

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

**Das antike Grabporträt besonders bei den Etruskern &
Römern**

Lichtenberg, Reinhold

Strassburg, 1900

Die Römer

[urn:nbn:de:bsz:31-270175](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-270175)

DIE RÖMER.

Die älteste Bestattungsform der Römer war die nicht nur in Etrurien, sondern in ganz Italien und grossen Theilen Mitteleuropas zur Bronze- und ältesten Eisenzeit übliche, die Verbrennung und Beisetzung der Vase in den tombe a pozzo und dann in tombe a fossa oder cassone, wenn der ganze Körper beerdigt wurde. Die anderen Formen des Grabmales entwickelten sich denen entsprechend, wie sie in Etrurien herrschten, und werden wohl auch von diesem Lande beeinflusst sein, wie ja die Römer so Vieles ihrer Cultur dem Volke der Etrusker entlehnt haben.

Zu beiden Seiten der aus Rom führenden Strassen begannen dicht vor den Thoren die Reihen der Grabmäler; denn wie in Etrurien und wohl auch bei den meisten Völkern war die Beerdigung in der Stadt verboten. Von den vielen, oft prächtigen Denkmälern dieser Strassen ist leider die Mehrzahl der Zeit und noch mehr der Zerstörungslust der Menschen zum Opfer gefallen. Die entwickelteren sind entweder unterirdische Grabkammern (Hypogäen) von verschiedenartigen Grundrissen oder überirdische Gebäude (Hypergäen), welche den Raum für die Beisetzung der sterblichen Ueberreste enthalten. Oft wurden in diesen Gebäuden etruskische Vorbilder nachgeahmt; so zeigt ein Grabmal bei Albano, das vom Volksmunde den Horatiern und Curiatern beigeschrieben wird, eine Construction, die nach den Ueberlieferungen dem Grabmale des Porsenna sehr ähnlich war. Auf einem quadratischen Unterbaue erheben sich fünf spitze Kegel, ein grösserer in der Mitte, vier kleinere um ihn an den Ecken. Auch die Gestalt eines sich auf quadratischem Unterbau erhebenden Cylinders möchte ich auf etruskischen Einfluss, nämlich auf die cucumellaartigen Gräber, wie sie in der Gegend von Vulci und Cäre und an mehreren anderen Orten vielfach vorkommen, zurückführen. Diese Form selbst ist aber

auch schon keine primitive mehr, sondern aus dem tumulus, der in mannigfacher Anlage bei vielen alten Völkern vorkam, entstanden. Die letzten und wohl prächtigsten dieser Art sind das Grab der Caecilia Metella an der via Appia, das Grabmal Hadrian's und das des Augustus. Sehr wahrscheinlich erscheint es mir, dass auch diese einstens über dem Steincylinder einen Kegel von Erde trugen, woselbst kleine Bäume oder wenigstens Rasen gepflanzt waren. Andersartige Anlagen von römischen Bestattungsstellen werden bei anderer Gelegenheit zu erwähnen sein.

Trotz der Pracht, welche diese Gräber nach aussen entfalten, tritt das Porträt ziemlich spät an denselben auf. Der Grund mag zum Theile darin liegen, dass die Römer keine Nekropolen wie die Etrusker hatten, sondern ihre Gräber an die Strassen verlegten. Dadurch erhielten ihre Grabanlagen nicht den intimen Zug, der dem Nachbarvolke eigen war. Das Denkmal selbst sollte durch schöne und grosse architectonische Formen die Aufmerksamkeit des Wanderers auf sich lenken und so von dem Todten Kunde geben; es musste zu diesem Zwecke natürlich trachten, seine Nachbarn womöglich durch Prächtigkeit zu überbieten. Da hatte das bescheidene Bildnis wenig Raum; die mächtige Architectur hätte es erdrückt. Für die Angehörigen indessen hatte das Bild, wenn es im Hause ausgestellt war, bei dem ausgeprägten Ahnenculte, dem die Römer huldigten, eine weit höhere Bedeutung, als in dem verhältnissmässig selten besuchten Grabgemache. Im Atrium des Hauses wurden die Bilder der Ahnen, als Wachsmasken, direct über dem Gesichte der Leiche modellirt, schon seit alten Zeiten aufbewahrt und heilig gehalten. Später gewannen diese Bilder auch im Leichenzuge eine repräsentirende Rolle. Anfänglich herrschte lange Zeit die Bestattung bei Nacht, erst gegen Ende der Republik kam die Bestattung bei Tage auf, und mit dieser entfaltete sich auch ein grösserer Prunk beim Leichenzug.

Dieser Zug war es, wo sich die römische Prachtliebe so recht zeigen konnte, und hiebei war dem Porträt eine grosse Rolle zugeheilt. Auf der möglichst reich geschmückten Kline ruhte der Todte, offen sichtbar in seinem Amtskleide und mit den Zeichen seiner Würde geziert. Diese vielleicht auch bei den Etruskern übliche Sitte, denn der Todte wurde bei diesem Volke auch unverhüllt zum Grabe oder zur Verbrennungsstätte gefahren, was wir aus den Reliefs am Körper vieler Aschurnen erkennen können, mag mit ein Hauptumstand gewesen sein, dem die gelagerten Figuren auf den Sarkophagdeckeln ihre geistige Anregung verdanken.

War es durch mancherlei Gründe nicht möglich den Verstorbenen selbst den Blicken der Menge auf dem Wege nach dem Forum, woselbst die *laudatio* stattfand, zu zeigen, so vertrat oft eine Art Puppe in dem Gewande und mit einer Wachsmaske des Todten seine Stelle, und ward entweder auch auf der Kline gelagert oder auf einen Thronessel gesetzt.

Die Maske wurde aber nicht mit bestattet, sondern im Hause den älteren Ahnenbildern zugesellt. Diese alten Bilder, die in Kästchen aufbewahrt wurden, deren Form uns später noch beschäftigen wird, waren hier auch nicht zu ewiger Ruhe verurtheilt, sondern hatten ebenfalls zur Pracht der künftigen Leichenzüge beizutragen. Sie wurden bei diesen Gelegenheiten nämlich von Schauspielern, welche die historischen Costume ihrer Vorbilder anzogen, vorgebunden; und in dieser Art begleitete die gesammte Ahnenreihe den Todten zu seiner letzten Ruhestätte. Wohl zu diesem Zwecke und um in dem vergänglichen Materiale des Wachses nöthig werdende Reparaturen vornehmen zu können, blieben diese Wachsporträts immer von ihrer kopfförmigen Unterlage abnehmbar.

So sehen wir bei den Römern einen Begräbnisbrauch zu hoher Vollkommenheit entwickelt, der bei verschiedenen anderen Völkerschaften in seinen Anfängen zu bemerken ist. Die Masken, welche bei indianischen Stämmen Amerikas und von den Negern in Süd-Africa getragen wurden und z. Th. noch werden, habe ich schon weiter oben erwähnt, und auch von den mykenischen und anderen Metallmasken ist es wohl möglich, dass sie zwar nicht von anderen Personen zur Darstellung des Verstorbenen benutzt wurden, wohl aber diesem selbst schon während des feierlichen Zuges zum Grabe auflagen. Eine Sitte, die jedenfalls der mimischen Vorstellung durch Andere vorausging.

In diesem Gebrauche der Ahnenbilder konnten die Römer ihre Lust nach möglichster Prunkentfaltung und ihrer Eitelkeit am besten fröhnen. Welchen Eindruck muss es gemacht haben, wenn die Ahnen in langer Reihe, der Zahl nach oft noch durch die verwandter Familien verstärkt, dem Todten das Geleite gaben, um ihn unter ihre Zahl aufzunehmen, und am Forum vor der Rednerbühne ihre reichgeschmückten Stühle einnahmen. Wahrlich, dies wirkte mehr auf die schaulustige Menge, auf die ja bei allem Luxus in Rom am meisten Rücksicht genommen wurde, als die bescheidenen Bildnisse an Grabmälern.

Natürlich konnten und durften sich nur Vornehme diesen Luxus gestatten, denen das *funus indictivum* oder gar das *funus publicum*

gestattet war; die anderen mussten sich mit einfacheren Begräbnissen begnügen. Eine wohl erst später eingerissene Unsitte war es, dass der archimimus, der den zu Bestattenden selbst in Maske und Tracht darstellte, sogar dessen Benehmen parodirte und so auf die Lachlust der Zuschauer wirkte.¹

So liess die Maske durch ihre Oeffentlichkeit und durch den ausgebreiteten häuslichen Cult lange Zeit das Bildnis am Grabe nicht aufkommen. Doch konnte es nicht ausbleiben, dass die Römer mit der Ausbreitung ihrer Herrschaft, bei ihrer ausgesprochenen Fähigkeit ihnen zusagende Sitten und Gebräuche, ja sogar Religionen unterjochter Völker aufzunehmen und national zu verarbeiten, auch diese Art des Todtencultes und der Ausschmückung des Grabes übernahmen; und wirklich sehen wir zu Ende der Republik und ganz besonders in der Kaiserzeit das Grabporträt in Rom eine Entwicklung durchmachen und zu einer Mannigfaltigkeit der Formen gelangen, wie es bis dahin noch bei keinem anderen Volke der Fall gewesen.

Wir haben in diesen späteren Zeiten vier verschiedene Arten der Verwendung des Bildnisses zu unterscheiden. Zwei davon sind uns schon von anderen Völkern bekannt, nämlich das Porträt am Sarkophage und das auf einer Stele oder einem cippus. Zwei andere Arten begegnen wir nun zum ersten Male; bei beiden steht das Bild im Zusammenhange mit der Architectur, und wir haben hier zwischen wirklichem Grabe und dem Kenotaphium, einem Ehrendenkmal in Form des Grabes, ohne dass aber der Verstorbene wirklich darin ruht, zu unterscheiden.

Alle diese Grabanlagen finden wir besonders aus der Zeit der römischen Weltherrschaft und in allen Theilen des grossen römischen Reiches von Africa bis zum Norden Europas, von Spanien bis weit nach Asien in einzelnen Denkmälern vertreten.

Der Grabstein, der wohl aus der verwandten Form der Stele entstanden ist, und der cippus, ein Aufsatz auf das Grab, der in mannigfachen Formen vorkommt, mögen auch in Rom schon lange heimisch gewesen sein, denn beide Formen erscheinen in der ganzen antiken Welt

¹ Die hauptsächlichste Litteratur über das römische Begräbnis, mit Angabe der antiken Schriftquellen bei: Friedländer, Sittengeschichte Roms III⁶. S. 112 ff. Becker-Göll: Gallus III. S. 480 ff. Marquardt: Privatleben der Römer I². S. 340 ff.; Guhl und Koner: Leben der Griechen und Römer.⁶ S. 857 ff. Schiller in Müllers: Handbuch der classischen Alterthumswissenschaft IV. 2². S. 39 f. und Voigt in demselben Werke und Band S. 318 f.

als sehr alter Grabschmuck. Den cippus trafen wir schon auf etruskischen Gräbern, die in sehr alte Zeiten hinaufreichen, und er erhielt sich hier überall, wo Hypogäen in Uebung waren, als Bekrönung, während bei den Hypogäen das Grab durch eine Fassade kenntlich gemacht ward, wovon in Sovana, Bieda, Norchia und anderen Orten schöne Beispiele erhalten sind. Die Stele haben wir ebenfalls schon bei den Etruskern und in Mykenä kennen gelernt, in Griechenland war sie sehr beliebt, kommt besonders als Inschriftstein an ägyptischen Grabmälern vor und scheint auch bei anderen Völkern schon im hohen Alterthume in Gebrauch gewesen zu sein. Auch die Menhirs des westlichen und nördlichen Europas sind grosse Steine, zur Bezeichnung eines Grabes aufgestellt, also den Stelen und Grabsteinen in Bedeutung und Form verwandt.

Der römische Grabstein hatte eine sehr ähnliche Form; er besteht aus einer Platte mit einer Inschrift und zeigt sehr oft eine architektonische oder figurale Verzierung. Von der eigentlichen Stele unterscheidet er sich aber auf zweifache Weise. Die Stele sass auf einer liegenden Platte, unseren Grabsteinen nicht unähnlich, auf dem Grabe auf, der römische spätere Stein aber gehörte, besonders bei den Gräbern aus dachförmig gestellten Ziegelplatten, wie sie bei dem römischen Heere im Ausland vielfach vorkommen, zu den architectonischen Bestandtheilen des Grabraumes selbst, indem er an der Schmalseite unter der Erde zum Abschlusse der Ruhestätte diente. Ferner gehört immer nur eine Stele zu einem Grabe, die römischen Steine dagegen kommen zuweilen einzeln, des Oefteren aber auch zu zweien bis vierten zu einander gehörig vor. Zwei Grabsteine, je einer an jeder Schmalseite, waren besonders beliebt bei Gräbern, die an einer Weggabelung lagen, so dass sie den von beiden Seiten herankommenden Wanderern verkündeten, wer hier zur Ruhe gebettet sei.

Der figürliche Schmuck, der bei der Stele, vielleicht mit Ausnahme der ägyptischen, die häufig nur Inschrift zeigt, ein wichtigster Bestandtheil ist, ist am Grabsteine nicht so unbedingt nöthig. Sehr oft findet sich blos eine Inschrift, welche Namen, Stand und Alter des Todten, oder sonstiges auf ihn Bezügliches angiebt. Wo aber Reliefschmuck vorkommt, wovon uns hier nur solcher zu beschäftigen hat, der uns Kunde von dem Bestatteten giebt, da finden wir eine mannigfache Verwendung des Porträts oder wenigstens porträtähnlicher Züge. Eine der frühesten Formen, wie weiter unten noch zu besprechen sein wird, mag die auf einer Kline ruhende Gestalt sein, die in ver-

schiedenen Szenen zur Verwendung kam; ferner finden sich Porträtköpfe einzelner Personen, von Ehepaaren und ganzen Familien, ebenso wie ganze stehende Einzelgestalten und Gruppen von zwei oder mehreren in verwandtschaftlicher Beziehung zu einander stehenden Persönlichkeiten. Schliesslich giebt es auch solche Grabsteine und sonstige Denkmale, die uns weniger ein Bild der äusseren Gestalt des Menschen, um dessen Erinnerung es sich handelt, zeigen, als vielmehr Szenen, die auf sein Leben Bezug nehmen, also mehr seine Geschichte erzählen, gleichsam sein geistiges Porträt darstellen.

Wann diese Grabsteine zuerst in Aufnahme kamen, ist vorläufig nicht zu bestimmen, denn, weil sie über das ganze römische Weltreich zerstreut überall vorkommen, sind sie noch nicht im Zusammenhange gesammelt und bearbeitet worden, so dass man für dieses Gebiet bis jetzt noch auf die Einzelberichte in verschiedenen Zeitschriften und dergl. angewiesen ist.

Natürlich sind in den vielen, ausserhalb Italiens gefundenen Steinen nicht die ältesten Zeugen für diesen Gebrauch zu erblicken, in Rom selbst werden sie schon lange vor der Kaiserzeit verwendet worden sein. Sepulcralinschriften an Sarkophagen, Säulen und sonst angebracht haben wir viele aus den Zeiten der Republik, worunter die aus dem Scipionengrabe vor Porta Capenna und die der Furier bei Tusculum zu den bekanntesten gehören.¹ Bei einfacheren Gräbern, besonders solchen ohne unterirdischen Gemächern, lag es nahe, die Inschrift auf einer Tafel am Wege leicht sichtbar aufzustellen. Wann aber zuerst der Todte selbst auf der Platte dargestellt wurde, entzieht sich bis jetzt unserer Beurtheilung.

Bernoulli² hält das Porträt mit Recht für «eine echt italische, nicht erst von Griechenland herüberverpflanzte Sitte». Dass das Porträt in Griechenland erst verhältnismässig spät auftritt, habe ich schon früher erwähnt und werde später noch einmal darauf zurückkommen müssen. Nach dem, was ich oben über die Entstehung des Porträts bei den Etruskern sagte, halte ich auch das Bildnis der Römer nicht nur für allgemein italisch, sondern speciell von Etrurien beeinflusst, und dies scheint auch Plinius gedacht zu haben, da er die Statuen der drei Sibyllen, so wie die des Attus Navius, — welche,

¹ Vergl. C.J.L. I. S. 11 ff., dann Nr. 63—72; andere alte Grabsteinschriften C.J.L. I. 1006 ff.

² Römische Ikonographie. Stuttgart 1882. I. S. 1—6.

wenn man von der Statue, die sich Romulus selbst aufgestellt haben soll,¹ absieht, die ältesten in Rom waren, — in die Zeiten des Tarquinius Priscus, d. h. eine Zeit mächtigen etruskischen Einflusses setzt.²

An anderer Stelle spricht Plinius auch von der statuarischen Kunst als einer rein italischen und weist auf die Etrusker als in dieser Kunst besonders erfahren, mit folgenden Worten hin: *Fuisse autem statuariam artem familiarem Italiae quoque et vetustatem indicant Hercules ab Evandro sacratus . . . ; praeterea Janus geminus a Numa rege dicatus, . . . ; signa quoque Tuscanica per terras dispersa, quae in Etruria factitata non est dubium.*»³

Durch lange Zeit aber wurden Statuen nur den besonderer Verdienste wegen zu ehrenden Persönlichkeiten öffentlich auf die Fora gestellt; dann wurde es Sitte, die Bildnisse auch im Hause aufzubewahren, besonders zur Ehrung der Patrone. Bald setzte man auch Inschriften unter die Statuen, die alles über den Dargestellten Wissenswerte bekanntgaben, während man sich an den Begräbnisstellen mit der Inschrift allein begnügte. Auch dies wird durch Plinius bestätigt. Denn dieser Schriftsteller berichtet, nachdem er verschiedene zur Ehrung aufgestellte Statuen, zuletzt die des Harmodios und Aristogeiton erwähnt hat: *«Excepta deinde res est a toto orbe terrarum humanissima ambitione et in omnium municipiorum foris statuae ornamentum esse coepere prorogarique memoria hominum et honores legendi aevo basibus inscribi, ne in sepulchris tantum legerentur. Mox forum et in domibus privatis factum atque in atris; honos clientium instituit sic colere patronos.»*⁴

¹ Plutarch. Romulus Cap. 24 und Plinius. Nat. hist. XXXIV. Cap. VI.

² Nat. hist. XXXIV. Cap. V und VI.

³ Nat. hist. XXXIV. Cap. VII.

⁴ Nat. hist. XXXIV. Cap. IV. Ueber die Quellen des Plinius und sein Verhältnis zu anderen Schriftstellern vergl.: K. Jex-Blake and E. Sellers: *The elder Pliny's chapters on the history of art.* London 1896; Münzer: *Beiträge zur Quellenkritik der Naturgeschichte des Plinius.* Berlin 1897. S. 263 f.; A. Kalkmann: *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius.* Berlin 1898. S. 96 ff. S. 100 ff. Für unseren Zweck können wir von der Frage nach dem Kunstverständnis des Plinius ganz absehen; interessant ist für uns nur, dass diese Ansicht der Ableitung aus etruskischer Kunst, wie sie auch später Nat. hist. XXXV. Cap. XII. § 154 und 157 mit Citirung von Varro für die Thonbildnerei ausdrücklich bezeugt wird, und womit die erhaltenen Monumente, die von der Wirkung Etruriens auf Rom Kunde geben, übereinstimmen, von antiken Schriftstellern überhaupt erwähnt und überliefert wird.

So war die Entwicklung des Porträts ungefähr folgende: Von Etrurien beeinflusst wurden erst Statuen berühmter, um den Staat wohlverdienter Männer an öffentlichen Plätzen aufgestellt, dann stellten einzelne Leute, um andere zu ehren, Statuen in den Häusern auf, und damit im Zusammenhange wurde es üblich, dass die überlebenden Familienmitglieder ihre geliebten Todten als Wachsmasken im Hause aufbewahrten. Die Inschriften, welche man ohne Porträt in den Gräbern anbrachte, wurden dann unter den Statuen auf Tafeln wiederholt, und schliesslich setzte man dann das Porträt, wie man es an anderen Orten zu sehen gewohnt war, auch am Grabe über die Inschrift. So entsteht auf ganz natürliche Weise aus der ursprünglich anderen Zwecken dienenden Statue und Maske der Grabstein mit der Darstellung des Verstorbenen.

Sehr beliebt ward es dann, den Todten auf einer Kline liegend darzustellen, eine Compositionsart, die sich sowohl auf etruskische Vorbilder, besonders die in Tarquinii u. a. Orten hergestellten Figuren auf Sarkophagdeckeln, als auf griechische Stelen stützen konnte und auch als Vorwurf für Vasenbilder schon lange beliebt war. Aber nicht nur auf Etrurien und Griechenland alleine war diese Darstellung beschränkt, wir finden sie auch in Terracotten wieder, welche wahrscheinlich als Weihgeschenke in Tempeln gedient haben,¹ und auf Cypren gefunden wurden, daher der cyprisch-orientalischen Cultur angehören. Diese kleinen Werke der Rundplastik zeigen manche Bezüge zu den etruskischen Sarkophagen. Die Männer sind ganz in derselben Art auf den linken Arm gestützt und lassen den rechten nachlässig sich der Körperlage anbequemen.

Das eine Exemplar des Museums zu New-York ist eine grössere Gruppe. Um eine viereckige Basis stehen auf zwei Seiten drei Klinen, auf deren jeder ein Mann gelagert ist. Zwei dieser Männer haben auch ihre Frauen bei sich, welche ganz wie bei einigen chiusinischen Aschenkisten am Fussende der Kline sitzen. Dadurch sind sie der Isokephalie wegen kleiner ausgefallen als die Männer, welcher Umstand Perrot veranlasste, fälschlich darin Kinder zu erblicken.

Die Bedeutung dieser Composition, die wohl, wie alle antiken genrehaften Scenen, aus älteren, sacralen Zwecken dienenden Bildwerken entstanden ist, scheint mir bei verschiedenen Werken eine sehr verschiedene zu sein. Die Frage, ob bei dem einen Grabmale das jenseitige Leben dargestellt werden sollte, bei dem anderen aber eine Scene aus dem

¹ Perrot et Chipiez III. S. 585. Fig. 397 und 398.

irdischen Leben, wird man mit Stephani¹ dahin beantworten müssen «dass wir bei einem so oft wiederholten Bilde immer nur nach seiner ursprünglichen Bedeutung fragen können. Was sich der Urheber jeder einzelnen Wiederholung gedacht haben möge, ist nie zu erweisen». Meine Ansicht über die Entstehung des Typus ist die, dass er eine Umwandlung einer ursprünglich privat-sacralen Darstellung in ein genrehaftes Bild sei. Diese Umwerthung des inneren Gehaltes von Bildern kommt in der Kunst vielfach vor; besonders der Uebergang vom sacralen zum Genrebild ist ein sehr natürlicher, und wir können ihn auch noch im 16. Jahrhundert beobachten, zu welcher Zeit bei mehreren der biblischen Geschichte entlehnten Vorwürfen allmählig der ursprüngliche Sinn verdunkelt wurde, der allgemeine Gedanke aber sich in Darstellungen des täglichen Lebens weiter erhielt. So sind aus den Verbildlichungen der Gleichnisse von den anvertrauten Pfunden oder vom Könige, der mit seinen Knechten rechnet, dann die bekannten Wechslerbilder des Q. Massys und anderer entstanden.²

Der Gedanke die seligen Götter beim Mahle zu zeigen war für die nicht dem Culte, sondern dem häuslichen religiösen Bedürfnisse dienenden Bildwerke sehr naheliegend, ausserdem wird man auch manchen Weihgeschenken menschlicher Figur recht passend diese Composition untergelegt haben, indem man dadurch gleichsam den Göttern den Dank für die von ihnen verliehenen irdischen Güter abstattete. So wenigstens denke ich mir die Bedeutung der schon erwähnten cyprischen Thongruppen. Aehnlichen Vorstellungen wie die auf Klinen ruhenden Götter verdanken auch die auf den Sarkophagdeckel gelagerten Figuren ihren Ursprung. Sie sind, wie die auf Thronessel gestellten Kanopen Etruriens beweisen, heroisiert gedachte Verstorbene. War die Composition aber einmal vorhanden, so war es, da sie ja in Wirklichkeit im täglichen Leben so oft zu beobachten war, nur ganz natürlich, sie auch ohne religiöse Bedeutung rein als Genrebild zu verwenden. So finden wir neben Götterdarstellungen auch solche des fröhlichen Males lebender Menschen auf griechischen

¹ Stephani, Der ausruhende Herakles. Abdruck aus den Memoires de l'Académie des Sciences de St. Petersburg. VI. Serie. Sciences politiques, histoire, philologie, T. VIII. S. 61. (313.) Vergl. auch Friedländer: De operibus anaglyphis. Königsberg 1847. § 1 und § 4.

² Vergl. meine: Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jhdt. S. 6, u. Springer: Handbuch der Kunstgesch. IV. 138.

Vasen, und auch auf den etruskischen Sarkophagen wird der anfängliche Sinn bald verdunkelt worden sein, wie z. B. die in Relief vorkommenden Kottabosdarstellungen beweisen, die auch in griechischer Kunst sehr beliebt waren. Und dasselbe zeigen auch die später sehr verschiedenen Anordnungen der Figur auf dem Deckel. Wir finden da Damen, die offenbar mit ihrer Toilette beschäftigt sind, wie die *Larthia Scianti*, dann bequemer gelagerte Figuren mit untergeschlagenen Beinen und sogar schlafende. Man stellte eben den Todten, so wie man ihn gekannt hatte, dar, ohne weitere Rücksicht, ob der Beschauer ihn sich im jenseitigen Leben ebenso denken werde.

Wenn dies nun schon von den älteren Werken gilt, so wird dies ganz besonders auch für die jüngeren Grabsteine anzunehmen sein. Für die Behauptung, dass der Todte auf diesen, und besonders auf griechischen Grabsteinen im Jenseits gedacht sei, wurde die oft vorkommende Schlange, die neben der Kline auf einem Baume zu sehen ist, angeführt. Gewiss charakterisirt sie den Abgebildeten als Todten, hat aber vielleicht keine andere Bedeutung, als wenn heutzutage neben das Bildnis eines Verstorbenen ein Kreuz gesetzt wird, das wohl dessen Tod als Christ anzeigt, aber nicht besagen soll, dass er jetzt im Jenseits ebenso aussehe.

Durch diesen genreartigen Zug konnte sich die Darstellung noch lange in römischer Zeit auf Grabsteinen erhalten, als das religiöse Leben der Römer schon sehr gelockert war, Viele atheistischen Ansichten huldigten und sich sogar nicht scheuten, diese Ansichten in den Grabschriften zum Ausdruck zu bringen. Und gerade in dieser Zeit und verbunden mit solchen Grabschriften finden wir des Oefteren das Todtenmahl dargestellt.¹ Natürlich ist aber an der ursprünglichen Bedeutung desselben, entstanden aus Götterdarstellungen, und dann übertragen auf heroisirte Todte nicht zu zweifeln,² und ich will die

¹ Siehe die auch von Stephani (ausruhender Herakles) S. 58 angezogene Inschrift C.J.L. VI. 17985a, in der freilich der Schlusszeile: «Cetera post obitum terra consumit et ignis,» der Anfang «discumbere ut me videtis, sic et apud superos annis quibus fata dedere animulam, colui,» zu widersprechen scheint. Dabei aber dürfte wieder der spöttische Ausdruck *animula* auffallen. Stephani erwähnt an derselben Stelle auch noch andere bezeichnende Grabschriften.

² Die jüngste Litteratur über diese Todtenmahldarstellungen Wolters: Arch. Ztg. XL. 1882. S. 284 ff. P. Gardner: The Journal of Hellenic studies. V. 1884. S. 102 ff. Potier: Bulletin de corr. hell. X. 1886. S. 315 ff. pl. XIV; hier auch die gesammte ältere Litteratur angegeben. Furtwängler: Sammlung Sabouroff. S. 27 ff.; siehe auch Bonner Jahrbücher 1886. Heft 81. S. 87 ff. und 99 ff.

oben kundgegebene Auffassung auch nur für die späte Zeit behaupten, in der die ganze römische Kunst an Breite wohl zunahm, in Bezug auf technische Vollendung und ideelle Vertiefung des Inhalts aber sehr verflachte.

Eine Parallele dazu bieten die auf Grabdenkmälern besonders Sarkophagen ebenfalls oft vorkommenden Hochzeitsdarstellungen, in denen an Stelle der früher immer vorkommenden Juno pronuba durch die Vermenschlichung des Gedankens später eine ältere Frau, die Mutter oder Amme der Braut erscheint, welche das Mädchen dem Bräutigam fast gewaltsam entgegenschleibt. Wie auch hier oft ohne Bewusstsein des eigentlichen Inhaltes gearbeitet wurde, zeigen jene Reliefs, die aus einem früher figurenreichen Bilde nur die Hauptgruppe von drei Personen aufweisen, so dass die Bewegung der älteren Frau, die sich auf der Originalcomposition nach einem herankommenden Hochzeitszuge umsah, nun fast unverständlich ist, nichtsdestoweniger aber beibehalten wurde.¹

Die verschiedenen Compositionsarten, welche für die Scene des Todtenmahles verwandt wurden, sind in der eben angegebenen Litteratur eingehend behandelt. Porträtcharakter gewinnen sie durch den Bezug auf den Verstorbenen, seine wirklichen Züge aber werden sie in den seltensten Fällen wiedergeben. Die Inschrift besagte, wer der Verstorbene sei; dies mit dem Bilde zusammen musste genügen, besonders da gerade solche Grabsteine nach einem Vorbilde in grösseren Mengen auf Vorrath hergestellt wurden. Wie weit man bei der Auswahl auf die beiden vorhandenen Typen, den mit einem bärtigen und den mit einem unbärtigen Manne Rücksicht auf das Aussehen des Todten nahm, dürfte wohl schwer zu ermitteln sein.

Neben diesem Bilde finden wir aber das wirkliche Porträt noch in mannigfacher Weise auch an den Grabsteinen verwendet.

Die Vorderfläche der Steine zeigt zumeist einen Giebel von Pfeilern, welche den Rahmen bilden, getragen. In dem Giebel erscheint sehr oft eine Rosette, zuweilen ein anderes, einfaches Ornament. Zwischen den Pfeilern befindet sich das Bild des Todten und darunter die Inschrift. Der Verstorbene ist also in einem tempelartigen Gebäude dargestellt, und dieser Umstand beweist, dass bis in recht späte Zeiten der Begriff der Heroisirung wenigstens formell weiterwirkte.

In der Kaiserzeit verbreitete sich die Sitte der Grabsteine über das ganze weite Reich, und wo nur ein römisches Lager oder eine

¹ Rossbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmal. Leipzig 1871.

sonstige Ansiedelung der Römer war, finden wir gerade in diesen Grabanlagen die besten Zeugen ihrer Gegenwart, und dadurch gewinnen sie nicht nur für den Kunst- und Culturhistoriker, sondern auch für die antike Geographie, Topographie und Geschichte eine hohe Bedeutung.

Wie schon gesagt, ist das gesammte Material leider noch sehr wenig gesammelt und noch gar nicht gesichtet. Wohl sind die Inschriften fast vollständig in das *Corpus inscriptionum Latinarum* aufgenommen, die Behandlung der Darstellungen ist aber noch recht vernachlässigt. Darum ist es mir gerade für die Grabsteine leider unmöglich das Material aus allen Gebieten des grossen römischen Weltreiches zu behandeln, und dennoch hoffe ich in meinen weiteren Ausführungen keinen wichtigeren Typus zu übersehen, da von wohl allen vorkommenden Arten sich in Deutschland und Oesterreich schöne Beispiele gefunden haben. Besonders in den Rheinlanden wurden, Dank dem historischen Sinne der daselbst Begüterten und den darum zahlreich entstandenen Alterthumsvereinen, schon lange systematische Nachgrabungen vorgenommen, oder wenigstens bei grossen Bauten Sorgfalt auf Conservirung der zu Tage tretenden Alterthümer gelegt, und die Funde in Besprechungen, Tafeln und sonst bekannt gemacht. So ward es mir möglich aus diesen Einzelpublicationen doch ein ziemlich klares Bild über die Verwendung des Porträts an den Grabsteinen zu gewinnen.

Auch kommen die Grabsteine hauptsächlich in den europäischen und sonstigen Militärcolonien des römischen Reiches vor; und dieser Umstand scheint mir von ganz besonderer Bedeutung zu sein.

In Italien selbst beginnt das Hauptverbreitungsgebiet etwa bei Bologna und erstreckt sich von da nördlich über das den Römern einst unterworfenen Europa. — Der Grund hiefür mag darin liegen, dass in Rom selbst die Vermögenden sich prächtigere Grabgebäude errichten liessen, während die grosse Masse des armen Volkes mit einfachen Begäbnisplätzen vorlieb nehmen musste.

In den militärischen Lagern des Auslandes hingegen, wollte die Fürsorge der Kameraden, die das Leben des Verstorbenen in der Fremde mit ertragen hatten, diesem doch ein Denkmal setzen, und für diesen Zweck erwies sich der Grabstein als am besten geeignet und mit den künstlerischen Mitteln, die im Lager zur Hand waren, am leichtesten ausführbar.

Andere Leute aber, besonders Kaufleute, die den Truppen nachgezogen waren, um Handelsverbindungen anzuknüpfen, liessen sich

auch im Auslande zumeist andere, den heimischen Grabbauten ähnlichere Denkmale herstellen, die weiter unten noch zu besprechen sein werden. Daher wurde der Grabstein zu einem fast rein militärischen Begräbnisschmucke, bei dem wir aber eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen finden.

Da die Krieger in diesen Colonien fast immer ferne von ihren Angehörigen starben, sind sie zumeist auch alleine in Einzelfiguren dargestellt. Wir sehen sie in ganzer Figur in ihrem vollständigen Waffenschmucke, so wie sie in die Schlacht zogen, abgebildet, oder aber nur als Brustbilder, denn die Inschrift besagte doch alles Wissenswerthe, Name und Heimath, das Alter und die Legion, der der einzelne angehörte, sowie seinen Rang in derselben.

Ein recht gutes Beispiel für ein Soldatenbildnis in halber Figur bietet uns der Grabstein des C. Largennius, der in der Nähe von Strassburg gefunden wurde.¹ In starkem Relief hebt sich die Halbfigur von ihrem Hintergrunde, einer flachen Nische ab. Die Umrahmung dieser Nische wird von zwei Halbsäulen gebildet, über denen der Giebel aufsitzt. Der Schmuck des Feldes besteht aus einer Rosette, von der grosse Blätter nach den Ecken auslaufen. Auf dem Giebel sitzen zwei von Palmetten gebildete Eckakroterien, und in den dadurch entstehenden Zwickeln befinden sich wieder Rosetten, die sich auch in den von den Säulen und der Nische unterhalb des Giebels gebildeten Dreiecksabschnitten wiederholen.

Die Figur des Kriegers ist, wie es bei diesen Darstellungen immer der Fall ist, ganz von vorne gesehen. Er trägt wohl keinen Panzer, sondern nur das Untergewand, dennoch ist er mit einem kurzen Schwerte umgürtet. Unter dem Wehrgehänge, an welchem die Schnallen deutlich bezeichnet sind, erkennt man noch das cingulum und den davon herabhängenden Schurz aus Lederstreifen, der hier aus dem Rahmen der Figur, bis in das Inschriftfeld reicht. Die Linke hat der Soldat in die Seite gestemmt, mit der Rechten hält er ein Stück des Gewandes vor der Brust. Unter dem Bilde steht in einem leicht umrahmten Felde die Inschrift. Diese lautet:

C · LARGENNIUS
C · FAB · LVC · MIL
LEG · II · > SCAEVA^E
AN · XXXVII · STIP
XVIII · H · S · E ·

¹ Bonner Jahrbücher, Heft LXVI. 1879. S. 72 ff. Tafel II.

Wir erfahren also, dass der Verstorbene C. Largennius hiess, Sohn eines Gaius war und aus Lucca stammte. Er diente als gemeiner Soldat in der zweiten Legion, war zugetheilt der Centurie des Scaeva, und starb mit 18 Dienstjahren 37 Jahre alt.

Wiewohl das Gesicht stark gelitten hat, scheint es doch entschiedene Porträtzüge aufzuweisen; dies zeigen z. B. die flache Schädelbildung und die abstehenden Ohren.

Ich habe diesen einen Grabstein ausführlicher beschrieben, da er ein sehr klares Bild des Typus bietet, und kann mich im folgenden auf das Porträt und dessen Anordnung beschränken.

Die Darstellung des Brustbildes in einer Nische war sehr beliebt und häufig gebraucht. Daneben erscheint ein anderer Typus, auf welchem das Porträt in einem Medaillon angebracht wurde,¹ wozu sich zuweilen noch ein Kranz gesellt.

Ebenso oft, wie das Brustbild oder vielleicht noch häufiger kommt die ganze Kriegerfigur auf dem Grabsteine vor. Auch hier haben wir zweierlei Arten des Hintergrundes zu beachten, da die Figur sich entweder in Relief von einem flachen Grunde abhebt, oder in einer Nische steht.

Die Composition bleibt im Grossen und Ganzen immer dieselbe; stets ist der Dargestellte in Vorderansicht. Doch gewinnen diese Bildnisse dadurch ein besonderes Interesse, dass an ihnen die ganze Ausrüstung genau angegeben ist, so dass man nicht nur Unterschiede in der Bekleidung und Bewaffnung der einzelnen Truppenabtheilung, sondern in dieser wieder die Stellung, die der Todte im Leben einnahm, erkennen kann. An dem Schmucke des Panzers kann man den Officier vom Soldaten unterscheiden, und die letzteren sind wieder verschieden bewaffnet; einige tragen nur Schwerter, andere eine Lanze, etliche stützen sich mit der Linken auf einen Schild oder haben ihn umgehängt. Auch bei den Bildern jener, welche die Feldzeichen zu tragen hatten, sind diese genau in Relief wiedergegeben.

Hier ist es wohl nicht meine Aufgabe diese Unterschiede in dem

¹ Beispiele für Brustbilder in Nischen. Bonner Jahrb. Heft 17, S. 109. Becker: Die röm. Inschriften und Steinsculpturen des Museums zu Mainz. Nr. 218. Katalog des kgl. Rhein. Museums bei der Universität Bonn. Bonn 1876. Nr. 84 u. 87; für Medaillon: Becker Nr. 135; von Sacken und Kenner: Die Sammlung des k. k. Münz- und Antiken-Cabinettes. Wien 1866. S. 46. Nr. 201^b. v. Hefner: die röm. Denkmäler Salzburgs. Wien 1849. Taf. V. 24. Viele andere Beispiele sind in den verschiedenen Museums-catalogen zu finden.

unterscheidenden Beiwerke weiter zu verfolgen und klar zu legen, denn dies gehört in eine Arbeit über Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres. Es mag genügen auf diese genaue Bezeichnung des Ranges hingewiesen zu haben.

In den Formen der Gestalt selbst scheint ausser in der Unterscheidung der Tracht keine Rücksicht auf wirkliche Aehnlichkeit genommen zu sein. In den Gesichtern dagegen war es bei den besser gearbeiteten Grabsteinen gewiss das Bestreben Porträttreue zu erreichen.

Aber bei dem grossen Bedarfe an derlei Steinen und den in entlegenen Garnisonen sicher oft mangelnden Künstlern geschah es natürlich bald, dass die Steine von unbeholfenen Steinmetzen gefertigt wurden, und dies, sowie die jedenfalls oft vorkommende Nothwendigkeit einer raschen und billigen Herstellung sind die Ursache, dass auf einer grossen Menge von Steinen gar kein Bild, sondern nur die Inschrift enthalten ist.

Ein gutes Beispiel für die unkünstlerische und handwerksmässige Darstellung mancher dieser Bilder giebt ein bei Mainz gefundener Grabstein eines Fahnenträgers, der «merkwürdiger Weise ganz genau mit dem im Museum befindlichen Bilde des Luccius Faustus übereinstimmt. Jedenfalls hat der Steinmetz, der das Bild des Fahnenträgers Luccius gehauen, auch das Bild unseres Signifer gearbeitet, nur dass jener bartlos, dieser bärtig ist».¹

Bei den flüchtig gearbeiteten Steinen scheint überhaupt die Characterisierung des Todten ausser in der Kleidung fast nur in dem Besitze oder Mangel eines Bartes zu bestehen.

Auf einer anderen Gruppe von Soldatengrabsteinen ist der Dargestellte als Reiter bezeichnet und wir haben hier zwei Haupttypen zu unterscheiden.

Der eine ist sehr merkwürdig, da er in die Reihe der früher besprochenen Todtenmahldarstellungen übergreift. Diese Steine haben zwei Bildfelder übereinander, zwischen welchen die Inschrift angebracht ist. In dem oberen Felde erblickt man den Verstorbenen in nicht militärischer Tracht auf der Kline hinter einem Tischchen liegen; am Fussende steht ein kleiner Sklave. Unter der Inschrift, die den Todten als eques bezeichnet, steht im zweiten Felde ein völlig ge-

¹ Bonner Jahrbücher 1882. Heft 72. S. 136. Der Grabstein des Luccius Faustus bei Becker: Museum zu Mainz. S. 54. Nr. 176, abgeb. Lindenschmit: Alterthümer I. Heft IV. 6.

satteltes Pferd, und hinter diesem ein Sklave, der es mit der Rechten am Zügel hält und mit der Linken zwei Lanzen trägt.

Von dieser sehr interessanten Gattung wurden mehrere Exemplare am Rheine gefunden.¹

Für einen Reiter sehr passend mag sie aus den älteren heroisierenden Grabsteinen entstanden sein, auf welchen oft noch neben dem auf der Kline ruhenden Todten ein Pferd am Zügel dahingeführt wird, oder durch eine fensterartige Oeffnung in das Gemach zu blicken scheint.

Der andere Typus zeigt den Reiter zu Pferde sitzend dahinsprengen; er ist in voller Rüstung und erhebt die Lanze zum Stosse gegen einen unter dem Pferde liegenden Feind. Ein bewaffneter Slave folgt seinem Herrn zu Fusse in die Schlacht.² Slaven kommen auch sonst neben ihren Herren vor, wie z. B. auf dem Denkmale des Firmus.³

Auf einem sehr reich geschmückten Steine ist in hohem Relief der Todte auf einem Postamente stehend dargestellt, zu dessen beiden Seiten noch andere Figuren sichtbar sind. Die eine kleinere ist durch die Ueberschrift *Fuscus servus* bezeichnet. Die andere Figur ist ein Mann in Toga, also kein Slave. Da er eine Rolle in der Hand hat und laut der Inschrift das Denkmal von dem Erben des Firmus gesetzt wurde, vermuthet J. Klein wohl mit Recht unter dem Dargestellten diesen Erben. Die Erhöhung des Todten auf ein Postament, und der Umstand, dass die beiden anderen Gestalten tiefer stehen, mag hier nur den Zweck haben, den zu Ehrenden besonders hervorzuheben, ist aber auch wohl aus Heroisierungsvorstellungen entstanden.

Den militärischen Grabsteinen verwandt sind jene, welche den Gladiatoren gesetzt wurden. Auch diese Kämpfer sind, wo überhaupt Figuren Verwendung fanden, in der Kleidung ihres Berufes dargestellt; und manche von ihnen können ihren Inschriften nach auf bekannte Ereignisse bezogen werden.

Als Beispiele will ich zwei solcher Gladiatorensteine erwähnen.

¹ Bonner Jahrb. 1886. Heft 81. S. 87 u. Taf. III. Becker: Museum zu Mainz. S. 72. Nr. 222. Katalog des kgl. Rhein. Mus. Nr. 102.

² Bonner Jahrb. Heft 81, Taf. IV. u. Heft 53. S. 133 u. 183. Becker a. a. O. S. 72. Nr. 223—228. Lindenschmit, Alterthümer I. Heft III. Taf. 7; Heft XI. Taf. 6 ferner III; Heft VIII. Taf. 4.

³ Bonner Jahrb. 1882. Heft 73. S. 155 ff. und 1884, Heft 77. S. 14—37. Taf. I.

Der eine ist der des M. Antonius Exochus.¹ Das Relief zeigt ihn zum Faustkampfe gerüstet, in der Linken einen Palmzweig, die bandagirte Rechte gegen den Kopf erhoben. Links sind noch ein Lorbeerkranz und drei Aehren sichtbar. Auf einem besonderen Felde steht die Inschrift, welche besagt, dass dieser Antonius Exochus aus Alexandria in einem Kampfspiele am zweiten Tage eines Triumphes Traians gesiegt habe; über seinen Tod wissen wir nichts, da die Inschrift unvollkommen erhalten ist. Hirschfeld nimmt im C.J.L an, dass dies der Triumph über die Parther gewesen sei.

Der andere Grabstein zeigt einen zum Schwertkampfe gerüsteten Gladiator Bato.² Ueber diesen Bato ist uns aber eine Nachricht von Dio Cassius durch Johannes Xiphilinus überliefert. In dieser Stelle wird uns von einem Kampfspiele, das Caracalla gab, mit folgenden Worten erzählt: ἐλέφαντα μὲν γὰρ καὶ ῥινοκέρωτα καὶ τίγριν καὶ ἰππότιγριν ἐν οὐδενὶ λόγῳ θείη ἂν τις φονευμένους ἐν τῷ θεάτρῳ· ὁ δὲ καὶ μονομάχων ἀνδρῶν ὅτι πλείστον ἔχαιρεν αἵμασι, καὶ ἓνα γε αὐτῶν Βάτωνα τρισὶν ἐφεξῆς ἀνδράσιν ὀπλομαχῆσαι τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἀναγκάσας, ἔπειτα ἀποθανόντα ὑπὸ τοῦ τελευταίου περιφανεῖ ταφῇ ἐτίμησε.³

Wir erfahren also, dass dieser Bato auf Wunsch Caracallas mit drei anderen Gladiatoren zugleich kämpfen musste, in diesem Kampfe fiel, und dass ihm dann im Auftrage des Kaisers der Stein gesetzt wurde.

Der Stein selbst ist recht einfach, ohne die sonst meist vorkommende architectonische Umrahmung. Der Gladiator, der offenbar sehr porträtreu abgebildet ist, steht etwas nach rechts blickend, kampfbereit da. In der Rechten hält er ein kurzes Schwert, in der Linken den Schild. Sein Helm hängt noch neben ihm an einem Baumstamme. Auf der oberen Leiste des Steines befindet sich nur die kurze Inschrift BA · TO · NI ·

Eine weitere grosse Gruppe bilden die Denkmale für Privatpersonen. Unter diesen kommen zwar auch etliche, die nur eine Person alleine zur Anschauung bringen, vor; aber bei der höchst wichtigen

¹ Abgeb. Montfaucon, Antiquité expliquée etc. Paris 1719—1724. Tom III. pl. 168. Die Inschrift C.J.L. VI₂. Nr. 10194.

² Abgeb. Montfaucon III. pl. 154 p. 266. Winkelmann, Mon. inediti II. Taf. 199, Text parte quarta. p. 260. Schreiber: Kulturhist. Bilderatlas I. Taf. XXXII₃. Dasselbst auch noch zwei andere Gladiatorensteine. Die Inschrift C.J.L. VI₂. Nr. 10188.

³ Dio Cassius. Epitome Xiphilini. lib. LXXVII. 6. ed. Dindorf. IV. p. 285.

Rolle, die der Familienverband für die Römer spielte, sind sie doch in der Minderzahl gegen jene, welche für Ehepaare oder ganze Familien gesetzt wurden und darum auch die Porträts mehrerer Personen enthalten. Auch diese Gruppenbildnisse wurden in Büstenform, als Halbfiguren und in ganzen stehenden Figuren angefertigt.

Die einfachste Form zeigen die in leichtem Relief gehaltenen Büsten, welche aus einem profilirten Rahmen herausblicken. Darunter befindet sich in einer ähnlichen Umfassung die Inschrift.¹ Sie erinnern daher an die im Hause aufgestellten Ahnenbilder, welche ja auch nur als Büsten in dem sie umgebenden Kästchen sichtbar waren.

Wo dagegen Halb- oder Ganzfiguren verwendet wurden, ist das Relief meist ein höheres, und zwei Arten der Anordnung waren besonders im Gebrauch, die sich beide aus der Herstellungstechnik erklären lassen. Die Bilder wurden nämlich so gefertigt, dass man den Grund rings um dieselben aus dem Steine aushölte, so dass die höchste Erhebung des Reliefs nicht über die ursprünglich glatte Fläche der Platte herausreichen konnte. Da aber diese Abarbeitung nicht bis an die Ränder reichte, so blieb an diesen stets ein Stück der früheren Oberfläche als Umrahmung stehen. Um nun diesem Rande eine passende Form zu geben, fand man zwei Wege. Entweder wurde die ganze Einfassung in die Form eines Rechteckes, ähnlich einem Thürrahmen gebracht, so dass, besonders wenn ein Giebel darüber ist, das Paar aus einem Portale herauszuschreiten scheint; oder man wendete auch hier die Nische an, die in diesem Falle natürlich verdoppelt werden musste; nur liess man die Trennung der beiden Nischen nicht ganz durchgehen, sondern deutete sie nur oben durch zwei runde Abschlüsse an.²

Die Gesichter sind an solchen Grabsteinen, die am Lech, Rheine und in Gallia Belgica häufig vorkommen, entschieden porträtreu. Oft tragen die Frauen ein Gefäss, die Männer dagegen «halten in der Linken eine geschwungene Beilaxt, welche mit der Form der fränkischen Francisca übereinstimmt und offenbar aus der römischen Ascia im Laufe des 4. Jahrhunderts n. Chr. hervorging».³ Auffallend ist ferner bei den Männern die starke torques, die sie um den Hals

¹ Ein Beispiel bietet unter anderen: Hefner: Das röm. Bayern. München 1852. S. 233. Atlas Taf. I. 8.

² Beispiele für Halbfiguren: Hefner, Bayern. S. 232. Atlas Taf. III. 8. Für ganze Figuren Bonner Jahrb. 1884. Heft 77. S. 73 ff. Taf. VI u. VII. Mehlis nennt diese Nische fälschlich «baldachinartig».

³ Mehlis im Bonner Jahrb. 1883. Heft 76. S. 228.

tragen, ähnlich den männlichen Figuren auf etruskischen Sarkophagen; die Frauen haben die in der Kaiserzeit beliebte Haartracht mit diademartig angeordneten Lockenreihen über der Stirne. Fast immer hat die Frau zur Rechten des Mannes ihren Platz. Regelmässig aber stehen die beiden Gatten ohne weitere Handlung nebeneinander, in starkem Gegensatz zu den griechischen Steinen, die schon in sehr frühen Zeiten rührende Familienscenen, besonders den Abschied zur Anschauung bringen.

Ausser Ehepaaren werden uns aber auch ganze Familien, d. h. Paare mit ihren jung oder unverheirathet gestorbenen Kindern vor Augen geführt; und unter diesen Familienbildern finden sich einige, welche eine sinnigere Composition aufweisen.

Die Eltern reichen sich die Hände und zwischen ihnen stehen ihre Kinder. Die Kinder halten oft Fruchtkörbchen oder andere Gefässe.¹

Diese Darstellung erinnert an griechische Abschiedsscenen. Auch die Form der Steine ist hier oft eine andere, als die gewöhnlichen Grabplatten, und gemahnt in ihrer dreiseitigen oder obeliskartigen Gestalt mehr an cippi.

Auch diese Gattung fand man am Rheine vertreten.

«Ein allseitig mit Sculpturen gezielter Obelisk von rechteckigem Grundriss konnte bis zu einer Höhe von 2 m wieder aufgebaut werden. Auf der Vorderseite sind in natürlicher Grösse ein Mann, eine Frau und ein zwischen ihnen stehendes Kind dargestellt; das Ehepaar, mit toga und palla bekleidet, reicht sich die rechten Hände; mit der Linken hält der Mann eine mächtige Testamentrolle; Auf der rechten Schmalseite sind die Beschäftigungen des Mannes dargestellt. Das obere Feld zeigt denselben zu Ross auf der Heimkehr von der Jagd, frohlockend hält er einen Hasen in der erhobenen Rechten; vor ihm schreitet ein Diener, einen Windhund an der Leine führend. Der Hund wendet seinen Kopf hinauf dem Hasen zu. Von dem unteren Felde ist nur ein in einen weiten Kapuzenmantel gekleideter Mann erhalten. Das obere Feld der linken Schmalseite zeigt uns das Toilettenzimmer der Hausherrin. Sie sitzt in einem geflochtenen Lehnstuhl, ihre Füsse behaglich auf eine Fussbank stemmend, vier Slavinnen sind um sie beschäftigt; die eine hinter ihr ordnet ihr das Haar, die zweite neben ihr trägt im Arm ein Oelfläschchen, die dritte und vierte stehen vor ihr und halten ihr einen grossen Bronze-

¹ z. B. Hefner: D. röm. Bayern. S. 326. Nr. 261. Taf. IV. 12.

spiegel und ein Henkelkännchen hin. Das untere Feld ist nicht erhalten. Die Rückseite des Monumentes ist nur mit Ornamenten geziert». ¹

In diesem Denkmale ist also neben dem Bildnisse auch die schon früher erwähnte genrehafte Darstellung aus dem Leben des Todten stark bemerkbar und bringt einen epischen Zug in dasselbe, den wir noch an manchen Grabsteinen und besonders an grösseren Grabbauten wiederfinden werden. Auch hiefür haben wir Vorbilder in etruskischer Kunst. In einer der tombe Gollini bei Orvieto sind z. B. alle vier Innenwände mit der Darstellung eines Fleischerladens mit allen Handtierungen des Fleischhackens und Abkochens bemalt.

Für diese Combination zweier verschiedener Darstellungsarten bietet auch der bei Mainz gefundene Grabstein des Schiffers Blussus² ein gutes Beispiel. Auf der Vorderseite sitzen auf einem biclinium der Schiffer und seine Frau. Zwischen beiden ist noch ihr Sohn Priscus sichtbar. Die Familie bietet ein Bild behäbiger Wohlhabenheit. Er hält einen Beutel in der Linken, sie erscheint reich geschmückt, hält eine Frucht in der Rechten, und auf dem Schoosse sitzt ihr Hündchen.

Die Rückseite des Steines wiederholt die unter dieser Scene angebrachte Inschrift, und darüber befindet sich unter zwei Festons ein Boot mit vier Personen besetzt, wodurch der schon inschriftlich «nauta» genannte Blussus auch im Bilde als Schiffer vorgeführt werden soll.

Ein schöner Familiengrabstein befindet sich im museo civico zu Bologna.³ In einer Tempelarchitectur steht ein C. Cornelius mit seiner Gattin Fullonia und seiner Tochter Cornelia in lebensgrossen Figuren. Die beiden Frauen haben ihre Stelle links vom Manne angewiesen erhalten. Wir sehen die Testamentsrolle in der Hand des Cornelius, und sowohl er als die Frauen erheben die Rechte im Gestus der Rede. Im Giebel ist ein Opfer dargestellt.

In der Anordnung der Familienmitglieder sowohl diesen Steinen, als den früher genannten Ehepaardarstellungen verwandt ist ein, wahrscheinlich im 14. Jahrhundert am Stephansplatze zu Wien ge-

¹ Nach Bonner Jahrb. 1887. Heft 84. S. 258.

² Lindenschmit: Altertümer III. Heft IX. Taf. 3. Becker: Museum zu Mainz Nr. 232.

³ C.J.L. XI₁. Nr. 753. Katalog Nr. im Museum 95. abgebildet Malvasia: Marmora Felsinea (Bononiae 1690) p. 57.

fundener Grabstein, der den Publius Titus Finitus mit seiner Frau Jucunda und einem Kinde in Brustbildern zeigt.¹

Das Paar erscheint hier wieder in einer Doppelnische, in der Linken des Mannes liegt die sogenannte Testamentsrolle; alle drei Figuren halten die rechte Hand mit ausgestrecktem zweiten und dritten Finger vor die Brust. Es ist dies ein Gestus der in römischer Kunst Sprechen bedeutet, und sich in altchristlichen Werken sowohl in dieser Auffassung, als auch die Handlung des Segnens anzeigend, noch lange erhalten hat. Auf diesem Steine sollen die drei Personen offenbar als in lebhaftem Gespräche begriffen durch die Handhaltung bezeichnet werden. Unter dem Bilde läuft ein Fries hin, auf dem drei Windhunde abgebildet sind.

Dieser Typus leitet uns zu einem anderen über, welcher besonders für die Bilder zahlreicherer Familien verwendet wurde. Ich meine jene Grabsteine, auf welchen in einem friesartigen Streifen drei und mehr Porträts in Büstenform nebeneinander angebracht sind.

In diesen Gruppen schwindet jeder ideelle Bezug der einzelnen Bildnisse zu einander; in höchst nüchterner Weise wurde einfach Bild an Bild gesetzt.

An manchen Werken, die noch wirklich Grabsteine sind, ist die Anordnung noch eine erfreulichere, als bei anderen ganz ähnlichen, doch längeren Steinen, die aber als Architecturtheile Verwendung fanden, worüber wir später zu sprechen haben.

Noch recht innig ist die Scene eines Steines von Stadtbergen bei Augsburg.²

Er zeigt ein römisches Ehepaar in Halbfigur, zwischen ihnen den Sohn, zu dem sich die Mutter etwas hinabneigt, und auf dessen Schultern beide Eltern ihre Hände legen.

In der Mitte eines Regensburger Steines mit vier Figuren³ findet sich das Motiv des gegenseitigen Zueinanderneigens bei den mittleren Figuren wieder; wogegen auf dem Denkmale, das eine gewisse Tulia (sic) ihrem Manne und ihren beiden Söhnen setzte, sowohl diese drei als auch Tulia selbst wohl scheinbar recht porträtähnlich aber ganz geistlos in Büsten einfach neben einander dargestellt erscheinen.⁴

¹ Kenner in: Geschichte der Stadt Wien (Wien 1897). I. Taf. VII. 1. S. 125.

² Hefner: Das röm. Bayern. S. 327, Nr. 268. Atlas Taf. IV. 1.

³ Hefner: S. 153, Nr. CLXXIII. Atlas Taf. II. 28.

⁴ Hefner: S. 203, Nr. CCXLVI. Atlas Taf. II. 37.

Wenn aber, was häufig vorkam, mehr als vier Personen im Bilde anzubringen waren, ordnete man sie, um die Reihe nicht zu lang zu machen, in zwei Streifen untereinander.

Ein Beispiel giebt der Grabstein des Veteran Baebius,¹ auf welchem in zwei Reihen je drei Personen abgebildet sind; oben Baebius mit seiner Frau und einem Sohne; unten sind ein Sabinus mit seiner Frau Baebia und einer Tochter gleichen Namens abgebildet. Diese jüngere Baebia hat den Stein für beide Familien, die jedenfalls in verwandtschaftlichem Verhältnisse zu einander standen, setzen lassen. Die technische Behandlung ist bei allen eine sehr mindere, so dass es zweifelhaft ist, ob die äusserst hässlichen Gesichtszüge auf Naturwahrheit beruhen.

Des Oefteren aber brachte man auch auf schmalen, doch hohen Steinen jedes Bildnis für sich in einem einfachen viereckigen Rahmen an, und setzte eines unter das andere; meist so, dass oben die Eltern sind, darunter dann die übrigen Familienmitglieder folgen. Zwischen die einzelnen Bilder wurden die Namen der Dargestellten gesetzt. Doch auch zu je zweien wurden die Büsten mit einem Rahmen umgeben, wie z. B. auf dem Steine des L. Alennius und seiner Angehörigen im Museum zu Bologna. In dem oberen Felde sehen wir Alennius mit seiner Gattin, im mittleren deren zwei Söhne und im untersten ihre beiden Töchter.

Auffallend ist es, dass an diesem Denkmale die Frau zur Linken des Mannes ist, während sie in der Regel ihren Platz zur Rechten desselben erhält, wie überhaupt in der Anordnung auf den Rang in der Familie immer Rücksicht genommen wurde. Auch Töchter und Söhne wurden zur Linken des Vaters oder der Mutter dargestellt.²

Natürlich sind neben diesen Steinen für mehrere Personen auch solche für einzelne zu finden.

Mehrmals kommen Frauenbildnisse alleine vor, so z. B. auf dem Denkmale der Pacatia Florentia, das die Mutter ihrer verstorbenen Tochter bei Köln setzen liess, und auf dem die Todte in einer Nische in faltenreichem Gewande abgebildet ist,³ ähnlich wie auf einem Steine bei Bologna eine reich bekleidete Frau alleine erblickt wird.⁴

¹ Bonner Jahrb. 1882. Heft 72. S. 59—68. Taf. II.

² Beispiele für die verschiedene Anordnung der Familienmitglieder neben einander, darunter auch für die Frau links vom Manne giebt H. Düntzer in Bonner Jahrb. LXXII. S. 65 f.

³ Bonner Jahrb. 1887. Heft 84. S. 237.

⁴ C.J.L. XI. 1. Nr. 761.

Sogar für kleine Kinder wurden bisweilen eigene Grabsteine gesetzt, und deren Bildnis in einem Medaillon angebracht.¹

Wenn Männer alleine porträtirt wurden, war es sehr beliebt, sie in ihrem Berufe zu zeigen, damit der Beschauer sofort wisse, wer und was der Bestattete im Leben gewesen. Es finden sich in dieser Gattung alle möglichen Gewerbe in Brustbildern oder ganzen Figuren; der Kaufmann mit der Wage in der Hand,² oder der Fleischer in einem und demselben Felde einmal gross in wahrheitsgetreuem Porträt als Büste und dann kleiner in der Werkstatt in ganzer Figur dargestellt, eben im Begriffe, einen Schweinsschädel zu spalten.³ Wir beobachten den Bildhauer, wie er die letzte Hand an ein bestelltes Grabporträt legt,⁴ und sehen den Goldschmied in seiner Werkstätte Gold zu dünnen Plättchen schlagen.⁵ Ausführlich wird der Laden eines Messerschmiedes mit seinem ganzen Inhalt und dem Besitzer hinter dem Ladentische im Begriffe etwas zu verkaufen gezeigt;⁶ und einen Zimmermann sehen wir im Brustbilde mit der Hacke in der Rechten, dem Massstabe in der Linken.⁷ Auch der Walker und der Tuchscheerer erscheinen auf Grabreliefs inmitten ihrer Thätigkeit.⁸

Diese Sitte, den Mann in Ausübung seines Berufes zu zeigen, führte bald dahin, dass das Porträt in derlei Werken zur Nebensache wurde, die Scene aus dem Leben dagegen zur Hauptsache, so dass wir dann nicht mehr ein leibliches Bild des Mannes vor uns haben, sondern uns gleichsam eine Episode seines Lebens oder seine Hauptbeschäftigung in demselben gezeigt wird.

Flüchtig bemerkten wir diese Darstellungsart schon bei dem Monumente des Blussus, hier ist aber doch auf einer Seite noch das Bildnis von ihm und seiner Familie gegeben.

Weitere Beispiele für die Verbindung des Porträts mit einer Scene aus dem Leben geben u. a. der eben erwähnte Grabstein eines Fleischers, und der ravennatische Stein eines Schiffbauers P. Longi-

¹ Bonner Jahrb. 1891. Heft 90. S. 198.

² Schreiber: Kulturhist. Bilderatlas LX. 10.

³ Ebenda LXVII. 14.

⁴ Ebenda LXIX. 4.

⁵ Ebenda LXIX. 7 und LXX. 4.

⁶ Ebenda LXXI. 3.

⁷ Ebenda LXXIV. 9.

⁸ Ebenda LXXV. 4 und 13. Ich habe diese Gruppe nur nach Schreiber citirt, da hier mehrere gute Beispiele vereinigt sind, und daher das Nachschlagen erleichtert wird.

dienus.¹ Zu oberst in einer Nische sind sein und seiner Gattin Bildnisse, darunter die von zwei Freigelassenen ebenfalls in einer Nische, und zu unterst sehen wir den Longidienus selbst an einem Schiffe, das schon fast vollendet ist, arbeiten.

Ein ausführlicheres Beispiel giebt ein Grabstein des Neapler Museum (Nr. 6575.)² Auf diesem wird in figurenreicher Composition eine ganze Klemptnerwerkstatt mit allen nöthigen Hantierungen und der gesammten Einrichtung zur Anschauung gebracht. Besonders gern wurden Hirten die Heerden weidend dargestellt. So wurde z. B. ein pecuarius Namens Jucundus, der in diesem Falle wohl den Viehhandel im Grossen betrieb, von einem Slaven, der sich selbst dann in den Rhein stürzte, ermordet, was dem vorübergehenden Wanderer in langer metrischer Inschrift mitgetheilt wird. Unter diesem Gedichte ist ein Reliefbild, das eine Heerde von fünf Schafen zwischen zwei Bäumen sammt dem Hirten und seinem Hunde darstellt.³

Eine verwandte Darstellung zeigen ein Bruchstück aus Deutz und ein anderer Stein von Mainz, woselbst zur Rechten einer das Bildfeld theilenden Säule ein Hirte auf einem Felsen sitzt und zwei unter einem Baume weidende Schafe betreut, während auf der anderen Seite ein dem Hirten sehr ähnlicher Fischer eben einen Fisch an der Angel aus dem Wasser zieht.⁴

Auf doppelte Berufsbeschäftigung scheinen zwei zu einem Grabe gehörige Grabsteine hinzuweisen, die jetzt im Bologneser Museum aufbewahrt werden. Auf dem einen lesen wir den Wunsch, dass das Grabmal unverletzt erhalten werde, in folgenden Worten:

SIC · TIBI · QVÁE · VOTIS
OPTAVERIS · OMNIA
CEDANT · STVDIOSE
LECTOR · NI · VELIS
TITVLVM · VIOLARE
MEVM

¹ Gruter, Corpus Inscr. (Amsterdam 1707) 640, 1. Jahn in Berichten der sächs. Ges. d. W. 1861. S. 334 und Taf. X. 2. In diesem Aufsätze sind auch mehrere andere der erwähnten Steine besprochen.

² Schreiber LXXII. 2.

³ Bonner Jahrb. Heft 72. S. 137 und Heft 74. S. 24 ff. Taf. I.

⁴ S. über beide Steine Bonn. Jahrb. Heft 74. S. 30 f. und Taf. II. 1. Freilich erscheint die Bestimmung dieser beiden Denkmale als Grabreliefs, weil nicht die ganzen Steine erhalten sind, nicht ganz sicher.

Darunter steht in flachen Relief ein Hirte mit dem Hunde bei sechs Thieren, die jedenfalls Schafe sein sollen. An der anderen Schmalseite des Grabes befand sich der zweite Stein mit der Inschrift:

EX · TERNIS · NATVS · TER¹
RIS · MONIMENTA · LOCA
VI · É PARVO · NOBIS
QVOD LABOR · ARTE
DEDIT · PATRONO
ET · VNA CONIVGI · FECI
MEAE

Unter diesen Worten steht ein Bottich auf drei Füßen, der bis zum Rande mit etwas gefüllt ist, woraus ein Handgriff hervorsieht. Ich möchte diesen Bottich als einen Behälter für Korn oder Mehl ansehen, und den Handgriff für den Stiel einer Schaufel, um aus dem Inhalte zu schöpfen. Ich schliesse dies aus der Analogie auf einem vatikanischen Sarkophagrelief.² woselbst auf der einen Seite eine Mühle zu sehen ist, auf der anderen verschiedenes kleinere Geräth des Müllers, wie Körbe und Siebe und darunter zwei ganz gleiche Bottiche.

Wir erfahren, dass ein Freigelassener seinem Patrone und zugleich seiner eigenen Gemahlin dieses Monument setzte und zwar aus den Mitteln, die er durch seine Arbeit gewann. Da nun auf dem einen Steine eine Weidescene, auf dem anderen der Bottich dargestellt ist, so scheint dieser Mann sowohl Viehzucht als Ackerbau getrieben zu haben.

Leider erfahren wir seinen Namen aus keiner der beiden Inschriften, es muss also zu mindest noch ein dritter Stein an einer Langseite dazu gehört haben, der über den Namen und die sonstigen Verhältnisse Auskunft gab.

Wir haben somit in diesem Denkmale zugleich auch ein Beispiel für die Verwendung mehrerer Grabsteine zu einem einzigen Grabe.

Dem Gebrauche, statt des Porträts eine bildliche Lebensbeschreibung zu geben, werden wir auch an Grabgebäuden und Sarkophagen wieder begegnen.

¹ Die Schreibung EX·TERNIS ist so mit dem Punkte im Originale, und beruht wohl auf einem Fehler des Steinmetzen, da sicher externis (im Auslande) zu lesen ist.

² Schreiber, Atlas LXVII. 10.

Eine andere merkwürdige Bildgattung, die sich zuweilen auf Grabsteinen findet, ist die, dass statt des Bildnisses eine auf den Namen bezügliche Darstellung, also gleichsam ein bildliches Wortspiel erscheint. So wurde auf dem Denkmale eines gewissen Tiberius Octavius Diadumenus eine Nachbildung in Relief von dem bekannten Diadumenos des Polyklet gegeben, und auf dem Steine des Titus Statilius Aper erblicken wir hinter der stehenden Gestalt des Todten einen liegenden todten Eber.¹

Eine ganz eigenartige und sehr interessante Gruppe von Grabsteinen haben wir noch zu betrachten, nämlich die aus dem römischen Africa.

Auf diesen sehr barbarisch ausgeführten Platten, welche wohl nur zum Theil Grabsteine, zum anderen Theile Votivsteine an punische Gottheiten sind, findet sich sehr häufig ein uraltes orientalisches Zeichen, das aus der Schematisierung der menschlichen Figur entstanden ist und schon in den ältesten Culten eine grosse Rolle spielt. In der ägyptischen Hieroglyphenschrift wurde es zum Zeichen des Lebens, im assyrischen und phönikischen Culte wurde es vielfach verwendet, und weiters finden wir es im ägäischen Gebiete, in Etrurien und dann weiter im Norden bis in den Hallstätter Culturkreis.²

In den letzteren Gebieten fand es besonders als Zauberschmuck aus kleinen Metallplättchen gefertigt eine reiche Verwendung.

In dem semitisch-punischen Culte hat sich diese Form als ein heiliges Zeichen, oder Abbild einer Gottheit, der Tanit offenbar bis in sehr späte Zeiten erhalten. Wir finden es auf Votivsteinen aus einem römischen Heiligthum des Saturn zu Thignica.³ Hier haben wir es nicht mit Grabsteinen, aber doch mit einer verwandten Art zu thun. Diese Bilder sind nämlich Weihgeschenke der neu in dies Heiligthum aufgenommenen Priester.

Oft ist der Priester selbst ein Opfer darbringend abgebildet, zuweilen sieht man sein Brustbild, manchmal ist nur etwas auf den Cult Bezügliches dargestellt, darunter auch das erwähnte Zeichen, in dem ein Stier steht. Also auch hier kommt das Porträt überhaupt vor.

Eine andere Gruppe von Steinen aber, die im Cataloge von

¹ Helbig, Führer I². Nr. 134 und 431. Vielleicht gehört auch in diese Gruppe eine Platte der Mannheimer Alterthumssammlung mit einer Reliefnachbildung des Hermes von Praxiteles.

² Vergl. Hörnes, Urgesch. d. Kunst. S. 440 ff.

³ Catalogue du Musée Alaoui. Paris 1897. S. 61. Nr. 113—650. Pl. XVII. 116.

Alaoui auch¹ Votive genannt werden, scheinen mir eher Grabsteine zu sein, und auch der Verfasser des Cataloges zweifelt, ob unter den abgebildeten Figuren ein Gott oder der Weihende zu verstehen sei. Mir scheint es auf jeden Fall festzustehen, dass die in der Mitte stehende Gestalt einen wirklichen Menschen darstellen soll, da die in der sehr phantastischen Architectur vielfach vorkommenden Gottheiten viel schematischer aufgefasst sind. Ich weiss nicht, ob ich zu weit gehe, wenn ich annehme, dass die realistischeren Figuren eben darum als menschlich anzusehen sind, während die transcendentalen Gottheiten aus demselben Grunde schematischer behandelt wurden.

Mehrere dieser Grab- oder Votivsteine sind nun dadurch höchst merkwürdig, dass sie dieses alte heilige Zeichen besitzen, dem aber in der Mitte eine grössere menschliche Büste aufsitzt, so dass ein natürlicher Kopf und das schematische Zeichen der Figur mit einander verschmolzen werden.² Manchmal kommt es auch vor, dass über dem Zeichen statt des Kopfes eine halbe oder ganze Gestalt in einer Nische angebracht ist.³ Andere sichere Grabsteine aus Africa zeigen eine der schon früher erwähnten gewöhnlichen Anordnungen,⁴ wobei auch das Todtenmahl häufig vorkommt;⁵ die meisten sind jedoch sehr roh und plump gearbeitet und es finden sich nur wenige Ausnahmen besserer Technik. Sehr oft sind in der Umrahmung auch noch andere heilige Zeichen orientalischesemitischer Abstammung angebracht. Auf dem Denkmale einer Frau ist diese selbst in Anlehnung an uralte Darstellungstypen mütterlicher Gottheiten abgebildet, indem sie nämlich mit beiden Armen ein Kind vor sich hinhält.⁶

In diesem letzten Steine sehen wir ebenso wie an denen mit dem schematischen Zeichen ein Weiterleben und Wiederbenützen von Formen und Vorstellungen, die sich lange früher schon in prähistorischen Zeiten entwickelt haben.

In Pompei war auch eine diesem Orte besonders eigenthümliche, sehr auffallende Art von Cippen in Gebrauch.

Bei mehreren Grabanlagen fanden sich Steine in Büstenform;

¹ Alaoui S. 62. Nr. 741—752. Pl. XVIII und XIX.

² Alaoui Pl. XXII. 829 und 838. XX. 765.

³ Alaoui Pl. XXI. 785, 788, 790. Figur unter dem Zeichen XX. 766 u. 769.

⁴ Alaoui Pl. XXII. 856 und 862. XXIII. 864, 871. XXIV, 888, 890, 897, 898, 903.

⁵ Alaoui Pl. XXIII. 873—876; XXIV. 877.

⁶ Alaoui XXIV. 882.

doch nur die Rückseite ist als Hinterkopf mit Angabe der Haartracht genau durchgeführt, die Vorderseite zeigt kein Gesicht, sondern ist ganz als Fläche bearbeitet, und auf dieser Fläche steht entweder an Stelle des Gesichtes oder knapp darunter die Inschrift.

Der bekannteste Hermencippus dieser Gattung ist der mit der Inschrift: *Junoni Tyches Juliae Augustae Vener.*¹ Er war demnach der Juno einer Julia Augusta geweiht. Der Name Juno in dieser Verbindung bedeutet aber den Genius der Frau.² Weil aber die Seelen der Verstorbenen selbst für die *genii* gehalten wurden, war der Gedanke einer Weihung an den Genius in Gestalt des Bildnisses ein sehr natürlicher. Auffällig bleibt nur die Sitte, diese *cippi* ohne Gesicht darzustellen, während die Form des Hinterhauptes genau durchgeführt wurde.

In anderen Gegenden kommen solche *cippi* wohl auch vor, doch zeigen diese dann auch das wirkliche Porträt, wofür ein zu Wien gefundener Stein ein gutes Beispiel bietet.³

Dieser Hermencippus hat die Inschrift *Juno Florae Scaptinae*. Aus dem Nominativ scheint mir hervorzugehen, dass hier nicht nur eine Weihung an die Juno vorliegt, sondern dass mit den Porträtzügen der Flora Scaptina nicht so sehr diese selbst, als vielmehr ihre Juno, die Seele dargestellt werden sollte. Dies wäre dann ein Beweis, dass in diesem Falle man sich die Todte im Jenseits ebenso wie im irdischen Leben vorstellte.

Doch nicht nur auf einzelnen Steinen, die das äussere Merkzeichen eines Grabes waren, wurden Porträts angebracht, auch auf reicheren Grabanlagen, die mit grösserer Architectur versehen waren, erscheinen in Relief entweder Bildnisse, oder Darstellungen aus dem Leben, oder endlich beide vereinigt. In noch bedeutenderen architectonischen Anlagen traten dann auch Statuen in Rundplastik auf.

Sehr oft ist der ganze Aufbau nur eine Scheinarchitectur, da er kein zugängliches Gemach besitzt, sondern ähnlich einem vergrösserten Grabsteine über dem Grabe aufsteht, wobei natürlich die Plattenform verloren geht, und das Ganze eine mehr oder weniger cubische Gestalt

¹ Abgeb. Overbeck, Pompei S. 421. Schreiber, Atlas XCIX. 2 und 3. Die Inschrift Mommsen N. Rhein. Mus. V. S. 462. Vergl. Guhl u. Koner: *Leben der Griechen u. Römer.*⁶ S. 592.

² Roscher s. v. *genius*.

³ Weisshäupel in den arch. epigr. Mitth. aus Oesterreich-Ungarn. Jahrgang XIII. Heft 2. S. 175—178. Dasselbst sind auch viele andere Juno-inschriften angeführt.

erhält. Zu dieser Art gehört das bekannte Denkmal des Bäckers Eurysaces vor Porta Maggiore zu Rom.¹ Die Grundrissform dieses Gebäudes war durch die Lage an zwei Strassen bedingt und bildet daher ein Trapezoid. Der Aufbau selbst ist höchst merkwürdig. Der Bäckermeister stolz auf sein Handwerk, das ihm wohl auch zu Reichthum und Ansehen verholfen hatte, liess die Architectur so anordnen, als sei sie aus lauter Getreidegefässen und Tonnen errichtet worden. Im unteren Theile stehen diese in Stein nachgeahmten Gefässe wie Säulen aufrecht, auf diesen ruht ein Inschriftstreifen über dem sich ein oberer Aufbau erhebt, der von horizontal gelegten Tonnen gebildet wird. Den oberen Abschluss bildet ein Fries, an dem in Relief die ganze Brotbereitung vom Mahlen des Kornes an und dem Teigneten bis zum Abwiegen des fertigen Gebäckes dargestellt erscheint. Auf der anderen Seite aber waren auch die Bildnisse des Eurysaces und seiner Frau Antistia in einer Nische, wie aus einem Thore heraustretend angebracht.

Soweit ging aber dieser Mann in der Ehrung seines Handwerkes, dass er sogar seine Frau, und demnach wahrscheinlich auch sich selbst, in einen Sarkophag legen liess, der die Gestalt einer Brotkiste aufweist und in der Inschrift auch besonders als «panarium» bezeichnet wird.

Derartige grosse Grabbauten kamen überall vor, wo sich Römer niedergelassen hatten, und vom Rheine stammen einige recht interessante Beispiele.²

Von einem solchen Monumente ist uns nur die Vorderseite mit den über lebensgrossen Figuren eines Mannes, der inschriftlich «negotiator» genannt wird, und seiner Frau erhalten. Von Begräbnissen anderer Kaufleute scheinen mehrere mit Relief versehene Baublöcke und Friese zu stammen; die in Verbindung mit Szenen aus dem Leben das Porträt in der bekannten Darstellung eines Todten- oder Familienmahles, das hier sehr ausführlich in der Composition ist, zeigen. Die Bilder des Kaufmannlebens sind für den Culturhistoriker besonders interessant. Wir sehen den Kaufmann das Geld zählen, das ihm in Säcken gebracht wird; ein anderer schreibt die Summen auf Tafeln auf. Ein Kaufmann im Schurz felle wiegt Waaren ab, und auf einem Schiffe sehen wir Weinfässer verladen. Zu einem Grabgebäude

¹ Annali 1838. S. 219 ff. tav. d'agg. J, L, M, N. Mon. d. Ist. II. tav. 58. Braun: Ruinen und Museen Roms. S. 74. Zuletzt Petersen: Vom alten Rom. S. 98. Abbildungen S. 95 und 103.

² Bonner Jahrb. 1887. Heft 84. S. 258 ff.

bei Trier gehörten Schranken, die Schiffe darstellen, auf welchen neben der Schiffsmannschaft auch noch die aus Weinfässern bestehende Ladung deutlich plastisch wiedergegeben ist.¹ Auch andere schöne Beispiele solcher Bauten besitzt das Museum zu Trier.

So taucht gerade an Grabsteinen und Grabbauten die ganze Cultur, die unter der Römerherrschaft in deutschen Landen blühte, wieder klar im Bilde auf und giebt uns von dem Leben und Treiben in den ersten vier nachchristlichen Jahrhunderten deutlicher Kunde, als wie wir je aus der schriftlichen Ueberlieferung gewinnen könnten.

Eine häufig benutzte Form der Grabanlage war die, dass die überirdisch erbaute Bestattungskammer in einem von einer Mauer umgebenen Hofe steht, in den man zuerst durch ein besonderes Thor eintreten musste. Diese Anlage erinnert an das in Griechenland übliche Heroon und bot verschiedene Möglichkeiten Bildnisse anzubringen.

Die vorhin erwähnten pompeianischen Hermencippen standen im Hofe derartiger Familienbegräbnisse,² und Pompei bietet uns noch gut erhaltene Beispiele anderer Porträtverwendung. An dem Grabmale der Naevoleia Tyche³ ist der obere Aufsatz auf das Grabgebäude ähnlich den Grabsteinen, aber viel reicher mit Relief verziert. Die Schriftfläche wird von einem schön durchgeführten Pflanzenornamente umrahmt; in der Mitte der oberen Rahmenleiste befindet sich das Brustbild der Naevoleia, unter der Inschrift erblickt man eine Opfer-scene.

Reliefs mit Bildern des menschlichen Lebens oder mit mythologischen Szenen sind überhaupt bei diesen kleineren Gebäuden an Friesen, Pfeilern und anderen Architecturgliedern häufig.

In solchen, einem heiligen Bezirke nachgeahmten Bestattungsstellen fanden auch die den Wachsmasken der Ahnen nachgebildeten Porträts entweder in der Kammer oder in dem Vorhofe auf Postamenten ihren Platz.

Die Wachsmasken waren im Atrium wohl jede für sich in einer kleinen aedicula, aus der die Büste herauszublicken schien, aufgestellt. Diese aedicula wurde dann sammt dem Bildnisse in Stein nachgemacht, um so als cippus bei der Grabanlage zu dienen. Mehrere

¹ Jetzt im Museum zu Trier.

² Overbeck, Pompei⁴. S. 408. Fig. 204 und S. 416. Fig. 215.

³ Pompei. S. 413 f. Fig. 211 und 212.

Exemplare dieser Gattung besitzt unter anderen das Lateranmuseum.¹ Doch wurden auch mehrere Büsten in einem langen, friesartigen Streifen von einem Rahmen umgeben dargestellt, ähnlich den Grabsteinen für mehrere Personen. Diese Art von Bildnissteinen scheint als Bausteine benützt worden zu sein, und sie haben wohl als oberer Thürabschluss entweder in dem Bestattungsraume oder an seiner Aussenwand gedient. In Rom sind noch viele derartige Steine in Häusern vermauert erhalten, einer z. B. ist am Theater des Pompeius nicht weit vom Porticus Octaviae zu sehen. In Palmyra in Syrien haben wir ein Grabmal, in dem diese Büsten sich noch an Ort und Stelle befinden.

Dieses Grab hat die Gestalt eines hohen Thurmes, in dessen Innern in mehreren Stockwerken loculi für Bestattungen angebracht sind. Gegenüber der Eingangsthüre erblickt man an der Rückwand zwei solche Streifen mit je fünf Büsten und darüber in Relief einen liegenden Mann in ganzer Gestalt.² Als Grabmal ist dieses Gebäude trotz seiner thurmartigen Form schon von aussen kenntlich, denn unter einem rundbogigen Fenster des ersten Stockes springt eine Console vor, auf welcher ebenfalls die Gestalt eines Todten, den Kopf auf ein Kissen gestützt, gelagert ist,³ und im Innern finden wir sogar an einer cassetirten Decke zwei grosse Felder freigelassen, in welche je ein Brustbildnis als Füllung eingelassen wurde.⁴

Wir haben also hier ein Beispiel, wie in der Architectur das Porträt auch an die Aussenseite versetzt wird, und aus Asien kenne ich noch ein zweites Beispiel von Petra. Bei dieser nabatheischen Stadt haben sich mehrere Gräber aus römischer Zeit erhalten, deren Gemächer aus Felsen gehölet sind und nach aussen grosse aus dem lebenden Stein gehauene Fassaden in oft merkwürdig baroccen Formen mit gebrochenen Giebeln und dergleichen mehr zeigen.

Bei dem einen derselben, das auch eine lateinische Inschrift aus der Zeit des Hadrian oder Antoninus Pius aufweist, befindet sich über dem Thor in einem Halbbogen eine Reliefbüste, die offenbar ein Porträt ist.⁵

¹ Vergl. Benndorf-Schöne: Bildwerke des lateranensischen Museums. Nr. 343 und 345; 535 und 567; Mon. dell. Ist. V. tav. 7; Helbig, Führer I². Nr. 694 und 695.

² Wood, The ruins of Palmyra. London 1753. Tab. 57.

³ Wood, Palmyra Tab. 56.

⁴ Ebenda Tab. 55.

⁵ Feydeau. Hist. des us. fun. S. 178 und 179.

Doch nicht nur in Relief wurde das Bildnis des Todten gezeigt, in späterer Zeit benutzte man auch ganze Statuen in Rundplastik.

Auf dem Grabbaue des L. Ceius Labeo zu Pompei standen die Statuen von ihm und seiner Frau, welche jetzt im Museum von Neapel zu sehen sind.¹ Aus Pompei stammen noch mehrere andere Statuen, die zu Bestattungsplätzen gehörten, und theils auf der Architectur standen, theils in dem Vorhofe oder zwischen Säulengängen aufgestellt waren.

Auch in Deutschland wurden Reste solcher Grabanlagen gefunden. Bei Bonn im Bezirke Heuzigerbusch entdeckte man die Substructionen von «einem 6 m 30 langen, 5 m breiten Plateau, welches eine 1 m 64 hohe Sandsteinmauer auf drei Seiten umgab, während die vordere, dem Flusse zugekehrte Seite offen gelassen war. In der Mitte dieses Plateau's haben offenbar auf Postamenten vier Figuren gestanden, von denen Reste auf uns gekommen sind». ² Von diesen Figuren sind erhalten die Statue eines Mannes ohne Kopf, ferner die Köpfe eines Jünglings und zweier Frauen.

Es ist wohl selbstverständlich, dass die prächtigen und oft ungeheuer grossen Grabstätten der römischen Kaiser und sonstiger Vornehmen zu Rom dieses hervorragenden Schmuckes, welchen Statuen boten, nicht entbehrten, und für das Mausoleum des Augustus ist uns eine Statue dieses Kaisers, welche die oberste Bekrönung des ganzen gewaltigen Baues bildete, sowie auch Statuen von anderen berühmten Männern und Frauen, die in der Nähe aufgestellt waren, litterarisch durch Strabo bezeugt. In seiner Beschreibung des campus Martius sagt dieser Schriftsteller: ³ ἱεροπρεπέστατον νομίσαντες τοῦτον τὸν τόπον καὶ τὰ τῶν ἐπιφανεστάτων μνήματα ἐνταῦθα κατεσκευάσαν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. ἀξιολογώτατον δὲ τὸ Μανσώλειον καλούμενον, ἐπὶ κρηπίδος ὑψηλῆς λευκολίθου πρὸς τῷ ποταμῷ χῶμα μέγα, ἄχρι κορυφῆς τοῖς ἀειθαλέσι τῶν δένδρων σινηφερές· ἐπ' ἄκρῳ μὲν οὖν εἰκὼν ἐστὶ χαλκῆ τοῦ Σεβαστοῦ Καίσαρος, ὑπὸ δὲ τῷ χῶματι θῆκαι εἰσὶν αὐτοῦ καὶ τῶν συγγενῶν καὶ οἰκείων, ὅπισθεν δὲ μέγα ἄλσος περιπάτουσθαυμαστοὺς ἔχον.

Doch nicht nur die Statuen werden durch die Stelle bewiesen, auch noch ein anderer wichtiger Umstand erhellt daraus, nämlich dass auf diesen grossen Rundbauten sich wirklich oben ein Erdkegel mit Gartenanlagen befand.

¹ Guhl und Koner: Leben der Gr. u. R. S. 593; Overbeck, Pompei⁴ S. 409.

² Bonner Jahrb. 1880. Heft 69. S. 25.

³ Strabo V. 3. 8. p. 236. C.

Ein höchst wichtiges Denkmal bleibt mir noch zu besprechen, da es mannigfaltige Verwendung des Porträts in der Architectur zeigt; ich meine das Grabmal der Haterier, dessen Ueberreste jetzt im Museum des Lateran zu sehen sind.¹

Die Reliefs dieses Monumentes geben uns ein deutliches Bild der römischen Bestattung von der Aufbahrung der Leiche angefangen, über den Weg durch die Sacra via bis zur Beisetzung in dem Grabgebäude, und in dieser Reihenfolge wollen wir auch die daselbst angebrachten Bildnisse betrachten.

Das erste Relief enthält die collocatio oder feierliche Aufbahrung einer Frau. Der Leichnam der offenbar die Porträtzüge einer Hateria trägt, liegt auf dem Todtenbette. Zwei Klageweiber und ein Mann mit einer Guirlande stehen hinter dem Bette, und auch bei den übrigen Personen können wir die Bezüge zur feierlichen Handlung im Sterbehause erkennen. Die nächste Platte zeigt die heilige Strasse, auf der sich der Zug nach dem Forum und zur Bestattung begab. Der Leichenzug selbst ist nicht dargestellt, daher fehlt natürlich hier jedes Porträt. Umsomehr erblicken wir aber auf dem dritten Relief mit der Beisetzung der Leiche in dem Grabmale.

Zuerst fällt uns hier ein zweigeschossiges, tempelähnliches Gebäude auf. Wir haben in diesem Baue das Grabmal selbst zu erblicken. Allgemein ist die Erklärung angenommen, dass das Erdgeschoss die eigentliche Grabkammer sei; der erste Stock dagegen, zu dem man auf einer grossen Freitreppe emporsteigt, ist demgemäss ein tempelartiger Raum, in welchem Todtenfeierlichkeiten abgehalten wurden. An der Treppenwange befindet sich noch ein eigenthümlicher kleiner Bau, der allgemein als Ventilationsvorrichtung aufgefasst wird, um frische Luft in die Grabkammer zu leiten. Darüber sitzt ein Altar auf, der nicht hier zu denken ist, sondern seinen eigentlichen Platz in der Axe des Tempels vor der Treppe gehabt haben muss, und nur durch das Bestreben des Künstlers, Alles zu zeigen, von diesem willkürlich hieher versetzt wurde. An diesem Baue sehen wir zweierlei Verwendung des Porträts. Im Giebel des Tempels befindet

¹ Litteratur über das Haterierdenkmal: Brunn: I monumenti degli Aterii. Rom 1850. Bull. dell. Ist. 1848. p. 97 ff. Kunstblatt 1849. p. 31. Brunn in Annali 1849. p. 363 ff. tav. d'agg. M e N. Mon. dell. Ist. V. tav. VI—VIII. Braun: Ruinen und Museen Roms. S. 742 ff. Benndorf-Schöne: Bildwerke des lateranensischen Museums. Nr. 293, 318^b, 336—338, 341, 343—345, (346?), 348, 350—352, 355, 358 und 359. Helbig: Führer 1². Nr. 691—696. Wickhoff: Wiener Genesis S. 30.

sich das Brustbild einer Hateria, die mit beiden Händen einen über den Kopf gelegten Schleier hält.

Auf der sehr reich mit allegorischen Reliefs gezierten Langseite erscheinen ganz oben zwischen den Pfeilern wieder drei Brustbilder von Haterierkindern, ein Knabe, ein Mädchen und ein wohl ganz junges Kind. Das Mädchen zwischen den beiden anderen befindet sich in einer Muschel; es ist dies eine etwas späte Form, die wohl aus einer Umbildung der Nische entstanden ist und dann auf Sarkophagen vielfach Verwendung fand. Die beiden anderen Bildnisse dagegen sind von einem Kranze umgeben.

Neben und über diesem Grabbaue befinden sich noch zwei andere Darstellungen sehr merkwürdiger Art, für welche bis jetzt noch keine befriedigende Erklärung gegeben ist, die aber gewiss in naher Beziehung zu dem Denkmale stehen müssen. Im Folgenden will ich versuchen, eine neue Deutung vorschlagsweise zu bringen.

Links vom Baue erblicken wir eine grosse Hebemaschine. An einem hohen Maste sind mehrere Flaschenzüge befestigt, die miteinander mit Seilen verbunden durch ein grosses Tretrad in Thätigkeit versetzt werden können. In dem Rade unterhalb der Maschine und oben auf dem Maste sind mehrere Personen mit der Bedienung dieser Vorrichtung beschäftigt. Was aber ihre Aufgabe hier ist, wird nicht gleich klar; denn da der Bau fertig dasteht, kann unmöglich angenommen werden, dass für ihn noch irgendwelche bedeutende Lasten gehoben werden sollen. Auf der rechten Seite verschwinden die Seile hinter dem Dache des Grabmales.

Ueber dem Dache ist, scheinbar auf diesem aufliegend, eine Architecturleiste sichtbar, an welcher Festons haltende Adler angebracht sind. Auf dieser Leiste aufruhend befindet sich links ein brennender Kandelaber und von da nach rechts hin eine Kline, auf welcher eine Frau ganz wie auf etruskischen Sarkophagen gelagert ist. Davor spielen drei Kinder und eine Frau wirft Räucherwerk in eine Opferflamme. Den Abschluss bildet eine tempelartige Architectur, in deren Thore eine nackte Frau, wohl eine Gottheit steht, und darüber sieht man drei nur skizzierte Masken.

Zu dem Grabmale kann diese ganze Darstellung unmöglich in dem Sinne gehören, wie es auf den ersten Blick scheint, denn als Aufsatz auf den Dachfirst ist sie viel zu gross und reicht auch noch viel zu weit rechts über das Gebäude hinaus. Ferner würde in diesem Falle der hinter der Kline angebrachte Vorhang gar nicht zu verstehen sein, da er frei in der Luft hängen müsste. Die ganze Anordnung

spricht also dafür, dass hier ein Reliefbild nachgeahmt sei, das doch unmöglich über dem Dache seinen Platz finden konnte. Nun aber ergibt sich bei näherer Betrachtung noch ein merkwürdiger Umstand. Die Leiste verläuft nämlich nicht gerade, sondern ist zweimal ganz schwach gebrochen, offenbar um eine perspectivische Wirkung zu erzielen. Diese Brüche sind nun so, dass links eine kleine Schmalseite wahrzunehmen ist, rechts aber entspricht die Breite des Tempelchens mit den Masken wieder genau der Linie von dem einen Knick bis zum Schlusse der scheinbaren Leiste. Wir haben es hier also nicht mit einer einzigen reliefirten Platte zu thun, sondern in freilich recht mangelhafter Perspective sehen wir drei senkrechte Bildflächen, die auf einer gemeinsamen viereckigen Grundfläche aufsitzen, wobei die vierte Seite natürlich unsichtbar bleibt. Genau dieser Auffassung entsprechen die Festons haltenden Adler. In der Mitte der Langseite sehen wir zwei dieser Vögel mit ausgebreiteten Schwingen und einander zugewandten Köpfen. Die beiden anderen rechts und links von ihnen kommen mit ihren Köpfen genau unter die Einknickungen der Linie und sind daher nur noch zur Hälfte an der Langseite zu denken, mit der anderen Hälfte greifen sie auf die Schmalseite über und bilden dann die Ecken der Grundfläche. Ebenso gehört dann der letzte Adler rechts nur halb der rechten Schmalseite, halb dagegen der unsichtbaren zweiten Langseite an, und dies scheint mir, freilich recht ungeschickt, der verkürzte eine Flügel dieses Vogels anzudeuten.

Fassen wir nun Alles, was wir hier gesehen haben, zu einem klaren Bilde zusammen, so gewinnen wir folgende Anschauung des dargestellten Gegenstandes.

Auf einer viereckigen Basis, deren Ecken von vier Adlern gebildet werden, und die auf den Langseiten noch je zwei Adler als Schmuck zeigt, erheben sich drei mit Relief bedeckte an einander stossende Platten, zu denen eine vierte zu ergänzen ist. Auf der Platte der Langseite sehen wir die Darstellung der Frau auf der Kline, auf der einen Schmalseite das tempelartige Gebäude, von der linken Schmalseite können wir nur den Kandelaber sehen, der ähnlich den Adlern die Ecke, wo zwei Seiten einander berühren, bildet. Er ist also in Relief halb auf der Langseite, halb auf der schmalen Fläche, und auf der nicht sichtbaren Ecke wird ihm ein zweiter Kandelaber entsprochen haben. So erhalten wir also einen viereckigen, skulptirten Kasten, der in Verbindung mit dem Grabbaue und nach den uns schon geläufigen Bildern nur ein Sarkophag sein kann.

Sind wir einmal zu dieser Ansicht gekommen, so braucht uns

sein scheinbarer Platz über dem Dache nicht mehr zu stören; in solchen Sachen machte es sich der Künstler sehr leicht, wie wir schon an dem vor der Treppe zu denkenden Altare über der Ventilationsanlage sahen; er brachte eben so viel als nur möglich in dem ihm gewährten Raume an, ohne sich um den richtigen Platz viel Sorge zu machen. Nur soviel ist wohl über den Standort des Sarkophages sicher, dass er sich nicht in dem Gebäude, sondern in dessen nächster Nähe ausserhalb desselben befinden soll. Vielleicht wollte das der Künstler sogar durch die Palme hinter der Hebemaschine und durch die scheinbar von dem Sarkophage ausgehenden Lorbeerzweige andeuten.

Da aber der Sarkophag seine endgiltige Stellung in dem Gebäude erhalten musste, wenn er seiner Bestimmung dienen sollte, so dürfen wir wohl füglich die Hebemaschine mit ihm in Verbindung bringen, besonders da ihre Seile gerade bei diesem Sarge hinter dem Hause verschwinden. Ein solcher Sarkophag hatte ja ein bedeutendes Gewicht, und ich nehme an, dass er mittelst einer derartigen Vorrichtung gehoben wurde, um an seinem Platz im Inneren des Grabes aufgestellt werden zu können. Dies würde, meiner Ansicht nach, sehr hübsch zu den anderen Reliefs passen, da es dann mit diesen eine fortlaufende Erzählung von der Bestattung im Bilde giebt. Zuerst haben wir die feierliche Ausstellung der Leiche im Trauerhause, dann den Weg zum Grabe und endlich die Vorbereitungen, den den Leichnam bergenden Sarkophag in das Innere des Grabgebäudes zu bringen, wodurch einerseits die ganze Handlung ihren Abschluss erhält, anderseits die Darstellung viel mehr an epischem Zuge gewinnt, als wenn man einfach das Grabgebäude alleine, oder eine Todtenceremonie in dessen Innern dargestellt hätte.

Ausser diesen Reliefs besitzen wir noch zwei Büsten in Rundplastik von einem Haterier und einer Haterierin, welche zu der Art der früher besprochenen Nachbildungen von Ahnenbildern gehören und in dem Grabraume selbst aufgestellt waren.

An diesem einen Denkmale fanden wir also fünferlei verschiedene Anwendung des Porträts.

Zuerst finden wir es an dem Relief der Aufbahrung, dann erscheint es im Giebel des Grabgebäudes, und an den Seiten in Muschel- und Medaillonform, ferner kennen wir die Ahnenbilder und schliesslich kehrt es an der Nachbildung eines Sarkophages wieder, so dass wir zu der Annahme berechtigt sind, dass die Bestatteten auch an den Särgen dieses Grabmales dargestellt gewesen seien; und wir haben

hierin das erste Beispiel der nun zu besprechenden Gruppe der Sarkophage.

Schon gelegentlich der Anfänge der römischen Porträtplastik, sei es an Statuen oder an Grabsteinen, suchte ich den etruskischen Ursprung dieses Kunstzweiges nachzuweisen, und am unzweideutigsten zeigt sich nicht nur dieser Einfluss, sondern directe Uebernahme aus Etrurien eben an den Sarkophagen. Wie wir sehen, ist die Sitte den Bestatteten auf dem Deckel in ganzer Figur darzustellen bei diesem mächtigen Nachbarvolke der Römer eine sehr alte und originäre und lässt sich in Cäre bis hoch in das sechste Jahrhundert zurückverfolgen. Aber nicht nur auf dem Deckel alleine war das gefällige Motiv einer oder mehrerer auf dem Ruhebette zum Mahle bequem gelagerter Personen angebracht, auch auf der Langseite des Sarkophagkastens findet sich diese Darstellung in Relief und dadurch ermöglichter reicherer Composition besonders in Tarquinii wieder.

Beide Arten haben dann in späteren Zeiten die Römer auch angenommen.

Von Grabsteinen her ist uns dieser Bildvorwurf schon bekannt, und auch an Sarkophagen scheint das Relief früher bei den Römern in Gebrauch gekommen zu sein und öfters Verwendung gefunden zu haben, als die runden Figuren am Deckel.

In Assisi sah ich in der Vorhalle des römischen Tempels auf der Piazza unter anderen römischen Reliefs auch zwei Platten in die Wand eingemauert, von denen eine einst die Langseite einer Aschenurne war und die Inschrift C · EGNATI · SAL · F enthält, während die andere Platte von der Schmalseite einer ganz ähnlichen Urne stammt, die einen Mann derselben Familie barg, da ihre Inschrift C · EGNA-TIUS · C · F lautet.¹

Auf der einen Platte sehen wir in leichtem Relief den Todten auf der Kline liegend, seine Frau dagegen auf demselben Lager sitzen; die andere Darstellung zeigt uns, wie es für die Schmalseiten aus Raumrücksichten begreiflich erscheint, nur das Brustbild des Verstorbenen. In der Mauer des Domes ist noch ein cippus von einem dritten Mitgliede der Familie Egnatius befestigt, auf dem der Dargestellte ein Pferd am Zügel hält.² Sowohl die Büste, als das Paar auf der Kline zeigen echt etruskische Porträtzüge und dürften ihrer Technik nach in die letzten Jahrzehnte der Republik zu setzen sein.

¹ C.J.L. XI. Nr. 5470 und 5471.

² C.J.L. XI. Nr. 5472.

Die Figuren in Rundplastik auf dem Deckel scheinen dagegen erst in der Kaiserzeit in Aufnahme gekommen zu sein, wenigstens besitzen wir keine, die mit Sicherheit früher angesetzt werden dürfte, und es ist dies durch den Umstand erklärlich, dass die reichen verzierten Sarkophage überhaupt erst späteren Zeiten ihre Entstehung verdanken, während man sich in republikanischer Zeit mit einfacheren Kasten begnügte.

Der bekannteste derartige Sarkophag ist wohl der früher dem Kaiser Alexander Severus und seiner Mutter Julia Mamaea zugeschriebene im capitolinischen Museum.¹ Dieser Sarkophag, der nach der Tracht des dargestellten Ehepaares aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., also aus ziemlich später Zeit stammen muss, erinnert vielfach an die chiusinischen und volterratischen Aschenurnen. Die Form der Kline ist nämlich nur an dem Deckel gewahrt, der Kasten selbst dagegen zeigt in figurenreicher und sehr lebendiger Composition Scenen aus dem Leben des Achilles, wobei die Figuren ganz an die Ecken, wo die Seiten aneinander stossen, reichen, so dass für eine weitere Ausbildung der Bankform gar kein Raum übrig blieb. Der Kasten und der Deckel sind demnach zwei geistig von einander völlig verschiedene Kunstwerke.

Dieser Deckel nun zeigt die aus festem Material, Holz oder Bronze zu denkenden und unten in Thierköpfe auslaufenden Lehnen eines Ruhebettes, zwischen welchen eine reich mit Stickereien geschmückte Matratze liegt. Auf dieser Matratze ist ganz nach Art etruskischer Sarkophage ein Ehepaar so gelagert, dass die Frau vor dem Manne sich befindet, und beide mit erhobenem Oberkörper sich auf den linken Arm stützen. Auch der Kranz, den die Frau in der rechten Hand hält, gemahnt noch an etruskische Tradition.

Solche Sarkophagdeckel finden sich in den verschiedensten Sammlungen Roms noch eine ziemlich bedeutende Anzahl.²

Ein Exemplar im Palazzo Farnese,³ das ebenfalls ein Ehepaar darstellt, erinnert dadurch besonders an etruskische Vorbilder, dass der Oberkörper des Mannes unbekleidet ist, und um Hals und Brust

¹ Clarac. Pl. 762 A. Nr. 1873 A. Robert: Die antiken Sarkophagreliefs II. Taf. XIV. Text S. 35 ff.; hier auch sonstige Litteratur. Helbig: Führer I². S. 278.

² Vergl. Matz-Duhn: Antike Bildwerke in Rom II. S. 478 ff.

³ Furtwängler in Bull. d. Ist. 1877. p. 125. Matz-Duhn a. a. O. Nr. 3411.

ein Blumenkranz (*σποθυμῖς*) hängt, was stark an die in Etrurien übliche torques gemahnt; und auch sonst haben die Männer auf diesen Deckeln des Oefteren ein Rhyton oder eine Schale in der Hand.

Eine weitere Eigenthümlichkeit ist es, dass der Mann als Herakles gebildet wurde, da er auf einem Löwenfelle ruht und hinter ihm ein Köcher mit Pfeilen liegt. Am Fussende sitzt auf der Kline ein kleines Knäbchen, das in der Rechten eine Traube hält, während es die Linke auf einen Vogel legt. Es wird wohl darunter ein Kind des Paares gemeint sein; und wir finden diese Composition auch auf anderen Deckeln z. B. dem des Palazzo Aldobrandini wieder.

Aehnlich wie hier das Kind kommen an anderen Sarkophagen besonders in Verbindung mit einzelnen Frauen, doch auch mit Ehepaaren öfters Eroten vor, die meist zu zweit in verschiedentlicher Anordnung auftreten. Entweder stehen sie je einer am Kopf- und Fussende der Kline, oder sie liegen hinter und neben der dargestellten Persönlichkeit.

Verwandtes, doch nicht in dem gleichen Sinne, sahen wir wohl schon an chiusinischen Urnen, wo zuweilen Todesgöttinnen (die Lasa) oder dienende Menschen an den Schmalseiten des Deckels zu sehen sind; neu dagegen sind andere Beigaben besonders Lieblingsthier, wie Hunde oder Hasen, die zu Seiten der Frau auf derselben Kline oder auch auf ihren Knien abgebildet wurden. Auch Eidechsen und Schildkröten verwendete man in gleicher Weise.

Zuweilen wurden einzelne ruhende Personen, ähnlich wie auf den Sarkophagen von Cäre mit unter das gestreckte rechte untergeschlagenem linkem Beine dargestellt; und bei solchen gleichsam schlafenden Gestalten sehen wir mehrmals in der einen Hand mehrere Mohnstengel mit Früchten. Da die Mohnfrucht ein altbekanntes, einschläferndes Mittel ist, hat sie hier eine symbolische Bedeutung und soll im Beschauer den Vergleich des zeitlichen mit dem ewigen Schläfe wachrufen.

Ein anderes bei Kindern besonders beliebtes Symbol des Todes ist ein zu Füßen der Figur liegender umgestürzter Blumenkorb.

Die alte Form der Kline mit niederen Lehnen hat sich wohl sehr lange erhalten, und darum finden wir sie bis in späte Zeiten, bis in das dritte Jahrhundert, häufig in plastischen Nachbildungen; daneben aber hatte sich im Laufe der Jahrhunderte eine andere Form eingebürgert mit drei hohen meist geschweiften Lehnen, eine an der langen Rückseite und an jeder Schmalseite, so dass das Geräth die grösste Aehnlichkeit mit unseren Sophas erhielt. Auch von dieser Art

haben wir Beispiele an Sarkophagdeckeln mit darauf ruhender Figur des Verstorbenen.¹

Nahe verwandt mit diesen Darstellungen sind die nicht sepulcralen Zwecken dienenden Porträtstatuen von römischen Matronen, die auf einem langen Lager oder auf Prunkstühlen sitzend abgebildet sind, wovon der bekannteste Typus der der Agrippina ist.

Doch nicht nur auf dem Deckel brachte man das Abbild des Verstorbenen an. Wir sahen schon vorher, dass dieses Bild auch auf die Langseite des Kastens in Relief herabversetzt wurde, und dass dieser Typus sogar in Rom älter sein dürfte, als der in Rundplastik.

Erinnern diese Reliefs an die besprochenen Todtenmahldarstellungen an Grabsteinen, so finden wir auch manche andere uns von diesen Steinen her bekannte Gattung des Bildnisses an den Sarkophagen wieder.

Gerade in Relief war es bei dem für grössere Compositionen doch beschränkten Raume begreiflich, dass man gerne von der Wiedergabe der ganzen Figur absah, um desto mehr Gewicht auf das eigentlich Charakteristische, nämlich auf das Gesicht legen zu können; und wirklich finden wir, dass das Brustbild auf Sarkophagen zu den beliebtesten Motiven gehörte. Die Umrahmung ist hier eine recht verschiedene. Man setzte das Bildnis in ein Medaillon, in einen Kranz, oder in die später sehr beliebte Muschel, welche, wie ich schon oben erwähnte, eine weitere Ausführung der Nische sein dürfte.

Die übrige Fläche der Langseite, in deren Mitte das Bild, oder zuweilen die beiden Bilder der Gatten ihren Platz fanden, ward verschieden bearbeitet. Zwei Hauptarten, die am häufigsten auftreten, haben wir dabei zu beachten, den geriffelten Behälter und jenen mit flachem Grund, auf dem noch andere Reliefs angebracht sind.

Bei der Riffelung ist der ganze Kasten wie mit Kanelluren überzogen, die nur in der Mitte den Raum für das Medaillon frei lassen. Diese Kanelluren verlaufen aber nicht senkrecht, sondern weisen eine S-förmig geschwungene Form auf.

Bei flachem Grunde dagegen wird der das Bild umgebende Kranz oft rechts und links von einem schwebenden Genius gehalten, und dies ist eine Composition, die auch auf ornamentalen Friesen in der Architectur sehr beliebt war, z. B. auf dem besprochenen Haterierdenkmal vorkommt, und sich durch die ganze spätere Kunst, besonders

¹ Clarac Pl. 762 A. Nr. 1873 B. Matz-Duhn Nr. 3415. In beiden Werken auch Beispiele für die anderen erwähnten Compositionsarten.

in der Renaissance und bis auf unsere Tage erhalten hat; da sie durch das Schweben der Genien eine erwünschte Begründung für Anbringung von Medaillons oder Festons zur Unterbrechung flacher Wände bietet; während dieser Schmuck sonst leicht unmotivirt erscheinen könnte. So finden wir z. B. diese engelartigen Gestalten wieder im Palazzo comunale zu Siena, woselbst sie in der sala di consistorio in der Mitte der Thürumrahmung erscheinen, um das Wappen der Stadt zu halten, und auch an Grabmalen des 15. und 16. Jahrhunderts wurden sie häufig verwendet.

Statt dieser Genien kommen auch zuweilen Seekentauren und andere Gestalten als Träger des Medaillons vor.

War der Sarkophag für zwei Personen bestimmt, so erscheinen die Bilder beider und zwar zumeist auch beide in einem Rahmen oder einer Muschel, die Frau zur Rechten des Mannes. In der Rechten des Mannes ruht die Testamentsrolle.

Vielen solchen Sarkophagen sieht man die Porträttreue der Bildnisse sofort an, viele dagegen sind besonders in den Gesichtern sehr roh und beiläufig behandelt; denn mit der Zeit hatte sich ein grosser kaufmännischer Vertrieb dieser Särge entwickelt. Ein Händler hatte mehrere Exemplare auf Lager, an denen die Köpfe nur in den aller allgemeinsten Umrissen angegeben waren, um dann nach der Bestellung zu Porträts hergerichtet zu werden.

Ein sehr grosser Theil der späteren römischen Sarkophage weist in reicher Composition mythologische Reliefs auf, die ihrem Inhalte nach aus dem Rahmen dieser Arbeit herausfallen, und von denen ich nur zu erwähnen habe, dass auch hier zuweilen die Hauptfiguren mit den Porträtzügen des Verstorbenen gebildet wurden. So zeigen z. B. auf einem Sarge des Museo Chiaramonti¹ die Figuren des Admetos und der Alkestis die Gesichtszüge des Gaius Junius Ennodus und seiner Gemahlin Metilia Acte, und auf einem anderen Sarkophage des Vaticans mit dem Mythos von Protesilaos und Laodameia² sind die Köpfe dieser beiden nur flüchtig angegeben, um später erst für den Gebrauch als Bildnisse ausgearbeitet zu werden.

Alle die zuletzt genannten Arten der Porträtverwendung sind erst in der Kaiserzeit entstanden, und wurden in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten nicht nur von Heiden, sondern zum Theile auch von Christen gebraucht. Wir werden später sehen, inwieweit bei den

¹ Helbig: Führer I². Nr. 76.

² Helbig: Führer I². Nr. 405; andere Beispiele Nr. 424, 578.

Christen andere Anschauungen hineinspielen, und wie sich diese Typen dann weiter entwickelten.

Auch auf Kenotaphien findet sich öfter das Porträt. Solche Denkmale haben sich sowohl in Deutschland, wie z. B. die Säule von Igels, als in Africa¹ gefunden. Sie sind zumeist hohe, schlanke Bauwerke mit Scheinfassaden und zeigen oft über einer Thüre oder zwischen Pfeilern Brustbilder der zu Ehrenden, eine Darstellungsart, die uns schon auf Grabsteinen und in der Grabarchitectur begegnet ist.

Diese Kenotaphien bilden ihrer Bedeutung nach den Uebergang von den Grabmalen zu den Ehrendenkmalen, wie Triumphbogen und Ehrensäulen, welche auch, besonders in Statuen und Reliefdarstellungen einzelner hervorragender Thaten Porträts zeigen, aber natürlich für die Entwicklung des sepulcralen Bildnisses ohne Einfluss blieben.

¹ Barth: Reisen und Entdeckungen in Nord- und Centralafrika. Gotha 1857. I. S. 125 und 132.

