

MEISTERWERKE IN BERLIN

RÖMISCHE  
BILDNISSE



VON

BRUNO SCHRÖDER

VERLAG IULIUS BARD BERLIN

ΗΚΗ  
ΕΙΟΥ  
ΤΟΣ  
Π.Θ.  
ΛΙΓΑ

ΑΤΟΣ

3

112  
19963  
516  
1993  
61

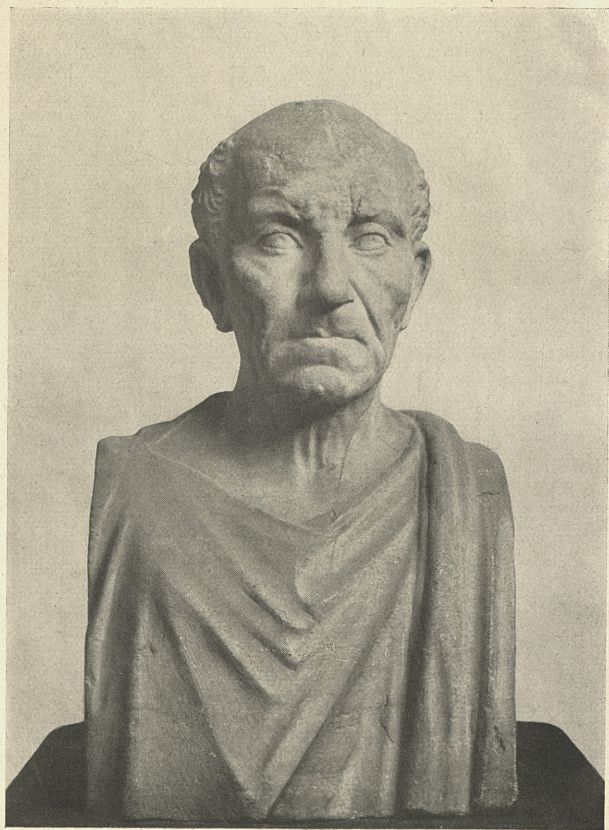
Βιβλιοθήκη  
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ  
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ  
ΤΕΧΝΩΝ  
Α.Π.Θ.  
Κωδ. 18906

Δωρεά  
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά  
Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

0640016200







I, 5

RÖMISCHE  
BILDNISSE

VON

BRUNO SCHRÖDER

MIT 33 ABBILDUNGEN



VERLAG JULIUS BARD BERLIN

Privilege of copyright 1923  
by Julius Bard, Berlin

Fürstlich priv. Hofbuchdruckerei (F. Mitzlaff) Rudolstadt

Die Kunst des Römischen Reiches hat erst in neuerer Zeit die Würdigung erfahren, die ihr zugunsten der echt griechischen Kunst vorenthalten wurde. Zwar, daß die Römer sich für ihre Gärten und Häuser Kopien griechischer Originalwerke herstellen ließen, wurde ihnen hoch angerechnet; waren doch diese Nachbildungen in sehr vielen Fällen das einzige Mittel, um von der Kunst ehemals berühmter Meister eine Vorstellung zu gewinnen. Aber in dem gleichen Maße, wie die Ausgrabungen griechische Werke zutage brachten, schärften sich die Augen für die Vorzüge originaler Kunst; die Kopien verloren an Wert und neben ihnen gewannen die echt römischen Bildwerke an Bedeutung, um so mehr, als man die Gesetze kunstgeschichtlicher Entwicklung immer klarer erkannte und sie an der römischen Kunst, wie an einem Musterbeispiel, bestätigt fand. Freilich, es wäre verkehrt, nun die Römer zu einem kunst-schöpferisch begabten Volk zu machen. Sie haben die schon vorhandenen Kräfte in ihren Dienst genommen, der antiken Kunst aber neue Aufgaben gestellt und ihr damit die Möglichkeit zu einer Verjüngung und einer zweiten organischen Entwicklung gegeben. Und auch dies ist ein Verdienst und hoher Anerkennung würdig.

Schon das republikanische Rom war kein einfaches Gebilde. Das Italische, im besonderen das Latinische, das die Grundlage des Römischen bildete, war früh durch die stammfremden Etrusker beeinflußt worden; griechische Kultur hatte schon seit archaischer Zeit in Etrurien tief eingewirkt, Süd-Italien konnte für einen Teil Griechenlands gelten. Nun füllte sich auch Rom mit griechischen Kunstwerken;

seine literarische Bildung war griechisch. Dazu kam die ganz besondere römische Charakteranlage, die diese e i n e S t a d t zur Weltherrschaft befähigte, ein Wesen, das eher im praktischen Verstand und Willen, als in der Phantasie, wie bei den Griechen, seine Stärke hatte. Bildnisse zu besitzen, war ein begreifliches Verlangen in einem Gemeinwesen, wo alles auf die in seinem Dienst zusammenwirkenden Persönlichkeiten und Familien gestellt war. Man bedurfte ihrer in der Öffentlichkeit und im Hause, wo das Andenken an die Vorfahren hoch geehrt wurde.

Wir wissen, daß man Wachsmasken der Verstorbenen aufbewahrte, und ein bildliches Zeugnis für ihr Aussehen hat sich erhalten, die Togastatue eines Römers, der mit jeder Hand eine bartlose, nüchtern geradeaussehende Büste gefaßt hält. Gewiß haben diese Bildnisse die Geschmacksrichtung der Römer bestimmt, auch die etruskischen recht realistischen Köpfe werden Eindruck gemacht haben. Aber mehr als diese handwerklichen Erzeugnisse hat die damalige, gleichzeitige griechische Kunst gewirkt, in der — akademischen und übertrieben idealen Richtungen zum Trotz — die getreue Nachahmung der Natur hohe Geltung gewonnen hatte.

In der Bildniskunst, auch in der griechischen, wogt beständig der Kampf zwischen der dargestellten Persönlichkeit, von der man ein ä h n l i c h e s Abbild wünscht, und der Kunst mit ihren stilistischen und technischen Mitteln. Der Ausgleich verschiebt sich je nach dem Stand des Könnens, nach Zeitströmungen und Moden, nach Volkscharakter und Gesellschaftsschichten. In der griechischen Kunst des 4. Jahrhunderts und der früheren Diadochenzeit war ein wirklicher Ausgleich auf der mittleren Linie zustande gekommen. Man erfaßt das Charakteristische des Modells in der äußeren Erscheinung, die dem inneren Wesen entspricht oder zu entsprechen scheint; doch wird das allzu Persönliche gemildert durch die aus der

klassischen Zeit ererbte Übung typisierender, um nicht zu sagen idealisierender Auffassung. Naturalistische Porträts sind seit dem 5. Jahrhundert bezeugt und erhalten, aber immer als Einzelercheinungen. Erst im späteren Hellenismus dringt ganz allgemein der Realismus, die Freude am Modell und seinen charakteristischen Eigentümlichkeiten, wie in die freie Kunst in Form des Genre und der Karikatur, so in die Bildniskunst als Charakterporträt ein. Wie auch in den Gemeinwesen nicht mehr allein die Masse der Bürgerschaft gilt, sondern die überragende Einzelercheinung hervortritt, sich durch persönliche Leistungen bemerkbar macht und Anerkennung findet, so darf sich auch in der Kunst der Individualismus hervorwagen, und das Allgemeine, Verbindende des Typus tritt zurück. Es gibt griechische Werke dieser Zeit, die das Äußerste an treuer Wiedergabe des Wirklichen wagen, freilich immer mit der seelischen Belebung und dem Gefühl für künstlerische Gestaltung, die sich bei den Griechen von selbst verstehen.

Diese Art der Bildniskunst ist auch die der älteren römischen Bildnisse. Sie zeigen ihre Modelle offenbar ä h n l i c h nachgebildet, mit allen unterscheidenden Merkzeichen, bei denen Häßlichkeit nicht übersehen, sondern eher mit unverhohlenem Vergnügen wiedergegeben wird. Die Berliner Sammlung, der wir für diese Betrachtung die Beispiele entnehmen, besitzt einen guten Bestand an römischen originalen Kunstwerken, darunter eine Reihe trefflicher Porträts, an denen sich die stilistische Entwicklung ablesen läßt. An den Anfang gehört das Grabrelief Nr. 841, das nebeneinander die leblos geradeausstarrenden Köpfe einer Frau und eines Mannes zeigt, offenbar genaue Nachahmungen der Wachsmasken, wie sie in den Häusern aufbewahrt wurden. Darauf folgt eine Anzahl von Porträtköpfen, die in ihrer philiströsen Ehrlichkeit eher an unretouchierte Photographien erinnern denn als Kunst-

werke zu bewerten sind. Man kann sie kaum Charakterköpfe nennen, denn es ist fast nur die äußere Form getreulich abgezeichnet. Es sind Bilder von wackeren Bürgern mit groben Zügen, dahinein die Alltagsorgen dauernde Furchen gerissen haben. An dem Kopf Inv. 1549, einem rechten Bauernschädel mit plumpem Munde und kleinen, verkniffenen Augen, läßt sich noch erkennen, daß der Künstler die Totenmaske zu Hilfe genommen hat. Doch ist hier wie bei dem alten Aedius auf dem Grabstein Nr. 840 durch flotte Bildhauerarbeit das Leblose der Maske überwunden. Dagegen ist die kahlköpfige Hermenbüste mit dem runzeligen Gesicht (Nr. 336) offenbar getreu nach dem Leben mit allen Kennzeichen des entstellenden Alters gebildet. Auch die Büste eines Priesters mit der künstlichen Narbe an der rechten Stirnseite (Inv. 1548) gehört hierher. Sie gibt namentlich an Hals und Nacken die Weichheit des speckigen Fleisches mit köstlichem Realismus wieder. Doch verleihen die kleinen Augen, die niedrige Stirn und der spitz zusammengezogene Mund dem Gesicht ein böses Aussehen.

Das Kennzeichnende an diesen Republikanerköpfen springt in die Augen, wenn man Bildwerke aus der frühen Kaiserzeit mit ihnen vergleicht. Der klassizistische Charakter in der Bildung dieser Zeit ist bekannt. Vergils Aeneis und die Oden des Horaz wollen an die von ihnen nachgeahmten griechischen Vorbilder erinnern, die nicht der damaligen Gegenwart, also dem späten Griechentum, sondern der Zeit seines Aufstiegs entstammen. Klassisch abgeklärt will auch die Skulptur jener Zeit sein. Wir haben in Nr. 343 eine Statue des Augustus selbst; nach einem griechischen Vorbild des 5. Jahrhunderts, etwa polykletischer Schule, ist der Körper mit seiner schreitenden Stellung und der Wendung des Hauptes gebildet; griechisch ist die ideale Enthüllung von Haupt und Füßen, griechisch auch die edle, einfache Formensprache im Antlitz des großen Mannes.

Gewiß hat er nie so dagestanden und mit so schöner Geste zu seinen Truppen gesprochen. Wie aber die römischen Dichter trotz den griechischen Metren doch in lateinischer Sprache dichteten und ihre und ihrer Zeit Gedanken aussprachen, so ist neben der klassischen Form genug Menschliches in dem Bildnis des Kaisers, um uns die Nähe der Persönlichkeit und die überlegene Würde fühlen zu lassen, in der sich Einsicht und Wille wunderbar vereinigen. Das kommt daher, daß die charakteristischen Züge: die feste Stirn, die tiefliegenden Augen, das bestimmte Kinn der Natur offenbar entsprechen. Das Verlangen nach bildnis-mäßiger Treue war zu stark, um in griechisch typisierender Form unterzugehen.

Von griechischem Formengefühl ist auch die Togastatue Nr. 341 durchsetzt. Wie in der schweren Faltenmasse der Körper erkennbar bleibt, wie das Gewand in harmonischem Linienfluß geordnet ist, erinnert an die Dichter- und Rednerstatuen, die auf den griechischen Märkten und in den Theatern standen. Mancher Betrachter dieses Werks war erstaunt, zu erfahren, daß der Caesarkopf dem Rumpf erst in neuer Zeit aufgesetzt worden ist. So gut paßt die große, einfache Formgebung des Gesichts trotz den äußerst charaktvollen Zügen zu dem großen Wurf des Gewandes, der den Reichtum der Falten bändigt. So zeigt auch der sogenannte Caesarkopf Nr. 342, der alte Stolz der Sammlung, trotz der realistisch anmutenden Wiedergabe der hageren Formen, ein unverkennbares Streben nach plastischer Ruhe. Bei der Wahl des Materials, grünen Basalts, und der fein durchgeführten Politur des Ganzen wird das Vorbild ägyptischer Köpfe eingewirkt haben, deren die ägyptische Sammlung ein bekanntes Beispiel besitzt.

Denselben Charakter zeigen andere Köpfe der Zeit, in denen das Griechische dem Römischen die Wage hält, so daß man in der Zuweisung an die eine oder andere Klasse nicht immer sicher ist. Der Kopf Nr. 335, mit seinem eigen-

sinnig herabgekämmten Haar, der gerunzelten Stirn, der starken Nase und dem entschlossenen Zug um den Mund zeigt noch viel von dem selbstbewußten Bürger alten Schlages; ebenso Nr. 332, der Kopf eines Priesters, wie die Narbe an der linken Stirn und die rasierte Kahlheit verrät, die die Mächtigkeit der Formen doppelt fühlbar macht; Nr. 338, ein kluges, pfäffisches Gesicht mit durchgearbeiteten, doch nicht so stark realistisch wiedergegebenen Einzelformen wie bei den Republikanern; Nr. 337 ein feines Meisterstück, das die Mitte innehält zwischen persönlichem Charakter und einem Geschmack, der allzu aufdringliche Züge scheut, sowie zwischen Streben nach lebendigem Ausdruck aus dem Kopf hinaus und geschlossener Form, die die Oberfläche fest zusammenspannt.

Klassische Griechenkunst also sehen wir nach Rom verpflanzt, mit römischer Überlieferung sich durchsetzen und so eine neue Gattung von Bildnissen entstehen, die mit ihrem klugen Maßhalten den Anforderungen nach jeder Seite — der Naturwiedergabe, des Stils, der gefälligen Erscheinung — genügt. Zu einer Zeit, als Luft und Licht das Feldgeschrei war und man das, was die eigene Zeit leidenschaftlich begehrte, in der Vergangenheit zu finden suchte, hat man die römische Plastik auch der früheren Kaiserzeit daraufhin betrachtet, wie sie zu dem bildnerischen Problem der Illusion, der Wirkung auf die Entfernung stehe, und man hat den Bildhauern des 1. Jahrhunderts Probleme untergeschoben, die ihnen noch fern lagen. Die Formen sind nicht mehr so im einzelnen und kleinen gesehen, wie jene unretouchierten der vorchristlichen Zeit, aber die Behandlung kann immer noch die Nahsicht wohl vertragen. Ja, manche *F e i n h e i t* erschließt sich erst dem nahe gerückten Auge und dem tastenden Finger. Was als Streben nach Illusion erschien, war wohl mehr die von den Griechen gelernte harmonische Vereinfachung und große Auffassung. Ein Beispiel aus dem 1. Jahrhundert n. Chr.

sei der Kopf des Tiberius, Nr. 345, ganz und gar kühle Vornehmheit in den scharf geschnittenen Zügen und in der hochmütigen Wendung des Kopfes. Auch der Mädchenkopf Nr. 433 zeigt trotz dem leise lächelnden Munde den überlegenen Gleichmut aristokratischer junger Damen, zu dem die glatte Haut ebenso paßt wie die von Zofenhänden kunstvoll angeordnete Frisur. In einem feinen Gegensatz dazu steht der Kopf Nr. 392, ungedeutet, aber wohl ein Angehöriger der Claudischen Familie. Auch an diesem Kopf ist alles groß und schlicht, aber die Wendung des Hauptes leise und leidend, das Antlitz beseelt von einem merkwürdig trüben Zug um Mund und Augen, der wohl auf frühen Tod des Dargestellten schließen läßt. Jedoch allmählich weicht die bewußte kühle Eleganz der augustischen Zeit den Ansprüchen der persönlichen Eigenart, die sich in der Wendung des Kopfes und individueller Art, zu blicken, äußert. Mit der Zeit werden auch die Formen lockerer und die Büste wird tiefer unten abgeschnitten, wohl in dem Streben nach einer auch stofflich gewichtigeren Erscheinung. Die Gesichter der Dargestellten sind nicht mehr so eingefallen wie in der republikanischen Zeit, nicht so hager wie in der augustischen Ära, sondern, wie die Flavier selbst das Beispiel gaben, haben die meisten Römer nun wohlgerundete Wangen und stattliche Glatzen. Als Beispiel diene neben den etwas handwerklichen Kaiserköpfen Nr. 348 (Vespasian) und 351 (Domitian) der Kolossal Kopf Nr. 426, der einer nicht zugehörigen Panzerbüste aufgesetzt und nachträglich mit den roh eingeritzten Augensterne verunstaltet worden ist. Das bartlose, volle Antlitz ist mit selbstbewußtem Ausdruck zur Seite gewendet, der energische Mund ist lebendig bewegt, die Fleischpartien weich, das Haar locker modelliert. Man denkt davor etwa an einen wohlstehenden Bankherrn. Als Vertreter flavischer Frauenbildnisse stehe hier Nr. 439, mit der unschönen Frisur von hochgetürmten Locken.

Der Trajanischen Zeit, nach der schlichten Haartracht zu urteilen, entstammt sodann, wie es scheint, das Knabenbildnis Nr. 1467, das mit seinem melancholischen Reiz das Gemüt gefangen nimmt. Gewiß stellt es einen kränklichen, früh verstorbenen Knaben dar, ein ergreifendes Zeugnis für eine Künstlerschaft, die sich mit inniger Hingabe in die leidende Seele eines Kindes versenken konnte. Das müde Köpfchen fällt unter den übrigen Denkmälern dieser Zeit auf, denn sonst zeigen die Köpfe der trajanischen Zeit meistens einen harten Zug, entsprechend dem militärischen Charakter des Kaisers und seiner Bildnisse, deren eines, stark ergänzt (Nr. 354), einer nicht dazu gehörigen, als Zeus idealisierten Kaiserstatue aufgesetzt ist. Denselben eigentümlich trockenen Stil zeigt die Frauenbüste Nr. 440. Diese rückschrittliche Stilgebung erscheint aber wie ein Zwischenspiel, das die von den Flaviern zu den Antoninen führende Entwicklung ebensowenig hat aufhalten können, wie der gräzisierende Idealismus der hadrianischen Epoche. Von Hadrian besitzen wir eine Büste (Nr. 358), die aus grünem Basalt kunstvoll gearbeitet, nicht bloß mit der dunklen Färbung patinierte Bronze vortäuscht, sondern auch in den Formen an die Ziselierung und Glättung des starren Ergusses erinnert. Auch die Kolossalstatue des Antinous, Nr. 361 (in der runden Halle aufgestellt), ist ein charakteristisches Beispiel für den höfischen Idealismus. In göttlicher Nacktheit, nur die Beine mit einem Mantel umschlungen, steht der herrlich gebaute Körper da. Als segenspendender Genius ist der Jüngling durch ein Füllhorn an seiner Seite gekennzeichnet, wie er sonst die Gestalt anderer jugendlicher Götter annimmt. War er doch nach seinem frühen Tode von dem trauernden Kaiser unter die Unsterblichen versetzt worden. Diese ganze Vorstellung ist griechisch; griechisch auch die harmonische Schönheit des Aufbaus, fremdartig orientalisches nur die schwer bestimmbare, sinnliche Schwermut, die

das gesenkte Haupt all dieser Darstellungen wie mit einem Schleier umhüllt.

Aus der hadrianischen Zeit stammt auch der Kopf Nr. 464, ausgezeichnet durch die meisterhafte Behandlung des vollen Haares. Man meint, man müsse mit der Hand in die weiche Fülle der Locken greifen können, die das Haupt in einer Ungebundenheit bedecken, wie man sie von den Künstlertypen des vorigen Jahrhunderts her kennt. Eine künstlerische Individualität scheint auch hier aus der stolzen Haltung des Kopfes wie aus den Gesichtszügen zu sprechen, namentlich aus den weit offenen Augen, die ehemals, als die Pupillen noch gemalt waren, dem Kopf einen strahlenden Ausdruck verliehen haben müssen.

Einen Schritt weiter ging schon der Künstler der Jünglingsbüste Nr. 413 aus Athen, von der es im Katalog mit Recht heißt, daß man sich so etwa einen athenischen Studenten der hadrianischen Zeit vorstelle. Nicht nur sind die Haare tiefer gefurcht und die Augenbrauen angegeben, sondern auch die Augensterne sind gegen alle Natur in den Augapfel eingetieft, um die Dunkelheit der Pupille durch den Schatten zu vertiefen und den Kontrast des spiegelnden Glanzlichtes durch ein stehengelassenes Marmorpünktchen hervorzuheben. In anderer Weise malerisch ist das feine Porträt der Sabina, der Gattin Hadrians, behandelt, das der Statue einer betenden Frau (Nr. 496, in der Rundhalle) aufgesetzt ist. Mit feiner Empfindung für das charakteristisch Weiche ist die zarte Frauenhaut, mit lockerer Modellierung ist das fein gewellte Haar wiedergegeben; man vergleiche den griechischen Frauenkopf Nr. 616, um der Nachahmung von griechischen Vorbildern aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. inne zu werden. Noch ist alles reine Meißelarbeit. Ein erstes Anzeichen von etwas Neuem hatte sich schon in den Bohrlöchern der Frisuren flavischer Damenporträts gezeigt. Ähnliches erscheint nun in dem wohlerhaltenen Knabenbildnis Nr. 399 B. Der

Kopf, ein echter ragazzo, mit trotzigem Ausdruck um den vollen Mund und in der gerunzelten Stirn ist überaus fein durchgeführt in der gewellten Oberfläche der Haut und in den strähnigen Locken, auf denen man den bläulich schwarzen Glanz südländischen Haares zu sehen meint. Aber in dem Gekräusel um Stirn und Schläfen bemerkt man vereinzelte nicht vertriebene Spuren des Stichbohrers, in kleinen Löchern, die zur Auflockerung der festen Haarmasse dienen sollen.

Mit einer Sicherheit, die häufige Übung verrät, sehen wir dann den laufenden Bohrer verwandt in dem Antinouskopf Nr. 363, dessen reiche Lockenfülle weich und tief durchfurcht das edel ebene Antlitz umschattet. Immer stärker, von den Zeitumständen begünstigt, zeigt sich ferner in den Bildnissen das Streben nach Formen und Wirkungen, die eigentlich der Plastik bereits widersprechen. Die Büste wird tiefer unten abgeschnitten; die Haare lockern sich immer mehr, die Vertiefung der Augensterne — ein frühes Beispiel der Kopf Nr. 439 — wird allgemeine Regel. Bisher hatte Bemalung die Wirkung der Plastik unterstützt. Zuweilen hatte sogar farbiges Edelmateriale ausgeholfen, wie bei den eingesetzten Augen der Caesarbüste Nr. 342 und der Antinousstatue Nr. 361. Nun übernimmt die Plastik die ganze Arbeit, indem sie ihre Mittel immer mehr verfeinert und die Mitwirkung von Beleuchtung, Licht und Schatten in verstärktem Maße heranzieht.

An dem claudischen Prinzen und dem kleinen Knabenbildnis wurde der kränkliche Ausdruck bemerkt. In den Bildern des Antinous tritt der trübe Sinn des Jünglings zutage. Aber die Charakterisierung geschieht doch noch mit den Mitteln der Plastik, die die Erscheinung als tastbares Ding an sich behandelt.

Der schöne Jünglingskopf Nr. 418 verträgt dagegen schon einigen Abstand des Betrachters. Die mit dem Bohrer aufgelockerten Haare, die mit weichen Übergängen in-

einander fließenden Formen des Antlitzes, die Augen mit den plastisch angegebenen Pupillen wollen als Ganzes, umgeben von Licht und Luft, gesehen werden. Dann erschließt sich dem Beschauer auch der eigentümliche Ausdruck matter, träumerischer Gemütsstimmung, ein Kennzeichen mancher Köpfe dieser Zeit, die erschauernd den Niedergang des antiken Kulturlebens zu ahnen begann.

In ganz anderer Weise wirkt der prachtvolle Negerkopf Inv. 1503, in dem eine geistvolle Kombination den Äthiopen Memnon, den Zögling des Sophisten Herodes Atticus (101—177/78 n. Chr.) hat erkennen lassen. Er wirkt wie ein wildes Tier, ganz erfüllt von einer sprungbereiten Kraft. Ein Meisterstück in der großen Auffassung der charakteristischen Formen des Schwarzen, in Schädelbau, Form von Mund und Wangen, im Gekräusel der Bart- und Haupthaarlocken, die wie Krimmer den Schädel eng bedecken. Auch dies Bildnis wirkt am besten von weitem gesehen und erweckt dann die stärkste Illusion. Ein Kopf aber wie der des Lucius Verus (Nr. 377) verlangt den Anblick aus der Entfernung; die tief eingegrabenen Rillen in dem dicken Bart- und Haupthaar lassen sich nicht mehr auf den Grund sehen; sie wirken nicht mehr als Formen, sie sollen den Schatten fangen, und indem sie neben den beleuchteten Strähnen in der Überzahl sind, sollen sich die vielen dunklen Striche zusammenschließen und den Anschein farbiger Haarmasse bewirken. Zweifellos hat die Modellier-technik, die mit dem spitzen Modellierholz in die weiche Masse solche Rillen eingräbt, zur Ausbildung dieses Stils mitgeholfen; geschaffen hat ihn, wie mir scheint, die Malerei, die solche Wirkungen mit dunklen Strichen auf einheitlichem Grund erreicht und mit aufgesetzten hellen Strichen auch für die Glanzlichter auf den polierten Fleischteilen der Marmorporträts die Vorbilder geliefert hat. Erkennbar ist für uns die Porträtmalerei dieser Zeit in der großen Masse von Bildnissen, die die Gräber in dem ägyp-

tischen Fayum geliefert haben. In lockerer Technik gemalt verraten sie wie die Büsten echt malerische, rein künstlerische Auffassung und streben nach einer Wiedergabe der Erscheinung, die die auf Fernsicht wirksamen Eigenschaften betont<sup>1)</sup>. Der Kopf Inv. 1639 setzt diese effektvolle Weise im 3. Jahrhundert fort. Aber man muß das Verderben geahnt haben, das sich dahinter verbarg. Denn zur Zeit des Caracalla tritt eine Art Rückschlag ein; unsere Büste dieses Kaisers (Nr. 384) zeigt zwar in der Wendung des Hauptes eine bis dahin unerhörte Lebendigkeit und Ausdruckskraft, aber doch sind die Locken wieder zusammengefaßt und einzeln greifbar. Desgleichen wahrt die Frauenbüste Nr. 455 mit den vollen Formen des Gesichts und dem nur leicht gewellten, schlicht gescheitelten Haar plastisch tastbaren Charakter. Und auch im Ausdruck geht die geringe Wendung des Kopfes und der ruhige Seitenblick der Augen nicht über die Gebote strenger Plastik hinaus. Das Bildnis einer Frau, Nr. 447, blickt sogar wieder ruhig geradeaus. Was ihm seine Lebendigkeit und sein malerisches Aussehen gibt, ist die Verwitterung der Oberfläche.

Die Caracallabüste erscheint so frisch und selbständig wie denkbar, und man meint, diese Wendung des Hauptes müsse dem gewalttätigen und argwöhnischen Kaiser abgesehen worden sein. Und doch scheint der Künstler ein älteres Werk, den Diomedes, der uns in einer Münchener Halbfigur am schönsten überliefert ist, benutzt zu haben. Anscheinend also spielt hier ein Klassizismus herein, den wir um diese Zeit auch in unmittelbarer Nachahmung griechischer Werke finden. Beispiele dafür sind in unserer Sammlung das knöchelspielende Mädchen Nr. 494, im Körper einem hellenistischen Werk nachgebildet, und der Marsyaskopf Nr. 206, der nach einem Muster etwa pergamenischer Kunst gearbeitet ist, aber mit seiner groben Bohrertechnik und grellen Politur den Stil des Vorbildes

---

<sup>1)</sup> G. Möller, Das Mumienporträt. Wasmuths Kunsthefte I.

fast zur Unkenntlichkeit entstellt hat. Aber dieser Klassizismus war machtlos gegen die weitere Auflösung. Immer mehr entfernt sich das Auge des Beschauers von dem Werk, immer weniger Andeutungen genügen, in ihm die Vorstellung von Form zu erzeugen. Der Kopf des Maximinus (Nr. 1663) gibt nur im ganzen ein lebendiges Bild des Barbaren und seiner krankhaft entarteten Gesichtsbildung; im einzelnen ist er grob gearbeitet, und das jetzt wieder kurz gehaltene Haar ist nur auf der Oberfläche der geschlossenen Masse durch flache Einritzungen angedeutet, ja, farbige Zutaten, wie die bleiernen Einlagen in den Augensternen müssen dazu dienen, Besonderheiten der individuellen Erscheinung, hier also die blauen Augen des Nordländers, recht deutlich sichtbar zu machen.

Sein Nachfolger Gordianus III wird als heiterer, gebildeter Jüngling geschildert. Dagegen spricht sein Bildnis (Nr. 385), in dem der unbeholfene Zug um den Mund, die Falten auf der Stirn und der verzagte Blick der weit geöffneten Augen geflissentlich betont werden. Es scheint jedoch, als wenn der Künstler nicht eine von der Natur dem Antlitz aufgeprägte Charaktereigenschaft, sondern mehr eine seelische Stimmung wiedergegeben habe, die sich etwa im Gespräch äußerte. Man meint auch, der Künstler habe seine flüchtige Beobachtung mit entsprechenden Mitteln festgehalten, und auch wir sollten den Eindruck dieses Kopfes nicht in langer Betrachtung aufnehmen, sondern wie beim Gespräch oder bei einer Begegnung. Man darf vor einem solchen Werke nicht immer nur das Nachlassen der genauen Naturnachbildung bemerken; denn der Künstler zeigt in der Gewandung und der sorgsam ausgeführten Oberfläche auch im Antlitz sein ungebrochenes technisches Vermögen. Wenn er die bezeichnenden Züge nun stärker, als in der Natur der Fall sein mochte, hervorkehrt, so ist das eine Folge seiner besonderen Auffassung und künstlerischen Absicht. Das wird noch deut-

licher bei dem Kopf des Philippus Arabs (Nr. 386), in dessen mächtigen Formen die Soldatennatur des Barbaren und sein vor Gewalttat nicht zurückschreckender Charakter ausgeprägt sind; die Bildnisbüste zeigt ihn wie in leidenschaftlicher Erregtheit, wie in heftiger Entgegnung, indem er mit durchbohrenden Augen zu seinem Gegenüber spricht. Diesen Eindruck momentaner Lebendigkeit erreicht der Künstler durch Kunstmittel, die nur mit dem modernen Wort impressionistisch bezeichnet werden können. Die Falten in Stirn und Wangen wirken wie mit einem Hieb eingerissen; das Haar um Schädel und Kinn ist nur mit derben Schlägen rauh gemacht. Folgerichtig entwickeln sich Auffassung und Technik aus dem vorhergegangenen weich malerischen Stadium. Hier verspüren wir noch die Kraft, die immer wieder neu und stark empfand; denn immer noch ist es die Natur, aus der der Künstler eine neue, bis dahin unbehandelte Eigenschaft herausieht. Aber was dann kommt, hört allmählich auf, den Zusammenhang mit der Natur zu wahren. Die organischen Formen verwandeln sich in stereometrische Gebilde, sie werden einem neuen, ganz von innen her erzeugten Formenempfinden untertan gemacht. So sind an der Togastatue Nr. 527 die Falten zwar nach dem alten Schema angeordnet; aber unbeweglich, wie Röhren liegen sie über dem Körper und das bunte Material, roter Porphyr, und die glatte Technik müssen ersetzen, was an Körpergefühl mangelt. Es kommt eine Zeit herauf, der die heidnisch antike Lust am Schönen und am Leibe abstirbt und die dafür innere Güter eintauscht. Wo aber die Weltlichkeit auf Schmuck nicht verzichten kann, dient ihr das Unorganische und seine Pracht, Gewebe, Edelsteine, Gold, Schnitzmuster, um Glanz und Reichtum zu zeigen. Ein Kopf aus dieser Zeit, nur ein verstoßener Trumm, und doch kennzeichnend (Nr. 428) verrät das Ende: Die Augen blicken blöde drein, das Haar ist nur mit rohen Schlägen angedeutet. Gerade-

aus, wie ehemals die archaischen Köpfe zu Beginn der hellenischen Kunst, ist das Gesicht gerichtet. Aber welch ein Gegensatz zu den alten griechischen Köpfen, mit denen ein Jahrtausend vorher die junge Griechenwelt auf den Plan trat. Dort ist in jeder Linie Kraft, Wollen, Wagemut, das Organische in Kunstformen zu zwingen; hier ein trostloses Verzichten. Und doch glaube man nicht, daß die besseren Werke dieser Zeit jeglichen Gehalts entbehren. Die Kunst kann sich noch zu Leistungen wie dem Kolossalbildnis Kaiser Valentinians erheben, und selbst ihre Durchschnittsleistungen üben immer noch eine merkwürdige Gewalt aus. Die Menschen waren damals doch nicht alle Greise und entnervte Geschöpfe. Leidenschaften und Wille regierten wie je, Fragen der Weltanschauung bewegten die Gemüter, die Kriege hörten nicht mehr auf. Freilich, die alte Zeit mit ihren Idealen verdämmert, und ein neues Zeitalter bereitet sich vor, und von einer solchen Zeit dürfen wir keine Kunstwerke voll von edler Heiterkeit, Harmonie und weichem Linienfluß erwarten.

Dies aber ist die Kunst, an die die christliche Kirche anknüpfte, als sie versuchte, ihrem Schatz von Mythen und religiösen Vorstellungen bildliche Formen zu geben, Formen, die gerade durch ihren Mangel an antikischem Schwung um so stärker zu uns sprechen, wenn wir aus ihnen die innerliche Kraft des aufstrebenden Christentums herausfühlen.

## Verzeichnis der Abbildungen.

- Umschlagbild. Kopf des Antinous, aus Kairo. Statue Nr. 363.  
Titelbild. Nr. 336. Bekleidete Herme mit dem Kopfe eines älteren Mannes.
- Taf. 1. Nr. 840. Grabstein des P. Aedius und der Aedia.  
Taf. 2. Nr. 337 und 338 Unbekannte Römer.  
Taf. 3. Nr. 342. „C. Julius Caesar“. Büste aus grünem Basalt mit modern eingesetzten Augen.  
Taf. 4. Nr. 341. Togastandbild mit dem modern aufgesetzten Kopfe des Caesar. Aus der Nähe von Rom.  
Taf. 5. Nr. 343. Kaiser Augustus (30 v. Chr.—14 n. Chr.).  
Taf. 6a. Nr. 433. Kopf eines jungen Mädchens. Das Bruststück ist ergänzt.  
Taf. 6b. Nr. 345. Kaiser Tiberius (14—37 n. Chr.).  
Taf. 7a. Nr. 426. Unbekannter Römer. Das Bruststück ist nicht zugehörig.  
Taf. 7b. Nr. 351. Kaiser Domitian (81—96 n. Chr.).  
Taf. 8. Nr. 1467. Büste eines Knaben.  
Taf. 9a. Nr. 358. Kaiser Hadrian (117—138 n. Chr.). Kopf aus grünem Basalt.  
Taf. 9b. Nr. 464. Unbekannter Römer.  
Taf. 10. Nr. 399b. Kopf eines Knaben.  
Taf. 11. Nr. 361 Antinous als Segen spendender Genius.  
Taf. 12. Nr. 413. Büste eines jungen Mannes. Aus Athen.  
Taf. 13. Nr. 418. Kopf eines jungen Mannes. Aus Athen.  
Taf. 14. Nr. 1503. Kopf eines Aithiopen („Memnon“). Aus Griechenland.  
Taf. 15. Nr. 377. Lucius Verus, 161—169 n. Chr. Mitregent des Kaisers M. Aurelius.  
Taf. 16a. Nr. 1639. Kopf eines Unbekannten, aus Miletopolis in Klein-Asien.  
Taf. 16b. Nr. 455. Kopf einer unbekannten Frau.  
Taf. 17. Nr. 384. Büste des Kaisers Caracalla (211—217 n. Chr.).

- Taf. 18a. Nr. 385. Büste des Kaisers Gordianus III. (238 bis 244 n. Chr.).  
Taf. 18b. Nr. 386. Büste des Kaisers Philippus Arabs (244 bis 249 n. Chr.).  
Taf. 19. Nr. 527. Togastandbild aus Porphyr.  
Taf. 20. Nr. 428. Kopf eines Unbekannten.

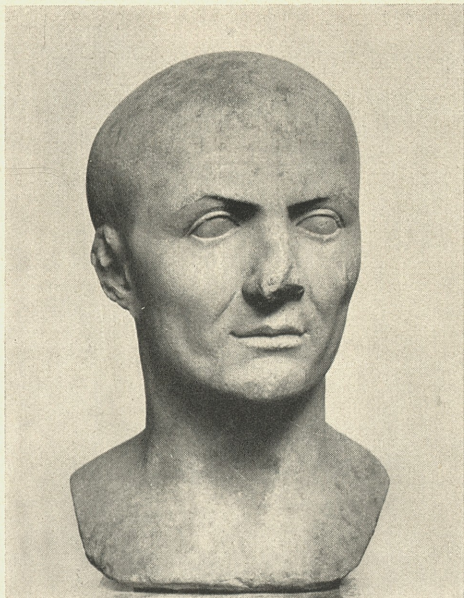
Alle Bildwerke befinden sich im Alten Museum zu Berlin.

Die Nummern sind die der „Kurzen Beschreibung der antiken Skulpturen im Alten Museum“ 3. Aufl. 1922.

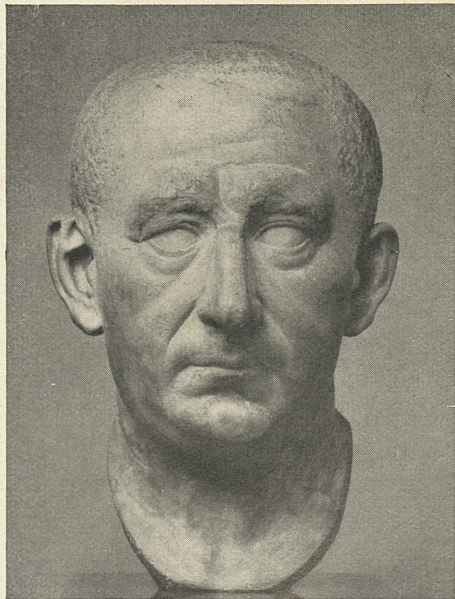




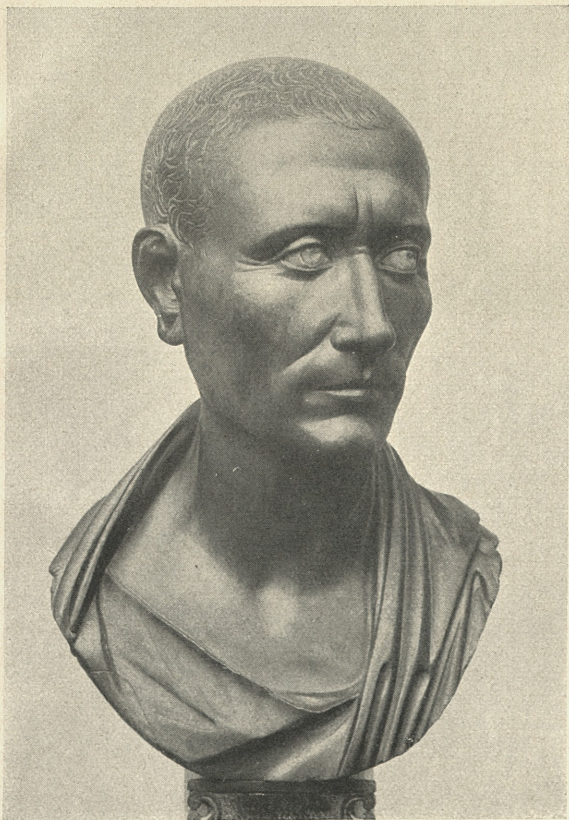
Nr. 840



Nr. 337



Nr. 338



Nr. 342



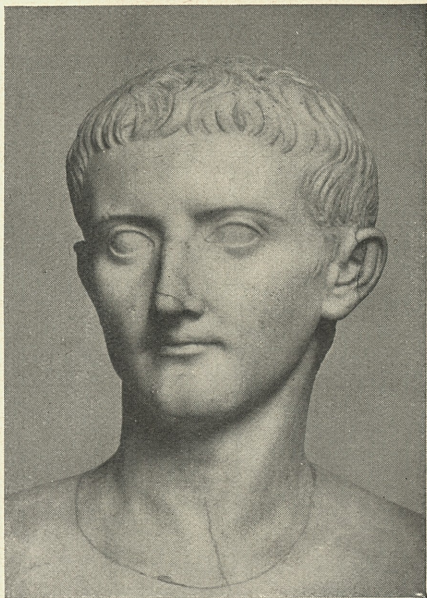
Nr. 341



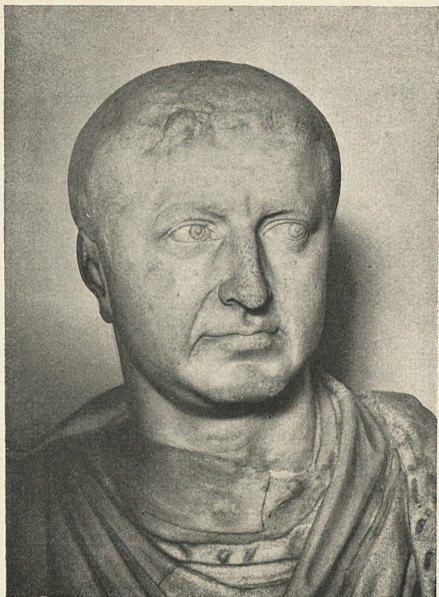
Nr. 343



Nr. 433



Nr. 345



Nr. 426

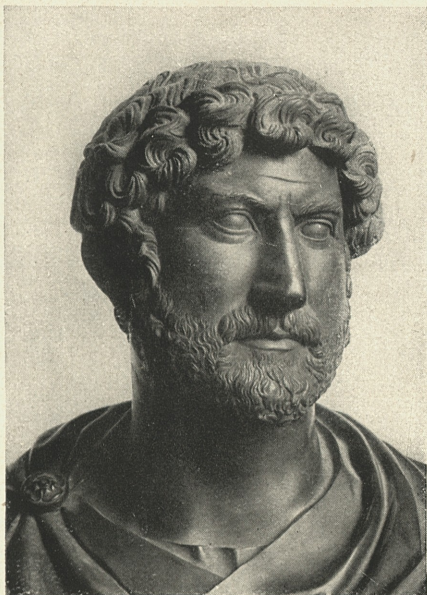


Nr. 351

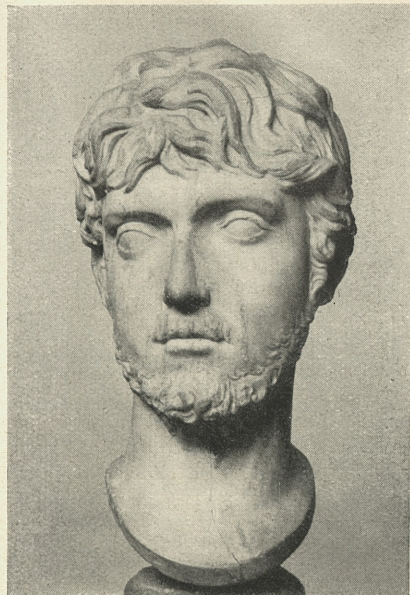


Nr. 1467





Nr. 358



Nr. 464

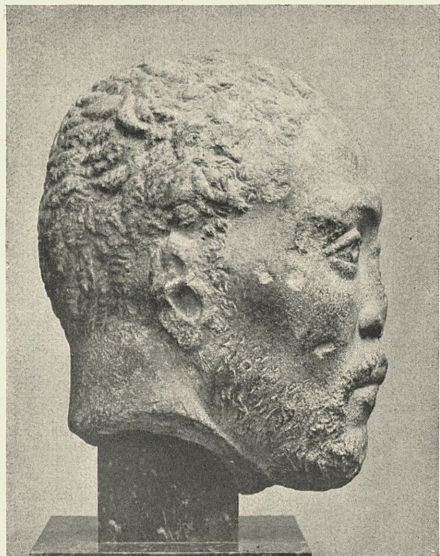


Nr. 413

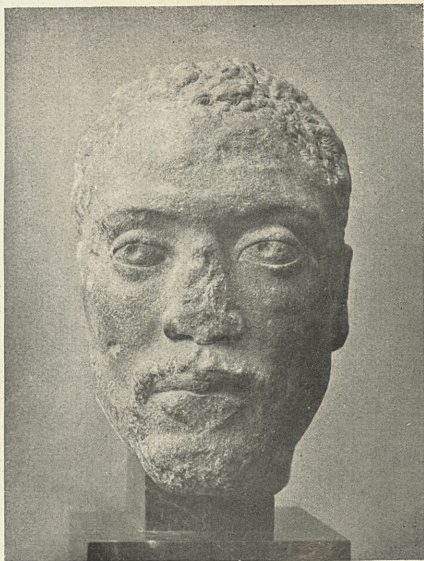


Nr. 418



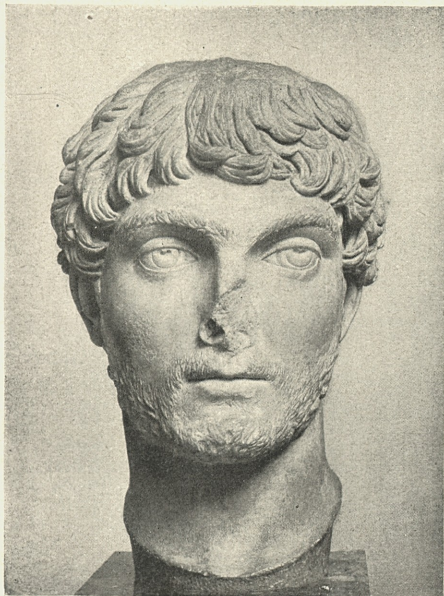


Nr. 1503





Nr. 6980



Nr. 1639



Nr. 455



Nr. 384



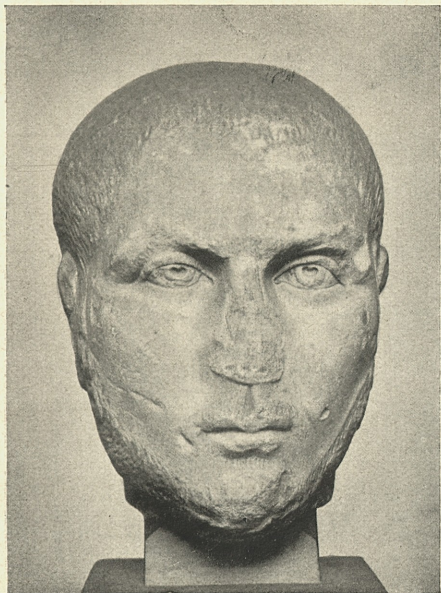
Nr. 385



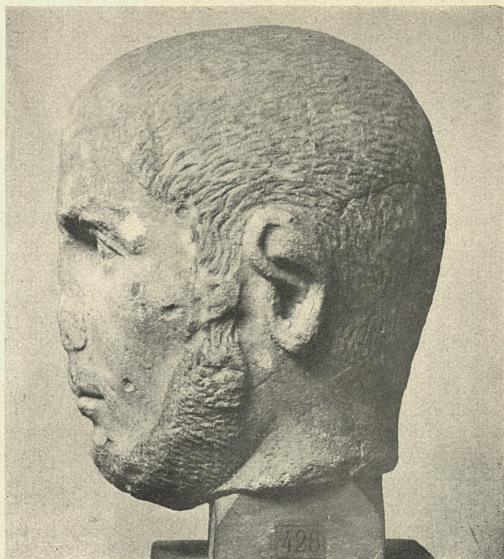
Nr. 386



Nr. 6996



Nr. 428



BIBLI  
ΤΕΛΛΟ  
ΙΔΡΥΜ  
ΤΕΧΝΟΛ  
ΔΩΡΕΑ

BIB  
ΤΕΛΛΟ  
ΤΕΧ  
12  
.S  
19  
C