

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

Antike Kunst

Band II Teil 2



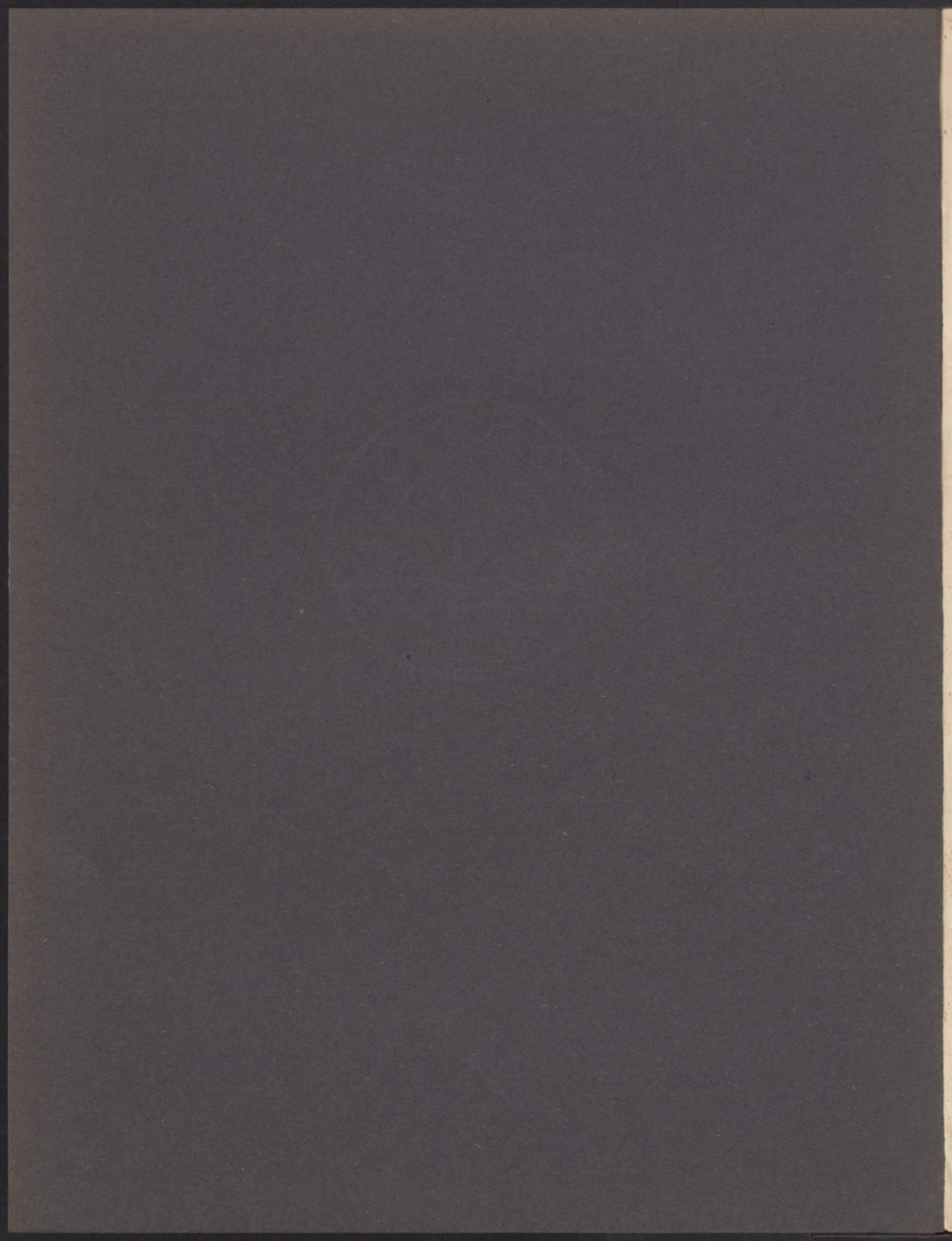
HANDBUCH
DER
KUNST-
WISSEN-
SCHAFT

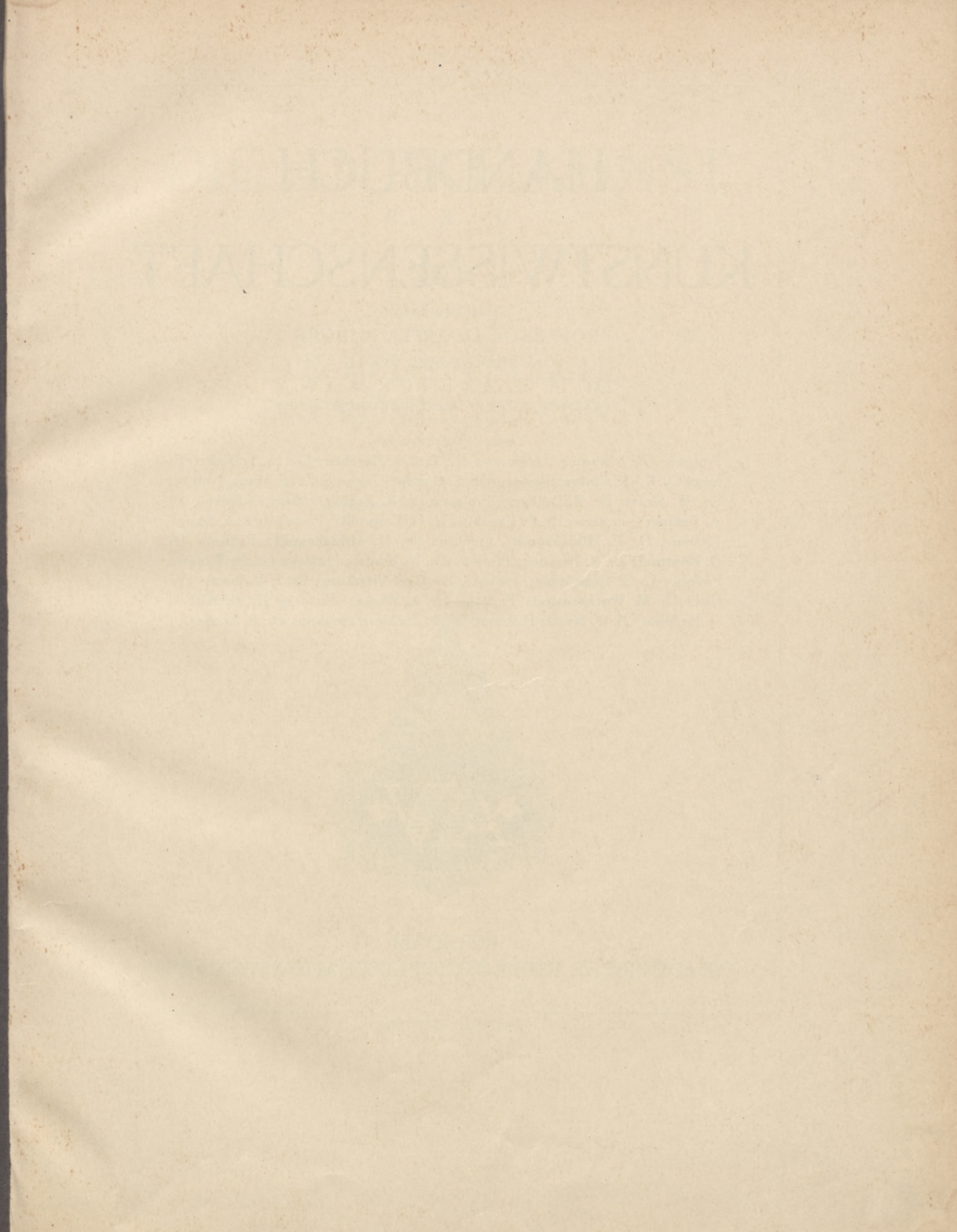
ANTIKE
KUNST
II
2. TEIL

13









HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT FRANKFURT (MAIN)

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**; Dr. Dr. **I. Beth**; Professor Dr. **K.-H. Clasen**; Professor Dr. **L. Curtius**; Professor Dr. **E. Diez**; Professor Dr. **W. Drost**; Dr. **F. Dülberg**; Professor Dr. **K. Escher**; Museumsdirektor Dr. **A. Feulner**; Professor Dr. **P. Frankl**; Dr. **O. Grautoff**; Professor Dr. **A. Haupt**; Professor Dr. **E. Hildebrandt**; Professor Dr. **H. Hildebrandt**; Professor Dr. **O. Kümmel**; Dr. **N. Pevsner**; Professor Dr. **W. Pinder**; Professor Dr. **H. Schmitz**; Professor Dr. **P. Schubring**; Professor Dr. **Graf Vitzthum**; Dr. **F. Volbach**; Professor Dr. **M. Wackernagel**; Professor Dr. **A. Weese**; Professor Dr. **H. Willich**; Professor Dr. **O. Wulff**; Professor Dr. **W. Zschietzschmann**; Dr. **P. Zucker**



POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

[13]

DIE ANTIKE KUNST

BAND II

ZWEITER TEIL

DIE HELLENISTISCHE UND RÖMISCHE KUNST

VON

DR. WILLY ZSCHIEZSCHMANN

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GIESSEN



ACADEMIA

POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

PRINTED IN GERMANY



Nr. inw. ~~4440~~

Nr inw. 725 / sygn. 4440



50936

COPYRIGHT 1939 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION, POTSDAM
OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

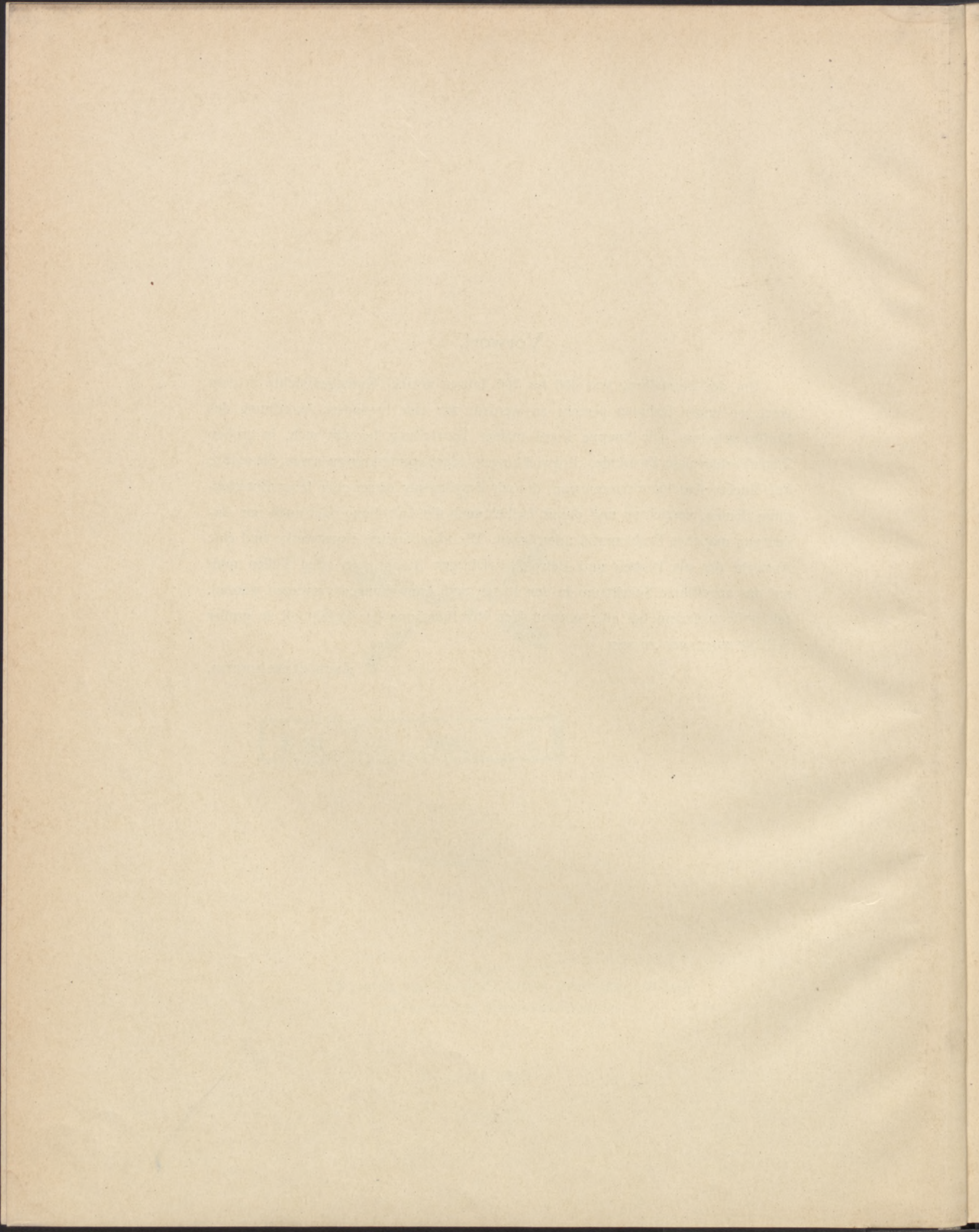
Gabinet Sztuki

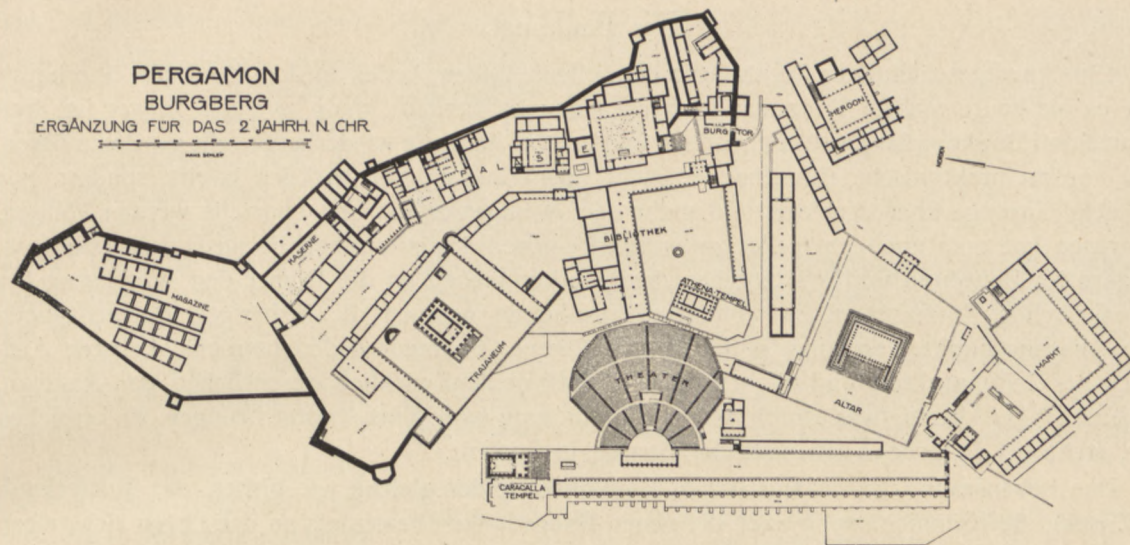
Wi. 2013 / 76

Vorwort.

Um der Darstellung von 600 bis 700 Jahren antiker Kunstgeschichte in dem gesetzten engen Rahmen gerecht zu werden, war eine besondere Anordnung des Stoffes geboten. Die knappe Form meiner Darstellung bemüht sich, in großen Zügen Verhältnisse, Zustände, „Entwicklungen“ klar heraustreten zu lassen. Sie mußte auf längere Auseinandersetzungen, die zur Begründung dieser oder jener Entscheidung dienen, verzichten und damit freilich auch die Aufrollung oder auch nur Andeutung mancher Problematik unterlassen. Die abgebildeten Kunstwerke sind eine Auswahl der als Proben und Beispiele wichtigen Stücke. In allen Fällen muß auf das angeführte Schrifttum in den Listen und Anmerkungen verwiesen werden. Ich hoffe trotzdem bei aller notwendigen Vereinfachung der Gefahr all zu großer Willkür entgangen zu sein.

W. Zschietzschmann.





1. Die Bergstadt von Pergamon vom oberen Markt (rechts) bis zu den Magazinen und Arsenalen (links); die großen Heiligtümer liegen nach der Talseite im Westen (vgl. Abb. 4). (Nach dem von Hans Schleif wiederhergestellten Plan.)

Einleitung.

Mit Hellenismus bezeichnet der Historiker seit Droysen die Epoche, die mit dem Tode Alexanders des Großen, mit der Herrschaft der Diadochen beginnt und mit der endgültigen Beherrschung Griechenlands durch die Römer endet, also das 3., 2. und 1. Jhh. v. Chr. Der Archäologe hat sich gewöhnt, auf die Kunst dieser Jahrhunderte dieselbe Bezeichnung anzuwenden, die ursprünglich die Tatsache der mit Alexander beginnenden Hellenisierung des Orients zum Ausdruck bringen sollte. Lange Zeit galt die hellenistische Kunst als absoluter Verfall gegenüber der älteren Kunst; jedoch — das wird, vom Alten her gesehen, stets von jeder aufbrechenden Zeit behauptet werden. Gewiß ist die Schöpferkraft der alten Mittelpunkte versunken, aber an ihre Stelle sind schon im 4. Jhh. andere getreten. An Stelle der Polis erstehen als Anreger und als Auftraggeber die großen Fürstenhöfe mit ihren Dynastien, die mit bedeutendem Willen auftreten, sich, ihre Macht, ihren Staat in Bild und Bau zu verkörpern. Alte Kulte werden erneuert, neue entstehen mit den neuen Heiligtümern und Städtegründungen. Daß die neuen Herren und die um sie gescharten Künstler das Bewußtsein besitzen, Erben einer großen Kultur zu sein, hindert sie nicht, ihre Eigenart zum Ausdruck zu bringen, selbst dann, wenn sie Altes zu bewahren glauben.

H. E. Stier, Aus der Welt des Pergamonaltars. Geburt, Blüte und Schicksal der hell. Kultur. Berlin 1932.
v. Salis, Der Altar von Pergamon. Ein Beitrag zur Erklärung des hell. Barockstiles in Kleinasien. Berlin 1912.
v. Salis, Die Kunst der Griechen. Leipzig 1922.

Die Baukunst.

Eine kunstgeschichtliche Darstellung der hellenistischen, ja der antiken Baukunst überhaupt gibt es bis heute nicht. Trotzdem muß sie versucht werden; wenn es auch schwer ist, weil Räume und Baukomplexe erst zeichnerisch und in der Phantasie wiederhergestellt werden müssen, weil nur architektonische Einzelheiten, nicht aber Raumkörper wirklich erlebt, sondern nur auf dem Umwege über den Verstand mehr oder weniger erfaßt und beurteilt werden können. Deswegen hat man auch im Hellenismus keine eigenen schöpferischen Baugedanken erkennen, sondern im Bewahren und Weitergeben des Überkommenen an die Römer den Wesenszug der hellenistischen Baukunst sehen wollen. Einzelheiten nehmen die bisherigen Betrachtungen zum Ausgangspunkt, erkennen in Säulen, Gebälken, Ornamenten den hauptsächlichsten Ausdruck des Zeitcharakters und bleiben daher meist vor dem wirklich wesentlichen, den Räumen, stehen. — Das beste, was durch kluge Summierung von Einzelbeobachtungen zu erreichen war, steht bei Delbrück, hellenistische Bauten in Latium.

Der Lebensraum der hellenistischen Baukunst ist der gleiche wie bisher, das Mutterland, die Inseln, die Kolonien, wenn auch die neuen Baugedanken besonders an den Orten sich zeigen und wohl auch zum größten Teile dort entstanden sind, an denen Bauherren und Baumeister weniger durch architektonische Traditionen belastet oder nicht durch völlig bebauten Gelände, wie in den alten Heiligtümern, behindert waren, also in den Ländern, die auch das staatliche Leben, die große Politik bestimmen, in den Reichen der großen hellenistischen Fürsten.

Wir betrachten hier die Baukunst unseres Zeitalters insgesamt, weniger nach den zeitlichen Erscheinungen innerhalb der Epoche. Da fällt zunächst als Hauptmerkmal auf: die hellenistische Baukunst ist nach der klassischen ausgerichtet, ist, wenn auch nicht rein klassizistisch, so doch konservativ. Sie behält die Ordnungen, wie sie in der älteren Baukunst gestaltet und bis ins 4. Jhh. hinein ausgebildet worden waren, bei — die dorische, die ionische und die korinthische; eine neue Ordnung ist nicht entstanden. Es herrscht ferner nach wie vor der Architravbau: über den Säulenköpfen liegen wagerechte Gebälke, über diesen wagerechte Gesimse mit den üblichen Giebeldächern. Es herrscht weiter wie im Aufriß so auch im Grundriß die Gradlinigkeit, Rundbauten kommen nicht mehr und nicht weniger vor als bisher (Abb. 12). Und schließlich, mit den genannten Eigentümlichkeiten zusammenhängend, hat auch die Geschlossenheit des Baukörpers, wie sie im Peripteraltempel zum Ausdruck kam, einstweilen noch keine entscheidende Wandlung erfahren; die Säulenfront beherrscht das Bild der Bauanlagen nach wie vor.

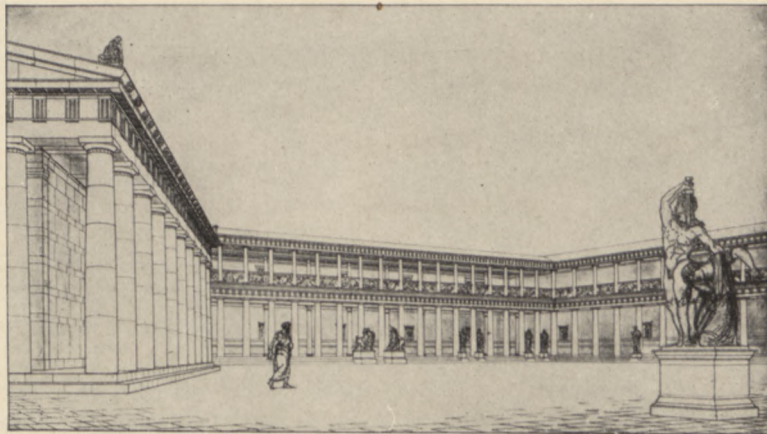
In der dorischen Ordnung finden wir die gleichen Glieder wie bisher: die Säulen sind schlank wie lysippische Gestalten, fast ohne jede Schwellung, an Stelle ausgehöhlter Kanneluren tritt häufig eine einfache Abkantung der Rundung, auch wird das untere Drittel jetzt häufig glatt oder nur abgefast gelassen (Abb. 5), während der übrige Teil kanneliert ist, sicherlich nicht nur aus praktischen Gründen, wie angenommen wurde, zur Schonung der empfindlichen Kanneluren, sondern ebenso aus ästhetischen. Am Kapitell ist der Echinus kaum geschwungen, am Abacus fand sich auch früher schon manchmal eine zierliche Kopfleiste. Der Triglyphenfries ist jetzt häufig höher als der Architrav, die Glyphenecken werden durch Palmettensnasen bereichert (Abb. 3). Der Rhythmus der Metopen über den Jochen hat sich gewandelt: im Hallenbau schon länger üblich findet selbst im konservativeren Tempelbau das Dreimetopensystem Eingang (Abb. 2), vier Metopen auf je ein Joch nur im Hallenbau (Abb. 2). Mit der Verkümmern der Platten und Tropfen an den Geisa berühren wir einen wesentlichen Punkt;

was im dorischen Tempelbau noch zurückgedrängt bleibt, wird in der Hallenarchitektur deutlich: die Ordnung ist zum bloßen architektonischen Element geworden. Trotz der betonten Bevorzugung der ionischen Ordnung kommt die Halle ohne die dorische nicht aus und auch Beispiele dorischer Tempel gibt es noch genügend bis in die römische Zeit hinein.

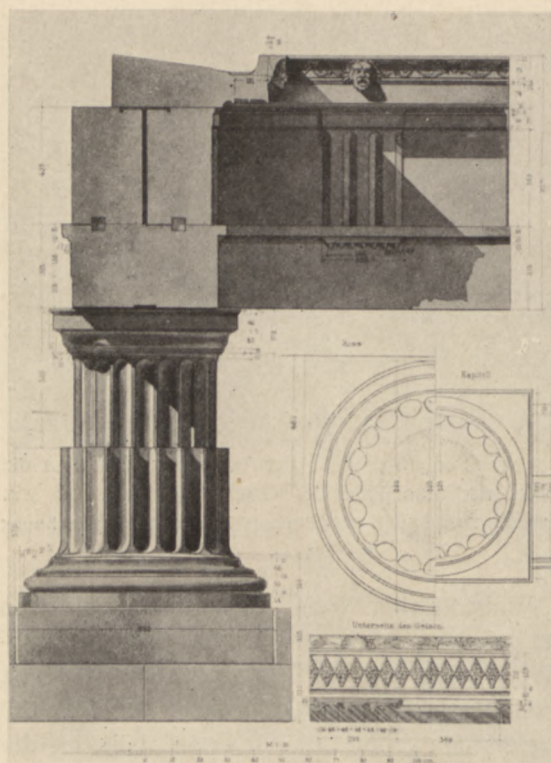
In der ionischen Ordnung hat sich, mit wenigen Ausnahmen, die in der spätclassischen Baukunst Athens ausgebildete

sog. attisch-ionische Basis — quadratische Plinthe, Wulst, Kehle, Wulst, das Ganze noch oben im Durchmesser geringer werdend — gegenüber der reicher profilierten kleinasiatischen durchgesetzt. Sonderformen wie die Basen des Didymaions dienen der Bereicherung, die auch sonst zu beobachten ist. Die Differenzierung des Säulenschaftes findet sich auch hier. Das Kapitell hat die einfache beruhigte Norm des sog. hermogenischen erhalten. Für das Gebälk ist der Fries, mit oder ohne Relief, jetzt die kanonische Form geworden. Hermogenes bekämpfte die ionische Ordnung, angeblich wegen des unlösbaren Triglyphenkonfliktes, der ja aber durch das Abgehen vom strengen Rhythmus des klassischen Zweimetopensystems zurückgedrängt worden war; in Wirklichkeit dürfte hier die Absicht mit Hilfe des alten Tempeltyps neue Raumprobleme zu lösen bestimmend gewesen sein, welche, an sich im Ionischen zu Hause, in der ionischen Ordnung besser zum Ausdruck kommen konnten als in der dorischen.

Bezeichnend für den Hellenismus ist das Bereichern der dorischen Ordnung durch ionische Elemente, wobei wiederum ein Unterschied zwischen Halle und Tempel, der das Alte stärker bewahrt, besteht: eine Fülle kleiner Zwischenglieder lockert die Wucht des Dorismus auf, so die lesbische Welle unter der Tropfenplatte des Geisons (seit den Propyläen der Akropolis), das Eierstabkapitell (Abb. 8), Profile an den Köpfen der Metopen und Triglyphen, Palmetten an den Triglyphenecken (Abb. 3), ionische Abschlüsse an Stelle der glatten Tänie am Innenarchitrav, ja der ganze Architrav ist innen ionisch, außen dorisch (Abb. 3), seine ebene Unterfläche wird durch einen Ornamentsreifen unterbrochen (Soffitte). Die dorische Ordnung ist dadurch zierlich und lieblich geworden, entfernt von dem ursprünglichen Ernst. Der Sieg der ionischen Ordnung über die dorische kommt darin zum Ausdruck, daß es immer nur Ionismen im Dorischen, nur selten Dorismen im Ionischen gibt. Ein weiterer Schritt zur Verwendung der dorischen Ordnung als bloßes Element besteht darin, daß nicht nur Ornamente und Profile, sondern auch größere Bauglieder eindringen, wie über dorischer Säule ein ionischer Architrav, was es allerdings auch umgekehrt gibt. Die Propyläen in Athen verwendeten eine hohe ionische Halle im Inneren des Baues, ohne also den dorischen Charakter des Außenbaues zu verändern, die hellenistischen Stockwerkbauten (Abb. 2) zeigen die Vermengung bedenkenlos auch im Außenbau: ein zierliches ionisches Oberstock wird getragen durch das schwerere dorische Erdgeschoß. Ein



2. Das Athenaheiligtum von Pergamon, links der Athenatempel, hinten die zweistöckige Bezirkshalle, der Standplatz der Gruppe „Gallier und sein Weib“ (vgl. Abb. 32) rechts vorn ist nicht gesichert. (Wiederherstellungszeichnung von F. Krischen.)



3. Der Tempel auf dem oberen Markt von Pergamon.
(Architektonische Einzelheiten des Aufbaues nach Altert. von Pergamon III, 1.)

der Fries, eigen das weitergebildete Kapitell, das Konsolgesims und das Geison. Im 5. Jhh. erfunden und verwendet als Einzelsäule (Säule neben der Parthenos, im Erechtheion, in Phigalia vielleicht drei Säulen), während des 4. Jhhs. ausgebildet im Innenbau (Tegea, Tholos in Delphi und Epidauros), als Halbsäule zum ersten Male im Außenbau am Lysikratesdenkmal in Athen (334) findet die Ordnung jetzt zunächst hauptsächlich nur an Torbauten, erst im 2. (Athen, Olympieion), möglicherweise auch schon im 3. Jhh. (Olba in Kilikien) als Hauptordnung eines Tempels Verwendung — zwar vorläufig nur vereinzelt, aber der Bann ist gebrochen, die dritte Ordnung, die Hauptordnung der römischen Baukunst, ist — eine Leistung des Hellenismus — Tempelordnung geworden.

Mit der Beibehaltung dieser Ordnungen ist, trotz aller Auflockerungen, das Verhältnis von Lasten und Tragen bewahrt worden, wenigstens im Sakralbau: über der Vielzahl gleichartiger Stützen ruht das gleichmäßig durchlaufende Gebälk, ohne Lücke, ohne Bogen; es herrscht die wagerechte Linie, die geschlossene Fläche wie im Aufbau so auch im Grundriß: selbst der mit seiner Apsis an alte Kulttraditionen anschließende Mysterientempel von Samothrake verbirgt die Rundung in der ummantelnden Cellawand, das Buleuterion von Milet (Abb. 8) seine wie ein Theaterrund ansteigenden Sitzreihen im geschlossenen Sockelgeschoß; der höchst wichtige, leider nicht genügend bekannte Bau, der in den Fundamenten des Altares von Pergamon steckt, zeigt nach außen nicht die Rundung seiner Apsis oder gar seiner halbrunden Nebenapsiden, sondern eine im Kulminationspunkt der Rundung in stumpfem Winkel gebrochene Wand. Ein für die hellenistische Baukunst so bezeichnender Komplex wie der Burg-

Musterbeispiel der Mischung der Ordnungen, zugleich ein Kabinettstück hellenistischer Baukunst ist der kleine Markttempel von Pergamon (Abb. 3): im Gesamtcharakter dorisch durch das Triglyphon, aber die Säule hat eine Basis ionisierender Form, der Schaft ionische Kanneluren, das Kapitell dorisiert ohne dorisch zu sein, der Soffittenarchitrav ist innen ionisch (Zweifascien) außen dorisch, mit weitvorspringender Tänie, an der geschweiften Regula sitzen sieben (!) spitze Tropfen; auch das Gesims ionisiert durch die Annäherung an die Wagerechte im Schnitt, das Rautenornament ist hier singulär. Der elegante und kapriziöse Bau stellt mehr dar als eine bloße Mengung; in der künstlerisch sehr fein abgewogenen Verwendung der Glieder zu einer fast völlig neuen Komposition spricht sich ein neues Bewußtsein aus: daß die Ordnungen aufgehört haben alleinige Träger der Baugeanken des Tempels zu sein, wenn auch der Gesamtcharakter einer Tempelfront noch gewahrt blieb.

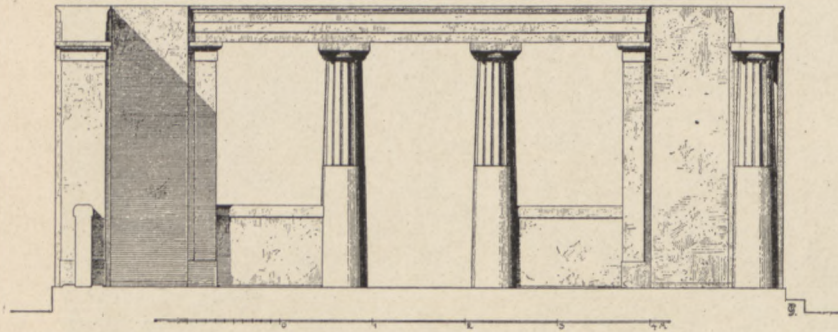
Die korinthische Ordnung ist erst im Hellenismus zu kanonischer Geltung gelangt: ionisch ist Basis, Schaft, Architrav, Zahnschnitt, auch



4. Die Oberstadt von Pergamon (vgl. Abb. 1) von Südwest. (Nach dem Modell von Hans Schleif im Besitze des Pergamonmuseums zu Berlin.)

berg von Pergamon (Abb. 1) bietet im Plan nur gerade Linien, Rundungen nur an Zweckbauten wie der Zisterne oder an Römerbauten wie den Apsidenabschlüssen der Trajaneumshallen oder an dem Rundmonument im Athenabezirk; nur eine große Rundung gibt es hier (Abb. 4): die gewaltige in den Berghang geschnittene Cavea des Theaters, und gerade diese ist im Typus eine Schöpfung des 4., nicht der hellenistischen Jahrhunderte, die mit dem Wandel des Spieles wohl den Spielplatz, also das Proskenion zuerst gestalten, aber die Cavea unberührt lassen; der obere Arkadenabschluß ist römisch. Der Rundbau von Samothrake hat keine wesentliche Ausgestaltung erfahren (Abb. 12), der Zylinder ist geblieben. Das gleiche zeigen die Rundtürme der Festungsanlagen. Ein einziges Mal treffen wir eine Anlage, die wie ein Vorklang späterer Römerbauten (z. B. Gerasa) wirkt und an moderne Barockbauten erinnert: der runde nischengegliederte Torhof von Perge; möglicherweise war es nicht die einzige Anlage ihrer Art.

Entsprechend der Vorherrschaft der Wagerechten, der geraden Linie im Einzelbau wird zunächst auch die einfache Geschlossenheit des Baukörpers nicht angegriffen: für den Tempeltyp sind ruhige und klare Linien und Flächen selbstverständlich seit je, aber auch das Haus ist nach außen und innen meist ein ungebrochener, ja ungegliederter Block. Gerade die Königspaläste von Pergamon im Typus der Peristylhäuser (Abb. 1) bestätigen dies: lebhaftes Vor- und Rücksprünge liegen nur gegen die Burgmauer, wo sie jede Stelle des engen Raumes ausnutzen, aber architektonisch nicht gestaltet, weil ja auch nicht sichtbar und wirksam sind; Fronten und Fassaden nach der Straße zeigen glatte, ungebrochene Mauer. Immerhin ist es bemerkenswert, daß mit der Attaloshalle in Athen dieser Grundsatz aufgelockert wird: eckige Nischen springen aus den Schmalfronten heraus. Ähnliches bietet das späthellenistische Heroon von Kalydon, ohne daß jedoch hier die eckigen Apsiden Elemente einer klaren Gesamtkomposition geworden wären: zwischen der Apsidenrückwand und dem Propylon daneben besteht keine Einheit; der die Außenwand durchbrechenden Rundung der Exedra dieses Baues entspricht die Hufeisenapsis des Turmes der Winde (Abb. 14). Solche Beispiele



5. Vom kleinen Hof im Theokolion zu Olympia.
(Nach Olympia, Die Ergebnisse Bd. 2.)

zeigen, daß auch hier eine Auflockerung eingetreten ist, damit aber auch: daß ein neuer Begriff baulicher Geschlossenheit sich herausgebildet hat (s. u.).

Das gleiche — Bewahrung der Gradlinigkeit einerseits und Auflockerung dieses Grundsatzes andererseits — lehrt die Betrachtung der Wölbung: es gibt sowohl den Bogen wie das Gewölbe, ja man muß sagen, daß dieses, wiewohl theoretisch bereits von Demokritos von Abdera, einem Philosophen des 5. Jhhs. erfunden, im Hellenismus in Gebrauch genommen wurde: in Keilsteintechnik die Halbkreis- oder die Segmenttonne, auch, als Decke von halbrunden Nischen, die Halbkuppel (Perge). Jedoch ist es höchst bezeichnend, daß, außer in reinen Zweckbauten wie Festungstoren, Brücken, Wasserdurchlässen, die Existenz der Gewölbe im Außenbau ebenso geflissentlich verschwiegen wird wie im Grundriß eine Rundung: dem Treppenaufgang im Gymnasium von Pergamon, dem Rampendurchgang im Didymaion ist ein wagrecht abschließendes Tor vorgelegt. Auch die Tonnen der Gräber werden nicht in der Fassade sichtbar. Bezeichnend ist ferner, daß der Profanbau solche Rücksichten nicht kennt. Das gilt auch von der Verwendung des Bogens: die Bögen der Nebenapsiden im Apsisbau von Pergamon bleiben im Innenbau, während die Fensterschlitze Schießschartenform, also keine Bögen nach außen aufweisen, die Nischen des Torhofes von Perge hingegen, das Fenster des Ekklesiasterions von Priene (Abb. 13) zeigen offen den übrigens als Rundarchitrav gebildeten Bogen. Die Lösung des Markt- und Bezirkstores als Bogen ist bereits hier gefunden: noch sind es bloße Bögen wie der frei und ohne etwas zu tragen gebaute Bogen des Markttores von Priene, das Bogentor einer Halle in Sillyon, das Doppeltor der Theaterterrasse von Pergamon; an solche Lösungen knüpfen spätere Bauten wie das Hadrianstor in Athen an; vgl. das Brunnenhaus in Magnesia. Manches mag uns verloren sein, wie Grabstelen aus Kleinasien und von den Inseln lehren können. Aber der eigentliche Tonnendurchgang scheint trotzdem erst eine Schöpfung der aus dem Hellenismus herauswachsenden augusteischen Zeit zu sein (Mithridatestor in Ephesos, 4 v. Jhh.).

* * *

Die bisher als von der älteren Baukunst übernommen, wenn auch zeitgemäß abgewandelt und aufgelockert geschilderten Prinzipien der Bauordnungen, der Gradlinigkeit in Grundriß und Aufbau, sowie der einfachen Geschlossenheit des Baukörpers genügen nun zunächst auch vollkommen, um einen in der Tat neuen, hellenistischen Baugedanken zu verwirklichen, den der durchgebildeten Fassade. Unter Fassade soll die Außen-, insbesondere die Vorderseite eines Gebäudes verstanden werden, insofern für sie das Vorhandensein einer Wand, ferner einer Gliederung nach Stockwerken bezeichnend ist, welche außerdem, zum Unterschied von der bloß vorgeblendeten Scheinfassade, ihre Entsprechungen in dem Raum haben, den die Außenwände umschließen. Nicht immer finden sich diese drei Wesenszüge in einer Fassade gleichzeitig vereinigt. — Die einfache gesäulte Schmal- oder Längsfront eines Peripteros ist in diesem Sinne

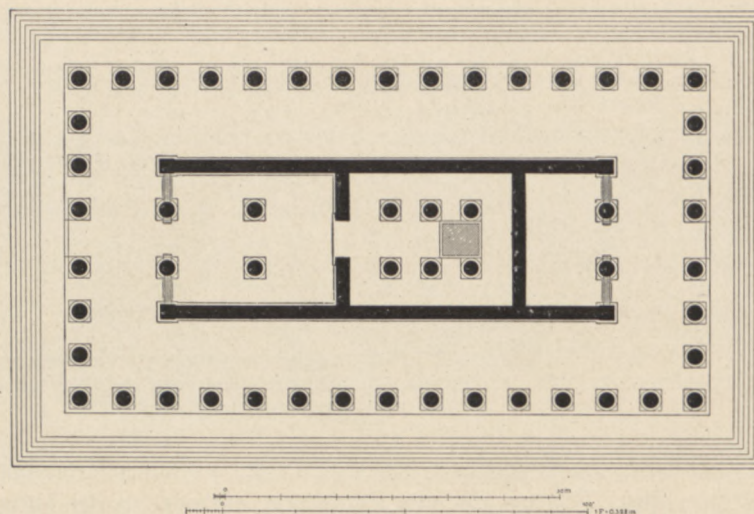
keine Fassade, auch nicht die Außenseite eines Tempels ohne Säulenkranz (Antentempel, Prostylos). Man kann die aus übereinandergebauten gleichmäßigen Säulenreihen gebildete Stockwerkfassade der Hallen, die Podiumfassade sowie die Wandsockelfassade unterscheiden.

Der Hallenstockwerkbau soll im 3. Jhh. von Sostratos von Knidos, einem Ingenieur, erfunden worden sein, in Wirklichkeit gab es übereinanderstehende Säulenreihen schon im 5. Jhh., selbst in der auch später beibehaltenen natürlichen

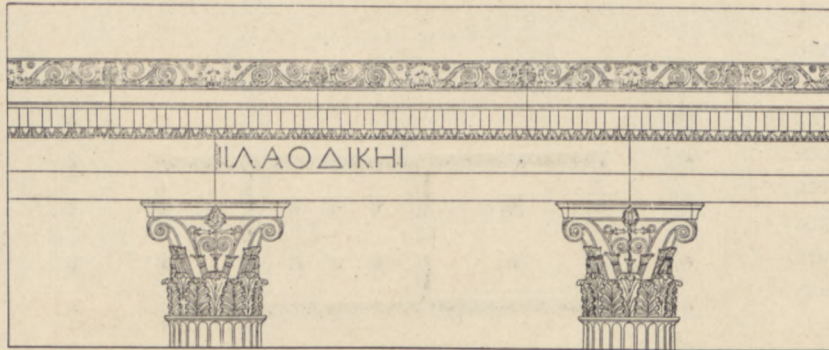
Form — schweres Untergeschoß, niedrigeres, daher leichteres Obergeschoß, auch (als Empore) bereits begehbar: die inneren Säulenstellungen der größeren Tempel, welche das Cellinnere in drei Schiffe gliedern. Die Leistung der hellenistischen „Erfindung“ besteht darin, diese nur für den Innenbau gedachte und gefundene Lösung auf den Außenbau übertragen zu haben, allerdings auf den Hallenbau beschränkt, nicht auf den Tempelbau ausgedehnt. Auch wurde sie weiter ausgebildet: wohl finden sich selbst in Pergamon, das zur Verbreitung des Stockwerkbauens nicht unwesentlich beigetragen haben wird, Hallen mit dorischer Ordnung in beiden Geschossen (unterer Markt), sehr bald wird jedoch diese Form kanonisch: entsprechend ihrem Wesen verwendet das Untergeschoß die dorische, das Obergeschoß die zierlichere ionische Ordnung, die Gänge nach vorn durch Schranken abgeschlossen (Abb. 2). Die meist verhältnismäßig tiefen Hallen brauchen Stützen für den Obergeschoßboden; hierfür werden meist ionische, aber auch die für Pergamon charakteristischen Säulen mit Pfeifen- oder Schilfplattkapitellen verwendet (vgl. Abb. 2). Dreistöckige Fassaden finden sich nicht als Kunstprinzip, sondern nur einseitig an Abhängen.

Die Podiumfassade ist die Vorstufe für die hellenistische Wandsockelfassade, sie erfährt ihre Ausbildung an Grabbauten des 5./4. Jhhs. wie dem Nereidenmonument von Xanthos oder dem Mausoleum von Halikarnaß: über einem massiven, auf Stufenunterbau ruhenden, oben profilierten Sockel erhebt sich eine freie Säulenstellung wie bei einem Tempel, nur pflegt der Sockel im Verhältnis zur Säulenstellung höher zu sein, als beim römischen Podiumtempel. Der Podiumtempel selbst findet sich nur verschleiert. Es ist eigenartig, daß der klar ausgebildete und gepflegte Terrassenbau der hellenistischen Bergstädte (Pergamon, Aegae) das Prinzip der Podiumfassade zunächst verschmäht hat: die aus dem Boden wachsenden schräg ansteigenden Strebe Pfeiler der Theaterterrasse von Pergamon (Abb. 4) z. B. zeigen die technische Konstruktion, zeigen, gewiß eindrucksvoll, die Spannung von Druck und Gegendruck, aber nicht als künstlerische Komposition; die römische Stützmauer des Trajaneums darüber ist dagegen zur Fassade ausgebildet.

Am reinsten vertreten ist der Typus der Podiumfassade in den künstlerisch voneinander



6. Der Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia am Mäander, Bau des Hermogenes. Wiederhergestellter Grundriß. Norden ist oben.



7. Laodikeion in Milet, Aufbau der korinthischen Ordnung. 1. Hälfte des 3. Jhhs.
(Nach Milet, Bd. I, Heft 7.)

nicht unabhängigen, auch räumlich sich nahe stehenden Altarbauten des späten 3. und des 2. Jhhs.: Pergamon (Tafel I), Magnesia, Priene, Kos. Der an drei Seiten eines Breitbaues umlaufende, an der Front für eine Freitreppe, hier also wangenbildend, unterbrochene, teilweise durch Reliefwerk belebte Sockel trägt eine

Säulenhalle, die ihrerseits einen Hof bildet, in dessen Mitte der eigentliche Opferaltar steht. Der älteste dieser Bauten, der von Pergamon, erinnert in der Höhe seines Sockels im Verhältnis zur Halle darüber an seine klassischen Vorgänger, bei den anderen überragt die Halle das niedrige Podium beträchtlich. Es ist bezeichnend, daß die hellenistischen wie die älteren Bauten mit Podiumfassaden durchweg in ionischer Ordnung errichtet wurden. Eine Ableitung dieser Altartypen aus orientalischen Vorstufen ist wegen des Zusammenhanges der Podiumfassaden, der Wangen bildenden Grundrißform, sowie der Verzierung mit Reliefwerk unzulässig: sie sind aus gut griechischer Tradition völlig verständlich.

Ganz ihrer Funktion als hallenbildendes Element entkleidet erscheint die Säule über dem Podium in der sog. Galeriemauer, die jetzt im Hausbau, aber auch sonst, z. B. im unteren Gymnasium von Pergamon, im Ephebensaal von Priene als elegantes und kunstvolles Motiv erscheint; vgl. die Wände des ersten Stiles in Delos.

Die bedeutendste Fassadenschöpfung ist die dritte, die Wandsockelfassade. Hier spricht am stärksten die Wand selbst. Ihr Ursprung liegt in der klassischen Wand, und zwar in der Cella-wand; diese wurde schon immer differenziert gebaut: die unter sich fast gleichmäßigen Quaderreihen lagern auf dem aus breiteren und höheren Blöcken bestehenden Orthostatensockel. Die Akropolispropyläen heben diesen Wandsockel durch andersfarbigen Stein von der übrigen Wand ab, hieran schließt die Attaloshalle in Athen an; Festungsmauern kennen den abgetreppten Rusticasockel über glatter Wand; die Pinakothek (Athen, Propyläen) betont den oberen Sockelabschluß durch die Schattenlinie einer herauspringenden Leiste, klarer spricht dies der hellenistische Baumeister, in Magnesia und Ankara z. B., aus durch ein profiliertes, ornamentiertes, gesimsartiges Glied. Dieses Prinzip der Wandaufteilung vereinigt mit dem der aus Podium und Säulenhalle bestehenden Podiumfassade bildet die Wandsockelfassade, in reinsten Ausprägung am Buleuterion von Milet (Abb. 8): über einem hohen Wandsockel erhebt sich die Oberwand, die sich bis zwischen die Säulen vorgeschoben hat, so daß diese zu Halbsäulen geworden sind. Das ist der Grundgedanke: Beibehaltung der Säulenfront neben Beibehaltung des Wandcharakters, der hier noch durch die Fensterdurchbrüche betont wird, unter Preisgabe der vollen Plastik der Säule.

Wo kommen die Halbsäulen her? Die Halbsäule stellt in dieser Form eine Entwertung ihrer Funktion dar, denn im Grunde trägt sie nicht mehr Gebälk und Dach, sie ist Zierform, Element der Wandgliederung, Blendarchitektur geworden. Die Vorstufen hierzu liegen im 4. Jh.; hier sind Halbsäulen im Cellainneren ausgebildet worden, und wo sie im Außenbau sich

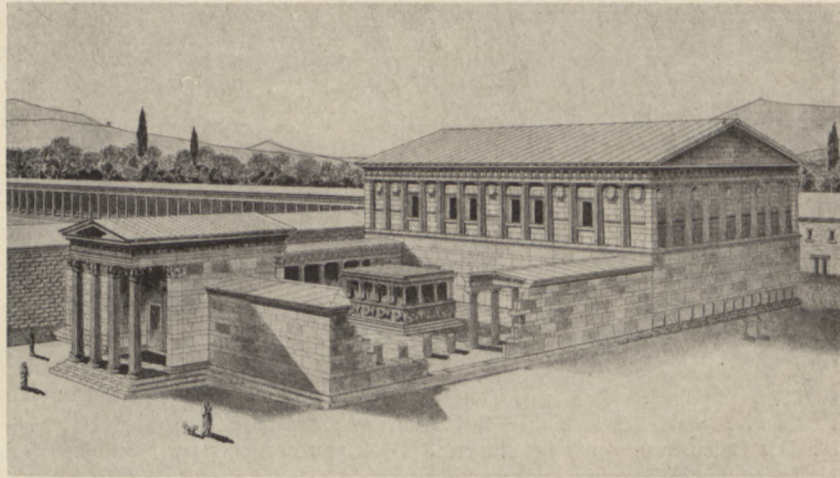
zeigten, vertraten sie die Stelle einer wirklichen Stütze in ihrer Funktion als Ante. Aber im Innenbau ist die Halbsäule bereits im 4. Jhh. wandgliederndes Element, der Funktion als Stütze fast völlig beraubt.

Wiederum wie schon mehrfach, stellen wir fest: für die hellenistische Baukunst ist es bezeichnend, daß sie, was an neuen, vom kanonischen Säulenbau abweichenden Baugedanken in der

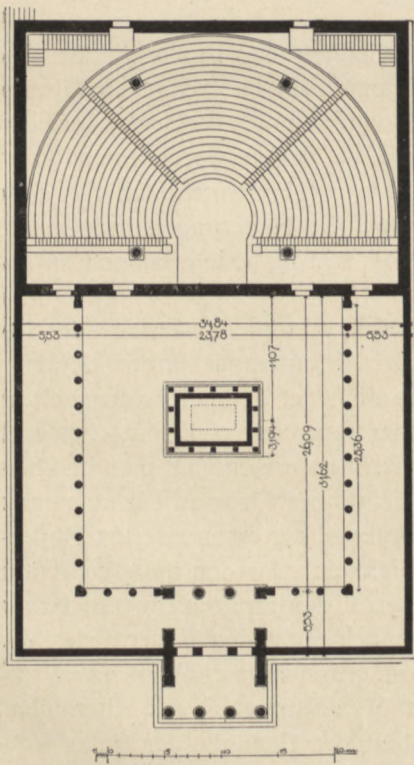
älteren Baukunst im Dämmerlicht der Innenräume verborgen blieb, als ein neues Bauprinzip

ins helle Licht des Tages stellt, in den Außenbau überträgt. Aber bezeichnend bleibt, daß der Tempelbautyp mit diesen Neuerungen verschont wird, angewendet werden sie fast ausschließlich an Profanbauten. Doch auch hier gibt es eine Ausnahme: Das Arsinoeion (Abb. 12) gehört zur Sakralarchitektur und weist doch den gleichen Baugedanken der Wandsockelfassade auf; aber vielleicht ist es nicht zufällig, daß es ein Rundbau und ein Heroon ist, das diese Neuerungen enthält.

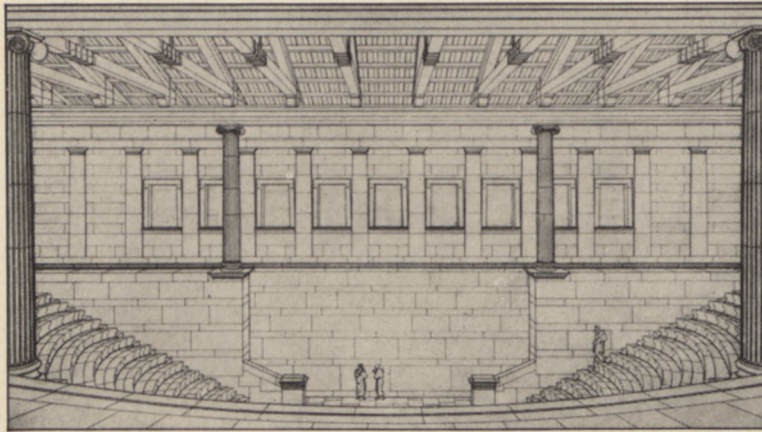
Ein letzter Wesenszug dieses Fassadentyps ist die Durchdringung von Innen- und Außenbau. Gewiß ist es selten, daß die Innenstützen einer Halle sich als Wandpilaster in der geschlossenen Rückwand aussprechen (Magnesia), aber auch der Hallenbau hat ja seine Traditionen, aus denen er ungerne herauspringt; gewiß ist es auffällig, daß der große Marktbau von Aegae in seiner Rückfront eigentlich nur glatte Mauer, aber keine durchgebildete Fassade mit Stockwerkgliederungen bietet, daß also das Innere im Äußeren kaum deutlich gemacht wird, aber ebensowenig ist das Vorhandensein einer solchen Durchdringung am Buleuterion (Abb. 8—10) und am Arsinoeion (Abb. 12) zu leugnen; wohl verhüllt der hohe Sockel die Rundung der Sitzstufen im Inneren, s. o. S. 6 (Abb. 9), aber es ist doch kein Zufall, daß die Gliederung der Außenwand genau der Raum-



8. Das Buleuterion von Milet, Überblick von N. O., Wiederherstellung von Knackfuß. (Nach Milet, Bd. I, Heft 2.)



9. Das Buleuterion von Milet, wiederhergestellter Grundriß nach Milet, Bd. I, Heft 2; der Grabbau in der Mitte des Hofes aus römischer Zeit, das übrige 2. Jhh. v. Chr.



10. Das Bouleuterion von Milet, Inneres. Blick von der obersten Sitzstufe auf die Eingangswand. (Wiederherstellung von F. Krischen.)

den, aber klar die Gliederung des Inneren im Äußeren anklingen zu lassen: die Außenwand besteht aus abwechselnd hochkant gestellten Platten und niedrigen querliegenden Quadern, die schmalsten Quadern liegen da, wo im Inneren ein unteres und ein mittleres Gesims umläuft; der Höhe der inneren Galerie, die das Dach trägt, entspricht außen der Relieffries der Windgötter.

Diese Tatsache stellt mit die bedeutendste Neuerung der hellenistischen Baukunst dar, eine völlige Abkehr vom klassischen Prinzip, welches das Innere vom Äußeren trennt, in Säulenhallen einhüllt oder seine Gestaltung hinter einförmiger Wand vollkommen verbirgt. Bezeichnenderweise liegen Ansätze im Profanbau vor: Festungstürme z. B. deuten durch einen Wulst oder dgl. an, wo der Fußboden eines neuen Geschosses liegt, wie es bezeichnend ist für diese Neuschöpfung wie für die gesamte hellenistische Baukunst, daß die Neuerungen immer und immer wieder vom Tempelbau fern gehalten werden, daß man sie, will man sie erkennen, in anderen, profanen Bauten aufsuchen muß.

So kommt es, daß die alten Typen für den Tempelbau weiter verwendet werden: der Peripteros für den größeren, der Prostylos, stellenweise auch noch der Antentempel für den kleineren Bau. Jedoch — trotz stärkster Ehrfurcht vor den Traditionen ist ein neuer Tempeltyp ausgebildet worden, der zwar den äußeren Anblick alteinheimischer ionischer Bauweise nicht entscheidend, um so stärker die Säulenhalle und das Innere verändert hat. Bezeichnenderweise hat man im überlieferten Namen das Wesen der Neuschöpfung, oder sogar „Erfindung“ wie es Vitruv nennt, verschwiegen: man nannte ihn den Pseudodipteros, den Scheindipteros, der einen zweiten Säulenkranz um die Cella nur vortäuschen will, während er in Wirklichkeit zwar den äußeren Kranz genau so weit von der Cellawand abrückte wie der wahre Dipteros, den zweiten inneren Kranz aber wegließ. Das Weglassen der zweiten Säulenstellung ist jedoch nicht das Wesentliche, das man auch verkennt, wenn man glaubt es sei aus Zweckmäßigkeitsgründen geschehen; das Wichtige und Wesentliche liegt in der beabsichtigten und erreichten Weiträumigkeit der Ringhallen. Eine wirklich geräumige Halle umgibt die Cella auf allen Seiten; der Gedanke der tiefen Vorhalle z. B. des Theseions in Athen ist hier für den Peripteraltempel zu Ende gedacht worden durch konsequente Verwirklichung der tiefen Halle auf allen Seiten. Eine gewisse Mittelstellung nehmen Bauten des 3. Jhhs. wie die von Samothrake und Troja ein: der vorderen Säulenstellung der Vorhalle entspricht eine Säulenstellung vor dem Pronaos, in Troja durch die

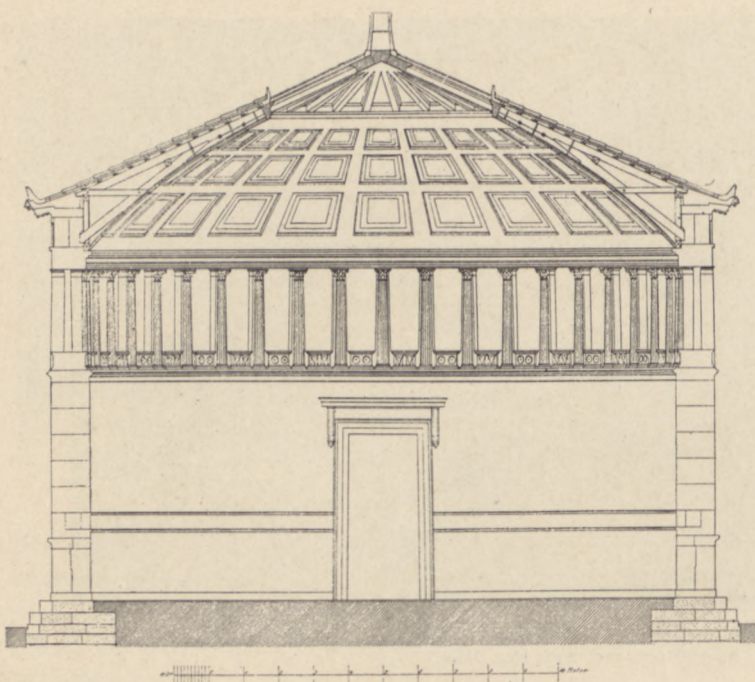
gliederung entspricht: der wagerechte Profilabschluß außen deutet das obere Ende der Sitzreihen an; die Ruhe des geschlossenen Sockels entspricht der Ruhe der inneren Rundung, darüber liegt im Inneren freier Luftraum bis zur Decke, entsprechend im Äußeren die Erinnerung an eine freie Säulenhalle, deren Halbsäulen im Inneren außerdem als Pilaster wiederkehren. Selbst der Turm der Winde (Abb. 14) hat den Drang in seiner Weise beschei-



11. Das Asklepieion von Kos. Überblick auf das hellenistische Heiligtum von Nordwest. (Wiederherstellung von Paul Schazmann, nach Kos, Bd. I.)

zu Halbsäulen verwandelten Anten besonders betont. Hermogenes, dem die „Erfindung“ zugeschrieben wird, schloß mit dem Artemision von Magnesia (Abb. 9) gewiß an ältere Bauten wie die Pseudodipteroi von Corfu oder in Sizilien an, allein allen diesen fehlt ein für Hermogenes so bezeichnendes Merkmal — das der vollkommen harmonischen Ausrichtung nach Maß und Zahl, ein dauerndes Bezugnehmen gleichartiger Einzelteile aufeinander und auf das Ganze. Die Vorderfront hat acht Säulen in eustyler Form, d. h. das mittlere Intercolumnium ist breiter als die übrigen, Andeutung der Staffelung einer Front nach der Mitte zu. Die Breite dieses Mitteljoches ist auf der gesamten Längsachse des Baues bewahrt — im Abstand der Pronaossäule voneinander, in der Breite der Türöffnung sowie der Cella- und Opisthodomssäulenjoche; der Abstand dieser Säulen und der Zwischenwände voneinander entspricht der Tiefe der Ringhalle: zwei Säulenjoche. Da auch die Cellawände auf der Achse der dritten Säule von Längs- und Schmalfront liegen, beträgt der Abstand der inneren Säulen von den Wänden jeweils ein Normaljoch, es kehrt also das Verhältnis vom Mitteljoch der Schmalfronten zu den anschließenden Normaljochen im Inneren wieder. Nicht nur die Cellalängswände, auch ihre Querwände sind auf Achsen ausgerichtet, ohne daß diese Beziehung allerdings in der Außenwand ausgesprochen wäre: die Türwand liegt in der Achse der fünften Säule von der Ante gerechnet, die rückwärtige Querwand auf der Achse der fünften Säule von der hinteren Schmalfront gerechnet, der Naos selbst hat den Abstand von fünf Säulen, Pronaos und Naos sind also gleich tief, der Opisthodom hat die halbe Tiefe, die wieder gleich der Hallentiefe ist. Hinzukommt noch, daß das Cellaniveau dasselbe ist wie das der Halle; die Weiträumigkeit der Außenhallen flutet ohne Unterbrechung bis ins Innere der Cella. Das ist zum ersten Male eine wirkliche Raumgestaltung, und dies alles ohne auch nur ein einziges Glied der alten ionischen Ordnung hinzuzufügen. — Der Würde des weiten Raumes entspricht es, wenn Hermogenes seinen Tempel auf einen Unterbau von sieben Stufen setzt und einen breiten Umgang außen um den Säulenfuß baut. — Alle Pseudodipteroi der Folgezeit sind im Grunde von der hermogenischen Schöpfung abhängig, sei es unmittelbar, sei es durch Vitruv,





12. Das Arsinoeion von Samothrake, Wiederherstellung von Niemann. Schnitt durch Außenmauern und Dach des Rundbaues, Ansicht der Eingangswand und des Daches von innen. (Nach Conze u. a. Samothrake, Bd. I.)

lieferten, nicht erhaltenen Schriften des Hermogenes, u. a. über seine Bauten in Magnesia und Teos, zurückzugehen.

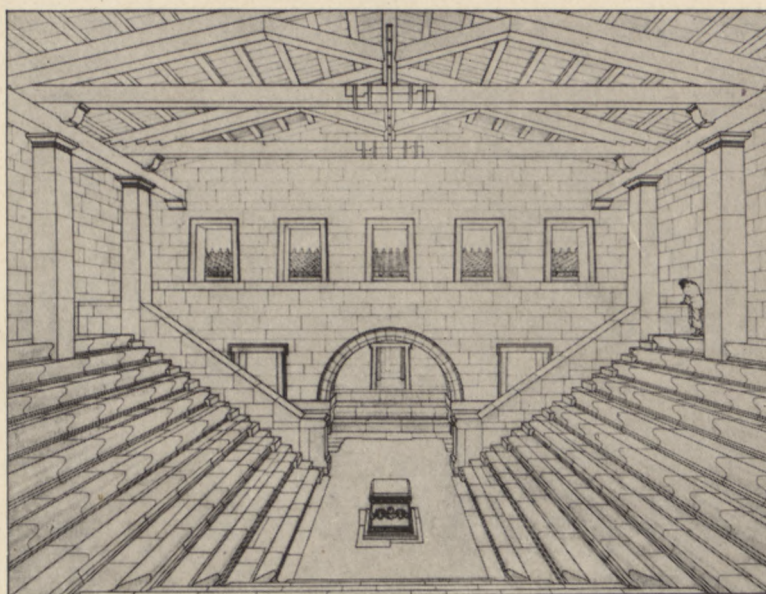
Mit der Betrachtung der Tätigkeit des Hermogenes haben wir ein Gebiet hellenistischer Baukunst betreten, das recht bezeichnend ist für unsere Epoche, das der Raumprobleme und ihrer Lösungen. Die Eigenart dieser Lösungen liegt darin, daß sie auch hier, wie bisher überall, unter Beibehaltung der überkommenen Bauformen und -elemente gefunden werden.

Es handelt sich dabei weniger um Probleme des Innenraumes als vielmehr des Außenraumes, die die Baumeister viel stärker beschäftigt haben. — Die klassische Baukunst erschöpft und erfüllt sich im Einzelbau, der beziehungslos in der Landschaft, im heiligen Bezirke steht oder wenigstens ohne äußerlich-formal erkennbare baukünstlerische Bezugnahme auf seine bauliche Umgebung. Im Hellenismus jedoch wird im Gegensatz dazu ein Zusammenhang gesucht und gestaltet. — Der Hellenismus ist das Zeitalter der Halle; diese Hallen haben, übrigens schon im 4. Jhh., die beziehungslose Allseitigkeit des klassischen Peripteros dadurch aufgegeben, daß sie eine Stirn, ein Gesicht nach nur einer Seite haben, ihre Rückfront aber geschlossen, abgewendet ist (Abb. 1, 2, 4, 8, 9, 11). Lange Hallenzüge vereinheitlichen im 4. Jhh., und wo es möglich war, auch in der späteren Zeit, das vielfältige Gewirr der alten Heiligtümer, die Uneinheitlichkeit von Marktanlagen; bei Neugründungen jedoch, wie sie im Hellenismus üblich waren, wird der Gedanke des Abschlusses eines Platzes durch Hallen folgerichtig zu Ende geführt: an die Stelle der Mannigfaltigkeit beruhigenden Einzelhalle tritt der Hallenbezirk. Das ist eine bewußte, sehr bedeutsame Neuschöpfung. In der älteren Zeit genügt eine einfache Steinsetzung, eine schlichte Wand, die Temenosmauer zur Bezeichnung eines Bezirkes, zur Absetzung gegen das Außerhalb. Der Vielfältigkeit der Bauten innerhalb eines solchen Bezirkes entsprach auch im allgemeinen die mehr

auch in der Wahl der bezeichnenderweise ionischen Bauordnung — in der Großartigkeit der Konzeption und der Folgerichtigkeit der Durchführung erreichte ihn keiner.

Die Bedeutung des Hermogenes, der wahrscheinlich im 2. Jhh. lebte, kann kaum überschätzt werden, auch wenn es den Bautyp des Pseudodipteros, die spezifisch hermogenische Prägung des ionischen Kapitells, die attische Basis und die Proportion von Schmalseite zu Langseite = 6 zu 11, oder 8 zu 15 = das Doppelte der Schmalseite minus 1 (typisch für 4. Jhh.!) bereits vor ihm gegeben hat. Seine Wirkung war größer als heute schon erkennbar ist; das dritte Buch Vitruvs scheint auf die nur über-

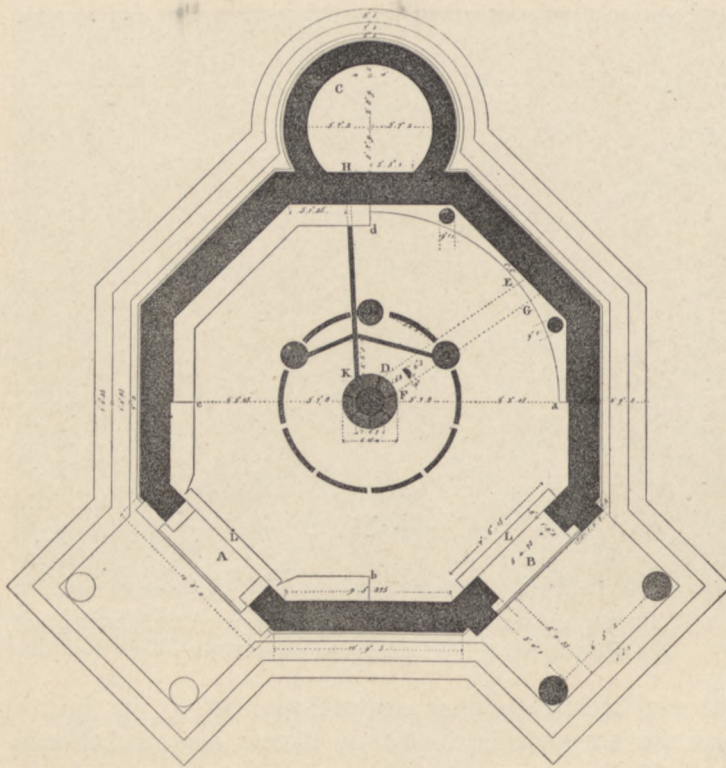
oder weniger dem Gelände angepaßte Führung dieser Mauer. Jetzt ist an die Stelle einer architektonisch nicht gestalteten Wand die Hallenfront, an die Stelle einer ohne besondere Baugedanken beliebig geführten Mauer die vereinheitlichende Umgebung eines Bezirkes mit Hallenzügen an drei Seiten getreten; das aber bedeutet, daß die Hallen funktionell die Stelle der Temenosmauer einnehmen sowie: daß der heilige Bezirk als solcher jetzt Gegenstand einer künstlerischen Komposition, gestaltbarer und gestalteter Außenraum geworden ist, jetzt viel deutlicher als nur durch



13. Das Ekklesiasterion von Priene, Inneres. Blick von den Sitzstufen auf die Eingangswand. (Wiederherstellung von F. Krtschen.)

die Symbolik einer Mauer, nach innen und außen räumlich abgeschlossen ist — der Bezirk ist ein Binnenhof geworden. Wie stark die Vergangenheit selbst in diesem neu geschaffenen Typus eines Bezirkes noch wirkt, zeigt die Richtungslosigkeit z. B. des Athenabezirkes von Pergamon (Abb. 1); allerdings ist das keine reine Neuanlage, die Hallen an den drei Seiten sind um den schon bestehenden Bezirk gelegt worden. Aber die Lage des Einganges ist hier wie anderswo sinnbildlich: noch liegt er ohne Beziehung zum Ganzen, „irgendwo“, könnte auch an anderer Stelle liegen. Auch wirkt er noch selbst wie ein Einzelbau (Abb. 2), der neben einen anderen Einzelbau gesetzt ist. Gymnasionbauten dieser Zeit lehren das gleiche: das Propylon liegt nicht in einer raumbestimmenden Achse, es überragt zwar die äußere Hallenfront, aber gliedert nicht die Anlage, die nicht nach ihm ausgerichtet ist. Ferner: so vertraut der Hellenismus mit den Möglichkeiten von Raumdifferenzierungen ist — das Theokolion von Olympia zeigt, daß diese Vorgänge zunächst auf das Innere eines Baues beschränkt bleiben, nicht als im Sinne eines Gruppen- oder Massenbaues nach außen dringen und die Außenansicht bestimmen.

Zum Wesen des Hallenbezirkes gehört der Begriff der Axialität, der, schon im 5. und 4. Jhh. anklingend, von der hellenistischen Zeit an mehr und mehr zum Grundsatz von Bezirksgestaltungen erhoben wird. Der Bezirk des pergamenischen Altares (Abb. 1) ist danach angelegt: von seinen vier Seiten verlaufen drei der Umgrenzung parallel, nur die Eingangsseite ist ausgenommen. Folgerichtig gehört hierzu der Begriff der Symmetrie, d. h. der Lage des Hauptgebäudes symmetrisch innerhalb eines axial angelegten Bezirkes, der Artemisionsbezirk von Magnesia ist hierfür ein Musterbeispiel. Für die genannten Bezirke ist trotz der deutlichen Beziehung von Hauptbau und Hallenanlage aufeinander immer noch die verhältnismäßige Eigenbedeutung dieser zwei Glieder spürbar. Der Hauptbau hat noch keine feste Stelle innerhalb des Gesamtgefüges erhalten, doch schon der Zeusbezirk von Priene deutet ein Prinzip an, das in der römischen Baukunst charakteristisch werden soll, wenn auch fast auf italisches Gebiet beschränkt: der Tempel, innerhalb eines allseitig rechtwinklig begrenzten Bezirkes liegend, ist an die Rückwand



14. Der Turm der Winde in Athen. (Grundriß nach Stuart and Revett, *Altertümer von Athen.*)

der Anlage versetzt, vor ihm breitet sich ein weiter Hof. Das bedeutet, daß hier klar ausgesprochen wird, was in den anderen Bezirken nur erst anklingt: durch eine engere Bezugnahme des Tempels auf die Hallen verlieren diese an Eigenbedeutung, verschmilzt das Ganze zu einem viel engeren Gefüge, und vor allem — bekommt die Gesamtanlage eine bestimmte Richtung.

Richtungstendenz in der Baukunst ist ein weiterer Grundsatz, durch den wir die Abkehr der hellenistischen Baukunst von der absoluten Allseitigkeit der klassischen erkennen, denn durch die Richtung setzt sich ein Bau deutlichst in Beziehung zur Landschaft, zur Gesamtanlage, zeigt er, daß er von der Existenz anderer Dinge außer sich etwas weiß, daß er bezogen ist auf ein Außerhalb. Diese Tendenz bestimmte auch die Vorliebe der Zeit für den Prostylos, für den

Tempeityp, der wie kein anderer in sich selbst den Gedanken der Richtung verwirklicht: seine vordere Säulenstellung betont die Eingangsseite, gegenüber der einfacheren säulenlosen Rückseite, der Bau hat eine Stirn. Und gleichzeitig ist dieser Richtungsbau Situationsbau, bewußt in die Landschaft gestellt mit Wirkung in die Ferne; als ein *point de vue* steht der zierliche Tempel auf der Theaterterrasse von Pergamon (Abb. 1 u. 4) am Ende, als Zielpunkt eines langen Ganges. In gleicher Weise hingewendet, geöffnet ins Land hinaus sind Bauten wie der Altar von Pergamon (Taf. I), die Propyläen von Lindos; die erst im 2. Jhh. errichtete Halle beim Athenatempel von Priene kehrt ihre geschlossene Rückseite gegen den Tempel; zu dem sie gehört, ihre offene Säulenfront jedoch, wie ein Prostylos, gegen die zu ihren Füßen liegende Stadt. Das ist wiederum eine völlige Abkehr von allen klassischen Prinzipien, wenn man vom Bau des Mnesikles absehen will, der mit den Propyläen der athenischen Akropolis fast sämtliche hellenistischen Baugedanken in sich vereinend vorweggenommen hat; allerdings erlitt er das Schicksal auf halbem Wege stecken zu bleiben.

Das typisch hellenistische Bauprinzip, das den klassischen Bau aus seiner Vereinzelung herausgelöst und in Beziehung gesetzt hat zu einem „landschaftlichen“ oder künstlerisch gestalteten, jedenfalls empirischen Raum, dieses Prinzip, welches gleichzeitig neue aus ihm abzuleitende und nur aus ihm heraus verständliche Bauprinzipien geschaffen hat — Axialität, Symmetrie, Richtung — hat nun noch ein weiteres verwirklicht, das Prinzip der Steigerung, das sich folgerichtig aus den angeführten Baugedanken ergibt; der Bezirk des Asklepieions von Kos (Abb. 11) kann als Beispiel hierfür dienen. Es ist bezeichnend, daß das bedeutendste Jahrhundert der hellenisti-



Der Altar von Pergamon.
Nordwestliche Treppenwange nach dem Wiederaufbau im Pergamon-Museum zu Berlin.



schen Zeit, das dritte, auch diesen Bezirk im grundlegenden Entwurf geschaffen hat: hier sind nicht nur Hallen- und Hauptbauten untereinander zu einer baulichen Einheit verschmolzen, sondern das Ganze, das sich in Terrassen übereinander aufbaut, bildet eine Einheit des Entwurfes: Eine untere marktplatzartige, mehr profane Hallenanlage bildet seiner Bestimmung wie seiner architektonischen Bedeutung nach eine Vorbereitung auf die zweite, höher liegende Terrasse, die axial zu dieser unteren liegt (die geringe Verschiebung der unteren gegen die mittlere Terrasse ist für den Gesamteindruck ohne Bedeutung, die untere wird als parallel zur mittleren verlaufend empfunden). Auf der Mittelterrasse liegen die ältesten Heiligtümer, daher keine genaue Axialität innerhalb der Terrasse selbst; aber gerade dies zeigt, wie der Architekt bestrebt gewesen ist, nach Möglichkeit doch das Ganze zu vereinheitlichen: beide Terrassen bilden die architektonische Vorbereitung auf die oberste, die sich nun als Krone des Ganzen, als letzte Steigerung — tatsächlich, weil geländemäßig am höchsten liegend, architektonisch, weil als Abschluß gestaltet — über dem Ganzen erhebt. Axialität, Symmetrie und Richtung sind die wesentlichen Prinzipien des oberen Bezirkes, ein Abschluß nach Norden, nach der Talseite zu fehlt: den bilden die unteren Terrassen, die klar auf ihn bezogen sind. Deutlich verrät uns der Baumeister wie bewußt ihm der „prostyle“ Charakter des oberen Bezirkes, die Tatsache der Staffelung nach der Höhe zu, der Steigerung des oberen Abschlusses gegenüber den darunter liegenden „Vorbereitungen“ ist, auch in der Rücksichtslosigkeit gegenüber den altgewohnten Orientierungen der Tempel (auch dies bezeichnend für den Hellenismus und nur eine Folge aus den erwähnten hier konsequent verwirklichten Baugedanken): der Hauptbau ist nicht, wie der ältere zu seinen Füßen, nach Osten gebaut, sondern, wie das künstlerische Gefüge es erforderte, nach Norden gerichtet, damit gleichzeitig rechtwinklig zum ost-westlichen Verlauf des Hügels. Und eine weitere Neuerung findet sich ganz folgerichtig hier, auch ein Gedanke der an den Propyläen der Akropolis hätte verwirklicht werden können — die deutlich nach einem Endpunkt hin gerichtete Anlage, die Steigerung nach der Höhe zu erfordert notwendig die Anlage einer monumentalen Freitreppe. Schon die kretische Baukunst kannte Treppenlösungen, die klassische hat sie völlig gemieden, die hellenistische wird dazu gedrängt! Wie künstlerisch fein empfunden wirkt daher jetzt die große Treppe vor dem ionischen Prostylos am Ende der Theaterterrasse von Pergamon s. o. (Abb. 1 u. 4): die Länge dieses Hallenganges erfordert eine entsprechende Heraushebung durch eine monumentale Treppe, die ja bereits im Altar von Pergamon (Tafel I) durch die Größe des Baues und durch den landschaftlichen Charakter nötig geworden war.

Die Pflege des hellenistischen Terrassenbaues machte dem Baumeister die Staffelung einer so großen Anlage nach der Höhe zu, wie in Kos, leicht, erst die Römer verwirklichten dieselben Tendenzen auch in der Ebene; jedoch — auch dies, die Steigerung zu ebener Erde finden wir im Hellenismus wenigstens angedeutet, im Buleuterion von Milet (Abb. 8); die Gesamtanlage, bestehend aus Hauptbau und vorgelagerten Hallen mit Propylon, ist genau nach den genannten Prinzipien gebaut: sie ist axial und symmetrisch durch die flankierenden Hallen und das in der Mitte der Schmalseiten liegende Propylon, sie hat eine bestimmte Richtung auf den Hauptbau hin, wiederum durch die Lage des Propylons und durch die Tatsache, daß die Hallen an den Hauptbau anstoßen und ihn nicht wie in einem Hallenbezirk allseitig umgeben; sie ist „gesteigert“ dadurch, daß alles niedriger ist als der sich hoch heraushebende Hauptbau der, quer stehend, das Ganze monumental abschließt. Dadurch aber ist der Gruppenbau gestaltet: die Hallen haben gegenüber dem Hauptbau keine Eigenbedeutung mehr, sie sind dem Fassadenbau des Sitzungs-saales untergeordnet; Über- und Unterordnung sind die Wesenszüge eines Gruppenbaues.

Zusammen mit der vollkommen durchgebildeten Fassade, der Durchdringung von Innen-



und Außenbau und den hier geschilderten Raumproblemen und Bauprinzipien ist somit das Buleuterion von Milet eines der wichtigsten Gebäude hellenistischer Baukunst, ein Markstein in der Geschichte der europäischen Baukunst überhaupt.

Abschließend stellen wir fest: trotzdem die hellenistische Baukunst weitgehend klassische Prinzipien bewahrt und diese nur nach eigenen Proportionsgrundsätzen und eigenen, veränderten Ornamentvorstellungen verwandelt, konnten wir eine Fülle typisch hellenistischer Neuerungen beobachten, von denen gesagt werden mußte, daß sie sich nicht als bloße Weiterbildungen überkommener Formen und Vorstellungen erklären, sondern sich als echte Neuschöpfungen charakterisieren. Gewiß sind nicht alle Bauten nach diesen neuen Grundsätzen gebaut, gewiß überwiegt in zahlreichen das Alte — aber in welcher Epoche wäre dies nicht der Fall? Sollte diese Tatsache uns hindern, die eigensten Schöpfungen der hellenistischen Baukunst zu sehen und zu nennen? Trotzdem ist die Vorherrschaft der klassischen Tradition auch hellenistisches Schicksal geworden, sie hat deswegen den Schritt nicht getan, der zur Vollendung hätte gewagt werden müssen: die aufgezeigten, für den Hellenismus neuen, bisher im allgemeinen als rein römisch angesehenen Prinzipien verlangten im Grunde auch eine neue Bautechnik; diese haben erst die Römer geschaffen, die damit die hellenistische Baukunst folgerichtig zu Ende denken.

Verzeichnis hellenistischer Bauten.
(3.—1. Jhh. v. Chr.)

Troja-Ilion, Athenatempel. Bis zum Erscheinen der endgültigen Veröffentlichung von Schleif und Zschietzschmann: Doerpfeld, Troja und Ilion I u. II; vgl. Schleif, Forschungen und Fortschritte 11. 1935, S. 53f.; dorischer Peripteros, 6 zu 12 Säulen mit tiefer Vorhalle, die Anten zu Halbsäulen verwandelt, Halbsäulen auch im Inneren gesichert. Vorhallen- und Pterondecke ohne Tragbalken für die Kassetten. Heliosmetope in Berlin, Mus. f. Vor- u. Frühgeschichte (Schliemann-Sammlung). Vgl. Friedrich-Wolters Nr. 1855, Kunstgeschichte in Bildern 341, 2. Um 280 dat. durch Inschrift, allgemeine geschichtl. Verhältnisse, Marmorsima (Zschietzschmann).

Alexandria, Pharos (Leuchtturm). H. Thiersch, Pharos. Antike, Islam und Occident, 1909. Vgl. Rivoira Architectura Musulmana 1914, S. 148. Vielstöckiges Gebäude, nach 3 Stockwerken gegliedert, mit Monopteros als letztem. Anhaltspunkte für die Wiederherstellung: röm. Münzen und sonstige Werke der Kleinkunst, literarische Überlieferungen, auch solche nachantiker Zeit. Als Erbauer nannte das Altertum Sostratos von Knidos, den „Erfinder“ des Stockwerkbaues, s. o. S. 9. Dat.: um 280 beendet (Thiersch). Robertson: um 290.

Samothrake, Arsinoeion, Abb. 12. Conze, Untersuchungen. Thiersch, Pro Samothrake. Kunstgesch. in Bildern 143, 9: die Niemannsche Rekonstruktion nicht in allem richtig. — Geschlossenes Kreisrund, ohne Säulenkranz, als Stockwerkfassade, zwischen den „Stützen“ des Oberteiles Fenster. Erstes Viertel des 3. Jhhs. (Thiersch).

Pergamon, Demeterbezirk. Doerpfeld, Athen. Mitt. 1910 und 1912. Hallenbezirk auf langgestreckter Terrasse, durch wuchtige Strebepfeilermauer abgestützt, s. o. S. 9. — Propylon an der östlichen hallenlosen Schmalseite nicht symmetrisch zum Ganzen: 2 Säulen, dorisch kannelliert vor tief zurückstehenden Anten, Schilfblattkapitelle, Zweifascienarchitrav, Inschriftfries, Zahnschnittgeison; Propylon und Hallen sind durch die Weihinschrift datiert: erbaut von Apollonis, der Frau des Königs Attalos I. (241—197), sicher noch im 3. Jhh. Der Tempel ursprünglich ionischer Antentempel, später erst zum viersäuligen Prostylos umgebaut; errichtet unter Philetairos (283—263), also: frühes 3. Jhh. Trachyt aber Marmorfries mit Stierkopfgirlande, vgl. Napp, Bukranion u. Girlande, S. 3f. — Aus der gleichen Zeit der Altar.

Pergamon, Athenatempel, Abb. 1, 2 und 4. Altertümer von Pergamon II. S. 5ff., Taf. 5ff. — Dor. Peripteros auf 2 Stufen, 6 zu 10 Säulen, diese unkannelliert; gleichmäßig seichtes Vor- und Hinterhaus, die Seitenhallen wenig tiefer. Säulen und Gebälkproben im Pergamonmuseum (v. Massow, Führer, S. 40). Gewöhnlich ins 4. Jhh. datiert (so auch v. Mastow, Rumpf u. a.), jedoch wegen des Dreimetopensystems, des ion. Innenarchitravs, der eigentümlichen Grundrißproportion und allgemeiner Ähnlichkeiten mit der Trchytarchitektur in Pergamon vor Attalos I. (241—197) — Demeterbezirk, Mamurt Kaleh — eher in die Zeit Eumenes I. (263—241) zu datieren. Vgl. Andersen-Dinsmoor: um 250.

Pergamon, Apsidenbau. Altertümer von Perg. III, 1, S. 83ff., Taf. 20. Im Fundament des Altares steckend, leider nicht vollständig ausgegraben; ist neu zu untersuchen. Stieß nördlich dicht an den Felsen. Längliches Gemach mit innerer Halbkreisrundung, im rechten und linken Teil kleine Nebenapsiden. Diese nicht mit Halbkugeln bedeckt, sondern flach, nur an der vorderen Nischenstirn ein Halbkreisbogen; s. o. S. 6. Bestimmung unklar, Vorläufer des Altares? Philetairos? Jedenfalls erste Hälfte des 3. Jhhs.

Mamurt Kaleh, Tempel der Göttermutter, unweit Pergamon. A. Conze und P. Schazmann, Archäol. Jb. 9. Ergänzungsheft 1911. Dorischer Antentempel, Dreimetopensystem, auf Podium stehend, die quadratische Vorhalle ist tiefer als der nur annähernd quadratische Naos; ans Ende eines länglich rechteckigen Hallenbezirkes gerückt, die Hallen einstöckig, zweischiffig, allseitig geschlossen, Türen nach dem Bezirk. Altar. Datiert nach der Architravinschrift, die als Weihenden Philetairos, den ersten Herrscher der Attalidendynastie nennt (283—263), also etwa: 280—260.

Samothrake, Ptolemaiospropylon. Conze, Untersuchungen auf Samothrake. Bd. I u. II. Thiersch, Pro Samothrake, in: Sitz.-Ber. der Wiener Akademie, Bd. 212. 1930. — Doppelstirniger Torbau, also prostyl nach beiden Seiten (vgl. Kunstgesch. in Bildern 143, 6—8), ionischer Ordnung, Dreifascienarchitrav, darüber Fries mit Rosetten und Stierkopfschädeln in Relief. Gestiftet von Ptolemaios Philadelphos um 260.

Samothrake, Neuer Tempel. Conze, Untersuchungen. Thiersch, Pro Samothrake. Dorischer Prostylos reicher Form: seitlich je 3 Säulen, vorn und vor dem Pronaos je 6 (s. o. S. 12). Die Stufen dieser Vorhalle überragen die Cellalängswand seitlich. Seitentüren gegen Ende der Längswände, im Inneren eine Apsisrundung; s. o. S. 6. Um 260 (Thiersch).

Milet, Laodikebau, Abb. 7. Wiegand, Milet, Bd. I, Heft 7, S. 263ff.; vgl. Kunstgesch. in Bildern 148, 4 (Kapitell). — Kurze zweischiffige korinthische Halle mit 6 Säulen in der Front, vielleicht ein Brunnenhaus am Südmarkt. Wichtig, weil als früher Bau der korinthischen Ordnung datiert durch die Weihinschrift, die Laodike, die Gattin Antiochos II., nennt; zwischen 260 und 250.

Delos, Halle des Antigonos. Exploration de Délos Fasc. V, 1912. Vgl. Kunstgesch. in Bildern 158, 4. — Halle, die das Hieron im engeren Sinne nördlich begrenzt und abschließt (s. o. S. 14); die Front dorisch und einstöckig, die inneren höheren Säulen ionisch. An beiden Enden zwei Joche tiefe, risalitartige Vorsprünge, deren Fronten wie eine Tempelfront als Sechssäuler mit Giebedach. Sehr breite Metopen, daher nur Zweimetopensystem. Normale Triglyphen wechseln mit Stierkopftraglyphen ab. Dat. nach Antigonos Gonatas zwischen 246 und 239.

Agrigent, sog. Dioskurentempel. Koldewey-Puchstein, Tempel Unteritaliens und Siziliens. S. 178 und Taf. 26. — Dorischer Bau, sehr zerstört; stilistisch datiert in die zweite Blütezeit der Stadt 338—210. Robertson: um 260.

Kos, Asklepieion, Abb. 11. Schazmann, Kos, Ergebnisse der deutschen Ausgrabungen und Forschungen. Bd. I. Asklepieion. Berlin 1932. Gesamtanlage in 3 Terrassen übereinander, durch Freitreppen verbunden, z. T. römisch verändert; vgl. die Beschreibung und Analyse, o. S. 17; einzelne Bauten der mittleren Terrasse aus dem 3. Jhh., z. B. der ionische Antentempel mit glattem Fries und kleinasiatischer Basis — um 280, nach einem datierten Schatzbehälter; der Haupttempel dorischer Peripteros 6 zu 11 Säulen, mit tiefer Vorhalle, ohne Opisthodom, wie in Epidauros, mit den Hallen der obersten Terrasse aus dem 2. Jhh., der Gesamtentwurf jedoch ist für das 3. Jhh. gesichert: Zschiezschmann, Gnomon 1936.

Didyma, Apollontempel. Leider noch unveröffentlicht; vgl. Wiegands vorläufige Berichte in den Sitz.-Ber. der Berliner Akademie 1911; daher eine genauere Betrachtung dieses höchst wichtigen Baues hier unmöglich. Ionischer Dipteros auf siebenstufigem Unterbau (vgl. die Pseudodipteroi hermogonischer Art, s. o. S. 12), 10 zu 21 Säulen. Alle Querachsen nach Säulennachsen ausgerichtet, im drei Joche tiefen Pronaos 3 mal 4 Säulen — ein Säulenwald! Die Basen kleinasiatisch auf Plinthen, sehr verschieden verziert, auch Sonderformen, der Mauerfuß in Form einer attisch-ionischen Basis; vgl. Theseion Athen, Archäol. Anzeiger 1928, S. 706ff. Die Pronaostür (Wiegand, Bericht 1911, Taf. 11) war unbegehbar. Überwölbte Rampengänge führen vom Pronaos in den offenen Cellahof hinab; dieser durch Pilaster als Wandsockelfassade gebildet. Unbedacht. Im Hof, zurückgerückt, die Kapelle (Naiskos) mit dem Kultbild des Kanachos, ein kleiner Prostylos, 3 Jhh. Reste der sehr schönen Marmorsima im Pergamonmuseum zu Berlin; v. Massow, Führer, S. 15. Der gewaltige Bau, einer der größten des Altertums überhaupt, der auch in römischer Zeit noch nicht ganz fertig geworden zu sein scheint, stellt also nur eine grandiose Umhüllung des Kapellchens im Inneren dar. Datierung: gebaut ab 3. Jhh.

Pergamon, Altarbezirk, Abb. 1 u. 4. Altertümer von Pergamon III, 1; vgl. für alle pergamenische Bauten demnächst: Zschiezschmann in: Pauly-Wissowa-Kroll, Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaft unter Pergamon. Beträchtliche Reste von Baugliedern sowie alles, was von den Friesen gefunden wurde, heute im

Pergamonmuseum: v. Massow, Führer d. d. Perg.-Museum. — Das Propylon des Bezirkes (o. Abb. 4) ist eine reine Ergänzung. Der eigentliche Opferaltar befand sich in der Mitte des offenen Hofes am Ende der großen Freitreppe. Die allgemein angenommene Datierung Conzes, um 180, gewonnen durch Vergleichung der wenigen Buchstaben der Weihinschrift mit Inschriften aus der Zeit Eumenes II. (197—159) ist unhaltbar. Viele Anzeichen sprechen für Erbauung unter Attalos I. (241—197) in den letzten Jahren seiner Regierung, also etwa ab 220. Eine genaue Begründung dieser Datierung wird später gesondert gegeben werden.

Priene, Zeustempel. Wiegand-Schrader, Priene, S. 136ff. Ionischer Prostylos mit Zahnschnitt, ohne Fries, kleinasiatische Basis. Gebäckstücke im Pergamonmuseum, Berlin; vgl. v. Massow, Führer, S. 23ff., Abb. 15, 16. Seit M. Schede überzeugenden Feststellungen, Archäol. Jb. 49. 1934, S. 103ff. (vgl. ders., Ruinen von Priene, S. 59ff) ist die frühere Benennung Asklepiostempel nicht mehr haltbar. — Das Propylon des Bezirkes: Archäol. Jb. 49. 1934. S. 109. 3. Jhh. (Schede), v. Massow: „noch 4. Jhh.“.

Priene, Markttor. Wiegand-Schrader, Priene, S. 203ff.; Schede, Ruinen von Priene, S. 56, Abb. 65 (Krischen); Kunstgeschichte in Bildern, Abb. 156, 8. Einfacher Torbogen als östl. Abschluß der „Westtor-Straße“, gespannt vom Ende der nördl. Außenhalle des Zeusbezirkes (s. d.) zum Ende der „Heiligen Halle“; architraviert, auf mit der Mauer verbundenen Pfeilern ruhend. Wohl 3. Jhh. Robertson: um 300.

Priene, Ekklesiasterion. Abb. 13. Wiegand-Schrader, Priene, S. 219ff.; Schede, Die Ruinen von Priene, S. 63ff. Kunstgesch. in Bildern 156, 3. — Versammlungsraum der Bürgerschaft, 640 Sitze auf den an 3 Seiten theaterähnlich, aber rechtwinklig aneinanderstoßenden Reihen. In der Mitte der der Orchestra entsprechenden Fläche ein Altar. In der Vorderfront ein Halbkreisfenster, das eine Nische überwölbt, flankiert von Türen (Abb. 13). Die Oberfenster sind nicht gesichert, aber wahrscheinlich. Dat.: 3. Jhh. (?). Robertson: um 200.

Delos, Hypostyle Halle. Exploration de Délos fasc. II, 1909, und Fasc. II, Complément, 1914. Kunstgesch. in Bildern, 158, 5—7. Breiter Säulensaal, nach vorn durch dorische Halle offen, im Inneren an den Seiten das niedrige Dach tragend, dorische, in der Mitte das basilikal überhöhte Dach tragend ionische Säulen. Das Ganze leider nicht in allem völlig einwandfrei ergänzbar. Ende des 3. Jhhs. (?): Robertson.

Alexandria, Tempel der Aphrodite Zephyros. Archäol. Zeitung 1866, S. 179; Rev. Arch. 1869, S. 268 und 377. — Arg zerstörter dorischer Monopteros mit 4 zu 6 Säulen. Die Datierung in hellenistische Zeit (Robertson: 3. Jhh.; ebenso Delbrück, Hell. Bauten in Latium II, S. 149) scheint mir unsicher.

Messa, Apollontempel. Koldewey, Lesbos, S. 47ff.; Taf. 18ff.; vgl. Krischen, Ath. Mitt. 48, 1923. S. 72. — Ionischer Pseudodipteros auf 3 Stufen, 8 zu 14 Säulen, diese auf kleinasiatischen Basen; mit glattem Fries reich ornamentiert. Die Hallen ringsum 2 Joche tief wie in Magnesia, Pronaos- und Opisthodomssäulen auf der Achse des Mitteljoches, Tür und Cellarückwand auf der Achse der jeweils fünften Säule, Pronaos und Opisthodom haben also die gleiche Tiefe wie die Halle. Koldewey wegen der Basis: 4. Jhh., was kein genügender Grund ist. Robertsons Datierung um 280 ist zweifelhaft. Wann?

Arak el Emir (Tyros), Palast des Hyrkanos. Butler, Princeton Expedition to Syria IIA, 1. S. 1ff.; vgl. Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie unter Hyrkanos. — Kunstgeschichte in Bildern 148, 6—8. Eigenartiger Bau nichtgriechischer Form, mit dorisch-korinthischer Mischarchitektur. — Um 180.

Olba in Kilikien, Zeustempel. Korinthische Ordnung. Keil und Wilhelm, Denkm. aus dem rauhen Kilikien. Mon. Asiae Minoris Antiqua, Vol. III, S. 47ff. Der erste „Korinthische“ Tempel, 2., möglicherweise 3. Jhh. Gute Einzelaufnahmen der Kapitelle hat M. Schede hergestellt.

Milet, Buleuterion, Abb. 8—10. Knackfuß, Das Rathaus von Milet = Wiegand, Milet. Bd. I, H. 2. 1908; vgl. Kunstgesch. in Bildern 148, 5. Der Waffenfries gehört nicht, wie ursprünglich angenommen und in älteren Rekonstruktionen zu sehen, zum Propylon: Knackfuß in Milet. Bd. I, H. 7, S. 279; Rekonstruktionszeichnungen Krischens in: v. Massow, Führer durch das Pergamonmuseum, S. 19ff. Über die Fenster: Herbig, Archäol. Jahrb. 44. 1929. S. 250. Die Anzahl und Anordnung ist nicht gesichert. Zweifelhaft ist, ob der sicher hölzerne Dachstuhl so offen war, wie es Krischen zeichnet (s. o. Abb. 10); erwägenswert ist eine schließende Holzverschalung mit plastischen oder gemalten Kassetten (Vermutung Lippolds, mündlich), was die Geschlossenheit des Raumes bedeutend erhöhen würde. Der Bau inmitten des Hofes stört die Einheit des Ganzen empfindlich, er stammt aus römischer Zeit und ist als Heroengrab erkannt worden. Dat. nach der Weihinschrift: um 170. Als Vorläufer und Parallelen einstweilen: Odeion in Termessos, Lanckoronki, Städte Pamphylens II, S. 98ff.; vgl. auch den Speicherbau in Milet, Wiegand, Milet. Bd. I, H. 7 (Knackfuß). Nach gleichen Bauprinzipien (s. o. S. 17) ist auch das Gymnasium von Milet erbaut: Milet. Bd. I, H. 9; v. Gerkan in Krischen; insbes. 176; Kunstgeschichte in Bildern 153, 4.

Perge, Torhof. Lanckoronki, Städte Pamphylens. Bd. I, S. 40ff. — Tor zwischen zwei dreigeschossigen Rundtürmen, das obere Stockwerk mit Pilasterfassade, ähnlich dem Buleuterion von Milet (vgl.

Herbig, Archäol. Jahrb. 44. 1929) und Innenhof, halbe Elipse, die durch Halbkreisnischen gegliedert ist. 1. Hälfte(?) des 2. Jhhs.

Athen, Tempel des Zeus Olympios (Olympieion). Judeich, Topographie von Athen. S. 382. Archäol. Jahrb. 1914. 77. 1921. 44ff. — Im 6. Jhh. von Peisistratos als ionischer Dipteros begonnen (vgl. Welter, Ath. Mitt. 1922 und 1923), jedoch erst im Auftrage Antiochos IV. Epiphanes von Syrien 174 v. Chr. durch den Architekten Cossutius in korinthischer Ordnung (s. o. S. 6), in gleichen Verhältnissen (10 zu 20 Säulen) fortgesetzt und erst unter Hadrian vollendet; aus dieser Zeit stammen die meisten heute noch stehenden Säulen.

Pergamon, Athenabezirk, Abb. 1, 2, 4. Altertümer von Pergamon II; Reste von Hallen und Tempel im Pergamonmuseum: v. Massow, Führer. Hallenbezirk, Nord- und Osthalle rechtwinklig zueinander, aber ohne Bezug auf den älteren, weit vorgerückten Athenatempel (s. d. u. o. S. 18), die Südhalle richtig ergänzt von Schleif; vgl. sein Modell und seinen Plan Abb. 1, 4, Propylon in der Osthalle: zweistöckig, Waffenreliefs an den Schranken des ionischen Oberstockes. Bibliothek hinter der Nordhalle. Erste Anlage des Bezirkes unter Philetairos oder Eumenes I.: der Tempel; ausgestaltet zu einer Akropolis in Ablehnung an die Athens durch Attalos I. (241—197) — Weihgeschenke! —, Eumenes II. (197—159) erbaute die Hallen, das Propylon (Weihinschrift!) und die Bibliothek (Überlieferung bei Strabon).

Pergamon, Markttempel, Abb. 3. Altertümer von Perg. III, 1. Bauglieder im Pergamonmuseum: v. Massow, Führer; vgl. Kunstgesch. in Bildern 147, 1 (s. o. S. 6). — Zierlicher, viersäuliger Prostylos dorisierender Form auf kleinem Podium mit vorgelagerter Treppe und schmalen Wangen, tiefer Pronaos, fast quadratischer Naos. Die Bezeichnung als Dionysostempel nach den Wasserspeiern (Satyrn und Mänaden) ist zwar naheliegend, aber nicht zwingend, eher Apollon oder Hermes, die an Märkten verehrt wurden. Wohl 2. Jhh.

Athen, Halle Eumenes II. (197—199). Judeich, Topographie von Athen, S. 325ff. 164 m lange zweischiffige Halle, die das Dionysostheater mit dem Odeion des Herodes Atticus verbindet.

Aegae. Bohn, Archäol. Jahrb. 2. Ergänzungsheft. Berlin 1889. Stadtanlage in der Art von Pergamon, auf Terrassen, wohl auch die gleiche Zeit: 3./2. Jhh. Marktbau: dreistöckig nach außen, zum Platz hin jedoch nur eine einfache Hallenfront, oft abgebildet: z. B. Kunstgesch. in Bildern 146, 8.

Magnesia a. M. Tempel der Artemis Leukophryene, Abb. 6. Humann u. a., Magnesia am Mäander. Bedeutende Bauglieder im Pergamonmuseum: v. Massow, Führer, S. 28ff. — Erbauer: Hermogenes. Eustyler Pseudodipteros (s. o. S. 13), attische Basis, der obere Wulst verziert. Dreifascienarchitrav, darüber Fries mit Amazonenkampfrelied, zweiter Qualität (Paris, Louvre). Die Pterondecke wahrscheinlich hölzern. Im Giebel eine Tür, flankiert von Fenstern; vgl. Herbig, Archäol. Jahrb. 44. 1929. Eine Neuaufnahme dieses höchst wichtigen Baues ist dringend erforderlich. 2. Jhh. (vgl. v. Gerkan, Archäol. Anzeiger 1923/24, Sp. 344: um 140).

Magnesia am Mäander, Artemisaltar. Humann u. a., Magnesia a. M. ist jetzt völlig überholt durch: A. von Gerkan, Der Altar des Artemistempels in Magnesia am Mäander = Studien zur Bauforschung, Heft 1. 1920. Beträchtliche Reste im Pergamonmuseum: v. Massow, Führer. — Die Gesamtanlage ist der des pergamenischen Altares sehr ähnlich (s. o. S. 10); Hochreliefs mit statuenartigen Figuren an der Mauer der ionischen Halle über dem Sockel. Gleichzeitig mit dem Artemistempel, auf den er axial bezogen ist, und wohl auch von Hermogenes: 2. Jhh.

Magnesia a. M. Tempel des Zeus Sosipolis. Humann u. a., Magnesia am Mäander. — Aus Bruchstücken der Bauglieder die zierliche, durch Ornament belebte Viersäulenfront des ionischen Prostylos wieder aufgebaut im Pergamonmuseum: v. Massow, Führer, S. 32ff. — Kleinasiatische Basis, glatter Fries, aber tiefer Pronaos, der Naos hat annähernd gleiche Tiefe, der Opisthodom halbe, eigenartigerweise in antis, der Tyche geweiht. Vgl. Schede in Krencker und Schede, Der Tempel von Ankara. 2. Jhh.

Teos, Tempel. Antiquities of Jonia. V, Taf. 22ff.; vgl. Bull. Corr. Hell. 1925, 281. — Ionischer Peripteros mit 6 zu 11 Säulen auf mehr als dreistufigem Unterbau, Dreifascienarchitrav und Fries. Die Cellaquerwände stehen auf Säulenachsen. Tiefer Pronaos. Bau des Hermogenes, daher die Dat. Dinsmoors um 150 richtiger als die von Robertson um 200.

Ankara, Tempel. Krencker und Schede, Der Tempel von Ankara; vgl. Schede, Forschungen und Fortschritte 1935. S. 297. — Pseudodipteros hermogenischer Art und Prägung, im wesentlichen 2. Jhh., später römische Zutaten, darunter die auf den Antenwänden stehende berühmte Inschrift, das Monumentum Ancyranum.

Sminthe in der Troas, Tempel des Apollon Smintheus, Smintheion. Antiquities of Jonia. V, Taf. 26ff. Kunstgesch. in Bildern 147, 12. Ionischer Pseudodipteros mit 8 zu 14 Säulen, vielstufiger Unterbau, lange Cella, tiefer Pronaos, nur die Opisthodomwand steht auf einer Säulenachse. — Vor einer gründlichen Neuaufnahme und Neuuntersuchung des Baues ist eine Entscheidung, ob der Bau ins 3. (Ähnlichkeit des Kapitell mit dem des Propylons von Samothrake) oder ins 2. Jhh. (hermogenischer Charakter) gehört, nicht möglich.

Lagina, Hekateion. Schober, Der Fries des Hekateions von Lagina (Istanbuler Forschungen. Bd. 2 (1933); korinthischer Pseudodipteros (s. o. S. 10) mit 8 zu 11 Säulen, auf Unterbau von 5 Stufen. Die Cella in antis, die Pronaossäulen ionisch, der Opisthodom fehlt (vgl. Alabanda), deswegen auch nur 11 Säulen an der Langseite. Die Türwand ohne Bezug zu den Säulen der Längsfront. Das Antenkapitell, Mendel, Cat. des sculptures. Bd. I, S. 569, Nr. 247, stammt, nach Mitteilung M. Schedes, aus Lagina, nicht, wie im Katalog angegeben, aus Hieronda. Über dem Außenarchitrav (Zweifascien) Relieffries. Datierung Schobers nach diesem Fries, um 160, kann einstweilen, solange die Architektur nicht neu aufgenommen und untersucht ist, nicht genau beurteilt werden.

Athen, Attalos-Stoa. Judeich, Topographie von Athen, S. 354; Kunstgesch. in Bildern 146, 5 und 6. Breite und 6 m tiefe Halle am athenischen Staatsmarkt, 45 Säulen in der Front, 22 ionische Säulen im Inneren, in der Rückseite 21 Kammern. Die Fassade (s. o. S. 8) unten dorisch (Dreimetopensystem), oben: ionische Säulen und Architrave, jedoch Triglyphon (Viermetopensystem), ionisches Geison; die Sima: Dyggve u. a., Das Heroon von Kalydon, S. 117, Abb. 125. Rechteckapsiden springen aus den Schmalfronten (s. o. S. 7). Dat.: Zeit Attalos II. von Pergamon (159—138), nach der Inschrift auf dem Architrav.

Pergamon, Herabezirk. Doerpfeld, Athen. Mitt. 1912, Schazmann, Altert. v. Perg. VI., S. 102ff.; vgl. Schleifs Modell im Pergamonmuseum, Berlin. — Auf besonderer Terrasse hoch über dem Gymnasion langgestreckter Bezirk, in der Mitte der Tempel (viersäuliger Prostylos, Dreimetopensystem), daneben einerseits eine Halle mit 8, andererseits Exedra mit 5 Frontsäulen. Die gemeinsame Front der 17 Säulen, die Freitreppe vor dem Tempel sowie die Gesamtlage deutlich auf Fernwirkung angelegt (s. o. S. 16). Dat., nach der Bauinschrift: Attalos II. (159—138), also etwa gleichzeitig mit der Halle beim Athenatempel von Priene, s. d. u. o. S. 16.

Priene, Halle beim Athenatempel. Wiegand-Schrader, Priene, S. 127. — Schede, Ruinen von Priene. S. 38. Für die oben, S. 16, geschilderte Wirkung in die Ferne vgl. die Abb. der Westecke der Nordhalle des Marktes, über der die Hallenfront erscheint: v. Massow, Führer, Abb. 18; Schede, Abb. 61. Datierung: um 150; vgl. Altar von Priene (Schede).

Priene, Athenaaltar. Wiegand-Schrader, Priene, S. 120; Schede, Ruinen von Priene, S. 37ff.; vgl. Abb. 32. — v. Massow, Führer, Abb. 13. Ähnliche Altäre s. o. S. 10 und Tafel 1. Metopenartige Reliefs am Sockel, Gewandstatuen zwischen den Säulen der Halle. Datierung: gleichzeitig mit der Errichtung der Säulenhalle beim Athenatempel (s. d.) und der Pflasterung des Bezirkshofes (Schede), also um 150.

Priene, Heilige Halle, sog. Oropherneshalle. Wiegand-Schrader, Priene, S. 192; Schede, Ruinen von Priene, S. 54ff. — Lange Halle am Nordende des Marktes, mit 49 dorischen Säulen in der Front, über dem Triglyphon das Gebälk in Zahnschnitt und Geison ionisch. Soffittenarchitrav. Die Halle ist offen bis zur Rückwand, deren Türen sich in einzelne Kammern öffnen. Im Inneren hohe ionische Säulen auf attischen Basen; vgl. v. Massow, Führer, S. 27, Abb. 19, und Schede, Abb. 64. Reste der Bauglieder im Pergamonmuseum zu Berlin. Datierung: vielleicht von Orophernes, König von Kappadozien, um 150, oder von Ariarathos VI. (so Schede, S. 54) um 130 — je nach der Ergänzung der Weihinschrift —, erbaut.

Kos, Asklepieion, Asklepiostempel; vgl. Abb. 11. Schazmann, Kos, Bd. I, Taf. 1ff. Dorischer Peripteros 6 zu 11 Säulen, dies wie das Fehlen des Opisthodomus in Anlehnung an den Asklepiostempel von Epidauros (4. Jhh.) tiefe Vorhalle, ebenso tiefer Pronaos, Pronaossäulen nach Mitteljoch ausgerichtet; breite Tür. Zweimetopensystem. Innenarchitrav mit profilierter Tānie. 2. Jhh. (Schazmann, nach dem Stil innerhalb des Heiligtums).

Kos, Altar im Asklepieion. Schazmann, Kos., Bd. I. Ursprüngliche Anlage, wahrscheinlich 3. Jhh., die spätere aus dem 2. Jhh., in der Konstruktion ähnlich den o. S. 10 genannten Altären.

Milet, Heroon bei Ta Marmara. Archäol. Anzeiger 1902, S. 150. — Quadratischer Grabbau auf Sockel Oberwand durch ganz dicht vor die Mauer gestellte, daher noch vollrunde Säulen gegliedert, zwischen ihnen Schilde an der Wand, „Buleuterionfassade“. 2. Jhh. (?).

Olympia, Theokolion. Abb. 5. Olympia, die Ergebnisse, Bd. II. — Kleines „Atriumhaus“ mit Garten-erweiterung hellenistischer Zeit.

Pergamon, sog. Prinzessinnenpalais. Veröffentlichung durch E. Boehringer wird erwartet, vorläufig: Wiegand, Abh. d. Preuß. Akademie 1928, Nr. 3, Taf. 8. — Anlage in der Art eines großen Peristylhauses, wie das Heroon von Kalydon (s. d.); dem Hof nordöstlich vorgelagert ein großer Breitraum, an den in hellenistischer Zeit ein schmaler „Kultraum“ mit Rechtecknische, im römischen Umbau ein hoher turmartiger Quadratbau anschloß; vgl. das Modell von Schleif im Pergamonmuseum. Abb. 4 hinten rechts. — Höchstwahrscheinlich ein Heroon. 2./1. Jhh. (?).

Athen, Turm der Winde. Abb. 14, s. o. S. 7. Stuart and Revett Antiquities of Athens. W. Judeich, Topographie von Athen 375. Thiersch in Thieme-Becker, Künstlerlexikon I, 488f. Horologium (Wasserruhr), erbaut von Andronikos von Kyrrhos in Makedonien. Achteckiger Turm (vgl. Oktogon in Ephesos, Keil, Führer

durch Ephesos, S. 87f.: frührömischer Grabbau) mit zwei prostylen Portalen. Die Reliefdarstellung der Winde außen oben (Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 30) entsprechen den Himmelsrichtungen. Pyramidenartiges Dach. Die Hufeisenapsis der Rückseite diente zur Aufnahme des Wassers für die Uhr. Das Innere, durch Gesimse gegliedert (Kunstgesch. in Bildern 147, 16) in der Art der Wanddekoration ersten Stiles: Wirth in Ath. Mitt. 56, 1931, S. 47, Beil XI—XIII. Datiert durch den Erbauer: 1. Hälfte des 1. Jhhs.

Eleusis, Innere Propyläen. Hörmann, Denkmäler antiker Architektur, Bd. I. 1932: — Eintoriger Durchgang mit Sechseckkapitellen, Dreifascienarchitrav, darüber dorisches Gebälk! Diese Bauglieder auf einem zweisäuligen Vorbau ruhend, innerhalb eines breiten Hofes. Die Rückfront mit Korbträgerinnen als Stützen, verschiedentlich umgebaut. Die Wiederherstellung der Rückseite anders als Hörmann bei: v. Gerkan, Gnomon. 1934. S. 10ff., und Zschietzschmann, Deutsche Lit.-Zeitung 1933, Sp. 353ff. — Um 50 v. Chr. datiert durch die Weihinschrift.

Aegae, Tempel des Apollon Chresteros. Bohn u. a., Aegae, vgl. Kunstgesch. in Bildern 168, 3. — Ionischer Peripteros, im Grundriß sehr schlecht erhalten, vom Aufbau nur noch die Tür stehend. Datiert nach dem in der Weihinschrift genannten Proconsul P. Servilius Isauricus, der 46 v. Chr. die Provinz Asien verwaltet.

Kalydon, Heroon. Dyggve u. a., Das Heroon von Kalydon. Kopenhagen 1934. — In Form eines großen Peristylhauses angelegt, großes Propylon an der Nordseite mit Achteckpfeilern (vgl. Pergamon, Südtor). An der Nordseite Raum für Kultmahle, dahinter rechteckig-apsidial die Außenfront durchbrechend, ein Kultraum mit Bogenfront nach innen, Kulttisch im Inneren, darunter ein gewölbter Grabraum mit Klinen. — Die Datierung ins 1. Jhh. habe ich Gnomon 1936 bezweifelt. 1. Jhh. n. Chr. Geb. (?)

Anmerkungen.

Wegen des beschränkten Raumes konnten nicht sämtliche Bauten der hellenistischen Zeit ausführlich besprochen werden; einen Ersatz bietet das vorstehende Verzeichnis wichtiger Bauten. Hier kam es auf die Darstellung der Wesenszüge an, infolgedessen blieb manches beiseite, wie die Geschichte der Ornamentik (vgl. hierfür: M. Schede, Antikes Traufleistenornament; ders., Heiligtümer in Priene. Arch. Jb. 1934, sowie den sehr lehrreichen Abschnitt über die kunstgeschichtliche Stellung des Tempels in Ankara, in: Krencker-Schede, D. Tempel v. Ankara. Ferner: M. Stephan, Die Girlande, ein Beitrag zur griech. Ornamentik. Diss. Berlin 1931. A. E. Napp, Bukranion und Girlande. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der hellenistischen und römischen Dekorationskunst. Diss. Heidelberg 1930) oder die Fragen der etwaigen Ableitung hellenistischer Bauprinzipien aus außergrichischen Gebieten vgl. Delbrück, Hellenistische Bauten in Latium I. (1907), II. (1912). — Gesamtbetrachtungen: Noack, Die Baukunst des Altertums. Anderson-Spiers-Dinsmoor, The architecture of ancient Greece. London 1927. Robertson, A Handbook of Greek and Roman architecture. Cambridge 1929. — Eine neuere deutsche Geschichte der griechischen Baukunst fehlt zur Zeit; zu vergleichen sind allgemeine Kunstgeschichten, wie Springer-Michaelis-Wolters, Woermann, Lübke-Semrau; neben Gutem viel Eigenwilliges, das für den Nichtfachmann oft unverständlich: A. Rumpf, Griech. u. röm. Kunst in: Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft II, 3. 1931. — Grundlegendes Material, selten kunstgeschichtlich verarbeitet, aber oft, wie z. B. von Gerkan, Der Nordmarkt in: Wiegand, Milet, Bd. I, Heft 6. 1922, mit reichen Einzelbemerkungen, bieten fast sämtliche Ausgrabungspublikationen; ferner: v. Gerkan, Griechische Städteanlagen.

Erklärungen unvermeidlicher Fachausdrücke: z. B. in den oben angeführten englischen Werken, ferner: v. Massow, Führer durch das Pergamonmuseum, Berlin 1932, S. 138ff., sowie in Wasmuths Lexikon der Baukunst.

Die Abb. 2, 10, 13 sind zeichnerische Wiederherstellungen Krischens oder seiner Schüler; sie geben über Risse und Schnitte hinaus Räumliches gut wieder; viele solcher Zeichnungen in v. Massow Führer, und: M. Schede, Die Ruinen von Priene Berlin 1935 (vgl. Zschietzschmann, Die Welt als Geschichte, Bd. I, 1935, S. 294ff.).

Zu S. 4. (Dorische Ordnung): die Bezeichnung „dorischer Stil“, die meist angewendet wird, ist falsch, sowohl der antiken Überlieferung, die die Sache *ordo* nennt (Vitruv), wie vor allem unserem Begriffe Stil nach; daher gebrauche man immer nur das Wort *Ordnung*! — Auf eine systematische Bearbeitung der dorischen Ordnung mußte hier verzichtet werden; sie würde zu guten, auch chronologischen Ergebnissen führen.

Zu S. 5 (Ionische Ordnung): Puchstein, Das ion. Kapitell. 47. Berliner Winkelmannsprogramm 1887. — Glatter Fries, ohne Relief: z. B. der Tempel des Zeus Sosipolis in Magnesia, v. Massow, Führer, S. 33.

Zu S. 5/6 (Mischung der Ordnungen): Soffitte, z. B. Halle des Athenabezirks, Pergamon, Untergeschoß; in der Zeichnung Krischens, Abb. 2, fehlt sie leider.

Zu S. 6 (Korinthische Ordnung): Parthenos-Säule: Arch. Jb. 47, 1932, S. 35. Phigalia: Metropolitan Studies 1933. Kunstgeschichte in Bildern 139, 1. — Tegea: Dugas, Le sanctuaire d'Athéna Aléa à Tégée. Tholos in Delphi, Marmaria: Fouilles de Delphes II, 4; in Epidauros: Cavvadias, Fouilles d'Epidaure. Defrasse, Epidaure 1895. Kunstgesch. in Bildern 139, 6. Lysikratesmonument, Athen: Kunstgeschichte in Bildern 138, 7 und 8.

Zu S. 7 (Theater): A. v. Gerkan, Das Theater von Priene. Berlin 1921.

Zu S. 8 (Wölbung): viel bei Delbrück, Hellenistische Bauten in Latium. — Brücken: Pergamon: Ath. Mitt. 1908; Samothrake: Kunstgeschichte in Bildern. — Gräber: Charmyion auf Kos: Arch. Jb. 1934. Langaza: Arch. Jb. 26, 1911. — Bogentor in Sillyon: Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens I, S. 83. — Theaterterrasse von Pergamon: Altertümer v. Perg. IV 1896, Taf. 18. Vgl. Modell Schleif im Pergamonmuseum. — Hadrianstor in Athen: Kunstgesch. in Bildern 185, 1. — Mithridatestor: Forschungen in Ephesos III 1923, Taf. 2.

Zu S. 9 (Sostratos von Knidos): vgl. Arif Müfid, Der Stockwerkbau der Griechen und Römer, Istanbuler Forschungen, Bd. I, Berlin 1932. Brunn, Gesch. der griech. Künstler, II, 379; Perdrizet, Études anciennes I, 261 ff. Adler, Pharos, S. 5, 13 ff. Roussel, Bull. Correspond. Hell. 1907, 340 ff. Thiersch, Pharos, S. 31 ff.

Zu S. 9 (Pergamon, Unterer Markt): Ath. Mitt. 1902, 1904.

Zu S. 9 (Strebepfeiler, Pergamon): ebenso die Demeterterrasse: Ath. Mitt. 1910, 1912. Vgl. jetzt auch das Modell von Schleif im Pergamonmuseum.

Zu S. 10 (Galeriemauer): Delbrück, Hell. Bauten in Latium II, 128. — Epebensaal in Priene: Schede, Ruinen von Priene, S. 85, Abb. 95.

Zu S. 10 (Wände des ersten Stiles in Delos): Monuments Piot. 1908.

Zu S. 10 (Wandkonstruktion): Propyläen Athen: Hege-Rodenwaldt, Die Akropolis, Taf. 56; Pinakothek: Schede, Die Burg von Athen, S. 93, Abb. 19. — Festungsmauern, z. B. in Eleusis: Wrede, Attische Mauern, Tafelbild 71. — Vgl. M. Vetter, Der Sockel.

Zu S. 10 (Halbsäulen): die Halbsäulen in Akragas, 5. Jhh., sind eine Besonderheit. — Tegea: Dugas; Olympia, Südhalle: Olympia, die Ergebnisse, Bd. II, S. 81, Fig. 38. — Oropos: Ath. Mitt. 33, 1908.

Zu S. 12 (Hermogenes): M. Schede, Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 16, 1923. — v. Gerkan, Der Altar des Artemistempels in Magnesia, Studien zur Bauforschung, Heft 1, Berlin 1929. Ders., Zur Gestalt des Artemisaltars in Magnesia a. M. in: Forschungen und Fortschritte, Bd. VII, S. 137 f.

Zu S. 13 (Pseudodipteroi auf Corfu: unveröffentlicht; in Sizilien: Koldewey-Puchstein, Tempel Unteritaliens.

Zu S. 17 (Treppenanlagen): vgl. Rodenwaldt, Gnomon, 1935, S. 331.

Die Skulptur.

Durch zahlreiche Einzeluntersuchungen, durch Denkmälerveröffentlichungen und Gesamtdarstellungen hat sich in den letzten Jahrzehnten, insbesondere in den letzten Jahren in der Wissenschaft mehr und mehr ein fester Begriff vom Wesen der hellenistischen Plastik herausgebildet. Das bedeutet freilich nicht, daß die Wesenszüge der Skulptur während den letzten drei Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung in allem wirklich erschöpfend erfaßt, daß diese oder jene früher aufgestellten Meinungen unter allgemeiner Billigung geprüft, gesondert oder verworfen worden wären und so allmählich das meiste zum Allgemeingut der wissenschaftlichen Bildung geworden wäre. Nein — das bedeutet zunächst nur, daß gewisse Strömungen, die allerdings mit der Gesamthaltung der Menschen und Künstler dieser Zeiten aufs engste verbunden sind, einigermaßen klar erkannt wurden: man kennt die Strömung, die erst jetzt in der Großplastik die Darstellung des Idyllischen ermöglicht, entsprechend den dichterischen Erzeugnissen des Theokrit, damit zusammenhängend die Erfassung einerseits des Kindlichen, andererseits des Landschaftlichen (Abb. 50) in der plastischen Wiedergabe; man weiß ferner, daß gewisse Ansätze früherer Zeiten zu einem weitgehend verwirklichten Realismus insbesondere in der Menschenschilderung geführt haben (Abb. 28, 47, 57), damit zusammen-

hängend der fast bis in letzte Verästelungen fortgetriebene Hang zur Karikatur: man weiß ferner, daß zu den Wesenszügen dieser Zeit, schon vom 3. Jhh. an, in den zwei folgenden sich noch weiter steigernd, mit dem Beginn der Kaiserzeit die Plastik der Römer fast völlig beherrschend, rückwärts gerichtete, aus eigener Erlahmung heraus bewahrende, das Alte wiederholende Strömungen eines starken Klassizismus (s. S. 52) — fast immer gleichbedeutend mit Attizismus — gehören; und man hat schließlich insbesondere erkannt, daß rauschende Faltenmassen, bewegte Körper, in den Raum einbrechende Gruppen, leidenschaftlichstes Temperament nahezu im Mittelpunkt plastischer Interessen stehen. So wird es verständlich, daß man die Epoche des Hellenismus allgemein, insbesondere aber in der Skulptur, die Epoche des antiken Barock genannt hat. Wo man „barock“ sagt und dabei an das Zeitalter des neueren Barock denkt, wird sich alsbald auch der Begriff des Rokoko einstellen und schließlich auch der des „Empire“, wenn man sich die altertümeln den klassizistischen Regungen der Zeit vor Augen hält. Vor der Herübernahme von Worten, die auf moderne, zeitlich gebundene Erscheinungen geprägt wurden, kann nicht eindringlich genug gewarnt werden: nicht alle Wesenszüge des neueren Barock sind auf den antiken zu übertragen. Mögen die Weltaufgeschlossenheit des Hellenismus, die vielfach zu beobachtende Eigentümlichkeit der Verwischung klarer Abgrenzungen zwischen den Kunstgattungen wie Malerei und Plastik, oder die Großräumigkeit, die Kenntnis von Massenwirkungen in Altertum wie Neuzeit parallel erscheinen — eines muß dagegen gehalten werden: auch die hellenistische Plastik ist griechische Plastik und daher bleibt sie auch immer auf dem Boden dieser Kunstform; man kann ruhig sagen, daß die am meisten „malerische“ Skulptur der hellenistischen Zeit immer noch „plastischer“ ist als die am meisten plastisch gestaltete innerhalb des neueren Barock — eben weil sie griechisch ist, und das Griechische das Plastische schlechthin ist.

A. von Salis gebraucht schon im Titel eines Werkes über die Kunst des Pergamenischen Altares das Wort, das wir hier wenigstens als generelle Bezeichnung ablehnen, wenn es auch dann und wann zu einer Einzelcharakteristik verwendet werden kann. Abgesehen von dieser grundsätzlichen Einschränkung verdanken wir jedoch gerade dieser Arbeit wesentliche Einblicke und Aufschlüsse über den Stil der hellenistischen Plastik, insbesondere der von Pergamon. — Außer diesem Werk und einigen Gesamtdarstellungen der Plastik dieses Zeitraumes, unter denen die von englischen Gelehrten besonders hervorragenden, sind es vor allem die Aufsätze und Untersuchungen von Gerhard Krahmer, welche die stilistische und formale Erkenntnis hellenistischer Werke bedeutend gefördert haben.

A. Rumpf, Griechische und römische Kunst, in: Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft. — A. W. Lawrence, Later Greek sculpture and its influence of East and West. London 1927. — G. Dickins, Hellenistic sculpture. Oxford 1920. — J. D. Beazley und B. Ashmole, Greek sculpture and Painting to the end of the hellenistic Period. Cambridge 1932. — G. Richter, The sculpture and sculptors of the Greeks. New Haven 1930. Horn, Hellenistische Gewandstatuen. Röm. Mitt. Ergänzungsheft 2. — Gerhard Krahmer, Stilphasen der hellenistischen Plastik, in: Röm. Mitteilungen 38/39. 1923/24. Nachahmungen des 5. Jhhs. in pergamenischen Statuen, in: Röm. Mitt. 40. 1925. Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst in: Nachrichten der Ges. d. Wissensch. zu Göttingen 1927. Statuette eines Mädchen in Budapest, in: Archaeologia Ertesitö. 1927. Mithradates Eupator, in: Archäol. Jahrb. 1925. Eine Jünglingsfigur mittelhellenistischer Zeit, in: Röm. Mitt. 46. 1931. Die Artemis vom Lateran und Verwandtes, in: Athen. Mitt. 55. 1930.

Die Begriffe „Barock“ und „Rokoko“ lehnt mit eindeutiger Klarheit ab: Lippold, Kopien und Umbildungen. S. 25 und 239.

Eine Gesamtübersicht über die hellenistische Skulptur hat nicht nur die Pflicht, durch Bilder, Beschreibungen, Charakteristiken und Eingliederungen die Werke dieses Zeitraumes zu veranschaulichen, sondern muß auch die wissenschaftlichen Probleme zumindestens aufzeigen



15. Die Nike von Samothrake, Paris. 3. Jhh.
(Aufnahme von H. H. Völker, nach dem Abguß in Berlin,
Universität.)

wissenschaftler über die zeitliche Ansetzung eines Werkes gerade in dieser Epoche vielfach um Jahrhunderte, mindestens um viele Jahrzehnte schwanken; und es sind immer gerade die berühmtesten Bildwerke, um deren Datierung gestritten wird. So schwankt z. B. die Datierung des Menanderporträts zwischen den Jahren um 300 v. Chr. bis um 30 v. Chr., die Nike von Samothrake (Abb. 15), eines der großartigsten und auch berühmtesten Werke dieser Zeit, ist mit beachtlichen Gründen in das Ende des 4., um die Mitte des 3., in die erste Hälfte des 2. Jhhs. datiert worden; ja, es gibt Werke, deren Zugehörigkeit zum hellenistischen Zeitalter durch eine Ansetzung ins 4. Jhh. v. Chr. überhaupt bezweifelt worden ist, wie z. B. die Gruppe Artemis und Iphigenie in Kopenhagen. Man darf getrost sagen: zu welcher Zeitansetzung man sich auch in diesem oder in jenem Falle entschließt — man kann in jedem Falle die Stimme eines bedeutenden Vertreters der Wissenschaft für dieses oder jenes Datum anführen. Ist das nicht erstaunlich? Um so erstaunlicher, wenn man sich klar macht, daß in solchen wissenschaftlichen Differenzen ja nicht ein gelehrter Streit um spitzfindige Einzelheiten zum Ausdruck kommt, sondern: daß die zeitliche Einreihung eines Kunstwerkes gleichbedeutend ist mit seiner künstlerischen, stilistischen und formalen Beurteilung. Es sind also Beurteilungs- und Bewertungsunterschiede, die sich hier ausdrücken, es werden also grundsätzliche Fragen der Betrachtungsform dadurch angerührt.

Es wird die Aufmerksamkeit auf diese Fragen nur deswegen an dieser Stelle gelenkt, um darzulegen: angesichts so starker Datierungsunterschiede, welche gleichbedeutend mit Beurteilungsunterschieden sind, muß man behaupten dürfen, daß wir trotz Einstimmigkeit in der Gesamtbewertung manches, vielleicht sogar vieles von der Kunst dieser Zeit noch nicht wissen, noch nicht erkannt haben.

Diese Tatsache wird sich auch in dieser Darstellung hier auswirken; denn es kann nicht unsere Aufgabe sein, dieses Nichtwissen in allen Fällen zu beseitigen, dazu wären viel umfassendere Untersuchungen nötig als sie in diesem uns gestellten engen Rahmen möglich sind.

Durch allgemein historische Ereignisse und außerkünstlerische Anhaltspunkte zeitlich einigermaßen genau festgelegte Kunstwerke gibt es in jedem der drei Jahrhunderte nur wenige;

und andeuten. Auf solche Probleme wird in der Einzelbetrachtung so weit als es angebracht und möglich erscheint, eingegangen werden; hier jedoch muß auf ein Kernproblem hingewiesen werden, das im Grunde alle Einzeluntersuchungen und auch die bisherigen Gesamtbearbeitungen offen oder insgeheim durchzieht. Dem unbefangenen Betrachter des neueren wissenschaftlichen Schrifttums über die Kunst im Zeitalter des Hellenismus wird ohne Zweifel auffallen, daß zwar, wie oben ausgeführt, eine allgemeine Einheitlichkeit in den Auffassungen über dem Gesamtcharakter der Epoche besteht, daß aber im einzelnen so große Meinungsverschiedenheiten sich zeigen, daß man sich des Eindruckes nicht erwehren kann —: manches scheinen wir doch von dieser Kunst noch nicht zu kennen. Und das zeigt sich besonders eindrucksvoll in den Datierungen der Kunstwerke.

Kunstwerke können in dieser wie in jeder anderen Epoche durch außerkünstlerische Anhaltspunkte zeitlich bestimmt werden, also durch allgemein historische Erwägungen, durch Zusammenhänge zwischen Bildwerk und geschichtlichem Ereignis oder dergleichen. Fehlen solche Anhaltspunkte, so ist man auf das Kunstwerk selbst angewiesen, man muß die Datierung aus ihm selbst und aus Vergleichen mit zeitlich festgelegten Werken zu finden versuchen. Nun fällt es auf, daß die Meinungen der Wissen-



16. Das Mädchen von Antium, Rom, Thermenmuseum. 3. Jhh.

ihnen steht eine schier unübersehbare Menge von zunächst nicht datierten Werken, griechischen Originalen wie Kopien oder Umbildungen solcher Originalbildwerke aus römischer Zeit, gegenüber. Um in diese große Menge zunächst eine gewisse Ordnung zu bringen, hat nun Gerhard Krahmer einen kühnen und umfassenden, auf breit angelegter Kenntnis beruhenden Vorstoß unternommen, um vor allem durch die Erkennung der formalen Kompositionsgrundsätze, nach denen die bedeutendsten Werke der hellenistischen Plastik angelegt sind, Werkgruppen herauszusondern, andere Gruppen diesen gegenüber zu stellen und mit Hilfe zeitlich festgelegter



17. Muse in Venedig. 2. Jhh.

Werke, die diesen Gruppen angehören, auch die absolute Datierung solcher Werkgruppen zu bestimmen. Der Versuch ist nicht in allen Fällen gelungen, er beruht manchmal auf falschen Voraussetzungen, z. B. über die Hauptansicht einer Figur, er schießt manchmal über das Ziel hinaus, manchmal berücksichtigt er landschaftliche, schulmäßige, kulturelle, architektonische Gegebenheiten zu wenig oder gar nicht, übersieht manchmal wohl auch die traditionellen Bindungen — aber als gelungen zu bezeichnen ist der Versuch besonders hinsichtlich der angestrebten Ordnung der Werke nach formalen Gesichtspunkten. Wir wissen seitdem, daß es das wirklich gibt, was er die offene oder zentrifugale Form im Gegensatz zur geschlossenen nennt. Bei aller Anerkennung dieser Tatsache darf eines nicht vergessen werden, daß einstweilen zu diesem wie zu so vielen hellenistischen Problemen insofern das letzte Wort noch nicht gesprochen ist, als die zeitliche Ansetzung der einen wie der anderen Gruppe noch nicht so endgültig gelungen ist wie es nach dem Studium der Krahmerschen Aufsätze den Anschein haben muß: es gibt beides, aber es erstreckt sich zum Teil eben auch über die verschiedenen Jahrhunderte. — Krahmer hat eine Fülle von Werken, natürlich bei weitem nicht sämtliche, nach seinem System geordnet, von denen hier nur zwei als Gegensätze nebeneinandergestellt werden sollen: das Mädchen von Antium als Beispiel für die geschlossene (Abb. 16), die Muse in Venedig (Abb. 17) als Beispiel für die offene Form.

Die Beurteilungsunterschiede, von denen oben gesprochen wurde, setzen schon bei der Frage ein: welches ist eigentlich die vom Künstler gewollte Hauptansicht? In welcher Ansicht, das heißt in der Betrachtung von welcher Seite kommt das künstlerische Motiv eindeutig und am klarsten zum Ausdruck? Man muß diese Frage im Grunde bei der Betrachtung einer jeden Figur stellen, ja sogar, bevor man irgendwelche Schlüsse zieht, muß diese Frage beantwortet sein. Es kann kein Zweifel sein, daß das Mädchen von Antium nur von der Seite her

gesehen werden muß, daß die Hauptansicht der Statue die von der rechten Seite des Mädchens genommene Ansicht ist: das ergibt einerseits mit einer gewissen Sicherheit die Tatsache, daß dann die Plinthe, auf welcher die Figur steht, parallel zum Beschauer liegt, man diese also nicht über Eck zu sehen bekommt; letzteres wäre ganz ungewöhnlich. Das ergibt aber ferner auch eindeutig die Betrachtung der Figur selbst, eben die Merkmale der „geschlossenen Form“: bei aller verhältnismäßigen Bewegtheit der Gestalt schließt eine ruhig gerundete Linie im Rücken ab, alle Linien und Formen gehen von hier aus auf einen Punkt, der etwa über der linken Hüfte liegt: der Schwung des von Falten umhüllten rechten Beines, der Überschlag über dem rechten Oberschenkel, dessen Rand sich am unteren Gewandsaum über dem linken Fuß wiederholt, der gedrehte, fast waagerechte Wulst in der Hüftgegend, der Mantelwulst, der von der linken Schulter herabkommt, der rechte Arm und schließlich der Blick — alles sammelt sich da, wo auch der Handlungsmittelpunkt ist, der flache Teller, den das Mädchen in der Linken hält, auf den hin sie ihre Rechte bewegt hat. Alle Linien und Formen führen also auf einen Mittelpunkt, der innerhalb der Figur selbst liegt; und das gibt ihr die Ruhe und Geschlossenheit der Komposition.

Anders die Muse in Venedig (Abb. 17); alle Formen und Linien streben von der Figur weg nach außen, strahlen von einer Mitte aus, sie sammeln sich nicht innerhalb der Figur zu einer ruhigen Geschlossenheit, sondern sie betonen Gegensätzlichkeit und Bewegtheit in der stark herausgeschwungenen Hüfte, den in den Raum stoßenden Gliedmaßen; gewiß verläuft der Mantelwulst oben zwischen den Brüsten dem Saum zwischen den Knien parallel, aber diese Gemeinsamkeit führt nicht zu einem gemeinsamen Punkte, wird wieder zerschnitten durch andere Richtungen, die immer wieder hinwegführen, nicht zusammenschließen. Besonders auffällig ist der weite Abstand der Stütze von der Figur, die dadurch fast etwas Gespreiztes, fast etwas Nervöses, jedenfalls etwas stark Bewegtes erhält.

Natürlich fällt eine Figur wie die Muse von Venedig, kompositionell gesehen, nicht auseinander, sonst wäre das Werk eben kein Kunstwerk, natürlich wohnt ihr jene geheime Geschlossenheit inne, die jedes Kunstwerk besitzt; das hat Kraher im Anschluß an H. Wölfflin auch immer betont; jedoch — eines muß schon hier gesagt werden: die „geschlossene“ Wirkung der Komposition des Mädchens von Antium beruht nicht zuletzt darauf, daß das Werk eben auch innerlich, inhaltlich geschlossen ist, durch die Konzentration auf das Motiv, auf die Opferhandlung des Mädchens; zu diesem Zwecke sind alle Formen in der beschriebenen Weise angelegt. Im Gegensatz dazu erkennen wir, daß der Eindruck der Bewegtheit, des Auseinanderfahrens der anderen Figur nicht zuletzt auch darin beruht, daß die nervöse Bewegtheit der Figur in keinem Zusammenhange mehr steht mit dem dargestellten Inhalt, mit dem Begriff der Muse. Wir stellen mithin bereits hier einen Gegensatz zwischen Inhalt und Form fest, ein Auseinanderfallen beider Dinge, welche die Einheit einer Komposition darstellen; es ist also eine Bewegtheit, eine „offene Form“ um ihrer selbst willen, wenigstens hier ohne einen besonderen Ausdruckszweck.

An die Muse von Venedig können andere Werke angeschlossen werden, welche ohne Zweifel in das zweite, an das Mädchen von Antium solche, die in das 3. Jhh. datiert werden können; das hat G. Kraher veranlaßt, die geschlossene Form als das Kennzeichen des 3., die offene als einen Wesenszug des 2. Jhhs. anzusehen.

Bei jeder Betrachtung hellenistischer Skulpturen ist eines zu berücksichtigen, was den Charakter dieser Werke weitgehend bestimmt, was aber auch uns, die wir uns um eine genauere, bessere Erkenntnis dieser Werke immer wieder bemühen, vielfach Schwierigkeiten bereitet, uns zu falschen Beurteilungen verleiten kann: die hellenistischen Meister sind im Besitze aller Errungenschaften der bisherigen Plastik, das heißt sie schließen im 3. Jhh. nicht nur unmittelbar an das an, was eben gewesen war, also etwa an Lysipp, sondern sie greifen auch zurück in andere, ältere Jahrhunderte, nicht nur im Sinne einer wiederholenden ekklektizistischen Manier, sondern sie verschmelzen Wesenszüge älterer Art in ihr eigenes Werk, ohne dabei ins bloße Nachahmen zu verfallen. Sie kennen den künstlerischen Reiz der in der absoluten Vorderansicht, in der blockmäßig geschlossenen Wucht eines altertümlichen Bildwerkes liegt, sie kennen die verhaltene Ponderation der Werke der Olympiazeit, die kennen die künstlerischen Ausdrucksmittel, die in der Verhüllung eines weiblichen Körpers durch dichtes Gewand liegen, wie es klassisch die peloponnesischen Werke des sog. strengen Stiles formuliert haben; sie kennen daneben ebenso die Möglichkeit, Existenz und Bewegung eines Körpers unter dem Gewand und durch das Gewand zur Erscheinung zu bringen, worin uns die Werke der Phidiaszeit unübertrefflich

zu sein scheinen; sie wissen, daß eine Figur in der Art ihrer Komposition sich vom empirischen Raume abschließen, wie daß sie sich zu ihm hinwenden, sich mit ihm und damit mit uns in Verbindung setzen kann; sie kennen die leidenschaftliche, aus dem umgebenden Rahmen stürmende Pathetik des Skopas, sie haben die Wirkung der tiefliegenden Augenhöhlen dieses Meisters erkannt und verstehen sie zu steigern; sie kennen Struktur und Organismus eines polykletisch gesehenen Körpers und verbinden dies mit den Oberflächenwirkungen eines nackten Leibes; sie wissen, daß in dem Fehlen von Seitenansichten praxitelischer Werke sich Wirkungen besonderer Art erzielen lassen. Keine der großen Aphroditebilder der hellenistischen Zeit ist ohne die Knidierin denkbar, nicht bloß wegen der Nacktheit der Erscheinung. Woher kämen die schlanken Männer und Frauen, mit hoher Gürtung, sich reich und vielfältig durcheinander schlingenden, sich querenden und kreuzenden Gewandachsen, mit ihren nervös vibrierenden Ponderationen — wenn nicht von den Gestaltungen des Lysipp; Skopas, Praxiteles und Lysipp wirken am meisten über die Jahrhunderte hinweg, ohne daß man, wo man solche Wirkungen spürt, immer und mit Sicherheit nun auch einen engeren Schulzusammenhang mit diesem oder jenem Meister anzunehmen gezwungen wäre. Diese Meister sind feste Begriffe geworden, lebendig erfaßte Formeln für verschiedenste Ausdrucksmöglichkeiten. Die Meister des 5. und 4. Jhhs. sind das Gerüst, um das sich der Bau der hellenistischen Plastik erhebt, sie bleiben die Grundlage. Und doch sind die Meister der neuen Zeit über ihre Lehrmeister hinausgewachsen; ihre Möglichkeiten liegen in der Verschmelzung dieser übernommenen „festen Begriffe“. Wir werden sehen, daß die Werke unserer Zeitspanne nicht nur ein Zuendeführen des Überkommenen darstellen, daß sie nicht nur einfach damit erklärbar werden, daß man sie lauter geworden nennt, mit einem stärkeren, sich fast übersteigernden Pathos. Die Kunst hörte nicht auf, wirklich lebendig zu sein in dieser Zeit, wenn dies auch ein römischer Autor behauptet hat. Sie schuf vielmehr neues, allgemeingültiges, das bis in unsere Zeit seine Bedeutung behalten hat. Insbesondere das 3. Jhh. v. Chr. ist die große Zeit des Hellenismus.

Das dritte Jahrhundert.

Am Anfange der Plastik des 3. Jhhs. v. Chr. Geb., also am Beginne der hellenistischen Plastik überhaupt, erregen zwei Ereignisse unsere Aufmerksamkeit, welche von den alten Schriftstellern überliefert werden; sie scheinen, so glaubwürdig diese Überlieferung auch sein mag, sich gegenseitig auszuschließen: die Plastik des 3. Jhhs. beginnt mit Lysipp, wenigstens mit dem Namen dieses Meisters — denn fast die gesamte erste Hälfte dieses Jahrhunderts ist beherrscht von der Schule und Nachfolge des sikyonischen Meisters, des Bildhauers aus der Umgebung des großen Alexander. Und demgegenüber berichtet uns Plinius, daß vom gleichen Zeitpunkte ab, nämlich vom Jahre 296 bis etwa um 150 v. Chr. die Kunst aufgehört habe. Es handelt sich um den berühmten Satz: *deinde cessavit ars*. Also auf der einen Seite: Werke der Söhne und Schüler des berühmtesten Bildhauers seiner Zeit, und auf der anderen: das vernichtende Urteil eines römischen Kunstkenner über eben die gleiche Epoche; man denke nur an die Werke der rhodischen Kunstschule, an Pergamon (Tafel I, Abb. 31 ff.), an die Nike von Samothrake (Abb. 15), ja an die zahllosen Kopien römischer Bildhauer, die in einer Zeit griechische Vorbilder gerade dieser Epoche kopiert, wiederholt und umgebildet haben, in welcher ein gebildeter Mann die Werke eben dieser Epoche glaubte rundweg ablehnen zu können! Das ist merkwürdig und auffällig; wir werden später sehen, was dies zu bedeuten hat. Betrachten wir zunächst die Werke selbst und bilden uns ein eigenes Urteil.

Wir können die Tätigkeit des Lysipp selbst nicht mit Sicherheit bis ins 3. Jhh. hinein ver-

folgen, so gewiß es auch ist, daß er den Tod seines Herrn, eines der größten Auftraggeber aller Zeiten, Alexanders des Großen überlebt hat. Und wie dieser mehr als bloß als ein Mäcen, als ein Gönner der Künstler und Förderer der Kunst durch seine Persönlichkeit, durch den staatlichen Gestaltungswillen, durch den künstlerischen Ausdruckswillen seiner Person und seiner Taten seine Zeit verkörpert und in diesem Sinne die Zeiten überdauert, die Diadochen, das heißt die Nachfolger ermöglicht, beeinflußt und bestimmt hat — so wirkt ganz im gleichen Sinne der Künstler, der ihm zur Seite steht — Lysipp.

Wir kennen dessen Werk nur wenig; und was von denen seiner Schüler bekannt und in Nachklängen uns erhalten blieb, ist zunächst recht schwierig mit diesem Wenigen in Einklang zu bringen.

So ist der Helios-Koloß, den Chares von Lindos, angeblich aus der Beute der Belagerungsmaschinen, welche Demetrios Poliorketes zurückgelassen hatte, für 300 Talente herstellte, völlig unbekannt: er soll 31 m hoch gewesen sein, noch als er 225/4 durch ein Erdbeben zusammenstürzte, bewunderte man die ungeheuren Ausmaße des Werkes. Zwölf Jahre dauerte die Arbeit an ihm, welche kurz nach dem Ende der siegreich abgeschlagenen Belagerung und als Dankopfer für diesen Sieg begonnen wurde. Danach dürfte er etwa im Jahre 290 aufgestellt worden sein.

Da keine Nachbildung der Heliosstatue bekannt ist, helfen alle diese Kenntnisse, die die Schriftsteller uns bewahrt haben, zunächst nicht viel; immerhin sehen wir: in einem geht der Künstler die Wege seines Lehrers — in der Ausführung eines kolossalen Werkes war ihm Lysipp mit seinem Herakles für Tarent vorangegangen; Kolossalität ist ein Zug der Zeit: in Rhodos selbst soll es noch außerdem gegen 100 „kleinere“ Kolosse gegeben haben — Kolossalität ist also gleichzeitig eine spezifisch rhodische Vorliebe. Wir lernen weiterhin die nicht unwichtige Tatsache, daß ein Meister, aus dem Beginne des 3. Jhhs. v. Chr., ein Schüler Lysipps und gebürtiger Rhodier, Glied der rhodischen Kunstschule war, daß also die Nachfolge des Lysipp in der rhodischen Schule eine Rolle, wohl eine maßgebende Rolle spielte, hat doch Lysipp selber für die Stadt den rhodischen Gott, Helios, auf einem Viergespann stehend und die Rosse lenkend gearbeitet.

Blicken wir nun von der im Grunde einzigen Statue, die als Nachklang eines eigenhändigen Werkes des Meisters gilt, vom Apoxyomenos auf das erste aus der Lysippschule stammende Werk des 3. Jhhs. v. Chr., das uns in Nachbildungen erhalten ist — auf die Tyche von Antiochia am Orontes, so erkennt man zunächst nichts, was von diesem Werk zu jenem führt: als Künstler ist Eutychides überliefert, er blühte, nach Plinius, um das Jahr 296; in die gleiche Zeit führt auch die Gründung der Stadt, um 300, durch Seleukos von Syrien, in welcher die Statue der Stadtgöttin, der Tyche aufgestellt wurde, später mit einem kapellenartigen Viersäulenbau, ein sog. Tetrakionion, umgeben. Kopien des Werkes sind mehrere erhalten, sämtlich in Statuettenform, am bekanntesten die Marmorstatuette im Vatikan (Abb. 18), eine andere, vielleicht in Einzelheiten getreuer, in Budapest, s. u. S. 59.

Die Komposition ist eigenartig, wenn auch nicht völlig neu: die Göttin sitzt mit übergeschlagenem rechten Bein auf einem Felsen, auf den sie den linken Arm stützt, während der rechte einst über dem rechten Oberschenkel lag oder sich mit dem Ellenbogen darauf stützte; den rechten Fuß stellt sie auf die Schulter eines mit ausgebreiteten Armen am Felsensitz vorüberschwimmenden Flußgottes, des Orontes. Im Motivischen stimmen die verschiedenen Nachbildungen untereinander im wesentlichen überein, in dem wichtigen Punkte der Komposition weichen sie jedoch voneinander ab. Die Bronzestatuetten zeigen einen ruhigen klaren Dreiecksaufbau, als Basis dient der Schwimmer, als ruhige Konturen Arme und Beine der Göttin und als Spitze der aus dem im Grunde reliefmäßigen Aufbau heraus, genau nach vorn blickende Kopf. Die Wiederholung im Vatikan jedoch (Abb. 18) hat den Aufbau sehr bezeichnend verändert: die rechte Körperhälfte bildet vom Oberarm bis zur Fußspitze eine Senkrechte, zu deren Seite sich ein Dreieck ausbreitet, dessen Spitze die linke Hand auf dem Felsen bildet. Die Figur ist also gewissermaßen nach dieser Seite hin, rechts vom Betrachter, „offen“, nach dieser offenen Seite wendet sich auch



18. Die Tyche (Stadtgöttin) von Antiochia am Orontes. Wiederholung nach einem Werke des Eutychides, Rom, Vatikan. Um 300 v. Chr.

der Blick; die Schräge vom rechten Fuß hinauf zur linken Hand wird wirksam durch die aufsteigende Schräge des Schwimmers unterstützt. Die Anordnung des Gewandes hilft in ihren Achsen und Linien die Eckpunkte der Komposition miteinander verbinden, verschlingen und zusammenschließen. Man wird in den Bronzestatuetten im Charakter einer späteren Zeit die Komposition vereinfachende Nachbildungen, in den Marmorrepliken aber die originale Komposition getreuer bewahrende Arbeiten erkennen müssen, wenn sie auch im einzelnen den Gewandstil verändert haben. Dann sind wir auch imstande, lysippisches zu erkennen: denn das Motiv des übergeschlagenen Beines, schon im 5. Jhh. durch die Penelope, im 4. von Terrakottastatuetten her bekannt, wird erst hier zu einem Vorstoß in den Raum gebraucht, wie wir es als eine bezeichnend lysippische Leistung kennen.



19. Sitzendes Mädchen, Rom, Konservatorenpalast. Kreis des Eutychides. 3. Jhh. v. Chr.

Lysippisches Gut ist, weitergebildet, schließlich auch die Anordnung des Gewandes: die Überschneidung des Körpers durch Achsen und Linien, welche die Umrisse wiederholen, abändern, verschleifen, Punkte miteinander verbinden, den Blick von den Außengrenzen ins Innere führen, Akzente bilden, unterstreichen und herausheben — alles dieses finden wir unmittelbar vorgebildet in den sog. Herkulanerinnen des 4. Jhhs., welche ohne Zweifel in den Kreis des Lysipp gehören.

Die Tyche des Eutychides ermöglicht uns nun weitere Werke hieran anzuschließen, eine Gruppe von Werken zu bilden, die zueinander gehören, ohne daß damit eine engere Werkzugehörigkeit zu Eutychides behauptet werden soll; drei Dinge sind es, welche weiterführen: 1. die kompositionelle Anordnung der Tyche in Form eines Dreiecks, dessen eine Seite senkrecht steht; 2. die eben geschilderte Art der Gewandanordnung (die Anordnung ist hier das wesentliche, nicht der eigentliche Gewandstil, die Wiedergabe des Gewandes, die angesichts von voneinander abweichenden Kopien nur schwer beurteilt werden kann) und 3. der Flußgott als solcher und innerhalb der Komposition. — Die unter diesem Gesichtspunkte zusammengeschlossene Gruppe von Werken ist durch den Ausgangspunkt, die Tyche, einigermaßen fest an den Anfang, sicher in die erste Hälfte des 3. Jhhs. datiert.

An den Orontes der Tychegruppe erinnert lebhaft ein Torso im Vatikan:

In der Bewegung der einst ausgebreiteten Arme sowie des Oberkörpers, der aus einem Kranz von Schilfblättern herauswächst; lange Locken fallen auf den Rücken herab, es ist ein Flußgott wie jener, möglicherweise der Eurotas, den Eutychides für Sparta gearbeitet hat. In der Zusammenfassung von Muskelmassen zu in sich geschlossenen, in der Oberfläche lebhaft bewegten Gruppen vermag man, vom Rücken des Apoxyomenos her gesehen, auch hier Lysippisches zu erkennen.



20. Aphrodite und Triton. Marmorgruppe, Dresden. Staatliche Skulpturensammlung (Albertinum). 3. Jhh. v. Chr. (Nach Aufnahme des Museums.)

Triton, das Meerwesen, mit langen Haaren wie die besprochenen Flußgötter, und in Haltung von Körper und Kopf diesen vergleichbar, bildet zusammen mit der aufrecht stehenden Aphrodite eine Gruppe, die im wesentlichen wie die Tychegruppe gebaut ist, Abb. 20: ein auf die Spitze gestelltes Dreieck, von der Spitze bei den Füßen der Göttin steigt eine ruhige Senkrechte empor, in Blick und Haltung von dieser wegstrebend und wieder zurückkehrend, abrundend der gebogene Leib des Triton.

Nicht nur wegen des übergeschlagenen Beines und der in gleicher Weise damit verwirklichten „Räumlichkeit“, sondern vor allem wegen der sehr vergleichbaren Komposition und der Anordnung der Gewandung ist hier ein Werk anzuschließen, das sicherlich in den engeren Kreis der Lysippschule gehört: es ist nicht unbedingt nötig, in dem sitzenden Mädchen im Konservatorenpalast (Abb. 19) ebenfalls das Bild einer Stadtgöttin, einer Tyche zu erkennen.

Es ist ein anmutiges Werk, trotz aller Vielfältigkeit der Gewandachsen und der Vorliebe für schräge Linien, in sich geschlossen und beruhigt, insbesondere, wenn man es von der Seite ansieht, welche unsere Abbildung gibt, nämlich von vorn, das heißt so, daß der Schemel, auf dem das Mädchen sitzt, mit seiner Vorderseite rechtwinklig zum Beschauer steht. Dann erkennen wir wiederum links vor uns die klare ruhige Senkrechte, von der rechten Schulter bis zum Stuhlbein, die Schräge von derselben Spitze bis zum rechten Fuß, eine Linie, die ungefähr in der Mitte aufgespalten wird durch den Unterschenkel des anderen Beins, dessen Fuß die Senkrechte links an deren Anfang unten berührt. Alle anderen Ansichten, die freilich — bezeichnend für die hellenistische Plastik —

auch nicht völlig unmöglich sind, verunklären diese Klarheit des Aufbaues zugunsten einer größeren Unruhe unnötigerweise. Die Haltung des Kopfes mit dem gesenkten Blick der Augen vervollständigen die Ruhe und feste Geschlossenheit des schönen Bildes.

An diese Gruppe von Werken, welche alle mehr oder weniger die gleichen stilistischen und kompositionellen Eigentümlichkeiten aufweisen, lassen sich nun lockerer aber doch mit einiger Wahrscheinlichkeit andere Werke anschließen, von denen folgende genannt seien: Die Marmorstatuette eines Mädchens, das mit der Ordnung ihres Gewandes beschäftigt ist (s. u. S. 60), in Budapest, gehört ohne Zweifel hierher, vor allem, wenn man sich, mit Kraher, entschließt, diejenige Ansicht als die Hauptansicht zu betrachten, in der alle Drehungen und Verschlingungen der Bewegung und der Gewandachsen so erscheinen, daß das Ganze in dem oben geschilderten Sinne abgerundet und in sich geschlossen ist; denn alle anderen Ansichten mögen interessant und kapriziös wirken, aber die Figur selbst wirkt dann auch komplizierter als sie ist, plump und unbefriedigend.

Durch den Vergleich des Kopfes der Mädchenfigur vom Konservatorenpalast (Abb. 19) mit dem Kopf einer sitzenden Nymphe wird der Versuch auch die Gruppe eines Satyrs, der vor einer Nymphe tanzt, hier anzuschließen nahezu gesichert; die Gruppe ist bekannt unter dem Namen



21. „Aufforderung zum Tanz“. Sitzende Nymphe und tanzender Satyr. Wiederholung nach einer Gruppe des 3. Jhhs. v. Chr. auf einer römischen Münze von Kyzikos.

„Aufforderung zum Tanz“. Die Figur der Nymphe an sich, wie die Zusammenordnung beider Figuren, der Nymphe und des Satyrs zeigen die Kompositionsgrundzüge, wie wir sie an allen bisher besprochenen Werken beobachten konnten.

Wir haben, ausgehend von Eutychides und seiner als sein Meisterwerk und in ihrer zeitlichen Stellung gesicherten Stadtgöttin von Antiochia, eine Gruppe von Werken bilden können, welche im ganzen als Werke aus dem lysippischen Schulkreis gelten müssen. Leider wissen wir von den zahllosen anderen Schülern des Meisters nahezu nichts: Chares erwähnten wir schon; unbekannt sind uns die Werke seines Sohnes und Schülers Euthykrates, oder des Daïppos; ob wir einen Nachklang der Stier opfernden Nike des Menaichmos, die im Anschluß an Schöpfungen der Nikebalustrade gebildet zu sein scheint, besitzen, ist sehr ungewiß, ebenso, ob in dem Mädchen von Antium (Abb. 16), welches zweifellos ans Ende unserer Epoche gehört, die Opfernde des Phanis erkannt werden kann. Möglich ist dagegen, daß wir in dem berühmten Betenden Knaben des Berliner Museums das Werk des Lysippschülers Boëdas vor uns haben:

Er ist lysippisch in den Proportionen, erinnert in der Komposition des Gesichtes an lysippische Werke, wie den Alexander der Herme Azara, und doch fehlt ihm etwas, was ihn absetzt vom zeitgenössisch Lysippischen: die deutliche Schwingung im Körper, die als Eigentümlichkeit des späteren 4. Jhhs. kaum einem Werk mangelt, das in den Kreis des Lysipp gesetzt worden ist, vor allem nicht dem Apoxyomenos des Meisters selbst. Und dies wiederum ist ja eine Eigentümlichkeit, die im gleichen Maße allen den Werken, die wir besprochen, fehlt:

Ist man der Meinung, daß ein Hauptwesenszug des hellenistischen Plastik das barocke Element ist, so wird man ja erstaunt sein, in dieser Werkgruppe aus der ersten Hälfte des 3. Jhhs. im Grunde gar nichts barockes oder Pathetisches zu finden, sondern Schlichtheit und Einfachheit, eher strenge Geschlossenheit sind die Wesenszüge, Pathos ist ihnen fremd. Und um so eher gehört der Betende Knabe hierher, als er gleichzeitig von einer Gruppe von Bronzewerken kaum getrennt werden kann, welche weiterhin die gleichen Merkmale aufweist, die wir beschrieben haben. Genannt zu werden braucht nur der sitzende Hermes in Neapel, dessen Dreieckskomposition nur im Zusammenhang mit den gezeigten Werken verstanden werden kann.

Wenden wir uns nun einer anderen Gruppe von Werken zu, die uns zunächst aus dem Kreise der Lysippschüler entfernt; sie stimmt jedoch in einem mit dem Wesen der ersten Gruppe überein — ihre Werke sind schlicht, einfach, fast nüchtern und trocken. Vergleicht man die wohl noch im 4. Jhh. entstandene Bildnisstatue des Aischines mit der 280/79 in Athen aufgestellten, von einem Athener namens Polyuktos gearbeiteten Statue des Demosthenes (Abb. 23), so wird man nicht nur die vorzüglich und überzeugend zum Ausdruck gebrachten Charakterunterschiede der beiden Redner und politischen Gegner, sondern vor allem in der trockenen Eckigkeit der Komposition des letzteren die Art des frühen 3. Jhhs. ohne weiteres erkennen.

Hart überschneiden die nackten Arme, die mit Kopf und Schultern ein Sechseck bilden, den vom Gewand bedeckten Unterkörper; senkrechte Linien und Formen spannen den Körper ein, hart und unvermittelt stoßen



22. Ringer. Kleine Bronzegruppe in Athen, Nationalmuseum. (Nach Aufnahme H. Wagner, Athen.)



23. Demosthenes. Wiederholung nach einem Originalwerk des Polyuktos in Athen, Kopenhagen Ny Carlsberg Glyptothek. Frühes 3. Jhh. v. Chr. Die Hände sind gefaltet zu ergänzen.

die Schrägen des unteren Gewandsaumes und des dazu parallel verlaufenden Bausches unter der Brust dagegen und nur wenig vermitteln zwischen diesen Konturen scharf gezogene Falten. Wie eine sachliche Abschrift der Natur wirkt die fast trockene Wiedergabe des Gesichtes.

Bleiben wir, ehe wir uns zum Porträt selbst wenden, bei der Betrachtung der Komposition und allgemeiner künstlerischer Wesenszüge. Wir sind in Athen, in Attika und sehen uns hier nach weiteren Werken um. Zwei Werke, die mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit um 270 datiert werden können, sind hier zu besprechen: die Themis von Rhamnus (Abb. 24), die wegen der Signatur eines sonst nicht weiter bekannten Chairestratos, eines Atheners, als attisches Werk gesichert ist, sowie die Statue des sitzenden Dionysos von einem Siegesanathem, das im Jahre 320 Thrasylllos am Süabhäng der Akropolis, hoch oben dicht unter dem Fuße der Burgmauer, errichtet und das sein Sohn Thrasykles 271 durch Hinzufügen des Dionysos bereichert hat.

Beides sind Originalwerke, und doch enttäuschen beide in ihrer Qualität, besonders die Themis ist hart und glanzlos in der Arbeit. Der Bausch vor ihrem Leib versucht in zeitgemäßer Weise Räumlichkeit des Gewandes zu verwirklichen, ohne daß es sehr überzeugt. In der Anordnung dieses Teiles, wie in der gesamten Umrißführung stimmen beide Werke gut mit

der schlichten Art des Demosthenes überein. Trotzdem kann das nicht zu bestreitende handwerkliche Können nicht über eine gewisse Leere hinwegtäuschen, die auch ein wohl gleichzeitiges Werk in seinem fast schon klassizistischen Charakter, der Dionysos von Thasos verrät.

Man könnte glauben, daß die Schlichtheit der Komposition hier bedingt sei durch die ohne Zweifel zu spürende klassizistische Tendenz; daran zu denken hindert jedoch der Demosthenes, der alles andere als klassizistisch ist, sowie ferner ein weiteres Werk, das stilistisch hier anzureihen ist, ebenfalls ein griechisches Original, wahrscheinlich eine Bildnisstatue, aus Priene, die Nikeso. Man könnte die allgemeine Komposition dieser Statue mit fast denselben Worten wir beim Demosthenes charakterisieren, so sehr stimmen beide Werke überein, in den umgrenzenden Senkrechten und den betonten Schrägen des unteren Gewandsaumes und der Falte unter der Brust. Nur wenig Schrägen durchqueren im übrigen den Leib.

Der Knabe aus Tralles (Abb. 25), ein sehr anmutiges Werk im Museum zu Istanbul, stellt beinahe eine Gruppe dar:

Der einfache Pfosten, eine Zielsäule oder ein Pfeiler, auf den die Knaben während der Übung ihre Kleider abzulegen pflegten, ist nicht wegzudenkender Bestandteil der Komposition; er dient dem sich ausruhenden Knaben als Stütze und schließt ohne Härte, wenn auch still, schlicht und einfach das Ganze nach rechts hin ab. Die Senk-



24. Themis, Griechisches Originalwerk des Chairestratos, gefunden in Rhamnus. Athen, Nationalmuseum. 1. Hälfte des 3. Jhhs. v. Chr.



25. Knabe, gefunden in Tralleis (Kleinasien), jetzt in Istanbul, 3. Jhh.

rechte der Mantelöffnung auf der linken Seite verläuft dem Pfosten parallel und setzt sich im Standbein des Knaben bis zur Plinthe fort, hier zusammen mit dieser und dem Mantelsaum nahezu ein Rechteck bildend. Keine unruhigen Linien zerschneiden den stillen Kontur des Ganzen, nur wenige zarte Schrägen überqueren den Körper im Mantel und, die Sammlung und das Gehaltensein der Komposition krönend und abschließend, der Kopf ist mit seinem knappen Umriss zum Boden gesenkt. Man verunklart diese klare Wirkung des Werkes, und erkennt sein Wesen, wenn man es von einer Seite betrachtet, von der aus der Pfeiler verschwindet, der doch Glied des Komposition ist, wie die Stütze beim Hermes des Praxiteles, der ersten Lösung dieser Art.

Diese hier zusammengestellte Gruppe von Werken, die trotz ihrer großen Verschiedenheiten untereinander doch eine Menge gemeinsamer Züge aufzuweisen haben, ist in ihrer zeitlichen Stellung mehrfach gesichert: um 270, oder noch weiter gegriffen — sie umfaßt wie die erste „lysippische“ Gruppe un-



26. Aphrodite des Doidalsas. Um 260 v. Chr. Marmorreplik im Louvre, vgl. Abb. 27.

gefähr die ersten 30 bis 40 Jahre des Jahrhunderts. Wann diese schlichte und einfache Art, welche die bewegtere der zweiten Hälfte des 4. Jhhs. ablöst — ein Vorgang, der an die gleiche Erscheinung um das Jahr 400 erinnert — durch die andere, welche die zweite Hälfte erfüllt, die „barockere“ Art der pergamenischen Schule abgelöst wird, entzieht sich unserer Kenntnis. Sicher ist, daß der schlichte Stil noch um 260 nachweisbar ist: in dieser Zeit entstand ein berühmtes Werk, das in mancher Hinsicht wichtig ist, die kauernde Aphrodite des Diodalsas (Abb. 26); sie stand in der bithynischen Hauptstadt Nikomedeia, einer Gründung des Nikomedes. Dieser König wollte den Knidiern ihre Aphrodite, die des Praxiteles, abkaufen, um damit deren zerrüttete Staatsfinanzen zu sanieren. Als Knidos ablehnte, beauftragte er den Bithynier, also den Nichtgriechen Doidalsas ein neues Werk zu schaffen, welches das des Praxiteles in den Schatten stellen sollte. Die uns erhaltenen Nachbildungen des Werkes zeigen, in welcher Weise der Künstler über seinen Vorgänger hinaus ging — es ist eine im Bade Kauernde, eine Lösung, wie sie zwar in der Kleinkunst, der Malerei und Vasenmalerei vorher schon versucht, noch nie aber in der Großplastik verwirklicht worden war.

Erstaunlich ist die Realistik, mit der die Faltenbildung am Bauche der Kauernden wiedergegeben ist; der weiche Rücken und das Gesäß steigern die vollen Formen praxitelischer Prägungen bis an die Grenze des Üppigen, ohne sie zu überschreiten. Erhalten sind uns zwei Replikenreihen, eine, die die Komposition mehr ins Reliefmäßige wendet, wodurch gleichzeitig auch der Oberkörper mehr gedreht werden muß, auch ist der Körper dieser Reihe schlanker und weniger üppig, und eine andere, in der der Gestalt mehr Räumlichkeit an sich innewohnt. Ich halte diese Lösung für die originale.



27. Aphrodite des Doidalsas. Um 260 v. Chr. Kopfansichten einer Replik in Rom. Nach Phot. des Deutschen Archaeol. Instituts in Rom. Abbildung mit freundlicher Erlaubnis von L. Curtius.

Nichts Barockes, nichts Gewaltames oder Pathetisches ist hier zu bemerken, im Gegenteil: müssen wir uns entscheiden — so kann kein Zweifel bestehen, daß die Einfachheit des dreieckigen Aufbaues, die Schlichtheit der Gesamtkomposition das Werk mit dem „schlichten“ Stil der ersten Jahrhunderthälfte verbindet. — Es ist nicht unmöglich, daß auch ein anderes Werk mit klarem Dreiecksaufbau, die trunkene Alte in München (Abb. 28) in diesen Zusammenhang gehört, wiewohl die hier krasse Realistik in der Darstellung der bis zum Skelett abgemagerten alten Säuferin das Werk gleichzeitig mit anderen ebenso naturalistischen Werken verbindet, bei denen man kaum an eine Entstehung im 3. Jhh. wird denken können. Man muß berücksichtigen, daß, wie oben angedeutet, wie die klassizistischen, so auch derartige naturalistische Tendenzen ohne Zweifel nicht die Eigentümlichkeit einer einzigen in sich abgeschlossenen Epoche bilden, sondern die Zeit des gesamten Hellenismus überhaupt durchziehen.

Die Alte sitzt am Boden und hält zwischen den gespreizten Knien in ihren Händen die Flasche, deren Inhalt sie berauscht und verzückt hat, so daß sie ekstatisch den Kopf zurückwirft — dies der Punkt, wo das ruhende Dreieck in seiner Spitze die Geschlossenheit unterbricht. Das Gekräusel der Falten am Boden wirkt seltsam altertümlich, wie eine Erinnerung an die Olympiazeit. Das Werk schuf Myron von Theben, ein jüngerer Namensvetter des Künstlers, von dem der Diskobol stammt. Es hat ein Gewandmotiv mit anderen Werken der Zeit gemeinsam — die Entblößung der einen Schulter durch das Herabgleiten des Gewandes, das in schräger Linie zur anderen Schulter wieder aufsteigt; dieses Motiv durchzieht wie eine Mode das Jahrhundert, von dem Mädchen Budapest bis zu Werken der pergamenischen Kunst; man sieht es ferner an der Aphrodite Kallipygos (Abb. 29) wie am Mädchen von Antium (Abb. 16) — ein inhaltlich fast kokett wirkendes Motiv, das aber meist, besonders in den angeführten Fällen, meisterhaft in die Gesamtkomposition eingeschmiegt ist, durch die Wirkung des Nackten an dieser Stelle wie durch die Linienführung der schrägen Begrenzung dieser Entblößung.

Es ist begreiflich, daß man, besonders in der letzten Zeit, angesichts dieser von uns eben geschilderten schlichten und stillen Art der einfachen, manchmal fast trockenen, immer sich fest und sicher nach außen abschließenden Kompositionen, eines Stiles der in die Jahre von etwa 300 bis 260 festgelegt werden konnte, von der früheren Ansetzung eines der bekanntesten und auch schönsten Kunstwerke des Altertums überhaupt, der Nike von Samothrake im Louvre (Abb. 15) in die Zeit um 260 abgerückt ist und sie ins 2. Jhh. v. Chr. datiert. Es ist ein Kolossalwerk, weit überlebensgroß. Die stürmische Vorwärtsbewegung der Göttin findet ihren flammen-



28. Die trunkenen Alte. Römische Kopie. München, Glyptothek. 3(?) Jhh.

den Ausdruck in den Windungen des Körpers, welche große Züge von Faltengruppen begleiten und bestimmen. Das ist rauschender Barock, in schönster griechischer Sprache — ohne Zweifel. Und doch — die Ansetzung in die Zeit um 260 ist richtig; denn es fehlt durchaus nicht an bezeichnenden Gegenbeispielen gerade aus dieser Zeit: die Giebelgruppen eines in diese Zeit datierten Tempels gleichen Fundortes, von Samothrake, heute in Wien, weichen nur in den Punkten,



29. Aphrodite Kallipygos. Römische Kopie. Neapel.

die durch die dekorative Arbeit als Giebelbildwerk, durch den dadurch bedingten Zwang zur stärkeren Reliefmäßigkeit, kurz durch die abweichenden Bedingungen der anderen Aufgabe vom Stil der Nike ab, im wesentlichen aber, in der Faltenführung und Anordnung, im Gewandstil, in der Lebhaftigkeit der Bewegung, im „barocken“ Element stimmen sie mit ihr überein. Und die Architektur eben dieses Tempels im samothrakischen Mysterienheiligtum besitzt eine unmittelbare Vorstufe in einem weiteren Bauwerk, dessen Metopenreliefs wenn auch nicht einen ähnlichen Stil, so doch in der Neigung zum Pathos Vergleichbares aufweisen, gemeint ist der Athenatempel von Ilion, der nicht nach 280 entstanden sein kann. Und hier sind wir wieder in der Nähe der Lysippschule: erinnert der auf einem Viergespann auffahrende Helios der Nordmetope dieses Tempels nicht an die Arbeit des Lysipp selbst für Rhodos? Es ist kein Zufall, daß die Kopfbewegung dieses Helios gerade diejenige ist, welche für Alexander bezeugt und durch die Alexanderbildnisse, welche in die unmittelbare Nähe des Lysipp gesetzt werden können, auch monumental belegt ist. Es ist nicht allzuviel gewagt, wenn wir im Kopf des Helios Anklänge an Alexander selber vermuten, um so weniger als die Erbauung des Tempels auf eine Anregung des großen Königs selbst zurückgeht, um so weniger ferner, wenn wir sehen, daß ein Alexanderbildnis, das als griechisches Originalwerk aus Alexandria in unsere Zeit gehört (Abb. 30), in wesentlichen Zügen mit dem Kopf des Helios übereinstimmt: in dem quadratischen Schädelbau, den fast wirren Locken und in der Lagerung und Bildung der Augen.

Es gibt also auch in der Zeit zwischen 280 und 260 Werke, die auf keinen Fall zu einer der beiden Gruppen, die wir herausgeschält haben, gehören, und doch aus der gleichen Zeit stammen,



30. Alexander der Große. Marmorkopf aus Alexandria, in London. Anf. des 3. Jhh.

um 260 abzugehen, um so weniger, als sie mit den historischen Gegebenheiten gut übereinstimmt, im 2. Jhh. hingegen solche nicht zu finden sind.

ja ebenfalls in irgendeiner Form mit dem lysippischen Kreis verbunden werden müssen. Das Lysippische spaltet sich auf, es gibt Kreise, die aus dem Werk des Lysipp dieses, andere, die anderes ihm entnehmen, das Werk des Meisters enthielt mehr als nur eine Richtung.

Damit aber ist das barock-pathetische Element der Nike als in der ersten Hälfte des 3. Jhhs. möglich erwiesen. Und eine genauere Betrachtung der Göttin selbst erkennt auch die kompositionelle Möglichkeit:

Es mag sein, daß die Charakteristik als „offene Form“ in der Vorderansicht der Figur zutrifft; aber sie darf gar nicht rein von vorn gesehen werden, sondern schräg von rechts, also von der Seite, von welcher sie sich demjenigen zuerst darbot, der den freien Platz vor dem Bilde betrat. Und sollte man einem Künstler, der die Göttin auf einem Schiffsvorderteil stehend gebildet hat, zumuten, daß er auf eben diesen Unterbau gar keine Rücksicht genommen habe? Überschneidet doch der hoch gebogene Teil des Schiffes die Figur bis weit über ihre Mitte hinaus, um so mehr, je höher wir uns das Kolossalwerk aufgestellt denken. Alles dieses fällt weg in der Seitenansicht. Dann haben wir auch ganz den kompositionellen Grundsätzen der Zeit entsprechend eine „geschlossene“ Komposition, ja sogar das Dreieck; links steht die gerade Senkrechte, von der alle Formen ausgehen und zu der alle zurückkehren; erst jetzt kommt die Mächtigkeit des gewaltigen Flügels zur Wirkung im Gegensatz zu den niedlichen Amorettenflügeln der reinen Vorderansicht. Die Lücke zwischen Flügel und Leib wird geschlossen durch den einst aufgebauchten, jetzt abgebrochenen Mantel im Rücken. Ich sehe daher keinen Grund von der Datierung

Pergamon.

Es ist kaum möglich über die Jahrhundertmitte hinaus noch deutlich greifbare Nachwirkungen einer lysippischen Schule festzustellen; was an Einzelformen der Kopf- und Körperbildungen von Lysipp und seiner Schule ausgebildet war, was seine Schule an kompositionellen Ideen hinzugefügt hat, wird sinnvoll aufgenommen, verarbeitet und verschmolzen mit den Tendenzen, welche wir gleichfalls an Lysipp anschließend und neben der einfacheren Art hergehend in der ersten Jahrhunderthälfte beobachten konnten — von der pergamenischen Kunst, welche sich, soweit wir sehen können, frei von allen engeren Schultraditionen glanzvoll erhebt, die eigentlich hellenistische Kunst klar und folgerichtig in sich verwirklicht. — Die Künstler, deren Namen für Pergamon überliefert sind, wie Antigonos, Epigonos, Nikeratos oder Phyromachos sind Männer, die, wie das Herrschergeschlecht der Attaliden selbst, natürlich nicht in der kleinen Landstadt in Mysien zu Hause sind, sind Künstler, die an verschiedenen Orten gelernt haben und von den Königen berufen wurden. Ob und wie weit diese Künstler oder die anderen, deren Werke wir kennen, deren Namen uns aber verlorengegangen sind, mit der rhodischen Kunstschule des 3. Jhhs. zusammenhängen, muß einstweilen unklar bleiben; immerhin: der Stil der Nike von Samothrake (Abb. 15) ist dem pergamenischen aufs engste verwandt, und diese ist neuerdings sozusagen dokumentarisch als ein Werk eines rhodischen Meisters erwiesen worden; sowie: die

Laokoongruppe (Abb. 54), eines der spätesten Werke der Rhodier, zeigt beinahe ebenso viel Verwandtschaft mit den Altarreliefs.

Es ist bisher nicht gelungen, diesen dem Namen nach bekannten Meistern mit Sicherheit pergamenische Werke zuzuschreiben; mit einer einzigen Ausnahme: der sterbende Gallier (Abb. 31) ist ohne Zweifel ein Werk des Epigonos. Aber es ist nicht allzu viel gewonnen durch diese Feststellung, denn sie bleibt vereinzelt, nichts ist



31. Der sterbende Gallier. Marmorkopie im Kapitol zu Rom, nach einem pergamenischen Bronzeoriginal um 230 v. Chr.

daran anzuschließen, sie ergibt alles andere als ein Bild vom Werke dieses Meisters insgesamt. — So verschieden die Herkunft der genannten Meister ist und so verschieden ihre bildhauerische Schulung gewesen sein mag, eines ist gewiß: die Werke, die wir der Frühzeit der pergamenischen Dynastie zuschreiben müssen, also ganz allgemein die Werke, die noch im 3. Jhh. entstanden sind, müssen von diesen Meistern und ihren Gehilfen gearbeitet worden sein — und sie tragen, trotz mancher Verschiedenheiten ein durchaus einheitliches Gesicht, das heißt also: es sind Werke einer gemeinsamen Schule. Der Schulbegriff ist im Hellenismus ein anderer geworden: ein Herrscher beruft die fertigen Künstler und der Ausdruckswille seiner Persönlichkeit zwingt sie unter einen einheitlichen Stil, die Künstler gruppieren sich also weniger um einen großen Meister, der die Schule begründet und von dem sie lernen, sondern mehr um den Auftraggeber, der auch der Anreger der Inhalte und ohne Zweifel ebensowohl der Ausdrucksformen ist.

Die künstlerischen Leistungen gliedern sich nach bestimmten Aufgabengruppen, die untereinander eng zusammenhängen, die sich auch zeitlich ineinanderschieben, so daß ein Auseinanderlösen oft nur gewaltsam möglich ist; auch die Schilderung eines geschichtlichen Verlaufes stößt einstweilen noch auf Schwierigkeiten. Es handelt sich um folgende Gruppen: 1. das sog. große attalische Weihgeschenk; 2. das sog. kleine Weihgeschenk; 3. die Altarplastik, großer und kleiner Fries und 4. die große Gruppe der Einzelstatuen, die sich an den Altar anschließen lassen, meist nach ihm entstanden sind. Zeitlich drängen sich die ersten drei Gruppen zusammen auf einen Zeitraum von etwa rund 50 Jahren: wie die große Geschichte, das Eingreifen Pergamons in die Gesamtpolitik des damaligen Griechenlands, so beginnt auch, soweit es uns faßbar ist, die Betätigung der Pergamener auf dem Gebiete der Skulptur mit dem Regierungsantritt Attalos I. (241—197), und mit seinem Tode scheint auch die eigentliche Blütezeit vorüber, die eigentlich schöpferischen Leistungen sind bewältigt mit der Bewältigung der Hauptaufgaben, Eumenes II. (197—159) übernimmt es, die Stadt weiterhin auszuschnücken und zu verschönern.

Das große Weihgeschenk des Attalos stand einst auf der mit bewußter Anlehnung an die athenische glanzvoll ausgebauten Akropolis von Pergamon, im dortigen Athenaheiligtum. Hier standen um den Tempel gruppiert Einzelanatheme, Weihungen des Königs, der Feldherrn usw. an die Gottheit zum Danke für Siege, die hauptsächlich über den bedrohlichsten Feind, die Gallier (Galater) errungen worden waren. Wie der König die Siege nach und nach erfocht, bis



32. Der Gallier und sein Weib („Gallier Ludovisi“). Marmorkopie im Thermemuseum zu Rom nach einer pergamenischen Bronzegruppe um 230 v. Chr.



33. Die sterbende Gallierin, aus der Gruppe Abb. 32.

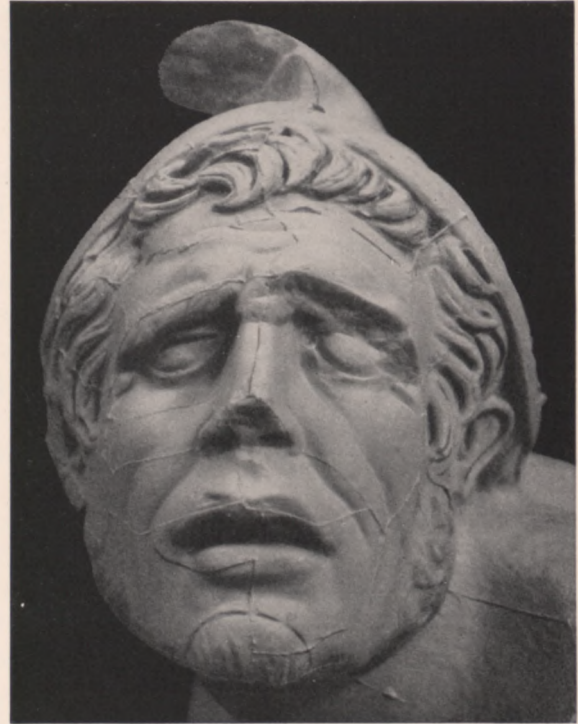
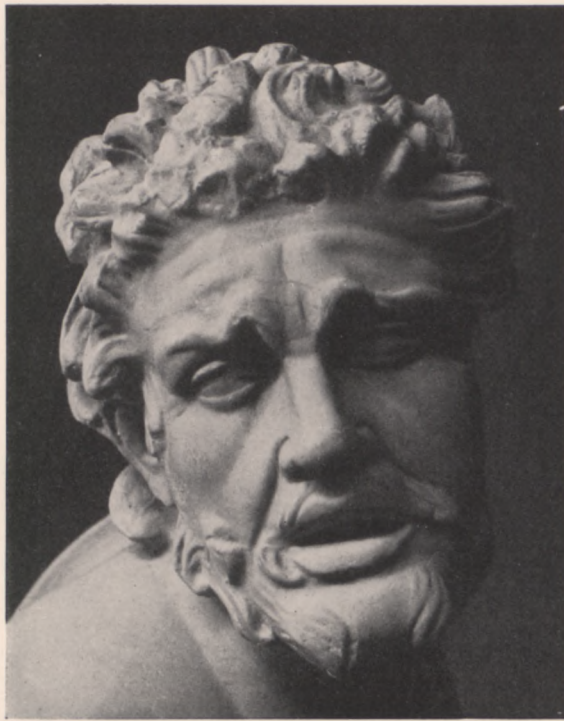
die Gallier etwa um 220 endgültig besiegt waren, so entstanden wohl auch die Weihungen entsprechend nacheinander. Dies entnehmen wir jedenfalls den Inschriften auf den Basisblöcken dieser Weihungen: sie gehören ihrem Schriftcharakter nach zwar sämtlich in die angegebene Zeit, unterscheiden sich untereinander aber doch so stark, daß man nicht von einem

einheitlichen Gesamtwerk sprechen kann. So dürften also auch die Werke, die auf den Basen standen, Einzelwerke

gewesen sein, nicht zu einer großen Gesamtkomposition zusammengefaßt. Der Inhalt ist durch den Anlaß nicht ohne weiteres gegeben; im Gegenteil: das wenige, was uns von diesen Werken erhalten ist, zeigt gleich zu Beginn der pergamenischen Kunst eine bezeichnende Note, die bis zur Altarkunst sich fortsetzt und durch die diese Kunst sich von allem übrigen abhebt, das ist die Darstellung und Charakteristik eben dieser Gegner, deren Bezwingung mit den Weihungen gefeiert wird, der Gallier.

Es ist merkwürdig — nicht ein einziger Gegner dieser Gallier, die doch nicht regelmäßig gefehlt haben werden, ist in unserem Denkmälervorrat nachweisbar, die Vorliebe der Kopisten römischer Zeit scheint sich auf das beschränkt zu haben, was an diesen Anathemen das Eindrucksvollste war: die Gallier. Und in der Tat — es ist nicht leicht ein eindrucksvolleres Ehrenmal für die in der Schlacht Gefallenen denkbar als das des sterbenden Galliers im Kapitöl (Abb. 31).

Das Werk ist längst als Glied des großen Anathems, und zwar als der tubicen, der Tubabläser des Epigonos, erkannt. Das letzte Aufbäumen eines sterbenden Kriegers, der einsame Tod auf dem Schlachtfeld; höchst eindrucksvoll die schlichte, dem Thema gemäße Strenge des Aufbaues im Dreieck. Der Mann ist kein Grieche, der Schild, auf dem er stirbt, der Ring um den Hals, mehr noch das strohige Haar, der Schnurrbart und besonders die ungriegischen, dabei aber keineswegs unedlen Formen und Züge des Gesichtes kennzeichnen ihn als einen Barbarenführer. In diesem ehrt der königliche Wille, der hinter diesem ersten wie hinter allen pergamenischen Werken steht, den Feind und sich selbst.



Köpfe Fallender und Toter von vier Figuren des sog. Kleinen attalischen Weihgesenks.
Nach Aufnahmen im Gipsabguß-Museum der Universität Berlin.



Das Thema — Darstellung und völkische Charakteristik eines nichtgriechischen Volksstammes einerseits und Heroisierung der Männer dieses Volkes andererseits — begegnet hier zum ersten Male und kehrt immer wieder, hierin liegt eine der Hauptleistungen der Pergamener, fast alle späteren Gallierdarstellungen gehen auf diese zurück. Alle Figuren dieses großen Anathems waren einst Bronzewerke, erhalten sind uns nur Marmorkopien. Auch die große Gruppe, die man den Gallier Ludovisi nennt (Abb. 32/3), ist ein Teil dieses Weihgeschenkens: auch dies ein Gallierhäuptling, der sein Weib getötet hat, das kraftlos an seiner Seite zusammensinkt, und nun sich selbst eine tödliche Wunde beibringt, um nicht in die Hand des Feindes zu geraten.

Es ist eine klar gebaute Gruppe, deren Hauptansicht uns der Kopist durch die kleine Schrifttafel an der Plinthe bewahrt hat; die Komposition erinnert lebhaft an uns schon bekannte Grundsätze, steigert jedoch die ältere Art in der Räumlichkeit der Anlage wie in der Vielseitigkeit der Achsen. Die Gruppe ist links durch die etwas gebogene Senkrechte des Galliers begrenzt, nach rechts hin „geöffnet“, im Gegensatz dazu weist der Blick des Mannes über den engeren Rahmen hinaus ins Weite. Es ist ein leidenschaftliches Pathos, das hier im Bau der Gruppe wie in allen Einzelheiten der Körperbildung und des Gesichtsausdruckes durchbricht.

Man hat es fälschlich sentimentales Mitgefühl mit dem Schicksal des Besiegten genannt, was hier zum Ausdruck komme — nichts ist unrichtiger als dies! Es ist ein gesteigertes Sichversenken in die Wirklichkeit eines brutalen Kampfes, es ist das Erlebnis des Kampfes, das hier, hinter allem stehend, immer wieder durchbricht, der Sieg über die ernsteste Bedrohung des jungen Reiches; und das Bewußtsein der Schwere dieses Kampfes. Es ist höchst eindrucksvoll zu beobachten, wie von hier an bis zur Altarkunst am ausdrucksvollsten und künstlerisch gesehen auch immer wieder am meisten schöpferisch dieses eine Thema in immer neuen Möglichkeiten gestaltet wird: der Tod auf dem Schlachtfelde. Weil der ruhmvolle Aufstieg eines Reiches und Staates auf den Schlachtfeldern begonnen hat und der Ausdruck gefallener Helden dem jungen König von je ein vertrauter Anblick war, deswegen kennt er keinen schöneren Auftrag an die Künstler als dieses immer wieder zu gestalten.

Wir wissen, daß der König diese Aufgabe der Gestaltung des Kampferlebnisses bei der Begründung und Festigung seines Staates nicht nur in der realen Kampfdarstellung der Gallier zu bewältigen befahl, sondern ebenso in echt griechischer Weise durch eine neue Gestaltung alter Mythen. Daher steht hinter einer weiteren Gruppe, welche der Ludovisischen aufs engste verwandt ist und neuerdings mit sehr viel Wahrscheinlichkeit der pergamenischen Schule zugeschrieben worden ist, wohl der gleiche Antrieb: die sog. Pasquinogruppe (Abb. 34) stellt wohl Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos dar, einen bärtigen Krieger, der noch ausschauend nach dem Gegner, den völlig erschlaferten Leichnam des Freundes aus der Schlacht trägt.



34. Menelaos und Patrokles („Pasquino“). Marmorkopie in Florenz nach einer pergamenischen Bronze-
gruppe um 230 v. Chr. Wiederherstellung von
B. Schweitzer im Archaeol. Inst. der Universität
Leipzig.



35. Hekate, jugendlicher Gigant, sterbender Gigant vom Hund gebissen und Artemis. Vom Südende des Ostfrieses am Altar von Pergamon. Vgl. Taf. I. 220—200 v. Chr. Im Pergamonmuseum zu Berlin.

lich, daß um 220 die Kämpfe gegen die Gallier abgeschlossen sind, weil von jetzt ab der König sich neuen Aufgaben im griechischen Mutterlande zuwendet, was nur bei gesicherter Position an den unmittelbaren Grenzen möglich war. Es ist daher auch das wahrscheinlichste, daß die großen Bronzegruppen im Athenaheiligtum bis zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt waren, also in der Zeit zwischen 240 bis 220 entstanden.

Im Künstlerischen sehr viel schwerer zu beurteilen ist das sog. kleine Anathem, weil die zahlreichen Nachbildungen, die uns von diesem Anathem erhalten sind, sich stark voneinander unterscheiden. Der König stellte dieses Weihgeschenk, wahrscheinlich anlässlich einer Ehrung durch die Athener, um 210 v. Chr. in der Südostecke der athenischen Akropolis auf; er ließ in bewußter geistiger Anlehnung an die Schöpfungen des klassischen Jahrhunderts, als eine gleichzeitig stolze Huldigung an die verwandte Leistung der Athener seine eigene — die Bezwingung der Barbaren — durch Darstellungen von Galliern, einer Giganten-, einer Amazonen- und einer Perserschlacht verherrlichen. Also auch hier wieder das gleiche Thema; und es ist nicht verwunderlich, daß manche der Gestalten an die des großen Weihgeschenk erinnern, wie etwa der sterbende Perser (vgl. Taf. II). Die Zusammengehörigkeit der zahlreichen, in viele Museen zerstreuten Nachbildungen wurde an ihrem Statuettenformat erkannt. Es sind Kämpfende, Knieende, Fallende, Liegende und Getötete. Gewiß ist die Qualität der verschiedenen Kopien sehr unterschiedlich, wie auch ihr Stil, aber was allen gemeinsam ist, das ist der erstaunliche Reichtum in der Darstellung der Sterbenden, des brechenden Auges, zuckender todwunder oder im Tode verkrampfter Leiber, eine Stufenleiter vom wildesten Schmerz bis zur Stille des letzten Schlafes. Wir müssen verzichten auf die Schilderung der Gesamtkomposition, weil wir diese nicht kennen

Im Stofflichen verwandt, im Aufbau ähnlich, vergleichbar im Pathos der Leiber und der gesamten Komposition; auch hier liegt links die straffe Linie eines Körpers im Ausfall, rechts die „offene“ Seite, und aus dem Dreiecksaufbau bricht der Blick des Mannes großartig heraus.

Eine leider weniger gut erhaltene Gruppe — Achilles und Penthesilea — erweitert das Bild der pergamenischen Kunst der großen Gruppenkompositionen, sie schlägt in ähnlicher Anordnung ein verwandtes Thema an und gestaltet so in mythischer Sphäre das reale Erlebnis.

Wiewohl genauere Daten nicht überliefert sind, ist es wahrschein-

und nicht mehr erschließen können, ebenso auf eine Darstellung des speziellen Stiles, um so eher müssen wir uns beschränken auf das typisch pergamenische, die Ausdrucksgebung, welche alle Kopien uns erhalten haben. Und hier ist es außer dem eben Erwähnten wiederum die Schilderung barbarischer Menschen, welche auffällt, diese Werke von anderen deutlich abhebt, und welche sie zusammenschließt mit dem großen Weihgeschenk einerseits, und — dem Altar andererseits. Die ganze Ausdrucksskala kehrt auf letzterem wieder. Ist nicht der Ausdruck des Persers in Aix (Taf. II) aufs nächste verwandt dem Athenagegner des Ostfrieses? (Abb. 36). Nimmt nicht die aufgelöste Stirn eines Galliers in Venedig, wie so manches von den Altarfriesen im Kleinen den Ausdruck des Laokoon vorweg? Und das Gewimmel wild zerzauster Haare ist ein auf den Friesen ständig wiederkehrendes Ausdrucksmittel (Taf. II).

Damit sind wir bei der Kunst des Altares und schon mitten in seinem Kernproblem — der Frage nach der zeitlichen Stellung, die alles andere als gesichert ist. — Die Kunst des großen Frieses mit der Darstellung der Gigantomachie ist oft geschildert worden; wir können uns daher hier auf einige wenige Striche beschränken. Auch hier wieder das gleiche Thema: in der Schilderung der siegreichen Bezwingung gigantischer Urweltwesen, die sich gegen die Herrschaft der olympischen Götter empört haben — in mythischer Heroisierung der Sieg der Pergamener über die Gallier. Und ferner: die ganze Erfindungsgabe der Künstler, ihr volles künstlerisches Können wendet sich weniger auf die Darstellung der Götter als auf die der Giganten — der Gegner also ist es, der, wie bei den großen Skulpturengruppen bisher, das Hauptinteresse der Künstler wie auch unseres, der späten Betrachter erregt.

Es ist bekannt, daß die Götter und Halbgötter des großen Frieses in ihren Bewegungen und Haltungen, ja weitgehend auch in ihrer Charakteristik beinahe konventionell wirken, für viele von ihnen lassen sich ältere, meist klassische Vorbilder nachweisen, für andere vermuten. Viele von ihnen kämpfen eigentlich gar nicht, sie paradieren, sie stellen sich dar, man darf fast sagen in einer schönen Pose, wie z. B. die Selene des Südfrieses, die auf ihrem Pferde reitet ohne tätig am Kampfe selbst beteiligt zu sein. Die Wirkung dieser, wie so vieler anderen Figuren, beruht vielmehr in der schönen Haltung, in der Gegensätzlichkeit der Oberflächen des Pferdeleibes, des als Sattel dienenden Felles, des um die Schenkel geschlungenen Mantels, des dünneren Gewandes, mit dem der Leib der Göttin umhüllt ist und schließlich der weichen nackten Schulter, von der das Kleid herabgeglitten ist.

Andere wieder sind bei großer Bewegung in rauschende Gewänder gehüllt, es überrascht die Großartigkeit der Haltung, die Virtuosität in der Anlage wie in der Einzelarbeit, das Pathos, das aus Haltung, Bewegung, Muskulatur, Gewandung und Gesichtsausdruck spricht — aber wir



36. Enkelados, der Gegner der Athena. Vom Ostfries des Altares von Pergamon. 220—200 v. Chr.

stellen ebenso fest, daß alles dieses im Grunde der schönen Erscheinung, der Darstellung göttlicher Wesen gilt und nicht einer ernsthaften Kampfhaltung. Gewiß übersehen wir dabei nicht die gewundenen Gewänder, die flatternden Tücher, die geballte Kraft der schwellenden Leiber, die Bewegtheit von der Gesamtanlage einer Gestalt bis zu den Einzelheiten des Haares oder des Riemenwerkes eines geschmückten Schuhs — aber alles dies dient der Steigerung ins Mächtige, Gewaltige, ins Pathetische — nicht eigentlich, wie gesagt, dem Kampfausdruck. Und alles dieses steht im größten Gegensatz zu der Schilderung der Giganten. Blicken wir zu den Gigantomachiedarstellungen etwa des 6. Jhhs. v. Chr. zurück, so sehen wir da den Göttern ebenbürtige Gegner, ebenbürtig in der Körperbildung wie in den Kampfhandlungen, hier hingegen kommt kaum einmal ein göttliches Wesen ernsthaft in Gefahr, kaum einmal gerät auch nur das Haupthaar etwas in Unordnung; früher mußten die Götter kämpfen, hier überrascht die Selbstverständlichkeit, mit der der Sieg von vornherein feststeht, die Mühelosigkeit des Sieges. Auch dies eine Steigerung in der Vorstellung von Göttern, ein Wandel des Glaubensbildes. Ganz anders die Giganten: sie sind nur selten menschlich gebildet, meist Mischwesen, Mensch und Fisch, Mensch und Schlange, Mensch und Raubvogel. Wild hängt ihnen das wie vom Schweiß klebende Haar ins Gesicht, struppig und strohig, wilde Fäuste krallen sich in den Boden, Achselhaar dient zur Charakteristik ihrer unkultivierten Roheit, selbst das Fell des Hundes der Artemis ist gepflegter und edler als der Leib irgendeines der Giganten (Abb. 35). Und diese Wesen kämpfen wirklich, in immer neuen Abwandlungen wird ihre höchste Not gezeigt, von der trotzigigen Gegenwehr in letzter Verzweiflung bis zum einsamen Zusammenbrechen und Verenden mit der Todeswunde in der Brust; sie ringen und bluten und schreien und sterben. Und auch hier ist es immer wieder der in kühnen Haltungen und Motiven geschilderte Tod, der am meisten ergreift und erschüttert. Es ist nicht weiter verwunderlich, wenn wir in diesen Schilderungen Bilder sehen, die lebhaft an die des großen und auch des kleinen Anathems erinnern: ist doch nicht nur die formale Anlage, sondern vor allem der Geist der gleiche; hier wie dort ist das, was diese Schöpfungen über alle Stileigentümlichkeiten hinaus auszeichnet und verbindet, das spezifisch Pergamenische, die Art mit der die Gegner geschildert werden und hierbei wieder besonders die Phasen des Todes. Hierin also können wir zwischen der Kunst des Altares und der der Weihgeschenke keinen Gegensatz erkennen; dieser liegt allenfalls im Formalen. Aber vergessen wir dabei nicht, daß einmal römische Kopien mit griechischen, völlig unverfälschten Originalen und ferner Reliefskulpturen mit Freiplastik sowie ferner Marmorwerke mit Marmorkopien nach ursprünglichen Bronzeoriginalen verglichen werden. Hierin liegen beim Vergleichen Fehlerquellen, die niemand wirklich restlos beseitigen kann. Halten wir uns aber an das wirklich vergleichbare, die Ausdrucks- und Gestaltungskraft, so erkennen wir gleichen Geist und gleiche Grundstimmung!

Und dennoch scheint der Altar eine andere Stufe darzustellen, gewissermaßen einen Endpunkt. Wir sahen als wesentliches Merkmal der Ausdrucksgebung das Mittel des Gegensatzes verwendet, hier Götter und Giganten, was auch einem geistigen Gegensatz entspricht. Bewußt angewendete Gegensätzlichkeit findet sich auch im einzelnen, nicht nur im Formalen bleibend, sondern auf dem Wege über das Formale psychische Wirkungen erstrebend und erreichend; und damit geht die Plastik bewußt bis an die Grenze des Plastischen überhaupt, hierin liegt ein Gegensatz zum Früheren, wie mit plastischen Mitteln malerische Effekte erzielt werden sollen, bei Gewändern, Schuhen, Tierfellen usw., wie man das Knistern der Fackelbrände, die Schreie der Unglücklichen zu vernehmen glaubt, das Rauschen der Gewänder, das Getümmel des Kampfes nahezu bis zu akustischen Eindrücken gesteigert wird, so werden Bezirke menschlicher Erschütterungen betreten, die im allgemeinen mit den Mitteln der plastischen Kunst nicht berührt werden — so

soll ohne Zweifel die rohe Tatsache, daß Aphrodite unbekümmert und sachlich mit schöner Sandale einem Sterbenden ins Gesicht tritt, um den Speer aus seinem Leib zu ziehen, über die greifbare Darstellung hinaus seelisch erschüttern, ebenso wenn wir am Ende des kräftigen und schönen Armes eines Jünglingskörpers plötzlich häßliche Raubtierkrallen erblicken. Die Fülle solcher Gegensatzwirkungen steigert sich zu einem höchst eindrucksvollen Bilde in der Szene vor der Artemis, formal vollendet und in der psychischen Ausdruckskraft nicht minder: neben dem schönen nackten Knie der Göttin das seidenweiche Fell des Hundes, darunter das ungepflegte Haar des Giganten, über dem reich geschmückten Schuh die kraftlose rohe Faust eines Sterbenden und noch der strahlende Blick des siegreichen Tieres über dem brechenden Auge (Abb. 35).

In welcher Zeit entstand dieses Werk?

Man nimmt im allgemeinen an, um 180 v. Chr., also in der Regierungszeit Eumenes II. (197—159). Die Begründung dieser Datierung durch

Vergleichung von Inschriften am Altar und anderen datierbaren Inschriften reicht nicht aus: die wenigen Buchstabenreste von der Weihinschrift genügen nicht und die Beischriften der Götter- und Gigantennamen sind nicht zwingend; diese Begründung ist obendrein hinfällig, wenn wir feststellen, daß der entscheidende Wandel des Schriftbildes in der Tat schon in der zweiten Hälfte der Regierungszeit Attalos I. geschieht. Dahin führen auch andere Überlegungen: es ist kein Zweifel, daß viele Hände an diesem großen Werke tätig waren, jedoch hier wie bei allen derartigen Gesamtkompositionen ist die Hand eines einzigen führenden Meisters nicht nur von vornherein selbstverständlich, sondern auch für jeden Unvoreingenommenen spürbar. Wenn nun trotzdem ein gewisser Gegensatz zwischen dem Nordfries einerseits und den übrigen Friesseiten andererseits richtig beobachtet worden ist, so liegt hierin weniger der Unterschied einer Hand als ein gewisser Zeitunterschied. Ganz allgemein gesehen stehen und bewegen sich die Gestalten des Nordfrieses schräg zum Hintergrund, die der anderen Seiten parallel zu ihm, sie erscheinen hier in Vorder-, Rücken- oder klarer Profilansicht. Letzteres ist die Art, in der die Reliefs des 3. Jhhs. angelegt sind, die Art des Nordfrieses aber ist typisch für das 2. Jhh. Wer sich von der inneren wie formalen Größe der Altarplastik überzeugt hat, kann unmöglich annehmen, daß der Altar erst um 180 errichtet wurde, d. h. daß der Meister, der in der Art des 3. Jhhs. arbeitet, um mehr als zwei Generationen veraltet ist als er beginnt, beim Nordfries aber gesehen hat wie man es im übrigen Griechenland macht, diese Art von außerhalb übernimmt und — nun endlich auf der Höhe der Zeit — in Pergamon einführt. Natürlicher und selbstverständlicher, auch der politischen Stellung des Reiches einzig entsprechend ist der andere Schluß: der Altar wurde zeitgemäß im 3. Jhh. begonnen, der im Nordfries sich vollziehende Wandel vollzieht sich hier und geht von hier aus in die Welt, Pergamon bestimmt den neuen Stil — aber es läßt sich nicht bestimmen.



37. Vom Telephosfries des Altares von Pergamon. Deutung unsicher. Pergamon-Museum in Berlin.



38. Attalos I. (241—197). Marmorkopf aus Pergamon, um 220 v. Chr. in Berlin. (Nach *Altert. v. Perg VII*)

Damit hätte Attalos I. den Altar zumindestens begonnen; wenn dies um 220 geschehen ist, d. h. also zu dem Zeitpunkt, in dem die Bedrohung des Reiches endgültig abgewehrt war, wo er sich neuen Aufgaben zuwendet, wo auch das große Anathem entsteht, dann hat er auch die Fertigstellung erlebt, denn als er 197 stirbt, wären 23 Jahre Arbeit möglich gewesen. Vielleicht sind die kleinen Unfertigkeiten durch seinen Tod zu erklären. Ferner: wenn es richtig ist, daß die Gigantenschlacht in mythischer Sphäre die Gallierschlachten der wenig zurückliegenden Vergangenheit wiedergibt, der Altar also insgesamt ein einziges gewaltiges Dankanathem an die Götter darstellt — wer ist dazu eher berechtigt als der, den die Zeit als Retter, das ganze Altertum aber als den Galliersieger verehrte? Und ferner: in Pergamon ist ein Bildniskopf (Abb. 38) gefunden worden, in dem niemand anders als eben dieser König erkannt werden muß. Es hat auch nie jemand daran gezweifelt, daß das Werk aus seiner Lebenszeit stammt, also nach 240 gearbeitet sein muß, also

in der Zeit mindestens des großen Anathems. Man kann aber die Gleichheit der Arbeit, die Weichheit und Bewegtheit der Oberfläche unmöglich von der Arbeit am Altar trennen. Ja, ist nicht sogar die physiognomische Ähnlichkeit dieses Kopfes mit dem durch seine edle Haltung wie durch seine rein menschliche Bildung herausgehobenen Otos, dem Artemisgegner des Ostfrieses unabweisbar?

Also auch auf diesem Wege gelangen wir zu der neuen Zeitansetzung des Altares: um 220 bis 200 (197).

Es ist nicht unmöglich, daß auch der sog. kleine Fries noch in dieser Zeit entstanden ist; denn die zweifellos bestehenden Unterschiede sind gut erklärbar: der große Fries schildert ein einmaliges dramatisches Ereignis, in jeder Gruppe im Grunde immer wieder das Gleiche, die kleine hingegen, wie ein Epos Szene an Szene gereiht, die mythische Vorzeit, die Herkunft der Attaliden, hier wechseln lebhaftere Geschehnisse, Kämpfe mit der gedämpften Verhaltenheit mehr idyllischer Ereignisse, Landschaft und Himmel, Luftraum über den Figuren erklären sich aus dem gleichen inhaltlichen Grunde wie aus der Anbringung im abgeblendeten Halblicht einer gedeckten Halle gegen die strahlende unerbittliche Helle der klaren Sonne, die auf den Gigantomachiesockel scheint. Also die inhaltliche wie die formale Aufgabe bedingen eine andere Art, einen anderen Stil. War der leitende Meister ein großer Künstler, dann darf man ihm auch die Fähigkeit zur stilleren Verhaltenheit neben dem großen Pathos zutrauen, dann folgt aus dem Vorhandensein der Unterschiede auch nicht notwendig eine andere Hand oder eine andere, spätere Entstehungszeit. Gewiß weisen manche Dinge ins 2. Jhh. voraus — es genügt aber anzunehmen, daß nach der Fertigstellung des großen Frieses der kleine in Angriff genommen wurde (Abb. 37).

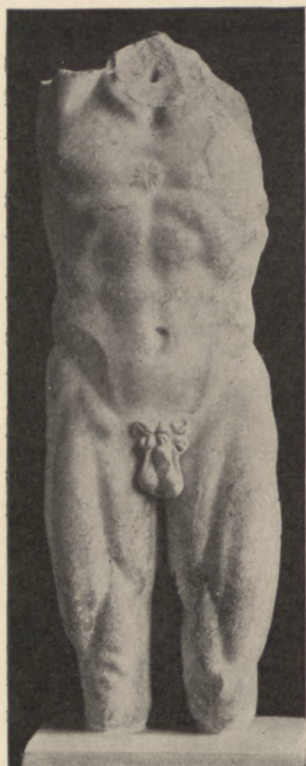
Das zweite Jahrhundert.

Die Plastik des 2. Jhhs. v. Chr. ist als Ganzes gesehen vielfältig und uneinheitlich, gespalten in Richtungen und Strömungen, die wir hier und da spüren, ohne daß wir in allen Fällen mit Sicherheit ihr Wesen, ihre Herkunft und ihre Wirkungen klar erkennen; es scheint als ob mit dem Fehlen großer Aufgaben auch die überragenden Leistungen verschwinden. Nach dem großen Attalos übernimmt in Pergamon Eumenes II. für nahezu 40 Jahre die Führung des Reiches (197—159); von ihm ist überliefert, daß er die Stadt, in den Spuren seiner Vorgänger, ausgeschmückt habe; er hat die Heiligtümer erweitert und verschönert, wohl auch neue angelegt. Inschriften und Statuenreste in großer Anzahl zeugen von seiner Wirksamkeit, bezeichnend vor allem die Anlage einer Bibliothek und damit zusammenhängend einer Art Museum, in dem eine Anzahl berühmter Kunstwerke der Vergangenheit, wohl größtenteils in Kopien seiner Zeit, Aufstellung fanden. Die Blüte des delischen Heiligtums (168—88) ermöglichte die Aufstellung bedeutender Weihgeschenke; und schließlich ist in Priene in der Tätigkeit des Orophernes ein gewisser Aufschwung, eine zweite Blüte auch der Kunstbetätigung, allein schon in der Wiederaufnahme der Arbeiten am und im Athenatempel zu erkennen. Ein wichtiger Zeitpunkt ist für uns durch die Bemerkung des Plinius gegeben, daß die „kunstlose“ Zeit seit 300 um die Mitte des Jahrhunderts beendet ist (s. o.); wir müssen versuchen, festzustellen, welche Erscheinungen dieser merkwürdigen Beobachtung in der Plastik entsprechen.

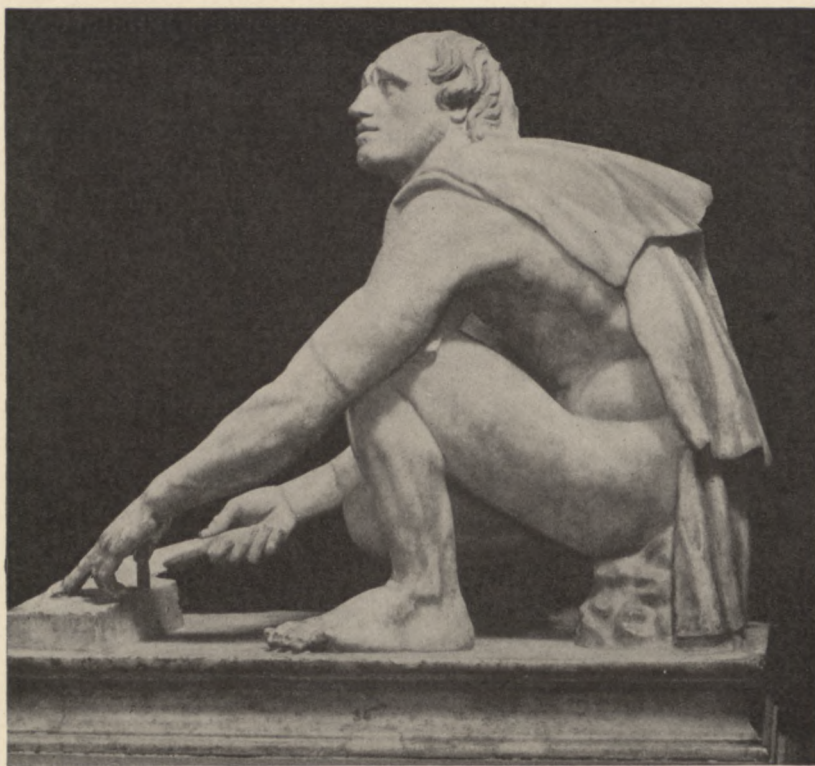
Unter der ungeheuren Menge von Werken, welche ganz allgemein übereinstimmend als hellenistisch angesehen werden, sind ohne Zweifel viele, die enger oder weiter an die pergamenische Kunst angeschlossen werden können oder müssen. Nicht in allen Fällen ist dies gesichert, in denen man es behauptet hat. Es ist nicht unmöglich, daß ein Werk wie der sog. Barberinische Faun in München (Abb. 39) wirklich in Pergamon entstanden, von einem der Künstler gearbeitet ist, die von Pergamon aus die übrige Welt befruchteten; die Voraussetzungen für einen solchen Zusammenhang sind gegeben: im formalen durch die Bewegtheit aller Formen, die Größe der Komposition — das Werk gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen des Hellenismus überhaupt — wie auch gewissermaßen im geistigen, in der Charakterisierung des Satyrn. Enger noch vielleicht hierher gehörig ist die bekannte Gruppe mit dem hängenden Marsyas, der von einem Skythen, der das Messer wetzt, geschunden werden soll (Abb. 41): es sind schon immer die Beziehungen aufgefallen, die zwischen der Darstellung des Barbaren hier und innerhalb der Gallieranatheme bestehen. Ferner: wo sollte der Achsenreichtum in der Gewandanlage, das eigentümlich ausgeglichene Verhältnis von Ruhe und Lagerung des Körpers zur Bewegtheit des Gewandes, schließlich auch das Verhältnis des Gewandes zum Körper selbst, wie es uns in der schlafenden Ariadne entgegentritt, anders herkommen als von den gültigen Lösungen des Großen Frieses? — Eine sehr schwierige Frage ist die Einordnung des



39. Der Barberinische Faun. München, Glyptothek.



40. Hängender Marsyas. Marmorreplik in Boston.



41. Messerwetzender Skythe. Florenz, Uffizien.

schlafenden Hermaphroditen. Die Gestalt dieses eigentümlichen Zwitterwesens hat die Künstler besonders des hellenistischen Zeitalters immer wieder zu neuen Lösungen gereizt. Mit dem stehenden Hermaphroditen (Abb. 42) sind wir zeitlich und lokal auf sicherem Boden:

Er stammt aus Pergamon und dürfte im Anschluß an die Altarkunst entstanden sein. Aus der Hülle des Gewandes, das einen fest stehenden, männlichen Unterkörper umgibt, wächst, weich geschwungen, der nackte Oberkörper heraus. Die Statue ist eine Gruppe praxitelischer Art, denn der Baumstamm, auf den er sich lehnt, ist unzertrennbar in die Komposition einbezogen, auch in der Art, wie dessen Senkrechten und die des danebenhängenden Gewandes die festen Linien der Beine wiederholen. Der Gegensatz in der Festigkeit des Standes und der Weichheit des angelehnten Oberkörpers entspricht dem Gegensatz des männlichen und des weiblichen Anteiles dieses Wesens; die Härte des Zusammenstoßes beider Teile wird im Formalen gemildert durch den Gewandwulst, dessen Drehungen an die Frieße erinnern, dessen Verlauf aber die Zwitterhaftigkeit des Wesens mit einem vollendeten Raffinement hervorhebt; er gibt der Figur durch den Schwung unterhalb der Scham um die Hüfte herum zum Rücken Räumlichkeit. Der Kopf ist im Ausdruck und in der Weichheit seiner Formen wie in der Zartheit des Haaransatzes kaum zu trennen vom sog. schönen Kopf aus Pergamon, jetzt in Berlin, dessen Parallelen man immer wieder am großen Fries erkannt hat; auch dieses Werk gehört in die Nähe der Altarkunst, es dürfte am Anfang des 2. Jhhs. entstanden sein.

Die andere Schöpfung zeigt den Hermaphroditen liegend, im Schlaf; sie ist in vielen Repliken erhalten, die in manchen Punkten voneinander abweichen, in einem aber übereinstimmen — im Verhältnis des Gewandes zum Körper (Taf. III).

Der Schlafende ist ohne Zweifel eine Steigerung gegenüber dem Stehenden; er liegt auf einem Mantel, der über einen Felsen gebreitet ist, völlig nackt, wohl durch wollüstige Träume erregt. Das Werk muß einst sehr niedrig aufgestellt gewesen sein — in einem Heiligtum, einem Garten, einer Villa? Dies lassen zwar alle bisherigen Betrachtungen unbeachtet, verkennen daher aber auch den Charakter des Werkes völlig: erst in der klaren Ansicht



Schlafender Hermaphrodit. Replik im Louvre, Paris.
Nach einer neuen Aufnahme von Dr. H. H. Völker im Gipsabguß-Museum der Universität Berlin.



Magyar Posta
Közlekedések



42. Hermaphrodit. Aus Pergamon, in Istanbul. Nach 200 v. Chr.



43. Frauenstatue aus Pergamon („Tragödia“). Nach 200 v. Chr. Im Pergamonmuseum zu Berlin. Nach *Altert. v. Perg.*



44. Frauenstatue aus Pergamon. Um 170 v. Chr. Im Pergamonmuseum zu Berlin. Nach *Altert. v. Perg.*

von oben erschließt es sich in seiner ganzen, man darf sagen, erotischen Gewalt, aber auch in seiner vollendeten Ausdrucksgestaltung, denn erst jetzt entspricht die Gewanddecke über dem Fels in Anordnung und Faltenführung der Linie des Körpers. Eine aufgewühlte geschwungene S-Linie umspielt den Leib von den Armen zu den Beinen, erst jetzt bekommt diese Anordnung überhaupt ihren Sinn. — In dieser Art der Verwendung des Gewandes zur Ausdruckssteigerung liegt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Stehenden (Abb. 42) aus Pergamon, weswegen man versucht ist, das Werk in die gleiche Zeit zu setzen. Und aus dem gleichen Grunde scheint eine Zurückführung des im Altertume sicherlich sehr berühmten Werkes auf den schlafenden Hermaphroditen des Polykles kaum möglich: denn dieser war in Bronze gearbeitet, alles aber, was an diesem Werk bedeutsam und ausdrucksstark ist, kann nur in Marmor gedacht werden, kaum in Bronze.

Mit den hier folgenden Werken sind wir wieder auf festerem Boden: in allen Zeiten der Kunstgeschichte ist die Gewandstatue ein beliebtes Mittel zur Gliederung von Epochen und Gruppierung von Kunstwerken, insbesondere, wenn es gelingt, festdatierte Werke als Ausgangspunkt zu finden. Darüber hinaus scheint das 2. Jhh. recht eigentlich das Jahrhundert der Gewandstatue zu sein. Von den zahllosen Statuen als Pergamon können nur einige wenige herausgegriffen werden. Es ist ein Wandel in der Darstellung der immer gleichbleibenden Aufgabe — Frauen im Gewand als Musen, Priesterinnen, als Bildnisstatuen und dergleichen — durchaus zu spüren, etwa von der Frau mit dem Schwert (Abb. 43) über die sehr schlank proportionierte Gestalt (Abb. 44) zu dem Beispiel aus einer sich hier wie auch an anderen Plätzen herauschälenden Gruppe von Werken, welches Abb. 45 wiedergibt. Die Fülle des Volumens (Abb. 43) erinnert an andere Werke aus der zweiten Hälfte des 3. Jhhs., der gedrehte Bausch über dem Leib, auch die Schwere der tiefen Falten an den großen Fries, gewiß auch noch zum Teil die Art wie das Ge-



45. Frauenstatue aus dem Heraion von Samos. Um 150 v. Chr.

wand an den Außenkonturen auf dem Boden und über den Füßen liegt, als ob die Schwere der Gestalt auf diesen Teilen ruhe; jedoch weist dieses wie die verschiedenen Schrägen, die, die Masse zerschneidend, sich in einem Punkte sammeln, schon in das 2. Jhh. hinein. Hier (Abb. 44) steigert sich die Bewegtheit der an sich ruhig stehenden Gestalt in allen Formen: die Verhältnisse sind schlank, teils überschlang, die Schrägen sind steiler und gleichzeitig länger, die Faltenzüge sind weniger stark akzentuiert, es ist ein Fließen und Gleiten in dauernder Bewegung, ohne daß der Eindruck eines überzeugenden Pathos entstünde. Manche der Figuren haben bei aller Virtuosität in der Arbeit fast schon etwas kleinliches an sich. Schließlich finden sich auch in Pergamon Werke, die zu einer bestimmten Gruppe zusammengeschlossen werden können, deren datierbares Hauptwerk etwa die Kleopatra von Delos ist: der über dem Gewand um den Körper geschlungene Mantel ist jetzt so dünn geworden, hat alle akzentuierende Eigenbedeutung verloren, daß die senkrechten Falten des Gewandes sich durch den Mantel drücken und hier unter den fast spielerisch wirkenden Querfalten des Mantels ihre gliedernde und statische Bedeutung behalten. Die Gestalten sind fast sämtlich sehr schlank, an betonten Stellen, wie bei der Kleopatra, an den Armen, Schultern und Brüsten, kommen die Körperformen unter dem eng angepreßten Gewande deutlich und klar zum Vorschein (vgl. Abb. 45).

Die Kleopatra ist in die Zeit um 138 datiert, diese Stilart greift also über die Mitte des Jahrhunderts hinweg, bis ans Ende der dreißiger Jahre, wenn wir die Isis von Delos noch mit einbeziehen, welche um 128/27 datiert ist. Da sie in Pergamon noch unter Eumenes II. nachweisbar ist, ferner auch in ähnlicher Form auf dem Friesen von Lagina, der um 140 zu datieren ist, vorkommt, wissen wir, daß diese Stilart mindestens in der Zeit von rund 170 bis 130 zu beobachten ist, auffällig oft, wenn auch nicht ausschließlich, in kleinasiatischen Gebieten.

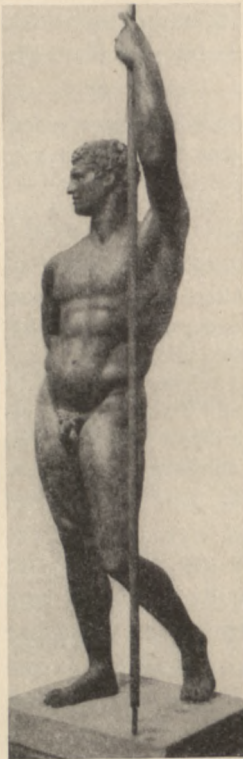
Das Bild der von Pergamon aus gesehene Plastik bis nach 150 v. Chr. wäre unvollständig, wenn ein Werk wie die „Kopie“ der Parthenos fehlte.

Sie ist schon oben bei den Werken des Phidias besprochen worden, aber sie ist beinahe ebenso ein hellenistisches Originalwerk wie eine Kopie der Parthenos des Phidias; sie stand einst in der Bibliothek, welche Eumenes baute, wird also in dessen Regierungszeit geschaffen sein, rund um 170.

Die Tatsache der Kopie ist ein Zeitsymptom: schon die Frieskunst vermied es, neue Gestaltungen von Götterbildern zu schaffen, hier haucht man einem alten Werk zwar einen neuen, zeitgenössischen Geist ein, aber wie die Bibliothek an sich, die Tatsache der Sammlung älterer Dichter, ja wie die betont attizistischen Bestrebungen der pergamenischen Könige überhaupt bezeichnend für den neben allem eigenen auch klassizistischen Charakter der Zeit sind, ist es charakteristisch, daß die so starke Anlehnung an ältere Vorbilder in Form einer Kopie möglich geworden ist. Um so mehr als dies nicht das einzige Beispiel ist, nicht in Pergamon und nicht anderswo:



46. Münze von Priene mit dem Kultbild des Athenatempels von Priene, einer um 160 v. Chr. angefertigten Kopie der Parthenos des Phidias.



47. Demetrius I. von Syrien. (162—150 v. Chr.) („Thermenherrscher“). Bronzestatue im Thermenmuseum zu Rom.

Orophernes z. B. weiß für den Athentempel von Priene nichts besseres zu tun, als ebenfalls eine Kopie der Parthenos als Kultbild dort aufzustellen. Das geschieht etwa um die Jahrhundertmitte (Abb. 46).

Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangen wir bei der Betrachtung der männlichen Statue.

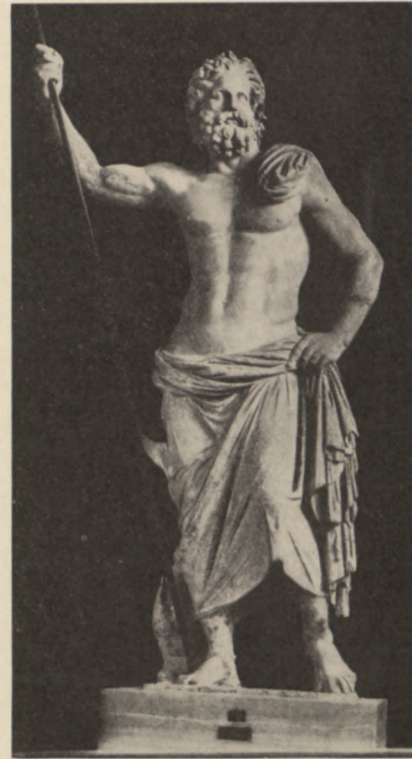
Durch keinen äußeren Anhaltspunkt datiert, stellt sich die Bronzestatue Loeb in der Art wie die Glieder auseinanderfahren, gespreizt sind und in den Raum stoßen, wie die Bildung des Haars wohl vom Pergamenischen ableitbar ist, aber dieses steigert, vor allem — gewiß in der Wildheit dem Wesen des Poseidon angeglichen — in der Zerfaserung und Auflösung des Konturs, zu Werken ganz anderer Art wie der Muse von Venedig (Abb. 17), enthält die Statuette ohne Zweifel alle Wesenszüge der sog. offenen Form, und damit des 2. Jhhs. v. Chr. Leider ist

die Benennung der bronzenen Bildnisstatue eines Herrschers im Thermenmuseum nicht völlig gesichert (Abb. 47), aber man hat mit sehr viel Wahrscheinlichkeit Demetrius I. von Syrien erkannt (162—150 v. Chr.).

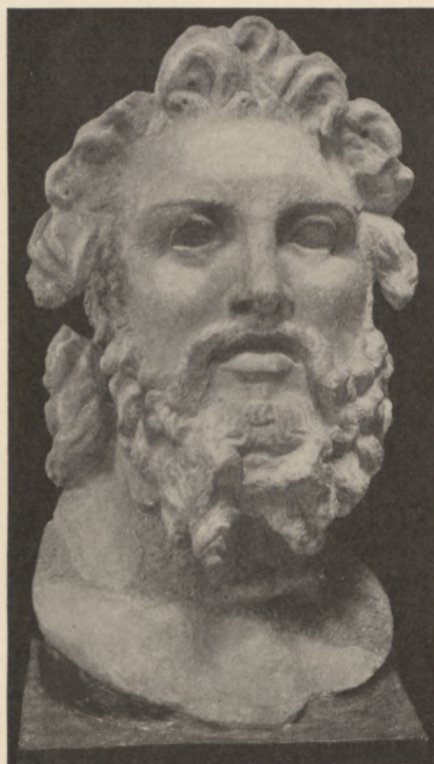
In Proportionen und statuarischem Motiv an Lysippisches anklingend, geht das Werk darüber hinaus in der Anordnung der Arme, die im Gegensatz des linken nach vorn und oben zum rechten nach hinten und unten gehaltenen Arme der Gestalt in der darin ausgesprochenen Drehung eine räumliche Anregung verleiht, wie wir sie zum Teil auch von männlichen Statuen aus der Zeit nach dem großen Altar in Pergamon kennen. Das Bildnis selbst ist von einer schonungslosen Realistik, es verbindet das Wirklichkeitsbildnis der Demosthenesstufe (Abb. 23) mit der Bewegtheit des Ausdruckes im Kreise des Alexanderbildnisses (Abb. 30), ohne dessen Heroisierung im Kopf auch nur anzustreben; diese bleibt auf die Nacktheit und die Haltung des Körpers beschränkt. Hierin stimmt das Werk überein mit dem in Delos gefundenen, um 150 v. Chr. zu datierenden Bildnis des Ofellius; es ist die Art, die bald die Römer für ihre Bildnisstatuen übernehmen. Die Meisterhaftigkeit der Arbeit verhindert freilich hier noch das Auseinanderfallen beider Bestandteile — des wirklichkeitsnahen Bildnisses und des heroischen Leibes.

Wie die meisten männlichen Statuen dieser Zeit knüpft auch die Schöpfung des Poseidon von Melos (Abb. 48) an älteres an, aber dies ist durchblutet von dem Drang zur Bewegung, der in der Zeit herrscht.

Schon etwas posierend in der Haltung, der ein ein wenig leeres und nicht in allem überzeugendes Pathos innewohnt, geht doch ein schöner eindrucksvoller Schwung durch die Gestalt vom linken Fuß bis hinauf zur rechten Hand, vor allem, wenn man das Werk so ansieht, daß der Kopf in Vorderansicht erscheint. Dann wird auch das Halten des Mantels mit der Linken erträglich. Merkwürdig bleibt das Gewandstück, das ohne Verbindung mit dem übrigen auf der linken Schulter erscheint, eine Art, die das Werk etwa mit dem Apollon von Kyrene oder dem Dionysos von Priene gemein hat, die ebenso sehr in Pergamon vermieden wird.



48. Poseidon, gefunden auf der Insel Melos, jetzt in Athen, Nationalmuseum. Um 160 v. Chr.



49. Kopf des Anytos. Von der Kultbildgruppe des Damophon von Messene im Despoinatempel von Lykosura. Athen, Nationalmuseum.

Anytos, dessen Kopf echtes Pathos und wirkliche Bewegtheit, die begründet ist und den Betrachter überzeugt, eher vortäuscht als wirklich enthält; als ob die Künstler bei allem handwerklichen Können ausdrucksarm und gestaltungsmüde geworden wären und daher lieber zu den Vorbildern und dem Stil der klassischen Zeit zurückkehren möchten. Ohne Zweifel aus dem gleichen Geiste herausgestaltet ist das Werk des Eukleides von Athen, der für den Zeustempel von Aigeira das überlebensgroße Kultbild schuf.

Wie weit sind wir angesichts einer männlichen Statue aus Pergamon von dem pulsierenden Leben der Zeit des Attalos und Eumenes entfernt.

Sie wurde im Heratempel oberhalb des Gymnasions gefunden, wird meist Zeus genannt, es dürfte aber eher eine Bildnisstatue sein, denn es sind im Nacken kurze Haare zu erkennen, die einen Gott ausschließen. Dann kann es nur ein König sein, am ehesten der Erbauer des Heiligtums, Attalos II. (159—138). Damit haben wir wieder einen Anhaltspunkt: um 150. Zu dieser Zeit scheint die Kunst erstarrt, der Körper ist hart, die Falten sind starr, hart, kantig, fast gefühllos wiedergegeben. Kein Schwung, keine Drehung, unvermittelt greift der rechte Arm in die Höhe. Nichts führt in die Tiefe — die Komposition ist nahezu zur reinen Vorderansicht wieder zurückgekehrt. Hierin drückt sich mehr als nur ein Nichtkönnen aus, man denkt um so eher gerade in diesem Zeitpunkt an engeres Anschließen an ältere Vorbilder, also an einen Klassizismus, als man mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit die gleichen Tendenzen auch an anderen Orten nachweisen kann.

Damophon von Messene übernahm um die Mitte des Jahrhunderts die Schaffung einer Kultbildgruppe von vier Figuren für das Despoinaheiligtum von Lykosura (Abb. 49). Beträchtliche Teile dieses im Maßstab kolossalen Werkes sind auf uns gekommen. Die Komposition scheint auf jede Bewegtheit der Anordnung oder der Einzelfiguren nahezu verzichtet zu haben, die Köpfe sind für die reine Vorderansicht gearbeitet. Die glatten Wangen etwa der Artemis, ihre einfachen Haare vertragen sich durchaus mit dem bewegteren Haar- und Bartwuchs des



50. Weihrelief in München. 2. Jhh.

Alles dies sind griechische Originalwerke, aber sie wirken fast wie römische Kopien nach solchen; eine wirkliche Kopie, nach der sog. Athena Velletri, haben wir in dem von dem späteren Eubulides gearbeiteten Athenakopf vor uns.

Überblicken wir die Reliefskulpturen des 2. Jhhs. insgesamt, so bemerken wir das gleiche wie in der Rundplastik: die Abhängigkeit von Pergamon einerseits, das deutlich spürbare Nachlassen einer schöpferischen Fähigkeit, ein Ermüden der Ausdrucks- und Gestaltungskraft andererseits. Der Telephosfries ist in Tonart und Stilcharakter, im Verhältnis der Figuren zum Grund, zur Landschaft, im Räumlichen, schließlich auch im Idyllischen Voraussetzung für die Reliefs, die wir mit einiger Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des 2. Jhhs. setzen können; viele der sog. hellenistischen Reliefs haben hier ihren Nährboden, finden hier die Anhaltspunkte genau so wie das Weihrelief in München (Abb. 50).

Es öffnet einen Blick in ein Heiligtum, rechts die Gottheiten, größer als die opfernden Menschen zur Linken, viel Luftraum über den Figuren, Atmosphäre um sie herum, Vorder- und Hintergrund wird angedeutet durch Überschneidungen und Übergang in flacheres Relief, reichliche und ausführliche Schilderung eines heiligen Bezirkes geben dem Ganzen eine schlichte und innige Anmut.

Im Grunde mit den gleichen Worten könnte man andere hierher gehörige Werke charakterisieren, die mythische, bachische und idyllisch-alltägliche Szenen wiedergeben. Das um 156 v. Chr. zu datierende Bronzerelief aus Delos ist, obwohl zurückhaltender und einfacher in der Ausgestaltung des Landschaftlichen, verwandt in dem Verhältnis der großen Artemis zu den sehr viel kleineren Satyrn als Opferdiener.

Die Artemis weist schon die überschulanken Verhältnisse auf, die wir von Gewandstatuen um die Mitte des Jahrhunderts kennen. Bei alledem altertümelte das Werk ein wenig in der beinahe strengen Profilansicht aller Figuren, zu der das Herausdrehen des Kopfes der Artemis in die Vorderansicht in einem bewußten und wirkungsvollen Gegensatz steht.

Der Fries vom Denkmal des Aemilus Paullus in Delphi ist auf das Jahr 168 v. Chr. datiert.

Er ordnet sich in der Zartheit der Schichtung, in der Schlankheit der Verhältnisse und der Eleganz des Stiles durchaus ein in das, was wir aus dieser Zeit kennen oder hierher setzen müssen. Der Künstler ist zugunsten des Eindruckes einer großen aber nicht gewaltsamen und gar nicht pathetischen Lebhaftigkeit und Bewegtheit von dem Grundsatz der sog. Isokephalie bewußt und geschickt abgewichen, so herrscht in dem Auf und Ab der Leiber die gleiche lebhaftige Beweglichkeit wie in dem Zusammenballen einerseits, das in Gegensatz gestellt wird zum Auseinanderziehen der Kampfgruppen andererseits.

Leider ist eine Gigantomachiedarstellung aus Priene nur arg zerstückelt auf uns gekommen (Abb. 51), sonst würde man die Abhängigkeit der Komposition von Pergamon im Thema wie in der Gestaltung, in der noch einmal aufglühenden Leidenschaft des Ausdruckes wie der Durchformung im einzelnen besser beurteilen können, wie auch die Tatsache, daß das Werk doch in vielem über die pergamenischen Friese hinausgeht. Es dürfte kurz vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein.



51. Gigantenkampftruppe vom Athenaaltar in Priene. Um 160 v. Chr. London. (Nach Phot. des Abgusses in der Universität Berlin von P. Glätzer.)



52. Vom Fries des Hekateions von Lagina, Istanbul. Um 160 v. Chr.
(Nach Schober, Lagina.)

Daneben zeigen die Reliefplatten vom Hekateion von Lagina (Abb. 52), die in die zweite Hälfte des 2. Jhhs. gehören, Lahmheit in den Bewegungen, eine gewisse Kälte und Härte der Arbeit, wie sie uns ja schon von der Großplastik her nicht fremd ist.

Falten werden wie in der gleichzeitigen Statuenkunst zu Bündeln zusammengerafft, die Proportionen aller Figuren sind fast übertrieben schlank, die Gewandbehandlung erinnerte uns schon an die Art, wie sie in der Gruppe um die Kleopatra von Delos (Abb. 45) üblich ist, Gewandschwünge wirken manchmal wie geschnörkelt, sie fliegen ohne wahre

Leidenschaft um die Gestalten herum; nicht ungeschickt wirken die echt zeitgenössischen Schrägansichten mancher Figuren, besonders auffällig bei Sitzenden; auch in der Angabe von Felspartien wie in der Übereinanderstaffelung von Figuren und Figurengruppen fügen die Reliefs sich in den Charakter der Zeit ein.

Ohne eigentliche Qualität ist die Arbeit des Frieses vom Artemision von Magnesia a. M., eine der bedeutendsten und am stärksten in die Zukunft wirkenden Schöpfungen des Hermogenes; hier hat die Baukunst das Übergewicht, die Skulptur scheint, vernachlässigt, zur bloßen Dekoration herabgesunken zu sein. — Wir müssen den Überblick beenden mit einem im Grunde recht unerfreulichen Werk, der Homerapothese in London, einem Originalrelief von der Hand des Archelaos von Priene, das aber für uns wichtig ist wegen der hier dargestellten Gruppe von Musen, die wir in zahlreichen Beispielen und Wiederholungen als rundplastische Werke kennen. Da das Relief neuerdings mit überzeugenden Gründen in die Zeit um 125 datiert worden ist, haben wir damit einen zeitlichen Anhaltspunkt für die große Musengruppe, vielmehr eine Bestätigung für deren auch aus anderen stilistischen Zusammenhängen erschlossenen Zeitansatz: so kehrt hier die Muse von Venedig (Abb. 17) wieder, sowie die Polyhmnia (Abb. 53) — beides Werke, die wegen ihres Gewandcharakters, mit der Gruppe um die Kleopatra von Delos (vgl. Abb. 45) zusammenzustellen sind. Das Relief des Archelaos dürfte nur wenig später als die Musengruppe entstanden sein.

Fragen wir jetzt, nach dieser Schilderung, noch einmal nach der Bedeutung der Bemerkung des Plinius über das Wiedereinsetzen der Kunstbetätigung um 150 v. Chr., so ergibt sich die Antwort fast von selbst: fast in allen Fällen konnten wir beobachten, wie nach der Mitte des Jahrhunderts ein Nachlassen schöpferischer Kräfte zusammengeht mit der bewußt auf eigene Leistungen verzichtenden Anlehnung an ältere, meist klassische Vorbilder, vielfach unmittelbar in Form von Kopien und Umbildungen. Ein ähnliches Nachlassen, ein Flach- und Leerwerden hatten wir schon im 3. Jhh. bemerkt — bezeichnenderweise in Athen. Wir wissen, daß die großen Auftraggeber nicht mehr an den alten Kult- und Kulturstätten sitzen, daß die Künstler nach neuen Gebieten gewandert sind, dort heimisch werden und schließlich auch selbst aus diesen Gegenden, besonders Kleinasien herkommen. Athen hingegen verfällt, erstarrt. Und so ist es für das Altertum beinahe selbstverständlich gewesen, daß mit der Anlehnung an älteres, mit einem Klassizis-

mus also immer wieder das attische Vorbild bestimmend wirkt. Klassizismus ist zu allen Zeiten ein Attizismus gewesen. Und das ist die Sendung Athens geblieben: als schon in den neuen, rasch emporgeschossenen, hellenistischen Metropolen längst alles eigene Leben wieder erloschen ist, alle einstigen Reiche nun Provinzen des römischen Weltreiches geworden sind, hat Athen unentwegt die Traditionen und das handwerkliche Können bewahrt, Kopien und bald auch Kopisten selbst in die Welt, das heißt nach Rom entsendet und hier noch einmal entscheidend die eigentlich römische Kunst beeinflusst. Hier, an dieser Stelle und in dieser Zeit haben auch die Künstler, die wir die Neuattiker uns zu nennen gewöhnt haben, von denen wir sogar einige mit Namen kennen, geistig und schulmäßig ihren Ursprung, ja mehr als das: ohne Zweifel sind auch die meisten der sog. neuattischen Reliefs hier in Athen hergestellt worden, wenn auch die wenigsten sich hier finden — der Fund eines im Piräus untergegangenen Lastschiffes mit fast nur derartigen Reliefs, klassizistischen und archaisierenden, beseitigt jeden Zweifel.

Das erste Jahrhundert v. Chr.

Mit den letzten Bemerkungen zum Abschluß der Betrachtung der Kunst im 2. Jhh. v. Chr. sind wir im Grunde geistig wie materiell schon im Bereiche der eigentlich römischen Kunst, wenigstens der republikanischen Zeit, denn hier findet die Kunst der Griechen ihre sinngemäße Fortsetzung, vermischt mit einheimischen, völkischen und lokalen Traditionen. Im Jahre 133 v. Chr. hat der letzte Attalide testamentarisch in einem wahrhaft symbolischen Akt sein Reich den Römern vererbt, andere Staaten und Reiche folgen freiwillig oder gezwungen, alles wird Teil des großen römischen Weltreiches; versunken sind die glanzvollen Reiche der Diadochen und von deren Nachfolgern und verklungen ist mit ihnen der eifrige Betrieb in den Werkstätten der Künstler, die nun vielfach verödet liegen. Die Römer übernehmen die Reiche und mit ihnen ein gut Teil hellenistischer, ja griechischer Kultur überhaupt und auch der Kunst. Die Römer erscheinen jetzt, staatlich bestimmt oder als private Liebhaber, als Auftraggeber, wenn auch vielfach zugleich als Käufer oder Räuber der Kunstwerke vergangener Epochen.

Es müßte auf weite Strecken hin die Schilderung der Kunst im 1. Jhh. das fortsetzen, womit wir im 2. Jhh. schlossen, nämlich kaum mehr als eine Beschreibung einer im wesentlichen klassizistisch oder auch archaisierend arbeitenden, in Handwerk und Tradition erstarrten Kunstbetätigung, vor allem eine Beschreibung von Kopien nach älteren Vorbildern enthalten, worauf wir hier verzichten müssen, wenn nicht doch einige Werke von in diesem Jahrhundert auffällig großartigen Format durch äußere oder sonstige Umstände mit einiger Sicherheit in diese Zeit datiert werden könnten. Es ist, als ob noch einmal alles Können, alle Errungenschaften, alle Möglichkeiten, alle Traditionen, alle Leidenschaften, die die griechische Kunst der vergangenen Jahrhunderte erfüllte, wach geworden, erhalten geblieben wären, und noch einmal packende und imponierende Gestalt angenommen hätten. Gewiß — dem Heutigen scheint ein Werk wie



53. Die Muse Polyhymnia. Marmorreplik in Berlin.



54. Laokoon. Gruppe rhodischer Künstler. Um 50 v. Chr. Rom, Vatikan.

Senkrechten auf der einen, den vielfältigen Schrägen auf der anderen Seite, die alle in der Spitze des Ganzen, dem hochgehobenen Arm des Laokoon, zusammenlaufen, erinnert noch an den Gruppenbau von „pergamenischen“ Werken wie etwa dem Pasquino (Abb. 34).

Man hat mit gutem Grund das Bildnis Homers in seiner späteren Fassung neben den Laokoon gesetzt (Abb. 55).

Hier scheint ein ähnlicher Geist am Werke wie da, in der Realistik der Einzelformen, in der Beherrschung der Anatomie des Gesichtes, in der Pathetik des Ausdruckes liegt viel Verwandtes, aber mit dem Begriffe Realistik ist die Bedeutung der Schöpfung nicht völlig erfaßt. Alle Formen sind trotz der Ruhe der Kopfhaltung verwendet um einen Affekt, die Bewegtheit der Vision des blinden Sängers zu gestalten.

Es ist ein erschütterndes Bild, bewegend auch darin, daß eine zu Ende gehende Kultur noch einmal alle Kräfte in einem Vermächtnis sammelnd die zeitlose Vorstellung ihres Begriffes Homer, des ersten Dichters der Griechen, der Nachwelt überliefert; die Zeit des späteren 2. Jhhs. n. Chr. hat diesen Begriff wieder aufgenommen und soweit es möglich war noch gesteigert —, wir spüren es an den Kopien, durch die das Bildnis uns überliefert ist.

Lange hat die chronologische Einordnung und damit also auch die Beurteilung eines anderen Meisterwerkes geschwankt, bis es neuerdings durch Entdeckung der Künstlerinschrift gelungen ist, das Werk mit dem sog. Torso vom Belvedere zusammenzustellen: beide, der Torso wie der Faustkämpfer im Thermen-Museum, sind geschaffen von Apollonios, dem Sohne des Nestor, aus Athen, einem Manne, der wohl zahlreiche Kopien für seine römischen Auftraggeber hergestellt

der Laokoon (Abb. 54) wenig zu sagen, aber wir sind damit nicht gleichzeitig berechtigt, die Großartigkeit der abgewogenen Komposition, die Gewalt des seelischen Ausdruckes im Schmerz des Vaters und der Verzweiflung der von Schlangen umwundenen Söhne, die virtuose Beherrschung aller anatomischen Formen, aller Ausdrucksmittel zu übersehen.

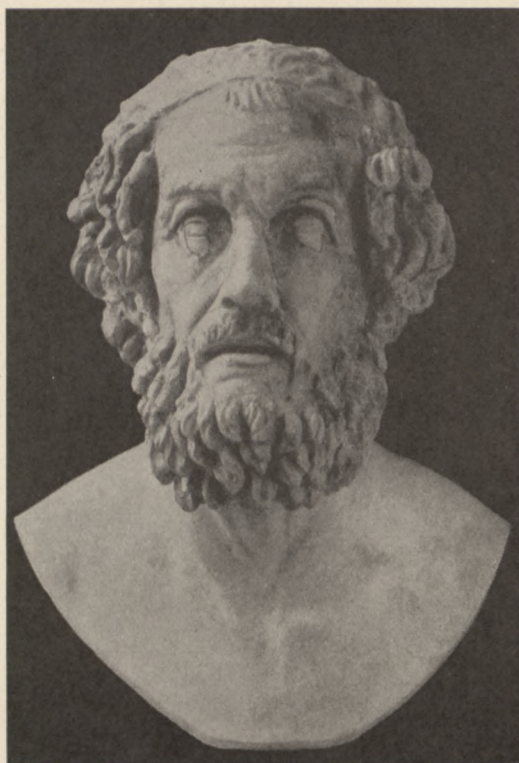
Das Werk ist reliefmäßig gebaut, wie manche andere Gruppe im Hellenismus; wir wissen nicht, warum — es könnte der einstige uns unbekanntes Aufstellungsort hier bestimmend gewesen sein, man kann hieraus auf keinen Fall den Schluß ziehen, daß diese Art von Gruppenkompositionen etwa ein Wesenszug des Jahrhunderts sei. Das Werk ist durch inschriftliche Kriterien in die Zeit um 50 v. Chr. datiert, wir kennen die Schule, da uns die Namen der Künstler, ein Vater und seine zwei Söhne, bekannt sind: Hagesandros, Athenodoros und Polydoros von Rhodos. Wir wiesen oben schon auf den Zusammenhang des Werkes mit der Kunst des pergamenischen Altares hin, der gesicherte Zusammenhang mit der uns sonst so schwer greifbaren Schule von Rhodos wirft Licht auf die enge Verbindung, die die pergamenische mit der rhodischen gehabt haben muß. Ja selbst der Bau der Gruppe mit seiner



Die Aphrodite von Kyrene im Thermenmuseum zu Rom.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY





55. Homer. Römische Kopie nach einem Original des 1. Jhh. v. Chr.



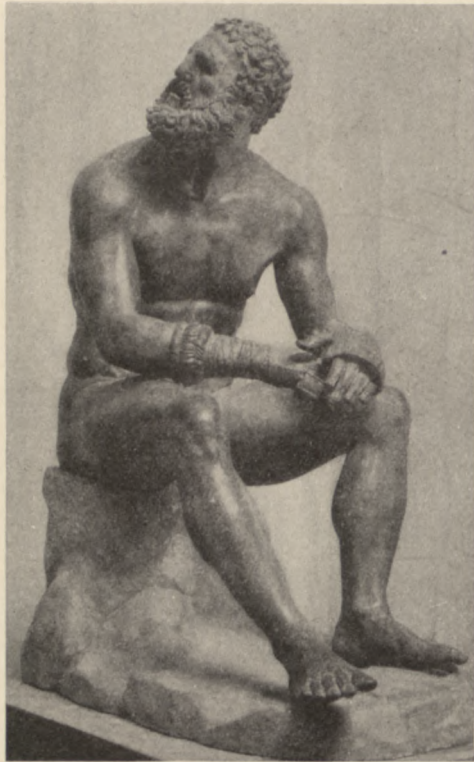
56. Der Torso vom Belvedere. Werk des Atheners Apollonios, Nestors Sohn. 1. Jhh. v. Chr. (Phot. des Abgusses in der Universität Berlin von P. Glätzer.)

hat, von denen wir jedoch keine einzige kennen; denn die beiden signierten Werke enthalten zwar eine Fülle von Kenntnissen, aber sind doch als originale Schöpfungen anzusprechen.

Der Torso (Abb. 56) hat schon immer Bewunderung erregt, vieles verbindet ihn mit dem Faustkämpfer (Abb. 57): der fast barocke Leib, der merkwürdig kontrastiert mit der Strenge und Rechtwinkligkeit, mit der das Sitzen wiedergegeben ist. Der nur beim Faustkämpfer erhaltene Kopf verbindet eine eigentümliche Geschlossenheit des Konturs und eine einfache, ohne Zweifel älteren Vorbildern entlehnte Haarbehandlung mit einer derben Realistik in der Charakterisierung des Porträts: es scheint ein Kämpfer in einer Kampfpause zu sein, noch hat er den Sieg nicht errungen, er blickt zum Gegner hinüber, der ihn bereits arg zugerichtet hat, die Nase und die Ohren sind geschwollen, der Bart ist stellenweise von Blut verklebt, der Mann ist hart angeschlagen. Dagegen ist der Torso (Abb. 56) eine edle Erscheinung. Wir können das Bildwerk nicht deuten, denn das Fell, das als Decke über dem Felsensitz dient, reicht für eine Erklärung als Herakles nicht aus.

Der Charakter der Inschrift des Torso hat es ermöglicht, dieses und damit den Faustkämpfer und die Tätigkeit des Apollonios ungefähr in die Mitte des Jahrhunderts zu setzen. Wie vielfältig mögen die Schultraditionen gewesen sein, wenn wir diese beiden Werke des Apollonios mit denen der gleichzeitigen rhodischen Schule (Abb. 54) vergleichen. Und schließlich bemerken wir auch hier, wie innerhalb der beiden vorangegangenen Jahrhunderte schon: die attische Schule altertümelt, schließt sich enger an das Klassische an, als die anderen, die attische ist die eigentlich klassizistische Schule. Um so bewundernswerter ist es, daß sie trotz alledem noch auf der Grundlage dieses Klassizismus zu derartig originalen Schöpfungen imstande war, wie sie uns hier vorliegen.

Es ist also, wie diese Werke zeigen, nicht nur öder Klassizismus und bloße Nachahmungs-



57. Faustkämpfer. Bronzwerk des Atheners Apollonios, Nestors Sohn. 1. Jhh. v. Chr. Im Thermenmuseum zu Rom.

kunst, welche das 1. Jhh. beherrscht, sondern selbst aus der Kenntnis aller stilistischen Möglichkeiten, aus der Beherrschung aller technischen Kunstgriffe und schließlich auch aus dem Studium des menschlichen Körpers selbst werden noch eigenartige Kunstwerke neu geschaffen. Es ist beinahe selbstverständlich, daß angesichts eines Grundzuges, der in fast allen hellenistischen Kunstäußerungen herrscht, nämlich der des profanen, des weltlichen, auch der weibliche Körper, insbesondere der nackte immer wieder dargestellt wurde. Aber kaum irgendwo in der Geschichte der griechischen Kunst ist es so schwierig wie hier, wo vielfach alle Anhaltspunkte, die sonst in der Behandlung etwa des Gewandes gegeben sind, wegfallen, zu einer klaren zeitlichen und epochenmäßigen Einreihung nackter Frauenstatuen zu gelangen, die auch nur einigen Anspruch auf Sicherheit haben; insbesondere deswegen, weil in irgendeiner Weise alle diese Bilder auf die Schöpfung des Praxiteles zurückgehen. So besteht auch im Grunde keinerlei Einmütigkeit in der Beurteilung der Aphrodite von Kyrene (Taf. IV). Sie hat nichts von dem wohl sicherlich nach einem Modell gearbeiteten Naturalismus etwa der Kapitolinischen Venus, aber auch nichts mehr von der noch schwellenden Leibespracht der Venus von Milo. Dagegen ist sie von einer unver-

gleichlichen, aber kühlen, ja raffinierten Eleganz in der Darstellung, in der Zurschaustellung des Nackten. In diesem Sinne glaubt man am ehesten ein Werk des 1. Jhh. v. Chr. vor sich zu haben.

Verzeichnis von Bildwerken des 3. bis 1. Jahrhunderts v. Chr.

Für die vollständige Angabe des Schrifttums muß auf die jeweiligen Museumskataloge verwiesen werden, viele der hier aufgeführten Werke sind auch in der kurzen Besprechung von A. Rumpf, Griech. u. römische Kunst, in Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft, erwähnt. Vgl. ferner die reichhaltige Liste von Lawrence, Later Greek sculpture, Appendix.

Die Reihenfolge in unserer Liste soll, ohne nähere Begründung die ungefähre, mögliche Zeitansetzung, wenigstens das chronologische Verhältnis der Werke zueinander wiedergeben. Vollständigkeit wurde nicht angestrebt.



58. Satyr und Nymphe. Marmorgruppe im Thermenmuseum zu Rom.

Das 3. Jahrhundert.

Die Tyche von Antiochia am Orontes, Abb. 18, Werk des Eutychedes. Marmorstatuette im Vatikan: Helbig Nr. 362. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke in Berlin. Nr. 1396. Kunstgeschichte in Bildern 340, 1. Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur. Taf. 154. Lippold, Kopien und Umbildungen, S. 28. B. Schweitzer, Pasquinogruppe, S. 74. Horn, Gewandstatuen. — Marmorstatuette in Budapest: Brunn-Bruckmann 610. Bronzestatuetten: Florenz, Brunn-Bruckmann 610. Beazley-Ashmole, fig. 153. Samml. de Clercq: Beazley-Ashmole, fig. 154. — New York Nr. 259: Journ. Hell. St. IX. 1888, Taf. 5. Alabasterstatuette Kopenhagen: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1480/1. — Zu Eutychedes: Plinius Nat. Hist. 34, 51; Thieme-Becker, Künstlerlexikon, XI, S. 93ff. Zur Tyche: Pausanias VI, 2, 6. Malalas XI, 276, Graf Stauffenberg, Die Kaisergeschichte bei Malalas, S. 470ff.

Ehrendekret für Herodoros vom Jahre 295/4: Athen, Akropolismuseum, Walter Reliefs Nr. 9. Binneboessel, Studien zu den attischen Urkundenreliefs, S. 17, Nr. 78. Horn, Gewandstatuen, S. 12.

Helioskoloß des Chares von Lindos wurde aus dem Erlös der von Demetrios Poliorketes nach ergebnislosem Abbruch seiner Belagerung von Rhodos zurückgelassenen Maschinen und Geräte errichtet. Der Koloß war 70 Ellen hoch, es wurde an ihm 12 Jahre gearbeitet, er war also etwa 290 fertig. 225/4 v. Chr. stürzte er durch das große Erdbeben zusammen, damals stand er 66 Jahre! Vgl. Thieme-Becker, Künstlerlexikon VI, S. 389 (Amelung). Von dem Werk selbst ist nichts erhalten.

Bildnis des Menander (342—281). Marmorkopf in Boston; viele Repliken. Delbrück, Taf. 20. Vgl. Hekler, Taf. 105ff. Im Theater von Athen stand eine Statue des Dichters von Kephidodot und Timarchos, den Söhnen des Praxiteles, geschaffen vermutlich um 300. Die auf Menander gedeuteten Köpfe dürften auf dieses Original zurückgehen. Die Deutung auf M. neuerdings bestritten: F. Crome, Das Bildnis Vergils. Mantua 1935; dagegen: z. B. Sieveking in: Philologische Wochenschrift 1936, S. 338; Poulsen-Gnomon, 1936, S. 90.

Demosthenes, Werk des Polyektos. Abb. 23. Auf Antrag des Demochares 280/79 beschlossen und aufgestellt (Vita X orat. 874D). Arndt-Bruckmann 574. Brunn-Bruckmann 429. Horn, Gewandstatuen, S. 2ff. Krahmer, Stilphasen, S. 154ff. Die gefalteten Hände entsprechen dem Original: Hartwig, Archäol. Jahrb. 1903, S. 25ff. Repliken, z. B.: Kopenhagen: Arndt-Bruckmann, Taf. 1111ff. Athen: ebd. Taf. 1117. München: Sieveking-Weickert, 50 Meisterwerke der Glythothek, Taf. 31. Bronzestatuetten in Amerika: Arndt-Br., Taf. 116.

Bildnisstatue in München: Nr. 288. Arndt-Bruckmann, Taf. 330. Studniczka, Artemis und Iphigenie, S. 107, Abb. 85. Horn, Gewandstatuen, S. 25.

Bildnis eines unbekanntenen Griechen, Büste in Wien. Hekler, Tafel 76 und Bronzekopf in Neapel, Hekler, Taf. 94b: beide in Haltung und Stil dem Demosthenesbildnis verwandt.

Metopen von Troja, Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte. Die einzige vollständig erhaltene Metope die mit dem auf Viergespann fahrenden Helios; Gipsabguß in Berlin. Brunn-Bruckmann, Taf. 162. Der Tempel wurde von H. Schleif neu aufgenommen, bearbeitet und rekonstruiert (s. Forschungen u. Fortschr. 1935, S. 534) und wird demnächst mit einer Bearbeitung der Skulpturen und einer Begründung der Datierung in die Zeit um 280 von W. Zschietzschmann in den „Denkmälern antiker Architektur“ zusammen mit Schleif herausgegeben werden (s. o. S. 12).

Alexanderkopf, aus Alexandria, London. Nr. 1857, Abb. 30. Hinks, Greek and Roman Porträts, Abb. 9. Bulle, Der schöne Mensch, Taf. 218. Friederichs-Wolters, Nr. 1603.

Torso eines Flußgottes, vielleicht der Eurotas des Eutychedes. Vatikan, Helbig Nr. 54. Kunstgesch. in Bildern, 340, 2. Röm. Mitt. VII. 1893, Taf. 5/6. Lippold, Röm. Mitt. 1918, S. 96. Amelung, Vatican, Katalog I, Taf. 27, Nr. 101.

Triton, Berlin Nr. 286. Wace Brit. Sch. Ann. IX. 1902/03, S. 222, fig. 2. Lawrence, Later Greek sculpture S. 101: später als Eutychedes, aber beträchtlich früher als die Gigantomachie des pergamenischen Altares.

Aphrodite und Triton, Gruppe in Dresden, Abb. 20: Herrmann, Verzeichnis Nr. 196. Lawrence, Journ. of egypt. archaeol. XI. 1925, S. 183, Taf. 20. Lawrence, sculpture, S. 101. Dickins, hellenistic sculpture, fig. 25. Gruppenkompositionen sind, wiewohl schon in archaischer (z. B. Kleobis und Biton in Delphi) und klassischer (z. B. Tyrannenmörder, Athena und Marsyas von Myron, Proknegruppe Akropolis usw.) Zeit vorhanden, charakteristisch hellenistisch. Eine dringend erwünschte, zusammenfassende Untersuchung über das Wesen solcher Gruppenbildungen, insbesondere hellenistischer Zeit, kann hier nicht gegeben werden; vgl. einstweilen B. Schweitzer, Die Pasquinogruppe. Abhandl. d. sächs. Akad. 1936; in dieser Liste erscheinen folgende Gruppen: Tyche und Orontes. Aphrodite und Triton. „Aufforderung zum Tanz“. Herakles und Hirschkampfgruppe Athen. Knabe aus Tralles (als Beispiel für die „Gruppen“, die aus Figur und Stütze bestehen; vgl. z. B. den stehenden Hermaphroditen aus Pergamon). Satyr und Nymphe. Eros und Psyche. Pasquino. Achill und

Penthesilea. Marsyas. Satyrn im Gigantenkampf. Dioskuren von Monte Cavallo. Knabe mit der Gans. Knabe mit der Fuchsgans. Kultbildgruppe von Lykosura. Toro Farnese. Artemis und Iphigenie. Musen. Grazien. Laokoon. Nil.

Sitzendes Mädchen, Rom, Konservatorenpalast, Abb. 19: Kunstgesch. in Bildern, 371, 4. Brunn-Bruckmann, Text zu Taf. 610, Abb. 6. Bulle, Taf. 171. Röm. Mitt. 1918, S. 67ff. Kraher, Stilphasen, S. 157ff. Beazley-Ashmole, fig. 151. Lawrence sculpture, Taf. 23a (die einzige „richtige“ Abbildung!). Bronzekopie im Louvre. Brunn-Bruckmann, Text zu 610, Abb. 7. Kopie auf Gemme: Röm. Mitt. 1918, S. 68, Abb. 2.

Mädchen. Statuette in Budapest. Museum der bildenden Künste. Kraher, Statuette eines Mädchens. in: *Archaeologiai Ertesítő*. 1927. M. Bieber, Griech. Kleidung, Taf. 10. Zu vergleichen ist Terrakotta-Statuette aus Myrina im Louvre: Winter, Die Typen d. figürl. Terrak. II, 5, 65, Nr. 6.

Tanzender Satyr und sitzende Nymphe, sog. Aufforderung zum Tanz. Kunstgesch. in Bildern, 368, 5 und 6. Klein, Rokoko, S. 45ff. Kraher, Stilphasen, S. 165. Kopf des Satyrs: Lawrence, Later sculpture, Taf. 31. Vgl. die Münze von Kyzikos: *Archäol. Jahrb.* 3, 188. 17, 9, 29 (Abb. 21).

Der Dornauszieher. Die Bronzestatue im Kapitol (Helbig, Nr. 956. Brunn-Bruckmann, Taf. 321; Friederichs-Wolters, Nr. 215) wird jetzt allgemein und mit Recht angesehen als eine altertümliche Umbildung späterer Zeit nach einem Original des 3. Jhhs., dessen getreuerer Bildung erhalten ist in der Statue Castellani, jetzt in London (Nr. 1755. Brunn-Bruckmann 322, Kunstgesch. in Bildern 369, 1; Abguß in Berlin); die köstliche Tonstatuette aus Priene in Berlin (Wiegand-Schrader, Priene, S. 357, Abb. 434/5; Köster, Terrakotten, Taf. 100) beruht ohne Zweifel auf dem gleichen Vorbild, wenn sie auch deutlich als eine Karrikatur gemeint ist. Dargestellt ist ein Straßenjunge. Über das Problem mit allem Für und Wider jetzt abschließend: Lippold, Kopien und Umbildungen, S. 28ff.

Der betende Knabe, Berlin: kurze Beschreibung Nr. 2. Brunn-Bruckmann 283, oft abgebildet. Boëdas, Sohn und Schüler des Lysipp. Adorans: Plinius 34, 73; vgl. Thieme-Becker, Künstlerlexikon IV, S. 187. C. Blümel, Sport und Spiel bei Griechen und Römern, Taf. 25. Die Datierung des Menaichmos (Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXIV, S. 380, Bieber) ins 3. Jhh. die Einreihung in den Schülerkreis des Lysipp wie die Zuschreibung einer Stier opfernden Nike (London Nr. 1699 und 1700, Friederichs-Wolters Nr. 1440/1) als Kopie des „Vitulus“ (niedergedrücktes Stierkalb) des Menaichmos ist sehr unsicher.

Ausrunder Hermes, Neapel, Bronzestatue. Kunstgesch. in Bildern 333, 1. Brunn-Bruckmann 282; Abguß in Berlin.

Herakles im Kampf mit dem Hirsch. Bronzegruppe in Palermo. Kunstgesch. in Bildern 357, 4. Friederichs-Wolters 1540. Schweitzer, Pasquinogruppe, S. 75.

Ringergruppe Athen, Bronzestatue, hier Abb. 22. Die Gruppe ist ohne Zweifel abhängig von der lysippischen Pulydamasbasis in Olympia; vgl. Zschietzschmann, Die Bildwerke von Olympia, Nr. 59.

Ringergruppe Neapel, aus Herculeum. Brunn-Bruckmann, Taf. 354. C. Blümel, Sport der Hellenen, Abb. S. 128. Zwei annähernd gleichartig bewegte Jünglinge stehen in Angriffstellung einander gegenüber.

Bildnis des Seleukos Nikator, Bronzekopf in Neapel. Delbrück, Taf. 22. Hekler, Taf. 68. Das Original vermutlich zwischen 300 und 280 entstanden. Vgl. den ähnlichen Kopf in Neapel, Bronze, auf Lysimachos gedeutet: Hekler, Taf. 69. Kunstgesch. in Bildern 338, 13.

Bildnis des Philetairos von Pergamon (283—263), Herme in Neapel. Hekler, Taf. 70. Die Deutung ist nicht gesichert, hat aber viel Wahrscheinlichkeit für sich. Entstehung also: 2. Viertel des 3. Jhhs.

Themis, aus Rhamnus, Athen, Nationalmuseum. Originalwerk des Chairestratos von Athen, Abb. 24. Brunn-Bruckmann, Taf. 476. Kunstgesch. in Bildern 344, 1. Lippold, Röm. Mitt. 1918, S. 87. Studniczka, Artemis und Iphigenie, S. 96, Anm. 3. Lippold, Münchn. Jahrb. VIII. 1913. Eph. Archäol. 1891, Taf. 4.

Dionysos. Vom Thrasylosmonument in Athen, Südabhang der Akropolis, jetzt in London. Brunn-Bruckmann, 119. Kunstgesch. in Bildern 344, 2. Studniczka, Artemis und Iphigenie, S. 96. Friederichs-Wolters, Nr. 1329.

Dionysos, von einem choregischen Weihgeschenk in Thasos. Picard, Sculpture antique de Phidas à l'ère byzantine, S. 205. Horn, Gewandstatuen, S. 21. Bull. Corr. Hell. 1923, S. 537.

Nikeso, Marmorstatue aus Priene, in Berlin. Priene, Abb. 118, 120. Inschriften von Priene, Nr. 173. Kraher, Stilphasen, S. 155. Horn, Gewandstatuen, S. 24, Taf. 8, 1.

Giebelskulpturen vom neuen Tempel von Samothrake in Wien. Conze u. a., Archäol. Untersuchungen auf Samothrake, Taf. 39, 40. Archäol. Jahrb. 1923/24, S. 124. Studniczka, Artemis und Iphigenie, S. 82. Abzulehnen ist der neue Datierungsversuch von Schober, Öster. Jahresh. 29. 1934; vgl. A. Salac, in: Bull. Corr. Hell. 1925. S. 245ff.

Nike von Samothrake, Louvre zu Paris, Abb. 15. Krahrmer, Stilphasen, S. 151ff. Lippold, Röm. Mitt. 1918, 94ff. Sieveking und Buschor, Münchener Jahrb. 1912, S. 124. Horn, Gewandstatuen, S. 90. Thiersch, Pro Samothrake. Sitz.-Ber. Wien 1930. Ders., die Nike von Samothrake, in: Nachrichten d. Göttinger Ges. d. Wissensch. 1931. Studniczka, Archäol. Jahrb. 1923/24, S. 124ff. Die hier Abb. 15 wiedergegebene Ansicht ist m. E. die „richtige“, d. h. die Hauptansicht; gegen die allgemein, wie es scheint, als Hauptansicht geltende Ansicht, in der der Oberkörper annähernd in Vorderansicht erscheint, z. B. E. Buschor, Plastik der Griechen, S. 102, spricht u. a. folgendes: die Flügel erscheinen zu winzig, der Bausch im Rücken der Figur verschwindet völlig, der rechte Oberschenkel wirkt zu plump, weil zu breit und mächtig gegenüber dem allzuschlanken und fast verschwindenden linken Schenkel. Einen Ausgleich zum großen linken Flügel bildet in der Ansicht von der Seite (Abb. 15) der erhobene rechte Arm; der Kopf dürfte so zu ergänzen sein, daß er dem Beschauer entgegenblickt. Zu beachten ist, daß die Rückseite fast völlig unbearbeitet stehen geblieben ist. Tritt der Beschauer der „Vorderansicht“ auch nur ein wenig nach links, so muß er diese rohe Rückseite erkennen; bei der Ansicht von der Seite (Abb. 15) besteht hierfür keinerlei Gefahr.

Knabe aus Tralles, Marmorstatue in Istanbul, Abb. 25. Mendel, Nr. 542. Schede, Griechische und röm. Skulpturen bei Konstantinopel, Taf. 15. Monument Piot 10. 1903. Taf. 4. Krahrmer, Stilphasen, S. 158ff. Blümel, Sport der Hellenen, Abb. S. 139. — Gipsabguß in Berlin.

Aphrodite des Doidalsas. Abb. 26, 27. Replikenliste: Klein, Praxiteles, S. 270ff. Aus Vienne, im Louvre: Friederichs-Wolters Nr. 1467. Gazette archéolog. 1878, Taf. 13f. Rodenwaldt, Propyläenkunstgeschichte, Abb. 476. Zweite Fassung im Louvre: vgl. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1539 (Madrid). Vatikan: Brunn-Bruckmann, Taf. 434; Amelung Nr. 248. Monuments Piot 37. Florenz: Amelung, Führer durch die Antiken von Fl., Nr. 76. Bronzestatuetten: Louvre, Lawrence, Later Sc., Taf. 25, a. Kopenhagen: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 3788/9. Replik im Thermenmuseum mit Kopf, hier Abb. 27, nach Aufnahme des Archäol. Inst. in Rom, Nr. 1933. 1322/3. Vgl. die andere Replik: ebd. Nr. 6488/9. Aus Antiochia: Americ. Journ. of Archaeol. 1936., S. 9, Abb. 13. Die feststehende Datierung in die Gründungszeit von Nikomedeia kann nicht mit dem Hinweis beseitigt werden, daß die Figur erst auf späteren Münzen erscheint; vgl. A. Rumpf, Griechische und römische Kunst, Einl. in die Altertumswiss. von Gercke-Norden, S. 72; dann müßte auch die Parthenos des Phidias erst in späterer Zeit entstanden sein, oder der Bamberger Reiter im 20. Jhh., weil er erst auf den Banknoten unserer Zeit erscheint! Auch der Hinweis auf den Zeus Stratios des gleichen Künstlers ist alles andere als beweiskräftig; obendrein beginnt überhaupt erst Prusias I. (228—186) mit autonomen Prägungen!

Die trunkene Alte, Abb. 28. München Nr. 437. Sieveking-Weickert, 50 Meisterwerke, Taf. 41. Krahrmer, Stilphasen, S. 164. Archäol. Anz. 1929, S. 6. Replik im Kapitol: Helbig Nr. 778. Beispiele anderer realistischer Werke: s. u.

Aphrodite Kallipygos, Neapel, Abb. 29, die Liebesgöttin mit dem schönen Hinteren. Brunn-Bruckmann, Taf. 578. Friederichs-Wolters, Nr. 1479. Kunstgesch. in Bildern 381, 6/7.

Gruppe von Satyr und Nympe, Rom, Museo Benito Mussolini, Abb. 58. Helbig Nr. 1062. Brunn-Bruckmann, 732. Krahrmer, Einansichtige Gruppe, S. 34.

Knöchelspielendes Mädchen, Berlin 494. Kunstgesch. in Bildern 371, 3. Berlin, kurze Beschreibung Taf. 76. Rodenwaldt, Propyläenkunstgeschichte, Abb. 487. Friederichs-Wolters, Nr. 1594 (Replik in Paris). Brunn-Bruckmann 520. Krahrmer, Stilphasen, S. 146. Lippold, Kopien, S. 28ff. Die ursprünglich hellenistische Schöpfung ist in römischer Zeit vielfach kopiert worden und hier, wie so oft, der Körper mit einem Bildniskopf vereinigt.

Symplegma: Satyr und Hermaphrodit. In mehreren Repliken erhalten, am bekanntesten die beiden Exemplare in Dresden, Herrmann Nr. 155/6; Zusammenstellung aller bei E. Schmidt, in: Festschrift für Arndt, wo auch als Urbild ein Gemälde angenommen worden ist, von dem sich eine Nachbildung in Pompeji gefunden hat; unmöglich ist diese Annahme nicht. — Trotz des Achsenreichtums der Komposition und trotz der Labilität des dargestellten Kampfes herrscht der Eindruck einer festen Geschlossenheit. Zur genaueren zeitlichen Festlegung fehlen die Vorarbeiten über die Geschichte des Hermaphroditen in der Kunst sowie über die Geschichte der Gruppenkomposition; ich halte Entstehung im 3. Jhh. trotz der „Einansichtigkeit“ für durchaus möglich (Krahrmer, Einansichtige Gruppe, S. 2), wenn auch nicht für gesichert. Brunn-Bruckmann, Taf. 731. Krahrmer, Stilphasen, S. 165: offene Form!

Das Mädchen von Antium, Rom, Thermenmuseum, Abb. 16, Helbig Nr. 1352. Kunstgesch. in Bildern, 358. Brunn-Bruckmann, 583/4. Bull. Communale 1909, Taf. 8ff. Furtwängler, Münchner Jahrb. II. 1907 S. 1ff. Krahrmer, Stilphasen, S. 155. Lit. auch bei Lawrence, Sculpture, S. 104. Wegen des kräftigen Körperbaues und der mangelhaft entwickelten Brust auch für einen Jüngling gehalten worden. Der nackte Teil des

Oberkörpers mit dem Kopf ist gesondert aus anderem Stein gearbeitet und eingesetzt. Im Kopf schon Ähnlichkeiten mit pergamenischen Arbeiten.

Junges Mädchen, München, Glyptothek, Nr. 478. Ohne Kopf. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1185. Krahrmer, Stilphasen, S. 156, Abb. 4. Horn, Gewandstatuen, S. 25. Proportionen, Behandlung des Gewandes, sehr hohe Gürtung wie beim Mädchen von Antium, daher wohl zeitlich nicht weit von diesem entfernt.

Eingeschlafener Fischerknabe, Rom, Villa Albani. Amelung V, Nr. 287. Bulle, Der schöne Mensch, Taf. 188. Kunstgesch. in Bildern, 370, 6. Krahrmer, Stilphasen, S. 157.

Eros und Psyche, Gruppe im Kapitol. Helbig 802. Kunstgesch. in Bildern, 371, 6. Abguß in Berlin. Brunn-Bruckmann 375. Röm. Mitteilungen 1910, S. 70. Vgl. die Tongruppe Pottier, Myrina, I, S. 411. Furtwängler, Samml. Saburoff zu Taf. 135.

Herakliskos, Statuette in Turin. Brendel, Archäol. Jahrb. 47. 1932, S. 227ff., Abb. 14. Dazu: Lippold, Röm. Mitt. 51. 1936, S. 102f., der das Werk, wie mir scheint, richtig ins 3. Jhh. v. Chr. datiert.

Asklepios von Munychia, Athen, Nationalmuseum. Athen. Mitt. 17. 1892, Taf. 4. Krahrmer, Stilphasen, S. 148.

Pergamon: Der Altar: Altertümer v. P. Der große Fries (Gigantomachie), Altert. v. P. III 2; der kleine Fries (Telephosmythos), Altert. v. P. III 2. A. v. Salis, Der Altar von P., Berlin 1912. W. H. Schuchhardt, Die Meister des großen Frieses von P. Das wichtigste Schrifttum ist vollständig enthalten in dem Artikel „Pergamon“ in: Pauly-Wissowa-Kroll, Realenzyklopädie (Zschietzschmann); die neue Datierung 220—197 konnte hier nur andeutend begründet werden, das Fehlende soll an anderer Stelle nachgeholt werden. Vgl. Matz, Arch. Anz. 1932, S. 278ff. Die Gallieranatheme: Bienkowski, Die Darstellungen der Gallier in der hell. Kunst. Vgl. G. Rodenwaldt, Die klassische Periode der hell. Kunst (Archäol. Anz. 1933, Sp. 748ff.): 225—175; läßt man, was nötig ist, die große pergamenische Kunst bereits um 240 beginnen, so muß das Ende der Periode, das an sich richtig umspannt wurde, entsprechend heraufgerückt werden, vgl. Abb. 32/33; 35—37, Taf. II.

Attalos I. von Pergamon (241—197), Bildniskopf in Berlin. Altertümer von Perg. VII, Taf. 31 f. Delbrück, Taf. 27 und S. 38ff. Dem Kopf ist in einer späteren Zeit über das schlichtere Haar, wohl zum Zeichen der Heroisierung, eine pathetische Perücke aufgesetzt worden. An Seleukos Nikator zu denken, so Delbrück, liegt keine Veranlassung vor. Der Kopf ist stilistisch von der Kunst des Großen Altares nicht zu trennen; vgl. hier Abb. 35 u. 38.

Sog. Pasquinogruppe, wahrscheinlich Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos, Abb. 34. Schweitzer, Das Original der sog. Pasquinogruppe. Abhandl. d. Sächs. Akad. d. Wiss. 43. 1936.

Achilleus und Penthesilea, aus Bruchstücken wiederhergestellt: B. Schweitzer, Pasquinogruppe, S. 148, Abb. 71. Abguß der Amazone in Berlin.

Der sog. Barberinische Faun, München Nr. 218, Abb. 39. Kunstgesch. in Bildern 346, 1. Friederichs-Wolters 1401. Brunn-Bruckmann, Taf. 4. Krahrmer, Stilphasen 165; Budapester Statuette, S. 262. Gute Abbildung: Sieveling-Weickert, 50 Meisterwerke, Taf. 38/39. Vgl. A. E. Popp, Jb. f. Kunstgeschichte. Wien I. 1923, S. 215ff., und G. Rodenwaldt, Arch. Anz. 1933, Sp. 749.

Marsyas, Abb. 40. Viele Repliken, die nach dem Material der Kopie in einen roten und einen weißen Typus eingeteilt werden; der krasse Naturalismus ist beim roten Typ fast bis ins Pathologische gesteigert. Lippold, Kopien, S. 110. Friederichs-Wolters, Nr. 1415. Brunn-Bruckmann, 423. Replik im Konservatorenpalast: Helbig, 951. Lawrence, Later Sc., Taf. 39. Bull. Communale. 1880, Taf. 17/20. Torso in Istanbul: Dickins, Abb. 2. Lawrence, Taf. 29; Schede, Taf. 17.

Der Schleifer, Florenz, Abb. 41. Amelung, Führer, Nr. 68. Friederichs-Wolters, Nr. 1414. Lawrence, Later Sc., Taf. 30. Brunn-Bruckmann, Taf. 425. In der Beinhaltung mit der Aphrodite des Doidalsas zu vergleichen. Abb. 26.

Satyrn im Gigantenkampf, Rom, Konservatorenpalast. Helbig, 922. Kunstgesch. in Bildern 368, 1. Vgl. die Zusammenstellung von Köpfen: Beazley-Ashmole, fig. 177/8.

Satyr im Kampf, Rest einer Gruppe in Volterra. Um die linke Schulter geknüpft anscheinend ein Fell, Rest von der ins Haar des Satyrn fassenden Hand eines Gegners am Hinterkopf erhalten. Der Satyrtypus ähnlich dem der Gruppe Satyr und Nympe, hier S. 58 Abb. 58; mir nur aus einer Aufnahme des deutschen Archäol. Instituts in Rom bekannt. Wohl pergamenisch.

Kentaurenkopf im Konservatorenpalast, Rom, Helbig 925. Brunn-Bruckmann 535. Beazley-Ashmole, fig. 187/8: 1. H. 2. Jhh. Krahrmer, Röm. Mitt. 1931, S. 137, Abb. 6: um 200; im Stil lebhaft an den großen pergamenischen Fries erinnernd.

Dioskuren vom Montecavallo. Kunstgesch. in Bildern 341. Friederichs-Wolters, Nr. 1270/1. Die

Köpfe der Dioskuren sind mit manchen unbärtigen Köpfen des großen Frieses von Pergamon zu vergleichen; hier oder unmittelbar in rhodischer Schultradition dürfte die Herkunft des Werkes zu suchen sein.

Bildnisstatue des Chrysisippos, von Eubulides dem Älteren. Gegen Ende des 3. Jhhs. (Chrysisipp starb 208/04) im Kerameikos zu Athen aufgestellt: Thieme-Becker, XI, S. 69 (Amelung). Kunstgesch. in Bildern 344, 6.

Bildnis des Euthydemos von Baktrien, Rom, Sammlung Torlonia. Delbrück, Taf. 29. Griechisches Original, entstanden um 200 v. Chr.

Das zweite Jahrhundert.

Gewandstatue aus Pergamon, in Berlin, sog. Tragodia. Altertümer von Perg. VII, 1, Nr. 47, Taf. 14/15, hier Abb. 43. Kunstgeschichte in Bildern 359, 3. Horn, Gewandstatuen, S. 51 ff., Taf. 18, 2. Krahmer, Stilphasen, S. 173. — Die Statue wurde auf dem Altarbezirk gefunden, kann daher wie auch die anderen hier gefundenen Werke nicht vor rund 200 v. Chr. entstanden sein: vor dem Altarwerk befand sich hier der Apsisbau (s. o. S. 6, 19), wohl aus dem 3. Jhh., ein Trachytbau, und in einiger Entfernung von diesem lagen Privathäuser. Wenn überhaupt, hat hier also vorher nur ein verhältnismäßig kleines Heiligtum bestanden. Während der Bauzeit des Altares, 20 Jahre müssen dafür gerechnet werden, ist ein Aufstellen von Statuen im Bezirk unmöglich, Weihungen können während dieser Zeit nicht stattgefunden haben. Will man einige der auf dem Altarbezirk gefundenen Statuen früher als den Altar selbst datieren, so müßten diese auch vor 220 entstanden sein — von keiner dieser Statuen kann dies mit einiger Wahrscheinlichkeit behauptet werden. Datiert man andererseits den Altar wie bisher in die Zeit um 180 und geht mit der Fertigstellung bis um 160 herab, und akzeptiert die eben geschilderte Tatsache, daß alle Statuen erst nach Beendigung des Altares entstanden sind, also nach 160, so kommt man mit Werken wie der Tragodia in Konflikt mit der übrigen Geschichte der Gewandstatue: um und nach 160 herrscht bereits hier in Pergamon ein ganz anderer Stil. Diese Tatsache erweist sich hier also umgekehrt als eine Bestätigung der oben gegebenen Datierung des Altares in die Zeit um 220—200 (s. o. S. 46). Daß Skulpturen aus anderen Bezirken in den Altarbezirk versetzt worden sind, ist unwahrscheinlich und nicht erweisbar, es besteht gar kein Anlaß dies anzunehmen; andererseits wird unsere Vermutung, daß sämtliche Skulpturen nach 200 entstanden sind durch die weitere Tatsache bestätigt, daß im Altarbezirk keine einzige Inschrift, Weihung oder dergleichen gefunden wurde, die mit Sicherheit in die Zeit Attalos I. datiert werden kann — anderes ist auch gar nicht möglich.

Gewandstatue aus Pergamon, in Berlin. Altertümer v. Perg. VII, 1, Nr. 69, Taf. 23. Kunstgesch. i. Bildern 360, 3. Horn, Gewandstatuen, S. 59, Taf. 22, 1. Krahmer, Stilphasen, S. 156. — Krahmer datiert das Werk wegen allgemeiner Ähnlichkeit mit dem Mädchen von Antium (Abb. 16) noch ins 3. Jhh. Das ist aus den oben zur Tragodia dargelegten Gründen nicht möglich, denn auch dieses Werk fand sich auf dem Bezirk des großen Altares. Bulle findet, Gnomon II. 1926, S. 334, im Kopf Ähnlichkeit mit dem Kopf der Nyx vom Nordfries; dies lehnt Horn ab und datiert die Statue um 160, sie sei eher im Anschluß an klassische Vorbilder entstanden, aus der Renaissance Stimmung dieser Zeit heraus (Horn, S. 61), s. o. S. 52. Horns Datierung ist eher möglich als die von Krahmer.

Gewandstatue aus Pergamon, in Berlin. Altertümer v. Perg. VII, 1, Taf. 21. Kunstgesch. i. Bildern, 360, 1. Horn, Gewandstatuen, S. 51 ff., Taf. 21, 1. Krahmer, Stilphasen, S. 177 ff. — Die Statue weist auf die spätere Entwicklung hin, die schließlich zu dem deutlicher greifbaren Stil von Werken um die Kleopatra von Delos führt. Nach Krahmer wirke die Figur fast wie eine ältere Fassung der Muse von Venedig (hier Abb. 17), das ist sehr treffend gesagt. Daher: sicher 2. Jhh., denn auch dieses Werk fand sich im Altarbezirk, eher 2. Viertel, also um 170—160.

Sog. Juno Cesi, Rom, Kapitol Helbig 883. Kunstgesch. in Bildern 360, 4. Bulle, der schöne Mensch, Taf. 135. Brunn-Bruckmann 359. Alt. v. Pergamon VII, S. 80, Abb. 47d. Gilt allgemein als eine Kopie nach einem pergamenischen Original, vgl. Krahmer, Stilphasen, S. 172; Horn, Gewandstatuen, S. 51, der Kopf hingegen (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, Nr. 470/1) erinnert an Typen des 4. Jhhs. Der Saum am Halsausschnitt des Chitons ist pergamenisch, hierüber: Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. V, S. 238/9. Ähnlich im allgemeinen die Athena aus Kyrene, Horn, Taf. 11, 1 (s. S. 42).

Schlafende Ariadne, Rom, Vatikan. Helbig 508. Kunstgesch. in Bildern 364, 5. Friederichs-Wolters, Nr. 1572. Brunn-Bruckmann 167 (168 Replik in Florenz; andere Repliken z. B. Madrid, Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 1552); vgl. Lawrence Later gr. sc. S. 103. Helbig zu Nr. 508: kleinasiatisch um 200! Vgl. das Bruchstück einer halbnackten liegenden Frau, Lawrence, Taf. 78, in Madrid.

Stehender Hermaphrodit aus Pergamon, Istanbul. Abb. 42. Altert. v. Pergamon VII, S. 132;

Nr. 115, Taf. 10. Gipsabguß in Berlin, Universität. Bulle, *Gnomon* II. 1926, S. 333. Horn, *Gewandstatuen*, S. 41 und 58, Anm. 5: aus der Zeit des Telephosfrieses. Vgl. das Asklepiosbruchstück aus Kos *Archäol. Jahrb.* 1923/24, Taf. 5.

Schlafender Hermaphrodit, Thermenmuseum, Taf. III, Helbig 1362. *Kunstgesch. in Bildern* 381, 1. Brunn-Bruckmann 505. Ansicht von vorn: Lawrence *Later gr. sc.* Taf. 40. Kopfprofil: Beazley-Ashmole, Fig. 182. Zahlreiche Repliken, z. B. im Louvre, aus den Diokletiansthermen auf einer von Bernini ergänzten Matratze liegend: Alinari 22619. Louvre aus Samml. Borghese Alinari 22620. Florenz, Uffizien Alinari 1219, 1220 (von oben!) Rom, Villa Berghese. — Polykles: *Plin. nat. hist.* 34, 50. Blütezeit um 150 v. Chr.

Frauenkopf aus Cypern, in Berlin, Nr. 617. Kurze Beschreibung, Taf. 54b. Ein griechisches Originalwerk vermutlich des frühen 2. Jhh., sicherlich in Abhängigkeit von der perg. Kunstschule entstanden, die Behandlung der Haare, des Haaransatzes, der Oberfläche des Gesichtes sowie schließlich auch das Oval des Kopfes erinnert in vielem an den Großen Fries, auch etwa an den stehenden Hermaphroditen aus Pergamon, o. S. 48; daher die Zeitansetzung in engem Anschluß an den Fries, vorher unwahrscheinlich. Die leeren Augenhöhlen zum Einsetzen der Augen aus anderem Material wie bei der Werkgruppe um Damophon von Messene, s. u.

Der Knabe mit der Gans, München. *Kunstgesch. in Bildern*, 370, 1 und 2. Friederichs-Wolters 1586. Rodenwaldt, *Propyläenkunstgeschichte*, Abb. 488. Kopie nach dem Bronzeoriginal von Boëthos aus Chalkedon; über diesen vgl. Thieme-Becker, *Künstlerlexikon* IV, S. 208 (Amelung). Replik im Vatikan: Brunn-Bruckmann, Taf. 433, Helbig, Nr. 87/67. Wohl: Ende des 3. Anfang des 2. Jhhs. v. Chr.

Schlafender Eros. Rom, Konservatorenpalast. Beazley-Ashmole, fig. 184: vielleicht von Polykles, wie der schlafende Hermaphrodit, um 200! Ashmole *Journ. of Hell. Studies.* 1922, S. 244, Taf. 10. Hierzu die Bronzestatuette in New York: Gisela Richter, *sculpture*, fig. 121, im Gegensinne komponiert.

Poseidon, Bronzestatuette der Sammlung Loeb. Neugebauer, *Bronzestuetten*, Abb. 44. Kraemer, *Stilphasen*, S. 150: Vierziger Jahre des 2. Jhhs. Rumpf, *griech. u. röm. Kunst*, S. 72.

Weihrelief in München, Abb. 50. Furtwängler-Wolters, Nr. 206. *Kunstgesch. in Bildern* 365, 6. Beazley-Ashmole, fig. 200: 3. Jhh., so neuerdings auch E. Buschor, *griechische Plastik*, S. 98. Sieveking-Weickert, 50 Meisterwerke, Taf. 44.

Grabrelief aus Pergamon, in Berlin. *Altertümer v. Perg.* VII, Beiblatt 33; *Kunstgesch. in Bildern*, 366, 3. Die Frauenfigur links ist in Anlage und Stil von der „Muse von Venedig“, Abb. 17, s. u., nicht zu trennen. Zu den hellenistischen Reliefbildern vgl. Schreiber, *Hellenistische Reliefbilder* und besonders E. Pfuhl, *Archäol. Jahrb.* 20, S. 47ff, 22, S. 113ff.

Denkmal des Aemilius Paullus in Delphi, Relieffries. Festdatiert auf das Jahr 168 v. Chr. — Münchn. *Jahrb.* 1925, S. 18, Abb. 8. *Phot. d. Archäol. Inst. Athen Delphi* Nr. 114. Kraemer, *Einansichtige Gruppe*, S. 23: gleichzeitig mit dem Relief aus Lecce Österr. *Jahrb.* 1915, S. 94, Taf. 2. *Wunderer Delphi*, S. 91, Abb. 37.

Bronzestatuette eines Herrschers („Thermenherrscher“), Rom, Thermenmuseum, Abb. 47, Helbig 1347. *Ant. Denkmäler* I, Taf. 5. Delbrück, *Porträts*, Taf. 30. Kraemer, *Stilphasen*, S. 151ff.: am Anfange der offenen Form. Wahrscheinlich Demetrius I. Soter von Syrien (162—150), so Delbrück und z. B. auch Lawrence *Later gr. sc.* S. 119. Möglicherweise noch vor seinem Regierungsantritt gefertigt, weil ohne Diadem, dann etwa um 165, als er als Geisel in Rom lebte.

Bildnisstatue des Ofellius in Delos. Werk des Dionysios und Timarchides, datiert durch den Charakter der Inschriften (Loewy, *Bildhauerinschr.* S. 176). — Vgl. die Ehrenstatue eines Unbekannten in Delos: Hekler, Taf. 127b, Lawrence *Later gr. sc.*, Taf. 57. Kraemer, *Stilphasen*, S. 184: erste Jahre des 1. Jhhs.; Nachleben der offenen Form, fast etwas leeres und hohles Pathos.

„Tyche“ des Bupalos aus Pergamon in Berlin. In einer sehr ansprechenden Untersuchung hat Heidenreich, *Archäol. Anz.* 1935, S. 668ff., mit beachtlichen Gründen einen hellenistischen, in Pergamon tätigen Bildhauer Bupalos als einen archaisierenden Künstler zu erweisen versucht; er setzt ihn in die Zeit nach dem Telephosfries, also in den Anfang d. 2. Jhhs., eine solche Feststellung ist wichtig für die gesamte römische Kunst, in welcher das Archaisieren zwar nicht erfunden wurde, aber doch recht eigentlich zu Hause ist; auch hier würden die Pergamener als Vermittler aufgetreten sein. Über die archaisierende Kunst: E. Schmidt, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom*.

Befreiung des Prometheus, reliefartig angeordnete Gruppe aus Pergamon, in Berlin. *Altertümer v. Perg.* VII, Nr. 168, Taf. 37. Die Deutung Kraemers als eine Ehrung für Mithridates Eupator und damit die Datierung des Werkes in die Zeit um 88—85 v. Chr. ist nicht gesichert (*Archäol. Jahrb.* 1925, S. 183ff.); das Werk scheint mir viel mehr innerhalb des 2. Jhhs. gut möglich.

Aphrodite von Melos („Venus von Milo“), Louvre. *Kunstgesch. in Bildern* 378, Brunn-Bruck-

mann 298, Friederichs-Wolters 1448. Die reine Seitenansicht bei Beazley-Ashmole, fig. 191 ist unmöglich. Krahrmer, Stilphasen, S. 140ff. Datierung: Beazley-Ashmole zu fig. 191/2: Mitte 2. Jhh., ähnlich G. Richter, sculpture: 300—250. Vgl. den Kopf Caetani Brunn-Bruckmann, Taf. 593, Furtwängler, Meisterwerke, Taf. 30.

Poseidon von Melos, Athen, Nationalmuseum. Abb. 48. Kunstgesch. in Bildern 374, 8. Brunn-Bruckmann, Taf. 550. Lippold, Kopien und Umbildungen, S. 186. Krahrmer, Stilphasen, S. 146. Vgl. Zschietzschmann, Artikel Melos in Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie.

Appollon aus Kyrene, London. Kunstgesch. in Bildern 376, 2.

Apollon in Kopenhagen. Billedtavler, Taf. VI, Nr. 73. Arndt, Glyptothèque Ny Carlsberg, Taf. 107. Krahrmer, Stilphasen, S. 144, Anm. 2: Kopie nach einem Original aus der Zeit der Venus von Milo, also des 2. Jhhs. v. Chr.

Dionysos aus Priene, in Berlin. Wiegand-Schrader, Priene, S. 369, Abb. 463. Kunstgesch. in Bildern, 377, 2.

Statue aus dem Heraheiligtum von Pergamon, Istanbul. Ant. Denkmäler III, Taf. 19. Athen. Mitt. 37. 1912, S. 261; 316ff., Taf. 26. Schede, Griech. u. röm. Skulpturen zu Konstantinopel, Taf. 20. Horn, Gewandstatuen, S. 49, 62. Lippold, Kopien, S. 21. Eher Bildnisstatue als Gott, trotz des Fundortes innerhalb des Tempels; am ehesten Attalos II. (159—138), der Erbauer von Bezirk und Tempel.

Bronzerelief aus Delos. Horn, Gewandstatuen, S. 38: um 200, anders und richtiger Rumpf, griech. u. röm. Kunst, S. 73, 156; vgl. Bossert-Zschietzschmann, Hellas und Rom, Abb. S. 34.

„Fries“ vom Athenatempel von Priene, London. Abb. 51. Wiegand-Schrader, Priene, S. 111ff. Horn, Gewandstatuen, S. 62. Gipsabgüsse in Berlin, danach die Abb. 51. Krahrmer, Stilphasen, S. 152: gleichzeitig mit der Weihung des Kultbildes durch Orophernes, 158 v. Chr. Zu den Baudaten des Tempels jetzt: Schede, Heiligtümer in Priene in: Archäol. Jahrb. 1934, S. 97ff. Über die architektonische Verwendung vgl. Schede, Die Ruinen von Priene, S. 36, Abb. 40.

Kultbildgruppe in Lykosura, teils in Athen, Nationalmuseum, teils im Lokalmuseum von Lykosura verblieben. Abb. 49. Teilabgüsse, Köpfe und das Gewandstück in Berlin. Annul. of the British School XII, 1905/06, S. 109ff. Kunstgesch. in Bildern 373. Zu Damophon vgl. Amelung bei Thieme-Becker, VIII, S. 231ff. sowie Studniczka, Polybios und Damophon, Sitz. Ber., Leipzig 1911. Wahrscheinlich ebenfalls von Damophon von Messene die folgenden drei Werke:

Reliefstele des Polybios: Studniczka, Sitz.-Berichte, Leipzig 1911. Original jetzt sehr zerstört, vgl. Möbius, Arch. Jhb. 1934, S. 53, Abb. 6. Gipsabguß nach dem unzerstörten Original in Berlin, Friederichs-Wolters, Nr. 1854.

Weiblicher Kolossalkopf, Rom, Kapitol, Helbig, Nr. 787. Stuart Jones Catal., S. 122, Gall. 49, Taf. 31. Beazley-Ashmole, fig. 196. Brunn-Bruckmann 265. Dickins Journ. of Hell. Stud. 1911, S. 314.

Frauenkopf in Turin: Atti della società di Torino I, 1875.

Zeuskopf aus Aigeira, Athen, Nationalmuseum. Originalwerk des Eukleides, Kunstgesch. in Bildern 373. Österr. Jahresh. 19/20, S. 1, Taf. 1/2: die hier gegebene Datierung Walters ist sehr anfechtbar, wohl kaum noch 4. Jhh. v. Chr.!

Athenakopf vom Eubulidesmonument in Athen. Brunn-Bruckmann, Taf. 48. Friederichs-Wolters, Nr. 1432. Kunstgesch. in Bildern 373, 6.

Kolossaler Athenakopf aus Tralles in Istanbul. Lawrence, Later gr. sc., Taf. 53.

Athena Parthenos, pergamenische Kopie nach dem Werke des Phidias, Berlin, Pergamonmuseum. Altertümer v. Perg. VII, Nr. 24, Taf. 8. — Kunstgesch. in Bildern 372, 1. Lippold, Kopien, S. 18. Curtius, Die antike Kunst II, S. 198, Abb. 329.

Athena Parthenos, Kopie des phidiasischen Werkes, verwendet als Kultbild im Athenatempel von Priene. Die wenigen erhaltenen Reste in London; Nachbildungen dieses Werkes auf Münzen von Priene: Regling, die Münzen v. Priene, Taf. 4f. Vgl. Archaeol. Jahrb. 1932, S. 27ff.

Fries vom Artemistempel in Magnesia a. Mäander. Teile in Paris, andere in Istanbul, Bruchstücke in Berlin, Pergamonmuseum. Humann u. a. Magnesia a. M., S. 184ff., Kunstgesch. in Bildern 356, 1. Krahrmer, Archaeol. Jahrb. 1925, S. 183ff.

Reliefbruchstücke vom Artemisaltar in Magnesia, Berlin, Pergamonmuseum. Humann u. a. Magnesia a. M., S. 175. v. Gerkan, Der Artemisaltar in Magnesia a. M.

Der Farnesische Stier (Toro Farnese), Neapel. Brunn-Bruckmann, Taf. 367. Friederichs-Wolters Nr. 1402. F. Studniczka, Zeitschr. f. bild. Kunst 14. 1903, 171ff. Lippold, Kopien, S. 48f. Studniczka, Artemis und Iphigenie, S. 72. Dargestellt ist, wie Dirke an den Stier gebunden wird. Meister: Apollonius und Tauriskos von Tralleis,

möglicherweise die Adoptivöhne des Menekrates, der am pergamenischen Altar mit gearbeitet hat, doch ist dies nicht erweisbar. Die Komposition geht ohne Zweifel wie z. B. auch die von Satyr und Hermaphrodit in Dresden (Hermann, Nr. 155) auf ein als Gemälde entworfenes Vorbild zurück, die vorliegende Gruppe ist eine Marmorkopie antoninischer Zeit, mit zeitgenössischen entstellenden Zutaten, nach dem Original der Meister aus Tralleis, welches vielleicht noch im 2. Jhh. v. Chr. geschaffen wurde:

Gruppe von Artemis und Iphigenie, Torsen in Kopenhagen. Grundlegend F. Studniczka, Abhandl. der Sächs. Akademie 37, Nr. 5. 1926. Dazu: Lipold Kopien, S. 71.

Fries vom Hekateion von Lagina, Istanbul. Abb. 52 und 62 a. Schober, Lagina, Istanbulischer Forschungen, Bd. 2 (1933).

Kleopatra von Delos. Delos. Bull. Corresp. Hell. 31. 1907, S. 415, fig. 9. Kraemer, Stilphasen, S. 149, Schede, Röm. Mitt. 1920, S. 70f. Horn, Gewandstatuen, S. 63. Exploration Délos VIII, 1, S. 218ff., fig. 95. Erste gute Abbildung jetzt: Buschor, Die Plastik der Griechen, S. 103. An die Kleopatra stilistisch anzuschließen und zeitlich darum zu gruppieren u. a.: Abb. 17. Muse von Venedig: Kraemer, Stilphasen, S. 145. Kunstgesch. in Bildern 361, 6. Frauenstatue aus Erythrae, London Cat. III, Nr. 1684. Kraemer, Stilphasen, S. 175, Taf. 7. „Muse“ aus Samos. Kunstgesch. in Bildern 361, 5. Röm. Mitt. 1920, Taf. 1. Abb. 45. Frauenstatue aus dem Theater von Magnesia. Humann u. a. Magnesia a. M., Taf. 9. Kunstgesch. in Bildern 361, 2. Lawrence, Later gr. sc., Taf. 50. Schede, Griech. u. röm. Skulpt. zu Konstantinopel, Taf. 22/23. Statuenbruchstück aus Pergamon, Altert. v. Perg. VII, Nr. 78. Horn, Gewandstatuen, Taf. 31, 1. Tonstatuetten aus Kleinasien: Horn, Taf. 30, 2. Kunstgesch. in Bildern 360, 5, 6. Bruchstück aus Tegea: Horn, Gewandstatuen, Taf. 28, 3. Die Eigentümlichkeiten dieser Gruppe beschrieben von Kraemer, Stilphasen, S. 180.

Zur Gruppe der Musen: Schede, Röm. Mitt. 1920, S. 70ff. Kunstgesch. in Bildern 362.

Musenbasis von Halikarnaß. London. KIB 363, 1ff. Watzinger, 63. Berl. Winckelm. Progr., Taf. II.

Isis von Delos, Delos. Bull. Corresp. Hell. 1882, S. 308, Nr. 13. Kraemer, Stilphasen, S. 145: aufs engste verwandt einem Bruchstück aus Pergamon, Horn, Taf. 31, 1 (s. o.). Horn, Gewandstatuen, S. 77, Taf. 29. Datiert aufs Jahr 128/7 durch die Inschrift, vgl. Roussel, Les cultes égyptiennes à Délos, S. 134, Nr. 86.

Relief des Archelaos von Priene, Apotheose Homers, London. Watzinger, 63. Berliner Winckelmannsprogramm. Friederichs-Wolters, Nr. 1629. Kunstgesch. in Bildern 363, 6. Brunn-Bruckmann, Taf. 50. Wichtig und abschließend zur Datierung: Schede, Röm. Mitt. 1920, S. 65ff.

Das erste Jahrhundert.

Roma von Delos, Delos. Werk des Melanos, Explor. Délos VI, S. 58ff., fig. 53. Horn, Gewandstatuen, S. 77. Rumpf, griech. u. röm. Kunst, S. 74.

Laokoon, Rom, Vatikan, Helbig, Nr. 151. Abb. 54. Brunn-Bruckmann, Taf. 236. Kunstgesch. in Bildern 383. Friederichs-Wolters, Nr. 1422. Kraemer, die einansichtige Gruppe. Originalwerk der drei rhodischen Künstler: Hagesandros und seiner Söhne Polydoros und Athenodoros (Plinius 37, 38).

Homer, Neapel, London, Berlin. Abb. 55. Kunstgesch. i. Bildern 345, 5. Rumpf, griech. u. röm. Kunst, S. 75, vgl. Friederichs-Wolters 1627 (London), 1628 (Sanssouci).

Aphrodite von Kyrene, Rom, Thermenmuseum, Taf. IV. Kunstgesch. in Bildern 380, 6. Dickins, Abb. 11. L. Curtius, Die Antike, Band I (1925), S. 36ff. Vgl. die kapitolinische Venus: Kunstgesch. i. Bildern 380, 5. Brunn-Bruckmann, Taf. 373. Helbig, Nr. 803. Friederichs-Wolters, Nr. 1459. Archäol. Jahrb. 1908, S. 1ff. und die sog. Mediceische Venus, in Florenz, Amelung, Antiken von Florenz, Nr. 67: hier Datierung des Urbildes in den Anfang des 3. Jhhs. Kunstgesch. in Bildern 380, 4. Brunn-Bruckmann, Taf. 374. Friederichs-Wolters, Nr. 1460.

Gruppe der drei Grazien. Erhalten sind verschiedene Exemplare, die sich untereinander im einzelnen, jedoch nicht in der Komposition unterscheiden: drei nackte Mädchen stehen nebeneinander, die äußeren mit ihrer Vorderseite, die mittlere mit ihrer Rückseite zum Beschauer gekehrt. Bekanntestes Exemplar in Siena: Brunn-Bruckmann, Taf. 259. Kunstgesch. in Bildern 380, 1. E. Schmidt will auch diese Gruppe von einem Gemäldevorbild ableiten: Festschrift für P. Arndt, S. 102ff.

Zweifelloos hellenistisch in der Erfindung sind folgende Werke, die sich durch ihren „krassen Realismus“ zu einer bestimmten Gruppe zusammenschließen; man hat an die gleiche Zeit und Schule, die das Homerbildnis hervorgebracht hat, gedacht; die Ähnlichkeit im Gesamteindruck kommt jedoch ohne Zweifel zu einem großen Teile auf die Rechnung des römischen Kopisten; alle diese Werke einschließlich des Homerkopfes, z. B. im Vatikan, werden in derselben Zeit, 2. Jhh. n. Chr., kopiert worden sein: Alte Frau, Statuette im Konservatorenpalast,

Helbig, Nr. 935. Brunn-Bruckmann, Taf. 393. Kunstgesch. in Bildern 345, 6. Alter Mann, Fischer, Statuette im Konservatorenpalast, Helbig, Nr. 934. Brunn-Bruckmann, Taf. 393. Kunstgesch. in Bildern 345, 7. Marktfrau in New York. Gisela Richter, sculpture, Abb. 219. Lawrence, Later gr. sc., Taf. 68. Brunn-Bruckmann, Taf. 730. Kopf eines alten Mannes, Dresden, Herrmann, Nr. 178. Brunn-Bruckmann 395. Kopf einer alten Frau, Dresden, Herrmann, Nr. 176. Brunn-Bruckmann, Taf. 395. Dickins, Abb. 22. Vgl. noch Kopf eines alten Mannes in New York, Bulletin, New York 25, S. 167, Abb. 4.

Der Torso vom Belvedere, Rom, Vatikan, Helbig, Nr. 124. Abb. 56. Werk des Apollonios, des Nestors Sohn, aus Athen.

Faustkämpfer im Thermenmuseum. Abb. 57. Helbig, Nr. 1350. Werk des Apollonios aus Athen. Ant. Denkmäler I, Taf. 4. Hekler, Taf. 85/6. Brunn-Bruckmann, Taf. 248. Lawrence, Later gr. sc., Taf. 28. Memoirs American Academie Rom, 6, S. 133 (Carpenter, dem die Entdeckung der Inschrift am Schlagriemen verdankt wird). Vgl. Noack, Forschungen u. Fortschritte 1927, S. 193. Gipsabguß in Berlin. Blümel, Sport der Hellenen, S. 132f. Vgl. Bossert-Zschietzschmann, Hellas und Rom zu Abb. 303.

Sog. Borghesischer Fechter, Louvre. Werk des Agasias von Ephesos. Kunstgesch. in Bildern 382, 3. Brunn-Bruckmann, Taf. 75. Friederichs-Wolters 1425. Datierung Beazley-Ashmole, fig. 180, Ende des 2. Jhhs.

Der Nil, Rom, Vatikan, Helbig, Nr. 34. War einst zusammen mit einer Statue des Tiber (jetzt im Louvre) aufgestellt, der Nil jedoch muß auf eine ältere Erfindung, sicher hellenistisch, vielleicht in Alexandria entstanden, zurückgehen. Kunstgesch. i. Bildern 375, 4. Brunn-Bruckmann, Taf. 196. Friederichs-Wolters, Nr. 1543. Dickins, Abb. 24.

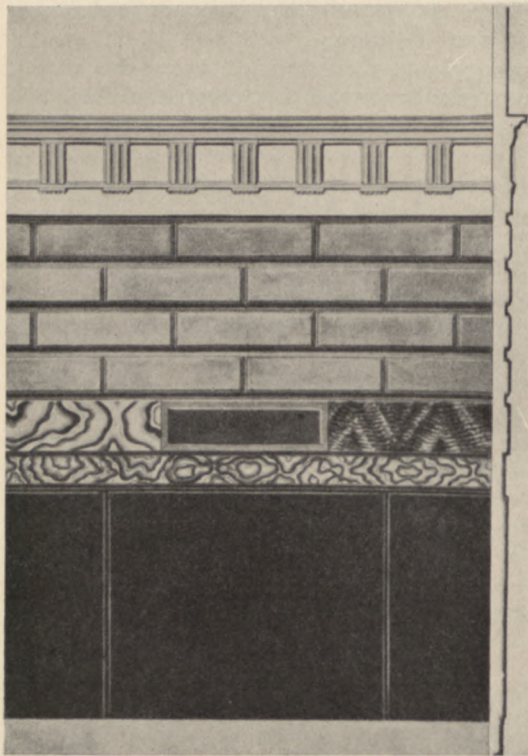
Reliefs vom Turm der Winde, am Bau in Athen. Kunstgesch. in Bildern 375, 5, 6. Brunn-Bruckmann, Taf. 30. (s. o. S. 16).

Relief aus dem Ölwalde bei Athen, Berlin, Nr. 1462. Kurze Beschreibung, Taf. 58. — Der Inhalt der Darstellung ist nicht gesichert, vielleicht ein attischer Bürger mit seiner Familie. Auch die Zeitansetzung, 1. Jhh. v. Chr., ist fraglich.

Die Malerei.

Die Quellen für unsere Kenntnis der hellenistischen Malerei sind im Grunde mehr als dürftig: erhalten ist im Original kein einziges großes Werk, nur Kopien römischer Zeit, denen natürlich gerade das in besonderem Maße mangelt, was man bei einem Gemälde nur ungern vermißt — die gefühlvolle Hand, der Pinselstrich. Beurteilt werden kann allenfalls die Komposition und vielleicht die Verwendungsart und Anordnung der Farbe. Vieles wissen wir aus den Angaben der antiken Schriftsteller, das Wesentliche ist zusammengestellt von Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen und Römer, Band II und III. Daraus entnehmen wir die Namen von Künstlern und hören von ihrer einst großen Bedeutung, aber sie bleiben Namen, sie gewinnen keine Gestalt wie etwa die des Polygnot, dessen Wesen doch wenigstens in den „polygnotischen“ Vasen sich niedergeschlagen hat. Im Hellenismus aber gibt es keine Vasenmalerei im archaischen und klassischen Sinne mehr: die Gefäßmalerei ist, nachdem schon das 5. Jhh. v. Chr. den möglichen Rahmen gesprengt hatte, zur Gefäßdekoration wieder zurückgekehrt. Hier entstehen Gebrauchs- und Prachtgefäße von höchst geschmackvoller, jedoch am früheren gemessen auch sehr bescheidener Art. Es ist ein glücklicher Umstand, daß eine Gruppe solcher Vasen, die sog. Hadravasen, nach ihrem Fundort benannt, datierbar, vielfach auf das Jahr datierbar sind.

Außer den Vasen sind an originalen Gemälden noch die Malereien der Grabeskunst erhalten: Ausmalungen von unterirdischen Gräbern sowie Grabstelen, Malereien auf Stein, von denen die von Pagasae besonders bemerkenswert sind; sie zeigen immerhin ein tüchtiges handwerkliches Können, zeigen die Fähigkeit zu perspektivischen Darstellungen von räumlicher Wirkungskraft durch das Mittel der Linearperspektive, des Staffeln von Raumteilen oder dadurch, daß Menschen hinter „Kulissen“ nur halb zu sehen sind. Aber die große Malerei, die die Zeit beherrschte, um die die Fürsten sich bemühten — bleibt für immer verloren, wenn auch so manches in den römischen Nachbildungen noch von sehr starker Wirkung ist. Es gab im Grunde zwei große Gruppen, zwei Gattungen: die Megalographie und die Rhopo-



59. Wand des sog. 1. Dekorations-Stiles. Wiederherstellung nach den im Kerameikos zu Athen gefundenen Resten durch F. Wirth. (Nach Athen. Mitt. 1931.)

haben: hier war der Zustand eines Speisesaales nach dem Gelage als Mosaikbild dargestellt; wir können uns davon keinerlei Vorstellung machen, nur dies wird man sagen müssen: bestimmt wird das Bild nicht so geschmacklos ausgesehen haben wie es uns nach diesen Schilderungen anmutet, denn das, was von pergamenischen Mosaiken in den Palästen der Könige uns erhalten geblieben ist (Abb. 60, 61), zeigt eine unvergleichliche Feinheit im einzelnen, besonders in der Bildung der Ranke mit den verschiedenen Lebewesen dazwischen, wovon die Abb. 61 einen kleinen Begriff geben kann. Wie ein Spott will es scheinen, daß von den zahlreichen eigenhändigen Werken der Pergamener beinahe nichts anderes auf uns gekommen ist, als die Signatur des Künstlers Hephaestion (Abb. 60), der seinen Namen auf eine kleine Karte geschrieben hat, die in der Darstellung aufgeklebt ist; die eine Ecke hat sich gelöst.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß, wie oft vermutet wurde, eines der großartigsten Gemälde aus Pompeji, schon wegen des echt pergamenischen Motives, der Auffindung des Telephos durch seinen Vater Herakles, die Nachbildung eines ursprünglich pergamenischen Werkes ist.

Das Bild gehört ohne Zweifel seinem Inhalte wie seiner formalen Gestaltung nach zur Gattung der Megalographie. Es ist diagonal gebaut, die große Schräge der breit hingelagerten Ortsnymphe beherrscht das Ganze. Sie klingt nach oben aus in dem vergnügten Satyrkopf, der in seiner Fröhlichkeit wie in der Derbheit seines Gesichtsausdruckes gleichzeitig einen bewußten Gegensatz zu dem feierlichen, monumentalen Ernst der Frau bildet. Der vom Rücken gesehene Leib des stehenden Herakles bietet farblich wie als Masse der Schräge gewissermaßen ein Widerlager. Über seinem Kopf erscheint der Kopf des Flügelwesens wie eine bewußte Parallele zu den doppelten Köpfen auf der anderen Seite, auch in der Parallelität der beiden Arme beider Gestalten ein Gegenstück zu der gleichen Anordnung oben links. So sind alle Formen und Linien (man kann das Bild noch weiterhin zergliedern)

graphie, also die Malerei in großem Format, dem auch der Inhalt, große Mythen und dergleichen, entsprach, stand der Kleinmalerei gegenüber, also: Malereien in kleinerem Format mit Motiven aus dem Leben, Tiere, Stilleben, Idyllen und dergleichen. Schon hier macht sich bemerkbar, daß zwischen Malerei und Mosaik in den wesentlichen Faktoren kein allzu großer Unterschied bestanden haben kann. —

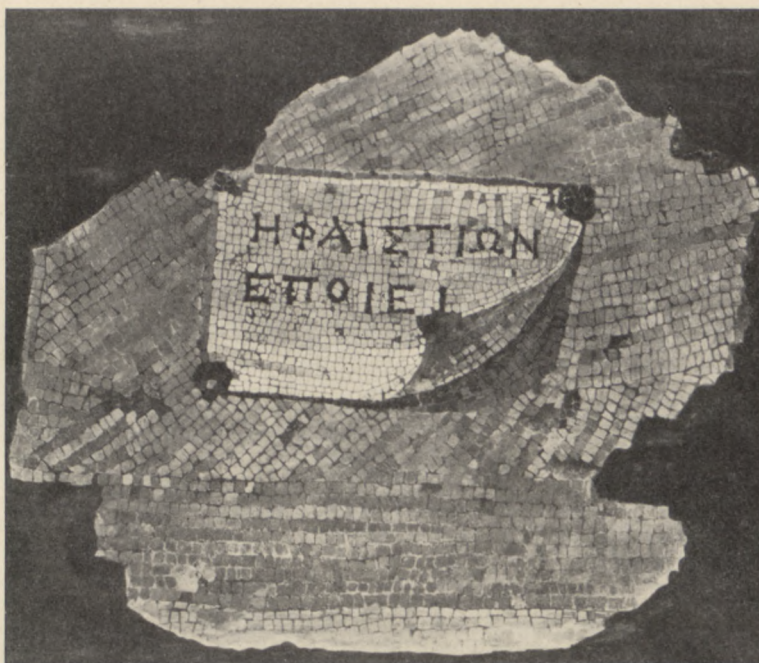
Unter solchen Umständen wird es nicht verwundern, daß auch die Schulen, die es einst gegeben hat, uns heute gar nicht mehr faßbar sind. Am ehesten wird man sie an den Fürstenthöfen suchen, welche Bedürfnisse für Malereien an den Wänden, für Mosaiken auf den Fußböden ihrer Paläste und für Tafelbilder hatten. Aber selbst die pergamenische Malerei ist unter den zahlreichen römischen Gemäldekopien durchaus nicht mit Sicherheit herausgefunden. Und doch muß Pergamon für beide Gattungen eine besonders große Bedeutung gehabt haben: ins Gebiet der Kleinmalerei, der Rhopographie, die die Zeitgenossen auch spottend Rhyparographie, d. h. Schmutzmalerei nannten, dürfte etwa der „unaufgeräumte“ Saal, ein Mosaikbild des Sosos gehört

innig zueinander in Beziehung gesetzt, alle Formen miteinander verbunden und verschmolzen zu einer wohlabgewogenen Gesamtkomposition.

Wie das Telephosbild im Motiv, ja sogar auch in der Stimmung an Pergamenisches, etwa den Telephosfries erinnert, so gemahnt das Pentheusbild aus dem Hause der Vettier in Pompeji ebenfalls in manchem an Pergamenisches.

Der Pentheus in der Mitte des Bildes gleicht im Bewegungsmotiv dem Athenagegner des großen Frieses. Ein weich geschwungener, doppelter Bogen zieht sich von den Armen der rechten Mänade bis hinauf zur linken oberen Ecke; dagegen stemmt sich, inhaltlich begründet, die Diagonale des Pentheuskörpers, die noch durch die schräge Lanze im Vordergrund betont wird, ebenso wie der genannte Bogen in den Füßen der vorderen groß gebildeten Mänaden eine Unterstützung findet. Der großen Dreifigurengruppe vorn entsprechen die kleiner gebildeten Figuren des Hintergrundes, die auch hier, wie beim Telephosbild, zu je drei Gruppen von übereinander gestaffelten Leibern zusammengenommen sind und im Hintereinander räumliche Tiefe andeuten.

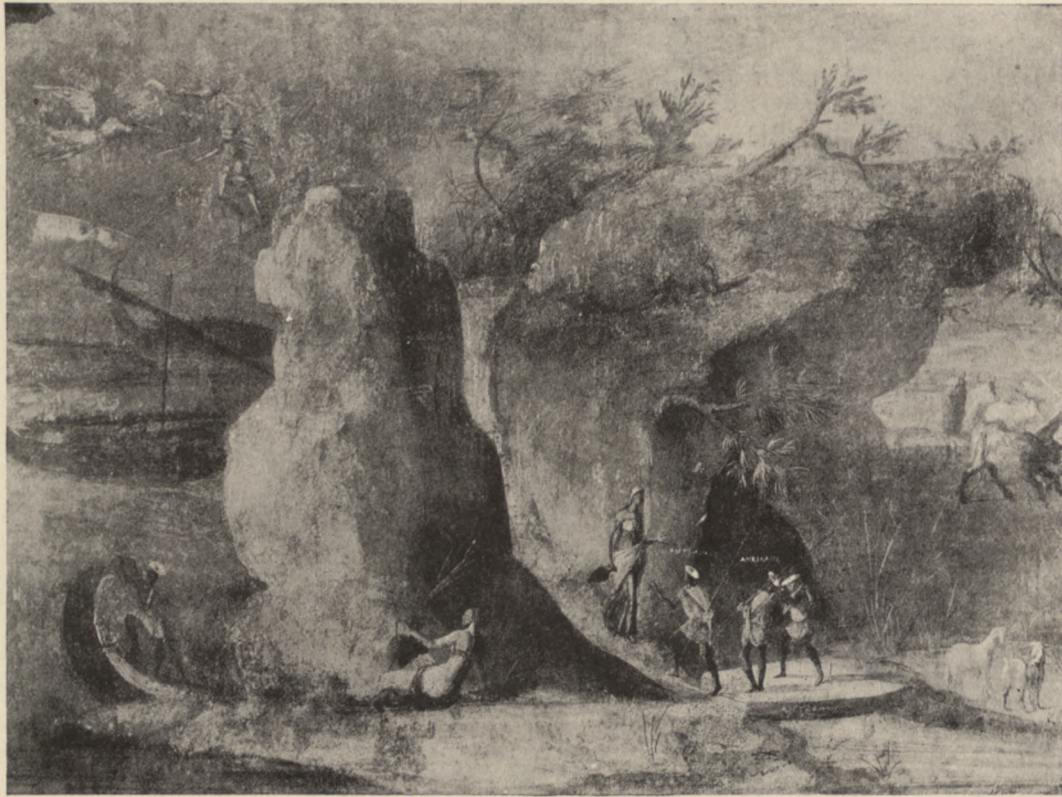
In einer Villa in Bosoreale, deren Wände zum sog. zweiten Stil gehören, haben sich Gemälde wiedergefunden, die zum großartigsten gehören, was uns an antiker Wandmalerei erhalten, ja was an Gemälden überhaupt bekannt ist. Sie sind so frisch und lebendig im Formvortrag und in den Farben, daß man sie für wirkliche Originale und nicht für Kopien hat halten können. Es werden jedoch wohl eher tatsächlich Kopien sein und zwar am ehesten ebenfalls nach Werken der pergamenischen Kunst. Denn nach Pergamon hat schon immer die Größe und Monumentalität in der Gestaltung und geistigen Haltung der Figuren, die Mächtigkeit der Erscheinungen sowie besonders die Art der Gewänder geführt. Alles dies erinnert stark an die pergamenische Freiplastik aus der Zeit um 200—160, also aus



60. Signatur des Hephaestion, Rest eines Mosaikfußbodens aus Pergamon, im Pergamonmuseum zu Berlin. (Nach *Altert. v. Perg.* V, 1.)



61. Weinranke mit Heuschrecke. Teil eines Mosaikfußbodens aus Pergamon. Im Pergamonmuseum zu Berlin. (Nach *Altert. v. Perg.* V, 1.)



62. Ankunft bei den Laestrygonen. Teilbild der Odyssee-Landschaften vom Esquilin. Rom, Vatikan.

der Zeit Eumenes II. Gerade angesichts der Bilder aus Boscoreale ist daher auch behauptet worden, daß diese statuarische Plastik, die im Anschluß und zeitlich nach dem Altar in Pergamon entstanden ist, im Grunde in der Malerei wurzle. Damit ist nicht viel gesagt. Die Gemälde haben andererseits eine plastische Gewalt, deren Herkunft man am ehesten unmittelbar von der inneren und geistigen Geschlossenheit der Kunst am Hofe der Attaliden auch noch in der Zeit Eumenes II. erwarten möchte.

Der Hellenismus ist charakterisiert durch sein neues Verhältnis zur Natur, wie jede große Epoche ja im Grunde mit einem neuen Verhalten der Natur gegenüber beginnt. Gewiß liegen die Anfänge des sog. „Naturempfindens“ nicht erst im 3. Jhh. v. Chr., oder gar noch später. Jedoch: die bezeichnenderweise schon in der spätklassischen Kunst beginnende Einbeziehung des Betrachters plastischer wie auch architektonischer Kompositionen, die Rücksichtnahme auf einen Betrachter, bedeutet, daß Bau und Bild nicht mehr isoliert empfunden und als ein in sich abgeschlossener und ganz für sich bestehender Kosmos gestaltet werden, sondern daß sie selbst nur Teil des Kosmos sind, Glied der Welt, zu der auch der Betrachter oder Benutzer gehört. Daß dann diese Welt selbst, die Landschaft, Gegenstand einer künstlerischen Komposition werden kann, daß also der empirische Raum mit den Mitteln der Kunst greifbar, „realistisch“ vor Augen gestellt wird — das ist nun schließlich nur mehr eine selbstverständliche Folgererscheinung aus dem vorangegangenen Wandel im Verhalten zur umgebenden und greifbaren Welt überhaupt. Landschaftsmalerei ist daher spezifisch hellenistisch, auch darin, daß sie nahezu völlig von einem religiösen Hintergrunde, von einer Bindung an Glaubensvorstellungen gelöst

erscheint. Denn wenn die Odysseebilder vom Esquilin (Abb. 62) Szenen aus der Odyssee schildern, so sind die das Bild zwar belebenden Figuren doch nur Staffage, im Grunde nur Vorwand für eine landschaftliche Komposition. Immerhin: eine „unbelebte“ Landschaft, ohne Menschen oder Tiere, gibt es noch nicht. Und ferner: es ist weder hier noch auf anderen Bildern eine bestimmte Landschaft wiedergegeben, es ist eine Phantasielandschaft, aber immerhin deutlich erkennbar als griechische Landschaft; mit ihren Bergen, mit den weiten Blicken über das Meer, mit ihren schroffen felsigen Gestaden usw. ist sie sehr charakteristisch erfaßt. — Die Bilder haben sich an Wänden zweiten Stiles gefunden; sie dürften etwa im 1. Jhh. v. Chr. entstanden sein.

Schließlich ist noch eine Gattung von Malerei zu nennen, die

zwar einstweilen nur mehr Wanddekoration ist, aber doch in ihrer Wirkung auf die kommende römische Kunst besondere Beachtung verdient: der sog. erste pompejanische Stil ist nicht in Pompeji oder auch nur in Italien entstanden, sondern im griechischen Osten, denn hier ist er im 2. und 1. Jhh. v. Chr. an vielen Orten vorhanden, wie auch die Ansätze des zweiten Stiles, von dem in der römischen Kunst selbst gesprochen werden soll. Besonders zahlreiche Beispiele liegen aus den Häusern der Insel Delos vor, aber diese Wanddekurationsart ist auch im übrigen Griechenland bekannt gewesen, wenn uns auch nirgendwo mehr aufrecht stehende Wände erhalten sind.

Die Wand eines Hauses ahmt eine Quaderwand durch entsprechende Malerei nach: über einer niedrigen Plinthe (Abb. 59) erhebt sich ein hoher Orthostatensockel, darüber liegt eine Plinthe marmorierter Quadern und nun folgend, geritzt oder auch plastisch herausgehoben, Reihen laufender Wandblöcke übereinander, bis das Ganze oben abgeschlossen ist durch ein einfaches Gesims oder ein plastisch gebildetes Triglyphon.

E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen und Römer. A. Rumpf, Griech. u. röm. Kunst. L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis. Mosaiken von Pergamon: Altertümer v. Perg. V. 1, Die Paläste. Berlin 1933 (Wiegand). Telephosbild: Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums I, Taf. 78ff. Pentheusbild: Herrmann I, Taf. 42. Boscoreale: Herbig, Zwei Strömungen in der späthellenistischen Malerei, in: Die Antike, Bd. VII, 1931, S. 135ff. Odysseelandschaften: Nogara, Le nozze Aldobrandini. Mailand 1907, Taf. 9ff. Wanddekoration: Wände in Delos: Monuments Piot 14. 1908. F. Wirth, in Athen. Mitt. 56. 1931, S. 33ff. Stelen von Pagasae: Arvanitopoulos, Stelai graptai Pagason 1928. Stele der Hediste, Taf. 2. G. Rodenwaldt, Athen. Mitt. 1910, S. 118ff. Mosaiken des Dioskurides: Herrmann I, Taf. 106f. Hadravasen: Pfuhl II, S. 911ff.



62a. Vom Fries des Hekateions von Lagina, Istanbul. Um 160 v. Chr. Vgl. Abb. 52. (Nach Schober, Lagina.)



63. Tanzende. Fries in der Tomba del Triclinio, Tarquinia.

Die etruskische Kunst.

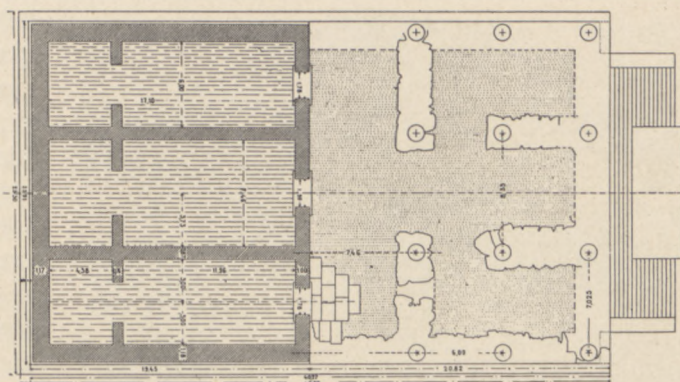
Die Römer haben sich, von ihrer Stadt aus, zielbewußt im Laufe der letzten Jahrhunderte vor dem Beginne der christlichen Zeitrechnung die Staaten und Völkerschaften zunächst von ganz Italien militärisch und politisch unterworfen, dann auch politisch wie kulturell romanisiert. Die Italiker der grauen Vorzeit, zahlreiche Stämme verschiedenster Sprachen und Charaktere, werden Römer, schließlich auch blutsmäßig. So kommt es, daß im Grunde viele italische Stämme sozusagen ihren Anteil an den Erzeugnissen haben, die wir die römische Kunst nennen. Es ist hier nicht beabsichtigt, diesen Anteil sorgfältig herauszupreparieren, um so weniger als wir erst am Anfange der Erkenntnis dieser „italischen“ Kunst stehen. Wir lenken, bewußt vereinfachend, die Aufmerksamkeit vornehmlich auf den etruskischen Anteil als den am besten bekannten, bedeutendsten und nachhaltigsten, ohne zu verkennen, daß auch noch andere Substrate vorhanden sind. Man mag sich der geschichtlichen Erscheinung der Etrusker gegenüber verhalten, wie auch immer man will oder muß, man mag ihre Kunst als barbarisch, unoriginell, abgeleitet oder geschmacklos ablehnen, ihre Lebensformen als üppig, verweichlichend, übertrieben luxuriös, vielleicht auch unsittlich im Sinne christlicher Lebensführung verwerfen, man mag ihre Religionsauffassung roh, unverständlich oder absurd finden — eines kann auch der stärkste Kritiker nicht leugnen: ihre große, ja ausschlaggebende Bedeutung innerhalb der Vor- und Frühgeschichte der italischen Halbinsel, ihre geistige und kulturelle Wirkung auf ihre eigenen Bezwingen, die Römer — auch wenn diese in späterer Zeit die *obesi etrusci* verspotteten. Ja — man hat mit einem gewissen Recht die Wirkung blutsmäßiger Vermischung bis in die Renaissance hinein zu spüren vermeint, lebt doch auch heute noch in der Landschaft Toskana ihr Name fort, wenn sich diese auch nicht mit der ursprünglichen Verbreitung der Etrusker genau deckt; man hat die Etrusker den „Sauerteig“ Italiens genannt (v. Duhn). Wer also eine Antwort auf die Frage sucht: Was ist „römische Kunst“ — kann an der Vorfrage nach der etruskischen Kunst nicht vorübergehen. Wir wollen diese Frage weniger im Sinne sogenannter Vorstufen stellen — was hat es an charakteristischen Eigentümlichkeiten der römischen Kunst alles schon vorher in Italien gegeben? wiewohl natürlich auch diese Frage niemals ganz unberücksichtigt bleiben kann — sondern mehr im Sinne der Frage nach den Wesensgemeinschaften beider Nationen, der etruskischen und der römischen.

Die Etrusker sind schon den Alten ein rätselhaftes Volk gewesen; schon im Altertum standen sich Meinungen über ihre Herkunft gegenüber, nach Herodot, der sie Tyrsener nennt,

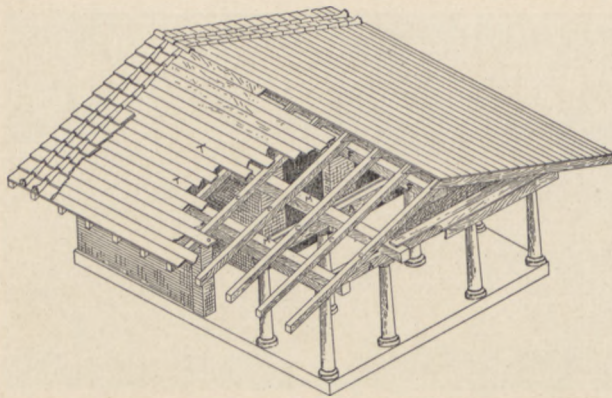
kamen sie aus Lydien, nach Dionys von Halikarnass, der uns überliefert, daß sie sich selbst Rasenna genannt haben, sollen sie die Ureinwohner des Landes sein. Sicher ist, daß sie keine indogermanische Sprache gesprochen haben, wir können ihre einem westgriechischen Alphabet entnommene Schrift (kurze Texte auf Inschriften, längere auf der Agramer Mumienbinde, Bronzeleber von Piacenza) zwar lesen, aber nur wenig wirklich verstehen.

Heute will man mehr und mehr den Beweismitteln der Überlieferung bei Herodot, der Sprachvergleichen, der ethnologischen und kunstgeschichtlich-antiquarischen Zusammenhänge Glauben schenken und sich auf die Einwanderung aus dem Osten einigen. Unklar ist immer noch der Zeitpunkt dieser Einwanderung: noch immer schwanken die heutigen Ansätze zwischen dem 10. und dem 8./7. Jahrhundert v. Chr. Geb. Sind die Etrusker aus dem Osten gekommen, dann dürften auch über die Einwanderung von der See her keine Zweifel mehr bestehen; denn der Theorie der Wanderung über Balkan und Alpen nach Norditalien widersprechen die Zeitansetzungen der Funde. Sind sie zur See gekommen, dann haben sie zunächst die Küstenplätze besetzt und von hier aus, wahrscheinlich etappenweise, das Innere besetzt, besiedelt, etruskisiert. Dann kann aber die Frage nach der Zeit der ersten Einwanderung nur im Sinne des späteren Datums entschieden werden, weil eine Betrachtung der Ausgrabungsergebnisse, insbesondere der Gräber, ihrer Formen und Inhalte eine von den Küstenstädten ausgehende ins Innere und auch nach Norden vordringende fortschreitende Etruskisierung des Landes Etrurien erkennen läßt. Dies hat zuletzt A. Akerström, besonnen abwägend, zusammenfassend dargelegt; er läßt dabei in glücklicher Weise dort Fragezeichen stehen, wo einstweilen gültige Antworten nicht möglich sind, ohne also Ergebnisse in ein vorgefaßtes System willkürlich zu pressen. — Wir lassen daher hier die vor diesem späteren Anfangsdatum zu datierenden künstlerischen Erzeugnisse innerhalb von Etrurien außer Betracht.

Der Betrachter der Erzeugnisse des etruskischen Kunstgebietes hat die Frage zu beantworten: ist diese Kunst vorwiegend und im wesentlichen eine auf völkischer Grundlage beruhende etruskische Nationalkunst? Oder ist sie etwa eine griechische Kunst bei den Etruskern, für die Etrusker? In letzterem Falle würde es überflüssig sein, im Rahmen dieses Handbuches die Etrusker auch nur zu erwähnen, weil sie dann ja nur Abnehmer, Käufer einer fremden Kunst wären. In der Tat ist das auch weithin der Fall; die etruskischen Gräber sind angefüllt mit zahlreichen griechischen Erzeugnissen, insbesondere attischen Vasen. Jedoch: allein die Tatsache, daß die Etrusker als Auftraggeber erscheinen, z. B. für die Ausmalung der für sie bestimmten Gräber, räumt ihnen eine hohe Bedeutung ein für die Ausgestaltung der Kunst, welche für sie, vielleicht auch von ihnen, geschaffen wurde. — Man fragt sich in manchen Fällen auch heute immer wieder, besonders bei künstlerisch hervorragenden Stücken: haben wir es hier mit etruskischer Kunst zu tun oder mit einem von außerhalb eingeführten Werk? So wurde z. B. erst vor kurzem die Behauptung Weeges (bei Helbig, Führer II³ S. 331 zu Nr. 1773), daß die wenigen großen Terrakotta-Sarkophage von Caere (Abb. 74) Arbeiten ionischer Künstler seien, widerlegt (H. Sauer), mußte erst kürzlich zusammenfassend und mit Nachdruck darauf hingewiesen werden,



64. Signia. Dreiräumiger Tempel.



65. Wiederherstellung des etruskischen Tempels nach der Beschreibung Vitruvs. (Th. Wiegand.)

daß die gesamte, sehr bedeutende etruskische Wandmalerei von Etruskern und nicht von Griechen ausgeführt sei, hatte doch kein geringerer Kenner als Helbig nach den griechischen Buchstaben in der Tomba del Barone in Tarquinia (s. u. S. 87) behauptet, daß — weil diese Buchstaben in einem nicht-etruskischen Alphabet geschrieben seien — die Schreiber Griechen gewesen sein müssen. Diese Zeichen finden sich unter den Maleereien: Messerschmidt hat sie jetzt überzeugend als beliebige Zeichen (nicht Buchstaben) zur Markierung einzelner Farben erklärt (Vulci S. 160ff.). Hiermit entfällt also einer unserer Anhaltspunkte für die Behauptung, daß griechische Künstler in Etrurien gearbeitet hätten. An sich wäre dieses nicht unmöglich; jedoch auch die Überlieferung bei Plinius (Nat. Hist. 35, S. 152) scheint keine rechte Stütze hierfür zu sein: die von diesem römischen Autor überlieferten, deutlich „redenden“ Namen Eucheir, Eugrammos und Diopos berechtigen uns an dem wirklich geschichtlichen Gehalt der Nachricht zu zweifeln, die Namen muten legendär an. Ernsthafter zu erwägen ist die Frage vielmehr bei den Caeretaner Hydrien: das sind Gefäße (s. Band II, Abb. 207 auf Taf. XIX), die bis jetzt nur an einem einzigen Orte in Etrurien, eben in Caere gefunden wurden, keine einzige, auch nur vergleichbare Scherbe dieser Gattung stammt aus Griechenland; andererseits ist die griechische Herkunft der Werkstatt jetzt gesichert durch die ionischen, jedenfalls nicht etruskischen Buchstaben der Inschriften auf einem solchen Gefäß in Paris. Hiernach kann die Frage offen bleiben: die Werkstatt der Hydrien kann in Caere selbst gelegen haben, Griechen, Ionier können also in Etrurien gearbeitet haben, oder aber: die Werkstatt lieferte von Ionien aus soweit wir wissen nur für diesen einen Ort nach Caere. Auch in ersterem Falle bietet diese Tatsache keinen Anhaltspunkt, die Kunst in Etrurien auf weite Strecken hin für eine griechische zu halten; wir haben also mit der Existenz einer nationalen etruskischen Kunst zu rechnen.

Dieser wenden wir uns jetzt zu.

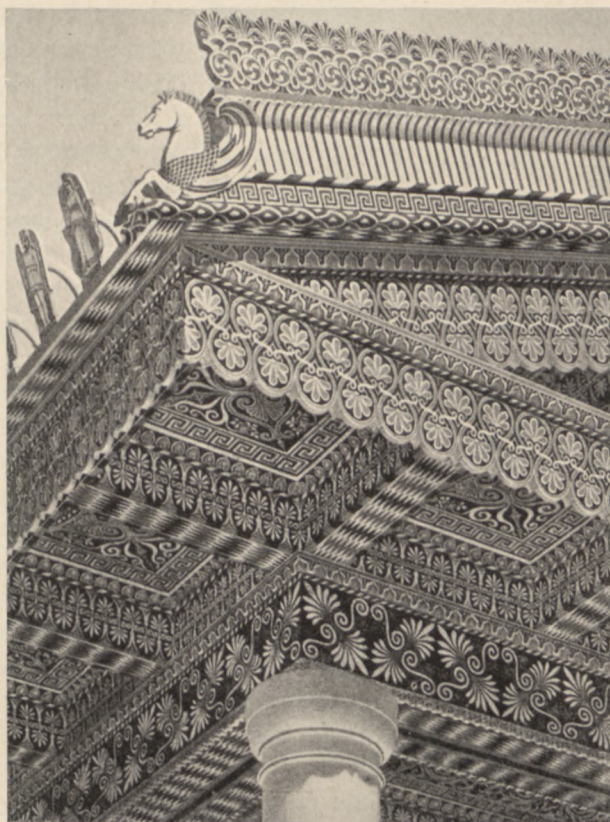
Die Baukunst ist immer und überall das getreueste Abbild der herrschenden künstlerischen Absichten, oft auch der unmittelbarste Wesensausdruck eines Volkes, einer Nation; sie ist auch am wenigsten kurzlebigen Schwankungen unterworfen, bewahrt am längsten den ursprünglichen Kern. So beobachten wir, daß die Römer noch immer, schon als man längst nicht mehr von einem etruskischen Volk oder einer etruskischen Nation sprach, im Kerne sich etruskische Tempel bauen (s. u.), wenn auch die Schmuckglieder, Säulen, Kapitelle, Gebälke, Profile usw. aus einer anderen Kunstregion, der griechischen, genommen sind.

Die etruskische Baukunst, insbesondere der Tempelbau muß erschlossen werden: vorhanden sind als monumentale Überreste sozusagen nur Grundrisse, Fundamente, Unterbauten, Mauern, außerdem Einzelheiten wie Säulenteile und beträchtliche Mengen der einstigen tönernen Verkleidungszier, Tonziegel (Abb. 66), Giebelskulpturen und dergleichen; heranzuziehen sind ferner Nachbildungen in Form von Aschenbehältern, die offensichtlich Gebäude wiedergeben sowie Haus- oder Tempelfassaden und -Grundrisse in verschiedenen Grabformen (Abb. 67) und schließlich noch die Beschreibung des Vitruv. Das ist, wie man sieht, wenig: aus Einzelheiten ist kein Raumgebilde wiederzugewinnen, Nachbildungen sind ihren eigenen Bedingungen unterworfen,

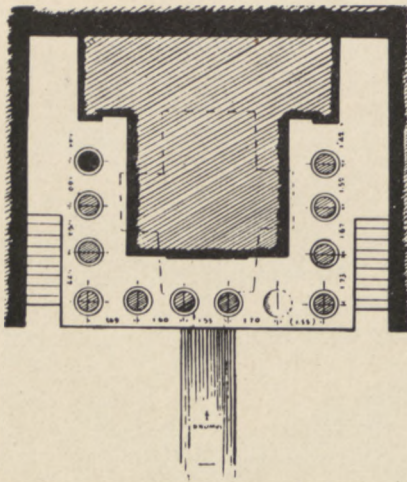
die nicht notwendig mit denen der monumentalen Architektur übereinzustimmen brauchen, und endlich ist die Beschreibung Vitruvs, wie die Reste lehren, nicht eine Musteranweisung, für jeden Baumeister gültig, sondern bezieht sich nur auf einen Teil, wahrscheinlich nur auf den dem Autor bekannten Bau, aus dem er verallgemeinernde Schlüsse gezogen hat. — Immerhin ergeben diese Anhaltspunkte bei vorsichtiger Verwendung mehr als es zunächst scheint:

Der etruskische Tempel ist ein durchaus eigentümliches Gebilde, auch wenn diese oder jene, vor allem schmückende Einzelheit entlehnt ist oder scheint, — er ist durchaus „italisch“. Es ist ein Rechteckbau (Abb. 64), entsprechend der archaischen und klassischen Gewöhnung im Mittelmeer überhaupt vermeidet er in der Planung und im Aufbau (Abb. 65) jede monumentale Rundung. Er trennt sich von der altgriechischen Bauweise durch das wie es scheint von Anfang an zu beobachtende Vorhandensein des Podiums und stellt sich damit in altitalische Überlieferung. Das Podium hebt den Bau aus seiner Umgebung heraus, indem es ihn höher stellt; es gibt ferner der Anlage von vornherein auch eine einzige Richtung durch den notwendigen Stufenvorbau, über den man in die Cella gelangt; denn dieser findet sich naturgemäß nur an einer Stelle, an der vorderen Schmalseite. Der Richtungstendenz entspricht vor allem auch die Anlage einer Säulenhalle vor dem Cellaeingang, sowie ferner die Tatsache, daß es fast nur derartige Tempel mit Vorhalle, also sog. Prostyloi gibt, jedoch keine Peripteroi, die die Allseitigkeit eines Baues zwingend zum Ausdruck bringen. Denn es gibt beim etruskischen Tempel keine Säulenhalle, die die Cella rings umzieht; größere und reichere Tempel weisen zwar auch eine seitliche Halle auf, es fehlt jedoch immer die hintere, wie ja auch der einem Pronaos entsprechende Opisthodom nicht vorhanden ist, vgl. Abb. 91. Die Seitenhallen entwickeln sich vielmehr vor einer hinteren Abschlußmauer, die über die Cellalängswände hinaus bis an den Rand der Säulenstellung gezogen zu sein pflegt. Dies alles ist gemäß der strengen Richtungstendenz konstruiert: eine Tempelrückseite gibt es sozusagen nicht, jedenfalls nicht als Gestaltung und zur Ansicht.

Der griechische Peripteros ist wie eine Kugel — ohne Anfang und ohne Ende, sozusagen allseitig, ist ein Abbild des Weltalls selbst; der etruskische Tempel, auch der kleinste, zeigt die Stufenordnung, die Rangordnung der Welt, einen Anfang und ein Ende. Er setzt sich von vornherein, allein durch seinen Säulenvorbau, zur Umgebung, zur Welt, zum Gläubigen in Verbindung. Die Vorderseite blickt meist nach Süden, der Gläubige blickt dorthin wie die Götter wohnen. Stehen mehr als zwei Säulen in der Front, so sind die Joche differenziert, das heißt



66. Säule, Gebälk und tönerner Verkleidung des etruskischen Tempels, wiederhergestellt.



67. Tomba Ildebranda, Sovana; Grab in Form eines Tempelgrundrisses.

es gibt dann immer ein breites Mitteljoch und zwei schmalere Seitenjoch. Dem entspricht auch die Anordnung der Cella (Abb. 64).

Es ist bezeichnend ungriechisch, daß die Säulen immer in der Achse der Cella stehen, auch die seitlichen, wenn sie vorhanden sind. Ferner: viele der etruskischen Tempel, auch der des Vitruv (Abb. 65), besitzen drei Zellen und — entsprechend der Jochdifferenzierung — ist dann die Mittelcella breiter als die Seitenzellen. Es kommt einmal in dieser strengen Achsenbindung, der Beziehung aller Teile aufeinander und auf das Ganze, die Gestaltung eines Raumsystems zum Ausdruck, wie es der archaische Tempel in Griechenland nicht kennt; es wird ferner alles nach der Vorstellung von einer klaren Ordnung nach Maß und Zahl gebaut — dies am deutlichsten erkennbar in der ohne Zweifel religiös, nicht ästhetisch begründeten Tatsache, daß die Mitte der Schwelle der Mittelcella in der Mitte der gesamten

Anlage liegt; auch die kleineren Tempel weisen häufig diese Eigentümlichkeit auf. Daher ist die Vorhalle der Jupiter-Capitolinustempels in Rom genau so tief wie die Cella, nämlich drei Joche. Freilich dürfen wir nicht übersehen, daß diese Mitte des Baues nur in der angegebenen Weise sozusagen konstruiert ist, räumlich empfunden wird nur durch den Zusammenstoß von tiefer Vorhalle und Cellabeginn, nicht aber irgendwie sichtbar gestaltet ist. Dem entspricht es auch, daß die Mittelcella zwar breiter, nicht aber höher ist. Die drei Zellen liegen also gewissermaßen gleichberechtigt nebeneinander, die Überordnung einer Mitte über die Seiten drückt sich nur in der Jochdifferenzierung der Front, also eigentlich nur im Grundriß aus, nicht im Aufbau. Es entsteht daher keine Raumgruppe, kein Gruppenbau. Dies entspricht der archaischen Haltung der Zeit, aus der diese Plangestaltung stammt, auch wenn wir sie vorwiegend erst aus Bauten etwa des dritten Jahrhunderts kennen.

Diese eben geschilderten Eigentümlichkeiten des etruskischen Tempelbaues, wie: Heraushebung durch ein Podium, Richtungstendenz, Vermeidung der Rückseitenansicht, der prostyle Charakter an sich, die tiefe und weiträumige Vorhalle, die Achsenbindung aller Teile, die Betonung einer Mitte in der Grundrißgestaltung, die damit zusammenhängende Jochdifferenzierung und Ausweitung des Mitteljoches, überhaupt die Weite der Intercolumnien, schließlich die klar durchkonstruierte Ausrichtung des gesamten Baues nach Maß und Zahl — all diese Eigentümlichkeiten hängen untereinander auf das engste zusammen, sind gewissermaßen nur verschiedene Ausstrahlungen des gleichen Grundverhaltens — dem Raum, und zwar dem vorhandenen, empirischen Raum wie dem zu gestaltenden Raum gegenüber. Es sind zugleich Eigentümlichkeiten, wie sie den etruskischen Bau nicht stärker vom griechischen archaischer oder auch klassischer Zeit abheben können. Es hat dabei nichts zu besagen, wenn dieser oder jener Zug einzeln und für sich bereits in der älteren, ja ältesten griechischen Baukunst nachweisbar ist. Diese Nachweisbarkeit von Einzelzügen genügt nicht zum Nachweis der Herleitung der etruskischen Baukunst aus der griechischen, genügt auch dann nicht, wenn ein Einzelteil wie die Säule ohne die Einwirkung der griechischen, insbesondere der dorischen Baukunst nicht denkbar ist; und letzteres ist freilich der Fall (Abb. 66).

Die Stütze des etruskischen Tempels, überhaupt in der etruskischen Baukunst, ist ohne

Zweifel eine dorisierende Säule, ein Blick auf die Abb. 66 lehrt das deutlich. Der Schaft ist nicht kannelliert und verjüngt sich nach oben, das Kapitell weist eine echinusartige Ausladung in verschiedensten Abwandlungen auf, manchmal findet sich unter ihr ein Halsring. Häufig sehen wir auch, abweichend vom Dorischen, als Standfläche eine Basis, die manchmal wie ein umgekehrtes Kapitell gestaltet ist: kesselartig oder geschweift. Diese Umkehrung des gleichen Profiles liebt die etruskische Baukunst sehr, wir finden sie auch bei Sockelprofilen wieder.

Gewiß ist die Stützenform eines Tempels sehr wichtig, jedoch darf man behaupten, daß die Tatsache der dorisierenden Säule des etruskischen Tempels keinerlei Wirkung auf die Raumgestaltung des Baues ausübt, in der Theorie könnte die Stütze auch von der ionischen oder der korinthischen Ordnung hergeholt sein, ohne den Raumcharakter zu verändern. Die Tatsache der dorisierenden Säule sagt also im Grunde gar nichts aus über die Herkunft des etruskischen Tempelbaues, sondern nur etwas über den Zeitpunkt der endgültigen Festlegung der Säulenform — vermutlich den Zeitpunkt der Berührung von Etruskern und unteritalischen Griechen.

R. Delbrück hat die Herleitung der meisten Einzelheiten des etruskischen Tempelbaues aus dem Griechischen in fast allen Fällen erwiesen und damit die Entstehung der gesamten etruskischen Baukunst unter der Einwirkung der griechischen erschlossen. Die Richtigkeit seiner Herleitungen ist kaum zu bezweifeln, weil die angeführten griechischen Parallelen tatsächlich vorhanden sind, es wird auch richtig sein, daß die Etrusker unter der Einwirkung der Griechen zur Schaffung eines monumentalen Tempelbaues gelangt sind, jedoch eines muß dagegen gehalten werden: der etruskische Bau besteht nicht aus Einzelheiten, erst die Gesamtheit der untereinander aufs innigste verknüpften Eigentümlichkeiten bestimmt das Wesen des Baues, und eben diese Gesamtheit ist im griechischen nicht nachweisbar. Was besagt es, wenn wir im griechischen Bau die Jochdifferenzierung kennen und nicht gleichzeitig auch die Achsenbeziehung dieser Joche, die im Etruskischen niemals unabhängig voneinander auftreten. Also: wir stehen einer echten eigenartigen Leistung der Etrusker gegenüber, die durch Ableitung von Einzelheiten ohne den Blick auf die unauflösbare Gesamtheit nicht erklärt werden kann. Das bedeutet aber — daß die Etrusker eine eigene, volklich gebundene Baukunst besitzen, daß in ihr sich ihre eigenen, nur ihnen eigentümlichen Gesinnungen und Vorstellungen niedergeschlagen haben; vielleicht bedeutet es auch, daß dieses Volk erst zu dem, was wir Etrusker nennen, geworden ist — seit, nach und durch die Einwanderung in ihre späteren Wohngebiete.

Die Malerei: Die etruskische Malerei ist uns vorwiegend in Grabmalereien erhalten. Was wir daneben an Malerei auf Tonplatten, Urnen und Sarkophagen kennen, ist zahlenmäßig nur gering. Die Malereien sind Wandgemälde in Kammergräbern, in einer Art Freskotechnik auf den stukkierten Fels, nach ausgiebiger Vorzeichnung, gemalt. Sie gehören zu den wichtigsten Überresten der etruskischen Kunst überhaupt, auch zu den schönsten: man



68. Castel d'Asso, eine Front von Felsgräbern.



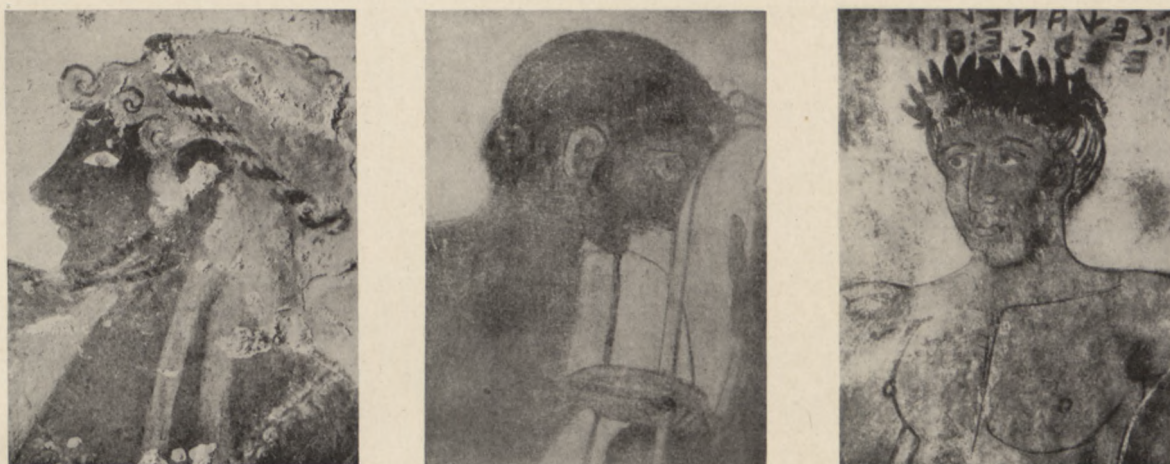
69. Wandgemälde in der Tomba Campana, Veji.

beginnen um 530 und reichen bis in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts hinein. Die dritte Gruppe gehört nach Zeit und Stil in den Hellenismus. Es gibt also eine früharchaische, eine spätarchaische und eine hellenistische Gruppe. Die Zeitansetzungen schwanken wohl im einzelnen, im großen liegen sie fest, hauptsächlich durch Vergleiche mit der besser datierbaren griechischen Kunst, speziell der Vasenmalerei. Genauere Untersuchungen haben eine weitgehende Abhängigkeit der ältesten Gruppe von der kretischen, der zweiten von der attischen Vasenmalerei festgestellt. Daß es keine klassische Epoche gibt, liegt nicht daran, daß diese etwa noch nicht gefunden wurde, sondern daran, daß eine solche nie bestanden hat. Das ist auffallend und sehr eigentümlich etruskisch, denn das gleiche sehen wir in der Plastik. Natürlich haben die Etrusker auch im 5. und 4. Jahrhundert Werke geschaffen, jedoch — diese sind im Stil, in der gesamten Haltung altertümlich, im Grunde archaisch, in Einzelheiten wie Verkürzungen, Schatten usw. weisen sie über den reinen Archaismus hinaus; vor allem zeigen diese Werke ihre zeitlich nacharchaische Entstehung an durch ein gewisses Nachlassen des sicheren Könnens, der Frische, das Altertümliche überzeugt nicht mehr, wirkt gewollt, stellenweise maniert. Der Stilwille, die künstlerische Haltung und die Ausdrucksmöglichkeiten des griechischen Archaismus müssen also lange über das Ende dieser Epoche hinaus den künstlerischen Bedürfnissen der Etrusker genügt, ihren eigenen Gesinnungen vollauf entsprochen haben; andererseits scheinen sie den klassischen Stil der Griechen völlig übersehen zu haben, wiewohl sie zeitgenössische Vasen von den Athenern kauften und in ihren Gräbern aufstellten. Erst der Hellenismus regt sie zu neuem eigenen Schaffen wieder an.

Die erste Gruppe (Abb. 69) verhält sich ganz wie wir es von den Vasen des 7. Jahrhunderts

begreift, daß man in ihnen hat griechische Werke sehen wollen (s. o.). Gleichzeitig sind sie höchst wichtig als nahezu einzige Beispiele monumentaler Malerei der älteren Zeit im Mittelmeergebiet. Manchmal glaubt man in ihnen etwas von dem Zauber der für immer verlorenen, großen griechischen Malerei zu spüren. — Die Gemälde befinden sich noch meist an ihrem ursprünglichen Ort, in den Gräbern, nur wenige sind in Museen übertragen worden; von einigen werden z. B. in Rom und in Kopenhagen farbige Kopien aufbewahrt. — Eine erschöpfende Darstellung der Geschichte der etruskischen Malerei gibt es noch nicht, einen guten Überblick geben die schönen Tafeln: Weege, Etruskische Malerei.

Wir kennen drei zeitliche Gruppen: die ältesten Malereien sind im späten 7. Jahrhundert entstanden, rund um 600 v. Chr. (Veji, Caere); die zweite Gruppe kennen wir hauptsächlich aus Corneto-Tarquinia, wo wir die Erzeugnisse einer Malerschule von beträchtlichem Können über einige Jahrzehnte zusammenhängend verfolgen; diese Malereien



70. Männerköpfe von Grabgemälden archaischer bis hellenistischer Zeit: Tomba delle Leonesse, del Triclinio und degli Scudi, Tarquinia.

kennen: es herrscht das Tier vor, auch da, wo es mit dem Menschen vereint ist; Pferde, Panther, Löwen, geflügelte Sphingen usw. Es verbindet sich eine realistische und eine dekorative Gesinnung — ein lebendiges Gefühl für das pflanzliche Wachstum des füllenden Ornaments, das gar nicht mehr nur Ornamentik zu sein scheint, mit dem Sinn für Anordnung und Wirkung der Farbe: die Tiere werden unabhängig vom Naturvorbild in farbige Streifen aufgeteilt. In der Grotta Campana (Abb. 69) besteht noch keine so klare Disposition der Bildstreifen wie später: das Nebenbild hat beinahe die gleiche Größe und damit Bedeutung wie das Hauptbild.

Die Anordnung der Malerei in der zweiten Gruppe (Abb. 63) kennen wir im Grunde von den schwarzfigurigen Vasen: ein die Wand beherrschendes Hauptbild wird oben und unten gerahmt durch Ornament- oder Streifenbänder, darüber und darunter liegen in reicheren Gräbern noch kleinere Bildfriese, z. B. Tomba Stackelberg. In den Giebfeldern der Gräber finden sich weitere Szenen, doch auch noch häufig die felderfüllenden Tiere; vgl. Taf. V. Die Streifen fassen den Raum zusammen, ohne die architektonische Konstruktion, also etwa die Ecken zu betonen, ja auch nur zu berücksichtigen. In den meisten Fällen wirken auch die großen Bildfelder im gleichen Sinne, sie verschleifen die Ecken, indem die Bilder sich von den Langseiten auf die Rückseiten fortsetzen. Diese Tendenz führt soweit, z. B. Bäume in die Ecke zu setzen, deren Zweige sich auf zwei aneinanderstoßenden Wänden entfalten (z. B. Vasi Dipinti, T. Stackelberg), ja selbst der Wagenlenker der T. Casuccini ist halb auf die Seiten-, halb auf die Rückwand gemalt. Betont sind die Ecken hingegen durch gemalte Säulen in der T. d. Leonesse. — Die Inhalte der Grabgemälde sind meist aus dem Leben genommen: Tänze, Reigen (Abb. 63), Gelage, Schmaus und Musik, Jagd und Spiel, Wettkämpfe, Darstellungen des Toten auf dem Prothesisbett, dieses allein und darum die Klagenden — seltener Mythen wie die schöne zarte Darstellung des Troilosmythos (dies das älteste Bild der zweiten Gruppe, um 530, Taf. V). Viel pflanzliches Beiwerk, Bäume und Sträucher, belebt von kleinen Tieren, mit Binden behangen innerhalb der Darstellungen, in dem Troilosbilde ist es ein ganzer Hain, in dem das Ereignis stattfindet. Die Bäume sind über das ganze Bild verteilt, stehen zwischen den Figuren und dem altarartigen Brunnen, ja kleinere Bäume stehen auf, d. h. wohl hinter diesem. Der Gedanke des Haines ist fortgesetzt in dem Nebenbild darunter. Auch beobachtet man hier wie anderswo den deutlichen Versuch einer räumlichen Schichtung: der Fuß des Wasserbeckens verschwindet halb hinter dem Fußprofil des Brunnens,



71. Polyphem, Teilbild aus der Tomba del Orco, Tarquinia.

sind nicht zu sehen, sie stehen hinter oder mitten in der „Wiese“. Die Fisch- und Vogeljagd dieses Grabes ist nahezu beispiellos als Landschaftsgemälde: der weitaus größte Teil der bemalten Fläche ist Himmel und Meer, mit den auseinander flatternden Vögeln gefüllt, eine Felskuppe ragt aus dem Meer hervor oder ins Meer hinein, nur klein sind die Menschen in den Kähnen und auf den Felsen. Auch hier scheinen die Pflänzchen eher hinter den Felskonturen herauszuwachsen als auf ihnen zu stehen. Ähnlich die Efeuranken um die Bäume der T. d. Triclinio (Abb. 63), die Schichtung der Figuren T. d. letto funebre.

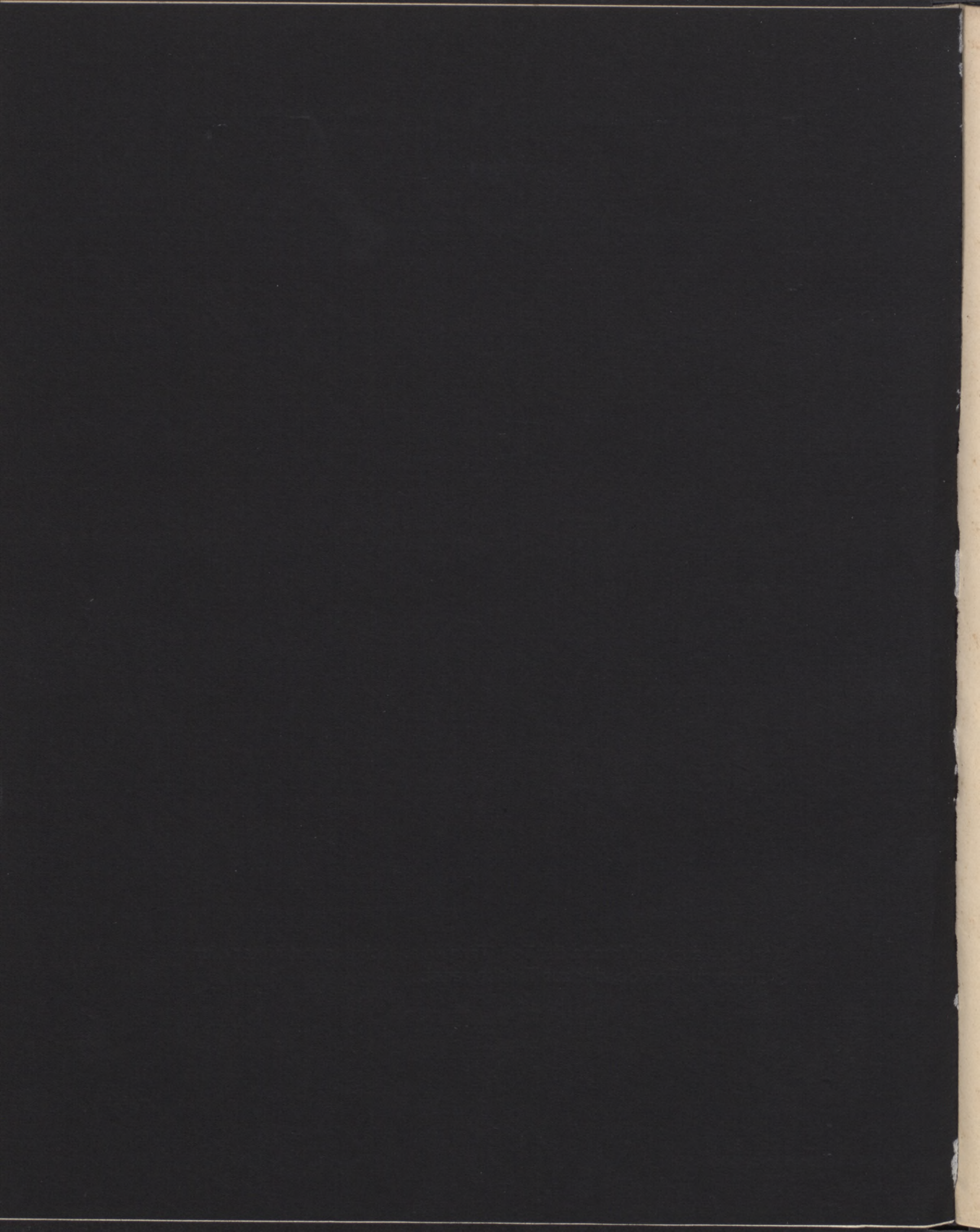
Diesem „Realismus“ steht auch in dieser zweiten Epoche ein starker Sinn für das Dekorative gegenüber: die Felsen sind in farbige Streifen aufgeteilt, in der Anordnung der Figuren ist eine deutliche Gegengleichheit verbunden mit rhythmischer Reihung beliebt, z. B. besonders deutlich T. del Triclinio (Abb. 63). Ähnlich wie in der ägyptischen Kunst werden der Gegengleichheit zuliebe sogar die Gebärden verändert, T. d. Auguri: die Gebetsgebärde ist nach Ausweis der Plastik auch bei den Etruskern an die Rechte gebunden, im Bilde ist freilich auch die Linke möglich. — Trotz aller „räumlichen Tendenzen“ bleibt die Figur rein flächenhaft, wird „aus dem Umriß entwickelt“.

In den Gräbern der hellenistischen Epoche (Abb. 70 rechts, 71) befinden wir uns in einer anderen Welt: man kann nicht leugnen, daß das technische Können, die Ausdruckskraft keineswegs gemindert ist, denn der Todesdämon oder ein Frauenkopf der T. del Orco sind hervorragende Gemälde, sicher und gekonnt, ebenso die besten Bilder der T. François. Auch diese Bilder sind „abhängig“ insofern sie hellenistisch sind und dieser Stil natürlich nicht von den Etruskern oder den übrigen italischen Völkern geschaffen wurde, wenn er auch ihrer Eigenart besonders entsprochen zu haben scheint; sie bevorzugen hauptsächlich das barocke Pathos dieser Zeit. Aber die Inhalte stellen ihre eigene Welt dar, die Vorstellungswelt der späten Etrusker, wo naive Sinnenfreude, Spiel, Musik und Tanz verbannt scheint, wo selbst in den Gelageszenen die frische Unbefangenheit der älteren Zeit einer dumpfen Schwere gewichen ist. In den Bildern herrschen die Unterweltsgötter und -szenen, schreckliche Gestalten wie Tuchulcha, Todesdämonen und sonstige grausige Vorgänge, deren Grauen auch das lustige Spiel springender Delphine in einem Ornamentstreifen der T. del Tifone eher hebt als mindert. Die Blendung Polyphems (Abb. 71) wird mit krassem Realismus geschildert. Es scheint als ob das Jenseits

ebenso der Fuß des Achill auf der anderen Seite, die Palmette des großen Baumes verdeckt einerseits den Löwenkopf auf dem Brunnen, verschwindet andererseits hinter dem Pferdekopf rechts, die rechts herauskommende Ranke wird an einer Stelle durch den Pferdeschwanz verdeckt, die Füße der gemalten Gefäße aus dem Giebelbilde der T. d. Caccia e Pesca (Ducati Taf. 80)



Wandbild aus der Tomba dei Tori, Tarquinia. Achill lauert hinter dem Brunnen auf Troilos, der zur Tränke reitet.





72. Der Kentaur von Vulci, Kalkstein. Rom, Villa Giulia.

Grauen und Furcht erregend die Oberhand gewonnen habe über die Daseinsfreude einer vergangenen Zeit, in der die Etrusker mächtige Herren waren.

Die Skulptur: Die etruskische Skulptur ist sehr uneinheitlich, landschaftlich verschieden, und zwar im Stil wie in den inhaltlichen und materiellen Stoffen, so daß es schwierig ist, allgemein gültige Wesenszüge herauszustellen. Wir nehmen schon hier vorweg, daß, was für die Malerei gesagt wurde, auch hier gilt: es fehlt die eigentlich klassische Stilepoche, im Grunde genügen die archaischen Ausdrucksformen solange, bis sie durch die barocken des Hellenismus abgelöst werden; in dieser Zeitspanne kann man stärker als in Griechenland, von einer gemein-italischen Koine sprechen. Auch dies hat die Skulptur mit der Malerei gemeinsam: daß sie weitgehende Anregungen in der griechischen Kunst findet, sich stärkstens hier anlehnt, ohne jedoch in bloßes Kopieren zu verfallen. Dies gilt

insbesondere von der archaischen Kunst, wo wir eigenartig etruskischen Leistungen von hoher Qualität gegenüberstehen, im Gegensatz zur hellenistischen, in der vor allem die Reliefkunst der Urnen, auch der Sarkophage, auf eine Stufe der Minderwertigkeit herabsinkt, die auch in der bescheidensten griechischen Provinzkunst niemals erreicht wurde. Und trotzdem ist es möglich, auch hier jenseits der Wertungen „schön“ und „häßlich“ und über das gemein-hellenistische hinaus charakteristisch etruskische Züge zu erkennen. Einen kühnen Vorstoß hat in diesem Sinne jüngst G. v. Kaschnitz-Weinberg unternommen, dessen Analysen in Zukunft eine fruchtbare Grundlage für eine Diskussion von grundsätzlicher Bedeutung, über Etruskisch-Italisch hinaus, darstellen.

Die Frage der Qualität ist kein ausschlaggebender Maßstab; das zeigen allein Werke wie die kapitolinische Wölfin, der Apoll von Veji (Abb. 75), die Tonsärge von Caere (Abb. 74), der sog. Brutus (Abb. 76). In keinem Falle wird heute jemand nur wegen der unleugbaren Qualität am rein etruskischen Ursprunge dieser Werke zweifeln. Tusgisches Erz besaß in archaischer Zeit Weltruf, ein etruskischer Bronzedreifuß findet sich unter den archaischen Weihgeschenken auf der Akropolis! Die Lupa ist technisch wie künstlerisch vollendet. Wir sehen eine eigentümliche Mischung zweier Ausdrucksformen: neben der lebensnahen, lebendigen Form in Haltung, Ausdruck, anatomischen Einzelheiten eine sichere, echt archaische „Stilisierung“ anderer Formen wie z. B. der Haarmähne an Hals und Rücken. — Nach den nicht sehr zahlreichen Beispielen zu urteilen, muß die statuarische Tonplastik der Etrusker recht bedeutend gewesen sein. Der Apoll von Veji ist ohne Zweifel eine Schöpfung der Werkstatt, von welcher wir einen Meister mit Namen kennen,



72. Bärtiger Krieger mit Speer und Schwert. Grabstele aus Volterra.



74. Ehepaar auf Kline. Tonsarg aus Caere. Rom, Villa Giulia.

Vulca, den Schöpfer des Terrakottaschmuckes des römischen Jupiter-Capitolinustempels, Ende des 6. Jahrhunderts, wenn auch vielleicht der Apoll schon in den Anfang des 5. Jahrhunderts gehören mag. Dem Werke fehlt nicht Wucht und innere Größe. Ungriechisch wirkt der Gegensatz von Leib und Gewand, Gesicht und Haar: sprühlebendig der Ausdruck, fast starr und leblos die Haare des Hinterkopfes oder die gedrehten Locken auf den Schultern;

das Gewand fließt schmiegsam über den Körper, jede Form modellierend und empfindsam enthüllend und trotzdem hat es fast eine ornamentale Starre. Der Leib gestaltet weniger in organischem Aufbau ein absolutes Sein als vielmehr eine Erscheinungsform, indem die Wirkung vom Gerüst in die sicht- und tastbare Oberfläche verlegt ist. — Den Tonsärgen von Caere (in Rom und Paris) kann Griechenland nichts Gleichartiges an die Seite stellen (Abb. 74). Das Bett bildet den Sargkasten, die Figuren den Deckel: ein Mann und eine Frau wie zum Mahle gelagert, in der Anordnung an Szenen aus den Gräbern von Tarquinia erinnernd. Auch hier wieder die eigentümliche Verbindung zweier Gegensätze, die wir nun schon öfter fanden: groß und vollplastisch heben sich die Oberkörper heraus, flach und unplastisch sind die ausgestreckten Unterkörper gebildet. Dabei sind an letzteren wieder Einzelheiten, wie etwa die kräftigen Röhrenfalten über den Beinen der Frau oder in den Zipfeln unter den Händen, voller Leben und Frische. Fein beobachtet und mit großer Kunst sind die Gegensätze zwischen Mann und Frau herausgearbeitet: die Frau ist lebhafter bewegt als der Mann, sie schmiegt sich an den aufgerichteten Oberkörper an, der sich flach und breit, wie eine Folie, neben dem plastischen, runden Leib der Frau ausbreitet, seine ruhigen Gebärden heben sich von ihren lebhafteren ab. Alle Formen der Frau sind runder und weicher, die des Mannes härter und eckiger; der Kopf des Mannes ist auf knappe, spitze Formen, die in die Höhe und Tiefe führen, der der Frau auf weiche und breite angelegt (Kinn, Mund, Nase, Auge, Stirn). Voll lebensnaher Beobachtung das Gewand der Frau, wie es sich über ihrem linken Arm dreht, sich zwischen den Brüsten spannt und unter der Spannung leichte, weich geschwungene Falten bildet. Die Särge sind um 500 v. Chr. entstanden.

Schon durch das einheimische Material als etruskisch legitimiert, offenbaren Steinskulpturen, wie der Kentaur von Vulci (Abb. 72), Büsten und die Sphinx von Chiusi, der Krieger in München, und manches andere Werk etruskische Eigentümlichkeiten: fast grob im einzelnen, riesengroß die Augen, niedrig die Stirn, schwer, wuchtig, gewaltig (Kentaur) die Gesamterscheinung, und vor allem die Konzentration auf den Ausdruck, den man nicht geistig oder seelisch nennen wird — es ist der Ausdruck eines starken Lebens überhaupt, der aber bezeichnenderweise in der Haupt-

sache aus dem Kopfe zu uns spricht. Diese Ausdrucksintensität des Gesichtes bei häufiger Vernachlässigung des übrigen Körpers (Steinbüsten von Chiusi, Bronzebüste von Vulci), in der die eben geschilderte Gegensätzlichkeit der Formensprache noch einmal deutlich wird, führt vor diesen Werken immer wieder zum Eindruck des Bildnismäßigen, der Wiedergabe einmaliger Gesichtszüge. Dieser Eindruck bleibt, selbst wenn man sich klar darüber ist, daß die Wiedergabe solcher Einmaligkeiten auf der archaischen Stufe tatsächlich wohl noch kaum beabsichtigt gewesen ist, er bleibt insbesondere, wenn wir sehen, daß er im Griechischen der gleichen Epoche nicht vorhanden ist! Es ist auch mit Recht die Porträtmäßigkeit der sog. Kanopen — Werke, in denen der Gegensatz der durchgebildeten ausdrucksstarken Köpfe zu den ausdrucksleeren, fast schematischen „Körpern“ die Grenze erreicht zu haben scheint — immer wieder aufgefallen. So kann es nicht verwundern, daß die Etrusker, wie später die Römer, eine wirkliche Porträtkunst (Abb. 76, 77), die auf die Darstellung des Einmaligen einer Persönlichkeit in ihrer tatsächlichen äußeren Erscheinung abzielt — schon früh entwickelt haben: die innere Bereitschaft zum Porträt ist von Anfang an vorhanden, sie scheint zur Wesensstruktur der Etrusker zu gehören, wenn auch erst vom 5. Jahrhundert ab Porträts in unserem Sinne entstanden sind. Es ist kein Zufall, daß wir bis vor kurzem zwischen spätetruskischem und frührömischem Porträt nur schwer zu unterscheiden wußten, denn dieser Wesenszug ist auch ein römischer. Ja selbst der Gegensatz — Vernachlässigung des Körpers, Konzentration auf das Gesicht — findet sich wie im etruskisch-

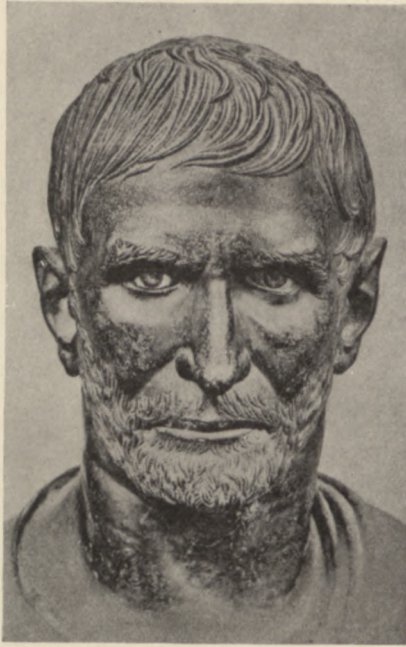
hellenistischen so im Grunde auch bei den Römern; denn es stellt schließlich die gleiche negative Haltung einem Gesamtwerk gegenüber dar, wenn die Römer bedenkenlos auf einen kopierten Idealkörper ein wirkliches Porträt setzen, ohne eine Empfindung für diesen Gegensatz zu haben.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Etrurien hat gerade in den letzten Jahren einen besonderen Aufschwung genommen, vor zehn Jahren bezeichnete man das Problem der Etrusker als das „Problem von heute“; das gilt bis zu einem gewissen Grade auch jetzt noch. Unter Vorangang der Italiener sind Gelehrte vieler Nationen (insbesondere Deutschland, das eine lange Etruskologie-Tradition besitzt, England, Amerika und die nordischen Staaten) beteiligt. Auch heute noch werden die Funde zunächst meist in den Monumenti dei Lincei und in den Notizie degli scavi veröffentlicht, jährliche Anzeigen finden sich in den Fundberichten des Deutschen Archäol. Instituts in Rom (Archäol. Anzeiger); den Ruf einer ernsthaften Zeitschrift haben sich rasch die seit 1927 erscheinenden Studi Etruschi geschaffen, in ihr schreiben auch Nichtitaliener in ihrer Landessprache. Mehr und mehr hat sich die Überzeugung Bahn gebrochen, daß eine systematische Zusammenfassung und Verarbeitung früherer Funde und Fundgruppen, meist nach lokalen landschaftlichen Gesichtspunkten, unsere Kenntnis am besten fördert und am ehesten geeignet ist, sie auf eine sichere Grundlage zu stellen. Die folgende systematische Literatur-Übersicht kann die Fülle des reichen Schrifttums auf allen Gebieten auch nicht annähernd erschöpfen, will nur einen kleineren Teilausschnitt mir besonders wichtig erscheinender Arbeiten geben.

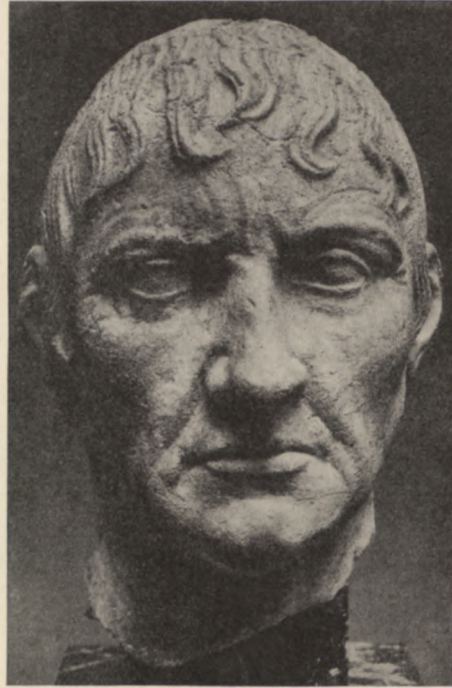
Allgemeines: K. O. Müller, Die Etrusker, neu bearb. von W. Deecke. 2 Bde. Stuttgart 1877. — F. Schachermeyer, Etr. Frühgeschichte. Berlin 1929. — Ders., Die Etruskologie und ihre wichtigsten Probleme, in: Neue Jahrb. f. Wiss. u. Jugendbild. 7. 1931. S. 619ff. — Sundwall, Vorgeschichte Etruriens 1922. — J. Martha, L'art étrusque. Paris 1899. — N. Åberg, Bronzezeitl. u. früheisenzeitl. Chronologie, I. Italien.



75. Der Apollo von Veji, Teil einer überlebensgroßen Tongruppe. Rom, Villa Giulia.



76. sog. Brutus. Bronzebildnis Rom, Konservatorenpalast.



77. Etrusker. Bildniskopf, 1. Jhdt. v. Chr. Geb. Berlin, Altes Museum.

Stockholm 1930. Dazu die ergänzende u. im wesentlichen zustimmende Bespr. von F. Matz, Deutsche Lit. Ztg. 1936, S. 1014ff. — P. Ducati, Storia dell'arte etr. 2 Bde. Florenz 1927. — Ders., Etruria antica. 2 Bde. 1927. — Hausenstein, Die Bildnerei der Etrusker. 1922. — H. Mühlestein, Die Kunst der Etrusker. — Ders., Über die Herkunft d. Etr. 1929. Hierzu: F. Matz, Gnomon. 1930. S. 491ff.; Ablehnung beider Bücher mit guten Gründen. — Nogara, Les Etrusques et leur civilisation. Paris 1929. — P. Ducati, Italia antica. Bd. I. 1936. — Körte und Skutsch, Art. „Etrusker“ in Pauly-Wissowa-Kroll, Realenzyklopädie. — Duhn und Herbig, Art. „Etrusker“, in: Eberts Reallexikon d. Vorgeschichte. — Bendinelli, Compendio di storia dell'arte Etrusca e Romana. Mailand 1931. — Die tiefeschürfende Darstellung der Wesenszüge des Etruskertums insgesamt von Alfred Rosenberg in „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“ beruht nicht allein auf den Deutungen der etr. Sprache durch Grünwedel, sondern selbstverständlich ebenso auf der Auswertung aller übrigen Hinterlassenschaften der etr. Kultur; dieser Versuch der Wesensdeutung des etr. Menschen und seiner Auswirkungen in späterer Zeit behält m. E. deswegen auch dann seine Gültigkeit, wenn man die Grünwedelschen Spracherklärungen, die die Sprachwissenschaft bekanntlich durchgehend abgelehnt hat, für Phantasie hält.

Lit. zur etr. Baukunst, außer den oben genannten Arbeiten:

J. Durm, Die Baukunst der Etrusker und Römer. 1905. — R. Delbrück, Das Kapitulum von Signia, Rom 1903, vor allem F. Studniczka, Das Wesen des tuskanischen Tempelbaues, in: Die Antike 4. 1928. S. 177ff., grundlegend.

Wiederherstellung des Tempels nach den Angaben des Vitruv: Th. Wiegand, Le temple étr. d'après Vitruve, in: La Glyptothèque Ny Carlsberg. München 1904. — Studniczka S. 203, Abb. 35. Durm S. 97, Abb. 108. — Ducati Taf. 23.

Etruskische Tempel z. B. in Caere (St. Etr. 9, 1935, S. 83ff.), Veji (Ducati, Storia S. 82ff. Not. d. scavi 1922, S. 206ff.), Alatri (Röm. Mitt. 4, 1889, S. 144, Abb. 11, 6. 1891, S. 349ff. Studniczka S. 202, Abb. 34. Durm S. 111, Abb. 121. — einzellig), Signia (Delbrück Taf. 4, Studniczka S. 204, Abb. 36, dreizellig), Alba Fucense (Durm S. 109, Abb. 119/20, Studniczka S. 213, Abb. 44, einzellige Bauten), Populonia (Not. d. scavi 1914, S. 445, Abb. 1), Marzabotto (Durm S. 107, Abb. 117. Ducati Storia Taf. 25, St. Etr. 2, (1928), S. 776,

Abb. 2.), Falerii (Nat. d. Scavi 1879, 1882, 1883, 1887, Durm S. 106, Studniczka S. 210f., Papers of the Brit. School, Rome VIII, Taf. 1), Satricum (Not. d. scavi 1885, S. 192, Abb. 1), Lanuvium, Civita Lavinia (Mon. Antichi 1921, S. 306, Studniczka S. 210, Bull. Comunale 56, 1928, S. 75ff.; S. 199ff.: einzellig mit Seitenhallen), Orvieto (Archäol. Anzeiger 1934, Sp. 431. Not. d. scavi 1925, S. 159, 1934, S. 67ff., Orvieto Etrusca, Rom 1928, Taf. 11, Abb. 43), Fiesole (Not. d. scavi 1932, S. 442ff., Archäol. Anz. 1933, Sp. 578), Rom, Tempel des Jupiter Capitolinus (gegründet von Tarquinius, geweiht 509 v. Chr. Geb., im ersten Jahre der Republik, den tönernen Schmuck des Tempels fertigte der Etrusker Vulca aus Veji, dessen Werkstatt man in dem berühmten Apoll von Veji wiedergefunden zu haben glaubt, s. o. S. 81f., Abb. 75; Durm S. 100, Abb. 111. Archäol. Anz. 1914, Sp. 78; Studniczka S. 205.)

Zu den Säulen: Abb. 66; Durm S. 61ff., Abb. 61ff.; Ducati, Storia Taf. 24ff.; Studniczka S. 179ff. — St. etr. 1. (1927) 60.

Nachbildungen des Tempels: Rizzo, Di un tempietto fittile di Nemi, in *Bulletino (della commissione archäologica) comunale (di Roma)* 1910, S. 281ff., 1911, S. 23ff.; Ducati Storia Taf. 23; Studniczka S. 209, Abb. 40. — Tontempelchen von Satricum: Durm S. 46, Abb. 45. Ducati Storia Taf. 171. Studniczka S. 201. Abb. 32/33. — Darstellungen auf etr. Spiegeln: *Bulletino comunale* 46, (1918), S. 229ff. — Wiederaufbau des Tempels von Alatri im Museo di Papa Giulio in Rom: oft abgebildet, z. B. Ducati, Storia Taf. 175; ders., *Etruria antica* Taf. 16, Abb. 31. — Dachterrakotten, Verkleidungsplatten, Giebel, Akrotere: Ducati Taf. 27, 92ff., 172ff. Durm, bunte Tafel zu S. 75. van Buren, *Terracotta revetments in Etruria and Latium*. London 1921. — Vgl.: St. etr. 5. 1931. S. 105ff.

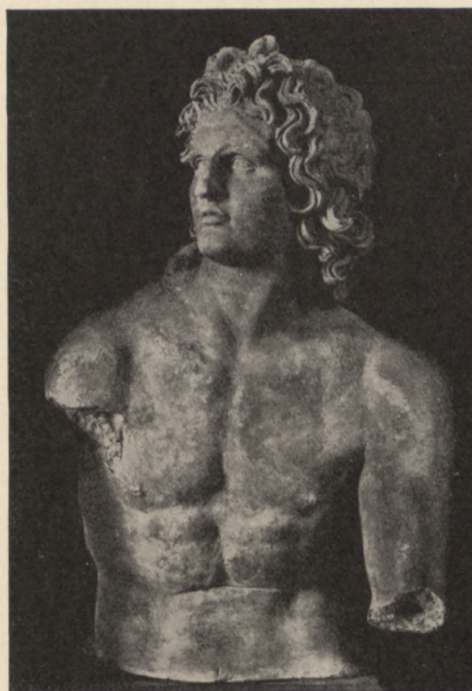
Wiederherstellung eines etr. Tempels mit Darstellung dieser Terrakotten am Bau und mit der Holzkonstruktion des Gebäudes: Durm S. 87, Abb. 97, S. 118, Abb. 129; Papers Brit. Sch. Rome VIII, Taf. 1; Studniczka Taf. 26. Vgl. hier Abb. 66.

Stadtanlagen: Ducati, *La città etrusca*, in: *Historia* 1931. Marzabotto: Ducati Taf. 162 — regelmäßige Straßenzüge, rechtwinklig zueinander! Mon. Antichi I, S. 250ff. — Durm S. 39, Abb. 38. Vgl. auch die entsprechende Anlage in der Gräberstadt von Orvieto, hierzu Akerström, *Kammergräber* S. 109. — Stadtmauern: Noack, *Griechisch-etruskische Mauern, Röm. Mitt.* 12, 1897, S. 161ff., Ducati, Storia Taf. 20ff. — Haus: Ducati, Storia Taf. 163. Durm S. 44, Abb. 43. Nachbildungen in Urnenform, z. B. Ducati, Storia Taf. 163f. Studniczka S. 216/17, Abb. 46/47. — Nach Varro (de l. l., V 61) gelten die Etrusker als Erfinder des echt italischen Atriums! Akerström, *Kammergräber* S. 28f., erschließt aus Gräbern ein Haus mit apsidialem Abschluß, ob mit Recht?

Die Gräber: wichtig für unsere Kenntnis der etr. Kultur, und auch für die Baukunst sind die Gräber, die in sehr großer Zahl aus etr. Gebieten bekannt sind, neuerdings umfassend und sorgfältig untersucht von Akerström, *Kammergräber*. Für die Baukunst belanglos und auch nicht ausschließlich etruskisch sind die älteren Formen des Pozzograbes (brunnenartige Vertiefungen für die Aschenurnen, sog. Villanovazeit) wie auch die Fossagräber (Gräben für Bestattung, 7. Jahrhundert).

Noch ins 7. Jahrhundert scheinen die Anfänge der Kammergräber zu gehören, in den Fels gegrabene, zum Teil mehrräumige Anlagen wie z. B. die ausgemalten Gräber von Tarquinia; und schließlich das Tumulusgrab, vor allem bekannt aus den Caeretaner Nekropolen: ein großer Erdhügel, zu dessen Sicherung eine steinerne Fassung um seinen Fuß gelegt wird, eine aus mehreren Schichten aufgemauerte sog. Krepis. Innerhalb des Tumulus liegt das Grab, meist ein Kammergrab. Es ist wahrscheinlich, daß auch die in den Boden vertieften Kammergräber z. B. von Tarquinia mit einer Erdanschüttung versehen waren.

Auf bestimmte Landschaften beschränkt ist das Würfelgrab, so genannt nach der äußeren Erscheinung der aus dem Felsen gemeißelten Fassade, am besten bekannt von Bieda, einer großen von H. Koch und anderen er-



78. Apollo. Hellenistische Tonskulptur von einem Tempel in Civit  Castellana.

schöpfend untersuchten Nekropole (Röm. Mitt. 1915), neuerdings auch von Sovana (Bianchi-Bandinelli, Sovana. Florenz 1929), ebenso in S. Giuliano und Castel d'Asso (Mon. del Instituto I, S. 60); hier Abb. 68.

Diese Gräber haben als oberen Abschluß eine Folge von Profilen, die vom Griechischen abweichen in der Grammatik der Einzelformen, in Abfolge und Zusammensetzung, in ihren schweren Verhältnissen sowie in der Gradlinigkeit der vorderen Ebene. Die Profile springen nicht vor und zurück, vor allem nicht das oberste, sie stellen also insgesamt als oberen Abschluß eine schlichte Belegung in Form von verschiedenen disponierten Schattenlinien dar, keinen wirklichen Abschluß durch Überordnung des obersten Teiles, wie in der griechischen Baukunst. Ohne wirklich überzeugende Anhaltspunkte hat man die Herkunft dieser Profilierungen in Jonien gesucht. — Die Profile der Würfelgräber von Sovana erinnern schon mehr an die eines wirklichen Baues, sie scheinen auch sämtlich später entstanden zu sein.

Aus Sovana kennen wir auch, in der Tomba Ildebranda (Abb. 67), die beste Wiedergabe der äußeren Erscheinung eines Tempels mit vorderer und seitlicher Säulenstellung, abweichend vom wirklichen Tempelbau allerdings durch die Verwendung korinthisierender Kompositkapitelle.

Haus- oder Tempelfronten geben die großen Grabfassaden der Nekropole von Norchia wieder mit ihren großen figurengeschmückten Giebeln (Norchia, Tombe doriche, Akerström S. 92; Studniczka, Antike 4. 1928, S. 207).

Unbezweifelbar unter der Einwirkung der räumlichen Proportionierung des etr. Tempels stehen Gräber in der Art des Grabes der Stühle und Schilde (Tomba delle Sedie e degli scudi) in Caere (Mon. del Instituto II, Taf. 19 G; Studniczka S. 206, Abb. 38; Ducati Taf. 187. St. etr. 1933, S. 54, Abb. 5) ein Dreizellenbau, die mittlere Cella breiter als die seitlichen, vor diesen ein Breitraum von gleicher Tiefe, der Vorhalle des Tempels entsprechend. — Die Fassade eines Stockwerkhauses mit oberer Galerie geben hellenistische Gräber z. B. in S. Giuliano (Akerström S. 89) und in Norchia (Journ. Rom. Studies 1925, S. 76) wieder. Kleine Gräber in Form von Tempelchen ohne Vorhalle, tombe ad edicola, z. B. in Populonia: Not. d. scavi 1926, S. 363, Abb. 2. Mon. Antichi 34. 1931, S. 289ff.

Man zählt die Etrusker gewöhnlich zu den großen Meistern des Gewölbebaues, in dem die späteren Römer die großartigsten Vollender geworden sind. Das ist nur dann richtig, wenn man das sog. falsche Gewölbe mit einrechnet, denn in Wirklichkeit kennt die ältere etr. Grabarchitektur nur das Scheingewölbe, das durch fortgesetztes Vorkragen der Steinschichten entsteht, über rundem Grundriß eine Scheinkuppel, über eckigem ebenso, mit Zwickeln (Pendentifs) zur Konstruktion der Übergänge. Das echte Keilsteingewölbe, die Kuppel oder die Tonne, ist in Etrurien nicht früher bekannt als es im Mittelmeergebiet überhaupt üblich wird, seit hellenistischer Zeit (s. Akerström u. a. S. 153, 163).

Die Malerei: F. Weege, Etruskische Malerei. Halle 1921. — A. Rumpf, Die Wandmalereien von Veji. Diss. Leipzig 1915. — Ders., in: Einleitung in die Altertumswissensch. II, 3. 1921. — Messerschmidt, Beiträge zur Chronologie d. etr. Wandmalerei. Diss. Halle 1928. Zur Technik: Branzani, St. Etr. 7, S. 335ff. — Über die Kopien: Messerschmidt, St. Etr. 7, S. 417ff. — F. Poulsen, Etruscan tomb paintings. Oxford 1922. — Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia I. La pittura etrusca Tarquinii fasc. I. (t. d. Leonessa, t. d. Vasi dipinti). — Grotta Campana, Veji: Rumpf, Diss. S. 6. Messerschmidt S. 60, Nr. 5. Ducati Taf. 73. Poulsen Abb. 1. Arch. Jahrb. 1916, S. 165, Abb. 36. Harmon, Amer. Journ. Archäol. 16. 1912. S. 1ff. Petersen, Röm. Mitt. 1902, S. 149ff. (Deutung der Jagdszene als Rückführung des Hephaist) hier Abb. 69. — Tomba dei leoni dipinti Caere: Messerschmidt Nr. 1. Rumpf, Einl. S. 79. Studi Etr. 1, 1927, Taf. 49. — Tomba degli Animali dipinti: Petersen, Röm. Mitt. 1902, S. 152f. St. Etr. 1, Taf. 49. Messerschmidt Nr. 2. Rumpf, Einl. S. 79. — T. del Duce, Vetulonia: Rumpf, Einl. S. 78. Not. d. scavi 1887, Taf. 16, 1. Messerschmidt S. 19. — T. d. Nave, Caere: Rumpf, Einl. S. 79. St. Etr. 1, Taf. 50. Messerschmidt S. 19.

2. Gruppe: T. dei Tori: Weege, Beil. III 2, 4, Taf. 96. Ant. Denkm. II, Taf. 41 (bunt), danach hier Taf. V. Ducati Taf. 76 u. 79. Poulsen Abb. 2. Messerschmidt Nr. 7. J. de Wit, Die Vorritzungen der etr. Grabmalerei, in: Arch. Jahrb. 44, 1929, S. 31ff., S. 33. Die Datierung schwankt zwischen 550 und 530, das spätere Datum ist wahrscheinlicher. Das Hauptbild mit der Troilsszene ist noch unattisch, die Nebenbilder hingegen sind in der Art von Kleinmeisterschalen angelegt, zierliche Bilder und Inschriften auf langer schmaler Fläche ohne Figur und Ornament. Achill ist unbärtig! Der Landschaftscharakter wird besonders deutlich beim Vergleich mit der im Thema ähnlichen Timonidasflasche (Curtius Band II, 1, Abb. 96). — T. d. Caccia e pesca: Weege, Beil. III, 3, Taf. 2, Abb. 58—60. Mon. d. Inst. XII, Taf. 13—14a. St. Etr. 3, Taf. 40. Ducati Taf. 79/80. de Wit S. 83ff. Messerschmidt Nr. 16. Rumpf, Einl. S. 79: Oltos. — T. della Pulcinella: Weege Taf. 90. Poulsen Abb. 6. Messerschmidt Nr. 14. — T. degli Auguri: Weege Taf. 91—95. Mon. d. Inst. XI, Taf. 25/26 (bunt!). Ducati Taf. 78/79. Poulsen Abb.

3—5. St. Etr. 3, Taf. 41. de Wit S. 44ff. Messerschmidt Nr. 12. — T. del Vecchio: Weege Taf. 70f., Abb. 56f. Mon. d. Inst. IX, Taf. 14. Poulsen Abb. 30. Messerschmidt Nr. 20. Rumpf S. 79. — T. del Morente: Weege Taf. 72. Poulsen Abb. 18. Messerschmidt Nr. 26. — T. del Barone: Weege Taf. 76—83, Beil. III, 1. Poulsen Abb. 14. Ducati Taf. 79, 82/83. Messerschmidt Nr. 23. — T. Stackelberg (auch delle bighe genannt): Weege, Arch. Jahrb. 1916, S. 106ff. Weege, Beil. II, Abb. 78f., 81f., 87, Taf. 84, 86. Poulsen Abb. 15, 17, 19, 21/22, 23. Ducati Taf. 84/85. Rumpf, Einl. S. 79. — T. dei Vasi dipinti: Weege Taf. 66—69, Abb. 35. Mon. d. Inst. IX, Taf. 13—13c. Ducati Taf. 82. Messerschmidt Nr. 19. — T. dei Baccanti: Weege Taf. 41—43. Messerschmidt Nr. 21. — T. delle Iscrizioni: Weege, Beil. III, 6, Taf. 73—75. Poulsen Abb. 7, 8, 12. Messerschmidt Nr. 8. — T. delle Leonesse: Weege Taf. 3—10. Ant. Denkm. II, Taf. 42. Ducati Taf. 76/77. Poulsen Abb. 13. Arch. Jahrb. 1916, S. 166, Abb. 37. de Wit S. 49ff. Messerschmidt Nr. 15. Hier Abb. 70 links. — T. del Morto: Weege Taf. 44—46. Poulsen Abb. 9. Mon. d. Inst. II, Taf. 2. Messerschmidt Nr. 9. Rumpf, Einl. S. 79. — T. della Scimmia, Chiusi: Mon. d. Inst. V, Taf. 14—16. Ducati Taf. 133. Poulsen Abb. 20. St. Etr. 6, Taf. 16, 2. Arch. Jahrb. 1916, S. 135, Abb. 15. Messerschmidt Nr. 39. — T. del Citaredo: Weege Abb. 64, 83—85. Mon. d. Inst. VII, Taf. 79. Messerschmidt Nr. 29. Rumpf S. 79. — T. d. colle Casuccini, Chiusi: Weege Taf. 97. Ducati Taf. 134. Mon. d. Inst. V, Taf. 33—34. Arch. Jahrb. 1916, S. 131, Abb. 13. Messerschmidt Nr. 31. Ders., Röm. Mitt. 43, S. 94: Anf. 5. Jahrh. — T. dei Leopardi: Weege, Beil. III, 5, Taf. 14—22. Arch. Jahrb. 1916, S. 153ff., Taf. 9—16. Poulsen Abb. 24. Ducati Taf. 88/89. Messerschmidt Nr. 33. — T. della Pulcella: Weege Taf. 11—13. Ant. Denkm. II, Taf. 43. Poulsen Abb. 41. Ducati Taf. 130. Messerschmidt Nr. 47. — T. del Triclinio: Weege Taf. 27—40, Beil. I. Mon. d. Inst. I, Taf. 32. Pfuhl, Malerei und Zeichn., Abb. 488. Poulsen Abb. 10. St. Etr. 3, Taf. 39. Ducati Taf. 86—88. Duell, Memoirs American Ac. Rome 6, 1927, S. 5ff., mit bunten Tafeln. Messerschmidt Nr. 41, spätarchaisch. Hier Abb. 63 und 70 Mitte. — T. Francesca Giustiniani: Weege Taf. 87—89. Messerschmidt Nr. 45. Rumpf, Einl. S. 79: um 470, Art des Panmalers! — T. del Letto Funebre: Weege Taf. 23—26, Abb. 52, 62. Ducati Taf. 131/32. Poulsen Abb. 34. Messerschmidt Nr. 44. Ders., St. Etr. 3, S. 519ff. Die Decke ähnlich der T. d. Triclinio, jedoch weisen die Malereien schon weit ins 5. Jahrhundert.

3. Gruppe: Tomba del Orco: Weege Taf. 60—65, Abb. 21ff., 53, S. 108: 4. Jhh. Ducati Taf. 184—187. Mon. d. Inst. IX, Taf. 14/15e. Poulsen Abb. 28/29, 35, 37. Messerschmidt, Arch. Jahrb. 45, 1930, S. 82ff. Hier Abb. 71. — T. Golini Orvieto (T. dei Velii ai sette camini und T. delle due bighe). Ducati Taf. 183/84. Poulsen Abb. 31/33. St. Etr. 6, Taf. 16, 1. — Das Grab wird von manchen noch ins 5. Jhh. datiert, z. B. v. Kaschnitz-Weinberg, Röm. Mitt. 1926, S. 166. Messerschmidt, Röm. Mitt. 43, S. 102, Anm. 2, wohl richtiger wegen mitgefundenen Vasen ins 4. Jhh. — T. Querciola: Weege Abb. 63. Mon. d. Inst. I, Taf. 33. St. Etr. 7, S. 418, Messerschmidt Dat. nach den dargestellten Vasen nicht vor 300! St. Etr. 3, S. 161ff., Taf. 28. Messerschmidt Nr. 46. Messerschmidt, Nogara-Festschrift S. 289ff. Taf. 32—41. — T. François: Messerschmidt, Nekropolen van Vulci. Arch. Jahrb. Erg.-Heft 12. Berlin 1930. (Erschöpfende Monographie!) — T. del Cardinale: Weege Taf. 59, Abb. 11, 18, 19, 29ff., 69, 71—73, 88. St. Etr. 2, S. 83ff. (van Essen). Poulsen Abb. 46/47. Ducati Taf. 225/26. van Essen, Did orphic influence on etr. tomb paintings exist? S. 16ff. Neue Gräber in Chiusi: Galli, Not. d. scavi 1915, S. 6ff. — T. del Tifone: Weege Taf. 47/49, Abb. 39. Mon. d. Inst. II, Taf. 3—5. Ducati Taf. 257. Poulsen Abb. 45. v. Essen S. 32ff.

Die vorstehende Liste verzeichnet nicht sämtliche, sondern nur etwa die Hälfte der bekannten Gräber, die wichtigsten. Wo nichts anderes angegeben, sind es Gräber in Tarquinia. — Tonplatten von Caere: Mon. d. Inst. VI, Taf. 30. Ducati Taf. 81. Bemalte Urne in Tarquinia: Messerschmidt, Röm. Mitt. 45, S. 191ff. Ducati Taf. 83. — Bemalte Sarkophage, z. B.: Ducati Taf. 190.

Skulptur: G. v. Kaschnitz-Weinberg, Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik, in: Studi Etr. 7, 1933. — G. Hanfmann, Altetr. Plastik I. (Die menschliche Gestalt i. d. Rundplastik bis zum Ausgang der orientalisierenden Kunst.) Diss. Berlin 1936. — Bronzen: Kapitolinische Wölfin: Helbig, Führer. Nr. 983. St. Etr. 2, Taf. 1, 8, S. 77ff. E. Strong, Nogara-Festschrift S. 475ff., Taf. 67ff.

Weitverbreitet sind die Bronzestatuetten, vgl. dafür die Museumskataloge!

Dreifuß v. d. Akropolis: Quarducci. St. Etr. 10, 1936, S. 15ff., Taf. 3—15. Mon. Ant. 7, S. 277ff., Taf. 9.

Bronzerelief von Perugia Ant. Denkm. II, Taf. 14f. Furtwängler, Kleine Schriften II, S. 331ff. — Bronzewagen von Monteleone: Ducati Taf. 108.

Spätere Bronzen: Mars von Todi: Brunn-Bruckmann Taf. 667/68. Messerschmidt, Röm. Mitt. 43, S. 147ff. (Datierung um 300). — Chimaera von Arezzo in Florenz, Brunn-Bruckmann Taf. 319; Amelung hielt (Führer, Florenz Nr. 247) das Werk für griechische Arbeit; etr. Inschrift am rechten Vorderbein! Vgl. Röm. Mitt. 25, S. 293ff. — Den Arringatore, eine Bildnisstatue des Avles Metelis (Ducati Taf. 266/67) erklärt A. Rumpf (Einl.

i. d. Altert. wiss. Griech. u. Röm. Kunst, S. 83) für eine provinzielle Arbeit unter stadtrömischen Einfluß, also nichtetruskisch!

Spiegel: Von den rein etr. Spiegeln sondert sich wohl schon seit dem 5. Jahrhundert die große Gruppe der praenestischen Spiegel ab, mit diesen gehören zusammen die in Stil und Technik übereinstimmenden (Gravierung) praenestischen Cisten, die durch den Namen des Verfertigers der Ficoronischen Ciste (Nocios Plautios) als latinische Werke sich zu erkennen geben: Gerhard, Die etr. Spiegel, Bd. 1—4, 1840—67, Bd. 5, herausgegeben von Körte u. a. 1884—97. — Schumacher, Eine praenest. Ciste. Heidelberg 1891. — G. Matthies, Die praenest. Spiegel. Ein Beitrag zur ital. Kunst- und Kulturgesch. Straßburg 1912. — R. Noll, Eine Gruppe etr. Spiegel, in: Östr. Jahresh. 27, 1932, S. 153ff.; 29, 1935, S. 155ff. — Eldridge, Six etr. miroirs. Americ. Journ. Archeol. 21, 1917, S. 365ff. Stud. Etr. 8, S. 129ff.

Steinskulpturen: Es ist bemerkenswert, daß die etr. Kunst den Marmor so gut wie vollkommen verschmäht hat, die Werke sind in einheimischem Stein (Kalk, Peperin, Tuff usw.) gefertigt. Kentaur von Vulci: Rom, Villa Giulia, hier Abb. 72; Ducati Taf. 63. Die Antike Bd. I, Taf. 27 und S. 233, Abb. 12. Kopf in Philadelphia: St. Etr. 10, Taf. 1. Der Bau dieses Kopfes, die Brauenbögen, die niedrige Stirn erinnern an den Kentaurenkopf. — Krieger in München: Ducati Taf. 89/90. — Peperinkopf aus Bieda: Not. d. Scavi, 1932, S. 485ff. Archaeol. Anz. 1933, Sp. 585. — Sphinx von Chiusi: Not. d. Scavi, 1931, S. 234, Abb. 4/5.

Lebensgroße Tonskulpturen: Tongruppe von Veji, Apoll und Herakles im Streite um die Hirschkuh, daneben Hermes und anderes nur in Resten erhaltenes. Oft abgebildet, am besten: Ant. Denkm. III Taf. 45ff. vgl. auch die formale Analyse von v. Kaschnitz, a. a. O., S. 168ff. („dynamisch-plastisch“). Hier Abb. 75. — Tonsärge von Caere: Villa Giulia, Helbig Nr. 1773. Mon. Antichi VIII, S. 521ff., Taf. 13/14. — Journ. Rom. St. 1923. — Louvre: Mon. d. Inst. VI, Taf. 9. — Hertha Sauer, Die archaischen etr. Terrakottasarkophage aus Caere. Diss. Leipzig 1930. Poulsen, Die Antike, Bd. 8. 1932, S. 90ff. Not. d. Scavi, 1934, S. 406 (Terrakottakopf). Hier Abb. 74.

Sog. Kanopen: v. Duhn, Gräberkunde I, S. 350ff. — Bianchi-Bandinelli, Mon. Antichi 30, 1923, S. 450ff. Ebert, Reallex. d. Vorgesch. II, S. 266ff. v. Kaschnitz, St. Etr. 7, S. 176ff. — Brit. Museum, Cat. Vases Ia, (1912), S. 263ff. (mit Abbildungen). Die Meinungen über den Anteil der Etrusker an der Erschaffung dieser eigentümlichen Gebilde sind geteilt, Karo z. B. hält sie für rein italische, also nicht ursprünglich etr. Erzeugnisse (Wiener Prähist. Zeitschr. 1925, S. 146).

Es ist bezeichnend, daß gewisse Erscheinungsformen innerhalb der von Etruskern bewohnten Landstriche nur an einzelnen Plätzen vorkommen, an anderen wieder völlig fehlen: nicht überall gibt es ausgemalte Gräber, die Aschenurnen z. B. sind in der Hauptsache auf norditalische Bezirke beschränkt, die sog. Kulttreppen finden wir fast nur in Tarquinia, Terrakottasärge bisher nur in Caere (archaische!), hufeisenförmige Grabsteine nur in Bologna, nur in Fiesole gewisse Grabstelen mit eigentümlichen Formen. Stelen von Bologna: St. etr. 7, Taf. 2. — Fiesole: St. etr. 6, 1932, S. 1ff.; 7, Taf. 4; 8, Taf. 46. — Kulttreppen: Not. d. Scavi, 1907, S. 345; eine aus Chiusi: Not. d. Scavi, 1931, S. 196ff. Archäol. Anz. 1932, Sp. 466. — Eine einwandfreie Erklärung dieser mit Reliefs und Ornament überzogenen Gebilde ist bis jetzt noch nicht gegeben; vgl. Akerström, Kammergräber, S. 57ff. Aschenurnen: der weitaus größte Teil des Erhaltenen stammt aus hell. Zeit, auch ist das allermeiste davon außerordentlich geringer Qualität, im Gegensatz zu den archaischen Cippen (vgl. Staatl. Museen zu Berlin. Kat. d. etr. Skulpturen v. A. Rumpf, Berlin 1928), Fundorte z. B. Volterra, Chiusi, Perugia, Arezzo, Cortona, also Norditalien, weil hier in hell. Zeit die Sitte des Leichenbrandes wieder zur Herrschaft gelangt ist, vgl. Akerström, Kammergräber, S. 193. Material: Sandstein, Tuff, Alabaster (bemalt), jetzt auch Marmor. Die Inhalte der Reliefs erstrecken sich auf griechisch-unteritalisch-etruskische Mythen, Unterweltsszenen u. dgl., doch finden sich auch historische Darstellungen wie Begebenheiten aus den Galliereinfällen, vgl. R. Herbig, Archäol. Anz. 1934, Sp. 525, Abb. 13. Ders., Politische Kunst in „Welt als Geschichte“, 1937, S. 330 und die Tongiebel von Telamone Ducati, Taf. 228ff. — Grundsätzliches zum etr. Relief: J. Sieveking, Das Röm. Relief, in: Festschrift Paul Arndt, S. 14ff. — Über die Sarkophage zuletzt: R. Herbig, Etr. Steindenkmäler, in: Archäol. Anz. 1934, S. 507ff.

Über die Bildnisse: v. Kaschnitz-Weinberg, in Römische Mitt. 1926. R. West. röm. Porträtplastik, Taf. 4—8. Dazu: Hinks Greek and Rom. Portrait sculpture, Abb. 20a.

Die römische Kunst.

Einleitung.

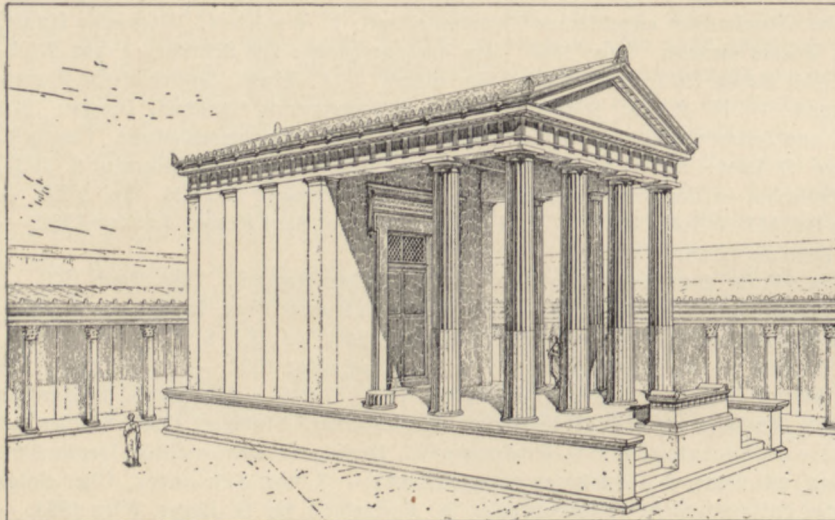
Wiewohl wir seit Wickhoff und A. Riegl wissen, daß es eine „Römische Kunst“ im Sinne einer nationalen Eigenbedeutung, aber auch im Sinne einer kunstgeschichtlichen Epoche gibt, daß die römische Kunst also nicht nur eine „Kunst bei den Römern“ ist, eine letzten Endes griechische Kunst, die für römische Auftraggeber geschaffen wurde — wird auch heute noch jede, noch so zusammengedrückte Darstellung insgeheim oder offen zugestanden — gipfeln in dem immerwährenden Nachweis der spezifisch römischen Wesenszüge in der Kunst des Zeitalters, das wir, nach einem sehr bezeichnenden, vorwiegend bodenständig-italisch bestimmten Vorspiel in der Zeit der Republik, mit dem Gründer des Imperium Romanum, mit Augustus beginnen und im 4. Jhh. n. Chr. Geb. zu Ende gehen sehen. Ein solcher Nachweis wird hier um so eher zur dauernden Forderung, als die überwältigende, nachhaltige, das Schicksal der Kunst entscheidend bestimmende Wirkung der griechischen Kunst auf die römische eines der hervorstechendsten Merkmale dieser Kunst ist. Die Herausstellung dieser Tatsache verkleinert nicht das Ansehen der Römer und der Erzeugnisse ihrer künstlerischen Betätigungen; sie lenkt vielmehr das Augenmerk auch darauf, daß wegen eben dieser Tatsache die Kunst von der Epoche des geometrischen Stiles bis in die Spätantike hinein eine Einheit darstellt, in jeder Beziehung — die Antike. Die andere Tatsache aber, die der Eigenbedeutung, die sie absetzt von der griechischen Kunst, wenn wir diese insgesamt überblicken, besagt, daß die römische Kunst einen bedeutsamen Abschnitt innerhalb der gesamten Antike darstellt. Die Bedeutung dieses Abschnittes liegt u. a. darin, daß es eben der letzte Abschnitt ist, den das Schicksal gewährte, daß hier in jeder Hinsicht zusammengefaßt und herausgestellt wird, was, trotz Christentum und Reichsverfall, lebenskräftig gewesen ist, um als Vermächtnis des Altertums weitergegeben zu werden an die Neuzeit. In diesem Sinne wird jede Beschäftigung mit der römischen Kunst zu einer Verpflichtung, weil wir „zu prüfen haben, was die bildende Kunst der Römer als Ausdruck ihrer historischen Mission für unsere Geschichte bedeutet hat und für die Gegenwart bedeuten kann“ (G. Rodenwaldt, Archäol. Anz. 1936, S. 608).

Schrifttum (außer den zu den Abschnitten angeführten Einzelschriften): F. Wickhoff, Römische Kunst, in: Wickhoff und v. Hartel, Die Wiener Genesis. Wien 1895. Neu herausgegeben: Die Schriften Franz Wickhoffs, hgg. von M. Dvořák, Bd. III, Berlin 1912; danach wird hier zitiert. — A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie. Wien 1927 (Neuausgabe). — H. Koch, Römische Kunst. (Jedermanns Bücherei) Breslau 1925 (mit Schriftenverzeichnis S. 93ff. und Zeittafel S. 96ff.). — Snijders, Romeinsche Kunstgeschiedenis. Tijdschrift f. Geschiedenis 40. 1925. Hierzu: O. Pächt, in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 6. 1937, S. 3ff. — G. Rodenwaldt, Römisches in der antiken Kunst, in: Archäol. Anzeiger 1923/24. Sp. 365ff. — Ders., Propyläenkunstgeschichte Bd. III, 3. Aufl. 1938. — E. Strong, Art in ancient Rome. London 1930. — H. B. Walters, The art of the Romans, 1928.

Teilabschnitte behandeln u. a.: F. W. Goethert, Zur Kunst der römischen Republik, Diss. Bonn 1931. — G. Rodenwaldt, Kunst um Augustus, in: Die Antike 1937. — Zur flavischen Kunst: Ders., in Gnomon 2. 1926. S. 339. Ders., Art from Nero to the Antonines, in: Cambridge ancient history Vol. XI, S. 775ff. — J. M. C. Toynbee, Hadrianic School, a chapter on the history of Greek (!) Art. Cambridge 1934. — M. Wegner, Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcus-Säule, in: Archäol. Jahrb. 46. 1931, S. 61ff. — H. Koch, Spätantike Kunst, in: Probleme der Spätantike, Vorträge auf dem 17. deutschen Historikertag. Stuttgart 1930. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, hgg. v. H. Lietzmann u. G. Rodenwaldt. Berlin seit 1925; wichtige Denkmälerveröffentlichung und Verarbeitung, mit wenigen Ausnahmen eingezeichnet! — J. von Schlosser, Über einige geschichtliche Voraussetzungen der mittelalterlichen Kunstsprache, in: Festschrift für H. Egger, Wien 1933. — Ders., Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung, in: Präludien, Vorträge und Aufsätze von J. Schlosser, Berlin 1928.

DIE BAUKUNST.

Die römische Baukunst ist dasjenige Gebiet der Kunstbetätigung der Römer, auf welchem Eigenleistungen, also eine wesentlich „römische“ Kunst im Grunde immer anerkannt worden ist, weil zahlreiche, in allen Teilen des einstigen Imperiums noch heute aufrecht stehende Reste in oft überwältigender Monumentalität und Großartigkeit schlechthin nicht zu übersehen waren: kein Landstrich, den je der Marschtritt der Legionen betrat, in dem nicht gleichzeitig der Baumeister und der Ingenieur seine sichtbaren Spuren hinterlassen hätte. So kommt es, daß es den Begriff „Römische Baukunst“ schon immer gegeben hat, selten ist die Mächtigkeit der Bauwerke, die spezifisch römische Eigenleistung auf diesem Gebiete verkannt oder mißdeutet worden; denn wenn auch etwa eine Minerva spätrömischer Zeit, in Gallien gefunden, immer noch als ein später Nachklang einer ehemals klassischen Schöpfung empfunden werden konnte — von den Trierer Kaiserthermen (Abb. 111/2) oder dem Pont du Gard in Nîmes (Abb. 107) schien kein Weg zu Parthenon (Curtius, Antike Kunst II, Abb. 127) oder Propyläen zurückzuführen. Immer wieder tritt die Andersartigkeit der Formen, der dahinter stehenden künstlerischen wie staatlichen Gesinnung so klar hervor, daß eine Verbindung des Römischen mit dem Griechischen hier nicht gesucht werden konnte. Der auch wirklich vorhandene, immer deutlich erfüllte Gegensatz ist trotzdem nicht immer leicht in Worte zu fassen, vor allem in Anbetracht der allzu starken Gegensätzlichkeit der Bauaufgaben. Und ob der vorhandene Unterschied nicht letzten Endes doch nur ein Zeitunterschied, kein Kern- oder Wesensunterschied ist, wird aus den Gegensätzlichkeiten zunächst nicht deutlich. Es bedarf daher kaum einer Begründung, wenn wir, um die römische Baukunst als römisch zu begreifen, damit beginnen wirklich Vergleichbares nebeneinanderzusetzen, das heißt mit der Betrachtung des römischen Tempelbaues, also mit einem Teilgebiet der römischen Baukunst, auf dem wie bekannt und immer wieder betont worden ist, die Römer am wenigsten schöpferisch gewesen sein sollen. Jedoch der römische Tempel ist wegen der Gleichartigkeit der Bauaufgabe und der Ähnlichkeit der formalen Erscheinung am besten geeignet zur Vergleichung mit Griechischem. Nach Abzug der Gleichheiten werden sich uns die römischen Besonderheiten herausstellen.



79. Cori, Herculestempel auf Podium, in dorisierender Ordnung. Wiederherstellung R. Delbrueck.

Die wichtigsten Tempel in Rom selbst sind nahezu ausnahmslos auf älteren, vorrepublikanischen Grundlagen erbaut, nach Bränden, Zerstörungen und aus sonstigen Erneuerungsbedürfnissen umgestaltet worden; so berichtet Augustus selbst (in dem berühmten Monumentum Ancyranum, dem kurz vor seinem Tode abgefaßten Rechenschaftsbericht des Kaisers über seine gesamte Tätigkeit), daß er Rom von einer

Ziegelstadt in eine Marmorstadt verwandelt habe. Hierin dürfte, was die Tempel angeht, am wenigsten ein kunstgeschichtliches Ereignis von grundsätzlicher Tragweite zu erblicken sein. Denn die Umwandlung der älteren etruskisch-italischen Tempel mit Holzsäulen und Holzgebälken war schon lange vor Augustus erfolgt: die Struktur des Tempels, seine Grundlage, der Plan, dürfte durch die augusteische Marmorerneuerung kaum angegriffen worden sein. Diese Struktur, also der Grundriß, damit die Grundlage, die Voraussetzung für die Raumform ist bei den genannten Tempeln wie bei vielen anderen der hellenistischen wie der Kaiserzeit in Rom, aber auch außerhalb Roms einstweilen nach wie vor die etruskische, vorsichtiger ausgedrückt die einheimisch italische. Ihre Wesenszüge kennen wir: das Podium, teilweise noch mit den altertümlichen Kopf- und Fußprofilen, die dazugehörige vordere Freitreppe, die tiefe Vorhalle und die kurze Cella. Als häufigster Tempeltypus kann danach der Prostylos gelten.

Ein Musterbeispiel ist der Tempel in Cori (Abb. 79): die Überbetonung der Vorhalle fällt im Gesamteindruck stark ins Gewicht, die etruskische Grundlage ist offensichtlich. Darüber hinaus weisen die Außenwände eine Bereicherung auf, die im Etruskischen unbekannt ist: die vollrunde Stützenreihe der Vorhalle wird fortgesetzt durch flach vorgelegte Pilaster in gleicher Jochbreite. Die Cella selbst ist länglich rechteckig; im Pronaos fehlen die Antenwände.

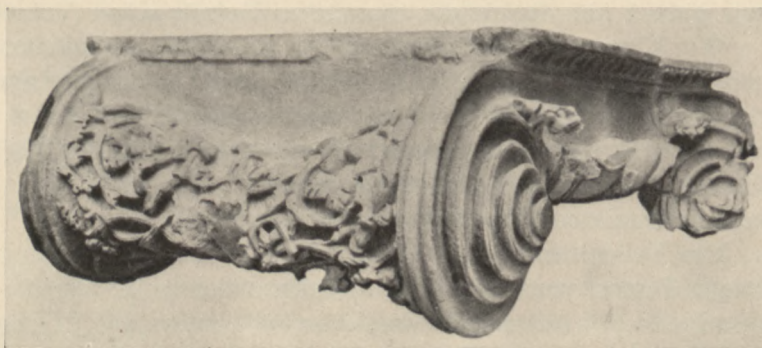
Die hier vorhandene Ante ist eine weitere Neuerung: Köpfe an der Stirn der Antenwände oder zweiseitig herauspringende Pilaster fehlen jetzt dem römischen Tempel selten. Dieses neue Motiv übernehmen die Römer offensichtlich vom griechischen Tempel, dessen Cella wenigstens seit der klassischen Zeit niemals ohne Ante anzutreffen ist.

Die weiteren Neuerungen, die wir beobachten, besagen das gleiche — Hellenisierung! Die Tempel sind vollständig in Stein gebaut, einschließlich der Säulen und Gebälke. Dies hat zur Folge, daß die Jochweiten verringert werden, weil die steinernen Balken weniger große Spannungen vertragen als die hölzernen, dem römischen Bau fehlt damit die etruskische Breite. Griechisch ist vor allem hier wie in allen übrigen Fällen die Bauordnung.

Es ist nicht die rein dorische Ordnung, die wir in Cori sehen, aber jedenfalls nicht die tuskanische: die dorisierenden



80. Figural Kapitell aus den Caracallathermen zu Rom. Eine Verbindung der korinthischen und ionischen Ordnung mit plastischen Figuren (Herakles).



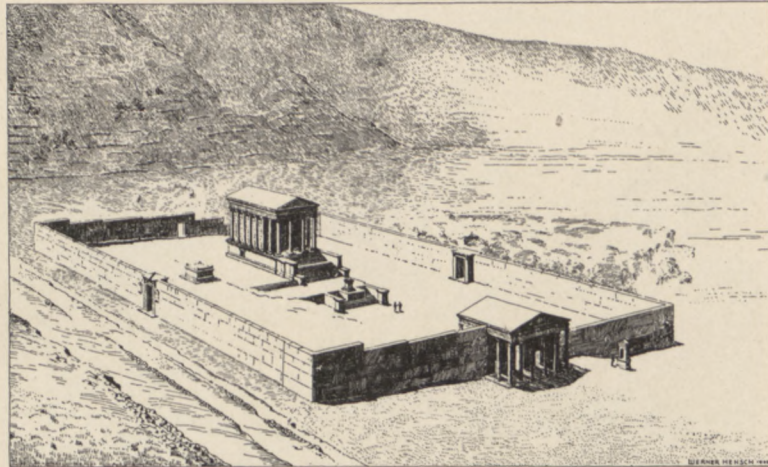
81. Ionisches Kapitell vom römischen Umbau des Tempels auf der Theaterterrasse von Pergamon, Zeit Caracallas; jetzt Berlin, Pergamonmuseum.

früh, von einem der Tempel der Argentina in Rom, ferner z. B. in Gabii (Abb. 91), Vienne (Südfrankreich), und vor allem vom Mars-Ulitor-Tempel, dem Tempel des Augustusforums in Rom (Abb. 82).

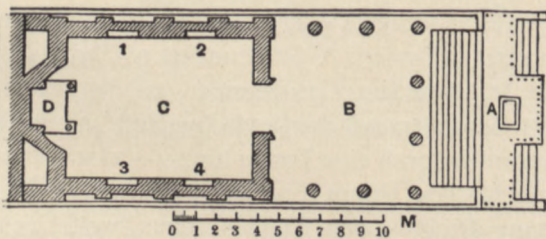
Ein sehr bezeichnender Bautypus ist der Pseudoperipteros, eine Schöpfung der Römer: er will deutlich griechisch reden, ohne das Eigene aufzugeben und kommt dadurch zu einer neuen Form, eben dem Pseudoperipteros, dessen Wesen darin besteht, daß in der Vorhalle Vollsäulen das Gebälk wirklich tragen, während um die Cella herum Halbsäulen vorgeblendet sind, also eine rein peripterale Säulenstellung nur vorgetäuscht wird. Darin kommt eine grundsätzliche Neuerung zum Ausdruck: gewiß kannten die Griechen bereits die Form der Halbsäulen, aber nur im Inneren eines Tempels (z. B. Tegea, Band II, 1, S. 344, Abb. 506), im Äußeren nur an profanen Gebäuden, wie dem Buleuterion von Milet (Abb. 8 und 102); wenn der griechische Baumeister die Cella mit einem Säulenkranz umgibt, so sind es immer Vollsäulen. Dies mag mit der Bedeutung der Säule im Griechischen überhaupt zusammenhängen — der Römer jedenfalls kennt Bindungen dieser Art nicht.

Pseudoperipteroi finden wir in der römischen Frühzeit, d. h. in hellenistisch-republikanischer Zeit hauptsächlich in Rom und der näheren Umgebung wie in Tivoli, später auch außerhalb von Italien, wie in Nîmes, oft in Nordafrika (Abb. 85), im 2. Jahrhundert n. Chr. Geb. auch im Osten, z. B. in Syrien (Hössn Soleiman, Abb. 83) — es hat sich hier dieser wesentlich römische Bautypus durchgesetzt. Römische Prostyloi mit italisch-etruskischem Raumkörper sind gleichfalls, wie wir sahen, eine Eigentümlichkeit der Stadt Rom und der näheren Umgebung, zahlreich z. B. in Pompeji (Abb. 84). Das gleiche gilt von dem im Grundriß gleichfalls italisch-etruskischen Peripteros ohne Rückhalle — eine Bauform, die im Osten unbekannt ist, auch in Nordafrika, dagegen in Südfrankreich zu finden ist (z. B. Vienne). Gar nicht im Osten, dagegen verhältnismäßig oft in Nordafrika kommt der italische Prostylos mit tiefer Vorhalle, kurzer, z. T. breiter Cella, die auch antenlos sein kann, vor.

Aus alledem ist deutlich ersichtlich: die Römer verwandeln zunächst nur äußerlich im eigenen Lande die einheimischen Bauformen, sie „modernisieren“ sie, denn die griechische Sprache der Baukunst ist in dieser Zeit die Weltsprache. Tempel, die in der Zeit der ersten Eroberungen, auch noch in der frühen Kaiserzeit im Osten gebaut werden, behalten in ihren Grundrißformen ihre lokalen Eigentümlichkeiten bei, die einheimischen Traditionen werden auf dem Gebiete der Baukunst von den Römern selten angetastet. Die



83. Der Zeusbezirk von Baitokaike (Hössn Soleiman) in Syrien, Libanongebiet. Wiederherstellung Krencker-Zschiezschmann, Zeichnung W. Hentsch.



84. Tempel der Fortuna Augusta in Pompeji.



85. Das Kapitol von Sbeitla, Nordafrika; Rückansicht der drei nebeneinander liegenden Einzeltempel, der mittlere größer und reicher.

äußere Erscheinung selbst der syrischen Bauten ist daher, von wenigen Ausnahmen und vom Stil der Bauornamentik abgesehen, nicht eigentlich römisch. Die Romanisierung dieser Bauten findet zwar schließlich auch statt, sie geht jedoch nicht vom Äußeren, sondern vom Inneren aus — wo auch der stadtrömische Tempel sich zuerst zu wandeln,

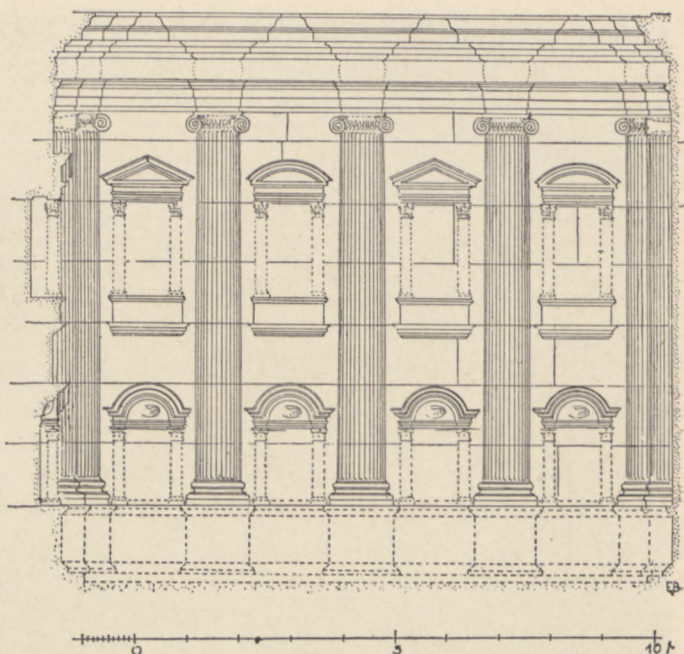
sich von der griechischen Tradition zu lösen beginnt. In Ägypten hingegen baute Augustus einen Tempel in deutlich nicht ägyptischen Formen!

Ähnliches sehen wir in Griechenland und Kleinasien. Anders verhält es sich in Ländern, in denen die Römer keine feste und brauchbare Tradition der Baukunst vorgefunden zu haben scheinen wie in Südfrankreich oder in Nordafrika. Dies zeigt sich hier besonders deutlich in der Anlage eines Kapitols, die wir in vielen Römergründungen dieser Provinz finden: der Kultgedanke der Göttertrias, der Vereinigung dreier Gottheiten unter einem Dach, der Inbegriff des römischen Kapitols, wie er von der etruskischen Baukunst gefordert und von ihr architektonisch gestaltet wurde, wird hier, auf baulichem und kultlichem Neuland, in bezeichnender Weise abgewandelt: jeder der Gottheiten erhält einen eigenen Bau (Abb. 85), es stehen also nicht mehr drei Zellen vereinigt nebeneinander, sondern drei einzellige Sondertempel, meist sogar mit Zwischenräumen. Dies könnte, was den Zusammenschluß zur Raumeinheit anbelangt, gegenüber dem Etruskischen wie ein Rückschritt erscheinen, ist es aber nicht, wie die Betrachtung der gesamten Bezirksanlage lehren wird. Kapitolsanlagen dieser Art finden wir im Osten nicht!

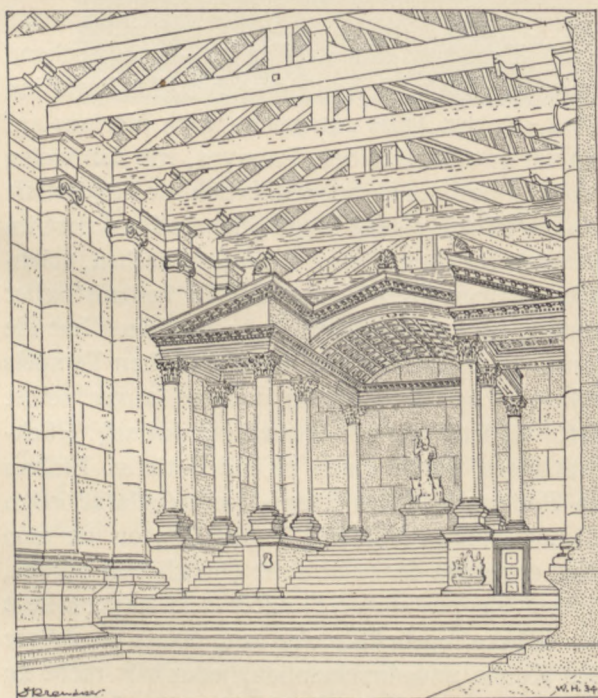
Die Grundlagen des römischen Tempels — etruskischer Raumkörper in griechischen Bauformen — werden bald verwandelt. Die Veränderung konnte im Äußeren nur durch ein völliges Abgehen von den Traditionen des Außenbaues bewirkt werden; da dieses zunächst nicht geschah, blieb nur der Innenraum. Hier werden jetzt in die einfache, gleichmäßig fortgeführte Gliederung der Innenwände durch Säulen- oder Pilasterreihen weitere Elemente eingefügt: im Grundriß rechteckige Nischen oder halbkreisförmige Konchen mit dreieckigem oder bogenförmigem oberen Abschluß. In den reicheren Tempeln der späteren Bauzeit in Syrien (2. Jahrhundert n. Chr. Geb.) z. B. gehören diese Gliederungen, teilweise in zwei Stockwerken übereinander, zu den festen Bestandteilen des Innenraumes (Abb. 86). In Rom tritt, besonders seit der flavischen Zeit, mit einer gewissen Notwendigkeit die Überwölbung des Innenraumes durch eine Tonne hinzu — eine Neuerung, die den römischen Tempel weit von allem Griechischen trennt und auch gleichzeitig das Wesen der Erneuerung des Tempels zeigt: die Wölbung dringt in den Kultbau ohne Zweifel von der profanen Baukunst her ein, wo sie in den frühen Thermen und in bestimmten Räumen des

Wohnhauses längst bekannt ist. Die sakrale Baukunst in Griechenland hat auch in römischer Zeit die Wölbung stets vermieden. Nur eine scheinbare Ausnahme bildet das sog. Serapeion in Ephesos — als Bezirk ein Fremdkörper im Osten (s. u.), fremd auch die Tonne im Inneren. Die hier im Inneren überall zu beobachtenden Wasserbehälter und -kanäle geben die Erklärung, Nymphaeen oder Kultbauten, in denen dem Wasser eine bestimmte Bedeutung zukommt, werden mit einem Gewölbe versehen, wie als eine Erinnerung an die Quellgrotte, vgl. den Quellbezirk in Nîmes; so dürfte es auch hier sein, die Bezeichnung als Serapeion ist nicht völlig gesichert, sie übersieht jedenfalls das Gewölbe, früher dachte man an ein Nymphäum!

Das Gewölbe bewirkt bei einer wohl-



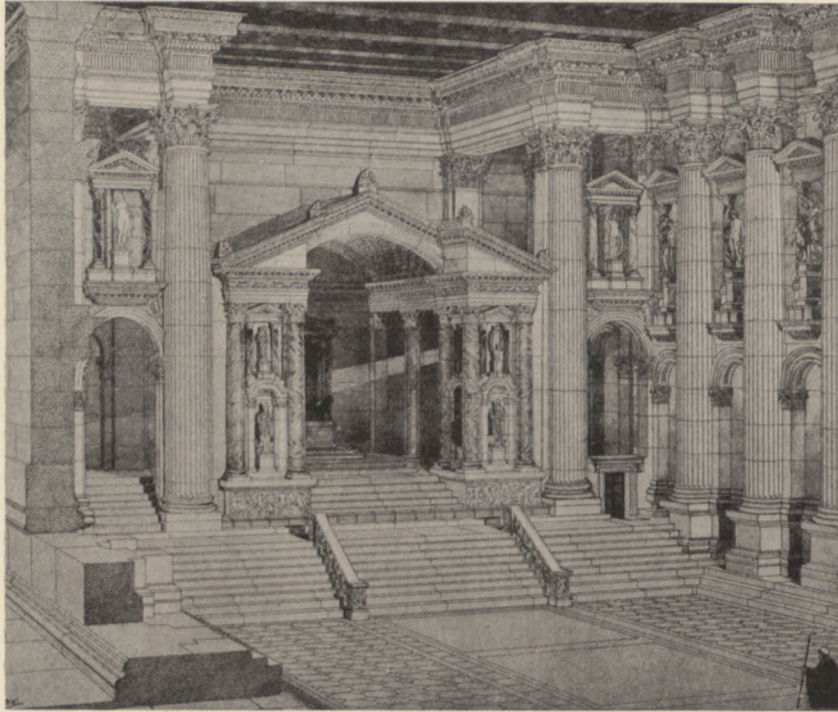
86. Gliederung der Innenwand des Tempels von Medjdel Andjar in Syrien; rechts der Eingang, links Schnitt durch die Adytonfront.



87. Das Innere des Tempels von Niha in Syrien (Libanon-gebiet) mit dem Adytoneinbau vor der Tempelrückwand. Wiederherstellung D. Krencker, Zeichnung W. Hentsch.

proportionierten Breite des Raumes einen räumlichen Zusammenschluß zu baulicher Einheit in vollendeter Weise — zwingender als es eine flache Decke vermag — vor allem in Verbindung mit der geschilderten Wandgliederung (Venus- und Romatempel, vgl. das sog. Auditorium des Maecenas). Und darin liegt der Kern aller Neuerungen im Inneren des Tempels. Zusammenschluß zur Einheit bedeutet Untrennbarkeit aller Teile; diese Eigentümlichkeit wird an einer letzten Neuerung, die wir betrachten wollen, besonders deutlich — an der Apsis.

Die Apsis ist schon in augusteischer Zeit (Abb. 84) bekannt. Sie ist für das Kultbild gedacht, sie stellt gewissermaßen die architektonische Fassung des Kultbildes dar, gibt diesem also eine feste Stelle innerhalb der Gesamtkomposition, da natürlich die Apsis selbst in diese untrennbar einbezogen ist. Damit wird das Bild gleichfalls gewissermaßen Bestandteil der Komposition, wird deutlich, wie weit wir hier vom Griechischen entfernt sind! Denn das Kultbild hat sich



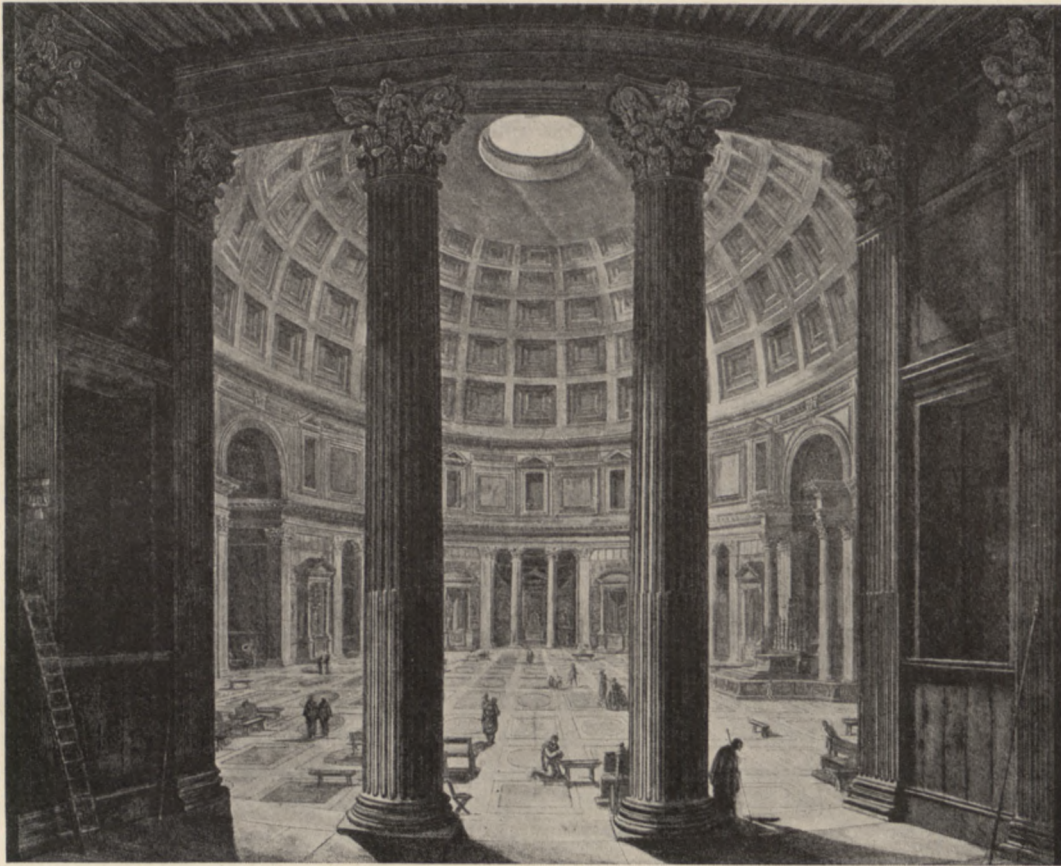
88. Das Adyton des sog. Kleinen Tempels von Baalbek in Syrien. Wiederherstellung und Zeichnung D. Krencker.

nicht regelmäßig, im Osten hingegen sehr selten (z. B. Termessos) anzutreffen ist — entsprechend den Bindungen an die heimische Bauweise in diesen Gegenden. Immerhin — bei aller Tradition entwickelt z. B. auch der syrische Tempel ein Glied, das der Apsis entspricht, auch hier nur auf das Innere beschränkt. Der syrische Kultbau, den wir gut aus Baalbek, Palmyra, von den vielen kleineren Tempeln im Gebiete des Libanon, Antilibanon und des Hermon, also den die Landschaft gliedernden Gebirgen kennen, hinzukommt noch die vielfach eigene Wege gehende Baukunst im Hauran (Djebel Druz) und in Transjordanien (Gerasa), beruht auf einer alteinheimischen, orientalischen (phönikischen, nabatäischen) Grundlage; er wurde ein erstes Mal in hellenistischer Zeit verwandelt, diese hat sein Aussehen entscheidend bestimmt, die römische Baukunst hat die Verwandlung fortgesetzt. Ein aus Kultgründen notwendiger Bestandteil des syrischen Tempels und damit eine spezifische syrische Eigentümlichkeit ist nun das Adyton, welches immer, selbst in der bescheidensten Bergkapelle, vorhanden ist. Es ist eine, mit Ausnahme der sog. Rückwandädikula, architektonische Fassung des Kultbildes durch einen räumlich tiefen Einbau vor der Cellarückwand; dieser besteht aus dem Podium und der Treppe vom Cellafußboden hinauf auf den Podiumboden, und dem eigentlichen Aufbau (Abb. 87). Das Adyton ist also immer beträchtlich über den Cellafußboden erhöht, etwa wie der Chor einer christlichen Kirche, an die ja auch die Verbindung zwischen Adyton und Krypta erinnert: unter dem Adyton liegt seit dem Ende des 1. Jahrhunderts nach Chr. Geb. nahezu regelmäßig eine ausgebaute begehbare Krypta, deren Verwendung jedoch innerhalb des Kultes unwahrscheinlich, jedenfalls nicht zu erweisen ist. Die Gegenüberstellung zweier Adytonformen in Syrien (Abb. 88) lehrt folgendes: im ersten Falle (Abb. 87) besteht ein Konflikt zwischen der Architektur des Adyttons und der Cella, am deutlichsten faßbar am Zusammenstoß der Profile des Adytonpodiums und des Wand-

dem zwingenden Gedanken der Raumeinheit untergeordnet.

Es ist bezeichnend, daß diese Neuerung auf das Innere des Baues beschränkt bleibt, nicht auch im Äußeren sichtbar gestaltet wird. Die Geschlossenheit des äußeren Baukörpers verträgt eine solche Unterbrechung nicht, die nur wie eine Störung, ein nicht zugehöriger Bestandteil gewirkt hätte.

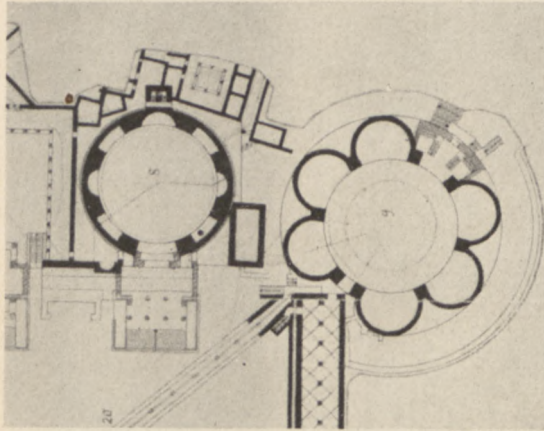
Wir können hier die Rolle des Apsis in Rom und in den Provinzen nicht weiter verfolgen; sicher ist, daß sie in Rom, Italien, Nordafrika häufig, wenn auch durchaus



89. Das Pantheon in Rom. Nach einer Radierung von Piranesi.

sockels, auf dem die Gliederungen der Cellawand ruhen. Das Adyton wirkt daher wie ein künstlicher Einbau, an der Gleichzeitigkeit der Entstehung kann jedoch in keinem Falle gezweifelt werden; es wirkt wie ein Fremdkörper, es will sich abheben, will eine Sonderstellung einnehmen. Man kann hierin nicht Unfähigkeit eines Architekten, sondern nur eine bewußte Absicht erkennen. Anders in Baalbek (Abb. 88): der Baumeister vermeidet den Konflikt offensichtlich, er bezieht das Adyton folgerichtig ein in die Gliederung der Wände, wenn auch mit einigen Gewaltigkeiten, die zu reichen, fast barocken Bildungen führen. Aber es wird eine Einheitlichkeit der Gesamtkomposition des Inneren erstrebt und erreicht, die in dem anderen Falle vermieden wurde. Die Cella endet jetzt mit dem Adytonansatz, biegt hier um, denn Säulen gleicher Form und gleicher Proportion sind hier ohne Konflikt auf die Adytonfront herumgeführt. Nun aber kommt als neues Ergebnis dieser Anordnung hinzu, daß die Frontmitte nach hinten in Form einer rechteckigen Apsis erweitert worden ist. Damit aber ist die Sonderstellung des Adytions der älteren Bauten in Syrien überwunden; es hat den Anschein, als ob damit auch ein gut Teil alter einheimischer Tradition durch völlige Eingliederung in die römischen Bestandteile des Ganzen überwunden, eine weitgehende Romanisierung erreicht ist.

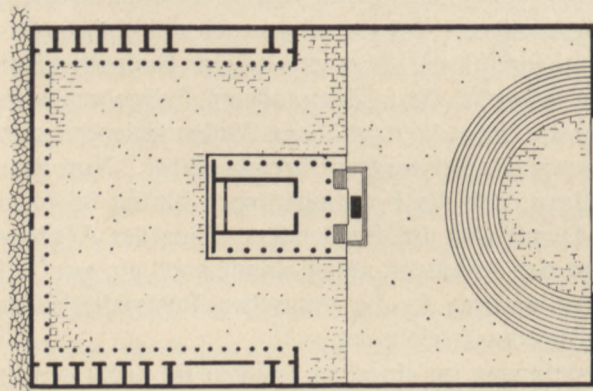
Wir sehen, daß der Kultbau trotz aller Neuerungen im einzelnen, mögen sie noch so sehr aus einer dem Griechischen gegensätzlichen Vorstellungs- und Gestaltungswelt entstanden sein, im Grunde der gleiche geblieben ist, wie er seit den Schöpfungen der Griechen vor uns steht. Des-



90. Plan der Rundbauten im Asklepieion von Pergamon, links der große Asklepiostempel mit Vorhalle, im Inneren abwechselnd eckige und runde Nischen, rechts ein Rundbau mit sechs auch außen sichtbaren Apsiden.

durch und auch nicht durch ein Vortreten von Gliederungen oder dergleichen unterbrochen wird, und ein darüber liegendes Fenstergeschoß, über dem die wunderbare ruhige Kuppel ansetzt, deren Scheitelpunkt offen gelassen ist. Nur die dem Eingang gegenüberliegende Nische ist als Hauptakzent betont durch vorspringende Säulen und durch einen in das Fenstergeschoß ragenden Bogen. — Der Bau stammt aus der Zeit Hadrians. Aus demselben Jahrhundert, wenig später, kennen wir einen verwandten Bau in Asklepieion von Pergamon, dessen Bedeutung nicht zu unterschätzen ist (Abb. 90). Auch ist schon hier in Pergamon an einem wenige Zeit später entstandenen Bau die nächste Stufe zu beobachten, welche die Geschlossenheit des zylindrischen Sockels auflöst in sechs Konchen, die nun auch nach außen hin als halbrunde Apsiden den Baukörper verwandeln. Trotz der Bescheidenheit dieses zweiten Rundbaues in Pergamon, dem fast alle schmückenden Teile fehlen, dürfte er kunstgeschichtlich höchst wichtig sein und in Zukunft eine große Rolle spielen, auch wenn er nicht mit einer Kuppel, sondern, wie man nachweisen kann, mit einem einfacheren Zeltdache abgedeckt gewesen ist.

Das Bestreben des römischen Baumeisters, jeden Einzelteil eines Bauwerkes nur als Glied

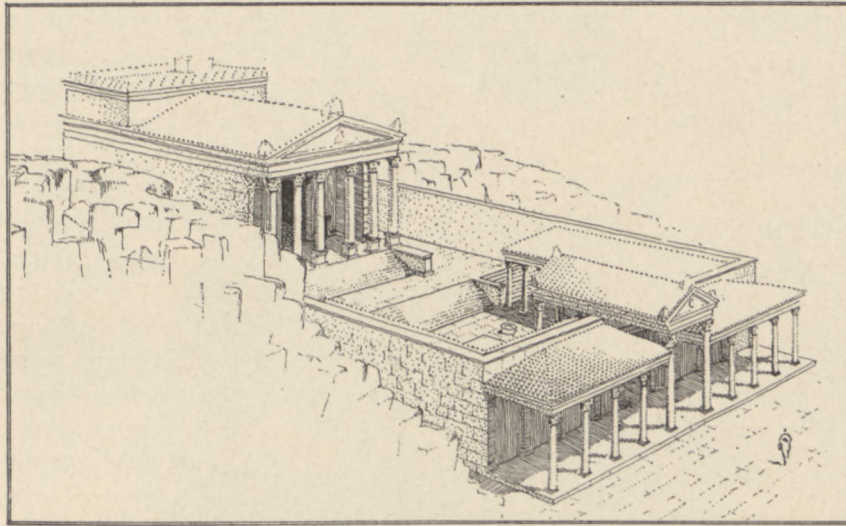


91. Tempelbezirk von Gabii. Planwiederherstellung R. Delbrueck.

wegen wirkt auch, kult- wie baugeschichtlich gesehen, die rein römische Schöpfung des Pantheon (Abb. 89) so vereinzelt und einmalig; er ist durch keinerlei „Vorstufen“ erklärbar, er ist eine einmalige ganz große Leistung, vieles spätere vorwegnehmend. Als Propylon ein breiter Säulenvorbau im alten Stil, ja durch seine tiefe Vorhalle geradezu an Italisches erinnernd. Und dann die schlichte monumentale Rundung des Kernbaues, dessen reiche Gliederung im Inneren sich im Äußeren einfacher, aber deutlich und klar wiederholen, in den Gesimsen, die die Rundung umziehen, zusammenhalten und gliedern. Es ist eine vollkommene Durchdringung von Innen- und Außenbau. Der Zylinder des Inneren ist gegliedert in ein Sockelgeschoß, das durch Nischen zwar erweitert, aber deren Geschlossenheit da-

des Ganzen zu begreifen, kommt in jeder Einzelheit, in jedem Gebälkstück wie in den großen Gesamtanlagen zum Ausdruck: so ist ein römisches Gebälkstück an sich schlechter, flüchtiger gearbeitet als ein entsprechendes griechisches Stück, weil es mehr, ja nur auf Gesamtwirkung innerhalb des Ganzen berechnet ist. — Ein römischer Bezirk unterscheidet sich von einem altgriechischen weniger durch seine Bestandteile, die im Grunde die gleichen sind: Bezirksmauer in Form der Halle, darin das Propylon und innerhalb des Bezirkshofes der Tempel, von Einzelheiten wie Altar, Weihwasserbecken

und dergleichen abgesehen. Diese Dinge sind durch den Kult gegeben. Der Unterschied liegt vielmehr in der Anordnung und Abfolge dieser Teile. Nahezu jeder römische Bezirk ist, einer alten teils einheimischen, teils östlichen, auch im griechischen Hellenismus (z. B. Magnesia) nicht unbekanntem Gewohnheit folgend, nur für einen Tempel angelegt, die oft überraschende Vielzahl der Tempel und Kultanlagen etwa in Delos,



92. Heliopolitanusheiligtum von Kalat Fakra in Syrien (Libanongebiet). Wiederherstellung D. Krencker.

Olympia, Athen wird streng vermieden. Dem widersprechen auch nicht die Kapitolsanlagen mit ihren drei Tempeln, weil diese unter sich wie innerhalb des Ganzen eine Einheit darstellen. Die Bezirksmauern bilden nach Möglichkeit ein regelmäßiges Rechteck, einen offenen Hof, in dessen Mitte der Tempel liegt, also axial und symmetrisch (Abb. 83). Die Begriffe Axialität und Symmetrie sind uns aus der Betrachtung der hellenistischen Baukunst (s. o. S. 15) vertraut, sie werden folgerichtig ausgebaut. Hinzukommt die weitere schon in der etruskischen Baukunst, ja schon im Einzeltempel der Etrusker verwirklichte Eigentümlichkeit: der Hauptbau wird herausgehoben und betont dadurch, daß er am Ende der ganzen Anlage steht, hinter ihm ist der Bezirk zu Ende, man kann nicht um den Tempel herumgehen. Die Gesamtanlage ist gedacht als Vorbereitung und Hinführung auf das Ganze. Die Hallen sind dem Propylon, der Hof insgesamt dem Hauptbau untergeordnet, das Ganze ist ein einheitliches Gefüge, aus dem die Teile nicht herausgelöst werden können.

Wiewohl wir ähnliches bereits im hellenistischen Asklepieion von Kos (Abb. 11) beobachten konnten, finden wir solche in römischer Weise auf dem Plan durchkonstruierten, ganz einheitlichen Anlagen im Osten seltener: der Peribolos von Hösn Soleiman z. B. (Abb. 83), der ins 2. Jahrhundert gehört, ist letzten Endes eine hellenistische Anlage, seinem Geiste nach, der Bezirk des großen Heiligtums von Kalat Fakra hingegen (Abb. 92) weist deutlich die Gestaltung in römischer Form auf, ohne Zweifel unter dem Einflusse der stadtrömischen Baukunst selbst — er ist in der Zeit der größten Blüte, der größten Selbständigkeit der römischen Baukunst entstanden, unter dem Kaiser Claudius. Das sog. Serapeum in Ephesos (Abb. 93) nannten wir schon: es kann in seiner Gesamtanlage nicht römischer gedacht sein! Im Trajaneum von Pergamon (Zeit Hadrians), lernen wir einen neuen wichtigen Wesenszug kennen (Abb. 94); der Bezirk für sich betrachtet, unterscheidet sich kaum von hellenistischen Anlagen: der Tempel steht, wenn auch auf hohem Podium, in der Mitte der Anlage, man kann um ihn herumgehen (Abb. 1), jedoch — eigentümlicherweise fehlt der Hallenzug vorn, auch steigert sich die rückwärtige Halle gegenüber den seitlichen durch ihre größere Höhe (Abb. 4). Das Fehlen der vorderen Halle öffnet den Bezirk nach außen, d. h. also nach dem außerhalb



93. Sog. Serapeion von Ephesos. Wiederherstellung nach Keil, Führer. Hallenbezirk mit zurückgesetztem Tempel und vorgelegten Außenhallen.

des Bezirkes liegende Gelände. Damit hängt zusammen, daß die Stützmauer, die zur Gewinnung des Hofbodens nötig war, jetzt im Gegensatz zu hellenistischen Stützmauern (s. o. S. 9) wie eine Fassade gestaltet ist: die Stützmauer ist die Podiumfront für den ganzen Bezirk, dieser ist als Ganzes herausgehoben, auf Wirkung in die Ferne berechnet!

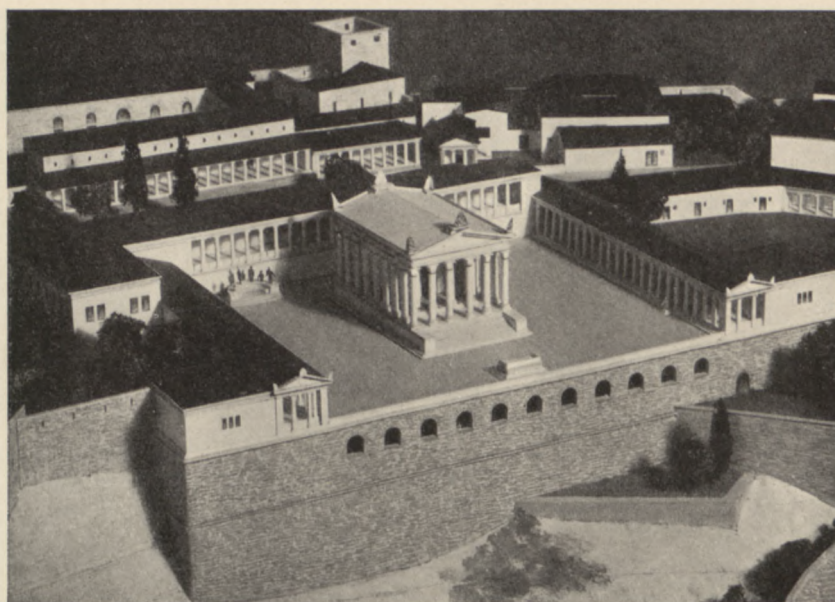
In Rom selbst sind derartige große Gesamtanlagen von heiligen Bezirken kaum noch erhalten, an ihre Stelle treten hier die gewaltigen Kaiserfora (Abb. 82), die nach den gleichen Grundsätzen gebaut sind. Diese stellen eine monumentale Verbindung her zwischen dem alten Forum Romanum, das keine von vornherein einheitliche Anlage ist, und dem Marsfelde. Die Kaiserfora

schließen zwar sämtlich aneinander an, ohne daß freilich insgesamt eine einheitliche Komposition erstrebt worden wäre, vielmehr ist jeder Bezirk, jedes Forum gegen das andere abgegrenzt. Sie unterscheiden sich untereinander kaum im Grundsätzlichen, sondern hauptsächlich in der Größe, im Reichtum und naturgemäß in den ornamentalen und sonstigen Einzelformen; nur beim Trajansforum sind neue Gedanken hinzugekommen. Das Zentrum, der Höhepunkt, das Ziel der Abfolge ist jeweils der Tempel — im Cäsarforum der der Venus Genetrix, im Nervaforum der der Minerva, im Augustusforum der des rächenden Mars (Mars Ultor), erst das Trajansforum enthält einen, von Hadrian fertiggestellten Tempel des vergöttlichten Kaisers Trajan, wie auch die seine Taten kündende Säule und eine Reiterstatue im großen Vorhof vom Kaiser persönlich künden.

Die Tempel entsprechen, soweit ihre Form bekannt ist, in der Grundlage des Planes ihrer italisch-etruskischen Herkunft, im Aufbau der Hellenisierung, sinngemäß ist eine Apsis eingefügt. Sie erheben sich auf hohem Podium jeweils am Ende eines langgestreckten Hofes; dem langen und schmalen Hof des Cäsarforums entspricht nahezu völlig der des Nervaforums (Forum Transitorium), hier sind die Säulen der „Hallen“ jedoch so nahe an die Bezirkswand herangerückt, daß sie nur noch wie Gliederungen der Wände erscheinen, wie eine nach außen projizierte Cella-wand, einen ähnlichen Vorgang beobachtet man im Hof des Vespasianstempels in Pompeji. Breiter ist der Hof des Augustusforums, er ist ferner durch gewaltige halbkreisförmige Apsiden (Exedren) erweitert; mächtig in der Wirkung die riesenhafte Brandmauer, die streng und ernst den Bezirk vom Außerhalb abschließt.

Am reichsten und gewaltigsten wirkt das Trajansforum, nicht nur durch die Größe der Ausdehnung oder durch den Reichtum der Einzelformen, sondern durch die Wesenszüge der Komposition; als der Baumeister ist uns Apollodor von Damaskus überliefert. Man betritt durch einen Triumphbogen einen mächtigen breiten Hof, auch hier stehen nur an den Langseiten die Säulenhallen, auch diese öffnen sich in ihrer Mitte zu zwei großen Apsiden. Hinter der nördlichen Apsis sind aus mittelalterlichen Häusern die allerdings außerhalb

der engeren Komposition liegenden und nur lose angefügten Stockwerkbauten herausgeschält worden, die als Mercato di Trajano bekannt sind. In der Mitte des Hofes, also in der durch die Querachse der Apsiden bestimmten Stelle stand die Reiterstatue des Kaisers. — Es folgt jetzt die im Gegensatz zur Längsausdehnung des Hofes breit liegende, vielschiffige und bedeckte zweistöckige Halle, die Basilica Ulpia, und als letzter Teil der eigentliche Tempelhof, der mit über-

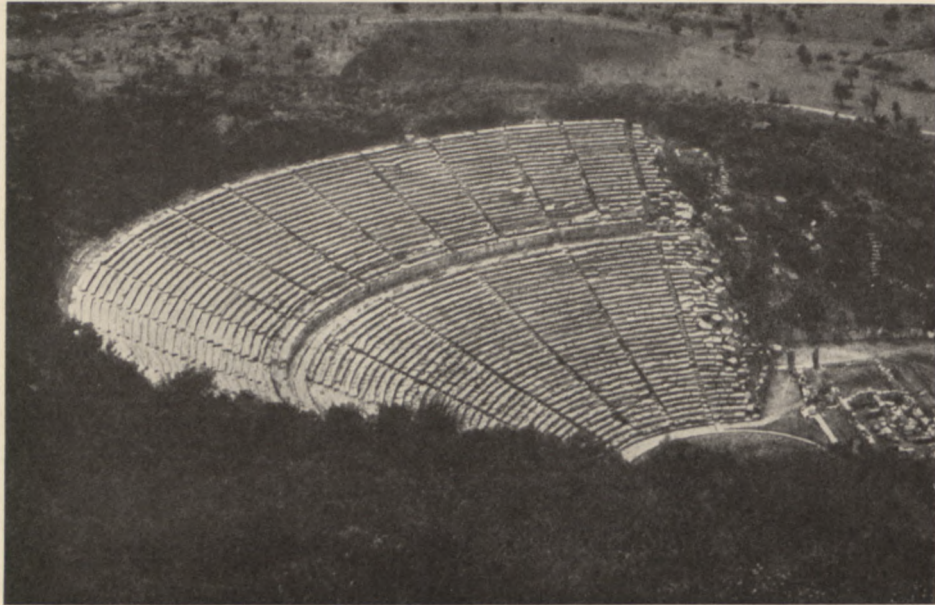


94. Das Trajaneum von Pergamon. Modellwiederherstellung H. Schleif, Berlin, Pergamonmuseum; vgl. Abb. 1 und 4.

deckten niedrigen Räumen einer Bibliothek beginnt, welche ihrerseits die von einem Peristyl umgebene hohe Trajanssäule symmetrisch flankieren. Der Bezirkshof selbst ist sozusagen eine einzige riesenhafte Apsis, aus deren Rundung im Scheitelpunkt der Tempel herauswächst in den nun an sich verhältnismäßig kleinen Hof. An das Motiv der den Hauptbau seitlich umgebenden Rundungen, die vorn geradlinig abgeschlossen werden, erinnert der Celestisbezirk in Dougga.

Im Plan wirkt das Ganze als eine Gesamtanlage von strengster Einheitlichkeit, Geschlossenheit und Symmetrie; wohl besteht das Ganze aus Teilen, sind die Teile gegeneinander abgesetzt, es ist also das Ganze nicht, wie bei den großen geschilderten Bezirken, bei den anderen Fora mit einem Blick überschaubar — aber doch sind die Teile aufeinander bezogen, so daß ihre Selbstständigkeit aufgeht in dem größeren Gedanken der Gesamtkomposition; diese wiederum wird allerdings nur spürbar und wirksam in der Abfolge, die nur durch Abschreiten der Einzelteile begriffen, erlebt werden kann. Dann erst erfassen wir sinngemäß die Vorbereitung des offenen Hofes, das breite Intervall der repräsentativen Halle und die letzte Steigerung von der Säule zum Tempelhof. In diesen hintereinanderfolgenden, aufeinander abgestimmten Eindrücken liegt die Geschlossenheit des Ganzen, die also nicht nur im Plane wirkt. Vergleichbar ist auch hier ein östlicher Bau, etwa der große Bezirk des Jupiter Heliopolitanus von Baalbek wegen der drei abgetrennten und doch in der Aufeinanderfolge der Wirkung miteinander verbundenen Teile — Propylon, Vorhof, Tempelhof.

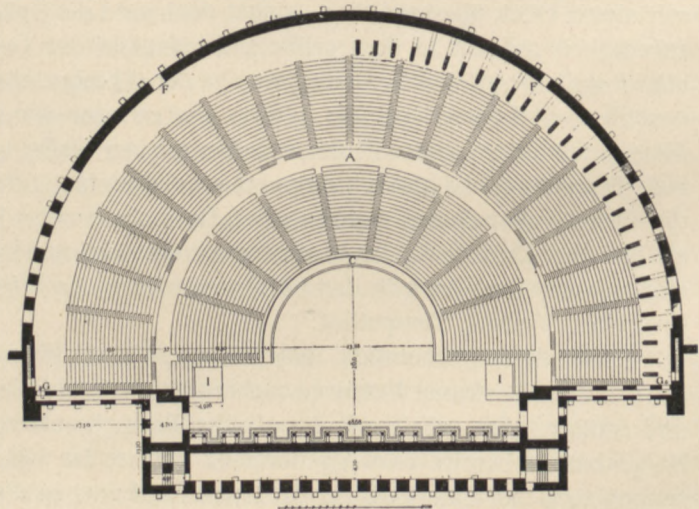
Es ist unwahrscheinlich, daß die geschilderte Eigentümlichkeit eine Erfindung ist, die aus der sakralen Baukunst herausgewachsen ist, wiewohl die mit Cäsuren, Intervallen, Querräumen und Steigerungen arbeitende ägyptische Tempelbaukunst einer sehr viel früheren Zeit ähnliche Bagedanken bereits vorweggenommen hat; es ist vielmehr nicht unmöglich, daß diese Neuerungen zunächst innerhalb der profanen Baukunst in die Erscheinung traten, insbesondere dort, wo neue Bauaufgaben derartiges erforderten, dort, wo wir in der späteren Baukunst das, was



95. Griechisches Theater von Epidauros, Blick auf Schaurund, kreisrunde Orchestra und die Reste der Skene.

hier angedeutet wurde, folgerichtig weiter gedacht, prächtiger, gesteigerter noch, ausgeführt sehen — in den großen Thermenanlagen (s. u. S. 112).

Bevor wir zu diesen übergehen, sei ein anderes Gebiet der Baukunst betrachtet, auf dem die Römer neue Schöpfungen hervorgebracht haben, auf dem sie sich auch in nichtitalischen Provinzen der alteinheimischen Bauweise gegenüber weniger zurückhaltend verhielten als beim Tempel und Bezirk: Die Geschichte des antiken Theaterbaues ist ein besonders lehrreiches Kapitel der antiken Baukunst überhaupt. Wir können hier freilich auf die sehr verwickelten, vielfach auch noch ungeklärten Einzelfragen des Theaterbaues nicht eingehen, sondern müssen uns, unter Hinweis auf das reiche Schrifttum zu den einschlägigen Fragen, darauf beschränken, die Wesenszüge eines römischen Theaters gegen die des griechischen abzusetzen; denn das römische ist anders gebaut als das griechische Theater, wenn es auch ohne die Urschöpfung des griechischen nicht denkbar ist. Der römische Theater-Steinbau erwächst nicht, wie der Tempel, auf einer italischen Grundlage, sondern der griechische Bau wird, entsprechend den eingetretenen Veränderungen und Bedürfnissen des Spieles, verwandelt und umgestaltet; auf eine Erklärung der Verwandlung aus den Veränderungen des Spieles müssen wir hier verzichten.



96. „Römisches“ Theater von Aspendos. Grundriß.

Das griechische Theater ist als Steinbau eigentümlicherweise die Schöpfung einer Zeit, in der die volle Blüte des Theaterspiels, insbesondere der Tragödie bereits vorübergegangen war, einer Zeit, die im Grunde nur von dieser Blüte noch zehrt, in der die alten Stücke neu aufgeführt werden oder Epigonen neue verfassen, des 4. Jahrhunderts; die erst jetzt architektonisierten Bestandteile des Theaterbaues selbst sind älter. Der Steinbau — und nur dieser geht uns



97. Theater von Aspendos, Blick von oben ins Innere auf das Bühnenhaus mit der Scenae-frons. Wiederherstellung G. Niemann.

an — besteht aus der Wirkungsstätte des Chores, der fast immer kreisrunden Orchestra, in deren Mitte der Altar steht, ferner aus der Wirkungsstätte der Schauspieler — der zunächst einfachen, später bereicherten und erhöhten Skene, und endlich aus dem Sitzplatz der Zuschauer, dem in ansteigenden Stufen in Ränge und Keile eingeteilten Schaurund. Dieses wird immer an eine Hügelmulde geschmiegt, in die Landschaft gebettet; es ist auch häufig über einen Halbkreis hinaus erweitert (vgl. Band II, 1, S. 348, Abb. 515: Theater von Epidauros, eines der schönsten, die wir kennen). Zwischen Schaurundrändern und der Skene liegen offene, unbedeckte Zugänge, durch die der Chor die Orchestra betritt, die Parodoi; es besteht also keine tatsächliche, mit baulichen Mitteln bewirkte Verbindung zwischen Skene und Schaurund und damit auch mit der Orchestra, sondern die Teile bestehen nebeneinander, für sich; die Skene durchschneidet nicht den Kreis der Orchestra, sondern wird, außerhalb des Kreises, als eine Tangente daneben gesetzt. Der Zusammenhang des Ganzen liegt in den harmonischen Verhältnissen der Teile, vor allem im bannenden Spiele selbst (Abb. 95).

Im römischen Theater (Abb. 96) finden wir die Bestandteile des griechischen vollständig wieder, jedoch: die Orchestra ist halbkreisförmig, die Skene ist eine in sich durch Verdachung und seitliche Wände abgeschlossene, in Hinsicht auf das Ganze raumabschließend wirkende Front, sie erhebt sich mit einem Podium über dem Durchmesser, also über der Basis des Halbkreises. Im Halbkreis umgibt das Schaurund die Orchestra, also in strengem Zusammenhang mit ihr. Die früher schrägen Zugänge kommen jetzt rechtwinklig heran; sie sind ferner überwölbt, um den architektonischen Zusammenhang zwischen den Rändern des Schaurundes und der Bühnenfront nicht zu unterbrechen. Die Vollkommenheit des Zusammenschlusses aller Teile wird damit gewährleistet. Die Bestandteile — Orchestra, Bühnenfront und Schaurund — sind aufeinander abgestimmt, sind voneinander untrennbare Teile einer einheitlichen Gesamtkomposition. Diese Tatsache erklärt sich nicht allein aus der Veränderung des Spieles, es ist ein neuer Wille, der hier zum Ausdruck kommt, der spezifisch römische Wille zur einheitlichen Raumschöpfung (Abb. 97).



98. Theater von Aspendos. Blick von außen auf die Front des Bühnenhauses und den Ansatz der Schaurund-Außenmauer. Wiederherstellung G. Niemann.

Denn das Ergebnis dieses jetzt ganz einheitlichen Gefüges ist die Gestaltung eines Innenraumes, der sich gegen die Außenwelt abschließen will und diese Absicht überall zum Ausdruck bringt: kein Blick kann mehr über die hohe Bühnenwand (Abb. 99) hinaus in die Landschaft schweifen, denn die Wand reicht bis in die Höhe

der letzten Sitzstufen, auch seitlich ist der Abschluß in jeder Weise vollkommen; ferner: der obere Abschluß des Schaurundes durch eine Säulenhalle, von unten wirkend wie ein das ganze zusammenbindender Kranz, fehlt an kaum einem römischen Theater. Im griechischen Theater ist das Schaurund an dieser Stelle einfach zu Ende, Epidauros ist auch hier das schönste Beispiel dafür, die Architektur verschmilzt mit der Landschaft, ohne den Versuch zu unternehmen, sich gegen den Hügel abzusetzen (Abb. 95). Auch ursprünglich griechische, in römischer Zeit und in römischem Sinne umgebaute Theater zeigen neben anderen auch dieses Motiv der oberen Ringhalle, wie Ephesos oder Pergamon — ein Zeichen dafür, daß, da eine technische Notwendigkeit für eine solche Halle nicht besteht, die Anbringung nur aus den angedeuteten baukünstlerischen Gründen erfolgt sein kann. In Pergamon übrigens führt diesen oberen Abschluß eine Arkadenreihe herbei, die gleichzeitig einen Teil der darüber liegenden Architektur des Athenabezirkes in eine Gesamtkomposition einbezieht: die Arkadenreihen flankieren die Stirnwand der Nordhalle des Athenabezirkes (vgl. Abb. 4).

Es ist selbstverständlich, daß nicht sämtliche römischen Wesenszüge an Theatern römischer Zeit in Griechenland anzutreffen sind, wenn diese aus älteren Anlagen umgebaut wurden. Solche Theater stellen dann nicht etwa Vorstufen dar, sondern nichts anderes als Kompromißlösungen, die den grundverschiedenen Baucharakter beider Theaterformen um so deutlicher erkennen lassen. Freilich fehlt solchen Zwischenlösungen naturgemäß das Wichtigste des römischen Baues, der Zusammenschluß zur baulichen Einheit. Dagegen zeigen die in römischer Zeit auf griechischem Boden neu errichteten Theater immer die römische Form. Der Gedanke des Absetzens gegen die Landschaft zugunsten eines einheitlichen Innenraumes führt verschiedentlich auch dazu, die Stützmauern des Schaurundes weit über die ursprüngliche Geländeform hinaus sichtbar aufzumauern.

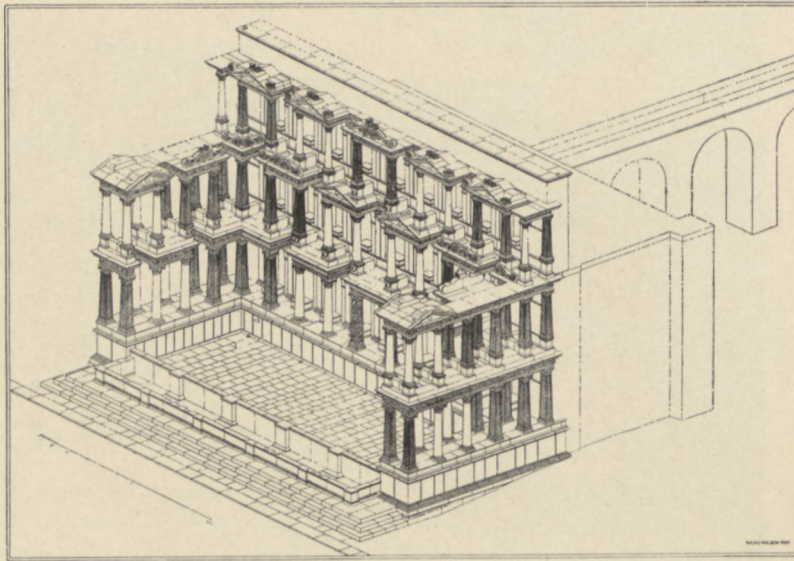
Die Bühnenwand (scenae frons) ist ein sehr eigentümliches, im römischen Theater nie fehlendes Gebilde (Abb. 99). Sie erhebt sich über dem Podium, dem Pulpitum, das den Halbkreis der Orchestra begrenzt, als Spielplatz dient und durch Treppen von der Orchestra her zu begehen ist. Das Motiv der großen Mitteltür (Regia) und der zwei oder vier kleineren Seitentüren (Hospitales) bestimmt den Aufbau der Fassade, der danach drei- oder fünfteilig ist, unter Überordnung der Mitte, die oft durch reichere Gebälke, gebrochene Giebel oder dergleichen, vor allem gerne durch Einfügen einer Rundung in Form einer Halbrundnische, die ihrerseits wieder unterbrochen wird durch vortretende Säulentabernakel, herausgehoben und betont wird. Solche Rundungen

sind vor allem im Westen, später jedoch auch im Osten beliebt. Der Höhe nach besteht die Fassade aus zwei bis drei Stockwerken; diese werden gebildet aus einer merkwürdigen Säulenarchitektur mit den dazugehörigen Gebälken. Sie bildet mit ihrem unruhigen Vor und Zurück der einspringenden Nischen und vortretenden Tabernakel, ihrem Wechsel zwischen runden, spitzen oder halben Giebeln, zwischen eckigen Ädiculen und halbrunden Konchen einen kaum zu überbietenden Reichtum von fast barocken Formen. Wo es möglich, werden Statuenkopien von Göttern oder Gestalten des Mythos in die Tabernakelgehäuse eingefügt.



99. Theater von Aspendos. Beispiel einer reichen mehrstöckigen Bühnenfront. Wiederherstellung G. Niemann.

Das römische Theater schließt sich, wie gesagt, als eine charakteristische Innenraumschöpfung (Abb. 97) mehr oder weniger schroff gegen die Außenwelt ab, natürlich auch dann, wenn eine Abdeckung des gesamten Schauraumes fehlt, was die Regel ist. Trotzdem aber, oder gerade deswegen ist eine Verbindung zwischen Innen und Außen nötig, rein zweckmäßig, aber auch aus künstlerischen Gründen: wie sieht die Rückwand der Bühnenfront aus? Wie verhält sie sich gegenüber der Umgebung? Diese Verbindung nun stellt her und gestaltet ein Bauteil, den das römische Theater, fast ohne griechisches Vorbild, aus sich heraus entwickelt — das Bühnenhaus. Wir kennen es z. B. vom Odeion des Herodes Atticus in Athen, aus Orange und Aspendos. Das Bühnenhaus dient den Zwecken des Spieles, indem es den Zu- und Abgang der Schauspieler, teilweise auch der Zuschauermengen, die Aufbewahrung der Dekorationen usw. ermöglicht. Viel deutlicher aber ist der künstlerische Zweck; das Bühnenhaus ist das Gesicht des Theaters gegen die Außenwelt, es empfängt und bereitet vor, es repräsentiert. Dieses Haus ist immer mehrstöckig, wie die Bühnenfront, dessen Rückseite es darstellt und dessen Schau- oder Scheinfassade zu räumlicher Tiefe eines Hauses ausgedehnt ist. Für die Durchgliederung dieses Teiles, für den Zusammenhang mit der Bühnenfront des Inneren und damit mit dem Ganzen überhaupt ist das Theater in Aspendos ein besonders lehrreiches Beispiel (Abb. 98). Hier sind wirklich alle Teile vollkommen aufeinander bezogen: die Gliederungen des Schaurundes entsprechen denen der Bühnenfront, das Motiv der oberen Abschlußhalle klingt in der Außenwand des Schaurundes noch einmal an, der Innenraum ist völlig in sich geschlossen. Die Außenfront des Bühnenhauses bietet für sich genommen das Bild einer völlig klaren Komposition, die gleichzeitig das Innere des Hausraumes im Äußeren ausspricht: eine einfache Schmuckleiste trennt das Untergeschoß mit den fünf Türen vom Mittelgeschoß ab, das durch eine zweifache Reihe von je 9 übereinander liegenden Fenstern charakterisiert ist; 17 einfache Fenster bilden zwischen zwei Konsolenreihen eine abschließende Reihe. Die ungerade Anzahl der Öffnungen zeigt, daß diese Front symmetrisch auf die Mitte bezogen ist, die durch die größte und breiteste Tür im

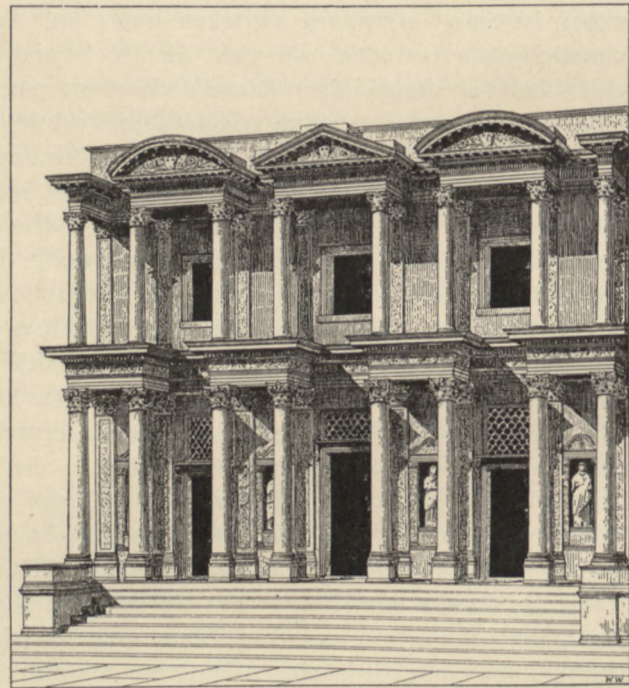


100. Das Nymphaeum von Milet. Wiederherstellung J. Hülsen.

Untergerchoß herausgehoben ist. In einem einfachen Rhythmus verdoppeln sich die Öffnungen zu seiten der Mitte von Stock zu Stock — 2 — 4 — 8 —, indem sie gleichzeitig an Umfang abnehmen. Die beiderseits übereinander liegenden Fensterreihen der Treppenhäuser begrenzen die Front an den Seiten. — Es ist bezeichnend, daß bei völlig anderen Formen im einzelnen die Gliederungen dieser Front im Grunde genau den Hauptgliederungen der Bühnenfront im Inneren entsprechen: die fünf Türen außen entsprechen der Regia und den 4 Hospitales drinnen in Anordnung und Größe, die Stockwerke den Stockwerken der Bühnenfront, und noch die Reihe der 17 oberen Fenster liegt in der Höhe der Arkadenreihe des Schaurundes. Dies ist die Form, in der der Baumeister die Aufgabe der Verbindung zwischen Innen und Außen gelöst hat — im Sinne der römischen Baukunst überhaupt, die stärker, deutlicher und vor allem häufiger als es bereits in der hellenistischen Baukunst geschehen war, das Innere eines Baues in seinem Äußeren darstellt, zum Ausdruck bringt. In dieser Verbindung verliert schließlich auch die Fassade der scenae frons den Charakter des bloßen Scheins.

Wir kennen in der römischen Baukunst noch andere Fassaden, die nicht ohne die im Theaterbau ausgebildeten Fronten entstanden sein können. Es sind meist wirkliche Scheinfassaden, denen hinter ihrer Schauseite entweder überhaupt kein Raum oder ein gänzlich anderer als es die Fassade erwarten läßt, entspricht; es handelt sich um Bauten wie das Nymphaeum von Milet (Abb. 100), die Celsus-Bibliothek (Abb. 101) von Ephesos und das Markttor von Milet (Abb. 102) — um nur Beispiele zu nennen. Die Nymphaeumfassaden, die sich in verschiedenen Formen

Untergerchoß herausgehoben ist. In einem einfachen Rhythmus verdoppeln sich die Öffnungen zu seiten der Mitte von Stock zu Stock — 2 — 4 — 8 —, indem sie gleichzeitig an Umfang abnehmen. Die beiderseits übereinander liegenden Fensterreihen der Treppenhäuser begrenzen die Front an den Seiten. — Es ist bezeichnend, daß bei völlig anderen Formen im einzelnen die Gliederungen dieser Front im Grunde genau den Hauptgliederungen der Bühnenfront im Inneren entsprechen:



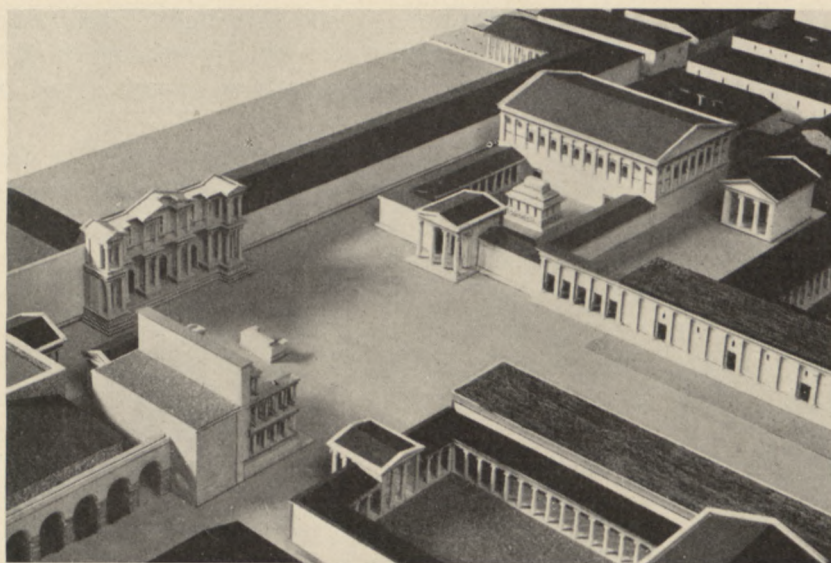
101. Die Bibliothek von Ephesos, Außenfront. Wiederherstellung W. Wilberg.

über das Reichsgebiet verstreut finden — in Rom selbst, in Kleinasien, in Syrien usw. — stellen in ihrer Zweckbestimmung Endpunkte großer Wasserleitungen dar, ihre Ausgestaltung entspricht diesen Zwecknotwendigkeiten keineswegs. Die Fassade der Bibliothek bereichert, verschönert die Zugänge ins Innere, in ähnlicher Weise monumentalisiert das Markttor Zugang und Abschluß des Marktplatzes.

Geradezu einfach und schlicht wirkt die Bibliotheksfassade (1.

Hälfte des 2. Jahrhunderts) in Ephesos gegenüber dem Nymphäum im benachbarten Milet (Abb. 100). Stockwerkbauten in Form von übereinandergestellten Säulenreihen kannte die griechische Baukunst längst, vor allem die hellenistische, aber niemals wird man dort eine solche Auflösung klarer Gliederungen mit den Mitteln dekorativer Elemente finden wie hier. Wenn es sich wirklich einmal wird nachweisen lassen, daß diese Neigung zur Auflösung einer Wand, zum Überspinnen einer Struktur mit Ornament und Dekoration im Kern ein italischer Wesenszug ist, den die Römer in sich aufnehmen, so stünden wir hier in Milet allerdings einer völligen Romanisierung gegenüber, denn einem solchen Überschwang des barocken Spiels begegnen wir kaum in der Hauptstadt selbst. Überall sind die Senkrechten und Waagerechten unterbrochen, anklingende Motive finden erst ein Stockwerk höher ihre Fortsetzung. Mit Mühe stellt man fest, daß die schwersten Stützen und Gebälke im Untergeschoß liegen, daß in dem neuen Motiv des Volutengiebels eine gewisse Ordnung zum Ausdruck kommt, der sich die Pfeilerstützen anschließen, die ihrerseits wieder mit den Rundsäulen abwechseln. Zu der Fülle der plastischen Bauglieder kommen noch die Farben, die hier durch Verwendung verschiedenfarbiger Steine die Fülle fast zum Übermaß steigern, wenn auch diese Farben nicht sinnlos über die Front verteilt, sondern nach einem bestimmten Rhythmus und den Gesetzen der Symmetrie angeordnet sind. Die Nymphäumsfassade in Milet steigert ferner ein Motiv zur Unruhe, das in der Bibliotheksfassade (Abb. 101) als ein Mittel zur ruhigen Zusammenfassung zweier Stockwerke dient: die vier vortretenden Säulentabernakel des Untergeschosses finden ihre Begrenzung oben durch ein breites Gebälk, die drei zurücktretenden Zwischennischen vor den Türen jedoch erst durch die Giebel des nächsten Geschosses. Das gleiche auch in Milet: dieses Motiv der Zusammenfassung aber fortgeführt und erweitert dadurch, daß 1. und 2. Geschoß einerseits, 2. und 3. Geschoß andererseits, sich überkreuzend, zusammengefaßt sind.

Der Gedanke der Einzelsäule mit freitragendem Gebälk im Oberstock, der sich aus der Ver-



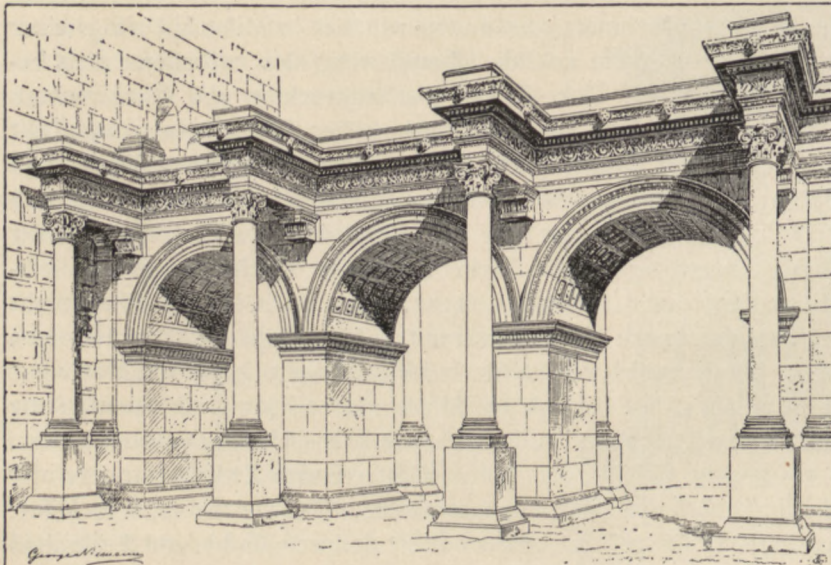
102. Platz vor dem Eingang zum Südmarkt von Milet; links vorn das Nymphaeum (Abb. 100), links hinten das Markttor (Berlin, Pergamonmuseum), rechts hinten das Buleuterion (Abb. 8—10). Modellwiederherstellung H. Schlef im Pergamonmuseum, Berlin.

minderung des Viertaktes unten zum Dreitakt oben ergibt, scheint eine vorwiegend kleinasiatische Eigentümlichkeit zu sein; wir kennen sie vom Nymphäum in Milet, Bibliothek in Ephesos, Asklepieiontheater in Pergamon, Nymphäum von Aspendos, vgl. das Hadrianstor in Adalia (Abb. 103).

Gegenüber solcher Fülle, ja Überfülle wirkt der wuchtige Bau des Marktttores (Abb. 102), der gewöhnlich als Musterbeispiel kleinasiatisch-römischen Barocks bezeichnet wird, geradezu schlicht und einfach. Es kommt durch die weit hervortretenden Seitenteile und ebenso durch den die Säulentabernakel zusammenschließenden Sockel eine starke, akzentuierende Plastik zum Ausdruck, die auch durch den gebrochenen, in der Tiefe fortgesetzten Giebel der ruhig und einfach hervorgehobenen Kompositionsmitte eher gesteigert wird. Der Eindruck der Unruhe, des Barocken, den man heute leicht vor der im Pergamonmuseum wieder aufgebauten Front erhält, würde wesentlich gemildert, wenn man das Bauwerk aus der Entfernung des weiten Platzes, für den es erdacht ist, betrachten könnte. — Die hellenistische Baukunst kennt zwar den Gedanken des Marktttores, also den monumentalen Abschluß des Zuganges zum Marktplatz, hat aber nur wenig davon Gebrauch gemacht; immerhin scheint seit dem kapriziösen Gebilde in Priene — ein alleinstehender architravierter Bogen — die gewölbte Rundung des Durchganges zum festen Begriff des Marktttores zu gehören. Wir kennen auch schon den dreifachen Durchgang aus der frühen Kaiserzeit, z. B. vom Mithridatestor in Ephesos (4. v. Chr. Geb. dem Kaiser Augustus geweiht, s. o. S. 8). Eine sehr schöne Lösung: drei untereinander gleichartige Teile sind so gruppiert, daß die turmartig vortretenden Seiten die Mitte umfassen. Die Teile für sich gesehen, entsprechen den einfachen Formen augusteischer Triumphbögen, allerdings mit der Änderung, daß an den Ecken nicht plastisch heraustretende Dreiviertelsäulen stehen, sondern flache Pilaster, welche den ruhigen vornehmen Zusammenhalt des Ganzen wirkungsvoll fördern.

Das Markttor von Milet (Abb. 102) stellt in gewissem Sinne eine Verschmelzung dreier Bautypen dar: es sind Wesenszüge der Bühnenfront, des Triumphbogens und schließlich des römischen Stadttores verarbeitet. Letzteres ist im Ursprunge selbstverständlich reines Festungstor

und diesem Zwecke entsprechend gebaut. Es ist nun ein sehr bezeichnender Vorgang beobachtet worden: das Stadttor gibt im 1. Jahrhundert nach Chr. Geb. diesen Wehrcharakter völlig preis, als Beispiel diene das schon erwähnte Hadrianstor in Adalia (Abb. 103); zwischen die flankierenden Festungstürme wird ein reines Schmucktor eingefügt. Dies ist einmal ein Zeichen für den herrschenden Reichsfrieden, der im Inneren ernsthaften Bedrohungen



103. Stadttor von Adalia, Prunktor hadrianischer Zeit innerhalb der älteren Befestigung, ein Turm davon links. Wiederherstellung G. Niemann.

nicht ausgesetzt ist, und ferner aber auch ein Zeichen für die Stärke der römischen Neigung zur Bereicherung der Bauten und zu dem schönen Scheine dienenden Fassaden. Man hat wohl sogar einen besonderen Reiz in dem Nebeneinander von wuchtigem Ernst des Wehrbaues und der zierlichen Leichtigkeit des dekorativen Scheins empfunden. Wir werden das Spielerische einer solchen Anordnung um so weniger übersehen, als in anderen römischen Schöpfungen,



104. Die Porta Nigra, Trier; Feldseite, links die Apsis der im Mittelalter eingebauten, jetzt wieder abgebrochenen Kirche.

wie im Gesamtbau eines Theaters, eines Amphitheaters, der Kaiserthermen und Kaiserfora alles andere als eine bloß spielerische Gesinnung zum Ausdruck kommt.

Es ist ein Merkmal der fortwirkenden Kraft römischer Baugesinnung, wenn in einer Zeit, welche der Wehrfähigkeit von Toren und Mauern wieder bedarf, ein Bau entsteht, der die ursprünglich gewissermaßen rein zufällig nebeneinander stehenden Teile eines Tores — Schmucktor zwischen den flankierenden Festungstürmen — diese zwei so verschiedenen einander fast ausschließenden Teile sinnvoll und schön zu einer neuen zweckmäßigen Einheit verbindet — die Porta Nigra in Trier (Abb. 104). Alles Spielerische ist verschwunden. Das massive Sockelgeschoß ist Basis für den Oberbau und stärkt gleichzeitig die Wehrkraft des Baues. Tor und Türme sind in der Gleichtönigkeit der Geschosse und ihrer Gliederungen zusammengefaßt; die schmückenden Säulen und Fenster sondern sich nicht ab, sind gebunden in die Masse des Baues und an den Zweck. Das Ganze trägt den Ausdruck von Macht und Entschlossenheit.

Die Triumphbögen sind Ehrenbögen, die in ihrer monumentalen Form eine Schöpfung der augusteischen Zeit sind; auf ihre reiche Geschichte von den einfachen Anfängen unter Augustus, über die reich mit historischen Reliefs überzogenen Schöpfungen des 2. Jahrhunderts bis zum Bogen des Konstantin in Rom, dem letzten Triumphbogen, der errichtet wurde, der die Reliefs vielfach von anderen älteren Bauten herholt, können wir hier nicht eingehen, wir verweisen auf das angeführte Schrifttum. Ebenso wenig auf einen über das gesamte Gebiet des römischen Reiches verbreiteten, dem Triumphbogen in manchem ähnlichen Bautypus, das Tetrapylon: an rechtwinklig sich kreuzenden Straßen errichtet, monumentalisiert es den Schnittpunkt durch vier Tore, die den Zug der Straßen aufnehmen und weiterleiten. Es kommt auch hier der römische Wille zur Zusammenfassung und Organisierung, die immer wieder irgendwelche Vereinzelung von Einzelteilen vermeiden will, zum Ausdruck. Die gleiche Neigung zur Zusammenfassung und Verschmelzung beobachten wir z. B. in Palmyra, wo an der Stelle, an der eine große Säulenstraße notwendig durch einen Knick aus der Geraden abbiegen muß, eine Art Tor eingefügt ist,

wie ein Scharnier, das die Teile nicht entweichen läßt; eine ähnliche Aufgabe hatte der dreieckige Säulenbau am Hafen von Ephesos zu lösen.

Wir kehren noch einmal zum Theaterbau zurück. Konnten wir sehen, daß das römische Theater seine Bestandteile vom griechischen übernimmt und grundlegend verwandelt, so kennen wir im Gegensatz dazu im Amphitheater eine Schöpfung rein römischer Herkunft und römischer Prägung, wenn auch der Name griechisch lautet. Gewiß finden wir schließlich auch in Griechenland derartige Bauten, aber Gladiatorenspiele (*spectacula*) und Tierhetzen (*venationes*) — die Hauptspiele im Amphitheater — sind den Griechen von Hause aus fremd, wie sie den Italikern gewohnt gewesen zu sein scheinen. Rom hat nicht die Anregung für den Bau gegeben, wenn es auch seit der Zeit der Flavier den Bautypus für die römische Welt endgültig festgelegt hat durch das sog. Colosseum (Abb. 105). Die Anfänge liegen vielmehr in Campanien, in Pompeji kennen wir ein sehr großes, etwa 20000 Menschen fassendes Amphitheater, das älteste, das uns erhalten ist — in Rom spielte man noch zur Zeit Cäsars auf öffentlichen Plätzen, an denen Brettergerüste für die Zuschauer errichtet wurden. Wie es scheint, wurde in Rom das erste steinerne Amphitheater erst unter Augustus errichtet, von ihm wissen wir aber so gut wie nichts, mehr erhalten ist vom Amphitheatrum castrense, das wohl unter Trajan errichtet wurde, der Hauptbau für unsere Kenntnis ist und bleibt jedoch das Amphitheatrum Flavium, das unter Vespasian begonnene, von Titus um 80 n. Chr. Geb. vollendete sog. Kolosseum, die klassische Lösung, gleichzeitig eines der schönsten Römerwerke, die wir kennen (Abb. 105). Drei Stockwerke, das vierte später hinzugefügt, gliedern die äußere Fassade durch Arkadenreihen, über denen Gebälke wie Reifen eine riesenhafte Tonne umklammern. Die Ordnungen der Halbsäulen wechseln von der dorischen unten zur ionischen und korinthischen oben.

Drei Kräfteerichtungen vereinigen sich in der Fassade: die waagerechte der um den Bau gelegten Bänder der gegeneinander abgewogenen Stockwerke, betont durch die vorspringenden Gebälke und Gesimse, die senkrechte der aufsteigenden Pfeiler mit ihren Säulenvorlagen auf heraustretenden Sockeln und endlich die Halbkreisbögen (bzw. Tonnen) der Arkaden, die zwischen



105. Amphitheatrum Flavium, das Kolosseum in Rom.

der Waagerechten und der Senkrechten erfolgreich vermitteln und die in ihnen liegende Ruhe gewissermaßen in Bewegung verwandeln, in eine Bewegung, die ja schon in der anfangs- und endlosen Rundung des Grundrißovales enthalten ist. Keine der Kräfteerichtungen drängt sich vor auf Kosten der anderen.

Den Stockwerken der Fassade entsprechen auch hier die großen waagerechten Gliederungen des Inneren in

den Sitzstufenreihen, die durch Gänge unterbrochen, gruppiert werden. Eine Bühne war hier nicht nötig, also auch kompositionell entbehrlich. Die Bewältigung ungeheurer Menschenmassen — man hat das Fassungsvermögen auf 40000 geschätzt — durch Zu- und Abgänge ist hier ebenso einfach wie genial, dies wie manches andere des Baues ein Vorbild für ähnliche Anlagen aller Zeiten bis heute. Die Treppenläufe liegen unter den Sitzstufen und innerhalb des breiten zweischiffigen Arkadenmantels des äußeren Ringes. Seit diesem Kolosseum ist der Typus des Amphitheaters in allen Teilen des Reiches der gleiche geblieben, wenn man nicht wie z. B. in Pergamon auf den Rhythmus der Arkadenfassade dadurch verzichten konnte, daß große Teile des Zuschauerraumes, wie beim Theater, in die beiderseitigen Hänge einer Bachschlucht verlegt werden konnten.

Das Amphitheater in Nîmes wird allgemein ins 2. Jahrhundert n. Chr. Geb. gesetzt: es weist die gleiche Art der Anlage und der Fassadenbildung auf, abweichend ist nur, daß die Fassade mehr Plastik besitzt durch das stärkere Héraustreten der tragenden Pfeiler mit den vorgeblendeten Stützen, was u. a. dadurch bewirkt wird, daß die Sockel, auf denen die Stützen stehen, um den die Arkade tragenden Pfeiler herum verkröpft, nicht von Pfeiler zu Pfeiler geführt ist, wie beim Kolosseum in Rom, wo dieses Motiv zur Betonung des waagerechten Bandes verwendet ist; hier hingegen wird der Pfeiler stärker abgeschlossen und die Weite der Öffnung vergrößert. Auch die Fortsetzung der Stützensenkrechten über das Kapitell hinaus bis zum waagerechten Gesims durch sich verkröpfende Aufsätze wirkt im gleichen Sinne. Dem Bau von Nîmes ist der von Arles in dieser Hinsicht verwandt. Am Amphitheater von Pola (3. Jahrhundert) bemerken wir nun eine wirkliche Neuerung gegenüber Kolosseum, Nîmes oder Verona: die Arkadenbögen der zwei unteren Geschosse werden im dritten abgelöst durch einen Kranz rechteckiger, einfacher Fensteröffnungen. Die Masse der Stützenpfeiler ist geringer geworden, die Stützen selbst sind flacher, weiter in den Stein zurückgezogen, das Ganze verliert dadurch an gliederndem Schmuck und übrig bleibt mehr das Gerippe der eigentlichen Konstruktion. Der unendliche Gleichklang der Arkaden wird unterbrochen durch breitere Öffnungen am Scheitelpunkt des Ovals und durch Treppentürme, die hier der Fassade vorgelegt werden.

Die mehrstöckige Arkadenfassade der Amphitheater ist keine Erfindung der flavischen Epoche: zwei Stockwerke kennen wir bereits z. B. von der Basilica Julia am Forum Romanum des 1. Jahrhunderts v. Chr. Geb.; das gleiche dreifache Kräftespiel in derselben Ausgewogenheit, auch dieselbe Abfolge der Ordnungen ist uns — bei mancher Verschiedenheit im einzelnen — in einem der bemerkenswertesten Bauten der frühen Kaiserzeit erhalten, in dem von Augustus dem Andenken des Marcellus geweihten Theater (Abb. 106) in Rom (17—11 v. Chr. Geb.; kein Amphitheater!); hier liegt die Außenfront eines völlig über den Fußboden hinausgehobenen, also unter Verzicht auf eine Geländeausnutzung (s. o.) gebauten Schaurundes in fertiger Ausbildung vor.

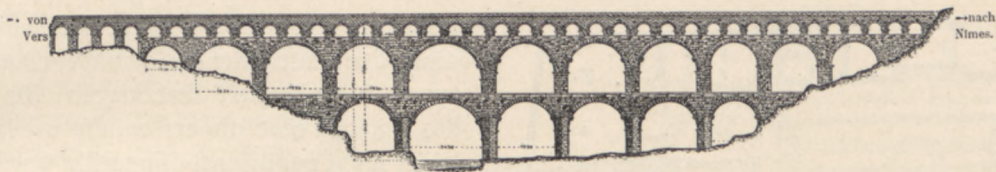
Nicht zu übersehen ist schließlich auch die Tatsache, daß die Römer übereinandergestellte Bogenreihen zu sehen gewohnt waren an einem Bautypus, der die Fähigkeit der Römer, sowohl zweckentsprechend wie gleichzeitig schön zu bauen beinahe am reinsten offenbart, in den Aquädukten, den erstaunlicherweise oberirdisch geführten, von weither kommenden Wasserleitungen, eine im Grunde ohne griechisches Vorbild entstandene Schöpfung der Römer. Es ist kaum anders möglich, daß die Gleichtönigkeit des unendlichen Rhythmus der einzelnen die Weite einer Ebene durchziehenden Bogenreihen eintönig wirkt, heute nur unterbrochen durch die Romantik der Ruine; an den Stellen aber, wo dem Baumeister, dem Ingenieur die Aufgabe gestellt war, weite Flußtäler so zu überbrücken, daß die Gradlinigkeit, die Ebenmäßigkeit des



106. Marcellustheater in Rom, Blick auf die neuerdings freigelegte Fassade.

Gefälles gewährleistet war, an solchen Stellen zeigt sich die Meisterschaft im Komponieren einer Fassade. Wir sehen diese in gleichem Maße wirksam in Spanien (Segovia), Nordafrika (Cherchel), Kleinasien (Ephesos) — um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen — wohl am schönsten aber in Südfrankreich: der sog. Pont du Gard von Nîmes darf als eine wirklich klassische Schöpfung angesprochen werden (Abb. 107). Drei Reihen von Bögen stehen übereinander, die unteren und mittleren sind gleich breit, herausgehoben durch größere Breite der Bogen über dem eigentlichen Flußbett; das Kräftespiel der aufsteigenden Pfeiler und der verbindenden Bögen wird oben abgeschlossen durch die wie ein fortlaufendes Ornamentband wirkende Reihe der vielen kleinen Bögen, die den Wasserkanal tragen; von ihnen liegen je drei über jedem Bogen, vier über dem mittleren. Es ist eine Fassade ohne jedes Schmuckglied, frei von jeder gliedernden Blendarchitektur, eine Komposition, die sich in reiner Zweckmäßigkeit erschöpft.

Sämtliche Probleme, die jemals der römischen Baukunst in allen Teilen des römischen Reiches zur Lösung gestellt waren, finden sich in den großen Gesamtanlagen der mit dem griechischen Worte benannten Thermen, den einem breiten Bedürfnis dienenden, sehr bald auch einen weit- ausgedehnten Luxus fördernden Bädern. Hier findet sich wirklich alles vereinigt, was es an technischen und künstlerischen Gestaltungen je gegeben hat: von der Bewältigung der Beheizungsaufgaben, die bei weiträumigen Anlagen insbesondere der Spätzeit immer schwieriger und verwickelter wurden, den Fragen der Wasserzufuhr, der Beleuchtung, zu denen der Bautechnik, der Grundrißgestaltung und Ausstattung der Einzelräume, der Verbindung von an sich abgerundeten Einzelschöpfungen, die die Einzelräume darstellen, untereinander und zu einem großen einheitlichen Ganzen, die sinnvolle Verschmelzung der Zweckbestimmung, d. h. der erforderlichen Aufeinanderfolge der Baderäume mit den Grundgedanken, den Grundsätzen eines einheitlichen Planentwurfes, die Ordnung der Vielgestaltigkeit nahezu unzähliger Räume zu einer Gesamtkomposition, die ihre Wirkung auch im Außenbau finden soll; nicht zu vergessen sind die immer verwickelter werdenden Probleme der Wölbung, deren Lösung an manchen

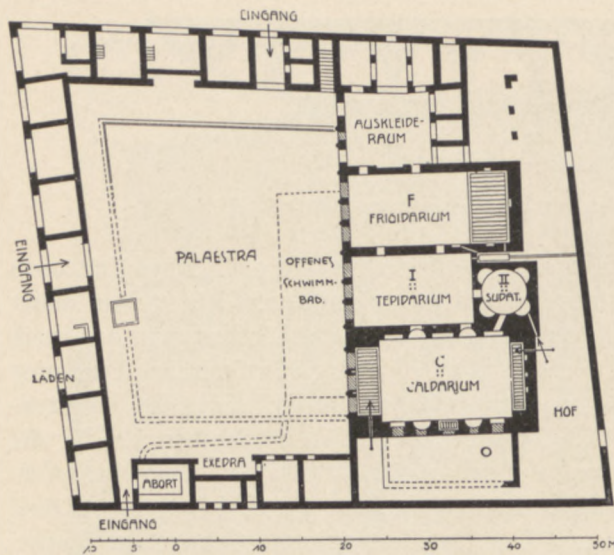


107. Römische Wasserleitung, sog. Pont du Gard bei Nîmes, Südfrankreich.

Stellen an Kühnheit und Folgerichtigkeit kaum zu überbieten waren und auch lange Zeit nach dem Untergange der Römerreiche als unerreichtes Vorbild gelten mußten. Wir werden daher in den Thermen das am reichsten, am meisten folgerichtig, vor allem erschöpfend zum Ausdruck gebracht sehen, was Wesen, Sinn, Aufgabe und überzeitliche Bedeutung der römischen Baukunst überhaupt gewesen ist, wir werden in den Bädern gewissermaßen die Krönung aller architektonischen Gestaltungen der Römer sehen. — Dies ist bezeichnend für die Römer wie für die Zeitlage insgesamt: die Griechen erschöpften gewissermaßen alle ihre baukünstlerischen Ausdrucksfähigkeiten im Tempel, in der spätclassischen Zeit, gegen Ende des 5. Jahrhunderts sind die Propyläen der Akropolis der die Gedanken und Ziele der Zeit auf dem Gebiete der Kunst, der Politik, der Philosophie am eindeutigsten zum Ausdruck bringende Bau (auch wenn er unvollendet blieb), der Hellenismus wendet sich mehr und mehr neuen Aufgaben zu, wir konnten stellvertretend das Buleuterion von Milet als den richtunggebenden Bau ansehen, s. o. S. 10 und 18 — in der römischen Baukunst sahen wir immer deutlicher, wie die wichtigsten Anregungen zu Neuerungen von der profanen Baukunst ausgegangen sind — hier in den Thermen finden sie ihre vollendetste Ausgestaltung.

Man wird die Thermen, so wie sie uns in den Gestaltungen hauptsächlich der Spätantike vorliegen, aber auch die frühesten Lösungen etwa in Pompeji als eine Schöpfung rein römischer Prägung ansehen müssen, denn in Griechenland selbst bestand, völlig anderen Gepflogenheiten entsprechend, keine zwingende Notwendigkeit zur Schaffung solcher Anlagen. Wir können hier nicht untersuchen, ob das, was die Planform der Einzelräume wie des Gesamtbaues geformt hat, nämlich die Zweckbestimmung, die in der planvollen Abfolge verschiedenartiger Bäder, also im Badeweg, wie man es genannt hat, zu erkennen ist — ob dies eine rein italische Angelegenheit ist oder nicht, ob sie zusammengewachsen ist aus verschiedenen Einzelzweigen — sicher ist, daß dort, wo wir diese Abfolge zuerst vor uns sehen, in Pompeji vielleicht schon im 2. Jahrhundert v. Chr. Geb. bereits vollkommen ausgebildet vor uns liegt. Danach gehören zu einem alles umfassenden Bad notwendig die folgenden Bestandteile: außer einem Eingang der Auskleideraum (Apodyterium), das Caldarium (Warmbad), das Tepidarium (laues Bad von mittlerer Wärme) und schließlich das Frigidarium (Kaltbad), das in der späteren Zeit mit einer Natatio (einem Schwimmbecken) verbunden wird; hinzukommt noch das eigentliche Schwitzbad, das Sudatorium. Von Anfang an scheint die Verbindung dieser „römischen“ Teile der Einzelräume, zusammengenommen in einen Baukomplex, mit einem Teile rein griechischen Ursprungs, der Palästra, einem offenen Hof für die Leibesübungen, angestrebt worden zu sein. Die Zweckbestimmung legt fest: 1. die Grundrißform und Ausgestaltung der Einzelräume, und 2. deren Abfolge. Die Bauaufgabe ist also eine zweifache: die Komposition der Räume für sich wie die Ermöglichung des Badeweges durch Verbindungen der Räume untereinander.

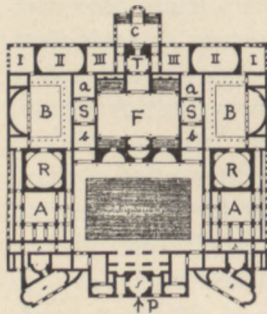
Wir besitzen nur wenig gesichert frühe Thermen auf italischem Boden, wie z. B. die Zentralthermen in Pompeji (Abb. 108); es scheint, daß der gleiche Vorgang wie beim Amphitheater auch hier zu beobachten ist, daß die Hauptstadt des Reiches erst später zu öffentlichen Badeanlagen



108. Zentralthermen von Pompeji. Typus einer vorflavischen Badeanlage.

Anlage innerhalb einer insula liegt. Wir sehen jedenfalls, daß hier (und auch in Rom wird es so gewesen sein) gar nicht der Versuch gemacht worden ist, aus der Notwendigkeit der Raumfolge eine einheitliche Raumgruppe etwa im Sinne eines einheitlich ausgerichteten Langbaues oder eines Zentralbaues zu gestalten. Dies scheint vielmehr erst dem Willen der flavischen Kaiser zu entsprechen.

Es ist außerordentlich zu bedauern, daß von den Thermen wie überhaupt den großen Raumschöpfungen der Flavier heute nur noch sehr wenig erhalten ist, weil sie entweder schon im späteren Altertum beseitigt, überbaut oder umgestaltet wurden oder noch späteren Baubedürfnissen zum Opfer gefallen sind. Es treten aber hier glücklicherweise ältere, jedoch verhältnismäßig gute Bauaufnahmen an die Stelle des Verlorenen. Es handelt sich um die 62 (64) n. Chr. Geburt errichteten Thermen des Nero (56—68), um die des Titus (79—81) und schließlich die des Trajan (98—117; Abb. 109). Die Pläne werden zwar in Kleinigkeiten und Einzelheiten ungenau sein, im wichtigsten aber, in der Wiedergabe der Raumanordnung und der Gesamtkomposition müssen sie uns um so eher vollgültige Zeugnisse sein, als sich bei Vergleichen mit den gut bekannten spätrömischen Caracalla- und Diokletiansthermen (Abb. 110) in Rom weitgehende



109. Trajansthermen in Rom, nach einem alten Plan.

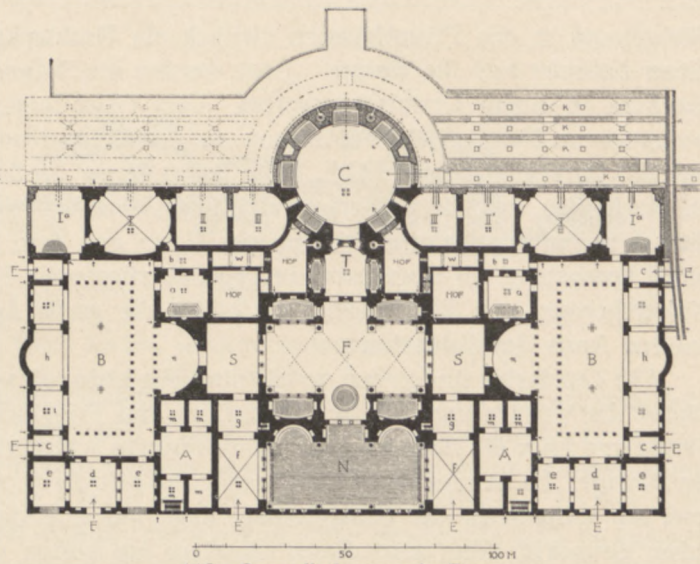
größeren Ausmaßes gelangt ist, um allerdings dann auch hier den grundlegenden Bautypus für alle Zeit festzulegen: die Bäder des Agrippa sind die ersten, die wir kennen; leider nicht genügend. Immerhin ergeben die hier und in Pompeji erhaltenen Reste so viel, daß wir sagen können: die genannten Aufgaben, vor allem die der Verbindung der Räume untereinander sind in der Frühzeit des Thermenbaues durch ein einfaches Nebeneinander verschieden großer Räume gelöst worden. Da diese Räume im Plan eine gemeinsame Basis haben — die eine Langseite des Palästrahofes —, müssen sie wegen ihrer verschiedenen Länge an der Rückseite einen unregelmäßigen Umriß aufweisen. Das macht sich bei den Zentralthermen in Pompeji kompositionell kaum bemerkbar, weil die ganze

Übereinstimmungen ergeben, welche zeigen, daß alle stadtrömischen Thermen, die wir kennen, sich unterscheiden von dem eben geschilderten Aussehen der frühromischen Anlagen. Es hat also einmal ein Wandel stattgefunden, den wir auf Grund dieser Zeugnisse mit Sicherheit in die Zeit zwischen Nero und Trajan ansetzen können, rund also in die 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. Geburt. Diese Wandlung ist entscheidend geworden für den Bautyp der Thermen im römischen Reich überhaupt, denn die hier zutage tretende Neuschöpfung wird zwar in Zukunft vielgestaltig bereichert durch Anbauten und Nebenräume, auch durch wichtigere Bauteile wie die Natatio (Schwimmbecken, wie es scheint eine Zutat der trajanischen Epoche) — aber am Wesen des Typus wurde kaum etwas verändert.

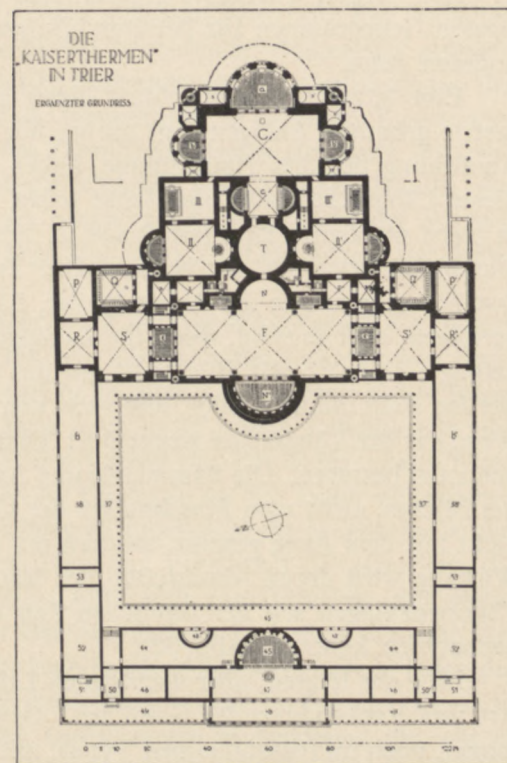
Der hauptsächlichste Wesenszug dieser Neuschöpfung im Thermenbau ist die Ausrichtung bestimmter Räume nach den uns längst bekannten Grundsätzen der Axialität und Symmetrie. Es handelt sich zunächst um die wichtigsten Räume Frigidarium, Tepidarium und Caldarium; diese untereinander verschieden gestalteten, auch verschieden großen Räume werden in der eben genannten Reihenfolge in einer Längsachse angeordnet. Sie bilden zweckmäßig wie kompositionell den Kern, die Mitte der Anlage. Die Symmetrie wird dadurch hervorgerufen, daß zu beiden Seiten der gegebenen

Mittelachse 1. die genannten Haupträume sich entwickeln, und 2. alle übrigen schon immer zum Bestande gehörigen oder jetzt neu hinzugefügten Räume gegengleich angeordnet werden; dies aber bedeutet, daß sämtliche Räume, außer den Haupträumen (und meist auch außer der später hinzugefügten Natatio, die z. B. in den Caracallathermen (Abb. 110) fast die Größe des Frigidariums aufweist) verdoppelt werden. Durch Anordnung der verdoppelten Räume ergibt sich als Gesamtanlage trotz der Längsrichtung des Kernes, ein Breitbau, kein Langbau, wenigstens was das eigentliche Thermengebäude betrifft; ziehen wir die hofartig vorgelegte Palästra, die in keiner Therme fehlen darf, hinzu, so ergibt sich natürlich ein langgestreckter Bau. Eine weitere, sehr schöne Möglichkeit gestalten die Kaiserthermen von Trier in Form der gestaffelten Anordnung der Räume, Abb. 111.

Als weitere Merkmale der flavischen Neuschöpfung sehen wir, daß das Größenverhältnis der drei Haupträume untereinander von jetzt ab gleich bleibt: der an Fläche größte Raum ist das Frigidarium, der kleinste das Tepidarium, das Caldarium steht, seiner Größe nach, in der Mitte. Für die Wirkung im Außenbau ist es nicht unwichtig, daß Caldarium und Frigidarium in der Höhe und in der Baumasse einander ungefähr die Waage halten, vgl. Abb. 112. Die drei Räume selbst sind auch in ihrer Form voneinander verschieden. Die ursprüngliche Raumform des Caldariums ist schon in den Anfängen des



110. Caracallathermen in Rom.



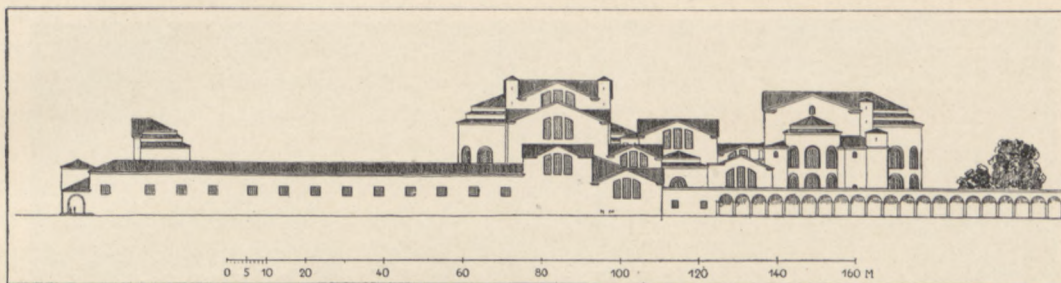
111. Kaiserthermen in Trier. Grundrißwiederherstellung D. Krencker.

Bäderbaues in den Privathäusern vielfach ein Rechtecksaal mit Apsis an der Schmalseite, in dieser befindet sich die Wanne. Jetzt werden die Wannen zahlreicher, meist sind es drei, angeordnet in einem Dreinischensystem. Dies führt folgerichtig und natürlicherweise zu einer bedeutsamen Neigung des Caldariums zu apsidialen Rundungen — bis zu dem reinen Rundbau der Caracallathermen (Abb. 110). Es ist ferner im Zusammenhang damit nahezu als Regel zu bezeichnen, daß das Caldarium als Ganzes eine Art Apsis zur Gesamtanlage bildet, dadurch, daß es in halbrunder oder rechteckiger Form aus dem geschlossenen und geradlinigen Bau-block heraustritt, im Gegensatz zur gegenüberliegenden Front, die meist glatt verläuft. In den Kaiserthermen von Trier (Abb. 111) bildet die große Apsis der Natatio einen Gegenpol zur axialen Apsis des Caldariums.

Die Tepidarien sind immer verhältnismäßig klein; die vermitteln als Lang-, Quer- oder Zentralräume die Verbindung zwischen Caldarium und Frigidarium. Letzterem kommt wegen seiner Größe und Lage die Bedeutung des Hauptraumes schlechthin zu, er bildet den eigentlichen Kern der Anlage. Es ist nun sehr bezeichnend, daß seit der flavischen Neuschöpfung das Frigidarium quer zur Längsachse der Gesamtanlage liegt, nur in einigen Fällen kennen wir einen quadratischen Grundriß. Man wird diesen Querbau am besten als eine Pfeilerbasilika bezeichnen, in den Diokletians- und Caracallathermen (Abb. 110), aber auch sonst weist er eine klare kreuzförmige Anlage auf! Ein schmaleres Querschiff durchdringt den Langraum in dessen Mitte. Es ist ferner bezeichnend, daß die Richtungstendenz dieses quer zur Längsachse liegenden Hauptraumes beiderseits der Mitte aufgenommen, fortgesetzt wird in den Nebenräumen: nur in dieser langen Querachse ergeben sich Durchblicke von größter Weiträumigkeit: von niedrigeren Nebenräumen zur lichtdurchfluteten Haupthalle bis hinüber zu den Nebenräumen der anderen Seite.

Eine letzte Eigentümlichkeit dieser nach den Grundsätzen strengster Axialität und Symmetrie gebauten Anlagen liegt darin: Wir haben zwar in der Mitte die klare Längsachse in der Anordnung der drei Haupträume, haben die vollkommene Symmetrie aller Räume zu seiten dieser Längsachse, aber die Achse selbst wird in kaum einem Falle tatsächlich wirksam, weil es meist unmöglich ist, diese Achse in ihrer Gesamtheit zu überschauen. Es gibt keinen klaren Durchblick etwa von der Natatio über Frigidarium und Tepidarium zum Caldarium hin, weil fast immer genau in der Achse Pfeiler, Säulen, Träger irgendwelcher Art stehen, die den Blick verbauen, oder es wird, wenn die Zugänge tatsächlich einmal in der Achse liegen, der Blick so verengt, daß sich mit Rücksicht auf das Gesamtmaß höchstens schmale Spalte ergeben. Wir werden auch immer wieder, und zwar von Anfang an, auf dem durch die Zugänge bezeichneten Wege aus der Längsachse weggeführt, denn kaum einer dieser axial gelegenen Räume wird wirklich axial betreten. Die Symmetrie und Axialität ist also die des Planes, der Konstruktion, nicht des Blickes, nicht vom Standpunkte der Überschaubarkeit gestaltet. Wir werden sie im Inneren nicht mit dem Auge gewahr, sondern nur durch die wechselnde Wirkung der Räume, und diese Wirkung wird durch Abschreiten der Raumfolge erreicht. Wir haben also im Grunde in den Thermenanlagen seit der flavischen Zeit dasselbe vor uns wie das, was wir am Trajansforum beobachten konnten (Abb. 82).

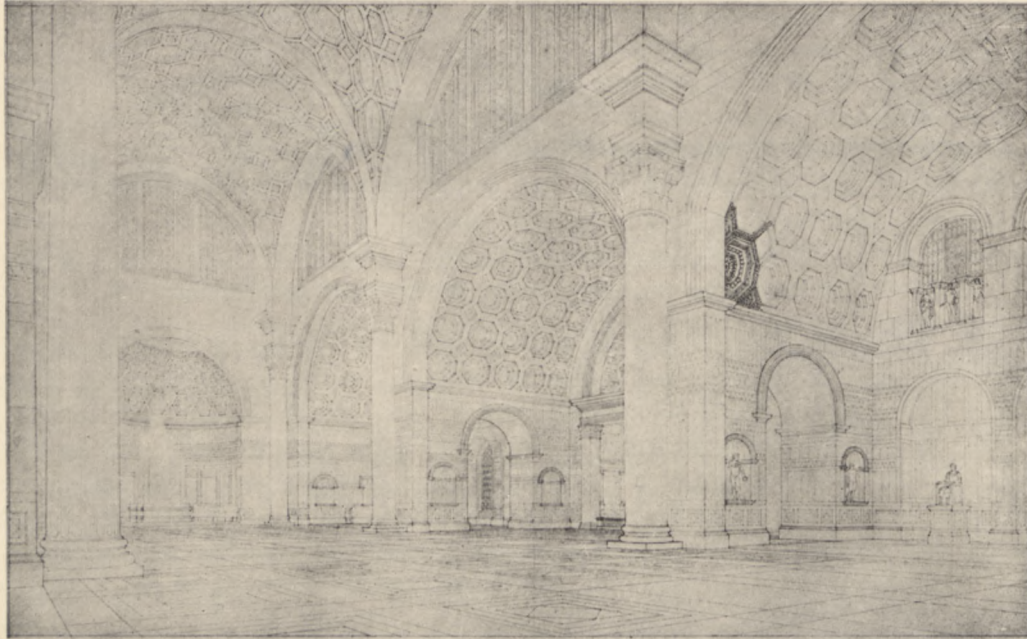
Eine der letzten, aber wichtigsten Leistung dieser Bauschöpfung der flavischen Zeit ist die Art und Verwendung des Gewölbes. Gewiß waren Tonnen, Kuppeln und Halbkuppeln schon immer, auch im frühromischen Typus, mit gewissen Thermenräumen, wie dem Sudatorium oder Laconicum, dem Apodyterium, dem Caldarium verbunden, aber hier tritt neben den genannten Formen vollkommen ausgebildet und mit aller Folgerichtigkeit zu Ende gedacht das Kreuz-



112. Kaiserthermen von Trier. Ansicht, Wiederherstellung D. Krencker.

gewölbe auf. Kaum ein Raum, der nicht gewölbt wird; man denke an die Wirkungsmöglichkeiten der Steigerung des Wechsels und Intervalls! Aber auch an die zu bewältigenden Schwierigkeiten beim Übergang von einem Raum zum anderen, von einer Raumform zur anderen: kaum eine Aufgabe der Durchdringung mehrerer Räume, die sich hier nicht einstellte und die hier nicht gelöst worden wäre. — Es ist kein Zufall, daß wir das Kreuzgewölbe gleichzeitig auch im Inneren des flavischen Amphitheaters, des Kolosseums, wiederfinden, wie in den Riesensälen des Flavierpalastes auf dem Palatin zu Rom. Wenn es je eine römische Architektur gegeben hat — hier, in der flavischen Zeit scheint sie auf ihrem Höhepunkt angelangt: der Typus des Amphitheaters wird für alle Zeiten festgelegt, das gleiche gilt von den Thermen wie den großen Palast- und Villenanlagen, Technik und Gestaltung der Wölbung erfahren ihre reinste Ausprägung. Trajans Baumeister ist Apollodoros von Damaskus gewesen, ein Mann aus dem Osten, von ihm stammen die Trajansthermen und das Trajanforum; es muß ein höchst bedeutender Baumeister gewesen sein, aber er war Nicht Römer. Es hat nicht all zu viel zu bedeuten, ob die Ausführenden der „römischen“ Kunst Römer oder Nicht Römer gewesen sind; immerhin ist es in diesem Zusammenhang nicht unwichtig zu erfahren, daß der Schöpfer des Domitianspalastes ein Mann mit dem römisch klingenden Namen Rabirius gewesen ist, auch die Künstler des Goldenen Hauses, das Nero sich errichten ließ, tragen römische Namen — wir hören von Severus und Celer als dem Architekten und dem Bildhauer von Famulus oder Fabullus, dem die Oberleitung der Maleereien in der Domus Aurea anvertraut war (s. u.).

Die Bedeutung der Thermenanlagen liegt nicht zuletzt auch in ihrer Wirkung auf die spätere Zeit, diese erkennen wir auf allen Gebieten der Technik wie aller künstlerischer Fragen überhaupt. Sie ist gar nicht zu übersehen, auch wenn sie nicht in allen Einzelheiten bisher folgerichtig und erschöpfend geschildert worden ist. Dies kann auch nicht unsere Aufgabe sein; die Wirkung liegt etwa nicht nur in der Übernahme des Badebrauches und der dafür geschaffenen Bauformen durch die Byzantiner, die beides, Gebrauch und Bauform, an den Islam weitergeben bis auf unsere Zeit, die Wirkung ist weit größer — man braucht nur Bestandteile späterer Architektur mit Einzelräumen der Thermen zu vergleichen, oder das Verhältnis der niedrigen die Apsis der Kaiserthermen von Trier umgebenden Galerie (Abb. 112) zum Hochbau mit seiner Fenstergliederung neben die Apsis einer romanischen Basilika stellen, und man wird die Beziehungen gar nicht übersehen können. Es ist möglich, noch in römischer Zeit nahezu jeden der wichtigsten Einzelräume einer Thermenanlage auch als Einzelraum wieder zu finden. Es sei in diesem Zusammenhange nur auf eine der großartigsten Gestaltungen hingewiesen, die, wie es scheint, nur aus dem Zusammenhange von Thermenanlagen heraus in ihrer architektonischen Form begriffen werden kann, die Maxentiusbasilika in Rom: die Einzigartigkeit ihrer zeitlosen Größe, die Vollkommenheit der Raumschöpfung (Abb. 113), die auch heute noch zu einem großen



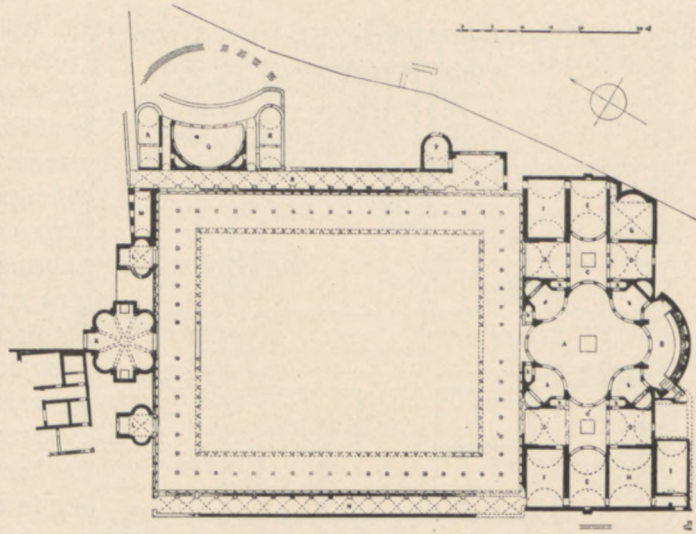
113. Maxentiusbasilika in Rom, Blick durch das Mittelschiff auf die große Apsis und in die Räume des rechten Seitenschiffes. Wiederherstellung Minoprio.

Teile erlebt wird, wirkt freilich auch ohne daß wir etwas von diesem Zusammenhange wissen. Der Bau hat nichts mehr mit den frühen Basiliken der Republik oder der frühen Kaiserzeit gemein. Es ist eine Pfeilerbasilika; zu seiten eines breiten und basilikal überhöhten Mittelschiffes liegen schmalere und niedrigere Seitenschiffe, die in je drei Räume untergeteilt sind. Die Seitenräume stehen durch Bogentüren untereinander in Verbindung, sie sind durch ein Tonnengewölbe überdeckt. Die drei Joche des Mittelschiffes überspannt ein reines Kreuzgewölbe. Das Ende des Mittelschiffes erweitert sich chorartig zu einer halbrunden Apsis. Die Klarheit des Inneren herrscht auch im Äußeren, welches die Gliederung und Gestaltung des Inneren deutlich zum Ausdruck bringt. Der Bau wurde von Maxentius begonnen und von Konstantin dem Großen nach 313 nach Chr. Geburt vollendet.

Auf die Geschichte eines letzten Bautypus können wir hier nicht mehr eingehen; wir können den Wandel des einfachen Atriumhauses zum Peristylhaus, von der einfachen Villa bis zu den Palästen der Kaiser hier nicht mehr verfolgen; er ist auch oft geschildert worden. Nur auf eines sei hingewiesen: wie in der Gestaltung der Gymnasien römischer Zeit sind auch beim Haus- und Villenbau die gleichen Wandlungen zu beobachten wie beim Thermenbau. Es scheint, daß auch hier die Epoche der Flavier die symmetrische Anlage der Villen durchgeführt hat. Naturgemäß sind hier die Bauaufgaben völlig anderer Art, es spielt auch das Verhältnis zur Landschaft, die Zweckbestimmung der Räume und Höfe eine ganz andere Rolle. Aber der Gedanke der Anlage eines Hauskomplexes nach dem Grundsatz axialer Symmetrie kommt auch hier klar und deutlich zur Anwendung.

Nur zwei Beispiele: wohl eine der umfangreichsten Villenanlagen der römischen Kaiserzeit ist die von Hadrian erbaute Villa in Tivoli. Man glaubt eher die Reste einer ganzen Stadt vor sich zu haben als die eines Palastes, der für den Aufenthalt eines einzigen Mannes bestimmt ist.

Es sind mehrere Anlagen, Baukomplexe, die ohne die Absicht axialer oder sonstiger Beziehungen in einem an sich schon unebenen Gelände verstreut liegen, verschiedensten Zwecken dienen. Wir können sie nicht sämtlich besprechen, es sei nur der heute Piazza d'oro genannte Bau herausgegriffen (Abb. 114). Er liegt im Osten der Anlage; man sieht sofort — es ist im Prinzip eine Thermenanlage, nicht wegen der Bestimmung oder Grundrißform der Räume, sondern die Komposition ist die gleiche: hinter einem niedrigeren Peristylhof (der Palästra der Thermen entsprechend) hebt sich hoch ein Breitbau heraus, dessen Räume sich symmetrisch um einen sich noch einmal heraushebenden Mittelbau gruppieren, um den Kern der Anlage. Dieser ist ein großer Zentralraum, über einem durch Pfeiler gebildeten Achteck liegt die Kuppel. Das Eigentümliche dieses Raumes sind die Abrundungen aller geraden Linien, der Grundriß bringt es deutlicher zum Vorschein als es mit Worten geschildert werden kann. An die Thermen erinnert das Herausstreten einer apsidialen Rundung an der dem Peristyl gegenüberliegenden Seite wie auch die Erweiterung der Querachse des Mittelraumes durch eine Flucht von Räumen.

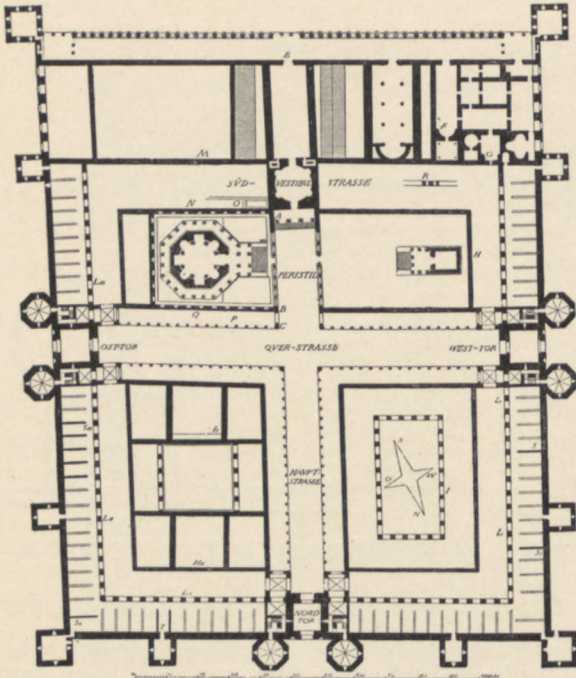


114. Grundriß der Piazza d'Oro in der Hadriansvilla von Tivoli.

Der Palast des Kaisers Diokletian (Abb. 115) bietet in allen Einzelformen Musterbeispiele der spätantiken Architektur; aber in unserem Zusammenhange überrascht zunächst sein Grundriß: gewiß finden wir eine Menge Villenbestandteile, außerdem darüber hinaus noch einen regelrechten Tempel, einen einfachen Prostylos mit Tonnengewölbe im Inneren, ferner als Mausoleum des Kaisers einen im Äußeren achteckigen Zentralbau, dessen Inneres in ein System von halbrunden und eckigen Nischen aufgelöst ist, aber merkwürdigerweise ist das Ganze nicht zu einer einheitlichen Gesamtkomposition zusammengezogen, sondern die Teile liegen durch Straßenzüge voneinander getrennt fast zusammenhanglos nebeneinander, um so merkwürdiger, als wir Thermen-gestaltungen aus der Zeit dieses Kaisers kennen, die genau das Gegenteil zeigen.

Auch an die völlig einheitliche Gesamtkomposition des sog. Diokletianslagers in Palmyra dürfen wir erinnern, wo die Einzelbestandteile — Lager, Peristyl mit dreiseitiger Halle, dahinter sich heraushebender Breitbau — durch die Einzelausgestaltung fast noch stärker zusammengezogen, vereinheitlicht sind, als etwa in den Thermen zu sehen.

Die Tatsache der Zusammenhanglosigkeit der Einzelteile des Palastes von Spalato erklärt sich daraus, daß hier Bestandteile der Villenarchitektur mit den Grundprinzipien des Lagerbaues vereinigt worden sind, Baugedanken, die sich selbst im Außenbau, hier wohl vollkommen miteinander verschmolzen, noch aussprechen, wo der schroffe Festungscharakter der Mauern und Türme verbunden ist mit Wesenszügen, welche mehr den Wohncharakter betonen, aus diesem abzuleiten sind. Es scheint, daß die Verbindung von Lager und Villa hier zum ersten Male in dieser großzügigen Form auftritt; in dieser Verbindung sieht die Zukunft Möglichkeiten neuer Baugestaltungen: von hier aus führt eine unmittelbare Linie etwa zu den Palästen von Ibn Wardan



115. Diokletianspalast von Spalato (Split) in Dalmatien; der Achteckbau ist das Mausoleum des Kaisers, gegenüber ein Tempel.

in Nordsyrien, Mschatta in Transjordanien (Abb. 116) bis zu den Wüstenschlössern der Omayyaden in Syrien. Freilich war in Spalato zunächst nur der Gedanke der Verbindung zweier ursprünglich entgegengesetzter Bestandteile gegeben, die wirkliche Verschmelzung gelingt erst den späteren Kompositionen. Doch haben wir hier zeitlich die Grenze der spätesten Antike bereits überschritten, wenn auch die Art der Lösung des Problems — Verschmelzung zur Gesamtkomposition — ein folgerichtig weitergedachter, letzten Endes antiker, römischer Baugedanke gewesen ist, wie ja auch die Wesenszüge der Ornamentik, die uns aus der in Berlin aufbewahrten Mschatta-Fassade gut bekannt sind, ohne die Geschichte des römischen Bauornaments nicht zu denken ist.

Dieser knappe Überblick über die wichtigsten Erscheinungsformen auf dem Gebiete der römischen Baukunst, aus denen klar und unmißverständlich römischer Geist, römischer Wille — römische Kunst zu uns spricht, hat uns, fassen wir es kurz zusammen, gelehrt: daß

die Römer auf nahezu sämtlichen Teilgebieten Vorhandenes übernehmen, der zeitlichen Gesamtlage entsprechend in der Hauptsache von den Griechen, die selbst schon zu dieser Zeit sich gewandelt hatten (siehe die Darstellung der hellenistischen Baukunst!), deren architektonische Grundsätze in manchen Dingen denen, die die Römer in ihrem Ursprung als Italiker (Etrusker) sozusagen von Hause aus schon besaßen, nahe gekommen waren. Wir haben ferner gesehen, daß diese Übernahme fremden Gutes nicht einer Abhängigkeit um jeden Preis, nicht einem bloßen Kopieren gleichkommt, sondern daß das Übernommene umgebildet wird, verschmolzen wird mit dem Einheimischen, daß aber erst in dieser Verschmelzung die römische Baukunst sich zu der Bedeutung einer Weltkunst emporgeschwungen hat, sich ebenbürtig an die Seite stellt der fast schon vergangenen griechischen Kunst, welcher seit dem Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. Geburt keine großen Aufgaben mehr gestellt wurden, weil die großen Männer, die Auftraggeber fehlen. Das sind jetzt die Römer. Der Prozeß der Übernahme und Verschmelzung — wir können ihn kurz die Hellenisierung der Baukunst nennen — erreicht seinen Höhepunkt mit der Epoche des Kaisers Augustus, auch gleichzeitig im wesentlichen seinen Abschluß; daß trotzdem die Hellenisierung nicht das einzige Ergebnis dieser Epoche um die Zeitenwende ist, sondern daß auch hier wichtige neue Dinge in die Erscheinung treten, haben wir gesehen. Erst die nächste, die flavische Epoche durchdringt auf allen Gebieten die Baukunst mit den neuen, den eigentlichen Charakterzügen. Die römische Baukunst ist auf dem Höhepunkt der Überwindung der Hellenisierung angelangt, indem sie sich die griechischen Elemente vollkommen dienstbar gemacht hat; sie beherrscht sie, aber wird nicht von ihnen beherrscht. Alles weitere kann, bei völliger Berücksichtigung aller Sondererscheinungen, im wesentlichen als ein Weiterbauen an den von den flavischen Kaisern hervorgebrachten ersten und gleichzeitig endgültigen Formulierungen angesehen werden.

Wir haben in manchen Teilgebieten gesehen, daß zunächst nicht immer die Stadt Rom an erster Stelle steht, was das frühe Gestalten einer Bauaufgabe anbelangt, immer aber konnten wir beobachten, daß nicht eigentlich die frühen Gestaltungen außerhalb Roms, sondern die späteren in Rom selbst als Typus maßgebend geworden sind für alle Gestaltungen in den Provinzen.

Das bedeutet, daß von der stadtrömischen Baukunst die Anregungen für die wesentlichsten Bestandteile und Charakterzüge eines Baues ausgehen, daß Rom das bestimmende Zentrum ist, daß die Provinzen von der Hauptstadt des Imperiums abhängen — auch wenn sie zunächst noch stärker, später weniger in ihren eigenen Traditionen stehen, auch wenn sie hier und da noch Sonderbedingungen, auch künstlerischer Art, unterworfen sind. Es ist keine Frage mehr, daß dieses Verhältnis spätestens seit den Flaviern immer geblieben ist,

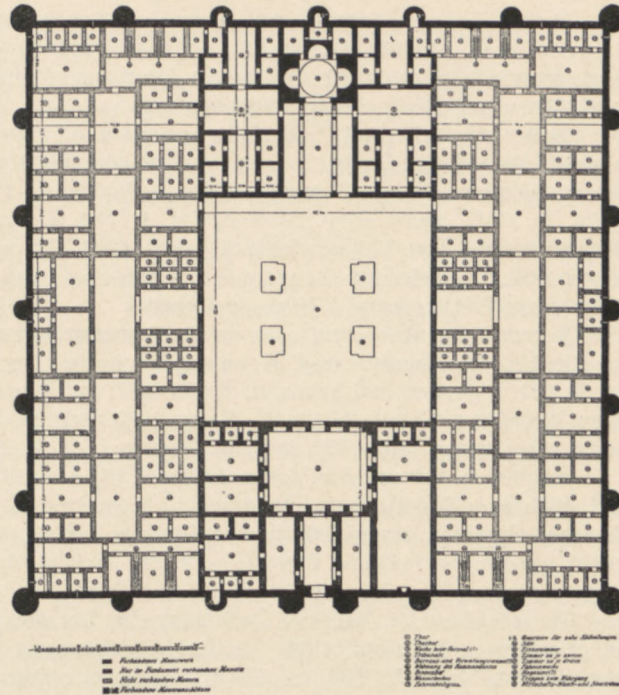
bis in die späteste Zeit, ja es besteht auch darüber kein Zweifel, daß die Anregungen für die neuen Gestaltungen der christlichen Bauwerke in erster Linie nicht irgendwo aus dem Osten gekommen sind, daß sie von Rom aus dorthin drangen.

Außer den o. S. 89 angeführten Gesamtwerken und den der Baukunst des Altertums insgesamt gewidmeten Werken z. B. Noack, *Baukunst des Altertums*, sind zu nennen: Durm, *Baukunst der Etrusker und Römer*. Handbuch der Architektur. Stuttgart 1905. — Choisy, *L'Art de bâtir chez les Romains*. — H. Kiener, *Römische Baukunst* (Die Kunst dem Volke, Nr. 79, München 1933), brauchbares Abbildungsheft, in Text und Beschriftung nicht immer ganz einwandfrei. — Rivoira, *Architettura Romana*, 1921.

Tempelbau: Eine erschöpfende Geschichte des röm. Tempelbaues ist heute deswegen noch kaum zu geben, weil zahlreiche Tempel gar nicht oder nur höchst unzureichend veröffentlicht sind, so daß also vielfach die landschaftlichen Besonderheiten in den Provinzen, die Abweichungen vom stadtrömischen Bau sowie auch die fortschreitende „Romanisierung“ nur unzureichend beurteilt werden kann. Trotzdem würde auch jetzt schon eine umfassende Untersuchung (die hier nicht angestellt werden konnte) wichtige Ergebnisse zutage fördern können.

Einen besonders guten Überblick über den römischen Tempel bekommt man durch die Veröffentlichungen der Bauten in Syrien: Wiegand und Andere, *Baalbek Bd. I—III*, Berlin 1921 ff. — Wiegand u. Krencker, *Palmyra*, Berlin 1932, mit zusammenfassender Darstellung von Weigand, die kunstgeschichtliche Stellung der palmyrenischen Architektur. Vgl. Weigand, *Baalbek*, in: *Jahrb. f. Kunstwissensch.* 1924/25. — Krencker-Zschietschmann, *Römische Tempel in Syrien*, Berlin 1938. Damit sind die deutschen Veröffentlichungen, die auf den Ergebnissen der seit Beginn des 20. Jahrhunderts von Puchstein, Krencker, Br. Schulz u. a. unternommenen Untersuchungen und Ausgrabungen in Syrien beruhen, zunächst beendet; es wird noch ein Nachtrag über die Bauten im Hauran folgen. — Für diese vgl.: *Syria*, *Publ. of the Princeton Expeditions to Syria*, 5 Bde., Leyden 1907 bis 1922. — Vgl. Krencker, *Röm. Städtebaukunst a. d. Rändern d. röm. Reiches*, in: *Ver. d. Ingenieure. Berichtsheft* 1934, S. 22 ff.

Zusammenfassende Veröffentlichungen über die wichtigen Bauten in Transjordanien bereiten die Engländer, über die in Apamea die Belgier vor, der erste Band der Ausgrabungsveröffentlichung von Antiochia am Orontes ist jetzt erschienen: G. W. Elderkin, *Antioch on the Orontes, Excavations of 1932*. Princeton University Press 1934.



116. Grundriß des Palastes von Mschatta.

Nordafrika: u. a. Cagnat und Gauckler, Les monuments historiques de la Tunisie 1898. — Kleinasien: Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens I, II, Wien 1890 (enthält viel Material, das z. T. noch völlig unausgeschöpft ist, wie auch die übrigen Ausgrabungspublikationen, soweit sie römische Bauten enthalten, so z. B. die von Ephesos, Milet, Pergamon usw.).

Italien: R. Delbrück, Hellenistische Bauten in Latium. Sämtliche Tempel, sowie überhaupt die erhaltenen oder nur überlieferten Bauten in Rom sind behandelt in: Platner-Ashby, A topographical dictionary in ancient Rome. London 1929. — Pompeji: A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst. 1908. — Pola: Östr. Jahrb. VII, Beibl. S. 133ff. Journ. Rom. Stud. 5, Taf. 1. Not. d. Scavi, 1923, S. 211ff. Gnirs, Pola, Führer, 1915. — Augustustempel von Philae: Archäol. Jahrb. 1903. Durm S. 607. — Nimes: Noack Taf. 73. Koch, Röm. Kunst Abb. 5. — Viennes: Bossert-Zschietzschmann, Hellas und Rom, Taf. 69. — Für Einzelheiten der Bauglieder: Toebelman, Römische Gebälke.

Monumentum Ancyranum: der an die Pronaoswände des Tempels in Ancyra (Ankara) geschriebene Tätigkeitsbericht des Augustus, vgl. Krencker-Schede, Der T. in Ankara, Berlin 1936, und M. Schede und St. Schultz, Ankara und Augustus, Berlin 1937, mit Übersetzung des Textes, eine solche auch in: Hellas und Rom, Propyläen-Weltgeschichte II, Berlin 1931, Beil. zu S. 368. Rundbauten in Pergamon: Wiegand, Abhandlungen Berlin 1932. Vgl. auch O. Deubner, d. Asklepieion von Pergamon, Berlin 1938.

Kapitol in Verona: Am. Journ. Archaeol. 18, S. 129ff., in Ostia: Memoirs Americ. Academy in Rome 7, Taf. 19ff. zum Trajansforum: Rodenwaldt Gnomon 2, 1926, S. 338f. — Rekonstruktion des Kapitols von Dhugga: Giglioli, Museo dell' impero Romano Taf. 41. — Die Kaiserfora sind jetzt nahezu vollständig freigelegt worden, fortlaufende Berichte u. a. in: Archäol. Anzeiger. — Serapeion in Ephesos: Keil, Führer durch Ephesos; Östr. Jahresh. 23 und 26. Archäol. Anz. 1930, Sp. 451, Abb. 8.

Theaterbau: M. Bieber, Denkmäler des Theaterwesens im Altertum. — H. Bulle, Untersuchungen an griechischen Theatern. 1928. Artikel Theatron von Fensterbusch in Pauly-Wissowa-Kroll, Realenzyklopädie Bd. V A, II, 1934, S. 1384ff. — Pompeji: Röm. Mitt. 1925. — Aspendos: Lanckoronski Bd. I. — Orange: C. R. Académie des Inscriptions 1916, S. 455ff. Noack, Bauk. d. Altertums, Taf. 88/9. Bossert-Zschietzschmann, Hellas und Rom, Taf. 80 u. 83. — Sabratha: Arch. Anz. 1929, Sp. 379, Abb. 3ff. Afrika Italiana VI, 1935, S. 30ff. Ephesos: Hörmann, Arch. Jahrb. 38/39, 1923/24. Beilage zu S. 275: mit Grundrissen anderer Bühnen- und Nymphäenfronten. — Dhugga: Memoirs Americ. Ac. Rome IX, 1931, S. 145ff. (Rekonstruktionen). v. Cube, Die römische scenae frons in den pompejan. Wandbildern 4. Stiles (Beiträge zur Bauwissenschaft), Berlin 1906. Eine gute Abbildung des freigelegten Marcellustheaters: Rodenwaldt, in: Die Antike 1937, Taf. 8, hier Abb. 106.

Nymphaen: Wiegand, in Wiegand, Milet Bd. I, Heft V, Berlin 1919, S. 73ff. (Übersicht über die Entwicklung). — Hörmann, Das Nymphäum zu Aspendos. Arch. Jahrb. 44, 1929. Über Fassaden: Hörmann, Röm. Mitt. 40, 1925, S. 241ff. — Bibliothek von Ephesos: W. Wilberg, Öst. Jahresh. XI, 1908, zur Lage des Baues beim Mithradatestor: Jahresh. 1907, Beibl. S. 63, Abb. 9. — Timgad: Mem. Amer. Ac. Rome IX, 1931.

Markttor von Milet: Wiegand, Milet Bd. I, Heft 7, vgl. v. Massow, Führer d. d. Perg.-Museum zu Berlin. — Mithradatestor Ephesos: Ephesos Bd. III, vgl. Keil, Führer durch Ephesos. — E. Weigand, Propylon und Bogentor i. d. östlichen Reichskunst. — Hadrianstor von Adalia: Lanckoronski, Städte Pamphyliens, Bd. I. Vgl. Giglioli, Museo dell' impero Romano Taf. 48. Stadttore in Italien: Kähler, Die Porta Caesarea in Salona, in: Vjesnik za arheologiju Dalmatinsku, Bd. 51. — Ders., Die Porta Aurea in Ravenna, in: Röm. Mitt. 50, 1935. — Ders., Die röm. Stadttore von Verona, in: Arch. Jahrb. 50, 1935. — Wichtig: R. Schultze, Die röm. Stadttore, in: Bonner Jahrbücher 118 (1909).

Triumphbögen: H. Wölfflin, in: Repertorium f. Kunstwiss. 16, 1883. F. Noack, Triumph und Triumphbogen, in: Vorträge der Bibl. Warburg V, Leipzig 1928. — E. Löwy, Die Anfänge des Triumphbogens, in: Jahrb. d. kunsthist. Samml. in Wien, N. F., Sonderheft 11, Wien 1928. — H. Kähler, Zwei Sockel eines Triumphbogens, 96. Berl. Winckelm. Progr. 1936 und die oben zu den Stadttoren angegebenen Arbeiten desselben Verfassers.

Amphitheater: Durm, Bauk. d. Römer. — Noack, Bauk. d. Altert., Taf. 136ff. — H. Koch, Röm. Kunst, S. 42ff. — Rivoira, Arch. Rom, S. 113ff. — Gnirs, Führer durch Pola. — Zur Baugesch. des Colosseums: v. Gerkan, Röm. Mitt. 1925. — Zum Amphitheater von Verona: Goethe, Italien. Reise I, 16. Sept. 1786.

Wasserleitungen: Stübinger, Die röm. Wasserl. von Nimes und Arles, in: Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, Beih. 3, Heidelberg 1909. — Espérandieu, Le Pont du Gard, Paris 1926. — K. O. Dalman, Der Valensaquädukt in Konstantinopel (Istanbuler Forschungen Bd. 3, Bamberg 1933). — Ashby, The Aquaeducts

of ancient Rome 1935. (Dazu: v. Gerkan, Gnomon 1937.) Wasserleitung von Cherchel: Bossert-Zschietzschmann, Hellas u. Rom Taf. 100.

Thermen: Pfretzschner, Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Straßburg 1909. — Das Hauptwerk: D. Krencker, Die Trierer Kaiserthermen Augsburg 1929 bringt in seinem Hauptteil die Ergebnisse der Grabungen und Bauaufnahmen der Thermen in Trier, im Anschluß daran eine Verarbeitung fast sämtlicher Thermen, die wir kennen. Auch wenn eine wirkliche Geschichte der Bauten hier nicht gegeben wird, bleibt es die Grundlage für alle weiteren Forschungen. — Maxentius-(Konstantins)-Basilika in Rom: Minoprio, Papers Brit. School, Rom 12. 1932. S. 1ff.; hier Abb. 113.

Villen und Paläste: Swoboda, Römische und romanische Paläste, Wien 1919. — Winnefeld, Die Villa des Hadrian zu Tivoli. Erg.-Hefte z. Archäol. Jahrb. III, 1895. — Haus des Nero: Weege, Arch. Jahrb. 1913. Villa Castelporziano: Mon. Antichi XVI, S. 241ff. — Hülsen, Forum und Palatin. — Niemann, Der Palast Diokletians zu Spalato, Wien 1910. — Vgl. auch Wolff, Altchristl. u. byz. K. I, 1926 (Handb. d. Kunstwiss.), S. 261. Diokletians-Lager Palmyra: Wiegand-Krencker, Palmyra, S. 85ff. Mschatta: Strzygowski, Bildende Kunst Asiens.

Über die kunstgesch. Bedeutung des Wandels im Thermenbau zusammen mit dem der Villen, Paläste, Bezirke usw. sagt das Entscheidende G. Rodenwaldt: Gnomon 1926, S. 338f., zuletzt: Cambridge Ancient History, XI, S. 779ff.

Über die zentrale Bedeutung der Stadt Rom für die Provinzen, auch noch in der Zeit der frühchristlichen Baukunst vgl. neuerdings Weigand, Orientalistische Literaturzeitung 1937, S. 83ff. bei Besprechung des Werkes von Wachsmuth, Der Raum, Bd. II.

Es ist kein Zweifel, daß die Verwirklichungen der großen und entscheidenden Baugedanken der Römer ohne die grundlegende Veränderung der Bautechnik nicht denkbar sind; diese beruhen im wesentlichen auf dem Abgehen vom reinen Hausteinbau und in der Bevorzugung des Mörtelbaues. Es ist kein Zufall, daß viele der Römerbauten heute ihres einstigen Schmuckes entkleidet, trotzdem alle wesentlichen Züge der Konstruktion, der Raumschöpfung noch erkennen lassen: weil die Konstruktion im Mörtelgußwerk errichtet wurde, die Dekoration in Marmor nur vorgeblendet wurde. Es ist also im Grunde ein weitgehendes, gänzlich un griechisches Auseinanderfallen von Konstruktion und Dekoration zu beobachten. Diesen Schritt hat die hell. Baukunst nie getan, weshalb sie auch, bei aller grundsätzlichen Ähnlichkeit der Voraussetzungen und Planungen, nie zu den alles Zukünftige bis heute bestimmenden Bauleistungen gelangen konnte (s. o. S. 18), vgl. H. Koch, Röm. Kunst. S. 17ff.

Die Skulptur.

Man könnte sich und seiner Erkenntnis der Wesenszüge der römischen Skulptur keinen schlechteren Dienst erweisen als den, die Geschichte dieser Skulptur als eine immer deutlicher werdende Entartung, als einen fortschreitenden Verfall zu sehen. Und doch wäre es nicht gänzlich unrichtig gesehen! Insofern nämlich als die überschauende Betrachtung zeitlich festliegender oder festlegbarer Reliefs eine etappenweise erkennbare, immer stärker hervortretende Entfernung vom Klassisch-Griechischen ergibt. Wir werden diese Tatsache unten näher zu schildern haben. Einstweilen ergibt sich hieraus folgendes: 1. daß der Ausgangspunkt der römischen die klassisch griechische Skulptur ist; 2. die Tatsache von Etappen, Stationen auf dem Wege der Entfernung vom Griechischen bedeutet, daß es innerhalb dieses Weges auch rückläufige Tendenzen gegeben hat, die wieder mehr hinzuführen trachten zu dem Ausgangspunkt; 3. daß in diesem stufenweisen Auf und Ab, dem Vor und Zurück eine Auseinandersetzung ganz bestimmter Art zum Ausdruck kommt, ein Kampf; das Ergebnis dieser Auseinandersetzungen ist der Stil der Epochen. Damit ist vorweggenommen, was erst geschildert werden soll: daß es einen spezifischen Stil gibt, verschiedene im Sinne der Kunstgeschichte aufeinanderfolgende, sich ablösende Epochenstile, die Skulpturstile der römischen Kunst.

Einmal um Fehltrübe möglichst auszuschließen, aber auch wegen der Erkenntnis der nationalen Eigenarten muß man sich von vornherein darüber im klaren sein, daß die Bezeichnung „Römische Plastik“ sozusagen eine *contradictio in adjecto*, ein Widerspruch in sich ist; denn:



117. Sockelrelief einer großen Basis aus Rom, Weihung des Domitius Ahenobarbus, Ende des 2. Jhdts. v. Chr. Geb. Paris, Louvre.

das „Römische“ ist von Hause aus das Unplastische, während alles Griechische das Plastische schlechthin ist (s. o. S. 25). In diesem auf eine einfachste Formel gebrachten Begriffspaar erkennen wir die Bedeutung des Griechischen für das Römische einerseits, die Bedeutung des Römischen für alles spätere, für die europäische Kunst andererseits.

Außer den o. S. 89 angeführten Gesamtbehandlungen ist noch zu vergleichen: E. Strong, *La Scultura Romana da Augusto a Costantino I* (1923), II (1926). — *Kunstgeschichte in Bildern* S. 385 ff.

Wenn wir vom Bauornament absehen, dem die gleichen künstlerischen Stilunterschiede der Epochen abzulesen sind, stehen zwei große Gebiete der römischen Skulptur im Vordergrund des Interesses, überragen an Bedeutung alles übrige — das historische Relief und die Bildniskunst. Das ist sehr bezeichnend; denn in diesen beiden Gattungen plastischer Betätigung kommt ein Wesenszug der Römer eindeutig zum Ausdruck, den diese einerseits mit den „Italikern“, insbesondere den Etruskern gemeinsam haben, in dem sie sich andererseits von den Griechen markant unterscheiden: das ist der Drang, einmalige Ereignisse möglichst genau zu schildern sowie die geschichtliche Einmaligkeit einer Persönlichkeit durch eine dem Vorbild möglichst nahe kommende Nachbildung, das Porträt, festzuhalten. Es ist der Sinn des Römers für reale Wirklichkeiten wie das Bedürfnis, dieser Wirklichkeit einen entsprechenden Ausdruck in der Bildkunst zu geben. In dieser Hinsicht ist jede römische Kunst in einem sehr viel unmittelbarerem Sinne politische Kunst als die griechische.

Beide Formen plastischer Betätigung gehen auf eine wie es scheint urtümlich römische, damit also im Wesen der Menschen zutiefst verankerte Gewohnheit der Römer zurück: das historische Relief auf die Triumphalgemälde, das Porträt auf die Wachsbüsten, die im Verhältnis der Nachkommen zu den Verstorbenen eine bedeutende Rolle spielen. Von den Triumphalgemälden ist heute nichts mehr erhalten, auch die schriftliche Überlieferung ist spärlich, aber doch aufschlußreich genug, um einiges aus ihr entnehmen zu können: wohl nur zufällig wissen wir von solchen Gemälden erst seit dem 3. Jhh. v. Chr. Geb., die Gepflogenheit selbst dürfte wesentlich älter sein; von dem Stil der Gemälde können wir uns kaum eine Vorstellung bilden, es ist möglich, daß sie den Charakter einer Art Volkskunst getragen haben. Triumphalgemälde wurden öffentlich zur Schau gestellt; sie schilderten die Taten des siegreichen Feldherrn, des Triumphators, besondere Begebenheiten aus den Feldzügen, Kampf und Untergang der Gegner — eine gemalte Chronik der jüngsten Erlebnisse des Heeres, ohne jede Mythologie, mit ausführlichen Angaben des Raumes, der Landschaften, Flüsse, Berge usw., die Szenen wohl fortlaufend aneinander gereiht. Ohne Zweifel liegt den Schilderungen der Trajanssäule (Abb. 128) ein solches Gemälde zugrunde.

Eine der ersten Leistungen der Römer auf dem Gebiete der Skulptur liegt nun in der Übertragung solcher Gemälde ins Relief, oder wenigstens in der Gestaltung des historischen Reliefs im Anschlusse an solche Gemälde. Darin kommt ohne Zweifel, ganz abgesehen vom Stil, eine Hellenisierung zum Ausdruck, eine Angleichung an die griechische Weltkunst, die auch bereits



118. Teil einer Prozession, von der Ara Pacis Augustae, Rom.

in der, in der Umsetzung ins Relief sich zeigenden, Monumentalisierung der Inhalte uns entgegentritt.

Am Anfang der römischen Reliefplastik steht für uns ein sozusagen offizielles Denkmal, das wohl, gemessen an dem Glanz und der Schönheit etwa der Ara Pacis des Augustus (Abb. 118), ein wenig primitiv wirkt, das jedoch vorzüglich geeignet ist, das für die römische Kunst, insbesondere das römische Relief so außerordentlich bezeichnende Nebeneinander zweier Ströme zu erkennen: es handelt sich um die Reliefs eines Altares oder einer großen Statuenbasis, einst von Domitius Ahenobarbus in ein Neptunheiligtum in Rom geweiht. Das Werk ist neuerdings recht überzeugend in die zwei letzten Jahrzehnte des 2. Jhhs. v. Chr. Geb. datiert worden; also ein republikanisches Relief (Abb. 117). Das Nebeneinander besteht darin, daß die eine Langseite eine Szene aus dem Leben eines Feldherrn schildert, der Inhalt der anderen Seiten aber dem Gebiete der griechischen Mythologie entnommen ist.

Dargestellt ist hier der Hochzeitszug von Poseidon und Amphitrite: in rauschendem Schwung umgeben die Meerwesen das göttliche Paar, klassizistisch im Inhalte, in den Einzelformen wie in der Gesamtanordnung der Figuren. Auf dem anderen Bilde (Abb. 117) hingegen inhaltlich wie formal eine völlig andere Welt: rechts die Schilderung eines Opfers von Stier, Widder und Schwein (Suovetaurilien) — eine Szene, die in diesem Darstellungstypus von jetzt ab durch die römischen Jahrhunderte hindurch bis in die Zeit Diokletians ununterbrochen beibehalten wird.

Neben dem Stier opfert ein Mann in der Toga; er steht genau in der Mitte des Bildes, es ist die Hauptperson; er ist auch, außer dem wohl Mars zu nennenden jugendlichen Krieger links von ihm, am größten gebildet; links eine Entlassung von Soldaten. Eigentümlich ist das Nebeneinander der Figuren an sich, sowie das von großen, kleinen und kleinsten Gestalten; keine durchgehenden großen Linien verschmelzen das Ganze zur Einheit, wenn auch viel Überschneidungen die Figuren zu Gruppen von meist zwei Personen verbinden; hierin liegt ein „malerischer“ Zug — es wird die lineare Isolierung der Figuren in der Fläche vermieden, auch dadurch,



119. Die Göttin Tellus; Relief von der Ara Pacis Augustae, Rom.

Schilderung eines einmaligen Ereignisses, in der nichts über die Einmaligkeit hinaus in Überzeitliches weist; und neben der klassisch-griechischen, der klassizistischen Formensprache steht die harte trockene, man möchte sagen, bodenständige Art des historischen Reliefs. Immerhin ist es bemerkenswert, daß auch die letztere nicht völlig aus dem Rahmen des in der griechischen Kunst Üblichen und Möglichen herausfällt, Köpfe, Leiber, Gewänder usw. erinnern durchaus an griechische Formulierungen; es ist nicht unwichtig, daß die republikanische Kunst nicht etwa in der Art der ägyptischen Kunst arbeitet; die eigentliche Grundlage bleibt also in beiden Fällen die griechische Kunst. Gemessen an der fast maßlosen Überschwenglichkeit des etruskisch-hellenistischen Barock (vgl. Abb. 78) finden wir hier eine Bändigung, Klärung, Beruhigung; letzten Endes ist auch dies eine Form der Hellenisierung.

Man könnte schon hier wie bei nahezu jedem römischen Werk, vor allem den qualitativ besten und insbesondere bei denen der frühen Kaiserzeit, die Frage stellen: wer waren die Ausführenden? Griechen oder Römer? Diese Frage wird ebenso oft gestellt, wie verschieden beantwortet. Diese Tatsache kennzeichnet die Situation der Kunst der späten Republik und der frühen Kaiserzeit eindeutig; trotz aller „Anklänge“ eines archaischen Kuros an außergriechische Vorbilder wird niemand an der griechischen Herkunft des Künstlers solcher Werke zweifeln; hier hingegen wird gezweifelt und durchaus mit einem gewissen Recht. Denn: in dieser Zeit wird insbesondere Rom geradezu überschwemmt mit griechischer Kunst; Originalbildwerke wandern aus Griechenland nach Rom, in die Heiligtümer, auf öffentliche Plätze, in Paläste und private Häuser; unzählige Kopien nach solchen Werken werden an den gleichen Stellen, auch in Thermen, Palästen, Gymnasien usw. aufgestellt. Rein mengenmäßig überwiegen diese Kopien die aus römischen Bedürfnissen hergestellten Werke (Reliefs, Porträts, Panzer- und Togastatuen) mit mehr originalem Charakter weitaus. Gewiß sind viele dieser Kopien in den selbst klassizistisch arbeitenden Werkstätten in Griechenland hergestellt worden, aber wir kennen auch zahlreiche Künstler, die in Rom selbst ihre Werke schufen, hier ihre Kunstschulen bildeten, und deren Namen lassen über ihre griechische Herkunft gar keinen Zweifel. Auf einen Rabirius, der den Domitianspalast baute, einen Celer, der die Kolossalstatue des Nero herstellte oder einen Fabullus(?), einen Wandmaler flavischer Zeit trifft man höchst selten, also: der großen Reihe

daß kaum eine Figur voll zu sehen ist, mit Ausnahme der zwei großen in der Mitte, des sitzenden Schreibers links und des abgessenen Reiters rechts; und selbst deren Konturen werden wieder verunklärt durch Neben- und Hintergrundspersonen oder Gegenstände. — In der „stumpfen“ Oberfläche hat man ein technisches Kennzeichen dieser Epoche erkannt.

Wir haben also ein doppeltes Nebeneinander vor uns: neben dem griechisch - mythologischen Inhalt steht die

griechischer Künstlernamen stehen nur ganz vereinzelt lateinische gegenüber, bei denen die wirkliche Herkunft obendrein noch nicht einmal feststeht. Angesichts dieser Tatsache, der Anwesenheit ganzer Kunstschulen in mehreren Generationen wie die der Pasiteliker oder, in hadrianischer Zeit der von Aphrodisias, muß weitgehend mit der Tatsache gerechnet werden, daß die allergrößte Mehrzahl der römischen Skulpturenwerke von griechischen Bildhauern ausgeführt worden sind. Es ist auch nicht möglich,



120. Akanthusranke vom Ornamentschmuck der Ara Pacis in Rom.

etwa in den klassizistisch gearbeiteten Werken Griechen, in den realistischen Römer als Künstler zu vermuten. Und doch ist die Kunst im Zeitalter der Römerherrschaft in der Stadt Rom selbst und in Italien keine nur griechische Kunst, die für die Römer hergestellt wurde und gar nichts von römischem Geiste erkennen ließe, sondern eine römische Kunst; auf dem Gebiete der Steinschneidekunst zeigt sich dies besonders deutlich, s. u. Es gibt nämlich in dieser Zeit auch noch eine eigene wirklich griechische Kunst, im Osten, neben der römischen in Rom; beide Arten sind von Griechen verwirklicht worden, und das Eigentümliche dabei ist, daß diese Künstler bis in die frühe Kaiserzeit hinein im Osten in den alten Traditionen weiterschaffen, im Westen, speziell in Rom selbst, neue Gedanken zum Ausdruck bringen. In der Baukunst wird dieses besonders deutlich, aber auch in der Plastik ist es erkennbar: es gibt z. B. attische und kleinasiatische Sarkophage, die sich allein schon in der äußeren Form des Sarkophagkastens, aber auch im Stil von den stadtrömischen klar unterscheiden, so daß es möglich geworden ist, solche Sarkophage als importierte Exemplare in Rom und in den Provinzen von den an Ort und Stelle gearbeiteten zu scheiden; wir können ferner in den meisten Fällen den Unterschied eines stadtrömischen Porträts des Augustus von solchen, die im Osten entstanden sind, klar erkennen: ersteres ist meist viel deutlicher eine Art Abschrift des Vorbildes (Taf. VI, 1), gibt die wirklichen Gesichtszüge unmittelbar wieder, das östliche hingegen gibt vielmehr die Struktur des Kopfes, den Organismus des Schädels, auch sind die Angleichungen an einen Idealkopf stärker, der östliche Kopf gibt mehr Plastik, der westliche, stadtrömische mehr Inhalt! — und noch im 2. Jhh. n. Chr. Geb. kennen wir z. B. eine Porträtkunst in Kleinasien, die durchaus eigene Züge aufweist, wenn auch die Romanisierung der Kunst in diesen Ländern in jener Zeit schon erhebliche Fortschritte gemacht hat. Diese Romanisierung beginnt in Rom, hier ist sie sozusagen gar kein Problem. — Bezeichnenderweise fanden wir als erstes Kennzeichen einen



121. Teilstück der großen Fruchtgirlande von der Ara Pacis Augustae in Rom.

inhaltlichen Unterschied. Und der römische Inhalt ist auch das Hauptkennzeichen aller späteren römischen Reliefskulptur.

Augustus ist der Gründer des römischen Imperiums, er begründet auch im eigentlichen Sinne die römische Skulptur. Diese Grundlegung geschieht durchaus nach seinem Willen; sie beruht in der Hauptsache auf einem entschiedenen Klassizismus. Von jetzt an ist die griechische Formensprache dem römischen Geiste so einverleibt, daß sie das Schicksal der römischen Kunst für die Jahrhunderte bestimmt hat; dies geschieht in einem so starken Maße, daß man fast von einer letzten Phase der griechischen Kunst sprechen kann. Und doch ist die augusteische Kunst keine bloße Wiederaufnahme einer griechischen nach klassischen Vorbildern des 5. und 4. Jhhs. ausgerichteten Kunst, sondern die Bedeutung dieser Kunstepoche ist wahrhaft epochal darin, daß das noch eben beobachtete Nebeneinander zweier Ströme zu einer Einheit verschmolzen ist; wenn auch in den folgenden Epochen und Perioden einmal das Klassizistische mehr

hervortritt, ein anderes Mal mehr ein bewegter, malerischer Stil, eine Art Barock — geblieben ist von der ersten Epoche der römischen Kunst die Tatsache dieser Verschmelzung.

Wir besitzen in der Ara Pacis Augustae, dem großen Altar des kaiserlichen Friedens, den Augustus 13. v. Chr. Geb. gelobt und vier Jahre später, 9 v. Chr. Geb., geweiht hat, ein Staatsdenkmal von außerordentlicher Bedeutung (Abb. 118—121). Es ist ein Eckstein für unsere Kenntnis dieser Epoche, schon allein durch das fest überlieferte Datum seiner Entstehung; aber es muß auch ein Ausgangspunkt für die römische Kunst selbst gewesen sein. Die erhaltenen Reliefs sind von einer unvergleichlichen Qualität. Sie sind bei allem klassizistischen Gebaren so römisch wie möglich. Schon im Inhalt: über einem Ornamentstreifen von köstlicher Feinheit der Durchführung (Abb. 120/1) sind an den Wänden Reliefs angebracht; schmale Rechteckplatten schildern in der Art der sogenannten Reliefbilder durch das Penatenopfer des Ahnherrn Aeneas und in den von der Wölfin gesäugten Zwillingen mythische Ereignisse der Vergangenheit, in einem zweiten Bilde durch die symbolische Darstellung der Tellus (Abb. 119), der Kinder nährenden Erde, die von als Frauen personifizierten Allegorien von Luft und Wasser umgeben ist, die Zukunft, die durch den augusteischen Frieden der Welt beschieden sein wird; ein weiteres Relief mit Roma deutet an, daß die Macht der Stadt diesen Frieden verbürgt. Vergangenheit und Zukunft aber sind der mythisch-symbolische Rahmen für die Gegenwart, die uns in der Schilderung des historischen Festzuges bei der Einweihung im Jahre 9 entgegentritt, in der der Kaiser mit Familie und großem Gefolge auf den Langseitenreliefs in feierlichem Zeremoniell erscheint (Abb. 118). Das ist ein Historienbild, wie es unmittelbarer

die Gegenwart kaum zum Ausdruck bringen kann. Der Verschiedenheit der Inhalte liegt auch die Verschiedenheit der Darstellungsweisen zugrunde — gemeinsam ist allen Reliefs bis in das Ornament (Abb. 120) hinein die Klarheit der Linien, die plastisch-formale wie die innere Verhalten-



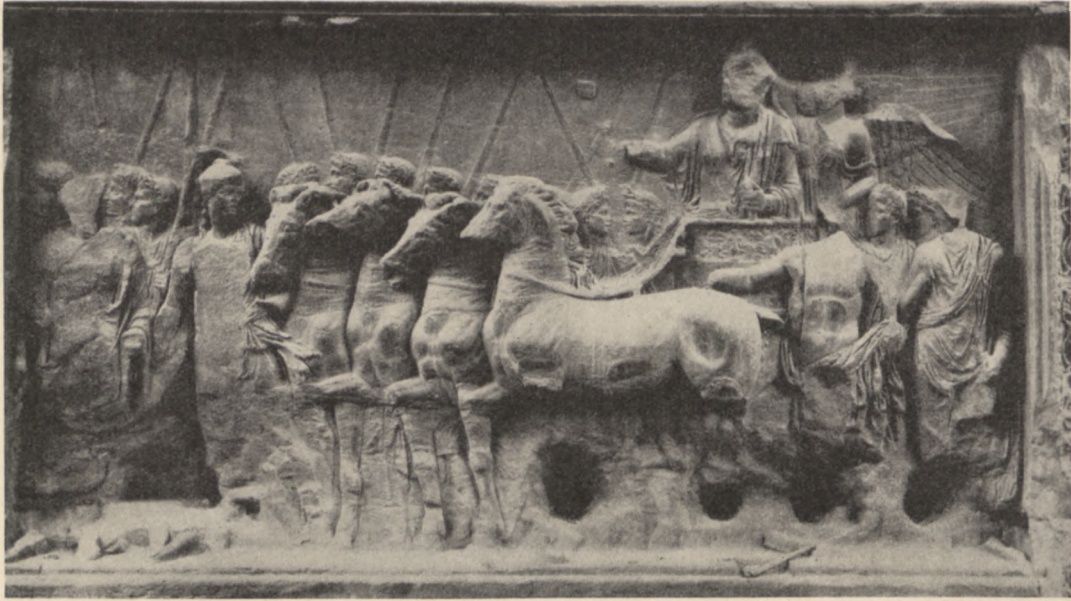
122. Langseite des Sarkophag Caffarelli, Berlin, Altes Museum.

heit, die kühle Vornehmheit des Ganzen; während in der Prozession die feierliche aber durchaus nicht starre Zeremonie herrscht, nur hier und da fein abgestimmt unterbrochen durch ausgesprochen persönliche, eine Stimmung charakterisierende Züge, breiten sich in den „Reliefbildern“ Landschaften vor uns aus, wie sie selbst am pergamenischen Telephosfries in dieser Vollständigkeit nicht zu finden waren; Berg, Bach, Blume und Baum sind jetzt nicht mehr bloß landschaftliche Versatzstücke, es ist ein gestalteter Raum, der vor uns steht (Abb. 119); und Räume zu gestalten ist eine wohl gemeinitalische Fähigkeit.

Diese Raumgestaltung findet sich wieder im feinen Flachornament der Sockel (Abb. 120) wie in den saftigen Girlanden (Abb. 121), wiewohl gerade dieses klassisch ist dadurch, daß es die Mitte hält zwischen natürlicher Beweglichkeit der Pflanze und der Stilisierung des Ornaments. Dasselbe finden wir auch wieder in der Prozession, die ein kompositionelles Meisterstück ist.

Wir betrachten den in Abb. 118 wiedergegebenen Ausschnitt von der Südwand: unterschieden sind Vorder- und Hintergrundpersonen, die ersteren sind in ganzer Größe zu sehen, plastischer, die anderen erscheinen in den Zwischenräumen, ihre Köpfe in der Reliefhöhe abgestuft bis zum flachsten im Grunde fast verschwimmenden Relief. Hervorgehoben ist der Pontifex in der Mitte durch überragende Größe und Breite und durch die Absetzung gegen die Umgebung. Ein reiches Spiel von Linien und Formen überwindet die Eintönigkeit gleichartiger Gestalten, wie belebend wirkt das Aufundab der Köpfe vorn und hinten!

Unsere notwendigerweise vereinfachende Darstellung muß darauf verzichten, sämtliche Probleme anzuschneiden, oder sämtliche Werke ausführlicher zu besprechen; auch ist die Zeit nach dem Tode des Augustus (14 n. Chr.) in manchem dunkel und problematisch, die Datierungen der Werke sind z. T. unsicher. Als gesichert können wir zweierlei betrachten: daß einerseits vieles von den augusteischen Formulierungen übernommen und fortgebildet wird, und daß daneben aber bereits jetzt, besonders deutlich in der Zeit des Kaisers Claudius (41—54) neue Ansätze bemerkbar werden, die vom Klassizismus des Augustus wegführen. Jedoch: man kann wohl von einem claudischen Stil sprechen und unter diesem Begriff eine Reihe von Werken zusammenfassen, die zwischen der augusteischen und der flavischen Epoche liegen (s. u. S. 146) — aber diesem Stil kommt in kaum einem Falle der Charakter epochaler Bedeutung zu wie den oben genannten Epochen. Die Fortbildung des Augusteischen beobachten wir in der Ornamentik, die in der Anordnung (Sarkophag Caffarelli; Abb. 122) durchaus von der Ara Pacis abhängig ist, in der Einzelausführung jedoch sich verändert hat: es liegt jetzt ein bewußt gestalteter Effekt im Gegensatz der plastisch herausgewölbten Fruchtgirlande zu den ganz flach, fast wie gezeichnet



123. Relief in der rechten Seite des Durchganges des Triumphbogens des Titus in Rom: der Kaiser auf dem Triumphwagen.



124. Reliefpfeiler aus dem Hateriergrab in Rom, ein Gewinde von Rosenblüten und -knospen um einen schlanken Kandelaber.

am Reliefgrunde haftenden Außenteilen der Girlanden, Ähren usw.; es ist dieses ein feiner und zarter Lichteffect, in dem man geradezu eine Vorbereitung der nunmehr folgenden Epoche der Flavier erkennen kann. Es ist bezeichnend, daß man Reliefplatten mit einer Prozession in der Art der Ara Pacis (Villa Medici) einst von diesem Monument nicht hat unterscheiden können — so klassizistisch, augusteisch muten sie an, aber sie gehören in die Zeit des Claudius, sie sind weicher im Relief; vor allem sind hier neu — und von jetzt kehrt diese Eigentümlichkeit bis in die späteste Zeit immer wieder (vgl. Abb. 134) — die Architekturhintergründe, Tempelfassaden mit schlanken Säulen usw. Doch werden diese Hintergründe hier kaum jemals in die Vordergrundschicht einbezogen, also nicht zur Gestaltung einer Raumeinheit verwendet. Deshalb erscheint es auch zweifelhaft, ob das schöne Landschaftsportrait auf dem Relief von Avezano, aus dem Fuciner See, wirklich noch claudisch ist: wir sehen eine ausführlich geschilderte Landschaft mit weiter Wasserfläche und blicken über eine an der Küste ansteigende Stadt, ohne daß der Mensch im Mittelpunkte der Darstellung stünde. — Um zu ermessen, wie weit sich in Wahrheit die claudische Kunst von der augusteischen entfernt hat, genügt ein Blick auf die Porträts der beiden Kaiser (Taf. VI, 1 und 3).

Die Epoche der Flavier ist nach der augusteischen die bedeutendste Epoche der römischen Kunst. Sie wird nach den flavischen Kaisern der 30 Jahre von rund 70 bis 100 n. Chr. Geb. benannt, doch ist diese Abgrenzung zu eng: wir wissen, daß der „flavische Stil“ auf allen Gebieten der Kunst — Architektur, Relief- und Porträtplastik, Malerei —



125. Stieropfer (immolatio boum) des Trajan. Durchgangsrelief vom Trajansbogen in Benevent, rechts der Kaiser als Opferfer.

in diesen Jahrzehnten am stärksten blüht, aber wir wissen auch, daß er schon früher beginnt und daß er vor allem noch die Regierungszeit des Trajan († 117 n. Chr.) mit umfaßt. In der augusteischen Epoche sahen wir als Hauptmerkmal und Hauptleistung eine Verschmelzung griechischer Formensprache mit römischen Elementen bei starkem Hervortreten von klassizistischen Tendenzen; auch für die flavische Kunst bildet, eben als Wirkung der augusteischen, die griechische Formensprache die eigentliche Grundlage, doch geschieht die Verschmelzung hier unter starkem Hervortreten dessen, was wir die römische Komponente der Kunst dieser Jahrhunderte nennen müssen. Darin ist bereits gesagt, daß in der flavischen Epoche eine bewußte Abkehr vom augusteischen Klassizismus zu beobachten ist, der Stil ist ausgesprochen weich und malerisch. Wo in der späteren Kunst ähnliche Tendenzen wieder zum Durchbruch kommen, knüpfen sie immer in irgendeiner Form an den flavischen Stil an: was Augustus für die mehr klassizistischen Neigungen bedeuten die Flavier für die malerischen, barocken Strömungen. Zwischen diesen beiden Polen, diesen beiden Ausdrucksmöglichkeiten der Römer wechseln von jetzt ab die Epochen. Es ist dabei selbst-



126. Ausschnitt aus dem Relief Abb. 125: Liktoren, davor der Flötenbläser. Aufn. P. Glätzer, Neg. im Archaeol. Sem. Berlin.

verständlich, daß sowohl der klassizistische wie der „flavische“ Stil nachfolgender Generationen nicht jeweils eine bloße Wiederholung, eine Kopie der Ausgangsepoche darstellt, sondern das technische, formale, kompositionelle und gedankliche Gut der vorangegangenen wird in der nachfolgenden durch Umgestaltung jeweils verwertet. Wir wollen nicht übersehen, daß beide Arten, die klassizistische wie die „flavische“, in gleicher Weise künstlerische Ausdrucksformen der Römer gewesen sind, sonst würde sich die Eigentümlichkeit des immerwährenden Wechsels kaum erklären; beide Ströme müssen immer latent vorhanden gewesen sein.

In dem Altar des Vespasianstempels von Pompeji haben wir keine gute Arbeit vor uns, das Relief ist hart und flau, während die Reliefs vom Durchgange des Titusbogens in Rom zu den vorzüglichsten Repräsentanten der flavischen Epoche zu zählen sind. Dargestellt ist der Triumph des Kaisers nach der Einnahme von Jerusalem, auf der einen Seite der Kaiser selbst (Abb. 123), auf der anderen der Zug mit den Beutestücken, der Bundeslade und dem siebenarmigen Leuchter.

Alles ist in Bewegung, die sich selbst den Gewändern, auch von ruhiger stehenden Figuren mitteilt. Man hat den Eindruck, als ob wir nur einen zufälligen Ausschnitt des ganzen Zuges an uns vorüberziehen sehen, ohne Anfang und ohne Ende, vor allem, wenn man die Reliefs schräg von vorn, also etwa vom Beginne des Bogens sieht. Der energische Zug nach vorn wird nicht gemindert durch die nur zurückhaltend ange deutete aber vorhandene Aufteilung der Figuren in drei Gruppen. Es ist bezeichnend, daß das Bild mit dem Kaiser auf der Quadriga vollkommen beherrscht wird von den vier Pferden, die in einem weichen breiten Vortrag ihre ganze Schönheit vor uns entfalten. Den bewegten Umrissen ihrer Köpfe folgen die Köpfe von Hintergrundfiguren wie ein Kranz, denen die fünf Strahlen der hier angeordneten Rutenbündel entsprechen. Letztere ragen in den Luftraum über den Figuren; dieser nimmt etwa ein Drittel der Relieffläche ein. Deutlich ist der Gegensatz von Vorder- und Hintergrundfiguren auf der Gegenseite: von letzteren sind fast immer nur die Köpfe zu sehen, weil die vorderen Figuren dichter zusammengedrängt sind zu einer geschlossenen Masse. Im Gegensatz zur Ara Pacis erscheinen die Köpfe der weiter hintenstehenden Figuren über den vorderen (Abb. 123) und nicht tiefer liegend in den Zwischenräumen. Hier wie da sind die Hintergrundköpfe flach vor den Reliefgrund gelegt. Dieser selbst hat seine plastische Wirkungskraft völlig verloren, er ist Raum geworden. Zum ersten Male tritt uns hier ein weiterhin recht häufig wiederkehrendes Motiv, zu räumlicher Anschauung gestaltet entgegen — in dem schräg in die Tiefe sich verlierenden Bogen, durch den die Spitze des Zuges hindurchschreitet.

An köstlicher Feinheit der Ausführung wie an Vollendung der kompositionellen Anordnung unübertroffen sind die berühmten Rosenpfeiler (Abb. 124) im Lateran, die wahrscheinlich aus dem Grabmal der Haterer stammen, das durch den Charakter der hier gefundenen Porträtbüsten in die Zeit der Flavier datiert ist; der Reiz der Pfeilerreliefs beruht in dem Gegensatz des wuchtigen Kandelabers zu dem ihn umschlingenden zarten Rosengewinde; auch hier sehen wir den schon mehrfach beschriebenen Gegensatz von flachem Relief, das sich am Grunde ausbreitet, ohne in dem Grunde zu verschwinden, zu den davorliegenden hochplastisch sich herauswölbenden Teilen.

Der flavische Stil findet seine Fortsetzung, Bereicherung und Steigerung unter Trajan. Der trajanische Stil ist, wie der claudische, kein Epochenstil, weil er durchaus abhängig ist vom flavischen im engeren Sinne, deswegen dehnten wir oben S. 131 die Herrschaft der „Flavischen Epoche“ ja noch bis in die Zeit des Trajan aus; trotzdem kommt ihm wegen der Steigerung der flavischen Gestaltungen und wegen der darin zum Ausdruck kommenden Vorbereitungen der antoninischen Epoche, deren Zusammenhang mit dem trajanischen Stil nur durch die klassizistische Reaktion zur Zeit des Hadrian eine Unterbrechung erfährt, eine gewisse Eigenbedeutung zu. Zur Beurteilung der Stileigentümlichkeiten stehen die zahlreichen Reliefs des Triumphbogens von Benevent zur Verfügung (Abb. 125/6), die in der Zeit zwischen 114 und 117 n. Chr. Geb. gearbeitet sein müssen und ferner die zeitlich nicht weit von ihnen entfernten, durch das



127. Besiegung eines fremden Volksstammes durch den Kaiser und römische Reiterei. Relief trajanischer Zeit, wiederverwendet am Konstantinsbogen in Rom.

Bildnis des Kaisers in die Zeit Trajans festgelegten großen Schlachtreiefs, die von Konstantin an seinem Triumphbogen wiederverwendet worden sind; sie müssen von einem großartigen Staatsdenkmal des Kaisers stammen (Abb. 127).

Flavisch ist der allgemeine Charakter der stark bewegten Oberfläche, das „Malerische“ des Gesamteindruckes; auch hier finden wir die Hintergrundköpfe höher gestellt, ist von den dazu gehörigen Körper nur selten wirklich etwas zu sehen; auch hier finden wir in einer Zone über den Köpfen den „Luftraum“, auch hier belebt durch Gegenstände. Jedoch: die Lanzen des Heeres sind viel dichter zusammengedrückt als die wenigen Rutenbündel am Titusbogen, der Luftraum selbst ist auf etwa ein Achtel der Gesamtfläche zusammengeschmolzen, an manchen Stellen schon verschwindet er vor der wuchernden Skulptur; und alles dieses hängt zusammen mit dem wichtigsten Merkmal — der ungemein dichten Füllung der Fläche; Figurenmassen, eine große Menschenmenge, in der Schlachtszene in Rom (Abb. 127), Menschenknäuel füllen das Relief, so daß kaum irgendwo ein Reliefgrund sichtbar wird; alles ist Skulptur! Hierin kündigt sich das „Barock“ der nachhadrianischen Plastik an.

Diese dichte Füllung bedeutet nicht nur eine zahlenmäßige Bereicherung, sondern es wird dadurch eine ganz neue „Raumgestaltung“ durch die Art, in der die Menschen angeordnet sind, möglich. Auf dem Durchgangsrelief des Beneventer Bogens z. B. mit der Opferszene des Kaisers (aus der das in Abb. 126 wiedergegebene Detail stammt) ist eigentlich nur eine Figur in voller Größe zu sehen, der Kaiser, er nimmt auch die größte Breite ein, weil auch die Stoffmasse seiner Toga am reichsten entfaltet ist. Dieser Zug der Heraushebung der Hauptperson ist uns nicht unbekannt, er kehrt auch auf allen Reliefs des Bogens wieder, jedoch: trotz dieser Heraushebung



128. Ansprache an das Heer. Teilszene vom Reliefband der Trajanssäule in Rom.

ist sie hier geradezu verschmolzen mit dem „Hof“, den die Männer von ihm bis zu Jupiter bilden, in ihm stehen die kleineren Opferdiener wie in einem Raum. Der zwar herausgehobene Kaiser bildet also trotzdem mit seiner Umgebung eine kompositionelle Einheit. Innerhalb dieses „Hofes“ hebt sich die Figur des Flötenbläusers, nicht nur durch das größere Volumen seines Kopfes heraus: in einer Umgebung von mehr oder weniger allgemein gehaltenen Köpfen verkörpert er durch seinen Ausdruck (Abb. 126) ein Musterbeispiel individueller Charakteristik, man möchte sagen, eine überraschende Freude am Detail; sie kehrt wieder in den Köpfen der fallenden und fliehenden Feinde des Schlachtreiefs in Rom.

Bei allem gesteigert „flavischen“ Charakter der trajanischen Schlachtreiefs ist am Beneventer Bogen eine gewisse Beruhigung und Festigung, die

nicht allein im Thema begründet ist, kaum zu übersehen, gegenüber der gleitenden Beweglichkeit der Titusreliefs. Diese Tatsache deutet auf die nächste Zukunft hin. — Man hat auch die Reliefs der Trajanssäule (Abb. 128) als in der Mitte stehend zwischen „flavischer“ Vergangenheit und „hadrianischer“ Zukunft betrachtet, mit einem gewissen Recht; jedenfalls ist nicht sie, sondern die einige Jahrzehnte später errichtete, in Bildauswahl aber nicht Bildgestaltung an die Vorgängerin sich anschließende Marcus-Säule (Abb. 129) eine energische Vorwegnahme spätantiker Ausdrucksformen. Es ist eine erfindungsreiche, Szene an Szene reihende fortlaufende Schilderung der Ereignisse während der Dakerkriege des Kaisers; viel wirklich gestaltete Landschaft bildet die Folie für das marschierende, kämpfende, siegende, bauende und ruhende Heer, das überhaupt durchaus im Mittelpunkt aller Schilderungen steht. Neben der vielfach „malerischen“ Anordnung der Heeresteile zu geschlossener Figurenmasse steht die mehr zeichnerische Behandlung des Reliefs, die in der Tat niemals das Relief sprengt.

In der Festigung der Reliefs des Beneventer Bogens kündigt sich der neue Klassizismus der Hadrianischen Epoche an, der jetzt als eine Reaktion auf den trajanischen Massenstil auftritt und die herrschende Kunstrichtung bleibt bis in die frühantoinische Zeit hinein. Der Kaiser selbst ist in seinen geistig-kulturellen Interessen ein rückwärts gewendeter Klassizist gewesen, das zeigt sich schon allein in der Wiedereinführung der Barttracht, wenn auch die Reliefs, wie die „Heimkehr des Kaisers“ (Konservatorenpalast) oder die eine Reihe der Rundreliefs, die von einem Jagddenkmal Hadrians stammend am Konstantinsbogen wieder verwendet wurden, die Tradition der unmittelbaren Vergangenheit in der Reliefbehandlung nicht verleugnen können. Es ist nachgewiesen worden, daß dieser Klassizismus bereits in den Attika-Reliefs des Bogens von Benevent vorhanden ist, weshalb wohl anzunehmen ist, daß diese Reliefs erst unter Hadrian

selbst ausgeführt wurden. Hier sehen wir nur wenige Figuren in starker, nahezu vollrunder Plastik, hierin anders als die Ara Pacis, übersichtlich angeordnet, unter Verzicht auf jede Massenwirkung; in den Vordergrundfiguren wird jede Überschneidung vermieden, an der Höhe der Plastik haben bis zu gewissem Grade selbst die „Hintergrundfiguren“ teil; durch den Mangel an Bewegung wird eine Klärung und Beruhigung erreicht. — Wenn auch die besten der Jagdtondi vom Konstantinsbogen im Glanz der Arbeit und in der Schönheit der Anordnung an die Ara Pacis erinnern, es läßt sich nicht leugnen, daß manche der in hadrianische Zeit zu datierenden Arbeiten etwas Akademisch-Langweiliges an sich haben. Die Isolierung der Figuren steigert sich z. B. auf dem Relief mit der Apotheose der Sabina († 136) zu einem Auseinanderfallen der Teile (Abb. 130); das Vermeiden von kompositionellen Verschränkungen und Verzahnungen ist soweit getrieben, daß das

Gedankliche überwiegt, ihm hat das Formale nicht Schritt halten können, so daß dieses wie manches andere Werk der Zeit im Grunde einen unbefriedigenden Eindruck erweckt. Die gewissen Anklänge an Flavisches auf einem Altar von Ostia werden über die Härte des Reliefs, den Mangel an räumlicher Anschauung im Landschaftsbild kaum hinwegtäuschen. In der Schaffung des Bildes des Antinous (Abb. 131), des kaiserlichen Lieblings, jedoch haben wir wohl die erstaunlichste und schönste Leistung der Zeit vor uns; sie ist in mannigfaltigen Abwandlungen wiederholt worden und so auf uns gekommen. Hier ist auch im Geistigen der Versuch einer wirklichen Verlebendigung der griechischen Vergangenheit unternommen worden.

Der hadrianische Klassizismus hat mindestens 30 bis 40 Jahre geherrscht, daran ermessen wir seine Bedeutung, die allerdings mit dem für alles spätere grundlegenden Klassizismus augusteischer Zeit kaum vergleichbar ist. Auch im Hinblick auf den Gesamtverlauf der römischen Kunstgeschichte stellt er freilich nur eine kurze Unterbrechung des gewaltigen Stromes dar, den wir in der Zeit der Republik, noch zaghaft und zurückhaltend, zum ersten Male fassen konnten. Im Antoninischen Porträt bricht er zuerst hervor, dann im Relief in scheinbaren Nebendingen und Einzelheiten, bis schließlich die lange gestaute Gewalt sich Bahn bricht in einer wirklich barock zu nennenden Gestaltungsfülle. Man vergleiche etwa das Schlachtreief der Villa Doria-Pamfili (Abb. 132) mit der trajanischen Schlacht vom Konstantinsbogen (Abb. 127) oder gar etwa mit der pergamenischen Gigantomachie (Taf. I u. Abb. 35/36) und es wird ohne Worte klar sein, mit welcher einzigartigen Berechtigung diese Bezeichnung hier gebraucht wird. Wenn man mit Recht das barocke Element als das eigentlich „Römische“ bezeichnet hat, so hat dieses Element erst hier seinen wahrhaft überzeugenden Ausdruck gefunden, denn die flavische Kunst ist noch gebändigt von dem voraufgegangenen Verschmelzungsprozeß im Klassizismus augustei-



129. Römische Truppen auf dem Marsch. Teilszene vom Reliefband der Markussäule in Rom.



130. Apotheose der Kaiserin Sabina, Gattin des Hadrian, der rechts sitzt. Rom, Konservatorenpalast.

scher Prägung. Auf die „Errungenschaften“ des hadrianischen Klassizismus konnte die jetzt kommende Zeit gut verzichten, denn er hatte ohnehin nicht mehr recht überzeugt; er wirkte als retardierendes Moment.

Zunächst erlebt der hadrianische Klassizismus noch eine Nachblüte im „frühantoninischen“ Relief, so in den klar umrissenen Einzelfiguren der Provinzen vom Hadrianum, oder dem etwas ärmlichen dekorativen Greifenfries vom Faustinatempel in Rom, der schon in der Qualität erheblich abweicht von dem auch in einer klassizistischen Manier gearbeiteten ähnlichen Frieze vom Trajansforum; auch die Vorderseite der Sockelreliefs von der Säule des Antoninus Pius mit der Apotheose des Antoninus und der Faustina erinnert in der Anordnung sowie in der Überbetonung des Gedanklichen an das hadrianische „Vorbild“, während das auf der Nebenseite gleichmäßig wiederholte Relief mit der Reiterparade (Abb. 133) in mancher Beziehung aus dem Rahmen des

Üblichen herausfällt: die kleinen untersetzten, vielfach weit vom Grunde gelösten Figuren, die schmalen gewellten Geländestreifen unter ihren Füßen, vor allem aber die Art, wie die Feldzeichenträger in der Mitte von den Reitern umgeben sind, unter Verzicht auf jeden Versuch einer Perspektive, erinnert daran, daß wir nicht weit von der Ausführung der Marcus-Säule entfernt sind: wirkt doch auch hier der Umgang der Reiter wie ein Grundriß, wie wir ihn auf der Säule tatsächlich zur Angabe eines Militärlagers wiedergegeben finden. Damit ist gesagt, daß die Marcus-Säule innerhalb des aurelischen Reliefs ihre Eigenstellung nicht so völlig vereinsamt einnimmt: diese beruht darauf, daß sie, stilistisch gesehen, einen der stärksten Vorstöße in Richtung auf die „Spätantike“ darstellt, die wir in den Jahrhunderten vorher kennen. Dazu gehören vor allem die hier vielfach zu beobachtenden zentralen Kompositionsformen einzelner Szenen, mit denen die Hinwendung der Hauptperson, des Kaisers, zum Beschauer unlösbar verbunden ist: er erscheint in klarer Vorderansicht. Das bedeutet eine Erhöhung der Wirkung kaiserlicher Würde und Repräsentation, eine Herauslösung der Person aus den unmittelbaren Zusammenhängen mit den rein menschlichen Bezirken. Zu diesen „spätantiken“ Zügen der Säule gehören ferner die strengere Rhythmik in der Anordnung stehender oder marschierender Heeresmassen (Abb. 129), deren „Masse“ weniger durch Zusammenballung gehäufte Menschenmengen wiedergegeben wird als durch Schichtung und Reihung, die schon fast die „Reihung identischer Figuren“, ein Hauptmerkmal der spätantiken Reliefskulptur, vorwegnimmt.

Gleichzeitig ist an manchen Stellen eine flackernde Unruhe zu finden, die sich einerseits charakteristisch abhebt von der reichen Ausführlichkeit und Mannigfaltigkeit der Gruppierungen auf der Trajans-Säule, andererseits sich manchem der Sarkophagreliefs an die Seite stellt. In dieser Zeit muß, neben der zunächst vereinzelt bleibenden Vorwegnahme spätantiker Ausdrucks-

formen, ein anderer Strom geflossen sein, der jetzt — man hat das Hervorbrechen in die Jahre um 170 und 190 n. Chr. Geb. festzulegen versucht — Gestalt gewinnt: es ist die barocke Bildform, die etwa bis in die Mitte des 3. Jhhs. geherrscht zu haben scheint, nach einem kürzeren Intermezzo strengerer Bildgestaltung in der Form einer straffen Monumentalität etwa in der Zeit des Kaisers Caracalla.

Das Relief im Palazzo Sacchetti (Abb. 134) verbindet in der freien Räumlichkeit, in der die Gestalten der Togati stehen, in der illusionistischen Tiefe des Bogens, aus dem sie herauskommen, flavisch-spätantoninische Tendenzen mit „spätantiken“ in der Art der Gewandbehandlung wie in den kurzen, untersetzten Figuren. Die Zeit des Septimius Severus selbst setzt die Tendenzen der aurelischen Zeit folgerichtig fort; dabei ist an manchen Stellen ein Nachlassen des plastisch-technischen Könnens nicht zu übersehen. — Zu den malerischen Zügen des spätantoninischen Barock gehört auch die Bohrtechnik, die, natürlich längst bekannt, jetzt wahre Triumphe feiert als selbständiges Mittel künstlerischer Ausdrucksgebung, ebenso die glänzende Politur, die von jetzt an bis in die Gegenwart geradezu allgemeine Gültigkeit für Marmorwerke erlangt hat.

Einer stilgeschichtlichen Ordnung der Reliefkunst des dritten Jahrhunderts stellen sich gegenwärtig noch sehr erhebliche Schwierigkeiten in den Weg. Als Grippe einer solchen Ordnung standen für die zwei vorangegangenen Jahrhunderte die datierten oder datierbaren historischen Reliefs, von denen die Mehrzahl in unserer Liste S. 144 vereinigt ist, zur Verfügung; vom Bogen des Septimius Severus jedoch bis zum letzten aller römischen Triumphbögen, dem des Kaisers Konstantin (um 315; Abb. 138), von dem severischen Relief in Palazzo Sacchetti (Abb. 134) bis zur Dezennalienbasis des Diokletian (303, Abb. 137) fehlen solche Reliefs völlig. Das mag z. T. an den Zufälligkeiten der Erhaltung liegen, denn es ist kaum anzunehmen, daß in dieser Zeit überhaupt keine größeren Staatsdenkmäler mit Reliefschmuck mehr errichtet worden sind — ein großes Jagddenkmal des Caracalla hat man noch kürzlich feinsinnig aus Wiederklängen auf Sarkophagen erschlossen — zum größten Teile aber dürfte diese Tatsache in der Unbeständigkeit der Regierenden begründet sein, die kaum einmal Zeit und Gelegenheit zu einer großzügigeren Entfaltung auch in künstlerischen Dingen hatten, weil sie kaum einmal länger als zehn Jahre die Würde eines Kaisers innegehabt haben. Und trotzdem gibt es in diesem bewegtesten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit auf dem Gebiete der Skulptur Leistungen von beachtlichem Rang, ja von bisher noch nicht gesehener Eindruckskraft und zwar in der Porträtplastik wie auf dem Gebiete der Reliefsarkophage.

Es ist für einen, der der gegenwärtig sehr intensiv und erfolgreich betriebenen Forschung ferner steht, nicht immer leicht, aus der Unmenge der uns erhaltenen römischen Reliefsarkophage diejenigen herauszufinden, welche nicht nur über dem allgemeinen Durchschnitt stehen, sondern auch absolut gesehen den Rang künstlerisch hochstehender Werke beanspruchen; denn es besteht darüber kein Zweifel, daß die weitaus größte Mehrzahl dieser Werke nicht zu diesen zu zählen sind. Es ist selbstverständlich, daß bei der sehr gesteigerten Erzeugung hand-



131. Antinous als Gott Silvanus. Relief des Antonianos, eines Künstlers aus Aphrodisias in Karien. Rom.



132. Schlacht um eine befestigte Stadt. Relief am Casino der Villa Doria-Pamphili in Rom.

werklich durchschnittliche Werke an Zahl gegenüber den seltenen durch ihre Qualität ausgezeichneten Werken durchaus überwiegen. Zudem ist eine Übersicht über die in alle Museen der Welt verstreuten Sarkophage, solange die von deutschen Gelehrten in Angriff genommene vollständige Sammlung sämtlicher Reliefsarkophage römischer Zeit noch nicht abgeschlossen ist, sehr erschwert. Die jüngste Forschung hat sich hier zäh und unbeirrt einen Weg gebahnt, so daß wir, wenn auch noch weit von einer lückenlosen Kunstgeschichte der römischen Sarkophage entfernt, sagen können, daß wir die hervorragendsten Stücke, angefangen vom Sarkophag Caffarelli in Berlin (Abb. 122) bis zum Porphyrsarkophag der Constantia in Rom, jetzt kennen und diese einordnen können. Ja mehr als das — diese Sarkophage bilden schon jetzt vielfach eine brauchbare Grundlage für die Beurteilung der Zeitströmungen und Stiltendenzen in den verschiedenen Epochen und Perioden der römischen Kunst.

Die Mehrzahl dieser Sarkophage ist in Rom gearbeitet worden, darüber besteht kein Zweifel, woraus auch hervorgeht, daß die entscheidenden Wandlungen der römischen Reliefkunst, hier wie beim historischen Relief wie selbstverständlich auch in der Porträtplastik (in der Baukunst sahen wir es bereits), immer von Rom ausgegangen sind; und wenn diese in den Provinzen ihre Niederschläge finden, so bedeutet das eine fortschreitende „Romanisierung“! Neben den stadtrömischen spielen die kleinasiatischen Säulensarkophage, die bald sogar in Rom, umgewandelt, nachgeahmt werden, und insbesondere die attischen Sarkophage keine unerhebliche Rolle; an letzteren erkennen wir deutlich, wie wenig abgestorben die Kunst des Reliefs selbst noch im 3. Jhh. n. Chr. Geb. in Athen gewesen sein kann, wenn sie Werke von der Größe und der künstlerischen Feinheit wie etwa den Klinensarkophag von San Lorenzo hervorbringen kann. Die Erzeugnisse dieser attischen Werkstätten waren auch in Rom beliebt, sie wurden von Athen aus hierher, aber auch in die anderen Provinzen des Reiches versandt.

Die kunstgeschichtliche Einordnung der römischen Sarkophage ist in den seltensten Fällen durch äußere Umstände möglich, meist nur durch stilistisch-technische Anhaltspunkte, seit dem Ende des 2. Jhhs. und insbesondere im 3. Jhh. vielfach nur durch das Porträt des Mannes, der in dem betreffenden Sarkophage beigesetzt wurde. Diese werden dann innerhalb der Darstellungen, Jagden, Schlachten, Hochzeiten usw., durch besondere Kennzeichen hervorgehoben. In der Regel ist auch der Porträtkopf von einer anderen Hand gearbeitet als das übrige Relief. Hier sehen wir, wie wichtig die Geschichte des römischen Porträts gerade für das 3. Jhh. ist, da sie fast die einzige Grundlage liefert für die Datierung der Sarkophage dieser Zeit.

Wir können hier auf die stilistischen Wandlungen der Sarkophagplastik in diesem Jahrhundert nicht näher eingehen, sondern müssen uns, unter Hinweis auf den sehr energischen und erfolgreichen Versuch, den G. Rodenwaldt kürzlich unternommen hat (Archäol. Jahrb. 1936),

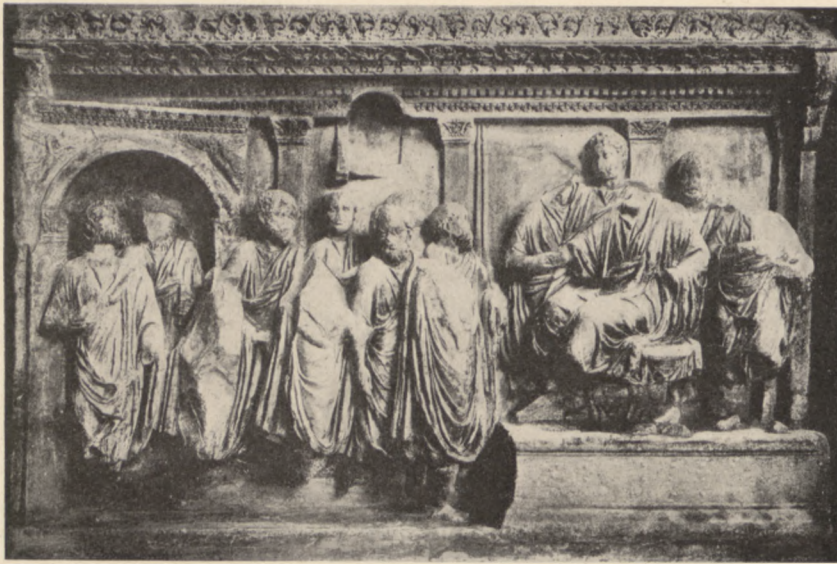
der auch methodisch höchst bedeutsam ist, darauf beschränken, eines der Hauptwerke dieser Zeit herauszugreifen und zu analysieren. Der große Schlachtsarkophag Ludovisi (Abb. 135) im Thermenmuseum (der Deckel dazu ist im Mainzer Museum entdeckt worden) überragt an Größe und Qualität nahezu alles sonst in diesem Kreise Bekannte; er muß einem berühmten Feldherrn dieser Zeit als letzte Ruhestätte gedient haben; wir kennen ihn nicht, aber sein Bildnis



133. Reiter umkreisen die Feldzeichen. Relief vom Sockel der Säule des Antoninus. Rom, Vatikan.

ist in zwei weiteren Porträtköpfen erhalten; dieses verweist das Werk in die Zeit etwa zwischen Caracalla und Alexander Severus, also etwa um 230 n. Chr. Geb. Vergleichen wir das Relief der Vorderseite (Abb. 135) mit dem gegenständlich identischen Relief der Villa Doria-Pamfili (Abb. 132), so erkennen wir bei oberflächlicher Betrachtung zunächst einerseits eine gewisse Verwandtschaft in der allgemeinen barocken Haltung, andererseits, daß, gegenüber der fast unerträglichen Fülle und Überladung mit Figuren dort, hier eine gewisse Klärung eingetreten ist.

Wir erkennen deutlich zwei Schichten, die zwar untrennbar ineinander übergehen, also keine klar geschiedenen Zonen bilden wie in der Spätantike (oder wie kurz vorher auf der Marcus-Säule, s. o. S. 136, Abb. 129), aber doch spürbar sind. In der oberen Schicht reiten und siegen die Römer, in der unteren unterliegen die Gegner, meist zu Fuß, es finden sich hier nur zusammenbrechende Pferde; oben, bei aller Bewegtheit eine größere „Ruhe“ und Klarheit durch eine geringere Figurenanzahl in einer Art gegengleicher Anordnung zu beiden Seiten des die Mitte beherrschenden, nicht mehr kämpfenden, sondern triumphierenden Feldherrn; eine solche Gegengleichheit ist in der unteren Schicht kaum noch zu finden. Die Ruhe der oberen äußert sich auch in Nebendingen wie darin, daß oben alle Krieger Helme tragen, selbst der einzige Gegner, der in diese obere Schicht geraten ist, trägt eine Mütze, während unten alle Barbaren die Mütze verloren haben, so daß das tiefgebohrte Haar in seiner wilden Bewegtheit bezeichnend zur Bewegtheit der unteren Schicht beitragen kann. Das Gewimmel von liegenden, fallenden, hockenden, halb stehenden Figuren unten ist kaum noch zu überbieten, und doch zeigt sich selbst hier unten eine „Klärung“ der Komposition gegenüber dem spätantoinischen Barock (Abb. 132), freilich eine Klärung, die sofort zu einem um so stärkeren Ausdruck von Bewegung verwendet ist; das zeigt sich in folgendem: zwischen oben und unten sieht man eine Art Zwischenschicht, gemeint sind die beiden Krieger links, es sind die einzigen, die annähernd in ganzer Größe zu sehen sind, ihnen entspricht ungefähr rechts ein vom Rücken gesehener Barbar mit nacktem Oberkörper und langer Hose, während die entsprechende zweite Figur rechts daneben aufgeteilt ist in zwei Gestalten, den oberen Römer im Kettenhemd, den unteren einzigen Römer, der, am rechten Bildrande, in die untere Schicht geraten ist. Diese Aufteilung in zwei Figuren sowie die stärkere Bewegtheit des genannten Barbaren rechts gegenüber den Kriegern links steht im Zusammenhang mit der Zunahme des Gewimmels, der Häufung von Gestalten und Bewegung rechts, ja diese Bewegtheit steigert sich von links unten nach rechts oben. Bei aller Bewegtheit des Ganzen sieht man diese Schräge deutlich, sie beginnt mit dem Pferdekopf links unten und endet mit dem behelmten Kopf rechts oben.



134. Senatoren. Relief in Palazzo Sacchetti in Rom.

Wir haben durch diese etwas ausführlichere Kompositionsbeschreibung die Wesenszüge des Werkes genauer kennengelernt, haben vor allem gesehen, mit welcher Berechtigung es ein Meisterwerk an sich und innerhalb seiner Zeit genannt werden muß. Unsere Beschreibung lehrte ferner, in welcher Weise die Kunst dieser Zeit gegenüber dem fast regellosen Barock der vergangenen Epoche (Abb. 132) zu einer „Klärung“ gelangt

ist, die kaum noch zu erwarten war und wie endlich doch gerade diese Klärung verwendet wird zu einer Steigerung der Bewegtheit zu einem zusammengehaltenen, gebändigten Barock von monumentalem Charakter. Es sei in diesem Zusammenhange noch einmal auf die Figuren der „Zwischenschicht“ hingewiesen, die eine längere Tradition besitzen, wir sehen sie auf manchem älteren Sarkophag, der Vergleich mit Abb. 132 aber lehrt, wie die zusammenhanglos stehenden, überlängten Abschlußfiguren dort hier unlösbar in die Komposition einbezogen sind, ja gerade der Eckpfeiler dieser neuen, bewegten Monumentalität geworden sind. Es ist nicht unmöglich, daß wir in diesem Phänomen der Klärung und Festigung eine Art neuen Klassizismus erkennen dürfen, wenn er auch nicht vergleichbar ist mit dem zuletzt beobachteten hadrianischen Klassizismus, der gleichzeitig mit einer gewissen Verarmung der Ausdrucksmittel verbunden war — eine bewußte Reaktion auf die Unbändigkeit des vorangegangenen Barock stellt es sicherlich dar.

Bezeichnend für den Gesamtstil ist die Gleichberechtigung jeder plastischen Form; alles Dargestellte liegt gewissermaßen in derselben Reliefschicht, nur wenige, kaum zu erkennende Teile liegen in einer hinteren Ebene, die aber als solche für den Gesamteindruck belanglos geworden ist. Damit hängt auch zusammen, daß jetzt, wie schon in der Epoche vorher (Abb. 132), keinerlei Luftraum über den Figuren mehr zu sehen ist. In alledem sehen wir, wie weit diese Kunst von der augusteischen, ja selbst von der innerlich verwandten flavischen entfernt ist; das Verbindende und das Trennende der flavisch-trajanischen, der spätantoinischen wie der Epoche aus dem ersten Drittel des 3. Jhhs. ermessen wir gut, wenn wir die Abb. 123, 125, 132 untereinander vergleichen! In der durch den Sarkophag Ludovisi (Abb. 135) vertretenen Zeit kündigt sich die „Spätantike“, der wir auch zeitlich immer näher kommen, immer deutlicher an. Freilich würden wir gerade dieser Epoche am wenigsten gerecht, sähen wir sie nur als Vorbereitung auf die Spätantike; immerhin: je stärker die stufenweise sich verwirklichende Entfernung vom Klassischen (s. o. S. 123) in die Erscheinung tritt, um so deutlicher tritt auch der Endpunkt hervor, der den Charakter der konstantinischen Kunst, der Kunst des 4. Jhhs. n. Chr. Geb. bestimmt.

Unsere Darstellung mußte notgedrungen auf eine ausführliche Schilderung der Reliefkunst in den römischen Provinzen verzichten und sich auf gelegentliche Hinweise beschränken. Wir erwähnten jeweils den bleibend bodenständigen Charakter einerseits, eine fortschreitende „Romanisierung“, wenigstens eine Angleichung



135. Der große Schlachtsarkophag Ludovisi, Vorderseite. Rom, Thermemuseum.

andererseits. Trotzdem bleibt von der im Volkstum verwurzelten Bodenständigkeit so viel bewahrt, daß wir beispielsweise ein antoninisches Relief (aus Ephesos) von gleichzeitig stadtrömischen gut unterscheiden können, östliche Sarkophage durch äußere, aber auch durch stilistische Merkmale von den stadtrömischen trennen können, daß endlich die zeichnerische Linearität, die orientalische Repräsentation palmyrenischer Kalksteinreliefs nicht zu verwechseln ist mit der naiv erzählenden, gar nicht „repräsentativen“, mit echt volkstümlichen Zügen durchsetzten Darstellungskunst im Norden, wo Gallien und Germanien sich berühren (Abb. 136). — Wenn auch das Nebeneinander von Realistik und Symbolik, die klar getrennte ideale und die reale Sphäre etwa in den Reliefs der Igeler Säule an die Gepflogenheiten der staatlichen und der privaten Denkmälerkunst in Rom erinnert, ein Niederschlag der erfolgten „Romanisierung“ der Gebiete zu sein scheint — das, was uns diese nordische, sich so anspruchslos gebende, aber gar nicht unbedeutende Volkskunst so liebenswert macht, beruht in dem, worin sie sich von allem Italisch-Römischen klar abhebt — in der unbefangenen Schilderung des täglichen Geschehens. In dieser Erzählerfreudigkeit liegt ihre durchaus selbständige Bedeutung gegenüber der sozusagen offiziellen römischen Kunst. Wonach die von Traditionen vielfach beengten, stadtrömischen Künstler gewissermaßen dauernd gerungen haben, das gelingt diesen mit offenen Sinnen und einer frischen



136. Bauern bezahlen Pachtzins. Relief aus Neumagen, Trier.

Beobachtungsfähigkeit begabten, unbelasteten Provinzialen sozusagen im ersten Anlauf.

Eine nicht annähernd vergleichbare, aber im Charakter ähnliche Volkskunst muß es auch auf italischem Boden gegeben haben, wenn wir auch von ihr kaum etwas wissen, weil sie in den ersten drei Jahrhunderten



137. Dezennalienbasis, diokletianisch. Rom, Forum Romanum. Nach Aufnahme des Deutschen Archaeol. Inst. in Rom.

der Kaiserzeit keinerlei Bedeutung erlangt hat: immerhin ist es bezeichnend, daß Augustus auf dem Ehrenbogen in Susa die Anbringung von Reliefs duldet, die gegenüber dem kühlen Glanz der Ara Pacis außerordentlich primitiv sind; jedoch in ihrer derb und kräftig, freudig erzählenden Art keineswegs den Eindruck einer herabgesunkenen Entartung erwecken.

Diese, wie es scheint, latent vorhandene Kunst im Charakter einer unbelasteten Volkstümlichkeit

tritt im Laufe des 4. Jhhs. hervor; eine „spätantike Kunstströmung“ in Rom selbst läßt dies an Sarkophagen und anderen bescheideneren Erzeugnissen deutlich werden, aber auch die offizielle Kunst unter Konstantin scheint solchen Strömungen offengestanden zu haben.

Von einem Zustrom solcher neuen Kräfte ist noch auf der diokletianischen Dezennalienbasis vom Forum Romanum nichts zu bemerken (Abb. 137); daher wirkt auch der Verfall des plastischen Könnens, der jetzt nicht mehr zu bestreiten ist, hier besonders unangenehm. Das Relief zehrt in Inhalt, Komposition und Einzelform vom Gute der Vergangenheit, der „lineare“ Stil des kommenden Jahrhunderts steht unvermittelt neben den gar nicht mehr überzeugenden „klassizistischen“ Formen, roh wirken die dicken Bohrfurchen der Gewänder und Konturen.

Der Reliefschmuck am Bogen des Konstantin (um 315 in Rom) stellt ein eigentümliches Konglomerat dar: neben zeitgenössischen, neu hergestellten Reliefs werden solche von abgebrochenen Bauten trajanischer, hadrianischer und aureischer Zeit (s. o. S. 133, 134) wiederverwendet. Es kommt hierin wohl weniger das Eingeständnis eigener Unfähigkeit zum Ausdruck, als auch gleichzeitig das Bewußtsein legitimer Verbindung dieses Kaisers mit den Vorgängern vergangener Jahrhunderte, also mit den Traditionen der römischen Geschichte. Andererseits sehen wir, daß die zeitgenössischen, konstantinischen Reliefs dieses Bogens durch ihren eigenartigen Charakter ohne weiteres erkennbar sind (Abb. 138): im allgemeinen Inhalt ist zunächst eine grundsätzliche Erneuerung nicht zu beobachten; um so mehr eignen sich die Friese mit der Menschenansammlung vor einem Architekturhintergrund, die Belagerungs- und die Schlachtszene zum Vergleich mit älterem. Führen wir diesen durch, so erkennen wir, daß die Eigenart des konstantinischen Reliefs, ganz allgemein gesehen, zunächst in einem Verzicht auf jedes malerische oder gesteigert bewegte Barock, ja auf Monumentalität beruht; es ist viel eher „Kleinkunst“, die wir in den niedrigen Friesen vor uns haben, eine Bezeichnung, die um so berechtigter ist, als ähnliche kleine Friese älterer Bögen, z. B. die vom Titusbogen, in der Monumentalität durchaus Schritt zu halten versuchen mit der großen Reliefs. Der Mangel an Monumentalität ist



138. Relief konstantinischer Zeit vom Konstantinsbogen in Rom.

schon deswegen bemerkenswert, als die Geschichte der römischen Porträtkunst gerade in dieser Zeit in die gesteigerte Monumentalität des konstantinischen Kaiserbildes ausmündet.

Der „Kleinkunstcharakter“ drückt sich in den zwergartigen, unteretzten und massigen Figuren, in der Vereinfachung aller Formen ebenso aus, wie in der naiven, manchmal kindlich ungeschickten aber immer frischen und phrasenlosen, an die volkskunstartigen Strömungen erinnernden Erzählerfreudigkeit. Die Künstler verwenden viel Sorgfalt auf die Wiedergabe von Tracht und Bewaffnung, unbekümmert um verschiedene Figurengrößen; die Einförmigkeit in der Aufreihung gleichartiger Figuren wird durch Abwechslung in ihren Bewegungen vermindert, ohne daß jedoch diese Gleichförmigkeit völlig vermieden werden soll. Köpfe von Hintergrundfiguren erscheinen über den Köpfen von vorn stehenden; aber von den hinteren sind jetzt fast regelmäßig nur noch die Köpfe zu sehen, so gut wie niemals auch nur eine Andeutung dazugehöriger Körper. Selbstverständlich wird jede Belebung etwa durch Abwechslung in der Stellung zum Reliefgrund vermieden; es herrscht im Gegenteil, vor allem in den Versammlungsbildern, fast ausschließlich die Vorderansicht, der nunmehr ein erhöhter repräsentativer Charakter beigelegt ist. Vereinfachungen beobachten wir auch im einzelnen, z. B. in den Gewändern an sich, die nahezu jede Plastik verloren haben, wie in ihren Falten, die mit wenigen Strichen in die geschlossene Masse des Gewandes nur noch eingezeichnet werden. Vereinfachung zeigt sich auch im klaren Verzicht auf das malerische Mittel der Bohrlinien, vor allem aber im allgemeinen Reliefcharakter: dieser ist ein rein flächmässiger, die „plastischen“ Formen liegen überwiegend in der gleichmäßigen vorderen Ebene, aus der die Silhouetten der Figuren ausgeschnitten werden.

Die konstantinische Reliefkunst ist, gemessen an der diokletianischen Basis (Abb. 137), gerade durch den Verzicht auf Monumentalität, gewissermaßen ehrlicher; sie stellt in jeder Beziehung noch einmal eine Reaktion auf das Vorhergegangene dar, in der Festigung, Beruhigung und Vereinfachung wohl an die klassizistischen Reaktionen der Vergangenheit erinnernd, aber es fehlt dieser Kunst die Monumentalität, die „Plastik“ und die Tendenz zur Isolierung der Figur, um als wirklicher Klassizismus angesprochen zu werden.

Stellen wir neben diese Reliefs vom Beginne die vom „Theodosius-Obelisk“ in Konstantinopel vom Ende des 4. Jhhs. (um 390), so sehen wir alle die Tendenzen, die unter Konstantin zu einer Vereinfachung führten, hier unter Verlust der mit Volkskunstcharakter bezeichneten Wesensart, zu einer eigenartigen neuen Monumentalität gesteigert.

Den Gesamteindruck (Abb. 139) bestimmen große kräftige einfache Formen, das Relief ist klar gegliedert in Zonen, Schichten und Gruppen, die in ihrer Anbringung auch den inhaltlichen Schichtungen, der Anordnung eines höfischen Zeremoniells entsprechen. Eine straffe Symmetrie vermeidet jetzt jede Abwechslung in der Aufreihung identischer Figuren. Diese tritt nur in den Porträts hervor, die dadurch eine bevorzugte Stellung gegenüber den übrigen Formen einnehmen, daß die Köpfe individuell gestaltet in stärkerer Plastik sitzen über mehr allgemein gehaltenen und demzufolge auch nur ganz flach ausgearbeiteten Oberkörpern. Vergleichbares kennen wir auch von Porträtstatuen dieser Zeit.

Auf eine Darstellung der eigentlichen christlichen Plastik in der Zeit der Spätantike müssen wir hier verzichten; sie ist im folgenden Bande dieses Handbuches auch bereits geschildert worden. Es ist keine Frage, daß sie nur auf dem Boden des hier geschilderten römischen Reliefs entstehen



139. Relief vom Theodosiusobelisken in Istanbul.

und sich entfalten konnte. In diesem Sinne ist auch nicht nur das spätantike, sondern das römische Relief insgesamt als die künstlerische Grundlage der Reliefs des Mittelalters anzusehen.

Schrifttum zum römischen Relief: Joh. Sieveking, *Das röm. Relief*, in: *Festschrift für Paul Arndt*, München 1925, S. 14ff. — E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*. Paris 1899. — A. J. B. Wace, *Studies in Roman historical Relief*, in: *Papers British School at Rome* 4. 1907, S. 227ff. — E. Michon, *Bas-Reliefs*

historiques Romains, *Monuments Piot* 17. 1910, S. 145ff. — Die internationale und insbesondere die deutsche Forschung auf dem Gebiete des römischen Reliefs, und nicht zuletzt der Verfasser, verdankt den ergebnisreichen Aufsätzen von Gerhard Rodenwaldt außerordentlich viel; durch diese sind weite Strecken bisher dunkler Gebiete aufgehellt, viele Probleme geklärt und neue aufgerollt, manches Kunstwerk in seinem Wesen und seiner Bedeutung erschlossen und seine Stellung bestimmt worden; außer den hier an anderen Stellen angeführten Arbeiten handelt es sich hauptsächlich um die folgenden, nach den Erscheinungsjahren geordneten: Eine spätantike Kunstströmung in Rom, in: *Röm. Mitt.* 36/37, 1921/22, S. 58ff., darin: S. 81ff. über die Triumphalgemälde. — Säulensarkophage, in: *Röm. Mitt.* 38/39, 1923/24, S. 1 ff. — Der Sarkophag Caffarelli, 83. *Berliner Winkelmannsprogramm* 1925. — Ara Pacis und S. Vitale, in: *Bonner Jahrbücher* 133, 1928, S. 228ff. — Der Klinensarkophag von S. Lorenzo, in: *Archäol. Jahrb.* 45. 1930, S. 116ff. — Der Schlachtsarkophag Ludovisi, in: *Ant. Denkm.* IV, S. 61ff., Taf. 41. — *Sarcophagi from Xanthos*, in: *Journ. of Hell. Studies* 53, 1933, S. 181ff. — Ein attischer Sarkophag in Madrid, in: *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*. Vol. II. Madrid 1934. — Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst. *Abhandl. Berliner Akademie* 1935. — Römische Löwen, in: *La Critica d'arte* 5. 1936, S. 225ff. — Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270, in: *Archäol. Jahrb.* 51. 1936, S. 82ff. — *Sarkophag-Corpus: Die antiken Sarkophag-Reliefs* hg. u. bearbeitet von Carl Robert, Berlin 1890ff.; fortgesetzt mit verschiedenen Einzelbearbeitern von G. Rodenwaldt. — Zur „Politischen Bildkunst der Römer“, s. o. S. 124, vgl. R. Herbig in: *Die Welt als Geschichte*, III, 1937, S. 321ff.

Verzeichnis römischer Reliefs.

(Vgl. die Vorbemerkung o. S. 58.)

Das Zeitalter der römischen Republik.

Auf eine erschöpfende Anführung sämtlicher Werke kann hier verzichtet werden, weil sie kürzlich in einer umfassenden Dissertation zusammengestellt und untersucht wurden von: F. W. Goethert, *Zur Kunst der römischen Republik*. Diss. Köln 1931. Herausgehoben seien:

Die Basis des Domitius Ahenobarbus, Paris, Louvre und München, Glyptothek; die Zusammengehörigkeit der Reliefs wurde von A. Furtwängler entdeckt und begründet, *Intermezzi*, 1896, S. 35ff.; die wurden in der Gipsabguß-Sammlung der Universität Berlin wieder vereinigt; vgl. auch Phot. Alinari 22555: Zusammensetzung im Louvre. *Brunn-Bruckmann*, Taf. 124. *Strong, Scult. Rom.* S. 10ff. *Kunstgesch. i. Bild.*



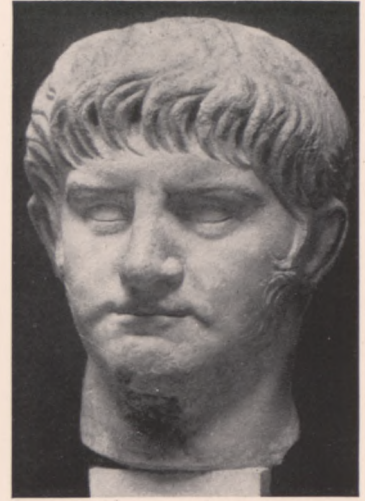
1. Augustus (27 v. — 14 n. Chr. Geb.)



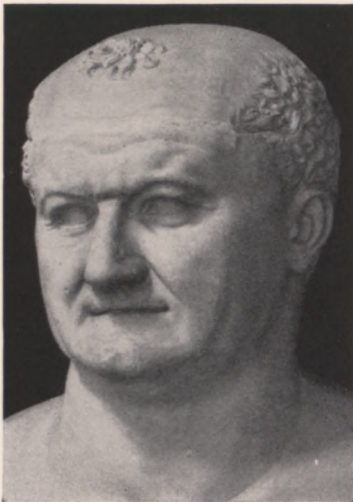
2. Tiberius (14 — 37)



3. Claudius (41 — 54)



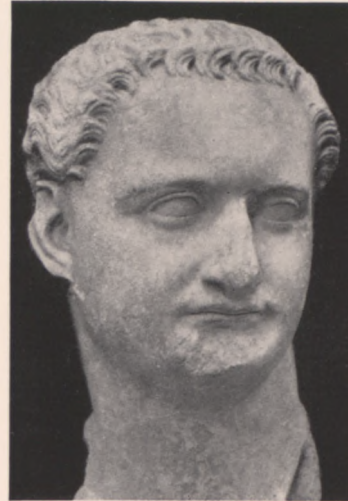
4. Nero (54 — 68)



5. Vespasianus (69 — 79)



6. Titus (79 — 81)



7. Domitianus (81 — 96)



8. Nerva (96 — 98)



384, 4 und 5. Rodenwaldt, Propyläenkunstgesch. S. 536/7; Goethert S. 7ff. datiert das Relief im Gegensatz zur bisherigen Meinung in die Zeit zwischen 115 und 104 v. Chr. Geb.; seine Beweisführung leuchtet ein, trotz des Widerspruchs von Joh. Sieveking, Gnomon, 1932 zustimmend: G. Rodenwaldt, Stilwandel S. 13, Anm. 2. Hier Abb. 117.

Relief in Villa Borghese: Weickert, Ein römisches Relief aus der Zeit Cäsars, in: Festschrift für Paul Arndt, 1925, S. 48ff. Das Werk ist von der Domitiusbasis nicht zu trennen, wie Weickert nachwies, aber eben deswegen an das Ende des 2. Jhhs. v. Chr. Geb. zu datieren: Goethert S. 18ff.

Rundbasis aus der Kathedrale von Civita Castellana: R. Herbig, Röm. Mitt. 42. 1927, S. 129ff. Beil. 15—19: um 40 v. Chr. Geb. Goethert S. 47.

Grabstein des Aurelius Hermia, London. Cat. Sculpture III, Nr. 2274, Taf. 27. Ihn zog schon Studniczka regelmäßig wegen seines durch die Inschrift datierbaren Reliefs (Goethert S. 21ff. zwischen 100 und 70 v. Chr. Geb.) als Angelpunkt für die Kunstgeschichte dieser Zeit heran. Goethert führt unter Heranziehung paralleler Werke Zusammenfassendes über die Geschichte der Togatracht aus, die sich von äußerster Knappheit zu immer größerem Reichtum in der Kaiserzeit wandelt; damit ist die Trachtgeschichte zu einem wichtigen Datierungsmittel der Reliefs und Togastatuen geworden. — Über andere Grabsteine dieser Zeit (30—20) vgl. Goethert S. 38.

Reliefs vom Grabmal der Julier in St. Remy: Ant. Denkm. I, Taf. 16, 17. Archäol. Jahrb. 3. 1888. S. 1ff. (Hübner). Brunn-Bruckmann, Taf. 496. — Kunstgesch. i. Bild. 404, 1. — Der Bau: Noack, Baukunst d. Altert., Taf. 146, Rodenwaldt, Propyläen-Kunstgesch., S. 531. Wichtig die Stilbeschreibung bei Weickert, Münchn. Jahrb. f. Kunstgesch. N. F. II. S. 27ff. anders, aber weniger überzeugend E. Löwy, Anfänge des Triumphbogens, in: Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen in Wien. N. F. Sonderh. 11, 1928, S. 22ff. Die kleinen Gebälkfriese auch hier S. 33, Abb. 71/2. E. Garger, Die kunstgeschichtl. Stellung der Reliefs am Julier-Denkmal von St. R. in: Röm. Mitt. 52. 1937 S. 1ff.; unter den Tafeln 1—13 eine Reihe von Schrägansichten, die deutlich zeigen, wie wenig diese Reliefs auf solche Schrägansichten hin angelegt sind, sie wollen — anders als die Durchgangsreliefs vom Titusbogen (Abb. 123) — von vorn gesehen sein. — Zur Girlande: Napp, Bukranion und Girlande, Diss. Heidelberg S. 20. — Ein Abguß des Reliefs mit dem Kampf um einen Leichnam in der Sammlung des Archäol. Seminars der Universität Berlin. — Die Datierung steht nur ungefähr fest: die Architektur des Baues in jeder Beziehung in römisch-italischer, voraugusteischer Tradition; das Relief ist gänzlich unaugusteisch; in der gedrängten Fülle, den Schichtungen, in Art und Höhe des Luftraumes, im „Ausschnittcharakter“ (vgl. das o. S. 132 zum Titusbogen Bemerkte) des Bildes, in den komplizierten Überschneidungen und Verkürzungen nimmt es die „malerische“ Art des flavischen Reliefs vorweg. Dies alles besagt, daß, selbst wenn der Bau wirklich erst in augusteischer Zeit entstanden sein sollte (so Noack zu seiner Taf. 146), das Relief in seinem Charakter trotzdem in die vorangegangene republikanische Epoche gehört. Denn Bau und Relief in die flavische Zeit selbst zu setzen, wird sich niemand entschließen können.

Gladiatorenrelief in München: Weickert, Münchener Jahrb. für bild. Kunst NF. Bd. II: zwischen 110 und 80 v. Chr. Geb., dagegen Goethert, S. 58 — vor Ara Pacis, also frühaugusteisch. — Selbst wenn letztere Datierung der Jahreszahl nach richtig ist, deutet das Fehlen eines unmittelbar „klassizistischen“ Charakters klar auf „republikanischen“ Stil; allein die Räumlichkeit der Gesamtaufassung ist ungrüchisch, aber italisch, d. h. in dieser Zeit republikanisch.

Grabsteine: Es ist wahrscheinlich, daß Grabsteine wie der der Aedier in Berlin (Blümel, Röm. Bildnis, Katalog 1933 R 7, Taf. 4. R. West, Röm. Porträtplastik, Taf. 12 Nr. 44), der Grabstein der Gratidier (Vatikan, Helbig 230. Brunn-Bruckmann 267, Arndt-Bruckmann 210. Kunstgesch. in Bild. 400, 2; sog. Cato und Porcia) und wohl auch der Grabstein des Septimius (Arndt-Bruckmann 251, Kunstgesch. i. Bild. 400, 1, H. Koch, Röm. Kunst, Abb. 29) wie Goethert S. 46 nachweist, schon in frühaugusteische Zeit gehören.

Die augusteische Epoche:

Relief mit einer Darstellung des Sieges von Actium (?): Budapest, Hekler, D. Samml. antiker Skulpt. Nr. 107; Brunn-Bruckmann 595. Kunstgesch. in Bildern 396, 1. Strong, Scult. Rom. S. 14, Abb. 7. — Die Deutung beruht auf der auf einem Felsen vor einem Dreifuß und Schiffen sitzenden Figur: Apollon. — Bezeichnend ist, wie die reale Welt der Römer in zeitgenössischen Trachten unvermittelt steht neben der Erscheinung des Gottes. — Vgl. Sieveking, Text zu Brunn-Bruckmann Taf. 625: Zeit des Tiberius.

Biremenrelief aus Praeneste, Vatikan: Amelung, Vat.-Kat. II, S. 65 Nr. 22. Strong, Scult. Rom. S. 15, Abb. 8. Überzeugende Deutung von R. Heidenreich, Röm. Mitt. 51. 1936, S. 337ff. mit Abb. 1.

Ara Pacis Augustae: Die Reste der Reliefs in verschiedenen Museen, hauptsächlich im Thermenmuseum

in Rom. Eine umfassende photographische Aufnahme aller Reste wäre dringend nötig. Die Italiener planen Ausgrabung und teilweisen Wiederaufbau an der ursprünglichen Stelle. — Als wichtigstes Stück augusteischer, ja römischer Kunst selbstverständlich oft abgebildet und besprochen: Petersen, *Ara Pacis*. Sonderschriften des Österr. Archäol. Inst. in Wien, Bd. II, 1902. — F. Studniczka, *Zur Ara Pacis*. Leipzig 1904. — Brunn-Bruckmann 401/402. — Röm. Mitt. 1903. S. 182ff. — Der naheliegende Vergleich mit dem Parthenonfries ist oft durchgeführt worden, besonders eindringlich von J. Sieveking, *Festschrift für P. Arndt* S. 14ff. und zuletzt von G. Rodenwaldt, *Kunst um Augustus, Die Antike* 1937. — R. Heidenreich, *Die Bilder der Ara Pacis*, in: *Neue Jahrbücher f. Antike u. deutsche Bildung*. 1938, S. 31ff. — *Archaeol. Anzeiger* 1937 S. 399ff., Abb. 18—20 (Horn). — Hier Abb. 118—121. — R. Herbig, in: *Probleme der august. Erneuerung; Auf d. Wege z. nationalpolitischen Gymnasium*, Heft 6, 1938, S. 76ff.

Augustusbogen von Susa: 9/8 v. Chr. Geb. (!). E. Ferrero, *L'arc d'Auguste à Suse*. — F. Studniczka, *Über den Augustusbogen v. S.*, in: *Archäol. Jahrb.* 18. 1903. S. 1ff. (eine eingehende Charakteristik dieses eigentümlichen Provinzstiles), vgl. E. Löwy, *Anfänge des Triumphbogens* Abb. 21—26.

Altäre der Vicomagistri: Konservatorenpalast (St. Jones, *Cat. sculpt. Cons. Pal.* S. 74, 2. — Helbig Nr. 901. — Altmann, *Die röm. Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, S. 176, Abb. 141. — Strong, S. 55/6, Abb. 33/4) und in Florenz (Altmann S. 175, Nr. 231. *Americ. Journ. Archäol.* 1925), beide, letzterer sicher, ins Jahr 2 n. Chr. Geb. datiert, durch die Inschrift.

Brunnenreliefs Grimani, Wien. — Schreiber, *die Wiener Brunnenreliefs* Taf. 1—3. — Brunn-Bruckmann 621. *Kunstgesch. i. Bild.* 399, 1/2. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen*, Abb. 122ff., S. 100. Ders., *Propyläen Kunstgesch.*, Abb. 568/9. Strong, *Scult. Rom.* S. 75ff., Abb. 49ff. — Marmor von Carrara. Wegen des Stiles, der die Art der „Landschaftsbilder“ der Ara Pacis fortsetzt, frühestens augusteisch, eher etwas später, frühclaudisch. Außerordentlich fein, erstaunlich die „malerische“ Landschaft.

Relief von San Vitale in Ravenna: Conze, *Die Familie des Augustus*. Halle 1867. *Kunstgesch. i. Bild.* 396, 4. — Strong, S. 95, Abb. 65. — Abguß in Berlin: *Friederichs-Wolters* Nr. 1923/4. — *Der Kaiser und die Mitglieder des kaiserlichen Hauses als Götter*; stammt möglicherweise von einem Triumphbogen des Claudius, denn der Stil weist in die Zeit nach Augustus, so u. a. Rumpf, *Einl. in die Altertumswissenschaft von Gercke-Norden*, S. 94 (wo überhaupt zu den meisten hier angeführten und oben besprochenen Werken manches nachzulesen ist).

Basis von Puteoli, Neapel: Brunn-Bruckmann 575 (Sieveking). — Strong, Taf. 18. — Darstellungen kleinasiatischer Städte, die wie die Wiedergaben von Statuen wirken; angeordnet im einfachen Nebeneinander, ähnlich den Prozessionen der Ara Pacis, nur in höherem Relief und von vorn gesehen, 30 nach Chr. Geb., also Tiberius!

Reliefs vom Bogen von Orange: Espérandieu, *Bas-Reliefs I*, S. 188ff. Loewy, *Anfänge des Triumphbogens*. — Die Reliefs des wohl älteren Bogens stammen aus der Zeit des Tiberius, vgl. Goethert S. 13.

Sarkophag Caffarelli, Berlin: Rodenwaldt, 83. *Berliner Winckelmannsprogramm* 1925. Nach den Tafeln dieses Werkes oft abgebildet. Hier Abb. 122; die äußere Form ist unrömisch, ist griechisch-kleinasiatisch, vermengt mit römischen Zügen, wie den Girlanden, die von den Grabaltären (vgl. Altmann, *Grabaltäre*) hier eingedrungen sind. — Die Abhängigkeit von der Ara Pacis im Stil ist offensichtlich, wenn auch das Werk nach der Datierung Rodenwaldts S. 25 um ein Menschenalter später, zu Beginn der Regierung des Tiberius entstanden ist.

Urnen aus dem Grabe der Platoriner, Rom, Thermenmuseum: Altmann, *Grabaltäre*, S. 44ff.

Claudische Platten, Villa Medici, Rom: Petersen, *Ara Pacis*, Taf. 6—7. — Sieveking, *Arndt-Festschrift*, S. 23f. — *Österr. Jahresh.* 1907, S. 125, Sieveking. — Studniczka, *Ara Pacis*, Taf. 1. — Sichtlich unter dem Einfluß der Ara Pacis. — Vielleicht von der Ara Pietatis Augustae. — Früher als zur Ara Pacis gehörig betrachtet.

Relief aus Caere mit Darstellungen etruskischer Städte, Rom, Lateran: Helbig, *Führer* Nr. 1173. Strong, S. 96, Abb. 66. — Sieveking, *Text zu Brun-Br. 575*, Sp. 6. — Flotte lebendige Landschaftselemente, diese fortgeschrittener, pflanzlicher als auf der Ara Pacis. Stammt vielleicht von der Basis einer Statue des Claudius (41—54), wie man vermutet hat.

Grabrelief in Breccia: Rodenwaldt, *Bonner Jahrb.* 133, 1928, S. 233, Taf. 20/21. Abguß in Berlin. — Mitte des 1. Jhhs.

Grabaltar des Amemptus, Louvre: Altmann, *Grabaltäre*, Taf. 1f. *Kunstgesch. i. Bild.* 399, 6. — Strong, S. 61, Abb. 39. — Rodenwaldt, *Sark. Caffarelli*, S. 27, Abb. 19. Ders., *Prop. Kunstgesch.* S. 594. Entstanden nach 41 n. Chr. Geb., weil Livia, die Gattin des Augustus, hier diva genannt wird, und dies wurde sie erst nach dem Tode des Tiberius (41 n. Chr. Geb.).

Grabaltar des Manlius, Rom, Lateran: Altmann, *Grabaltäre* S. 177, Abb. 143. — Strong, S. 58f., Abb.

36f. — Brendel, *Immolatio boum*, Röm. Mitt. 45. 1930. S. 204, Taf. 71. Nicht augusteisch, so Taylor, *Americ. Journ. Archäol.* 1921. S. 388, Abb. 1, sondern claudisch, s. Brendel.

Reliefs mit der Darstellung von Verkaufsläden, Florenz: Strong S. 12, Abb. 6. Österr. Jahresh. 13. 1910. S. 96. Rodenwaldt, *Prop. Kunstgesch.* 539. Arndt-Amelung, *Einzeltaufnahmen* Nr. 377, 379. — Goethert S. 32: keines dieser „Ladenschilder“-Reliefs (die übrigens höchstwahrscheinlich von Grabmalern stammen) älter als Kaiserzeit, diese hier wohl claudisch-frühflavisch.

Weißpappelaltar, Thermenmuseum: Helbig Nr. 1465. — Strong S. 51, Abb. 29. — Wickhoff, *Wiener Genesis* Abb. 7.

Toreutik: Aus augusteischer und claudischer Zeit kennen wir toreutische Erzeugnisse, Silberbecher und große Gefäße, die an Technik und Kunstfertigkeit kaum zu überbieten sind, auch die Inhalte bieten überraschende Darstellungen, wie das Leben der Natur im Tier- und Pflanzenreich; wir können sie hier nur kurz erwähnen: vgl. F. Matz, in: *Geschichte des Kunstgewerbes*, hgg. v. Th. Bossert, Bd. IV, S. 247ff. — Der Fund von Boscoreale: *Monuments Piot* 5. — Becher von Alesia: *Mon. Piot* 9. — Der Augustus- und der Tiberiusbecher: Rodenwaldt, *Kunst um Augustus*, Taf. 6. Strong S. 80, Abb. 52ff. — S. 83, Abb. 55f. Brendel, *Röm. Mitt.* 45, 1930, Taf. 69. — Zu den Skelettbechern: Strong S. 53, Abb. 31 und Zahn 81. *Berl. Winckelm. Programm* 1923. — Hildesheimer Silberfund: Winter-Pernice: eine sehr gute Einzelaufnahme des großen sicher augusteischen Kraters von Hildesheim, jetzt Berlin: Rodenwaldt, *Kunst um Augustus* S. 29, Abb. 15. — Storchenbecher: *Americ. Journ. Archäol.* 22, S. 349, Abb. 1. Nereidenbecher aus Pompeji: Boehring, *Archäol. Anz.* 1928, S. 179. — Kentaurenbecher von Berthouville P. Gusmann, *L'art décorative de Rome*, Taf. 53. — Becher des Cheirisophos (!): *Acta Archäologica I.* — Rodenwaldt, *Prop.-Kunstgesch.* S. 572/3 und Ders., *Archäol. Anz.* 1937, S. 239ff., Abb. 1f.: Rückführung der Szene mit Philoktet auf eine Darstellung des Parrhasios, des Mitarbeiters des Phidias. — G. Bendinelli, *Il tesoro di argenteria di Marengo*. Turin 1937.

Die flavische Epoche bis auf Trajan.

Vespasiansaltar in Pompeji: Brendel, *Röm. Mitt.* 45, 1930. Taf. 68. — Die Nebenseiten: Altmann, *Grabaltäre* S. 180, Abb. 145 zu Nr. 242.

Reliefs vom Titusbogen in Rom: Brunn-Bruckmann 497. — *Americ. Journ. Archäol.* 18, S. 479ff. Hier Abb. 123. Rodenwaldt, *Prop. Kunstgesch.* S. 602/3, *Kunstgesch. i. Bild.* 402, 1 u. 2. Strong S. 107, Abb. 72. — H. Koch, *Röm. Kunst* S. 69, Taf. 25. — Die Architravfriese (dekorativer und bescheidener in der Qualität): Strong S. 105, Abb. 51 und Taf. 21; vgl. Löwy, *Anfänge des Triumphbogens* S. 1, Abb. 1. Die Reliefs stammen aus der Zeit des Titus, fertiggestellt wurde der Bogen jedoch erst nach seinem Tode (81 n. Chr. Geb.), denn im Scheitel des Gewölbes ist die Apotheose des Kaisers dargestellt (Strong S. 115, Abb. 74).

Reliefs aus dem Hateriergrab: Helbig Nr. 1192–1196; hier Abb. 124, Rodenwaldt, *Prop. Kunstgesch.* S. 595 (sehr oft abgebildet!).

Relief mit der Darstellung von Quitten und Zitronen, Lateran; Strong S. 120, Abb. 75. *Kunstgesch. i. Bild.* 406, 4. F. Wickhoff, Abb. 9. Gusman, *L'art décoratif de Rome I* Taf. 41.

Ölzweigfries vom Palatin: *Mon. Lincei* 5, S. 79.

Friese vom Nervaforum: Strong S. 131, Abb. 84, Taf. 29/30. Vgl. die Ansicht der Forumsreste nach der Ausgrabung: *Die Antike* 11. 1935. Taf. 6 (Boëthius). — Das Relief im Vatikan (Amelung *Vatikan-Katalog I* S. 311 Nr. 2, Taf. 31; Helbig Nr. 60. *Friederichs-Wolters* Nr. 1940) — sitzender Apollon mit Greif, gehörte zur Dekoration des Colosseums; wie es verwendet war, ist unsicher, ebenso auch die Entstehung in flavischer Zeit, doch scheint dies durchaus möglich.

Relief von Avezzano: *Ant. Denkm.* III, Taf. 31. Datierung ist nicht gesichert, Rumpf, *Einl.* S. 94: „zweifelloos claudisch“! Ebenso Goethert S. 32.

Schlachtreiefs am Konstantinsbogen, trajanisch: Rodenwaldt, *Prop. Kunstgesch.* S. 604/5. — *Kunstgesch. i. Bild.* 408, 4–5. — Strong S. 144ff., Abb. 88ff. *Papers Br. School Rome IV*, Taf. 28. — Hier Abb. 127.

Trajansbogen von Benevent: Brunn-Bruckmann 396/7. — Rodenwaldt, *Prop. Kunstgesch.* S. 606. *Kunstgesch. i. Bild.* 406. — Strong S. 191ff. Domascewski, d. politische Bedeutung des Tr.-Bogens, in: *Österr. Jahresh.* 2. 1899. S. 173ff. — Eine eingehende und ausgezeichnete stilistische Analyse der Reliefs: Snijder, in: *Archäol. Jahrb.* 41. 1926. S. 94ff. — Die Zwickelfüllungen auch: Löwy, *Anfänge des Triumphbogens* S. 32, Abb. 67/8. Relief im Durchgang mit Opferszene auch: Brendel, *Röm. Mitt.* 45. 1930. Taf. 72. — Hier Abb. 125 und Abb. 126, diese nach einer auf meine Veranlassung von P. Glätzer nach dem Gipsabguß der Berliner Universität hergestellten Aufnahme; vgl. Rodenwaldt, *Stilwandel* S. 21, Anm. 2. — Errichtet wohl zwischen 114 und 117 n. Chr. Geb. Zum „Übergang zum Hadrianischen“ vgl. Rodenwaldt, *Stilwandel* S. 25, Anm. 3.

Trajanssäule, Rom: Cichorius, die Reliefs der Tr.-Säule. Berlin 1896. — Lehmann-Hartleben, die Trajanssäule. Berlin 1926. — Strong S. 153ff. Rodenwaldt, Prop. Kunstgesch. S. 608/10, Kunstgesch. i. Bild. 407/08. — M. Wegner, Archäol. Jahrb. 46. 1931. — Köpfe: Die Antike 1. 1925. S. 319ff. Hier Abb. 128.

Forumsschranken, Rom: Strong S. 139ff., Taf. 31. Monumenti del Instituto IX, Taf. 47f. Brunn-Bruckmann 404. — Americ. Journ. Archaeol. 14. S. 310ff. Kunstgesch. i. Bild. 409, 3. — Nach Rumpf, Einl. II³, S. 97, bereits hadrianisch.

Relieffriese vom Trajansforum: F. Goethert, trajanische Friese, in: Archäol. Jahrb. 31. 1936. S. 72ff.

Die hadrianische Epoche.

Heimkehr Hadrians, Konservatorenpalast: Kunstgesch. i. Bild. 410, 7. Strong S. 210, Abb. 122. — Brunn-Bruckmann 268a. — Helbig Nr. 894. — Rodenwaldt, Stilwandel Taf. 7a. — Snijder, Archäol. Jahrb. 41. 1926. S. 109: Frühhadrianisch, S. 123, Anm. 3: vielleicht kurz nach 118. — Das schlanke Hochformat weicht vom Vorhergehenden ab und wird jetzt üblich. — Die Köpfe sind falsch ergänzt.

Laudatio Memoriae, Konservatorenpalast: Strong S. 214, Abb. 127. — Brunn-Bruckmann 405. — Helbig Nr. 897. — St. Jones, sc. Cons. Pal. S. 29, 37, 266. Kunstgesch. i. Bild. 410, 6.

Apotheose der Sabina, Konservatorenpalast: Helbig 990. — Brunn-Bruckmann 405. Strong S. 214, Abb. 126. Snijder, Archäol. Jahrb. 1926, S. 108. — Gegenstück zum vorigen. Sabina, die Gattin Hadrians ist 136 n. Chr. Geb. gestorben, die Reliefs werden kurz danach entstanden sein. Hier Abb. 130.

Antinous, Relieftafel des Antonianus aus Aphrodisias, Rom: Delbrück Ant. Portr. Taf. 44. — Brunn-Bruckmann 635. — Strong Taf. 43. — Datierung nach der Vergöttlichung des Antinous, der 130 starb, siehe Delbrück S. 52. Hier Abb. 131.

Hadrianische Rundreliefs vom Konstantinsbogen: Ant. Denkm. I, Taf. 42/43. — Brunn-Bruckmann 555, 559/60, 565, Rodenwaldt, Prop. Kunstgesch. S. 632/5, Kunstgesch. i. Bildern 410, 1—2. — Strong S. 217ff., Abb. 131ff. Bulle, Archäol. Jahrb. 34, 1919. S. 144ff. (Scheidung in zwei stilistische Reihen). — Buschor, Röm. Mitt. 38/39. 1923/24. S. 52ff. (ursprüngliche Anordnung an einem Jagddenkmal des Kaisers). Vgl. Snijder, Jahrb. 41. 1926. S. 100ff. — C. Blümel fand in Berlin einen Kopf, der zum Heraklesopfer gehört, und deutete ihn als Bildnis des Antoninus als Cäsar: Archäol. Jahrb. 47. 1932. S. 90ff.; dagegen: v. Lorentz Röm. Mitt. 48. 1933. S. 308ff.; hiergegen wieder Blümel: Röm. Mitt. 49. 1934. S. 317. Datierung: zwischen 130 und 138.

Altar aus Ostia, Thermenmuseum: Helbig Nr. 1463. — Strong S. 216f., Abb. 128ff. — Snijder, Archäol. Jahrb. 41. 1926. S. 106. Datierung nach der Inschr.: 124 n. Chr. Geb.

Relief mit der Darstellung einer Isisprozession, Vatikan: Helbig Nr. 143. — Amelung, Vat. Kat. II, Nr. 55, Taf. 7. — Strong Taf. 44.

Relief mit Eingeweideschau, Monuments Piot 17, S. 217. — Sieveking, Röm. Mitt. 40. 1925 S. 163ff. Könnte vom Trajansforum stammen.

Die antoninische Epoche bis auf Septimius Severus.

Sockelreliefs vom Hadrianeum Rom, Konservatorenpalast: mit Darstellungen der Provinzen; Helbig 888. — St. Jones S. 3. Kunstgesch. i. Bildern 413, 1. Toynbee, Hadrianic school S. 152ff. Strong, Taf. 46 und S. 237ff., Abb. 141ff. Die Reliefs stammen von der fälschlich sogenannten Neptuns-Basilika in Rom; der Hadriantempel ist von Antoninus Pius 145 n. Chr. Geb. errichtet worden; vgl. Platner-Ashby, Topograph. Dictionnaire, S. 250.

Greifenfries vom Faustinatempel: Strong, Taf. 47. — Gusman, L'art décoratif, Taf. 173. — Wohl nach dem Tode der Faustina 141 errichtet, später auch Tempel des Antoninus Pius, nach 161; vgl. Platner-Ashby, S. 13f.

Reliefs vom Sockel der Säule des Antoninus Pius: Vatikan. Helbig Nr. 123. Apotheose des Antoninus und der Faustina: Brunn-Bruckmann 210. — Kunstgesch. i. Bild. 413. — Strong, S. 246, Abb. 151. — Man hat, u. a. in den Adlern, wohl richtig das Eindringen orientalischer, speziell syrischer religiöser Vorstellungen beobachtet! — Reliefs der beiden Nebenseiten: identisch wiederholt die Darstellung von militärischen Leichenspielen. — Strong, S. 248, Abb. 152. — Kunstgesch. i. Bild. 413, 7. — Amelung, Vat. Kart. I, Taf. 117. — Archäol. Anz. 1936, Sp. 241, Abb. 2. — Die Säule wurde von Marc Aurel und Lucius Verus, also etwa zwischen 160 und 170 errichtet; vgl. Platner-Ashby S. 131. Hier Abb. 133.

Reliefs aus Ephesos in Wien: Rodenwaldt, Prop. Kunstgesch. 663, Kunstgesch. i. Bild. 416. — Strong,

Taf. 50. — Wohl ebenso wie die vorigen Reliefs zwischen 160 und 170 zu datieren, kaum ins Jahr 138, so v. Lorentz, *Röm. Mitt.* 48. 1933. S. 308ff.; vgl. dort Taf. 50.

Reliefs mit Darstellungen des Marc Aurel, Konservatorenpalast: Strong, S. 254f., Abb. 161ff. Brunn-Bruckmann 269. — Kunstgesch. i. Bild. 414, 2. — Helbig 893. Detail: Rodenwaldt, *Stilwandel*, Taf. 6b. Datierung Rodenwaldt: 169 n. Chr. Geb. Diese Reliefs stehen den späteren hadrianischen Reliefs näher als den folgenden aureilischen Reliefs vom Konstantinsbogen (Rodenwaldt).

Marc-Aurelische Reliefs von der Attika des Konstantinsbogens: insgesamt 8 Reliefs. Kunstgesch. i. Bild. 414, 3. Strong, S. 252ff, Abb. 157ff. Später als die vorigen (Rodenwaldt, *Stilwandel*: nach 176), sie stammen vielleicht von einem Bogen des Marc Aurel, so Sieveking, *Festschrift für Arndt*, zustimmend Rodenwaldt, *Stilwandel* S. 18, zu Taf. 7b.

Marcus-Säule: Petersen u. a., *Die Marcussäule*. München 1896. Strong, S. 263ff. Grundlegend für die stilistische Analyse: M. Wegner, die kunstgeschichtliche Stellung der Marcus-Säule, in: *Archäol. Jahrb.* 46. 1931. S. 61ff. Datierung nach Rodenwaldt, *Stilwandel* S. 18: zwischen 180 und 193. Hier Abb. 129.

Sarkophag von Melfi, als Beispiel für viele andere: *Ant. Denkm.* III, Taf. 22ff. Delbrück, *Archäol. Jahrb.* 28. 1913. S. 277ff. und Taf. 23. Datierung durch die Haartracht zwischen 165 und 170 (S. 299).

Schlachtrelief Doria-Pamfili: Hier Abb. 132 nach Rodenwaldt, *Stilwandel*, Taf. 8. Spätantoninisch. Wahrscheinlich von einem Sarkophag, wenn auch die Darstellung einer Belagerung in diesem Kreise sehr ungewöhnlich ist.

Reliefs vom Bogen des Septimius Severus in Rom: Brunn-Bruckmann 499. — Strong, S. 303ff., Taf. 60/1. Errichtet im Jahre 203 n. Chr. Geb.; vgl. Platner-Ashby, S. 43. — Einen ausgesprochen spätantiken Eindruck erwecken die Reliefs des Septimius-Bogens in Leptis Magna: Romanelli Leptis, Abb. 38. Noack, *die Antike* 1. 1925. S. 207, Abb. 1. Brendel, *Röm. Mitt.* 45. 1930. Taf. 79. — Vgl. Rodenwaldt, *Bonner Jahrb.* 133. 1928. S. 233.

Reliefs vom Bogen der Argentarii in Rom: Brendel, *Röm. Mitt.* 45. 1930. Taf. 78. — Gusmann, Taf. 159/160. Errichtet 204 n. Chr. Geb.; vgl. Platner-Ashby, S. 44.

Relief in Palazzo Sacchetti, Rom: Hier Abb. 134; *Papers Brit. School Rome* IV. 1907. S. 263, Taf. 34. — Strong, Taf. 63. Sieveking, *Festschr. f. Arndt*, S. 34: „eine vortreffliche Leistung römischer Tiefenillusion“. Zeit des Septimius Severus, also um 200 n. Chr. Geb.

Das dritte und vierte Jahrhundert.

An die Stelle der in diesem Jahrhundert kaum noch vorhandenen historischen Reliefs treten die Relief-sarkophage, s. o. S. 137; hierzu die einschlägigen Arbeiten von G. Rodenwaldt, s. o. S. 144; besonders genannt seien: Schlachtensarkophag Ludovisi: *Ant. Denkm.* IV, Taf. 41. Danach oft abgebildet, z. B. *Prop. Kunstgesch.* S. 281 und 644ff. (mit Details); *Kunstgesch. i. Bild.* 419, 4. Strong, S. 327, Abb. 200. Hier Abb. 135. — Rodenwaldt, *Archäol. Jahrb.* 51. 1936. S. 90. — Zur Deutung der Gebärde des Feldherrn: Ders., *Archäol. Jahrb.* 48. 1933. S. 221. — Zur Erklärung der Narbe in Form eines schrägen Kreuzes vgl. Dölger, *Antike und Christentum* 2. 1930. S. 284ff. Taf. 12. — Ovale, geriefelte Sarkophage: mit Löwenkampfgruppen: Rodenwaldt, *Critica d'arte* 1935/36. S. 255ff.; vgl. *Archäol. Anz.* 1936. S. 251ff. mit Abb. 1. — Hochzeitssarkophag von Pisa: Rodenwaldt, *Röm. Mitt.* 38/39. 1923/24. S. 14, Abb. 5. *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1922. S. 120, Abb. 5. H. Kähler, 96. *Berl. Winckelm. Progr.* S. 28ff. und Abb. 19. Klinensarkophag von St. Lorenzo: Rodenwaldt, *Archäol. Jahrb.* 45. 1930. S. 116ff., Taf. 5—7: 1. Hälfte des 3. Jhhs.

Sockelreliefs in Florenz: H. Kähler 96. *Berl. Winckelm. Progr.* Danach wahrscheinlich von einem in Rom zu Ehren des Diokletian errichteten Ehrenbogen stammend.

Dezennalienbasis vom Forum Romanum: A. Riegl, *Kunstindustrie*, 2. Aufl., Abb. 28/9. Strong, Taf. 65/66. L'Orange, *Studien zur Gesch. des spätröm. Porträts*, Abb. 242; vgl. H. Kähler, 96. *Berl. Winckelm. Progr.* S. 42, Anm. 120. 303 n. Chr. Geb. Hier Abb. 137.

Galeriusbogen in Saloniki: Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique* 1890. *Bull. Corresp. Hell.* 44. 1920. S. 6 ff., Taf. 2. Wulff, *Altchristl. Kunst (Handbuch der Kunstwiss.)* I, S. 160ff., Abb. 157ff. Detail: L'Orange *Studien* Abb. 61. Vgl. S. 28: Entstehung vor 305 n. Chr. Geb. — Eine neue Bearbeitung des Bogens und seiner Reliefs ist von Alföldi und H. v. Schoenebeck demnächst zu erwarten.

Konstantinische Reliefs vom Konstantinsbogen in Rom: bis zum Erscheinen der neuen Bearbeitung der Reliefs durch L'Orange und der Architektur durch A. v. Gerkan einstweilen: Rodenwaldt, *Prop. Kunstgesch.* 680/1, Strong, S. 335ff., Abb. 203ff. Brunn-Bruckmann 500. — Wilpert, *Bull. Communale* 50. 1922. S. 13ff., Taf. 1ff. — *Papers Brit. Schol. Rome* IV. 1907. Taf. 35ff. — Einzelheiten: L'Orange *Studien* Abb. 120—135, 175.

A. Boëthius, *Die Antike* 11. 1935, Taf. 9. — Die Sockelreliefs: Strong, Taf. 67/8. — Vgl. Kähler, 96. *Berl. Winckelm. Progr.*, Taf. 1 und Abb. 12—15. — Die Rundreliefs: *Bull. Communale* 50. Strong, S. 331ff. *Die Antike* 11. 1935. Taf. 5. (Greifenhagen). *Kunstgesch. i. Bild.* 424, 1. — Zur Charakterisierung des Stils: Rodenwaldt, *Röm. Mitt.* 21/22. S. 75ff. und L'Orange, *Rom und die Provinz in den spätantiken Reliefs des Konstantinsbogens*, in: *Archäol. Anz.* 1936, Sp. 595ff. mit Abbildungen. Neue erschöpfende photograph. Aufnahmen hat das Deutsche Archäol. Inst. in Rom hergestellt. — Errichtet zwischen 312 und 316; vgl. Platner Ashby, S. 36. — Vgl. H. Kähler, *Dekorative Arbeiten aus der Werkstatt des Konstantinsbogens*, in: *Archäol. Jahrb.* 51. 1936. S. 180ff. Hier Abb. 138.

Palmyrenische Reliefs: Beispiele solcher Reliefs finden sich in fast allen größeren Sammlungen; neben den von H. Ingholt, *Studies over Palmyrensk Skulptur*, 1918, zusammengestellten Grabreliefs sind die architektonischen Reliefs vom Bels-Tempel in Baalbek von besonderer Wichtigkeit; viel neue und gute Stücke fanden die französischen Gelehrten bei der Befreiung des Tempels von seiner neuzeitlichen Überbauung, vgl. H. Seyrig, *Archaeol. Anz.* 1933, S. 715ff. und *Syria* 13, 1932, S. 258ff. — O. Wulff, *Altchristl. Kunst I*, 1936, S. 133, Abb. 123.

„Volkskunst“ im Norden: G. Rodenwaldt, *Vertragus*, in: *Archaeol. Jahrbuch* 48. 1933. S. 204ff. und die dort angegebene Literatur. Für die Spätzeit dieser Kunst sind die Hermen von Welschbillig besonders bezeichnend: H. Koethe, *Archaeol. Jahrb.* 50. 1935. S. 198ff.

Porphyrsarkophag aus S. Constanza, Rom: Michalowski, *Röm. Mitt.* 43. 1928. S. 131ff.: nach 354 in Alexandria gearbeitet. Delbrück, *Porphyrskulpturen*, *Kunstgesch. i. Bild.* 424, 2.

Sarkophag der Helena, Vatikan: Rodenwaldt, *Prop. Kunstgesch.* 693/5. Helbig 312. Delbrück, *Porphyrskulpturen*. — Rodenwaldt, *Archäol. Jahrb.* 37. 1922. S. 31f. Ders., *Nogarafestschrift* S. 389—393 mit Taf. 54—56. Wulf, *Altchristl. Kunst I*. S. 141. Abb. 129. (*Handb. d. Kunstwiss.*)

Sog. Theodosius-Obelisk in Konstantinopel: G. Bruns, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel. Istanbuler Forschungen*, Bd. 7. 1935. Hier Abb. 139.

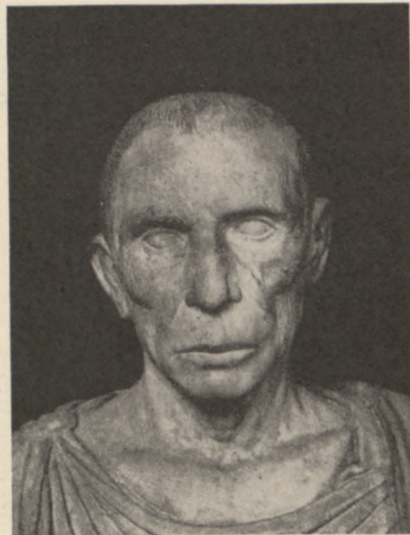
Zur frühchristlichen Plastik vgl. außer O. Wulff, *Altchristl. u. byzant. Kunst*, insbesondere die Arbeiten von F. Gercke, z. B. der Sarkophag des Junius Bassus. *Bilderhefte Antiker Kunst IV*. Berlin 1936 und das dort angeführte Schrifttum; sowie die Schriften von H. von Schoenebeck, z. B. *Ein christl. Sark. aus St. Guilhem*, *Archaeol. Jahrb.* 47. 1932. u. a. — Eine sehr wichtige Denkmälergattung ist die Elfenbeinplastik; diese behandelt O. Wulff im folgenden Bande dieses Handbuches; vgl. außerdem: R. Delbrueck, *die Consulardiptychen = Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* Bd. 2. 1929.

Wir können uns bei der Betrachtung der Geschichte der römischen Porträtplastik kürzer fassen, weil sie in Einzelabhandlungen und größeren Zusammenfassungen oft geschildert und dargestellt worden ist, denn der eigenartig römische Charakter dieser Kunst ist schon immer erkannt, im Grunde nie geleugnet worden; und ferner: die römische Porträtskulptur ist selbstverständlich auch nur ein Zweig, wenn auch einer der wichtigsten, der römischen Skulptur überhaupt, ihre Geschichte also nur ein Teil der allgemeinen römischen Kunstgeschichte, deren Epochen sind mithin auch ihre Epochen. Wir kennen also hier wie dort nach dem „italischen“ Vorspiel der republikanischen Zeit (Abb. 140) den grundlegenden Klassizismus des augusteischen Porträts, dessen Milderung und Erweichung im claudischen, den ersten Durchbruch des malerischen Stiles im flavischen, seine Fortsetzung mit den Kennzeichen einer Festigung und Klärung im trajanischen Porträt, welche schließlich zu dem neuen auf den Grundlagen der flavischen Vergangenheit aufgebauten Klassizismus im hadrianischen führt; wir kennen weiter den zweiten Durchbruch des vorwiegend malerischen Barock im antoninisch-spätantoninischen Porträt; das dritte Jahrhundert, in dem wir einen der großartigsten Höhepunkte der römischen Reliefplastik kennenlernten (Abb. 135), darf man in gewisser Hinsicht als den Höhepunkt der römischen Porträtplastik bezeichnen, sie erscheint hier am reichhaltigsten und selbständigsten; das 4. Jhh., insbesondere das konstantinische Zeitalter legt Erscheinung und Formulierung des über die menschlichen Bezirke hinausgehobenen Begriffes der Herrscherpersönlichkeit für die folgenden Jahrhunderte des frühen Mittelalters fest. Es mögen also hier einige Hinweise auf diese Zusammen-

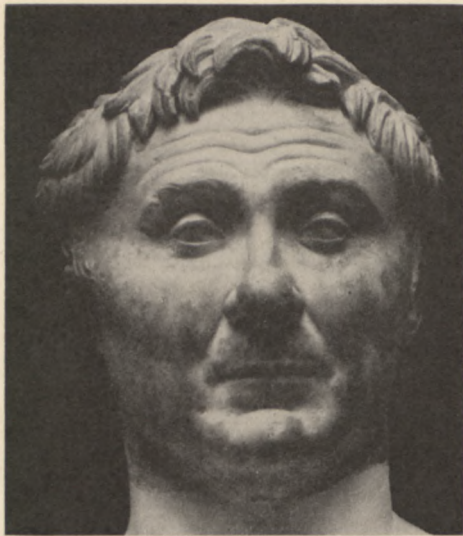
hänge genügen, unter Heraushebung derjenigen Epochen, in denen die Porträtskulptur gewissermaßen das Übergewicht über die übrige Plastik erlangt.

Dem Betrachter eines Porträts stellen sich zwei Aufgaben: die ikonographische und die kunstgeschichtliche; beide bedingen sich gegenseitig: die Deutung eines Bildnis-kopfes, die Benennung schafft die Grundlage für die kunstgeschichtliche Einordnung. Die Grundlage für das römische Porträt bildet das Kaiserbildnis; ihre Benennung wird in vielen Fällen durch Vergleiche mit den Münzbildern, auf denen der Name des Kaisers durch Beischriften gesichert ist, gewonnen. Wenn die Schwierigkeiten der Benennung, die in den Fehlerquellen des Vergleiches — winzige und flachste Münzstempel (vgl. Abb. 145) gegen großplastischen, vielfach überlebensgroßen Kopf — liegen, überwunden sind, stellen sich neue Schwierigkeiten dadurch ein, daß häufig das Porträt eines Kaisers zu beurteilen ist, das erst nach seinem Tode geschaffen worden ist, kunstgeschichtlich also in die nächstfolgende Periode gehört, der betreffende Kopf daher mit gewissen Einschränkungen wohl etwas über die historischen Gesichtszüge, wenig aber über den Stilcharakter seiner Zeit auszusagen imstande ist. Und diese Tatsache einer späteren Entstehung ist nicht immer leicht zu bestimmen; eine Entscheidung ist häufig nur unter Berücksichtigung der aus der Betrachtung des zeitlich gesicherten historischen Reliefs gewonnenen Erkenntnisse möglich. Eine weitere Schwierigkeit liegt auch in der Psychologie: wie oft wird das Wesen des Dargestellten mit dem Wesen der Darstellung verwechselt.

Wenn alle Anhaltspunkte zur Benennung eines Porträts ohne Ergebnis erschöpft wurden, bleibt nur noch der stilistische Vergleich mit den gesicherten Porträts. Dies gilt vor allem für die Porträts von Privatpersonen, für deren Benennung Münzen und dergleichen im allgemeinen nicht in Frage kommen. Außer der Möglichkeit der Stilvergleichung stehen noch andere halb stilistische, halb antiquarische Hilfsmittel zur Verfügung, die Büstenform, die Haartracht und die Augenbehandlung. Nicht immer, aber meist richten sich die Privatporträts in diesen Punkten durchaus nach den Vorbildern des Kaisers und der Kaiserin. Vom Auge wissen wir, daß Iris und Pupille seit Hadrian mehr und mehr, seit den Antoninen regelmäßig mit plastischen Mitteln angegeben, also gebohrt werden; die Büstenform wandelt sich vom kleinen Halsausschnitt zur Form mit Schulteransätzen, zur Brust und Oberarmbüste bis zur vollen Oberkörperbüste, ganz allgemein gesagt also nimmt sie im Verlaufe der Kaiserzeit an Umfang zu. Die auch uns heute so geläufige Form der Porträtbüste, in welchem Umfange auch immer, ist etwas ausgesprochen Römisches, vom Standpunkte des Griechen ein Unding, weil der Grieche, auch im Bildnis, immer nur den ganzen Körper sehen und gestalten kann und niemals nur einen Teil. Aber die Ausbildung und Entfaltung der Büstenform ist nur folgerichtig: das starke Interesse für die porträtmäßige Wiedergabe der Gesichtszüge eines Menschen setzt ja von vornherein die Bereitschaft zur Vereinzelung voraus, zur Überbewertung eines Teiles des menschlichen Körpers, des Gesichts. Das ist der im Grunde unplastische Sinn der Römer, der hier zum Ausdruck kommt. Den Römer stört es insofern auch gar nicht, wenn er zwei an sich unvereinbare Teile nebeneinandersetzt, wie etwa auf die Kopie eines idealen griechischen Götterleibes ein zeitgenössisches Porträt.



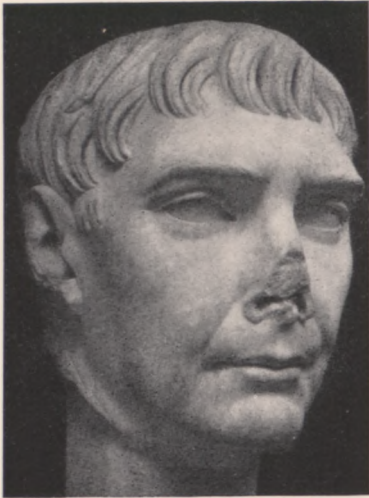
140. Porträtkopf eines Römers aus der Zeit der Republik. Dresden, Albertinum.



141. Pompejus. Glyptothek Ny Carlsberg.

Der Drang zum Porträt ist den Römern, weil durch die Sitte der Vorfahren überkommen, eingeboren. Jedoch — trotz allem zeigt sich auch hier der gleiche Vorgang wie beim Historienbild, das ja einer gleichen Grundhaltung seine Entstehung und Entfaltung verdankt: die Höhe, auf der erst von einer weltgeschichtlichen Bedeutung der römischen Bildniskunst gesprochen werden kann, erreicht diese im Grunde erst — nach jahrhundertelanger Bereitschaft und bescheidener handwerklicher Übung, deren Erzeugnisse die engen mehr oder weniger privaten Bedürfnisse befriedigt haben — im Zeitalter des Augustus, d. h. also in einer klassizistischen Zeit. Und dies wieder bedeutet, wie oben schon geschildert, daß die Römer ihre ureigenste Fähigkeit zur Darstellung eines individuellen Porträts im Grunde erst durch eine starke Berührung mit dem Griechischen, durch eine Verschmelzung zu entfalten vermochten. Denn die weit- aus größte Anzahl der republikanischen Porträts bleibt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in den Niederungen, in dem der lokale Hellenismus Italiens auch sonst befangen ist, in den Niederungen einer (übertrieben ausgedrückt) bloßen Abschrift des Naturvorbildes zum Zwecke des Ahnenkultes, eine Wiedergabe, die ohnehin vielfach als eine Kopie einer Totenmaske gearbeitet ist. Dieser Realismus (Abb. 140) ist auch im Grunde unplastisch, er ist trocken, hart und nüchtern, selbst darin wohl ein Abbild des damaligen Römercharakters schlechthin. Wir spüren keinen starken Willen zu einer psychologischen Gestaltung. Und wo wir diesen einmal in der Zeit vor Augustus antreffen, wie in dem überraschend unmittelbaren und fast schonungslosen Porträt des Pompejus (Abb. 141), so ist dieses auch zugleich ein wirklich plastisches Werk im Sinne einer organischen Zusammenfassung und Gestaltung der Formen und damit in diesem wie in mancher Einzelheit angefüllt und durchtränkt von einer griechisch-hellenistischen Formensprache. Immerhin ist es dies nicht allein, was das Bildnis von seiner Umwelt abhebt: die griechische Welt hat wohl manches erschütternde Zeugnis menschlichen Daseins im Bilde festgehalten, aber wohl nie in dieser Unmittelbarkeit des individuellen Gesichtes. Dies Bild ist mehr als bloßer Realismus!

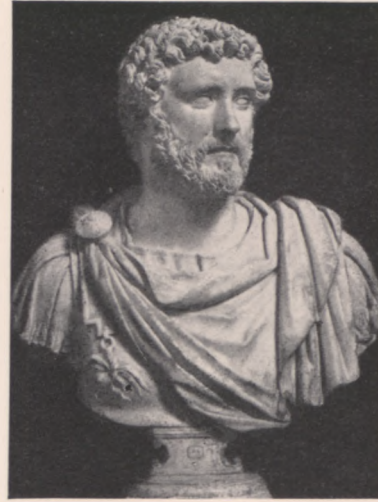
Wie sich die Reliefs der Ara Pacis von der Unmittelbarkeit und der Bewegtheit der republikanischen Reliefs durch eine gewisse Kühle und Glätte abheben, so erscheinen die Porträts augusteischer Zeit gedämpft, fein, oft fast elegant, jedenfalls gebändigt und nahezu leidenschaftslos gegenüber den republikanischen. Allen voran das Bildnis des Kaisers selbst (Taf. VI, 1). Es ist in ihnen durchaus spürbar der „italische“ Wille zum Porträt, d. h. zum einmalig Bildnis- mäßigen, aber verschmolzen mit dem starken Willen zur plastischen Formung eines Kopfes im griechischen Sinne. Und das Ergebnis ist, jedenfalls bei Augustus, mehr als bloßer menschlicher Typus, wie meist im griechischen Porträt, es ist die römische Formulierung der Herrschererscheinung auf dieser Stufe — eine spätere verändert das Bild noch weiter; er erscheint durchaus nicht wie er war, sondern wie er bewußt wirken wollte. In einem solchen Bilde, in der Schöpfung wie in der Aufstellung, sehen wir einen Akt staatspolitischer Repräsentation. Es wird sicherlich ursprünglich kein Bildtypus des Kaisers geschaffen, der nicht seine ausdrückliche Billigung gefunden hätte. Auch die späteren Kaiser kennen diese Aufgabe des Porträts in Büste oder Statue, wenn auch Hoheit und Würde der Erscheinung oft genug gemildert oder fast verdrängt er-



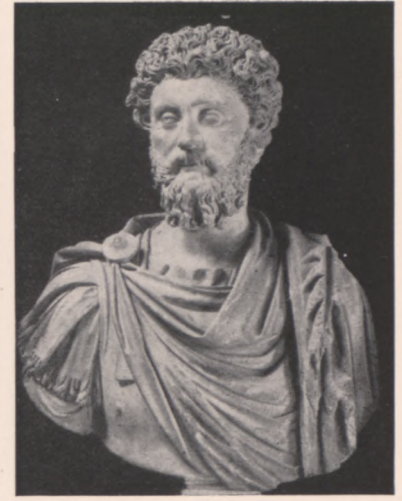
1. Trajanus (98 — 117)



2. Hadrianus (117 — 138)



3. Antoninus Pius (138 — 161)



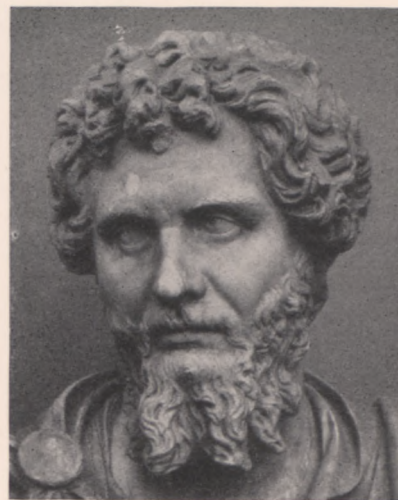
4. Marcus Aurelius (161 — 180)



5. Lucius Verus (161 — 169)



6. Commodus (180 — 192)



7. Septimius Severus (193 — 211)



8. Caracalla (211 — 217)



scheint durch eine besondere Heraushebung des Porträtmäßigen, also des rein Menschlichen, auffallend bereits in der Statue des Kaisers Claudius (41—54), der, wenig überzeugend, als Jupiter erscheinen möchte und doch auf einem Leib, der so gestaltet ist, wie man den Gott zu sehen gewohnt war, einen weichen Kopf trägt mit schwammigen, recht wenig jupiterhaften Zügen (nicht nur wegen des fehlenden Bartes!) (Taf. VI, 3).

Nicht nur in Körperhaltung und Formung des Gesichtsausdruckes wird die Erscheinung des Augustus festgelegt, auch das tatsächliche Alter des Kaisers wird durch Milderung oder gänzlich Verschweigen der Alterserscheinungen repräsentativ verändert. Es hat bekanntlich Mühe gekostet angesichts mancher Augustusbildnisse, das tatsächliche Alter des Dargestellten zu bestimmen — so wenig porträtmäßig sind diese Bildnisse! Aber auch dieses mag man als einen in gewissem Sinne klassizistischen Zug der Zeit betrachten, jedenfalls als einen bezeichnend augusteischen: daß das Greisenangesicht aus der Bildniskunst nahezu völlig verschwunden ist — im Gegensatz zur eben vergangenen Kunst der Republik (Abb. 140), die sich nicht genug tun konnte im immer neuen Eintragen von Alterserscheinungen in den Stein. — Ein nicht unwichtiges Problem ergab sich durch das Bildnis des jugendlichen Augustus (Octavian) im Vatikan: ist der Kopf zeitgenössisch, also etwa kurz vor dem Regierungsantritt des Neunzehnjährigen — dann lehrt er, daß der „augusteische“ Stil schon in dieser Zeit der übliche war, ja mehr als das, daß in gewissen, scheinbar belanglosen Dingen wie in der Anordnung des Haares über der Stirn schon hier die spätere Redaktion des Porträts vorliegt. Ist der Kopf später gearbeitet, dann könnte er erst nach dem Augustus von Prima porta (Taf. VI, 1) entstanden sein; dann aber ergibt sich die interessante Tatsache, daß in der späteren Lebenszeit des Augustus das Bedürfnis aufgetreten sein muß, die Erscheinung des Kaisers als Jüngling, etwa bei seinem Regierungsantritt, zu kennen; als ob der Kaiser selber der Jugend damit ein Beispiel habe geben wollen. — Dies Problem ist ungelöst; Zweifel an der Echtheit des Werkes scheinen unberechtigt.

Der Augustus von Prima porta (Taf. VI, 1), aus der Villa der Livia, ist neben der Ara Pacis das klassische Werk der augusteischen Epoche. Die Grundlage der statuarischen Formung ist die polykletische; auch die Panzerstatue als solche gab es schon im Hellenismus, wenn auch wenig davon erhalten ist. Echt römisch ist jedoch das Gedankliche, das vom Putto der Stütze bis in das vielfältig den Panzer überspinnende Reliefwerk reicht, voller Darstellung und Symbolik ist; römisch ferner die Geste der rechten Hand und endlich das eherne Gesicht: Schlicht und einfach in der klaren Formung, bei aller kühlen Abtönung und auch Verallgemeinerung der menschlichen Züge ein Porträt. Dies wird man besonders gewahr, wenn man mit der römischen Formulierung eine in griechischen Gebieten entstandene vergleicht, wo er immer jugendlicher, allgemeiner, heroischer, man möchte sagen göttlicher und weniger kaiserlich erscheint, was selbst in dem üppigen, vollen und anmutigen Haarschopf zum Ausdruck kommt gegenüber der glatten, gebändigten, geklärten und geordneten „augusteischen“ Frisur.

Augustus ist auch ein „Gründer“ im Reiche der Kunst; wir sahen es schon beim Relief. Was hier geschehen ist, behält weitgehend seine Gültigkeit auch in der Folgezeit, so sehr sie sich auch verändert, denn die Leistungen der augusteischen Zeit auf dem Gebiete der Kunst sind die ersten vollkommenen Formulierungen dessen, was man römische Kunst nennen muß. — Zunächst geht die Bildniskunst, wie die des Reliefs, nach dem Tode des Kaisers (14 n. Chr.) in den durch ihn und seine Künstler vorgezeichneten Bahnen; wenn auch die Erhärtung der Konturen, eine fortgeschrittene Stilllegung der Umrisse des Gesichtes bei Tiberius (14—37) (Taf. VI, 2) eine Veränderung des Augusteischen erkennen lassen, wenn auch in dem weichlichen Gesicht des Claudius (41—54, Taf. VI, 3) eine allgemeinere Formenerweichung, in den Fleishteilen wie im Haar,

zum Ausdruck kommt — einen eigentlich epochalen Stil haben die Künstler dieser Zwischenperiode von Augustus bis zu den Flaviern im Grunde nicht hervorgebracht. So sind mit dem traditionellen Gesichtstypus auch die Struktur des Kopfes, der plastische Aufbau, das Verhältnis von Gesicht und Haar, Stirn und Haargrenze als formale Ausdrucksträger und endlich auch die zurückhaltende Erfassung des momentanen Gesichtsausdruckes mehr oder weniger unverändert beibehalten worden.

Erst mit Nero (54—68), der Dynastie nach noch nicht zu den Flaviern gehörend, sehen wir einen neuen Stil epochale Gestalt annehmen. In der neronischen Kunst sieht man neuerdings mehr als eine bloße Vorläufererscheinung vor dem flavischen Stil, mit Recht, denn man könnte Nero und die zu seiner Zeit verwirklichten Strömungen als die Quelle des Flavischen bezeichnen. Denn hier sehen wir (Taf. VI, 4) vollendet, was vereinzelt und andeutungsweise auch in der „Zwischenzeit“ schon zu bemerken war, aber eben nur vereinzelt. Der Haarschopf ist zur einheitlichen Masse zusammengenommen, die Struktur des Kopfes bestimmt weniger die klare plastische Form als die Tatsache, daß die ausdrucksgebenden Formen des Gesichtes durch Schattenpartien begrenzt und daher weich gegeneinander abgesetzt werden. Bei größter Ruhe der Kopfhaltung eine neue Intensität des geistigen und seelischen Ausdruckes, eine Bewegtheit des Ausdruckes durch die Bewegtheit der Formen und der Oberfläche. Es ist ohne Zweifel ein ausgesprochen malerischer Stil, der hier vorliegt — eben der, den wir den flavischen zu nennen gewohnt sind!

Die flavischen Bildnisse — die der Kaiser Vespasian, Titus (Taf. VI, 5, 6) und Domitian (Taf. VI, 7) — sind wieder ausführlicher im Porträtmäßigen, hierin den republikanischen verwandt, intensiv, fast schonungslos in der Erfassung und Darstellung der persönlichen Charakteristik der Personen, auch der Kaiser. Die Wirkungen werden nicht in der Ruhe, sondern in der Bewegung gesucht, formal in der bewegten, schwingenden Oberfläche, inhaltlich in der Bewegtheit des Ausdruckes. Daher wundert es uns auch nicht, wenn wir jetzt auch wieder — wie in der Zeit der Republik — wenn auch weniger trocken, schroff und linear, die Alterserscheinungen eines Menschen, insbesondere der Männer mit einer gewissen Lebhaftigkeit erfaßt und wiedergegeben finden (Taf. VI, 8).

Das Frauenbildnis (Abb. 142) vermeidet jedoch eine allzu weitgehende Alterscharakteristik. Im übrigen unterscheidet es sich, bestimmt durch die Bildnisse der Damen des Kaiserhauses, in den wesentlichen Dingen des Stiles nur wenig von den männlichen Bildnissen. Nur in den von den Männern abweichenden weiblichen Haartrachten sehen wir den allgemeinen Zeitstil sinngemäß verwandelt. Es ist anzunehmen, daß die bürgerlichen Frauen sich in der Gestaltung ihrer Frisuren weitgehend an die höfischen Gewohn-



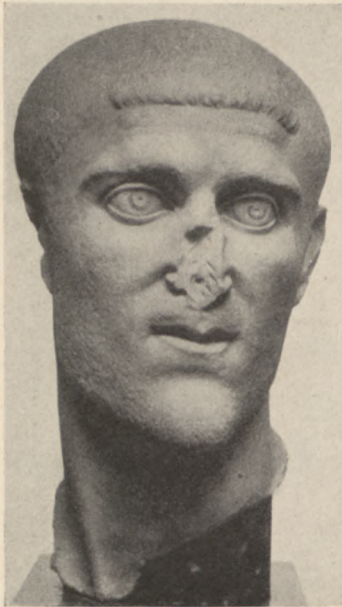
142. Porträtkopf der jüngeren Agrippina. Von der Statue des Dionysios, eines athenischen Künstlers, in Olympia. Aufnahme H. H. Völcker nach dem Gipsabguß in der Sammlung der Universität Berlin.

heiten gehalten haben; da wir nun die Veränderungen der Frisuren der kaiserlichen Damen durch ihre Wiedergabe auf den Münzbildern in verhältnismäßig kurzen Zeiträumen verfolgen können, gelingt es vielfach auch, an sich unbekannte Frauenbildnisse zeitlich einigermaßen zuverlässig den Epochen zuzuteilen. Wir können hier die Verwandlungen der mit den Kaiserinnen wechselnden Modetrachten nicht verfolgen, nur soviel sei gesagt: die Steigerung der Frisuren zu kunstvollen Gebäuden ist eine Eigentümlichkeit der flavischen Zeit gewesen (Abb. 143); der Frisurenluxus scheint unter den Flaviern seinen Höhepunkt erreicht zu haben, rein äußerlich auch durch die weitgehende Ver selbständigung des Haaraufbaues, kenntlich ferner an der zierlichen Künstlichkeit der Anordnung und in der formalen Größe gegenüber dem Gesicht. Es haben daher auch die Porträtisten der Zeit die Möglichkeiten, die in der stofflichen Gegensätzlichkeit von Haar und Gesicht liegen, sich bei ihren Gestaltungen nicht entgehen lassen. Denn sie haben nicht nur den an sich vorhandenen Gegensatz von Haut und Haar formal verwendet zu einem nahezu raffinierten Nebeneinandersetzen von glatter, oft verhältnismäßig einfacher Fläche des Gesichtes gegen die übersteigerte Fülle der als Aufbau und Form fast spielerischen, durch eine schillernde Verteilung von Licht und Schatten höchst wirksamen Locken, sondern sie haben diesen Gegensatz auch gleichzeitig in vollendeter Weise zu einer Charakteristik der wiedergegebenen Person ausgebeutet. Vielleicht gehört das Damenbildnis im Kapitolinischen Museum (Abb. 143) schon in die trajanische Zeit, weil die polierte Glätte des Gesichtes, das ruhige Ineinandergleiten der Modellierungen, dem Bildnis der Plotina, der Gattin Trajans, aufs nächste verwandt erscheint — in der eben geschilderten Gegensätzlichkeit steht das Werk jedoch völlig in flavischer Tradition, ist in flavischem Geiste gesehen, während gerade die genannten Merkmale dem Porträt der Plotina fehlen, das dafür eine eigentümlich eindrucksvolle, gesammelte Innerlichkeit des seelischen Ausdruckes aufzuweisen hat.

Wenn wir mit einem gewissen Recht den Verzicht auf ein reiches Spiel von Licht und Schatten als Element des Gesichtsaufbaues, das stärkere Betonen der Struktur auf Kosten einer bewegteren Oberfläche, wenn wir schließlich die Milderung des rein Porträtmäßigen, des Individuellen zugunsten des Hervortretens repräsentativer Absichten im Bildnis als einen Klassizismus — selbstverständlich ausgesprochen römischer Prägung — bezeichnen können, so wird man nicht zögern, die neue Strenge und Festigung des Stiles wie die dadurch erzielte Würde der kaiserlichen Erscheinung während der nun folgenden vier Jahrzehnte der Herrschaft der Kaiser Trajan (98—117) und Hadrian (117—138) auch als einen neuen Klassizismus anzusprechen, denn die Bildniskunst dieser Epoche trägt noch einmal die gekennzeichneten Merkmale. Schlicht wie Augustus, streng und knapp, aber fest und in jeder Beziehung groß gesehen, steht Trajan vor uns (Taf. VII, 1). Die Art des einfachen Haares steigert eher die wuchtige Wirkung des kräftigen Schädelumrisses; und doch spüren wir in der Stofflichkeit des Haares, in der Zusammenfassung zu Gruppen von Strähnen und Strähnenbündeln, die durch Einschnitte voneinander abgetrennt werden, daß — mag auch die Schlichtheit und die Anordnung an das augusteische Vorbild er-



143. Porträtkopf einer unbekanntem Frau, flavisch. Rom, Kapitolin. Museum.



144. Porträtkopf des 3. Jhhs.
Berlin, Altes Museum.

innern, das der Kaiser im Leben oft gesucht hat — das verfeinerte Können der flavischen Künstler den trajanischen nicht unbekannt geblieben ist. Gerade dieses wird uns vielleicht noch deutlicher bei dem trotzdem noch entschiedeneren hadrianischen Klassizismus (vgl. Taf. VII, 2); wenn wir den trajanischen Stil einen klassizistischen nennen, um damit das bereits im Relief beobachtete Auf und Ab der verschiedenen Ströme auch in der Bildniskunst zu kennzeichnen, so müssen wir uns freilich darüber klar sein, daß er nichts zu tun hat mit einem romantischen Zurückgreifen auf alte verklungene Epochen; ein Blick auf das energiegeladene Angesicht des Kaisers verdrängt ja wohl auch von vornherein einen solchen Eindruck.

Der bewußte Klassizismus des 2. Jhhs. erreicht mit Hadrian (117—138) seinen Höhepunkt; schon in der Wiederaufnahme der Barttracht zeigt er sich deutlich und greifbar. Der Kaiser selbst (Taf. VII, 2) trägt einen kurz gehaltenen Backen- und Schnurrbart, der in leichten kleinen Wellen vom Ohr über die Wangen bis zum Kinn geführt ist. Von jetzt ab ist der Bart bei Kaisern und Privatpersonen wieder möglich, ja eigentlich üblich, bis in die Spätantike hinein wird er wieder getragen; die unmittelbar

auf Hadrian folgende Generation findet sogar gerade im Bart ein reiches Betätigungsfeld virtuoser technischer Vervollkommnung, bis die Änderung in der Bartwiedergabe im 3. Jhh. diesem einen veränderten Ausdruckswert verleiht. Aber der Bart wird im Leben, unabhängig von der künstlerischen oder modischen Stilisierung, mit der gleichen Selbstverständlichkeit getragen, wie ihn die Zeit von Augustus bis Trajan vermieden hat, bis mit dem Bildnis des Kaisers Konstantin (Abb. 146) Erscheinung und künstlerische Formung neu und nunmehr für lange Zeit gültig als ein unbärtiger Typus gestaltet wird.

In der Zeit des mit voller Absicht griechisch eingestellten Kaisers Hadrian lebte sein Liebling Antinous, dessen Bildnis, in zahlreichen Wiederholungen jeder Art erhalten, zu den vornehmsten und eindrucksvollsten Schöpfungen dieser Epoche gehört. Jede Form beherrscht in diesen Bildern (Abb. 131) der (griechische) Gedanke der reinen, ungetrübten Schönheit, das einmalig Porträtmäßige ist auf ein Mindestmaß beschränkt; ein reiches Gelock umgibt den schweren Kopf, der sich über einem Körper leicht herabneigt, der nach berühmten Originalen meist des 5. Jhhs. gebildet ist; der Ausdruck des Gesichts scheint von einer stillen Trauer überschattet. So deutlich, z. B. auf dem Relief, das Antonianos, ein Künstler der Schule von Aphrodisias in Kleinasien, geschaffen hat, die statuarische Grundlage die polykletische ist — so klar ist es, daß kein klassischer Ephebe des 5. Jhhs. vor uns steht; wir können die Bilder des Antinous in fast allen Fällen aus den reinen Kopien nach griechischen Meisterwerken aussondern. Die Existenz des Bildes und dessen seelisches wie künstlerisches Wesen aber lehren uns deutlich, deutlicher als die bloße Formensprache allein, daß dieser hadrianische Klassizismus mehr war als ein nur überlegter, sondern ein wirklich gelebter gewesen sein muß, wenn auch vielleicht nur auf wenige Menschen dieser Zeit beschränkt.

Mit dem Nachfolger und Adoptivsohn des Hadrian, mit Antoninus Pius (138—161), beginnt eine neue Epoche des römischen Porträts, die rund 70 Jahre gedauert hat; sie hat sich ihren bezeichnenden Ausdruck geschaffen in den Bildnissen der Kaiser Marc Aurel (161—180), des

Lucius Verus, der 161—169 neben diesem regiert, des Commodus (180—192) und endlich des Septimius Severus (193—211), bis sie entschieden beendet wird von dem neuen, die Zukunft bestimmenden Porträtstil des 3. Jhhs., der uns im Bildnis des Caracalla (211—217) entgegentritt.

Wiewohl die Gesichtszüge des Antoninus Pius (Taf. VII, 3) denen des Hadrian (Taf. VII, 2) verwandt erscheinen, auch die knappen Wellen des Kinn- und Backenbartes sowie die Anlage des Haares, das in lockeren Wellen vom Scheitelwirbel zur Stirn geführt ist und dort in kurzen Löckchen endet, hier wiederkehrt, zeigt sich doch trotzdem der gewissermaßen epochale Unterschied deutlich: das Kopf- und Barthaar ist zerfasert, wie in Erregung geraten; das gleiche gilt vom Gesicht, ja es scheint auch der Mensch selber etwas eigentümlich Morbides bekommen zu haben.

In dieser antoninisch-severischen Zeit (Taf. VII, 3—7) hat eine neue Technik, im Porträt deutlicher greifbar als im Relief, entscheidenden Anteil an der Ausdrucksgebung, ja fast ein kaum tragbares Übergewicht erhalten: wie im Leben so ist auch im künstlerischen Porträt das menschliche Auge fast der wichtigste Bestandteil des Kopfes und, schon unter Hadrian beginnend, wird jetzt — gültig für alle Zukunft — das zunächst rein technische Mittel der Bohrung von Pupille und Iris herrschend; es wird also der Blick mit plastischen Mitteln gestaltet. Die Bohrung wird auch sonst in stärkstem Maße angewendet, insbesondere im Haar. Ließ bei Antoninus Pius (Taf. VII, 3) die Zerfaserung in der Nachwirkung hadrianischer Gestaltungen es immerhin noch zu, die Lockenführung im einzelnen zu erkennen, so ist das jetzt kaum noch möglich: das Haar besteht aus einer einzigen bewegten Steinmasse, in welche tief schattende Löcher gebohrt sind. Das Mittel Form zu geben mit runden, geschweiften, gebogenen, gewellten Löchern oder tiefen Rillen feiert jetzt wahre Triumphe. Das Haar ist, weil im Eindruck tatsächlich nur noch aus Hell und Dunkel bestehend, nicht mehr greifbar. Hier finden wir die barocke Note wieder, die wir im Relief beobachten konnten (s. o. S. 135). Das ist um so bemerkenswerter, als weder in der Kopfhaltung noch in der Gestaltung der Gesichtsoberfläche eine starke, etwa gar „barocke“ Bewegtheit zu erkennen ist, im Gegenteil! In der Oberfläche, der Haut, sehen wir nun noch ein drittes Mittel künstlerischer Technik weitgehend vervollkommenet, auf die Spitze getrieben: gegen die an sich stumpfe Licht- und Schattenmasse des auch in der Fülle gesteigerten Haares von Haupt und rahmendem Bart wird eine manchmal spiegelglatt polierte Haut gesetzt.

Dieses starke Hervortreten technischer Mittel, aber auch die Eigentümlichkeit des brennenden, oft aber auch leeren Blickes (vgl. den Commodus, Taf. VII, 6) bewirkt, daß wir zwar die Virtuosität der Technik bewundern mögen, daß aber alle Technik nicht imstande ist, uns über eine unangenehme, künstlerische Öde hinwegzutäuschen. Es sind übrigens aus dieser Zeit einige Jugendbildnisse von Kaisern, z. B. Marc Aurel, Commodus, auch Frauenporträts erhalten, die als wirklich hervorragende Arbeiten gelten müssen, weil das Übermaß an technischer Vervollkommenung hier weniger in Erscheinung tritt.

Das dritte Jahrhundert beginnt in der römischen Porträtkunst mit Caracalla (211—217), dessen Bildnis zunächst — wir deuteten es bereits an — eine entschiedene und wohl auch bewußte Reaktion darstellt gegenüber der unmittelbaren Vergangenheit, bei aller Beherrschung der bisherigen Kenntnisse und Erfahrungen eine Entlastung von dem überfeinerten Wissen der antoninisch-severischen Zeit bedeutet (Taf. VII, 8). Es bedeutet eine Klärung und Festigung, wenn die Wiedergabe des Haares wieder zurückgeführt wird auf das sinnvoll Stoffliche: ein Kranz kleiner, in sich und gegeneinander bewegter Löckchen umrahmt das Gesicht in einer straffen Weise, an der schon hier, wie später in noch stärkerem Maße, die Bedeutung der Haargrenze, des Gesichtsrahmens, für die Zusammenfassung der Ausdrucksformen erkennbar wird. Es findet eine Sammlung



145. Münze mit dem Porträt des Carinus (282—285).

aller Energien und Bewegungen innerhalb dieses Rahmens statt, der einstweilen noch plastisch greifbare Formen trägt, aber der rahmenden Funktion sich bewußt ist. Wir sind auf dem Wege zum spätantiken Porträt.

Man hat die Porträtkunst des 3. Jhhs. als die der höchsten Selbständigkeit bezeichnet, mit Recht — wenn wir darunter die weiteste Entfernung von kaum noch geahnten griechischen Vorbildern verstehen wollen. Kein Jahrhundert der römischen Kunstgeschichte kennt im Porträt so viel Mannigfaltigkeit, eine solche Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten, die fast mit jedem Kaiser wechseln. Aber auch kein Jahrhundert der römischen Geschichte hat eine solche Menge aufeinanderfolgender Kaiser aufzuweisen wie dieses. Es ist die Zeit der größten Unruhe, blutigster Kämpfe, aber auch von gewaltigen Ereignissen auf geistigem Gebiete, die wir etwa mit den Namen von Plotin und Origenes nur andeuten wollen. Es sind vor allem dabei auch die Kämpfe eines neuen Glaubens gegen den bisherigen jahrtausendealten nicht zu vergessen, um so weniger als am Ende der zerreißen Bewegungen dieses Jahrhunderts das Ergebnis erkennbar wird — das gefestigte Christentum und seine Organisation, die katholische Kirche.

Künstlerisch gesehen stehen wir erstaunt vor den plastischen Möglichkeiten, welche selbst den körperlichen Häßlichkeiten, den Deformationen eines Barbarenschädels zum Zwecke des Ausdruckes abgewonnen wird (Abb. 144). — Die unter Caracalla erreichte Festigung behält ihre Gültigkeit in der Folgezeit, ja sie ist die Grundlage für eine weitere Steigerung.

Wenn auch das Wesen dieser Festigung unter Caracalla mit dem Begriffe des „Klassizismus“ keineswegs erschöpfend zu erklären, oder auch nur verständlich zu machen ist, so kann man gewisse entfernte Anklänge gerade des Caracallaporträts an Griechisches nicht verkennen, allein die fast heftige Bewegung des Kopfes gegenüber dem Halse ist ja als die klassische Formulierung für das Alexanderbildnis bekannt. So bewahren auch einige Bildnisse folgender Kaiser noch eine entfernte Erinnerung an die Vergangenheit wie etwa das des Kaisers Elagabal (218—222, Taf. VIII, 1), seines Nachfolgers Severus Alexander (222—233, Taf. VIII, 2) oder das des Gordianus Pius (238—244, Taf. VIII, 4) und zehn Jahre später noch einmal das des Gallienus (253—268, Taf. VIII, 8), wenigstens in ihrer Grundhaltung, in den glatten, nur wenig bewegten Wangen und im stofflich charakterisierten Haar; zu vergleichen ist auch noch das Carinusporträt (282—288) (Abb. 145). Um so deutlicher heben sich davon Porträts wie das des Maximinus Thrax (235—238, Taf. VIII, 3), des Philippus Arabs (244—249, Taf. VIII, 5) durch die für viele Arbeiten des 3. Jhhs. so bezeichnende Art der Haarbehandlung (Taf. VIII), durch die es uns möglich ist, auch zahlreiche als Kaiser nicht identifizierbare Werke, Bildnisse von Privatpersonen, in diese Zeit zu datieren: aus dem Bestreben, alles, was nicht dem seelischen Ausdruck dient, als untergeordnet anzusehen und dementsprechend zu behandeln, wird das Haar anscheinend vernachlässigt, in kurzen unregelmäßigen Strichen wird das Barthaar nur gepickt, das Haupthaar wird ebenso wiedergegeben, dieses jedoch als geschlossene Masse immerhin ein wenig gegenüber der Stirn erhoben (Taf. VIII), so daß es wie eine dicke Filzkappe wirkt. Dieses Zurückdrängen der Stofflichkeit, also der Eigenbedeutung des Haares auf ein Minimum, bewirkt die Hervorkehrung der Bedeutung der linearen Haargrenze als Ausdruckswert, worauf wir schon hingewiesen haben.

Es ermöglicht eine Ausdruckskonzentration von ungeahntem Ausmaße, selbst in den Fällen, wo die ausdrucksgebenden Teile des Gesichtes geradezu nur skizzenhaft gehalten sind, wie beim Bronzekopf des Trebonianus Gallus (251—253, Taf. VIII, 7): die schier unheimliche Wirkung des

Kopfes — man kann sie nicht wegleugnen, auch wenn die Persönlichkeit, wie die meisten dieses Jahrhunderts, alles andere als eine angenehme ist — beruht nicht zuletzt auf dem eigentümlichen Mittel der Zertrümmerung der Stirn. Die Zerklüftung der Oberfläche hat kaum jemals einen solchen Grad erreicht wie beim Porträt des Trajanus Decius (249—251, Taf. VIII, 6).

Man kann die hier nur andeutungsweise geschilderte, oft in Worten kaum faßbare Vielfältigkeit, auch Vieldeutigkeit der Porträtkunst dieser Zeit, vor allem der ersten Hälfte des 3. Jhhs. kaum erklären durch die Tatsache, daß die Kaiser jetzt, wie oft schon aus ihren Beinamen ersichtlich, regelmäßig ihrer Abstammung nach gar keine Römer mehr sind, wie schon Trajan nicht mehr, der aber in Haltung und Taten mit Erfolg ein ebenbürtiger Römer zu sein sich bemühte. Immerhin scheint es uns bezeichnend, daß in die Zeit der „Ausrottung der Besten“, nämlich der besten und letzten Römer, wo nur Nichtrömer, Syrer, Afrikaner, Araber, Thraker, Illyrier das von Augustus begründete Prinzipat innehaben, daß in diese Zeit also, in der kaum noch etwas

übrig ist vom einstigen Römertum, auch gleichzeitig in der Bildniskunst die „weiteste Entfernung vom ursprünglichen Ausgangspunkt“ fällt. Das bedeutet aber: daß in diesem Jahrhundert gleichzeitig die blutsmäßige Grundlage geschaffen wird für die gänzliche Überwindung der klassischen Antike, nicht nur in der Kunst. Gewiß werden wir dabei nicht übersehen, daß die Voraussetzungen für dieses Ereignis Jahrhunderte vorher geschaffen wurden, in klassischer Ausprägung unter und durch Augustus. Aber der Prinzeps selbst hätte diese Voraussetzungen nicht schaffen können, wenn sie nicht im Wesen dessen begründet lägen, dem er den vollendetsten Ausdruck verleiht — im Wesen des Römertums schlechthin!

Was in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts an manchem Einzelwerk schon faßbar wird, was sich in der zweiten noch steigert, findet zu Beginn des 4. Jhhs. seine gewissermaßen klassische Formulierung und damit seine Gültigkeit weit bis ins aufkommende Mittelalter hinein: der zeitlose, fast abstrakte Blick wird eingespannt in ein System ornamentaler Verflechtungen zwischen rahmender Haargrenze und immer mehr stillgelegter Binnenform. Mit dem Bildnis Konstantins des Großen (Abb. 146) gewinnt das Porträt in seinen großen, stillen, festen und vor allem gewaltigen Formen eine neue Basis. Alle Formen sind voller Spannung, aber es ist nicht die Spannung eines lauernenden, brennenden Blicks, eines bewegten Charakters, es ist die Spannung, die enthalten ist in der neuen Einheit von körperlicher Erscheinung, seelischer Haltung und geistiger Macht, zusammengenommen zum neuen Typus des Weltherrschers. Die Herrscher stehen wieder unter einer geschlossenen Idee; und das prägt sich in ihren Bildnissen aus, weil es wieder eine einheitliche Formensprache gibt. Freilich ist es nicht mehr die Idee des Römertums!

Das Kolossalbildnis des Konstantin (Abb. 146) in sechsfacher Lebensgröße wie der Bronzekoloß von Barletta (Abb. 147), dessen Benennung nicht ganz gesichert ist, können als hervorragende Beispiele gelten für die erstaunlichen Möglichkeiten zu überzeitlich großartigen Leistungen, zu



146. Konstantin der Große. Kopf einer Kolossalstatue in Rom, Konservatorenpalast.



147. Bronzestatue (überlebensgroß) eines Kaisers, vor dem Dom zu Barletta; Bestimmung ist unsicher. 4. Jhh.

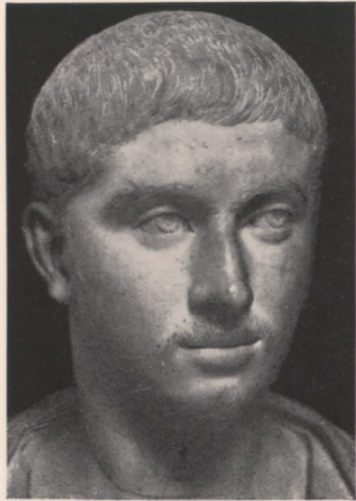
denen diese Spätzeit noch imstande ist. Wer je eine Stunde vor der Statue in Barletta saß, wird zugeben müssen, daß man dabei viele Versuche einer kunstgeschichtlichen Einordnung, die Erinnerungen an Stilprinzipien und dergleichen gerne vergaß und sich der bannenden Größe des Werkes hingab. Hier blicken große gewaltige Augen in eine zeitlose Ferne; dabei haftet dem Blick gar nichts Unstetes an, oder Visionäres, auch nichts Jenseitiges — er ist nur unbekümmert um den zeitbegrenzten kleinen Menschen zu seinen Füßen. Nicht zufälligerweise muß die Betrachtung der antiken Plastik schließen mit einem Hinweis auf die Gewalt des vergrößerten Auges — womit sie in archaischer Zeit begonnen hatte! Wieder stehen wie vor mehr als tausend Jahren Ausdrucksmittel dieser Art am Anfange einer Zeit, die die Gründe legen soll für wieder mehr als tausend Jahre. Wenn man es schicksalhaft-symbolisch auffassen will, daß, vereinfacht ausgedrückt, am Beginne des hellenischen Zeitalters Bilder griechischer Jünglinge stehen und am Beginne des Mittelalters solche römischer Kaiser, dann wird man allerdings auch die Empfindung nicht unterdrücken können, daß letzteren der Anhauch der Frühe in jeder Beziehung fehlt. Dazu freilich gehörten neue unverbrauchte Kräfte und Blutsströme, die aus anderen Quellen sprangen.

Auch in der Tatsache der Kolossalstatue liegt ein Wesensausdruck der Zeit. Kolossalstatuen sind in römisch-hellenistischer, also republikanischer Zeit, unbekannt (der überlebensgroße Cäsarkopf ist erst lange Zeit danach entstanden), sind in der Zeit des Augustus in mäßiger Größe angefertigt worden; ins Maßlose übertrieb Nero, eine vereinfachende Formensprache kennen wir von Kolossalstatuen flavischer Kaiser, die überlebensgroßen Porträts trajanisch-hadrianischer Zeit halten sich in den Grenzen der augusteischen Prägungen; eine eigenartige Zwischenstufe kennen wir aus dem 3. Jhh., der weit überlebensgroße Kopf des Gordianus Pius (Taf. VIII, 4) ist tatsächlich kolossal, er vermeidet aber die im absoluten Maßstab gegebene und verständliche Vereinfachung — man sieht der Abbildung die wirkliche Größe gar nicht an, ein Zeichen dafür wie sie innerlich auch verhältnismäßig gleichgültig ist — erst das 4. Jhh. nach der Zeitwende kennt wieder die Einheit der absoluten Größe und der monumentalen Form — auch hierin der griechischen Frühzeit ähnlich? — denn jedes Werk (wir sprechen nur von den besten) ist tatsächlich groß gesehen, monumental gedacht; und so will es uns nicht wie ein Zufall erscheinen, daß gerade diese Zeit sich eine Form des Ausdruckes auch in der absoluten Größe des Maßstabes, in der Kolossalität, gesucht hat.

Wir haben hier, wie überhaupt, im wesentlichen — gewiß vereinfachend aber mit voller Absicht — die geschichtlichen Ereignisse auf dem Gebiete der römischen Kunst immer von Rom aus gesehen und geschildert. Es ist nicht unsere Aufgabe, in diesem Rahmen die Zustände in den Gebieten zu beschreiben, die in der von uns ins Auge gefaßten Zeit mehr und mehr Randgebiete,



1. Elagabal (218 – 222)



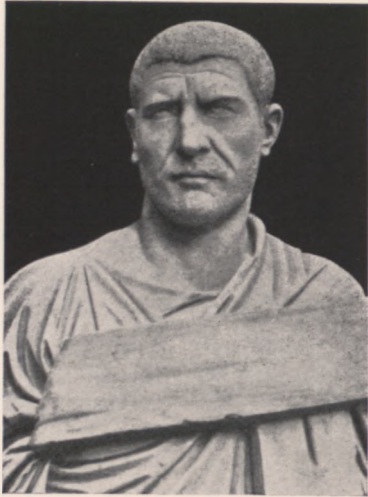
2. Severus Alexander (222 – 235)



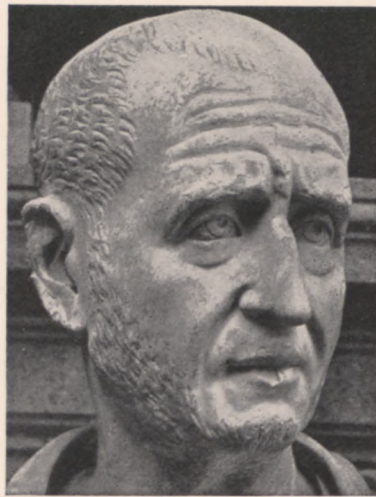
3. Maximinus Thrax (235 – 238)



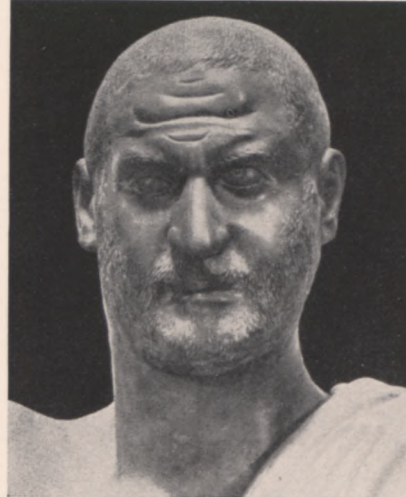
4. Gordianus III. (238 – 244)



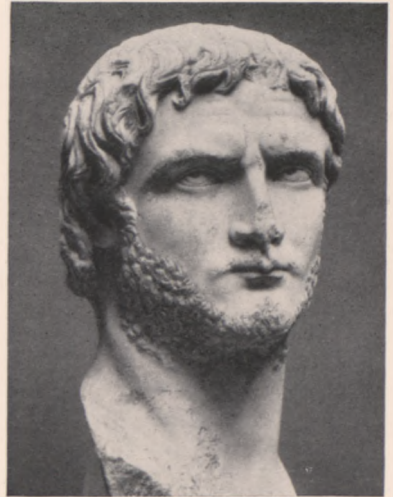
5. Philippus Arabs (244 – 249)



6. Trajanus Decius (249 – 251)



7. Trebonianus Gallus (251 – 253)



8. Gallienus (253 – 268)



Provinzen, wohl auch in kultureller Hinsicht, geworden waren. Die Kunst ist in diesen Gebieten nicht gänzlich abgestorben, schon deswegen nicht, weil sie immer wieder Aufgaben durch die Kaiser selber fand, die sich natürlich weitgehend der einheimischen Kräfte bedienten. Wir konnten auf dem Gebiete der Baukunst von einer gewissen Romanisierung sprechen; wenn wir „römisch“ als Zeitbegriff nehmen, dann sind die Werke der Plastik, Relief, Porträt und Ornament, selbstverständlich auch in diesen Gebieten, insbesondere im Osten, „römisch“, aber wir haben auch, vor allem in den letzten Jahren, gelernt, Werke aus diesen Gegenden von den italischen, stadtrömischen auszusondern, auch wenn uns der Fundort nicht bekannt war, eben weil sie einen abweichenden, einen östlichen Stil zeigen. — Angesichts einer Gruppe von Philosophenköpfen des Ostens, die zuerst G. Rodenwaldt zusammengestellt hat, wird uns die erschütternde Tatsache klar, die aus den gramvoll zerfurchten Gesichtern dieser Männer wie aus den brüchigen Formen spricht — daß die einst so glanzvolle und überwältigende, griechische Einheit von Leib und Seele verlorengegangen ist. Und wenn wir diese Werke und etwa die des 4. Jhhs. gegeneinanderhalten, wird jeder, auch ohne daß es besonderer Worte bedarf, erleben, wo die in die Zukunft weisenden Faktoren zu suchen sind. Die östlichen Einflüsse und Elemente, die in dieser Zeit, wie schon deutlich seit dem 2. Jhh. mehr und mehr sich bemerkbar machen, auch in der Kunst, stammen aus einer anderen Quelle — es ist der wirkliche Orient, der mit dem griechischen Osten nichts gemein hat, der noch einmal seine mächtigen Arme ausstreckt, um das Abendland in Besitz zu nehmen. Aber es war in zweitausend Jahren stark genug, sich seiner zu erwehren.

Zur römischen Porträtkunst (hier Taf. VI—VIII):

Allgemeines: Bernoulli, Römische Ikonographie, Stuttgart 1882—94. — R. Delbrueck, Antike Porträts. Bonn 1912. — A. Hekler, Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart 1912. — R. Delbrueck, Bildnisse römischer Kaiser. Berlin 1914. — E. A. Stückelberg, Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen von Augustus bis zum Aussterben der Konstantine. Zürich 1916 (ein sehr brauchbares Büchlein, welches, weil längst vergriffen, dringend erneuert werden sollte). — L. Curtius, Physiognomie des röm. Porträts, Die Antike 7.

Zu den einzelnen Epochen: Jitta, Ancestral Portraiture in Rome and the art of the last century of the republic. (Allard Pierson Stichtung, Bd. I.) — R. West, Römische Porträtplastik. München 1933 (behandelt, anders als es der Titel vermuten läßt, nur die Bildniskunst bis zum Übergang zur flavischen Periode; mit einem sehr reichen Bilderteil). — E. Boehringer, Der Caesar von Acireale. Stuttgart 1933 (im Anschluß an einen wohl kaum Caesar darstellenden, sehr guten Kopf republikanischer Zeit eine Sammlung aller Caesarbildnisse). — O. Brendel, Ikonographie des Kaisers Augustus. Diss. München, ersch. Nürnberg 1931 (von dieser für die Behandlung von Bildnissen der einzelnen Kaiser grundlegenden Arbeit ist bisher leider nur ein erster Teil, „bis zur Statue von Primaporta“, erschienen). — C. Weickert, Augustus, in: Die Antike 14. 1938. — Demnächst erscheint: W. H. Gross, Bildnisse Trajans; einstweilen: Ders., Studien zu den Bildnissen Trajans. Diss. Würzburg 1937. — E. Holm, Das Bildnis des Antinous. Diss. Leipzig 1933. — M. Wegner, Bildnisse der antoninischen Kaiserfamilie. Berlin 1939. — H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. Oslo 1933. — G. Rodenwaldt, Porträts auf spätrömischen Sarkophagen, in: Zeitschr. f. bild. Kunst 33. 1922. S. 119ff. — G. v. Kaschnitz-Weinberg, Spätrom. Bildnisse, Die Antike 2. — R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches. Studien zur spätantiken Kunstgesch. Bd. 8. Berlin 1933 (auf eine ausführliche Behandlung dieser Epoche haben wir hier verzichtet, weil sie in dem Bande dieses „Handbuches“ O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I (1936) bereits zur Darstellung gekommen ist). — G. Rodenwaldt, Griechische Porträts aus dem Ausgange der Antike. 76. Berliner Winkelmannsprogramm 1919. — Außer diesen zusammenfassenden Darstellungen gibt es, zerstreut in den Fachzeitschriften, eine große Fülle von Einzeluntersuchungen, die in dem hier angeführten Schrifttum meist verwertet ist; ferner sei hingewiesen auf die Kataloge vieler Museen, soweit sie die römischen Porträts einzeln behandeln, wie z. B.: C. Blümel, Staatliche Museen zu Berlin. Römische Bildnisse. Berlin 1933. — Oder: R. P. Hinks, Greek and Roman Portrait-Sculpture, London, Brit. Museum 1935, ein kleiner Führer, der zahlreiche auch sonst weniger bekannte Porträts in guten Abbildungen wiedergibt.

Die heute vielfach übliche Form des plastischen Porträts, nur den Kopf mit Halsansatz wiederzugeben, hat sich im Altertum nicht durchgesetzt, wenn es auch nach dem jetzigen Erhaltungszustand so scheinen mag; Köpfe dieser Art waren zum Einsetzen in eine (jetzt verlorene) Büste oder Statue bestimmt. — Zur Haartracht: Realenzyklopaedie, VII. Sp. 2135 ff. Zu dem Unterschied zwischen griechischer und römischer Arbeit beim Augustusporträt: H. Koch, römische Kunst S. 83, und: G. Rodenwaldt, Kunst um Augustus, Die Antike 1937. S. 14.

Es hat in römischer Zeit auch gemalte Bildnisse in großer Anzahl gegeben, Delbrueck bildet zwei davon ab (Antike Porträts, Taf. 38 und 43). — Vgl. ferner die ägyptischen Mumienporträts aus dem Fayum: P. Buberl, griechisch-ägyptische Mumienbildnisse der Sammlung Th. Graf, Wien 1922, mit vielen Tafeln; die Sammlung befindet sich jetzt größtenteils im Berliner Museum. Eine neue Bearbeitung: H. Drerup, Die Datierung der Mumienporträts (Studien zur Geschichte u. Kultur des Altertums, Bd. 19, Heft 1. Paderborn 1933).

Es würde im Bilde der römischen Kunst, insbesondere der kaiserzeitlichen Kunst, ein wichtiger und für den Römer wie seine künstlerischen Vorlieben so sehr bezeichnender Wesenszug fehlen, wollten wir das in den wohlhabenderen Schichten der römischen Bevölkerung, vor allem aber bei den Kaisern weit verbreitete und beliebte Gebiet der Glyptik, der Steinschneidekunst, hier gänzlich übergehen. Es handelt sich hierbei vorwiegend um Reliefkunst; die Römer oder die zu ihrer Zeit arbeitenden Künstler haben die Kunst, edle Steine zu schneiden, nicht erfunden, sie wurde seit Jahrhunderten in nahezu allen Gegenden der alten Welt geübt, sie war in verschiedenen Epochen bereits zu den schönsten Blüten emporgetrieben worden, ehe die Römer mit ihrem Eintritt in die Weltgeschichte, insbesondere seit der Zeit, in der sie diese Welt und ihre Geschichte selbst bestimmten, diesen Kunstzweig kennen, lieben und verwenden lernten. Es ist vor allem eines, was hier ins Auge fallen mußte, was dem römischen Kaiser auch als ein Mittel der Repräsentation erscheinen mußte — der edle Stein. Es blieb den Römern nicht unbekannt, daß die hellenistischen Fürstenhöfe in seltene, schöne Steine ihre Bildnisse schneiden ließen, aber auch Darstellungen verschiedener Art, als Schmuckstücke, Fingerringe, Nadelköpfe oder auch als Siegelsteine verwendeten. Als sie das Erbe des Hellenismus insgesamt anzutreten sich anschickten, übernahmen sie auch mit der Vorliebe für den edlen Stein die Gewohnheit der Verwendung zu Schmuck und Zier. Aber sie übernahmen noch mehr.

Es ist vor allem der Kaiser Augustus, unter dessen Regierung wir die Steinschneidekunst zu einer neuen Blüte sich entfalten sehen. Wir wissen bereits, daß die große Leistung der Kunst dieser Zeit in der Übernahme des Griechischen besteht, in der Verschmelzung griechischen Kunstgeistes mit der Art der Römer. Und wenn wir daher auf anderen Gebieten vom augusteischen Klassizismus sprechen mußten, so wird man gar nicht übersehen können, in welchem ganz besonderem Maße die Steinschneidekunst der augusteischen Zeit eine klassizistische ist. Das zeigt sich in der Formensprache, in den Motiven und Inhalten wie in allem übrigen, nicht zuletzt in den Namen der Künstler, die hier in verhältnismäßig großer Anzahl uns auf den Steinen selbst erhalten sind, als Signaturen. Und so ist es bezeichnend für den Zeitcharakter, der damit bestimmend wurde für alle Folgezeit, daß die augusteische Steinschneidekunst nicht ihre Vorbilder sucht etwa in den etruskischen Steinen, die uns einen vom griechischen abweichenden Stil zeigen, sondern in den klassisch griechischen. Die signierenden Künstler tragen überwiegend griechische Namen, wie Solon, Sosos, Agathangelos, Apollonios oder Kleon, Polykleitos und Aspasios. Wie es scheint, war der bekannteste und auch berühmteste Dioskurides; von ihm wissen wir, daß er ein Bildnis des Augustus angefertigt hat. Er hatte Söhne, von denen einer einen Glascameo geschnitten hat, der uns sogar erhalten geblieben ist, er zeigt das Bildnis des Tiberius (Taf. IX, 8), es ist Herophilos; wir kennen ferner noch Hyllos und vor allem Eutyches (Taf. IX, 1), der seine Heimat auf einem Steine nennt: Aigeai in Kilikien; wir dürfen daraus schließen, daß aus dieser

kleinasiatischen Heimat der Vater Dioskurides mit seinen Söhnen nach Rom gezogen ist, wo er sicher unter den Kaisern Augustus und Tiberius für den kaiserlichen Hof, möglicherweise auch noch darüber hinaus gearbeitet hat.

Er wie viele seiner Genossen waren also ohne Zweifel Griechen; es ist auf weite Strecken griechische Kunst bei den Römern; wie römisch dabei diese Kunst sein kann, auch wenn sie von Griechen ausgeführt worden ist, das sahen wir bereits, und auch auf unserem Gebiete sieht man es: die berühmte Gemma Augustea (Abb. 148) wird man immer und zu allererst für römische Kunst nehmen und nicht für griechische. Daß der Klassizismus in der Glyptik dieser Zeit nicht allein auf



148. Gemma Augustea. Großer Onyxcameo in Wien.

das Gebiet der Kunst beschränkt war, scheint daraus hervorzugehen, daß, wenn irgend etwas geschrieben wird auf Gemmen, die Buchstaben selbstverständlich griechisch sein müssen. Es mag noch angehen, daß Männer, die römische Namen tragen wie etwa Gnaios oder Felix (Taf. IX, 7), diese Namen griechisch auf ihre Werke schreiben, denn es waren vielleicht selber tatsächlich Griechen, die sich unter dem lateinischen Namen verbargen — aber bezeichnend für den, man darf sagen, auch kulturellen Klassizismus dieser Jahrzehnte ist es, daß auch die Besitzer der Steine ihren eigenen römischen Namen in griechischen Buchstaben mit einschneiden lassen; wir sehen auf Taf. IX, 7 ein Beispiel für viele: es ist der Stein, den Felix geschnitten hat für einen Mann namens Calpurnius Severus!

Es verwundert uns daher nicht, wenn wir auch noch in späterer Zeit Griechen als Künstler antreffen, selbst noch in der am meisten bodenständig römischen Zeit, der Zeit der größten Entfernung vom griechischen Ausgangspunkt, der flavischen; als Beispiel das schöne Bild der Julia Titi (Taf. IX, 9), das Euhodos angefertigt hat. — In Zukunft werden die Namen von Künstlern seltener und hören wohl auch gänzlich auf, die Steinschneidekunst hat sich auch selbst verändert, wie wir gleich sehen werden. Und so überrascht es uns nicht, wenn wir ganz spät, schon im 5. Jhh. unserer Zeitrechnung, noch einmal auf einen Künstlernamen treffen, der nun freilich rein römisch lautet: auf der Saphirgemme Abb. 150 hat Flavius Romulus sich genannt und mit dem Worte fecit seine Urheberschaft uns überliefert; vermutlich war Romulus gleichzeitig ein höherer Hofbeamter, wie man aus dem Zusatz vest(iarius) geschlossen hat. Die Gemme ist die letzte, die wir hier in der Reihe seit der Zeit des Augustus anführen können, s. u.

Da wir Dioskurides und seine Söhne auf die Zeit des Augustus und Tiberius sicher festlegen können, kennen wir aus ihren Werken auch ihren Stil; an ihre Werke lassen sich ferner andere anschließen, so daß es gelungen ist, ein verhältnismäßig gutes Bild der Glyptik dieser Zeit zu zeichnen; es ist Adolf Furtwänglers unbestrittenes Verdienst, unter den sehr zahlreichen Gemmen und Kameen, die aus dem Altertum überkommen sind, eine für alle Zeiten grundlegende Ordnung

geschaffen zu haben, die auch durch Zusätze und Nachträge in neuerer Zeit nicht wesentlich geändert zu werden brauchte, s. u. S. 169 zum „Belgrader Cameo“.

Die neue Blüte der Steinschneidekunst in augusteischer Zeit — sie währt bis etwa in die claudischen hinein — verwendet Gemmen (als Ring- und Siegelsteine) wie die größeren, auch kostbareren Kameen gleichermaßen; letztere erreichen zum Teil eine sehr erhebliche Größe: die Gemma Augustea (Abb. 148) mißt 18×22 cm, der große Sardonyx im Haag (Furtwängler, Gemmen, Taf. 66), eine interessante wenn auch grobe und flüchtige Arbeit, 18×26 cm, der sog. Große Pariser Cameo ist mit seinen Maßen 31×26 cm wohl der größte uns bekannte antike Cameo überhaupt. Antike Fassungen, besonders der größeren Kameen sind uns nicht mehr erhalten. Die Kameen sind erhaben geschnittene Steine, bei denen es darauf ankommt, die verschiedenfarbigen Schichten des Steines sinn- und zweckentsprechend, ihrer Farbwirkung gemäß, zu verwenden; so ist bei der Gemma Augustea (Abb. 148) die Darstellung aus der hellen Schicht geschnitten, während die dunkle Schicht gewissermaßen den Reliefhintergrund bildet, während beim Großen Pariser Cameo zwar auch die unterste dunkle Schicht den Hintergrund bildet, dabei jedoch obere dunkle Schichten so verwendet sind, daß aus ihnen das Haar von Personen, ihre Kränze, Mäntel und dergleichen geschnitten sind. Das erhöht natürlich die „Buntwirkung“ solcher Stücke ganz beträchtlich, und auch die Bewegtheit und Unruhe, die wir an diesem Cameo gegenüber der schlichteren und ruhigeren Art der Gemma Augustea (Abb. 148) beobachten. Einen Eindruck von dieser letzteren Art der Verwendung der verschiedenfarbigen Schichten kann die kleinere Gemma Claudia (Abb. 149) vermitteln. Daß auch die späteste Zeit noch in der gleichen Weise zu arbeiten verstand wie Jahrhunderte zuvor die augusteische (und als deren Vorbild die hellenistische), beweist die Arbeit des Romulus Abb. 150.

Die erhaltenen Werke der Glyptik aus der frühen Kaiserzeit zeigen uns eine erstaunliche Vollkommenheit in der Beherrschung der Technik. Man gewinnt den Eindruck, daß es für diese Steinschneider überhaupt keine Schwierigkeiten gegeben haben kann. Sie kennen die strengere Wirkung eines reinen Profils (Taf. IX, 2) wie die zart abgetönte Stimmung, die in einer leichten Schrägansicht (Taf. IX, 1) eines Kopfes, eines Oberkörpers zu außerordentlich feiner Wirkung gebracht werden kann. Auch kennen und verwenden diese Künstler alle Möglichkeiten der anderen Kunstzweige, des Reliefs, der Porträtplastik wie auch der Malerei, woher sie auch wohl manches Motiv, manchen Vorwurf und manche Bildkomposition geholt haben mögen (vgl. z. B. das Bild mit Odysseus und Diomedes beim Palladionraub, Taf. IX, 7). Auch die Inhalte sind zunächst reich und mannigfaltig, im Mittelpunkt der Aufgaben steht selbstverständlich das Porträt des Kaisers und des kaiserlichen Hofes, aber auch Privatpersonen ließen sich ihr Bildnis, z. T. als Siegel verwendbar, in den Stein schneiden. Natürlich kennt auch die frühe Zeit nicht nur das Einzelbildnis, sondern ebenso das Gruppenbildnis, auch die Gegenüberstellung von zwei Porträtpaaren, wofür als Beispiel die Gemma Claudia in Wien (Abb. 149); vgl. die späteren Beispiele Taf. IX, 6 und u. S. 169. Aber neben den Porträts sind es die mythologischen Inhalte, die ein besonderes Interesse beanspruchen, wie z. B. die Nereide auf einem Stein aus dem Funde von Pedescia (Taf. IX, 5) oder die wie gemalte, in sehr flachem Relief gehaltene Szene von Odysseus und Diomedes beim Raub des Palladions (Taf. IX, 7), das sogar in verschiedenen Fassungen erhalten ist, die wohl sämtlich auf ein gleiches Vorbild, das ohne Zweifel in einem Gemälde zu suchen ist, zurückgehen; das hier abgebildete Beispiel stellt die ausführlichste Fassung mit viel Architekturhintergrund dar. Das zugrundeliegende Gemälde dürfte ein hellenistisches gewesen sein, jedenfalls ein griechisches.

In diesem Zurückgreifen auf ältere griechische Vorbilder zeigt sich der Klassizismus, von

dem wir schon sprachen, besonders deutlich aber in den Wiedergaben von Statuen des fünften und der folgenden Jahrhunderte, die wir außerordentlich häufig antreffen. Selbstverständlich unterscheiden sich diese „Statuenkopien“ auf den Gemmen unter sich erheblich, in der Qualität der Ausführung wie auch in der Treue der Wiedergabe des kopierten Vorbildes. Es gibt solche von einer gewissen trockenen Treue, die uns unter Umständen wertvoll sein können, weil sie uns eine brauchbare Grundlage bieten für eine Vorstellung von dem Aussehen des Originales. Zu dieser Art gehört z. B. die berühmte Aspasiosgemme (Taf. IX,2), die uns einen guten Wiederschein eines noch berühmteren Originales bewahrt hat, von der Parthenos des Phidias. Daneben stehen andere „Statuenkopien“ wie die Athenabüste des Eutyches (Taf. IX,1) — ein durch seine frische Lebendigkeit, durch den Charme der Darstellung sehr viel anziehenderes Werk als etwa die Aspasiosgemme. Die Kühle und ferne Vornehmheit dieser außerordentlich fein gearbeiteten Gemme (Taf. IX,2) kommt nicht zuletzt in dem reinen Profil zum Ausdruck, während z. B. bei der Demosthenesgemme des Dioskurides (Taf. IX,4) oder der Athenagemme seines Sohnes (Taf. IX,1) die Hinwendung zum Betrachter, aber auch die relative Höhe des Reliefs im Kopf viel stärker, lebendiger wirken. Die Reliefhöhe des Kopfes stellt einen Gegensatz dar zu der sehr feinen Flachheit des Körpers der Büste (Taf. IX,1), hierin an das große Relief der gleichen Zeit erinnernd. Ein weiteres Beispiel für diesen feinen Gegensatz der Reliefhöhen als Mittel des künstlerischen Ausdruckes sehen wir in der Theseusgemme des Philemon (Taf. IX,3), wo die Gegensätzlichkeit des Theseuskörpers (auch dieser übrigens eine Kopie nach einem griechischen Werke des früheren 5. Jhhs.!) zum Architekturhintergrund — der Palast des Minos auf felsiger Höhe, im Torbogen der erschlagene Minotauros — fast einen Raumeindruck bewirkt: man wird an gleichartige Absichten und Ausführungen auf den „Reliefbildern“ augusteischer Zeit erinnert. Dieses zarte Theseusbild zeigt gleichzeitig noch eine andere Eigentümlichkeit gerade dieser Zeit: statuarische Werke der älteren Zeit werden häufig nicht nur trocken kopiert, sondern selbst wenn die Wiedergabe wie hier durchaus eine getreue sein sollte, so hat der Künstler es doch verstanden, durch die Stellung der Figur, also eigentlich der kopierten Statue innerhalb des Bildganzen, diese „Kopie“ zu beleben, das fremde Vorbild sich vollkommen zu eigen zu machen; es ist bezeichnend daß zu diesem Zwecke gerne Seitenansichten dieser Figuren, ja, wie hier, Rückenansichten, z. T. schräg gesehen, verwendet werden.

Auch die Demosthenesgemme, die wir in Taf. IX,4 als ein Beispiel eines eigenhändigen Werkes des Dioskurides wiedergeben, kopiert im Grunde ein älteres Werk, ohne Zweifel den Kopf der Demosthenesstatue, die wir oben S. 33 besprochen haben, ein Werk des Polyuktos aus dem beginnenden dritten Jahrhundert. Aber diese „Kopie“ hat gar nichts trockenes an sich, ja bei allem „Klassizismus“, der nicht zuletzt in der Wahl des Vorbildes zum Ausdruck kommt, gar nichts Kühles; das Bildnis überrascht vielmehr durch die bewegte Unmittelbarkeit des Ausdruckes, und geht durch die Wärme und die Nähe sogar über die erhaltenen Marmorkopien nach dem gleichen Vorbild hinaus. Und es ist dabei nicht etwa nur die minutiöse Feinheit, die uns hier — wie ja bei allen diesen Gemmen — gefangen nimmt, sondern die ausdrucksvolle Wahrheit des Menschenangesichtes, die dieser späte Künstler zu gestalten vermochte. Wir können hier einmal — als ein Beispiel für unzählige andere auch — feststellen, daß das bescheidene Erzeugnis eines Kunsthandwerkes ein wahrhaft groß gesehenes Kunstwerk darstellt. Wer sich allzuoft aber auch allzu begreiflich gelangweilt abwendet von den römischen Kopien griechischer Originalbildwerke und resigniert sich unmittelbarerem künstlerischen Eindrucksmöglichkeiten hingeben möchte, der wende sich diesen kleinen und kleinsten Kunstwerken zu, er wird in Fülle finden, was er sucht, selbst griechischen Geist!



149. Gemma Claudia. Cameo in Wien.

im Inhalte: links steigt Tiberius vom Triumphwagen, den Victoria hält, ab; es ist der uns von Sueton überlieferte Augenblick, wie der Triumphierende vor dem Kapitol anhält und absteigt, um sich dem Kaiser zu Füßen zu werfen. Es ist bezeichnend, daß Augustus nicht in der Mitte der Komposition sitzt, sondern Roma, die sich ihm zuwendet — und trotzdem hält der Kaiser inhaltlich wie schließlich auch formal die Mitte: alle Blicke sind auf ihn gerichtet, selbst der Blick des Adlers unter dem Thron; alle schwingenden Schrägen münden letzten Endes in dieser Figur, sie zieht vor allem sofort den Blick des Betrachters auf sich durch die Nacktheit des Oberkörpers, die aus der großen Anzahl vollkommen bekleideter Figuren sich heraushebt.

Dagegen ist der Große Pariser Cameo durch seine größere Figurenanzahl unübersichtlicher, auch durch die Anordnung sowie durch die schon erwähnte Art der Verwendung der verschiedenfarbigen Schichten. Ein Mittel der Konzentrierung auf die Mitte, die hier von der Hauptperson auch tatsächlich eingenommen wird, ist hier dagegen stärker noch angewendet — wir kennen es bereits aus der Betrachtung des historischen Reliefs: um den Kopf des Tiberius ist ein freier, dunkler Raum gelassen, es ist die Stelle, die am meisten unskulptierte dunkle Hintergrundsfläche einnimmt; es ist die „Wirkungsfläche“ um den Kopf der Hauptperson, die sofort den Blick des Betrachters anzieht, weil es ein Ruhepunkt ist innerhalb der unruhigen Gestaltenfülle. — Alles dieses zeigt auch wie „römisch“ gerade diese Werke sind.

Wir sprachen selbstverständlich trotzdem mit Recht von einem ausgesprochenen Klassizismus, der sogar hier noch stärker ist als auf anderen Gebieten, unsere Ausführungen zur Demosthenesgemme des Dioskurides (Taf. IX, 4) werden das zur Genüge dargetan haben. Aber auch die Betrachtung der Folgezeit, der Steinschneidekunst nach der augusteisch-claudischen Zeit lehrt das gleiche. Wir haben auch jetzt noch mit einem verhältnismäßig starken Klassizismus zu rechnen. Es ist gewiß kein Zeichen unserer Unkenntnis, wenn z. B. der berühmte Cameo Marlborough von Furtwängler in die frühe Kaiserzeit, von Roßbach in die hadrianische und erst vor einiger Zeit, nunmehr endgültig und richtig in die zweite Hälfte des 2. Jhhs., in die Zeit etwa des Commodus gesetzt worden ist, von G. Rodenwaldt. Daß diese Unsicherheit überhaupt möglich war, scheint mir gleichzeitig ein Anzeichen für den latenten Klassizismus zu sein, der immer wieder in den Erzeugnissen der bildenden Kunst der Römer zu spüren ist, wie eine geheime

Von diesen kleinsten Erzeugnissen zu den äußerlich größten ist wohl formal und rein technisch gesehen kein großer Weg nötig, wir würden es für möglich halten, ja, wir müssen es für das wahrscheinlichste ansehen, daß auch hinter einem Werke, wie es die Gemma Augustea (Abb. 148) darstellt, letzten Endes Dioskurides, seine Familie oder sein Kreis steht. Aber es scheint in Wahrheit geistig, inhaltlich gesehen eine andere Welt. Die Größe des Formates ist gewiß kein Zufall — wir haben höchste Staatskunst vor Augen, in jeder Beziehung ebenbürtig der Ara Pacis Augustae (vgl. Abb. 118 ff.). Es ist ein einmaliges Werk, einmalig auch

Liebe, oft gewaltsam zurückgedrängt, oft mehr oder weniger verdeckt, oft aber auch sich bahnbrechend in überzeugendem Ausdruck.

Es hat den Anschein, daß die Produktion von Gemmen und Kameen in der mittleren und späteren Kaiserzeit nachgelassen hat, vielfach wohl auch deswegen, weil an die Stelle der Vorliebe für den edlen geschnittenen Stein, die bequemere und auch weniger kultivierte Vorliebe für den unbearbeiteten Stein getreten sein wird. Aber daß eine Veränderung im Charakter der Steinschneidekunst insgesamt eingetreten sein muß, werden wir wohl auch daran erkennen müssen, daß sie jetzt sich mehr und mehr an die gewiß im Ursprung verwandte Kunst der Münzen anlehnt, so daß es künstlerisch gesehen oft gleichgültig erscheinen mag, ob wir ein Münzbild (vgl. Abb. 145) oder ein Gemmenbild vor uns haben. Dies um so mehr, als wir es jetzt fast überwiegend mit Porträtgemmen zu tun haben (Taf. IX, 6, 12). Es scheinen mythologische Szenen völlig zu fehlen; vielleicht hängt dieses tatsächlich damit zusammen, daß griechische Künstler in Rom nach Hadrian immer seltener werden und schließlich kaum noch anzutreffen sind. Auch das Bild der Pantherjagd des Commodus (Taf. IX, 10) ist als Münzbild möglich. Auch dieses wie viele der Porträtgemmen dieses Jahrhunderts wie des folgenden dritten zeigen zwar eine Verarmung in den Darstellungsstoffen, eine Angleichung an die Münzen aber durchaus kein nennenswertes Nachlassen der Kunst des Steinschneidens überhaupt. Mäßige Machwerke hat es zu allen Zeiten gegeben, also auch jetzt, aber sie bestimmen zunächst durchaus nicht den Gesamteindruck. Freilich die in der Blütezeit so bezaubernde Gegensätzlichkeit von hohem und flachem Relief etwa finden wir jetzt nicht mehr, aber das widerspricht einmal dem „Münzcharakter“ der Gemmen wie zum anderen dem Charakter der allgemeinen Kunst dieser Zeiten überhaupt, und daß die Gemmenkunst aus diesem Rahmen herausfiele, werden wir nicht erwarten; das war ja selbst, wie wir sahen, in der Blütezeit nicht der Fall.

Man kann im 4. Jhh. sogar von einem gewissen Aufschwung sprechen; wir bilden aus dieser Zeit zwei Beispiele ab; die Berliner Gemme mit dem Bildnis des Constantius (Taf. IX, 12) überrascht durch die tatsächliche Plastik, durch die Sicherheit des Könnens; es ist ein wirklich groß gesehenes Werk. Die Trivulziogemme (Taf. IX, 11) zeigen wir als ein Beispiel dafür, zu welcher beachtlichen Leistungen auf unserem Gebiete auch diese Zeit noch fähig ist (oder diese Zeit gerade wieder?). Das Werk stammt aus der Mitte des 4. Jhhs.; es stellt mit einer ungewöhnlichen Lebendigkeit eine Eberjagd des Kaisers dar, den wir wegen der Beischrift als Constantius einwandfrei bestimmen können. Im unteren Abschnitt liegt, mit dem Rücken zum Beschauer, zur Bezeichnung der Landschaft, in der die Jagd stattfindet, die Personifikation der Stadt Cäsarea in Kappadozien, auch dies durch die Beischrift gesichert. Oben ist Constantius selbst dargestellt, wie er mit der Saufeder den Keiler, der in die Kniee gebrochen ist, abfängt. Schilf, zwei Bäume und bewegte Geländelinien geben verhältnismäßig ausführlich die Landschaft an, hierin an Jagddarstellung erinnernd, die wir von römischen Mosaiken späterer Zeit, z. B. aus Nordafrika, kennen. Der Kaiser ist nur wenig größer dargestellt als sein Jagdgehilfe, aber von ihm abgehoben durch den Mut, mit dem er den Keiler angeht, während sein Gehilfe hinter ihm mit entsetzter Gebärde das Weite sucht. Man beachte die feine Symmetrie in der Anordnung der Schrift oben und unten. Das ganze überrascht durch die frische Unbefangenheit der Darstellung und die Sicherheit der künstlerischen Technik.

Mit dem Cameo des Romulus beschließen wir diesen knappen Überblick (Abb. 150), also mit einem Werke des 5. Jhhs. n. Chr. Geb. Wir sind hier bereits in einer anderen Welt, nicht nur wegen des Christusmonogramms über dem Haupte des Knaben, der hier mit der Chlamys bekleidet wird. Wir sind damit auch gleichzeitig am Ende des „antiken“ Steinschneidekunst



150. Investitur des Valentinian III. Sardonyx-Cameo in Petersburg, geschnitten von Flavius Romulus.

überhaupt, die nach jahrhundertealter Tradition ein Ende durch Erstarrung und Schematismus oder — besser gesagt — durch Entkörperung alles Körperlichen und Stofflichen erreicht. Der dargestellte Vorgang ist klar wie auch die Symbolik der Gebärden in den Begleitfiguren der schwebenden Flügelknaben rechts und links. Aber auch deren dürre Körper wie die unwirklichen Gewänder, die alles überschattende Repräsentation will uns symbolisch erscheinen.

Verzeichnis von Gemmen und Kameen des 1. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. Geb.

Es können hier nur einige besondere wichtige oder berühmt gewordene Gemmen und Kameen sowie das Schrifttum

zu den abgebildeten Stücken verzeichnet werden; im übrigen ist auf die einzelnen Museumskataloge zu verweisen sowie vor allem auf:

A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Drei Bände. 1900.

O. Roßbach, Artikel „Gemmen“ in Pauly-Wissowa, Realenzyklopaedie, Band VII (1912), Sp. 1052—1115.

G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit. In Vergrößerungen.

Augustus, sog. Sardonyx Blacas. London. Furtwängler, Gemmen III, S. 316, Abb. 159. — Walters, Cat. of gems and cameos in the British Museum 1926, Nr. 3577, Taf. 38.

Gemma Augustea. Onyxcameo in Wien. Furtwängler, Gemmen, Taf. 56. Hier Abb. 148; sonst als berühmtestes Stück oft abgebildet, z. B. Rodenwaldt in Die Antike 1937, S. 23, Abb. 12. Oben: Tiberius bei seinem Triumph vor Augustus und Roma; danach ins Jahr 12 n. Chr. Geb. zu datieren. Unten: Gefangene eines fremden Volkes und Aufrichtung eines Trophaions. — Eichler-Kris, Taf. 4, Nr. 7.

Tiberius neben Livia, vor ihm Germanicus. Sardonyx-Cameo Paris, der sog. Große Pariser Cameo, auch Camée de la St. Chapelle genannt, in deren Schatz, in Paris, er sich einst befand. Oft abgebildet. Furtwängler, Gemmen, Taf. 60, II, S. 268ff. — L. Curtius, Röm. Mitt. 49, 1934, S. 117ff. (Datierung ins Jahr 37 n. Chr. Geb.!) — Balsdon, Journ. Rom. Stud. 26. 1936, S. 152ff., Taf. 10. — F. Matz, in: Bossert Geschichte des Kunstgewerbes IV, S. 285, Abb. — Vgl. Rodenwaldt, Archaeol. Jahrb. 37. 1922, S. 21f. — S. Fuchs, Röm. Mitt. 51. 1936, S. 236f. — Röm. Mitt. 1919, S. 74ff. — Es ist der größte der erhaltenen Kameen des Altertums: 0,31 × 0,265 cm! Oben: Tiberius neben Livia, vor ihm Germanicus und Frau, wahrscheinlich vor seiner Abreise in den Orient; darüber: der vergöttlichte Augustus, von Aeneas (?) emporgetragen; unten: besiegte Barbaren.

Tiberius, Glas-Cameo in Wien. Furtwängler, Gemmen III, S. 319, Abb. 162. — Eichler-Kris, Die Kameen, Taf. 6, Nr. 12. — R. West, röm. Porträtplastik, Taf. 33, Nr. 138. — Hier Taf. IX, 8. — Werk des Herophilos, eines Sohnes des Dioskurides. — Das Glas ahmt in der Farbe einen Türkis nach.

Claudius und Agrippina, sog. Gemma Claudia, Cameo in Wien. Eichler-Kris, Die Cameen im kunsth. Museum (Wien), S. 61, Nr. 19. Taf. 9. — R. West, Röm. Porträtplastik, Taf. 59. — Zuletzt: S. Fuchs, Der Wiener Cameo mit den Fruchthornbüsten, Röm. Mitt. 1936, S. 212ff., Taf. 28, 29 und 31. Hier Abb. 149.

Nereide auf Seepferd. Aquamarin, von einem antiken Fingerring; aus dem in Berlin aufbewahrten Fund von Pedescia, der Steine augusteischer Zeit enthält. Furtwängler, Gemmen, Taf. 41, Nr. 33. — Hier Taf. IX, 5.

Demosthenes, Amethyst in Rom. Furtwängler, Gemmen, Taf. 49, Nr. 7. — Lippold, Gemmen und Kameen, Taf. 67, Nr. 3 (vergrößert). — Hier Taf. IX, 4. Mit der Signatur des Dioskurides. Die Büste des Demosthenes ist im Anschluß an die Statue des Polyuktos in Athen gearbeitet, über diese s. o. S. 33f., Abb. 23.

Athena, Oberkörper. Bergkristall in Berlin. Furtwängler, Gemmen, Taf. 49, Nr. 11. Hier Taf. IX, 1 — Nach einem statuarischen Werke des 5. Jhhs. geschnitten von Eutyches, wie Herophilos (s. o.) ein Sohn des Dioskurides; der Sohn nennt hier seine Heimat — Aigeai (in Kilikien), es wird auch die Heimat des Vaters gewesen sein.

Theseus, Sardonyxgemme in Wien. Furtwängler, Gemmen, Taf. 49, Nr. 22. Hier Taf. IX, 3. Werk des Philemon, wohl auch eines Künstlers der Zeit des Dioskurides und seiner Söhne. Theseus steht, in der Art einer Herakles-Statue des früheren 5. Jhhs. v. Chr. Geb., auf seine Keule gestützt (Rückenansicht!) vor dem Palaste des Minos, in dessen Torbogen der von ihm getötete Minotauros liegt.



1. Athenabüste. Bergkristall in Berlin, geschnitten von Eutyches, Sohn des Dioskurides



2. Aspasiosemmen. Roter Jaspis in Wien



3. Theseus. Sardonyxgemme in Wien, geschnitten von Philemon



4. Demosthenes. Amethyst in Rom geschnitten, von Dioskurides



5. Nereide auf Seeferd. Aquamarin in Berlin



6. Kaiserliche Familie. Karneol des 3. Jahrhunderts



7. Diomedes und Odysseus beim Palladionraub. Brauner Sard, geschnitten von Felix, einstiger Besitzer Calpurnius Severus



8. Tiberius. Glascameo in Wien, geschnitten von Herophilos, Sohn des Dioskurides



9. Julia Titi. Aquamarin in Berlin, geschnitten von Euhodos



10. Commodus auf der Pantherjagd. Nicolo in Paris

11. (unten) Constantius auf der Eberjagd. Saphirgemme in der Sammlung Trivulzio in Mailand

12. (rechts) Constantius II. Amethyst in Berlin



Römische Gemmen und Kameen der Kaiserzeit



Hore, Brauner Sard in Berlin. Furtwängler, Taf. 39, Nr. 25. Ein Beispiel für die Neuschöpfungen der Zeit im Anschluß an älteres, im Sinne der „neuattischen“ Kunst.

Athena, Oberkörper. Roter Jaspis in Wien. Furtwängler, Gemmen, Taf. 49, Nr. 12, und Taf. 51, Nr. 16. Oft abgebildet, hier Taf. IX, 2. — Kopie nach der Parthenos des Phidias (s. L. Curtius, Die antike Kunst — Handb. d. Kunstwiss. — Band II, 1, S. 262f.), Werk des Aspasios, daher bekannt unter dem Namen „Aspasiosgemme“.

Diomedes und Odysseus, beim Palladionraub. Brauner Sard, Sammlung Marlborough. Furtwängler, Taf. 49, Nr. 4, und Taf. 50, Nr. 11. — Hier Taf. IX, 7. — An der Wand des Altares, auf dem Diomedes sprunghaft sitzt, die Künstlerinschrift des Felix in griechischen Buchstaben! Desgleichen darüber der Name des einstigen Besitzers, für den der Stein gearbeitet wurde, ebenfalls in griechischen Buchstaben: Calpurnius Severus.

Julia Titi, Büste. Aquamarin in Paris. Furtwängler, Gemmen, Tafel 48, Nr. 8. Hier Taf. IX, 9. — Ein Werk des Künstlers Euhodos.

Andere weibliche Porträts auf Gemmen siehe Furtwängler, Gemmen, Tafel 48.

Pantherjagd des Kaisers Commodus. Nicolo in Paris. Furtwängler, Gemmen, Taf. 50, Nr. 41. Hier Taf. IX, 10. — Vgl. Lippold, Gemmen und Kameen, Taf. 73, Nr. 2.

Kaiser und Kaiserin als Götter (Zeus Ammon und Isis?), sog. Cameo Marlborough, Sardonyx in London, Nr. 3619. Furtwängler, Gemmen III, S. 325, Abb. 169. — Walters, Cat. of Gems and Cameos, S. 341, Abb. 72 und Taf. 41. Rodenwaldt, Archaeol. Jahrb. 37, 1922, S. 20, Anm. 1: Zeit des Commodus. — Roßbach, Artikel Gemmen bei Pauly-Wissowa, Realenzyklopaedie: hadrianisch!

Septimius Severus und Familie. Cameo in Paris. Furtwängler, Gemmen III, S. 365, Abb. 199. Der Kaiser mit Julia Domna und den zwei Söhnen, paarweise angeordnete, einander gegenüber stehende Büsten; für die Art der Anordnung vgl. in früherer Zeit die Gemma Claudia, Abb. 149, in späterer Zeit den Cameo Marlborough und den Carneol, Taf. IX, 6.

Kaiserliche Familie, Karneol des 3. Jhhs. nach Chr. Geb. Furtwängler, Tafel 48, Nr. 31. — Hier Taf. IX, 6. — Links der Kaiser und seine Gattin, rechts gegenüber der Sohn.

Andere Porträtgemmen des ersten bis dritten Jahrhunderts siehe Furtwängler, Taf. 48!

Constantius auf der Eberjagd. Saphirgemme in der Sammlung Trivulzio in Mailand. Furtwängler III, S. 364ff. — Delbrück, Spätantike Kaiserporträts, S. 152f. mit Teilbild, Abb. 49 und Taf. 74, 1. Hier Taf. IX, 11. — Mitte des 4. Jhhs. nach Chr. Geb.!

Constantius II. Amethyst in Berlin. Delbrück, spätantike Kaiserporträts, S. 153, Taf. 74, 3. Hier Taf. IX, 12. Nach Delbrück um 360 nach Chr. Geb.

Honorius und Maria, Cameo in Paris. Delbrück, Konsulardiptychen N 66. Ders., spätantike Kaiserporträts, S. 206f., Taf. 105. Nach Delbrück hergestellt für die Hochzeit des Kaisers mit Maria, der ältesten Tochter des Stilicho, 398 nach Chr. Geb.

Weitere spätantike Porträtgemmen: Delbrück, Spätantike Kaiserporträts, Taf. 74/75.

Triumphierender Kaiser, sog. Liciniuscameo in Paris. Furtwängler, Gemmen III, S. 366, Abb. 201. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts, S. 57, Abb. 24 (Detail) und S. 137. G. Rodenwaldt, Archaeol. Jahrb. 37, 1922, S. 27f., Abb. 4. — Die Pferde des kaiserlichen Viergespannes schreiten, geleitet von Viktorien, über die Leichen gefallener Feinde.

Siegreicher Kaiser, Sardonyx-Cameo in Belgrad. Furtwängler, Gemmen III, S. 453ff., Abb. 234—236. Bruchstück! — Den klaren Nachweis, daß der „Belgrader Cameo“ nicht in die frühe Kaiserzeit (so Furtwängler), sondern in die späte gehört — heute eine absolute Selbstverständlichkeit — hat erst G. Rodenwaldt erbracht, Archaeol. Jahrb. 37, 1922. S. 17ff.: 4. Jhh. nach Chr. Geb., etwa in der Nähe des Helena-Sarkophages (s. o. S. 150). — Die Deutung des dargestellten Kaisers ist noch nicht gelungen.

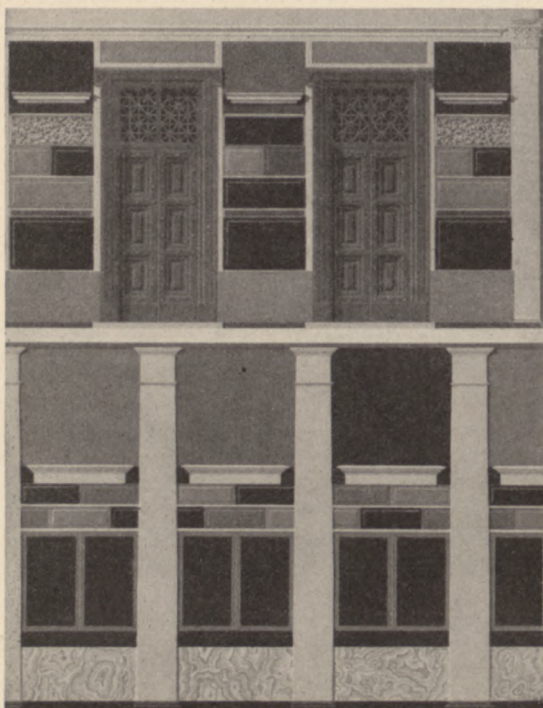
Investitur eines Knaben. Sardonyx-Cameo, Petersburg. Stephani, Comptes Rendus, Petersburg 1881, Taf. 5. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts, S. 211ff. mit vergrößerter Abb. 73 und Taf. 111. — Hier Abb. 150. — Werk des Flavius Romulus, nach Delbrück vielleicht in Ravenna, im ersten Viertel des 5. Jhhs. hergestellt, „ein Stück offiziellster Kunst“. Honorius bekleidet im Beisein von Constantius III. den Knaben Valentinianus III. mit der purpurnen Chlamys.

Die Malerei.

Das, was wir von römischer Malerei wissen, oder wenigstens was von ihr erhalten ist, bezieht sich nahezu ausschließlich auf das Gebiet der Wandmalerei, denn nur diese ist in größerem Umfange auf uns gekommen. Und nur mit dieser können wir uns hier beschäftigen. Diese Malereien sind fast durchweg in Freskotechnik ausgeführt. Wie jeder weiß, ist römische Wandmalerei auf weite Strecken gleichbedeutend mit pompejanischer Malerei; denn in nur wenigen Häusern der vom Vesuv verschütteten und seit über 150 Jahren wieder entdeckten kleinen campanischen Landstadt Pompeji (neben Stabiae und Herculaneum) fehlt sie. Diese Tatsache liefert uns gleichzeitig einen nicht unwichtigen chronologischen Anhaltspunkt: alles, was sich in Pompeji vorfindet, ist in den Jahren oder Jahrzehnten vor 79 nach Chr. Geb. entstanden. Freilich müssen wir uns andererseits im klaren sein, daß wir uns hier nicht im Zentrum der künstlerischen Betätigungen des Römerreiches dieser Zeit befinden, so dankbar wir auch sein wollen für die Erhaltung einer so großen Menge von Malereien.

Die Geschichte der pompejanischen Wandmalerei gliedert sich nach den auch bis heute noch nicht erschütterten Beobachtungen von August Mau in vier Perioden; man spricht danach vom I., II., III. und IV. pompejanischen Dekorationsstil. Diese Stileinteilung bezieht sich zunächst nur auf die Art der Bemalung, Gliederung und Aufteilung einer ganzen Wand, nicht auf die in ihr angebrachten Einzelgemälde, wenn auch diese den gleichen Stilprinzipien, nach denen die Wände an sich angelegt sind, folgen.

Der I. Stil (Abb. 151) ist der eigentlich hellenistische, er herrscht in Pompeji während des 2. Jhhs. und noch bis in den Anfang des ersten hinein. Er kommt aus dem östlichen Mittelmeergebiet, wo wir ihn in Priene, Pergamon, Delos und in Athen bereits kennengelernt haben (s. o. S. 67).



151. Zwei Wände I. Stiles. Pompeji, Haus des Sallust (oben).

Wichtig ist, daß die Grundeinteilung der Wand in drei waagerechte Wandteile: 1. einen unteren Sockel mit niedriger Bodenleiste, 2. die mittlere Wand und 3. die einfache, meist nicht weiter gegliederte obere Fläche über einem Anschlußgesims, hier ausgebildet, im Grunde als Kern der Einteilung, wenn auch manchmal stark verändert, ja fast verwischt, auch in den späteren Stilen beibehalten wird. Die Wand gibt eine Quadermauer wieder, das Hervortreten der Quaderränder in der wirklich gebauten Architektur wird hier wiedergegeben durch eine plastisch hervortretende Nachahmung im Stuck. Die Einzelquadern selbst werden bunt bemalt, oft unabhängig von einem Naturbild, oft auch in Nachahmung einer Verkleidung der nackten Wand mit dünnen Marmorplatten; deshalb nennt man diesen Stil auch den Inkrustationsstil.

Der II. Stil herrscht seit dem Beginne des 1. Jhhs. vor Chr. Geb. bis in den Anfang der Regierung des Augustus; das Haus z. B., das Livia auf dem Palatin bewohnt hat, ist in dieser Stilart ausgemalt.

Dieser Stil (Taf. X) stellt zunächst eine Fortsetzung des I. dar, insofern als auch er, in seiner ersten Phase, ein architektonischer ist, d. h. auf den Hauswänden Quadern einer Mauer oder Platten einer Verkleidung wiedergibt. Jedoch — ein sehr wichtiger und grundsätzlicher Unterschied gegenüber dem I. Stil liegt im II. darin, daß

diese Quadern oder Platten jetzt nicht in einem Stuckrelief plastisch hervortreten, sondern nur noch gemalt sind, aber wie plastisch hervortretend erscheinen sollen. Die Wand vermeidet jetzt überhaupt jedes plastische Heraustreten irgendeines Teiles, also: das Abschlußgesims über dem Wandmittelteil ist zwar auch hier vorhanden, jedoch nicht plastisch in den Raum vorspringend, sondern auch dieser Teil ist nur gemalt. An die Stelle einer tastbaren Plastik ist eine gemalte getreten, die Illusion von Plastik. Nun ist es außerordentlich bezeichnend, daß mit dem neu gewonnenen Mittel der illusionistischen Malerei die gemalte Plastik, d. h. die Räumlichkeit der hervorspringenden Glieder als eine viel stärkere erscheint und erscheinen soll, als es vorher je der Fall war. Die Wand ist dadurch in ihrem Vor und Zurück aus ihrer statischen Ruhe herausgetreten, sie ist in Bewegung geraten. So verzieren die Sockel jetzt gemalte Profile, die Sockel selbst treten weiter hervor, die Eintönigkeit der Quaderwände wird durch eine andere Gliederung beseitigt, gemalte Säulen, die eine Halle, eine Aedicula oder dergleichen vorstellen, mit entsprechend gemalten Schatten werden vor die Wände gestellt, über den Säulen liegen perspektivisch verkürzte Gebälke. Die Malerei auf der Wand ist räumlich geworden, eine Räumlichkeit, die nicht greifbar ist, sondern nur im Eindruck mit den Mitteln der Malerei hervorgerufen wurde (Taf. X).

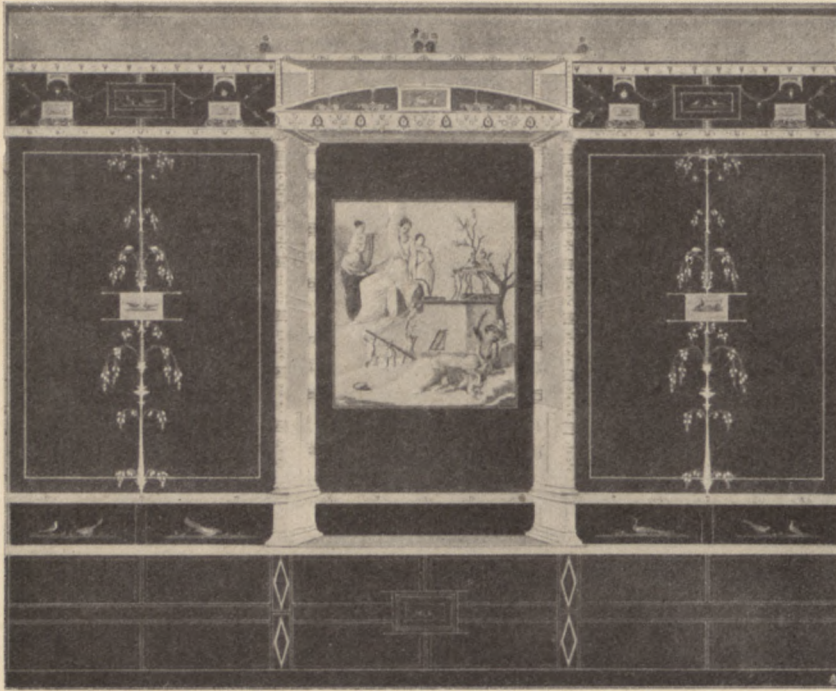
Es gibt zwei Arten, zwei Phasen dieses II. Stiles, eine einfachere und eine bereicherte Architekturdarstellung. Die letztere überspinnt auch die gemalten Mauerschichten mit zarten Ornamenten, bereichert die Säulen mit allerlei Beiwerk. Eine weitere „räumliche“ Tendenz dieser Wände (es ist die Zeit des republikanischen Reliefs!) liegt darin, daß der dritte, oberste Teil der Wand häufig entweder als zurücktretend erscheinen soll, oder sogar als Himmel, als Luftraum, vor dem Figuren, Gefäße und dergleichen auf dem oberen Abschlußgesims stehen, gegeben ist. Die Öffnung dieses oberen Teiles ermöglicht gemalte Blicke auf weite Architekturen. — Bemerkenswert ist, daß die architektonischen Glieder, Säulen und Gebälke bei aller zierlichen Bereicherung sozusagen immer im Rahmen des baulich Möglichen bleiben, während der IV. Stil (Abb. 153), dem II. in mancher Beziehung eng verwandt, diesen Schein der baulichen Möglichkeit nahezu vollkommen aufgegeben hat.

Das Auftreten der genannten Eigentümlichkeiten der Wände II. Stiles ist als bloße Fortsetzung oder auch Steigerung des I. Stiles nicht mehr erschöpfend erklärbar, denn die Grundstruktur der Wände ist weitgehend verwandelt. Man versteht unter einer dekorierten Wand jetzt etwas anderes, die Dekoration hat eine neue Aufgabe erhalten: mit der gemalten „Räumlichkeit“ einer Wand wird auch der an sich vorhandene raumabschließende, begrenzende Charakter einer Wand aufgehoben, jedenfalls negiert, denn der Raum, den die Wand praktisch abschließt, wird durch Malerei erweitert, geöffnet: man sieht im Oberteil der Wände auf Säulenhöfe, Gartenarchitekturen, Häuser; aber auch der mittlere Teil öffnet sich: man blickt auf Stadtteile mit Stockwerkhäusern, in Grotten und Gärten, entweder unmittelbar oder — um den Eindruck der Tiefe noch zu verstärken — durch halb geöffnete Türen oder Fenster. Sind diese Architekturprospekte nun schon regelrechte, für sich komponierte Bilder, so verwundert es uns nicht mehr, jetzt nun auch noch ein letztes Element des II. Stiles zu sehen, das von nun an nicht mehr fehlt, es sind die eigentlichen Bildkompositionen, die in der Allgemeinheit am stärksten mit der Vorstellung von pompejanischer Malerei verbunden zu sein pflegen.

Diese Bilder sind ihrem Ursprunge nach nicht eigentlich römische Schöpfungen, sondern in der Mehrzahl römische Kopien nach griechischen Originalen; darin liegt ihr Hauptwert, wenn es auch in nur seltenen Fällen gelungen ist, solche Kopien mit überlieferten griechischen Werken zu identifizieren, ganz anders als auf dem Gebiete der Statuenkopien. Daneben ist es an sich selbstverständlich, daß auch diese Gemäldekopien, wie die der Statuen, dem Zeitstil ihrer Entstehung unterliegen, also auch noch als Kopie imstande sind, etwas über diesen Zeitstil auszusagen. Freilich hat man erst in jüngster Zeit es unternommen, parallel zur Kopienkritik der Statuen, diesen Zeitstil, der durch die Dekorationsstile zu bestimmen ist, näher zu untersuchen.

Der III. Stil ist der augusteische; eine genaue Betrachtung ergibt, daß er im Grunde die gleichen künstlerischen Absichten, wie wir sie in der Plastik dieser Zeit haben beobachten können, zu verwirklichen strebt (Abb. 152).

Verschwunden ist jetzt die letzte Andeutung einer Quaderung oder einer Plattenverkleidung der Wand. Aber auf das stärkste zurückgedrängt ist gleichzeitig die Auflösung der Wand ins Räumliche; die Wand ist wieder fest geworden, sowohl in der Anordnung wie in der Ausführung der Malereien. Die Wand ist in große ornamentalisierte Flächen mit geringer Bewegung aufgeteilt. Die Ornamente selbst wie auch alle anderen Formen sind von



152. Wand III. Stiles. Pompeji, scavo del Princ. di Montenegro; im Mittelbild: der trunkene Herkules bei Omphale.

ist gezeichnet, linear. Auch die zierlichen Gebilde über dem Mittelteil der Wand sind zwar luftig und zart, aber sie halten sich in der gleichen Fläche, ihre Perspektiven wirken nicht überzeugend räumlich. Die bemalten Flächen können jetzt wieder vielmehr, als es im II. Stil der Fall war und bald danach im IV. wieder sein wird, als Einzelfelder betrachtet werden, sie verlieren nichts an Wirkung durch die Isolierung, während die Wirkung der Wände II. und IV. Stiles eben hauptsächlich in der Gesamtwirkung besteht. Charakteristisch sind ferner im III. Stil die Anklänge an ägyptische-Formen, hauptsächlich in der Ornamentik, weshalb man den Stil auch den ägyptisierenden genannt hat.

Der III., augusteische Stil stellt alles in allem eine klare Reaktion dar auf die räumlich-malerische Auflösung und Zerstörung des Wandcharakters im II. Stil. Es ist kein Zufall, daß wir eine solche Festigung wie in Relief- und Porträtkunst nun auch in der Malerei des augusteischen Zeitalters feststellen können; diese Tatsache stellt nur einen weiteren Ausdruck der Gesamthaltung der Epoche dar.

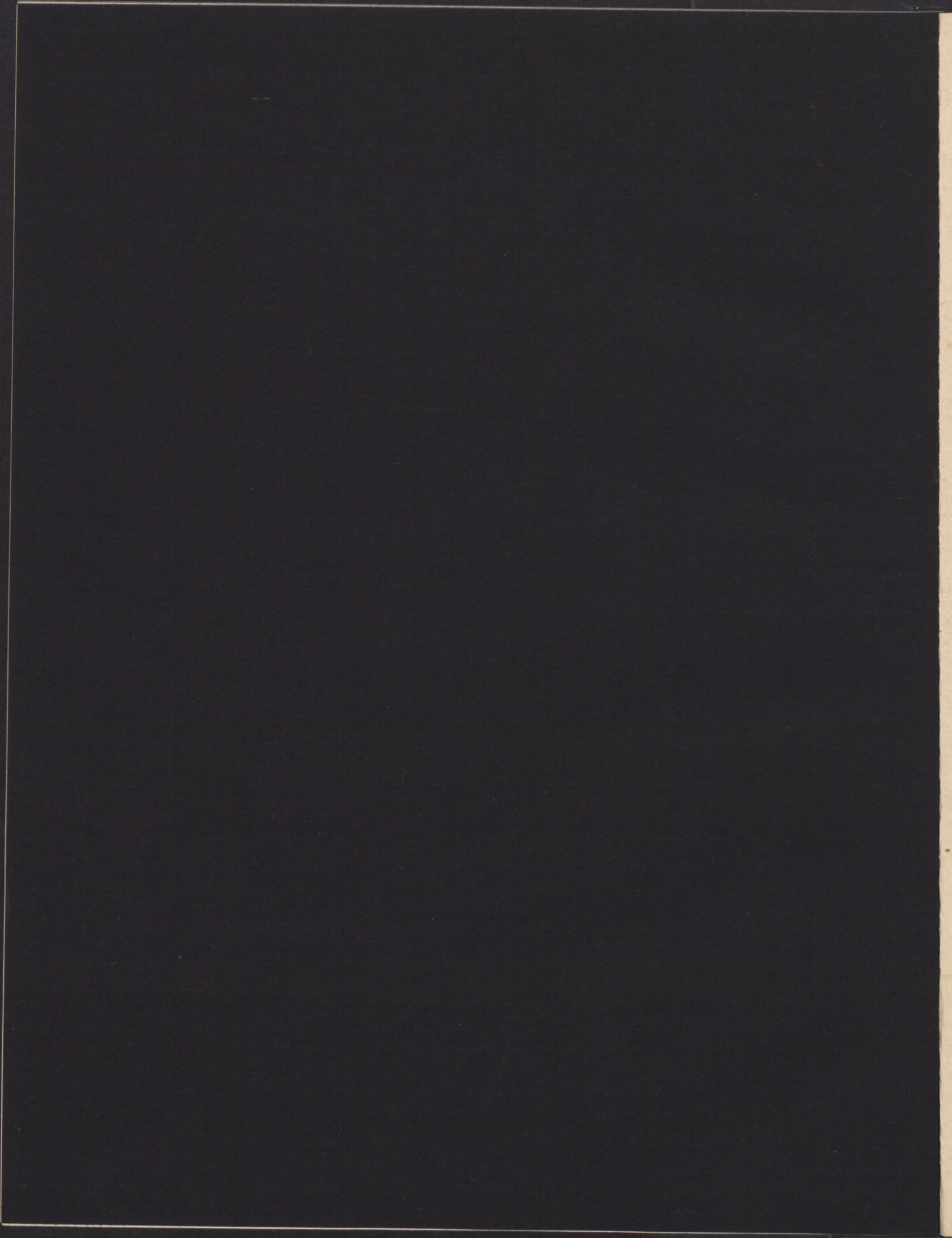
Der IV. Stil ist wieder, wenn auch nicht ausschließlich, ein Architekturstil, jedoch ein gänzlich veränderter (Abb. 153). Dadurch, daß er vom III. Stil vielfach die spielerische Feinheit der Architekturglieder, vom II. aber das architektonische Gerüst wie insbesondere das Mittel der malerischen Auflösung der Wand durch die „Räumlichkeit“ übernimmt, werden Wandkompositionen von phantastisch gesteigertem Ausmaße ermöglicht. Es gibt in dieser Zeit Wände, die geradezu eine Vorwegnahme entsprechender Wandmalereien des neuzeitlichen Barock darstellen.

Die Bewegung der Wand hielt sich im II. Stil gegenüber dem IV. noch in bewußten Grenzen. Jetzt werden die Gebälke wieder der Tiefe nach reich gegliedert, wo der III. Stil nur in der Fläche bleibende Linien gab (Abb. 152), die Säulen werden kannelliert, das Mittel, räumliche Illusion auch bei kleineren Gliedern durch Glanzlichter zu erzielen, wird weiter getrieben; in der das Gerüst bildenden Architektur wie insbesondere in den zwischen diesem sich öffnenden Bildern wird mit Hilfe der Farbe eine Luftperspektive, also eine Atmosphäre erreicht wie nie zuvor. Alles drängt zu einer über das im II. Stil Erreichte weit hinausgehenden Räumlichkeit des Gesamteindrucks.

außerordentlicher Zartheit, die Linien sind dünn und fein und vor allem flächig. Kein Sockel springt heraus, kein Wandteil zurück. Der Wert der Linie, die lineare Begrenzung ist wieder in ihr Recht getreten. Wohl finden wir gemalte Architekturen, aber die schwächtigen Säulchen sind dünn und zerbrechlich; sie sind unwirklich, baulich in ihrer grazilen Schlankheit nicht mehr möglich; diese Dekorationen haben etwas Kühles, aber in ihrer Zierlichkeit auch etwas fast Spielerisches an sich. Die auch hier verkürzten Gebälke über den Stützen besitzen trotz der gezeichneten Perspektive im Eindruck keinerlei Tiefe, eine außerordentlich geringe Räumlichkeit; es fehlt ihnen wie den Säulen der kräftige, belebende Schatten, die gemalte Atmosphäre. Alles



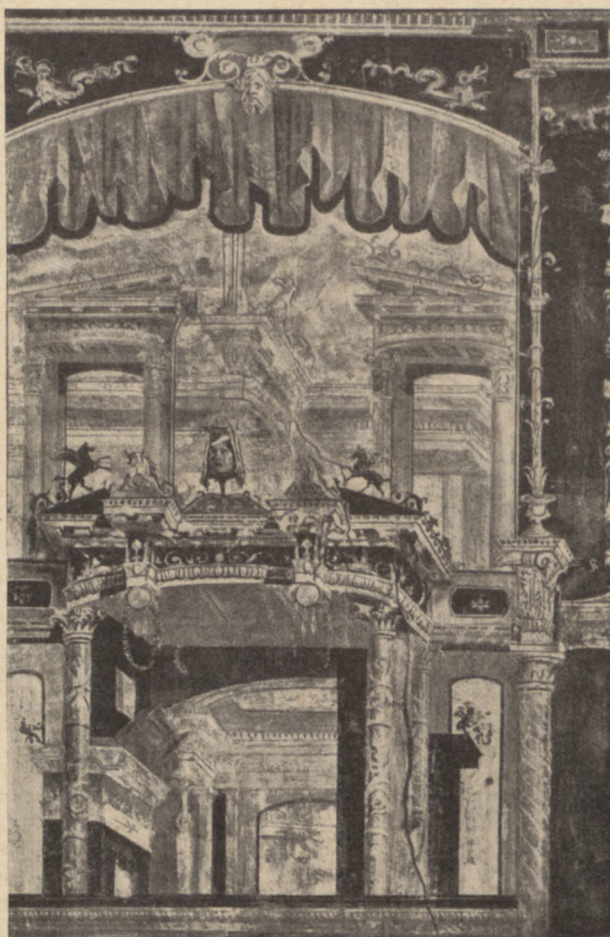
Wand zweiten Stiles (Spätzeit). Teilstück aus dem Hause der Livia auf dem Palatin in Rom.



Es ist die Epoche der flavischen Kunst, in der diese Malereien entstehen! In Relief und Porträt mußte notgedrungen durch die Bildhauerarbeit, durch das immerhin greifbare Material des Steines oder der Bronze der „malerische“ Stil dieser Zeit in gewissen Schranken gehalten werden, die aber hier, in der wirklichen Malerei keine Geltung mehr haben. Man kann daher sagen: wenn es je eine malerische Epoche in der römischen Kunst gegeben hat und wenn diese Epoche die flavische ist, so hat sie hier, in der Wandmalerei der flavischen Zeit, ihre Vollendung gefunden.

Die auch heute noch grundlegende Arbeit über die pompejanische Malerei ist: A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji 1882, deren Ergebnisse zusammengefaßt in: A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst, 1908, S. 472ff. — In seiner glänzend geschriebenen, gedankenreichen und durch ein großes Bildmaterial unterstützten Darstellung der pompejanischen Malerei hat L. Curtius (Die Wandmalerei Pompejis. Eine Einführung in ihr Verständnis, Leipzig 1929) versucht, die bisher gültige Einteilung Maus in vier Stile zu erschüttern: der IV. soll unmittelbar an den II. anschließen und der III. nur eine Abart des IV. darstellen, welche gleichzeitig mit diesem geherrscht habe. In der Tat lassen sich häufig Wände des III. von solchen des IV. Stiles nur schwer unterscheiden, vor allem dann, wenn sichere Wände des IV. Stiles nicht mit einem Architektur-, sondern, was häufig vorkommt, mit einem Ornamentgerüst überzogen sind. Jedoch glaube ich, daß der einfache Leitsatz, den F. Wirth zur Erkennung der Unterschiede aufgestellt hat, im wesentlichen seine Gültigkeit behält: „Der fundamentale Unterschied zum III. Stil ist der, daß die Ornamente körperlich-tiefenhafte gebildet sind. Sie sind unter Vernachlässigung des Konturs malerisch, oft nur fleckig hingesezt . . . Die Ornamente des III. Stiles sind dagegen linear, miniaturhaft gezeichnet und flach.“ F. Wirth, Der Stil der campanischen Wandgemälde, Röm. Mitt. 42. 1927, S. 1ff. besonders S. 22. Vgl. die eingehende nochmalige Begründung der relativen zeitlichen Abfolge der Mauschen Stile und ihre absolute Chronologie in der Besprechung des Buches von Curtius durch F. Wirth in Deutsche Literatur-Zeitung 1938, S. 163ff.

Die vorher genannte Arbeit von F. Wirth unternimmt es mit Hilfe der Anwendung der Wölfflinschen „Grundbegriffe“ (Grundsätzliches über deren Übertragung auf die antiken Stilepochen: G. Rodenwaldt in Zeitschrift f. Ästhetik 1919), die Entstehungszeit der eigentlichen Gemälde innerhalb der drei letzten pompejanischen Stile zu bestimmen. Mit diesen beschäftigt sich eine eindringende und in vielem richtungweisende Untersuchung von G. Rodenwaldt, Die Komposition der campanischen Wandgemälde. Berlin 1909. — Das angeführte Schrifttum enthält die älteren Arbeiten, auf deren ausführliche Angabe daher hier verzichtet werden kann. Brauchbare Abbildungswerke mit einer Einführung sind: G. E. Rizzo, La pittura ellenistico-romana. Mailand 1929. P. Marconi: La pittura dei Romani. Rom 1929. — Im Erscheinen begriffen: H. G. Beyen: Die pompej. Wanddekoration vom II. zum IV. Stil. I. Band. 1938. — Eine deutsche Monumentalpublikation veröffentlicht auf einzelnen, z. T. farbigen Tafeln eine stattliche Anzahl der besten Malereien mit einer Be-



153. Wand IV. Stiles, Teilstück. Aus Herculaneum, jetzt in Neapel, Museo nazionale.

schreibung: P. Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums, München, Bruckmann I. 1904—1931. Dagegen fehlt es noch an genügenden, auch hinreichend zuverlässigen und erschöpfenden Gesamtaufnahmen, Beschreibungen und Abbildungen der Dekorationen einzelner Häuser mitsamt ihrem baulichen Befund, wie es neuerdings in einigen italienischen Veröffentlichungen begonnen worden ist, z. B. A. Maiuri, La Villa dei Misteri und soeben: Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia, 1936ff.

Die Geschichte der römischen Malerei nach der Zerstörung von Pompeji (79. n. Chr. Geb.) behandelt zusammenfassend und ausführlich: F. Wirth, Röm. Wandmal. vom Untergange Pompejis bis Hadrian, Röm. Mitt. 44. 1929, sowie: Ders., Röm. Wandmal. vom Untergange Pompejis bis ans Ende des 3. Jhhs. Berlin 1934, wo auch einleitend S. 25ff. noch einmal die Wesenszüge der flavischen Malerei in Pompeji zusammengefaßt werden. — Unsere Kenntnis der Malerei von diesem Zeitpunkt an, der mitten in die Blüte des flavischen Stils fällt, ist mehr als dürftig; wir sind angewiesen auf Zufallsfunde, hauptsächlich in Rom und Umgebung, die uneinheitlich sind sowohl, was die Qualität der Arbeit wie die Art ihrer Bestimmung betrifft. Auch sind sie häufig nur wenig ergiebig, weil bescheiden; vor allem aber fehlt von jetzt an fast völlig die Möglichkeit, eine geschlossene Abfolge zu übersehen. Soweit man es erkennen kann, sind keine grundsätzlich neuen „Stile“ von der Art der pompejanischen geschaffen worden. Einstweilen scheint es so, wenn man die in Frage kommenden Reste überschaut, daß der hauptsächlich künstlerische Ausdruck der Epochen nicht auf dem Gebiete der Malerei gelegen hat, so sehr die Gesamtanlage des Römers an sich zum Malerischen neigte. Immerhin wollen wir dabei zwei Dinge nicht übersehen: 1. In dieser für uns noch verhältnismäßig dunklen Zeitspanne bis zum Ende des 3. Jhhs. liegen die Anfänge der Katakombenmalerei, also der christlichen Grabmalerei, die sehr bald einen eigenen Stil herausbildet, der aber — in welche Zeit man auch immer den Beginn dieser Malereien setzen will — gleich dem spezifisch christlichen Stil der späteren Sarkophagplastik erwiesenermaßen aus der römisch-heidnischen Malkunst und Dekorationsweise herauswächst, ohne diese nicht denkbar ist. 2. Am Ende — oder wenn man will — am Anfange einer neuen Zeit stehen Gemälde von überzeitlicher Größe und Bedeutung, die dabei gleichzeitig prägnanter Ausdruck ihrer Zeit sind — die Mosaiken von Ravenna, von denen an einer anderen Stelle dieses Handbuchs, wie auch von den Katakombenmalereien, gesprochen wird. Vgl. hierzu den Anfang und Ende der römischen Kunst überhaupt überschauenden Aufsatz von G. Rodenwaldt, Ara Pacis und S. Vitale, Bonner Jahrbücher 1928.

Verzeichnis der Namen und Sachen.

- A**
- Achill-Penthesilea 42, 62
 Achsenbindung 76
 Actium (Relief) 145
 Adalia 108, 122
 Adyton 96f.
 Aegae 9, 11, 21, 23
 Ägypten (Baukunst) 94, 101
 Aemilius Paulus 53, 64
 Agasias 67
 Agathangelos 162
 Agesandros 56, 66
 Agramer Mumienbinde 73
 Agrigent, Dioskurentempel 19
 Agrippa-Thermen 114
 Agrippina d. Jüngere 154
 Aigeira 52, 65
 Aischines (Statue) 33
 Akerström 73
 Alabanda 22
 Alatri, Tempel 84
 Alba Fucense 84
 Alesia-Becher 147
 Alexander d. Große 3, 29f.
 — Bildnisse 33, 37f., 51, 59, 158
 Alexander Severus 158
 Alexandria (Kunst) 67
 — Pharos 18
 — Tempel der Aphrodite 20
 Altar 10
 Alte Frau 66
 Alte, Trunkene 34, 61
 Alter Mann 66
 Amemptus-Ara 146
 Amphitheater 110, 117, 122
 Ankara 10, 21, 122
 Antigonos 38
 Antinous 135, 137, 138, 156
 Antiochia 30, 59, 121
 Antium 16, 27f., 33, 36, 61
 Antonianus 137, 148, 156
 Antoninus Pius 138, 156
 Antoninisch 132, 135f., 148, 156
 Anytos 52
 Apamea 121
 Aphrodisias 127, 137, 148
 Aphrodite des Doidalsas 35, 61, 62
 — Kallipygos 36f., 61
 — Kapitolinische 58, 66
 — und Triton 32, 59
 — Medici 66
 — von Knidos 29, 35
 — von Kyrene 58, 66
 — von Melos 58, 64, 65
 Apollodoros von Damaskus 100, 117
 Apollo von Civitā Castellani 85
 — in Kopenhagen 65
 — von Kyrene 51, 65
 — von Veji 81ff., 88
 Apollonios von Athen 18, 56, 57, 67
 — Gemmenschneider 162
 Apotheose Homers 54, 66
 — der Sabina 135f., 148
 — des Titus 147
 Apoxyomenos 30, 31, 33
 Apsis 6f., 95f., 98, 100, 116, 118
 Aquaedukt 111, 122
 Arak el Emir 20
 Ara Pacis Augustae 125ff., 128, 135, 142, 145f., 166
 Ara Pietatis Augustae 146
 Archaisieren 64
 Archelaos v. Priene 54, 66
 Architekturhintergrund 130, 132, 137, 142
- Architravbau 4
 Arezzo, Chimaira 87
 — Cippus 88
 Ariadne, schlafende 47, 63
 Arles 111
 Arringatore 87
 Artemis, Bronzerelief Delos 53, 66
 — und Iphigenie 26, 66
 Asklepios von Mynychia 62
 Aspasio (Gemmenschneider) 162, 169
 Aspendos 102f., 108, 122
 Athen, Attalos-Stoa 7, 10, 22
 — Erechtheion 6
 — Eubulidesmonument 65
 — Eumenes-Stoa 21
 — Hadrianstor 8, 24
 — Lysikratesmonument 6, 24
 — Nikebalustrade 33
 — Odeion des Herodes Atticus 105
 — Olympieion 21
 — Parthenon 90
 — Parthenonfries 146
 — Parthenos, s. d.
 — Propylaeen 5, 10, 16, 17, 90, 113
 — Theseion 12, 19
 — Thrasylosmonument 34, 60
 — Turm der Winde 7, 12, 16, 22, 67
 — Wanddekoration 67, 170
 Athena, Parthenos 6, 24, 50f., 65, 165, 169
 — von Kyrene 63
 — von Tralles 65
 — von Velletri 53
 Athenodoros 56, 66
 Attalos I. 18, 39, 46, 62
 — II. 52
 — III. 55
 Attaliches Weihgeschenk 39, 42, 62
 Attizismus 25, 50, 55
 Aufforderung zum Tanz 32f., 60
 Augustus 89, 90, 109, 110, 120, 128, 140, 152, 162
 — Porträt 127, 152, 162, 168
 Augusteische Kunst 145f., 152f., 162ff., 171
 Aurelische Kunst 149
 Aurelius Hermia 145
 Avezzano 130, 147
 Axialität 15, 99, 115, 118
 Azara-Herme 33
- B**
- Baalbek 96f., 101
 Bäder 112ff.
 Baitokaike 93
 Barberinischer Faun 47, 62
 Barletta 160
 Barock 25, 37, 107f., 131, 133, 135, 139f., 157, 172
 Barttracht 134, 156
 Basilika 116, 118
 Basis von Puteoli 146
 Bautechnik 18, 123
 Befreiung des Prometheus 64
 Belgrader Cameo 164, 169
 Benevent, Trajansbogen 131, 132f., 147
 Betender Knabe 33, 60
 Bezirk 98f., 128
 Bieda 85, 88
 Bildnisse, etruskische 83f., 88
 — griechische 37, 38, 46, 59, 60, 62, 63, 64, 66
- Bildnisse, römische 124, 125, 143, 150ff.
 Binnenhof 15
 Biremenrelief 145
 Blendarchitektur, hellenistische 10
 Boëdas 33, 60
 Boëthos 64
 Bohrtechnik 137, 157
 Bologna 88
 Borghesischer Fechter 67
 Boscoreale 69f.
 — Bronzefund 147
 Breccia, Grabrelief 146
 Bronzeleber von Piacenza 73
 Brunnenreliefs 146
 „Brutus“ 81, 84
 Bühnenhaus 105
 Buleuterion von Milet 6, 10, 11, 12, 17, 20, 22, 93, 107, 113
 Bupalos 64
 Büstenform 151
- C**
- Caere, Gräber 86
 — Hydrien 74
 — Malerei 78, 86
 — römisches Relief 146
 — Sarkophag 73, 81f., 88
 — Tempel 84
 — Tonplatten 87
 Caffarelli, Sarkophag 129, 138, 146
 Cameo Marlborough 166, 169
 Caracalla 137, 157f.
 Carinus 158
 Castel d'Asso 77, 86
 Castelporziano 123
 Cato 92
 Celer 117, 126
 Chairestratos 34, 60
 Chares von Lindos 30, 33, 59
 Cheirisophos 147
 Cherchel 117, 123
 Chimaira von Arezzo 87
 Chiusi Cippus 88
 — Gräber 87
 — Sphinx 82, 88
 — Steinbüsten 83
 Christentum 158
 Chrysippos 63
 Ciste, ficoronische 88
 Cisten, praenestinische 88
 Civitā Castellana 85
 — Relief 145
 Claudius 129, 153
 Claudisch 129f., 146, 153f.
 Colosseum 110, 117
 Commodus 157, 169
 Constantinus 118, 142, 156, 159
 Constantius 167, 169
 Cori 90f.
 Corneto-Tarquiniā 78
 Cortona 88
 Cossutius 21
 Curtius, Ludwig 173
 Cypern, Frauenkopf von 64
- D**
- Daïppos 33
 Damophon von Messene 52, 64, 66
 Deinde cessavit ars 29, 47, 54
 Delbrück 4, 77
 Delos 10, 47
 — Antigonos-Halle 19
 — Bronzerelief 53, 65
 — Hypostyle Halle 20
 — Isis-Statue 50, 66
- Delos Kleopatra 50, 54, 66
 — Ofellius 51, 64
 — Roma 66
 — Wanddekoration 71, 170
 Delphi, Monument des Aemilius Paulus 53, 64
 — Tholos 6, 24
 Demetrius I. von Syrien 51
 Demokritos von Abdera 8
 Demosthenes, Statue 33, 34, 51, 59, 165
 — Gemme 165
 Dezenallenbasis in Rom 137, 142, 149
 Didymaion 5, 8, 19
 Diokletian, Palast in Spalato 119
 — Relief 142, 149
 Dionysios 64
 Dionysos von Priene 51, 65
 — von Thasos 34, 60
 — vom Thrasylosmonument 34, 60
 Dioskuren vom Montecavallo 62
 Dioskurides 162f., 168
 Diopos 74
 Doidalsas 35f., 61, 62
 Domitian 154
 Domitius-Basis 124f., 144
 Dornauszieher 60
 Dougga 101, 122
 Dreimetopensystem 4, 5, 18, 19, 22
 Droysen 3
 Durchdringung von Innen- und Außenbau 17, 98, 106
- E**
- Eingeweideschau 148
 Eierstabkapitell 5
 Elagabal 158
 Eleusis, Propylaeen 23
 Ephesos, Bibliothek 106, 122
 — Hafentor 110
 — Mithridatestor 8, 29, 108, 122
 — „Serapeion“ 95, 99f., 122
 — Relief 141, 148
 — Theater 104, 122
 Epidauros, Bauten 6, 22, 24, 102f., 104
 Epigonos 38f.
 Eros, schlafender 64
 — und Psyche 62
 Erythrae, Statue von 66
 Etrusker, Baukunst 74ff., 84, 99
 — Einwanderung 73
 — Gräber 73, 74, 85
 — Grabstelen 88
 — Herkunft 72f.
 — Inschriften 73
 — Kanopen 83, 88
 — Kulttreppen 88
 — Porträt 83f., 124
 — Sarkophag 81f., 83, 87f.
 — Säule 77
 — Skulptur 81, 87
 — Spiegel 85, 88
 — Tempel 74f.
 — Tonskulptur 81, 88
 — Wandmalerei 74, 77f., 86f.
 Eubulides 53
 Euheir 74
 Eugrammos 74
 Euhodos 163, 169
 Eukleides 52
 Eumenes I. 18
 — II. 39, 47

Eurotas, Statue 31, 59
 Eustylos 13
 Euthydemos von Baktrien 63
 Euthykrates 33
 Eutyches 162, 165, 168
 Eutyichides 30, 59

F

Fabullus 117, 126
 Falerii 85
 Famulus 117
 Farnesischer Stier 65
 Fassade 8f., 100, 104, 106, 111, 122
 Faun, Barberinischer 47, 62
 Faustkämpfer 56, 58, 67
 Fechter, borghesischer 67
 Felix, Gemmenschneider 163, 169
 Ficoronische Ciste 88
 Fiesole 85
 Figural Kapitell 92
 Fischer 66, 88
 Fischerknabe 62
 Flavische Kunst 92, 94, 110, 114, 117f., 120, 129f., 130ff., 140, 146, 154, 162, 173
 Flavius Romulus 163
 Frauenbildnisse 154
 Freitreppe 17
 Furtwängler 163

G

Gabii 93, 98
 Galerienmauer 10, 24
 Gallienus 158
 Gallier-Anathem 39, 42, 62
 — Ludovisi 41
 — Sterbender 39f.
 Gemäldekopien 171
 Gemma Augustea 163, 164, 166, 168
 — Claudia 164, 166, 168, 169
 Gemmen 162ff.
 Gerasa 7, 96
 Gewölbe 8, 24, 86, 94
 Giganten 43, 44
 Gigantomachie 135; vgl. Pergamon
 Giuliano, San 86
 Gladiatorenrelief 145
 Glyptik 162ff.
 Gordianus 158, 160
 Grabaltar 146
 Gräber 8, 67, 86; vgl. Tomba
 Grabsteine, römische 145
 Grabstelen 8, 67
 Grazien 66
 Grimmanische Brunnenreliefs 146
 Gruppen: Achill-Penthesilea 42, 62
 — Aphrodite-Triton 32, 59
 — Artemis-Iphigenie 26, 66
 — Aufforderung zum Tanz 32, 60
 — Befreiung des Prometheus 64
 — Dioskuren vom Montecavallo 62
 — Eros und Psyche 62
 — Farnesischer Stier 66
 — Gallier Ludovisi 41
 — Grazien 66
 — Herakles-Hirschkuh 60
 — Herakliskos 62
 — Knabe mit der Gans 64
 — Laokoon 39, 43, 56, 66
 — Lykosura 52, 65
 — Marsyas-Skythe 47f.
 — Nil 67
 — Pasquino 41f., 62
 — Ringer Athen 33
 — Satyr-Gigantenkampf 62
 — Satyr-Hermaphrodit 61, 66
 — Satyr-Nymphe 32, 61
 Gruppenbau 17, 76
 Gruppenkomposition 59, 61
 Gymnasion 15

H

Haartracht 154f.
 Hadrasen 67
 Hadrian 98, 132, 155
 Hadrianeum 148
 Hadrianisch 134f., 148
 Hagesandros 56, 66
 Halbsäule 10f., 24, 93, 110
 Hallkarnassos 9, 66
 Hallenbezirk 15
 Hallenbau 4, 5, 9, 14
 Hateriergrab 130, 132, 147
 Hauptansicht 27, 32, 38, 48, 51, 61, 145
 Hauran 96
 Haus der Livia 170
 Heimkehr Hadrians 148
 Helios-Metope von Troja 37, 59
 — von Rhodos 30, 33, 59
 Hellenisierung 120, 124, 126
 „Hellenistische“ Reliefs 53
 Hephaistion 68f.
 Herakles-Hirschkuh 60
 Herakliskos 62
 Hermaphrodit 48, 49, 61, 63, 64
 Hermes des Praxiteles 35
 — sitzender, Neapel 33, 60
 Hermogenes 5, 9, 13f., 21, 24, 54
 Herodoros 59
 Herophilos 162, 168
 Hildesheimer Silberfund 147
 Historisches Relief 124ff.
 Homer-Apotheose 54, 66
 — Porträt 56f., 66
 Honorius 169
 Hösn Soleiman 93, 99
 Hyllios 162

I

Ibn Wardan 119
 Idyllisches 24, 53, 68
 Igeler Säule 141
 Iliion 35, 59
 Illusionismus 171
 Inkrustationsstil 170
 Innenbau 6, 9
 Ionismen 5
 Isis von Delos 50, 66
 Isisprozession 148
 Isokephalie 53
 Istanbul 143, 144, 150

J

Jagddenkmäler 134, 137
 Jerusalem 132
 Jochdifferenzierung 76f.
 Julia Titi 163, 169
 Juliergrab in St. Remy 145
 Juno Cesi 63

K

Kaiserbildnis 151ff.
 Kalat Fakra 99
 Kallipygos 36f., 61
 Kalydon, Heroon 7, 22, 23
 Kameen 162ff.
 Kanopen 83, 88
 Kapitolsanlagen 94, 99, 122
 Karikatur 25, 60
 Kaschnitz, von, -Weinberg 81
 Katakombenmalerei 174
 Kentaur von Vulci 81, 82, 88
 Kentaurerbecher 147
 Kentaurenkopf 62
 Kephisodot 59
 Klassizismus 25, 34, 50, 52, 54f., 128f., 131, 134f., 140, 150, 152, 156, 158, 162f., 166
 Kleinmeisterschalen 86
 Kleitor 65
 Kleon, Gemmenschneider 162
 Kleopatra von Delos 50, 54, 63, 66
 Klinensarkophag 138
 Knabe, betender 33, 60
 — mit der Gans 64
 — von Tralles 34f., 61

Knöchelspielerin 61
 Kolossalwerke 30, 38, 52, 65, 126, 160
 Kompositkapitell 91, 92
 Konche 94
 Konstantinopel 150
 Kopien 126, 165
 Korfu 13
 Kos, Altar 10
 — Asklepieion 13, 16, 19, 22, 99
 — Bruchstück 64
 — Charmylon 24
 Krahmer, G. 25, 26
 Kreuzgewölbe 116f., 118
 Krypta 96, 98
 Kulttreppe 88
 Kuppel 8, 98

L

„Ladenschilderreliefs“ 146
 Lagina, Fries 50, 54, 66
 — Hekateion 22
 Landschaft 53, 70, 80, 129
 Landschaftsbilder 146
 Lanuvium 85
 Laokoon 39, 43, 56, 66
 Laudatio Memoriae 148
 Liciniuscameo 169
 Lindos, Propyläen 16
 Lucius Verus 157
 Lupa 81, 87
 Lykosura 52, 65
 Lysipp 28, 29ff., 37f., 60

M

Mädchen von Antium 16, 27f., 33, 36, 61, 63
 — Budapest, Statuette 60
 — knöchelspielend 61
 — sitzendes 60
 Magnesia a. M. 11, 13
 — Altar 21, 65
 — Artemision 9, 10, 15, 21, 99
 — Brunnenhaus 8
 — Fries 54, 65
 — Tempel des Zeus Sosipolis 21, 23
 — Statuen 66
 Malerei 67ff., 170ff.
 Malerisch 133
 Mamurt Kaleh 18, 19
 Manliusara 146
 Marc Aurel 156f.
 Marengo 147
 Marktfrau 67
 Marktort 106ff., 122
 — von Priene 8
 Mars von Todt 87
 Marsyas 47, 48, 62
 Marzabotto 84, 85
 Mau, A. 170, 173
 Mausoleum 9
 Maximinus Thrax 158
 Medjdel Andjar 95
 Megalographie 67
 Melfi 149
 Menachmos 33, 60
 Menander 26, 59
 Menekrates 66
 Messa 20
 Messerschmidt 74
 Milet, Buleuterion 6, 10, 11, 12, 17, 20, 22, 93, 107, 113
 — Didymaion 5, 8, 19
 — Gymnasion 20
 — Heroon 22
 — Laodikebau 10, 19
 — Marktort 104f., 122
 — Nymphaeum 106
 — Speicher 20
 Mischung der Ordnungen 5f.
 Mithridates Eupator 64
 Montecavallo 62
 Montealeone, Bronzewagen 87
 Monumentum Ancyranum 90, 122
 Mschatta 120, 121, 123

München, Weihrelief 53, 64
 — etrusk. Krieger 88
 Münzbildnisse 151
 Muse 54
 — Polyhymnia 54f.
 — von Samos 66
 — in Venedig 27f., 51, 54, 63, 66
 Musenbasis von Halikarnaß 66
 Myron von Theben 36

N

Nereidenbecher 147
 Nereidenmonument 9
 Nero 154
 Neuttiker, neuattisch 55, 169
 Neumagen 141
 Niha 95
 Nike von Samothrake 29, 36ff., 61
 — stieropfernd 60
 Nikeratos 38
 Nikeso 34, 60
 Nikomedeia 35
 Nikomedes 30
 Nikomedes 35
 Nil 67
 Nimes 90, 93, 111, 112, 113, 122
 Norchia 86
 Nordafrika 122
 Nymphaeum 106, 122

O

Octavian 153
 Odeion, Athen 105
 — Termessos 20, 96
 Odysseelandschaften 71
 Ofellius 51, 64
 Olba (Kilikien) 6, 20
 Olympia, Theokolon 8, 15, 22
 Omayyadenschlösser 120
 Orange 105, 122, 146
 Ordnungen 4ff., 23, 92
 Origines 158
 Orphernes 47, 51
 Orvieto 85, 87
 Ostia 122, 135, 148

P

Pagasae 67
 Palast 119f., 123
 Palmyra 96, 109, 119, 123, 141, 150
 Pantheon 97f.
 Pariser Cameo 164, 168
 Parrhasios 147
 Parthenon 90
 Parthenonfries 146
 Parthenos 6, 24, 50f., 65, 165, 169
 Pasiteles 127
 Pasquino 41, 56, 62
 Pedescia (Gemmenfund) 164, 168
 Pentheus (Gemälde) 69
 Pergamon, Altar, Bau 10, 15, 16, 17, 19, 21, 62
 — Großer Fries 39, 42ff., 62, 135
 — Kleiner Fries 53, 54ff., 62, 129
 — Zeitbestimmung 45f., 63
 Amphitheater 111
 Apsisbau 6, 8, 19, 63
 Asklepieion 98, 122
 Athenbezirk 5, 7, 15, 18, 20, 23, 39, 104
 Bibliothek 21, 47, 50
 Brücken 24
 Demeterbezirk 18
 Gallieranatheme 40ff., 62
 Gewandstatuen 49f.
 Gymnasion 8, 10
 Herabezirk 22, 52
 Hermaphrodit 48f.
 Malerei 68f.
 Markt 9
 Markttempel 6
 Paläste 7
 Parthenoskopie 51, 65

- Pergamon, Plastik, insgesamt 29, 38ff., 49, 63, 66
 — Prinzessinnenpalais 22
 — Schöner Kopf 48
 — Südtor 23
 — Theater und Theaterterrasse 7, 8, 9, 16, 17, 24, 91, 92, 104
 — Tragödie 49, 63
 — Trajanum 7, 9, 99, 101
 — Wanddekoration 170
 — „Zeus“-Statue 52, 65
 Perge 7, 8, 20
 Perser, sterbender 42
 Perspektive 67
 Perugia, Bronzerelief 87
 — Cippien 88
 Pfeilerbasilika 116, 118
 Phaidias 33
 Phidias 28, 50f., 165, 169
 Phigalia 6, 24
 Philadelphia, Kopf in 88
 Philae 122
 Philemon 165, 168
 Philetairos 18, 19, 60
 Philippus Arabs 158
 Philosophenköpfe, östliche 161
 Phylomachus 38
 Piacenza, Bronzeleber 73
 Platoriner, Grab der 146
 Plinius 29
 Plotin 158
 Plotina 155
 Podiumfassade 9f.
 Podiumtempel 9, 75, 91, 100
 Pola 111, 122
 Politische Kunst 124, 144
 Polybios 65
 Polydoros 56, 66
 Polyuektos 33, 59, 165, 168
 Polygnotos 67
 Polyhymnia 54f.
 Polykleitos, Gemmenschneider 162
 Polykles 49, 64
 Polyklet von Argos 29, 153
 Pompeji, Amphitheater 110, 122
 — Dekorationsstile 71, 170ff.
 — Haus der Vettier 69
 — Tempel der Fortuna Augusta 93
 — Vespasiansaltar 147
 — Vespasianstempel 100, 132
 — Wandmalerei 170ff.
 — Zentralthermen 113f.
 Pompejus 152
 Pont du Gard 90, 112
 Populonia 84, 86
 Porta Nigra 109
 Porträts, etruskische 83f., 88, 124
 — griechische 37, 38, 46, 59, 60, 62, 63, 64, 66
 — römische 124, 125, 143, 150ff.
 Poseidon, Bronzestatue 64
 — von Melos 51, 65
 Praenestinische Spiegel 88
 Praxiteles 29, 35, 58
 Priene, Altar 10, 22
 — Archelao-Relief 54, 66
 — Athenatempel 16, 22, 47
 — Dionysos, Statue 51, 65
 — Ekklesiasterion 8, 13, 20
 — Gigantomachie 53, 65
 — Gymnasion 10
 — Halle 22
 — Marktort 20, 108
 — Nikos 34, 60
 — Oropherneshalle 22
 — Parthenos 51, 65
 — Wanddekoration 170
 — Zeusbezirk 15, 20
 Primaporta 153
 Prometheus 64
 Prostylos 9, 16, 75
 Provinzkunst 141, 146
 Pseudodipteros 12f., 19, 20, 22
 Pseudoperipteros 93
 Pulpitum 104
 Pulydamas 60
 Puteoli 146
R
 Rabirius 117, 126
 Rasenna 73
 Raumgestaltung 14, 76, 103f., 114
 Raumgruppe 76
 Ravenna, Mosaiken 174
 — Relief in S. Vitale 146
 Realismus 36, 66, 80, 152
 Reihung 136, 143
 Relief aus dem Oelwald bei Athen 67
 Reliefbilder 128f., 165
 Reliefsarkophage 137f., 149
 Republikaner (Porträts) 151
 Republikanische Kunst 152
 Rhamnus 34, 60
 Rhodos 29, 30, 56
 Rhopographie 67f.
 Rhyparographie 68
 Richtungsbaue 16, 75, 116
 Riegl, A. 89
 Ringergruppe, Athen 33, 60
 — Neapel 60
 Rodenwaldt, G. 123, 138, 144, 161, 166, 169
 Rom, Amphitheater Castrum 110
 — Amphitheater Flavium 110
 — Antoninussäule 136, 139, 148
 — Ara Pacis 125ff., 128, 135, 142, 145ff., 166
 — Argentarierbogen 149
 — Argentinia 93
 — Auditorium des Maecenas 95
 — Augustusforum 93
 — Basilica Julia 111
 — Basilica Ulpia 101
 — Caracallathermen 115
 — Colosseum 110, 117
 — — Relief vom C. 147
 — Dezenalienbasis 137, 142, 149
 — Faustinatempel 136, 148
 — Forumsschranken 148
 — Goldenes Haus des Nero 117, 123
 — Hadrianeum 136, 148
 — Jupiter-Capitolinus-Tempel 76, 82, 85
 — Kaiserfora 92, 100, 122
 — Kaiserpaläste auf dem Palatin 117
 — Kapitell aus den Caracallathermen 91
 — Konstantinsbogen 109
 — — Reliefs 133, 134, 137, 142, 143, 147f.
 — Marcellustheater 11f., 122
 — Marcussäule 135, 136, 149
 — Mars-Ulter-Tempel 93, 100
 — Maxentiusbasilika 117f., 123
 — Mercato di Trajano 101
 — Neptunbasilika 148
 — Nervaforum, Relief 147
 — Palazzo Sacchetti, Relief 137, 140, 149
 — Pantheon 97f.
 — Septimius-Severus-Bogen 137, 149
 — Tempel 90, 94
 — Thermen 114ff.
 — Titusbogen 130, 132, 142, 147
 — Trajansforum 92, 100f., 116, 122, 147
 — Trajansthermen 114
 — Trajanssäule 100f., 134, 136, 148
 — Venus- und Romatempel 95
 — Villa Doria Pamfili, Relief 138
 Roma von Delos 66
 Romanisierung 97, 107, 121, 127, 138, 141, 161
 Romulus, Gemmenschneider 163, 164, 167, 169
 Rosenberg, A. 84
 Rosenpfeiler 130, 132
 Rückwandaedicula 96
 Rundbauten 4, 98, 116, 122
 Rusticamauer 10
S
 Sabina, Apotheose 135f.
 Sabratha 122
 Salis, A. von 25
 Saloniki, Galeriusbogen 149
 Samothrake Arsinoeion 7, 11, 18
 — Giebel 37, 60
 — Mysterientempel 6, 20, 37
 — Nike 26, 61
 — Propylon 19, 21
 San Giuliano 86
 Sarkophag Caffarelli 129, 138, 146
 — der Constantia 138, 150
 — der Helena 150, 169
 — des Junius Bassus 150
 — Ludovisi 139, 141, 149
 — von Melfi 149
 Sarkophage, attische 138
 — römische 127, 137ff., 141, 149
 Satricum 85
 Satyr und Hermaphrodit 61
 — und Nympe 32f., 58, 60, 61
 Satyrn im Gigantenkampf 62
 Säule, dorische 4, 77
 — etruskische 76f.
 — ionische 5
 — korinthische 6, 92
 — Halbsäule 10f., 24, 93, 110
 Säulensarkophage 138, 148
 Sbeitla, Kapitol 94
 Scenae frons 104
 Schede, M. 23
 Schlachtrelief vom Konstantinsbogen 133
 — Pamfili 135, 138f.
 Schlachtsarkophage 128, 139, 141
 Schleifer 62
 Segovia 112
 Seleukos Nikator 60, 62
 Septimius Severus 117, 137, 157, 169
 Severus Alexander 158
 Signia 73, 84
 Siena, Grazien 66
 Sillyon 8, 24
 Situationsbau 16
 Skelettbecher 147
 Skopas 29
 Sminthe 21
 Snijder 147
 Soffitte 6, 23
 Solon, Gemmenschneider 162
 Sosos, Maler 68
 Sosos, Gemmenschneider 162
 Sostratos von Knidos 9, 24
 Sovana 76, 86
 Spalato 119f., 123
 Sphinx von Chiuse 82, 88
 Spiegel, etruskische 88
 Spätantike 89, 92, 113, 119, 136, 138, 140, 143, 158
 Stadttor 10, 122
 Statuenkopien auf Gemmen 165
 Steigerung 16, 101, 117
 Steinschneidekunst 162ff.
 Sterbender Gallier 39
 Stier, Farnesischer 65
 Stilicho 169
 Stilleben 68
 Stockwerkbauten 5
 Stockwerkfassade 9, 105, 111
 Storchbecher 147
 St. Remy 145
 Stützmauer 9, 100
 Suovetaurilien 125
 Susa 142, 146
 Symmetrie 15, 99, 107, 115, 118
 Syrien (Baukunst) 93, 94, 96, 121
T
 Tarquinia 87, 82, und s. Tomba Tauriskos 65
 Tegea 6, 24, 93
 Telephos-Fries in Pergamon 54ff., 62, 129
 — Gemälde 68
 Tellus 126, 128
 Tempelbau 12f., 90ff.
 Tempelbezirk 98f., 128
 Teos 14, 21
 Termessos (Odeion) 20, 96
 Terrassenbau 9, 17
 Tetrapylon 109
 Theaterbau 102ff., 110, 122
 Themis 34, 60
 Theokrit 24
 Theodosiusobelisk 143f., 150
 Thermen 94, 112ff., 123
 — des Agrippa 114
 — des Caracalla 114ff.
 — des Diokletian 114
 — des Nero 114
 — des Titus 114
 — des Trajan 114
 — in Pompeji 113f.
 — in Trier 115ff.
 „Thermenherrscher“ 51, 64
 Tholos 24
 Thrasyllosmonument 34, 60
 Tiber, Statue 67
 Tiberius 153, 162
 Tiefenillusion 149
 Timarchides 64
 Timarchos 59
 Timgad 122
 Timonidasflasche 86
 Titus 110, 154
 Titusbogen 130, 132
 Tivoli 93, 118, 123
 Todi, Mars 87
 Toga 145
 Tomba d. animalium dipinti 86
 — d. Auguri 80, 86
 — d. Baccanti 87
 — d. Barone 74, 87
 — d. caccia e pesca 80, 86
 — Campana 78, 79
 — d. Cardinale 87
 — Casuccini 79, 87
 — d. citaredo 87
 — d. duce 86
 — Franc. Giustiniani 87
 — François 80, 87
 — Golini 87
 — Ildebranda 76
 — d. iscrizioni 87
 — d. leonesse 79, 87
 — d. leoni dipinti 86
 — d. leopardi 87
 — d. letto funebre 80, 87
 — d. morente 87
 — d. morto 87
 — d. nave 86
 — d. orco 80, 87
 — d. pulcella 87
 — d. pulcinella 86
 — Querciola 87
 — d. scimmia 87
 — d. scudi 79
 — d. sedie e d. scudi 86
 — Stackelberg 79, 87
 — d. tifone 80, 87
 — d. tori 86
 — d. triclino 72, 79, 80, 87
 — d. vasi dipinti 79, 87
 — d. vecchio 87
 Tonne 8
 Toreutik, römische 147
 Toro Farnese 65
 Torso vom Belvedere 56, 67
 Totenmaske 152
 Tracht 145
 Tragödie 49, 63
 Trajan 100, 110, 131f., 155, 159
 Trajansforum 92, 100, 116, 122, 147

- | | | | |
|--|--|---|--|
| Trajanssäule 100f., 134, 136, 148
Trajanus Decius 159
Tralleis 34f., 61, 65f.
Trebonianus Gallus 158f.
Treppenanlagen 17, 24
Trier, Kaiserthermen 90, 115ff.
— Porta Nigra 109
Triglyphon 4
Triton 59
Triumphalgemälde 124, 144
Triumphbogen 108f., 122
— Reliefs 146
Trivulziogemme 163, 167, 169
Troilos 79
Troja, Athenatempel 12f., 18, 37, 59 | Trunkene Alte 36f., 61
Tubicen 40
Tuskisches Erz 81
Tyche von Antiochia 30f., 59
— des Bupalos 64
Tyrsener 72

Valentinian III. 168, 169
Veji, Apoll 81, 83
— Tempel 84
— Tomba Campana 78, 79, 86
Venus von Milo 58
Vergil 59
Verkaufsläden, Reliefs 147
Verona 11, 122
Vespasian 110, 154 | Vespasiansaltar, Pompeji 147
Vicomagistri 146
Vienne 93, 122
Villa 118f., 123
Vitruv 12, 13, 74
Vitulus 60
Volkskunst 124, 141f., 150
Volterra, Reliefstelen 81
— Urnen 88
Vulka 82, 84
Vulci, Kentaur 81, 82, 88

<p style="text-align: center;">W</p> Wandmalerei 24, 170ff.
Wandssockelfassade 9f.
Wasserleitungen 111, 122
Weege 78 | Weigand 123
Weihrelief, München 53, 64
Weißpappelaltar 147
Wickhoff 89
Wirkungsfläche 166
Wirth, F. 173
Wölbung 8, 24, 86, 94, 112f., 116
Wölfin, kapitolinische 81, 87

<p style="text-align: center;">X</p> Xanthos, Nereidenmonument 9

<p style="text-align: center;">Z</p> Zentralbau 119
Zeus von Aigeira 52, 65
— von Pergamon 52, 65
— Stratios 61 |
|--|--|---|--|

Verzeichnis der Tafeln.

Tafel I. Der Altar von Pergamon. Treppenwange nach dem Wiederaufbau.....	16
Tafel II. Vier Köpfe vom sog. Kleinen attalischen Weihgeschenk...	40
Tafel III. Schlafender Hermaphrodit. Louvre zu Paris	48
Tafel IV. Die Aphrodite von Kyrene. Rom, Thermenmuseum	56
Tafel V. Etruskische Wandmalerei aus der Tomba dei Tori in Tarquinia	80
Tafel VI. Bildnisse römischer Kaiser von Augustus bis Nerva.....	144
Tafel VII. Bildnisse römischer Kaiser von Trajan bis Caracalla.....	152
Tafel VIII. Bildnisse römischer Kaiser von Elagabal bis Gallienus.....	160
Tafel IX. Römische Gemmen und Kameen.....	168
Tafel X. Wanddekoration II. Stiles, Teilstück aus dem Hause der Livia auf dem Palatin zu Rom.....	172

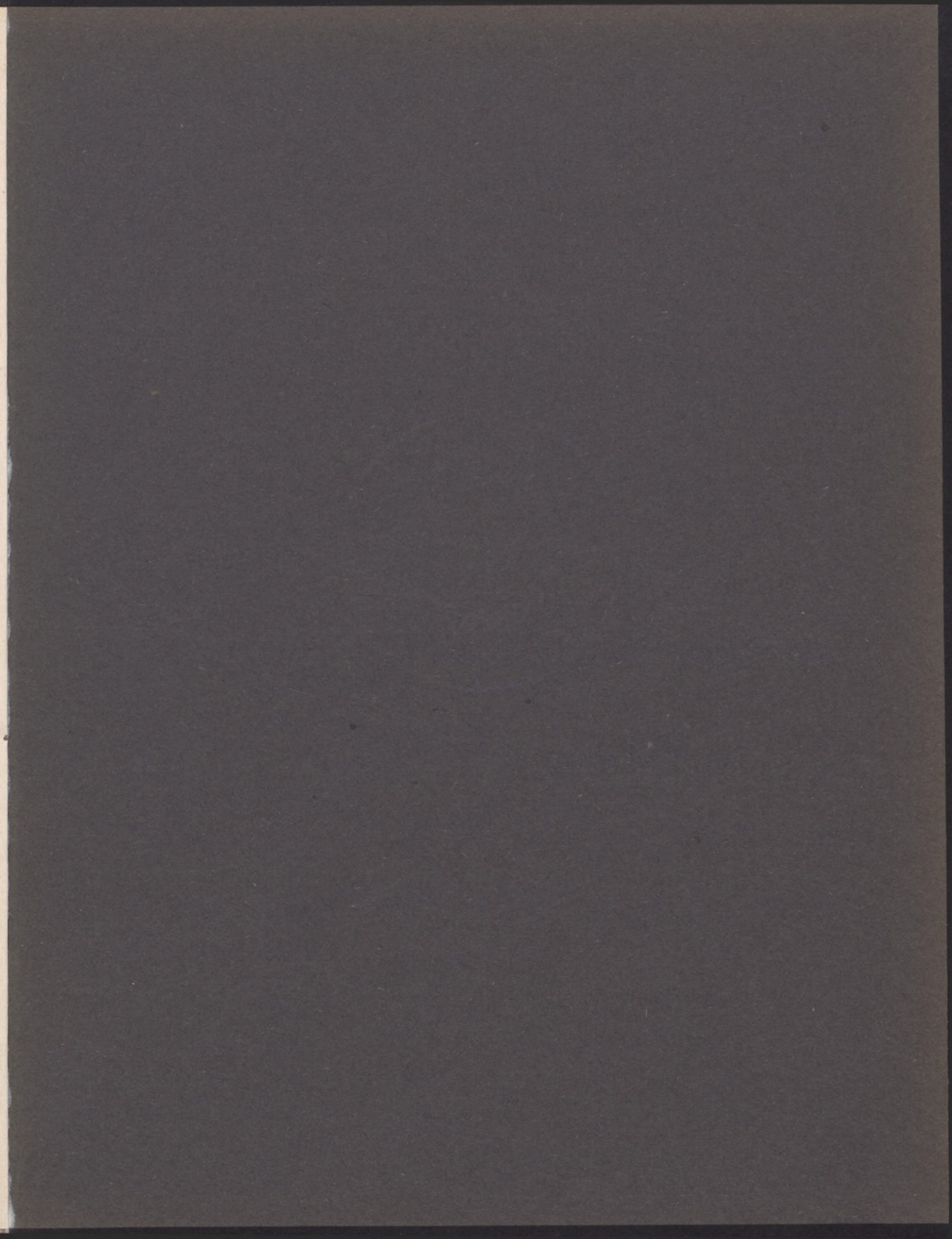
Inhaltsverzeichnis.

	Seite		Seite
Die hellenistische Kunst	3	Die Malerei	67
Einleitung	3	Die Quellen 67. — Die Gattungen 68. — Pergamenische Malerei 69. — Landschaftsmalerei 70. — Wanddekoration 71.	
Die Baukunst	4	Die etruskische Kunst	72
Die dorische Ordnung 4. — Die ionische Ordnung 5. — Die korinthische Ordnung 6. — Geschlossenheit des Baukörpers 7. — Wölbungen 8. — Die Fassade 9. — Buleuterion von Milet 10. — Durchdringung von Innen- und Außenbau 11. — Tempeltypen 12. — Der Pseudodipteros des Hermogenes 13. — Raumprobleme 14. — Hallenbezirk und Axialität 15. — Symmetrie und Richtung 16. — Steigerung. Gruppenbau 17. — Verzeichnis hellenistischer Bauten 18.		Die Etrusker 72. — Die Einwanderung der Etrusker 73. — Griechen in Etrurien 74. — Die etr. Baukunst 75. — Der etr. Tempel 76. — Die Säule 77. — Die etr. Malerei 78. — Die archaische Malerei 79. — Die hellenistische Malerei 80. — Die etr. Skulptur 81. — Die etr. Terrakotta-Großplastik 82. — Das etr. Porträt 83. — Schrifttum 84.	
Die Skulptur	24	Die römische Kunst	89
„Barock“ und „Rokoko“ 25. — Das Problem der Zeitbestimmung 26. — Die Thesen G. Krahmers 27. — Die offene und die geschlossene Form 28.		Einleitung	89
Das dritte Jahrhundert: deinde cessavit ars 29. — Die Schüler des Lysipp 30. — Eutychides und sein Kreis 31. — Bronzwerke aus dem lysippischen Nachfolgekreis 33. — Die Demosthenes-Statue und der schlichte Stil 34. — Doidalsas in Bithynien 35. — Trunkene Alte 36. — „Frühbarock“ 37. — Nike von Samothrake 38.		Die Baukunst	90
Pergamon: Die Kunstschule von Pergamon 39. — Das große Weihgeschenk Attalos I. 40. — Das kleine Weihgeschenk Attalos I. 42. — Die Skulpturen des großen Altars 43. — Die Entstehungszeit des Altars 45. — Der Telephosfries 46.		Die Tempelbaukunst 90. — Hellenisierung der Bauformen 91. — Die korinthische Ordnung 92. — Der Pseudoperipteros 93. — Tempelbauten in den Provinzen 94. — Der Tempelinnenraum 95. — Die Apsis und das Adyton 96. — Das Adyton in Syrien 97. — Der sakrale Rundbau 98. — Der Tempelbezirk 99. — Die Kaiserfora in Rom 100. — Das Trajansforum in Rom 101. — Der Theaterbau 102. — Griechischer und römischer Theaterbau im Vergleich 103. — Scenae Frons 104. — Das Bühnenhaus 105. — Verbindung von Innen und Außen im Theaterbau 106. — Römische Fassaden 107. — Das Markttor 108. — Stadttor, Triumphbogen, Tetrasyon 109. — Das Amphitheater 110. — Die Thermen 112. — Bedeutung und Zweckbestimmung der Thermenanlagen 113. — Die älteren Anlagen 114. — Die flavische Neuschöpfung 115. — Wesenszüge der Kaiserthermen 116. — Maxentiusbasilika 118. — Villen und Paläste 119. — Schrifttum zur römischen Baukunst 121.	
Das zweite Jahrhundert: Pergamenisches 47. — Hermaphrodit 49. — Weibliche Gewandstatuen 50. — Die männliche Statue 51. — Klassizismus 52. — Das Relief 53.		Die Skulptur	123
Das erste Jahrhundert: Laokoon 56. — Apollonios, Nestors Sohn 57.		Das Relief 124. — Das republikanische Relief 125. — Griechenkunst der Römerzeit 126. —	
Verzeichnis hellenistischer Bildwerke 58.			

100, —

	Seite		Seite
Das augusteische Relief 128. — Ara Pacis Augustae 129. — Claudische Reliefs 130. — Die flavische Kunst 131. — Trajanische Reliefs 133. — Der Bogen von Benevent 134. — Die Trajanssäule 134. — Hadrianische Reliefs 135. — Antoninische Reliefs 136. — Das Relief seit Septimius Severus 137. — Reliefsarkophage 138. — Der Schlachtsarkophag Ludovisi 139. — Das Relief in den Provinzen 141. — Die „Volkskunst“ unter Konstantin 142. — Das Relief im 4. Jahrhundert 143. — Schrifttum zum römischen Relief 144.		hundert 157. — Das Porträt im 3. Jahrhundert 158. — Das Porträt im 4. Jahrhundert 159. — Die spätantike Kaiserstatue 160. — Schrifttum zum römischen Porträt 161.	
Das römische Porträt: Grundlagen der Benennung und Datierung 150. — Das republikanische Porträt 152. — Das augusteische Porträt 153. — Das flavische Porträt 154. — Frauenbildnisse 155. — Das Trajanisch-Hadrianische Porträt 156. — Das Porträt im 2. Jahr-		Die Steinschneidekunst: 162. — Die Gemmenschneider sind griechischer Herkunft 163. — Die augusteische Steinschneidekunst 164. — Klassizismus 165. — Die Steinschneidekunst in der späteren Kaiserzeit 167. — Verzeichnis von Gemmen und Kameen 168.	
		Die Malerei	170
		Der erste Stil 170. — Der zweite Stil 171. — Der dritte Stil 172. — Der vierte Stil 173. — Schrifttum zur römischen Wandmalerei 173.	
		Verzeichnis der Namen und Sachen	175
		Verzeichnis der Tafeln	179





Biblioteka Główna UMK



300052198481





Biblioteka Główna UMK



300052198481

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

50 436

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

ZBIORY GRAFICZNE

NIE KSEROWAC

II²

A
K
2