorzüglich der Polyhymnia eigen ist: das Obergewand verhüllt bereits die linke Seite und den linken Arm, so dass von der Hand nichts oder nur Fingerspitzen sichtbar sind: hinten herumgeschlagen, soll es mit der erhobenen Rechten eben noch einmal über die linke Schulter gelegt werden. (Schön an zwei Statuen junger Römerinnen, vielleicht von der Familie des Balbus, im Museum von Neapel, erster Gang, und an einer Kaiserin, dritter Gang.) — Auch an der sog. Iphigenia, welche in der Kirche S. Corona zu Vicenza neben dem 5. Altar links sich befindet. — Die florentinische Priesterin (Uffizien, Halle der Inschriften) ist wiederum eigenthümlich reizend verhüllt; aus dem weiten Obergewande, welches die ganze Gestalt umgiebt, sieht nur die Linke (mit der restaurirten 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 hintern Säle der Galerie des Pal. Pitti. (Mit den Wandfresken des Pietro da Cortona.)

Das Untergewand wird als Hauptausdruck der Stellung behandelt in drei sitzenden Statuen aus der frühern Kaiserzeit, welche man für Bildnisse theils der ältern, theils der jüngern Agrippina erklärt. (Museo capitolino, Zimmer der Kaiser; Villa Albani, untere Halle des Palastes; wozu als Ergänzung die bejahrte Sitzende mit verschlungenen Händen gehört, Museum von Neapel, dritter Gang.)<sup>1)</sup> Wenn es nun misslich bleibt, physiognomisch Partei zu nehmen für Bilder, welche entweder eine der tugendhaftesten oder eine der lasterhaftesten Römerinnen darstellen — und beide Taufen sind unsicher! — so haben wir doch jedenfalls denjenigen allgemeinen Typus vor uns, in welchem sich die grossen Damen des Tacitus und Juvenal mit Vorliebe abbilden liessen. Das bequeme Auflehnen auf dem Sessel, die schöne Entwicklung der schönen Glieder, die sich dabei ergiebt,

<sup>1)</sup> Zwei Agrippinnenstatuen von untergeordneter Arbeit in den Uffizien zu Florenz (Anfang des ersten Ganges).

mussten dieses Motiv sehr in Gunst setzen. Freilich scheinen diese Statuen nur gut, bis man die sitzenden Frauen der parthenonischen Giebel (Abgüsse in der Gips-Sammlung der Accademia di San Luca, Palazzo Gregorio, Ripetta, und der französischen Akademie, Rom) damit vergleicht. Mit welchem andern Lebensgefühl fließen hier die leichten Gewänder über die göttlichen Gestalten!

a Eine sehr eigenthümlich und gut gedachte sitzende Spät Römerin müssen wir indess hier noch erwähnen. Man sieht in der obern Galerie des capitolinischen Museums eine ganz eingehüllte Gestalt, mit der verhüllten Rechten das Gewand an das Kinn ziehend, die offene Linke unterschlagend. Die Statue soll Julia Mäsa vorstellen, die Grossmutter der ungleichen Vettern Elagabal und Alexander Severus. Ueber den Ausdruck tiefen Sinns in Haupt und Stellung vergisst der Beschauer gerne die nur mittelmässige Ausführung.

b 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 collossalen Figuren besonders nuancirt, die Behandlung für die wahrscheinlich späte Zeit vorzüglich.

c Auch die einfache griechische Idealgewandung wurde um ihrer Schönheit willen noch lange, und nicht bloss bei Göttinnen reproducirt. Es ist ein schlichtes langes Kleid, über den Hüften meist so gegürtet, dass etwas herabhängende Bauschen über dem Gürtel entstehen; dann ein Oberkleid, auf den Schultern geheftet und zu beiden Seiten offen oder nur wenig geschlossen, vorn herabhängend bis in die Nähe des Gürtels, auf den Seiten etwas länger. Sechs eiserne Statuen im Museum von Neapel (grosse Bronzen), sämmtlich aus dem Theater von Herculaneum, nicht sehr alt, aber alterthümlich, stellen diesen Typus mit verschiedenen Attituden versehen dar; man glaubt sie als Schauspielerinnen erklären zu dürfen. Die Arbeit erhebt sich nicht über die rohe Decoration. (Spuren von farbigem Niello an Augen, Gewandsäumen etc.) Eine ähnliche Marmorfigur z. B. im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom.

Die gänzliche Einhüllung der Gestalt in ein Gewand wurde ebenfalls nicht selten dargestellt; alterthümlich streng z. B. in zwei Statuen a mit Bildnissköpfen im untern Gang des Museo capitolino.

In der Galerie zu Parma sind von den Gewandfiguren weit b 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 c Pamfili bei Rom genannt werden; sonst verweisen wir noch auf den zweiten Gang des Museums von Neapel und auf den Braccio nuovo d des Vaticans.)

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 ungemaine Anmuth des Hebens und Tragens der Wassergefässe, der Waschkörbe u. dgl. Auch hat die Kunst von jeher derartige Motive von Schönheit und Kraft sich zu eigen gemacht; Raphael gab ihnen die Unvergänglichkeit in einer tragenden Figur seines Incendio del borgo (Vatican); Michel Angelo in der unerreichbaren Gruppe der Judith und ihrer Magd (Cap. Sistina). — Die Alten aber hatten das Glück, diesen Motiven in einer feierlichen, erhabenen Sphäre zu begegnen: bei den Processionen nämlich, wenn die Jungfrauen der Stadt und die Tempeldienerinnen, auf dem Haupt die Körbe mit den Heiligthümern oder Opfergeräthen, einherwandelten. Daraus entstand der Typus der Korbträgerinnen (Kanephoren). Die eine Hand leicht an den Korb erhoben, die andere eingestützt oder im Gewand verhüllt, mit langsamem, bloss angedeutetem Schritte, frei vorwärtsblickend kommen sie uns entgegen. So die herrliche e bacchische Kanephore der Athener *Kriton* und *Nikolaos* in der untern Halle der Villa Albani; neben ihr treten vier andere (ebendort) f als flüchtige römische Arbeiten weit in den Hintergrund.

Noch viel ernster und feierlicher aber gestaltet sich dieser Typus in der Karyatide; die festlichen Jungfrauen tragen über ihrem zum Capital gewordenen Korb das Gesimse eines Tempels. Von den auf der athenischen Akropolis (am Erechtheion) erhaltenen Karyatiden besitzt Rom (Vatican, Braccio nuovo) eine stark restaur- g

rirte antike Copie, welche der Sage nach einst im Pantheon soll angebracht gewesen sein; an Grösse und Ernst offenbar dem griechischen Original sehr nahe kommend.<sup>1)</sup> Von nicht viel geringerm Werthe ist die Karyatide im Hof des Palazzo Cepperello in Florenz. — Auf merkwürdige Weise ist in der Jungfrau zugleich die architektonische Stütze, die Stellvertreterin der Säule charakterisirt; 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 Auge und innerer Sinn sich nicht zufrieden gegeben.

Unter den Knabengestalten nimmt Eros die erste Stelle ein. Wir kennen ihn als Statue nur unter demjenigen Typus, welchen ihm die vollendete griechische Kunst des IV. Jahrhunderts verlieh und welche die Folgezeit wiederholte.

Eine der anmuthigsten Darstellungen, vielleicht nach *Lysippos*, welche den jugendlichen Körper in leichter Anstrengung zeigt, der sog. bogenspannende Eros, 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 vaticanische (Museo Chiaramonti); dann folgt derjenige im runden Saal der Villa Albani und derjenige in der obern Galerie des Museo capitolino. Der besterhaltene im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto; der Kopf eine antike Restauration. Trotz dieser Mehrzahl vorhandener Copien kann man über das ursprüngliche Motiv einige Zweifel hegen. [Die Löwenhaut an dem stützenden Stamme des Exemplars in Venedig führte neuerlich 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, offenbar nach *Praxiteles*, in dem vaticanischen Torso (Galeria delle statue, früher als „vaticanischer Genius“ benannt). Das schmale Haupt, mit den zusammengewundenen Locken über der Stirn, drückt eine Sehnsucht aus, die

<sup>1)</sup> [Vermuthlich eine Arbeit des Atheners *Diogenes*. Zwei andere Repliken im

\* Palazzo Giustiniani, eine dritte im Garten der Villa Ludovisi.]

sich weder in das Schmachkende noch in die Trauer verliert, sondern eben in ihrer ruhigen Mitte das Wesen dieses Gottes ausmacht. Die Formen des Körpers sind von einer jugendlichen Schönheit, die für die Sculptur maassgebend geworden ist. (Am Rücken die Ansätze für die Flügel. Ein geringeres, aber bis an die Kniee erhaltenes Exemplar im Museum von Neapel, Halle des Adonis).

Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (Halle des Hermaphr.) „der Todesgenius“ heisst, aber als Eros restaurirt ist, vereinigt die frühe 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 restaurirt.) Ob Schlaf, Tod, oder der Sohn Aphroditens gemeint ist, wollen wir nicht entscheiden.

Die erst spät (II. Jahrhundert n. Chr.?) vorkommende Gruppe Amors, der die Psyche liebkost, ist bei einem schönen Ausdruck doch in den Linien der beiden Körper sowohl als in ihrer Durchbildung nur von mittlerem Werth. Selbst das vorzügliche capitolinische Exemplar (im verschlossnen Zimmer der Venus) macht hievon nur eine bedingte Ausnahme; das florentinische (Uffizien, Halle des Hermaphr.) ist ziemlich gering. Noch später, an zahllosen Sarkophagen, werden die beiden Kinder immer jünger, endlich bloss sog. Putten, und in der Arbeit immer roher. Der neuern Kunst blieb hier ein Feld offen, auf welchem Canova und Thorwaldsen neu sein konnten.

Dem Eros-Typus nahe verwandt, doch fast nur in geringen Exemplaren vorhanden, erscheinen zwei andere Knabengestalten, die schönheitberühmten Söhne des Königshauses von Ilion, die Hirten vom Ida. Zunächst der jugendliche Paris, in einer späten römischen Statue des Museums von Neapel (zweiter Gang); er ruht aufgelehnt, die Füsse übereinander, den Apfel in der Rechten hinter sich haltend; zwei Wurfspiesse lassen ihn zugleich als Jäger erkennen; neben ihm ein Hund. Es liegt in dieser Figur etwas von dem schönen Müssiggang ruhender Götter und Satyrn, aber die Ausführung ist sehr befangen. (Ueber den erwachsenen Paris in der Galeria delle statue des Vaticans s. unten.) — Sodann Ganymed. Die alte Kunst muss zunächst in einem sehr ausgezeichneten Werke (wahrscheinlich

von *Leochares*) das Aufwärtsschweben eines schlanken jugendlichen Körpers, verbunden mit dem Ausdruck der Hingebung, dargestellt haben als Ganymed, der vom Adler behutsam emporgetragen wird (natürlich an einen Tronco angelehnt und jedenfalls für die Sculptur ein zweifelhafter Gegenstand). Ein kleines römisches Exemplar im a  
b  
c  
d  
e  
f  
g  
obern Gang des Vaticans. (Der einst viel genannte venezianische Ganymed, im Dogenpalast, Camera a letto, 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 hervor; so diejenige des Museums von Neapel (zweiter Gang): Ganymed auf den Adler gelehnt und mit ihm sprechend, eine gute Arbeit mit schlecht restaurirter Handbewegung. (In der Nähe ein weit schlechterer Ganymed.) Ein anderes, ebenfalls schlecht restaurirtes Exemplar in den Uffizien, erster Gang. — Auch Ganymed, den Adler tränkend, kommt wenigstens in Reliefs vor. — Eine schöne kleine Brunnenstatue mit restaurirten Armen, auf den (nicht vorhandenen) Adler herabschauend gedacht, im Braccio nuovo des Vaticans, am Stamm der Name des Künstlers [?] *Phaidimos*; — eine unbedeutende im Gabinetto delle Maschere ebenda; — ein sehr schöner Gedanke in einer mittelguten Statue des obern Ganges ebenda: Ganymed die Schale emporreichend; er und der Adler, welcher hier nicht als Hülle, 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.) Raphael hat diess ähnlich empfunden, im Hochzeitsmahl der Farnesina, wo Ganymed sich auf ein Knie niederlässt.

h Die schöne lebendige Statue kleinern Maassstabes in den Uffizien (Halle des Hermaphr.) hat einen Kopf und einen Adler von *Benvenuto Cellini*, stellte aber wohl ursprünglich Ganymed dar. Bildung und Stellung sind von gleicher Anmuth.

(Kinderstatuen ziehen das Verhältniss zum Adler ins Drollig- i  
Kindliche; so die sehr meisterhaft gedachte des kleinen Ganymed, welcher den Adler nach hinten umfasst, im obern Gang des Vaticans.)

---

Der Bilderkreis der Götter wird glorreich ergänzt durch *Dionysos*, den Gott der hohen Naturwonne. Nachdem ihn die Kunst

lange als bärtigen Herrscher gebildet (S. 420), erhielt er zur Zeit des *Skopas* und *Praxiteles* die süsseste Jugend und sein bisher bloss burleskes Gefolge (man vgl. die Satyrn auf den ältern Vasen) eine reiche charakteristische Abstufung bis ins Schöne hinein. Ihm, dem reinsten Grundton und Mittelpunkt dieses gestaltenreichen Schwarmes (*Thiasos*), wurde eine Schönheit zugebracht, zu deren vollem Ausdruck männliche und weibliche Formen gemischt werden mussten. So entstand der wunderbare Typus unbestimmter, zielloser Seligkeit, dessen tiefster Zug (wie bei der *Aphrodite*) eine leise Sehnsucht ist. Einem solchen Dasein kam vor Allem eine leichtruhende Stellung zu, welche die Entwicklung eines reichen Körpermotives begünstigte, so das Auflehnen auf einen Rebenstamm, der später zu einer jungen Satyrgestalt belebt wurde; auch wohl eine leichtgewendete sitzende Haltung. Der *Thyrus*, wo er vorkommt, dient der Gestalt zur Zier mehr als zur Stütze. Das Haupt, meist etwas geneigt, ist von einem Kranz von Weinlaub oder Epheu beschattet und von herrlichen Locken umgeben, die eine Stirnbinde zusammenhält. Mit Ausnahme eines Thierfelles ist *Dionysos* in der Regel nackt, doch auch nicht selten von den Lenden an mit einem Gewande bekleidet. [Daneben erhält sich der bärtige *Dionysos*-Typus auch in späterer Zeit fein umgebildet.]

In den italienischen Sammlungen wird wohl dem sitzenden Torso <sup>a</sup> des Museums von Neapel (Halle des Jupiter) der unbestrittene Vorrang bleiben, indem hier die milden und reichen Formen des Gottes schöner und einfacher behandelt sind als sonst irgendwo. Ein anderer <sup>b</sup> schöner sitzender Torso im Vatican (*Galeria delle statue*). Der Torso eines stehenden *Bacchus* von sehr guter römischer Arbeit, als *Apoll* <sup>c</sup> restaurirt, in der innern Vorhalle der *Uffizien* zu Florenz.

Die volle dionysische Schönheit aber konnte nicht ergreifender hervorgehoben werden, als durch den Contrast mit einem bestimmten Begleiter aus dem Gefolge des Gottes. Die Kunst personificirte den Weinstock (*Ampelos*), auf welchen der Gott sich lehnte, zu einem Satyr, mit welchem er in verschieden charakterisirte Beziehungen (des Sprechens, des Aufstützens) gesetzt wird; bisweilen mischt sich ganz deutlich ein Zug des Humors ein: *Ampelos* kann die Stimmung seines Herrn nicht recht fassen und macht sich seine Gedanken darüber. Die vielleicht ehemals beste Gruppe dieser Art, ein sehr schönes <sup>a</sup> aber übel zugerichtetes Werk in der *Villa Borghese* (Hauptsaal) zeigt den vollständigern Typus des Gottes in seiner edelsten Gestalt; Am-

pelos jedoch ist grossentheils zerstört. Gut erhalten oder restaurirt,  
 a aber viel weniger hoch aufgefasst: Dionysos mit dem ausschreitenden  
 Ampelos in der Sala rotonda des Vaticans; — ähnlich, aber kleiner  
 b und geringer im Dogenpalast zu Venedig, Corridojo; — grossartig  
 c und schwülstig mit einem frechen Ampelos, im Hauptsaal der Villa  
 d Ludovisi; — kleiner und von guter römischer Arbeit in den Uffizien  
 (Halle der Inschriften), durch die Restauration, welche auch die  
 Basis umfasst, vielleicht zu viel nach links (vom Beschauer) geneigt;  
 e — roh decorativ und für einen baulich bedingten Gesichtspunkt be-  
 rechnet, in der Galerie zu Parma<sup>1)</sup>; — endlich als Seitenstück: Dio-  
 f nysos mit dem geflügelten Eros, im zweiten Gange des Museums von  
 g Neapel. — Bei den grossen Bronzen derselben Sammlung: eine treff-  
 liche Statuette des Bacchus mit dem Thyrsusstab.

Die überwiegende Menge der Bacchusfiguren sind unbedeutende  
 römische Arbeiten; bisweilen von gutem Motiv, aber schwerer Aus-  
 führung, indem die Kunst den Ausdruck der reichen und weichen  
 dionysischen Natur im Breiten und Ueppigen suchte. So die Statuen  
 h von Tor Marancio im obern Gang des Vaticans; diejenigen im zwei-  
 i ten Gange des Museums von Neapel (worunter eine stark ergänzte  
 k bessere). Mehrere, auch von den bessern, in der Villa Borghese. In  
 eigenthümlicher Zusammenstellung thront Dionysos, [?] neben sich  
 eine kindliche Mädchengestalt, in einer sehr späten, nur sachlich  
 l merkwürdigen Gruppe derselben Villa (Faunszimmer). — Wo der  
 Gott einen seiner Panther bei sich hat, wird man das Thier ver-  
 hältnissmässig immer sehr klein gebildet finden. Man hat es dess-  
 halb auch schon als Luchs u. s. w. classificiren wollen. Die grie-  
 chische Kunst aber, welche Pferde kleiner als danebenstehende  
 Reiter, und selbst die Söhne Laokoons in einem kleinern Verhältniss bil-  
 dete als den Vater, erlaubte sich auch die Freiheit, die bis über sechs  
 Fuss langen Tiger und Panther auf ein Maass zu reducirn, woneben  
 der Gott bestehen konnte.

Schliesslich müssen wir die zwei köstlichen florentinischen  
 m Bronzefiguren (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter  
 Schrank) erwähnen, welche den Bacchus als einen schlanken Knaben

<sup>1)</sup> Dieses sehr colossale Exemplar wurde nebst dem gegenüber aufgestellten Hera-  
 kles in den farnesischen Gärten auf dem Palatin gefunden. Herakles ist ebenso für  
 eine bestimmte Untersicht gearbeitet. (Vgl. S. 424, Anm. 1.)



darstellen; das einmal hebt er mit beiden Händen Trauben empor; das andermal schlägt er beide Arme über das nach links abwärtsblickende Haupt, mit einem Ausdruck süssester Melancholie, den wohl kein Marmorbild des Gottes so wiedergiebt.

[Bacchus als Kind ausser in den unten genannten Gruppen mit dem Silen auch als Säugling in den Armen der Ino Leukothea; Gruppe im Hof des Palazzo Lante, Rom.]

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 Alterthums (im Museo Capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) lange Zeit so benannt, bis neuere Forscher<sup>1)</sup> darin einen ganz jugendlichen Dionysos zu erkennen glaubten. Wie dem auch sei, 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 Faunzimmer findet sich ein geringerer, doch noch immer schöner Kopf, bei welchem man ebenfalls über die Benennung im Zweifel bleiben kann. (Die Augen zur Ausfüllung mit irgend einer andern Steinart bestimmt, wie an vielen Köpfen.)

Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (erster Gang) Ariadne heisst, hat einen antiken bacchischen, ihr aber nicht angehörenden Kopf; der Leib möchte vielleicht der einer Muse gewesen sein. Ihre fast verticale linke Seite zeigt zwei Ansätze; sie muss sich auf Etwas gelehnt haben. (Beide Arme sind wegzudenken.)

Von derjenigen Stimmung, welche in Dionysos rein und göttlich waltet, gehen die einzelnen Aeusserungen wie Radian in die Personen seines Gefolges aus. Es ist die Naturfreude auf allen ihren Stufen, je nach der edlern oder gemeinern Art des Einzelnen. Man muss sich diesen „Thiasos“ immer als Ganzes, als Zug der Scene denken, wie er in mehrern ganz trefflichen Reliefs und sehr vielen

<sup>1)</sup> [Wegen der kleinen Hörner, die Ariadne nie hat.]

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 Episoden einzeln gedacht und behandelt und von den Nachahmungen gerade dieser Werke sind die Galerien voll.

Diese sämmtlichen Gestalten haben leisere oder derbere Anklänge an das Thierische, ja Bestandtheile von Thieren an sich. Nur so wurden sie geschickt zu dem vollkommen wohligen Genuss und zu dem endlosen Muthwillen, in welchem sie sich ergehen.

Die Hauptschaar 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 Thierfell. 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 anmuthigsten und beliebtesten Motive der alten Kunst, wahrscheinlich Nachbildung des *praxitelischen* Satyros *a* *b* *c* *d* *periboëtos*. Das beste römische Exemplar im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters)<sup>1)</sup>; andere gute: im Braccio nuovo des Vaticans und in der Villa Borghese (Zimmer des Fauns). — Zwei geringe römische Wiederholungen im Pal. Pitti zu Florenz (inneres Vestibul über der Haupttreppe) geben dem *Periboëtos* einen kleinen Pan bei, durch welche Zuthat die Einsamkeit verloren geht, die für den geistigen Ausdruck der Figur so wesentlich ist. — Das Ueberwiegen des Genusslebens zeigt sich beim *Periboëtos* nur in dem vollen Rund der Züge und in dem etwas vortretenden Bauch, die Malice nur in einem kaum bemerklichen Zuge des Gesichtes.

[Als Copie eines im Alterthum berühmten Originals von edelster Bildung ist der einschenkende Satyr in Villa Ludovisi, von dem bessere Wiederholungen in Dresden und in anderen Sammlungen vorkommen, nicht zu übersehen.]

Sein jüngerer Bruder ist der Satyrknabe, welcher die Flöte

\* <sup>1)</sup> [Einer der schönsten Torsen auf dem Palatin gefunden, jetzt in Paris; der Gipsabguss im Museum der franz. Ausgrabungen auf dem Palatin.]

eben ansetzen oder weglegen will (was der Restaurationen wegen selten zu entscheiden ist), angelehnt mit gekreuzten Beinen. Gute Exemplare im Braccio nuovo des Vaticans, in der obern Galerie des Museo Capitolino und anderswo; ein geringeres im runden Saal der Villa Albani; keines wohl der Anmuth 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 theils von harmlosem, theils auch schon von nichtsnutzigem, spöttischem Ausdruck; ein noch fast unschuldiges, heiter lachendes Köpfcchen in der obern Galerie des Museo Capitolino; eine ganze Anzahl, von verschiedenem Ausdruck, im Museo Chiaramonti (Vatican).

Zu den edlern Satyrn gehört insgemein auch noch derjenige, welcher den jungen Dionysos auf der Schulter tragen darf. Sein leichtes Ausschreiten und Lachen, und der schlank-elastische, wie von innern Federkräften bewegte Körperbau unterscheiden ihn indess wesentlich vom Periboëtos und nähern ihn schon den übrigen Satyrn. Meist stark restaurirt, lässt er Zweifel übrig in Betreff der Haltung seiner Arme und der Gestalt des Bacchuskindes. Treffliches, aber sehr überarbeitetes Exemplar im Museum von Neapel (zweiter Gang); andere im Braccio nuovo des Vaticans und in der Villa Albani (Nebengalerie rechts). Das Kind ist wohl bisweilen als blosser junger Bacchant gedacht. — In der Stellung sehr ähnlich der hie und da vorkommende Satyr, welcher ein Zicklein trägt.

Wie das Flötenspiel dem idyllischen, einsam ausruhenden Satyr zukommt, so die Klingplatten und das Tamburin der bereits in Bewegung gerathenen bacchischen Schaar. Aus den hier zu nennenden Gestalten spricht bald ein heitrer, bald ein wilder Taumel, der als zweites, dämonisches Leben den oft meisterhaft gebildeten Körper durchbebt. Der heftigste denkbare Eifer des Musicirens spricht sich in der berühmten florentinischen Statue aus (Uffizien, Tribuna); die Bewegung zeigt freilich, dass in dieser Musik die Melodie dem in wildem Taktiren vortrefflich ausgesprochenen Rhythmus untergeordnet ist. Der Kopf und die Arme sammt Klingplatten von *Michelangelo* restaurirt; das Uebrige trotz der verletzten Oberfläche einer der besten Satyrtypen. Ganz anders und wiederum in seiner Art unvergleichlich der Klingplattenspieler 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 sennig ausgetanzten Glieder und seine originell hässlichen Gesichtszüge sind auf das Geistvollste behandelt. [Vielmehr, nach Andeutung der aufgeblasenen Backen, als Flötenspieler ergänzt zu denken.]

Wüster und wilder ist die Geberde des colossalen Tänzers derselben Sammlung (Hauptsaal), welchem der Hersteller einen Hirtenstab in die Hände gegeben hat. Die Arbeit, so weit sie alt ist, kann noch immer für trefflich gelten, doch wirkt gewisses Detail, wie z. B. die schwellenden Bauchadern u. dgl. in dem grossen Maassstab schon 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, im obern Gang des Vaticans; vielleicht Nachbildungen eines berühmten Originals. [Richtig ergänzt das äusserst komische Motiv eines Satyrs, der mit der einen Hand sein Schwänzchen hält und in der angestrengtesten Rückwärtsdrehung des Kopfes dasselbe besieht. Wiederholungen in ausseritalienischen Sammlungen.] Ein eifriger Bläser der Doppelflöte, kleine Bronze in den Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank.

Bisweilen ist es mehr ein blosses fröhliches Aufspringen als ein eigentlicher Tanz, was der Bildner geben wollte. So vielleicht in der herrlichen Statuette des Museums von Neapel aus Pompeji (kleine Bronzen); aufwärts blickend, mit den Fingern der einen Hand in der Luft schnalzend schwebt der nicht mehr junge Gesell mit, ich möchte sagen, hörbarem Jubelruf dahin.

[Eine vorzügliche Satyrstatue, deren restaurirte Arme jetzt einen Tänzer mit Klingplatten in den Händen aus ihr gemacht haben, im Lateranensischen Museum, ist von Brunn mit höchster Wahrscheinlichkeit für eine Copie nach *Myron* erklärt; es wäre dann Marsyas, der in überraschter Freude auf die Flöten, welche Athene eben wegwirft, zufahren will.]

Sehr wesentlich ist endlich das Verhältniss der Satyrn zum Wein, dessen Werth, 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 seine lüsterne Wonne; er hält sie empor und besieht sie mit einem Gemisch von Lachen und Begier, das die Kunst gerne raffinirt behandelte. Ein Meisterwerk der sog. Fauno di rosso antico, in dem Faunzimmer des Museo Capitolino, spät und zur Hälfte neu, aber in den erhaltenen Theilen classisch für die Behandlung des Satyrleibes. Eine Wiederholung in Marmor, im grossen Saal desselben Museums; ein gutes Exemplar wiederum in rosso antico, im Gabinetto delle Maschere des Vaticans. Andere a. a. O.

Wenn in diesem Typus die Frechheit des ausgewachsenen Satyrs kenntlich vorherrscht, so verknüpfen andere Statuen dieselbe Handlung mit einer jugendlichen und edlern Körperbildung und einem harmlosern Ausdruck; es sind schlanke, ausschreitende Gestalten in der Art des Satyrs mit dem Bacchuskind; leider fast sämmtlich stark restaurirt, doch so beschaffen, dass man ein ausgezeichnetes Urbild vermuthen darf, in welchem ein eigenthümliches Problem elastisch-jugendlicher Form und Bewegung schön muss gelöst gewesen sein. Drei Exemplare von ungleichem Werthe im zweiten Gang des Museums von Neapel; eines von parischem Marmor, mit echtem, edelm Kopf, aber sonst von schwankender Behandlung, in den Uffizien zu Florenz (erster Gang). — Hieher gehören auch noch folgende Werke. Auffallend ideal, und desshalb vereinzelt stehend: der schöne Satyr mit dem Füllhorn, im Hauptsaal der Villa Ludovisi.<sup>1)</sup> — An dem vorgeblichen „Bacchus mit Faun“ im zweiten Gang der Uffizien zu Florenz ist nichts als der Torso der erstern Figur alt; von guter Arbeit, vermuthlich einer der edlern jungen Satyrn. Der daneben kauernde kleine „Faun“ sammt allem Uebrigen ist neu. — Ein sehr schöner Satyrtorso desselben Ranges, doch mehr ausgewachsen, nach rechts lehrend, ebenda (Halle des Hermaphr.; nicht restaurirt, aber geglättet). — Im Palast Pitti (äusseres Vestibul über der Haupttreppe) zwei 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 Zähnefletschen nähern sie der Maske. Ein Beispiel im Museo

<sup>1)</sup> [Replik im Museum zu Palermo.]

Chiaromonti des Vaticans; Haar, Bart und Schnurrbart bestehen aus lauter Trauben und Weinlaub.

Diese Frechheit, welche der genossene Wein erregt, giebt sich in zwei nur einfach als Brunnenfiguren ausgeführten, aber gut gedachten sitzenden Satyrn mit Schläuchen kund. (Im Braccio nuovo des Vaticans.) Schon das Ausstrecken ihrer (theils alten, theils richtig restaurirten) Beine ist so sprechend, dass diese Theile allein nur zu weinfrechen Satyrn passen könnten. — Zu den frechen und boshaften Satyrn gehört, beiläufig gesagt, auch der kleine Torso im Museum von Neapel (Halle des Jupiter), welcher einst aus spitzem Munde Wasser spritzte.

Eine andere, vorzüglich gut repräsentirte Schattirung ist die Weinseligkeit. Nirgends wird dieser Seelenzustand köstlicher dargestellt, als in dem auf dem Schlauch liegenden bärtigen Satyr, welcher mit der aufgehobenen Rechten der ganzen Welt ein Schnippchen schlägt. (Museum von Neapel, grosse Bronzen.). Das eigenthümliche elastische Leben des Satyrleibes ist in der bewegten Linie, die von der aufgestützten linken Schulter nach dem rechten Schenkel geht, sehr energisch ausgesprochen. — Womit ein guter, aber stark überarbeiteter Satyr im Vatican (Galeria delle Statue) zu vergleichen ist.

Arme, alte, verstossene Satyrn mit mürrischem Ausdruck müssen inzwischen Schläuche halten und schleppen. (Meist Brunnenfiguren.) Ein solcher im runden Saal der Villa Albani. Als Träger eines Wasserbeckens ihrer drei dieser Art, im obern Gang des Vaticans. Auch ein jugendlicher, brutal-fröhlicher Schlauchträger kommt vor.

Endlich überwältigt der Schlaf den trunkenen Satyr. Ein Werk, das dem berühmten „barberinischen Faun“ in der Münchner Glyptothek gleich käme, besitzt Italien in dieser Gattung nicht. Der bronzene des Museums von Neapel (grosse Bronzen) ist bei seinen starken Restaurationen und der etwas conventionellen 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, Marsyas, 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 Musculatur in der Stellung eines an den Armen Aufgehängten eine besonders interessante Aufgabe dargeboten hätte. Es gab eine namhafte Gruppe im Alterthum, welche Apoll, einen oder zwei Sklaven und den unglücklichen Satyr dargestellt haben muss; davon sind die jetzt vorhandenen Marsyasfiguren, u. a. eine<sup>a</sup> in der Villa Albani (im Kaffehaus), zwei in den Uffizien zu Florenz<sup>b</sup> (Anfang des zweiten Ganges), Einzelwiederholungen, die freilich mit ihrer geringen Ausführung keinen Begriff geben von dem grossen Raffinement, welches wir im Urbilde voraussetzen dürfen. — Den bereits Geschundenen darstellen war erst die Sache der neuern Kunst, die in ihrem S. Bartholomäus durch das höchstmögliche Leiden Eindruck machen wollte. (Statue des *Marco Agrate*<sup>c</sup> im Chorumgang des Domes von Mailand.) Bei *Michel Angelo* (im jüngsten Gericht der Sistina) zeigt der Heilige seine abgezogene Haut zwar auch vor, allein er hat zugleich eine andere am Leibe.

Einen andern leidenden Satyr glauben wir in dem vorzüglichen Colossaltorso der Uffizien (Halle des Hermaphr.) zu erkennen.<sup>d</sup> Nach einem Ansatz des linken Schenkels zu urtheilen, muss er gesessen oder gelehnt haben, während doch die Formen des Leibes die grösste Erregung zeigen. Welcher Art sein Leiden war, ob ihm ein Dorn ausgezogen wurde u. dgl., ist schwer zu errathen. Als derber und wilder Satyr giebt er sich durch die herculische Bildung von Brust und Rücken, durch den auswärts geschobenen Bauch mit kräftigen Adern zu erkennen.

Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derselben) führt den Namen Silen. Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schaar sein, allein sein unverbesserlicher Weindurst macht ihm zu oft die stützende Hülfe der Jüngern nöthig 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 mitgefahret 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 Distinguirtes. So wird man z. B. dem Silen<sup>e</sup>

der Villa Albani (im sog. Kaffeehaus) schon seiner niedlich gestellten Füße wegen zugestehen, dass er eigentlich zum Geschlecht der feinem a Schwelger gehöre. (Ein anderes, sehr gutes, aber weniger erhaltenes Exemplar in der Sala delle Muse des Vaticans.) — 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 b Gefäss an zwei Zipfeln (Statuette im Museum von Neapel, grosse Bronzen), während dessen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muss; er liebkost den theuren Behälter (Statuette ebenda, gerade wie er es sonst mit dem kleinen Panther des Bacchus c macht (Statuette ebenda). Eine kleine Marmorfigur im obern Gang des Vaticans 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 Schlauch eingeschlafen, im 6. Zimmer des Lateran.]

d Die Folgen zeigen sich in einer kleinen Statue des Museums von Neapel (zweiter Gang); Silen, wahrscheinlich schrecklich gefoppt, bittet kniend und mit gefalteten Händen um Gnade. (Dasselbe Motiv nicht selten auf Vasen.) — Als Brunnenfigur e drückt er auch wohl sitzend mit aller Kraft auf einen Traubenbüschel, in welchem die Mündung angebracht ist. (Uffizien, Halle der Inschriften.)

Bisweilen aber offenbart Silen eine höhere Natur; er ist der Erzieher und Hüter des Bacchus während der bedrohten Jugend desselben gewesen. Mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, freundlich ihm zulachend, erscheint er wieder als schlanker bärtiger Satyr in beginnendem Greisenalter, von gemässigter herakleischer Bildung. Von seinen Zügen sind alle wesentlichen f Elemente, aber sehr veredelt beibehalten. Eine gute Statue im g Braccio nuovo des Vaticans; Köpfe im Museum von Neapel (erster h Gang) und in der obern Galerie des Museo Capitolino; — bei weitem die beste Statue dieses Typus, in der Detaildurchführung als classisch geltend, ist mit der alten borghesischen Sammlung in den Louvre übergegangen.

Eine bedeutende Stufe tiefer nach der Thierwelt zu finden wir die Pane. Das einsame halbgöttliche, halbthierische Waldwesen hat sich, den vorhandenen Kunstwerken nach, längst in den Kreis der dionysischen Genossen begeben und sich dort zu einem ganzen Ge-



schlecht vervielfacht. Als einzelne Figur ist er fast nur in untergeordneten Werken decorativer Art auf unsere Zeit gekommen, an welchen man immerhin den meisterhaft gedachten Uebergang aus den Ziegenfüßen in den satyrhaften Menschenleib und die geistvolle Vermischung menschlicher und thierischer Züge im Gesicht studiren kann. (Ein seitwärts ins Affenmässige gehender Ausdruck in einem gut gearbeiteten Köpfchen des Vaticans, Büstenzimmer.) — Zwei grosse Pane als Gesimsträger, im Hof des Museo Capitolino; eine sehr chargirte Panmaske als Brunnenöffnung ebenda, im Zimmer des Fauns. — Häufig ein kleiner Pan im Mantel mit der vielröhrigen Hirtenflöte in der Hand, von drolligem Ausdruck des Wartens und Zusehens. [Wahrscheinlich attischer Erfindung.] In dem genannten Hof; auch im Garten der Villa Albani; derjenige im Garten der Villa Ludovisi ist ein Werk des XVI. Jahrhunderts, aber nicht von *Michel Angelo*, sondern von einem affektirten Nachahmer desselben.)

Von Gruppen ist die des Pan und Olympos in leidlichen Nachahmungen eines ausgezeichneten Werkes vorhanden. Der Contrast in Stellung und Bildung zwischen dem Waldgott und dem ganz jungen Satyr, welcher bei ihm die Musik lernt, hatte für die Kunst denselben ungemeinen Reiz, welchen sie auf einer andern Stufe in der Zusammenstellung von Centauren als Lehrern mit Jungen Helden wiederfand. (Die besten Exemplare besitzt Florenz: eines, unsichtbar, in dem Magazin der Uffizien; eines im ersten Gang der Uffizien, mit dem echten Kopf des Olympos von angenehm leichtfertigen Ausdruck; ein Olympos ohne den Pan, im zweiten Gang der Uffizien, roh, aber gut erhalten; — ein anderes gutes Exemplar im geheimen Cabinet des Museums von Neapel; — geringere in der Villa Ludovisi zu Rom, Vorsaal; — und, zur Hälfte neu, in der Villa Albani, unterhalb des Kaffehauses. Andere a. a. O.)

Von einem sehr artigen Motiv: Pan, der einem Satyr einen Dorn aus dem Fusse zieht, ist u. a. ein kleines und bedeutend ergänztes Exemplar im obern Gange des Vaticans erhalten; [eines in der Casa di Lucrezio zu Pompeji].

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

[Ueberdem kommt Pan vereinzelt in fast ganz menschlicher Gestalt vor, mit leiser Andeutung von Hörnern oder mit blossen  
 a Ziegenfüssen; Relief im 6. Zimmer des Lateran; Hermenkopf in  
 b Villa Borghese.]

Nicht dem Ursprung, wohl aber der spätern kunstüblichen Form zu Liebe müssen wir noch die Centauren hierher rechnen. Auch sie, ehemalige Jäger und wilde Entführer, gerathen in den dionysischen Kreis hinein, dem sie durch ihre Weinelust von jeher nahe gestanden. Bisweilen ziehen sie auf den Reliefs den Wagen des Gottes an der Stelle der Panther; auf ihrem Rücken etwa ein kleiner bacchischer Genius, der sie zügelt oder mit ihnen spricht. Dieser bacchischen Natur gemäss tragen auch die beiden (nächst einem Werk des  
 c Louvre) ausgezeichnetsten Centaurenstatuen (von *Aristeas* und *Papias* aus Aphrodisias, im grossen Saale des Museo Capitolino) auf ihrem Pferdeleib den Oberkörper eines ältern und eines jüngern Satyrs.<sup>1)</sup> Die Arbeit, obwohl erst aus hadrianischer Zeit, ist vorzüglich, und die Uebergänge aus den menschlichen in die thierischen Formen sind mit einem Lebensgefühl gegeben, welches an die Wirklichkeit solcher Wesen glauben macht. (Die Aehnlichkeit des ältern mit den Gesichtszügen des Laokoon bleibt immer auffallend; jedenfalls sollte ein Gegensatz des Alters und der Jugend, der Heiterkeit und des Trübsinns dargestellt werden.)

Es versteht sich übrigens, dass die Marmorstatue nicht die geeignete Form war, um den Centauren in voller bacchantischer Bewegung zu zeigen. Eine Anzahl wunderbarer kleiner pompejanischer Gemälde geben uns erst einen vollen Begriff von Dem, was man Satyrn und Centauren zutraute.

Von den weiblichen Gestalten des dionysischen Kreises sind viele in Gemälden und Reliefs, aber nur wenige in Statuen nachweisbar. Schon die Bildung der Ariadne als Statue ist, wie wir sahen,  
 d zweifelhaft; ob sie oder eine blossе bacchische Tänzerin in einer wunderschön bewegten und bekleideten vaticanischen Figur (Gabinetto delle Maschere) dargestellt sei, lassen wir dahingestellt; das mit Epheu bekränzte Haupt, von dionysischer Süssig-

\* 1) Der borghesische Centaur im Louvre, auch derjenige im Thiersaal des Vaticans hat einen Amorin auf dem Rücken, der ihm beide Hände gefesselt hält. Nach vorhandenen Spuren war dieses Motiv auch an beiden capitolinischen wiederholt. [Br.]

keit, ist alt und echt. — Eine junge Satyrin in der Villa Albani a (Nebengalerie rechts), zeigt in ihrem zwar aufgesetzten, aber doch wohl echten Köpfchen die Merkmale ihrer Gattung, auch das Stumpfnäschen, in das Mädchenhafte übersetzt; ihr schwebender Tanzschritt veranlasste, vielleicht mit Recht, eine Restauration der Hände mit Klingplatten. — Eine ruhig stehend, mit einem Thierfell über dem Gewande, in der untern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol; leider ist an dieser schön gedachten Statue der Kopf zweifelhaft. — Eine hochausschreitende schlanke Bacchantin mit einem Luchs, unter Lebensgrösse, an Kopf und Armen kläglich restaurirt, zeigt noch ein schönes Motiv in geringer römischer Ausführung. [Eine herrliche weibliche bacchische(?) Gewandfigur im Palazzo Valentini zu Rom, rechts vom Eingang an Piazza di SS. Apostoli.] (Uffizien, Verbindungsgang.) — Eine hübsche nackte Bacchantin mit Thierfell, im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), trägt jetzt einen Dianenkopf. — Endlich giebt es Sileninnen. Eine in ihrer Art vortreffliche auf der Erde sitzende Alte (in der obern Galerie des Museo Capitolino) offenbart ein Verhältniss zur Amphora, welches wenigstens eben so innig ist, als das des Silenus zum Schlauch; ihr mageres Haupt ist vergnüglich aufwärts gerichtet; ihr offener Mund und ihr Hals sind lauter Schluck und Druck. — In der Villa Albani sogar eine Panisca; Centaurinnen und weibliche Satyrn kommen in pompejanischen Gemälden und auf Sarkophag-Reliefs vor.

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

Noch die spätere griechische Kunst wurde nicht müde, diesen Gestaltenkreis mit neuen Szenen und Motiven zu bereichern. Als die Griechen den Orient erobert hatten, symbolisirten sie ihre eigene That, 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 Zugthiere mit abgebildet

wurden. Unermüdlich wurden bacchische Opfer, Gastmäler, Feste, Tänze u. s. w. von Neuem variirt, und die ganze Decoration von Häusern und Geräthen vollkommen mit bacchischen Gegenständen und Sinnbildern durchdrungen.

Nun die merkwürdige Parallele zum bacchischen Gestaltenkreis.

Schon bei Anlass des Poseidon wurde angedeutet, wie die alte Kunst das Element der Fluth von seiner trüben, zornigen Seite aus symbolisirte. Allerdings bildete sich später der Zug der Meergotttheiten nach dem Vorbilde des Bacchuszuges zu einem rauschenden, selbst theilweise fröhlichen Ganzen um (wahrscheinlich in Folge einer berühmten Arbeit des *Skopas*), und die Tritonen entlehnen von den Satyrn die Ohren, von den Centauren die pferdeartigen Vorderfüsse, welche ihrem Oberleib erst die rechte Basis im Verhältniss zum Fischschwanz geben. Allein der Triton, selbst der ganz jugendliche, behält doch meist einen trüb-leidenschaftlichen Ausdruck, der sich in den tiefliegenden Augen, den eigenthümlich geschärften und gebogenen Augenbraunen, dem schönen aber gewaltsam zuckenden a Mund und in der gefurchten Stirn offenbart. So der grossartige vati-  
b canische Tritontorso (Galeria delle Statue). Ganz in der Nähe (Saal der Thiere) steht die wohlerhaltene Gruppe eines Tritons, welcher eine Nereide entführt, mit Amorinen auf dem Schweif, 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.)

Die schön belebte Jünglingsgestalt auf dem Delphin reitend, im c ägyptischen Zimmer der Villa Borghese, zeigt allerdings in Kopf und Geberde den Ausdruck der Fröhlichkeit und Elasticität. 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 Mund des Delphins — verdient sie noch eine besondere Beachtung.

Nicht immer aber wird in den Tritonen das Jugentliche mit dem schönen und herben Triübsinn dargestellt; es giebt auch alte, bärtige, mit lachendem oder komisch-grämlichem Ausdruck, Silene

der Fluth, wenn man will. Solche sind verewigt in dem Mosaik der a  
Sala rotonda des Vaticans (aus den Thermen von Otricoli). Die  
von allem Wetter gebräunten Seeleute, meist mit hübschen jungen  
Nereidenweibchen hinter sich auf dem geschwungenen Schweif,  
haben es hier mit allerlei Meerungeheuern zu thun, als da sind See-  
pferde, Seegreifen, Seeböcke, Seestiere, Seedrachen u. dgl.; diese  
Meerwunder werden geneckt, gefüttert und gezäumt. Es sind Scenen  
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 Seewidern reitend darstellen (Beispiele a. m. Orten). Das  
einzige bedeutendere Marmorwerk, die florentinische Nereide auf b  
dem Seepferd (zweiter Gang der Uffizien) lässt trotz Verstümmelung  
und Restauration ein so reizendes Motiv erkennen, dass man in dieser  
römischen Brunnenfigur die Nachahmung einer Gestalt des *Skopas* zu  
finden glaubt.

---

Als die antike Kunst, wahrscheinlich in der *praxitelischen* Zeit,  
nach immer wirksamern Ausdrucksweisen des Schönen suchte,  
gerieth sie auf die Schöpfung des Hermaphroditen, wobei ihr  
ein schon vorhandener Mythos entgegen kam. 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 Maass genügen; es fand dabei eine echte Durchdringung  
dessens statt, was am Manne und was am Weibe schön dargestellt  
werden kann. Hier dagegen werden auch die äusserlichen Kenn-  
zeichen 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 Ab-  
scheu, so doch Unruhe und Neugier an deren Stelle setzt; dass  
ferner das Schöne nur an bestimmten Charakteren und nur im Ver-

hältniss zu denselben vorhanden und denkbar ist und bei willkürlichen Mischungen zerfliesst.<sup>1)</sup> Es geschah nun zwar das Mögliche, um über die Formen dieses Wesens den grössten sinnlichen Reiz auszugliessen; 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, abstracten Welt. Da man keine bezeichnende Action 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 beiden in der Villa a Borghese und in den Uffizien (in den danach benannten Räumen) b Wiederholungen sind; die letztgenannte die bessere, aber schlechter c erhaltene. (Ein Torso im Museo Chiaramonti des Vaticans 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 Bildnissähnlichkeit des für Hadrian freiwillig (im Jahr 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 Grausames.

Ausser den zahlreichen Büsten, welche den Antinous insgemein d in der Art eines jungen Heros darstellen (z. B. in der Sala rotonda des Vaticans) giebt es eine Anzahl von Statuen, in welchen er entweder schlechthin als segenverleihender Genius, bisweilen mit dem Füllhorn, oder in der Gestalt einer bestimmten Gottheit personificirt ist. Dahin gehört der Antinous als Vertumnus im 3. Zimmer e

<sup>1)</sup> Centauren, Tritonen, Seepferde etc. sind nicht monströs, nicht nur weil der mythische Glaube die Evidenz ersetzt 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.

des Lateran und als grosse Halbfigur in Relief in der Villa Albani, a  
 der Antinous als Osiris im ägyptischen Museum des Vaticans, vor b  
 allen der prachtvolle Antinous als Bacchus in der Rotonda des c  
 Vaticans (ehemals im Pal. Braschi), eine der elegantesten Colossal-  
 statuen der spätern Zeit; von den attributlosen heroischen Statuen d  
 ist die des Museums von Neapel (Halle der Flora) unstreitig eine  
 der schönsten.

Die schöne capitulinische Statue (Zimmer des sterbenden e  
 Fechters) führt wohl mit Unrecht den Namen des Antinous. Kopf und  
 Körper sind am ehesten die des Hermes oder eines Athleten, nur nicht  
 von so schlanker, eher gedrungnerer Form als gewöhnlich; von der  
 prachtvollen Ueppigkeit des Antinous ist dieses Werk jedenfalls weit  
 entfernt.<sup>1)</sup> Der sog. Antinous des Vaticans (Belvedere) ist, wie oben  
 bemerkt, ein Hermes.

In den spätern Kaiserzeiten, als ein düsterer Aberglaube die  
 Römer auf den Cultus des Fremden als solchen hintrieb, büssten  
 mehrere Gottheiten ihre frühere schöne Kunstform ein. So zunächst  
 Isis. In einer colossalen Büste des Vaticans (Museo Chiaramonti) f  
 finden wir sie fast unkenntlich wieder, mit öden starren Zügen unter  
 einem schweren Schleier, der wieder an ihre altägyptische Kopftracht  
 erinnert, mit plumpem Schmuckbehäng auf der Brust.

Gespentisch, maskenhaft und dabei ganz roh ist auch der Kopf  
 der „grossen Mutter“ (Cybele) im untern Gang des Museo Ca- g  
 pitolino gearbeitet. Der Cultus des III. Jahrhunderts bedurfte der  
 schönen Kunstform nicht mehr, mit welcher es übrigens auch an den  
 bessern Darstellungen der Cybele (eine auf dem Löwen reitende, in  
 Villa Pamfili bei Rom; eine kleine sitzende im Museum von Neapel, h  
 zweiter Gang)<sup>2)</sup> nie war genau genommen worden. (An dem schönen  
 Kopf gegenüber ist die Mauerkrone ganz willkürlich aufgesetzt;  
 eine Replik desselben, ohne allen Ansatz, im Musenzimmer der Villa i  
 Borghese.)

Nur um die Leidensgeschichte der spätern römischen Kunst zu  
 bezeichnen, mögen hier noch ein paar Missbildungen dieser Art  
 genannt sein, wie z. B. der hundsköpfige Anubis in römischem k

<sup>1)</sup> Eher hat es etwas von dem Ausdruck der Trauer, die sonst im Antinous, aber  
 auch im Hermes vorkömmt. [Br.: Antinous als Adonis.]

<sup>2)</sup> [Ob beide Köpfe Cybele vorstellen, ist fraglich.]

a Oberkleid (Museum von Neapel, ägyptische Halle); die Aeonen  
 b (vaticanische Bibliothek); die vielbrüstige ephesinische Diana  
 (oberer Gang des Vaticans, und — gelb mit schwarzem Kopf und  
 c Extremitäten — im Museum von Neapel, Halle der farbigen Marmore,  
 d [im 11. Zimmer des Lateran, u. öfters], sowie — weissmarmor mit  
 schwarzen Zuthaten — im Kaffehaus der Villa Albani) etc.

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

Der edelste dieser Typen ist der des Asiaten, speciell des Phrygers. Er unterscheidet sich in den ältern Werken, wie z. B. den trojanischen Figuren der Aeginetengruppen, nur durch die charakteristische Tracht — Ermelkleid, Hosen und phrygische Mütze — von den Gestalten der classischen Welt. Später, als man mit allem Asiatischen durchgehends den Begriff der Weichlichkeit verband, wurden die Ärmel und Hosen weit und faltig und ein reichwallender Mantel kam hinzu. Dieser Art ist der sitzende Paris des Vaticans (Galeria delle statue), ein sehr glücklich gedachtes Werk; aber von unbedeutender Ausführung. (Paris als Knabe, s. oben.) 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 knieend (die beste freistehende im Vatican, f des Saal der Thiere, viele Reliefs überall) und einzelne Gestalten des Attys beweisen. (Diejenige der Uffizien, erster Gang, ist stark restaurirt und überarbeitet.) g

[Asiatische Tracht hat auch Medea in dem schönen griechischen Relief, 4. Zimmer des Lateran.]

Ganz anders verfuhr die Kunst mit (scythischen?) Sklaven, welche meist in komisch-charakterisirender Absicht gebildet wurden, als alte, stotternde, schlotterbeinige, dummpfiffige Individuen, wie sie hie und da dem griechischen Hause zur Erheiterung dienen mochten. Eine solche Figur ist z. B. der sog. Seneca im Louvre, h ebenso der Sklave mit dem Badegefäss, im obern Gang des Vaticans. 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; a mehrere der Art z. B. in den Uffizien (II. Zimmer d. Br., 6. Schrank). [Den Schleifer in der Tribuna zu Florenz s. unten 490, a.]

Endlich bildeten Griechen und Römer ihre Feinde ab, als Kämpfende und als Ueberwundene. Der Typus, von welchem die griechische Kunst hiebei ausging, war nicht der des Persers, sondern der des Kelten, dessen Heere im III. Jahrhundert v. Chr. Griechenland und Kleinasien in Schrecken setzten. Die einzelnen Siege, welche man über sie erfocht, scheinen besonders von den kunstliebenden Königen von Pergamus durch Denkmäler verewigt worden zu sein. Von diesen letztern stammt wahrscheinlich die Ausbildung desjenigen Barbarentypus her, welchen dann auch die Römer adoptirten und für Dacier, Germanen u. s. w. fast ohne Unterschied brauchten.

Das Kennzeichen des Barbaren war aber nach antiker Ansicht die Unfreiheit, also in leiblicher Beziehung der Mangel an edlerer Gymnastik, in geistiger eine düstere, selbst dumpfe Befangenheit. Wie weit hierin das Vorurtheil, 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.

An der Spitze stehen die beiden grossen tragischen Meisterwerke: der „sterbende Fechter“ (im Museo Capitolino, in dem nach ihm benannten Zimmer), und „der Barbar und sein Weib“ c im Hauptsaal der Villa Ludovisi. (Dass es sich nicht um einen Gladiator und nicht um Arria und Pätus handle, hat man längst eingesehen.) Beidemale sind es nackte Gestalten, vielleicht Einzelwiederholungen aus berühmten Schlachtgruppen. In dem sterbenden Kelten ist die vollste Wahrheit des Momentes, nämlich des letzten Ankämpfens gegen den Tod, auf merkwürdige Weise in den edelsten Linien ausgesprochen, und wenn es keine Niobiden gäbe, so würde man sagen, es sei unmöglich, schöner zu sinken. Um so beharrlicher aber hat der Künstler die barbarische (oder für barbarisch angenommene) Körperbildung durchgeführt, damit ja Niemand einen gefallenen griechischen Helden zu sehen glaube. An Brust, Rücken und Schultern wird man wahrhaft gemeine Formen bemerken, die diesen Typus auf das Stärkste z. B. vom Athletentypus unterscheiden. Das struppige Haar, der Knebelbart und der eigenthümliche Hals-

zierrath vollenden diesen Eindruck — und doch bleibt noch eine ganz besondere Racenschönheit übrig, welcher ihre volle künstlerische Gerechtigkeit wiederfährt. — Die ludovisische Gruppe, ein glänzendes Werk des hohen Pathos, stellt einen Kelten dar, welcher sein Weib getödtet hat und nun auch sich ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Die Restaurationen und Uebearbeitungen haben den keltischen Charakter doch keineswegs verwischt. (Den rechten Arm wird man leichter tadeln als besser restauriren können; kläglich vermeisselt ist nur die Frau, zumal an der Vorderseite, welche gegen die unberührten Theile, z. B. die Füße, stark absticht; leider geht uns dabei der einzige ganz sichere Typus einer Barbarin theilweise verloren.) Von wunderbar ergreifender Art ist in dieser Gruppe das Momentane, in der verzweifelten und gewaltigen Geberde des Mannes und seiner Verbindung mit der bereits todt zusammengesunkenen Frau; dem Geist 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 nämlich Kelten sind dann auch in ihren Kämpfen mit Griechen und Römern an einigen Sarkophagen abgebildet. Nicht des eigenen Kunstwerthes halber, sondern weil sich darin vielleicht ein Nachklang jener grossen Schlachtgruppen zu erkennen giebt, mögen hier die betreffenden Sarkophage in den untern Zimmern des capitolinischen Museums und der Vorhalle der Villa Borghese (andere a. a. O.) vorläufig genannt werden.

Als unmittelbare Reste einer guten römischen Nachahmung einer jener Gruppen darf man vier halblebensgrosse Statuen von Sinkenden und Liegenden im Museum von Neapel (erster Gang) in Anspruch nehmen: ein todter Barbar in Mütze und Hosen, mit Schild und krummem Säbel; ein todter, nackter, griechischer Kämpfer; eine todte Barbarin als Amazone gebildet; und ein sterbend Sinkender, fast in der Stellung des Fechters, nur umgekehrt; sämmtlich von trefflichster Erfindung und befangener Ausführung. [Bestimmter bestätigt durch Brunn's Zurückführung dieser liegenden Gestalten, zu denen andere in Venedig gehören, auf die Weihgeschenke des Attalus auf der Akropolis von Athen.] Wenn man noch die gegenüberstehenden Reiterstatuen desselben Maassstabes (einen griechischen Anführer und eine sterbend vom Pferde sinkende Barbarin

oder Amazone) hinzurechnen will, so ist auf die starken Restaurationen dieser Beiden billige Rücksicht zu nehmen. [Sicher gehört zu jenen viere, nach Brunn, ein halbkniender Kämpfer im obern a Gang des Vaticans, trotz des kleinern Maassstabes.]

Ausserdem lieferten die römischen Triumphbogen u. a. Siegesdenkmale eine Anzahl von Reliefs, Statuen und Köpfen gefangener Barbaren. Wo sie bekleidet gebildet sind, tragen sie Mützen, Ermel, 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 etc. handelt, ist auf das gelockte Haar noch ein besonderer Accent gelegt. Ob in den beiden trefflichen Statuen der Hofhalle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol eine besondere illyrische Nuance b der Tracht zu bemerken ist, wie behauptet wird, mag dahin gestellt bleiben. Sonst lernt man den Typus des Gesichtes am bequemsten kennen aus den drei colossalen Dacierköpfen des Braccio nuovo im c Vatican; die düstre, bedeckte Stirn, das tiefliegende Auge, die lange, schräg herab reichende Nase (wo sie alt ist), der Schnurrbart, der halboffene Mund, endlich die Bildung der Unterlippe und des Kinns sind hier höchst bezeichnend gebildet. Anderwärts ist das struppige Haar mehr hervorgehoben, auch nähert sich die Nase der Stülpnase, der Bart einem schmalen Knebelbart.

[Eine Barbarenstatue im 14. Zimmer des Lateran, eine desgleichen d im Museum von Neapel.]

Als Besiegte liessen sich die Barbaren trefflich zu tragenden und stützenden Figuren brauchen, wie einst schon im grossen Tempel von Agrigent riesige Africaner als Atlanten das Gesimse des Innenbaues trugen. Eine kleine Nachbildung von diesen mag man etwa in den vortrefflich gedachten Figuren erkennen, welche im e Tepidarium der Bäder von Pompeji den Sims stützen. [In vier verschiedenen, regelmässig abwechselnden Typen aus Terracotta geformt.] Dagegen sind in zwei knieenden Tragfiguren von weiss und violetter Marmor (Paonazzetto) im Museum von Neapel (Halle f der farbigen Marmore) trotz ihrer schwarzen Köpfe und Hände keine Africaner, sondern Barbaren vom kunstüblichen Keltentypus dargestellt.

Eine ähnliche knieende Figur, mit einem (restaurirten) Gefäss auf der Schulter, im obern Gang des Vaticans, könnte vielleicht als einer g

der Knechte gelten, welche den Priamus mit Geschenken in das Zelt Achills begleiteten.

Nur mit grossem Bedenken wage ich der schon früher vorgekommenen Vermuthung beizutreten, dass eine der berühmtesten a Barbarenstatuen, der Schleifer (l'Arrotino) in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ein modernes Werk sei. Es ist ein betagter, niederkauender Mann, der ein breites Messer auf einem am Boden liegenden Steine schleift und dabei empor sieht und horcht; man nimmt ihn für einen scythischen Sklaven Apolls und seine Action für eine Vorbereitung zum Schinden des Marsyas. Die Gründe für die Modernität lassen sich natürlich nur an Ort und Stelle vollständig entwickeln; ich glaube aber behaupten zu dürfen, dass eine solche Behandlung des Haares, ein solcher Kopfbau, ein solches Auge, endlich eine solche Draperie in der alten Kunst schwer mit Parallelen zu belegen sein werden. Das Linien-Motiv und im Ganzen auch die Behandlung ist von einer Vortrefflichkeit, die man allerdings am liebsten den Alten zutraut, wenn auch ersteres zur dargestellten Thätigkeit nicht vollkommen passt. Jedenfalls würde, höchstens *Michelangelo* ausgenommen, sich wohl kein Neuerer dazu melden dürfen.<sup>1)</sup>

In Betreff der Barbarenfrauen wurde schon angedeutet, dass ihre Darstellung im Ganzen dem Amazonentypus folgt. Diess gilt in b beschränktem Sinne auch von der kolossalen Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, in welcher man neuerlich *Th usnelda*, die Gemahlin des Arminius zu erkennen glaubt; sie hat das Schlank-Gewaltige, auch die Bildung des Kopfes mit den Amäzonen gemein, nur das lange Untergewand unterscheidet sie. Herrlich ist der Ausdruck des tiefen, aber gefassten Schmerzes in der plastisch unübertrefflichen Stellung und in dem ruhigen Antlitz mit den aufgelösten Haaren und den klagenden Augen niedergelegt; auch das vorzüglich schöne Gewand zeigt, dass wir eine Statue der besten Zeit, wahrscheinlich von dem Triumphbogen eines Fürsten des augusteischen Hauses vor uns haben.

1) Der gelehrte Gori sah vor mehr als einem Jahrhundert im Besitz eines Bildbauers zu Florenz ein kleines Thonexemplar des Arrotino, von *Michelangelo*, „der darin die Fehler des Originals glücklich verbessert hatte“. Mus. florent. III, p. 95.

In allen italienischen Sammlungen wird man die Kinderstatuen in einem sehr starken Verhältniss 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 vorzugsweise durch sie belebt und motivirt denken. Von den neuern Kinderstatuen unterscheiden sie sich sämmtlich durch die Abwesenheit alles Träumerischen und Sentimentalen, was die jetzige Sculptur so gerne in das kindliche Wesen hineinträgt; sie geben durchweg das Drollige, Schalkische, Lustige, auch wohl das Zänkische und Diebische, vor Allem aber diejenige derbe Gesundheit und Kraft, welche ein Hauptattribut des Kindes sein sollte. Oft und mit Vorliebe ist z. B. Herrschaft und Sieg des Knäbchens über kleinere Thiere dargestellt. — Die Arbeit erhebt sich nur ausnahmsweise über das Decorative, 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 im obern Gange des Vatican; mehrere treffliche im Museo Capitolino und in der Villa Borghese; eine Anzahl geringer im Palazzo Spada u. a. a. O.; ausserdem ergiebt das Museum von Neapel einzelnes Wichtige, die Uffizien in Florenz fast nur Geringes. (Einige gute kleine Bronzen daselbst, II. Zimmer a der Bronzen, 2. und 6. Schrank.) Zwei gute Köpfchen im Museo b zu Parma.

Zunächst sind es einige göttliche Wesen, welche sich die Phantasie gerne in ihrer frühen Jugend vorstellte. Die Kunst hütete sich wohl, etwa durch absichtliche Vergeistigung den künftigen Gott anzudeuten; sie gab nur ein Kind, mit äussern Andeutungen in Tracht und Attributen. So der öfter vorkommende kleine Hermes c (Vatican, Mus. Chiar. und oberer Gang); 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 Schlangenzügeln (in einem zweifelhaften Marmorwerk der Uffizien, Halle des Hermaphroditen, nach d welchem das eiserne Exemplar im Museum von Neapel, Abtheilung e der grossen Bronzen, jedenfalls nur moderne Copie ist); oder komische Uebertragungen 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  
 a 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  
 b Vatican's; einer, zwar als Kind, aber colossal vergrössert, im grossen  
 c Saal des Museo Capitolino, ein höchst widerlich-komisches Werk von Basalt. — Sodann werden mehrere göttliche Wesen überhaupt nur in Knabengestalt gedacht, wie der kleine Genesungsgott Telespho-  
 d rus, der aus seinem Mäntelchen mit Kapuze oft so schalkhaft ver-  
 e gnügend herauschaut. (Vatican, in den genannten Räumen; Villa Borghese, Zimmer der Musen); — ferner Harpocrates, aus dem am Finger lullenden Isiskind zum schön jugendlichen Gott des  
 f Schweigens umgedeutet (in der vielleicht nur sieben- bis achtjährig gedachten, aber in grösserm Maassstab ausgeführten Statue des Museo Capitolino, grosser Saal; ein für die Kunstepoche bezeichnendes Werk, effectreich, aber schon mit etwas leeren Formen). —  
 g Sehr artig ist der kleine Phrygier mit Tamburin und Hirtenstab, den man als Atys oder als Paris in Kindesalter erklären kann. (Mus. Chiaram.) — An Kunstwerth übertrifft wohl sämmtliche vorhandene  
 h Kinderstatuen der Torso der Villa Borghese (Zimmer des Hermaphroditen), welchen man des Gefässes wegen als wasserholenden Hylas erklärt, ein überaus schön und lebendig gearbeitetes Körperchen. [Die Figur oft wiederholt.]

Unter dem grossen Vorrath der Uebrigen geben sich manche, und zwar meist die spätern und schlechtern, durch ihre Flügel als Genien und Eroten zu erkennen. Für die Sculptur macht dieser Unterschied von den blossen Genrefiguren nicht viel aus; wohl aber für die Malerei, welche ihre Genien darf schweben lassen und von dieser Befugniss in Pompeji den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Zum Theil noch aus guter Zeit stammen eine Anzahl Reliefs, welche die Beschäftigungen Erwachsener auf geflügelte Kinder übertragen; Jagden, Circusspiele, Weinlesen, Wettrennen dieser Art  
 i kommen häufig vor; im Museo Chiaramonti trifft man z. B. einen Fries, welcher eine Jagd von Genien gegen Panther und Böcke  
 k darstellt. [Ein schönes Relief im Chor von S. Vitale in Ravenna stellt Eroten, die Attribute des Poseidon tragend und den Thron des Gottes dar; von grosser Schönheit und wahrscheinlich aus augusteischer Zeit.]

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

Die bessern Kinder sind fast durchgängig die nichtgeflügelten. Es liegt ein Schatz von harmloser und drolliger Naivität in diesen zum Theil oft wiederholten Motiven. Kinder mit Früchten sind theils im ruhigen Bewusstsein des bevorstehenden Genusses, theils als eilige Diebe dargestellt (Mus. Chiar. und oberer Gang des Vaticans); a als Brunnenstatuen dienten vorzugsweise kleine Amphorenträger (oberer Gang ebenda), Knaben mit Delphinen, auch Satyrkinder mit Schläuchen, Krügen u. s. w. (Museum von Neapel, grosse Bronzen). b Anderes ist Travestie des Treibens der Erwachsenen, so die kleinen Ringkämpfer, Fackelläufer, Trophäenträger (Mus. Chiar. und oberer c Gang des Vaticans); vorzüglich lustig ist das Spiel der Kinder mit tragischen Masken dargestellt, z. B. in dem kleinen Jungen, welcher den Arm durch den Mund der Maske steckt (Villa Albani, Kaffeehaus), d und vollendet trefflich in einem Knaben des Museo Capitolino (Zimmer des Fauns), e welcher das unbequeme Ding anprobiren will und es einstweilen quer über den Kopf sitzen hat. Das Verhältniss zu den Thieren ist theils das des frohen Besitzes (der Knabe f mit den Vögeln im Schürzchen, Mus. Chiaram; die Knaben mit Enten g Hähnen, Hausschlangen u. s. w., oberer Gang des Vaticans, obere h Galerie des Museo Capitolino; Villa Borghese, Zimmer der Musen und i des Hermaphroditen; Uffizien, Halle des Hermaphroditen), theils das k des Schutzes, wie z. B. in dem zierlichen Mädchen des Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters), l welches ihr Vögelchen vor einem Thier schützt (der rechte Arm und die Schlange restaurirt); theils aber das der siegreichen Bändigung, wie z. B. in dem bewundernswerthen Knaben mit der Gans (Museo Capitolino, Zimmer m des Fauns), [vielleicht auf ein Original des *Boethos* zurückzuführen?]; auch wohl das der muthwilligen Quälerei, wie z. B. in dem Knaben, n der einer Gans die Hände vor den Hals hält und ihr auf den Rücken knieet (Museum von Neapel, Halle des Adonis, stark restaurirt). Sonst wurden auch wohl weinende und lachende Kinder als Gegenstände 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, oberer Gang des Vaticans. — Es versteht sich, dass auch Kinderportäts vorkommen, niedlich in kleiner Toga o

drapirt, oft mit dem runden Amulet, der Bulla, auf der Brust.  
 a 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 ältern bekleideten Mädchen ist die graziöse Knöchelspielerin ein Beispiel, [von dem in den italienischen Sammlungen nur ein Exemplar im Palazzo Colonna zu Rom vorhanden ist]. Die Darstellung des Nackten wich dem Zeitraum zwischen dem Kindesalter und dem ausgebildeten Knabenalter gerne aus; sie scheute die harten, magern, unreifen Formen und die unsichere Haltung; den Wiederbeginn ihres Gestaltenkreises bezeichnet sie glorreich durch den *praxitelischen* Eros.

Vielleicht gehört aber doch eine der berühmtesten Statuen in diese  
 b Zwischenzeit: der Dornauszieher. (Bronzenes Hauptexemplar im Pal. de' Conservatori auf dem Capitol, Eckzimmer; Wiederholungen  
 c in den Uffizien zu Florenz, Verbindungsgang, u. a. a. O.) Hier stehen allerdings die knabenhaften Arme und Beine in einem Widerspruch mit dem ausgebildeten Rücken, so dass man versucht ist eine individuelle Bildung anzunehmen, welche diese Contraste wirklich vereinigte. Wie dem auch sei, die Einfachheit des Motives, das spannende Interesse, welche es doch zugleich erregt, und die Schönheit der Hauptlinien, von welcher Seite man das Werk betrachte, geben dem Ganzen einen Werth, der über die Einzelausführung weit hinausgeht.

d In demselben Lebensalter ist etwa auch der bronzene Opferknabe dargestellt, welcher sich im capitolinischen Museum (Zimmer der Vase) befindet; ein edler Typus, leicht und anständig in der Stellung, die Arbeit eher flüchtig als genau.

---

Die Begeisterung für die Sculptur war im Alterthum so allgemein verbreitet, dass wer es irgend vermochte, wenigstens kleine Statuetten von Erz, Thon 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 Stucco, welche zur Aufnahme solcher Figuren dienten; das Meiste aber war  
 e gewiss nur als Gegenstand des künstlerischen Genusses im Hause auf-



gestellt. Wie harmlos mögen sich in dem kleinen Hof der Casa della a  
Ballerina zu Pompeji die marmornen Thierchen und Statuetten aus-  
genommen 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 Aus-  
lande gehen. Die einzige grosse Sammlung, im Museum von Neapel b  
(kleine Bronzen), enthält, neben den grösseren Figuren, wie vor c  
Allem dem lauschenden Narcissus, dem wundervollen tanzenden Silen,  
doch nur Weniges von erstem Werthe: die Pallas, den behelzten  
Jüngling, mehrere tanzende Satyrn, das verhüllte Weibchen etc.,  
zwischen zahlreichen römischen Arbeiten. Auch bei den Terracotten d  
desselben Museums (fünftes Zimmer der Terracotten) scheint das  
Beste zu fehlen. (Die Krugträgerin und die verhüllte Tänzerin —  
beide von erstem Range — wird man in Italien nur in Abgüssen  
vorfinden.) — Die florentinische Sammlung (Uffizien, zweites Zimmer e  
der Bronzen) 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 Styl 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 Maassstabe 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 Decorator den Künstler spielt, sondern dass  
eine Kunst, die des Grössten fähig ist, sich zu ihrem eigenen Er-  
götzen im Kleinen ergeht. (Es ist natürlich von den bessern und  
und ältern die Rede, denn die römischen sind zum Theil allerdings  
lahme Fabrikarbeit.)

In den römischen Sammlungen findet sich eine bedeutende An-  
zahl marmorner Statuetten, welche trotz der meist nur mittel-  
guten Arbeit doch ein eigenthümliches Interesse haben. Sie sind näm-  
lich wohl fast durchgängig (und selbst wo man es nicht direkt beweisen  
kann) kleine Wiederholungen grosser Statuen und dienen somit zum

unfehlbaren Beleg für die Werthschätzung, in welcher die grossen Originale standen. Ausserdem beachte man die Einfachheit der Arbeit, welche mit dem Geleckten und Auspolirten moderner Alabastercopien in offenem Gegensatze steht. Offenbar verlangte man im Alterthum von dem Copisten nur, dass er das Motiv des Ganzen mit mässigen Mitteln wiedergebe; das Uebrige ergänzte die  
 a Phantasie und das Gedächtniss. (Hauptstellen: das Museo Chiaramonti und der obere Gang des Vaticans, sowie die hintern Räume  
 b der Villa Borghese. Manches auch im Dogenpalast zu Venedig,  
 c Camera a letto und im Zimmer der kleinen Marmorarbeiten im Museo nazionale zu Neapel.)



Für die höchste und schwierigste Aufgabe der Sculptur, für die Bildung freistehender Gruppen, hat das Alterthum 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 Contrast der vereinigten Gestalten in Stellung, Körperaxe, Handlung u. s. w.; die wohlthuenden Schneidungen und Deckungen; die Deutlichkeit der Action für die Ansicht von mehreren oder allen Seiten etc. etc. Schwer aber (und nur dem Bildhauer selbst 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 Einfachschönsten gehören einige Werke, welche zwei Gestalten in ganz ruhiger geistiger Gemeinschaft darstellen. Das Ausgezeichnetste in dieser Art, die sog. Gruppe von San Ildefonso, (die Genien des Schlafes und des Todes, nach der üblichsten Erklärung, traulich aneinander gelehnt) befindet sich jetzt in Madrid;  
 e ein Abguss u. a. in der Académie de France zu Rom.

Ein ähnlicher schöner Sinn lebt in einer nur mittelmässig gearbeiteten Gruppe des Museums von Neapel (zweiter Gang), welche Orest und Elektra darstellt; sie stützt den linken Arm in die Hüfte und legt ihm den rechten über die Schulter; er lässt den rechten Arm hängen und gesticulirt mit dem linken. Contrast und Verbindung des nackten und des bekleideten Körpers sind hier von schönster Erfindung, der Ausdruck des trauten Verkehres vortrefflich mit wenigen Mitteln wiedergegeben.<sup>1)</sup>

[Von dem sog. Orestes kommen mehrere Wiederholungen, vor, u. A. eine von *Stephanos*, Schüler des *Pasiteles*, gearbeitete im Casino der Villa Albani (erstes Zimmer im ersten Stock neben der Thür) die alle zeigen, dass in diesen Gestalten ein berühmtes altgriechisches Original steckt.]

Wie hier Bruder und Schwester, so sind in einem berühmten Werke der Villa Ludovisi zu Rom (Hauptsaal) Mutter und Sohn, in einem erregtern Moment, vielleicht des Abschiedes oder des Wiedersehens, dargestellt. Die gewöhnliche Bezeichnung, ebenfalls auf Orest und Elektra lautend, ist der ungleichen Grösse wegen jedenfalls unstatthaft, während den Namen Penelope und Telemach nichts ernstlich widersprechen würde.<sup>2)</sup> Die Mutter ist die ungleich bessere Figur, nicht bloss durch den reinern Ausdruck gemüthlicher Hingebung, sondern auch in Beziehung auf die Arbeit; ihr Gewand erscheint in der Erfindung wie ein Prachtstück der spätern griechischen Kunst. Der Name des Bildhauers, am Unterkleid, lautet: *Menelaos*, Schüler des *Stephanos*. [Am Haar noch die Spuren von Vergoldung].

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. 469, 470). Nur weicht gerade das beste Exemplar beträchtlich von der Anordnung der

<sup>1)</sup> [Die Gruppe der Tyrannenmörder ebendasselbst, s. oben 434, b.]

<sup>2)</sup> Die frühere Deutung „Papirius und seine Mutter, die ihm das Senatsgeheimniss abfragen will“ — ging wohl gar nicht so weit am rechten Ziel vorbei. Nur wäre die Verewigung solch eines historischen römischen Einzelfactums ohne Beispiel in der alten Kunst. [Neuerlich die Benennung Merope und Kresphontes von O. Jahn vorgeschlagen.]

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. 479) genannten Gruppen des Pan und des jungen Satyrs Olympos, welcher Unterricht im Spiel der Syrinx erhält. — Die ebenfalls erwähnte kleine vaticanische Gruppe des Pan, welcher einem Satyr einen Dorn aus dem Fusse zieht, lässt wie diese ein gutes, nicht mehr vorhandenes Urbild bedauern.

Von Liebespaaren sind fast nur Amor und Psyche (S. 467) 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 leicht ans Tageslicht gestellt werden. Den Triton, welcher eine Nereide entführt, haben wir bereits an seiner Stelle erwähnt (S. 482, b).

In der Gruppe „Mars und Venus“, wozu meist noch ein kleiner Amorin kömmt (grosses Exemplar im grossen Saal des Museo Capitolino, S. 427, a, kleine im Museo Chiaramonti des Vaticans und im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese) ist das Verhältniss der Liebenden ein ungleiches; die Göttin sucht den Schmollenden oder zum Gang in die Schlacht Gerüsteten bei sich festzuhalten. Die Gruppe scheint nicht selten zu Porträtbildungen degradirt worden zu sein und ist überhaupt nur in geringer Ausführung vorhanden. — (Hera- kles und Omphale, in der schon (S. 422, f) erwähnten Gruppe des Museums von Neapel, zweiter Gang).

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

In der Akademie der Künste (früher in der Libreria des Domes) von Siena steht die stark verstümmelte, vielleicht ziemlich späte Gruppe der drei sich leicht umarmt haltenden Grazien, offenbar nach einem herrlichen Original; in den Contrasten und in der Schnei-

dung der Linien ist noch das Nachbild von grossem Reize <sup>1)</sup>. *Rafael* wurde durch dieses Werk zu einem bekannten Bilde angeregt, welches sich jetzt bei Lord Ward in England befindet; mit grossem Unrecht wandte *Canova* in seinen drei Grazien (Galerie Leuchtenberg) die mittlere Figur, die in der Gruppe vom Rücken gesehen wird, um, und zeigte alle drei von vorn.

Von Gruppen des Kampfes ist in den italienischen Sammlungen eine der bedeutendsten vorhanden: die beiden Ringkämpfer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Stark überarbeitet und von verschiedenen Händen restaurirt, wie wir das Werk jetzt vor uns sehen, 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.

Von der Gruppe „Herakles und der Centaur Nessus“, im ersten Gange ebenda, ist die ganze erstere Figur neu und auch von der letztern ein Theil. — Von einer viel wichtigern florentinischen Gruppe, Herakles und Antäus (im Hofe des Palazzo Pitti) ist fast die Hälfte von *Michelangelo* (?) restaurirt und die alten Theile zeigen eine stark verwitterte Oberfläche; in seinem Urzustand war das Werk vorzüglich, wenn die (immerhin nur römische) Ausführung einigermaassen der Composition entsprach; Herakles hat seinen Gegner von der Erde aufgehoben und erdrückt ihn in der Luft, während Antäus vergebens die Hände des Helden von seinem Leib wegzureissen strebt; ein Gestus, welcher vielleicht in der Ringschule nicht selten vorkam und in verschiedenen Gestalten dargestellt wurde (z. B. in zwei Amorinen, Uffizien, Verbindungsgang), hier aber in ausgezeichnet schöner und energischer Weise durchgeführt war. Die einseitige Bewunderung dieser Gruppe hat im XVI. Jahrhundert auf *Bandinelli*, *Giov. da Bologna* und ihre Mitstrebenden einen grossen Einfluss gehabt. (Eine kleine Bronze, Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank, stellt dieselbe Gruppe mit einer zuschauenden Pallas vermehrt dar.) Vgl. S. 423, a.

<sup>1)</sup> Der Gegenstand kommt auch in Reliefs und pompejanischen Gemälden vor.

- a [Herakles auf der Hindin knieend; bronzene Brunnengruppe aus Pompeji im Museum zu Palermo.]

Scenen nach dem Kampfe, vielleicht als Episoden grösserer Giebelgruppen zu betrachten, sind die beiden berühmten Werke: der Barbar und sein Weib, in der Villa Ludovisi zu Rom (wovon S. 487, c die Rede war) und die Gruppe des Ajax mit dem Leichnam des Patroklos. Letztere muss ein hochbewundertes Werk aus der Zeit des *Phidias* zum Original gehabt haben, welches vielfach nachgebildet wurde. Vier Exemplare davon sind stückweise erhalten: 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* selbst versetzte, nachdem schon *Bernini* ihn für die bestgearbeitete Antike in Rom erklärt hatte. 2) Der gewaltig leidenschaftliche Kopf des Ajax und die Schulter, sowie die (vorzüglich gearbeiteten) nachschleppenden Beine des Patroklos, im Vatican (Büstenzimmer). 3) Die vollständigste Gruppe in einem Hof des Pal. Pitti in Florenz (links von dem grossen Hofe), vielleicht noch griechische Arbeit; am Kopf des Ajax nur der Helm zum Theil neu, am Patroklos der Oberleib beinahe mit den ganzen Armen, ausserdem die sämtlichen untern Theile nebst Basis und Tronco. 4) Das Exemplar in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, geringer und eben so stark restaurirt<sup>1)</sup>. (Abozzo in Wachs von *Michelangelo* in der Casa Buonarroti.) — Die Aufgabe war eine der erhabensten: der vorzugsweise stürmisch gedachte unter den Heerführern vor Ilion, mitten im Kampf, und doch der Gegenwehr entsagend, um einen Sterbenden zu retten; ein Motiv gewaltiger leiblicher Anstrengung und grosser geistiger Spannung zugleich; — als pyramidale Gruppe eng beisammen und doch auf das Klarste auseinandergehalten und durch die schönsten Contraste belebt. [Die Benennung Ajax mit der Leiche des Achilles gilt jetzt für die richtige. Der rechte Arm des Todten liegt noch auf der Schulter des Ajax nach der vom Bildhauer *v. d. Launitz* ausgeführten Restauration.]

Doch es sollten noch höhere Aufgaben gestellt und gelöst werden.

- f Die Gruppe des Laokoon im Belvedere des Vaticans ist durch die grössten Geister unserer Nation beschrieben und mit einer

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

Tiefe gedeutet worden wie vielleicht kein anderes Kunstwerk der Welt. Der Gegenstand ist allbekannt, ebenso die Namen der Künstler, *Agesander*, *Polydorus* und *Athenodorus* von Rhodus; dagegen schwankt die Zeitbestimmung noch immer zwischen dem III. Jahrhundert v. Chr. und der Zeit des Titus, in dessen Thermen (1506) das Werk gefunden wurde. Restaurirt ist der rechte Arm des Laokoon, die rechte Hand und das rechte Bein des ältern Sohnes, der rechte Arm des jüngern Sohnes, das Meiste an der einen (obern) Schlange, nebst mehrern Enden der sonst erhaltenen Extremitäten. [Die ganze Gruppe ist wie die meisten Ausgrabungen des XVI. Jahrhunderts polirt worden, doch bemerkt man auf das Deutlichste die ursprünglichen nicht geglätteten Meisselzüge.]

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 ihres Gleichen 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 Ungleichheit der beiden Söhne an Alter, Grösse und Vertheidigungskraft 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.

---

a Die figurenreichste Freigruppe der alten Kunst ist endlich die des farnesischen Stieres in der danach benannten Halle des Museums von Neapel; ein Werk des *Apollonius* und *Tauriscus* von Tralles, welche vielleicht der rhodischen Schule des III. oder II. Jahrhunderts v. Chr. angehörten. So wie sie jetzt vor uns steht, ist sie dergestalt mit antiken und modernen Restaurationen versehen, dass man nicht einmal für die wesentlichsten Umrisse eine sichere Bürgschaft hat. Der Moment wäre nach dem jetzigen Zustande der, dass das vom Haar der Dirce ausgehende Seil dem wilden Stier schon um das rechte Horn geschlungen ist und ihm erst um das linke geschlungen werden soll, wesshalb die beiden Jünglinge (*Zethus* und *Amphion*) das Thier an der Stirn und an der Schnauze festhalten; die von hinten zuschauende *Antiope* soll (wenn man aus dem Schweigen des *Plinius* urtheilen darf) eine spätere, römische Zuthat sein, in welchem Fall die ganze Basis umgearbeitet sein müsste.

Von dem ursprünglichen Detail sind die erhaltenen Stücke der beiden Brüder von sehr tüchtiger lebensvoller Arbeit; die untere Hälfte der Dirce mit der herabgesunkenen, grossartig geworfenen Gewandung würde den besten griechischen Resten ähnlicher Art kaum nachstehen. Auch beim jetzigen Zustande wird man die Sondernung der Figuren, die Contrasten in den Momenten der Anstrengung und des Leidens, die Aufthürmung des Ganzen auf Felsstufen verschiedener Höhe mindestens geschickt und glücklich nennen müssen.

Allein das Ganze richtet sich durchaus nur an den äussern Sinn.

Dass die beiden Brüder sich aus Mutterliebe an der bösen Dirce rächen, erfahren wir aus der Mythologie, allein nicht aus dem Kunstwerk, welches an sich nichts als eine Brutalität vorstellt. Diese wird uns allerdings vorgeführt mit einer Energie und einem Reichthum von Mitteln, welche die Kunst sich erst an ganz andern 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 Sosianus* eine aus Griechenland gebrachte Gruppe, welche den Untergang der



Niobiden (bekanntlich durch die Geschosse des Apoll und der Artemis) darstellte und welche die Einen dem *Skopas*, die Andern dem *Praxiteles* zuschrieben. Im Jahr 1583 fand man in der Villa Palombara zwischen S. Maria maggiore und dem Lateran wirklich eine Anzahl Statuen dieses Inhalts auf; es sind diejenigen, welche später nach Florenz kamen und jetzt nebst anderweitig gefundenen im Niobe-Saal der Uffizien aufgestellt sind. Allein die Arbeit steht nicht nur durchgängig beträchtlich unter derjenigen Höhe, welche man dem Styl eines Skopas oder Praxiteles zuschreiben darf, sondern auch die einzelnen Statuen sind unter sich höchst verschieden in Güte und Styl, selbst in der Marmorgattung, und treten somit auf die Stufe einer alten Copie von verschiedenen Händen zurück. Es muss bemerkt werden, dass die beiden Ringer in der Tribuna und das Pferd in der innern Vorhalle derselben Galerie mit diesen Statuen gefunden wurden. Inzwischen entdeckte man an verschiedenen Orten Köpfe und Figuren, welche theils Wiederholungen der florentinischen, theils mit Wahrscheinlichkeit demselben Cyclus einzuordnen sind:

Vatican: Museo Chiaramonti: die eilende Tochter, ohne Kopf und Arme [von vorzüglicher Arbeit, deren freie Behandlung deutlich dafür spricht, dass wir in den Florentiner Statuen nur sehr geringe Copien besitzen]; ein schöner Kopf (509), [wohl richtig] Ariadne benannt, gehört vielleicht auch hieher; — Galeria delle statue: eine niedersinkende Tochter, nebst dem Knie eines Bruders, auf das sie sich stützt (auch als Cephalus und Procris bezeichnet); — oberer Gang: ein fliehender Sohn.

Museo Capitolino: obere Galerie: ein fallender und ein knieender Sohn, auch zwei Töchter, wovon die eine als Psyche<sup>1)</sup> umgebildet ist; ein colossaler Kopf der Mutter, [oberer Saal Nr. 39, wohl eher Venus; auch Nr. 61 zweifelhaft]; — grosser Saal: die Statue eines alten Weibes, welche man für die Amme der Töchter ausgiebt.

Museum von Neapel: Halle des Tiberius: vielleicht ist eine stehende, ganz bekleidete Statue eine Niobide.

[Im vierten Zimmer des Lateran: ein Niobiden-ähnlicher Kopf. — Es werden in Rom noch mehrere Köpfe für Niobe ausgegeben, welche in Wahrheit nur einen Anklang an den eigentlichen Niobe-Typus zeigen. In Turin: ein todter Niobide.]

<sup>1)</sup> Eine gegeißelte Psyche. [Br.]

Ausserhalb Italiens ist der sog. Ilioneus in der Münchener Glyptothek nach allgemeiner Ansicht ein Niobide und zwar gemäss der Vortrefflichkeit der Arbeit (die alle florentinischen etc. Figuren weit übertrifft) vielleicht ein echter Bestandtheil der Originalgruppe.

Andere Statuen, welche theils Niobiden gewesen sind, theils durch die Restauratoren dazu gemacht wurden, könnten wir nicht ohne Weitschweifigkeit und Unsicherheit besprechen.

Wie man sich nun diesen Vorrath als Ganzes zu denken habe, darüber gehen die Ansichten dergestalt auseinander, dass nicht einmal durchgängig die Giebelgruppe eines Tempels darin anerkannt wird, während Manche aus nicht zu verachtenden Gründen den Vorrath in zwei Giebelgruppen vertheilen. In diesem Fall bestände der Mittelpunkt in der einen aus der Mutter, in der andern aus dem Pädagogen; jene würde die Töchter, diese die Söhne enthalten haben.

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 Psychen benützt. Eine Wiederholung des Ganzen war so kostspielig, dass mehr als ein Besteller sich vielleicht mit einer Art von Excerpt 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 Motives willen besonders ausgeführt worden.

So lange man genöthigt ist, die florentinischen Exemplare zu Grunde zu legen, wird man das Ganze nie in einer Giebelgruppe vereinigen können. Das Dasein und der grosse Maassstab des Pädagogen macht diess unmöglich. Ich glaube, dass er für dieses oder ein ähnliches Exemplar von einem römischen Wiederholer, der zwei Gruppen aus dem Ganzen machte, geschaffen worden ist; man brauchte eine grosse Figur als Mittelpunkt für die Söhne, und in dieser zweiten Redaction wurde dann das Werk weiter wiederholt. Das abscheuliche alte Weib in der capitolinischen Sammlung, das man als Amme mit den Niobiden in Verbindung bringt, kommt allerdings an den Sarkophagen, z. B. demjenigen im Dogenpalast zu Venedig, wieder vor, und mag in der That an irgend einem andern, wieder anders angeordneten Exemplar der Gruppe als Gegenstück des Pädagogen gedient haben. In dem florentinischen Exemplar fände

sie schon des kleinen Maassstabes wegen kaum eine Stelle. Ob die beiden fraglichen Gruppen als Giebelgruppen eines Tempels dienten, bleibt höchst ungewiss; sie konnten auf irgend eine Weise im Freien arrangirt sein, und für diesen Fall erinnere man sich wieder an das dabei gefundene Pferd<sup>1)</sup> und an die beiden Ringer. Letztere (s. oben) sind wohl sicher keine Niobiden gewesen, allein man wusste im Alterthum, dass auch zwei Söhne der Niobe im Akt des Ringens abgebildet worden waren, und der Erwerber oder Besitzer des (jetzt florentinischen) Vorrathes stellte zu seinen Niobesöhnen auch die beste Ringergruppe, die er besass oder bekommen konnte. Wer den Pädagogen hinzuthat, der war auch weitem Ergänzungen gewiss nicht abgeneigt.

[Auch über die Aufstellung des Originals ist man durchaus unklar. Die ausschliessliche Berechnung der meisten Statuen auf den Anblick von vorn lässt auf eine Verbindung mit Architektur schliessen; die neueren Untersuchungen aber z. B. von Friederichs und Starck, sprechen eher gegen die Annahme, dass die Gruppe das Giebelfeld eines Tempels füllte.]

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 Gewand über dem Haupt (in dem Exemplar, welchem das vaticanische Fragment angehört, eine an seinem Knie niedergesunkene Schwester schützend); — von den Töchtern ist mit Ausnahme der genannten keine in der Arbeit mit der verstümmelten laufenden Statue des Museo Chiaramonti (S. 503, a) 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 restaurirt. Der sog. Narciss ist mit Recht in neuerer Zeit der Sammlung als verwundeter Niobide beigesellt worden. Vom todten Sohn ist in München ein noch besseres Exemplar.

Wenn nun vielleicht an keiner der florentinischen Statuen ein griechischer Meissel gearbeitet hat, so sind sie doch von grossem und bleibendem Werthe. Das überaus grandiose Motiv der Mutter

<sup>1)</sup> An dem venezianischen Sarkophag sind drei Söhne reitend und einer vom Pferde stürzend gebildet. Dem Pädagogen entspricht ein Mann im Hirtenkleid. \*

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 Theile ergänzt, aber richtig.) Die ganze Gewandung, noch in der Nachbildung vorzüglich, muss im Urbild 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. (Vielleicht wird bisweilen mehr hineinphantasirt als in diesem Exemplare wirklich ist.) — Nach der Mutter wird man wohl dem Sohne mit dem Gewand über dem Haupt den Preis geben.

Einer genaueren Beachtung ist der Typus werth, welcher in diesen Gestalten durchgeführt ist. Mutter und Töchter, soweit ihre Köpfe echt sind, haben diejenige grossartige, reife Schönheit, welche sich der siegreichen, auch wohl 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 giebt. — Die Söhne sind gemässigt athletisch gebildet und ihr Gesichtstypus steht zu demjenigen des Hermes in einem ähnlichen Verhältniss wie der mehrerer jugendlicher Athleten, abgesehen von dem zum Theil meisterhaft mit wenigen Zügen gegebenen Ausdruck des Momentes. Zwei davon sind in doppelten Exemplaren aufgestellt.

Die vorgeschlagene Zusammenstellung der Niobiden mit dem Apoll vom Belvedere und der Diana von Versailles kann nur befangenen Gemüthern zusagen. Beide sind ihrem Typus nach viel spätern Ursprunges als das Original der Niobiden. Und der Grieche verstand das Schicksal der letztern auch ohne eine solche erklärende Zuthat, welche nur 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 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 Kern seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hiezu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staatswegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus solchen Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschen-darstellung werden, und in der That 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 Namengebung berührt uns nicht, sobald wir im einzelnen Falle sicher sind, das Standbild eines berühmten Griechen vor uns zu haben. Einigen der betreffenden Werke liegen überdiess erweislich gar keine bei Lebzeiten gemachten Bildnisse zu Grunde, sodass die Kunst den ganzen Charakter aus eigenen Mitteln schaffen musste; bei noch mehrern lässt sich diess wenigstens vermuthen.

Für die werthvollste Statue dieser Art galt lange Zeit der sog. Aristides, jetzt Aeschines des Museums von Neapel<sup>1)</sup> (Halle der a Flora), bis in Terracina der Sophokles gefunden wurde (im Museum des Laterans, wo ein Abguss des Aeschines, wie in Neapel b einer des Sophokles, zur Vergleichung in der Nähe steht). Von diesen beiden ruhig stehenden, ganz ähnlich in Ein Gewand drapirten Gestalten wird der Sophokles schon wegen der edlern Züge einen Vorzug behalten; ausserdem hat das Gewand des Aristides einige gesuchte Zierlichkeiten, namentlich in der Gegend beider Hände, einige überflüssige Augen und Falten, zumal über dem Bauch, während dasjenige des Sophokles einfach nur das Nöthige, dieses aber schön und leicht giebt; endlich laufen beim Aristides die Falten von der linken Hüfte auf das vortretende rechte Knie zu und nehmen der

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

Figur auf diese Weise das Gleichgewicht; beim Sophokles, wo sie denselben Gang nehmen, wird diess harmonisch aufgehoben durch das Vortreten des linken Knies. Die Büchse mit den Schriftrollen steht bei jenem neben dem linken, bei Sophokles [neu ergänzt] neben dem rechten Fusse.

Beide sind unzweifelhaft von griechischem Meissel geschaffen. Diess gilt auch noch von einigen unter den Folgenden, doch nicht von allen, indem auch die Römer aus geschichtlicher und literarischer Pietät solche Statuen nach griechischen Originalen arbeiten liessen, hauptsächlich zum Schmuck ihrer Bibliotheken.

Zunächst mögen einige mehr oder weniger zweifelhafte genannt werden; so der Alcibiades (S. 435, b) und der Phocion<sup>1)</sup> im Vatican (Sala della Biga), letzterer eine einfach schöne bärtige Heldenfigur in Helm und derber Chlamys, nach ihrer Wiederholung als Statuette (im obern Gang des Vaticans) zu urtheilen ein beliebtes und bekanntes Motiv; — der nackte, stehende, enthusiastische Tyrtäus (in dem hier danach benannten Eckzimmer der Villa Borghese), von flüchtiger aber guter Arbeit, mit zweifelhaften Restaurationen<sup>2)</sup>; — der halb nackte Lykurg im Vatican (Sala delle Muse) u. s. w. — Mehrere sehr berühmte, aber auch wohl nicht ganz sichere Philosophen im sog. Kaffehaus der Villa Albani. — Um so sicherer ist mit einer verstümmelten Statue, in einem obern Zimmer des Palastes dieser Villa, Aesop gemeint; ein concentrirter Idealtypus des geistvollen Buckligen, nackt und in seiner Art meisterhaft gebildet.

Sehr ausgezeichnet durch den innern Ausdruck mühsam erungener rednerischer Grösse: der Demosthenes im Braccio nuovo des Vaticans<sup>3)</sup>; — von dem ebendort befindlichen Euripides gehört der Kopf wirklich diesem Dichter und der Rumpf jedenfalls einem berühmten Griechen, beides aber hing nicht ursprünglich zusammen. — Ebendort noch ein namenloser Philosoph.

Zeno der Stoiker, im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters); kurzer Hals, strammer Schritt, starke Brust, angezogener Mantel, heftige Züge — ein wahres Specimen griechischer Charakte-

<sup>1)</sup> Aristomenes der Messenier. [Br.]

<sup>2)</sup> Alcaeus. [Br.]

<sup>3)</sup> Statt der Rolle in den Händen richtiger mit verschränkten Fingern zu restauriren. [Br.]

ristik, 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 unsrigen wollen wir nicht einmal zum Versuche rathen.

Unter den sitzenden, meist ganz bekleideten Statuen nehmen die beiden Komödiendichter im Vatican (Galeria delle statue): Menander und Posidippus eine bedeutende Stelle ein; zumal der Erstere, der in Stellung und Miene so fein philiströs, so ernst und gemüthlich erscheint; je nach den Umständen wird er als Buffone oder als hohe geistige Macht auftreten.

Im Palast Spada zu Rom (erster unterer Saal): Aristoteles, borchend, nachdenkend, mit scharfen, grämlichen, ehemals schönen Zügen (die Augen ungleich); Stellung und Gewand ganz anspruchlos. [Die Benennung steht durch den erhaltenen Rest der Namensinschrift fest.]

Im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom: eine unbekannte, vor- ctrefflich drapirte Statue (mit römischem Kopf?), bezeichnet als das Werk des Zenon, Sohnes des Attinos, von Aphrodisias.

Unter mehreren Statuetten dieser Art (Einiges im obern Gang des dVaticans, u. a. a. O.) müssen zwei im Museum von Neapel (Halle der Musen), die eine mit der Inschrift: Moschion, besonders hervor- egehoben werden; köstliche, lebensvolle Figuren, Geberden und Gewandungen; nicht in feierlichem Reden, sondern etwa in ruhigem Dociren gedacht, bequem rückwärts gelehnt, in beiden Händen Schriftrollen. Endlich der zweifelhafte Anakreon im Musenzimmer fder Villa Borghese, und „Aristides der Smyrner“ im Museo cristiano gdes Vaticans, beide in ihrer Art bedeutend.

In den Uffizien zu Florenz könnte der „Jupiter“ (im zweiten hGange) 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 beinah oder völlig mannshoher Pfeiler (und zwar ein senkrecht geschnittener), dessen oberes Ende der Kopf sammt einem sehr genau bemessenen Theil 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 von Statuen u. s. w. beisammen, ein Gemisch, das wir um so weniger auseinander scheiden können, da nur das Bedeutendste hier mit Namen erwähnt werden darf.

An der Spitze der griechischen Porträtbildungen steht billig der Typus Homer's. Von einem wirklich überlieferten Bildniss kann natürlich keine Rede sein; die Kunst hat diesen Kopf allein geschaffen.

a (Schönstes Exemplar im Museum von Neapel, Halle des Tiberius;  
 b ein gutes nebst geringern im Philosophenzimmer des Museo Capitolino;  
 c ein guter Bronzekopf in übelm Zustande: Uffizien in Florenz, Bronzen, zweites Zimmer.) Ich gestehe, dass mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Sculptur giebt, als dass sie diese Züge errathen 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 muss zunächst folgen die berühmte eiserne Büste  
 a des Museums von Neapel (grosse Bronzen), welche man für das Bildniss Plato's hält. Beim ersten Blick wird der Beschauer eher an einen bärtigen Bacchus denken, allein Manches deutet darauf hin, dass eine historische Person dargestellt sei, und zwar am ehesten ein Weiser oder Gesetzgeber. Nicht ideal, sondern individuell ist z. B. schon die Linie des Profils, die Furchung der Stirn, die Partien der Wangen zunächst der Nase; menschlich jedenfalls die Bildung der Schlüsselbeine. Das Vorhandene als Fragment einer Statue gedacht, wird man auf eine sitzende Stellung, einen aufgestützten linken, einen herabhängenden rechten Arm schliessen dürfen. In den persönlichen



Formen lebt ein übermenschlicher Ausdruck der Ruhe und Geistes-  
hoheit, wie der eines milden Herrschers. Der ungeheure Nacken,  
welcher göttlichen Bildungen entnommen scheint, fügt das Gefühl un-  
widerstehlicher Kraft hinzu. Das sehr schön alterthümlich gebildete  
Haupt- und Barthaar dagegen zeigt die Tracht einer bestimmten Zeit  
in möglichster Veredelung, sowie die Sculpturen von Ninive eine Haar-  
tracht in feierlicher Erstarrung erkennen lassen.

Die grosse Masse der Uebrigen steht hauptsächlich an folgenden  
Orten beisammen: Im Vatican: Sala delle Muse, Büstenzimmer und <sup>a</sup>  
Galeria geografica; — Museo Capitolino: das schon genannte Philo- <sup>b</sup>  
sophenzimmer) — Villa Albani: untere Halle des Palastes, und Neben- <sup>c</sup>  
galerie rechts; — Museum von Neapel: Grosse Bronzen, erster Gang <sup>d</sup>  
der Marmore, Halle der berühmten Männer, und Halle des Tiberius; <sup>e</sup>  
— Uffizin in Florenz: Halle der Inschriften; — u. a. a. O. <sup>f</sup> <sup>g</sup>

Das Interesse, welches der Beschauer diesen Köpfen widmen wird,  
hängt natürlich meist von der historischen Theilnahme für die Men-  
schen ab. Nun sind leider auch hier bei weitem die meisten Benen-  
nungen (selbst manche der in griechischen Buchstaben eingegrabenen)  
streitig oder höchstens nur wahrscheinlich; man errieth z. B. bestimmte  
Philosophen aus dem physiognomischen Einklang ihrer Lehre mit be-  
stimmten Köpfen, eine Methode, welche doch immer sehr fragliche  
Resultate abwerfen wird. Aus Gemmen und aus Münzen der Hei-  
mathstädte berühmter Griechen mit deren flüchtigem Profilkopf wur-  
den die Namen für eine Anzahl von Büsten ermittelt. Der capitolinische <sup>h</sup>  
Aeschylus soll seinen Namen bloss dem kahlen Haupt verdanken,  
welches allerdings für den grossen Tragiker schon seiner Todesart  
wegen ein wahres Abzeichen sein musste. Wir wollen einige der  
sicher benannten und zugleich berühmtern bezeichnen.

Einige der sieben Weisen Griechenlands, ideale Charakter- <sup>i</sup>  
hermen, im Musensaal des Vaticans, flüchtige Nachahmungen (wie  
man annimmt) nach *Lysippos*. Ebendasselbst: Perikles und Aspasia.  
Anderswo auch Miltiades und Themistokles. Sokrates in reicher Ab-  
stufung, vom feinsten Ausdruck bis zur rohen Brunnenmaske, in allen  
Sammlungen. [Der beste Sokrateskopf in der Villa Albani, Zimmer  
des Orpheus-Reliefs.] Von den Tragikern ist in Büsten nur Eurip-  
ides (in vielen Exemplaren) und Sophokles ganz sicher, von den  
übrigen Dichtern vielleicht nicht einmal der capitolinische Pindar; <sup>k</sup>  
der sehr schöne Bronzekopf sammt Schultern, welcher im Museum von <sup>l</sup>

- Neapel (grosse Bronzen) Sappho heisst, kann auf diesen Namen so viel oder wenig Anspruch machen, als die übrigen Büsten, die man so benennt. Von den Typen der Philosophenköpfe werden etwa zwölf unbedingt anerkannt, von den namhaften Rednern Isokrates, Lysias und Demosthenes, sammt der zweifelhaften Statue des Aeschines.
- a (Hübsche und sichere Köpfchen von Epikur, Zeno, Demosthenes u. A. bei den kleinen Bronzen des Museums von Neapel; dagegen die Büsten
- b des Heraklit und Demokrit bei den grossen Bronzen bezweifelt werden; der schöne sog. Archytas ebenda ist vollends willkürlich so benannt.) Zuverlässig und bedeutend: die marmorne Doppelherme der
- c beiden Geschichtschreiber Herodot und Thucydides in demselben Museum (Halle des Tiberius). — [Ein Hesiod wahrscheinlich im Braccio nuovo des Vaticans Nr. 89.]
- d In den Uffizien zu Florenz enthält die Halle der Inschriften u. a. einen schönen Hippokrates, einen geringern Demosthenes, eine namenlose griechische Herme, einen bezeichneten Solon, einen Aristophanes,
- e (flüchtig und sehr verdorben, trotz der griechischen Inschrift eine späte Arbeit), einen Alcibiades, welcher der vaticanischen Statue (Sala della biga) gleicht, einen jener Köpfe, welche Sappho zu heissen pflegen, u. A. m.

Von den bessern Büsten dieser Art, d. h. von denjenigen, welche nicht späte Duzendnachbildungen sind, gilt durchgängig, was schon bei Anlass der ganzen Statuen gesagt wurde: sie stellen die Menschen so umgegossen dar, wie er nach seinem tiefsten Wesen hätte sein müssen, und verdienen desshalb den Namen — nicht von „idealisirten“ sondern von Idealbildnissen im besten Sinne. Es wird nicht etwas conventionell für schön Geltendes von aussen in den Kopf hineingebracht, sondern das persönliche Ideal, was innen in Jedem verborgen lag, wird entwickelt.

Vielleicht hatte die griechische Kunst schon einen bedeutend schwerern Stand, als sie seit Alexander die Fürsten der neuen griechischen Reiche, seine Nachfolger (Diadochen) verherrlichen musste. Hier galt es nun allerdings lebende Zeitgenossen, und zwar zum Theil Menschen von abscheulichem oder verächtlichem Charakter; und diese wollten überdies in einer ganz besondern Weise idealisirt sein, indem sie sich oft als bestimmte Götter abbilden liessen. Die griechische Sculptur that nun das mehr als Mögliche. Ohne von den bezeichnenden Zügen des Betreffenden wesentlich abzugehen, gab sie dieselben

mit einer eigenthümlichen Grösse und Offenheit wieder, wie sie etwa in einzelnen guten Stunden konnten ausgesehen haben. Das Verschmitzte, Kleinlich-Bösartige, das wir z. B. bei den spätern Ptolemäern vermuthen, wird hier gar nicht dargestellt, weil der Ausdruck eines göttlich waltenden Herrschers das wesentliche Ziel war. Vielleicht die nächste Analogie in der ganzen Kunstgeschichte gewähren eine Anzahl von Bildnissen *Tizian's*, in welchen die Menschen des XVI. Jahrhunderts 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 zum Theil colossalen Statuen, welche in Antiochien, Alexandrien, Pergamus u. a. damaligen Residenzen errichtet wurden, sind freilich alle verloren und unser obiges Urtheil ist auf eine Anzahl von Köpfen im Museum von Neapel beschränkt, welche vielleicht nur spätere Copien gleichzeitiger Bildnisse sind. (Der marmorne Ptolemäus Soter im ersten Gang; die übrigen fünf a Ptolemäer nebst der zweifelhaften Berenice (Seite 453, a) bei den gros- b sen Bronzen.) Es erscheint ewig lehrreich, wie hier die Unregelmässigkeiten der Gesichtszüge ganz unverholen zugestanden und doch mit einem hohen Ausdruck durchdrungen werden konnten. (Ob der wunderlich gelockte Frauenkopf wirklich den weibischen Ptolemäus Apion darstellt, wollen wir nicht entscheiden; von der berühmten Kleopatra ist unseres Wissens nur das sehr zweifelhafte Köpfchen im c Philosophenzimmer des Museo Capitolino vorhanden.)

Ein Räthsel 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 hiefür besass. Und in der That zeigen die beiden berühmten Colossalköpfe des Museo d Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters) und der Uffizien in Florenz (Halle des Hermaphroditen) einen vergöttlichten Alexander, und zwar, wie man bei den erstern annimmt, als Sonnengott. (Wenigstens war er in einem der Lysippischen Werke, wovon dieses eine Nachahmung sein möchte, so gebildet.) Es ist ein mächtig schönes Haupt mit aufwärts wallenden Stirnlocken, aber woher dieser Zug der Wehmuth? wir denken uns Alexander vielleicht wohl gerne so, mit einem Vorgefühl des nahen Todes mitten in den Herrlichkeiten des erober-

ten Asiens, allein für die griechische Kunst wäre solch eine sentimentale Andeutung etwas auffallend. Noch viel deutlicher findet sich dieser Ausdruck in dem florentinischen Kopfe (Uffizien, Halle des Hermaphroditen). Hier ist der Schmerz ungemein stark in den aufwärtsgezogenen Augenbrauen, in der Stirn, im Munde ausgedrückt; der Sohn Philipps wird zu einem jugendlichen Laokoon. Die einfach grandiose Arbeit übertrifft bei weitem die des capitolinischen Kopfes. (Man benennt dieses ausserordentliche Werk wohl mit Unrecht als „sterbenden Alexander“; der „leidende“ möchte richtiger sein; eine genügende Erklärung giebt es nicht.)

Von der Reiterstatue, welche in Alexandrien dem Gründer zu Ehren errichtet war, wissen wir nichts mehr; dagegen ist von einem im Kampfgewühl zu Pferde streitenden Alexander — wahrscheinlich einer sehr ausgezeichneten Gruppe — wenigstens eine kleine Erinnerung vorhanden in der sehr lebendig gedachten Bronzestatuetten des Museums von Neapel (grosse Bronzen; ein lediges Pferd, welches in der Nähe des Reiters aufgestellt ist, könnte der Arbeit nach wohl dazu gehören und ebenfalls aus jener Gruppe wiederholt sein). [Eine kleine Bronzefigur, vielleicht Alexanders, aus Velleia im Museum zu Parma, wo sie Apollo heisst.]

Ausser diesen Idealbildungen hat sich aber auch noch ein lebenstreues Porträt erhalten, u. a. in einer (bezeichneten) Büste des Louvre. Der Gypsabguss z. B. in der Académie de France bietet eine anregende Vergleichung zunächst mit dem capitolinischen Kopfe dar. Die Bronze in Neapel gleicht ihm in den Zügen mehr als jenen beiden Idealköpfen.

---

Unter allen römischen Bildnissen kommen natürlich die der Kaiser und ihrer Angehörigen vorzüglich häufig vor. Die Gelegenheiten, Statuen und Büsten der Herrscher aufzustellen, waren der verschiedensten Art; die Foren und Basiliken der Städte mussten von Rechtswegen damit versehen sein, die Gebäude jedes Kaisers enthielten gewiss die Bildnisse seiner ganzen Familie, und auch mancher Privatmann mochte es gerathen finden, seinem Herrn ein Denkmal zu setzen. Im III. Jahrhundert wurden bereits die Bilder der früheren guten Kaiser, zumal das des Marc-Aurel, aus historischer 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, Victorien, Löwenköpfen u. dgl. geschmückt; von dem Kriegermantel (Paludamentum) erscheint ein Bausch auf der linken Schulter; das Uebrige zieht sich hinten abwärts und kommt über dem linken, auch wohl über dem rechten Arm wieder zum Vorschein; die Rechte wird meist gesticulirend, auch etwa mit einer Waffe restaurirt. Sehr oft, ja in der Regel, ist nur der Rumpf alt oder ursprünglich; dem Kopfwechsel war gerade diese Gattung am meisten unterworfen. Der prächtig geharnischte L. Verus, im Vatican, Galeria delle statue; [das prächtigste Beispiel die Augustus-Statue aus der Kaiservilla ad gallinas (Primaporta) im Braccio nuovo des Vaticans, mit deutlichen Spuren der Bemalung;] eine Anzahl von den besten in der unteren Halle des Palastes der Villa Albani; andere im Museum von Neapel, dritter Gang. Aus sehr gesunkener Zeit: Constantin d. Gr. in der Vorhalle der Kirche des Laterans, und, sammt seinem gleichnamigen Sohn, auf der Balustrade der grossen Capitolstreppe.

Mit der Toga liessen sich die Kaiser theils in gewöhnlicher Stellung, theils 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 Vaticans; auch noch der Nerva ebenda; der Augustus in der inneren Vorhalle der Uffizien zu Florenz, mit aufgesetztem Kopf; weniger gut der Hadrian ebenda; — der letztern Art: der sog. Genius des Augustus, in der Sala rotonda des Vaticans; der Caligula im Hauptsaal der Villa Borghese. Ein junger Römer, welcher die Toga auf gewöhnliche Weise und auf der Brust eine Bulla oder Amulet trägt, ist im Museum zu Neapel, dritter Gang, vielleicht mit Unrecht unter die Kaiser und ihre Angehörigen gerathen, da sein Kopf aufgesetzt ist.)

Zu den eigentlich historischen Darstellungen gehört auch noch die einzige vollständig vorhandene Reiterstatue<sup>1)</sup> dieser Art: die des Marc-Aurel auf dem Platze zwischen den capitolinischen Palästen, vortrefflich gedacht und von sehr würdiger Gewandung und Geberde, nur durch das unförmliche Pferd (vielleicht Abbildung des

<sup>1)</sup> Nebst dem gering gearbeiteten Fragment eines Nero bei den grossen Bronzen des Museums von Neapel. \*\*

kaiserlichen Streitpferdes) in Nachtheil gesetzt. (Der Kopf zu vergleichen mit dem ebenfalls guten colossalen Bronzekopf im Hauptsaal der Villa Ludovisi.) — Von der bei Statius besungenen Reiterstatue Domitian's giebt etwa der riesenhafte Marmorkopf im Hof des Conservatorenpalastes eine Idee, der uns jetzt nur noch als Beispiel für die Berechnung des Colossalen auf die Ferne interessiren kann. (Ein anderer nicht minder riesenhafter Imperatorkopf im Giardino della Pigna des Vaticans.)

Neben diesen Porträtbildungen im engern Sinn 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 diejenigen 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 Oberleib, dessen leise Einwärtsbeugung eine majestätische und völlig leichte Haltung des Hauptes vorbereiten hilft. Der eine Arm wird durch ein hohes Scepter gestützt, das freilich selten richtig restaurirt 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 Neapel (Hof vor der Halle des farnesischen Stieres) zeigt, wie die Füße dieser meist sehr zertrümmerten Bilder <sup>1)</sup> für eine Aufstellung auf hoher Basis berechnet wurden; sie ruhen auf einem schmalen, schräg vorgeschobenen Schemel.

Die schönsten Exemplare dieser Art sind, noch in ihrem fragmentirten Zustande, die Fürsten des augusteischen Hauses, bekannt unter dem Namen der „Kaiserstatuen von Cervetri“, im Museum des Laterans. Namentlich zeigt die Gestalt des Claudius, dass die römische Kunst auf diesem Gebiet grösserer Dinge fähig war, als man ihr gewöhnlich zutraut. — Theilweise ebenfalls noch von hohem Werthe: die erste und besonders die zweite sitzende Statue des Tiberius im Museo Chiaramonti; der Nerva (?) in der Sala rotonda des

<sup>1)</sup> Sie wurden, wie so vieles Colossale, aus mehreren Stücken zusammengesetzt, die später schon durch die blosse Vernachlässigung wieder auseinander fielen, selbst ohne absichtliche Zerstörung.

Vaticans; letzterer sehr zusammengeflocht, aber von besonders mächtigem Gewandmotiv; — die beiden mit modernen (ganz willkürlich gebildeten) Köpfen im Museum von Neapel (dritter Gang) etc. Manche einzelne Kaiserköpfe in den römischen u. a. Sammlungen zeigen nicht sowohl durch ihre Grösse als durch das eigenthümlich Hohe der Behandlung, dass sie solchen halbidealen Bildwerken angehörten.

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 vorherrschende Haltung wirklich die der jetzigen Restaurationen war: nämlich die Rechte zum Sprechen erhoben oder einen Globus haltend, die Linke das Schwert und einen Bausch des Gewandes fassend. Die werthvollste Statue dieser Art ist der berühmte colossale Pompejus (im Palast Spada zu Rom), wahrscheinlich dasselbe Bild, zu dessen Füssen der ermordete Cäsar niedersank. Wir rechnen ihn der heroischen Auffassung nach hierher, obschon er kein Kaiser war <sup>1)</sup>. Was folgt, ist grossentheils untergeordnet oder durch den Kopfwechsel weit empfindlicher entstellt als die Geharnischten. Zum Besten gehören ein paar Statuen des L. Verus (im Braccio nuovo des Vaticans, im dritten Gang des Museums von Neapel u. a. a. O.), abgesehen von den unangenehmen Zügen. Von den grossen Bronzen dieser Art im Museum von Neapel erhebt sich keine über das Mittelmässige, auch der Germanicus nicht; von den marmornen (im dritten Gange) sind ausser Verus noch mehrere von mittelguter Arbeit; der colossale Alexander Severus aber (in der unteren Vorhalle) schon äusserst leblos. Sehr ansprechend die Statue eines jungen Prinzen von ähnlichem Typus, im Museo Chiaramonti des Vaticans. — Geringere nackte Kaiserkinder: die Bronzestatue im hintern Saal der Villa Borghese; der Prinz im Verbindungsgang der Uffizien zu Florenz. — Im Allgemeinen werden die halbnackten Thronenden schon desshalb den Vorzug vor den nackten Stehenden haben, weil das Auge bei jenen einen

<sup>1)</sup> Ebenso ist hier der Colossalstatue des M. Agrippa zu gedenken, welche sich zu Venedig im Hof des Pal. Grimani (unweit S. Maria Formosa) befindet. Nur decorativ behandelt, aber ein grossartiges Beispiel heroisch-idealer und doch getreuer Bildnissauffassung. Die starken Restaurationen fallen in die Augen; doch scheinen alt und nur neu angesetzt: Tronco, Basis, Cista und vielleicht der Delphin, welcher den Seehelden bezeichnet.

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 besondern Schmuck von den Statuen anderer römischer Damen unterschieden<sup>1)</sup>. Das Preiswürdigste wurde bei Anlass der weiblichen Gewandstatuen beiläufig erwähnt; die Kaiserinnen als Göttinnen, z. B. häufig als Venus, zeigen denselben bedenklichen Contrast zwischen Wirklichem 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 indess am Platze sein.

Eine eigene grosse Sammlung von Kaiserbüsten ist in der Stanza a degli Imperatori des Capitolinischen Museums aufgestellt. Aus den bessern Jahrhunderten finden sich dort meist geringere Exemplare, dafür ist die Kaiserreihe des III. Jahrhunderts dort repräsentirt wie sonst nirgends, allerdings durch Beihülfe sehr gewagter Taufen. Die besten Colossalköpfe in der Sala rotonda des Vaticans. b Auch die grosse florentinische Kaisersammlung (Uffizien, erster und zweiter Gang) enthält viele geringere und unsichere Köpfe (selbst c moderne, wie Otho und Nerva). Man wird beständig die bessern Büsten der übrigen Galerien mit zu Rathe ziehen müssen.

Vergebens sucht man zunächst in den öffentlichen Sammlungen von Rom und Neapel ein vollkommen würdiges Bildniss des grossen Cäsar; keines wiegt die Basaltbüste und den Kopf der Togafigur a des Berliner Museums auf. Die Statue in der unteren Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol, auf welche man gewöhnlich verwiesen wird, ist eine wahrhaft geringe Arbeit. Ein Kopf, der mich trotz seiner sehr flüchtigen Ausführung immer von neuem anzog,

<sup>1)</sup> Selbst das Diadem möchte wohl auch andern Frauen zugekommen sein, ebenso der oft sehr absonderlich scheinende Haarputz. Vgl. S. 519, Anm. 2.



steht im Museo Chiaramonti des Vatican; es ist Cäsar als Pontifex a maximus, die Toga über das Haupt gezogen, mit den ernstesten, leidenden Zügen seiner letzten Jahre. Zu den besseren Köpfen gehört auch die florentinische Marmorbüste (Uffizien, erster Gang, stark abgerieben und restaurirt); der in der Nähe befindliche Bronzekopf stellt eine andere Person vor.

Der schönste Kopf des Augustus ist wohl unstreitig der bronzene in der vaticanischen Bibliothek. Büsten und Statuen von allen Altersstufen (von August als frühreifem Jüngling im Museo 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 capitolinischen Museums; auch der basaltene im Kaiserzimmer trefflich; Claudius bei weitem am besten in der Statue des Laterans; Nero fast durchgängig zweifelhaft: als Knabe in einem schönen Köpfchen von böartigem Ausdruck (Museum von Neapel, dritter Gang); als Sieger des Gesanges in zwei halbecolossal Köpfen (Vatican, Zimmer der Büsten, und — wenn ich richtig errathe — im Museum von Neapel, Halle des Tiber, mit dem Namen Alexanders des Grossen). Von Vitellius in Italien vielleicht kein Kopf von dem Werthe desjenigen in Berlin; ein guter im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti)<sup>1</sup>). Vespasian und Titus, wegen üblicher Verwechslung in den Galerien hier nicht zu trennen: meisterlicher Colossalkopf im Museum von Neapel (dritter Gang); gute Büste im Hauptsaal der Villa Borghese. Trajan, dessen sonderbare Kopfbildung nirgends verhehlt wird: am ansprechendsten in der vaticanischen Büste (Belvedere, Raum des Meleager). Hadrian: am häufigsten vorhanden und sehr oft gut. Plotina und die ältere Faustina, Colossalköpfe in der Sala rotonda, interessant für die Behandlung des Lieblichen in diesem Maassstab<sup>2</sup>). Antoninus Pius: trefflich in

<sup>1</sup>) Wo sonst manches Verdächtige und selbst Neue zusammensteht. Der schöne jugendliche Kopf mit dem Eichenkranz entspricht unter den Kaisern am ehesten dem Augustus.

<sup>2</sup>) An den Kaiserinnen stört oft der modemässige Haarputz, welcher sogar an einzelnen Büsten zum Abnehmen und Wechseln eingerichtet ist.

a der Colossalbüste der Villa Borghese (Hauptsaal), geringer in derje-  
 b nigen des Museums von Neapel (dritter Gang) und in der sehr peni-  
 c beln des Museo Capitolino (grosser Saal). Eine auffallende Menge  
 von Colossalköpfen u. A. der bisher Genannten und Anderer im  
 d Garten der Villa Albani. Von Marc-Aurel und Lucius Verus  
 eine bedeutende Anzahl Köpfe überall, wovon wir das Beste nicht  
 e anzugeben im Stande sind. Von Commodus ein wahrscheinlich  
 f echter, trefflicher, obwohl flüchtig behandelter Kopf im Museum von  
 Neapel (dritter Gang). Pertinax, gute Colossalbüste in der Sala  
 rotunda des Vaticans. Septimius Severus, häufig als Statue,  
 vielleicht nirgends von besonderem Werthe. Seine Gemahlin Julia  
 o Domna, die letzte Römerin, von welcher uns die Kunst ein wahrhaft  
 g schönes und geistvolles Bild hinterlassen hat: Büste in der obern  
 h Galerie des Museo Capitolino; auch eine gute Colossalbüste in der  
 Sala rotunda des Vaticans. Caracalla, auffallend häufig und gut,  
 wahrscheinlich einem vorzüglichen Original zu Liebe wiederholt,  
 i vielleicht am feinsten durchgeführt in einem Kopf der Büstenzimmer  
 des Vaticans. Ein furchtbares Haupt, ein „Feind Gottes und der  
 Menschen“, bei dessen Verworfenheit und falscher Genialität der Ge-  
 danke erwachsen muss: es ist Satan.

Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen  
 still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildniss von höherem Lebens-  
 gefühl geschaffen. Die Auffassung wird zusehends ärmlich und ein-  
 förmig, die Formen ledern und flau oder peinlich. Die Theilnahme  
 schwindet ausserdem durch die Unsicherheit der Benennungen, für  
 welche man auf die schwankenden Gesichtszüge ungeschickter Mün-  
 i zen angewiesen ist. Von der capitolinischen Büste Diocletian's  
 k und von der neapolitanischen des Probus (Museum, 3. Gang) möchte  
 man wenigstens wünschen, das sie echt wären. Die Köpfe des IV.  
 l Jahrhunderts sind zum Theil schon ganz puppenhaft, die drei capito-  
 linischen des Julianus Apostata nur durch ein mittelalterliches  
 Zeugniss bewährt.

---

Neben diesem Vorrath von Herrscherbildnissen existirt noch ein  
 viel grösserer von „Incogniti“, Männern und Frauen, welchen man  
 durch Beilegung interessanter Namen, zumal aus der letzten Zeit der  
 Republik einen willkürlichen Werth 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 photographirten!) Bilde, in welchem die jetzige vielbeschäftigte Menschheit vor der Nachwelt aufzutreten gedenkt. Freilich gehört Schädelbau und schwammloses Fleisch und ein lebendiger Ausdruck dazu, der nur durch beständigen Verkehr mit Menschen, nicht mit Büchern und Geschäften allein sich dem Antlitz allmählig aufprägt.

Wie in allen guten Zeiten der Kunst, so wusste auch bei den Römern der Bildhauer nichts von künstlichem Versüssen und Interessantmachen derer, welche sich abbilden liessen. Es giebt eine grosse Menge von Grabdenkmälern meist untergeordneten Werthes, welche Mann, Weib und Kind in erhabenen Halbfiguren innerhalb einer Nische darstellen. (Eine Auswahl im Vatican: Gal. lapidaria; a ein sehr schönes im Zimmer der Büsten; eine ganze Anzahl im Hof b des Palazzo Mattei; in der Villa Borghese, Zimmer des Tyrtäus, drei c ganze Figuren in Relief, eine Mutter mit zwei Söhnen darstellend; ebendort zeigt die liegende Statue einer Jungfrau, dass auch die späte Kunst wahrer Schönheit ihr Recht anzuthun suchte; — eine Anzahl geringerer Grabmonumente im Museum von Neapel, Halle des farnesischen Stieres.) In diesen bescheidenen Denkmälern hat die Naivität, womit auch die hässlichen und unbedeutenden Züge, ja die weit-abstehenden Ohren wiedergegeben sind, etwas wahrhaft Rührendes und Gemüthliches. — 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 indess ein unbilliger, weil der römische Künstler nicht längstverstorbene grosse Männer, sondern den Ersten Besten porträtiren musste; an seinen vergötterten Kaisern hat er bisweilen das irgend Mögliche von höherer monumentaler Auffassung geleistet, und wenn wir die Statuen eines Virgil, eines Horaz aus der Kaiserzeit besässen, so würden wir darin vielleicht etwas ebenso Hohes ausgedrückt finden als in den Aristides, Euripides, Demosthenes u. s. w., welche als Muster von Idealbildnissen mit Recht gefeiert

werden<sup>1)</sup>. Ihre theilweise Nacktheit und sehr frei gewählte Gewandung hätte sich der römische Künstler zu analogen Zwecken auch aneignen können.

Ueberdiess besass er bei ganzen Statuen, wenigstens angesehener Personen, auch einen Vortheil. Die würdigste Tracht, die je eines ernstesten Mannes Leib bedeckte, ist immer die weite herrliche römische Toga mit ihrem doppelten Ueberschlag über die linke Schulter. Der linke Arm kann frei darunter hervorsehen oder sich darin verhüllen; der rechte bleibt nebst der rechten Schulter entweder ganz frei zur edelsten Geberde, oder die Toga zieht sich noch 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 bessern Jahrhunderten wird der Beschauer mit stets wachsender Bewunderung die freie Art und Weise innwerden, mit welcher die einzelnen Künstler das Gegebene behandelten. Er wird vielleicht dabei mancher unserer jetzigen Porträtstatuen und ihrer Cavalleriemäntel gedenken, welche letztern nebst dem blossen Kopf die Vermuthung erregen, dass der Betreffende sich während einer Standrede im Winter habe abbilden lassen.

Von dem sehr bedeutenden Vorrath dieser selbst im schlechtesten Fall betrachtenswerthen Gestalten brauchen wir bloss eine zu erwähnen: den sitzenden sog. Marcellus im Philosophenzimmer des capitolinischen Museums; jedenfalls das Bild eines ausgezeichneten Staatsmannes und Redners. Hier wirkt nicht bloss das schöne und wunderbar behandelte Kleidungsstück, sondern der Charakter der Stellung, welche sich in jeder Falte ausspricht. So sass nur Dieser und kein Anderer! möchte man sagen.

Andere Togafiguren werden noch bei Gelegenheit erwähnt werden. (Diejenigen von Kaisern s. S. 515.) Für den ersten Anlauf em-

<sup>1)</sup> Die halbideale Statue einer römischen Dichterin (wenn wir eine 1851 gefundene Figur unter Lebensgrösse im Braccio nuovo des Vaticans (Nr. 37) richtig so deuten) würde zu einer solchen Annahme einigermassen berechtigten.

pfehlen wir den Togatus (aus dem Grabe der Servilier) am Anfang a  
des Museo Chiaramonti und den schönen greisen Opferer in der b  
Sala della Biga des Vaticans. (Vgl. S. 410 a.)

Welches nun immer die Ausstattung und Gewandung sei, es bleibt eine Thatsache, dass die bessern 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, von römischen Kaisern und Privatleuten, — zusammen wohl viele Tausende an Zahl — welches Auge vermöchte diese ganze Heerschaar zu mustern und durch Vergleichung das Beste und das Gute von dem Geringern zu scheiden? welches Gedächtniss könnte sich diess Alles einprägen? — Vom Streit über die Namengebung, welcher diess Gebiet (wie bemerkt) unaufhörlich bedroht, muss vollends der Nicht-Archäologe auch hier ganz absehen, wenn er nicht Zeit und Lust verlieren will.

Es bleibt ihm nichts übrig, als bei guter Stimmung und Musse diese Köpfe einzeln, wie sie ihm gefallen, nach ihrem geistigen Ausdruck und nach der Kunst des Bildhauers zu durchforschen. Isolirt gesehen, gewinnen wenigstens die bessern davon ausserordentlich. Im Thronsaal des Palazzo Corsini zu Rom steht auf einem Pfeiler der c  
Kopf eines Römers, den mitten im Vatican nur Wenige beachten würden, der aber hier mit seiner edeln Individualität, seinem Ausdruck des Kammers alle Blicke auf sich zieht. An solch einem Beispiel kann man inne werden, wie viel Treffliches anderswo dem Auge entgeht, z. B. in dem langen Museo Chiaramonti, in den Büsten- d  
zimmern und in der Galeria geografica des Vaticans, im Zimmer der e  
Vase des Museo Capitolino, wo die „Incogniti“ beisammen stehen, in f  
den meisten Räumen der büstenreichen Villa Albani, in den verschie- g  
denen Abtheilungen des Museums von Neapel, in der Inschriftenhalle h

a und Hermaphroditenhalle der Uffizien zu Florenz, im Hof des Pal. Riccardi ebenda, u. a. a. O.

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 Kunstwerth als das physiognomische Interesse zum Maasstab, ungewiss ob der Leser uns gerne auf diesen Pfaden folgen wird.

b Im Vatican: Braccio nuovo: der sog. Kopf des Sulla; — Mus.  
 c Chiaramonti: der sog. Marius, treffendes Bild eines etwas galligen Alten; — der sicher richtig benannte Cicero, N. 422, nicht N. 697; — und der sog. Ahenobarbus mit dem feinen und klugen Ausdruck  
 d des fetten Angesichtes; — Büstenzimmer: einige interessante Frauen-  
 e köpfe. — Im Museo Capitolino: erstes unteres Zimmer: ein Mann von Jahren (jetzt für Hadrian ausgegeben, aufgestellt auf einem Hercules-Altar), wundervoll wahr in dem zweideutig Verbissenen  
 f des Ausdruckes; — Zimmer des sterbenden Fechtens: der beste Kopf des Marcus Brutus, Mörders des Cäsar, von widerlichem, obwohl  
 g nicht geistlosem Ausdruck; — Zimmers des Fauns: der sog. Cethegus, ein noch junger, vornehm abgelebter Spät Römer; — Philosophen-  
 h zimmer: hier muss man wohl von den meisten Taufen mit Römernamen absehen und sich einzig mit dem geistigen Inhalt begnügen; Virgil als idealer, wahrscheinlich göttlicher Kopf gehört gar nicht hieher; ein kahler, delicateser sauertöpfischer Alter heisst Cato; ein (auch sonst öfter vorkommender) trauernder, entbehrungsvoller Kopf („squalidus“), die Haare in der Stirn, wird überall Seneca getauft; der  
 i sog. Cicero ist ein ansehnlicher grosser Beamter mit klaren, wohlwollenden Zügen; der sog. Pompejus ein leidenschaftlicher, sehr vornehmer junger Herr, dessen Gleichen der Leser wohl schon öfter begegnet sein wird. U. s. w. <sup>1)</sup> Mitten unter diese sehr bunte Schaar hat sich ein ganz schöner jugendlicher Heldenkopf (N. 59) verirrt, mit einem leisen Anflug des Barbarentypus; wenn Jemand in ihm den Germanen Arminius erkennen will, so wird ein alterthumskundiger Freund, den ich hier nicht nennen darf, nichts dagegen einzuwenden haben.

i — Im Palast der Conservatoren (Eckzimmer) die vorgebliche

<sup>1)</sup> [Braun S. 170 ff. erkennt u. a. den Aeschylus (N. 82), den Marcus Agrippa (N. 16), den Terenz (N. 76), den Corbulo (N. 48) als richtig benannt an, hält aber (nach Visconti) den Cicero (N. 75) eher für einen Asinius Pollio.]

Bronzebüste des alten L. Junius Brutus, ein höchst charakteristischer Römerkopf.

Im Museum von Neapel: Grosse Bronzen: schönes Exemplar <sup>a</sup> des schon bezeichneten Seneca; Lepidus (wenig sicher, allein voll individuellen Lebens); Scipio Africanus d. ä. (in allen Sammlungen, oft mehrfach, vorhanden; weit das beste Exemplar, von den übrigen beträchtlich abweichend, im Besitz des Jesuitencollegiums zu Neapel), <sup>b</sup> das wahre Urbild eines alten Römers; — Marmorwerke erster Gang: <sup>c</sup> 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 Modellirung hatte; ebenda die Statuen der Familie Balbus aus Herculaneum, in der Gewandung gering, in den Köpfen sehr ausgezeichnet, besonders die Mutter, deren kluge, ruhige, hochbedeutende Züge eine ehemalige Sinnlichkeit nicht verläugnen; — zweiter Gang: die Reiterstatuen der Balbus Vater und <sup>d</sup> Sohn, in den Köpfen wiederum sehr bedeutend, ausserdem als einzig erhaltene Consularstatuen zu Pferde merkwürdig durch die ungeweinte typische Einfachheit der Composition, wobei auch einige Nüchternheit mit unterläuft; — Halle der berühmten Männer: mehrere gute Anonyme und Falschbenannte; — Halle des Tiberius: ebenso; das Beste <sup>e</sup> der sog. Aratus, geistreich seitwärts emporblickend; ein liebenswürdiges Frauenköpfchen mit verhülltem Kinn, fälschlich als Vestalin bezeichnet.

In den Uffizien zu Florenz: innere Vorhalle: ein gutes <sup>g</sup> Exemplar des sog. Seneca; — erster Gang: Marcus Agrippa, <sup>h</sup> classische Züge mit dem Ausdruck tiefer Verslossenheit; — <sup>i</sup> Halle der Inschriften: ein feiner durchgebildetes Exemplar desjenigen Kopfes, welcher in der capitolinischen Sammlung Cicero heisst; der „Triumvir Antonius“ eine flüchtige Arbeit, die aber etwas von derjenigen Art von Grösse hat, welche wir jenem Manne zutrauen; ein anonymer Römer, welcher mit Ausnahme des noch etwas behaarten Kopfes an jenen grandiosen Scipiokopf der PP. Jesuiten in Neapel erinnert; — Halle des Hermaphroditen: zwei tüchtige Köpfe von so <sup>k</sup> zu sagen philiströsem Ausdruck; eine schöne Frau von demjenigen matronalen Typus, welchen man insgemein der Livia zuschreibt, mit zahlreichen gerollten Löckchen; — zweites Zimmer der Bronzen, <sup>l</sup> sechster Schrank: einige sehr gute kleine Bronzeköpfchen und

Statuetten, worunter die winzige aber vortreffliche eines sitzenden Mannes in der Toga.

a In der untern Halle des Palazzo Riccardi: ausser einer Anzahl von Idealköpfen (worunter ein schöner und ein geringerer Apoll, zwei Athleten, eine sog. Sappho) ein guter römischer Porträtkopf, verschumpft und sauer blickend, in einem Nebengang rechts.

b Im Camposanto zu Pisa: (bei XL) Marcus Agrippa, weniger erhalten, aber ebenso echt als der florentinische Kopf. (Ebenda mehrere gute Götterköpfe. Der angebliche Brutus, bei IV, ist offenbar modern.)<sup>1)</sup>

---

Vergebens sucht man Auskunft über den Ursprung und ersten Gebrauch der so häufigen und zum Theil so trefflichen marmornen Masken. Wenn die Archäologie nichts dagegen hat, so wollen wir einige harmlose Vermuthungen aufstellen, die neben jedem erwiesenen Thatbestand in ihr Nichts zurückzutreten bereit sind.

In den heitern Tagen des alten Athens muss mit der beginnenden Blüthe der Tragödie und der Komödie auch die Kunst, tragische und komische Masken für die Bühne zu machen, eine beträchtliche Höhe erreicht haben. Der Grieche ertrug bekanntlich auf dem Theater lieber ein künstliches Gesicht und eine künstliche Leibeslänge (mittelst der Kothurne) als die persönliche Physiognomie irgend eines Schauspielers; diese hätte ihm selbst bei der grössten Schönheit nie die typisch-idealen Züge geboten, welche einmal von den tragischen und komischen Charakteren unzertrennlich schienen. Welches Schauspielers Antlitz hätte für den gefesselten Prometheus und für seine Peiniger Kratos und Bia ausgereicht? — Die Masken aber, wo man sie auch aufbewahrte, müssen, selbst nur einfach an der Wand aufgehängt, ein bedeutendes, monumentales Aussehen gehabt haben, das man bleibend festzuhalten versucht sein musste; Keinem jedoch kann dieser Gedanke früher und eher gekommen sein, als dem Maskenmacher selbst, der ja ein bedeutender und gewiss in hohen Ehren gehaltener Künstler war, — vielleicht zugleich Bildhauer in einer Zeit, die noch so wenig die Kunstgattungen trennte. Ausser dem Theater

<sup>1)</sup> [Vielleicht gelingt es einem Beobachter von gebildetem Auge und gutem Gedächtniss unter den Römischen Damen-Büsten das Original der vielbewunderten „Clytia“ in London ausfindig zu machen.]



wurden eine Menge Masken gebraucht bei Aufzügen, Processionen und Festlichkeiten aller Art; wie konnte man dergleichen besser ansagen als durch das Aushängen von Masken an Schnüren oder Laubgewinden? — An irgend einem Gebäude, das mit solchen Bestimmungen zusammenhing, am ehesten wohl an einem Theater möchte denn auch die erste aus Stein gemeisselte Maske, zur Verewigung des festlichen Eindruckes angebracht worden sein — wo und wie? können wir schwer errathen; vielleicht als Akroterion (Eckzierde), bald vielleicht auch in vielfacher Wiederholung innerhalb eines Frieses, als Metope einer dorischen Halle. — Doch die Personen der Tragödie, Götter und Menschen der heroischen Zeit, hatten schon eine so bedeutende, rein ideale Stellung als Hauptgegenstände der Kunst, dass ihnen unter dieser neuen Form nicht viel abzugewinnen war, und daher darf man sich wohl das Vorherrschen der komischen Masken erklären. Diese eigneten sich vollständig zur Dienstbarkeit unter der Architektur und mussten sich denn auch im Verlauf der Zeit jeglichen Dienst gefallen lassen. [Aus erhaltenen athenischen Denkmälern wissen wir von der Verwendung der Masken als Weihgeschenke nach errungenem Siege.]

Zu Wasserspeiern an Gebäuden und zu Brunnenmündungen schickte sich zwar 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 Gluth- 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 blosser freie Decoration an Gebäuden verschiedener Art.

Man wird ihren Styl im Ganzen hochschätzen müssen. Sie sind die einzigen Caricaturen, die der hohen Kunst angehören, die Gränzmarken des Hässlichen im Gebiet des Schönen. Desshalb ist hier selbst bei der stärksten Grimasse doch nichts Krankhaftes, Verkümmertes, Peinliches oder Verworfen-Bösartiges zu bemerken. Was dem Ausdruck zu Grunde 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 neuern Sammlungen demgemäss hoch und fern, an Gesimsen und Giebeln aufgestellt, entgehen sie dem Auge nur zu leicht.

a Vielleicht die grösste Anzahl findet sich beisammen in der Villa  
Albani (untere Halle des Palastes, Vorhalle des Kaffeehauses etc.);  
b in Maasstab und Arbeit meist so gleichartig, dass sie von einem und  
c demselben Gebäude stammen könnten. — Andere im Vatican (be-  
sonders im Hof des Belvedere, auch im Appartamento Borgia).

Diese möchten alle als blosse Decoration gedient haben. Als  
d Dampfspeier sind zunächst vier fast vollständige Köpfe im Museum  
von Neapel (Marmorwerke, zweiter Gang) zu nennen, ideal, nicht  
carikirt, und noch von sehr guter Arbeit. Vielleicht gehört hierher  
e auch der colossale Venuskopf von Alba im Turiner Museum. Andere  
Dampfspeier dagegen zeigen den komischen Ausdruck des Heraus-  
f pressens der Luft aus dem Munde; so die rothmarmornen an der  
Treppe der Villa Albani und in der Villa Ludovisi (Vorraum), beide  
im Profil, Flachrelief.

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

Endlich giebt es eine Gestalt des griechischen Mythos, welche  
nur als Maske vorkömmt: das Tod und Entsetzen bringende, ver-  
steinemde Gorgonenhaupt, die Medusa. Die ältere Kunst bildete  
sie als eine Grimasse, die höchstens denjenigen Widerwillen hervor-  
bringen kann, welchen etwa die Kriegsdrachen der Chinesen erregen  
mögen. Später aber (durch *Praxiteles*?) kam derjenige Typus auf,  
k den wir z. B. in den colossalen vaticanischen Medusenmasken  
(aus hadrianischer Zeit, im Braccio nuovo) bewundern. Unter den  
schlangenähnlichen Locken treten gewaltige, breitgebildete Köpfe her-  
vor, schön und erbarmunglos, zugleich aber selbst von geheimem  
Entsetzen durchbebt; nur so konnte diese Empfindung auch in dem  
Beschauer erregt werden. Für die Behandlung des Dämonisch-  
Schrecklichen in der griechischen Kunst die wichtigste Urkunde. —  
l Leider findet man an der Treppe des Pal. Colonna in Rom von dem

berühmten porphyrnen Colossalrelief eines Medusenhauptes nur noch den bemalten Gypsabguss. — Medusa im Profil, Hauptsaal der Villa Ludovisi.

Im Ganzen haben unter den Masken diejenigen der Komödie, wie bemerkt, das grosse Uebergewicht; 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 im obern Gang des Vatican's, andere in der Villa Albani, Kaffeehaus; <sup>1)</sup> manche als kleine Bronzefiguren in den betreffenden Sammlungen.) — Für die Malerei waren ganze Theater-scenen und Proben ein nicht ungewöhnlicher Gegenstand, wie mehrere antike Gemälde und Mosaiken des Museums von Neapel beweisen (u. a. die beiden zierlichen Mosaiken des *Dio-medes*, erster unterer Saal links). In Rom geben die einfachern Mosaiken am Boden der Sala delle Muse im Vatican einen ziemlich genauen Begriff von dem Auftreten tragischer Schauspieler.

---

Von andern leblosen Gegenständen hat die römische Kunst bisweilen die Trophäen mit ganz besonderer Schönheit gebildet, sowohl im Relief (Basis der Trajanssäule), als in runder Arbeit (Balustrade des Capitols). Die plastische Gruppierung des Unbelebten hat vielleicht überhaupt keine höhern Muster aufzuweisen als diese.

---

Die Thierbildungen der alten Kunst zeigen eine reiche Scala der Auffassung, vom Heroischen bis zum ganz Naturalistischen. In den edlern und gewaltigern Thiergattungen lebt eine ähnliche Hoheit der Form wie in den Statuen von Göttern und Helden; in den geringern wird man mehr jene naivsten Züge des Lebens bewundern, die das Thier in seinem Charakter zeigen. — Dieser ganze Kunstzweig muss eine grosse Ausdehnung gehabt haben; von noch vor-

<sup>1)</sup> Letztere zusammen, wenn sie ichtig geordnet würden, eine komische Scene vorstellend. [Ansicht Braun's.]

handenen Resten [meist in ziemlicher Ausdehnung aber geschickt  
 a modern restaurirt von *Francesco Franzoni*] ist z. B. die grosse Sala  
 b degli Animali im Vatican erfüllt, und auch im Museo Chiaramonti  
 findet sich Vieles, lauter römische Arbeiten, die zum Luxus des  
 Hauses, zum Schmuck der Brunnen und Gärten gedient haben  
 mögen. Den Vorzug behaupten natürlich die grossen, monumentalen  
 Thiergestalten.

Die Pferde der antiken Sculptur 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 Verhältniss kleiner gebildet finden, aus Gründen des Styles,  
 nicht wegen Kleinheit der Race. Sodann galt eine andere Bildung  
 des Kopfes, des Nackens, der Brust und der Croupe, namentlich  
 aber ein gedrungeneres Verhältniss der Beine für schön, als jetzt.  
 Aus Mangel an Specialkenntnissen 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 Pferdekopf, dessen überall  
 verbreitete Abgüsse man vergleichen möge; Alles was zum Aus-  
 druck 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  
 Thiere wohl nicht vorkömmt. — Als griechische Arbeit galten  
 c bekanntlich lange Zeit die vielgewanderten vier Bronzepferde  
 über dem Portal von S. Marco in Venedig; gegenwärtig hält man  
 sie doch nur für römisch, etwa aus neronischer Kunstepoche; jeden-  
 falls gehören sie zu den besten und als einziges erhaltenes Vier-  
 gespann (wahrscheinlich von einem Triumphbogen) unschätzbar zu  
 d nennen. — Die stark restaurirten Pferde der Colosse von Monte  
 Cavallo in Rom sind ohne Zweifel Nachahmungen griechischer Vor-  
 bilder wie die Statuen, in ihrem jetzigen Zustand aber nicht maass-  
 gebend. (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  
 e der Bewegung aber bisweilen trefflich. — Im Museum von Neapel  
 verdienen die marmornen Pferde der beiden Balbi (nach meinem  
 Urtheil) unbedenklich den Vorzug vor dem (sehr zusammengeflickten

eherne herculanensische Pferde sowohl als vor dem colossalen a ehernen Pferdekopf aus dem Palast Colobrano (Abtheilung der grossen Bronzen); von den ebenda befindlichen bronzenen Statuetten übertrifft das Pferd Alexanders und das freisprenge dasjenige b der Amazone. — In Rom ist das Pferd Marc Aurel's auf dem Capitol gut gearbeitet und lebendig bewegt, an sich aber ein widerliches Thier, ohne Zweifel einem Streitross des Kaisers getreu nachgebildet. — In Florenz (Uffizien, innere Vorhalle) das bei der Niobidengruppe gefundene Pferd, mittelmässige Decorationsarbeit. — [Das 1849 im Trastevere gefundene ehernen Pferd, im Museo Capitolino, d vielleicht das lebendigste naturwahre aus dem Alterthum.]

Unter den Löwen hat der grösste von den vor dem Arsenal e zu Venedig aufgestellten den Altersvorzug (er stammt bekanntlich aus dem Piräus). Der liegende Löwe, auf der andern Seite der Thür, 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 kleinern gering.) — Als der schönste gilt der schreitende Löwe in f Relief, an der grossen Treppe des Palazzo Barberini zu Rom. — Ein schreitender Löwe in vollständiger Figur, von guter römischer g Arbeit, aber durch plumpe moderne Beine entstellt, befindet sich an der Treppe des Museums von Neapel. — Der eine vor der Loggia h de' Lanzi in Florenz ist wohl besser. (Der andere modern, von *Flaminio Vacca*.) — Von einer sehr bedeutenden Gruppe, welche den Sieg des Löwen über das Pferd darstellte, ist diejenige im Hof i des Conservatorenpalastes auf dem Capitol ein treffliches, nur zu sehr beschädigtes Exemplar, diejenige im Vatican (Sala degli Ani- k mali) ein schwacher Nachklang; auch die übrigen Löwen dieses Saales sind nicht von Bedeutung. — [Eine interessante grosse Gruppe l zweier Löwen, die einen Stier überfallen, griechisch, aus Motye, im Stadthaus zu Marsala.] — An gewaltigem Ernst und an grandioser Behandlung möchten die beiden grossen Granitlöwen des m ägyptischen Museums im Vatican wenigstens alle ruhenden Bildungen dieser Gattung hinter sich lassen. Wo das momentane Leben des Thieres Preis gegeben und seine Bedeutung als Symbol einer göttlichen Naturkraft hervorgehoben wird, wie im alten Aegypten, da allein sind solche Charaktere möglich. — [Löwenköpfe, als Wasserspeier, mit der Architektur verbunden, sind

a häufig; ein schönes Exemplar (Friesstück) von griechischer Arbeit, aus Himera, im Museum zu Palermo.]

b Von den Hunden wurde die grosse derbe Gattung der Molossen mit Vorliebe dargestellt. Nachahmungen eines Werkes dieser Art sind die beiden am Eingang der Sala degli Animali des Vaticans, und die beiden in der innern Vorhalle der Uffizien, von ungleicher Güte der Ausführung, aber sämmtlich von grandiosem Ausdruck. (Sie sind nicht als Pendants gearbeitet, wie schon die fast identische Wendung beweist.) Sonst genossen die Windhunde am häufigsten das Vorrecht einer plastischen Darstellung. Sehr schön und naiv (in der Sala d. Anim.) die Gruppe zweier Windhunde, deren einer das Ohr des andern spielend in den Mund nimmt. Anderswo (auch in Neapel) einer der sich am Ohre kratzt.

e Die bekannte capitolinische Wölfin (Eckzimmer des Conservatorenpalastes), vom Jahr d. St. 458, pflegt als etruskisches Werk betrachtet zu werden. Die Haare heraldisch, der Leib noch ziemlich leblos, die Beine kräftig und scharf. (Aus dem Mittelalter, in welches man sie aus nicht zu verachtenden Gründen hat verweisen wollen, kann sie doch nicht wohl sein; als die italienische Kunst des XIII. oder XIV. Jahrhunderts ähnliche Beine zu bilden vermochte, bildete sie das Haar nicht mehr heraldisch. Die wichtigsten Vergleichen für diese noch schwebende Frage: der Löwe vor dem Dom von Braunschweig, die Löwen des *Niccolò Pisano* unter den Kanzeln des Battistero zu Pisa und des Domes von Siena etc.) —  
f Anspringend und sehr lebendig: die Chimära von Arezzo in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer), mit etruskischer Inschrift; das Haar in symmetrisch gestäubten Büschen.

g Zum Allertrefflichsten gehört der florentinische Eber (Uffizien, innere Vorhalle); er richtet sich majestätisch auf; seine Borsten kleben buschweise zusammen vom Schweiss und von der Feuchtigkeit seines Lagers und bilden, zumal an der Brust, einen prächtigen Ausdruck innerer Kraft. — Das Mutterschwein von Alba (Sala d. Anim.) ist daneben ein sehr geringes Werk.

i Von Rindern ist in riesiger Grösse der farnesische Stier (s. d.), doch nur mit starken Restaurationen erhalten. Ausserdem enthält  
k das Museum von Neapel (grosse Bronzen) ein kleines bronzenes Rind, von mittelguter Arbeit. Die Erinnerung an *Myron's* berühmte Kuh sucht man, vielleicht vergebens, aus kleinen Bronzen ver-

schiedener Galerien zusammen. [Grosse Kuh von Marmor im 5. Zimmer des Lateran.]

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

Die beiden niedlichen Rehe des Museums von Neapel (grosse b  
Bronzen) stehen ziemlich vereinzelt. Der grosse Hirsch von Basalt c  
im lateranischen Museum, 5. Zimmer, ist ebenfalls eine gute Arbeit.

Die Vögel sind für die Freisculptur in Marmor nur ausnahmsweise ein geeigneter Gegenstand; indess 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. 468, u. f.). Als Symbol an römischen Denkmälern wurde wieder aus andern Gründen der Adler nur decorativ behandelt. Irgend einmal aber hatte sich die Kunst ernstlich des Königs der Vögel angenommen und ihn auf immer so stylisirt, wie er bis heute plastisch pflegt gebildet zu werden, nämlich mit beträchtlicher Verstärkung der untern Theile (eine Art starkbefiederter Knie) und mit grossartig umgebildetem Kopf. Eines der besten Exemplare bleibt immer der Reliefadler in der Vorhalle von d  
SS. Apostoli zu Rom.

Für den Begriff der quantitativen Ausdehnung, welche diese Thiersculptur erreicht hatte, sorgt, wie gesagt, die Sala degli Ani e  
mali. Hier findet sich der Elephant wenigstens in verkleinertem Relief, der Minotaurus, von einem Kameel der riesige Kopf, auch das Haupt eines Esels (ohne besondern Humor), mehrere Krokodille, Panther, Leoparden (mit eingelegten Flecken); dann Gruppen des Kampfes und der Beute, wie die von Löwe und Pferd (s. oben), Hund und Hirsch, Panther und Ziege, Bär und Rind etc.; kleine Amphibien und Seethiere, oft von farbigem Marmor; von Vögeln namentlich Pfauen u. a. m. Manches hat den Charakter blosser Spielerei.

[Eine ganze Reihe collossaler Thierköpfe aus der Villa Hadrian's, im Hofe des Palazzo Valentini, am Piazza di SS. Apostoli in Rom.]

Ausserdem wird man in den Sammlungen kleiner Bronzen (z. B. Museum von Neapel, drittes Zimmer, Uffizien in Florenz, zweites f  
Zimmer der betreffenden Abtheilung, sechster Schrank) eine grosse g

Anzahl und zwar gerade der schönsten und lebensvollsten Thiermotive vorfinden; am letztgenannten Ort u. a. einen trefflichen Stier mit menschlichem Angesicht, von griechisch scheinender Arbeit. Auch hier giebt sich die antike Kleinsculptur nicht als Fabrikantin artiger Nippsachen, sondern als eine des Grössten fähige Kunst zu erkennen (S. 495, 496).

Eine Anzahl von Thieren konnte ihrer Natur nach bloss in der Malerei und höchstens im Relief zu ihrem Rechte kommen. Diess sind ausser den Fischen die sämtlichen fabelhaften Wasserwesen, Seestiere, Seepanther, Seeböcke, Seegreife u. s. w., welche den Zug der Tritonen und Nereiden begleiten; die Tritonen selbst sind, wie oben (S. 482) bemerkt, aus einem menschlichen Oberleib mit dem Untertheil eines Pferdes und einem geringelten Fischschwanz zusammengesetzt. Es bleibt hier nur zu wiederholen, dass die Uebergänge aus dem einen Bestandtheil in den andern so meisterlich unbefangen und die Verhältnisse der Bestandtheile zu einander 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 Brunnenthier, 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 Aehnlichkeit.<sup>1)</sup> Dieser gehört zu den formlosesten Fischen; wer ihn im Mittelmeer nicht zu sehen bekommen hat, kann sich hievon a z. B. in der Naturaliensammlung der Specola in Florenz überzeugen, deren vortrefflich ausgestopfte Thiere für mehrere Punkte unseres Capitels zur entscheidenden Vergleichung dienen mögen.

---

Wenn wir hier die wichtigern Reliefs in kurzer Zusammenstellung auf die Statuen folgen lassen, so geschieht diess nur des beschränkten Raumes wegen. Abgesehen von seinem unschätzbaren

\* <sup>1)</sup> Der den Eros umschlingende Delphin im Museum von Neapel (Halle des Adonis) ist eines der wenigen Absurda der antiken Kunst.



mythologischen Werthe hat das antike Relief das Höchste was die Kunst je in diesem Zweige leisten kann, völlig erschöpft, sodass alles Seitherige daneben nur eine bedingte Geltung hat. — Die höchste Gattung, die Friese und Metopen griechischer Tempel, wie sie das britische Museum besitzt, darf man [abgesehen von den sicilischen Reliefs] in Italien freilich nur in Abgüssen suchen (zu Rom im Museum des Laterans, zu Florenz in verschiedenen Räumen der Akademie etc.), aber auch nicht übersehen; die römischen Fries-sculpturen sind daneben selbst im besten Falle nur von untergeordnetem Werthe. 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 copiren lassen. Es sind Tafeln, runde und viereckige Altäre und Piedestale, runde Tempelbrunnen (röm. Name: Puteal), Basen von Dreifüssen, Marmorvasen u. s. w. Von den im sog. Tempelstyl gearbeiteten, welche einen nicht geringen Theil der Gesamtzahl ausmachen, haben wir oben des Beispiels halber einige genannt; ungleich wichtiger sind immer die Werke des entwickelten griechischen Styles.

Um die Entstehung dieser Darstellungsweise zu begreifen, wird man sich einen architektonischen Rahmen hinzudenken müssen. Es ist die Sculptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken, die sie schmücken aber nicht beherrschen soll.<sup>1)</sup> An den griechischen Tempeln nun rief der Aussenbau mit seinen starken, scharfschattigen Formen das Hochrelief hervor, welches die menschliche Gestalt bis zu drei Viertheilen heraustreten lässt; an der Innenseite der Halle dagegen und an der Cella, wo überdem der nahe Standpunkt des Beschauers jede Ueberschneidung stark hervortretender Formen störend macht, fand das Basrelief in dem gemeinsamen Halblight seine Entstehung. Eine scharfe Scheidung zwischen beiden darf man natürlich bei spätern Werken, die ohne specielle Rücksicht auf bauliche Aufstellung entstanden sind, nicht verlangen.

Ein weiteres architektonisches Gesetz, welches im Relief lebt, ist die Beschränkung des darzustellenden Momentes auf wenige, möglichst sprechende Figuren, welche durch Entfernung oder deutliche Contraste auseinander gehalten werden. Die Vertiefung des

<sup>1)</sup> Das Extrem des Missbrauches siehe S. 383.

Raumes wird nur sehr beschränkt angenommen, die Verschiebung der Gestalten hintereinander nur mässig angewandt. Zur römischen Zeit glaubte man das Relief durch maasslose Aufschichtung von Figuren, durch Annahme mehrerer Pläne hinter einander zu bereichern, wobei jene Unzahl von Arbeiten entstand, die man nur betrachten mag, so lange nichts Griechisches daneben steht.

Die Bezeichnung des Oertlichen ist entweder eine kurz andeutende, welche durch einen Pfosten ein Haus, durch einen Vorhang ein Zimmer markirt, oder eine symbolische, welche das Wasser durch eine Quellgottheit, den Berg durch einen Berggott persönlich macht. Ausgeführte Darstellungen von Landschaften und Gebäuden, perspectivisch geschoben, giebt das Relief (seltene Ausnahmen abgerechnet) nicht vor dem XV. Jahrhundert. (*Ghiberti's* zweite Bronzethür am Battisterio von Florenz; die Scuola di S. Marco in Venedig, mit den Sculpturen der *Lombardi* etc.)

In der Darstellung der Figuren fand die griechische Kunst nach längerem Suchen zwischen Profil und Vorderansicht diejenige schöne Mitte, welche bei der lebendigsten Profilbewegung doch den Körper in seiner Fülle zu zeigen und namentlich den Oberleib auf das Wohlthuedenste 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 Theile, bald durch verstecktes Nachgeben. Starke Verstümmelungen verhindern oft jedes unbedingte sichere Urtheil.

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, Geräte u. s. w. den Blick verwirrt und das Ganze schwer und undeutlich macht. — Wir wählen nun aus der Masse des Vorhandenen nur diejenigen Werke aus, welche diese höhern Bedingungen deutlich erfüllt zeigen, nämlich die griechischen und die nahen und unverkennbaren, auch mehrfach vorkommenden Nachbildungen von griechischen. Der Bequemlichkeit des Auffindens zu Liebe mögen sie nach den Galerien geordnet folgen; die Anordnung nach dem Styl oder nach den Gegenständen würde in einer Kunstgeschichte den Vorzug verdienen.

Im Vatican: Museo Chiaramonti, am Anfang: ein sitzender a Apoll; gegen das Ende: wandelnde bacchische Frauen.

Belvedere, im Raum des Apoll: die zwei Tempeldienerinnen b mit herrlich wallenden Gewändern, einen widerspänstigen Opferstier führend. [S. oben S. 456 c; antike Copie aus dem Relief der Balustrade am Nike-Tempel auf der Akropolis von Athen; Replik in den Uffizien, s. unten S. 542 a.]

Galeria delle Statue: Mehreres Treffliche, u. a. zwei Reliefs von c griechischen Grabmälern. (Auch ein modernes Werk, vorgeblich von *Michel Angelo*.) Köstliche Fragmente in die Piedestale mehrerer Statuen eingemauert. — Das runde Puteal, Nr. 422, aus der Sammlung Giustiniani, mit der umständlichen Darstellung eines Bacchanals, moderne Copie des Originals in Spanien.

Gabinetto delle Maschere: Der trunkene Bacchus; — ein Opfer, d letzteres von schöner griechischer Arbeit. (In der anstossenden Loggia e scoperta, welche man sich kann öffnen lassen, einige Fragmente von Werth und ein ganz origineller Bacchuszug mit Centauren, 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 Centauren und Lapithen, ungeschickte Nachahmung griechischer Tempelmetopen der Blüthezeit; statt der Triglyphen Bäume.)

Oberer Gang: Zwei schöne, grossentheils restaurirte bacchische g Vasen; an der einen tanzende Kureten und ein Satyr; an der andern weinkelternde Satyrn und ein aufspielender Silen. U. A. m.

Im Museum des Laterans (früher Appartamento Borgia): h I. Zimmer: Nymphe, ein Satyrkind [vielleicht den kleinen Pan] tränkend; — vorgeblicher Hippolyt mit Phädra (ein Grabrelief von griechischer Erfindung); IV. Zimmer: Medea mit den Töchtern des Pelias, griechische Arbeit: u. A. m.

Im Museo Capitolino: Zimmer der Vase: Die Einnahme von i Ilion, Miniaturrelief<sup>1)</sup>, mit zarten griechischen Inschriften; vielleicht als Geschenk für einen fleissigen Knaben oder zum Memoriren für ein vornehmes Kind gearbeitet, ähnlich wie die Apotheose des Herakles in der Villa Albani (s. unten).

<sup>1)</sup> [Br.]: Aus einem Stein, welcher zwischen dem Marmor und dem lithographischen Muschelkalk in der Mitte steht.

- a Obere Galerie: Treffliche Vase mit Bacchanten, in Form eines Eimers. — Runde Ara mit schreitenden Götterfiguren im Tempelstyl, jetzt der grossen Vase (Seite 67, c) als Basis dienend.
- b Grosser Saal: Altar mit der Geschichte des Zeus (als Basis des riesigen Herakleskinds); die erhaltenen Theile vom besten Reliefstyl, obwohl kaum griechisch.
- c Philosophenzimmer: Mehreres Gute, u. a. die Bestattung der Leiche eines Helden. (Meleager? — dasselbe in grösserm Maassstab im Hof des Palazzo Mattei, rechts, oben.)
- e Kaiserzimmer: Die Befreiung der Andromeda; — der schlafende Endymion (s. unten bei der Sammlung Spada).
- f Erstes unteres Zimmer: Ara mit den Thaten des Hercules, je drei auf einer Seite, römische Arbeit zum Theil nach alten griechischen Motiven.
- g In der Villa Albani: Untere Halle des Palastes: der gestürzte Kapaneus (?), spätrömisch nach einem trefflichen griechischen Urbild; eine sehr verwitterte runde Ara mit den einfach schönen Gestalten der verhüllten Horen, die einander am Zipfel des Schleiers fassen.
- h Treppe: Die schon (Seite 438, e) geschilderte Roma; — Artemis, drei Niobiden verfolgend; — Philoktet (?).
- i Runder Saal: Die schöne Marmorschale mit dem Gefolge des Bacchus im Hochrelief, dem Raum gemäss lauter liegende und lehrende Figuren von unbeschreiblicher Frische der Erfindung.
- k Zimmer des Aesop: Die Apotheose des Herakles mit Miniaturinschriften, wie das capitolinische Relief; — Satyr und Bacchantin, öfter vorkommende Motive rasender bacchischer Bewegung, von grösster Schönheit.
- l Zimmer der Reliefs: Die Kämpfer, ein vom Pferde gesprungener tödtet einen auf der Erde liegenden. Von allen Reliefs italienischer Sammlungen ist dieses in Rom selbst ausgegrabene Werk vielleicht das einzige, welches unmittelbar an *Phidias* und seine Schule erinnert; mit allen Verstümmelungen übertrifft es an grandiosem Styl und Lebensfülle bei Weitem Alles, was sonst von dieser Gattung in Italien vorhanden ist. — Aphrodite auf einem Seepferd; — zwei springende Satyrn; u. A. m.
- m Hauptsaal: Herakles bei den Hesperiden; — Dädalus und Icarus; Ganymed den Adler tränkend, gute römische Arbeiten; u. A. m.
- n Im anstossenden Zimmer: Zethus, Antiope und Amphion, s. d. Museum von Neapel, S. 539, κ.

Nebenräume des Palastes zur Rechten: Artemis und eine weibliche Figur; — eine Familie, Mann, Frau und Sohn; — opfernde Mutter mit drei Kindern; — Dädalus und Icarus (hier von rothem 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. Kaffehaus: Theseus, durch Aegeus als Sohn erkannt, spätromisch nach griechischer Erfindung.

In der Villa Borghese: Hauptsaal: Die beiden Reliefs mit Pan und Satyrn.

Zimmer der Juno: Cassandra, spätromisch nach bester griechischer Erfindung. Mehreres Treffliche.

Zimmer des Herakles: Schöne Vase, mit der Reliefdarstellung eines Tanzes nackter Kureten und verhüllter Frauen; Pan musicirt.

In der Villa Ludovisi: Hauptsaal: das Urtheil des Paris, f grosses Relief nach griechischen Motiven.

Im Palast Spada zu Rom, zweiter unterer Saal: Acht grössere Reliefs, wozu noch die beiden im Kaiserzimmer des Museo Capitolino gehören; sämmtlich von bester römischer Arbeit und den edelsten, lebendigsten Motiven, doch mehr malerisch als plastisch empfunden und vielleicht Nachbildungen von Gemälden. Andeutungen hievon: das starke Heraustrreten einzelner Glieder, die Menge der Beiwerke, auch die weit vertieft gedachten Hintergründe.

In der Villa Medici: eine Anzahl guter Relieffragmente nebst geringern, an der Hinterwand gegen den Garten.

Im Eingang zum Pal. Giustiniani: zwei gute Grabreliefs, sog. Todtenmahle.

Im Museum von Neapel: Nebenraum des dritten Ganges: Orpheus, Eurydice und Hermes, schöne griechische Arbeit, stark verletzt; nicht der Ausführung, aber dem Inhalt nach identisch mit jenem etwas geringern Relief der Villa Albani, wo die Namen Zethus, Antiope und Amphion beigeschrieben sind, nach einem dritten Exemplar im Louvre, welches sie in antiker aber lateinischer Schrift enthält. Durch den Zweifel über den eigentlichen Inhalt verlieren wir einigermassen das Interesse an diesem für die Reliefbehandlung classischen Werke; ist aber wirklich das kurze Wiedersehen und der letzte Abschied Eurydicens dargestellt, so giebt die ungemaine Mässigung und leise Abstufung des Pathos in den drei

Gestalten viel zu denken. — Eine Nymphe, die einen zudringlichen Satyr abwehrt, leider fast zur Hälfte neu; — mehrere griechische Grabreliefs, nicht von den besten, doch als Repräsentanten dieser in italienischen Sammlungen seltenen Gattung zu schätzen, so das des Protarchos etc.; — verkleinerte, römische Nachahmung der Basis eines griechischen Siegesdenkmals (Tropäons) mit zwei Karyatiden und einer sehr niedlichen, sitzenden Figur<sup>1)</sup>; — Zeus auf einem Thron mit Sphinxen; — Orest in Delphi, römisch nach einem trefflichen Original; — eine Anzahl von Marmorscheiben (disci) mit flüchtigen, aber zum Theil schön gedachten flachen Reliefs; — 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 Reliefs, welche überhaupt vorhanden sind: der bärtige Dionysos hält Einkehr bei einem zechend auf dem Ruhebett gelagerten Liebespaar; ein Satyr stützt ihn, ein anderer zieht ihm die Sandalen ab; draussen vor der Thür des Hauses Silen und die übrigen Gefährten des Gottes; — endlich ein kleines sehr liebenswürdiges Werk: der Ritt durch die Nacht (Jüngling und Bacchantin mit Fackeln zu Pferde, ein Führer voran).

b Halle des Jupiter: Helena wird von Aphrodite unter dem Schutz der Peitho (Göttin der Ueberredung) bewogen, dem Paris zu folgen, welcher mit Eros sprechend gegenübersteht; sehr schöne, wenn auch nicht frühe griechische Arbeit; — Bacchus mit einem Theil seiner Begleiter, griechisches Motiv von unbedeutender Ausführung.

c Halle der Musen: Die berühmte Vase von Gaeta, mit dem Namen des Künstlers: *Salpion* von Athen; fast lauter auch sonst bekannte Motive (Hermes, welcher der Leukothea das Bacchuskind übergibt — an ein Relief der Sala delle Muse im Vatican erinnernd; die lehrende halbnackte Bacchantin — aus einem Relief der Villa Albani; zwei Satyrn und die tanzende Bacchantin — aus dem eben erwähnten Relief des dritten Ganges im Museum von Neapel; ausserdem Silen und eine Bacchantin mit Thyrsus). Die Ausführung, obwohl trefflich, hat doch etwas Conventionelles; die starken Verstüm-

<sup>1)</sup> [Die Inschrift: „Siegeszeichen zu Ehren von Hellas, nach Besiegung der Karyaten“ ist gefälscht und die Beziehung auf die „Karyatiden“, vgl. S. 465, demnach hinfällig.]

melungen rühren aus der Zeit her, da das Gefäss als Pflock für die Schiffseile diente. — Herrliches bacchisches Hochrelief von kleinem Maassstab; — Flachrelief von sieben weiblichen Figuren.

Halle des Adonis: (Als Basis einer Venus) Puteal von tüchtiger a römischer Arbeit, mit weinbereitenden Satyrn.

Abtheilung der Terracotten, viertes Zimmer: Kleine Reliefs in b gebrannter Erde, gefunden zu Velletri, einen alt-volskischen Styl repräsentirend.

[Von höchstem Interesse sowohl um ihres hochalterthümlichen c Styles, als um des Zusammenhangs mit der Architektur willen, sind die berühmten Metopen aus Selinunt 1823—31 gefunden, im Museum von Palermo, von 5 Tempeln, 3 archaische Epochen der dorischen Kunst repräsentirend, die dritte der Vollendung nahe. — Der ersten Epoche gehören ein Viergespann en face (sehr zerstört), Herakles mit den Kerkopen, und Perseus mit der Meduse; der zweiten: zwei Gigantenkämpfe (wovon nur die untere Hälfte erhalten); der dritten: Herakles mit einer Amazone im Kampf; Hera mit Zeus auf dem Ida (Homer, Ilias XIV.); Artemis und Aktäon; Athene mit dem Giganten Eukelados im Kampf; und eine ganz zerstörte, fälschlich für Apoll gehalten, der die Daphne verfolgt. — Im Museum zu Sy- d rakus: Kleines feines griechisches Relief, tanzende Horen (?) und ein griechisches Grabrelief. — Zu Catania im Museo Biscari: zwei e griechische Grabreliefs; eine Basis, im dortigen Theater gefunden, Errichtung eines Tropäon durch Niken.]

In den Uffizien zu Florenz: Verbindungsgang: Runde Basis f mit der Vorbereitung zu Iphigeniens Opfer, flüchtige, etwa spätgriechische Arbeit (bez. *Kleomenes*); — kleine dreiseitige Basis (über einem prächtigen Dreifuss aufgestellt, zu welchem sie nicht gehört) mit drei Gewandfiguren schönen griechischen Styles.

Erster Saal der Malerbildnisse: Die berühmte mediceische g Vase mit dem Relief von Iphigeniens Opfer; stark restaurirt, die Arbeit der unberührten Theile ungefähr wie an der Vase von Gaeta; die Composition hochbedeutend in wenigen Figuren concentrirt.

Halle der Inschriften: Das grosse Relief der drei Elemente, noch h von mittelguter römischer Arbeit.

Halle des Hermaphroditen: Reliefdarstellung eines Rundtempels, i sachlich merkwürdig wegen des Gitterwerkes, welches die Säulen verbindet; — drei Bacchantinnen mit Zicklein, Thyrsus etc., ein

- a öfter vorkommendes griechisches Motiv; — Dionysos in Delphi (?), schöne, vielleicht griechische Arbeit; — kleinere Wiederholung des vaticanischen Reliefs der beiden Tempeldienerinnen mit dem Stier (s. oben S. 537 b); — Genius, den Donnerkeil Jupiters schleppend, gut römisch; — römisches Opfer eines Feldherrn, hauptsächlich durch die unberührte Erhaltung interessant; — drei wandelnde bacchische Frauen, denjenigen im Museo Chiaramonti entsprechend.
- b Im Camposanto zu Pisa: N. 56 überlebensgrosses, wahrscheinlich athenisches Grabrelief einer Frau und einer Dienerin mit dem Kinde, sehr abgerieben, aber gute, und sicher griechische Arbeit; — N. 52 verwitterte Marmorvase mit bacchischen Reliefs, von flüchtig conventioneller, aber noch spätgriechischer Ausführung und sehr schöner Erfindung.
- c Im Museo Lapidario zu Verona: eine bedeutende Anzahl von Sculpturen, worunter mehrere gute Sepulcralreliefs.  
Im Museo zu Turin: kleines Reliefbruchstück anscheinend griechischer Arbeit, ein Jüngling, der die vier Rosse (einer Quadriga) zurückdrängt.
- d Im Dogenpalast zu Venedig: Sala de' rilievi: mehrere kleine Sepulcralreliefs von geringer Ausführung, aber zum Theil griechisch
- e scheinender Erfindung; in demjenigen mit Attis und Cybele z. B. eine sehr schöne Dienerin; — treffliches römisches Relief einer Seeschlacht in reichfigurirten Schiffen; — Putten mit den Waffen des Mars, römisch; — ausgezeichnete vierseitige Ara mit bacchischen Scenen von nur flüchtiger römischer Arbeit, aber schön erfunden.
- f — Camera a letto: drei Horen mit verschlungenen Händen eine Herme umschreitend, vielleicht altgriechisch, in römischer Zeit als Fussgestell für eine marmorne Cista benützt; — dreiseitiger Untersatz mit
- g vortrefflichen bacchischen Figuren. — Corridojo: zwei Dreifussbasen mit dem bekannten römischen Motiv waffenschleppender Genien. (Zwei andere mit Hierodulen scheinen verdächtig.) <sup>1)</sup>

Nach diesen Schätzen zum Theil ersten Ranges folgen eine Anzahl Arbeiten, welche wenigstens einen Vorzug, nämlich das feste

<sup>1)</sup> [Die modenesische Sammlung in Catajo unweit Padua mit vielen griechischen Reliefs befindet sich jetzt in Wien.]



Datum, vor ihnen voraus haben: die Sculpturen der Kaiserbauten in Rom.

Schon überfüllt, doch noch von schöner und nobler Arbeit: die Bildwerke des Titusbogens, namentlich die beiden Reliefs mit dem a Triumphzug wegen Judäa's; in den Bogenfüllungen die schönsten schwebenden Victorien<sup>1)</sup>. — Am Forum des Nerva (oder Domitian) b Hochreliefs von tüchtiger, energischer Zeichnung, auf die Ferne berechnet. — Aus Trajans und Hadrians Zeit: die sehr ausgezeichneten ältern Bildwerke am Constantinsbogen, zumal die Kampf- c scenen, doch ebenfalls nicht mehr rein im Geiste des Reliefs gedacht; (diejenigen des Bogens von Benevent sind dem Verfasser nur aus Abbildungen bekannt); — die ungeheure Spirale der Trajanssäule, d durchweg trefflich gearbeitet und reich an einzelnen der besten Zeit würdigen Motiven, doch als Gesamtaufgabe in hohem Grade geeignet, das nur an einer unvergleichlichen Mythologie grossgewachsene Relief durch tödtlich trockene historische Erzählung gleichartiger Facta auf immer zu ermüden. — Vom Forum Trajans stammen ein paar herrliche Friesstücke (Genien in halber Figur mit Arabesken, sowie Greife und Gefässe) und ein gutes Relieffragment im Museum e des Laterans, erstes und zweites Zimmer. Von einem Gebäude aus trajanischer Zeit: vier Stücke einer Procession, in den Uffizien zu f Florenz (äussere Vorhalle); abgesehen von der Ueberfüllung, welche sich in diesen Flacharbeiten besonders empfindlich macht, von ausserordentlicher Schönheit; vielleicht gehört das herrliche Hochrelief eines Stieropfers, welches dabei aufgestellt ist, in dieselbe Kunst- epoche. — Aus der Zeit Marc-Aurels: die schon beträchtlich ge- g ringern und überdiess schlechter erhaltenen Reliefs der Antonins- säule und die fleissigen, aber etwas leblosen Sculpturen wahrschein- lich von einem Triumphbogen, jetzt an der Treppe und in der h obern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol eingemauert; weit das beste darunter ist die Apotheose einer Kaiserin, entweder der ältern oder der jüngern Faustina<sup>2)</sup>. An der Basis des Denkmals i

<sup>1)</sup> Noch früher, höchst wahrscheinlich von einem Triumphbogen des Claudius: die \* Relieffragmente in der Vorhalle der Villa Borghese; aus der Zerstörung leuchten noch Züge der grössten Schönheit hervor.

<sup>2)</sup> Dieses und das gegenüber angebrachte Relief, Marc Aurel als Redner, stammen von einem ganz andern Denkmal, dem zerstörten Arco di Portogallo, her. [Br.]

des Antoninus Pius, jetzt im Giardino della Pigna des Vatican, ist die Apotheose des Kaisers (rituell nach ältern Vorbildern) ebenfalls auffallend besser als die Reiterschaaren zu beiden Seiten. — Am a Bogen des Septimius Severus: Alles von abschreckender Ueberfüllung und Ungeschicklichkeit; die Heereszüge im Zickzack angeordnet; — der gleichzeitige Bogen der Goldschmiede blosse Steinmetzarbeit. — Am Constantinsbogen tritt in Allem, was nicht vom Bogen Trajans geraubt ist, der offene Bankerott des Reliefs und der Sculptur überhaupt zu Tage; puppenhafte Ungeschicklichkeit des Einzelnen und eine völlig leblose Anordnung. Ebenso in den Porphyrsärgen der Helena und Constantia. (Vatican, Sala a croce greca.)

Ueberblickt man diesen traurigen Gang der Kunst im Ganzen, so wird es recht klar, wie wenig Geschichtliches als solches dem Relief darf zugemuthet werden. Man rechne einmal unter all den That- sachen, welche in diesen Siegesdenkmälern verherrlicht sind, die- jenigen zusammen, in welchen ein sinnlich wahrnehmbarer drama- tischer Moment durch die Hauptpersonen selbst dargestellt ist, und keine blosse Ceremonie, kein blosses Obercommando; man zähle die Scenen, welche sich einigermaassen durch Abwechselung von Ge- schlecht, 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 isolirt und gleichsam in hoher Ahnung für eine künftige Kunst vorbereitet hat. Der siegende Imperator dagegen verlangte seine und seines Heeres Thaten in möglichster Wirklichkeit vor sich zu sehen, und unter solch einer lastenden Masse des äusserlich Ge- gebenen mussten sich auch die keineswegs sparsam angebrachten symbolischen Zuthaten und Beziehungen gänzlich verlieren <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Die Abgüsse von einzelnen Theilen der Spiralsäulen und andern der genannten Monumente in der Accademia di S. Luca (Treppe) und in der Académie de France sind dem Auge viel erreichbar als die Originale.

Eine besondere Gattung von erhobenen Arbeiten, diejenigen an den wahrhaft unzähligen Sarkophagen, dürften wir ganz mit Still-schweigen übergehen, wenn der absolute Kunstwerth einer Arbeit allein entschiede. Diese Steinsärge sind nämlich fast ohne Ausnahme Werke der Kaiserzeit, und zwar seit dem II. Jahrhundert 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 Kunstwerth. In diese engen Räume sind vielleicht Erinnerungen und Nachklänge aus griechischen Freigruppen, Giebelgruppen und Tempelfriesen zusammengedrängt; ganz befremdlich blicken bisweilen die schönsten Gedanken griechischer Composition hinter der befangenen Ausführung hervor. Sodann gewinnen wir fast nur hier (abgesehen von den griechischen Reliefs des britischen Museums) einen Begriff von der fortlaufenden Erzählung<sup>1)</sup>, welche dem ausgedehntern 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 den vorausgesetzten Verschiedenheiten von Zeit und Ort — nicht bloss auf einem und demselben Bilde, sondern in einer und derselben vordern Fläche — keinen Anstoss zu nehmen.

Wir lassen einige von denjenigen Sarkophagen, welche in den angedeuteten Beziehungen vorzüglich bezeichnend sind, nach den Aufbewahrungsorten folgen.

Im Vatican: Belvedere, im Gemach des Laokoon: der Triumph des Bacchus als Siegers über Indien, eine der vollständigsten Darstellungen dieser Art (S. 481). — Zwischen dem Laokoon und dem Apoll: einer der besten Nereidensarkophage. Im Hof und in b

<sup>1)</sup> Die eben bezeichneten Sculpturen der Kaiserbauten geben diesen Begriff auch, aber wir sahen, auf wessen Unkosten und in wie unreiner Gestalt.

allen einzelnen Räumen des Belvedere Sarkophage aller Art, welche die geläufigern Mythen vollständig umfassen mögen.

- a Im obern Gang: Niobidensarkophag, 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 gruppirtten Leichen der Getödteten. — Bacchus der die Ariadne findet; — Luna besucht den schlafenden Endymion; — beide von bester Erfindung.
- b Im Museo Capitolino: unterer Gang: ein (absichtlich sehr zerschundenes) Bacchanal mit schön bewegten Figuren; — die Geschichte Meleagers, hier gut und verhältnissmässig früh.
- c Untere Zimmer: eine der schon (S. 488) genannten Schlachten von Griechen oder Römern und Barbaren, am Rand des Deckels Leichen, Gefangene, trauernde Weiber, Trophäen; — der colossale Sarkophag mit der Geschichte des Achill; angeblich das Grab des Alex. Severus, dessen anderweitig bekannte Züge indess der einen auf dem Deckel liegenden Gestalt nicht entsprechen.
- d Zimmer der Vase: zwei Kindersärge, der eine mit dem schönsten vorhandenen Relief der Endymionssage, der andere spät, aber sachlich höchst merkwürdig durch die Darstellung der Schicksale der Menschenseele. (Prometheus, Pallas, Nemesis etc.) — Ausserdem ein guter Bacchuszug.
- e Obere Galerie: Geburt und Erziehung des Dionysos, zum Theil von den allerbesten Motiven.
- f Zimmer des Fauns: Kampf zwischen Griechen und Amazonen, am Deckel die Gefangenen, spätes, aber sehr gut erhaltenes Exemplar; — guter und früher Nereidenzug; — reicher und später Endymionsarkophag.
- g Kaiserzimmer: der schon erwähnte Musensarkophag, nachweisbar zum Theil nach einer Sammlung von Musenstatuen gearbeitet, was von anderen Sarkophagen dieses Inhaltes nicht immer gilt.  
[Im Museum des Lateran: XI. Zimmer: Geschichte des Adonis, am Deckel die des Oedipus; Hippolyt und Phädra; Bacchuszug; XII. Zimmer: Geschichte des Orest; Niobidensarkophag.]
- h In der Villa Albani eine grosse Anzahl. Wir nennen nur die wichtigsten, am Ende der Nebengalerie rechts: die Götter bringen Peleus und Thetis Hochzeitsgeschenke, gute Arbeit nach reinen

und einfachen Motiven der Blüthezeit. — Tod der Alceste; — ein Meleagersarkophag, vielleicht der beste.

In der Villa Borghese: Vorhalle: eine der oben erwähnten a Schlachten zwischen Griechen oder Römern und Barbaren; — Abschied und Tod eines Jägers.

Junozimmer: ein sehr später Musensarkophag, welcher jedoch die b Musen nach dem alten, feierlich-schönen Typus darstellt.

Herakleszimmer: grosser, in zwei Theile getrennter Sarkophag c mit den zwölf Arbeiten des Helden, in besonderen, durch Säulchen geschiedenen Abtheilungen.

Im Palazzo Corsini zu Rom: erster Saal: einer der schönsten d Nereidensarkophage, im Einzelnen vielleicht nicht ohne lebendige Nachklänge aus einer berühmten Gruppe des *Skopas*, in welcher die Meergottheiten dargestellt waren, die den vergöttlichten Achill nach Leuke, der Insel der Seligen führten. (Dieses Werk befand sich zur Zeit des Plinius in Rom.) Solche Züge von Tritonen und Nereiden offenbaren trotz des ernstesten, fast wilden Ausdrucks der männlichen Gestalten (S. 482) in der Bewegung einen wahrhaft bacchischen Charakter. An den vielleicht über hundert Sarkophagen dieses Inhaltes, und zwar selbst an den geringsten Exemplaren (mehrere in der Galeria lapidaria des Vaticans) wird man immer einzelne e Motive von ausserordentlicher Schönheit, namentlich in der Verbindung der Gestalten finden.

Im Palazzo Farnese: grosser Saal: ein schöner Amazonenkampf; — ein besonders reicher bacchischer Sarkophag, dessen Vorderseite dem verdorbenen im unteren Gang des Museo Capitolino ziemlich genau entspricht. f

Im Palazzo Mattei: in den Höfen und der offenen Loggia: g unter einer grossen Anzahl von Sarkophagplatten einige gute. — h Ebenso im Hof von Palazzo Giustiniani.

Im Museum von Neapel: Halle des Jupiter: guter Bacchuszug, zum Theil von sehr burlesken Motiven; — eine Anzahl geringerer Sarkophage. — Zweiter Gang: ein trefflicher, aber sehr zerstörter k Amazonensarkophag, mit Reliefs auf allen vier Seiten; vielleicht eines der frühesten Werke dieser Art.

Im Dom von Amalfi: ein Sarkophag mit dem Raub der Proserpina, als griechische Arbeit geltend. [Ein ähnlicher mit der Hochzeit von Theseus und Ariadne.] l

a [In der Krypta des Domes S. Rosalia in Palermo: ein Meleagersarkophag; ein Amazonensarkophag in der Kathedrale zu Mazzara; einer der besten griechischen Sarkophage mit der Geschichte des Hippolyt und der Phädra auf allen vier Seiten im Dom zu Girgenti als Taufbecken.]

Im Dom von Salerno (rechtes Seitenschiff): eine bacchische Darstellung; (in der Absis des rechten Seitenschiffes) Raub der Proserpina.]

b In S. Chiara zu Neapel (links): ein Sarkophag mit der Geschichte der Alceste [oder Protesilas und Laodamia]; aus guter römischer Zeit.

c In S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (rechts vom Portal): Sarkophag mit einer römischen Vermählung, merkwürdig durch die Grösse und Vollständigkeit.

d In S. Vitale zu Ravenna: das schöne Relief mit der Apotheose des Augustus, am Eingang zur Sacristei [kein Sarkophag, die Deutung unsicher.]

e Im Dom von Cortona (links): ein schöner und früher Sarkophag mit Centaurenkämpfen.

f In den Uffizien zu Florenz: erster Gang: das Leben eines Römers, Horoscop, 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, folgt weiter in demselben Gang, ein anderer steht im Garten Boboli); — eine grosse Anzahl geringerer Sarkophage nach bekannten Motiven.

h Im Camposanto zu Pisa: eine sehr grosse Anzahl Sarkophage aller Style, 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 Werthe ist wohl nichts darunter; das Beste geben: II. Sarkophag mit einer Schlacht; — V. ein altchristlicher Sarkophag mit dem guten Hirten, aus dem dritten, wenn nicht zweiten Jahrhundert; — VIII. gutes bacchisches Fragment (mit Centauren); — XX. schöner starkverwitterter Bacchuszug; — XXI. Geschichte von Phädra und Hippolyt, gut spätrömisch, mit der Asche der Gräfin Beatrix von Toscana, Mutter der berühmten Mathildis; —

XXIX. bacchischer Sarkophag mit der Grabinschrift T. Camuren Myronis; — XXXI. Sarkophag mit grossem Schlachtreief, etwa gleichzeitig mit der Basis der Antoninssäule im Giardino della Pigna des Vaticanus. — U. a. m. — Einige von diesen Särgen, die schon vor der Erbauung des Camposanto in Pisa gewesen sein müssen, dienten neben anderen Einflüssen dem *Niccolò Pisano* zur Anregung für seine (kurze) Wiederbelebung des antiken Styles.

Im Dogenpalast zu Venedig: Sala de' Rilievi: einer der a besten und merkwürdigsten Niobidensarkophage (S. 505 \*).

Die Sammlungen von Gemmen und Münzen, an welchen Italien nach allen Plünderungen noch so reich ist, müssen wir trotz ihres hohen künstlerischen Werthes gänzlich übergehen, weil ihre Zugänglichkeit und die dadurch mit bedingte Theilnahme des Reisenden in einem allzu ungleichen Verhältniss zu diesem Werthe steht. Doch muss wenigstens im Allgemeinen mit Nachdruck auf die bestausgestellte Gemmensammlung hingewiesen werden: die neapolitanische (Museum, Zimmer der Oggetti preziosi, bestentheils aus der farnesischen Erbschaft). Die köstlichsten Schätze finden sich unter den sog. Cameen (Steinen mit erhabenen Figuren von anderer, meist hellerer Farbschicht als der Grund). Es sind Reliefmotive, allein nur die ausgesuchtesten, und mit der höchsten Eleganz für den bedingten Stoff und Raum durchgeführt. Hie und da finden sich auch beliebte Statuen in diesem kleinen Maassstab abgebildet; so verdankt man z. B. die richtige Restauration des Apollon Sauroktonos einer Gemme. Die antike Kunst, welche hier ins Kleine hineingeht, erscheint dabei in ihrer Art so gross als bei irgend einer ihrer Hervorbringungen; sie hat die Gesetze dieser Gattung auf immer festgestellt und — man möchte fast sagen — sie hat auch deren möglichst schöne Gegenstände erschöpft <sup>1)</sup>.

1) In Rom ist die vaticanische Bibliothek (nördliches Ende) der Aufbewahrungsort einzelner schöner Cameen, mit welchen zugleich Köpfchen und Statuetten aus kostbaren Steinen aufgestellt sind. Von den ebendort befindlichen Elfenbeinsachen ist Einzelnes (z. B. ein Apollskopf, ein Reliefkopf des Serapis) von grossem Werthe, das Meiste aber spätrömisch. — In Florenz befindet sich die grosse und berühmte medicische Gemmensammlung in den Uffizien. — In der Bibliothek von S. Marco zu Venedig die berühmte Gemme des Zeus Aigiochos. †

In den gewöhnlichen (concaven) Siegelgemmen wird man eine Fülle anmuthiger kleinerer Motive, auch scherzhafter und genrehafter Art finden. — Zum Ankauf feilgebotener Antiken dieser Gattung ist nur unter Beihülfe eines geübten Kenners zu rathen.

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 anerkannter Maassen zum Trefflichsten, was es giebt.



Als das Christenthum die antike Sculptur in seine Dienste nahm, war sie bereits in tiefen Verfall gerathen; schon seit dem Ende des II. Jahrhunderts war die Reproduction der früheren Typen zur todten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Colossale, für kostbare und ausserordentlich harte Steinarten lenkte die Mittel und das technische Geschick von den höchsten Zwecken ab; der Verfall und die Umbildung der heidnischen Religion that das Uebrige. Die Sculptur der constantinischen Zeit konnte jedenfalls keine christlichen Typen mehr schaffen, welche den Vergleich mit irgend einem Götterbild der besseren Zeit ausgehalten hätten.

Vielleicht im stillen Bewusstsein dieser Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidenthum so theuern statuarischen Kunst und aus Rücksicht auf das mosaische Gesetz wurde der kirchlichen Sculptur die Anfertigung von Statuen fortan fast gänzlich erlassen.

a Werke wie die beiden (sehr geringen) Statuen des guten Hirten in der vaticanischen Bibliothek (Ausbau gegen den Garten), wie die  
 b eherne Statue des heil. Petrus aus dem V. Jahrhundert (in S. Peter) gehören zu den grössten Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt. — Von den noch bis ins V. Jahrhundert häufig vorkommen-