

ABHANDLUNGEN

SECHZEHNTER BAND.

A B I A N D E L U N G E N

ZWEYTER BAND

VEREINIGTE UNIVERSITÄT

UND UNIVERSITÄT

VEREINIGTE UNIVERSITÄT

VEREINIGTE UNIVERSITÄT



ABHANDLUNGEN

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.



SECHZEHNTER BAND.
MIT DREI TAFELN.

LEIPZIG

BEI S. HIRZEL.

1874.

ABHANDLUNGEN

DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN CLASSE

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.



SECHSTER BAND.

MIT DREI TAFELN.



LEIPZIG

BEI S. HIRZEL.

1874.

64411.545



VERZEICHNIS

INHALT

VERZEICHNIS DER ABHANDLUNGEN

INHALT.

M. VOIGT, Ueber den Bedeutungswechsel gewisser die Zurechnung und den öconomischen Erfolg einer That bezeichnender technischer lateinischer Ausdrücke	S. 1
G. VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Zug Karls V. gegen Tunis	- 161
A. PHILIPPI, Ueber die römischen Triumphalreliefe und ihre Stellung in der Kunstgeschichte	- 246
L. LANGE, Der homerische Gebrauch der Partikel εἰ. I. Einleitung und εἰ mit dem Optativ	- 310
L. LANGE, Der homerische Gebrauch der Partikel εἰ. II. Εἰ καὶ (εἰ ἄν) mit dem Optativ und εἰ ohne verbum finitum.	- 487
G. VOIGT, Die Geschichtschreibung über den schmalkaldischen Krieg. I. II.	- 567



ÜBER DIE
RÖMISCHEN TRIUMPHALRELIEFE

UND IHRE
STELLUNG IN DER KUNSTGESCHICHTE

VON
ADOLF PHILIPPI.

VORGELEGT
VON DEM ORDENTL. MITGLIEDE OVERBECK.

Des VI. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl.
Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften

N^o III.

MIT DREI TAFELN.



LEIPZIG
BEI S. HIRZEL.
1872.

60262

RÖMISCHEN THRONERBENRECHT

1872

1872

STILLEN IN DER RECHTSGESCHICHTE

ADOLF PHILIPP

Vom Verfasser übergeben den 3. August 1872.
Der Abdruck vollendet den 5. November 1872.

ÜBER DIE
RÖMISCHEN TRIUMPHALRELIEFE
UND IHRE
STELLUNG IN DER KUNSTGESCHICHTE
VON
ADOLF PHILIPPI.

VORGELEGT
VON DEM ORDENTL. MITGLIEDE OVERBECK.

RÖMISCHER TRIUMPHALBUEHE

ZUSTAND IN DER KUNSTGESCHICHTE

ADOLF PHILIPP

VON DER DRUCKER-LEHRE ZUM DRUCK



I. Einleitung.

Der Zustand der bildenden Kunst in Rom im Anfange der Kaiserzeit ist das Ergebniss einer Entwicklung, in welcher einheimische Kunsttraditionen und griechische Einflüsse mit einander wirkten. In der 156. Olympiade nimmt die Kunst, wie Plinius 34, 52 berichtet, nach längerer Unterbrechung einen neuen Aufschwung. Es ist das der Zeitpunkt, wo Rom gleichsam in die Kunstgeschichte eintritt, wo — mit anderen Worten — der griechische Einfluss in dem römischen Kunstleben zur Herrschaft gelangt ist (Brunn, Künstlergesch. I, S. 504. 539). Aber jenseits dieser Zeitgränze, als welche wir das Jahr 155 v. Chr. bezeichnen mögen, beginnen bereits die Keime zu wirken, aus denen dieser Einfluss sich zu endlicher Herrschaft entwickelt. Vielleicht reichen die Anfänge dieser Entwicklung noch in die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. hinauf.

Doch gehen wir zunächst von den sicheren Thatsachen aus. In den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts wurden zuerst durch den Kunstraub, welchen die römischen Eroberungen im Gefolge hatten, griechische Kunstwerke in grösserer Menge nach Rom eingeführt. In das Ende dieses Jahrhunderts fällt die Eroberung von Syrakus. Dann folgt die Unterwerfung der grossgriechischen Städte. Im nächsten Jahrhundert beginnt der Kampf gegen Griechenland, dessen Eroberung mit dem Falle Korinths (146) beendet ist (Overbeck, Plastik II², S. 277 f.). An den Kunstraub schliesst sich bald ein schwunghaft betriebener Kunsthandel. Als dann in den letzten Zeiten der Republik öffentliche Gebäude und Privathäuser der Hauptstadt mit griechischen Statuen und Gemälden sich gefüllt hatten, als man sogar Tempel und Paläste mit den Werkstücken zerstörter griechischer Gebäude zu bauen begann, da hatte inzwischen auch der Kunst-

geschmack der Römer sich geändert. Der veränderten Geschmacksrichtung musste die Kunstübung folgen. Während nun die griechische Kunst unter den Römern eine Nachblüthe erlebte, trat die ihr entgegengesetzte, einheimische Richtung stets mehr zurück, so dass es schwer ist, aus schriftstellerischen Nachrichten und den wenigen erhaltenen Denkmälern für die ältere Zeit von ihr überhaupt nur eine Vorstellung zu gewinnen.

Lange Zeit hat man deshalb die römische Kunst als eine Fortsetzung, eine Art Anhang der griechischen betrachtet. Daraus folgte dann mit Nothwendigkeit das Ergebniss, dass mit dem Eintritte des Römervolkes in die Kunstgeschichte zugleich der Verfall beginne. Wenngleich diese Auffassung, um auf dem Gebiete der Plastik zu bleiben, hinsichtlich der Idealsculptur, welche ihre Stoffe aus der Mythologie nimmt, das Richtige trifft, so hat doch andererseits die griechisch-römische Kunst nicht nur von der griechischen angenommen und dieselbe in absteigender Linie fortgeführt, sondern sie hat auch auf einzelnen Gebieten, welche sie betrat, die überkommenen Formen in selbständiger Weise zum Ausdrucke eigenen Inhaltes verwendet und umgestaltet. Das gilt zunächst von der römischen Porträtbildnerei. Die eigenthümliche Art, in welcher die römische Kunst das Porträt erfasste und behandelte, hat zu einer Kunstform geführt, welche der griechischen Darstellungsweise gegenüber nicht etwa wie eine Abschwächung, eine Verschlechterung dasteht, sondern wie eine selbständige Schöpfung des römischen Geistes, so dass man von einem römischen Porträtstil sprechen kann. Wie wir nun in der charakteristischen Wiedergabe der menschlichen Erscheinung die Stärke der römischen Kunst zu sehen gewohnt sind, so ist es bemerkenswerth, dass die Porträtbildnerei auffallend lange auf der gleichen Höhe sich erhält. Betrachten wir die vielen Porträtstatuen, welche uns erhalten sind, von dem Ende der Republik an bis in die Kaiserzeit hinab, so ist in diesem ganzen Zeitraume bis etwa zu den Antoninen eine Abnahme des Kunstvermögens nicht wahrzunehmen. Der Abstand der einzelnen Leistungen ist nicht durch die Zeit, welche sie hervorbrachte, bedingt, sondern durch den Grad der künstlerischen Fertigkeit, welche an ihnen sich versuchte, durch zufällige Gegensätze hauptstädtischer und provinzialer Kunstübung, durch Verschiedenheit der Bestimmung, nach welcher der einzelne

Künstler ein Kunstwerk oder nur ein Decorationsstück zu liefern berufen war. In noch höherem Grade gilt das von den Büsten. Hier treffen wir noch das ganze zweite Jahrhundert hindurch bis in das dritte hinein vorzügliche Leistungen, welche durchaus neben denen der früheren Zeit sich behaupten können. Unterschiede in der Behandlung einzelner Theile, z. B. des Haars oder der Gesichtsfalten können wol stilistische Merkmale zur Feststellung der Epochen abgeben, aber eine Abnahme des Könnens ist nicht bemerkbar. Der Beweis dafür lässt sich aus dem Büstenvorrathe der italienischen Museen leicht bringen.

An das Porträt schliessen sich eng diejenigen Kunstwerke an, welche in Reliefform Vorgänge der Zeit darstellen. Auch sie sind, wie ich zeigen möchte, eine ebenso eigenartige Aeusserung der römischen Kunst. Diese historischen Reliefe, wie wir der Kürze wegen sie nennen wollen, wurden durch das Bestreben hervorgerufen, den Triumphbögen der Kaiserzeit einen plastischen Schmuck zu geben. Sie treten plötzlich auf in einer Zeit, wo die griechische Reliefsculptur ihre Blüthe längst hinter sich hat. Für die kunstgeschichtliche Betrachtung lag der Vergleich mit den griechischen Reliefs nahe. Sie konnten ihn natürlich nicht bestehen, denn diesen gegenüber mussten ihre stilistischen Eigenthümlichkeiten als Mängel erscheinen, und so sind sie von Seiten der Kunstgeschichtsschreibung in eine Stellung gewiesen worden, mit welcher sie die Rolle halbbarbarischer Ausläufer der griechischen Kunst übernommen haben.

Es scheint mir nun, als ob ein anderer und mehr gerechter Standpunkt für die Beurtheilung dieser Kunstgattung gewonnen werden kann, wenn man ihrer Entstehung nachzugehen sucht, und diese lässt sich, wenn ich recht sehe, sowol aus der Geschichte, als auch aus der künstlerischen Erscheinung der römischen Reliefe nachweisen. Wenn man dann die Erfindung des historischen Reliefs für die römische Kunst in Anspruch nehmen kann, so muss man damit ein weiteres Verdienst demjenigen Volke zusprechen, welches doch auf dem Gebiete der Kunst für erfindungsarm zu gelten pflegt. Meine Absicht geht dahin, die Entstehung dieser Kunstgattung aus der Malerei nachzuweisen. Ob die Ansicht, welche sich mir bereits seit langer Zeit stets von neuem aufdrängte, neu ist, weiss ich nicht. Wenn sie aber, wie ich hoffe, wahrscheinlich

gemacht werden kann, so wird die Zusammenstellung dessen, was für sie sich anführen lässt, nicht ganz überflüssig erscheinen, da es sich jedenfalls nicht darum handelt, eine längst in die allgemeine Kenntniss übergegangene Wahrheit noch einmal zu beleuchten.

2. Literarische Quellen und Denkmälervorrath.

Ehe wir den Denkmälern selbst uns zuwenden, bedarf es einiger Bemerkungen über die Ueberlieferung. Unser Material besteht zum grossen Theile aus datierten Kunstwerken, nach denen wir bestimmte Epochen unterscheiden können. Wir sehen ferner deutliche Unterschiede der Behandlung, nach welchen sich der Kunstwerth der einzelnen Denkmäler in verschiedener Weise bestimmt. So deutlich nun darnach in einer Epoche der Fortschritt, in einer anderen die Abnahme sich zeigt, so fehlen uns doch, um den geschichtlichen Zusammenhang der vorhandenen Erscheinungen befriedigend zu erklären, manche Zwischenglieder. Denn die erhaltenen Denkmäler sind im Verhältniss zu der Menge des Verlorenen doch nur wie einzelne, zufällig auf uns gekommene Daten anzusehen. Für den Mangel an Denkmälern aber bieten uns die schriftstellerischen Nachrichten nicht in gleicher Weise Ersatz, wie das auf manchen anderen Gebieten der Kunstgeschichte der Fall ist. Allerdings gedenken die Historiker der Kaiserzeit auch der durch die Kaiser veranlassten Kunstschöpfungen. Aber entweder verzeichnen sie die einzelnen Gründungen, die Erbauung von Tempeln, Palästen und Staatsgebäuden rein annalistisch, oder sie heben, wenn sie mehr in's Einzelne gehen, gerade das hervor, was ihnen das Erwähnenswertheste schien, während es uns am wenigsten interessiert: die bis in das Kolossale gesteigerten Abmessungen der Bauwerke, die Pracht der Ausstattung und andere Aeusserlichkeiten. Dasselbe erfahren wir auch von den zeitgenössischen Dichtern, unter denen Statius und Martial, Domitian's Hofpoeten, Muster ihrer Gattung sind. Ausserdem machen uns diese, so wie Juvenal, über einzelne Kunstwerke mancherlei, oft sehr ausführliche Mittheilungen, welche kunstgeschichtlich von Werth sind. Aber sie berühren unsere Reliefe gar nicht¹⁾.

1) Juvenal 10, 136: *summo tristis captivus in arcu* (Anspielung auf die bekannten Gefangenen-Statuen irgend eines Trajansbogens) und das unten zu be-

Das ist keine zufällige Thatsache. Wir sehen gerade aus den Dichtern, in denen uns der sicherste Massstab des Zeitgeschmackes gegeben ist, dass dieser Geschmack sein Ideal in künstlerischen Dingen ganz wo anders suchte, als an den Triumphbögen der Imperatoren. Die griechische, genauer gesagt die hellenistische Kunst beeinflusst den Kunstgeschmack der ganzen Kaiserzeit. Daneben erhält sich für bestimmte Kunstzweige, die dem Handwerke näher stehen, das Gefallen an etruskischen Fabrikaten. Erzgeräth und Töpferwaare aus Etrurien wird viel erwähnt und steht als Handelsgegenstand hoch im Preise. Vor allem aber — und das ist die Hauptsache — trägt die Kunst der Kaiserzeit, sofern sie als Modekunst den allgemeinen Geschmack beherrscht, den Charakter der Privatliebhaberei, sie ist vom öffentlichen Leben losgelöst. Denn wenn der Kaiser für sein Forum oder seinen Palast Statuen und Bilder aus Griechenland verschreibt und in Rom bei griechischen Künstlern bestellt, so fällt das unter ganz denselben Gesichtspunkt, wie wenn ein reicher Privatmann ähnlichen Schmuck für sein Haus sich zu verschaffen sucht. Für eine echt nationale Kunstschöpfung, wie sie in dem aus der Zeit heraus geschaffenen historischen Relief uns entgegentritt, hatte die Mehrzahl der Römer kein Verständniss; sie stand schon als handwerksmässige Decoration der Bauwerke in ihren Augen um vieles tiefer, als die Statuen und Gemälde der spätgriechischen Künstler, welche als wirkliche, selbständige Kunstwerke, abgesehen von ihrer besonderen Beschaffenheit, ein für alle Male ihren Rang einnahmen. Auch Plinius ist hier in seinen Notizen auffallend dürftig. Um so merkwürdiger aber ist darum die Thatsache, dass trotz solcher Umstände eine neue und bis zu einem gewissen Grade originelle Kunstgattung sich Bahn brechen konnte.

Unser Vorrath an Reliefsen lässt sich, abgesehen von bescheidenen Bruchstücken, welche uns den Zustand der Kunst unter den früheren Kaisern veranschaulichen, nach drei Gruppen ordnen. Die erste besteht aus den Sculpturen des Titusbogens, die zweite umfasst die Bildwerke von den Bauten Trajan's, die dritte

sprechende Epigramm Martial's (8, 65) sind die einzigen mir bekannten Dichterstellen, welche einem Triumphbogen mehr als blosser Erwähnung zu theil werden lassen.

bilden die Reliefe von den Denkmälern der Antonine. Zwischen die zweite und dritte Epoche fällt die Zeit der Regierung Hadrian's. Diese hat uns kein Werk hinterlassen, welches in den Kreis unserer Betrachtung gehörte. Vielleicht ist das nicht zufällig, da die persönliche Neigung des Kaisers ganz den Griechen sich zuwandte. In derjenigen Reliefsculptur, welche Gegenstand unserer Betrachtung ist, tritt gleich nach der Zeit der Antonine völliger Verfall ein. Ihre Blüthe umfasst also den kurzen Zeitraum von vierzig Jahren, denn der Titusbogen, mit dessen Sculpturen dieselbe beginnt, ist, wie die Inschrift und das Apotheose-Relief unter der Bogenwölbung beweist, nach des Kaisers Tode (81) vollendet und mit Trajan († 117) schliesst die Reihe der originellen Leistungen.

In der Entwicklung hält das historische Relief nicht gleichen Schritt mit der Porträtsculptur. Der Verfall tritt früher ein, der Höhepunkt wird später erreicht. Beides ist durchaus erklärlich. Denn wenn auch unser Relief in Bezug auf die Wahl des Stoffes und den Zweck, die vorübergehende Erscheinung der Natur festzuhalten, der Porträtsculptur verwandt ist, so theilt es doch in noch höherem Grade die Eigenschaften der Idealsculptur, insofern es, wie diese, nicht nur in der Composition selbständig verfährt, sondern auch die von der Natur gegebenen Einzelheiten freier gestaltet, als es dem eigentlichen Porträt gestattet ist. Als darum das Vermögen, diese Forderungen zu befriedigen, bereits den Künstlern abhanden gekommen war, genügte bei dem blossen Porträt die Wiederholung der einmal gefundenen Lösungen noch immer, um die Leistungen eine Zeit lang auf der früheren Höhe zu erhalten. Und je natürlicher und einfacher die der Porträtsculptur vorgezeichnete Aufgabe war, desto früher musste sie in Angriff genommen werden, desto früher auch ihre endgültige Lösung erfolgen.

3. Die Reliefe des Titusbogens.

Ich wende mich zu der ersten bedeutenderen Leistung der römischen Reliefsculptur, den beiden grossen Reliefs, welche am Titusbogen die beiden Wände innerhalb des Durchganges bedecken. Auf der rechten Wand, von der Vorderseite des Bogens aus gerechnet, sehen wir den triumphierenden Kaiser auf der Quadriga (A), auf der

linken den Zug mit dem Opfertische und dem siebenarmigen Leuchter (*B*) dargestellt²⁾.

Trotz grosser Verstümmelung des Ganzen sind doch einzelne Theile in genügender Vollständigkeit erhalten, so dass ein Urtheil über die Eigenschaften der Bildwerke möglich ist. Sie nehmen unter den römischen Triumphalreliefs eine hervorragende Stelle ein, wenn gleich die besten Reliefs aus der Zeit Trajan's ihnen gegenüber in mehrfacher Hinsicht einen Fortschritt bezeichnen. Sehen wir zuerst auf das Einzelne, so dürfen wir freilich nur denjenigen Massstab anlegen, dessen Anwendung römischen Decorationsarbeiten gegenüber gerechtfertigt ist. Die Köpfe sind auf beiden Tafeln naturwahr gezeichnet, dabei im Ausdruck von einander verschieden, das Nackte ist richtig und lebendig behandelt, wie der Oberkörper (*A*) und die Beine (*B*) zeigen. Dasselbe darf man von den Leibern der Pferde (*A*) sagen, obwol die Formen keineswegs schön sind. Tüchtig ist ferner die Behandlung der Gewänder, die der kurzen Tuniken, mit denen die Träger (*B*) bekleidet sind, ist als römische Arbeit geradezu vorzüglich zu nennen.

Die technische Ausführung ist keineswegs mangelhaft, wie in einzelnen neueren Beurtheilungen der Werke bemerkt ist, sie geht nur nicht sehr auf das Einzelne ein, genügt aber dem decorativen Zwecke des Werkes vollkommen. Es giebt römische Reliefs, welche viel sorgfältiger und feiner gearbeitet sind, als diese, aber so oft ich den Zug mit der Tempelbeute (*B*) im Originale betrachtete, so oft bekam ich den Eindruck, dass dieses Relief an decorativer Wirkung von keinem anderen übertroffen werde: so fliessend ist die Composition, so wahr und schön ist die Bewegung, welche sich bis in die einzelnen Körper- und Gewandtheile fortsetzt, zum Ausdrucke gebracht. Verglichen mit sämtlichen anderen Werken seiner Gattung, hat dieses Werk etwas von der Lebensfrische griechischer Kunst an sich. Das andere (*A*) ist bei durchaus gleicher technischer Beschaffenheit in der Wirkung darum viel geringer, weil die Com-

2) Den bisherigen Abbildungen liegen die wenig stilgerechten Stiche Bartoli's in den beiden Werken: Bartoli und Bellori, *Veteres Arcus Augustorum* t. 4 ff. und *Admiranda Roman. antiq.* t. 3 ff. zu Grunde. — Ueber die von mir gegebenen Darstellungen der beiden grossen Reliefs auf Tafel 2 (*A*) und 3 (*B*) bitte ich die Schlussbemerkung vergleichen zu wollen.

position wenig ansprechend ist und auch unter den einzelnen Figuren keine einzige sich findet, welche es mit den schönsten auf der anderen Platte (*B*) aufnehmen könnte.

Vergleichen wir nun, was für unseren Zweck die Hauptsache ist, diese beiden Reliefe mit griechischen Werken ähnlichen Inhalts, so treten uns erhebliche Unterschiede entgegen. Abgesehen von der realistischen Ausführlichkeit in der Darstellung der äusserlichen Einzelheiten an Geräth, Kleidung und Bewaffnung haben wir hier eine Gesamthaltung, welche im Verhältniss zu der Behandlung des Reliefs bei den Griechen malerisch genannt werden muss. Der Grund dieser Verschiedenheit liegt in den Mitteln der Composition.

Der malerische Charakter des Reliefs wird zuerst dadurch bedingt, dass die Figuren nahe an einander und hinter einander treten und so einzelne unter ihnen nur mit einem kleinen Theile ihres Körpers als Silhouette vom Reliefgrunde sich abheben. Allein dies ist keine neue und den römischen Reliefs eigenthümliche Erscheinung. Denn dasselbe sehen wir auf griechischen Reliefs da, wo der Eindruck des Gedrängten, Processionsmässigen auf den Beschauer hervorgebracht werden soll.

Das zweite Mittel zur Gewinnung des malerischen Ausdrucks liegt in der perspectivischen Verschiebung der Standflächen. Dieses ist bei dem Relief *A* angewendet. Während der Zug *B* so componiert ist, dass die Bewegung von einem Ende der Bildfläche zum anderen in einer fast geraden Linie, welche den einzelnen Figuren zur Basis dient, sich fortsetzt, ist bei *A* die Quadriga, welche die Spitze des Zuges bildet, in die Mitte des Bildes gerückt und der Wagen mit dem Imperator dem entsprechend in Dreiviertelwendung dem Beschauer entgegengestellt. Die Männer, welche dem Wagen zur Linken schreiten, begränzen die Bildfläche rechts vom Beschauer, die Roma mit den Begleitern zur Rechten des Wagens bilden links den Abschluss des Bildes, welches uns nicht mehr, wie bei *B*, die Aufeinanderfolge des Zuges in der Seitenansicht, sondern die Front desselben in perspectivischer Verschiebung der einzelnen Theile zeigt. Auch dafür finden wir bereits in der griechischen Reliefsculptur Analogien, am deutlichsten in den Reiterzügen des nördlichen und südlichen Parthenonfrieses, wo, ganz entsprechend der Anordnung der vier Pferde auf unserem Relief,

die Glieder bis zu sieben Reitern in die Tiefe geführt sind. Auch dieses Princip ist also durchaus nicht neu, wenngleich in seiner Anwendung unser Relief eine Steigerung zeigt. Denn hier wird die Illusion, sofern sie von der Anordnung abhängt, vollkommener, einmal durch die vollständigere Ausfüllung des Reliefgrundes mittels weiterer, in den Hintergrund gestellter Figuren, sodann dadurch, dass sämtliche Figuren des ersten Gliedes auf den Beschauer orientiert sind³⁾.

Dagegen begegnen wir in beiden Reliefsen einem dritten Mittel der Anordnung, welches dem griechischen Relief fremd ist, und dieses bedingt wesentlich den Charakter des römischen Reliefs. Es ist die Anwendung verschiedener Reliefschichten, wodurch die Bildfläche nicht bloss perspectivisch, sondern wirklich vertieft wird. Die erste Schicht tritt als völliges Hochrelief aus der Fläche, die zweite ist schon mehr abgeflacht, eine dritte, ganz flache erscheint nur noch wie gezeichnet auf dem Hintergrunde.

Auf dem Relief *A* finden sich alle drei Mittel vereinigt, auf *B* dagegen ist nur das erste und das zuletzt besprochene angewendet. Wenn man sich nun *A* in ein Gemälde übertragen denkt, so wird nichts auf diesem Bilde an die Uebertragung aus einem Sculpturwerke erinnern. Das ist der beste Beweis für die durchaus malerische Composition des Werkes. Diese Wahrnehmung lässt uns die Frage aufwerfen, ob nicht die ganze Reliefgattung in Wirklichkeit aus der historischen Malerei hervorgegangen ist. Wir müssen deswegen zuerst versuchen, uns eine Vorstellung von der Geschichtsmalerei der Römer zu bilden, um alsdann zu untersuchen, wie weit sich die Anwendung des historischen Reliefs zurück verfolgen lässt.

4. Nachrichten über die Historienmalerei bei den Römern.

Die historische Malerei tritt uns bei den Römern in zweierlei Anwendung entgegen, erstens als Decorationsmalerei an den Wänden der Tempel, zweitens als Gelegenheitsmalerei.

3) Den vier Pferden freilich konnte der Künstler nicht die entsprechende Stellung geben, weil dann Köpfe und Vorderbeine derselben zu stark aus dem Reliefgrunde hervorgetreten wären. Sie sind darum in Seitenansicht dargestellt

Dass die Wandmalereien, mit denen Fabius Pictor im Jahre 304 v. Chr. den Tempel der Salus schmückte, historischen Inhalts waren, wird von den Schriftstellern (Plin. 35, 19. Val. Max. 8, 14, 6) nicht ausdrücklich berichtet. Es kann aber aus dem Umstande geschlossen werden, dass Junius Bubulcus, welcher damals als Dictator den Tempel einweihte (Liv. 10, 1), ihn als Consul im Samniterkriege zu erbauen gelobt hatte (Liv. 9, 43). Durchaus wahrscheinlich ist es ferner, dass die Gemälde, welche Pacuvius in dem von Mummius nach 146 auf dem Forum Boarium erbauten Tempel des Hercules Victor ausführte, die Siege verherrlichten, wegen deren jener den Tempel gegründet hatte (Plinius a. O. Dedicationsinschrift im C. I. L. I, No. 541). Gewiss kam die Malerei zur Ausschmückung von Tempeln noch weit häufiger zur Anwendung, wie sich das schon aus der Sitte, berühmte Bilder in Tempel zu stiften, schliessen lässt (Plin. 35, 24. 102 und sonst), während andererseits Decoration durch Relief, wie wir sie bei den Griechen antreffen, selten gewesen zu sein scheint. Doch darüber später.

Mehr erfahren wir über die Gelegenheitsmalerei. Aus dem Wunsche, die Thaten des römischen Volkes und seiner Feldherren zu verherrlichen, entstand schon früh der Brauch, dem Volke berühmte Kriegsthaten in Gemälden vorzuführen, welche auf Veranlassung des betreffenden Feldherrn gemalt, bisweilen sogar von ihm selbst erklärt wurden (Plin. 35, 22 ff.). Zuerst stellte Valerius Maximus, nachdem er die Karthager bei Messana besiegt hatte (263), ein solches Bild aus, dann L. Scipio nach seinem Siege über Antiochus (190), endlich Mancinus, welcher bei der Belagerung Karthago's (146) den ersten erfolgreichen Sturmversuch gemacht hatte. Es handelt sich also hier nicht mehr um Fresken, sondern um Tafelbilder, wie Plinius ausdrücklich sagt, um eine Art von Gelegenheitsmalerei, die ihrem Inhalte nach ganz dasselbe will, wie ein grosser Theil der späteren Triumphreliefe.

Die Entstehung der letzteren aus der Historienmalerei wird noch wahrscheinlicher, wenn wir sehen, dass auch die Triumphzüge

und halten eine andere Richtung inne, als Wagen und Menschen. Dieser naturwidrige Gegensatz macht sich auch ästhetisch für das Ganze in nachtheiliger Weise geltend.

durch solche, auf tragbare leinene Velen und Baldachine gemalte Darstellungen von Allem, was dem Triumphzuge voraufgegangen war, verherrlicht wurden. Solche *tabulae pictae* (Livius 45, 39) gehörten zu den Erfordernissen eines Triumphes so gut wie die Beutestücke und die Gefangenen. Tacitus ann. 2, 44 erwähnt bei dem Triumph des Germanicus *simulacra montium, fluminum, proeliorum*, Plinius 5, 36 *simulacra gentium urbiumque*, Quintilian 6, 3, 64 Modelle von Städten und Belagerungen. Ebenso spricht Josephus bei der Beschreibung des Triumphes über Judäa (Bell. Jud. 7, 5, 4) von allerlei Darstellungen, welche »den Krieg auf das anschaulichste erblicken liessen«, über die er dann ausführlich berichtet. Die Triumphalgemälde stellen also einerseits dasselbe dar, was Mancinus dem Volke auf dem Forum in Bildern vorführte: *situm Carthagini oppugnationesque*, — andererseits aber war von solchen Bildern bis zu den Triumphalreliefen nur noch ein Schritt zu thun. Da der Triumphbogen ein bleibendes Zeugnis der im Triumphzuge vorüber rauschenden Herrlichkeit sein sollte, so lag der Gedanke nahe, in dem Reliefschmucke desselben das Triumphalgemälde dauernd zu machen.

Man wird hiergegen nicht einwenden wollen, dass die Reliefe des Titusbogens uns nicht den Gegenstand jener von Josephus beschriebenen Triumphalgemälde, sondern eine Darstellung des Triumphes selbst geben. Denn es ist nicht meine Ansicht, dass man die Gemälde für die Reliefe genau als Vorlagen benutzte und ihre Vorwürfe direct in die Plastik übertrug. Jene Bilder waren nur die Vorläufer dieser Darstellungen und mussten darum auch auf die Art der Darstellung von Einfluss sein. Daraus entwickelte sich dann der Stil, welcher dem römischen Relief überhaupt eigen blieb. Dass man übrigens gerade auf dem Titusbogen den Triumph darstellte, welchen einst Titus mit seinem Vater Vespasian und seinem Bruder Domitian begangen hatte, erklärt sich daraus, dass dieser Bogen nicht unmittelbar nach dem Triumph (70) errichtet wurde, sondern als Titus längst Kaiser war (79—84). Er wurde sogar erst nach seinem Tode geweiht und ist so recht eigentlich ein Denkmal nicht nur des Sieges, sondern des Kaisers selbst. Uebrigens finden wir auch auf den Bögen Trajan's und Marc Aurel's Scenen, welche nicht nur den Krieg selbst, sondern auch Triumph und andere Vorgänge, welche auf den Krieg folgten, zum Vorwurfe haben.

5. Charakter der römischen Historienmalerei in früherer und in späterer Zeit.

Die Malerei als Kunst des öffentlichen Lebens war in Rom bereits in den letzten Jahrhunderten der Republik zu solcher Geltung gelangt, dass sie für die Entwicklung des Reliefs einflussreich sein konnte. Um diesen Einfluss zu bestimmen, müssen wir eine, wenigstens ohngefähre Vorstellung von ihren Eigenschaften zu gewinnen suchen.

Es ist bekannt, wie bei den Griechen schon in älterer Zeit malerische Darstellung kriegerischer Ereignisse zum Schmucke der Wände öffentlicher Gebäude angewandt wurde. Bei den Griechen fiel es der Malerei fast ausschliesslich zu, die Ereignisse der Gegenwart darzustellen, während die Plastik, abgesehen von dem Porträt und den Anfängen genreartiger Darstellungen, auf das Gebiet der Mythologie angewiesen war. Eine Ausnahme macht der Fries des Niketempels auf der Akropolis von Athen, insofern er Kämpfe zwischen Griechen und Persern als Vorgänge des Lebens darstellt. Aber von einem wirklichen Schlachtenbilde unterscheidet sich die Darstellung wieder erheblich. Zwar treten die Perser in ihrer Nationaltracht auf, die Bewaffnung der Griechen jedoch beschränkt sich auf das Nothwendigste, und hier macht die Sculptur, wie in rein idealen Darstellungen, einen möglichst ausgedehnten Gebrauch von der nackten Gestalt. Anstatt einer Schlacht haben wir ferner eine Reihe von Einzelkämpfen, so dass sich diese Scenen stilistisch in nichts von den Kämpfen zwischen Griechen und Amazonen oder Kentauren, wie wir sie auf anderen Friesen dargestellt finden, unterscheiden.

Die Malerei der Griechen hingegen ging sicherlich verhältnissmässig früh auf die der wirklichen Erscheinung entsprechende Wiedergabe ihrer Gegenstände aus; sie ging nicht nur in der Anwendung des Costüms und der äusserlichen Einzelheiten weiter, als die Plastik — finden wir doch schon in den Kampfscenen auf den Vasen älteren Stils vollständige Bewaffnung der Krieger an Stelle der nackten Körper der Sculptur —, sondern sie vertauschte auch in der Anordnung ihrer Gegenstände sehr bald das Gesetz des Reliefs, die gerade Linie, mit dem der Malerei, der linearen Perspective.

Die Bilder der Alexander-Epoche waren sicher von grosser Naturwahrheit. Von den malerischen Eigenschaften dieser Werke können uns die wesentlich auf hellenistischer Cultur beruhenden Gemälde der Städte am Vesuv eine Vorstellung geben. Wir haben danach das Recht, uns die historischen und allegorisierenden Gemälde aus der Zeit Alexanders, wenn sie eine grössere Zahl von Figuren enthielten, als perspectivische Bilder — um es kurz zu bezeichnen — zu denken. Die Anwendung, welche sich von diesem Satze aus für die römische Historienmalerei ergibt, lässt sich am besten an einem Gegensatze darlegen. Brunn hat in einer Abhandlung über etruskische Grabgemälde⁴⁾ entwickelt, wie in der etruskischen Malerei der starre, archaische Typus in Formen und Motiven unter dem Einflusse der griechischen Kunst allmählich in freieren Ausdruck übergeht, bis auf der letzten Entwicklungsstufe in einer fast griechisch gewordenen Kunst das etruskische Element nur noch wie ein zufälliges Ueberbleibsel erscheint, welches wie unbewusst durch die ausführende Hand in die Arbeit übertragen worden ist. Wenn wir diejenigen unter diesen Gemälden, welche zusammenhängende Scenen darstellen, nach einem anderen Gesichtspunkte, nach ihrer Composition betrachten, so finden wir auf den meisten derselben eine Anordnung, welche die einzelnen Figuren von einander trennt, um sie in möglichst vollständiger Silhouette vom Hintergrunde abzuheben; die ganze Reihenfolge macht den Eindruck eines streng regelmässigen Relieffrieses. Diese reliefartige Composition, nach welcher die Gegenstände in einförmiger Aufeinanderfolge, wie Schattenbilder an der Wand, sich dahin bewegen, ist die einfachste, leichteste und darum in der Malerei aller Völker die älteste und ursprüngliche. Sie setzt sich nun auf den etruskischen Grabgemälden allmählich in die andere um, in welcher die Figuren näher an einander rücken, Ueberschneidungen eintreten, ganze Theile der einen Figur von denen der anderen verdeckt werden, so dass zuletzt, wenn auch nur unvollkommen, anstatt der geraden Linie als Compositionsbasis, die Andeutung verschiedener Pläne durch die Stellung der Personen gegeben wird. Damit ist der Anfang zur malerischen Perspective gemacht.

Die Entwicklung der Composition hält nicht gleichen Schritt

4) Pitture etrusche, Annali 1866, p. 422 ff.

mit der Entwicklung der Einzelformen. Unter den von Brunn angeführten Bildern sind z. B. die der Grotta delle bighe (Mus. Gregor. I, 401. 402), der Grotte Marzi und Querciola (Monum. dell' Inst. I, 32. 33) in Corneto, ferner die der Grotta Ciaja in Chiusi (Mon. V, 17), so wie die ebenda 1833 entdeckten (V, 33. 34) in den Einzelformen mehr oder weniger von der griechischen Kunst beeinflusst. Trotzdem sind diese Gemälde durchaus reliefartig componiert, während die dicht gedrängten Züge in einem anderen Grabe von Corneto (Mon. VIII, 36) trotz ihres mehr etruskischen Formtypus sich der perspectivischen Anordnung bereits nähern. Vereinigt finden wir griechischen Einfluss in den Formen mit den Anfängen malerischer Anordnung auf einem Gemälde der Grotta del Tifone in Corneto (Mon. II, 5). Wie der Formcharakter der etruskischen Gemälde unter dem Einflusse griechischer Kunst zu grösserer Freiheit sich entwickelte, so kann auch die Entwicklung der Compositionsweise nur durch sie erfolgt sein. Wann aber dieser Uebergang eintrat, lässt sich nicht angeben, da zu einer sicheren chronologischen Bestimmung der etruskischen Gemälde bis jetzt die Anhaltspunkte zu fehlen scheinen.

Kehren wir zu der römischen Malerei zurück, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass diese ursprünglich in Form- und Compositionscharakter von der älteren etruskischen nicht wesentlich verschieden war. Die spärlichen Ueberbleibsel älterer, vorgriechischer Kunstübung, welche den verschiedenen Fundorten Latiums und des übrigen nicht etruskischen Mittelitaliens entstammen, zeigen die grösste Verwandtschaft mit den Werken etruskischer Kunst. Entweder beherrschte der etruskische Einfluss in der älteren Zeit die Kunst des übrigen Italiens, oder etruskische und italische Kunst war damals in der Hauptsache dasselbe⁵⁾ und der Name der Etrusker blieb deshalb vorzugsweise an der ganzen Epoche haften, weil in Etrurien die Production auf das höchste gesteigert war und in Folge dessen Fabrikate und Künstler auch im übrigen Italien Nachfrage fanden.

So ging denn auch in Rom eine etruskische oder tuscanische Epoche derjenigen vorher, in welcher der griechische Einfluss ein-

⁵⁾ S. die schönen Bemerkungen Brunn's in dem Aufsätze Sull' antichissima arte Italica, Annali 1866, p. 410; vgl. 1865, p. 244.

trat. Der plastische Schmuck der Tempel war nach Plinius bis zu einem gewissen Zeitpunkte, welcher aber leider für uns nicht bestimmbar ist, durchweg tuscanisch⁶⁾. Berühmte Kunstwerke, wie die Jupiterstatue in dem capitolinischen Tempel und die Quadriga auf der Dachfirst desselben, oder wie der Hercules, welcher als Cultbild in einem anderen Tempel stand, hatten ihre besonderen Traditionen, welche über Künstler und Entstehungszeit sich verbreiteten⁷⁾. Der späteren Zeit, deren Auge an die Werke der griechischen Kunst sich gewöhnt hatte, erschienen die Erzeugnisse der früheren Stufe als etwas Fremdartiges. Darum waren jetzt die *Tuscanica* in erster Linie antiquarische Merkwürdigkeiten. Aber wie man in der Kaiserzeit mitten unter einer Fülle griechischer Kunstschöpfungen noch einmal mit besonderer Vorliebe etruskische Werke hervorzog und namentlich auf dem Gebiete der Kleinkunst die Etrusker sogar den Griechen den Rang ablaufen konnten, so gab es auch damals noch Beurtheiler, welche die Werke der altrömischen Kunst zu bewundern verstanden und zwar nicht bloss deshalb, weil sie ehrwürdig und alt waren.

Derselbe Gegensatz bestand zwischen den griechischen Gemälden, welche nach Rom eingeführt waren oder dort angefertigt wurden, und den altitalischen, mit denen man einst in früher Zeit die Wände der Tempel geschmückt hatte. Die Ueberbleibsel dieser alten Malereien wurden bewundert, wie sie ja auch nicht ohne Vorzüge waren. Trotzdem musste man ihnen gegenüber des Abstandes sich bewusst werden, welcher sie von den Erzeugnissen der hellenisierenden Malerei trennte. Abgesehen von den alterthümlichen Formen lag ihre Eigenenthümlichkeit doch wol in dem Mangel der perspectivischen Anordnung, — denselben Eigenschaften, welche noch für uns in den älteren etruskischen Gemälden zu Tage liegen.

6) Bis zu der Zeit, wo Damophilos und Gorgasos für den Cerestempel am Circus maximus arbeiteten, Plin. 35, 454. — Die Thatsache und die Zeitstellung der Künstler bespreche ich an einem anderen Orte, da näheres Eingehen mich hier zu weit vom Wege abführen würde.

7) Plin. 35, 457; über die Quadriga Detlefsen, de arte Rom. antiquissima I, p. 8 ff. (nur stand sie nicht im Giebel, sondern über demselben) und jetzt Wieseler in den Nachrichten der Götting. Ges. der Wissensch. 1872, No. 13. — Ueber den Tempel des Hercules ziehe ich es vor, anderwärts einige Bemerkungen zu geben, da dieselben hier nicht am Platze sein würden.

Von solcher Art waren gewiss die Tempelfresken von Ardea, Lanuvium und Caere, welche Plinius 35, 17 voller Bewunderung beschreibt. Seine Lobeserhebungen veranlassten offenbar Otfried Müller (Archäol. § 177), die Entstehung dieser Bilder in die hellenistische Epoche herabzurücken und sie dadurch dem Stil der späteren griechischen Kunst möglichst zu nähern. Aber sie müssen im Gegentheil alterthümlich und formstreng gewesen sein. Wie hätte sonst durch ihren Eindruck Plinius, oder wer es sonst ist, sich bestimmen lassen können, einem Theile von ihnen ein so fabelhaftes Alter zuzuschreiben? Weit jüngere Gemälde eines latinisierten kleinasiatischen Malers in Ardea nennt er an einer anderen Stelle (35, 115) mitten unter den Werken anderer griechischer Künstler.

Ebenso alterthümlich, wie jene, darf man sich die Schildereien vorstellen, welche Varro⁸⁾ in einem alten Tempel des Aesculap sah. Es waren dort *ferentarii*, eine Art Reiter mit eigenthümlicher Bewaffnung, gemalt und die Beischrift war den Figuren hinzugefügt, wie das auch auf etruskischen Gemälden nicht selten ist. Vielleicht sahen auch Fabius Pictor's Fresken (S. 256) etruskischen Bildern ähnlich. Wenigstens hebt Dionys von Halikarnass ganz scharfe Zeichnung und eine in wenigen Tönen sich haltende Farbenscala so wie eine nicht anmuthslose Wirkung in Zeichnung und Farbe an Wandbildern hervor, welche um dieselbe Zeit gemalt sein müssen⁹⁾.

8) De ling. Lat. 7, 92, p. 341 Sp.

9) Dion. Hal. (excerpt. Ambros.) 16, 3 (6): *αἱ ἐντοιχοὶ γραφαὶ ταῖς τε γραμμαῖς πάντ' ἀκριβεῖς ἦσαν καὶ τοῖς μίγμασιν ἠδεῖαι, παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ καλουμένου ῥωποῦ τὸ ἀνθηρόν* — über Isäus, cap. 4: *εἰσὶ δὲ τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ χρώμασι μὲν εἰργασμένοι ἀπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς καὶ πολὺ τὸ χαριέν ἐν ταύταις ἔχουσαι αἱ δὲ μετ' ἐκείνας εὐγραμμοὶ μὲν ἦντον, ἐξεργασμένοι δὲ μᾶλλον, σκιᾷ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμενοι καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι*. Dass Dionys an beiden Stellen dieselbe Gattung von Bildern meint, ist klar; was sie charakterisiert, sieht man namentlich aus dem Gegensatze der späteren Bilder, deren Eigenschaften in der zweiten Stelle erwähnt werden. Dass die alten Fresken etwa um dieselbe Zeit gemalt sind, wie die Bilder des Salustempels, geht an der ersten Stelle aus der Anordnung der Fragmente des Dionys, wo kurz zuvor Appius Claudius Caecus genannt ist, hervor, vorausgesetzt dass D. hier sich nicht der Bilder zu einem ähnlichen Vergleiche bediente, wie an der zweiten Stelle, wo er eine Parallele zwischen Lysias und Isäus einerseits und den alten und neuen Bildern andererseits zieht.

Dann aber kommt der Einfluss der griechisch-alexandrinischen Malerei in Rom zur Geltung. Plinius sagt, das erste fremde Bild sei in Rom durch Mummius nach 146 ausgestellt worden (35, 24). Seine Worte geben sich indessen als subjective Meinung (*arbitror*) und beziehen sich ferner nur auf den Brauch, Bilder in Tempeln und an anderen öffentlichen Orten aufzustellen. Und wenn auch der Kunstraub der römischen Feldherren und Soldaten bis auf die Zeit, da Korinth zerstört wurde, vorzugsweise auf Statuen und Gegenstände der Kunstindustrie gerichtet war (Müller, Archäol. § 165), so kamen doch Gemälde für den Privatbedarf der Reichen sicher nicht erst von diesem Zeitpunkte an aus Griechenland. Schon um 164, als Ptolemäus Philometor, von seinem Bruder vertrieben, nach Rom kam, lebte hier ein griechischer Decorationsmaler¹⁰⁾, Demetrius, welcher dem ägyptischen Könige in seiner Wohnung Aufnahme gewährte. Und etwa gleichzeitig lässt Aemilius Paullus nach der Besiegung des Perseus (168) den Maler Metrodorus zur Herstellung von Triumphalbildern aus Athen kommen (Plin. 35, 135). Plautus (*Menaechmi* 1, 2, 34) führt in einem Dialog als Beispiele einer *tabula picta in pariete* den Raub des Ganymed und Venus mit Adonis an, und der Zusammenhang der Worte zeigt, dass hier die Figuren in griechischem Costüm gedacht sind, wenn man daran überhaupt zweifeln wollte. Aus dieser Stelle und einer anderen (*Mercator* 2, 2, 42: *signum pictum in pariete*) hat Helbig (*Rhein. Museum* 1870, S. 393 ff.) mit Recht geschlossen, dass die in hellenistischer Zeit zuerst aufkommende Sitte, Tafelbilder in die Wände einzulassen und mit decorativer Bemalung der letzteren zu verbinden, zu Plautus' Zeit in Rom bereits allgemein war. Plautus starb 184 (*Cic. Brut.* § 60): sein Zeugnis führt uns also noch in das dritte Jahrhundert. Von hier bis zu dem Zeitpunkte aufwärts, wo wir den Triumphalbildern des Valerius Maximus begegnen (S. 256) lässt sich der griechische Einfluss in der römischen Malerei durch schriftstellerische Zeugnisse,

In diesem Falle würden nur alte Bilder überhaupt gemeint sein. Aber die des Pictor sind es wol in keinem Falle, denn dann hätte D. sie, was an der zweiten vollständig erhaltenen Stelle so nahe lag, wol ausdrücklich genannt. Das ist alles, was sich mit Sicherheit über die Beziehung der oft behandelten Worte des Dionys sagen lässt.

10) Diodor 31, 48.

so viel mir bekannt ist, nicht belegen. Möglich ist es, dass diese Darstellungen, wie sie nach Plinius die ersten Triumphalbilder waren, zugleich die ersten Beispiele griechisch-römischer Historienmalerei überhaupt sind. Man würde, um die Annahme zu stützen, diese in Rom plötzlich auftretende Gelegenheitsmalerei an einen Zweig der hellenistischen Malerei anknüpfen dürfen, welcher in den Residenzen der Diadochen aus ähnlichen Anlässen sich entwickelte und von dort aus etwa nach Sicilien oder den griechischen Coloniestädten Unteritaliens gelangte. Denn schon Apelles hatte für Alexander Bilder gemalt, welche als Vorläufer dieser Triumphalgemälde angesehen werden können. Auf einem Gemälde hatte er den Alexander neben der Victoria und den Dioskuren dargestellt; ein anderes zeigte den Krieg als menschliche Gestalt mit rückwärts gefesselten Händen, neben ihr den König auf einem Wagen als Triumphator (Plin. 35, 93). Beide Gemälde waren Tafelbilder, denen später Augustus auf seinem Forum eine Stelle anwies, während Claudius sogar dem Porträt Alexander's die Züge des Augustus geben liess. Doch da es sich, so lange schriftstellerische Zeugnisse fehlen, nur um eine Möglichkeit handelt, so thun wir besser, uns an die sichere Thatsache zu halten, dass die der Zeit nach folgenden Triumphalgemälde des Scipio im Anfange des zweiten Jahrhunderts v. Chr. (S. 256) bereits unter dem Einflusse der griechischen Malerei entstanden sind.

6. Ursprung der historischen Reliefsculptur.

Wir sahen, wie in Rom jedenfalls seit dem Anfange des zweiten Jahrhunderts v. Chr. eine unter griechischem Einflusse ins Leben gerufene Historienmalerei bestand, welche dem malerisch aufgefassten Relief historischen Inhalts, wie wir es am Titusbogen finden, zum Vorbilde gedient haben kann¹¹⁾. Nun lässt sich ferner wahrscheinlich

11) Overbeck, welcher sich an mehren Stellen seiner Plastik eingehender mit der historischen Reliefsculptur der Römer beschäftigt, als die anderen neueren Forscher, erkennt II, S. 375 in ihrer »wachsenden Ausbildung ein allmähliches Freiwerden des römischen Kunstgeistes von der Herrschaft griechischer Vorbilder und Anschauungen«. In diesem Sinne habe auch ich sie aufgefasst. Overbeck sieht ferner zwischen den römischen Triumphalreliefen und der historischen Plastik und Malerei der Griechen den schneidendsten Gegensatz, welcher uns nicht

machen, dass diese Umbildung erst in Rom sich vollzogen hat und nicht etwa die Reliefgattung zugleich mit der Malerei oder später, als diese, von Griechenland zu den Römern herüberkam.

Es ist bereits oben (S. 258) erwähnt, dass die griechische Reliefsculptur Vorgänge der Geschichte selten in den Kreis ihrer Darstellung zog und, wenn sie sich derselben bemächtigte, sie nach ihren Gesetzen umgestaltete. Die Zufälligkeiten der äusseren Erscheinung mussten einer mehr idealen Auffassung der Gegenstände weichen, anstatt, wie es bei den Römern der Fall ist, den Stilcharakter des Reliefs zu verändern. Nur ein Werk lässt sich wenigstens in einer Beziehung mit den historischen Reliefs der römischen Kunst vergleichen: der schmälere der beiden Friese vom Unterbau des s. g. Nereidenmonuments in Xanthos. Dieser zeigt uns eine Schlacht zwischen Kämpfern in asiatisch-griechischer Tracht und vollständiger Bewaffnung, welche in geschlossenen Reihen gegen einander anrücken, sodann die Belagerung einer Stadt mit den Vertheidigern hinter den Zinnen der Mauer, schliesslich die Uebergabe derselben an einen Fürsten in persischem Costüm, — alles in der ausführlich erzählenden Weise, welche uns später in den Reliefs der Trajans- und Marc-Aurels-Säule oder des Severusbogens wieder begegnet. Zwischen diesem Friese und den Reliefs des Niketempels auf der Akropolis (S. 258) befindet sich eine deutliche Kluft und

gestatte, Einflüsse der letzteren in jenen zu suchen. Den Gegensatz zwischen den Triumphalreliefs und Werken griechischer Plastik und Malerei erkenne ich im vollsten Sinne an. Den Einfluss dieser letzteren auf jene halte ich trotzdem fest. Er beruht auf den zwei Voraussetzungen, dass einmal den römischen Reliefs die römische Malerei ähnlichen Inhalts voraufging, dass zweitens diese Malerei aus ihrem rohen Urzustande nur unter dem Einflusse der hellenistischen Malerei heraustreten und sich weiter entwickeln konnte. Wenn trotzdem die Reliefs eine so völlig andere Sprache zu uns reden, als es die Werke der griechischen Malerei thun, so liegt das darin, dass die Römer hier nur in ganz äusserlicher Weise, noch dazu mittelbar, von den Griechen lernten. Der Inhalt war und blieb ihr Eigen. Daher jener Gegensatz, welcher sich namentlich im Anfange der Entwicklung dieses Kunstzweiges, wo die Form des Inhalts noch nicht Herr geworden ist, so scharf ausprägt, dass zum Vergleichen kaum ein einziger Anhaltspunkt gegeben ist. Z. B. die Reliefs des Claudiusbogens (unten Abschn. 8) haben mit griechischen oder griechisch-römischen Gemälden nur die eine Aehnlichkeit, dass sie perspectivisch anzuordnen versuchen. Alles andere an ihnen ist römisch und zwar primitiv römisch.

es ist längst erkannt, dass die Darstellungsweise des lykischen Frieses in einer Verbindung griechischer Kunstübung mit einheimischer Kunsttradition ihren Grund hat. Diese Tradition ist offenbar die Fortsetzung der ausführlich schildernden Darstellungsweise, wie sie uns in den weit älteren assyrischen Reliefs begegnet, und jene Verbindung erklärt sich aus der geographischen und historischen Doppelstellung Lykiens, welche wie in der älteren Kunstgeschichte, so auch noch im vierten Jahrhundert, der Entstehungszeit jenes Denkmals¹²⁾, eine besondere, zwischen der orientalischen und der griechischen Kunst in der Mitte stehende Richtung hervorrief¹³⁾.

Die Aehnlichkeit dieses Frieses mit Werken der römischen Reliefsculptur beschränkt sich aber auf die beiden gemeinsame realistische Wiedergabe der Aeusserlichkeiten, auf den Inhalt der Darstellung. Composition hingegen und Stil sind durchaus verschieden. Die Häufung der Gegenstände hat auf den lykischen Reliefs nicht zu einer malerischen Anordnung, zu einer perspectivischen Behandlung geführt. Die Figuren stehen in Hochrelief hinter einander, die vorderen sind noch etwas mehr statuarisch aus der Fläche herausgearbeitet, aber die Künstler haben den Plan nicht durch Verbindung runder und flacher Reliefschichten zu vertiefen gewusst. Wo man das Relief flacher gegeben hat, wie bei der Darstellung der belagerten Stadt mit ihren Vertheidigern, that man dies nicht, um für eine zweite, höhere Schicht Raum zu gewinnen — denn eine solche ist gar nicht angebracht —, sondern nur deshalb, weil es des hervortretenden Reliefs nicht bedurfte, um die einfachen Mauermassen mit den Köpfen dahinter zur Erscheinung zu bringen. So finden wir hier flache und runde Partien nicht, wie auf den römischen Reliefs, hinter einander, sondern neben einander. Jene machen den Eindruck einer kindlich-unbeholfenen Darstellung, die nur ausdrücken, erzählen, nicht plastisch darstellen will; diese sind ganz im Stil des griechischen Hochreliefs gehalten, wie es etwa die Gruppen des Frieses am Niketempel zeigen.

Diese Bemerkungen genügen, um den Stilunterschied jener lykischen Reliefs und der römischen Reliefsculptur erkennen zu lassen.

12) Overbeck, Plastik II, S. 135.

13) Friederichs, Bausteine S. 308. Lübke, Plastik S. 195 (2. Aufl.).

Aus ihnen können wir ferner die Folgerung machen, dass die Umbildung des Reliefstils, wenn sie nicht durch die Römer selbst erfolgte, nur in der hellenistischen Zeit vor sich gegangen sein kann. Das Bestreben, Erlebtes, bedeutende Erscheinungen und Ereignisse der Zeit darzustellen, zeichnet vor allen den Lysippos und seine Schüler in ihrem Verhältnisse zu Alexander aus, weiterhin die pergamenischen Bildhauer am Hofe der Attaliden. Das wäre der Boden, auf welchem wir die Anfänge des historischen Reliefs suchen könnten. Aber es scheint, als ob man in dieser Zeit nur statuarische Darstellungen besass. Namentlich waren es umfangreiche Statuengruppen, deren einzelne Figuren nicht mehr bloss, wenn ich so sagen darf, friesartig, neben einander, sondern auch hinter einander aufgestellt waren, so dass die Anordnung in die Tiefe die Wirkung der Sculptur in derselben Weise steigerte, wie die perspectivische Composition die Wirkung eines Bildes ¹⁴⁾. Dass man von hier aus einen Schritt weiter ging und bereits damals in dem perspectivisch componierten Relief Sculptur und Malerei vereinigte, ist durchaus unwahrscheinlich. Denn historische Reliefe aus dieser Zeit sind uns weder erhalten, noch wird ihre Existenz von den Schriftstellern erwähnt ¹⁵⁾. Der Grund dieses Schweigens kann aber bei der häufigen Erwähnung auswärtiger Kunstwerke, welche nach Rom eingeführt worden sind, nicht in einem zufälligen Mangel unserer Ueberlieferung gefunden werden. Denn wenn auch das Relief als architektonische Decoration unter den Römern eine bei weitem nicht so ausgedehnte Anwendung finden konnte, wie unter den Griechen, so boten immerhin die Fora der Kaiserzeit mit ihren Portiken, die Bögen und Ehrensäulen hinreichende Gelegenheit, Reliefe, wenn man deren gefunden hätte, herüber zu schaffen und für sie zu verwenden. An der Beziehung solcher Reliefe auf bestimmte geschichtliche Vorgänge würde

14) Ueber die wahrscheinliche Gruppierung des attalischen Weihgeschenkes auf der Akropolis s. Overbeck, Plastik II, S. 188. — Ueber die Gruppe des Lysippos, welche die 25 am Granicus gefallenen Reiter darstellte, II, S. 95; das Reitertreffen des Euthykrates, Gruppe in Thespiä, II, S. 445.

15) Das einzige mir bekannte Beispiel ist der vierfache, wie es scheint, aus Gold getriebene Fries am Leichenwagen Alexander's. Auf diesem waren Aufzüge dargestellt: Alexander zu Wagen mit makedonischem und persischem Gefolge, Kriegselephanten mit Makedonen und Indern, Reitergeschwader und Kriegsschiffe, — alles naturwahr und porträtartig aufgefasst. Diodor 18, 26.

man eben so wenig Anstoss genommen haben, wie man z. B. sich scheute, die Bilder, welche Apelles zum Ruhme Alexander's gemalt hatte, direct zur Glorificierung des Augustus zu verwenden. Auf alle Fälle aber hätte man es bequemer gehabt, wenn man von solchen Reliefs bei der Decorierung der Triumphbögen wenigstens ausgegangen wäre, anstatt, wie man es wirklich that, in der Kaiserzeit den Stil der Decoration selbst zu erfinden.

7. Die Umbildung des Reliefs nach der Seite des Malerischen vollzog sich in Rom.

Aber der Einführung oder der Production des Reliefs scheint in Rom in älterer Zeit kein wesentliches Bedürfniss entgegen gekommen zu sein. Es ist oben auf den grossen Umfang hingewiesen, in welchem die historische Malerei seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. in Rom zur Anwendung kam. Abgesehen von ihrer Verwendung zu Gelegenheitsdarstellungen dient sie zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude. Sogar Tafelbilder werden in den Tempeln und in den Portiken der Fora aufgestellt und diesen zu dauerndem Schmucke bestimmt. Dieser Brauch erhält sich bis in die Kaiserzeit (S. 256. 264). Bei den Griechen entwickelt sich das Relief, welches grössere, zusammenhängende Darstellungen enthält, an dem Fries, welcher das Tempelhaus bekleidet. Die Malerei dagegen tritt als selbständige Decoration vorzugsweise an Hallen und ähnlichen Gebäuden, an Tempeln vereinzelt und dann an anderer Stelle auf. Was Rom betrifft, so konnte der fortlaufende figurirte Fries in der ursprünglich ausschliesslich angewendeten etruskischen Architektur keine Stelle finden. Aus diesem Grunde wahrscheinlich fehlt er auch den erhaltenen Tempeln späterer Zeit, welche in griechischen Stilen aufgeführt sind. Auch aus schriftstellerischen Nachrichten ist mir kein sicheres Beispiel eines Figurenfrieses an einem römischen Tempel bekannt ¹⁶⁾.

16) Die Resultate der Schrift von Stark, »Gigantomachie auf antiken Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom«, Heidelb. 1869, kann ich mir nicht zu eigen machen. Das Relief im Cortile di Belvedere (Müll.-Wies. II, No. 848) erschien auch mir bei genauer Betrachtung, zu welcher mich, ehe ich Stark's Abhandlung kannte, die Bemerkung E. Braun's veranlasste, als Theil eines Frieses. Doch Claudian (de VI. consul. Honor. v. 44 ff.: *Tarpeia pendentes rupe*

So war die Sculptur, abgesehen von decorativen Einzelheiten, wie Stierschädel und Blumengewinde, Köpfe und Masken, auf die Ausschmückung des Giebels beschränkt. Diese konnte aber natürlich nicht zu einer Entwicklung des Reliefs im Sinne der griechischen Frieze oder der späteren römischen Triumphaldarstellungen führen.

Abgesehen von den Tempeln bot aber die Architektur in älterer Zeit wenig Gelegenheit, Reliefschmuck anzubringen. Und wenn auch an sich dieselbe an jedem Gebäude hätte gefunden werden können¹⁷⁾,

Gigantas) kann nicht beweisen, dass der Tempel des Tonans einen Gigantomachie-Fries hatte. L. Jeep hat die Stelle kürzlich unzweifelhaft richtig auf Kolosse der capitolinischen Area bezogen (Rhein. Mus. 1872, S. 271 ff.). Vgl. auch den Verfasser der Recension im Philol. Anzeiger 1869, S. 253 ff. — Fällt nun Claudian als Stütze für Stark's Ansicht hin, so ist man allein auf das Relief angewiesen. Eine annähernd genaue chronologische Bestimmung desselben lässt sich bei unserer lückenhaften Kenntniss der Reliefsculptur idealen Inhalts in der römischen Kaiserzeit nicht geben und Stark's Ansicht, dass seine »Fixierung in der früheren Kaiserzeit stilistisch und inhaltlich gesichert ist«, bleibt eben Ansicht. Ich würde das Relief wenigstens erheblich später ansetzen, als Augustus; die beiden weiblichen Figuren sind natürlich nicht von dem Künstler erfunden. Eine weitere Frage bleibt dann die nach der Bestimmung des Frieses. Dass es nicht nothwendig sei, an einen Tempel zu denken, wird jeder zugeben. Indessen der Möglichkeiten sind so viele, dass es keinen Werth hat, sie zu erwägen. — Als einen Figurenfries könnte man die Decorationen auffassen, welche Damophilos und Gorgasos dem Cerestempel gaben (Plin. 35, 154). Doch die ganze Stelle ist so vieldeutig, dass sie einen sicheren Beweis jedenfalls nicht giebt. An einem anderen Orte werde ich, was sich aus ihr gewinnen lässt, festzustellen versuchen. — Es kommen schliesslich in unserem Denkmälervorrath Reliefe vor, welche sich durch decorative Einzelheiten als Architektur-Bekleidungen aus römischer Zeit zu erkennen geben; so, abgesehen von Terracotten, ein Marmorrelief aus Villa Albani (Winckelm. Mon. ined. No. 60, Zoëga, Bassiril. ant. II, t. 82; Müll.-Wies. II, No. 544): Satyr und Mänade von griechischer Erfindung, am oberen Rande begrenzt durch ein Triglyphon, dessen Metopen mit Stierschädeln, Rosen u. s. w. ausgefüllt sind. Die Provenienz dieses jedenfalls in Rom verwendeten Reliefs ist unbekannt. So lange die Zeit solcher Reliefe nicht bestimmt werden kann und die durch mehrfache Beispiele zu belegende Annahme auf sie sich anwenden lässt, dass sie zur Decoration von Innenräumen dienten (s. Zoëga a. O., S. 174), können sie nichts für die Existenz figurierter Tempelfrieze bei den Römern beweisen.

17) Cic. ad Att. 1, 10: *Typos tibi mando, quos in tectorio atrio possim includere et putealia sigillata duo.* Dieser Auftrag Cicero's an Atticus ist die einzige mir bekannte Stelle aus älterer Zeit, welche die Anwendung des Reliefs als architektonischer Decoration — wo sonst eingelassene Bilder (S. 263) aushalfen —

so fehlte doch für die Profanarchitektur der bestimmende Einfluss der Tempel, von welchen die Kunstform überhaupt ihren Ausgang nimmt. Die Stelle, welche der Reliefsculptur als Decoration zukam, war längst von der Malerei eingenommen. Diese bedeckte nicht nur mit geschichtlichen Darstellungen ganze Wandflächen öffentlicher Gebäude, sondern sie hatte auch als leichtere Decorationsmalerei in die Privathäuser Eingang gefunden. Obgleich nun die Malerei, gleichviel ob sie historische und mythologische Vorgänge darstellte oder rein ornamental wirkte, nicht an derselben Stelle angebracht war, welche z. B. an Tempeln das Relief einzunehmen pflegt, so darf man doch sagen, dass sie bei den Römern die Reliefsculptur ersetzte und darum ihre Anwendung beschränkte. Der Trieb, die architektonischen Flächen über das Nothwendige hinaus zu schmücken, that sich in ihr Genüge und unterdrückte dadurch den Gedanken, die Sculptur als selbständig wirkende Decoration zu Hülfe zu nehmen. Ein anderes Hinderniss für die Aufnahme des Reliefs in die Architektur lag in der Sitte, die Wände von öffentlichen und Privatgebäuden mit Marmorincrustationen zu bekleiden. Diese kam zeitig aus dem Orient durch Vermittelung der hellenistischen Cultur nach Rom und nahm schon im Anfange der Kaiserzeit so sehr überhand, dass sie selbst die decorative Malerei wesentlich beschränkte und später fast ganz verdrängte¹⁸⁾.

So führt uns alles zu dem Schlusse, dass die Reliefsculptur historischen Inhalts mit samt ihrer aus den Forderungen dieses Inhalts entspringenden Stileigenthümlichkeit in Rom selbst sich entwickelt hat, und zwar reichen ihre Anfänge, wie es nach dem bisher Gesagten scheint, nicht allzuweit über den Beginn der Kaiserzeit hinauf. Dies Letztere zu beweisen, mögen wieder die erhaltenen Sculpturen eintreten.

bezeugt. — Die Elfenbeinreliefe an den Thüren des Apollotempels auf dem Palatin (Propert. 2[3] 31, 12) enthielten auf dem einen Thürflügel Niobidendarstellungen, auf dem anderen die Niederlage der Gallier am Parnass. Nach Brunn, Künstlergesch. I, S. 444, wären diese Reliefe vielleicht ein Werk des Pergameners Stratonikus.

• 18) Plin. 35, 2. Semper, Der Stil, I, S. 472.

8. Reliefe eines Claudiusbogens und andere Arbeiten der früheren Kaiserzeit.

Wenn wir auf der einen Seite annehmen müssen, dass die Reliefsculptur in Rom bis auf die Zeit der Kaiser überhaupt nur in geringem Umfange ausgeübt wurde, so bedurfte es doch andererseits mannichfacher Vorübung, ehe man Werke, wie die beiden grossen Darstellungen des Titusbogens zu Stande brachte.

Diesen Uebergang veranschaulicht uns ein leider stark verstümmeltes Denkmal, welches bisher wenig beachtet wurde. Es sind drei Bruchstücke von Triumphalreliefen in Villa Borghese in Rom. Der Bogen, welchem sie angehören, befand sich auf dem Corso an der Piazza Sciarra; Poggio¹⁹⁾ sah ihn noch in der Mitte des 15. Jahrhunderts, aber der Bogen war schon sehr zerstört und sein Name längst verschollen. In den Mirabilien ist er als *arcus Antonini* verzeichnet (s. die Zusammenstellung bei Jordan, Topographie II, S. 416). Dass er aber dem Claudius errichtet war, beweist zunächst der Fundbericht des Flaminio Vacca von 1594. Nach diesem wurden in der Mitte des Jahrhunderts unter der Regierung Pius' IV. an der Piazza Sciarra viele Reliefe gefunden, auf denen man Porträts des Claudius erblickte, und zu diesen Reliefen gehören die drei Tafeln der Villa Borghese²⁰⁾. Im J. 1644 fand man ferner

19) Bei Urlichs, Codex topographicus p. 239: *Duo sunt insuper via Flaminia, titulo in altero penitus deleto, in altero corrupto. — Alterius nomen (perpaucae enim literae superextant et antiquae caelaturae tabulae quaedam e marmore, quas saepe miror insaniam demolientium effugisse) penitus obsolevit.*

20) Vergl. Nibby, Monum. scelti della villa Borghese 1832, p. 14 und Beschreibung der Stadt Rom III, 3 S. 91. Möglich, dass damals noch der Kopf des Feldherrn auf der Platte A erhalten war, welcher zu Winckelmann's Zeit bereits »abgeschellert« ist (Gesch. d. Kunst XI, 3 § 31), denn diese Figur stellt eben den Kaiser vor. Jedenfalls aber sind die kleinen Porträtköpfe gemeint, welche sich auf den Schilden der Standarten befinden, und unter diesen lässt sich einer noch als Kopf des Claudius erkennen, freilich nur im Original, nicht auf der hier — Tafel 1 — veröffentlichten Zeichnung der Platte B; eine andere Standarte derselben Tafel zeigt zwei clypei, der obere trägt ein Porträt mit nicht mehr erkennbaren Zügen, jedenfalls wieder das des Kaisers, der untere einen unbekanntem Kopf, wie Nibby vermuthet, den des Narciss. Winckelmann, welcher diese Köpfe schon in dem gleichen Zustande sah, bezog sie auf Nerva und Trajan und schrieb die Reliefe einem Trajansbogen oder der Basilica Ulpia zu.

an der Stelle, wo einst jener Bogen stand, eine verstümmelte Inschrift, nach welcher Senat und Volk dem Claudius wegen britanischer Siege einen Bogen errichtete ²¹⁾).

Die Tafeln sind von pentelischem Marmor ²²⁾ und stellen den Kaiser nebst Legaten und Soldaten, diese theils in ruhiger Stellung, theils in langsamem Vorbeimarsche dar. Die Platte *A* ist seitwärts gebrochen, dagegen der Länge nach vollständig erhalten und zeigt uns den Kaiser im Paludamentum, neben ihm Legaten ohne Kopfbedeckung und Soldaten im Helm, alle in ganzer Figur. Auf Platte *B* (s. Tafel 1), an welcher unten ein ziemliches Stück, an den Seiten nur wenig fehlt, sehen wir andere Soldaten im Helm — am Helmband den Blitz, das Zeichen der *legio XII fulminatrix* — und zwar nur die Oberkörper bis zu den Knien der beiden vorderen Figuren, deren stark hervortretendes Relief sehr verstossen ist. Platte *C* ist ein kleineres Bruchstück mit Soldatenköpfen, von denen drei am besten unter allen erhalten sind.

Die Reliefe sind keineswegs von schöner Arbeit, wie die »Beschreibung Roms« (III, 3, S. 231) sagt und, vermuthlich darauf hin, neuere Bücher wiederholen. Die Arbeit ist im Gegentheil ziemlich gering. Mehrfache Fehler in der Zeichnung und die ganz unklare

21) Bei Canina, *Indicazione topografica*, p. 139 (ed. III); stark ergänzt, doch in den wesentlichen Theilen erhalten, so dass dieser Bogen mit dem zweiten der beiden von Dio 60, 22 erwähnten zu identificieren ist. S. unten Abschn. 16 in meinem Verzeichnisse No. 8.

22) Publiciert sind die Platten *A* und *B*, freilich sehr unvollkommen, bei Nibby a. O. t. 1 und 5. Die Platte *C* ist unediert. Die hier auf Tafel 1 gegebene bessere Abbildung der Platte *B* ist nach einer Zeichnung lithographiert, welche ich in Rom habe anfertigen lassen. Leider war es mir nicht mehr möglich, dieselbe vor dem Originale zu revidieren, so dass ich nicht entscheiden kann, ob die Darstellung des linken Armes der Figur zur Linken des Beschauers auf Rechnung des Originals oder der Zeichnung zu setzen ist. Die Hand hatte nämlich die Standarte zu tragen, welche in ihrem oberen Theile sichtbar und stark zerstossen ist. Wie dieser Theil die Schulter und den Oberarm bedeckt, so musste der Stiel den Unterarm bedecken und in die Hand einmünden, wovon die Spuren nicht mehr sichtbar sind. — Uebrigens lässt die Zeichnung die im Text besprochenen Eigenschaften des Originals gut erkennen. Die stärkere Schattierung der zwei mittleren Profilköpfe auf der Zeichnung hat nicht in dem höheren Relief dieser Köpfe, sondern in der Beschattung durch die anliegenden hoch ausgearbeiteten Theile der vorderen Schicht ihren Grund.

und unverstandene Gewandbehandlung an der Hauptfigur auf Platte A zeigen, dass wir es mit einem weit tieferen Standpunkte zu thun haben, als der ist, auf welchem der Künstler der beiden Titusreliefe steht.

Aber trotzdem sind die Reliefe interessant und zwar ihres alterthümlich-strengen Stils wegen. Während auf den beiden grossen Darstellungen des Titusbogens der Uebergang von dem hohen in das flache Relief durch eine dritte, mittlere Schicht allmählich sich vollzieht, tritt auf diesen Reliefen nur eine hohe vor eine ganz flache Schicht; ein Uebergang ist nicht vorhanden. Die vordere, hohe Schicht ist fast statuarisch aus der Fläche herausgearbeitet, die flache liegt, wie gezeichnet, dahinter; die Köpfe der ersten sind in Vorderansicht, die der zweiten sämtlich im Profil gegeben. Auf der hier abgebildeten Platte B (Tafel 1) zeigt sich dieser Gegensatz am schroffsten, etwas weniger schroff auf der Platte A, wo das Verhältniss der Erhebung beide Schichten einander näher bringt. — Die Anordnung ist streng symmetrisch, steif sogar, wie an einem Werke, welches am Anfange der Entwicklung seiner Gattung steht. Regelmässig über einander gestellte Reihen von Köpfen und Feldzeichen erinnern deutlich an die Art, wie auf unvollkommenen Bildern ohne Perspective die Menge der Gegenstände auf einem idealen Raume angeordnet ist. Eigenthümlich ist diesen Reliefen der archaistisch-starre Ausdruck der gut erhaltenen ganz flachen Profilköpfe; auf dem kleineren Fragmente (C) tritt dieser ganz besonders hervor und steigert sich zu einem grinsenden Lächeln, welches an den Gesichtstypus der assyrischen Kunst erinnert. Das ist um so auffallender, als die Büsten dieser Zeit frei von aller Strenge sind.

Die bedeutsame Stellung dieser Reliefe für die Geschichte der römischen Kunst tritt noch mehr hervor, wenn wir ein Werk aus augusteischer Zeit: die Apotheose Julius Cäsar's in S. Vitale in Ravenna²³⁾ daneben halten. Es ist eine Art Balustrade, welche in zwei Stücken erhalten ist. Das eine derselben zeigt uns einen Theil des Apotheoseopfers: den Stier und begleitende Männer. Es ist ein ausserordentlich schüchterner Versuch einer Reliefdarstellung. Das andere Stück: der Vergötterte und andere Mitglieder der kaiser-

23) Abgeb. und besprochen bei Conze, Die Familie des Augustus, Halle 1867.

lichen Familie, zeigt uns — bei besserer Erhaltung — anstatt eines Reliefs eine Anzahl vollständig statuarischer Figuren auf einer gemeinsamen Fläche vereinigt, aus der sie körperlich und rund hervortreten ²⁴⁾.

Aus diesen Werken sehen wir, dass die Reliefsculptur bei den Römern im Beginne der Kaiserzeit in ihren Anfängen stand. Auf den Reliefs des Claudiusbogens glaubt man noch zu bemerken, wie die Sculptur die Erinnerung an die Malerei, aus welcher sie sich entwickelte, in ihrer Formgebung bewahrt hat. Das nächste Stadium der Entwicklung, wie es an den vielen Triumphbögen, welche auf den des Claudius folgten, z. B. denen des Nero ²⁵⁾, einst sich zeigte, ist nach dem Untergange dieser Bögen unseren Blicken entzogen. Auf die Reliefe des Claudiusbogens folgen für uns die Darstellungen des Titusbogens, und diese sind bereits Arbeiten von Kunstwerth. Wie deutlich diese Kunst schon damals ihrer Mittel sich bewusst war, sieht man aus der Anordnung des niedrigen Friesstreifs, welcher über der Bogenöffnung an der Vorderseite angebracht ist und einen Theil des Triumphzuges: den Jordan auf einer Tragbare, sechs Opferstiere mit Schlächtern und Priestern, uns vorführt. Während die unten an den Seiten des Durchgangs befindlichen Reliefe, welche ohngefähr in Mannshöhe angebracht sind, durchaus malerische Behandlung in der Anordnung der Figuren sowohl, als auch in der Anwendung mehrer Reliefschichten zeigen, ist hier wegen der Höhe, in welcher dieser Fries angebracht ist, und wegen der Kleinheit

24) Abgesehen von den Triumphalreliefsen giebt es äusserst wenige Reliefe aus römischer Zeit, welche mit Sicherheit datiert werden können. Zu diesen wenigen gehört die Apotheose Homer's von Archelaos von Priene, welche von Brunn mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Zeit des Tiberius gesetzt worden ist. Sie ist für den Reliefstil lehrreich; vgl. die Bemerkungen Overbeck's, Plastik II, S. 332 ff. Die drei oberen Streifen zeigen auf landschaftlich charakterisiertem Hintergrunde eine Anzahl unverbundener, statuettentartig erscheinender Figuren, welche vielleicht sämtlich aus der älteren Plastik herübergenommen sind. Von einer Composition kann gar keine Rede sein.

25) Unten Abschnitt 16, No. 9 meines Verzeichnisses. Bei Donaldson, Architectura numismatica No. 56, ein Münzrevers mit einem Bogen des Nero: zwei korinthische Säulen an der Fassade; Gladiatorenreliefe an der Attika und den Sockeln, oben eine Quadriga, auf beiden Seiten derselben Abundantia und Victoria. Inschrift: S. C.

seiner Figuren das unten befolgte Princip verlassen, die Figuren sind alle einzeln gestellt, bieten fast sämtlich gegen den Hintergrund vollständige Silhouette und sind alle gleich hoch ausgearbeitet. So wenig nun in dieser Reihe von Figuren, welche unverbunden in regelmässigen Zwischenräumen hinter einander herschreiten, ein Compositions-gesetz wahrzunehmen ist, so unerfreulich durch die Eintönigkeit in Gegenständen und Motiven das ganze Werk an und für sich betrachtet wirkt, so ist es doch um jenes Umstandes willen beachtenswerth. Eine malerische Composition wollte man nicht geben, einen einfachen, nach Art der meisten griechischen Friese angeordneten Reliefstreifen konnte man nicht geben; so gerieth man auf dieses Auskunftsmittel. Solche Unterschiede der Behandlung, welche sich aus der Verschiedenheit der Bedürfnisse ergeben, verstand die spätere Kunst nicht mehr. An dem Severusbogen und vollends an den constantinischen Sculpturen des Constantinsbogens sind auch die kleinen Figuren hoch angebrachter Reliefdarstellungen in so verwirrender Weise unter einander gemischt, dass von Uebersichtlichkeit und Wirkung des Reliefs keine Rede mehr ist.

9. Spätere Reliefe; Trajan's Zeit.

Verfolgen wir die weitere Entwicklung des historischen Reliefs, so gewährt uns die Regierungszeit der nächsten zwei Nachfolger des Titus keinen Stoff für unsere Untersuchung. Domitian (81—96) beschützte und pflegte die Kunst, wie wir aus Martial und den Silven des Statius sehen; Paläste und Tempel entstanden auf seine Veranlassung. Von seinem prächtigen Forum, welches nach einer Inschrift Nerva vollendete²⁶⁾, ist uns die umgebende Porticus in einem Reste erhalten. Die Reliefsulpturen dieser Porticus zeigen an der Attika die Pallas, auf dem Friese darunter wiederum Pallasfiguren unter Frauen und Mädchen, welche mit weiblichen Arbeiten beschäftigt sind, so wie männliche Gestalten in verschiedenen Stellungen, unter ihnen drei als Flussgötter charakterisierte Figuren. Diese Reliefe haben nach Gegenstand, Costüm und Anordnung Aehnlichkeit mit griechischen Werken. Die Figuren erheben sich in gleicher

²⁶⁾ S. Reber, Ruinen Roms, S. 163 ff.

Höhe von der Grundfläche und treten, durch kleine Zwischenräume getrennt, in voller Silhouette gegen den Hintergrund hervor. An das römische Relief erinnert dagegen die Ausstattung des letzteren mit landschaftlichen Einzelheiten, ausgebreiteten Tüchern, Geräthen u. dgl. ²⁷⁾.

Leider ist uns von den vielen Bögen, welche der Kaiser in der Stadt sich errichten liess (Suet. Domit. 13), nur eine Münzabbildung erhalten ²⁸⁾, so dass wir nicht wissen, ob auch ihre Sculpturen zu den übrigen römischen Triumphalreliefs in demselben Gegensatze standen, wie die Reliefs am Forum.

An die kurze Regierungszeit des Nerva (96—98) erinnern uns auf dem Gebiete der bildenden Kunst nur die Statuen und Büsten dieses Kaisers.

Mit Trajan (98—117) beginnt eine bis dahin unerhörte Bau- thätigkeit in Rom und in den Provinzen. Die meisten der in Rom befindlichen Reliefs, welche den Bauwerken dieser Zeit zum Schmucke dienten, sind jetzt in die Wände des Constantinsbogens eingelassen. Diese stammen wahrscheinlich nicht, wie man früher glaubte, vom Trajansforum, welches man zur Zeit der Errichtung des Constantinsbogens nicht zerstörte, sondern von einem Trajansbogen auf der Via Appia, welcher in dem Curiosum und dem Regionsverzeichnisse noch erwähnt wird ²⁹⁾ und wol bald nach der Abfassung des Originals dieser Verzeichnisse abgebrochen wurde. — Dazu kommt die schöne Pompa im Lateran ³⁰⁾, welche uns den Kaiser und —

27) Nur einmal und zwar ungenügend abgebildet bei Bartoli und Bellori, *Admiranda* t. 35 ff. (63 ff. 2. Ausg.).

28) Donaldson, *Arch. numism.* No. 57: die Fassaden des Bogens werden von gekuppelten dorischen Säulen flankiert. Oben befinden sich zwei mit je vier Elephanten bespannte Wagen, auf dem einen steht der Kaiser, auf dem anderen eine Figur mit einem Kranz in der Hand. Inschrift: S. C. Es ist also der von Martial 8, 65 beschriebene, vom Senate wegen germanischer Siege errichtete Bogen. An der Attika sieht man Reliefs, darunter ein Opfer, aber alles nur durch einzelne Figuren angedeutet.

29) Unter der ersten Region (porta Capena): *Arcus divi Veri et Traiani et Drusi*. Preller, *Regionen* S. 62. — Die Reliefs sind abgebildet bei Bartoli und Bellori (in beiden Werken), ausserdem bei Rossini, *Gli archi trionfali* t. 70 ff.

30) Benndorf und Schöne, *Lateran* No. 20. Abgeb. bei Nibby, *Mus. Chiar.* II, 38, besser bei Pistolesi, *Il Vatic. descr.* III, 45. Ergänzt ist von Thorwaldsen der Kopf des Trajan und des Hadrian und die rechte Hand des Ersteren. — Wahr-

wahrscheinlich — Hadrian nebst vier Lictoren vor einer Säulenhalle vorüberziehend zeigt. Schliesslich gehören hierher die Reliefe der Trajanssäule (Abbildungen in dem Specialwerke von Bartoli und Bellori und bei Fröhner, *la colonne Trajane*, 1865). Durch das vollständige Material war man bereits seit langer Zeit in den Stand gesetzt, sich ein Urtheil über die Eigenschaften zu bilden, welche die Kunst dieser Epoche auszeichnen. Demjenigen, was von Anderen über diesen Gegenstand gesagt worden ist, habe ich nur wenig hinzuzufügen.

Die Auffassung auf dieser Stufe ist realistisch, wie auf keiner der vorhergehenden. Das zeigt sich zuerst in der Darstellung der einzelnen Theile, sodann in dem stellenweise auf das höchste gesteigerten Ausdrucke der Bewegung. Nach dieser Seite ist das Aeusserste, was der Sculptur möglich ist, in dem grossen Relief der Dacierschlacht am Constantinsbogen erreicht; dasselbe ist später in vier Theile zerlegt, zwei befinden sich an den beiden Schmalseiten der Attika, zwei an den Wänden des mittleren Durchganges. Nur die Reliefe der Trajanssäule zeigen uns Motive von gleicher Lebendigkeit. An jenem grossen Relief sehen wir ferner, was diese Kunst durch Composition zu leisten vermochte. Trotz der Ueberfülle von Figuren, trotz genauer Wiedergabe des Costüms mit allen seinen oft verwirrenden Einzelheiten tritt uns doch in dem Ganzen ein durch die gelungene Anordnung und durch die Anwendung von drei Reliefschichten übersichtliches Gesamtbild entgegen. Die Technik der trajanischen Kunst zeigt wohl erwogene Unterschiede der Behandlung. Auf dem grossen Schlachtreief und auf der Pompa im Lateran sind drei Reliefschichten angewandt. Auf den acht Medaillons dagegen, welche an den Breitseiten des Constantinsbogens über den beiden Seitendurchgängen sich befinden, sind die Figuren in einer einzigen Schicht auf die glatte Fläche, meist ohne zurücktretenden Hintergrund gesetzt, diese Schicht aber ist, wahrscheinlich weil hohe Aufstellung schon ursprünglich beabsichtigt war, so scharf herausgearbeitet, dass ihre einzelnen Gegenstände trotz der Höhe noch zur Geltung

scheinlich gehört ebenfalls hierher die ähnliche, aber weit geringere Darstellung im Vatican (Hof des Belvedere. Mus. Pio-Clem. V, 32): elf Figuren in zwei Reliefschichten, die Köpfe der vorderen Schicht fast alle neu.

kommen. Die acht viereckigen Platten, welche über diesen Medaillons an der Attika angebracht sind, waren wol anfangs nicht auf einen so hohen Standort berechnet. Ihre Darstellungen sind in viel breiteren Flächen gehalten; vier von ihnen zeigen ferner hinter der rundlich sich erhebenden Figurenschicht flachere und völlig ausgearbeitete architektonische Hintergründe, welche aus so grosser Höhe nicht mehr völlig zur Wirkung kommen.

Durchaus verschieden ist wieder Anordnung und Technik an der Trajanssäule. Stilistisch betrachtet ist dieses Werk eine Geschmacklosigkeit und doch wieder sehr bewundernswerth, nicht nur wegen der Fülle der wirklich neu erfundenen Einzelheiten, sondern namentlich wegen der Tiefe künstlerischer Empfindung, wie sie sich in vielen dieser Einzelheiten ausspricht. Die Arbeit ist rein decorativ, abgesehen von den Köpfen sogar flüchtig und zwar so sehr, dass es mir trotz vielfacher Betrachtung der Gipsabgüsse im Lateran nicht so hat vorkommen wollen, als könne jemand wirklich eine bestimmte Anzahl verschiedener Hände unterscheiden. Für unsern Gesichtspunkt sind die Reliefe in einer Hinsicht merkwürdig. Das Relief hat dem erfindenden Künstler offenbar die Stelle eines umwindenden Bandes, einer ursprünglich durch Bemalung charakterisierten Tänie ersetzen sollen. Darum sind hier dem Zwecke einer decorativen Bekleidung entsprechend die Figuren zwar nicht alle gleich flach gearbeitet, aber doch nicht nach bestimmten Schichten von verschiedener Erhebung gruppiert. Das Relief steht etwa auf der Mitte zwischen Hoch- und Flachrelief. Das Mass der Erhebung aber wird bei der einzelnen Figur nicht durch ihre Stellung im Vorder- oder Hintergrunde der Darstellung eines Streifens bedingt. Es scheint vielmehr, wenn man so sagen darf, rein zufällig zu sein, d. h. von einer Durchschnittserhebung entfernen sich einzelne flachere oder auch höhere Theile, damit bei der Menge der Gegenstände der Vortrag nicht zu eintönig wird, ohne dass sich im einzelnen Falle in der räumlichen Stellung oder in der compositionellen Bedeutung der Figuren ein Grund für die Abweichung finden liesse. Die perspectivische Anordnung der Gegenstände nach 2—3 bestimmt gegen einander abgegränzten Schichten, welche bei in sich abgeschlossenen Compositionen passender Weise angewendet wurde, ist mit richtigem Tacte hier verlassen, wo Darstellung an Darstellung ununterbrochen

sich an einander reiht, wo nicht einzelne möglichst naturwahre Bilder hervortreten und die Fläche durchbrechen sollen, sondern eine fortlaufende Schilderung, an sich anspruchslos, wie ein Ornament, aber in Verbindung mit dem Bauwerke wirkungsvoll, die Wand zu bekleiden hat. Die Anwendung der malerischen Perspective hätte aber nicht nur den ornamentalen Charakter dieser Sculpturen zerstört, sie hätte auch äusserliche Unzweckmässigkeiten im Gefolge gehabt. Zunächst musste nämlich bei dem regelmässigen Hervortreten der vorderen Figuren vor den tiefer gestellten die ganze Säule das unschöne Aussehen bekommen, als sei sie von einer Anzahl über einander liegender Streifen von ungleicher Dicke umwunden. Sodann würde namentlich am oberen Theile der Säule eine untere, stark hervortretende Schicht die obere, zurücktretende dem Auge des unten stehenden Beschauers verdeckt haben. So hat denn eine durchaus realistische Kunstrichtung ihrem nächsten Zwecke, der Wiedergabe der Natur, doch nicht die Rücksicht auf das Stilgesetz geopfert, welches dem Künstler durch die Bestimmung seines Kunstwerkes vorgeschrieben wird. Die Einzelheiten sind porträtartig und lebendig aufgefasst und durch eine im ganzen richtige und wirksame Benutzung des Raumes zu naturwahren Bildern vereinigt. Trotzdem ordnen sie sich dem decorativen Zwecke der ganzen Darstellung unter.

Dieses Vorzuges der Trajanssäule wird man sich besonders dann deutlich bewusst, wenn man mit ihr die reichlich 50 Jahr jüngere Marc-Aurels-Säule vergleicht. Ihre Reliefe wiederholen in der Hauptsache die Gegenstände der Trajanssäule; nur eine kleine Anzahl neuer Motive ist hinzugefügt. Hier treten die einzelnen Gegenstände durch höheres Relief selbständiger hervor, die Gruppen lösen sich aus dem Ganzen der Darstellung und werden zu einzelnen Bildern. Mit dieser plastischen Formgebung verbindet sich dann aber häufig ihr gerades Gegentheil, eine zeichnende Darstellung, welche nicht den Schein der Wirklichkeit geben, sondern nur beschreiben, das Vorhandensein der Gegenstände durch gewisse conventionelle Darstellungsmittel ausdrücken will. Daraus ergeben sich ganz unklare Raumverhältnisse. Zwischen plastisch-lebendigen Figuren erscheinen landkartenartig gezeichnete Flüsse, welche ohne Rücksicht auf die sonst beobachtete Perspective die Fläche von oben nach unten durch-

schneiden. Häuser und Castelle sind aus der Vogelperspective neben einander gestellt, während die Menschen daneben doch auf seitlichen Anblick berechnet sind³¹⁾. Die Bekleidung der Marc-Aurels-Säule ist vielleicht das stilwidrigste Erzeugniss der ganzen römischen Kunst.

10. Reliefe aus der Zeit der Antonine.

Die Erwähnung der Marc-Aurels-Säule hat uns bereits in die letzte Periode der historischen Reliefsculptur geführt. Ich zähle zuerst die aus der Zeit der Antonine in Rom erhaltenen Werke auf.

Im J. 1662 wurde am Corso bei der Kirche S. Lorenzo in Lucina ein Triumphbogen abgebrochen, welcher im Volksmunde nach der in der Nähe befindlichen Residenz des portugiesischen Gesandten »*Arco di Portogallo*« genannt wurde. Die Gelehrten schrieben ihn dem Domitian, einzelne dem Claudius oder Drusus zu, bis Nardini (1660) ihn dem Marc Aurel zuwies³²⁾. Von diesem Bogen stammen zwei Reliefe, welche nach seinem Abbruche auf das Capitol kamen und seit 1845 in eine Wand des oberen Corridors des Conservatorenpalastes eingelassen sind³³⁾.

Das eine (A) stellt die Apotheose der jüngeren Faustina dar, daneben Marc Aurel sitzend (Kopf ergänzt), und hinter diesem eine stehende männliche Figur; am Boden ruht ein Jüngling mit entblösstem Oberkörper, jedenfalls ein Ortsgenius. Das andere (B) zeigt den Marc Aurel (Kopf neu) auf einem Suggestum stehend, umgeben von sechs Männern; im Hintergrunde einen Tempel. Die Bedeutung dieses Vorganges ist nicht klar. In der Hauptfigur haben einige Erklärer den Antoninus Pius, den Lucius Verus oder einen Senator

31) Am deutlichsten zeigen diesen Fehler die bei Bartoli und Bellori, *Columna coehlis M. Aurel. etc.* auf t. 19. 24. 25. 71 gegebenen Platten.

32) Reber, *Ruinen* S. 287; Jordan, *Topographie* II, S. 416. In den *Mirabilien* heisst der Bogen *arcus Octaviani*, im *liber pontificalis ad tres falciolas*, beim Anonymus Magliabecch. *Trofoli*; die erste Benennung beruht auf einem Irrthum, die beiden anderen sind bis jetzt nicht erklärt. Abgebildet ist er ausser an den von Reber S. 284 angeführten Orten bei Bart. und Bell., *Veter. arcus* t. 48, Rossini, *Archi trionfali* t. 47.

33) Beide Reliefe abgeb. bei Bart. und Bell. a. O. t. 49. 50, *Admiranda* t. 10. 11 (36, 37 der zweiten Ausg.); Foggini, *Mus. Capit. IV*, t. 11. 12, Righetti, *Descriz. del Campid. I*, t. 169. 170, Rossini t. 49.

sehen wollen, doch scheint Marc Aurel durch das Relief A, wo seine Anwesenheit durch den Gegenstand gefordert wird, auch hier als Hauptperson sichergestellt. — Im Treppenhaus des Conservatorenpalastes befinden sich vier andere, auf Marc Aurel bezügliche Reliefe³⁴⁾. Diese stellen dar: den Kaiser zu Pferde nebst Gefolge in Waffenkleidung, vor ihm knieende Männer in barbarischer Tracht (C); — Rückkehr des Kaisers nach Rom, Empfang durch die Roma (D); — Einzug des Kaisers als Triumphator (E); — Opfer des Kaisers vor dem capitolinischen Tempel (F). Diese vier Reliefe, welche schon im Anfange des 16. Jahrhunderts aus der Kirche S. Martina auf das Capitol gebracht wurden, gehören einem anderen Bogen an³⁵⁾. — Zu diesen Reliefen kommen noch die Darstellungen an der Basis der Granitsäule, welche laut Inschrift Marc Aurel und L. Verus dem Antoninus Pius widmeten; die eine Seite derselben zeigt die

34) Abgeb. bei Bart. und Bell. Admir. t. 6—9 (32—35); Righetti I, t. 465—468; Rossini a. O.

35) Die Provenienzberichte bei Reber S. 285; der nach Jordan II, S. 445 zu berichtigen ist. — Rossini verbindet auch diese vier letzten Reliefe mit dem Arco di Portogallo, ihm folgt Reber. Andere, wie Foggini IV, S. 47 ff. schreiben sie einem zweiten Bogen zu, welcher dem M. Aurel und dem L. Verus gemeinsam errichtet worden sei. Andere endlich lassen die Frage offen. Auch Bartoli, Vet. arc. t. 48 ff. verbindet diese vier nicht mit dem Arco di Portogallo. — Die Ansicht von Foggini ist jedenfalls die richtige. Denn zunächst sind die anderen zwei Tafeln um ein ganz Geringes, etwa $\frac{1}{2}$ — $\frac{3}{4}$ ’, höher als diese vier, während die Breite bei allen dieselbe ist. Sodann sind die Figuren auf jenen zwei, abgesehen von den beiden schwebenden Gestalten, ziemlich bedeutend über Lebensgrösse gebildet; auf diesen vier Tafeln dagegen erreichen nur wenige diese Grösse, die anderen bleiben weit darunter. Das giebt eine solche Verschiedenheit des Massstabes, dass z. B. der Kaiser auf niedrigem Suggestum mit dem Kopfe die obere Gränze des ihm gewährten Raumes beinahe berührt (B), während er auf C, obgleich hoch zu Rosse, noch einen bedeutenden Raum über sich hat. Alle sechs Platten konnten darum weder als Pendants neben einander angebracht werden, noch auch, auf beide Seiten des Bogens vertheilt, als Gegenstücke einander correspondieren. Der Eindruck, welchen die zwei Platten in decorativer Beziehung machen, ist von dem der vier anderen durchaus verschieden. — Ein siebentes Relief (der Kaiser giebt knieenden Barbaren Audienz), früher im Palast Savelli, jetzt im Palast Torlonia, kenne ich nur aus Abbildungen Bart. und Bell. Vet. arc. t. 54, Rossini t. 49. Aus seiner Herkunft (Reber S. 286) und daraus, dass Bartoli es mit dem Arco di Portogallo verbindet, schliesse ich, dass es zu diesem gehört, während Reber, der freilich, wie Rossini, alle sieben zu demselben Bogen rechnet, es mit den vier C—F aus S. Martina hervorgehen lässt.

Apotheose des Antoninus und der älteren Faustina, welche von einer männlichen Flügelgestalt emporgetragen werden, daneben die Roma und einen Localgenius; die anderen beiden Seiten enthalten Darstellungen von Reitern und Fusssoldaten in sehr hohem Relief³⁶⁾.

An den Werken aus der Zeit der Antonine fällt uns zuerst der Mangel an selbständiger Erfindung auf. Vergleichen wir diese Reliefe mit denen aus der Zeit Trajan's, so sehen wir, dass jetzt die Kunst mit dem Erwerbe der voraufgegangenen Epoche weiterarbeitet. Das bezieht sich zunächst auf einzelne Figuren und auf die Motive, in welchen diese dargestellt sind. Hier lassen sich mehrfach die Reliefe vom Constantinsbogen so wie namentlich diejenigen vom Trajansbogen in Benevent³⁷⁾ als Vorbilder erkennen. Dasselbe gilt von der Composition und der äusseren — technischen — Anordnung, welche wiederum dreier Reliefschichten von verschiedener Erhebung sich bedient; die letzte ist nicht ganz so flach gehalten, wie dort.

Um dieses Abhängigkeitsverhältniss anzuerkennen, darf man eine gleichsam wörtliche Uebereinstimmung nicht fordern. Man hat vielmehr auf der anderen Seite zu bedenken, dass von den Sculpturen aus der Zeit Trajan's doch nur ein kleiner Theil uns erhalten ist und dass das jetzt Verlorene uns weiteren Anhalt gegeben haben würde zur Feststellung des Einflusses, welchen die frühere Kunstepoche auf die spätere ausübte. Und selbst bei der Zufälligkeit der Erhaltung ist die Aehnlichkeit der Werke beider Epochen so gross, dass die Sculpturen der Antonine gegenüber denen aus Trajan's Zeit nicht den Eindruck originaler Werke machen, wie es doch diese selbst und die grossen Reliefe des Titusbogens thun.

Was die Composition des oberen Theils der beiden Apotheosedarstellungen (auf dem Relief A und an der Basis der Antoninssäule) betrifft, so ist mir zwar ein früheres Werk nicht bekannt, welches als Vorbild gedient haben könnte; dass aber die Gestalt des dort verwendeten Flügelgenius nicht erfunden ist, sieht man an der gewöhnlich Aeneas benannten Figur auf einem weit älteren Pariser Cameo

36) Jetzt im Giardino della Pigna im Vatican. Das Nähere s. Müll.-Wieseler I, No. 394 und Reber S. 266, wo auch eine Abbildung der Hauptdarstellung vor der Restauration.

37) Derselbe ist mir nur aus Abbildungen bekannt. Vgl. namentlich bei Rossini t. 39 und 41—43.

(Müll.-Wieseler I, No. 378). Uebrigens ist dies Motiv an der Basis unschön und conventionell behandelt, während auf dem Triumphalrelief der weibliche Genius mit der getragenen Faustina zusammen eine leidlich lebendig aufgefasste Gruppe bildet.

In der Technik zeigen diese Werke einen erheblichen Unterschied gegenüber denen aus der Zeit Trajan's. Die besseren unter den letzteren zeichnen sich durch naturwahre Behandlung des Nackten aus. Die knochigen und sehnigen Theile des Körpers sind genau ausgearbeitet und von den fleischigen in der Behandlung der Oberfläche deutlich unterschieden. Diese Unterschiede treten bekanntlich bereits in den Sculpturen der Zeit Hadrian's hinter einer mehr gleichmässig glatten Bearbeitung des Marmors zurück, welche den Werken dieser Zeit als gemeinsames Merkmal eine etwas kalte Eleganz mitgetheilt hat. Diese Eigenschaft theilen die Reliefe aus Marc Aurel's Zeit. Der Marmor ist nicht so fein geglättet, die äussere Erscheinung der Körper darum weniger glänzend, aber die Behandlung der Oberfläche noch gleichmässiger. Die nackten Theile machen auch da, wo die ursprüngliche Oberfläche erhalten ist, den Eindruck, als seien sie überarbeitet. Die Technik in den Gewändern, in Haar und Bart ist nicht ohne Sorgfalt, aber es fehlt die Charakteristik des Stoffes. Die Falten sind schwer und hart, die Gewandmassen ohne Fluss, metallartig um den Körper gelegt. Ueberall macht sich das leblose Material geltend, welches zu bewältigen die Technik sich gleichsam nicht die Mühe giebt. Die Gestalten dieser Reliefe machen, verglichen mit den besten Darstellungen aus der Zeit Trajan's, den Eindruck von Automaten.

II. Reliefe ohne sicheres Datum; Behandlung der Hintergründe.

Es findet sich in Rom im Vatican, am Casino der Villa Medici und an anderen Orten noch eine Anzahl Reliefe, welche historische Vorgänge mannichfacher Art, Aufzüge, Opfer, Versammlungen u. dgl., darstellen und im Stil der Triumphalreliefe behandelt sind. Sie gehören dem Zeitraume von Trajan bis zum Ausgange der Antonine, also dem zweiten Jahrhundert n. Chr. an. Bis jetzt sind sie zum grossen Theile weder stilistisch untersucht, noch nach Epochen bestimmt worden, und es stehen auch dieser Arbeit erhebliche Hinder-

nisse entgegen. Letztere liegen einmal in dem Mangel an zuverlässigen und die Erklärung unterstützenden Provenienzberichten, sodann bei vielen in der ungünstigen Aufstellung, welche eine genaue Untersuchung nicht zulässt, und schliesslich in dem beschränkten sicher datierten Material, welches zur Zeit unserer Kenntniss der historischen Reliefsculptur der Kaiserzeit zu Grunde liegt und allein ferneren Untersuchungen Stütze bieten kann. Da aus diesem Grunde die Benutzung aller mir bekannten Denkmäler für meinen Zweck nicht möglich war, so habe ich es unterlassen, einzelne, welche wol mit annähernder Sicherheit bestimmt werden könnten, in den Kreis meiner Betrachtung zu ziehen. Einige dieser Reliefe scheinen von Triumphbögen zu stammen. In Bezug auf andere kann das mit Sicherheit geläugnet werden und diese zeigen uns, wie das Relief historischen Inhaltes, von jenem einen Anlasse ausgehend, allmählich auch anderen Zwecken dienstbar wird. Ein interessantes Beispiel dafür giebt uns Tacitus, hist. 3, 74. Als Vespasian zur Herrschaft gelangt war, weihte Domitian dem Jupiter ein kleines Heiligthum und darin einen Altar mit Marmorreliefen, welche seine eigenen Schicksale während des Kampfes seiner Partei mit den Vitellianern darstellten.

Die Reliefe am Bogen des Severus (193—211) stellen uns den gänzlichen Verfall dieser Kunstgattung vor Augen³⁸⁾. Die Zeit zwischen Marc Aurel († 180) und Septimius Severus ist durch kein datierbares Werk vertreten. Die Uebersicht über die Entwicklung des Reliefs darf also mit der Zeit der Antonine abschliessen.

Ich habe nur noch einen Umstand hervorzuheben, welcher bis jetzt nicht zur Sprache gekommen ist: die Behandlung des Hintergrundes. Das griechische Relief deutet bekanntlich die Oertlichkeit, in welcher eine Scene vor sich gehen soll, gar nicht oder nur durch Einzelheiten an. Bei malerischen Darstellungen war man natürlich in dieser Hinsicht ausführlicher und hier werden bereits verhältnissmässig früh wirkliche Hintergründe angewendet worden sein. Dasselbe gilt von den griechisch-römischen Gemälden. In der Sculptur tritt zuerst am Titusbogen ein Stück Architektur als Theil des Bildes auf, der zur Hälfte sichtbare Bogen, durch welchen der Zug mit der Tempelbeute zieht (Taf. 3). Auf den Reliefen aus Trajan's

38) Abgeb. Bartoli und Bellori, Veter. arcus Aug. t. 9 ff.

Zeit finden wir bereits vollständige Architekturen und noch mehr ausgeführt erscheinen sie auf denen der beiden Marc-Aurels-Bögen und auf einigen der eben erwähnten Werke, welche ihrem Stil nach in die Zeit von Trajan bis zum Ausgange der Antonine zu setzen sind. In dieser Verbindung der Nebendinge mit den Hauptgegenständen, den Figuren, und in der zunehmenden Bedeutung der ersteren zeigt sich ein Hauptmerkmal der römischen Reliefe gegenüber den griechischen. Dieser Unterschied steigert sich schliesslich bis zum geraden Gegensatze. So sehen wir auf einem Relief an der Rückwand des Casino der Villa Medici zwei Männer mit einem Opfertiere — gerade so, wie sie auf den Reliefs der Triumphbögen vorkommen — an einem völlig ausgeführten Tempel vorüberziehen, hinter welchem mächtige Gebäude mit Kuppeln und Thürmen hervorragen³⁹⁾. Das Ganze macht den Eindruck eines Architekturbildes mit Staffage. Hierher gehört ferner eine ganze Anzahl von Reliefsen, welche ihrer gegenständlichen Bedeutung nach mit dem historischen Relief nichts zu thun haben. Ihre figürlichen Bestandtheile sind fertig aus der älteren Plastik herübergenommen und gehen auf griechische Vorbilder zurück. Die Composition aber ist römisch und in diese Zeit zu setzen. Als Beispiele nenne ich die verschiedenen Exemplare der als »Gastmahl des Ikarios« bezeichneten Darstellung⁴⁰⁾, sowie die ursprünglich als Votivdenkmäler gedachten Reliefe, auf welchen neben Nike Apollo als Kitharöde, bisweilen begleitet von Artemis und Leto, erscheint⁴¹⁾. Hier ist die architektonische Scenerie

39) Abgeb. bei Bart. und Bell., Admirand. t. 44 (2. Ausg.).

40) Abgeb. z. B. bei Müller-Wies. II, No. 624.

41) Abbildungen und Literatur verzeichnet Friederichs, Bausteine S. 86 ff. Für den Ursprung dieser Darstellungen ist das von Jahn, Archäol. Zeit. 1849, Taf. 11 publicierte attische Relief wichtig. —

Dass diese Reliefe in der Kaiserzeit entstanden sind, lässt sich aus Einzelheiten der architektonischen Hintergründe wahrscheinlich machen; für die Entstehung solcher Votivreliefe in dieser Zeit ist sogar ein äusserer Anlass zu gewinnen, welcher natürlich für die Ikarios-Darstellungen fehlt. Lässt sich aber der ausgeführte Hintergrund aller Reliefe auf das Italien der Kaiserzeit, insbesondere auf das Vorbild der historischen Reliefe zurückführen? Oder hat die spätere hellenistische Sculptur bereits selbständig wenigstens den landschaftlichen Hintergrund aus der Malerei in das Relief eingeführt? Die letztere Annahme muss — bis eine sorgfältige Durchmusterung des erhaltenen Vorrathes Genaueres ermittelt — für wahrscheinlich gelten. Denn manche Reliefe dieser Art zeigen eine unver-

zur Hauptsache geworden und hat die Figuren staffageartig in sich aufgenommen. Der Plastik gehören an diesen Darstellungen die einzelnen figürlichen Bestandtheile; aber das Ganze ist ein Gemälde, welchem nur die Farben fehlen, um uns an so manche der pompeianischen Fresken deutlich zu erinnern.

12. Anlass zur Entstehung des malerisch aufgefassten Reliefs; die Triumphbögen.

Wenn nach dem früher Gesagten (S. 255 ff.) die Entstehung des historischen Reliefs aus der Malerei wahrscheinlich ist, wenn wir ferner durch die äusseren Zeugnisse und die Betrachtung der ältesten erhaltenen Reliefe (S. 271 ff.) zu der Ansicht geführt wurden, dass diese Umbildung bei den Römern und zwar in verhältnissmässig später Zeit erfolgte, so gilt es jetzt noch, einen äusseren Anlass zu finden, welcher diese Umbildung gerade jetzt und nicht früher herbeiführte.

Wir sahen, dass in der älteren römischen Architektur das Relief überhaupt nur beschränkte Verwendung finden konnte. In der späteren Kaiserzeit sehen wir es zum Schmucke von Portiken und ähnlichen Anlagen verwandt. Aber die specifisch römische Reliefsculptur muss durch diejenigen Gebäude hervorgerufen sein, denen sie vorzugsweise angehört. Das sind die Triumphbögen. Wenn es sich nun zeigen lässt, dass diese erst zur Zeit der Kaiser in Aufnahme kamen, so wird es uns zugleich begreiflich werden, dass die Entstehung dieser römischen Reliefsculptur nicht weit über den Beginn der Kaiserzeit hinaufgerückt werden kann.

Im Folgenden soll deshalb der Versuch gemacht werden, die Entstehung der Triumphbögen historisch nachzuweisen. Bei dem

fälschte griechische Erfindung und dabei eine Arbeit, die sich durch keinerlei bestimmte Merkmale als römisch zu erkennen giebt. Ich denke hier zunächst an den schlafenden Endymion und Perseus und Andromeda auf dem Capitol (siehe E. Braun, Zwölf Basreliefs, Rom 1845). Aber auf der anderen Seite wird sich auch gegen die Möglichkeit kaum etwas einwenden lassen, dass noch in der Kaiserzeit ausgezeichnete griechische Künstler solche Werke hervorzubringen im Stande waren. Und auf den in vieler Hinsicht diesen Darstellungen ähnlichen Reliefsen im Palazzo Spada kommen Architekturen vor, welche doch wol als römische Zuthaten betrachtet werden müssen: die Tempel auf den drei Reliefsen, welche den Raub des Palladiums, den Tod des Opheltis und Paris' Abschied darstellen.

Mangel an Vorarbeiten bedarf dieser Versuch der Nachsicht für den Fall, dass einzelne, für die Beweisführung wichtige Schriftstellen vielleicht übersehen worden sind.

13. Sind die Triumphbögen aus Ehrenpforten entstanden?

In neueren Handbüchern findet sich die Bemerkung, der römische Triumphbogen, wie er uns erhalten ist und als Bauwerk in der Geschichte der Architektur seine Stelle gefunden hat, sei aus einer Ehrenpforte entstanden, welche man als Augenblicksdecoration gleich dem sonstigen Schmucke des Tages für die Feier des Triumphes herzurichten pflegte. So ansprechend diese Annahme auf den ersten Blick erscheint, so wird sich doch kaum für sie ein positives Zeugnis beibringen lassen⁴²⁾. Nach allem, was wir über die Aeusserlichkeiten des Triumphzuges wissen, erweist sie sich vielmehr als unhaltbar. Wir besitzen zwei ausführliche Beschreibungen von Triumphzügen; die eine bei Josephus schildert den Triumph von Vespasian und Titus über Judäa (S. 257), die andere bei Plutarch, Aemil. Paull. 32 ff., den des Paullus über Perseus. Dazu kommen kurze Schilderungen bei Livius und Anderen⁴³⁾ und vielfache Erwähnungen und Anspielungen bei Dichtern. Wir dürfen danach annehmen, dass wir über die zu solcher Feier gehörenden Aeusserlichkeiten genügend unterrichtet sind. Nun erfahren wir mancherlei über die Decoration der Strassen und der einzelnen Häuser, über die Sitzplätze der Zuschauer, sogar über eigens hergerichtete Schautribünen (*ισθία*, Plut. a. O. 32). Nirgend aber, so viel ich weiss, finden wir die bei uns gebräuchlichen Ehrenpforten erwähnt, welche dem nach der Feier errichteten, steinernen Triumphbogen zum Vorbilde gedient haben könnten. Nur bei Claudian (De VI consulat.

42) Schriftstellerische Zeugnisse für die Thatsache der Errichtung solcher Ehrenpforten werden nirgend beigebracht. — Bei Rossini, *Gli archi trionfali*, wo man nach der Anzeige dieses Werkes im *Bullettino* 1837, p. 30 die besprochene Ansicht erwartet, findet sich dieselbe nicht. — Bei Cäsar, *De b. G.* 8, 54 heisst es, als Cäsar aus Gallien zurückkehrt: *Nihil relinquebatur, quod ad ornatum portarum, itinerum, locorum omnium, qua Caesar iturus erat, excogitari poterat.* Die *portae* sind Stadtthore, durch welche er in die Municipalstädte einzieht. Diese schmückte man, wie vielleicht in Rom die *porta triumphalis*.

43) Ein Verzeichniss bei Becker-Marquardt III, 2 S. 447.

Honor. v. 369 ff.) sagt Roma in ihrer an Honorius gerichteten Rede, sie habe längst den Triumph für ihn vorbereitet, aber es habe lange gedauert, bis er gekommen sei, ihn zu begehen, und fährt dann fort:

*Ast ego frenabam geminos quibus altior ires
Electi candoris equos, et nominis arcum
Iam molita tui, per quem radiante decorus
Ingredere toga, pugnae monumenta dicabam
Defensam titulo Libyam testata perenni.*

Hier ist aber offenbar die Erwähnung des Bogens, der schon fertig dasteht, eine dichterische Uebertreibung, eine Steigerung des ersten Gedankens, dass die Pferde bereits gezäumt seien, und das Zeugniß einer so späten Zeit, in welcher thatsächlich die Triumphe längst abgekommen waren ⁴⁴⁾, kann nichts für den Brauch, Ehrenpforten bei Triumphzügen aufzubauen, beweisen. Ganz anders lautet das Epigramm, in welchem Martial 8, 65 einen Bogen des Domitian ansingt. Der Hofpoet des Kaisers blickt dabei auf den Triumph zurück, welcher der Erbauung des Bogens vorherging, und das Epigramm kann als classische Stelle für das Verhältniß des Bogens zu dem Triumphzuge angesehen werden:

*Hic ubi fortunae Reducis fulgentia late
Templa nitent, felix area nuper erat;
Hic stetit Arctoi formosus pulvere belli
Purpureum fundens Caesar ab ore iubar;
Hic lauru redimita comas et candida cultu
Roma salutavit voce manuque deum.
Grande loci meritum testantur et altera dona:
Stat sacer et domitis gentibus arcus ovat.
Hic gemini currus numerant elephanta frequentem,
Sufficit immensis aureus ipse iugis.
Haec est digna tuis, Germanice, porta triumphis,
Hos aditus urbem Martis habere decet.*

Hier ist der Bogen eben nur das Denkmal der vergangenen Feier, nicht aber die Copie einer früher bereits aufgestellten Deco-

44) Der letzte Triumph war nach Becker-Marquardt III, 2 S. 451 der des Diocletian im J. 302.

ration. Wäre dies der Fall und hätte man auch zu Domitian's Triumphzuge eine solche Pforte errichtet, so würde das Gedicht anders haben lauten müssen, der Epigrammatiker hätte schwerlich die Gelegenheit zu einer antithesenreichen Parallele zwischen der ersten Ehrenpforte und dem jetzigen steinernen Triumphbogen unbenutzt gelassen.

Man könnte dennoch für diese Ansicht eine Stütze an den Darstellungen einiger Triumphalreliefe zu finden glauben, auf denen ein Triumphbogen erscheint. Hier kommt zuerst das grosse Relief des Titusbogens *B* in Betracht, wo der Zug mit der Tempelbeute den Durchgang eines solchen Bogens zu betreten im Begriff ist. Indessen der Augenschein lehrt, dass der Künstler hier keinen provisorischen Bogen, keine blosse Decoration darzustellen beabsichtigte. Denn dieser Bogen trägt nicht nur als Bekrönung die Ueberreste der Pferde, welche vor den Wagen des Triumphators gespannt oder auch neben einer Quadriga — für beides geben die Münzen uns Beispiele — den gewöhnlichen Schmuck wirklicher, steinerner Triumphbögen ausmachten; sondern er hat auch übrigens das Aussehen eines Denkmals. Eine Gelegenheitsdecoration würde der Künstler anders wiedergegeben haben. Will man also nicht annehmen, dass hier einer der bereits auf der Via sacra vorhandenen Bögen, durch welchen der Zug seinen Weg nahm, dargestellt sei, so wird man ihn für die Porta triumphalis nehmen dürfen, deren Darstellung hier völlig am Platze ist.

Der letzteren Annahme scheint zwar das Relief des Marc-Aurels-Bogens, welches den Triumph dieses Kaisers darstellt (Bart. und Bell., *Admiranda* t. 8 (34) oben S. 284 *E*) nicht günstig zu sein. Denn hier sehen wir neben einem Tempel einen Bogen stehen, welcher in der Architektur leichter, als der eben betrachtete, behandelt ist und an und für sich wol ein provisorisches Bauwerk vorstellen könnte. Dieser Bogen fordert darum eine genauere Betrachtung. Wir finden auf anderen Reliefs ähnliche Bauwerke im Hintergrunde von figürlichen Darstellungen, zu deren Andeutung eine solche Gelegenheitsdecoration gar nicht passen würde. Einen Bogen von fast ganz gleicher Gestalt zeigt das Relief vom Constantinsbogen (Bart. und Bell., *Vet. arc.* t. 32), welches den Auszug Trajan's zur Jagd darstellt; hier soll der Bogen den Vorgang des Ausziehens ver-

anschaulichen, ohne ein Abbild des Palastthores zu sein, welches der Künstler hätte geben müssen, wenn er mit porträtartiger Deutlichkeit sich ausdrücken wollte. Die gleiche Bedeutung hat ein allerdings schon bestimmter als wirkliches Bauwerk charakterisierter Bogen auf dem Relief Marc Aurel's, Bart. und Bell., Admir. t. 7 (33) oben S. 281 *D*: Empfang des Kaisers durch die Roma; hier ist der Bogen Abbreviatur der Stadt. Aehnliche Gebäude, bald mehr andeutend dargestellt, bald mehr wirklichen Bauwerken entsprechend, finden sich auf anderen Reliefs des Constantinsbogens, welche theils auf Trajan, theils auf Constantin sich beziehen; manchmal sind es lange Portiken, deren Intercolumnien durch Kranzgewinde ausgefüllt werden. In einzelnen Fällen soll wol ein bestimmtes Bauwerk wiedergegeben werden, wie auf der Darstellung, welche man gewöhnlich auf die Führung der Via Appia von Benevent nach Brundisium bezieht (Vet. arc. t. 29). Von einer naturgetreuen Wiedergabe ist auch dann nicht die Rede, die Darstellung hält sich vielmehr in der andeutenden Manier, in welcher die Bauwerke auf Münzen wiedergegeben sind. Zum grossen Theil aber sind diese Bögen und Portiken bloss das Mittel, durch welches den Scenen ein Local, beziehungsweise ein festlicher Charakter gegeben werden soll. Darum ist auch auf die äussere Erscheinung jenes Bogens auf dem erwähnten Relief Marc Aurel's (*E*) für die Erklärung kein Nachdruck zu legen. Sollen wir nun in ihm die Porta triumphalis voraussetzen? Zunächst haben wir zu fragen, welches Heiligthum der anliegende Tempel vorstellen soll. Es ist ein Tetrastylos mit einer Thür ohne Giebelschmuck und Firstbekrönung. Es liegt nahe, an den Tempel des capitolinischen Jupiter zu denken. Dieser ist mit Sicherheit auf einem anderen Relief desselben Bogens (Admir. t. 9 (35) oben S. 281 *F*) von Braun⁴⁵⁾ nachgewiesen, wo er als Tetrastylos mit drei Thüren, mit Giebelschmuck und einer Quadriga nebst zwei Bigen auf dem Dache erscheint. Obwol die Darstellung keine treue Copie ihres Urbildes ist — der Tempel hatte in Wirklichkeit sechs Säulen in der Front — und dadurch die Möglichkeit einer noch weiter von ihrem Originale sich entfernenden Nachbildung jenes Tempels gegeben

45) Annali 1854, p. 289 ff. vgl. jetzt Wieseler, Ueber die capitol. Quadriga u. s. w. in den Nachr. der Gött. Ges. der Wissensch. 1872 No. 13.

ist, so ist es doch undenkbar, dass auf zwei Reliefs desselben Bogens derselbe Tempel in verschiedener Weise dargestellt sei. Demnach muss mit dem Bauwerke auf dem Relief *E* ein anderer Tempel gemeint sein. An einen capitolinischen Tempel haben wir immerhin zu denken, nicht wegen der hohen Lage des hier dargestellten Gebäudes, denn diese war durch den allein frei bleibenden Raum gegeben, sondern weil eine Andeutung des Capitols, des Endziels eines jeden Triumphes, hier das einzig Passende ist. Dass aber nicht dieselbe architektonische Decoration für zwei neben einander angebrachte Reliefs gewählt wurde, ist natürlich. Nehmen wir also an, es sei etwa der Tempel des Jupiter tonans dargestellt, so haben wir damit zugleich die scheinbar ungünstigste Voraussetzung für die Erklärung des auf unserem Relief *E* stehenden Bogens als *Porta triumphalis*. Denn da diese sich auf dem Marsfelde und zwar wahrscheinlich auf der Gränze zwischen diesem und dem Bezirke des Circus Flaminius befand⁴⁶⁾, so kann sie nicht als in der Nähe eines capitolinischen Tempels befindlich abgebildet werden. Und doch kann sie es. Und man braucht nicht, um dieser scheinbar unzulässigen Folgerung auszuweichen, zu der Annahme sich zu flüchten, es sei ein anderer, ein in der Nähe der *Porta* befindlicher Tempel abgebildet. Wie die Architektur auf einem Relief nur die Andeutung eines Locals ist, welches in Wirklichkeit weit mehr enthält, als jenes Dargestellte, wie sie einem Symbol näher steht, als einem getreuen Abbilde, so ist auch der Raum, in welchem die Scene vor sich geht, nicht streng und einheitlich local zu denken. Auf der einen Seite steht der Tempel, das Ziel des Triumphes, auf der anderen die *Porta*, durch die er seinen Eingang in das Weichbild der Stadt nimmt. Die künstlerische Darstellung muss beide Punkte auf dem engen Raume einer Reliefplatte vereinigen und so liegen zwei Gebäude neben einander, welche in Wirklichkeit durch einen erheblichen Zwischenraum getrennt waren.

So glaube ich dieses Relief erklären zu müssen. Die andere Möglichkeit, dass hier, so wie auch auf dem Relief des Titusbogens, ein beliebiger, bereits vorhandener Bogen dargestellt sei, welchen der Zug berührte, ist mir darum weniger wahrscheinlich, weil das

46) Becker, Die röm. Topographie in Rom S. 48, Zur röm. Topogr. S. 43.

ein zu äusserliches Moment wäre, als dass es in einer Darstellung, welche in dem Beiwerke über das Nothwendigste nicht hinausgeht, hätte seinen Ausdruck finden sollen. Wie man aber auch darüber sich entscheidet, auf keinen Fall kann die äussere Erscheinung des Bogens auf dem Relief Marc Aurel's *E* für die Darstellung einer Gelegenheitsdecoration beweisend sein, deren Anwendung bei den Römern durch kein schriftstellerisches Zeugniß zu belegen ist.

14. Vorläufer der Triumphbögen.

Wir haben uns nun nach einer anderen Erklärung für die Entstehung der Triumphbögen umzusehen.

Der Bogen, nicht als untergeordneter Theil eines architektonischen Ganzen, sondern als selbständiges Bauwerk, kommt bei den Römern zur Anwendung als Denkmal, gleichsam als Schlussstein vollendeter Bauanlagen. Er wird dann auf Kosten des Staates und in Folge eines Senatsbeschlusses durch diejenigen Beamten errichtet, auf deren Veranlassung die betreffende Anlage ausgeführt wurde. Ein solcher Baubogen — wie wir diese Art Bögen der Kürze wegen nennen — ist zunächst der zu Rom noch jetzt erhaltene »Bogen des Dolabella«⁴⁷⁾ über Via di S. Giovanni e Paolo, ein einthoriges Bauwerk aus Travertin, welches jetzt eine später hinübergeführte Wasserleitung trägt und ursprünglich entweder zum Träger einer älteren Leitung bestimmt oder irgend einer anderen öffentlichen Bauanlage als Denkmal gesetzt war. Ueber dem Bogenschluss befindet sich die Inschrift, nach welcher Dolabella und Silanus, die Consuln des Jahres 10 n. Chr., *ex s(enatus) c(onsulto) faciendum curaverunt idemque probaverunt*. Ein anderer Bogen befand sich früher in der Nähe von S. Maria in Cosmedin⁴⁸⁾; die Inschrift nennt in derselben Fassung, wie die eben angeführte, die Consuln P. Lentulus Scipio und T. Quinctius Crispinus, die Suffecti des J. 2 nach Chr.⁴⁹⁾.

47) Abgebildet bei Reber, Ruinen S. 465, wo auch die Inschrift.

48) S. Canina, Indicazione topogr. p. 274 (ed. III).

49) s. C. I. L. I, p. 548, wo freilich P. statt T. Quinctius. — Die Inschrift bei Canina oder Urlichs, Codex topogr. p. 226. Daraus schloss der Anonymus Magliabecchianus auf die Bestimmung des Bogens: *per senatum in quadam restoratione per eos in rebus urbis facta, ut in epitaphio apparet*; nach seiner irrthüm-

Solche Bögen, welche die Erinnerung an eine Bauunternehmung festhalten sollen, werden dann zugleich Ehrendenkmäler wenigstens der kaiserlichen Bauherren und unterscheiden sich äusserlich nicht von Triumphbögen, gleich denen sie auch den Kaisern vom Senate decretiert werden. So wurden im J. 27 v. Chr. dem Augustus auf Senatsbeschluss wegen seiner Verdienste um die Herstellung der Via Flaminia an den beiden Endpunkten derselben, auf der Tiberbrücke und in Ariminum, Bögen gesetzt, welche seine Statuen trugen (*εἰκόνες ἐφ' ἀψίδων* Dio 53, 22). In Ariminum war es natürlich einer, in Rom waren es wahrscheinlich zwei: einer auf jeder Seite der Brücke, wie die Reverse zweier Münzen bei Donaldson, *Architectura numismatica* p. 235 zeigen. Hier stellt No. 61 den Bogen von Rimini dar, welcher also einst eine Quadriga, wie sie die Münze zeigt, trug; No. 60 giebt die beiden Bögen der Tiberbrücke mit den Reiterstatuen des Augustus. Die Legende lautet auf beiden Münzen: *quod viae mun(itae) sunt*. Hierher gehören schliesslich die noch erhaltenen Bögen, welche dem Trajan zu Ancona wegen seiner Verdienste um den Ausbau des Hafens und zu Benevent wegen der Herstellung der Via Appia errichtet sind.

Es sind dies freilich alles späte Beispiele von Baudenkmalern in Form von Bögen. Aber sie beruhen ohne Zweifel auf alter Sitte, da die Anwendung des Bogens bei den Römern an sich so ausgedehnt und gerade für diesen Zweck so natürlich ist. Bei genauerem Nachsuchen würden sich gewiss auch Beispiele aus früherer Zeit finden.

Aelter sind die Beispiele, welche ich für eine zweite Anwendung des Bogens anführen kann, obwol ich glaube, dass diese erst aus jener sich entwickelt hat.

Wie man nämlich Beutestücke nach gewonnener Schlacht in einem Tempel aufhängte und bei grösseren Mitteln aus der Beute einem Gotte ein Heiligthum erbaute, so führte bisweilen der Sieger zum Andenken an seinen Sieg einen Bogen auf. Um 496 v. Chr. erbaute L. Stertinius nach seiner Rückkehr aus Spanien mehre Bögen auf dem Forum Boarium und am Circus Maximus und bekrönte

lichen Auffassung also ein Ehrenbogen, den der Senat den beiden Consuln als Bauherren setzte, daher vorher: *triumphalis et marmoreus*.

sie mit vergoldeten Statuen (Liv. 33, 27: *et his fornicibus signa aurata imposuit*; die Zahl der Bögen steht bei der Unsicherheit der Leseart nicht fest). Scipio Africanus aber errichtet sogar, ehe er sich zur Bekriegung des Antiochus zum Heere nach Asien begiebt (190) einen Bogen (*fornix*) auf dem Capitol mit sieben vergoldeten Statuen und zwei Pferden darauf; davor setzt er zwei Marmorbassins (Liv. 37, 3). Ein dritter Bogen, welcher in diese Reihe gehört, ist der Fornix Fabianus (Crassus bei Cic. de orat. 2, 66, 267; pro Plancio 17; in Verrem, 4, 7, 19). Ihn hatte Q. Fabius Maximus Allobrogicus (Aemilianus), der Consul des J. 121 v. Chr., wie aus der frühesten Erwähnung durch Crassus an der ersten Stelle geschlossen ist, nicht lange vor 91 errichtet. Er stand unweit der Stelle, welche jetzt der Tempel des Antoninus und der Faustina einnimmt. Im J. 56 wurde er von dem Enkel des Erbauers, als dieser curulischer Aedil war, hergestellt, und aus einem alten Fundberichte wissen wir, dass er mit Sculpturen, welche Waffen und Feldzeichen darstellten, geschmückt war⁵⁰⁾.

Diese Bögen sind nicht etwa Triumphbögen, denn Stertinius hat zwar gesiegt, triumphiert aber nicht, Scipio errichtet seinen Bogen nicht einmal nach einem bestimmten Siege.

Es sind Weihgeschenke an die Götter, welche gleichzeitig zur Verschönerung der Stadt dienen sollen. Natürlich werden sie zugleich Gedächtnismale⁵¹⁾ ihrer Erbauer. Der Fabiusbogen trug nach seiner Restauration die Statuen des Aemilius Paullus, des Siegers von Pydna, und des Scipio Africanus Aemilianus — der erste war der Grossvater, der andere der Oheim des Erbauers — ausserdem die des Wiederherstellers (s. C. I. L. I, p. 177 f.). Da es wahrscheinlich ist, dass dieser Bogen auch in seiner ursprünglichen Gestalt, so gut wie die des Stertinius und des Scipio, mit Statuen geschmückt war, so gehörten ihm die beiden ersterwähnten Standbilder wol schon vor der Restauration an. Die Statuen aber, welche auf jene anderen beiden Bögen von ihren Erbauern gesetzt wurden,

50) Fabricius in der Anmerkung des C. I. L. I, p. 177.

51) *Sunt praeterea alii arcus qui non sunt triumphales sed memoriales* sagt der Vf. der Schrift *De mirabilibus civitatis Romae* (saec. XIV) bei Urlichs, *Codex topogr.* p. 129, freilich nicht in Bezug auf unsere Bögen, für welche man gleichwol die Bezeichnung in Anspruch nehmen kann.

waren demnach ebenfalls zum Theil wenigstens Porträts der Vorfahren des Stertinius und des Scipio.

Wir haben also in den zuletzt erwähnten Bögen Denkmäler, welche äusserlich betrachtet den Triumphbögen durchaus ähnlich sind. Der Unterschied zwischen diesen und jenen besteht nur darin, dass die einen auf eigene Kosten — natürlich mit Bewilligung des Senats oder den bestehenden Vorschriften gemäss — erbaut, die anderen von Senat und Volk beschlossen und gesetzt werden.

15. Fortsetzung.

Die Anknüpfung des vom Senate decretierten Triumphbogens an den auf eigene Kosten errichteten Bogen liegt sehr nahe, wenn man sich einer anderen Einrichtung erinnert: der Ehre der Statue. Von Alters her bestand in Rom die Sitte, das Andenken an verdiente Männer in öffentlich aufgestellten Denkmälern zu erhalten. So entstanden die Statuen der Könige, des Brutus und vieler berühmter Männer der Republik, welche freilich lange nach dem Tode der Betreffenden gesetzt worden waren (Detlefsen, *De arte Romanor. antiquiss.* II, p. 2—11). Daraus entwickelte sich weiter die Sitte, einem siegreichen Feldherrn die *statua triumphalis* zu decretieren und auf öffentliche Kosten zu errichten. Solche Statuen waren entweder Standbilder (*pedestres*) oder Reiterstatuen (*equestres*), wie sie z. B. 338 v. Chr. die beiden Consuln, welche Latium unterworfen hatten, zu ihrem Triumphe bekamen (Liv. 8, 13: *rara illa aetate res*) oder schliesslich Denkmäler, welche den Geehrten zu Wagen zeigten (*statuae in quadrigis*), welche noch später als jene aufkamen⁵²⁾.

Die Statuen hatten nicht nur, was selbstverständlich ist, ihre Postamente, sondern sie wurden auch bisweilen auf eine Säule gestellt. Eine *statua in columna* war z. B. die Reiterstatue des einen jener Consuln, C. Maenius (Plin. 34, 20 und Detlefsen a. O. II, p. 17); und dass Säulen als Postamente nicht ungewöhnlich waren, bezeugt Plinius 34, 27: *columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales*,

52) Plin. 34, 19: *serum hoc*. — Alle drei Arten nennt Monum. Ancyr. 4, 51 unter den 80 silbernen Statuen, die Augustus einschmelzen liess: *pedestres et equestres et in quadrigis*.

quod et arcus significant novicio invento. Unter den *arcus* versteht Plinius jedenfalls in erster Linie die eigentlichen Triumphbögen, aber er konnte ebenfalls an jene selbsterrichteten denken, deren es ohne Frage noch mehre, als die oben genannten gab. Beide hatten das Gemeinsame, dass sie Statuen trugen und gewissermassen als Postamente von Statuen fasst Plinius sie auf. Er sieht deshalb in den Bögen die gleiche Absicht verwirklicht, wie in den Säulen. So einseitig dieser Vergleich sich ausnimmt, so hat er doch etwas unzweifelhaft Richtiges. Wenn man dem Triumphator einen Triumphbogen errichtete, so war das gleichsam die Steigerung des Brauches, ihm die Triumphalstatue zu setzen. Die Ehre der Statue war entwerthet durch den bereits zur Zeit der Republik eingerissenen Missbrauch, dass die Einzelnen selbst sich eigene Statuen errichteten, so dass schon im J. 458 v. Chr. die Censoren das Forum von diesen selbsterrichteten Statuen säuberten (Plin. 34, 30), nachdem bereits 479 ein Theil derselben auf dem Capitol bei der Restauration des capitolinischen Tempels hatte weichen müssen (Liv. 40, 54). Dieser Missbrauch setzte sich bis in die Kaiserzeit fort, bis unter Claudius eine gesetzliche Regelung eintrat (Mommsen, Röm. Staatsrecht I, S. 367).

Weit seltener war natürlich der Fall, dass ein Privatmann einen Bogen, welcher seine Statue trug, errichtete, wie Stertinius, Scipio und Fabius, schon darum, weil das einen grösseren Aufwand forderte. So war es natürlich, dass in der Kaiserzeit Senat und Volk dem triumphierenden Kaiser nicht nur die übliche und gewöhnliche Triumphalstatue decretierten, sondern gleich das Postament, den Bogen dazu. Auf dieser Auffassung beruht der Ausdruck *εἰκόνας ἐφ' ἀψίδων* bei Dio 53, 22 und anderwärts.

So entwickelt sich der Triumphbogen auf natürliche Weise aus dem selbsterrichteten Bogen, welcher sich bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. zurück verfolgen lässt, dieser wiederum aus dem blossen Baubogen, welcher auf einer alten Sitte zu beruhen scheint. Man braucht darum die Kunstform des Triumphbogens nicht mit O. Müller (*Antiquitates Antiochenaе*) auf die Strassenbögen der hellenistischen Städte zurückzuführen⁵³). Der Bogen als

53) Bögen, welche die zu beiden Seiten der Strassen hin laufenden Portiken überspannten und über Strassenkreuzungen zu vierfachen Bögen (*τετράπυλα*)

selbständiges Bauwerk ist bei den Römern einheimisch und sicher uralt, worauf schon die Bezeichnung *ianus*⁵⁴⁾ hinweist. Die Form des römischen Triumphbogens ist ferner eine so natürliche, durch die Bedürfnisse geforderte und gewordene, dass die Abhängigkeit der römischen Kunst von der hellenistischen eben nur in der Entlehnung der architektonischen Einzelformen besteht, deren Verbindung mit dieser Art von Bauwerken indessen so gut in Rom, wie im Orient, kurz mehrerwärts gleichzeitig sich vollziehen konnte.

16. Alter der Triumphbögen.

Wann kommen die vom Senate decretierten Triumphbögen auf? Diese Frage haben wir jetzt zu beantworten, um alsdann den Einfluss derselben auf die Ausbildung der römischen Reliefsculptur festzustellen.

Das im Folgenden aufgestellte Verzeichniss von Fällen, in denen ein Triumphbogen auf Veranlassung des Senats aufgeführt ist, schliesst mit dem Titusbogen. Es weiter zu führen, hatte für meinen Zweck kein Interesse. Auf Vollständigkeit macht dasselbe keinen Anspruch. Diese ist aber auch nicht nothwendig; denn die gesammelte Zahl von Fällen genügt, um aus ihr einige allgemeine Sätze zu gewinnen.

1. Dio 49, 45: Senat und Volk erkennen dem Octavian nach der Besiegung des Sextus Pompeius durch Agrippa ausser anderen Ehren eine *ἀψις τροπαιοφόρος*, auch Ovation und *εἰκόνας* zu. 36 v. Chr.

wurden, sind in Cäsarea, Laodicea und Constantinopel, natürlich aus späterer Zeit, bezeugt (Antiq. Ant. p. 52), noch später sind die von Palmyra (p. 61). Dieselben Anlagen mögen in Antiochia auf Antiochus Epiphanes (224—187) anstatt auf Tiberius, welcher ebenfalls für die Stadt viel gethan hat, zurückgehen (p. 57 ff. 81), sie mögen immerhin Schlüsse auf die Ausstattung untergegangener, älterer Städte, vor allem Alexandria's gestatten. Trotzdem braucht der römische Triumphbogen nicht aus solchen Vorbildern abgeleitet zu werden.

54) Die drei Bögen, welche dem Germanicus nach seinem Tode (19 n. Chr.) zu Rom, am Rhein und in Syrien errichtet werden, nennt Tacit. ann. 2, 83 *arcus*. Der darauf bezügliche Senatsbeschluss bei Niebuhr, Kl. Schr. II, S. 274 (das Original ist verloren) hat die Worte *alter ianus — tertius ianus*; dazu Niebuhr: »Diese vollkommene Synonymie ist vielleicht nirgends so bestimmt wahrzunehmen.« Vgl. Suet. Dom. 13: *ianus arcusque cum quadrigis et insignibus triumphorum per regiones tantos et tot extruxit.*

2. Dio 51, 19: eine *ἀψίς* in Brundisium, eine auf dem Forum zu Rom in Folge der Besiegung des Antonius. 30 v. Chr.

3. Suet. Claud. 1: Nachdem Drusus bereits im J. 11 vor Chr. Ovation und *triumphalia ornamenta* erhalten hat, decretiert ihm der Senat nach seinem Tode 9 v. Chr. *marmoreum arcum cum tropaeis via Appia*.

4. Dio 56, 17: In Folge des Sieges des Germanicus erhalten Augustus und Tiberius den Triumph und zwei *ἀψίδες τροπαιοφόροι* in Pannonien (*ταῦτα γὰρ ἀπὸ πολλῶν τῶν ψηφισθέντων σφίσιν ὁ Αὐγούστος ἐδέξατο*), Germanicus selbst die *ornamenta triumphalia*. 10 n. Chr.

5. Tac. ann. 2, 41: Wegen der Wiedereroberung der durch Varro verlorenen Feldzeichen *ductu Germanici, auspiciis Tiberii* wird ein Bogen errichtet für den Tiberius, unter dessen Auspicien die That geschah. Dann hält Germanicus einen Triumph 17 n. Chr.

6. Tac. ann. 2, 83: Dem Germanicus werden nach seinem Tode drei *arcus* errichtet, zu Rom, am Rhein und in Syrien. 19 n. Chr.

7. Suet. Claud. 11: Claudius erbaut dem Tiberius einen Marmorbogen am Pompeiustheater, den der Senat einst decretiert, aber zu erbauen unterlassen hat. 41 n. Chr.

8. Dio 60, 22: Claudius erhält für seinen britannischen Sieg vom Senate einen Triumph und zwei *ἀψίδες τροπαιοφόροι*, einen in Gallien an der Stelle, von wo das Heer nach Britannien übersetzte, einen in Rom. 43 n. Chr.

9. Tac. ann. 13, 41: Vom Senate werden dem Nero *statuae et arcus* zuerkannt, weil Corbulo die Parther besiegt hat. Vgl. 15, 18: *tropaea de Parthis arcusque*. 59 n. Chr.

10. Der Titusbogen, nach der Inschrift vom Senate und Volke errichtet, nach der Apotheose-Darstellung und der Inschrift (*Divo Tito*) nach Titus' Tode (81) vollendet, also auf Domitian's Veranlassung.

Wie zur Zeit der Republik nur derjenige Feldherr triumphieren konnte, welcher unter eigenen Auspicien gesiegt hatte, so ward in der Kaiserzeit das Recht des Triumphes ein Reservatrecht des Monarchen, unter dessen Auspicien jeder Krieg geführt wurde. Feldherren, welche unter dem Kaiser stehen, bekommen an der Stelle des Triumphes ein jetzt erfundenes Ersatzmittel, die *ornamenta trium-*

phalia ⁵⁵⁾. Mit diesen bleibt die Triumphalstatue verbunden. Da indessen den Kaisern Statuen massenweise gesetzt werden und die Ehre der Triumphalstatue ohnehin längst entwerthet ist, so kommt sie sicherlich neben dem Triumphe nicht mehr vor. An ihre Stelle ist der Triumphbogen (S. 295) getreten. Dieser wird zunächst, wie die angeführten Beispiele zeigen, dem Kaiser gesetzt, welcher streng genommen allein triumphieren kann (weil nur er die Auspicien hat), sei es dass er selbst (8.) oder dass ein Feldherr unter seinen Auspicien gesiegt hat (4. 5. 9.). Selbst in dem Falle, dass dem Letzteren als kaiserlichem Prinzen der Triumph ausnahmsweise gestattet worden ist, wird der Bogen nicht ihm, sondern dem Kaiser errichtet (5.). Den Prinzen dagegen, welche durch Waffenthaten sich ausgezeichnet haben, werden Bögen erst nach ihrem Tode erbaut (3. 6.). — Unter einen besonderen Gesichtspunkt fallen die Bögen 7 und 10. Ersterer ist dem regierenden Kaiser decretiert, bei dessen Lebzeiten aber nicht in Angriff genommen worden, die Erbauung wird darum von einem Nachfolger nachgeholt; letzterer ist dem Titus wahrscheinlich ebenfalls als Kaiser decretiert, aber erst nach seinem Tode vollendet worden. — Wenn dann schliesslich Domitian als Kaiser in allen Regionen der Stadt sich selbst Bögen ohne Zahl errichten lässt (Suet. Dom. 13), so missbraucht er damit sinnloser Weise eine Einrichtung, welche bis dahin noch an eine bestimmte Form gebunden erscheint.

Sind nun die unter 1. und 2. aufgeführten Beispiele die ersten Fälle, in denen der Senat einen Bogen decretierte? Dem scheint freilich zu widersprechen, dass die Ehrenbezeugung von Cassius Dio nicht als etwas in ihrer Art Einziges bezeichnet wird. Andererseits spricht aber abgesehen von den Worten des Plinius (34, 27: *novicio invento*) dafür, was oben über den Ersatz der früher gewöhnlichen Triumphalstatue durch den Bogen gesagt ist (S. 296). Dazu kommen andere Umstände. Die Ehre des Bogens war zur Zeit der Republik jedenfalls keine gewöhnliche. Wenn sie in einzelnen Fällen dennoch ertheilt wurde, so dürfte man doch erwarten, dass sie in diesen als etwas Besonderes erwähnt würde. Da das nicht geschieht,

55) Mommsen, Röm. Staatsrecht I, S. 110. 378. 368. — Verzeichniss der Triumphe von Nichtkaisern seit Augustus, S. 114.

so könnte die Neuerung nur in die Zeit fallen, welche uns in so manchen Einrichtungen bereits den Uebergang der Republik in die Monarchie zeigt. Ein Triumphbogen kann also nur etwa dem Cäsar decretiert worden sein. Wenn aber das, wie es scheint, nicht geschah⁵⁶⁾, so boten in der That die beiden von Dio genannten Ereignisse, welche zu Octavian's Alleinherrschaft den Grund legten, die passendste Gelegenheit, einem Einzelnen eine bis dahin unerhörte Ehrenbezeugung zuzuerkennen. Der Schriftsteller aber erwähnte diese nicht als etwas Besonderes, weil sie sich seit jener Zeit bereits häufig wiederholt hatte.

17. Die Bedeutung der Triumphbögen für die Entstehung der Reliefsculptur.

Zu diesem Ergebnisse stimmen auf das beste unsere Auseinandersetzungen über das römische Relief, insbesondere die Wahr-

56) Bei den Schriftstellern des Alterthums findet sich, so viel ich weiss, keine Erwähnung. Ueber die dem Cäsar decretierten Ehren s. Lange, Röm. Alterth. III, S. 458 ff. u. 467 ff. —

Die Bogenverzeichnisse der Mirabilien enthalten folgende Angaben:

1. 1. Classe (saecul. XII bei Urlichs, Codex topogr. p. 93): *arcus Caesaris et senatorum inter aedem Concordiae et templum fatale.*
2. 2. Classe (saecul. XIII ebenda p. 115): *arcus Julii Caesaris et senatorum inter edem Concordie et templum fitale.*
3. 3. Classe (saecul. XIV ebenda p. 129): *arcus Julii Caesaris et senatorum ante sanctam Martinam, ubi modo sunt turres de Bracis.*
4. 6. Classe (saecul. XV, Anonymus Magliabecchian. ebenda p. 154): *archus Julii Caesaris et senatorum triumphalis marmoreus pulcherrimus cuius archus non est memoria nec in alio locus patet (cod. caret) promptus vetustatem et magnam temporis longitudinem. — — Archus triumphalis marmoreus ante sanctam Martinam, ubi dicitur le brache sub capitolio a latere sancti Adriani, fuit factus Lucio Septimo Marco Aurelio et Antonio pio ut in epitaphio apparet in ipso archu.*

1—3 meinen offenbar den Severusbogen, welcher in den Verzeichnissen nicht mit Namen aufgeführt ist. Ebenso der Anonymus Magl. an der zweiten Stelle, wo er sich durch die Inschrift desselben leiten lässt. In Folge dessen kann er den *arcus Julii Caesaris*, welchen er an der ersten Stelle im Anschluss an seine Vorgänger aufführt, nicht mehr verificieren und begnügt sich mit der Annahme, dass er verschollen sei. Die Bezeichnung *Julii Caes.* entstand bei 1—3 aus den Anfangsworten der Inschrift *Imp. Caes.* Woher der Zusatz *et senatorum* kommt, kann ich nicht angeben. Die erste Bezeichnung aber beruht auf einem Irrthum, der bei der heillosen Verwirrung, welche diese Beschreibungen in dem Capitel über die Bögen aufweisen, noch ein sehr gelinder zu nennen ist.

nehmungen, welche wir an den Reliefs des Claudiusbogens machten (S. 271 ff.). Die Veranlassung zur Ausbildung einer specifisch römischen Reliefsculptur war mit den Triumphbögen gegeben. Kamen diese selbst aber nicht lange vor Beginn der Kaiserzeit auf, so begreift es sich, dass die Reliefe des Claudiusbogens (No. 8 des Verzeichnisses; 43 n. Chr.) uns diese Kunstgattung noch in ihren Anfängen zeigen, zumal wenn der Reliefschmuck nicht von vorn herein mit den Bögen verbunden war. Dies ist aber sehr wahrscheinlich. Denn die auf den Bögen aufgestellten Statuen der Triumphatoren blieben stets die Hauptsache und waren anfänglich gewiss der einzige figürliche Schmuck, genau ebenso, wie wir dies bei den älteren Bögen des Stertinius, Scipio und Fabius (S. 293 f.) voraussetzen dürfen, an welche die Triumphbögen der Kaiserzeit sich anlehnten. Solche Bögen waren dann recht eigentlich *ἀψίδες τροπαιοφόροι* oder *arcus cum tropaeis*, wie die Schriftsteller sie nennen, welche freilich auch für die mit Reliefs geschmückten den Ausdruck beibehalten (z. B. No. 8 des Verzeichnisses).

Von einem solchen *τροπαιοφόρος* ohne figürlichen Reliefschmuck giebt uns der sog. Drususbogen über der Via Appia⁵⁷⁾ eine Vorstellung. Sein Kern besteht aus Travertin, welcher einst mit Marmor verkleidet war; einzelne Theile sind massiv in Marmor gearbeitet. Den Unterbau belastet jetzt anstatt der verschwundenen Attika ein Stück einer späteren Wasserleitung. Was an dem Bogen fehlt, lässt sich leicht durch den Vergleich mit anderen Bögen ergänzen. Die Fassade ist schmal und entspricht in ihren Verhältnissen derjenigen des Titusbogens, wenn man von dieser die beiden äussersten Säulen in Abzug bringt, noch mehr dem mittleren Theile des Constantinsbogens, dem Hauptportale desselben mit den zwei flankierenden Säulen. Die Attika des Drususbogens musste zu der Bogenbreite im Verhältniss stehen, sie war demnach nicht sehr hoch und enthielt jedenfalls nur die Inschrift, nicht Reliefe, da auch die unter der Attika befindliche Fläche des Bogens zu figürlichem Schmucke keinen Raum bietet, abgesehen etwa von Genien und Victorien in den Dreiecken zu beiden Seiten des Schlusssteins über der Bogenöffnung. Die Statue des Geehrten auf der oberen Fläche, zu beiden Seiten

57) Abgeb. bei Reber, Ruinen S. 460.

etwa von Trophäen flankiert, war der figürliche Schmuck dieses Bogens. Derselbe giebt uns, ob er nun dem Drusus oder dem Trajan oder dem L. Verus errichtet ist⁵⁸⁾, einen Beleg dafür, dass nicht alle Bögen der Kaiserzeit mit Reliefs ausgestattet waren.

So entwickelt sich das historische Relief der römischen Kunst, für dessen Vorhandensein in der früheren Zeit weder bestimmte Zeugnisse, noch Veranlassungen zu finden sind, aus der Malerei, welche früher seine Stelle vertrat, etwa mit dem Beginne der Kaiserzeit.

Die äussere Veranlassung zu seiner Entstehung und weiteren Ausbildung ist in den Triumphbögen gegeben, welche einen immer reicheren Schmuck von der bildenden Kunst fordern. Einzelne Momente der Entwicklung dieser Reliefsculptur, welche ein ausserordentlich kurzes Leben hat, liegen uns in den erhaltenen Triumphalreliefs und verwandten Arbeiten vor. Der Vergleich derselben unter einander lässt uns Stileigenthümlichkeiten erkennen, welche auf die Abhängigkeit dieser Kunst von der Geschichtsmalerei schliessen lassen. Diese Wahrnehmung bestätigt sich durch die historische Untersuchung über das zeitliche Verhältniss beider Künste, deren Resultat sich dann in dem Satze aussprechen lässt: dass die Römer diesen Zweig der Sculptur selbständig aus der bei ihnen längst geübten Malerei heraus entwickelt haben.

18. Schluss. — Die kunstgeschichtliche Stellung des römischen Reliefs.

Die Einführung des malerisch behandelten Reliefs in die Kunstgeschichte habe ich an einer früheren Stelle meiner Abhandlung als

58) Alle drei nennen Curiosum und Regionsverzeichniss unter regio I: *Arcus divi Veri et Traiani et Drusi*. — Die späteren Topographen erwähnen den Bogen, ohne ihn zu benennen. — Die auf Münzen des Claudius abgebildeten Bögen mit der Aufschrift *De Germanis*, auf welche Reber verweist, zeigen doch nur entfernte Aehnlichkeit mit unserem Bogen und entschieden nicht das Compositcapitell, welches dieser hat und welches man doch auf der Münze des Caracalla mit dem Severusbogen ganz deutlich erkennt. Darum lässt es sich nicht entscheiden, ob dieser Bogen und No. 3 unseres Verzeichnisses identisch sind, selbst wenn man frühere Beispiele des Compositcapitells nachweisen könnte, als das des Titusbogens, welches bis jetzt für das früheste gilt.

ein Verdienst der Römer bezeichnet. Dieser Ausdruck bedarf zu seiner Rechtfertigung einer kurzen Erklärung.

Es kann niemandem bei gesunden Sinnen einfallen, mit den wunderbaren Leistungen der griechischen Reliefsculptur die meist handwerksmässig gearbeiteten Triumphalreliefe auf eine Linie stellen zu wollen. So gross ist der Abstand zwischen ihnen nach Inhalt und Form. Eine andere Erwägung ist es, ob nicht das Princip der Composition, welches in den römischen Reliefs befolgt ist, eine gewisse Berechtigung habe? Geht man von den Grundsätzen der griechischen Reliefbildnerei als massgebend aus, so muss man diese Frage verneinen. Doch vielleicht lässt sich vom historischen Standpunkte aus eine andere Antwort gewinnen.

Auf welchem Wege hat der Stil des griechischen Reliefs sich entwickelt? Das Relief ist von Haus aus Flächenbekleidung und in dieser Function schon um seiner grösseren Dauerhaftigkeit willen früh an die Stelle malerischer oder zeichnerischer Decoration gesetzt worden. Als Bekleidung aber, welche dem zu bekleidenden Raume durchaus untergeordnet ist, darf es nicht den Schein körperlicher Selbständigkeit beanspruchen. Die Darstellung soll den Reliefgrund als indifferent betrachten, sie hat nur in der Längenrichtung, nicht in die Tiefe sich auszudehnen. Das Relief muss also, weil es Wandbekleidung ist, auf die perspectivische Anordnung seiner Theile verzichten. Aber auch nur darum, nicht jedoch deswegen, weil es als Zweig der Sculptur seinen Gesetzen nach der Malerei entgegengesetzt ist. Denn auch die rein ornamentale Malerei ist körper- und perspectivelos, wie uns das die mustergültigen gemalten und gewebten Ornamente aller Völker zeigen.

Sobald nun das Relief den Beschränkungen, denen es gleich der ornamentalen Malerei unterworfen ist, sich entzieht und durch Anwendung perspectivischer Composition in das Gebiet der selbständigen Malerei hinübertritt, so giebt es den Charakter der Flächendecoration auf, es wird zu einem Kunstwerke, welches an sich wirken will. Es entsteht nun eine Stilvermischung an der Stelle der reinen Stilart und sie unterliegt unserer Beurtheilung. Bleiben wir innerhalb der Lehre von den reinen Stilarten, so muss das griechische Relief, welches seinen flächenartigen Charakter stets behalten hat, als die allein mustergültige Form stehen bleiben, das

malerische Relief dagegen, wie es bei den Römern zuerst auftritt, als eine Ausschreitung sich darstellen. Versucht man dagegen die Entstehung des letzteren historisch zu begreifen, so darf man vielleicht an die Stelle der Sätze der strengen Aesthetik andere Erwägungen treten lassen.

In dem Sichablösen von der zu bedeckenden Wand, in dem Abstreifen der decorativen Bestimmung liegt der erste und einzige Fehler des perspectivisch componierten Reliefs. Dieser Fehler beruht auf einer Verkennung der Aufgabe der Gattung, auf derselben Ursache also, welche — um einen jetzt beliebten Ausdruck anzuwenden — zur selbständigen Entwicklung der Arten in Literatur und Kunst führt. Daraus entstehen alle weiteren Eigenschaften der späteren Reliefbildnerei, welche anerkannt werden müssen, sobald der Grund historisch erklärt und gerechtfertigt werden kann. Gehen wir aber auf den Grund selbst ein, so zeigt es sich, dass was nach den Gesetzen des strengen Systems und innerhalb der Grenzen einer Epoche ein Fehler ist, im Zusammenhange der historischen Entwicklung als ein Fortschreiten zu neuen Richtungen aufgefasst werden kann. Das malerisch behandelte Relief ist bekanntlich eine Glanzseite der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts; seine Stilwidrigkeiten lassen sich theoretisch verurtheilen, praktisch sind sie so glücklich überwunden, dass sie wenigstens nicht mehr als Unzweckmässigkeiten erscheinen, welche man in römischen Reliefs erkennt. Der Weg also, welcher in Rom mit plumpem Schritte begonnen wurde, ist hier vollendet und hat zu einer völlig neuen Kunstform geführt.

Dieses Relief hat die Beziehung zu der Wand, seinen flächenartigen Charakter aufgegeben; es ist selbständig geworden. Damit hat sich auch seine Function geändert. Zwar der Wand kann es nicht entbehren, aber höchst selten tritt es als fortlaufender Fries auf. Beschränkt auf bestimmt abgegränzte Felder von verhältnissmässig geringer Grösse, wirkt die einzelne Darstellung für sich, als Bild. Der Zusammenhang mit der bedeckten Fläche kann nur noch durch ornamentales Beiwerk angedeutet, nicht mehr für das Auge überzeugend dargestellt werden. Das ist das malerische Relief der modernen Kunst. Seine Anfänge liegen in Rom. Durch das Medium der römischen Welt hat die moderne Welt das Erbtheil der griechi-

schen Cultur überkommen. Steht doch die Renaissance in Wort und Bild dem Römerthum näher, als den Griechen. So knüpfte auch die moderne Reliefbildnerei an die römische Kunst an⁵⁹⁾. Ob nur deshalb, weil griechische Vorbilder bis auf unsere Zeit nur in geringer Zahl bekannt waren? Der Lauf der Geschichte hat es jedenfalls so gefügt und der vollendeten Thatsache gegenüber kann kein Zweifel darüber sein, dass die Belebung des Flächenreliefs im Sinne der griechischen Kunst heute nur noch auf künstlichem Wege erfolgen kann, sobald man über das blosse Ornament hinausgeht und das Gebiet figürlicher Darstellung betritt. Die Zeit ist über dasselbe zu neuen Bildungen hinweggeschritten. Der historischen Betrachtung aber geziemt es, bei aller Liebe für die herrlichen Erzeugnisse des stilbewusstesten aller Völker auch den Fortschritt anzuerkennen, welcher in rohen und schüchternen Anfängen in den römischen Triumphalreliefen uns vorliegt.

59) Die Einflüsse der römischen Reliefsculptur in der Kunst der Renaissance näher nachzuweisen, wäre eine lohnende Aufgabe, zu deren Lösung ich hoffentlich nächstens einen Beitrag geben kann. Dass überhaupt Einflüsse dieser Art stattgefunden haben, ist unbestritten und für jeden, der das 15. Jahrhundert auch nur oberflächlich kennt, wahrnehmbar. Nur darüber ist man nicht einig, wie weit auf dem Gebiete figürlicher Darstellung dieser Einfluss sich erstreckt. Einzelnes an dieser Stelle anzuführen unterlasse ich, weil ich die Grenzen dieser Abhandlung nicht überschreiten möchte; etwas Vollständiges aber kann ich noch nicht geben.

Bemerkung zu den Tafeln.

Ueber die erste der drei Tafeln, welche ich Dank der Liberalität der Gesellschaft der Wissenschaften meiner Abhandlung habe begeben können, ist S. 274 f. das Nöthige gesagt. Die beiden anderen Reliefe des Claudiusbogens, welche dort erwähnt sind, werde ich demnächst in den Schriften des Instituts publicieren und besprechen. —

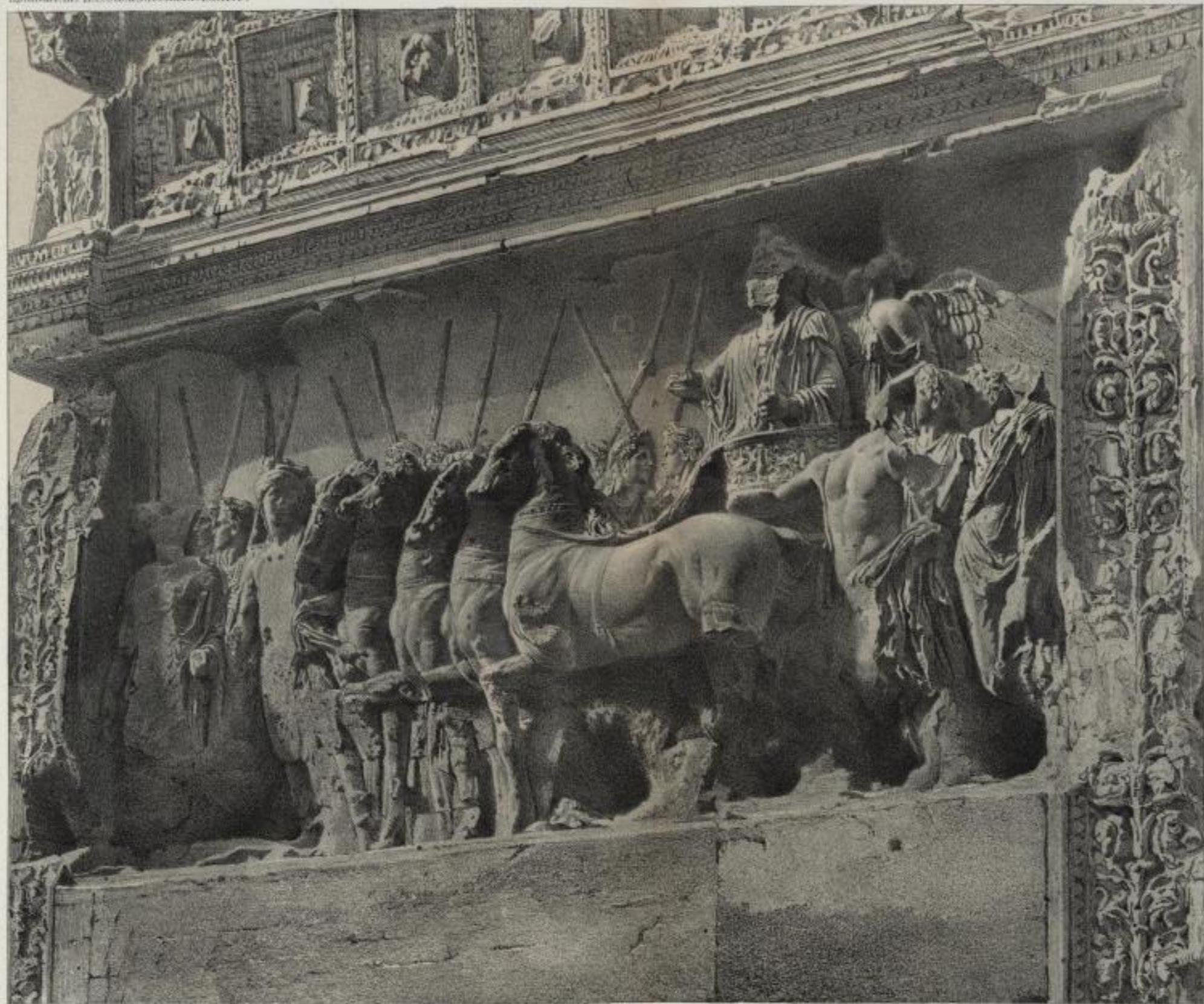
Tafel 2 und 3 geben die ersten wirklich getreuen Abbildungen der beiden grossen Titus-Reliefe (vgl. S. 253). Da denselben photographische Aufnahmen zu Grunde gelegt sind, der Apparat aber wegen der verhältnissmässig geringen Spannweite des Bogens nur ausserhalb des letzteren aufgestellt werden kann, so waren die nach aussen — dem Standorte des Apparats zu — ansteigenden Linien und die geringen Verkürzungen nicht zu vermeiden. Die Ausführung dieser Tafeln darf wol vollendet genannt werden.

Der Bemerkung über den von Titus und Domitian erbauten Jupiter-Tempel auf S. 290 habe ich noch hinzuzufügen, dass zwei Münzen Domitian's (aus dem J. 82 n. Chr. bei Müll.-Wiesel. II, No. 44^a und Cohen, *Descript. histor. des monnaies appel. méd. imp.* I, p. 387, No. 4) übereinstimmend mit dem Relief den Tempel als Tetrastylos zeigen. Es scheint demnach doch, dass man bei dem vierten Bau des Tempels diese Disposition wählte, so auffallend auch die Aenderung ist, denn der älteste Tempel, so wie der des Sulla und des Vespasian hatte sechs Säulen in der Front.



Relief von einem Triumphbogen des Claudius (Villa Borghese.)

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.



Relief vom Bogen des Titus (A)

226. No. 1. J. J. Beck, Leipzig



Relief vom Bogen des Titus. (B.)

186. Anst. v. J. O. Bach, Leipzig.

