



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Erstes Capitel. Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedlung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

und auf dieser stehn sieben Achtel aller Denkmäler, die wir aus der Zeit der Römerherrschaft besitzen, und die wir oft genug dadurch missverstehn und unrichtig würdigen, dass wir sie als selbständige Schöpfungen betrachten, anstatt sie als das zu fassen, was sie in ihrer Mehrzahl sind, Decorationsarbeiten und Producte eines routinirten Kunsthandwerkes. Die näheren Belege hierfür werden wir im Schlusscapitel dieses Buches beibringen, hier muss nur schliesslich noch hervorgehoben werden, dass eben vermöge der nie hoch genug anzuschlagenden Routine und der sich aus der früheren besseren Zeit vererbenden Tradition das griechisch-römische Kunsthandwerk sich Jahrhunderte lang so ziemlich auf derselben Höhe zu halten vermag, und zwar so, dass, wengleich wir bei genauerer Kritik der Monumente vielleicht im Stande sind, ein Werk der augusteischen Zeit von einem solchen aus der Zeit Hadrian's zu unterscheiden, dennoch zu einer Unterscheidung zweier Perioden innerhalb dieses Zeitraums nicht die geringste Nöthigung vorliegt, eben so wenig, wie wir uns veranlasst finden können, die beiden oben bezeichneten Abschnitte des Nachlebens der griechischen Kunst in Rom als solche getrennt zu behandeln, da die Übergänge von dem einen in den andern durchaus allmählig sind. In Allem, was die griechisch-römische Kunst — und auf diese mit Ausschluss der eigentlich römischen haben wir unser Hauptaugenmerk zu richten — zwischen der Zeit ihrer Übersiedelung nach Rom und derjenigen Hadrian's hervorbrachte, ist wohl eine Abstufung vom Besseren zum Schlechteren, nicht aber irgend ein spezifischer Unterschied nachweisbar. Erst nach Hadrian beginnt der eigentliche Verfall der Kunst, auch im Formellen und Technischen, welcher dann mit raschen und leicht sichtbaren Schritten dem völligen Untergange entgegenführt, dessen Geschichte wir uns in dem letzten Buche unserer Betrachtungen zu vergegenwärtigen haben werden. Dieses sechste Buch aber sei dem Nachleben der griechischen Kunst in Rom und unter römischer Herrschaft und einer Übersicht der römischen durch die griechische gebildeten Kunst von der 156. Olympiade bis auf Hadrian gewidmet.

ERSTES CAPITEL.

Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst.

„In der 156. Olympiade, sagt Plinius, erhob sich die Kunst auf's Neue; damals lebten die, freilich den früheren untergeordneten jedoch als tüchtig anerkannten Künstler: Antäos, Kallistratos, Polykles der Athener, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles⁵⁾.“ Ich habe schon in der Einleitung darauf hingewiesen, dass ich mit Brunn das plinianische Datum Ol. 156 auf den Zeitpunkt beziehe, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach der Einfluss der griechischen Kunst in Rom zur unbedingten Herrschaft gelangte und dass der Aufschwung der Kunst um diese Zeit von ihrer Übersiedelung nach Rom und von der Förderung abzuleiten sei, welche ihr von Rom aus zu Theil wurde. Die Zahl der in Rom angesammelten griechischen

Kunstwerke war um diese Zeit schon beträchtlich angewachsen; Marcellus' Triumph über Syrakus fällt mehr als ein halbes Jahrhundert früher, und ebenso war in Rom bereits Alles aufgestellt, was aus der capuanischen Beute des Fulvius Flaccus, aus der tarentinischen des Fabius Maximus, aus der griechischen des Quintius Flaminus, aus der ambrakischen des Fulvius Nobilior, was aus den Triumphen des L. Scipio und des Ämilius, ja auch das, was aus Mummius' Eroberung Korinths stammte. In diese Zeit aber fallen nun die ersten von griechischen Architekten aufgeführten Bauten in Rom, nicht allein die verschiedenen Tempel, welche die Porticus des Metellus (später Porticus der Octavia genannt) vereinigte, sondern wenig später (614 d. Stadt, 140 v. Chr.) auch der Marstempel des Brutus Calläus, in welchem der Ares und die Aphrodite des Skopas aufgestellt wurden, beide Bauten besorgt von dem Architekten Hermodoros. Da wir nun wissen, dass von den oben aus Plinius genannten Künstlern der 156. Olympiade Polykles der Athener die Statue des Jupiter in dem metellischen Jupitertempel, und eine im metellischen Gebäudecomplex aufgestellte Junostatue verfertigte, so ist es eine fast unvermeidliche Annahme, dass dieser Polykles im Solde und Auftrage des Metellus arbeitete; da ferner an der genannten Jupiterstatue neben Polykles ein Künstler Dionysios thätig war, so lernen wir hier einen zweiten von Metellus nach Rom gezogenen oder in Rom beschäftigten griechischen Bildner kennen; weiter aber kennen wir einen Bildner Timarchides als Vater des eben genannten Dionysios und wissen, dass von ihm eine Statue des Apollo mit der Kithara in der Porticus des Metellus war, wir können mithin nicht zweifeln, dass auch dieser Künstler zu der Genossenschaft der für Metellus beschäftigten Künstler gehörte, zu der endlich noch mit Wahrscheinlichkeit der Rhodier Philiskos zu rechnen sein wird, der Verfertiger mehrerer an demselben Orte aufgestellten Statuen. Obgleich wir demnach von den bei Plinius aus der 156. Olympiade datirten, im Übrigen völlig oder fast unbekanntem Künstlern nur den einen Polykles mit Überzeugung als in Rom für Metellus arbeitend nachweisen können, so sind wir doch im Stande aus anderen Quellen mit eben so gutem Rechte noch Dionysios, Timarchides und Philiskos dieser für Metellus beschäftigten Künstlergruppe beizurechnen, welche noch dadurch um zwei Glieder verstärkt wird, dass uns ein jüngerer Timarchides und ein Künstler Timokles als die, so viel wir wissen, ständig zusammen arbeitenden Söhne des Polykles bezeugt werden, deren uns bekannte Werke freilich in Griechenland standen, die aber möglicherweise ebenfalls mit ihrem Vater und ihrem Ohm, dem älteren Timarchides (denn dies Verwandtschaftsverhältniss ist wahrscheinlich) eine Zeit lang in Rom thätig gewesen sind. Gleiches von den andern Künstlern der 156. Olympiade anzunehmen liegt nahe, lässt sich aber freilich nicht beweisen; wengleich wir deshalb aber auch auf diese Annahme verzichten, so bleibt immerhin ein ansehnliches Künstlercontingent aus verschiedenen Gegenden Griechenlands übrig, als dasjenige, welches zuerst die griechische Kunst selbständig nach Rom verpflanzte und den Reigen derjenigen Künstler eröffnete, welche in Rom und für Rom arbeitend die Werke hervorbrachten, welche auch uns einen neuen Aufschwung der griechischen Kunst unter römischem Schutze vor die Augen stellen.

Ehe wir uns zu diesen Werken wenden, die eine näher eingehende Besprechung erfordern, sind über die eben genannten Künstler noch einige für den Charakter der Kunst in dieser Periode nicht ganz unwichtige Notizen nachzutragen. Von Po-

lykles, den Pausanias Schüler eines uns unbekanntes Stadios nennt, führt Plinius ausser den im Obigen berührten, näher jedoch nicht bekannten Statuen lobend diejenige eines Hermaphroditen an. Die Hermaphroditen, welche aus dem orientalischen, besonders auf Kypros vertretenen Cult der Aphrodite hervorgegangen sind und ihrem Begriffe nach die Verschmelzung der zeugenden mit der empfangenden Seite der Natur in ein zweigeschlechtiges Einzelwesen darstellen, sind in der bildenden Kunst fast gänzlich von aller mythischen und Cultusgrundlage abgelöst und als phantastische Zwitterwesen behandelt worden, in deren Darstellung es die Hauptaufgabe war, die Formen des männlichen mit denen des weiblichen Körpers in ein neues und unerhörtes, dennoch aber natürlich oder naturmöglich scheinendes Ganze zu verschmelzen⁶⁾. Diese Aufgabe, eine rein künstlerische, ist in nicht wenigen erhaltenen Sculpturen mit grösserer oder geringerer Meisterschaft gelöst; wir sehn den Hermaphroditen im unruhigen Schlafe liegend, wir finden ihn stehend dargestellt und wie träumerisch versenkt in sein räthselhaftes Wesen, oder von Erosen umspielt und bedient, oder von Satyrn frech angegriffen. Da nun von keinem früheren Künstler eine solche Bildung erwähnt wird, hat man Polykles zu ihrem Erfinder gemacht, wobei man nur wieder darüber stritt, ob unser Polykles aus der 156. oder ein älterer in der 102. Olympiade lebender, von dem wir eine Statue des Alkibiades kennen, zu verstehn sei. An sich aber nöthigt uns die Angabe des Plinius, Polykles habe einen schönen Hermaphroditen gemacht, überhaupt nicht dazu, ihm, dem einen oder dem anderen, die Erfindung oder kanonische Fixirung dieses Typus zuzuschreiben; und wenn gegen die Annahme, es sei hier der ältere Polykles zu verstehn, mit Recht geltend gemacht worden ist, es sei unwahrscheinlich, dass diese üppige, und, füge ich hinzu, nicht nur üppige, sondern sinnlich und pathetisch raffinirte Bildung vor der vollen Entwicklung der skopasisch-praxitelischen Kunst geschaffen worden, so muss gegen die Annahme, der jüngere Polykles sei deren Erfinder, besonders deren Neuheit und der Umstand betont werden, dass kaum anzunehmen ist, die nach allen Seiten und im weitesten Umfange in diesen sinnlich pathetischen Gegenständen erfindsame Periode der jüngeren attischen Schule sei an einem künstlerisch so günstigen und ausgiebigen Vorwurfe vorübergegangen. Um es kurz zu sagen, ich glaube überhaupt nicht daran, dass Polykles, weder der eine noch der andere den Typus des Hermaphroditen zuerst durchgebildet und kanonisch fixirt habe, sondern ich suche seine Ausbildung im Kreise der von Praxiteles ausgegangenen Kunst; auch habe ich schon früher (S. 56) darauf hingewiesen, dass uns möglicherweise in der mehrfach wiederholten Gruppe eines mit einem Satyr ringenden Hermaphroditen das berühmte Symplegma des jüngeren Kephisodotos überliefert sei. Irre ich hierin nicht, so würde die von Plinius gerühmte Statue dem jüngeren Polykles zuzuweisen sein, der aber vermöge derselben nicht auf den Ruhm des Erfinders Anspruch erhalte, sondern in ihr wie in seinen anderen Werken nur als begabter Wiederholer eines früher erfundenen Typus erscheint. Denn seine anderen Werke, nämlich ausser den angeführten Statuen ein Herakles und vielleicht eine Musengruppe⁷⁾ können schon vermöge ihrer Gegenstände schwerlich als wesentlich neu erfunden gelten.

Von seinem Mitarbeiter an der Junostatue Dionysios sowie von dessen Vater dem älteren Timarchides kennen wir keine als die oben angeführten Werke, und von den

beiden Söhnen des Polykles Timokles und Timarchides sind uns nur drei in Griechenland selbst aufgestellte Arbeiten bekannt, eine Siegerstatue, eine Statue des bärtigen Asklepios und eine solche der kampfbereiten Athene, deren Schild, charakteristisch genug für die Epoche, ausdrücklich als nach demjenigen der Parthenos des Phidias copirt, genannt wird. Etwas mehr wissen wir endlich von dem Rhodier Philiskos. Seine Werke waren in den Gebäuden der Porticus der Octavia, das Bild des Apollon in dem Tempel und eine Gruppe, Leto, Artemis, die neun Musen und Apollon, welcher letztere ausdrücklich von dem ersteren Bilde desselben Gottes unterschieden und als unbekleidet bezeichnet wird. So wie hier angegeben, sind die Werke des Philiskos zu scheiden und zusammenzuordnen, und es ist ein mehrfach wiederholter Irrthum, wenn man die Leto, Artemis und die Musen mit dem ersteren, als Tempelbild allein aufgestellten Apollon gruppirt⁸⁾. Das auf den ersten Blick Anstössige der Verbindung eines unbekleideten Apollon mit Mutter und Schwester und mit den Musen verschwindet in Hinblick auf erhaltene Statuen des Gottes, die mit der umgehängten Kithara schreitend oder ruhig stehend und auf derselben spielend dargestellt sind⁹⁾ und die füglich als Darstellung des Musenführers betrachtet werden können. Endlich wissen wir noch von einer Aphroditestatue des Philiskos, jedoch wird uns Nichts als deren Existenz berichtet.

Wenden wir uns nun zu denjenigen Künstlern und Werken, die für uns den Ruhm der neuattischen in Rom arbeiteten Kunstschule vertreten.

Ehe ich meine Leser mit den Namen und Werken dieser Künstler bekannt mache, muss ich bemerken, dass für keinen derselben eine directe und ausdrückliche Zeitbestimmung vorliegt, und dass ihrer mehr einzig und allein aus den mit Inschriften versehenen Werken selbst bekannt sind. Für einige Künstler lässt sich aus verschiedenen Umständen auf das Datum ihrer Wirksamkeit schliessen, bei anderen vermögen wir die Lebenszeit nur vermöge des paläographischen Charakters (der Buchstabenformen) der Inschriften zu bestimmen, und zwar, da dieser Charakter sich nicht in kleinen Zeiträumen etlicher Jahre, kaum der Jahrzehnte in sicher erkennbarer Weise ändert, immer nur ungefähr, d. h. höchstens innerhalb des Zeitraums eines Menschenalters. Im Allgemeinen jedoch dürfen wir annehmen, dass keiner dieser Künstler früher als in das letzte Jahrhundert v. Chr., und keiner später als in den Beginn der Kaiserherrschaft anzusetzen sei. Die Künstler nun, um die es sich handelt, und über die und deren Werke wir hier zunächst nur das Thatsächliche zusammenstellen, um über den Charakter ihrer Kunst im folgenden Capitel im Zusammenhange zu handeln, sind diese:

1. Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, Meister des sogenannten Torso von Belvedere nach der Inschrift am Felsensitze dieser Statue¹⁰⁾. Sein Name soll noch in zwei anderen Inschriften wiederkehren, jedoch ist die Angabe verdächtig, dagegen unterliegt es nur geringem Zweifel, dass sich die Nachricht über eine Goldelfenbeinstatue des Jupiter Capitolinus, welche ein Künstler Apollonios nach dem Brande des Tempels unter Sulla arbeitete, sich auf unsern Meister beziehe, der dann möglicherweise auch die uns in dem berühmten Torso im Vatican erhaltene Heraklesstatue in Sullas Auftrage verfertigte¹¹⁾. Die Zeit unseres Apollonios würde darnach etwa zwischen die Jahre 85 v. Chr. (Sulla stirbt 79 v. Chr.) und 60 v. Chr. (im Jahre 63 v. Chr. wird an dem neuen Tempel des capitolinischen Jupiter noch gebaut) fallen. Uns interessirt Apollonios ausser als einer der damaligen



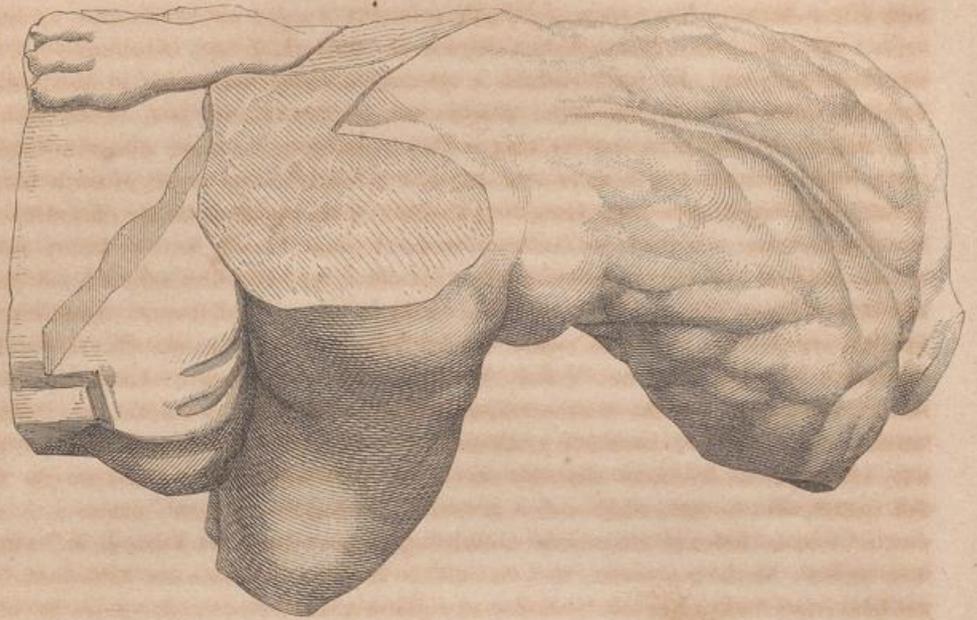
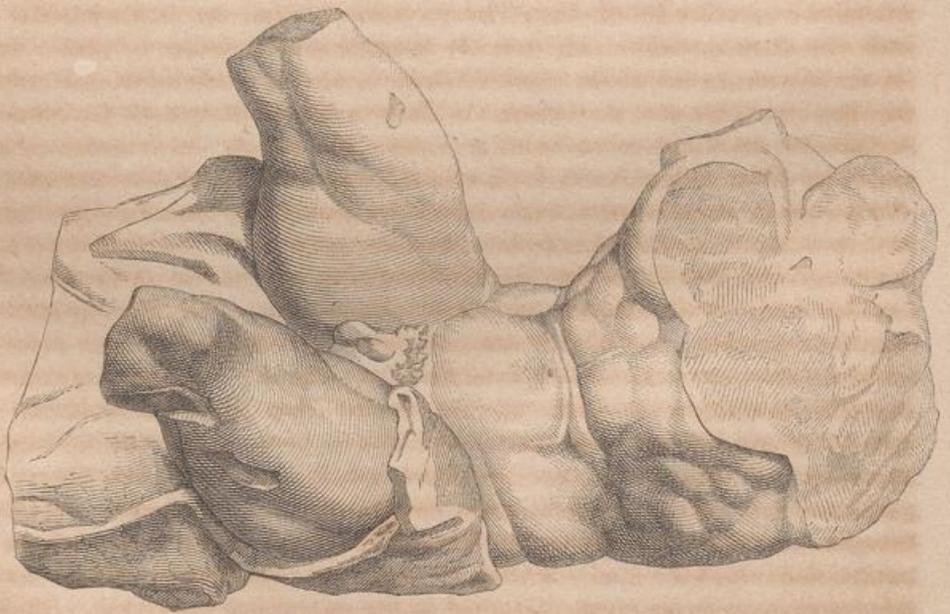


Fig. 83. Der Torso von Belvedere von Apollonios Nestor's Sohn von Athen.



Wiederhersteller der Goldelfenbeinbildnerei, von der noch weiter unten die Rede sein wird, namentlich durch sein uns erhaltenes Werk, den berühmten Torso (von dem wir hierneben als Fig. 83. eine Zeichnung in doppelter Ansicht geben), der unter dem Papst Julian II. im Campo del Fiore gefunden wurde, wo das Theater des Pompejus stand, zu dessen plastischem Schmuck er einstmals gehört haben mag. Über die Bedeutung und die wahrscheinliche Restauration des Fragments ist von unsern tüchtigsten Auctoritäten Mancherlei geschrieben worden¹²⁾, worüber, wenn auch in aller Kürze, zu berichten wir für unsere Pflicht halten. Nachdem nämlich Winkelmann in dem Torso, von dem er eine begeisterte Beschreibung giebt, einen in himmlischer Verklärung ruhenden Herakles erkannt, und nachdem Heyne denselben als eine Nachbildung des Herakles epitrapezios des Lysippos (oben S. 68) erklärt hatte, trat Visconti mit der hiervon abweichenden Annahme auf, Herakles sei hier mit einer weiblichen Figur (Visconti meinte Hebe) gruppirt gewesen und zwar wesentlich so, wie ihn eine Gemme mit dem Namen des Teukros in Florenz¹³⁾ darstellt. Diese Ansicht fand lebhaften Anklang, Müller, Welcker und der französische Archäolog Raoul-Rochette stimmten ihr zu, und man stritt hauptsächlich nur noch um den Namen, welchen man der mit Herakles gruppirteten weiblichen Figur beilegen sollte. Allein als der englische Bildhauer Flaxman im Jahre 1793 nach dieser Annahme ein Modell herzustellen suchte, stellten sich grosse Schwierigkeiten heraus, denen man nur durch die im höchsten Grade unwahrscheinliche Annahme begegnen konnte, die Gruppe habe in einer Nische gestanden, und eine gleiche Erfahrung machte bei ähnlichem Versuch im Jahre 1845, wie uns O. Müller und Hettner mittheilen¹⁴⁾, der dänische Bildhauer Jerichau: „es war in der Gruppierung keine einzige Stellung (des lebenden Modells) möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte.“ Diese Thatsache allein genügt, um die Unrichtigkeit der ganzen Annahme darzuthun, ich verzichte daher darauf, die weiteren Gründe, welche ich vor Jahren gegen dieselbe entwickelt habe¹⁵⁾, hier zu wiederholen, und will nur das Eine bemerken, dass die Gemme des Teukros um so weniger als Grundlage der Restauration des Torso gelten kann, je weniger sich aus ihr die unbearbeitete Stelle aussen am linken Schenkel des Torso erklärt, von der als dem unzweifelhaften Berührungspunkte eines fremden Gegenstandes die ganze Gruppenannahme ausgegangen ist; denn in der Gemme des Teukros steht das junge Weib dem Helden grade gegenüber, ohne den linken Schenkel desselben auch nur entfernt zu berühren. Als feststehend dürfen wir demnach betrachten, dass wir einen einsam ruhenden Herakles vor uns haben, wie Winkelmann und Heyne erklärten. Dass aber dieser ruhende Herakles ein verkürter, an Zeus' Mahle ruhender sei, wie Winkelmann glaubte, dem widerspricht der Felsensitz, der uns den irdischen Schauplatz verbürgt, und dass der rechte Arm der Statue über ihrem Haupte ruhte, wird durch die Lage der Musculatur widerlegt. Diese Lage der Musculatur lässt nach dem von Hettner mitgetheilten Urtheil von Jerichau und dem bei dessen Versuchen ebenfalls anwesenden Cornelius nur eine Restauration zu. Neben dem linken Schenkel und an diesen angelehnt stand die Keule, auf welche der Held die linke Hand stützt, während er den Oberkörper nach rechts hinüberbiegt und in der rechten den Becher hält. Mit dieser letzteren Annahme, kann ich nicht übereinstimmen, wenigstens sehe ich nicht ein, welcher Umstand bei der einzig möglichen Lage des rechten Armes für das Halten eines

Bechers sprechen soll. Denn die einzig mögliche Lage des rechten Armes, über welche Hettner's Mittheilungen Nichts enthalten, ist die, dass dieser mit dem Unterarm auf dem rechten Oberschenkel auflag und dass sich der Held auf denselben leise stützte; dabei muss die Hand neben dem Knie herunterhängen, und ob sie in dieser Lage einen Becher hielt oder nicht, ist unnachweisbar und gleichgiltig. Unwahrscheinlich aber wird dieser völlig müssige Becher durch die ganze Situation der Statue, welche uns, lysippischen Motiven folgend, den von schwerer Arbeit ermattet ruhenden Helden zeigt. Wenn ich sage, lysippischen Motiven folgend, so denke ich an die oben S. 68 besprochenen, in Gemmenschbildungen, wiewohl nur ungenau überlieferten Statuen, nicht aber an den Epitrapezios des Lysippos, den Heyne annahm und an den wieder mehrere Neuere denken. Denn der Epitrapezios, welchen der römische Dichter Statius in einem eigenen Gedichte beschreibt, stimmt nur in einigen ganz äusserlichen Punkten, wie dem löwenfellbedeckten Felsensitze, mit dem Torso überein, unterscheidet sich aber als der heitere Zecher, „der mit mildem und freudestrahenden Antlitze zum Mittrinken aufforderte,“ von dem Torso im innersten Kern der Conception, und muss sich demgemäss auch in der bestimmenden Eigenthümlichkeit der Composition vom Torso unterschieden haben. Einen zum Mittrinken auffordernden, heiteren Zecher kann man sich nur aufgerichtet dasitzend, den Becher erhebend denken, während die mehr als alles Andere für die Bedeutung des Torso charakteristische vorübergebeugte Haltung derjenigen eines heiteren Zechers unbedingt und gradezu widerspricht.

Auf die im Vorstehenden nur flüchtig angedeutete Intention des Torso, wie ich sie erkenne und auf ihr Verhältniss zur Formgebung komme ich im folgenden Capitel zurück.

2. Ein anderer Apollonios, Sohn des Archias von Athen¹⁷⁾, ist bekannt als Künstler einer in Herculaneum gefundenen Bronzestatuette eines jugendlichen Mannes, den man ohne Grund für Augustus erklärt hat; in die Zeit dieses Kaisers gehört aber das Kunstwerk nach den Buchstabenformen der Inschrift; ob auch der Künstler damals lebte oder ob ein wenigstens zwei Jahrhunderte älterer Apollonios, der Sohn des Archias von Marathon gemeint sei, den uns eine in Athen gefundene Inschrift kennen lehrt¹⁸⁾, so dass die Büste nur für spätere Copie nach diesem älteren Meister zu halten wäre, lässt sich nicht sicher entscheiden, obwohl es nicht grade sehr wahrscheinlich ist. Endlich kehrt der Name Apollonios ohne nähere Bezeichnung noch zweimal wieder, erstens als Inschrift eines jugendlichen Satyrn von grosser Schönheit in der Sammlung Egremont zu Petworth, der leider noch immer nicht publicirt ist, und zweitens an einer Apollonstatue von geringerer Arbeit, welche in den Ruinen von Hadrian's Villa bei Tivoli gefunden wurde. Ob beide Statuen von demselben Künstler sind, und ob dieser mit einem der beiden oben genannten gleichnamigen Meister oder mit beiden identisch sei, ist nicht zu entscheiden.

3. Kleomenes¹⁹⁾. Einen Künstler Kleomenes, von dem sich in der Sammlung des Asinius Pollio Thespiadenstatuen befanden, nennt Plinius ohne nähere Angaben der Zeit und des Vaterlandes; am wahrscheinlichsten aber ist es, dass diese Statuen für Asinius Pollio, also unter Augustus gearbeitet worden sind, und danach ist es sehr wohl möglich, dass Kleomenes, der Sohn des Apollodoros von Athen, der Meister der berühmten medicerschen Venus (unten Fig. 84), mit diesem bei

Plinius genannten identisch sei; denn wengleich die heutige Inschrift der Venus überarbeitet, folglich aus ihren Buchstabenformen keine sichere Entscheidung möglich ist, so entspricht doch der Stil der Statue sonstigen Werken der augusteischen Epoche und weil ferner

4. Kleomenes, der Sohn des Kleomenes von Athen, der Künstler der irrthümlich „Germanicus“ genannten Statue im Louvre (siehe unten Fig. 85) füglich als der Sohn des Meisters der Venus gelten kann, während die Buchstabenformen der Inschrift auf die augusteische Zeit hinweisen, so wird es erlaubt sein, beide Kleomenes als Vater und Sohn aus eben dieser Zeit zu datiren und den Vater mit dem bei Plinius genannten Künstler für identisch zu halten. Da berichtet wird, dass die sogenannte medicäische Venus in der Porticus der Octavia gefunden worden sei, so liegt die Annahme nahe, sie habe ursprünglich zum Schmucke dieses Gebäudes gedient. Unberücksichtigt lassen müssen wir hier ein Altarrelief mit der Opferung der Iphigenia in Florenz, weil dessen einen Kleomenes als Künstler nennende Inschrift modern ist²⁰). Da ich auf die künstlerische Würdigung der beiden verbürgten Werke der zwei Kleomenes im folgenden Capitel zurückkommen werde, so bemerke ich hier nur, dass der sogenannte Germanicus so gut wie unverletzt auf uns gekommen ist, während die Venus aus elf Stücken hat zusammengesetzt werden müssen und ihre Hände nebst einem Theil der Arme restaurirt sind.

5. Etwas älter als der erstere Kleomenes scheint ein Künstler C. Avianus Euander²¹) zu sein, den M. Antonius als Slaven aus Alexandria nach Rom brachte, wo er in den Besitz des M. Ämilius Avianianus gekommen und von diesem frei gelassen zu sein scheint (daher sein römischer Name C. Avianus). Er war mit Cicero befreundet für welchen er Kunsteinkäufe besorgte, wird ferner von Horaz erwähnt und war unter Augustus als Restaurator thätig, wenigstens ergänzte er den Kopf der Artemis des Timotheos im palatinischen Apollotempel (oben S. 49). Der Scholiast zu Horaz giebt an, er sei Ciseleur und Bildhauer gewesen und habe viele schöne Werke gemacht, von denen wir aber nichts Näheres wissen. Dies ist dagegen der Fall bei den Werken des

6. Diogenes von Athen²²), welcher nach Plinius' Angabe das Pantheon des Agrippa mit Karyatiden schmückte, die „wie wenig andere Werke geschätzt werden“. Auch arbeitete er die Giebelbildwerke dieses Gebäudes, „welche nur wegen der Höhe des Ortes weniger berühmt sind.“ Hiernach steht das Datum des Künstlers, 27 v. Chr., fest. Von den Giebelbildwerken ist Nichts erhalten, von den Karyatiden aber sind wahrscheinlich zwei auf uns gekommen; die eine auch heute noch hoch geschätzte befindet sich im Braccio nuovo des Vatican, „die andere, welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelheiten als das Seitenstück der ersteren ergiebt, steht, durchaus vernachlässigt und durch falsche Restauration unkenntlich gemacht, im Hofe des Palazzo Giustiniani (abgeb. Gall. Giust. 1, 124), in unmittelbarer Nähe des Pantheon, wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, dass sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre“ (Brunn). Auf eine Abbildung dieser Karyatiden glaubte ich um so mehr verzichten zu dürfen, je augenscheinlicher sie sich als genaue Copien derjenigen am Erechtheion (Band 1, Fig. 50 a, S. 276) zu erkennen geben.

7. Wiederum im Wesentlichen gleichzeitig ist Glykon von Athen²³), dessen be-

rühmtestes Werk der sogenannte farnesische Herakles (unten Fig. 86) ist, dessen Name aber noch in etlichen Inschriften und an einer späten Copie der Heraklesstatue wiederkehrt. Dass diese selbst eine Nachahmung der Statue des in Ruhe stehenden Herakles von Lysippos sei, wird bewiesen durch die Inschrift einer schlechten Wiederholung der Statue im Palast Pitti in Florenz mit der schon oben (S. 68) mitgetheilten Inschrift ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ (Werk des Lysippos).

8. Antiochos von Athen²⁴) ist der Künstler einer Athenestatue in der Villa Ludovisi (unten Fig. 87), in deren Gewandfalte sein jetzt fragmentirter Name steht in Buchstabenformen, welche ebenfalls ungefähr auf diese Zeit hinweisen. Die Arme sind ergänzt, ob auch der Kopf nicht zu der Statue gehöre, ist zweifelhaft, nach Meyer und Brunn ist die Nase ergänzt, der Kopf demnach antik; modern dagegen ist ohne Zweifel der Helmbusch.

9. Kriton und Nikolaos von Athen²⁵) nennen sich die Künstler einer in der Villa Albani befindlichen Karyatide, welche „nebst einer zweiten und dem Fragment einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Cäcilia Metella“ gefunden wurde und über die später noch ein Wort zu reden sein wird.

10. Salpion von Athen²⁶) ist der Künstler des unter dem Namen „das Taufbecken von Gaëta“ bekannten bakchischen Marmorkraters mit Relief (unten Fig. 89), der nach den Buchstabenformen der Inschrift ebenfalls in diese Zeit gehört, und endlich ist

11. Sosibios von Athen²⁷) der Künstler einer jetzt im Louvre befindlichen Marmoramphora mit ebenfalls bakchischem Relief von zum Theil archaischen Formen (unten Fig. 88).

Ehe wir uns nach dieser Übersicht zu einer genaueren Betrachtung der im Vorstehenden ausgezeichneten Hauptwerke dieser in Rom arbeitenden attischen Künstler und zu deren Würdigung wenden, muss noch bemerkt werden, dass in der Zeit, von der wir reden, d. h. im letzten vorchristlichen Jahrhundert auch in Attika selbst und in einigen anderen Orten Griechenlands einheimische Künstler thätig waren. Von den Söhnen des Polykles habe ich gesprochen, unter den übrigen Künstlern, deren Namen wir wenigstens aus Inschriften kennen, und deren Liste aus Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 554 ff. zu wiederholen ich keinen Beruf fühle, sind die einzigen hervorragenden Eubulides und Eucheir, Vater und Sohn, zu denen nach einer Inschrift noch ein zweiter Eubulides, wahrscheinlich als Enkel des ersteren, zu rechnen sein wird. Eucheir nennt Pausanias als Künstler einer Marmorstatue des Hermes in Pheneos in Arkadien, und auch Plinius kennt von ihm eine Statue, deren Gegenstand sich schwer bestimmen lässt (*digitis computans*); ausserdem aber nennt er ihn unter den Künstlern, die Jäger, Bewaffnete, Betende und Opfernde gemacht haben. Interessanter ist ein umfangreiches Werk des älteren Eubulides, welches Pausanias im inneren Kerameikos zu Athen sah, und welches aus den Statuen des Zeus, der Athene Pæonia, der Musen, der Mnemosyne und des Apollon bestand, und von Eubulides nicht allein gearbeitet, sondern auch geweiht war. Wenngleich wir über die Darstellung nichts Näheres wissen, mithin über ihren Werth zu urteilen ausser Stande sind, so bleibt die Thatsache, dass in dieser Zeit ein so figurenreiches Werk in Athen unternommen wurde, immerhin bemerkenswerth genug. Die Werke der anderen, aus Inschriften allein bekannten Künstler bieten,

soweit sich ihre Gegenstände (meistens Ehrenstatuen, zum Theil römischer Beamten) errathen lassen, kein so hervorstechendes Interesse dar, dass wir uns veranlasst sehn könnten, hier näher auf dieselben einzugehn. Wir wenden demnach unsere volle Aufmerksamkeit den erhaltenen Werken zu.

ZWEITES CAPITEL.

Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst.

Um den Charakter der neuattischen Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allseitig gerecht zu beurteilen, fassen wir zuerst die von derselben dargestellten Gegenstände, sodann die Erfindung und endlich die Composition, Formgebung und Technik der Werke in's Auge.

Anlangend die Gegenstände der Darstellungen ist ein entschiedenes Überwiegen derjenigen, welche dem Idealgebiet angehören, unmöglich zu verkennen. Der blossen Zahl nach mögen allerdings die meisten attischen Künstler mit der Anfertigung von Ehrenstatuen beschäftigt gewesen sein; allein erstens ist zu bemerken, dass diese am wenigsten freie Wahl der Künstler voraussetzt, dass sie sich in einer Zeit, welche den Künstlern in Griechenland nur sehr geringe Beschäftigung und keine grossen Aufträge gab noch geben konnte, vielmehr als Mittel des Broderwerbs auffassen lässt, ähnlich wie im Grossen und Ganzen unsere Porträtmalerei, und zweitens ist es noch sehr fraglich, wie viele von den nur inschriftlich bekannten Bildnern auf den Namen von Künstlern im eigentlichen und höheren Sinne überhaupt Anspruch haben, und ob wir dieselben nicht ihrer Mehrzahl nach eher als Steinmetzen oder Erzarbeiter handwerksmässiger Art aufzufassen haben. Bei denjenigen Männern wenigstens, von denen die Kunstgeschichtschreibung Notiz genommen hat, ist die Verfertigung von Ehrenstatuen nur selten, wogegen die idealen Gegenstände, namentlich die Darstellungen von Göttern und halbgöttlichen Wesen unbedingt in den Vordergrund treten, und zwar so, dass wir eine nicht unansehnliche Reihe derselben aufzählen könnten, die mit den Jupiterstatuen des Polykles und Apollonios beginnt und, Statuen der Juno, des Apollo, der Latona, der Diana, der Pallas, der Venus, des Amor, der Hermaphroditen umfassend, mit dem Satyrn des Apollonios schliesst, während ihr gegenüber nur zwei Statuen des Herakles erscheinen, die wir hier so wenig wie früher zu den eigentlichen Idealbildern rechnen wollen, ferner einige Karyatiden, die wir wenigstens als idealisirte Figuren der Wirklichkeit ansprechen dürfen, und ein paar Porträts, unter denen das eine, der sogenannte Germanicus des Kleomenes ebenfalls idealisirt, als ein Hermes logios dargestellt ist. Ihrer Tendenz und der Wahl ihrer Gegenstände nach finden wir demnach die neuattische Kunst in Übereinstimmung mit der attischen Bildnerei von der Zeit vor Phidias an, und diese idealistische