



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die römischen Sarkophage.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die römischen Sarkophage.

Unter den mannigfaltigen Wahrnehmungen, welche sich dem nordischen Reisenden aufdrängen, wenn er in den classischen Ländern mit empfänglichem Sinn dem Studium der Antike nachgeht, steht neben der natürlichen Bewunderung ihres unübersehbaren Reichthums oft ein billiges Erstaunen über die naive Weise, wie man allenthalben mit dem mühelos erworbenen Besitz antiker Kunstschätze zu schalten sich erlaubt. Ich rede nicht von der Theilnahmlosigkeit, welche oft das Beste verwahrlost, statt ihm ersprießliche Verwendung zu geben; von dem knabenhaften Zerstörungsdrang, dem allwärts fast bei jedem neuen Funde beklagenswerthe Opfer fallen; von dem Aberglauben, welcher selten bei der bloßen Scheu vor dem Unverständenen stehen bleibt und nicht immer so langsam zerstört wie in Orchomenos, wo man eine schöne Grabstele stückweise zu Pulver stößt, um dasselbe als Arzneimittel gegen das Fieber einzunehmen. Aehnliche Züge wiederholen sich überall, wo im Volke die Unwissenheit die Oberhand hat. Mehr aber fällt uns, die wir Kunstwerke kaum anders als Feiertags in Museen zu sehen gewohnt sind, jene unmittelbare vertrauliche Stellung der Antike im täglichen Leben auf, der man in den meisten Fällen mit einem Tadel unrecht thun würde. Zwischen der Volkssitte, alte Münzen zu durchbohren und als Amulette am Hals zu tragen, und der künstlerischen Verwendung der Antike zur Decoration in Wohnhäusern und Gärten, wie sie uns am lehrreichsten und geschmackvollsten in der Villa Albani entgegentritt, liegen zwar zahlreiche Fälle von verschiedenem Werth; aber alle haben das eine Gute gemein, daß sie dem gleichsam wieder erstandenen Kunstwerk ein zweites Leben sichern. Denn wir besitzen ja nur was wir gebrauchen, und das Kunstwerk, auch das antike, ist nicht da, um bloß erhalten zu werden, sondern um zu wirken.

Bei keiner Classe antiker Denkmäler tritt uns ihre Verwendung zu stehendem Gebrauch mannigfaltiger entgegen als bei römischen Sarkophagen. Vor allem hat sich ihrer die Kirche schon in frühen Zeiten mit einer nicht immer verständlichen Unbefangenheit bemächtigt. Nicht nur daß sie in Capellen und

Agypten oftmals ihre Bestimmung wiedererfüllen, ohne mit dem neuen Inhalt immer auch eine neue Inschrift erhalten zu haben. Wir begegnen ihnen nicht selten am Eingang von Kirchen als Behältern für das heilige Wasser, in der Abfiss als Altären, und wundern uns wohl, wenn in der Cathedrale zu Girgenti aus einem Sarkophage, der mit der nichts wenig er als heiligen Liebesgeschichte des Hippolyt und der Phädra geschmückt ist, noch heutigen Tages getauft wird; wenn selbst in St. Peter ein Gleiches noch bis zum Jahre 1693 geschehen konnte. Noch häufiger, namentlich in Rom, sind Sarkophage auseinandergefägt und ihre Reliefs als Frieseschmuck an den Façaden von Villen und Palästen angebracht worden. Zahlreich sind sie auch sonst benützt, in Höfen und Gärten als Blumenbeete, in Wirthschaften als Raden und Kisten, in St. Scholastica bei Subiaco im Sabinergebirge sogar als Trog für die Ackerthiere. Und auf wie vielen Stadtmärkten, in wie vielen Palasthallen und Parkanlagen stehen sie da als schmuckreiche Behälter des in sie rauschenden und aus ihnen strömenden Wassers!

Wenn man an den Gebrauch des Kunstwerks mit Recht mehr als die Forderung des Praktischen oder des allgemeinen Würdigen stellt und namentlich verlangt, daß er dem künstlerischen Gedanken, der sich in der tectonischen Form ausdrückt, nicht widerspreche, so kann man unter diesem Gesichtspunkte nicht alle der eben angeführten Verwendungen als sinnwidrig bezeichnen. Eine ansehnliche Reihe von Sarkophagreliefs hat wesentliche Verwandtschaft mit sogenannten friesartigen Compositionen und kann daher ohne große Beeinträchtigung der ursprünglich beabsichtigten Wirkung als Fries verwandt werden. Wo Sarkophage als Brunnenbehälter oder überhaupt als Wasserreservoirs vorkommen, darf man sich des Umstandes erinnern, dessen sich das Alterthum selbst wohl bewußt war, daß wenigstens bei einer Classe von Sarkophagen die tectonische Form aus derjenigen der Badewanne oder des Trogs hervorgegangen ist. Es sind dies jene Säрге von beinahe elliptischer Gestalt, welche mitunter nicht senkrechte, sondern nach Außen überneigende Wände haben und an den Wänden mit Löwenköpfen als Speiern versehen sind.*) Anders gestaltete Exemplare fordern freilich zu einer ganz verschiedenen Formableitung auf. Zuweilen nämlich liegt oben auf dem Deckel, der dann gewöhnlich als kunstreich verzierte Matraze charakterisirt ist, halb aufgerichtet halb gelagert die Gestalt der Todten selbst; und dann ist natür-

*) Aehnlich mag wohl die künstlerische Bedeutung der sonst schwer erklärlichen spiralförmigen Canelluren aufzufassen sein, die sich häufig zur Verzierung der senkrechten Wände oblonger Sarkophage angewendet finden. Einen sehr deutlichen Hinweis auf dies Verhältniß haben uns die Zeichnungen der Sprache erhalten: wie in lateinischen Inschriften das Wort *hydria* ohne weiteres für Aschengefäß gebraucht wird, *arca* für Kiste und Sarg vorkommt, so bedeuten die griechischen Namen für Sarkophage *πέλος* und *ληνός* ursprünglich Wanne und Keltertrog.

licher Weise der Sargkasten als Bettgestell (kline) aufzufassen, das ja recht eigentlich als Ruhebahre des Leichnams nicht bloß bei der feierlichen Ausstellung im Hause sondern im öffentlichen Leichenzuge selbst diente. Wir besitzen ferner eine bedeutende Anzahl römischer Marmorsärge, welche mehr oder minder deutlich in ihrer tectonischen Form an die Stätten und Geräthe des religiösen Cultus erinnern. Wie die zahlreichen sepulcralen Cippi, welche entweder selbst die Asche des Verstorbenen enthalten oder den Ort der Beisetzung bezeichnen, der Gestalt der Altäre durchaus entsprechen, so daß inschriftlich für cippus nicht selten geradezu ara vorkommt: so kehrt z. B. der einzige aus alt-römischer Zeit uns erhaltene verzierte Steinsarg, der berühmte Scipionensarkophag im Vatican, mit unbedeutenden Veränderungen genau als Altar im Vorhof eines kleinen Tempels in Pompei wieder. Und wenn die Deckel von so vielen Sarkophagen auf das Treuste die Form eines Tempeldachs mit seiner Ziegelbedeckung, seinen Akroterien und Giebelschmuck zeigen, wenn an den vier Ecken des Sargkastens selbst Karyatiden oder Atlanten auftreten, an seinem obern umlaufenden Rande zuweilen ein dem dorischen Tempelschmuck entlehntes Blätterornament, welches das Tragen einer aufruhenden Last veranschaulicht, ringsum aber friesartige Compositionen angebracht sind, so wird augenfällig, daß mit alle dem eine zwar nur äußerlich verständliche aber eben doch verständliche Uebertragung von Tempelformen auf Grabmonumente ausgesprochen ist. Auch hat der zu Grund liegende Gedanke an sich nichts befremdliches. Schon früh verehrte man in Griechenland ausgezeichnete Todte als Helden und erbaute ihnen Capellen. In der Kaiserzeit ist Nichts gewöhnlicher, als Grabmonumente mit dem äußern Schmuck von Tempeln zu bekleiden. Als weitverbreitet tritt uns die Gewohnheit entgegen den Statuen der Verstorbenen die Form von Götterbildern, den Typus des Dionysos oder Hermes, der Demeter oder der medicischen Venus zu geben. Sonach kann es nur für folgerichtig gelten, wenn auch das unmittelbare Haus des Todten selbst als eine Art Tempel auftritt. Wie die katholische Kirche die Gebeine der Märtyrer in die Altäre überträgt, um diesen dadurch größere Heiligkeit zu geben, so dient umgekehrt im Alterthum Altar und Tempel dem Todten sinnbildlich als Schutz gegen Entweihung.

Wo dieser Schutz bis in die jüngste Zeit fortwährte und ein günstiges Geschick es gefügt hat, daß Sarkophage in ihren Grabmonumenten selbst an der Stelle erhalten werden konnten, wo sie seit Jahrhunderten gestanden haben, da stellt sich wie von selbst für viele einschlagende Fragen reichere Belehrung ein, als das eifrigste Studium der größten Museen zu bieten vermag. Zunächst mag auffallen, wie dieselbe Auffassung, nach welcher noch heutzutage in ganz Italien ein Begräbniß unmittelbar in die Erde für unwürdig gilt, so daß selbst der Aermste es vorzieht, mit hundert andern in einer großen gemeinschaft-

lichen Gruft zu ruhen, als Regel schon im alten Italien bestanden zu haben scheint. Wenigstens finden wir sogar Sklaven in Familienbegräbnisse aufgenommen, und es muß schlechterdings als Ausnahme gelten, wenn auf der Höhe zwischen Albano und Arricia im Albanergebirge die Peperinsarkophage der von Septimius Severus gegründeten legio secunda parthica unmittelbar in der Erde stehen. Geschehen konnte dies selbstverständlich nur mit schmucklosen Särgen. Was wir im engeren Sinn als römische Sarkophage bezeichnen, entbehrt des Schmuckes nicht und findet sich daher auch nur in Räumen, worin die Verzierung einigermaßen zur Geltung kommen kann. Häufig benutzte man Sarkophage von einiger Größe zu mehreren Bestattungen. Ein solcher, welcher zwei Leichname enthielt, hieß bisomum; doch hat man öfters vier und mehr Rippen vereinigt vorgefunden. Auf diese Weise wurde wieder eingebracht, was man bei so prächtiger Art der Beerdigung, gegenüber der bescheidenen Beisetzung der Asche, an Bestattungsraum verschwendet hatte. Selten steht ein Sarkophag allein in einer Grabkammer; meist ist diese so gefüllt, daß eine freie Bewegung in ihr beschwerlich erscheint. Offenbar mit Rücksicht hierauf und in der richtigen Schätzung des spärlichen Oberlichtes, welches die Gruft nur halb zu erhellen pflegte, sind die Reliefs der Sarkophage meist ohne genauere Ausführung der Einzelformen und in einer Höhe behandelt, daß sich die Figuren mit scharfen Schatten übersichtlich von einander abheben. Wenn die Säрге, wie es als Regel erscheint, mit ihrer hintern Seite dicht gegen die Wand gerückt sind, so ist der Hauptschmuck auf ihrer vordern Seite vereinigt, und die Nebenseiten pflegen nur leicht, in einem viel flacheren Relief bearbeitet zu sein, welches dann eben weil es vom Lichte nur gestreift wird, wie die Schriftzüge eines Papierabklatzsches bei seitlicher Beleuchtung seinen Umriß verständlich und deutlich in die Augen fallen läßt. Durch diese Berechnung der Arbeit für den Ort der Aufstellung, worin die alte Kunst zu allen Zeiten ihren meisterhaften Tact bekundet, erklärt sich auch befriedigend die oft beklagte Thatsache, daß die Reliefs von Sarkophagen, in das volle Licht großer Museen versetzt, das sie nicht vertragen, fast durchweg ungünstige Eindrücke hervorrufen. Denn nur in vereinzeltten Beispielen bieten sie noch einen leisen wohlthuenden Anklang an die strengere griechische Kunstweise, deren Adel über alle Beeinträchtigung des Zufalls spottet; vielmehr haben sie für denjenigen, welcher augenblickliche Freude an der Form und eine wohlthätige Wirkung des Ganzen sucht, in ihrer Mehrzahl nur geringe Anziehungskraft. Mit einer gewissen Ueberwindung sucht der Künstler in ihnen Anregung zu neuen Schöpfungen, der Archäolog bildliche Erläuterung der Alterthümer und mythologischen Erzählungen, die große Menge zieht an ihnen vorüber, zuweilen wohl mit einem gelinden Schauer über die „mustergiltige“ Antike. Sind sie doch eben nicht Werke von großen

Künstlern, sondern von bescheidenen Arbeitern, nicht aus dem goldenen Zeitalter künstlerischer Leistungen wie die griechischen Vasen, in deren Bildern wir einen Abglanz aus der Höhe der Kunst bewundern, sondern im Schooße eines Volkes erwachsen, welches, wenn man von seiner großartigen Baugeschichte absieht, der Kunst Anforderungen ohne Verständniß stellte, den Künstlern Aufträge ohne Theilnahme entgegenbrachte und sich kaum anders für Bildwerke zu interessiren verstand als durch den Namen des Urhebers und den Preis. Recht eigentlich in Rom und vornehmlich an den Denkmälern, von denen ich rede, hat sich eine Richtung der alten Kunst ausgebildet, die mit derjenigen unserer Zopfzeit in wesentlichen Dingen verwandt ist. Was in der jüngsten Geschichte der Aesthetik treffend von dieser ausgesagt wird „ein Hinneigen zu dem Lärmen angeblicher Großartigkeit, zu der Friedlosigkeit des Gewaltstamens, der Ueberladung gesuchter Reize“ gilt mit den natürlichen Einschränkungen, deren jeder geschichtliche Vergleich bedarf, auch von jener. Hand in Hand mit einer ähnlich bewundernswürdigen technischen Herrschaft und Schnellfertigkeit geht in dieser Periode der alten Kunst eine ähnliche inmitten ihres Reichthums arme Freiheit der Erfindung, welche die gegenseitigen Grenzen der bildenden Künste nicht mehr achtet und mitunter nach einem Ausdrucke strebt, welcher billiger Weise außerhalb der Kunst gesucht werden sollte.

Während sich die Archäologie in der Würdigung großer Kunstwerke, wie sie uns vorzugsweise bei den Griechen als Offenbarungen des Schönen überhaupt gelten, mit der Aesthetik berührt, so liefert sie mit der Behandlung der Erzeugnisse des Kunsthandwerks ein unverächtliches Material für die Geschichte. Was uns die in jedem Betracht große Classe griechischer Vasengemälde bedeutet, wenn wir aus ihnen in immer zunehmender Deutlichkeit ein Bild von dem Fortschreiten der Kunst und eine Fülle von Anschauung erhalten für Sitten und Gebräuche, für Handelsverkehr und Handwerk, für Cultus und Religion, dies Alles bedeuten uns, wenn auch in viel beschränkterer Weise, die Darstellungen der römischen Sarkophage. Und wenn die Ausbeutung ihres cultur- und kunstgeschichtlichen Werthes in der Regel nur für den einzelnen Fall und in den verschiedenen denkbaren Beziehungen noch mit ungleichem Erfolge geschehen ist, so wird der Versuch eines Ueberblicks über die bereits gewonnenen und noch zu erreichenden Zielpunkte der Forschung in eben diesem Umfange Berechtigung und Entschuldigung finden. —

Schon die bloße Existenz der Sarkophage ist von geschichtlicher Bedeutung. Cicero war der Ansicht, daß in Italien die Sitte des Begrabens älter sei, als die des Verbrennens. Jedenfalls reicht die letztere in hohes Alterthum zurück, wie noch jüngst klar wurde, als man unter der Lava des schon in vorgeschichtlicher Zeit erstorbenen Vulkans im Albanergebirge allerlei irdene Aschen-

gefäße auffand. Das Zwölftafelgesetz kennt beide Arten der Bestattung. Daß aber das Verbrennen immer mehr um sich gegriffen habe und schon in den letzten Jahrhunderten der Republik das Ueberwiegende gewesen sei, wird aus dem Umstande geschlossen werden dürfen, daß uns außer dem schon genannten Scipionen-Sarkophag kein namhafter urkundlich beglaubigter Steinsarg aus republikanischer Zeit erhalten ist. In der ersten Kaiserzeit ist das Verbrennen durchaus Regel, wie denn in der ganzen großen Gräberanlage von Pompei kein einziger Sarkophag zu Tage gekommen ist. Erst im Anfang des zweiten Jahrhunderts kehrt man, und zwar wie mit einem Male, zur Sitte des Begrabens zurück und die nun zur Mode gewordenen in neuen Typen ausgebildeten römischen Sarkophage erfahren eine Verbreitung über alle Theile des römischen Reichs bis an seine fernsten Grenzen, selbst über Griechenland. In der That sind bei Ausgrabungen, die man neuerdings in den Begräbnisstätten von Ostia, auf der Via Appia Labicana und Latina anstellte, wobei es sich durchgängig um Denkmäler des zweiten und dritten Jahrhunderts handelte, Cippen und Aschenurnen in verschwindend kleiner Zahl zu Tage gekommen. Die spätere Zeit kennt, wie ein Schriftsteller des vierten Jahrhundert sagt, nicht einmal mehr Ausnahmen. So haben wir es also mit der merkwürdigen Thatsache der plötzlichen Umwandlung einer tiefgreifenden Volkssitte zu thun. Und so gewiß sich der Wechsel einer Sitte recht im Unterschied von dem Wechsel der Mode nicht aus äußern Gründen, sondern nur durch Umgestaltung der innern Anschauungsweise erklären läßt, — in diesem Falle also ein Hinweis auf die Neigung jenes Zeitalters, zu alterthümlichen Formen zurückzukehren oder seine Prachtliebe, die sich mit einer breitem Schaustellung künstlerischen Schmuckes auch in den Denkmälern der Todten habe genügen wollen, den Kern der Sache berühren würde: — so gewiß trifft Jacob Grimm in seiner schönen Abhandlung über das Verbrennen der Leichname das Wahre, wenn er in jener Thatsache einen Einfluß des Christenthums erkennt.

Von weiterem Belang ist die Herstellung der Sarkophage. Schon ihre große Zahl weist auf eine Art der Anfertigung hin, welche auf die Menge, nicht auf die Vollendung des einzelnen Stücks bedacht ist, also auf Fabrikation. Häufig genug finden sie sich in Gräbern so wie sie unmittelbar aus dem Magazin des Fabrikanten kamen, mit einem aufgeschriebenen D. M. (Dis Manibus), welchem die eigentliche Grabschrift noch hätte folgen müssen, oder mit einem nur ungesähr angelegten Brustbilde, dessen Ausführung erst auf jedesmaltige Bestellung geschah. Recht anschaulich führt uns die Reliefdarstellung eines Sarkophags, welcher in den römischen Catacomben gefunden wurde, in die Werkstatt eines solchen Fabrikanten ein. Ein Sarg steht schon fertig da, an den Canelluren eines andern größern arbeiten zwei

Gesellen mit einem Marmorbohrer, wie er ähnlich auch von den heutigen Bildhauern angewandt wird. Eutropos selbst, so heißt nach der Inschrift der Todte, überwacht die Arbeit als Herr der Werkstatt, während eine Taube mit einem Delblatt auf ihn zufliegt, womit in diesem Fall schwerlich bloß ein allgemeines Sinnbild gegeben, sondern geschildert werden sollte, wie ihn der Tod über der Arbeit gefunden und ihm den Frieden gebracht habe. Beachtung verdient, daß der Fabrikant ein Grieche ist; denn daß es in der Regel Griechen, nicht Römer waren, welche für den großen Bedarf römischer Grabstätten arbeiteten, erhellt aus den Gegenständen und der Art der Darstellungen, womit man Sarkophage zu umkleiden liebte. Auch wird dies so allgemein angenommen, daß man sogar die Meinung aufgestellt hat, die Sarkophage seien sammt ihren Reliefs größtentheils in Griechenland gearbeitet worden und als fertige Waare in den überseeischen Handel gekommen. Eine scheinbare Stütze findet diese Ansicht zwar in dem Umstande, daß das Material größtentheils griechischer Marmor ist — wie denn der Name Sarkophag selbst von einer Steinart aus Achos in Troas herrührt, welcher man die Kraft zuschrieb, in Kürze die verwesenden Theile des Leichnams aufzusaugen, — aber unleugbar ist die Wahrnehmung, daß die in Griechenland selbst gefundenen römischen Sarkophage Fabrikationsunterschiede zeigen, die sich bei jener Ansicht schwer erklären würden. Unnötig erscheinen auch die Gefahren und die Kosten des Transports, da doch gerade die besten griechischen Künstler jener Zeit fortwährend in Rom beschäftigt wurden und neben sich naturgemäß eine große Anzahl Handarbeiter haben mußten. Geradezu entscheidend aber ist die Thatsache, daß sich in Rom Sarkophage aus griechischem Marmor mit unvollendetem Reliefschmuck gefunden haben. Ganz wahrscheinlich ist, daß man in den Marmorbrüchen die für Sarkophage bestimmten Blöcke ausgehöhlt, ihnen wohl auch in einzelnen decorativen Theilen die fertige Form gegeben, die Ausführung der Reliefs aber den am Orte des Gebrauches arbeitenden Künstlern überlassen habe. Und so wäre es denn nicht zu verwundern, wenn auf dem Emporium Roms am Tiberufer neben den aus dem Orient und aus Griechenland stammenden abbozzirten Säulen, die dort noch heutigen Tages gefunden werden, auch einmal ähnlich abbozzirte Sarkophage zum Vorschein kämen.

In weit höherem Grade noch als durch ihre Fabrikation sind die Sarkophage durch ihre Darstellungen ein hereditäres Zeugniß für die Hellenisirung Roms. Denn es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß sich in ihnen kaum ein eigentlich nationaler Zug findet. Wo Gottheiten geschildert sind, begegnen wir nirgends den Gestalten des römischen Glaubens: die capitolinischen Götter, welche zuweilen als Zuschauer einer Handlung auftreten, haben stets griechische Tracht

und Haltung. Wo Vorgänge der Heroengeschichte erzählt werden, forschen wir vergeblich nach römischem Sagenstoff; selbst die Darstellung des Mars bei Rhea Silvia, die als Ausnahme gelten kann, ist eine bis auf Kleinigkeiten genaue Wiederholung der griechischen Composition des Endymion mit Selene. Wo das Gebiet des gewöhnlichen Lebens und der täglichen Arbeit die Gegenstände liefert, sehen wir in der Regel eine Vortragsweise angewandt, die ihrem innersten Wesen nach nur der ideal denkenden griechischen Phantasie entspringen konnte. Das Genre ist in eine höhere Sphäre gespielt: anmuthige Flügelknaben (in denen man mit Unrecht Genien gesehen hat) sind es, welche auf den Wogen schiffen, in der Schmiede die Waffen hämmern, in der Palästra ringen, auf dem Felde den Saamen streuen und die Früchte des Jahres ernten. Freilich ist mit alledem nicht gesagt, daß Sitte und Geschmack des römischen Volkes ohne Einfluß auf das geblieben wäre, was es sich von griechischen Händen bieten ließ. Die Griechen empfanden das Bedürfniß nicht, sich bis in alle Zufälligkeiten treue Bilder ihrer Verstorbenen zu bewahren. In den Familienscenen, die ihre Gräber zieren, sind alle Altersstufen in den individuellsten Figuren vertreten; aber es ist eine in Kleinem wie Großem ideale Individualität, es sind Menschen, die so nicht gelebt haben und nicht leben werden, Bilder menschlicher Schönheit und menschlicher Empfindung, welche der Wirklichkeit nur das äußere Kleid entlehnen. Der Römer dagegen, der seine imagines unmittelbar nach der Natur abformen ließ, der mit ächtem Adelsstolz auf die Bilder seiner Vorfahren im Atrium sah, die er dem Leichenzug des Vaters in feierlicher Folge durch den Verkehr des Marktes zu seiner sedes aeterna voraufziehen ließ, verlangte auch auf Grabmonumenten treue und genaue Porträts, nicht an einer Stelle allein, sondern möglichst oft wiederholt, und namentlich am Sarge selbst zum Schutz gegen Verwechslung, welche seiner mit der Pedanterie angeschwifterten Pietät ein Greuel gewesen sein würde. Diesem Bedürfniß mußten die griechischen Künstler Rechnung tragen; nicht immer in so verständiger Weise, daß die ganze Figur liegend dargestellt wurde; oft ganz unvermittelt innerhalb der figurenreichen Darstellung ist in der Mitte der Vorderseite (oder ausnahmsweise auf einer der Schmalseiten) das Hoplon oder Clipeus (wir würden sagen das Medaillon) mit dem in Hochrelief vorspringenden Brustbild angebracht. Und eine nur äußerliche Vermittelung ist es, obschon mit Hilfe eines an sich feinen Gedankens, wenn inmitten der andersartigen Darstellung Siegesgöttinnen dem Beschauer das Porträt des Todten hinhalten. So ist es auch nur poetisch ansprechend, nicht künstlerisch erfreulich, wenn sich das Porträt in die ideale Darstellung selbst einschleicht, wenn die überraschte Ariadne, der schlafende

Endymion und andere Figuren mitten in ihrer idealen Umgebung ein Porträtgeſicht erhalten oder wenn gar, wie auf einem Sarkophage aus Ostia im Museo Chiaramonti in der ſonſt ganz idealen Darſtellung die Porträts einer ganzen Familie vorkommen. Wie weit man in dieſer Unbequemung an die herrſchende Liebhaberei ging, zeigt recht ſchlagend ein Sarkophag im Lateran, auf deſſen Vorderſeite in drei einzelnen Scenen links der Abſchied des Adoniſ, rechts die Verwundung deſſelben auf der Jagd, in der Mitte ſein Tod in Aphroditens Armen dargeſtellt iſt. Hier wurde vom Künſtler in der räumlichen Folge der Scenen die Zeitfolge nicht beobachtet, weil er die Figuren von Adoniſ und Aphrodite, welche die Porträtzüge der Verſtorbenen, offenbar Mutter und Sohn, tragen, als das Hauptſächliche auszeichnen und ſie gerade, gewiſſermaßen an Stelle des üblichen Medaillons, in die Mitte bringen wollte.

Ebenſo intereſſant als eine Beachtung deſſen, was auf Sarkophagen nicht vorkommt, wäre eine Statiſtik der mythologiſchen Darſtellungen, welche vorkommen. Vergleicht man nämlich den noch jezt ſich immer erweiternden Reichthum griechiſcher Mythenſtoffe in Vaſengemälden mit dem Umfang des mythologiſchen Kreiſes auf Sarkophagen, ſo ſcheint ſich ein ähnliches Verhältniß zu ergeben, wie es in der Geſchichte der Ueberlieferung literariſcher Producte längſt feſtſteht: daß nämlich die Zeit, je jünger ſie iſt, je mehr in der Ueberlieferung ausſcheidet, daß der Kern deſſenigen, was wirklich benutzt und verſtanden fortlebt, von Geſchlecht zu Geſchlecht mehr zuſammenſchwindet. Auch hält es nicht ſchwer, das Geſezmäßige dieſer Erſcheinung zu begreifen. So wenig die volle Erfahrung des Vaters auf den Sohn ſich fortpflanzt, ſo wenig kann die Summe der geiſtigen Arbeit eines Zeitalters ungeſchmälert auf das folgende übergehen; und der Umfang und innere Werth deſſen was geiſtig ererbt wird, iſt Grund und Gradmeſſer für das Steigen und Sinken der Cultur. Wir begegnen auf den Grabſtätten des zweiten und dritten Jahrhunderts n. Chr. nur eben einer verhältnißmäßig kleinen Auswahl aus der reichen Fülle von Mythen, die Jahrhunderte früher durch die Hand der Künſtler leibhafteſes Daſein erhalten hatten. Und auch dieſe Auswahl, die ſich nicht unpaſſend mit den mythologiſchen Gemeinplätzen ſpäterer lateiniſcher Dichter vergleichen läßt, verringert ſich offenbar im Laufe der Zeit und das Ueberlieferte ſelbſt wird ſtatt durch Verſtändniß neubelebt, mit unſchöpferiſcher Wiederholung zu Tode gehehrt. Aehnlich wie wir ausdrucksvolle Dichtervorte oft in einem neuen ihnen nicht eigenen Sinne anwenden, ſo ſcheint das einzig Eigenthümliche in dieſen allbekannten und altüberlieferten Darſtellungen in dem neuen Sinn zu liegen, der ihnen durch die Verwendung auf Grabdenkmälern untergelegt wurde. Dieſes Intereſſe iſt indeß von nicht geringer Bedeutung: dem Numiſmatiker ſind unter den

antiken Münzen die umgeprägten, welche den ältern und den jüngern Stempel zugleich erkennen zu lassen, von besonderer Wichtigkeit. Und wenn in den Sarkophagdarstellungen gerade der jüngere Stempel, (wenn ich im Bilde bleibend die Symbolik, die sie enthalten, so bezeichnen darf) gerade der weniger deutliche ist, so ist bisher mit den Schwierigkeiten, welche einer besonnenen Erklärung daraus erwachsen, das Interesse und die Bemühung, ihm gerecht zu werden, nur gestiegen.

Bei näherer Betrachtung ergeben sich gewisse Arten von Bedeutungen, die sich, wie sehr sie auch ineinander übergehen, doch bis auf einen gewissen Grad auseinanderhalten lassen. Einmal sind persönliche, zufällige Beziehungen zu den Todten selbst anzunehmen. Wie oberflächlich und spielerisch dieselben oft gehalten waren, zeigen Beispiele, die wir durch Inschriften controliren können. So wird auf dem Grabe eines Jünglings Diadumenos die Athletenstatue Diadumenos von Polyklet wiederholt; auf einem andern spielt die Figur eines Ebers auf den Namen des Todten T. Statilius Aper an. Ueber einer Darstellung des Achilleus und der Penthesilea erklärt ein ehrlicher Mann von seiner verstorbenen Frau inschriftlich: nach dem treulosen Rathschluß des Schicksals hatte sie die Schönheit einer Amazone, sodaß ich sie eigentlich erst zu lieben anfing als sie todt war. In anderem Sinn mag sich auf den Todten beziehen, was an Schilderungen des täglichen Lebens, des Handels und Verkehrs, des Handwerks und der Kunst vorkommt. Auf Kindersärgen sind mit Vorliebe Kinderspiele angebracht. Die Person des Todten tritt dagegen zurück, wo es sich um eine Veranschaulichung gewisser Eigenschaften des Lebens überhaupt in allegorischer Weise handelt; und gerade diese Classe von Darstellungen führt uns oft die ansprechendsten Gedanken in anmuthiger leicht faßlicher Form vor. So rudern Groten in Nachen über das Meer nach dem Pharos, welcher den Eingang zum Hafen bezeichnet; eine Reihe von Wettrennern sucht auf galoppirendem Gespann im Circus sich zu überholen, um rechtzeitig und glücklich um die gefährliche Meta (Wendestelle) herumzukommen; von dem Kornfelde, auf dem die Schnitter noch ihre Garben binden, wird ein hoher schwerbeladener Wagen von den Zugthieren dem nahen Stadthore zugefahren; eine Schaar Gefellen zieht lustig zu Pferd oder zu Fuß durch den Wald hin. Auch findet sich wohl eine Reise zu Wasser und zu Lande geschildert. Wahrscheinlich das Erblühen und Verwelken des Lebens ist mit der so häufigen Darstellung der vier Jahreszeiten gemeint. Eindrücke anderer Art, aber immer mit dem allgemeinen Grundgedanken rufen die Arbeiten des Haralles hervor, oder die Ringkämpfe in der Palästra, denen die Bekrönung des Siegers nicht fehlt, oder die liebliche Geschichte von Croos und Psyche, wie sie sich quälen und im Ruffe wiederfinden. Die allgemeinen Schicksale des Welttreibens werden

veranschaulicht an den großen Erfahrungen eines einzigen Hauses, in dem leidvollen Leben des Oedipus oder dem wechselvollen Geschick der Familie des Agamemnon, von der Tödtung des Aegisth und der Klytämnestra durch Orest an bis zur Sühnung des Hauses durch die allein reine Iphigenie.

Ebenso ernsten Charakter, wiewohl immer in jener Sanftheit, an welche sich der griechische Schönheitsfönn gebunden fühlte, tragen dann die Darstellungen, die sich auf den Tod selbst beziehen. Hieher gehören die Erzählungen von Liebesverhältnissen der Götter zu den Sterblichen. Wenn Korä von Pluton hinweggeraubt wird und Demeter sie vergebens sucht, wenn der schöne Hylas von den austauchenden Nymphen hinab in die Quellen gezogen, Ganymedes vom Adler in die Höhe gehoben wird, so tritt neben dem poetischen Eindrucke dieser euphemistischen Umschreibungen des Sterbens der religiöse Gedanke entgegen, daß es die Liebe der Götter ist, die den Sterblichen aus der gegenwärtigen Welt hinwegnimmt, ein Gedanke, der in mancherlei Formen durch das ganze Alterthum hindurchspielt, von dem berühmten Chor im sophokleischen Oedipus auf Kolonos an: „Nie geboren zu sein, o Mensch, ist das höchste, das größte Glück, aber dafern Du das Licht erblickt, acht' als bestes, dahin zu gehn wieder, von wannen du kamst, mit Eilschritt!“

Besonders häufig wird der Tod geschildert, der den Heroen widerfährt, offenbar als Trost, daß er allgemeines Loos auch der Besten ist. So schaut Markiffoß todesmüde sein eignes Bild in der Quelle, worin er sein Ende finden wird; Herakles ruht auf dem Iodernden Scheiterhaufen, um nach der Arbeit seines Lebens der Unsterblichkeit theilhaftig zu werden; Niohe steht geängstet und hilflos unter der Schaar ihrer Kinder, welche die Pfeile der erzürnten Götter treffen; Hector wird von den Seinen todt vom Schlachtfelde hinweggetragen und Andromache stürzt mit ausgebreiteten Armen auf ihn zu, hervor aus dem Thore von Ilios. — Unter den Darstellungen, die sich mit größerer oder geringerer Bestimmtheit auf den Zustand nach dem Tode beziehen, kommen selten Schilderungen vor, welche die Schrecken des Tartaros vorführen oder daran erinnern, wie etwa die durch Frevel an der Gottheit verschuldeten Leiden eines Marshas oder Aktäon.

Wie die Verfasser prosaischer und metrischer Grabinschriften nach der Weise der Dichter nicht müde werden, den Tod mit dem Schlafe, das Sterben mit dem Einschlummern, die Todten mit Ermüdeten zu vergleichen, so lassen die Sarkophagarbeiter sich kaum eine Gelegenheit entgehen, Schlafende darzustellen. Gros vor allem schläft, ausgestreckt auf seiner Löwenhaut, sitzend auf's Knie geneigt, oder er lehnt stehend das müde Haupt auf die Schulter. Besonders häufig kehrt die Figur einer Nymphe wieder, die über dem Nieseln der Quelle, die aus ihrer Urne strömt, in Schlummer gesunken ist. Und mit

augenscheinlicher Vorliebe sind solche Compositionen wiederholt, deren Hauptfigur schlafend gegeben werden konnte: Selene, die des Nachts Endymion besucht, Dionysos, wie er Ariadne findet, Mars bei Rhea Silvia. Bei weitem die reichste Classe von Sarkophagdarstellungen aber bewegt sich im Kreise des Dionysos und schildert in bewundernswürdiger Mannigfaltigkeit der Stimmung seine Schicksale und seinen Cultus, den stillen Ernst und die tolle Ausgelassenheit seines ihn feiernden Gefolges. Unmittelbar verwandt schließt sich die Classe der Darstellungen des an phantastischen Bildungen so überreichen Meerthiasos an. Man hat diese als eine Anspielung auf die Inseln der Seligen aufgefaßt, in jener einen Hinweis auf die Mysterien gesehen, auf den Zustand der Eingeweihten, die nach der berühmten Stelle in Aristophanes Fröschen im Reiche Plutons den Gott der Mysterien Iakchos feiern. Beides ohne sichere Begründung. Und so haben sich denn auch Deutungen anderer Art daneben Geltung verschafft, welche aber alle darin einig sind, daß diese Darstellungen eine Beziehung auf das jenseitige Leben in vielen Fällen nicht nur zulassen, sondern fordern. Wenn gerade hier die Vieldeutigkeit des Gegenstandes die Sicherheit der Erkenntniß in jedem einzelnen Fall erschwert, sodas die jüngste Forschung nicht ohne Grund gegenüber der älteren von der Romantik beeinflussten Erklärungsweise sich mehr zuwartend verhält, so wird nur einer zusammenfassenden Untersuchung die Lösung der schwierigen und durch ihre Unbequemheit nichts beseitigten Aufgabe gelingen können.

Zu ungleich bestimmteren Ergebnissen ist die kunsthistorische Ausbeutung der Sarkophagdarstellungen gelangt. Auf dem Wege einer genauen Vergleichung der Compositionen untereinander und einer strengen Analyse ihrer Bestandtheile hat man bisher in vielen Fällen mit Glück verschiedene Zeiten der Erfindung, verschiedene Classen von Originalen nachgewiesen; und je weiter dieser Proceß der Zersezung des gesammten Vorraths fortschreitet, desto reicheren und sicherern Gewinn scheint er zu versprechen. Da oft von einer und derselben Composition zahlreiche mehr oder minder abweichende Wiederholungen vorliegen, so galt es zunächst, sich eines Merkmals zu versichern, um innerhalb einer solchen Familie das Aeltere von dem Späteren, das Ursprüngliche von dem Abgeleiteten zu unterscheiden. Bedeutenden Fingerzeig konnte dabei die Geschichte der griechischen Vasenmalerei bieten. In dem gemalten Schmuck griechischer Vasen, welcher ursprünglich von dem bloßen Ornament ausgeht, dann zu einer streng symmetrischen Verbindung von Figuren fortschreitet und erst spät allmählig Compositionen zeigt, denen volle künstlerische Freiheit des Raumgeföhls nachgerühmt werden kann, tritt in den Zeiten des Verfalls die Bedeutung der Composition als solcher zurück vor dem Bestreben, den gegebenen Raum auszufüllen. Wie die späten unter-

italischen Vasen zeigen, werden die Figuren immer decorativer angeordnet, das Beiwerk macht sich immer breiter, auf raumausfüllende Nebendinge wird immer größeres Gewicht gelegt, und es wird wieder zur Hauptangelegenheit, Formen und Farben möglichst gleichmäßig über die gegebene Fläche zu vertheilen. Eine ähnliche Erscheinung läßt sich in den römischen Sarkophagreliefs nachweisen. Den Arbeitern derselben lag so gut wie den Fertigern der etruskischen Aschenkisten eine Reihe von Zeichnungen oder Modellen vor, die sie selten einfach copirt zu haben scheinen. Wie die römischen dramatischen Dichter in der Uebertragung griechischer Dramen verfahren, so contaminirten sie Verschiedenartiges, ließen je nach dem Raumbedürfniß weg und bethätigten ihre Productivität namentlich durch Hinzufügungen, die sich in ihrem geringen Werthe als solche leicht verrathen. Mit einer immer zunehmenden Mengstlichkeit füllten sie jeden leeren Fleck aus, häuften Füllwerk auf Füllwerk und kamen so schließlich zu Compositionen, die eine gewisse Verwandtschaft mit Mustern haben. Durch diese Wahrnehmungen stellte es sich denn als Regel heraus, daß man je überfüllter eine Darstellung ist, einen desto spätern Ursprung voraussetzen muß; und mit dieser Regel ergab sich wie von selbst die Anwendung der philologischen Methode bei der Benutzung alter Handschriften: man sonderte Interpolationen aus, schätzte den Werth der verschiedenen Ueberlieferungen gegeneinander und suchte aus dieser Verschiedenheit sich das Archetypum in möglichster Einfachheit wiederherzustellen. Dies Archetypum selbst war aber wieder ein Abgeleitetes und so ergab sich die weitere Aufgabe, die ältern Originale oder doch die ältern Motive nachzuweisen.

Untersuchungen der letzteren Art haben nun das für jene Zeit bedeutsame Ergebnis festgestellt, daß man mit einer ähnlichen Freiheit, wie sich die Sprache aus allen Gebieten der geistigen Arbeit recrutirt, in den Nachahmungen und Verwerthungen älterer Productionen sich keineswegs auf eine Form der plastischen Kunst, ja nicht einmal auf die plastische Kunst selbst beschränkte. Bei einigen Sarkophagreliefs hat man Tempelfriesse vorausgesetzt und in einzelnen Fällen recht einleuchtende Beweise beigebracht. Sicher sind bei weitem häufiger Statuen nachgebildet worden. Die bronzene Nise in Brescia, vermuthlich ein Originalwerk aus guter griechischer Zeit, eine in mannigfaltigen Wiederholungen erhaltene Gruppe der nackten Grazien, welche unter Andern auch von Canova modernisirt worden ist, eine schöne Figur des geflügelten Schlafgottes von griechischer Erfindung — er eilt in sanftem Laufe vorwärts, das müde Haupt niedergesenkt, und schüttet sein Füllhorn über die Welt aus —, der alte Typus einer jugendlichen Marsfigur, der medicischen Venus und Anderes begegnet uns häufig vereinzelt oder in größeren Darstellungen als Reliefs auf Sarkophagen. Die von Plinius in

der curia Octaviae erwähnte Gruppe eines Satyrn, qui cratere alterius sitim sedat, die von eben demselben Schriftsteller genannte Centaurin, die ihr Junges säugt, kommen im Zuge des dionysischen Thiasos vor, wie überhaupt viele Figuren desselben, so namentlich gewisse Typen des Herakles und rasender Mänaden sich entschieden älteren Motiven anschließen. Und erst jüngst ist in der Nähe von Athen in einem Grabe, das vermuthlich dem Herodes Attikus angehörte, ein Sarkophag zum Vorschein gekommen, dessen Reliefs die bekannte venetianische Gruppe der Leda mit dem Schwan, Statuen der Dioskuren und die berühmte Figur des bogenspannenden Gros auf das Genaueste wiedergeben.

Aber auch die Malerei hat öfters den Vorwurf gekostet, und dabei verdient es volle Beachtung, mit wie richtigem Takt meist dieses Uebergreifen auf fremdes Gebiet bewerkstelligt worden ist. Züge aus der Alexanderschlacht in Pompei, die offenbar selbst auf eine ältere Malerei zurückgeht, sind in einem Relief aus Isernia wiedergefunden. Mit Wahrscheinlichkeit hat man gewisse Darstellungen der Tödtung des Megisth und der Klytämnestra auf ein berühmtes älteres Bild, Darstellungen des Wiedersehens von Iphigenie und Orestes auf ein Werk des Timomachos bezogen. Recht schlagend ist die Nachahmung eines Bildes, welches Polygnot in der Lesche zu Delphi gemalt hatte: Oinos ein Greis, welcher in der Unterwelt ein Seil slicht, das ein Esel verzehrt, sodaß er nie mit der Arbeit zu Ende kommt. Dieses letztere Beispiel dürfte so ziemlich das einzige sein für die Nachahmung eines so alten Kunstwerks auf Sarkophagen. Gewisse Einzelheiten z. B. bestimmte Trachten, wie das regelmäßige Kopfstuch der Ammen und die offenbar durch die Tragiker, namentlich durch Euripides beeinflusste Form der dargestellten Mythen lassen auf Originale schließen, die nicht älter als das 4. J. vor Christus sein können.

Die Bedeutung der Sarkophagdarstellungen für die Kunstgeschichte ist aber nicht bloß eine retrospective. Sie haben, wenn auch bescheiden, Antheil gehabt an der Wirkung der Antike im Erstehen und Wachsen der neuen Kunst. Aus den Sarkophagreliefs im Campo Santo zu Pisa entnahm Niccola Pisano die Anregungen für seine Schöpfungen, die eine völlige Umgestaltung der mittelalterlichen Skulptur bezeichnen. Die Quattrocentisten, namentlich die Mantuaner, haben wiederholt auf Fresken und Delbildern Sarkophagreliefs copirt als Schmuck in der so beliebten architektonischen Staffage. Bekannte und verloren gegangene Reliefs finden wir in den Seizzenbüchern eines Balthasar Peruzzi, in dem reichen Schatz von Handzeichnungen alter Maler in den Uffizien wieder. Selbst Raphael hat es nicht verschmäht, von so unscheinlichen Denkmälern zu lernen. Die Figur des vom Thron gestoßenen Megisth auf einem Sarkophag ist in den Loggien wiederholt; und

nach einer anderen Raphael'schen Zeichnung hat ein jetzt nur zur Hälfte erhaltenes Relief in Villa Ludovici, welches das Urtheil des Paris darstellt, ergänzt werden können. Um schließlich an recht Alltägliches zu erinnern: der sogenannte Genius mit der umgekehrten Fackel und dem Kranze, der so oft auf unsern Friedhöfen mitten unter der Schaar christlicher Kreuze steht, stammt nirgend anders her, als von den römischen Sarkophagen.

Briefe aus Neapel.

Wer in diesem Winter aus Neapel berichtet, muß wohl zuerst des alten Zerstörers gedenken, der vor Kurzem wieder sich gewaltig gezeigt hat.

Heute am 1. December ging es zur Lava hinaus, die uns schon einige Tage durch Rauch und Schein gelockt hatte. Wir fuhren nach Portici (das sich ohne Brücke an Neapel anschließt) und schlugen uns von da seitwärts unter Leitung eines Führers in die Weinberge, aus denen uns schon ein Brandgeruch entgegenwehte. Der Anblick, der sich alsbald darbot, war ebenso überraschend und fremdartig, wie abscheulich. Wir hatten uns die Sache anders gedacht, erkannten aber sehr bald, warum sich das Phänomen hier, wo der Lavaström zum Stehen gekommen war, so und nicht anders gestaltete. Vor uns nämlich erhob sich in einer Höhe von vielleicht 20 Fuß in schräger zerrissener und zerklüfteter Böschung eine schwarze formlose brockigte Masse, die sich am Besten mit einer Aufschüttung gefrorener und leicht beschneiter Erdschollen vergleichen läßt und die diesen Vergleich fast vollständig aushalten würde, wenn nicht hie und da Rauch daraus emporstiege. Näher betrachtet läßt sie sich als zerrissene poröse Schlacke und Asche erkennen. Die Sache erklärt sich einfach. Oben an der Kratermündung sucht sich der glühende Strom die erste Rinne, die sich ihm darbietet. In diese stürzt er hinab, fängt aber allmählig an seiner Oberfläche zu erstarren und zu oxydiren an. Allein die sich bildende dicke Kruste bleibt nicht in Ruhe; theils bleibt die Lava im Innern flüssig und arbeitet weiter, theils drängen immer neue Massen von oben nach. So wird die Kruste, während sie sich bildet, fortwährend zerstört, und dies gibt die zerrissenen formlosen Schollen, die nun immer weiter nach unten geschoben werden, wo sie sich endlich hoch über dem Boden emporstauen müssen. Der weiße Keil, der darüber liegt, wird aus ammoniak- und salpeterhaltigen Salzen gebildet, die an der Oberfläche crystallisiren.