



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Viertes Capitel. Pasiteles und seine Schule, Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien

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

sammtbildes der griechischen Kunst in Rom zu verwenden, gehn wir zunächst an die Betrachtung noch einer Künstlergruppe von eigenthümlicher Richtung, welche in dieser Zeit mit Ruhm thätig auf den Charakter der Kunst ihrer Zeit unfehlbar ebenfalls ihren Einfluss ausgeübt hat und von deren Werken uns einige erhalten sind, welche für uns, die wir nach einem sicheren Masstabe zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der massenhaften undatirten Sculpturen unserer Museen suchen, dieselbe Bedeutung haben wie die Werke der neuattischen und der kleinasiatischen Künstler.

VIERTES CAPITEL.

Pasiteles und seine Schule, Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien.

Pasiteles⁶²⁾, dessen Name früher oft mit dem des Praxiteles verwechselt worden, ist gebürtig aus Unteritalien, erhielt aber wahrscheinlich schon in seiner Jugend das römische Bürgerrecht, welches im Jahre 87 v. Chr. den unteritalischen Städten insgesamt ertheilt wurde, und lebte meistens in Rom. Seine Hauptthätigkeit fällt in die Zeit des Pompeius, doch scheint er bis über 30 v. Chr. thätig gewesen zu sein, als die Porticus des Metellus unter Augustus nach dem Umbau den Namen der Octavia erhielt, da Statuen von ihm in dem Junotempel und ein Jupiter von Elfenbein in dem Jupitertempel innerhalb dieser Porticus genannt werden, Werke, die wir, da sie nicht mit der Gründung dieser Gebäude durch Metellus in Zusammenhang gebracht werden können, am wahrscheinlichsten mit dem Umbau unter Augustus combiniren. Ausser dem Jupiter von Elfenbein — und Gold, wie ohne Zweifel zu verstehen sein wird — kennen wir von den vielfachen Arbeiten des Pasiteles im Einzelnen nur noch eine Statue des Schauspielers Roscius, den Pasiteles als Knaben von einer Schlange umwunden (worin man ein glückliches Vorzeichen erkannte) in Silber darstellte; allein wir haben im Allgemeinen von vielen Werken des Künstlers Nachricht und wissen, dass er technisch überaus vielseitig war, da er in Marmor, Gold und Elfenbein, Silber und Erz arbeitete, und müssen bemerken, dass er in den Erwähnungen der alten Schriftsteller als ein bedeutender und berühmter Meister erscheint. Namentlich wird aber die Sorgfalt seiner Studien hervorgehoben, die ihn veranlasste, allen seinen Werken äusserst sorgfältig gearbeitete Thonmodelle zum Grunde zu legen, was freilich heutzutage alle Bildhauer thun, was aber im Alterthum bis auf diese Zeit des sinkenden Kunstvermögens keineswegs so allgemein im Gebrauch war, während wir es in dieser Zeit auch noch bei einem anderen Künstler, Arkesilaos, hervorgehoben finden, wovon weiter unten. Als eine Anekdote aus Pasiteles' Leben berichtet uns Plinius, dass er, einen Löwen nach dem Leben modellirend, durch einen aus seinem Käfig hervorgebrochenen Panther in ernstliche

Gefahr gerieth. Interessant ist uns Pasiteles ferner noch als Kunstschriftsteller und Gewährsmann des Plinius, der sein Werk über ausgezeichnete Kunstwerke unter seinen Quellen anführt, sowie endlich als Gründer einer Schule, die wir durch zwei Glieder verfolgen können und aus der wir Werke besitzen.

In der Inschrift einer athletischen Statue in der Villa Albani nämlich nennt sich Stephanos⁽⁶³⁾ Schüler des Pasiteles, eine Angabe, dergleichen so viel wir wissen, hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte vorkommt. Ohne Kenntniss des Originals, und da nur eine schlechte Abbildung der Statue vorhanden ist, kann ich Brunn's Urteil über diese Arbeit des Stephanos nicht controliren, und muss mich begnügen mitzutheilen, dass Brunn die Statue als eine modellmässige Figur in der Art des polykletischen Kanon bezeichnet, und dieselbe durch das hervortretende Streben nach Correctheit und dasjenige nach einer Vermittelung zwischen dem polykletischen und lysippischen Proportionskanon charakterisirt. Ist dieses Urteil begründet, woran ich nicht zweifele, und dürfen wir annehmen, dass Stephanos sich den Kunstprincipien seines Lehrers angeschlossen habe, so werden wir die Bedeutung dieser Schule weniger in dem Streben nach idealem Gehalt als in demjenigen nach Schönheit und Reinheit in der Form zu suchen haben. Bemerkenswerth aber dürfte ganz besonders der Umstand sein, dass, während wir wissen, dass Pasiteles bezeugtermassen wenigstens Thiere nach dem Leben modellirte, er doch zugleich die Leistungen der früheren Kunst eifrig studirte, und dass sich in dem Versuche der Vermittelung zwischen den Proportionssystemen des Polyklet und des Lysippos bei seinem Schüler ein Eklekticismus geltend macht, welcher für die Abhängigkeit der Kunst dieser Periode von früheren Mustern ein neues und nicht unwichtiges Zeugniss ablegt. Für die Anerkennung, welche Stephanos' Werk fand, spricht das Vorhandensein zweier ziemlich genauen Copien in demselben Museum, welches das Original besitzt. Von sonstigen Werken des Künstlers kennen wir nur noch die Statuen der Appiaden (appischen Quellnymphen), welche Asinius Pollio besass, wenigstens gehören diese wahrscheinlich unserem Stephanos, da wir von einem anderen gleichnamigen Künstler Nichts wissen.

Auch von Stephanos kennen wir einen Schüler; als solchen nennt sich Menelaos⁽⁶⁴⁾ in der Inschrift einer Gruppe in der Villa Ludovisi, von der wir umstehend in Fig. 94. eine Zeichnung beifügen. Nachdem über die Bedeutung dieser Gruppe viel des Rathens gewesen und dieselbe mit sehr verschiedenen Namen: Theseus und Äthra, Penelope und Telemachos, Elektra und Orestes belegt worden war, um der ganz unhaltbaren Deutungen aus der römischen Geschichte nicht zu gedenken, nachdem endlich Brunn freilich den grössten Theil der Schuld an dieser Unsicherheit unserer eigenen Unwissenheit beigemessen, aber gleichwohl behauptet hatte, einen kleinen Theil derselben trage der Künstler, „welcher eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat,“ hat Otto Jahn eine neue Erklärung aufgestellt⁽⁶⁵⁾, welche meinem Gefühle nach so vollkommen den Nagel auf den Kopf trifft, dass an der Bedeutung der Gruppe kein Zweifel mehr sein kann, und dass wir Menelaos von der Anklage, die Brunn gegen ihn erhebt, freisprechen müssen. Jahn's Erklärung gründet sich auf den von Euripides tragisch behandelten Mythos der Merope, dessen Inhalt in der Kürze dieser ist: Kresphontes, der Gemahl der Merope und Herrscher von Messenien, war von



Fig. 94. Gruppe von Menelaos, dem Schüler des Stephanos.

der alte Pädagog, welcher Äpytos erkennt, verhindert. Es erfolgt nun eine rührende Wiedererkennungsscene zwischen Mutter und Sohn, eben diejenige, welche unsere Gruppe darstellt, und der Ausgang ist der Vollzug der Rache an Polyphontes, an dessen Stelle der Sohn der Merope den Thron seines Vaters besteigt.

In Betreff der Erklärung der Gruppe des Menelaos würde ich Jahn's Darstellung durch einen Auszug nur abschwächen können, weshalb ich mir erlauben will, dieselbe hier wörtlich einzuschalten. Zum Verständniss bemerke ich nur voraus, dass kurz ehe Jahn seine Deutung gab, Welcker diejenige Winkelmann's, der Elektra mit Orestes zu erkennen glaubte, vertheidigt hatte⁽⁶⁾. Hier knüpft Jahn an, indem er schreibt: „Was Welcker kürzlich für Winkelmann's Deutung auf Elektra und Orestes mit tiefer Empfindung für das menschlich Wahre und Schöne und die Auffassung und Darstellung desselben durch die Kunst gesagt hat, ist für mich von so ergreifender Wahrheit, dass jede Erklärung, die davon abweicht, innerlich unwahr sein muss. Ich glaube aber, dass meine Deutung — und darüber spreche mein verehrter Freund und Meister selbst das Urtheil — allen jenen Anforderungen entspreche und einen Punkt einfacher aufkläre. Denn sehen wir hier Merope vor uns, die den vor ihrem eigenen Mordbeil geretteten, von ihr wiedererkannten Sohn in den Armen hält, und

Polyphontes getödtet und seine Gattin gezwungen worden, den Mörder zu heirathen. Sie aber brütet Rache und sendet ihr Söhnchen Äpytos einem Gastfreunde in Ätolien zur Pflege und Erziehung, damit er, ähnlich wie der ebenso gerettete Orestes, zum Rächer seines Vaters heranwache. Als er mannbar geworden (postquam ad puberem aetatem venit, Hyg., ich bitte auf diese Angabe des Alters zu achten, sie bezeichnet etwa das 17—18 Jahr), fasst er den Entschluss, die Rache that zu vollziehn, und kommt unerkannt an den Hof des Polyphontes, welcher dem ätolischen Gastfreund reichen Lohn für die Hinwegräumung des Sohnes der Merope geboten hatte, und welchem sich dieser unter dem Vorgeben, er sei der Mörder des Äpytos, vorstellt. Der König ist hoch erfreut und nimmt ihn gastlich auf, Merope aber, in der Absicht, den Tod ihres Kindes zu rächen, will den Jüngling im Schlafe tödten, woran sie jedoch

mit einem Gefühl, in dem sich Liebe und Freude mit der kaum überwundenen Aufregung des Zorns und der Angst wunderbar vermischen, ist das nicht der Moment, da „auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung naturgemäss die ruhige Freude folgt, worin man des Glückes genießt, indem man sich fragt: bist du es wirklich?“ Und die treffenden Worte, in denen Welcker darauf die Bedeutung der Gruppe zusammenfasst: „Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äussere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliessen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus“ — behalten sie nicht ihre volle Geltung, wenn sie auf die Mutter mit dem Sohn angewandt werden? Das äussere Kennzeichen des abgeschnittenen Haars erklärt Welcker als den Ausdruck der Trauer, „so dass Elektra unter den Augen ihrer Mutter durch diesen ihrem Gefühl so sehr gemässen Gebrauch zugleich ihrer wahren Gesinnung Ausdruck gab;“ und „durch das kurz geschnittene Haar zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen Elektra wird.“ Genau dasselbe gilt von Merope, die als die um den Verlust des geliebten Gemahls und ihrer Kinder trauernde (*tristis Merope*) fortwährend durch diese an den Tag gelegte Trauer die Abneigung gegen den ihr aufgezwungenen Gemahl und die unerschütterliche Festigkeit ihres Sinnes bewährt. Daher war für sie, die Gemahlin des Herrschers, das äussere Zeichen der Trauer in demselben Sinne und in noch höherem Grade charakteristisch als für Elektra. Auch glaube ich in der Art, wie auf dem Wiener Vasenbilde das Haar der Merope behandelt ist, eine erkennbare Andeutung desselben zu finden. Folgen wir weiter Welcker's schöner Darlegung: „Mit der Ehrfurcht eines Sohnes blickt Orestes auf die, welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Rührung ist beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters, nach dem hier angenommenen Verhältniss, sichtbar werde. — Durch die noch kaum aus dem Knabenalter geschrittene Jugend des Orestes wird zugleich das fast mütterliche Verhältniss der Schwester zu ihm und seine schon im Knaben mannhaftige Entschliessung und Kühnheit hervorgehoben.“ Dies ist der Punkt, der, wie mir scheint, für die Deutung auf Merope den Ausschlag giebt. Denn wenn diese Auffassung des Verhältnisses der Elektra zu Orestes als eines fast mütterlichen auch zu rechtfertigen ist, so ist doch der Eindruck einfacher, befriedigender, wenn wir wirklich eine Mutter mit ihrem Sohne vor uns sehen. Das haben auch viele Ausleger gefühlt, nur fehlte ihren Deutungen das Grundmotiv einer Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn unter tragisch erschütternden Umständen, und die Rechtfertigung der charakteristischen Haartracht. Beides gewährt, wenn ich mich nicht irre, die Deutung auf Merope und Äpytos zu voller Befriedigung.“

Über die Frage, ob diese Gruppe für originale Erfindung des Menelaos, oder, wie Welcker annahm, für die Nachbildung einer Gruppe, aus der vorzugsweise mit tragischen Stoffen beschäftigten rhodischen Schule zu halten sei, wird sich grade in diesem Falle mit um so geringerer Sicherheit entscheiden lassen, da wir wissen, dass der römische Tragiker Ennius die der Gruppe zum Grunde liegende Tragödie des

Euripides nachgedichtet hatte, und da wir mithin den Stoff als in Rom populär denken dürfen, was z. B. mit der dem Laokoon zum Grunde liegenden Tragödie des Sophokles nicht der Fall ist⁶⁷). Indem wir also diese Frage dahingestellt sein lassen müssen, glauben wir doch, ohne die Gruppe des Menelaos herabsetzen zu wollen, darauf hinweisen zu dürfen, dass zu ihrer Conception entfernt nicht die künstlerische Kühnheit erforderlich scheint, welche wir bei dem Laokoon und dem farnesischen Stier statuiren mussten, dass vielmehr die Gruppe des Menelaos grade in dem, was sie auszeichnet, füglich als das Product eines feinen Gefühls und einer ruhigen künstlerischen Erwägung gelten kann. Für die Behauptung, der Laokoon sei in Rom unter Titus erfunden, gewährt also die Conception dieser Gruppe etwa im Zeitalter des Augustus nicht den geringsten Anhalt.

In Betreff der Ausführung und der Technik kann ich, soweit mich die Kenntniss von Abgüssen überhaupt zum Urtheil befähigt, wesentlich nur dem beistimmen, was Brunn von dem Werke sagt und was auch von Anderen gebilligt wird. Obwohl dasselbe sich über die meisten Copien des gleichen Zeitraums erhebt, geht ihm doch jene Frische und Unmittelbarkeit ab, welche uns an den Werken der besten Zeit das vorangegangene Studium und die Arbeit des Künstlers überhaupt vergessen lässt, und, obwohl von jenem Prunken mit der Virtuosität der Technik, welches den Werken der kleinasiatischen Schule mehr oder weniger anhaftet, in unserer Gruppe keine Spur ist, so merkt man ihr doch das Studirte und Reflectirte, und in den Gewandungen einen nicht unbedeutenden Grad des Arrangirten, künstlich reich Geordneten an. „Die Ausführung selber ist frei von jeder Nachlässigkeit, entbehrt aber auch jene Leichtigkeit, welche sich da zeigt, wo der Künstler seines Stoffes gänzlich Herr ist und vielleicht absichtlich manches Nebenwerk der Hauptsache, dem Eindrucke des Ganzen opfert. Hier ist vielmehr der Grad der Vollendung ein gleichmässiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei einem gewissenhaften Studium und bei einer verständigen Benutzung des Modells auch ohne eine besondere Bravour zu erreichen vermag.“ (Brunn.)

Dürfen wir auf die Nachrichten, die wir über Pasiteles besitzen und auf die uns erhaltenen Werke der Mitglieder seiner Schule ein allgemeines Urtheil über das Verhältniss dieser Künstlergruppe zu den übrigen gleichzeitigen Kunstbestrebungen fällen, so glaube ich, dass wir ihnen eine Mittelstellung zwischen den Attikern und den Kleinasiaten anzuweisen haben werden. Sie wenden sich dem Studium der Natur unmittelbarer zu als die Neuattiker, welche wesentlich von früheren Mustern abhängen, stehn deshalb selbständiger da als diese, und nähern sich der Tendenz eines gelehrten Studiums des menschlichen Körpers, welches uns besonders in Agasias' kämpfendem Heros entgegengetreten ist. Dennoch gerathen sie nicht in das Extrem dieser Richtung, das Geltendmachen ihres Wissens und ihrer technischen Virtuosität, während sie andererseits sich von dem Einfluss der Studien älterer Vorbilder und dem aus diesen Studien fliessenden Eklekticismus nicht durchaus zu bewahren wissen und nicht mit unbedingter Hingabe an die Natur zu schaffen wagen. Obgleich auf diesem Wege niemals Werke von lebendiger Eigenthümlichkeit entstehen können, weil die Reflexion, der Masstab früherer Leistungen, das Gefühl der Regel und der Schule dem Fluge des Genius hemmend sich anhängt, so bewahrt er den Künstler doch gewiss sowohl vor der Flachheit blosser Nachbildung wie vor der Ausartung des

eigentlichen Virtuositäts, und wiewohl Pasiteles und die Seinen eine vollständige Regeneration der Kunst, wenn sie eine solche anstrebten, gewiss nicht erreichen konnten, so dürfen wir doch behaupten, dass seine Richtung für dies Zeitalter verhältnissmässig die richtigste gewesen, und glauben, dass dieselbe ihren heilsamen Einfluss auf die gleichzeitige Kunst nicht entbehrt haben wird, einen Einfluss, den wir freilich mit Bestimmtheit und Überzeugung nicht in weiteren Kreisen nachzuweisen vermögen.

Schon oben in der Besprechung der Pasiteles wurde darauf hingewiesen, dass wie Pasiteles allen seinen Arbeiten genau durchgeführte Thonmodelle zum Grunde legte, die auf das Thonmodell verwendete hohe Sorgfalt auch noch bei einem andern gleichzeitigen Künstler, Arkesilaos⁶⁸⁾, hervorgehoben wird, dessen Ruhm ganz besonders auf der Vortrefflichkeit seiner Modelle beruhte, welche von Künstlern theurer bezahlt wurden als fertige Werke Anderer, und den wir eben dieser verwandten Tendenz wegen allen Grund haben neben die eben besprochene Gruppe zu stellen. Für die Chronologie des Arkesilaos besitzen wir zwei nur wenig von einander entfernte Daten, welche an das Lebensende des Künstlers fallen, die Jahre 46 und 42 v. Chr. In dem ersteren Jahre weihte Cäsar den Tempel der Venus genetrix, für welchen Arkesilaos das Tempelbild anfertigte, das Cäsar's Eile wegen unvollendet aufgestellt und geweiht wurde, und in dem letzteren Jahre fiel Lucullus (der jüngere) bei Philippi, welcher bei Arkesilaos eine Statue der Felicitas für 60,000 Sesterzien (3000 Thaler) bestellt hatte, die wegen des Todes beider Männer unvollendet blieb. Von den beiden genannten Werken ist die Venus genetrix mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf einer Münze der Sabina⁶⁹⁾ und danach in nicht wenigen statuarischen Wiederholungen⁷⁰⁾ nachweisbar, von denen wir keine Abbildung geben, weil die Erfindung einerseits nichts Ausserordentliches enthält und sich andererseits mit wenigen Worten beschreiben lässt, während uns der Münztypus und die erhaltenen Statuen von der Formgebung und Technik des Arkesilaos kein verbürgtes Zeugnis bieten. Die Venus genetrix ist vollständig bekleidet, jedoch was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem von der linken Schulter herabgleitenden fast durchsichtig feinen und dem Körper eng anliegenden Gewande, welches alle Formen erkennen lässt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statuen ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äusserst feinen und zarten Ausführung, sondern eben so sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlungsweise des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, Nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen Motive bietenden Gewandstoffes. Eine solche Gewanddarstellung ist in der Blüthezeit der Kunst unnachweisbar, obwohl die Elemente derselben in dem Streben nach naturwahrer Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Bekleidung und der aus dieser Verschiedenheit der Stoffe fliessenden Verschiedenheit in den Motiven der Drapirung von den Zeiten der archaischen Kunst an vorhanden sind; aber auch nur die Elemente, während die selbständige Entwicklung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte der sinkenden Kunst angehört, welche in dieser Richtung zum Theil sehr Reizendes und wirklich Staunenswerthes leistete, ohne dass wir gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei halten können. Möglich ist es nun allerdings, dass Arkesilaos zu dieser virtuosen Künstelei den Anstoss gegeben hat, allein mit Sicherheit dürfen wir dies aus den Nachbildungen eines Werkes dieses Künstlers

nicht schliessen, und noch weniger dürfen wir nach dieser einen Statue den gesammten Charakter seiner Kunstrichtung bestimmen wollen. Für diesen müssen wir vielmehr in ganz besonderem Masse noch die Schilderung eines Marmorwerkes in Anspruch nehmen, welches Varro besass. Dasselbe stellte nach Plinius eine von geflügelten Amorinen gebändigte und umspielte Löwin dar, welche einige der Knaben gefesselt hielten, während andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen und noch andere ihr Pantoffeln (socci) anlegten, Alles aus einem Marmorblock.

Dieses Werk ist in mehr als einer Hinsicht interessant und wichtig genug, um uns einen Augenblick bei seiner Betrachtung festzuhalten. Seinem Gegenstande nach gehört es in weiterem Umfange zu der fast unübersehbaren Zahl von Erotischeren (Erotopägnien), welche den im Sinne der Anakreonten zum Knaben gewordenen Gott der Liebe in allen erdenklichen Situationen kindlich und neckisch spielend und tändelnd zeigen, und in engerem Kreise zu den ebenfalls nicht seltenen Kunstdarstellungen, denen die mythologische Idee des Allsiegere Eros zum Grunde liegt oder eigentlich mehr noch zum Hintergrunde dient, auf welchem sie in einer Reihe mit bester Laune erfundener Szenen das Thema variiren, dass Nichts im Himmel und auf Erden sich der süssen Allmacht der Liebe zu entziehen vermag. Zu den ausdrucksvollsten und demgemäss auch am häufigsten wiederkehrenden Szenen dieser Art gehören diejenigen, welche besonders scheue oder besonders wilde und starke Thiere von einem oder mehreren Erosknaben gezähmt oder gebändigt darstellen: Rehe, Panther, Löwen oder Delphine von Eros geritten, Kameele, Gazellen, Eber und andere Thiere vor Eros' Wagen geschirrt und was dergleichen mehr ist⁷¹). Von allen diesen anmuthigen und sinnigen Erfindungen, zu denen wir auch die Kentaurer des Aristeas und Papias rechnen dürfen, ist nun aber keine mit so sichtbarer Vorliebe wiederholt, wie diejenige, welche auch unseres Arkesilaos' Gruppe vertritt: Löwen oder Löwinen von Eros oder Enoten gebändigt, und man muss gestehn, dass dieser Gegenstand, auch abgesehn von dem pikanten Reiz, der darin liegt, den gewaltigen König der Thierwelt von diesen tändelnden Knaben überwunden und wie ein Lamm behandelt zu sehn, die Verbindung der gewaltigen und imposanten Thiergestalt mit den zarten und lieblichen Formen des Kinderkörpers als eine ganz besonders glückliche Aufgabe der heiter gestimmten bildenden Kunst erscheint. Unter den verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes aber dürfen wir, ohne irgend einer anderen Erfindung zu nahe zu treten, derjenigen des Arkesilaos eine der obersten Stellen einräumen, denn in ihr verbindet sich in ganz besonderem Masse die Sinnigkeit des Grundgedankens mit dem vortrefflichsten Humor in seiner Verkörperung. Eine Darstellung wie z. B. diejenige auf der schönen Gemme des Protarchos in Florenz (abgeb. bei Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst 2, 638), welche den leierspielenden Eros auf einem ruhig schreitenden Löwen, diesen also durch die Macht der Musik gebändigt zeigt, wirkt ernster und edler, eine Darstellung wie diejenige eines Mosaik im Museo borbonico (abgeb. Mus. Borb. 7, 61), in der wir in einer Felsengegend einen von Enoten gebundenen Löwen sehn, hat einen kaum noch heiter zu nennenden Charakter; Arkesilaos' Erfindung dagegen vereinigt so ziemlich alle Elemente des Komischen. Denn indem er seine Löwin von einigen der Flügelknaben fesseln lässt, berührt er, den Grundgedanken klar entwickelnd, die Seite des Satirischen im Gemüthe des Beschauere, darin aber, dass er andere der Kinder

das arme Thier zum Trinken zwingend, also in der besten Absicht quälend darstellt, verleiht er seinem Werke den Reiz, den das Treiben kindlicher Naivetät auf uns ausübt, und wenn er endlich noch andere seiner Amorigen eifrig beschäftigt zeigt, die gewaltigen Löwentatzen mit Pantoffeln zu versehn, so fügt er damit auch noch ein Element des eigentlich Burlesken hinzu.

In wiefern wir nun diese überaus glückliche und ausgiebige Erfindung für eine originale unseres Künstlers halten sollen, ist sehr schwer zu entscheiden. Die Erotopägnien im Allgemeinen gehn ohne Frage in der Kunstgeschichte weit höher hinauf als das Zeitalter des Arkesilaos, und auch die Scene der Löwenbändigung durch Eroten dürfte vor ihm dagewesen sein, wenngleich wir grade sie schwerlich mit Sicherheit in älteren Kunstwerken nachzuweisen vermögen. Mag aber Arkesilaos immerhin die Idee seines Werkes aus früheren Vorbildern entnommen haben, die specielle Verwendung derselben zu der geschilderten vortrefflichen Composition dürfen wir ihm nicht streitig machen, und diese enthält auf alle Fälle mehr Originalität und Selbständigkeit als die überwiegende Mehrzahl der Kunstproductionen dieser Epoche. Indem wir dies anerkennen, glauben wir es als charakteristisch für diese Zeit bezeichnen zu dürfen, dass dieselbe, unfähig auf dem Gebiete des eigentlich Ideellen, des Grossartigen und des ernst Bedeutsamen Neues zu schaffen, auf demjenigen des Komischen wenigstens noch Einiges aus eigener Kraft zu produciren vermag. In dieser Beziehung und als ein Cabinetstück der eigentlichsten Art können wir der Gruppe des Arkesilaos ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse nicht absprechen. Je mehr Charakter dieses Kunstwerk zeigt, um so lebhafter ist es zu bedauern, dass wir ein anderes Werk desselben Meisters, welches Asinius Pollio besass, Kentauren, welche Nymphen trugen (als Reiterinnen nämlich), nur dem Namen nach aus Plinius kennen, denn es wäre sehr möglich, dass eine genauere Kenntniss dieser Darstellung, welche in sehr bekannten Wandgemälden Pompejis ihre Analoga findet, in Verbindung mit dem was wir über die Venus genetrix und über die Löwin mit den Eroten wissen, uns in den Stand setzen würde, ziemlich bestimmt über den Kunstcharakter des Arkesilaos abzusprechen, über den wir, mangelhaft unterrichtet wie wir sind, nur die Vermuthung aussprechen können, dass er in genremässiger Behandlung des Mythologischen den altbekannten Gegenständen neue Seiten abzugewinnen suchte; denn genrehaft aufgefasst wird man unbefangener Weise auch die Venus genetrix nennen müssen. Die Nachricht von dem Gypsmodell eines Kraters, welches sich Arkesilaos von einem römischen Ritter mit 1400 Thalern bezahlen liess, kann uns nur als eine Exemplification des früher im Allgemeinen ausgesprochenen Satzes gelten, dass Arkesilaos' Modelle theuer bezahlt wurden, und mag zeigen, dass die vorzügliche Sauberkeit und Vollendung der Modelle in jener Zeit nicht in künstlerischen Kreisen allein richtig gewürdigt wurde. Für die formelle Seite der Kunst der Arkesilaos wie für diejenige der Schule des Pasiteles bleibt diese auf die Modelle verwendete Sorgfalt das entscheidend Charakteristische, aber die Hauptbedeutung des Mannes für die gleichzeitige Entwicklung der Kunst kann ich doch hierin nicht suchen, sondern suche sie mehr in der oben berührten Richtung auf das mythisch Genrehafte oder genrehaft Mythische, welche uns eine beträchtliche Zahl anmuthiger und gefälliger Productionen hinterlassen hat. Wollen wir nun auch Arkesilaos nicht als den Begründer dieses ganzen Kunstzweiges bezeichnen, der übri-

gens des freien Verhältnisses zum Mythos wegen keinesfalls sehr hoch in die Kunstgeschichte hinaufreichen kann, so wird er doch als der Hauptbeförderer desselben in Rom zu gelten haben, wo die Kunst dem von ihm gegebenen Anstoss um so lieber gefolgt sein wird, je geeigneter diese Genrebilder auf mythischer Grundlage zu den Decorationszwecken erscheinen, denen die römische Kunst zum grossen Theile dienstbar erscheint.

Unter der nicht ganz geringen Zahl von Künstlern dieser Periode, deren Namen wir meistens aus Inschriften kennen, nimmt ausser den so eben behandelten ein specielleres Interesse nur noch einer, Zenodoros⁷²⁾, in Anspruch, und zwar in doppelter Beziehung, einmal als Vertreter der Richtung auf das Kolossale, und zweitens als Zeuge für den Verfall der Technik des Erzgusses. Doch sind über ihn die Nachrichten bei Plinius, die einzigen, die wir besitzen⁷³⁾, klar und vollständig genug, um uns zu deren einfacher Mittheilung unter Hinzufügung eiriger Erläuterungen zu berechtigen.

„Alle Statuen der kolossalen Art, sagt Plinius, besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodoros. Nachdem er für den gallischen Staat der Arverner einen Mercur um den Lohn von 400,000 Sestertien (20,000 Thaler) für zehn Jahre gemacht und dabei von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, wurde er von Nero nach Rom berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloss von 110 Fuss Höhe machte (der rhodische Koloss von Chares war 105 Fuss hoch), welcher jetzt (75 nach Chr.) nach der Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des Sonnengottes geweiht ist. (Er stand vor der Fronte des neronischen „goldenen Hauses“ auf dem Platze, wo nachmals der Tempel der Venus und Roma erbaut wurde, dem Platz zu machen er unter Hadrian von Decrianus mit Hilfe von vier und zwanzig Elephanten versetzt wurde; aus einem Sonnengotte wurde der Koloss später wieder in ein Porträt des Kaisers Commodus umgewandelt.) In der Werkstatt bewunderten wir die ausgezeichnete Ähnlichkeit nicht nur im (fertigen) Thonmodell, sondern schon in der ersten allgemeinen Anlage des Werkes. An dieser Statue erkannte man aber, dass die Kunde des Erzgusses untergegangen war; obwohl Nero bereit war, Gold und Silber (zum Zwecke einer schönen Färbung der Bronze) herzugeben und Zenodoros in der Kenntniss des Modellirens und des Ciselirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des (Cälators, nicht des alten Bildhauers) Kalamis ciselirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Cäsar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, dass man kaum irgend einen Unterschied in der Technik bemerken konnte. Je bedeutender demnach Zenodoros war, um so mehr erkennt man (an seinem Koloss) den Verfall der Erzbehandlung (der Technik des Gusses).“

Schliesslich erwähnen wir mit ein paar Worten noch vier Künstler, von denen wir Werke besitzen, nicht als ob diese Männer an sich von besonderer Bedeutung wären, sondern weil ihre Werke, die vermöge der Künstlerinschriften datirbar sind, uns neben anderen Monumenten als Masstab dessen dienen können, was in der Zeit um den Beginn der Kaiserherrschaft in Rom und Griechenland gemacht wurde. Der erste dieser Künstler ist Marcus Cossutius Kerdon⁷⁴⁾, der Freigelassene eines Marcus,

der nach der Orthographie der Inschriften an seinen Arbeiten in die Jahre 620—680 der Stadt Rom (134—78 v. Chr.) gehört. Diese Arbeiten sind zwei vollkommen gleiche, also augenscheinlich zu decorativen Zwecken als Pendants bestimmte ruhig stehende Satyrgestalten, die in Cività Lavigna, dem alten Lanuvium, gefunden wurden und jetzt im britischen Museum sind⁷⁵⁾. Durch Ziegenohren und kleine Hörner als Satyrn oder Panisken gekennzeichnet, gehören sie der grossen Reihe edel gehaltenen Gestalten des dionysischen Kreises an, und scheinen mit Recht als Weinschenken mit Becher und Kanne in den Händen ergänzt zu sein. Der Composition und Formgebung im Allgemeinen wird man das Prädicat der Anmuth nicht versagen können, die Haltung ist einfach, natürlich und nicht ohne Leben, die Linien- und Flächenbehandlung weich und fliessend aber ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, wenig detaillirt, aber correct.

Zweitens gehört am wahrscheinlichsten in diesen Zeitraum Polycharmos⁷⁶⁾ von unbekanntem Vaterlande, von welchem Plinius zwei in der Porticus der Octavia befindliche Aphroditestatuen anführt, von denen die erstere die Göttin im Bade, die andere sie stehend darstellte. Da aus dieser Angabe hervorgeht, dass die Aphrodite im Bade nicht gestanden hat, so ist es eine wohlbegründete Vermuthung Viscontis⁷⁷⁾, dass in derselben das Vorbild der nicht selten wiederholten im Bade kauern den Aphrodite (Venus accroupie) zu erkennen sei. Für diese Darstellung ist besonders zu bemerken, dass sie einen durchaus genreartigen Charakter trägt und dass die Göttin nur als Vorwand benutzt ist, um einen schönen weiblichen Körper ganz nackt und in sinnlich gefälliger Stellung und Situation darstellen zu können.

Ausdrücklich als Copist bezeichnet sich der dritte unserer Künstler, Menophantos⁷⁸⁾, welcher eine in Rom gefundene und im Palast Chigi aufgestellte ganz nackte Aphroditestatue nach einem uns unbekanntem Original in Troas copirte. Die Composition dieser Statue, welche mit der rechten Hand die Brust bedeckt und mit der linken ein Gewand von einem niedrigen Gegenstande zur Verhüllung der Scham emporzieht, kehrt nicht selten in jenen Statuen wieder, welche man verkehrter Weise auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeführt hat. Menophantos gehört in den Anfang der Kaiserzeit; eben dahin werden wir den vierten Künstler, Antiphanes, Thrasionidas' Sohn von Paros⁷⁹⁾ zu setzen haben, von dem eine jetzt in Berlin befindliche Statue des Hermes auf Melos in demselben Bezirk mit der berühmten Aphrodite gefunden wurde. Beiden Arbeiten, derjenigen des Menophantos und derjenigen des Antiphanes kann man nur das Lob der Correctheit und sauberer Technik spenden; aber grade dadurch, dass sie sich als Mittelgut darstellen, haben sie neben den viel bedeutenderen Werken, die wir kennen gelernt haben, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für die Begründung des allgemeinen Charakters dieser Periode.

