

4. Der Tod der Lucretia.

Erzrelief im Besitze des Herrn Dr. Jäger in Neuss.

Vis..... antmanque videre superbam

Ulloris Bruti? Virgil.

Die Erzählung der Frevelthat, welche den Sturz des Königthums, den Ausgang der Freiheit in Rom bewirkt haben soll, ist uns durch zwei historische und theilweise durch zwei dichterische Darstellungen erhalten. Die erstern finden sich bei Livius I, 57 — 60. und Dionys von Halikarnass IV, 64—71., beide von einander in mehreren Punkten abweichend, die des Livius meisterhaft, mit gedrängter Kürze, fast dramatisch gehalten, durch knappe Reden gehoben, die des Dionys ungeschickter, mit wiederholender Ausführlichkeit und langen Reden, ohne jene Lebendigkeit und plastische Anschaulichkeit. Unbedeutend ist die Erzählung bei Valerius Maximus VI, 1, 1. Von dichterischen Bearbeitungen ist die des Ovid Fast. II, 685—852. erhalten, von Niebuhr nicht mit Unrecht als herzlos bezeichnet, und verschiedene Fragmente aus der Freiheits-Tragödie Brutus des Attius, wozu noch der Brutus des Dichters Cassius, eines der Mörder des Caesar, durch Müller in den Handschriften des Varro zurückgerufen *), hinzutritt. Von der aus Livius hinlänglich bekannten Erzählung weicht Dionysios in einigen Punkten ab. Er lässt die Lucretia IV, 66. nach der Schändung zuerst nach Rom in das Haus ihres Vaters reisen, dort die vornehmsten Männer zusammenrufen, während bei Livius und auch bei Ovid V. 813., wie es scheint, der Selbstmord in Collatia vor sich geht. Wichtiger ist die andere Abweichung.

*) Vrgl. Welcker Griech.-Röm. Tragödien S. 1403.

Nach Livius waren nur 4 Personen und zwar Lucretius, Valerius, Collatinus und Brutus gegenwärtig. Bei Ovid wird V. 815. ebenfalls Vater und Gemahl gerufen (vgl. 836.), Brutus erscheint 837. gegenwärtig, somit dürfen wir uns Valerius nicht minder als stumme Person anwesend denken. Anders Dionysios. Er spricht IV, 67. von einer *παρακλήσει τῶν ἐπιφανεστάτων ἀνδρῶν εἰς τὴν οἰκίαν συνελθόντων*, die Lucretia nennt er *πολλὰς λιτανείας ἐκείνου τε* (des Vaters) *καὶ τῶν σὺν αὐτῷ παρόντων ποιησαμένη*. Er erzählt von *τοῖς παροῦσι Ῥωμαίων*, wie sie alle mit einer Stimme gezeugt (*μίαν ἀπόντων — φωνήν*), es sey tausendmal besser, um die Freiheit zu sterben, als dergleichen Frevel zu dulden. Unter ihnen (*ἐν αὐτοῖς*) sey P. Valerius gewesen, der in's Lager zum Collatinus geschickt worden, das Vorgefallene zu berichten, bei welchem er den Brutus getroffen habe. Den Schwur vollzieht bei ihm Brutus noch im Lager. Die Schilderung, wie sie den Vater auf der Leiche liegend getroffen, wie der Gemahl die Todte aneredet, ist fast theatralischer Natur. Erst später IV, 70. ergreift Brutus den Dolch, den Tarchiniern den Untergang zu schwören. Auch Cicero Fin. II 20, 66: „*Stuprata per vim Lucretia a regis filio, testata cives, se ipsa interemit*“, deutet eine grössere Versammlung der Bürger an*).

Seltener als man denken sollte, hat sich die bildende Kunst in Rom dieses welthistorischen Ereignisses zu grösseren Darstellungen bemächtigt. Plinius berichtet N. H. XXXIV, 13.

*) „Wer nicht davor erschrickt, eine schöne Sage historisch zu betrachten, kann auch den Gedanken ertragen, dass einst Lucretia vor diesem Rath und Gericht der Verwandten [dem Hausgericht der Cognaten und Affinen] des Ehebruchs schuldig, sich der Strenge ihrer Richter zu entziehen, freiwillig ihr Leben endete.“ Klenze in Zeitsch. f. gesch. Rechtsw. Bd. VI. p. 26.

uns sogar ausdrücklich, man habe in Rom weder der Lucretia noch dem Brutus eine Statue nach öffentlichem Beschlusse gewidmet: „Cloeliae etiam statua est equestris, ceu parum esset toga eam cingi, quum Lucretiae ac Bruto, qui expulerant reges, propter quos Cloelia inter obsides fuerat, non decernerentur. Hanc primam cum Coelitis publice dicatam crediderim.“ Dieser Nachricht vollkommen entgegen scheint eine andere des Plutarch im Leben des jüngern Brutus c. 1. zu stehen, welcher eine auf dem Capitol befindliche Erzstatue folgendermaassen beschreibt: *Μάρκου δὲ Βρούτου πρόγονος ἦν Γούνιος Βροῦτος, ὃν ἀνέστησαν ἐν Καπιτωλίῳ χαλκοῦν οἱ πάλαι Ῥωμαῖοι, μέσον τῶν βασιλέων, ἐσπασμένον ξίφος, ὡς βεβαιότατα καταλύσαντα Ταρκυνίους.* Sollen wir hier etwa einen Irrthum des Plutarch annehmen? Allein die Nachricht ist doch zu bestimmt. Auch spricht er gegen Ende des Cap. wieder von der Bildsäule, wobei die Aehnlichkeit der Familienzüge als Grund der Verwandtschaft des ältern Brutus gegen diejenigen angeführt wird, welche eine solche läugneten, weil dieser seine Söhne zum Besten des Vaterlandes geopfert: *Ποσειδώνιος δ' ὁ φιλόσοφος τοὺς μὲν ἐνηλί- κους φησὶν ἀπολέσθαι τοῦ Βρούτου παῖδας, ὡς ἰστόρηται τρίτον δὲ λειψθῆναι νήπιον, ἀφ' οὗ τὸ γένος ὠρμηθῆναι καὶ τῶν γε καθ' αὐτὸν ἐκ τῆς οἰκίας γεγονότων ἐπιφανῶν ἀνδρῶν ἀναφέρειν ἐνίους πρὸς τὸν ἀνδριάντα τοῦ Βρούτου τὴν ὁμοιότητα τῆς ἰδέας.* Die Stelle des Cicero Philipp. II, 11, 26.: „Etenim si auctores ad liberandam patriam desiderarentur illis auctoribus, Brutos ego impellerem, quorum uterque L. Bruti imaginem quotidie videret, alter etiam Ahalae?“ dürfte wegen der Beziehung auf ein tägliches Anschauen eher von einem Bilde im Atrium der Bruter, als von einer öffentlich ausgestellten Bildsäule zu verstehen seyn. Allein entscheidend für die Richtigkeit der plutarchischen Angabe ist der Umstand, dass man vor Caesars Ermordung unter jener Statue des Brutus die Hoffnung auf einen zwei-

ten Brutus durch eine beigefügte Zuschrift aussprach. Vrgl. Sueton. Caes. 80.: „Subscripsere quidam L. Bruti statuae: VTINAM. VIVERES.“ Dio Cass. XLIV, 12.: *Καὶ τέλος τῆ τε τοῦ παλαιοῦ Βρούτου εἰκόνη ἐπέγραψαν Εἴτε ἕως.* Dass wir es kurz sagen, der scheinbare Widerspruch des Plinius mit Plutarch hebt sich auf die einfachste Weise dadurch, dass bei jenem von einer statua equestris, bei diesem von einer pedestris die Rede ist. Ja Plinius selbst bezieht sich N. H. XXXIII, 4. auf eine solche equestris: „Nullum [annulum ferreum] habet Romuli in Capitolio statua, nec praeter Numae Serviique Tullii alia, ac ne L. quidem Bruti.“ Jenes Bild auf dem Capitol wird aber wohl nicht das einzige in Rom oder Italien gewesen seyn. Freilich hat sich die jüngst aus der letzten Sitzung des archäologischen Instituts in der jenaischen Literaturzeitung 1843. Nr. 174. gegebene Nachricht, dass daselbst zwei herculanische Statuen mit dem Namen des Brutus und der Lucretia bezeichnet worden, insofern nicht bestätigt, als mir der redigirende Secretär des Instituts Hr. Dr. Braun bei seinem gegenwärtigen Aufenthalte hierselbst versichert hat, dass dieselben unecht seyen. Selbst der schöne und sehr charaktervolle männliche Kopf, den der römische Magistrat im sechszehnten Jahrhundert von dem Cardinal Ridolfi Pio da Carpi zum Geschenk erhalten hat, abgebildet in Visconti's Iconographie Romaine Tom. I. Tab. 2, No. 1. und 2. (vrgl. das. p. 40.), lässt sich nicht mit voller Sicherheit als Brutus erweisen, „da er weder durch eine Zuschrift als solcher bezeichnet wird, noch mit den Bildnissen des ersten römischen Consuls auf den von den Verschwornen gegen Cäsar geschlagenen Münzen vollkommene Aehnlichkeit zeigt. Die Augen sind von Elfenbein eingesetzt. Er ist aufgesetzt auf eine metallene mit der Toga bekleidete Brust, die von neuern Händen nach einem antiken Vorbilde gefertigt seyn dürfte. Sie ruht auf einer Säule von Portasanta.“ So weit Platner Beschreibung der Stadt Rom III, 1. S. 117. fg. Sicher stehen

eigentlich nur die in der Sammlung des Kaisers von Oestreich befindliche, ebenfalls bei Visconti Nr. 4. abgebildete Goldmünze, auf deren einer Seite umgeben von einer corona civica das Bild des jüngeren Brutus mit der Umschrift M. BRVTVS. IMP. COSTALEC, auf der andern das des Befreiers Roms in demselben Kranze als L. BRVTVS PRIM. COS erscheint: so wie die Silberdenkmünze, auf deren einer Seite der bärtige, strengen Ernst athmende Kopf mit BRVTVS, auf der andern der mit AHALA (Servilius) bezeichnete erscheint. Die Grössenverhältnisse der Goldmünze sind zu klein, als dass man mit einiger Sicherheit sie mit jener Büste vergleichen könnte; die Silbermünze zeigt dieselbe finstere Physiognomie, eine gleiche Stirn- und Nasenbildung, dieselbe Art der Barbierung, aber eine sehr abweichende Gestaltung des Kinns und eine namentlich im Nacken unähnliche Formung des Haars. Allein dass man sich auch hier auf die Abbildungen nicht verlassen kann, dass zur vollen Entscheidung eine Vergleichung der Originale unentbehrliches Erforderniss ist, lehrt die in diesen Punkten mit Visconti nicht übereinstimmende Abbildung derselben Antike bei Morelli Thesaur. numism. Iunia I, 1. Selbst untereinander nicht gleich sind die in Ebermayer et Baier gemmarum affabre sculptarum thesaur. Norimbergae 1720. Tab. IV. p. 54. unter Nr. 90. und 91. gezeichneten, als L. Brutus gedeuteten Sarder, von denen der erstere mehr der bei Visconti erscheinenden gebogenen Nasenbildung, aber mit ganz fremdartig aufgestrichenem Stirnhaar, der letztere mehr dem Brutus bei Morelli gleicht, obschon auch hier das Haar, mit Ausnahme der Locke im Nacken, Abweichungen zeigt. Aber auch hier zeigt sich um Mund und Stirn ein mässiger Bart. Derselbe findet sich auf einem übrigens mit dem Kopfe des capitolinischen Museum viel mehr übereinstimmenden, auch als Brutus gedeuteten Amethyst in Bartolo's Museum Odescalchum, Romae 1751. Tom. I. tab. 21. Noch vielfach hat man übrigens auf Gemmen den kühnen

Feind der Tarquinier erkennen wollen. In Tassie and Raspe's catalogue of gems Vol. II. p. 610. fg. finden sich von 10643. bis 10663. nicht weniger als zwanzig solcher geschnittenen Steine verzeichnet, von denen ein Bergkristall die Beischrift REGVM EXPVLSOR hat. Auch Lippert bezeugt in seiner Daktyliothek III, 1. Nr. 465., dass er deren eine Menge durch alle drei Tausende besitze.

Nicht minder als der erste Consul ist Lucretia's Heldenthat in kleineren Kunstdarstellungen gefeiert worden, und wegen bestimmterer Hindeutungen ist hier die Entscheidung sicherer. Lippert erwähnt III, 1. Nr. 462. einen zuerst von Gravelle gestochenen Carneol (Millin II. P. 2. N. 205.), der sich durch richtige Zeichnung, schönes Fleisch und zarte wollene Gewandung, aus welcher die Körperformen zu erkennen seyen, auszeichne. Auf einer Glaspaste des königlichen Museums zu Berlin (Verzeichniss der geschnittenen Steine. Berlin 1827. S. 179. Nr. 163.) stösst sich Lucretia den Dolch in die Brust. Vrgl. Gori Mus. Florent. Vol. I. tav. 1. Nr. 3. Catalogue des Pierres Gravées Antiques de s. A. le Prince Stanislas Poniatowski IX, 20. Unter den bei Tassie Nr. 10705—10713. angeführten Steinen ist hervorzuheben die Büste der Lucretia mit dem Dolch in der Brust, und der der Stadt Leipzig zugehörige Carneol (Lippert III, 1. 463.), wo sich Lucretia in Gegenwart ihres Vaters und Gemahls ersticht.

An diese letztere mir leider auch nicht in Nachbildungen bekannte Darstellung fügt sich eine grössere Gruppe auf einem dem Hrn. Kreisphysikus und Regimentsarzt Dr. Jäger in Neuss zugehörigen, zwischen Grimlinghausen und Neuss im Felde gefundenen, auf Tafel III. in der Grösse des Originals gezeichneten Erztäfelchen. An der Echtheit des von mir während längerer Zeit sorgfältig geprüften Reliefs kann unmög-

lich, wie ich glaube, dem aufmerksamsten Beobachter ein Zweifel aufstossen. Die Spuren des Alterthums zeigen sich theils in der ganzen künstlerischen echt antiken Auffassung des Gegenstandes, theils in den durch Handhabung oder Reibung abgegriffenen und abgeschliffenen einzelnen hervorragenden Theilen, z. B. den abgestumpften Nasen, noch besonders durch eine schöne Patina, die selbst nach mehrmaligen Abgüssen in warmen Stearin, Wachs und Gyps nicht ganz vertilgt war, endlich auch noch in dem Umstande, dass die Gruppe von dem Besitzer als Tod der Virginia erklärt wurde. Letztere Erklärung ist darum unzulässig, weil dabei nur der Vater und die Amme gegenwärtig war, der erstere aber nach vollbrachtem Stosse den Dolch in der rechten Hand halten musste, während wir ihn hier in der linken eines Mannes erblicken. Dazu kommt, dass wir den Vater der Virginia mit der Toga bekleidet erwarten. An ein griechisches mythologisches Ereigniss, z. B. die Opferung der Iphigenia zu denken, verbieten sowohl die Lage der weiblichen Figur, die eher gewaltig aufgeregt die Göttin anrufen als hinsinken würde, der Mangel einer Andeutung des Dianabildes, als die ganz ungriechische Bekleidung. Wir sehen nämlich auf der vorliegenden Darstellung vier männliche Personen um ein hinsterbendes Weib geschaart. Lucretia, wie wir sie gleich nennen wollen, ist in dem Augenblicke abgebildet, wo der Dolch schon das Herz durchdrungen hat, wo das letzte zuckende Leben aus dem schönen Körper entweicht. Die beiden Füße ruhen noch stehend oder vielmehr von den Knien des unterstützenden ältern Mannes gehalten auf dem Boden, die Last des mittlern Körpers, von seinem Arm umfasst, bricht zusammen, der linke Arm wird noch von dem einen Begleiter gehalten, das Haupt und der rechte Arm sinken machtlos zur Erde. Den ganzen Körper bedeckt, mit Ausnahme des weit geöffneten Busens, über dem, wenn wir nicht ganz irren, die Wunde noch zu erkennen ist, ein langes

faltiges Gewand, das wir als tunica talaris und manicata bezeichnen können. Von den vier um sie beschäftigten Personen ist es offenbar die sie umfassende gebückte, in die der Künstler die meiste Theilnahme zu legen versucht hat. Zart ist auch die Haltung der äussersten zur Linken des Beschauers gedacht, die vornüber sich neigend dem sinkenden Haupt der Sterbenden einen Ruhepunkt zu geben versucht. Weniger Theilnahme und Schmerz ist schon in der dritten Figur ausgedrückt, die zwar mit der Linken noch den linken Arm der Lucretia fasst, aber mit abgewendetem Gesichte auf die benachbarte, mit dem Dolche versehene hinblickt. So theilt sich das Bild eigentlich in zwei Hälften. Zwei Personen sind nur mit Innigkeit der Lucretia zugethan, die Aufmerksamkeit der dritten wird durch ein fremdes Wort plötzlich abgelenkt; in der vierten äussersten offenbart sich eine höhere Idee, zu deren Ausbruch das Familienereigniss nur die Veranlassung bietet. Mir scheint, es sey nicht zu gewagt, eine Absicht des Künstlers darin zu erkennen, dass er gerade vier Personen wählte, gerade so viel als bei Livius, mithin auch in frühern Quellen vorkamen. Ja es drängt sich die Vermuthung auf, dass der Künstler das Geschichtswerk des Livius vor sich gehabt habe, wenn auch die Möglichkeit nicht zu läugnen ist, dass vielleicht eine theatralische Darstellung aus den Dramen des Attius oder Cassius zu jener künstlerischen Gruppierung die Linien und Motive hergab. Halten wir aber an Livius fest, so löst sich Alles auf die befriedigendste Weise, alle Personen stellen sich unserm Geiste klar und sicher dar, alle sind mit der grössten Bestimmtheit zu benennen. Wer könnte die grosse Figur zur Rechten anders seyn als Brutus? Es ist nicht grundlos, dass er den Dolch mit der Linken fasst. Er hat ihn kurz vorher aus der Wunde gezogen, das Wort des Eides ist eben zu furchtbar er Wirkung seinem Munde entflohen; die Rechte, die er zum Schwur erhoben hatte, sinkt, um den Begleiter

zu gleichem Beginnen aufzufordern. Er ist voll des Gedankens an die Befreiung des Vaterlands: „Brutus illis luctu occupatis cultrum ex vulnere Lucretiae extractum, manantem cruore prae se tenens...“ sagt Livius. Nach Plutarch hielt die eiserne Bildsäule auf dem Capitol das ἐσπασμένον ξίφος in der Hand*). Wer weiss, ob der Brutus unserer Darstellung, der sich einigermässen von der übrigen Gruppe durch seine Grösse und Trennung, so wie durch die reiche flatternde Gewandung abhebt, nicht eine Nachahmung dieser jedem Römer bekannten Statue ist? Solche öffentliche Denkmäler prägen sich der Vorstellung eines jeden Anschauenden ein. — Dürfen wir aber in der ganzen Anordnung eine Darstellung nach Livius annehmen, so wird sich auch die zweite Person mit einiger Gewissheit ermitteln lassen: „Cultrum deinde Collatino tradit.“ Der Augenblick scheint vom Künstler gewählt zu seyn, wo der bisheran erstarrt scheinende Geist seine Verlarvung gesprengt hat, wo Brutus den geweihten Dolch dem neben ihm stehenden Gemahl zum Eidschwur überreicht. Collatinus ist Römer; so sehr ihn auch der vollste Schmerz überwältigen sollte, er wird aufgeschreckt durch die plötzliche Verwandlung, er hat ja vor Allen Ursache, den Frevelmuth des Königshauses zu rächen. Das Gesicht zu Brutus gewendet, scheint er auf dessen Wort bereitwillig einzugehen. — Wer könnte dann aber der zärtlich besorgte, bejahrte Mann seyn, der seine schwachen Kräfte anspannt, die Hingesunkene zu halten, als Sp. Lucretius der Vater? Schon der stärkere Bart weist auf höheres Alter hin. Somit bleibt für die letzte theilnehmende

*) In ähnlicher Weise M. Brutus bei Cic. Philipp II, 12.: „Caesare interfecto, inquit, statim cruentum alte extollens pugionem, Ciceronem nominatim exclamavit atque ei recuperatam libertatem est gratulatus.“ Eine Münze bei Morelli Iunia Tab 2. N. IV. oben und unten zeigt den Hut mit zwei Dolchen.

Figur nur der Name des Valerius übrig, um die Erklärung nach allen Seiten in die treffendste Uebereinstimmung mit Livius meisterhafter Schilderung zu bringen. Zweimal stellt er nämlich in zwei Paaren die Angekommenen zusammen, einmal c. 58.: „Sp. Lucretius cum P. Valerio Volesi filio, „Collatinus cum L. Iunio Bruto venit“, das andere Mal c. 59.: „Cultrum deinde Collatino tradit, inde Lucretio ac Valerio.“ Nur der Zweifel könnte allenfalls bleiben, ob nicht etwa auf unserm Relief der letzte Römer der besorgte Gemahl, der zu Brutus gewendete Valerius seyn soll, eine Deutung, welche, wenn sie sicher wäre, eine Abweichung von jener Erzählung begründen würde. Wir halten an der erstern fest, die sich vielleicht noch weiter stützen lässt.

Beachten wir nämlich die Kleidung der vier Männer, so ist offenbar, dass dieselbe aus zwei Hauptstücken besteht. An den beiden äussersten Figuren ist das Untergewand in echt römischer Weise geschürzt; es kann kein Zweifel obwalten, dass es eine Tunica vorstellt. Ueber diesem zeigt sich an allen vieren ein mantelartiger Ueberwurf, der bei Brutus und Collatinus auf der linken Schulter durch eine Fibula befestigt ist, bei Lucretius und Valerius aber auf der rechten. Sollte der Künstler diess bloss gethan haben, um einerseits die Bewegung des linken Arms, andererseits die des rechten frei zu lassen? Oder stand ihm hier der Unterschied zweier Mantelarten, einer städtischen bei Valerius und Lucretius, einer militärischen bei Collatinus und Brutus zu Gebote? Die erstere Annahme scheint einfacher und natürlicher. Auf Reisekleidung deuten auch die wenigstens an Brutus erkennbaren Stiefel hin.

Die ganze Gruppe, obgleich in der Ausführung nicht eben vorzüglich zu nennen, durchdringt doch eine künstlerische Einheit. Die Stellung der einzelnen Figuren zu einander ist nicht ungefällig, obgleich das griechische Princip pyramidaler Aufstellung nicht beachtet ist, die Gewandung keineswegs

ungeschickt zu nennen, die Zeichnung richtig. Wenig Steifes und Hartes ist daran zu tadeln. Einen besondern Werth erhält dieses Denkmal — das, wie die Vertiefung über dem Kopfe des Collatinus zeigt, ursprünglich an einem andern befestigt war — durch das seltene Vorkommen der darauf vorgestellten That in Kunstwerken, ja es ist, so viel ich weiss, das einzige dieser Art, das der Erzählung bei Livius ganz entspricht. Als Zeit der Ausführung können wir annähernd wohl annehmen die nach dem Erscheinen des grossen historischen Nationalwerkes, aber auch nicht eine allzuferne späte, eine Zeit, da die republikanischen Ideen noch nicht ganz erloschen waren. Der Künstler hat die Worte des Dichters verwirklicht:

*Brutus adest tandemque animo sua nomina fallit,
Fixaque semanimi corpore tela rapit,
Stillantemque tenens generoso sanguine cultrum
Edidit impavidos ore minante sonos.*

Bonn, 4. August 1843.

L. Lersch.