

4. Die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst.

Vortrag, gehalten in der Sitzung des Bonner Altertumsvereins
am 24. Februar 1898 ¹⁾.

Von

Hans Dragendorff.

Hierzu Taf. II—V und 12 Textfiguren.

Einige Bemerkungen über die arretinischen Vasen, die schönsten Erzeugnisse der Terra-sigillata-Industrie, dürfen auch im Rheinlande Interesse beanspruchen, da diese Vasen für das Verständnis unserer einheimischen Funde von grundlegender Bedeutung sind. In meiner Arbeit über die Terra sigillata habe ich auch den dekorierten Gefässen von Arezzo schon einen besonderen Abschnitt gewidmet ²⁾. Aber das Material, das mir damals zur Verfügung stand, war ein geringes. Auch beurteile ich es jetzt, nachdem ich selbst Italien und seine Sammlungen besuchen konnte, in mancher Hinsicht anders, sodass ich gern die Gelegenheit benutze, auf diese Frage zurückzukommen ³⁾.

In Arezzo wurden schon seit dem Mittelalter, dann aber namentlich in neuester Zeit durch die Forschungen Gamurrinis, massenhaft Scherben dekoriertter Sigillata-Gefässe und Bruchstücke von Formen zu ihrer Herstellung gefunden, die sich jetzt im Museum der Stadt befinden. Es sind die Scherbenhaufen der grossen Töpfereien selbst, welche man aufgedeckt hat, und zwar stammt fast das ganze Material aus den Töpfereien des M. Perennius und des P. Cornelius ⁴⁾.

1) Der Vortrag kommt hier im Wesentlichen in der Form zum Abdruck, in der er gehalten wurde, nur mit einigen Bemerkungen und Zusätzen versehen.

2) B. J. 96. 55 ff.

3) Eine Neubearbeitung des ganzen Materiales und eine sorgfältige Untersuchung des Stiles der verschiedenen arretinischen Reliefgefässe, würde sicher die Möglichkeit geben die einzelnen Fabriken genauer in ihrer Aufeinanderfolge festzulegen und einen Stilwandel noch innerhalb der ganzen Gruppe zu erkennen. Diese Arbeit ist aber erst möglich, wenn ein grösserer Teil der Funde im Museum von Arezzo veröffentlicht sein wird, sodass wir einen wirklichen Überblick über das Vorhandene erhalten. Bis dahin müssen wir uns begnügen, mit der Vasenklasse als Ganzem zu arbeiten.

4) Vgl. B. J. 102. 111 ff. (Ihm).

Gamurrini hat die Ergebnisse seiner Forschungen, die noch manche interessante Einzelheit bringen werden, noch nicht zusammenfassend publiziert. Es stehen uns daher für die Frage, welcher Zeit diese Fabriken angehören, nur wenige äussere Anhaltspunkte zur Verfügung. Sicher ist, dass die Fabrikation der roten Töpferwaare in Arezzo in der zweiten Hälfte des II. vorchristlichen Jahrhunderts beginnt und dass sich die Industrie zur Zeit der Zerstörung Pompeis in Italien schon in tiefem Niedergang befindet¹⁾. In den nördlichen Provinzen kommen dekorierte Scherben bester arretinischer Art nur sehr selten und nur in ältesten Schichten vor²⁾.

Ihm hat jetzt zusammengestellt, was sich aus dem von ihm für das C. I. L. XI gesammelten Materiale erschliessen lässt³⁾. Seine Untersuchungen bestätigen, dass die Blüte der arretinischen Töpfereien in das I. vorchristliche Jahrhundert, die Zeit bis zum Tode des Augustus etwa, fällt. Namentlich gehören die Fabriken, welche die schönsten dekorierten Gefässe gefertigt haben, dieser Zeit an. Zu demselben Resultate war auch Pasqui durch seine Beobachtungen der Funde bei Sta. Maria in Gradi in Arezzo für eine einzelne Fabrik, die des M. Perennius, die dann von seinem Freigelassenen Tigranes übernommen wird, gekommen⁴⁾. Den Perennius datiert Gamurrini in die Zeit des Sulla, was wohl den Anfang seiner Tätigkeit bezeichnen wird. Die besten Gefässe verfertigen seine Sklaven Cerdo, Pilades, Pilemo, Nikephorus. Es folgt die Thätigkeit des Tigranes, die nach einer zwischen den Scherben gefundenen Münze in die Zeit des Augustus fällt. Dann beginnt sofort der Verfall, der schnell fortschreitet. Die Hauptarbeiter dieser Zeit sind Bargates, dann Crescens und Saturninus.

Gleichzeitig mit diesen arretinischen, namentlich den jüngeren, arbeiten die Töpfereien in Puteoli. Ihre Dekorationsweise unterscheidet sich von der der arretinischen Werkstätten nur durch geringere Feinheit der Ausführung und dadurch, dass ihr eine Reihe der besten Typen fehlen⁵⁾.

Die Frage ist nun: giebt uns etwa die Dekoration der Gefässe, geben uns die Figuren und Ornamente selbst einen Anhalt dafür, die Zeit der Fabriken genauer zu bestimmen?

Mustern wir die Elemente, die der arretinische Töpfer zur Schmückung seiner Gefässe verwendet, so finden wir da eine grosse Mannigfaltigkeit, nicht nur gegenständlich, sondern es ist auch die Art und Weise, wie die einzelnen Dekorationselemente aufgefasst und stilisiert sind, eine ganz verschiedenartige; so verschiedenartig, dass schon dies allein beweist, dass die Töpfer hier mit übernommenen Vorlagen arbeiten.

1) B. J. 96. 40. 125.

2) Neuerdings ist ein figurengeschmücktes Gefäss bester Art in Neuss gefunden, auf das C. Koenen mich aufmerksam macht.

3) B. J. 102. 106 ff. Für alle Einzelheiten verweise ich auf diesen Aufsatz.

4) Not. d. scavi. Agosto-Novembre 1896. 453 ff.

5) Die Scheidung, die ich früher gemacht habe, lässt sich nicht aufrecht erhalten, wie mich die Funde im Museum von Arezzo gelehrt haben.

Da ist zunächst eine Reihe von Figuren, die denselben Vorlagen entnommen sind, wie die der sogenannten neuattischen¹⁾ und Campanareliefs. Es ist ein ganz bestimmter engbegrenzter Typenschatz, mit dem diese Künstler dekorieren. Dieser ist zum grössten Teil Vorlagen aus älterer Zeit entnommen. Die strenge Stilisierung suchen auch die Kopisten festzuhalten, und wo sie jüngere Vorlagen benutzen, wird ihnen äusserlich ein altertümliches Gepräge gegeben. Dadurch erhalten die Figuren vielfach etwas affektiertes. Zu den graziösen Bewegungen passen die auffallend schlanken Körper der Figuren, die besonders gern in leichtem Tanzschritt dargestellt werden. Nur selten wird eine wirkliche Handlung geschildert. Die menschliche Gestalt ist gleichsam ornamental verwandt und dazu passt die etwas unlebendige Stilisierung dann sehr gut. Dargestellt sind Mädchen mit kurzen Röckchen und einem geflochtenen Kalathos auf dem Kopfe, die einen Tanz vor einem archaischen Götterbild oder einem reliefgeschmückten Altar aufführen. Geflügelte Genien bekränzen einen Altar oder Candelaber, oder spenden einen Trank; Nike kniet auf dem Stier, um ihn zu opfern. Geflügelte sitzende Genien mit entblösstem Oberkörper spielen Leier oder blasen die Flöte; an ihrer Stelle erscheint bisweilen ein bärtiger Mann. Dann finden sich schwärmende Satyrn und Mänaden²⁾, Satyrn bei der Weinlese, die Horen mit ihren Gaben und ähnliches. Das Beiwerk ist bei diesen Darstellungen auf das Äusserste beschränkt.

Daneben haben wir eine zweite Gruppe, Darstellungen wie Jagdszenen, die sich in Schilf und Sumpf abspielen; die Landschaft ist ganz realistisch wiederzugeben versucht³⁾. Opferszenen aus dem dionysischen Kreis mit rea-

1) Vgl. Hauser, Die Neuattischen Reliefs. — B. J. 96. 58 ff.

2) Zu den B. J. 96. 61 b aufgezählten Typen kommen hinzu: tanzende Mänade; der rechte Arm ist mit dem Thyrsos zurückgestreckt. — Bärtiger Silen, sitzend und die Doppelflöte blasend, indem er den Oberkörper rückwärts dreht. — Tanzender bärtiger Silen mit der Doppelflöte, der in der Stellung ganz dem tanzenden Silen in Villa Borghese entspricht (Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse 1427). — Stehende Mänade in kurzem Gewand mit hohen Stiefeln, die Nebris quer über die Brust gebunden. Aufgebundenes Haar. Der linke Arm hält den Thyrsos mit gesenkter Spitze. — Esel mit gesenktem Kopf, darauf sitzt ein Reiter, von dem nur ein Fuss erhalten ist. Vielleicht Silen.

3) B. J. 96. 73. Hinzu kommen auf Stücken des Museums in Arezzo: ein Eber, dem der Hund auf den Rücken gesprungen ist. — Ein Löwe, der auf einen Gefallenen gesprungen ist. — Ein grosser Molosserhund mit Halsband. — Eine angreifende Löwin. — Ein Jüngling mit dem breitrandigen Jagdhut. Er steht (linkes Standbein), nackt bis auf eine über den Rücken hängende Chlamys. Der linke Arm ist vorge Streckt, der Speer rechts geschultert. — Ein vollständig erhaltenes Exemplar des Reiters zeigt, dass er, ebenso wie der unter dem Raubtier liegende Jäger, den macedonischen Filzhut trug, wodurch seine Übereinstimmung mit dem Reiter des Messenischen Reliefs im Louvre (Arch. Jahrb. III 190; Loeschcke) noch grösser wird. Eine Variante ist es, wenn der Reiter sich zurückwendet und das Schwert über dem Kopfe schwingt, sodass die Figur in ihrer Stellung der Alexanderstatuette aus Pompei gleicht. — Wir haben hier also Excerpte aus einer grossen figurenreichen Jagddarstellung hellenistischer Zeit, nach der wir uns wohl eine Vorstellung von den venationes des Akragas machen können. Die macedonische Tracht und die Zusammenhänge mit

listischer Wiedergabe aller Einzelheiten der Kleidung, Andeutung des Lokales durch Pfeiler, kleine Götterbilder auf Säulen, Felsblöcke, Kränze¹⁾. Kämpfe zwischen Kentauern und Lapithen, auf felsigem Terrain, unter knorrigen Bäumen, deren ausgebreitetes Laubwerk sorgfältig wiedergegeben ist²⁾. Im Gegensatz zu der ersten Gruppe haben wir hier frei bewegte kräftige Gestalten. Erinnerete uns die erste Gruppe an die neuattischen Reliefs, die als Nachahmungen von Metallbeschlägen meist an Basen, Kandelaberfüßen u. s. w. angebracht waren, so diese zweite Gruppe an die hellenistischen Reliefbilder, die feinen Marmorreliefs, die an Stelle von Tafelbildern in die mit Marmor bekleideten Wände eingelassen waren³⁾.

Neben Figürlichem nimmt nun auch das Ornamentale einen breiten Raum ein. Und auch hier finden wir ganz verschiedene Auffassungen neben einander. Um nur einiges charakteristische hervorzuheben, so zeigt uns zum Beispiel das Fragment Taf. II 1 noch ganz streng stilisiertes Phantasierankenwerk, zwischen dem ein kleiner Eros schwebt. Andere Fragmente haben stilisierte Ranken mit Blumenkelchen, aus denen Tiere herauswachsen (z. B. Taf. II 2). Zahlreiche andere zeigen uns Blätter, Beeren, Früchte in vollkommen naturalistischer Ausführung, die zu botanischer Bestimmung lockt. Neben lockeren Kränzen, die aus ganz verschiedenartigem Blatt- und Blütenwerk zusammengesetzt sind,

dem messenischen Relief einerseits, der Alexanderstatuette andererseits sprechen wieder dafür, dass Loeschcke mit Recht für das messenische Relief auf die Gruppe in Delphi hingewiesen hat.

1) Zur Ergänzung des B. J. 96. 61 II gesagten: Die unter 3 genannte Frau trägt einen Ärmelchiton; die unter 7 genannte Figur ist sicher weiblich. — Hierzu kommen folgende Typen: 8) Variante von 5. Das Mädchen, dessen linke Schulter entblößt ist, trägt einen Teller mit Früchten auf der Hand. Den Kopf bedeckt das kleine Kopftuch, welches z. B. der Berliner und Florentiner Hermaphrodit und manche Figuren auf hellenistischen Reliefbildern tragen; z. B. Schreiber, Wiener Brunnenreliefs p. 30. — 9) Mädchen trägt mit beiden verhüllten Händen einen Gegenstand, wahrscheinlich eine Ciste wie die schöne Marmorstatue des capitolinischen Museums im Saal des sterbenden Galliers. Ähnlich B. J. 96. Taf. IV 42. — 10) II 4 kommt auch stehend vor. — 11) Mädchen, das ein viereckig zusammengefaltetes Gewand oder Tuch auf dem Kopfe heranträgt. — 12) Mädchen, das Haar in ein Netz zusammengefasst, steht hinter einem grossen Tuch, das es vor sich ausbreitet und hebt, sodass nur der Kopf zu sehen ist. — 13) Mädchen, das sich vorbeugt und ein Schweinchen an den Hinterbeinen hält, sodass es nur mit den Vorderbeinen den Boden berührt. Auf der linken Hand hält das Mädchen eine Schale. — 14) Bärtiger Priester in langem Ärmelgewand, das unter der Brust mit einer breiten Schärpe gegürtet ist. Das Haar ist im Nacken heraufgestrichen und in eine Rolle zusammengefasst. Auf der linken Hand hält er eine Schale, in der gesenkten rechten eine Kanne, aus der er auf den Altar spendet. — Kleine Modifikationen der Typen finden sich auf Schritt und Tritt. Hier wird eine Vollständigkeit der Sammlung nie möglich sein und ist auch unnütz, da dies Willkürlichkeiten der Kopisten sind, die Grundtypen nicht treffen. Eine vollständige Sammlung der Haupttypen ist erreichbar und wird hoffentlich bald durch Gamurrini gegeben werden.

2) Die Typen, die ich früher nur von puteolanischen Gefässen kannte, kommen auch in Arezzo vor.

3) Schreiber, hellenistische Reliefbilder. Ders., Wiener Brunnenreliefs.

finden sich dicke Fruchtgirlanden, die das Gefäß umziehen — alles sorgfältig ausgeführte naturalistische Einzelheiten, während der Gesamteindruck doch meist ein rein ornamentaler bleibt, der der Natur nicht sehr nahe kommt. (Taf. II 3. 4. 5.) Wieder andere zeigen nun deutlich dieses Streben. Hier ist einfach ein Lorbeer-, ein Eichen-, Öl-, Ephreu- oder Rebzweig um das Gefäß geschlungen, die Blätter sind auf der Fläche des Gefäßes ausgebreitet, ihre Form, ihre feine Äderung auf das sorgfältigste der Natur nachgeahmt. Als Beispiel mag die Abbildung nach dem Ausguss einer arretinischen Form aus der Fabrik des M. Perennius (St. M. PEREN) dienen (Taf. II 6). Ähnliche Fragmente, z. T. aus derselben Fabrik, sah ich im römischen Kunsthandel.

Schon dieser knappe Überblick zeigt klar, dass hier absolut verschiedenartiges, prinzipiell verschiedenes zusammenkommt; dass diese Töpfer eine Muster-sammlung benutzen, die ihre Vorlagen verschiedenartigster Kunstrichtung entnimmt, mit lauter überkommenem Gut frei schaltet und waltet.

Wir müssen uns nun die Frage stellen, ob es auch sonst eine Richtung in der Kunst giebt, die derjenigen gleich ist, welche sich auf den arretinischen Gefäßen ausspricht, ob wir auch sonst im Verlaufe der antiken Kunstgeschichte eine Periode finden, in der diese scheinbar so verschiedenartigen Elemente neben einander hergehen, sich mannigfach mischen und kreuzen. Der Punkt in der Entwicklung dekorativer Kunst, wo die arretinischen Gefäße einzuordnen sind, lässt sich, wie ich glaube, mit vollkommener Sicherheit finden.

Die Richtung der Kunst, an deren Anfang als ihr Bahnbrecher Lysipp steht, die dann während des III. Jahrhunderts zahlreiche so glänzende Werke geschaffen, hatte sich im II. Jahrhundert überlebt. Die virtuose Beherrschung der Naturformen, die Fähigkeit, sie wiederzugeben führt zu ihrer Übertreibung. Die mächtige Leidenschaft und Kraft, der Schwung, die Lebendigkeit, wie sie in den älteren Werken pergamenischer Schule, Werken wie den Galliergruppen vor allem, sich zeigt, wird zu einem gewissen konventionellen Pathos. Nicht mehr, weil der dargestellte Vorgang sie zu fordern schien, sondern weil ihre Wiedergabe reizte, wählt man eine komplizierte Stellung. Und die Vorgänge wählt man so, dass sie Gelegenheit geben, diese äusseren Effektmittel zu verwenden, die ganze technische Fertigkeit zu zeigen, den Beschauer zu packen durch aufregende Szenen, wie den Untergang des Laokoon, die Schleifung der Dirke, die Tödtung der Gefährten des Odysseus durch die Skylla u. a. Auf diesen gewaltsamen, alles bis an die äussersten Grenzen treibenden Stil musste eine Reaktion folgen, eine Art Ernüchterung. Und genau wie auf die Kunst des Barocco der Empirestil folgt, so geschah es auch damals. Dass er eine reiche Entfaltung, einen bleibenden Einfluss fand, erklärt sich genugsam aus den Zeitverhältnissen. Denn dies ist der Zeitpunkt, wo die griechische Kunst dauernd in Rom Wurzel fasst, und Rom in kurzer Zeit das Kunstzentrum wird. So gut die Künstler in der Zeit nach Alexander aus dem Mutterlande an die Diadochenhöfe übersiedeln, an denen ihnen von kunstsinnigen und prachtliebenden Fürsten reiche Gelegenheit zur Ausübung ihrer Thätigkeit gegeben wurde, so jetzt nach Rom, wo wieder einmal Aufträge in Hülle und Fülle an

sie ergingen. Sehen wir zu, wie sie dieser schnell sich steigernden Nachfrage genügten.

Die Entwicklung dieses griechischen Empirestiles in allen einzelnen Phasen zu verfolgen, sind wir noch nicht im Stande. Er beginnt schon im II. vorchristlichen Jahrhundert. Werke, wie die der späteren attischen Künstler, des Polykles und seiner Söhne, zeigen schon diese Umkehr und Anlehnung an Älteres. Ausgebildet aber liegt er uns vor in Rom in der augusteischen Zeit, im weitesten Sinne gefasst als die Zeit, in der Octavianus Augustus lebte.

Hier in Rom kam ihm noch ein zweites Moment zu Hülfe. Die Kriege hatten Rom in dauernde Fühlung mit dem griechischen Osten gebracht. Mit reicher Beute beladen waren die römischen Legionen heimgekehrt. Tausende von Statuen, Massen kostbaren Metallgerätes hatten sie nach Rom gebracht¹⁾, Kunstschätze aus allen Zeiten. Man fand Gefallen an dem schönen Besitz. Es erwacht ein Interesse an diesen Sachen und allmählich eine gewisse Kenner-schaft. Freilich eine Kennerschaft, die nicht in gleichzeitiger heimischer Kunst-übung wurzelt. Sie hat einen gelehrten Beigeschmack. Man interessiert sich für einzelne Künstler, man sucht ihre Eigenart kennen zu lernen, man sucht in den Besitz ihrer Werke zu kommen und wenn das nicht möglich war, wenigstens in den Besitz einer Copie. Kunsthistorische Forschung und künst-lerische Produktion beeinflussen sich gegenseitig. Das war der Boden, auf dem Künstler wie Pasiteles und seine Schule gedeihen konnten. An Stelle eigener Neuschöpfungen setzen sie Copien alter Werke und Umbildungen sol-cher, die unsomehr auf Anerkennung hoffen konnten, je genauer sie den Stil irgend eines der beliebten alten Meister wiedergaben. Zeitlich entfernt liegen-des kopiert man immer nur in Zeiten, denen es an eigener Schaffenskraft ge-bricht, in Zeiten des Niederganges. So ist denn auch die uns beschäftigende Zeit in Bezug auf künstlerisches Schaffen arm²⁾. Vor Allem aber ist zu kon-statieren, dass von charakteristisch national römischem in dieser Kunst sich noch keine Spur findet. Sie ist vollkommen hellenistisch.

An ein paar Beispielen wollen wir uns die Eigenarten der Werke dieser Zeit klar zu machen suchen.

Ich greife da zunächst das vornehmste uns erhaltene Denkmal augustei-scher dekorativer Plastik heraus, zu dessen Ausführung gewiss einer der her-vorragendsten Künstler seiner Zeit berufen wurde, die Ara Pacis Augustae, die 13—9 v. Chr. errichtet wurde³⁾. Dieses Monument in seiner kunstgeschicht-lichen Bedeutung ins rechte Licht gerückt zu haben, ist das bleibende Ver-

1) Das Material giebt L. Urlichs: Griechische Statuen im republikanischen Rom. 13. Progr. d. von Wagnerschen Kunstinstitutes. Würzburg 1880.

2) Vgl. auch Furtwängler: Statuenkopien im Altertum. Abh. d. bayr. Akad. phil.-hist. Klasse. 20. 544 ff.

3) Die Rekonstruktion der Ara hat Petersen: Röm. Mitt. IX u. X gegeben. Auf seine abschliessende Arbeit ist für alles Aeussere, Anordnung und Zusammengehörigkeit des Reliefs zu verweisen. Seiner Freundlichkeit verdanke ich auch die Photographien der im Folgenden benutzten Fragmente.

dienst Wickhoffs, der in seiner Einleitung zur Publikation der Wiener Genesishandschrift mit sicheren Linien und feinstem Kunstverständnis uns ein Bild der Entwicklung der römischen Kunst entworfen hat. Es ist eine der anregendsten kunstgeschichtlichen Arbeiten neueren Datums, und wenn Wickhoff auch bisweilen über das Ziel hinauschießt, viele Fragen nur oberflächlich berührt¹⁾, anderes ganz ausser Acht lässt, so thut das dem Werte seiner Arbeit keinen Abbruch und eine zusammenfassende Behandlung der augusteischen Kunst, die jetzt einmal versucht werden muss, wird auf Schritt und Tritt Wickhoffs Anregungen zu folgen haben.

Die Aussenseite der Mauer, welche die Ara Pacis umgab, war mit Reliefs verziert, die in zwei Streifen übereinander angeordnet waren. Von dem unteren Streifen mag die in Florenz befindliche Platte eine Vorstellung geben. (Abgeb. Fig. 1.) In eleganten Windungen sind schön stilisierte schlanke Akanthusranken über den Reliefgrund ausgebreitet, von grosser Feinheit der Ausführung, bald frei sich fast vom Grunde lösend, bald nur wie auf ihm graviert, mit ihm verschwimmend. Oben sitzt auf einem Blütenkelche ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln, jede Feder sorgfältig dargestellt, das ganze Bild aber doch bei aller Naturbeobachtung im Einzelnen wieder rein ornamental wirkend. Ein charakteristischer Zug tritt uns schon hier entgegen, bei aller Feinheit eine gewisse Härte, bewirkt durch die grosse Sorgfalt der Ausführung. Es ist auch kein eigentlicher Marmorstil, er ist nicht an das Material gebunden. Wie aus Metall getrieben und nachziselirt sehen diese Ranken und Blätter aus. Wie aus Blech geschnitten und auf den Grund geheftet die Flügel des Vogels.

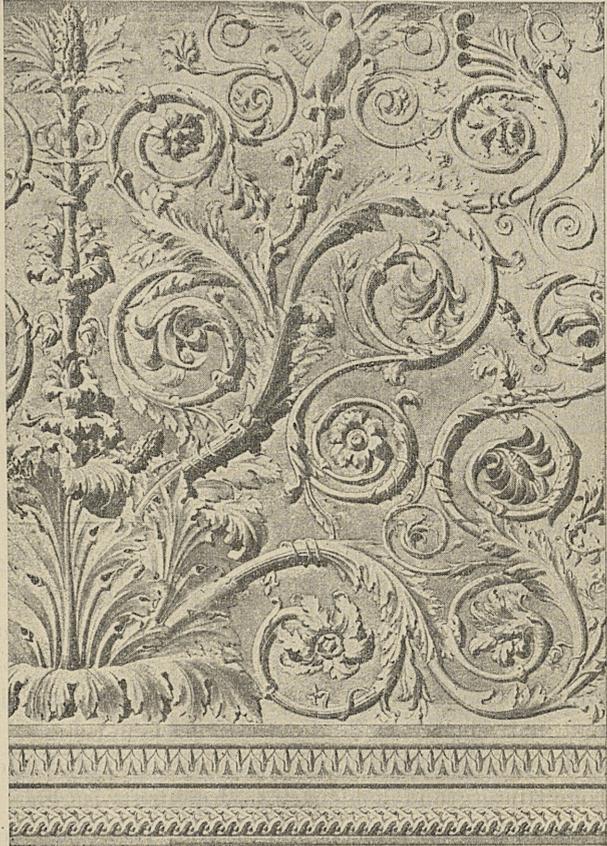


Fig. 1.

1) Vgl. namentlich die Kritik von Mau: Röm. Mitt. X. 227 ff.

Zum Vergleich für Stil und Ausführung bieten sich wiederum die neuattischen Reliefs und Geräte.

In dem oberen Streifen ist die Festprozession und das Festopfer dargestellt¹⁾. Die Mitglieder des kaiserlichen Hauses und die Vornehmen ziehen in feierlichem Zuge zum Opfer. (Fig. 2.) Eine gemessene Ruhe, wie sie vor-



Fig. 2.

nehmen Leuten bei einer solchen Gelegenheit ziemt, liegt über dem Ganzen, in jeder Bewegung. Und zu ihr stimmt die Ausführung in ihrer peinlichen Sorgfalt und Sauberkeit aufs Glücklichste. Mehr Leben herrscht in den eigentlichen Opferszenen, wo mächtige Stiere und Schweine von den Dienern herangeführt werden. (Fig. 3.) Und hier werden wir auch sofort an eine andere Monumenten-Klasse erinnert, an die hellenistischen Reliefbilder. Man vergleiche damit nur einmal z. B. die Grimanischen Reliefs, wie Wickhoff es gethan. Da finden wir dieselbe Art die Landschaft darzustellen. Die Weise, wie der felsige Hintergrund höhlenartig zurücktritt, ist hier wie dort gleich. Auf dem Felsen das perspektivisch dargestellte Haus, in das man hineinblickt, davor der knorrige Baumast mit den sorgfältigst ausgeführten Blättern, eine gewisse Ungenauigkeit in der Beobachtung des Massstabes, hier wie dort ist es dasselbe. Und wie die gleiche Anlage, so finden wir auch dieselbe Art der Ausführung, denselben Naturalismus bei der Darstellung der harten Haut des Schweines und der lockigen Stirnhaare der Stiere wie bei dem flockigen Fell des Schafes an den Grimanischen Brunnenreliefs. Es ist kein Zweifel mög-

1) Stücke des Frieses befinden sich in Florenz und in Villa Medici. Die Köpfe sind meist ergänzt.

lich, das ist wirklich gleiche Kunstweise. Weckte das Relief des unteren Streifens in uns die Erinnerung an die neuattischen Reliefs, so müssen wir



Fig. 3.

diese Szenen hier, herausgelöst aus dem Ganzen, direkt als ein „hellenistisches Reliefbild“ bezeichnen. Ohne weiteres hat denn auch Schreiber die von zwei

Pilastern eingefasste Mittelplatte der Rückseite, die Darstellung der drei Elemente, unter seine hellenistischen Reliefs aufgenommen¹⁾. (Fig. 4.)



Fig. 4.

Das Streben, die Einzelheiten naturwahr nachzuahmen, der Versuch, den Eindruck der Natur wiederzugeben, indem man sie in allen kleinen Details nachmacht, jedes Äderchen gewissenhaft wiederholt, und gleichzeitig die Fähigkeit, solche Feinheiten in dem harten spröden Material auch wirklich zustande zu bringen, tritt nun ganz besonders an den Reliefs der Rückseite dieser Platten hervor. (Fig. 5.) Hier hängen Stierschädel an der Wand, verbunden durch Fruchtgürlenden. Es sind wirkliche, anatomisch getreu nachgebildete Schädel; der spröde Charakter des Knochens ist vortrefflich zur Darstellung gebracht. Die Kränze sind aus mannigfaltigen Blumen und Früchten zusammengesetzt, die bald vollkommen rund herausgearbeitet, bald nur flach angelegt, immer aber mit grösster Sorgfalt ausgeführt sind und jedes für sich botanisch bestimmbar scheinen. Die Bänder flattern leicht umher, der Stoff, aus dem sie bestehen, das feine halbdurchscheinende Gewebe, ist auch hier auf das geschickteste wiedergegeben. Ein römischer Sarkophag in genau derselben Weise geschmückt, und ohne Zweifel derselben Zeit angehörig — er könnte aus derselben Werk-

1) Hell. Reliefbilder, Tafel 31. Petersen, Röm. Mitth. 1894. 183. Wenn Schreiber (Arch. Jahrb. XI. 84 ff.) das in Karthago gefundene Relief, dessen Mittelgruppe mit der der Ara Pacis übereinstimmt, für ein griech. Original halten will, das Relief der Ara Pacis für die Kopie, so ist das wohl soweit richtig, als das Karth. Relief dem ursprünglichen Vorbild näher steht. Für die Zeit der Ausführung des Karth. Reliefs selbst aber haben wir keinerlei Anhalt.

statt sein — ist aus Palazzo Cafarelli in das Berliner Museum gekommen. Mit gütiger Erlaubnis der Museumsverwaltung wird er hier auf Tafel III abgebildet. Er ist nicht nur ein schönes und charakteristisches Beispiel der Skulptur jener Zeit, sondern gleichzeitig interessant als eines der wenigen Beispiele eines römischen Sarkophags aus der frühesten Kaiserzeit.

Andere Monumente reihen sich an, bei denen uns dieselben Kennzeichen des Stiles entgegenreten und uns lehren, dass es sich nicht etwa um eine einmalige Laune eines einzelnen Künstlers handelt. Ich will nur kurz auf ein paar Beispiele hinweisen, die jeder leicht vermehren kann.

Einer der reizvollsten Besitze des Thermennuseums in Rom sind die Stuckreliefs, die neben der Villa Farnese gefunden wurden, wo sie die Tonnengewölbezweier kleiner Gemächer eines vornehmen römischen Hauses schmückten¹⁾. Durch feine Leisten sind die Decken in grössere und kleinere Felder und Streifen gegliedert, die teils mit Darstellungen, teils mit Ornamenten gefüllt sind. Die Hauptfelder werden von Bildern mit landschaftlichem Hintergrund eingenommen, die vollkommen im Charakter der hellenistischen Reliefbilder gehalten sind. Die Zwischenfelder sind mit Kandelabern gefüllt, an denen dieselben neuattischen Genien beschäftigt sind, in ihren zierlich gefalteten flatternden Röckchen, mit den scharf gezeichneten Flügeln. In den Streifen läuft schmächtiges Rankenwerk, aus welchem Tiere, geflügelte sphinxartige Wesen u. dergl. herauswachsen, eine Dekoration, gegen die Vitruv (VII 5. 3) als eine absurde Neuerung seiner Zeit auftritt und die wir gleichzeitig ja auch auf arretinischen Gefässen auftreten sahen.



Fig. 5.

1) Mon. d. J. Suppl. Taf. 32 ff.

Diese Decken gehören zu Wänden, die in dem sogenannten zweiten Stile bemalt sind, und zwar zählen die Wände zu den schönsten und am weitesten fortgeschrittenen Beispielen dieses Stiles ¹⁾. Schon bei flüchtigster Durchsicht begegnen uns dieselben Elemente der Dekoration, die oben die Stuckreliefs boten. Dasselbe Rankenwerk, dieselben Fabeltiere, dieselben steifgraziösen dekorativ verwandten Figuren, welche Guirlanden hatten, die genau wie an der Ara Pacis aus den verschiedenartigsten treu nachgebildeten Blumen zusammen gewunden sind. Oder Blattkränze in getreuester Naturnachahmung,



Fig. 6.

Und werfen wir endlich einen Blick auf die unseren arretinischen Vasen am nächsten stehende Denkmälerklasse, die toreutischen Werke, so werden wir gewahr, dass auch ihr alle diese Dekorationsweisen, die wir in Thon, Marmor, Stuck und Malerei kennen gelernt haben, geläufig sind.

1) Mau, *Gesch. d. decorat. Wandmalerei* p. 8 u. 124. *Mon. ined.* XI. Taf. 22 ff. u. Taf. 44. XII. 5 ff. Auf die Übereinstimmung der Innenseite der Schranken der Ara Pacis mit diesen Wandmalereien hat Petersen *Röm. Mitt.* IX. 211 hingewiesen.

zierlich ausgebreitet, wie an der Platanenara, die Wickhoff abbildet. Dazwischen sind Tafelbilder eingelassen, bald mit allen realistischen Zügen der hellenistischen Reliefbilder ausgestattet, bald mit einfachen Zeichnungen in wenig Farben versehen, mit denen wir nichts vergleichen können, als die Bilder der attischen weissgrundigen Lekythen des V. Jahrhunderts.

Der zweite Stil nun war in Übung etwa von sullanischer Zeit an bis in die Zeit des Vitruv — es ist also wieder die Zeit des Augustus, in die uns diese Malereien und Stuckreliefs führen.

Da haben wir z. B. zwei Kannen aus dem Funde von Boscoreale (Fig. 6), die uns in den Kreis der neuattischen Reliefs versetzen. Die Mitte nimmt ein archaisches Götterbild ein, neben diesem haben wir die bekannte Szene des Stieropfers, eine Nike u. s. f. Am Halse Akanthuskelche, aus denen Genien, welche gehörnten Greifen den Trank reichen, hervorstechen — alles Motive, die auch die arretinischen Töpfer und die Verfertiger der Thon- und Stuckreliefs kennen.

Zahlreich sind die Gefäße, deren Schmuck in naturalistisch wiedergegebenen Blätterzweigen besteht, welche zart über die Fläche ausgebreitet sind. Strenger und ganz im Charakter der arretinischen Gefäße, ist noch der Lorbeerbecher aus Hildesheim¹⁾. (Fig. 7.) Fest schmiegen sich hier Zweige und Blätter noch dem Grunde an. Ähnlich sind die Zweige an dem Maskenbecher aus Hildesheim auf den Grund gelegt²⁾. (Fig. 8.) Ein besonders elegantes Stück ist ein Becher in St. Germain (Fig. 9), wo die Binde, welche die Zweige zusammenhält, wieder besonders fein, wie an der Ara Pacis und dem Sarcophag Caffarelli in ihrem stofflichen Charakter wiedergegeben ist.



Fig. 7.

Andere Stücke gehen schon weiter. Die Blätter lösen sich vom Grunde. Das Streben geht nicht mehr nur dahin, das einzelne Blatt naturgetreu nachzubilden; der Künstler bemüht sich bereits, den Eindruck wiederzugeben, den ein Becher macht, um den man einen Zweig mit reichem Blattschmuck geschlungen hat. Diese Stufe vertreten u. A. die beiden köstlichen Epheubecher aus Pompei, von denen der eine auf Taf. IV nach einer Photographie von Esposito abgebildet ist.



Fig. 8.

Auch die Blumenguirlanden, wie sie an der Ara Pacis und anderen Denkmälern dieser Zeit vorkommen, haben ihre Parallele in der Toreutik. Als Beispiel mag der zierliche Becher aus Hildesheim Arch. Anz. XII 124 Fig. 11 dienen, ein Stück von besonderer Feinheit der Ausführung, an dem namentlich die zarte an den Grund sich anschmiegende Binde wieder meisterhaft ciseliert ist.

Den Charakter der hellenistischen Reliefbilder mit ihrer etwas phantasti-

1) Arch. Anz. XI. 75. XII. 124. Danach mit gütiger Erlaubnis der Redaktion und des Verlegers, wie auch Fig. 8. 10. 11. 12 hier wiederholt.

2) Arch. Anz. XI. 77.

sehen Andeutung der Landschaft, mit den Felsen, Altären, Pfeilern, Kränzen, den knorrigen Bäumen, dem bald vollkommen rund ausgeführten, bald nur leicht angedeuteten Relief veranschaulichen Stücke, wie die Kentaurenbecher aus Bernay und Pompei (von dem einen der letzteren eine Ansicht auf Taf. IV) und der Krater aus Hildesheim (Fig. 10), der diesen Schmuck wieder in Verbindung mit dem stilisierten Akanthusrankenwerk und den daraus hervorstechenden Tieren zeigt¹⁾.



Fig. 9.

Neben diesen Stücken, deren Dekoration sich ganz in dem in augusteischer Zeit geläufigen Kreise bewegt, finden sich in den grossen Silberschätzen von Boscoreale und Hildesheim vereinzelt auch solche, die entschieden jüngeren und älteren Charakter tragen. Bei der herrlichen Athenaschale, vielleicht dem vollendetsten Stück griechischer Toreutenarbeit, das auf uns gekommen ist, wird niemand zweifeln, dass wir es mit einem Originalwerke hellenistischer Kunst zu thun haben. Dem gegenüber vertreten die Stillebenbecher aus Boscoreale (Fig. 11. 12) schon den Stil der letzten Zeit Pompeis²⁾.



Fig. 10.

Diese Schätze sind eben nicht ein einheitliches Tafelservice, sondern es handelt sich um Sammlungen, die von Kennern und Liebhabern zusammengebracht sind und deren einzelne Stücke verschiedenster Zeit

1) Arch. Anz. XII. 130.

2) Vergl. Winter, Arch. Anz. XI. 78.

angehören können. Einen äusseren Beweis giebt allein schon der verschiedene Erhaltungszustand. Neben vollkommen neuen Stücken stehen solche mit starken Gebrauchsspuren, sogar Reparaturen. Es ist gewiss kein Zufall, dass die Stilllebenbecher wie eben aus der Werkstatt kommend aussehen, während die Kammern mit dem Stieropfer oder die Kentaurenbecher aus Pompei stark abgenutzt sind¹⁾. Einen unmittelbaren Anhalt, die Entstehungszeit des einzelnen zu ermitteln, giebt das natürlich nicht. Auch darf die Möglichkeit nicht geleugnet werden, dass manche dieser Gefässe treue Kopien älterer Vorlagen sein können. Metallgefässe liessen sich ja nicht allzuschwer kopieren und sind ja auch, wie uns überliefert ist, vielfach kopiert worden. Es mag deshalb an dieser Stelle genügen, daran zu erinnern, dass die meisten dieser Gefässe ihrer Dekoration nach in das I. vorchristliche Jahrhundert hineinpassen²⁾.



Fig. 11.

Also in Marmor, in Erz, in Stuck, in Malereien — überall tritt uns in dieser augusteischen Zeit dieselbe Kunstweise entgegen, überall dieselben verschiedenartigen Elemente, aus denen sich das Ganze mosaikartig zusammensetzt. Es ist eine Kunst, die in ihrer Art vorzügliches leistet. Neben einer Technik, die jedes Material bewältigt, ein dekoratives Talent, eine Fähigkeit, gefällig zu wirken, die Staunen



Fig. 12.

erregen muss. Dabei ein Reichtum an Motiven, wie kaum sonst in einer Kunst. Denn die Künstler arbeiten mit den Motiven von vier Jahrhunderten³⁾ und wissen das scheinbar verschiedenartigste in immer neuer Weise zu verbinden. Auf ägyptischen Pflanzensäulen stehen Figuren, die an altattische Kunst erinnern und sie halten Guirlanden, die unmittelbar die Natur nachahmen, ohne jeden Versuch der Stilisierung. Den altgriechischen Figuren scheut der Künstler sich

1) Daraus zu schliessen, dass letztere voraugusteischer Zeit angehörten (Schreiber, hellenist. Toreutik 414), würde ich nicht wagen. Zwischen der Verschüttung Pompeis und dem Beginn der augusteischen Zeit liegt auch schon mehr als ein Jahrhundert.

2) Dass der Schatz von Hildesheim weniger einheitlich ist, hat Winter Arch. Anz. XII. 123 mit Recht hervorgehoben. Die Entstehungszeit der einzelnen Stücke liegt hier weiter auseinander.

3) Petersen, Röm. Mitt. X. 145, hat noch besonders auf die Stilmischung hingewiesen, wie sie oft an ein und derselben Figur sich findet.

nicht eine ägyptische Federkrone, wie sie Osiris trägt, auf den Kopf zu setzen, mit steifstilisierten Lotosbändern hellenistische idyllische Bilder einzurahmen.

Zugleich liegt hier die Schwäche dieser Kunst. Sie bringt nichts eigenes, nichts empfundenes. Es ist alles gelernt, übernommen. So kann sie wohl elegant sein. Aber bei allem dekorativen Reiz bleibt sie kühl. Verlor die pergamenische Kunst durch das Zuviel ihre Wirkung, so ist die Kunst der augusteischen Zeit zu gehalten. Es fehlt ihr die Innerlichkeit, das Temperament, das sich auch in der Ruhe ausdrücken kann. Und wo sie einmal wirklich neues zu schaffen gezwungen ist, über den Rahmen des Dekorativen hinausgehen muss, wie bei dem Zuge der kaiserlichen Familie an der Ara Pacis, da verliert sie auch ihren dekorativen Reiz und wird langweilig.

Das unstilisierte, naturnachahmende Pflanzenornament hält Wickhoff für eine Errungenschaft augusteischer Zeit und in der Plastik dürfte es früher auch kaum vorkommen. Aber auch dies ist keine Neuschöpfung der augusteischen Kunst. Ihr wird nur diese Übertragung in die Plastik angehören. Winter hat auf die vollkommen naturalistischen Goldkränze aus südrussischen Gräbern des III. Jahrh. hingewiesen¹⁾, und bemerkt, dass es nur ein weiterer Schritt war, solche Kränze nun um die Gefässe zu schlingen. Zum Teil wird auch die Malerei beeinflusst haben. Ganz in dieser Weise sind schon die Blumenkränze gearbeitet, die die Mosaiken der Casa del Fauno umgeben. Diese sind zweifellos von Malereien hellenistischer Zeit abhängig²⁾.

Immerhin sind diese Blumen und Blattgewinde mit das erfreulichste, was die augusteische Kunst geleistet hat. Und in der technischen Routine, den Stoff wiederzugeben, hat sie wohl kaum ihres Gleichen. Doch auch hier zeigt sich ihre Beschränkung. Auch hier haben wir kein eigentliches Nachempfinden, sondern ein Abschreiben der einzelnen Naturformen. Es ist ein etwas trockener Naturalismus und schliesslich macht ein Werk, wie der von Rosen umrankte Pfeiler des Hateriergrabes, trotzdem seine Rosen statt 5 nur 4 Blätter haben einen lebendigeren Eindruck, als die sorgfältig der Natur nachgebildeten aber auch sorgsam zurechtgelegten und ausgebreiteten Blätter der Kränze auf Denkmälern augusteischer Zeit.

Das Angelernte dieser Kunst zeigt sich auch darin, dass sie an kein Material gebunden ist, in allen Materialien gleich arbeitet. Sie ist materiallos. Damit

1) Arch. Anz. XII. 124. Comptes rendus 1880. Taf. I u. III.

2) Diese müssen einmal zusammenfassend bearbeitet werden. Sie sind gewiss alle von einer Hand. Bei allen finden sich die gleichen warmen bräunlichen Farbtöne. Ein richtiges Blau fehlt bei Allen. Und auch ihre Vorbilder sind gewiss alle einem Kunstkreis entnommen, wie gewisse Eigentümlichkeiten, die bei allen wiederkehren, zeigen. Sie sind alle ohne eigentlichen Hintergrund, die Alexanderschlacht so gut wie die Stilleben. — Auf die Entwicklung des hellenistischen naturalistischen Pflanzenornamentes hoffe ich bei anderer Gelegenheit zurückkommen zu können. Sie lässt sich Schritt für Schritt verfolgen. Anfänge finden sich auf den unteritalischen Vasen, während die attischen Maler stets stilisieren. Der Alexandersarkophag hat zwar schon unstilisierte Weinblätter. Der Rebzweig aber, den der Künstler uns aus ihnen zusammengesetzt hat, verzichtet noch ganz auf naturgetreue Wiedergabe.

verzichtet sie auf alle die kleinen Feinheiten, die durch das geschickte Benutzen der Eigenheiten des Materials gegeben werden, auf alle die kleinen Nüancen, die die verschiedene Licht- und Schattenwirkung hervorbringt. Sie scheut sich nicht Metallformen in Marmor nachzubilden, Marmorreliefs in Stuck. Sie bildet auch toreutische Werke in Thon nach, ohne wie frühere Generationen gethan, durch den Farbüberzug den Vorbildern wenigstens noch sich zu nähern. Dass die arretinischen Gefässe toreutische Arbeiten nachahmen, lässt sich auf Schritt und Tritt erweisen. Und dass die Vorbilder der besten unter ihnen auch gerade in dieser Periode der Kunst liegen, haben, wie ich hoffe, diese Ausführungen gezeigt. In der That, sie können auch nach ihrer Dekoration nicht anders datiert werden, als in das I. vorchristliche Jahrhundert, in die Zeit etwa von Sulla bis Christi Geburt. Was für die Fabriken aus anderen Gründen eingangs erschlossen, bestätigt die kunstgeschichtliche Betrachtung vollkommen. Nicht die arretinischen Töpfer haben sich ihre mannigfachen Vorbilder da und dort aus den verschiedensten Stilen zusammengesucht, sondern sie sind absolut schon abhängig von der Mischkunst ihrer Zeit. Und so gut sich in dieser eine Reaktion gegen die hellenistische Kunst zeigt, so bilden auch die schlichten reinen Formen der arretinischen Vasen einen Gegensatz zu den barocken Formen der späteren hellenistischen Keramik.

Ich muss auch die untere Zeitgrenze, die ich soeben gegeben, noch kurz begründen.

Im Verlaufe des I. nachchristlichen Jahrhunderts entwickelt sich aus dem Naturalismus der augusteischen Zeit ein illusionistischer Stil. Nicht mehr die äusseren Formen in geschlossenem Zusammenhange getreu wiederzugeben ist das Streben, sondern den Eindruck, den sie in einem Augenblick machen. Wie dieser Illusionismus in Plastik und Malerei sich ausbildet, hat Wickhoff eingehend zu zeigen versucht¹⁾.

Auch in der Toreutik können wir ihn verfolgen. Becher, wie die Stilllebenbecher aus Boscoreale sind gearbeitet, wie die illusionistisch gemalten pompejanischen Wandbilder. Aus der ganzen Menge unserer arretinischen Gefässe aber wüsste ich kein Stück anzuführen, das diesen Illusionsstil aufwiese. Diesen Wandel hat die arretinische Ornamentik nicht mehr mitgemacht. Ihre Blüte wenigstens war vorher zu Ende. Und wir erinnern uns jetzt, dass uns die dekorierten arretinischen Vasen, abgesehen von denen des Ateius, in den nördlichen Provinzen sehr selten begegnen, während undekorierte noch in ziemlicher Menge vorkommen. Die Nachfrage nach feinem Thongeschirr — denn das waren die arretinischen Vasen — war mit dem steigenden Luxus gesunken und damit starb ihre Fabrikation in Italien bald ab. Nur ganz kümmerliche Nachläufer finden wir hier. Schon im ersten nachchristlichen Jahrhundert — das zeigen uns die Funde von Pompei — steht hier die Terra sigillata-

1) Dass der Illusionsstil schon im II. d. pomp. Stile vorkommt, hat Mau, Röm. Mitt. X. 227 ff. bemerkt. Danach sind Wickhoff's Bemerkungen einzuschränken. Die Übertragung dieses in der Malerei ausgebildeten Stiles auf Plastik und Toreutik scheint aber der nachaugusteischen Zeit anzugehören.

Industrie, so weit es ornamentierte Gefässe angeht, auf einem so tiefen Niveau, dass man von einem wirklichen Stil der einzelnen Figur oder des einzelnen Ornamentes garnicht mehr reden kann¹⁾. Ganz anders ist es in den Provinzen. Hier in den bescheideneren Verhältnissen fanden auch die hübschen roten Reliefgefässe noch Abnehmer genug, und hier blüht denn auch bald eine einheimische Industrie. Interessant ist nun, dass während die undekorierten Teller und Näpfe einfach die arretinischen Formen fortsetzen, die ornamentierte Schale gänzlich andere Form und andere Dekorationsweise zeigt. Die schönen stark profilierten Schalen²⁾ mit der feinen flachen Rankendekoration und dem wie bei Metallgefässen geriefelten unteren Teil, wie sie in unseren frühesten Nekropolen vorkommen, haben mit den arretinischen dekorierten Gefässen garnichts zu thun. Aber auch von dem römischen Stile des I. nachchristlichen Jahrhunderts ist nichts darin zu fühlen. Es ist eben ein eigener Provinzialstil, der sich hier zeigt und der ganz augenscheinlich auf älteres zurückgreift. Diese streng stilisierten Ranken, die Blätter, die sich wohl an Naturformen anlehnen, sie aber nicht wirklich nachahmen, erinnern ebensogut wie die Skulpturen des Julierdenkmals an griechisches, das etwa 200—300 Jahre älter ist. Auch die Auswahl der Pflanzenmotive ist die nämliche. Gegenüber der Fülle augusteischer Blattornamentik beschränken sich diese Gefässe wieder auf den alten Kreis: Lorbeer, Ephra, Wein und wenig anderes³⁾.

Woher dieser provinziale Stil seine Anregungen empfangen hat, das bleibt noch eine offene Frage. Aus dem augusteischen Rom aber sicher nicht.

Excurs I.

Wo die Primärquellen dieser „augusteischen“ Kunst liegen, welchen Kunstzentren sie ihre Anregungen verdankt, das ist eine Frage, die ausserhalb des Rahmens dieses Vortrages liegt. Aber sie ist wichtig und müsste jetzt einmal in weiterem Zusammenhange mit Berücksichtigung des ganzen Materiales einheitlich behandelt werden. Nachdem wir durch grundlegende Arbeiten wie Hausers neuattische Reliefs, Schreibers hellenistische Reliefbilder und hellenistische Toreutik, Mau's Geschichte der Wandmalerei über einzelne Denkmälerklassen genauer orientiert sind und das Material übersehen, muss jetzt die Zusammenarbeit erfolgen. Dann erst werden wir definitiv über diese Kunstperiode urteilen können. Mit wenig Worten nur möchte ich meinen Standpunkt andeuten.

Ich bin nach wie vor der Ansicht, dass der Einfluss Alexandrias überschätzt wird⁴⁾. Ich halte den Mischstil, den wir als dem I. vorchristlichen

1) cf. B. J. 96. 108 f.

2) B. J. 96. Taf. II. 29. 30.

3) Vergleichen lässt sich für die Stilisierung der Blätter das kleine Schälchen des Hildesheimer Fundes, das Arch. Anz. XII. 121. Fig. 6. abgebildet ist und gewiss zum ältesten Bestande dieses Schatzes gehört.

4) Schreiber, Wiener Brunnenreliefs 91. Anm. 95. Hell. Toreutik 170. Vgl. B. J. 96. 51.

Jahrhundert eigen erkannt hatten, für römisch, d. h. für in Rom unter dem Einflusse der dort zusammengeschleppten Kunstwerke von griechischen Künstlern zur Ausbildung gebracht. Unterstützt wurde ihre Richtung durch das kunsthistorische Interesse und die dadurch geförderte klassizistische Strömung der ganzen Zeit einerseits, den Mangel eigener Erfindungsgabe andererseits. Dieser Stil hat sein Zentrum in Rom, wo eben damals der künstlerischen Produktion massenhaft Gelegenheit gegeben wurde sich zu bethätigen. Ausserhalb Italiens ist er so gut wie ganz unbekannt. Wenn sich auch ein und das andere neuattische Stück oder hellenistische Reliefbild ausserhalb Italiens und Roms nachweisen lässt, so fehlen doch Werke des eigentlich augusteischen Mischstiles hier ganz. Und einen grösseren Gegensatz als zwischen der kühlen vornehmen Prozession der Ara Pacis und den Bildern wilden malerischen Kampfgetümmels an dem Julierdenkmal von St. Rémy kann man sich kaum denken. Das eine ist stadtrömische Kunst, die andere hängt direkt von griechischer Kunst ab und zwar wohl von kleinasiatischer, wohin die Form des Denkmals im letzten Grunde weist¹⁾. Die Vorbilder für diese Reliefs hat die griechische Malerei geliefert, wie Wickhoff a. a. O. S. 39 richtig ausführt. Die nächste Analogie bieten die Alexanderschlacht aus Pompei²⁾ und etruskische Aschenkisten. Wenn Wickhoff deshalb weiter toskanische Künstler in Gallien annimmt, so kann ich ihm darin nicht folgen. Etrusker und massiliotische Künstler haben hier die gleiche Quelle, und diese ist zu aller Zeit in erster Linie die ostgriechische Kunst gewesen.

Unter den Vorbildern, nach denen die römischen Künstler im I. vorchristlichen Jahrhundert arbeiten, sind zweifellos mancherlei alexandrinische oder doch auf alexandrinische Anregung zurückgehende. Zunächst sondert sich ja leicht alles das aus, was aegyptische Motive zeigt. Ferner halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass gerade in den sogenannten Reliefbildern Schreibers manches alexandrinische Gut steckt, obgleich mir der zwingende Beweis für die ganze Gruppe nicht erbracht zu sein scheint³⁾. Weniger klar liegt die Frage bei den neuattischen Reliefs. Hausers erste Gruppe ist, wie er selbst ausgeführt hat, zum grossen Teile abhängig von attischen Vorbildern und die Künstler, die sich auf Werken dieser Gruppe nennen, sind ja auch Attiker. Für die zweite Gruppe nimmt Hauser alexandrinische Vorbilder an. Aber Beziehungen zu den attischen Werken sind ebenso vorhanden. Die Kalathiskostänzerinnen der

1) Loescheke, B. J. 95. 260 ff. cf. Newton Discoveries I. 31.

2) Gleichartig komponiert ist ein Mosaikfragment des Neapler Museums (120618), ebenfalls aus Pompei, auch in den Farben ganz mit der Alexanderschlacht übereinstimmend. Offenbar war der Leukippidenraub dargestellt. Über einen Gefallenen weg stürmt ein Gespann nach rechts hin. Erhalten sind die Beine eines auf den Wagen springenden nackten Mannes, der Rest einer mit langem weissem Gewand bekleideten Frau, deren Fuss den Boden nicht berührt, die also getragen wird. Dahinter ist noch der Rest eines zweiten Mannes erhalten.

3) Der Arbeit nach sind sicher zahlreiche dieser hellenistischen Reliefbilder augusteisch. Auch Amelung (Bull. comm. 25. 1897. p. 125 Anm.) hält die grimanischen Brunnenreliefs für augusteisch wenigstens in der Ausführung.

zweiten Gruppe kann man von den Mänaden der ersten stilistisch nicht trennen. Neuattiker und Alexandriner haben also gleiche Vorbilder. Ich denke mir den Hergang so, dass die erste Gruppe die sogenannte neuattische Kunst im eigentlichen Sinne darstellt, Werke attischer Steinmetzen, und eines der Elemente, aus denen sich das Mosaik der augusteischen Kunst zusammensetzt, noch frei von Zuthaten aus fremden Stilen, während die zweite Gruppe durchaus schon der römisch-augusteischen Mischkunst angehört. Daher die laxere äusserlichere Behandlung des Archaismus, die grössere Freiheit, mit der die einzelnen Figuren wiedergegeben werden. Daher hier der Eklektizismus, der neben attischem auch sicher alexandrinisches verwendet. Es wäre also der Unterschied der beiden Gruppen Hausers in erster Linie ein zeitlicher.

Ebenso ist das naturalistische Pflanzenornament wohl nicht alexandrinisch. Es tritt in Pompei, wie oben ausgeführt, an Denkmälern auf, die der kleinasiatischen Kunst anzugehören scheinen. Das einzige griechische Schmuckstück aus Aegypten, das aus einem naturalistischen Kranz besteht¹⁾, reicht an Naturwahrheit doch noch lange nicht an die südrussischen Kränze heran, die gewiss dem kleinasiatischen Kunstkreis entstammen. Es steht stilistisch auf der gleichen Stufe, wie der Blattfries am Alexandersarkophag. Das einzelne Blatt ist zwar naturalistisch ausgeführt, nicht aber die Ranke.

Das alexandrinische ist zweifellos ein Element der augusteischen Kunst, aber es ist nicht das einzige, vielleicht nicht einmal das wichtigste. Es ist zunächst der griechische Osten, zu dem Rom in dauernde Beziehung tritt. Die Beute an Statuen schleppen die römischen Heere vornehmlich aus Griechenland und Kleinasien nach Rom²⁾. Scipio bringt aus dem Krieg gegen Antiochus massenhaft toreutische Schätze dorthin; 133 kommt die attalische Erbschaft hinzu. Sollten alle diese Kunstwerke ohne nachhaltigen Einfluss geblieben sein und die in und für Rom arbeitenden Künstler sich wirklich alle ihre Anregungen aus Alexandria geholt haben? In Kleinasien, namentlich Rhodos, blüht bis ins erste vorechristliche Jahrhundert hinein ein reiches Kunstleben³⁾; Alexandria tritt dagegen, nachdem es anfangs offenbar eine Rolle in der Kunst gespielt hat, in der späteren Ptolemäerzeit auffallend zurück. Wir kennen kaum einen alexandrinischen Künstler mit Namen. Und das wenige sicher alexandrinische aus dieser Zeit ist wenig geeignet uns einen hohen Begriff von alexandrinischer Kunst zu geben. Es ist ein verweichelichter attischer Stil, den diese Werke zeigen, ganz verschieden von dem, den Schreiber Alexandria zuschreibt⁴⁾. Ähnlich liegt es auf den einzelnen Kunstgebieten.

Schreiber hat, von einer Äusserlichkeit der Henkelform ausgehend, eine Menge Metallgeräte zusammengestellt und sie alle alexandrinischer Kunst zugeschrieben. So einleuchtend seine Argumentation im ersten Augenblick ist,

1) Schreiber, hellenist. Toreutik 302.

2) Vgl. Urlichs a. a. O.

3) Vgl. auch Rizzo, Röm. Mitt. XII. 298 ff.

4) Vgl. Amelung bull. comm. 25. 1897.

kann das Resultat meiner Ansicht nach in dem Umfange doch nicht gelten. Die Schnabelhenkel und was damit zusammenhängt sind zweifellos von den alexandrinischen Toreuten verwendet worden. Aber nichts zwingt uns anzunehmen, dass sie gleichsam ein Monopol der Alexandriner waren. Schreiber selbst giebt ja auch für eine Reihe seiner Gefässe zu, dass sie in römischer Zeit erst in Anlehnung an alexandrinische Muster gearbeitet seien. Wenn wir aber Schreiber folgen, so sind eigentlich alle uns erhaltenen dekorierten Prachtgefässe alexandrinisch. Schreiber erkennt sehr richtig die Stilmischung im I. Jahrhundert und stellt die Vermutung auf, dass wie alle anderen Künstler dieser Zeit, so auch die Toreuten bald jonisch-kyzikenische, bald attisch-pergamensische, bald alexandrinische Vorlagen benutzt hätten¹⁾. Die Künstler sind damals Kopisten, und sie haben sicher nicht nur alexandrinische Muster kopiert. Aber mustern wir die uns erhaltenen toreutischen Arbeiten und sondern alles, was Schreiber für alexandrinisch erklärt, aus, so bleibt eigentlich nichts mehr übrig, was jene anderen Kunstschulen repräsentieren könnte. Es würde hier der eigentümliche Fall eintreten, dass nur aus der einen Gruppe uns Beispiele erhalten geblieben, die anderen vollkommen verschwunden wären.

Wenn wir unserer litterarischen Überlieferung folgen, so ergibt sich demgegenüber als ein Faktum, dass alle berühmten Toreuten, soweit ihre Heimat bekannt ist, Kleinasien waren²⁾. Kein einziger Alexandriner wird genannt. Deshalb und wegen der Herkunft der römischen Silberschätze aus Kleinasien, müssen notwendigerweise auch Werke dieser Kunstrichtung in unserem Denkmälervorrat sein. Und es lassen sich zweifellos solche auf kleinasiatische Vorbilder zurückgreifende Werke nachweisen. Ich erinnere an die Athenaschale des Hildesheimer Fundes, deren kleinasiatischen Ursprung Winter mit Recht gegen Schreiber verteidigt hat³⁾.

Bei dem Becher mit den Störchen aus dem Fund von Boscoreale hat Michaelis (Preuss. Jahrb. 85. p. 54) daran erinnert, dass die Störche in Aegypten nicht brüten, wohl aber in Kleinasien, und der Becher daher eher dem dortigen Kunstkreise zuzuweisen sei.

Stücke, die dem neuattischen Typenkreise angehören, sind ebenfalls nicht alexandrinisch, und so liesse sich noch mancherlei hinzufügen.

Mit Recht hat Rizzo (Röm. Mitt. XII 296) gerade auch auf Rhodos hin-

1) Plinius bezeugt ja auch ausdrücklich (33. 139), dass die Mode beständig wechselte. Zu seiner Zeit lag die Toreutik danieder. Wann dieser Niedergang eingetreten, sagt er nicht. Es kann das gerade so gut erst nach der Zeit des Augustus, wie vor derselben geschehen sein.

2) Zu beachten ist, dass auch unter den inschriftlich bekannten italischen Goldschmieden, die Schreiber (hell. Toreutik 133) aufzählt, mehrere sind, deren Namen nach dem griechischen Osten weisen. So finden wir einen Antigonos, Seleucus, Polynices natione Lydus. Es ist ganz dieselbe Erscheinung wie in den arretinischen Töpfereien. (B. J. 96. 69.)

3) Winter, Arch. Anzeiger XII. 127 ff. Der Felsen und der Kranz daran erinnern wieder sehr an die hellenistischen Reliefbilder, sind also auch nicht ausschliesslich alexandrinisch.

gewiesen, als Heimat der Toreutik. Die von der Toreutik völlig abhängige Reliefkeramik zeigt, soweit ich das Material übersehe, mehr Beziehungen zur griechisch-kleinasiatischen Kunst als gerade zur alexandrinischen. Die Funde in Ägypten sind hier sehr wenig ergiebig und die Fundstücke selten erfreulich.

Dass die Marmorinkrustation, die einen so entscheidenden Einfluss auf die Wandmalerei ausübt, aus Alexandria nach Rom gekommen sei, wie Schreiber annimmt, ist, scheint mir, noch nicht bewiesen. Die Technik ist schon früh im Orient beliebt, sie ist dort schon im IV. Jahrh. im griechischen Kulturkreis angewandt im Palast des Maussolos¹⁾, doch sicher von griechischen Künstlern, und ist zweifellos auch an den Diadochenhöfen Kleinasiens geübt. Sie kann also gerade so gut von dort nach Italien gekommen sein²⁾.

Meiner Ansicht nach arbeiten in Rom zunächst attische und kleinasiatische Künstler. Erst allmählich, namentlich seit der Eroberung Ägyptens, macht sich der dortige Einfluss geltend. Die sicher alexandrinischen Elemente sehen wir erst während des Verlaufes der von uns geschilderten Kunstepoche eindringen. Das scheint mir der beste Beweis dafür, dass die Grundelemente dieses Stiles nicht alexandrinisch sind. Auf den späten Wänden II. Stiles finden wir sie. Das stimmt wieder zu den Zeitverhältnissen. Denn diese Wände fallen ja gerade in die Zeit, in welcher Ägypten dem römischen Reiche einverleibt wird, die Beziehungen also direkte und enge werden. Und ebenso gehören denn auch alle arretinischen Vasen, welche sicher alexandrinische Motive verwenden, die Grylloi, karrierten Figuren, die Gerippe, ägyptischen Tiere u. a. nach ihren Stempeln sicher der letzten Zeit der arretinischen Manufaktur an.

Der III. Stil ist das Endresultat dieses Eindringens alexandrinischer Kunst in die Wandmalerei. Dass aber daneben selbständig sich aus dem II. Stil der IV. entwickelt, der dann in Italien zur Geltung kommt, spricht auch für die Existenz anderer unalexandrinischer Strömungen in der Kunst jener Zeit³⁾. Vor allen Dingen scheint mir auch dieser Umstand wieder dagegen zu sprechen, dass die Kunstströmung, von der der II. Stil ein Teil ist, rein alexandrinisch sei.

Excurs II.

Interessant für den Unterschied zwischen der Kunst der Hauptstadt und der Landstadt, sind 2 Ornamentleisten, die auf Tafel V abgebildet sind. Die eine befindet sich in Florenz, stammt also jedenfalls aus Rom, und ist, wie ein Blick zeigt, stilistisch und in der Ausführung dem Akanthosornament der Ara Pacis aufs nächste verwandt. Das sind dieselben eleganten Ranken, die scharf gezeichneten Akanthosblätter und Blüten, bis zur kleinsten Ader und Faser fein

1) Plinius 36. 47. Vitr. 2. 8. 10. Schreiber, a. a. O. 4.

2) In Alexandria ist sie natürlich in weitem Umfange angewandt, vielleicht auch in besonders prächtiger Weise. Wir haben aber in Kleinasien kein annähernd so gutes Beobachtungsterrain wie den mit Marmorbrocken übersäten Meeresstrand an den Ptolemäerpalästen.

3) Vgl. Mau's Bemerkungen. Röm. Mitt. X. 234.

ausgeführt, wie dort. Auch die sauber gefiederten Vögel finden sich. Das Gegenstück stammt von der Halle der Eumachia. Es ist dieselbe Ranke, die abwechselnd in eine Blüte und in ein Blatt endet. Auch hier schlingen sich um die Hauptranken einige feinere, in Blüten endende Stiele. Aber bei genauerer Betrachtung treten die Unterschiede klar hervor. Es fehlt die feine Detailausführung, die ja auch schon auf geringe Entfernung für das Auge verschwindet. Es fehlt auch jene etwas trockene Genauigkeit und Schärfe in der Begrenzung der einzelnen Formen gegen den Grund. Weicher und gedrungener ist alles geworden. Aber wenn auch das technische Können des Künstlers nicht an das des Meisters des Florentiner Reliefs heranreicht, so hat doch auch dieser pompeianische Steinmetz seine Aufgabe nicht schlecht gelöst und wer den Fries aus einiger Entfernung betrachtet, wird keinen grossen Unterschied bemerkt haben. Der pompeianische Künstler führt sein Relief gerade so weit aus, wie es nötig ist, um den richtigen Eindruck zu geben. Ist das Florentiner Stück zweifellos stadtrömische Kunst aus der Zeit des Augustus, aufs nächste der Ara Pacis verwandt, so gehört das zweite, wie die Halle der Eumachia überhaupt, in die Zeit des Tiberius, und neben dem Unterschied zwischen stadtrömischer und italischer Kunst tritt uns hier noch eines entgegen, schon ein gewisser Übergang zu der Kunst der folgenden Periode, in der die Künstler wieder lernen, auf den Eindruck hin, illusionistisch zu arbeiten.