

RÖMISCHE PORTRÄT-PLASTIK

VON
ROBERT WEST

I

EDIZIONE ANASTATICA

“L'ERMA” di BRETSCHNEIDER - ROMA
1970

PAUL ARNDT

in

Verehrung und Dankbarkeit

gewidmet

INHALT

	Seite
Verzeichnis der Abbildungen auf den Tafeln I—LXX	IX
Verzeichnis der Museen und Photographen	XV
Vorwort	1
Einleitung	5
Kapitel I: Die italisch-etruskische Porträtplastik	17
Kapitel II: Die Anfänge der stadtrömischen Porträtplastik	30
Kapitel III: Das Bildnis der Republik	48
Kapitel IV: Das spätrepublikanische Porträt	63
Kapitel V: Der Porträtkopf der Cäsar-Periode	74
Kapitel VI: Die Porträtstatue der Cäsar-Periode	88
Kapitel VII: Das Frauenbildnis der Republik und der frühaugusteischen Zeit	97
Kapitel VIII: Das Bildnis des Cäsar Augustus	111
Kapitel IX: Das höfische Porträt der augusteischen Periode	124
Kapitel X: Das bürgerliche Porträt der augusteischen Periode	141
Kapitel XI: Die Porträtstatue der augusteischen Periode	149
Kapitel XII: Der Porträtkopf der Tiberius-Zeit	166
Kapitel XIII: Die Porträtstatue der Tiberius-Zeit	187
Kapitel XIV: Die Bildnisse des Caligula	201
Kapitel XV: Das Porträt der Claudius-Periode	205
Kapitel XVI: Das claudische Frauenporträt	215
Kapitel XVII: Das Porträt der Neronischen Zeit	228
Kapitel XVIII: Der Übergang zur flavischen Periode	239
Anmerkungen zu Kapitel I—XVIII	249

Tafeln I—LXX

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

auf den Tafeln I—LXX

Abb. Nr.	Tafel	Abb. Nr.	Tafel
Einleitung		Kapitel II	
1	Kopf eines ägyptischen Königs. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	22	Sarkophag des Scipio Barbatus und Kopf des sog. Ennius. Rom, Vatikan VIII
2	Perikles. Rom, Museo Barracco	23	Kalksteinkopf. Palestrina VIII
3	Sog. Brutus. Rom, Konservatoren-Palast	24	Statue des sog. Arringatore. Florenz, Museo Archeologico VIII
3 a	— Profilansicht	25	Kopf des Arringatore IX
4	Sog. Sabouroffscher Kopf. Berlin, Altes Museum	26	Kopf des sog. Magistrats aus Tarquinia IX
5	Archaischer Strategenkopf. Rom, Museo Barracco	27	Togatus. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg VIII
6	Strategenkopf des 5. Jahrhunderts. Rom, Museo Benito Mussolini	28	Kopf des Togatus. Kopenhagen IX
7	Strategenkopf aus der Zeit der Perserkriege. München, Glyptothek	29	Rednerstatue. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg VIII
Kapitel I		30	Büste des Norbanus Sorix. Neapel, Museo Nazionale IX
8	Bronzekopf eines Knaben. Florenz, Museo Archeologico	31	Unbekannter. Neapel, Museo Nazionale IX
9	Grabmal des „Obesus Etruscus“. Florenz, Museo Archeologico	32	Sog. Heraklit. Neapel, Museo Nazionale IX
10	Sogenannter „Brutus“. Rom, Konservatoren-Palast	Kapitel III	
11	Kopf einer Sarkophagdeckel-Figur. Chiusi, Museum	33	Leichenporträt. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg X
12	Kopf des sog. Magnaten aus Corneto (Tarquinia). Rom, Vatikan: Museo Gregoriano	34	Grabrelief des Septimius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg X
12 a	— Profilansicht	35	Leichenporträt. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg X
13	Bronzekopf des sog. Feldherrn. Paris, Bibliothèque Nationale	36	Leichenporträt. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg X
14	Fiesolander Bronzekopf. Paris, Louvre	37	Büste des Vilonius Varro. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg X
15	Marmorkopf eines jungen Mannes. Neapel, Museo Nazionale	38	Terrakottakopf. Rom, Vatikan: Museo Gregoriano X
16	Bronzekopf eines Athleten. London, Britisches Museum	39	Altmännerkopf. Aquileja, Museo Archeologico XI
17	Votivkopf. München, Sammlung Antiker Kleinkunst	39 a	— Profilansicht XI
17 a	— Profilansicht	40	Altmännerkopf. Berlin, Altes Museum XI
18	Votivkopf. München, Sammlung Antiker Kleinkunst	41	Altmännerkopf. Neapel, Museo Nazionale XI
18 a	— Profilansicht	42	Altmännerkopf. Dresden, Albertinum XI
19	Jünglingskopf aus Terrakotta. München, Sammlung Antiker Kleinkunst	43	Männerkopf. Paris, Louvre XI
19 a	— Profilansicht	44	Grabrelief. Berlin, Altes Museum XII
20	Terrakotta-Votivkopf. Rom, Vatikan: Museo Gregoriano	45	Grabrelief des Lucius Vibius. Rom, Vatikan XII
21	Kalksteinkopf aus Palestrina. Berlin, Altes Museum	46	Grabstein der Rupilier. Rom, Kapitulum Museum XII
		47	Grabrelief sog. „Cato und Porzia“. Rom, Vatikan XII
		48	Bronzekopf eines Isispriesters. Neapel, Museo Nazionale XIII

Abb. Nr.	Tafel	Abb. Nr.	Tafel
49	Kopf eines Opfernden. Rom, Vatikan . . .	82	Octavian. Rom, Vatikan, Sala dei Busti . . .
50	Männerkopf. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	82a	— Profilansicht
51	Cicero. Florenz, Uffizien	83	Unbekannter aus Pompei. Neapel, Museo Nazionale
Kapitel IV		Kapitel VI	
52	Sog. Marius. München, Glyptothek . . .	84	Sog. Redner. Paris, Louvre
53	Sog. Sulla. München, Glyptothek . . .	85	Kopf des Redners
54	König Attalos. Berlin, Altes Museum . .	86	Ofellius von Delos. Athen, National-Mu- seum
55	Cicero. Rom, Vatikan	87	Sog. Sextus Pompeius. Paris, Louvre . .
56	Sog. Cicero. Florenz, Uffizien	88	Panzerstatue des Julius Caesar. Rom, Kon- servatoren-Palast
57	Pompeius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	89	Togatus. Paris, Louvre
58	Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg	Kapitel VII	
59	Terrakottabüste eines Unbekannten. Bos- ton, Museum of Fine Arts	90	Terrakottakopf. Rom, Vatikan: Gregoria- num
60	Unbekannter Römer. Neapel, Museo Na- zionale	91	Terrakottakopf. Rom, Vatikan: Grego- rianum
61	Bronzekopf eines Unbekannten. Neapel, Museo Nazionale	92	Jungmädchenkopf. Rom, Vatikan: Grego- rianum
62	Unbekannter Römer. Rom, Vatikan . . .	93	Jungmädchenkopf. Rom, Torlonia . . .
63	Unbekannter griechischer Priester (?). Rom, Vatikan	94	Frauenkopf. Rom, Thermen-Museum . .
64	Unbekannter Römer. München, Glypto- thek	95	Frauenkopf. Dresden, Albertinum . . .
65	Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg	95a	— Profilansicht
66	Isispriester. Florenz, Uffizien	96	Frauenkopf. Rom, Vatikan: Museo Chia- ramonti
67	Unbekannter Römer. Rom, Vatikan . . .	97	Mädchenkopf. Parma
68	Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg	98	Kopf einer alten Frau. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg
69	Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg	98a	— Profilansicht
70	Unbekannter Römer. Rom, Kapitolini- sches Museum	99	Frauenkopf. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg
71	Unbekannter Römer. Berlin, Altes Mu- seum	100	Frauenkopf. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg
Kapitel V		101	Unbekannte Römerin. Florenz, Uffizien .
72	Julius Caesar. München, Graf Luxburg .	102	Kleopatra (?). London, Britisches Mu- seum
73	Julius Caesar. Neapel, Museo Nazionale .	103	Jungmädchenkopf. Berlin, Antiquarium .
74	Julius Caesar. Rom, Vatikan: Museo Chia- ramonti	104	Octavia. Paris, Louvre
75	Julius Caesar. Rom, Museo Barracco . .	105	Unbekannte. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg
76	Julius Caesar. Berlin, Altes Museum . .	106	Unbekannte. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg
77	Sog. Julius Caesar. Florenz, Uffizien . .	107	Unbekannte. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg
78	Sog. Julius Caesar. Rom, Kapitolinisches Museum	108	Livia in jungen Jahren. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg
79	Sog. Julius Caesar. Rom, Vatikan: Sala dei Busti	109	Jungmädchenkopf. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg
80	Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg	109a	— Profilansicht
81	Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg	110	Jungmädchenkopf. Kopenhagen, Glypto- thek Ny Carlsberg

Abb. Nr.	Tafel	Abb. Nr.	Tafel
Kapitel VIII		Kapitel X	
111	Kopf der Augustusstatue von Prima Porta. Rom, Vatikan XXVIII	149	Grabrelief der Furier. Rom, Kapitol. Mu- seum XXXV
112	Augustus. Paris, Louvre XXVIII	150	Sog. Antonia minor. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg XXXVI
113	Augustus. Florenz, Uffizien XXVIII	151	Sog. Antonia minor. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg XXXVI
114	Augustus. Florenz, Uffizien XXVIII	152	Unbekannte. Rom, Vatikan XXXVI
115	Augustus. Rom, Kapitol. Museum XXVIII	153	Unbekannte. Rom, Vatikan XXXVI
116	Bronzekopf des Augustus. Rom, Vatikan. Bibliothek XXVIII	154	Mädchenkopf. Dresden, Albertinum XXXVI
117	Augustus. Rom, Kapitol. Museum XXIX	154a	— Profilansicht XXXVI
118	Augustus. München Glyptothek XXIX	155	Bronzener Männerkopf. New-York, Me- tropolitan Museum XXXVII
119	Augustus. Paris, Bibliothèque nationale XXIX	156	Sog. Sulla. Paris, Louvre XXXVII
120	Augustus. London, Britisches Museum XXIX	157	Unbekannter. Paris, Louvre XXXVII
121	Augustus. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg XXIX	158	Sog. Pompeius. Rom, Kapitol. Museum XXXVII
122	Augustus. Rom, Thermen-Museum XXIX	159	Unbekannter. Dresden, Albertinum XXXVII
123	Reliefbild des Augustus. Berlin, Altes Museum XXX	160	Säuglingskopf. München, Sammlung. Ant. Kleinkunst XXXVII
124	Bronzebüstchen des Augustus. Paris, Louvre XXX	161	Sarkophagdeckelfigur. Rom, Thermen- Museum XXXV
125	Augustus. Rom, Vatikan XXX		
126	Augustus. Rom, Lateran. Museum XXX	Kapitel XI	
Kapitel IX		162	Augustus als Jupiter. Neapel, Museo Na- zionale XXXVIII
127	Livia, Bronzebüste. Paris, Louvre XXXI	163	Augustus von Prima Porta. Rom, Vati- kan XXXVIII
128	Livia. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carls- berg XXXI	164	Genius des Augustus. Rom, Vatikan XXXVIII
129	Livia. Rom, Lateran. Museum XXXI	165	Augustus. Rom, Vatikan XXXIX
130	Livia. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carls- berg XXXI	166	Augustus als Apollo. Rom, Vatikan XXXIX
130a	— Profilansicht XXXI	167	Vipsanius Agrippa als Neptun. Venedig, Fondaco dei Turchi XXXIX
131	Vipsanius Agrippa. Florenz, Uffizien XXXI	168	Augustus. Berlin, Altes Museum XXXIX
132	Julia (?). Berlin, Altes Museum XXXII	169	Augustusstatue (mit fälschlich aufgesetz- tem Kopf des Lucius Verus). Rom, Vatikan XL
133	Tiberius. Neapel, Museo Nazionale XXXII	170	Drusus d. Ä. Rom, Lateran. Museum XL
134	Tiberius. Rom, Kapitol. Museum XXXII	171	Panzerstatue. Rom, Lateran. Museum XL
135	Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg XXXII	172	Marcus Holconius Rufus. Neapel, Museo Nazionale XL
136	Tiberius. Berlin, Altes Museum XXXII	173	Nonius Balbus sen. Neapel, Museo Na- zionale XLI
137	Tiberius. Rom, Vatikan XXXII	174	Tiberius. Neapel, Museo Nazionale XLI
138	Tiberius, Kameo des Hierophilos. Wien, Kunsthistor. Museum XXXIII	175	Viciria Archas. Neapel, Museo Nazionale XLI
139	Nero Drusus. Rom, Lateran. Museum XXXIV	176	Grabstatue einer Unbekannten. Rom, Ka- pitolinisches Museum XLI
140	Antonia. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg XXXIII		
141	Antonia. Rom, Kapitol. Museum XXXIII	Kapitel XII	
142	Antonia. Statue. Paris, Louvre XXXIV	177	Agrippa Postumus. Rom, Thermen-Mu- seum XLII
143	Antonia. Büste. Paris, Louvre XXXIII	178	Agrippa Postumus. Rom, Kapitolin. Mu- seum XLII
144	Jungmädchenbildnis. Paris, Louvre XXXIII	179	Agrippa Postumus. Neapel, Museo Na- zionale XLII
145	Gaius Caesar. Rom, Kapitol. Museum XXXIII	180	Reliefkopf eines Knaben. Rom, Museo Barracco XLII
145a	— Profilansicht XXXIII		
146	Lucius Caesar, Bronzebüstchen. Wien, Kunsthistor. Museum XXXIII		
147	Lucius Caesar, Bronzestatuette. New- York, Metropolitan Museum XXXIV		
148	Gemma Augustea. Wien, Kunsthistor. Museum XXXIV		

Abb. Nr.	Tafel	Abb. Nr.	Tafel
181	XLIII	215	XLVIII
Tiberius, Kopf der sitzenden Statue aus Veji. Rom, Vatikan		Der jüngere Drusus. Rom, Lateran	
182	XLIII	216	XLIX
Tiberius. Paris, Louvre		Togastatue des Tiberius aus Capri. Paris, Musée du Louvre	
183	XLIII	217	XLIX
Tiberius, Kopf der Statue aus Privernum. Rom, Vatikan		Augustus als Opfernder. Rom, Vatikan	
184	XLII	218	XLIX
Tiberius, Bronzekopf. Rom, Thermen- Museum		Togatus. Rom, Vatikan	
185	XLII	219	XLIX
Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg		Marcus Calatorius. Neapel, Museo Na- zionale	
186	XLIII	220	L
Tiberius. Neapel, Museo Nazionale		Togatus Barberini. Rom, Palazzo Barberini	
187	XLIII	221	L
Drusus d. J. Neapel, Museo Nazionale		Togatus aus Caere. Rom, Lateran. Mus.	
188	XLIII	222	L
Drusus d. J. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg		Togatus, sog. Cato. Rom, Lateran. Mus.	
189	XLIV	223	L
Unbekannte Römerin (Livilla). Neapel, Museo Nazionale		Sog. Caesar. Berlin, Altes Museum	
189a	XLIV	224	LI
— Profilansicht		Sog. Drusus. Rom, Lateran. Museum	
190	XLV	225	LI
Germanicus. Paris, Louvre		Fundilius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	
191	XLIV	226	LI
Agrippina d. Ä. Rom, Kapitol. Museum		Mammius Maximus. Neapel, Museo Na- zionale	
192	XLIV	227	LI
Agrippina d. Ä. Rom, Lateran. Museum		Statuette eines Opfernden. Paris, Biblio- thèque Nationale	
193	XLIV	228	LII
Agrippina d. Ä. Dresden, Albertinum		Fundilia. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	
194	XLIV	229	LII
Agrippina d. Ä. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg		Ältere Agrippina. Rom, Lateran. Museum	
195	XLV	230	LII
Drusus III. Rom, Thermen-Museum		Eumachia. Neapel, Museo Nazionale	
196	XLV	Kapitel XIV	
Nero (?), Sohn des Germanicus. Berlin, Altes Museum		231	LIII
197	XLV	Caligula. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	
Claudier (Tiberius Gemellus?). Florenz, Uffizien		232	LIII
198	XLV	Caligula. New-York, Metropolitan Mu- seum	
Claudier. Rom, Kapitolin. Museum		233	LIII
199	XLV	Caligula. Paris, Musée du Louvre	
Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg		234	LIV
200	XLVI	Suevetaurilien-Relief. Paris, Louvre	
Sejanus. Neapel, Museo Nazionale		235	LV
201	XLVI	Ptolemaeus v. Mauretanien. Paris, Louvre	
Unbekannter Römer. Neapel, Museo Na- zionale		236	LV
202	XLVI	Ptolemaeus v. Mauretanien. Paris, Louvre	
Unbekannter Römer. Berlin, Altes Mu- seum		237	LV
203	XLVI	Ptolemaeus v. Mauretanien. Rom, Vatikan	
Junger Römer. Rom, Museo Barracco		238	LV
204	XLVI	Unbekannter aus Cos. Paris, Louvre	
Minatia Polla (?). Rom, Thermen-Mu- seum		Kapitel XV	
205	XLVI	239	LVI
Unbekannte Römerin. Neapel, Museo Nazionale		Claudius als Jupiter. Rom, Vatikan	
206	XLVI	240	LVI
Unbekannte Römerin. Modena, Museo Estense		Claudius. Paris, Louvre	
207	XLVI	241	LVI
Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyp- tothek Ny Carlsberg		Claudius. Aquileja. Museo Archeologico	
Kapitel XIII		242	LVI
208	XLVII	Claudius. Neapel, Museo Nazionale	
Tiberius aus Privernum. Rom, Vatikan		243	LVI
209	XLVII	Claudius. Rom, Lateran. Museum	
Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg		244	LVII
210	XLVII	Claudius. Rom, Vatikan	
Sog. Nerva. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg		245	LVII
211	XLVII	Claudius. Neapel, Museo Nazionale	
Sog. Nerva. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg		246	LVII
212	XLVIII	Claudius. Rom, Vatikan	
Togatus. Aquileja, Mus. Archeologico		247	LVI
213	XLVIII	Claudius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	
Germanicus aus Gabii. Paris, Musée du Louvre		248	LVII
214	XLVIII	Claudius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	
Unbekannter. Paris, Musée du Louvre		249	LVII
		Claudius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	
		250	LVII
		Claudius. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg	
		251	LVIII
		Jünglingskopf. Rom, Lateran. Museum	
		252	LVIII
		Unbekannter. Rom, Kapitol. Museum	
		253	LVIII
		Unbekannter. Florenz, Uffizien	
		254	LVIII
		Zirkuskutscher. Rom, Thermen-Museum	

Abb. Nr.	Tafel	Abb. Nr.	Tafel
255	Zirkuskutscher. Rom, Thermen-Museum LVIII		
256	Zirkuskutscher. Rom, Thermen-Museum LVIII		
Kapitel XVI			
257	Messalina und ihre Kinder. Paris, Bibliothèque Nationale LIX		
258	Frauenstatue. München, Glyptothek . . . LXI		
259	Frauenkopf. Dresden, Albertinum . . . LIX		
260	Frauenkopf. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg LIX		
261	Frauenkopf. Florenz, Uffizien LIX		
262	Messalina (?). Berlin, Altes Museum . . LX		
263	Messalina und Britannicus (?). Paris, Louvre LXI		
264	Claudisches Familienbild. Wien, Kunsthistorisches Museum LIX		
265	Agrippina d. J. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg LX		
266	Agrippina d. J. Florenz, Uffizien LX		
267	Agrippina d. J. Rom, Kapitolinisches Museum. (Nicht Uffizien) LX		
268	Unbekannt. Paris, Louvre LX		
269	Unbekannte. Neapel, Museo Nazionale . LX		
270	Balbus Tochter. Neapel, Museo Nazionale LXI		
271	Sog. Große Herculenerin. Dresden, Albertinum LXI		
Kapitel XVII			
272	Nero. Rom, Thermen-Museum LXII		
273	Nero. München, Glyptothek LXII		
274	Nero-Apollo. Rom, Vatikan LXV		
275	Nero, Bronze. Rom, Vatikan LXII		
276	Octavia minor (?). Neapel, Museo Nazionale LXV		
277	Unbekannter. Neapel, Museo Nazionale LXV		
278	Caecilius Jucundus. Neapel, Museo Nazionale LXIII		
279	Unbekannter. Neapel, Museo Nazionale LXIII		
280	Unbekannter. Rom, Thermen-Museum LXIII		
281	Domitius Corbulo. Rom, Kapitol. Museum LXIII		
282	Unbekannter. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg LXIV		
283	Unbekannter. London, Britisch. Museum LXIV		
284	Zirkuskutscher. Rom, Thermen-Museum LXIV		
285	Gruppe. Rom, Kapitolin. Museum . . . LXV		
286	Kinderkopf. Rom, Museo Barracco . . . LXIV		
Kapitel XVIII			
287	Galba (?). Paris, Musée du Louvre . . . LXVI		
288	Otho. München, Glyptothek LXVI		
289	Zirkuskutscher. Rom, Thermen-Museum LXVI		
290	Vitellius (?). Rom, Kapitolin. Museum LXVI		

Münzen: Fig. 1—114, Tafel LXVII—LXX

VERZEICHNIS DER MUSEEN

aus denen Stücke auf den Tafeln abgebildet sind

(Die Zahlen entsprechen den Abbildungsnummern auf den Tafeln)

- | | |
|---|--|
| <p>Aquileja, Museo Archeologico
Nr. 39, 39a, 212</p> <p>Athen, Nationalmuseum
Nr. 86</p> <p>Berlin, Altes Museum
Nr. 4, 21, 40, 44, 54, 71, 76, 123, 132, 136, 168, 196, 202, 223, 262</p> <p>Berlin, Antiquarium
Nr. 103</p> <p>Boston, Museum of Fine Arts
Nr. 59</p> <p>Chiusi, Museum
Nr. 11</p> <p>Dresden, Albertinum
Nr. 42, 95, 95a, 154, 154a, 159, 193, 259, 271</p> <p>Florenz, Museo Archeologico
Nr. 8, 9, 24, 25</p> <p>Florenz, Uffizien
Nr. 51, 56, 66, 77, 101, 113, 114, 131, 197, 253, 261, 266</p> <p>Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg
Nr. 1, 27, 28, 29, 33—37, 50, 57, 58, 65, 68, 69, 80, 81, 98, 98c, 99, 100, 105—110, 121, 128, 130, 130a, 135, 140, 150, 151, 185, 188, 194, 199, 207, 210, 211, 225, 228, 231, 248—250, 260, 265, 282, 288</p> <p>London, British Museum
Nr. 16, 102, 120, 283</p> <p>Modena, Museo Estense
Nr. 206</p> <p>München, Glyptothek
Nr. 7, 52, 53, 64, 118, 258, 273</p> <p>München, Graf Luxburg
Nr. 72</p> <p>München, Sammlung Antiker Kleinkunst
17, 17a, 18, 18a, 19, 19a, 160</p> <p>Neapel, Museo Nazionale
Nr. 15, 30, 31, 32, 41, 48, 60, 61, 73, 83, 133, 162, 172—175, 179, 186, 187, 189, 189a, 200, 201, 205, 219, 226, 230, 242, 245, 269, 270, 276—279</p> <p>New-York, Metropolitan-Museum
Nr. 147, 155, 232</p> <p>Paris, Bibliothèque Nationale
Nr. 13, 119, 227, 257</p> | <p>Paris, Musée du Louvre
Nr. 14, 43, 84, 85, 87, 89, 104, 112, 124, 127, 142, 143, 144, 156, 157, 182, 190, 213, 214, 216, 233—236, 238, 240, 263, 268, 287</p> <p>Parma
Nr. 97</p> <p>Rom, Palazzo Barberini
Nr. 220</p> <p>Rom, Museo Barracco
Er. 2, 5, 75, 180, 203, 286</p> <p>Rom, Museo Capitolino
Nr. 46, 70, 78, 115, 117, 134, 141, 145, 145a, 149, 158, 176, 178, 191, 198, 252, 267, 281, 285, 290</p> <p>Rom, Konservatoren-Palast
Nr. 3, 3a, 10, 88</p> <p>Rom, Lateran. Museum
Nr. 126, 129, 139, 170, 171, 192, 215, 221, 222, 224, 229, 243, 244, 251</p> <p>Rom, Museo Benito Mussolini
Nr. 6</p> <p>Rom, Museo Nazionale delle Terme
Nr. 94, 122, 161, 177, 184, 194, 204, 254—256, 272, 280, 284, 289</p> <p>Rom, Museo Torlonia
Nr. 93</p> <p>Rom, Vatikan
Nr. 22, 45, 47, 49, 55, 62, 63, 67, 111, 125, 137, 152, 153, 163—166, 169, 181, 183, 208, 209, 217, 218, 237, 239, 246, 247, 274, 275</p> <p>Rom, Vatikanische Bibliothek
Nr. 116</p> <p>Rom, Vatikan: Museo dei Busti
Nr. 79, 82, 82a</p> <p>Rom, Vatikan: Museo Chiaramonti
Nr. 74, 96</p> <p>Rom, Vatikan: Museo Gregoriano
Nr. 12, 12a, 20, 38, 90, 91, 92</p> <p>Tarquinia
Nr. 26</p> <p>Venedig, Fondaco dei Turchi
Nr. 167</p> <p>Wien, Kunsthistor. Museum
Nr. 138, 146, 148, 264</p> |
|---|--|

Für das Werk wurden u. a. Aufnahmen folgender Herkunft benutzt (ein großer Teil sind Museumsaufnahmen)

Albertinum, Dresden
Alinari, Florenz
Altes Museum, Berlin (Julius Bard)
Anderson, Rom
Bengtson, Kopenhagen
British Museum, London
Brogi, Florenz
F. Bruckmann AG., München
B. Coolidge, Boston

Deutsches Archaeol. Institut, Rom
A. Giraudon, Paris
Glyptothek Ny Carlsberg, Kopenhagen
Glyptothek, München (Franz Kaufmann)
Kunsthistorisches Museum, Wien
Lateranisches Museum, Rom
Les archives photographiques d'art et d'histoire, Paris

Metropolitan-Museum, New-York
Moscioni, Chiaramonti
Museo Chiaramonti, Rom
Pettenkofer, München
Pignat, Udine
Sammlung Antiker Kleinkunst, München
W. Tryde, Kopenhagen

VORWORT

Das Interesse für die römische Kunst ist verhältnismäßig jung. Bis zum Jahre 1895 galt die bildende Kunst der Römer den Archäologen als Verfallserscheinung. Es ist charakteristisch, daß Winckelmann wie Goethe in Rom nur nach griechischer Kunst frugen, ja, daß der Begriff der antiken Kunst und der antiken Schönheit ihnen synonym mit dem Begriff des Griechentums blieb, das beide doch auf römischer Erde und durch die Vermittlung des römischen Kopisten kennen lernten. Noch Jakob Burckhardts Verhältnis zu den römischen Werken ist ein historisch oder kulturgeschichtlich bedingtes. Die objektive stilkritische Würdigung blieb der ganzen Periode des italischen Kunstschaßens, also der Leistung von rund 600 Jahren, versagt.

Allein der römischen Baukunst, die sich gar zu energisch geltend machte, als daß man sie mit vorgefaßten Meinungen hätte abtun können, wurde eine gewisse Selbständigkeit und somit ein Anrecht auf künstlerische Bewertung zugestanden. Doch sah die ältere Archäologie auch in ihr vorzugsweise die Abhängigkeit von griechischen Vorbildern und suchte ihre Bedeutung mehr in der konstruktiven Bewältigung technisch schwieriger Probleme, im Zweckbau, wie wir heute sagen würden, als in der formalen Gestaltung. Es war ein Axiom geworden, daß die Römer ein unkünstlerisches Volk gewesen und auf dem Gebiete der bildenden Kunst sich nur als minder begabte Nachahmer der Griechen betätigt hätten.

Da erschien 1895 Wickhoffs „Wiener Genesis“ und führte hinsichtlich der römischen Skulptur und Malerei eine völlig neue Problemstellung in die antike Kunstwissenschaft ein. Anschließend an seine kritische Beurteilung der Wiener Genesis-Miniaturen durchleuchtete er die ganze römische Kunstübung der augusteischen und flavischen Periode. Mit seiner Aufweisung der „kontinuierenden“ Darstellungsmethode und des „Illusionismus“ hatte er zwei wesentliche ästhetische und stilbildende Faktoren der römischen Bildnerei bloßgelegt. Streng sachlich und wissenschaftlich wie das Werk ist, kam es doch stellenweise einer revolutionären Streitschrift nahe und wirkte revolutionierend auf die Archäologie ein. Der „Husarenritt“ Wickhoffs brachte Leben und Bewegung in die Katakombenluft der römischen Kunstforschung.

Im Jahre 1901 erschien Alois Riegls „Spätromische Kunstindustrie“. Er griff das Problem der römischen Kunst von einer anderen Seite, auf anderem Boden und auf einer anderen Entwicklungsstufe an. Dadurch bot seine Arbeit die Ergänzung zu der von Wickhoff angebahnten Erforschung des römischen Stilwollens. Während Wickhoff sich hauptsächlich auf die Bildhauerei und Malerei der augusteischen und flavischen Zeit beschränkt hatte, machte Riegel die kunstgewerbliche Produktion zur

Grundlage seiner Ausführungen und beschäftigte sich vorzugsweise mit der spät-römischen Periode. Die Kunst des 3. und 4. Jahrhunderts, die konstantinische Periode, die bisher als Verfallserscheinung gegolten hatte, wurde auf ihren Eigenwert untersucht. Riegl fand, wie seinerzeit Wickhoff, in der augusteischen und flavischen Periode, auch hier die Keime einer neuen Ästhetik des Sichtbaren, einen neuen künstlerischen Gestaltungswillen, einen Anfang neuer Dinge statt einer Erstarrung des Vergangenen. Trotz Strzygowskis Bemühungen, ein gänzlich Erlahmen der abendländischen Produktionsfähigkeit in des „Oriens Umarmung“ zu demonstrieren und trotz einseitiger hellenistischer Einstellung einiger Gelehrter hat sich doch seither die Erkenntnis mehr und mehr Bahn gebrochen, daß die römische Kunst keineswegs als Verfall oder minderwertige Nachahmung der griechischen Kunst, als eine letzte Phase des ermüdeten Hellenismus behandelt werden kann, sondern daß sie ihren eigenen Gesetzen unterliegt, Ausdruck eines besonderen völkischen Seins, Schauens und Stilwollens ist, folglich nicht nur in ihrem Verhältnis zur klassisch griechischen Antike, sondern vor allem als für sich zu recht bestehende Individualkunst zu werten sei. Je mehr sich die neuere Forschung mit dem spezifisch Römischen in der Kunstübung des römischen Imperiums befaßt hat (ich erinnere hier an die Arbeiten Paul Arndts, Studniczkas, Sievekings, Weikerts, Kaschnitz-Weinbergs, Poulsens, della Seta und Eugenia Strongs), desto entschiedener hat sich die Erkenntnis ihres Persönlichkeitsgehaltes geltend gemacht.

Nirgends aber läßt sich die Selbständigkeit der römischen Kunst gegenüber der griechischen, die ihre Lehrmeisterin war, klarer ersehen als im römischen Porträt. Diese Aufgabe der Kunst steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem rein Menschlichen und mit dem lebendig Alltäglichen als irgend eine andere. Es ist ein Gebiet, dem seit den Mumienporträts der ägyptischen Grabkammern bis zu den Photographien der Neuzeit das gleiche Interesse, die gleiche persönliche Anteilnahme entgegengebracht wird. Heute wie vor zweitausend Jahren unterliegt die Porträtgestaltung den gleichen Spannungen von höchster künstlerischer Vollendung bis zum bescheidenen Abkonterfeien. Das magische Moment, welches im Porträt als solchem liegt, die Bewahrung lebendiger Züge längst Verstorbener tritt in dem römischen Bildnis durch den Ursprung desselben aus dem Ahnenkultus und der Votivplastik mit sinnvoll betontem Pathos hervor. Dieser unmittelbare, zugleich alltäglich reale und magisch religiöse Zusammenhang des Porträts mit dem Leben, das Menschliche, alle Zeiten Überdauernde, gibt diesem Kunstzweig einen Anspruch auf allgemeineres Interesse als das rein künstlerische oder kunstgeschichtliche.

Darum wendet sich meine Arbeit nicht ausschließlich an die Gelehrten, sondern auch an den Laien. Natürlich gibt es bereits eine Menge vortrefflicher Einzelstudien über das römische Porträt, diese sind aber alle zu einseitig spezialisiert, zu streng wissenschaftlich gehalten, um für den Laien lesbar zu sein und sie sind außerdem meist in fachwissenschaftlichen Zeitschriften verstreut, welche dem Laien schwer zugänglich sind. Was bisher nicht vorliegt, ist eine zusammenfassende Entwicklungsgeschichte des römischen Porträts.

von den ersten Anfängen der italischen, etruskischen, vorrömischen und frührömischen Zeit bis zu dem Ausklingen im 5. und 6. Jahrhundert n. Chr. Rein formengeschichtlich läßt sich diese Aufgabe nicht lösen. Das geistesgeschichtliche Moment, das kulturgeschichtliche und biographische vor allem, muß bei dem Bildnis des Menschen jeder Zeit berücksichtigt werden. Eben dadurch bleibt aber der Zusammenhang mit dem Leben gewahrt.

In diesem Buche habe ich den Versuch gemacht, in großen Zügen den Werdegang der römischen Porträtplastik an der Hand von Münzbildern, Porträtköpfen und Porträtstatuen darzustellen. Zu ganz besonderem Dank verpflichtet bin ich Herrn Professor Dr. Paul Arndt. Er hat den lernbegierig und etwas ängstlich sich ihm nahenden jüngeren Fachgenossen stets mit Belehrung, Rat und ermutigenden Worten gefördert. Wenn ich mir heute erlaube, ihm dieses Buch zu widmen, so erfülle ich damit lediglich eine Dankspflicht für alles, was ich von ihm lernen durfte. Zugleich möchte ich hier aber auch noch einige aufrichtige Dankesworte richten an die Herren Professor Dr. Max Bernhart (München), Dr. Diepolder (München), Professor Dr. Habich (München), Professor Dr. Rose (Weimar), Professor Dr. Johannes Sieveking (München) und Dr. Weikert (München). Sie alle waren stets unermüdlich bereit, mir durch Rat und Tat beizustehen. Ich verdanke jedem Einzelnen wertvolle Hinweise und Förderung. Herrn Direktor Dr. Frederic Poulsen in Kopenhagen, Herrn Professor Dr. Kurt Regling in Berlin und Herrn Professor Dr. Curtius in Rom, sowie den Herren Direktoren des Louvre in Paris, des Britischen Museums in London, des Metropolitan Museums in New York und des Museum of Fine Arts in Boston sage ich hiermit noch einmal meinen Dank für ihre Bereitwilligkeit, mir Abbildungsmaterial wie Münzabgüsse zur Verfügung zu stellen.

Großgmain, Juni 1932.

ROBERT WEST

EINLEITUNG

Die in Klammern gesetzten römischen Zahlen entsprechen den Tafeln, auf denen die betr. Abbildungen bzw. Figuren wiedergegeben sind.

Die hochstehenden Zahlen weisen auf die Anmerkungen am Schlusse des Werkes hin.

Die drei Völker der Antike, in deren Kunstschaffen das Porträt eine Rolle gespielt hat, sind die Ägypter, die Griechen und die Italer.

An drei charakteristischen Beispielen der Porträtbildnerei dieser drei Völker möge die Verschiedenheit ihrer Einstellung zum Porträt dargestellt werden:

Dem aus Diorit geformten Kopf eines Königs der 12. Dynastie in dem Kopenhagener Museum Ny-Carlsberg (I, Abb. 1),¹ der in mehreren Repliken vorhandenen Periklesbüste des Barracco-Museums (I, Abb. 2)² und dem bronzenen, sogenannten Brutus des Konservatorenpalastes in Rom (II, Abb. 3 u. 3a).³

In dem ägyptischen Kopf erkennen wir das Porträt eines besonderen Menschen, in welchem jedoch die Rassenmerkmale das Individuelle stark überwiegen, ja sogar dieses Individuelle wesentlich bestimmen. Der Charakter dieses Kopfes ist der Charakter des Volksstammes, nicht dieses Königs. Er ist die Verkörperung seiner Rasse. Darum sind die ethnographischen Züge scharf betont: die rundliche Stirn, die geschlitzten Augen, die dicken Backenknochen und die Art, wie sich die Tränendrüsen über ihnen sacken, die scharfen Linien, mit welchen die Backen sich gegen die Mundpartien abzeichnen, der wulstige, breite Mund, das eckige Kinn. Das alles ist mit brutaler Energie zusammengeballt. Wir spüren die Kraft, die diese Züge spannt und hart werden läßt. In mächtiger Höhe, ohne Unterbrechung, türmt sich der Kriegshelm schroff über diesem Kopf empor, mit dem er zu einer Einheit zusammengeschmolzen scheint und dessen Starrheit er betont. Durch ihn erhält das scheinbar Einmalige und Besondere dieses Rassenkopfes jene solide und klar gefaßte Stilisierung, welcher er die hohe Monumentalität seiner Wirkung verdankt.

Es handelt sich also bei diesem Ägypter um ein monumentalisiertes und künstlerisch stilisiertes Rassenbildnis. Der Ägypter ging von dem Vorhandenen und Beobachteten aus und schuf daraus ein Kollektivporträt, das er mit allen Mitteln seiner Kunst über den Einzelfall erhöhte zum Denkmal der Rasse.

In formaler Hinsicht ist die stark ausgeprägte Tektonisierung auffallend. Dem Bildhauer war die Struktur, das Gebaute des Kopfes weit wesentlicher als das Organische. Form wird auf Form getürmt, klar und mit scharfer Präzision voneinander getrennt. Aus primitiven geometrischen Grundformen, dem Kubus, der Pyramide ist das Ganze zusammengefügt. Die harte Plastizität der Masse ist nicht die des organischen Lebens, sondern der kubischen Form.

Dieses ägyptische Rassendenkmal ist eins mit den Bauten der Ägypter. Das Formempfinden aus dem heraus es geboren wurde, ist das gleiche, welches die Pyramide, den Obelisk und die Tempelmauern schuf.

Die Büste des Perikles bietet den schärfsten Kontrast zu diesem ägyptischen Werk. Sie versetzt uns in eine andere Welt. Sie ist Ausdruck nicht nur einer anderen Rasse und einer anderen Kultur, sondern und vor allem einer anders gearteten Weltanschauung und damit eines anderen Formenbegriffs.

Der charakteristische Wesenszug der griechischen Kultur, wie er vor allem auch aus dem griechischen Mythos hervorgeht, ist ihre Tendenz zur Vermenschlichung. Jede Idee, jeder Wunsch und jede Vorstellung nahm für die Griechen menschliche Gestalt an. Sie wurden zur organischen Form. Wie ihm der Mensch das Maß aller Dinge war, so war er ihm auch die einzige faßbare Form des Geistigen. So wurden ihm die Götter alle zu Menschen. Es ist natürlich, daß ein so veranlagtes Volk, dem der Mensch an sich der höchste aller Begriffe war, nun auch wiederum ein Ideal des Menschen aufstellen mußte, das vom Wesen und der Erscheinung der Rasse abgeleitet, dieser Rasse übergeordnet war. Der Heros ist eine rein griechische Erfindung.⁴ Grade im Gegensatz zu den Rassenmerkmalen der orientalischen Völker bildete sich dem Griechen in der Phantasie die Vorstellung des abendländischen Menschen in leuchtender Reinheit aus. Diese Idee gewann Fleisch und Blut, wuchs organisch auf zum lebendigen Menschen, nicht zum monumentalisierten Bildnis einer Rasse, sondern zur menschlich nahen und menschlich wahren Verkörperung des Ideals, zum vergöttlichten Menschen, zum Heros.

Die Perikles-Herme des Barracco-Museums zeigt dieses Idealbildnis in edelster Reinheit. Das klare Oval des Gesichtes ist fest umrissen und doch vibrierend vom Puls inneren Lebens, die ruhige Stirn, der weiche Bogen der Brauen, unter welchen die großen Augen milde gradeaus blicken, die grade Form des Nasenrückens, der in einer Linie mit der Stirn verläuft, die zarte Modellierung der Backen, die vollen, schön gezeichneten Lippen, das weiche Gelock des Bartes um Kinn und Wangen, das alles entspricht nicht einer Beobachtung, sondern einer Vorstellung: der des vollkommenen menschlichen Organismus.

Während bei dem Ägypterkopf der Helm dazu diente, die Monumentalität der Erscheinung zu sichern, das Konstruierte des Kopfes zu versteifen und das Anorganische der Form zu betonen, hat er hier die Bestimmung, das Oval des Gesichtes zu verlängern und das organische Leben durch den Kontrast der metallenen Form deutlich hervorzuheben. Die an den Schläfen vorquellenden Locken mildern die Härte des Übergangs von der weichen Gesichtsförmung zu dem Stahl des Helmes.

Entgegen der Primitivität und brutalen Energie des ägyptischen Kopfes macht sich eine stille Klarheit und religiöse Festigkeit des Wollens geltend, welche nur ein hoch kultiviertes Volk als Menschheitsideal fassen konnte. Während der ägyptische Kopf die Monumentalisierung des Ethnographischen und Besonderen bietet, stellt der griechische die Verkörperung des Ethisch-Allgemeinen dar. Das Bildnis des abendländisch griechischen Menschen entspricht einem ethischen Ideal mehr noch als einem körperlichen.⁵

Nun kann kein Zweifel sein, daß der ägyptische Kopf viel entschiedener den Porträtcharakter wahrt als der griechische. Vergleicht man die beiden Köpfe, so weist sich zunächst der ägyptische als Porträt, der griechische als Idealtypus aus. Das Überraschende ist dann aber, daß diese idealisierte Form die organisch lebendige ist, während die porträtmäßige Bildung rein konstruiert erscheint. Die Plastik des griechischen Kopfes ist in formaler Hinsicht der Ausdruck organischen Wachstums — entstanden wie die jonische Säule aus der Einfühlung in das Wesen der organischen Form und ihrer Entwicklung, während der ägyptische Kopf das errechnete Resultat konstruktiven Gestaltungswillens ist. Daher das Weiche, Lebende und Atmende, das

Fließende der Formen in einem Falle, das Starre, Gepreßte, Harte und Schneidende im anderen.

Jede Aufstellung eines Ideals hat die Anpassung des Wirklichen an dieses Ideal zur Folge. Das Menschheitsideal, das die Griechen in Philosophie, Dichtung und Kunst aufstellten, hat einen maßgebenden Einfluß auf den Werdegang des europäischen Menschen ausgeübt. Das Bild des abendländischen Menschen, wie er aus angeborener Anlage unter dem Einfluß der griechischen Kultur geworden, bringt nun die italische Porträtplastik.

Hier handelt es sich nicht mehr um ein Rassenporträt wie in dem ägyptischen Bildnis und ebensowenig um ein Idealporträt wie im Falle des griechischen Kopfes, sondern um ein Individualporträt, das als Repräsentant des in Kampf und Not der Zeit gewordenen abendländischen Menschen gelten kann.

Während der griechische Kopf im Vergleich zu dem ägyptischen als Ausdruck einer anderen Rasse und einer anders gearteten Kultur erschien, sein Verhältnis zu diesem also ein negatives war, überwiegt bei dem italischen Kopf das Positive seines Zusammenhangs mit der griechischen Kunst. Dieser Zusammenhang läßt sich vielleicht am ehesten auf die Formel bringen: Ideal und Wirklichkeit. Der Grieche schuf das Idealbild des abendländischen Menschen, der Italer das wirkliche Bildnis eines abendländischen Menschen — wie er geworden unter der Einwirkung dieses Ideals. So eigenartig und individuell die italische Porträtplastik aller Jahrhunderte bleibt, so klar sich in ihr die Entwicklung der italischen Rasse durch römische Kultur und Weltanschauung spiegelt, immer bleibt als übergeordnetes Moment das griechische Ideal des abendländischen Menschen in der römischen Kunst erkennbar. In dem gleichen Maße, in welchem griechische Götterlehre, griechische Wissenschaft und griechische Dichtung Religion, Denken und Empfinden der Römer beeinflussten, blieb auch das griechische Menschheitsideal in ethischer und ästhetischer Beziehung als Wunschbild wirksam in Kunst und Leben.

Der sogenannte Brutus des Konservatorenpalastes ist eines der ältesten naturgetreuen Bildnisse des abendländischen Menschen. Zweifellos ein Werk der italischen Bronzeplastik, ist er ungefähr im Anfang des 3. Jahrhunderts vor Christus entstanden. Es ist nun von hohem Interesse zu sehen wie sich die Wirklichkeit, die den Italer vor allem interessierte, zu dem Ideal verhält. Wir finden auch hier wieder die lange schmale Form des Kopfes. Das Gesicht ist eher länglich als breit, die Stirn hoch und rein. Die Augen haben, trotz aller individuellen Bildung den ruhigen und ernsten Blick der griechischen Antike. Der ethische Charakter ist der gleiche geblieben: einfache menschliche Würde und strenger Ernst spricht auch aus diesem Kopf. Ganz anders aber ist der Mund geformt. Er ist bei dem Italer ungewöhnlich groß und durchschneidet die untere Hälfte des Gesichtes mit einer energisch gezogenen Horizontale. Die Lippen sind schmal und fest aufeinander gepreßt. Es fehlt die Sinnlichkeit des griechischen Mundes. Der Bart ist nicht weich lockig wie bei dem griechischen Kopf, sondern borstig und hart. Die Nase springt energisch gebogen scharf aus dem Gesicht vor. Die Ohren sind groß und häßlich geformt. Der Umriss des Kopfes hat nichts von der Elastizität des griechischen. Er ist sachlich und trocken. Wir haben hier das einfache, naturwahre Bildnis eines Italers des 3. Jahrhunderts. Die unverkennbare Monumentalität des Werkes mag zum Teil auf seine mutmaßliche Zugehörigkeit zu einem öffentlichen Denkmal zurückzuführen sein, ist aber im übrigen der künstlerischen Behandlung zu danken. Es ist nicht die bewußte Monumentalisierung des Sonderfalls zum Rassendenkmal wie bei dem ägyptischen Porträt, nicht die Verkörperung einer Menschheitsidee wie bei dem griechischen Bildnis, sondern die künst-

lerische Verarbeitung des tatsächlich Vorhandenen zum objektiven Bildnis eines Einzelmenschen.

Das Wesentliche aber, was diesen „Brutus“ von dem ägyptischen und dem griechischen Kopf unterscheidet, ist nicht der ethische Charakter der Porträtauffassung, sondern die formale Behandlung. Vergleichen wir die drei Köpfe in der Frontansicht miteinander, so ergibt sich die weit geringere Plastizität des italischen Kopfes sofort. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn wir das Profil des Brutus betrachten (II, Abbildung 3a). Dieser Kopf ist buchstäblich in die Fläche projiziert und auf zwei Ansichten berechnet, die Vorderseite und das Profil. Der Beschauer verliert die Vorstellung eines rundplastischen Werkes und vermag keine vollrunde Ergänzung des Kopfes durch die Phantasie vorzunehmen. Die Silhouette wirkt ohne alle Plastizität der Binnenformen. Das Relief des Kopfes ist ein so flaches, durch rein lineare Mittel erzeugtes, daß die Körperlichkeit der vollrunden Plastik dadurch verloren geht. Bei der en face-Ansicht sprechen vor allem die starken horizontalen und vertikalen Linien der Augenbrauen, der Nase, des Mundes. Auch hier erhalten wir den Eindruck einer mäßigen Reliefföhe. Es wäre ein Leichtes, diesen Kopf im flachen Relief eines Kameenbildes zu schneiden. Zu dieser Flächenhaftigkeit und Linearität des Kopfes kommt aber ein Drittes hinzu: Das Sichverlieren der plastischen Form im Raum. Die Reliefwirkung dieses Kopfes hat das Eigenartige, daß sie dem Beschauer keine feste Rückwand suggeriert, sondern einen unbegrenzten Raum, aus dem sich die plastische Form als Silhouette hervorhebt, eben weil sich, wie dies in der Natur tatsächlich der Fall ist, die Plastizität der Form im Luftraum auflöst. Plastische Wirkungen stehen im umgekehrten Verhältnis zur Größe des umgebenden Raumkubus. Jede Zunahme an Raumweite bedingt eine Einbuße an Plastizität. Die flache Silhouette ist die Erscheinungsform der Dinge im Raum, erwärmt und erläutert durch malerisch-lineare Momente.

Der ägyptische wie der griechische Kopf sind vollrunde Ausschnitte aus dem Raum, unabhängig von ihm. Die plastische Form ist in beiden Fällen isoliert im luftleeren Raum. Hier in dem Italer haben wir zum erstenmal die im Raum schwebende, von Luft und Licht zersetzte Form. Die tiefe Lagerung der Augen unter buschigen Brauen ist zweifellos ein dem Hellenismus entlehntes Motiv, aber das Charakteristische liegt in der Art wie der Italer dieses Motiv verwertet. Er gibt in der Versenkung des Blickes die unermessliche Raumtiefe aus dem er stammt und zugleich die ebenso unermessliche Raumweite, in die er taucht. Die ganze Körperlichkeit des Kopfes wird nur durch den umgebenden Raum geschaffen. Raum und Luft bilden die Voraussetzung dieser Plastik, die ein Bestandteil des Raumes ist. Die unplastische Bildung der Stirn, der Nase, der Backen, der Haare, des Mundes, des Bartes sind in ihrer Wirkung durchaus von Luft und Licht abhängig.

Fläche schiebt sich hinter Fläche, kulissenartig verankern sich die Formen durch unsichtbare aber fühlbare Bindungen. Diese Räumlichkeit der formalen Bildung erscheint hier zum erstenmal. Der Brutus ist weder kubisch konstruiert wie der ägyptische Kopf, noch organisch gewachsen wie der griechische, sondern räumlich-flächenhaft und linear-malerisch konzipiert. Damit wird ein neues Gestaltungsprinzip in die plastische Kunst getragen. Dieses neue Gestaltungsprinzip ist der Beitrag der Italer zum skulpturalen Schauen und Schaffen der Antike.

Dieser räumlichen Wirkung ist zum Teil die Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit des Kopfes zu danken. Während wir bei dem ägyptischen und bei dem griechischen Kopf ein gewisses Fremdgefühl behalten, ein Bewußtsein, daß sich zwischen uns und diese Köpfe eine Reihe von Vorstellungen schieben, welche ein unmittelbares

Erkennen des verwandten Menschenwesens hemmen und diese Bildnisse auf ein anderes Niveau der künstlerischen Gestaltung erheben, empfinden wir den „Brutus“ unmittelbar als Porträt. Das geschieht einerseits, weil die formale Gestaltung eben die ist, welche wir von der umgebenden Wirklichkeit im Raum gesehener und sich im Raum hinter und neben einander schiebender Dinge kennen, andererseits weil die Wiedergabe des Menschen auf einer Stufe der getreuen Naturbeobachtung gehalten ist, welche Steigerung wie Entfremdung ausschließt.

Nun erhellt aber aus dieser Vergleichung auch sofort, daß nur der italische Kopf im strengen Sinn als echtes Porträt gelten kann. Was aber verstehen wir unter diesem Begriff: Das echte Porträt? Worin besteht das Wesen des Porträts im Gegensatz zu dem Ideal-Bildnis oder zum Rassen-Denkmal?

Das Porträt ist die Wiedergabe der äußeren Erscheinung eines individuellen Menschen in einem beliebigen Material. Voraussetzung eines jeden Porträts ist die Erkennbarkeit der Wiedergabe: die Ähnlichkeit. Der Beschauer muß imstande sein, in dem Werke ohne weiteres das Abbild einer bestimmten Persönlichkeit zu erkennen. Daraus geht hervor, daß die Porträtkunst in viel höherem Maße als alle anderen Zweige der bildenden Kunst in unmittelbarer Verbindung mit dem Menschen selbst steht. Die Aufgabe der Porträtgestaltung bringt den Künstler in ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis zum Modell. Sein Werk muß vor allem dem Vorbild ähnlich sein. Naturwahrheit ist die erste Forderung, die an das Porträt gestellt wird. Objektivität ist die erste Forderung, die an den Künstler gestellt wird. Die Erfüllung dieser beiden Forderungen genügt bereits, um ein echtes Porträt herzustellen. Das echte Porträt ist aber nicht notwendig identisch mit dem künstlerischen Porträt. Ein ähnliches Bildnis ist noch kein Kunstwerk. Zu der objektiven Beobachtung und Wiedergabe tritt als zweites Moment die subjektive Auffassung und Verarbeitung des Künstlers. Erst in dieser zweiten Phase wird das Porträt zum Rang eines Kunstwerks erhoben. Je nach der Veranlagung des Künstlers, den Wünschen des Bestellers und vor allem dem kulturellen und sozialen Milieu, aus welchem das Werk hervorsticht, wird bei der Porträtgestaltung die Naturwahrheit einerseits oder die künstlerische Verarbeitung andererseits vorherrschen. Die künstlerische Auffassung hat stets die Tendenz, sich die Naturwahrheit dienstbar zu machen. Das vollkommenste Porträt wird dasjenige sein, in welchem die Kunstgestaltung, von der Naturwahrheit ausgehend, diese im Kunstwerk interpretiert und zu einer neuen Wahrheit der künstlerischen Erkenntnis umformt.

Sobald aber die künstlerischen Gesichtspunkte bei der Porträtgestaltung vorherrschen und zu einer Ausschaltung oder auch nur zur Hintansetzung der Modelltreue, also der sachlichen Ähnlichkeitswiedergabe führen, hat das Werk die Sphäre des echten Porträts verlassen. Es reiht sich der Gruppe der Pseudo-Bildnisse ein, die als „idealisierte“ Porträts bezeichnet werden.

Als echtes Porträt kann dagegen sehr wohl ein Werk bezeichnet werden, das naturwahr und sachlich gestaltet ist, auch wenn die Konzeption eine unkünstlerische und die Ausführung eine handwerksmäßige ist. Ein unechtes Porträt ist dagegen das vollendetste Kunstwerk, sobald es sich von der Naturwahrheit und objektiven Ähnlichkeit emanzipiert hat. Als echte Porträts müssen demnach die realistischen und veristischen Bildnisse gelten, während die idealisierten und monumentalisierten Darstellungen zu den unechten Porträts gerechnet werden. Es ist hierbei belanglos ob die „Idealisierung“ im Sinne formaler Schönheit oder im Sinne des Charaktersausdrucks oder der Verhäßlichung geschieht. Wesentlich ist allein, daß die „Idee“ für die Darstellung maßgebend ist, nicht die Modelltreue und daß in irgendeiner Richtung, sei es

zum formal Schönen, zum Häßlichen oder auch zum Charakteristischen, die Natur eine Steigerung oder Abschwächung erfahren hat. Das Bildnis hört auf Porträt zu sein, sobald es sich vom Individuellen löst und in die Sphäre des Allgemeinen, Überindividuellen abschweift.

Das Problem, welches die Porträtaufgabe dem Künstler stellt, liegt in der Vereinigung unbedingter Naturwahrheit und Modelltreue mit künstlerischer Gestaltung. In diesem Sinn haben aber weder die Ägypter noch die Griechen das Problem erfaßt. Die Italer und nach ihnen die Römer waren die ersten, welche mit absoluter Sachlichkeit an die Lösung der Aufgabe herantraten.

Nun baut sich aber die bildende Kunst der Römer, wie ihre gesamte Kultur auf der griechischen auf. Sie ist daher nur auf der Grundlage des Griechentums verständlich. Es handelt sich hierbei nicht nur um eine Erkenntnis dessen, was die Griechen schon geleistet hatten und als maßgebendes Vorbild den Römern boten, sondern auch und vor allem darum, welche Aufgaben die Griechen noch nicht in Angriff genommen hatten, welche Möglichkeiten der schöpferischen Tätigkeit dem römischen Kunstwillen frei blieben. Jede Betrachtung und Würdigung der römischen Kunst setzt eine genaue Kenntnis der vorangehenden griechischen Leistung voraus.

Auf dem Gebiete der plastischen Menschendarstellung besteht die Leistung der Griechen in der vollendeten rundplastischen Wiedergabe der nackten menschlichen Gestalt und, hiermit zusammenhängend, in der Schaffung des klassischen Kopftypus. Die Gesichtspunkte, welche bei der Schaffung dieses Kopftypus maßgebend waren, stehen in unlösbarem Zusammenhang mit ihrer statuarischen Plastik. Als sekundäres aber sehr wichtiges Moment tritt hinzu die seelische und religiöse Einstellung der Griechen zum Porträt.

Als oberstes, alle plastische Form gleichmäßig bindendes Gesetz galt den Griechen die körperliche Tastbarkeit. Als Inbegriff aller Form galt ihnen der nackte menschliche Körper. Mit vollem Zielbewußtsein gingen sie von Anfang an auf die vollkommene Wiedergabe des in seinen Muskelfunktionen und seiner anatomischen Struktur klar verstandenen menschlichen Körpers aus.

Der nackte menschliche Körper ist der vollkommenste plastische Gegenstand. In seinem natürlichen Größenverhältnis ist er für die menschliche Hand durchaus abtastbar, während sich die tastende Hand gleichzeitig von seinen Gefühlsreaktionen gegen den Druck Rechenschaft gibt. Kein anderer Gegenstand der Darstellung ist dem menschlichen Tastgefühl so durchaus in seiner passiven Empfindungsfähigkeit wie in seiner aktiven Bewegungsfähigkeit bekannt. Als die Griechen daher anfangen im nackten menschlichen Körper das oberste Problem der Kunst zu sehen, berücksichtigten sie in erster Linie nicht die Wirkung der Erscheinung auf das Auge des Beschauers, sondern die Wirkung auf dessen Tastgefühl. Die Modellierung eines menschlichen Körpers ist bei den Griechen eine so feine, daß die letzten Subtilitäten überhaupt nicht durch das Auge wahrnehmbar sind, während sie sich dem tastenden Finger sofort fühlbar machen. Um aber die volle taktische Wirkung der nackten Statue zu sichern, mußte auch der Kopf an dieser Tastbarkeit teilnehmen. Nun entzieht sich, vom rein seelischen Ausdruck abgesehen, aber grade der Kopf dem Tastgefühl insofern, als das Auge, unberührbar durch seine Beschaffenheit, wiederum lediglich durch seine Durchsichtigkeit und Farbe wirkt, das heißt, in der bildenden Kunst rein optisch begriffen werden muß, während Augenbrauen, Wimpern, Lippen, Nasenflügel, Haare, in erster Linie einen optischen Reiz ausüben. Diesen Reiz empfanden die griechischen Meister auf das lebhafteste und es galt nun der Gefahr zu entgehen, durch die individuelle Wiedergabe der optischen Reize die Tastbarkeit zu lockern. Die Aufgabe, die

sich Pheidias und seine Schule stellten, bestand darin, optischen Reiz in tastbare Form umzusetzen, sie damit zur allgemein gültigen festzulegen und alles das auszuschalten, was nur als optische Erscheinung gelten mußte: Der schnelle Blick der Augen, das Zittern der Nasenflügel, das Atmen der Lippen. Man ging so weit, die Augen der plastischen Wiedergabe überhaupt zu entziehen und sie entweder durch die Malerei oder durch Glas darzustellen, eine Lösung, die aber, da sie einen inneren Widerspruch gegen die Gesetze der Plastik enthält, bald als unbefriedigend erkannt werden mußte. Charakteristisch ist die Bildung des Nasenrückens in einer fortlaufenden Linie mit der Stirn. Grade hier sollte nichts den geschlossenen Umriß der Form unterbrechen. Die starke Plastizität der griechischen Köpfe, das durch ihren Anblick stets hervorgerufene Gefühl der ruhigen, tastbaren Masse wird vor allem durch diese Stirn- und Nasenpartie, sowie durch die feste Rundung des Kinnes hervorgerufen.⁶

Diesen Kopftypus entwickelte die griechische Kunst erst im Reifestadium ihrer klassischen Periode. Wir besitzen archaische Werke des 6. und frühen 5. Jahrhunderts (wie den Rayetschen Kopf, den Rampinschen Kopf, den Sabouroffschen Kopf) (III, Abb. 4), die uns beweisen, daß sich die Griechen damals bereits auf dem Wege zum echten Porträt befanden. Schwerlich hätten aber die griechischen Bildhauer die Entsakungskraft besessen, den entscheidenden Schritt von der in archaischer Zeit bereits erreichten sprühenden Individualität des Porträts zur fest umrissenen Unpersönlichkeit des klaren Typus zu tun, wenn sie nicht in der Tat das menschliche Gesicht weit weniger interessiert hätte als der menschliche Körper. Eine gewisse Gleichgültigkeit gegen das Besondere der Gesichtsbildung im Vergleich mit der Darstellung des nackten Körpers ist eine natürliche Folge des plastischen Sehens der Griechen und ihrer fortwährenden, instinktiven Berücksichtigung der Tastbarkeit alles Dargestellten. Trotzdem bedeutet aber diese Beschränkung auf den Typus, nachdem die Fähigkeit zur Wiedergabe des Individuellen bereits vorhanden war, einen Akt ungeheurer künstlerischer Einsicht und Selbstzucht.

Ein Volk vom künstlerischen Feingefühl der Griechen mußte aber auch das Mißverhältnis spüren, in welchem die starre Stilisierung des Kopfes — wie sie noch bei den Äginetenfiguren erscheint — zu den naturwahr durchgeführten Körperformen stand. Der Grieche wurde sich bewußt, daß auch der Kopf an den Funktionen des Körpers teilnehmen, ihm als überzeugende Wiedergabe des Lebens entsprechen mußte. Die absolute Harmonie einer griechischen Statue des 5. Jahrhunderts liegt in dieser Einbeziehung des Kopfes in die körperliche Individualität. Der Körper dominiert, nicht der Kopf. Dieser ist bloß die harmonisch bescheidene Ergänzung der vom Körper vorgezeichneten menschlichen Wesenheit. Um das zu erreichen, mußte die griechische Plastik einen Kopftypus schaffen, der an sich als schön empfunden wurde und dessen Anpassungsfähigkeit ihn vor jeglicher Erstarrung und Schematisierung bewahrte.

Der im 5. Jahrhundert v. Chr. geschaffene klassische Typus leiht sich willig jedem Stimmungsausdruck wie jedem Ausdruck körperlich-geistigen Erlebens. Der Urtypus ist geschlechtslos, er bringt daher den Begriff des Menschenantlitzes in absoluter Reinheit zur Anschauung. An ihm lernte die griechische Plastik alle Phasen des seelischen Ausdrucks darstellen. Sie beherrschte die Mimik des Gesichtes bevor sie an eine individuelle Bildung des Kopfes, an das Porträt heranging.

Aber grade diese Ausbildung des Typus zur vollendeten Ausdrucksfähigkeit und Lebenswahrheit wirkte hemmend auf die Entwicklung des Porträts zurück, denn während der Typus sich willig der Darstellung verschiedenartiger seelischer Affekte leiht, wird im Porträt die reine Anschauung des seelischen Lebens oder des momen-

tanen Affektes durch das Besondere der Gesichtsbildung gestört, durch den Zufall gewisser Äußerlichkeiten abgeschwächt oder gar durch bestimmte charakteristische Linien karikiert.⁷

Unvermeidlich war es auch, daß durch die Typisierung wie durch die fast ständige Verbindung des Kopfes mit dem Akt, der Kopf in der griechischen Menschendarstellung relativ belanglos wurde. In der bekleideten Gestalt gewinnt naturgemäß der Kopf die Bedeutung des allein Menschlich-Echten in der Erscheinung. Bei der Nacktfigur verliert er diesen Anspruch auf Interesse um so mehr, wenn er als Typus keinen Aufschluß über die Einzelpersönlichkeit zu geben vermag. Der Grieche hat daher ganz folgerichtig das Wesentliche vom Menschen, das er zu sagen hatte, stets dem Ausdrucksgehalt des Körpers selbst anvertraut. Darum vermischen wir den Kopf entweder überhaupt nicht, wenn er, wie häufig der Fall ist, verloren gegangen, oder er spielt in dem Erinnerungsbild, das wir von der Statue mitnehmen, nur eine nebensächliche Rolle.

Dadurch daß der Grieche den menschlichen Körper zum Träger des Ausdrucks machte, erhielt er im Laufe der Jahrhunderte eine staunenswerte Virtuosität in der Wiedergabe seelischer Affekte durch die Körperhaltung und Gebärdensprache. Zum Beweise mögen Werke von solcher Innigkeit des Empfindens dienen wie das Orpheusrelief in Neapel und wie die zahlreichen Grabreliefs.

Der Ausdruck der Trauer, der leisen Wehmut, die Abschiedsstimmung ist auf diesen Grabreliefs in endlosen Variationen wiederholt. Nicht ein einziges Mal wird aber der Kopf als Träger des Gefühlsausdrucks merklich betont. Er nimmt lediglich teil an der durch die Körperhaltung und Gebärde wiedergegebenen seelischen Stimmung. Eben darum geben aber die Grabreliefs auch den sichersten Aufschluß über die ablehnende Stellung der griechischen Klassiker zum Porträt. Diese griechischen Grabreliefs sind nur in Originalen vorhanden. Da sie niemals von Künstlern ersten Ranges gearbeitet waren, entgingen sie der späteren Kopiertätigkeit. Wir stehen also dem Griechentum hier unmittelbar gegenüber, wir sehen es da, wo es sich am naivsten offenbarte, in der Sphäre des Alltäglichen, Intimen und zugleich Religiösen. Wir sehen hier, was der Durchschnitts-Grieche, der Mann aus dem Mittelstande, von der Plastik forderte. Wenn irgendwo, so war an diesen Grabstelen die Gelegenheit für ein naturwahres Porträt gegeben. Bei den Römern entwickelte sich die Porträtplastik vorzugsweise aus der Sepulkralkunst und im Zusammenhang mit dem Kultus der Verstorbenen. Grade hier und grade in den besten Werken der besten Periode findet sich aber der griechische Typus stets ohne die leiseste Anwandlung zur porträtmäßigen Modifikation. Alles Individuelle und Realistische bleibt dauernd ausgeschaltet. Auf dem Grabmal des Thraseas im Berliner Museum⁸ findet sich der Typus der Klassik in voller Lebenswärme und weicher Rundung. Es wäre dem Meister dieses Werkes zweifellos nicht schwer geworden, individuelle Züge des Verstorbenen in seine Darstellung aufzunehmen. Daß er es nicht tat, entsprach also wohl nicht allein einer künstlerischen Gepflogenheit, die das Porträt an dieser Stelle als etwas Geschmackloses, das künstlerische Gefühl Verletzendes empfunden hätte, sondern auch dem, in einer tieferen Bewußtseinsschicht gelegenen sittlichen Schamgefühl, welches dem Griechen verbot, seine Individualität gewissermaßen nackt vor aller Augen zu zeigen. Diese Keuschheit hinsichtlich der Persönlichkeit, des individuellen Seelenlebens, bildet das Korrelat der griechischen Gefühlsreinheit in ihrer Darstellung des Nackten. Sie empfanden das Nackte nicht als etwas Unkeusches oder gar Schamloses, weil sie darin das allen Gemeinsame, allen Natürliche sahen, niemals den Sonderfall.

Die ersten eigentlichen Porträtaufgaben, welche sich die griechischen Bildhauer