

DER FARNESISISCHE STIER UND DIE DIRKEGRUPPE DES APOLLONIOS UND TAURISKOS

VON FRANZ STUDNICZKA



EIN BRIEF AN GEORG TREU IN DRESDEN
ZU SEINEM LX. GEBURTSTAG AM XXIX. MAERZ MDCCCCIII

LEIPZIG E. A. SEEMANN

SONDERDRUCK AUS DER ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XIV H. VII

DER FARNESISISCHE STIER UND DIE DIRKEGRUPPE DES APOLLONIOS UND TAURISKOS

*ein Brief an GEORG TREU in Dresden
zu seinem sechzigsten Geburtstag am 29. März 1903*

ZU diesem Ehrentage bringen Ihnen, verehrter Freund und bester Nachbar, die Bewunderer Ihrer vielseitigen und segensreichen Thätigkeit, von zünftigen Archäologen bis zu führenden Meistern der lebenden Kunst, im Lande Sachsen, im Deutschen Reich und Sprachgebiete, wie in der übrigen weiten Welt, eine für Sie passendere Festgabe dar, als es einer von den üblichen Miscellanbänden wäre. Dass aber doch auch der Gruss des ehrsamten Handwerks, von dem Sie ausgegangen sind und dem Sie, bei allem Wirken für unser modernes Kunstleben, treu bleiben, nicht ganz fehle, legt hier der nächste dazu, der Ihre Feste dankbar mitzufeiern so viel Grund hat wie wenige, Ihrem wohlwollenden Kennerauge wieder einmal einen kleinen Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte vor. Er hofft, es sei diesmal mehr als eine blosser Vermutung, nämlich die Zusammenfassung längst vorhandener Ansätze zum Beweis einer wertvollen und erfreulichen Wahrheit. Dass es sich um ein Denkmal handelt, welches von jeher auch die allgemeine Kunstwissenschaft beschäftigt hat, rechtfertigt die Veröffentlichung in dieser Zeitschrift.

Obgleich die hier vorgetragenen Gedanken eben erst in den Übungen eines guten Jahrgangs des Leipziger archäologischen Seminars festere Gestalt empfangen haben, ist ihr Keim doch so alt, wie mein Wirken hier in Ihrer Nähe. Mein erstes Amtsgeschäft in Leipzig war nämlich, im Zusammenhange der vollständigen Neueinrichtung unseres Universitätsmuseums, die Aufstellung des Abgusses vom Toro Farnese, welchen Overbeck, einer seiner wärmsten Verteidiger, noch kurz vor seinem Tod erworben hatte. Mit sehr gemischten Empfindungen wies ich dem anspruchsvollen Gipsgebirge den erforderlichen Raum an und heute noch bleibt es mir fraglich, ob sich nicht solch mittelgrosse Lehrsammlung, so gut wie die reichere, von Michaelis trefflich angelegte zu Strassburg, mit einer von den modernen Reduktionen der Gruppe begnügen sollte. Jedoch einmal vorhanden, überwand der unwillkommene Hausgenosse mit der Zeit meinen von den Lehr- und Wanderjahren her genährten Widerwillen und erzwang die ruhig aufmerksame Betrachtung, aus der das Verständnis hervorgeht.

Freilich, zum Widerwillen ist Grund genug vorhanden. Vorab in den beträchtlichen Teilen der eigentlichen Gruppe, die Gianbattista Bianchi, aus der Sippschaft Guglielmo's della Porta, und nach dem Transport Angelo Brunelli in Neapel ergänzt haben¹⁾.

Es sind leider noch wesentlichere Stücke der Hauptpersonen, als die Köpfe, mit denen ein Grundmotiv: wie der wildere Zethos das bereits an den Stier gefesselte Weib am Haare zurückriss, verloren blieb. Dies erschloss Otfried Müller aus der genauen Nachbildung der Gruppe auf dem leider fragmentierten Cameo zu Neapel und der freieren, aber vollständigen auf der unter Septimus Severus geprägten Grossbronze von Thyateira in Lydien, welche beide unsere Abb. 11 und 12 mit dem Marmor (Abb. 13) zu vergleichen gestatten²⁾.

Doch auch die antiken Teile stimmen gar übel zu den Ansprüchen, womit wir an ein Originalwerk hellenistischer Virtuosen heranzutreten befugt sind. Wie solche zumal im Drange der Konkurrenz ihres Zusammenströmens nach der reichen verwöhnten Weltstadt Rhodos, das uns Hiller von Gärtringen aus den Inschriften so anschaulich gemacht hat³⁾, den Meissel zu führen wussten, zeigt ja der Laokoon, den mit Karl Robert in der flavischen Zeit unterzubringen⁴⁾ mir um so weniger möglich wird, je klarer ich an der Hand Wickhoff's⁵⁾ und über ihn hinaus, zumal am Architekturornamente, die ganz anders geartete Grösse ihrer Kunstweise zu begreifen glaube. Mit diesem Werke verglichen kann die Arbeit des Stieres nur höchst minderwertig erscheinen. Am augenfälligsten ist dies vielleicht an den Bäumen und Tieren der Felsenplinthe, von denen die Abbildungen — durchweg nach Photographien der Dresdener Skulpturensammlung hergestellt — besonders 4, kaum der Erläuterung bedürftige Proben liefern; das erinnert mehr an geringes Spielzeug, als an die köstlich frischen Meisterstücke der Ara Pacis und der grimanischen Reliefs⁶⁾. Doch auch die Hauptfiguren zeigen, besonders greifbar in den virtuos angelegten Draperien und ähnlichen Einzelheiten, eine leblosere, geringere Mache, wie selbst gute Kopien, etwa die von Michaelis richtig mit Dirke verglichene Ariadne⁷⁾. Und was treibt uns denn eigentlich, ein so mittelmässig ausgeführtes Exemplar den eigenen Händen der Meister aus Tralles zuzuschreiben? Nichts als dasselbe »Vorurteil der Wahrscheinlichkeit«, wonach zum Beispiel der einzige Apoxyomenos der römischen Museen für das lysippische Original gelten dürfte, wüssten wir nicht zufällig, dass es aus Bronze war. Nein, die in den Caracallathermen gefundene Stiergruppe ist nichts als eine römische Kopistenarbeit, wie nach älteren Schriftstellern Friederichs und Wolters geahnt, M. G. Zimmermann bestimmt ausgesprochen hat⁸⁾ und



Abb. 1



Abb. 2

wiederholte Betrachtung jeden Kundigen überzeugen wird.

Aber diese beiden nur allzu gewöhnlichen Arten der Entstellung vermögen doch sonst nicht, die mächtige, von den Hauptlinien ausgehende Wirkung echter alter Meisterwerke ganz aufzuheben. Wie steht es damit bei der farnesischen Gruppe? Sogar Welcker, der begeisterte Herold ihrer ethisch-poetischen wie künstlerischen Berechtigung, kann nicht umhin zu gestehen, »auf den ersten Blick mache sie immer den Eindruck einer verworrenen aufgehäuften Masse«¹⁰⁾. Doch verkehrt sich ihm dieser Tadel alsbald in eitel Lob: »Aber bewundernswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkt aus, den man im Herumgehen einnehmen mag, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Komposition nehmen möchte«.

So oft diese und andere Worte des edlen, alten »vates« nachgesprochen oder variiert sind, sogar von Brunn, wengleich von diesem mit leisem Missbehagen¹¹⁾, so gewiss können sie nüchtern prüfenden Blicken nur bestätigen, was derselbe grosse Schüler von jemem gesagt hat: »Das Auge war bei ihm nicht für äussere scharfe Beobachtung gemacht, nicht fixierend, sondern poetisch schauend, oder etwa die äusseren Eindrücke so weit in sich aufnehmend, wie sie sich mit seinen inneren Anschauungen verbanden«¹¹⁾. Oder soll es noch ein gewolltes Ganzes vorstellen, wenn in Ansichten wie Abb. 4 von dem kompakten

Gliederwirrsal der eigentlichen Gruppe die Einzelfigur wie ein Pfahl losgelöst dasteht?

Doch bescheiden wir uns einmal bei den vier Standpunkten, die der Bildhauer selbst uns durch das naturwidrige Quadrat seines Berges anweist. Da sehen wir an der Rückseite eigentlich nur zwei sehr verschiedene, fast gleich nichtssagende Hinterteile und einen Baumtrunk unverbunden nebeneinander. Dass von rechts nicht viel mehr des wesentlichen und Antiope's Isolierung nur wenig gemildert erscheint, lässt sich nach Abb. 4 leicht ausdenken. Nur von links (Abb. 2) und von vorne gesehen (Abb. 1) baut sich etwas wie ein Ganzes von geschlossenem Umriss, dort mehr in rechtwinkeligem, hier in etwa gleichseitigem Dreieck auf. Aber selbst in der für die neuesten Abbildungen¹²⁾ meist bevorzugten Frontansicht wirkt die Gruppe nur »wie ein aus Menschen und Tieren aufgeführtes kühnes Gebäude« (Friederichs), das heisst allenfalls, auch dies nur ganz äusserlich betrachtet, tektonisch, nicht plastisch befriedigend, weil uns ein Hauptträger der Aktion, Zethos — von links her Amphion — grössten Teils vorenthalten bleibt.

So gelangt man notwendig zu dem ungünstiger Gesamturteil, etwa wie Friederichs und Wolters es aussprachen: die Gruppe »hat etwas Unruhiges, überall durchschneiden sich die verschiedenen Umrisslinien, und nirgends erhalten wir ein klares abgeschlossenes Gesamtbild«¹³⁾, oder wie es Adolf Hildebrand im Zusammenhange seiner Theorie fasst: »Es ist nur die Handlung, der Vorgang, welcher die plastischen Teile zusammenhält, nicht der Eindruck einer

geschlossenen Raumeinheit«¹⁴). Diesem Mangel, falls er besteht, vermöchte keines von den vorge schlagenen Mitteln abzuwehren. Die jüngst wieder von Michaelis¹⁵) empfohlene »freie Aufstellung auf einem weiten Platze, wie vor der Orangerie in Sanssouci«, das heisst für Fernwirkung, brächte nur den tektonischen Vorzug einiger Ansichten, unter Preisgabe des reichen plastischen Inhalts zur Geltung. Und die von Karl Dillthey vermutete Erhöhung auf der Felspartie irgend eines rhodischen Parks¹⁶), schon nach dieser ganzen Voraussetzung sehr fragwürdig und durch Analogien nur aus spätrömischen Autoren belegt, ergäbe, wie mich unser aus Raumnot 2,10 Meter hoch gestellter Abguss lehrt, nichts wie vermehrte Unklarheiten.

Indes alle Klagen bestehen nur zu Recht, so lange der quadratische Grundriss dieser römischen Kopie als massgebende Weisung anerkannt wird. Wer darüber hinweg mit eigenen Augen zu suchen wagt, der findet alsbald auch hier, was allen antiken Gruppen, sogar den gegenständig wildesten, den Stempel bildmässiger Geschlossenheit aufprägt: »eine Ansicht, welche die wesentlichen Teile vollzählig und in voller Klarheit innerhalb ihrer Motive vereinigt«, um Emanuel Löwy's Worte zu gebrauchen¹⁷). Wie vor ihm grundsätzlich übereinstimmend, in der bildlichen Fassung sogar meistens richtiger, O. Müller, Clarac, O. Jahn, Friedrichs, Overbeck, M. G. Zimmermann und andere, noch früher die Stecher der Renaissance, vor allen aber die Urheber der antiken Nachbildungen (Abb. 11. 12) gesehen haben, ist für unsere Gruppe dieser erschöpfende, geringe Latitude abgerechnet, einzige Standpunkt derjenige, von dem aus Stier und Dirke die Mitte zwischen den symmetrisch zusammenwirkenden Brüdern einnehmen, fast genau in der Diagonale des Quadrats¹⁸) (Abb. 13).

Aber wo bleibt dabei Antiope? Ist wirklich mit älteren Abbildungen, nach einem Fensterchen zu spähen, um wenigstens einen verstoßenen Blick von ihr zu erhaschen? Nein sie bleibt dort, wo sie hingehört: weg, als der sichere Kopistenzusatz, der sie ist. Ein richtiges Gefühl davon verlockte den nur nach Stichen urteilenden alten Heyne, sie für modern zu halten¹⁹). Und O. Müller hat, auch nachdem er sich durch wiederholte Prüfung des Originals vom Gegenteil überzeugt haben musste, sie doch kurzer Hand abgethan als »der Bestrafung Dirke's durchaus fremd und vielleicht ursprünglich nicht zugehörig«. Über diesen nicht bis zu Ende gedachten Gedanken siegte jedoch Welcker, trotz leisen Zweifeln von Jahn, Brunn und Friederichs, nur allzu leicht und dauernd mit dem Einspruch, »dass vielmehr ohne sie die Handlung in ihrem eigentlichen Zusammenhang und Charakter sich gar nicht vollständig darstellen lässt und dass der Erfinder der Gruppe, der die Antiope des Euripides vor Augen hatte, sie in einer so reichen Komposition wie diese unmöglich auslassen konnte«. Aber der Zusammenhang des grausigen Strafgerichtes war ja hier, so gut wie bei den Niobiden und dem Laokoon, jedem Kinde schon aus seinem mythologischen Schulbuche vertraut. Und der Künst-

ler, der sie trotzdem nicht entbehren mochte, hatte die Pflicht, Antiope mit in den Verband der Handlung einzufügen. In einem der Reliefs am Tempel der pergamenischen Königin Apollonis in Kyzikos flehte die von den Söhnen bereits an den Stier gefesselte Dirke zu ihr um Gnade²⁰). Auch ein pompejanisches Wandgemälde²¹) (Abb. 3) lässt die Mutter von Mitleid ergriffen zwischen den einen Sohn und die Feindin treten, obgleich es die Gruppe der Letzteren einem älteren Rundwerke nachbildet, von dem noch die Rede sein wird (Abb. 6). In einem apulischen Vasenbild eilt sie hinweg von den Rachethaten ihrer Kinder²²). Sogar unweiblich, nach Art euripideischer Furien dazu aneifernd oder ihre Zustimmung äussernd, wäre sie erträglicher, wie als müssig seitab stehende Zuschauerin. Wie sie zur bildnerischen Einheit der Gruppe steht, sagt Abb. 4 besser als Worte.

Das alles den genialen Schöpfern einer so kühnen Komposition aufzubürden, entfällt jeder Anlass, nachdem das vor uns stehende Exemplar auf anderem Weg als Kopie erkannt ist. Und als rechte Kopistenzuhat vollends entlarvt wird die Statistin endlich durch wenigstens vier selbständige Wiederholungen desselben statuarischen Typus, von denen eine, in den Uffizien stehende, hier abgebildet ist²³) (Abb. 5). In etwas älterer Fassung, mit willkürlich verändertem Oberkörper und Kopfe, hat ihn ein geistesverwandter Bildhauer in der Neapeler Gruppe mit dem Stephanosjüngling verkuppelt²⁴).

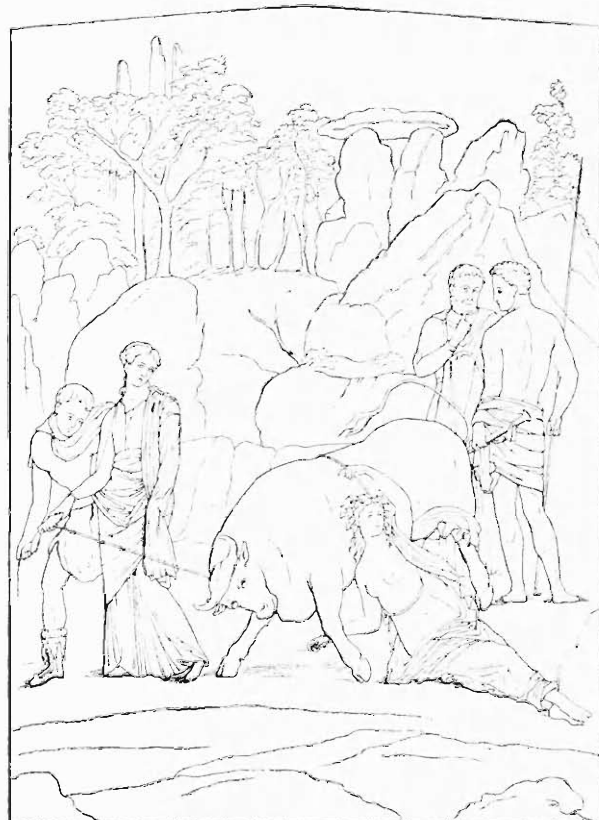


Abb. 3. Pompejanisches Wandgemälde



Abb. 4.

Antiope fehlt also nicht von ungefähr in den antiken Nachbildungen der Gruppe und, was auch schon Heyne geltend machte, bei Plinius in der lakonischen Beschreibung des Originals: *Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide*, wo namentlich dieses beim Laokoon wiederkehrende Lob Vollständigkeit der Aufzählung zwingend voraussetzt²³⁾.

Mit Antiope fällt der eigentliche Stein des Anstosses, der quadratische Grundriss, in welchen der Kopist die Gruppe hineinzwängte, um sie zum Mittelstück eines Raumes, wenn die Durchbohrung des Stiertrunks antik ist, zu etwas wie einem Brunnenaufsatz²⁶⁾ tauglich zu machen. Dabei hat er die Spuren der einstigen Orientierung nicht ganz getilgt.

Der Abhang hinter Amphion und dem Stier ist, als Hypotenuse die dreieckige Standfläche der Figurantin abschneidend (Abb. 4), unverkennbar ein Rest des einstigen hinteren Plinthenrandes, auf den die Blickrichtung der Hauptansicht ungefähr im rechten Winkel trifft. Und vorne geht ihm parallel die Bodenstufe, worauf Dirke sitzt (Abb. 13). Ihre ursprüngliche Fortsetzung nach rechts bezeichnet die Gewandpartie, die jetzt so unwahrscheinlich zufällig über die runde Ciste herabhängt und deren aufdringlich detailliertes Flechtwerk nach dem richtigen Standpunkte hin gänzlich verbirgt. — Dass auch



Abb. 5. Statue der Uffizien, Florenz

beiderseits unter den Füßen der Brüder der Felsboden sich ursprünglich etwas weiter nach vorn erstreckt haben muss, ist namentlich beim Amphion klar. »Wir verstehen weder, wie der Jüngling bei dem heftigen Kampfe mit dem Tiere auf zwei so hohe [und gar so dünne] Felszacken hat gelangen können, noch wie er sich jetzt dort zu halten vermag« (Wolters). Im Original war seine Standfläche gewiss breiter und einheitlicher. Die Grube zwischen den Füßen des Jünglings schuf dem Kopisten nur mehr Raum für dessen Leier, welche die sonstigen Darstellungen des Vorgangs mit Recht aus diesem wilden Spiele lassen. Sie verrät sich als Zuthat noch dadurch, dass sie genau nach der neuen Vorder-

ansicht Front macht (Abb. 1) und an dem künstlerisch gar nicht vorhandenen Tronk lehnt. Mit diesem Notbehelfe könnten übrigens Apollonios und Tauriskos etwas sparsamer umgegangen sein. Wie viel ohne ihn möglich war, lehrt die weiter unten erwähnte Jacobsen'sche Originalgruppe. Die schwanke Stellung Amphion's auf solchem Boden wirkt um so peinlicher, als sie zugleich den Burschen zu seinen Füßen ernstlich bedroht (Abb. 13). Wer ist das und was sucht er hier? Mit Levezow und Jahn vermutet Friederichs in ihm »den Gott des Berges, denn allerdings nur ein solches Wesen, das am Boden haftet, wie Fluss- und Berggötter, kann bei diesem Schauspiel ruhig dasitzen«. Thatsächlich ist, im Widerspruch mit seiner Natur, der Kithairon auch als Jüngling gedacht worden. Und die nach Abzug von Kopftypus und Pinienkranz genau mit Dionysosbildungen, wie auf einem athenischen Relief²¹⁾, übereinstimmende Erscheinung könnte ihn bezeichnen als

Teilnehmer des bacchischen Festes, an dem das Ereignis stattfindet. Aber dem grossen Monumentalstile des Werkes gemäss wäre nur dieselbe Gleichstellung der zuschauenden Ortsgottheit mit den übrigen Gestalten, wie sie dem mutmasslichen Kaukasos in der etwas älteren Prometheusgruppe von Pergamon, falls er wirklich dazu gehört, zu Teil geworden ist²²⁾. Unser winziges Kerlchen aber kann wieder erst der römische Bildhauer aus dem dadurch so masslos dünn gewordenen Felsen herausgeholt haben, gleich der Antiope nach einem guten Vorbilde, welches jenem Dionysosrelief ähnlich war, nur mit Hinzufügung der im Verhältnis zu seiner ruhigen Haltung stark übertriebenen, von Winckelmann richtig mit dem ältern Laokoonsohne verglichenen Schmerzensmiene²³⁾. Welcker traf unbewusst das Rechte, wenn er die Figur angebracht fand »wie neben einer Statue ein Attribut am Tronk«. Ihr Zweck ist offenbar, in der neuen Vorderansicht (Abb. 1) dem links herabhängenden Beine Dirke's die Wage zu halten.

Diese weitere Zuthat gehört zusammen mit dem ganzen Paradeisos voll allem erdenklichen Getier in den verschiedensten Proportionen und Situationen, welche der Kopist auf den drei anderen Hängen seines quadratischen Berges ausgebreitet hat³⁰⁾. Auch ihn fand schon Heyne sehr richtig des alten Kunstwerks unwürdig. Dass »diese kleinliche und überladene Ausstaffierung« (Dilthey) gewänne, wenn der schlecht nachgeahmte Fels hoch auf wirklichen aufgesetzt würde — was schon oben aus anderen Gründen abzulehnen war — ist schwer zu glauben. Diese eigentlich nur von Welcker matt genug verteidigte Leistung weiter dem Apollonios und Tauriskos aufzubürden, ist jetzt um so weniger ein Grund, wenn Wickhoff richtig das selbständige Landschaftsrelief mit Tierstaffage aus der hellenistischen Periode hinausgewiesen hat. Das einschlägige Hauptwerk der letzteren, der Telephosfries, verrät ja zwar eine mächtige Erweiterung des landschaftlichen Wollens und Könnens im Vergleiche zu den klassischen Jahrhunderten, aber er beschränkt sich noch streng auf das, was zur Veranschaulichung des Schauplatzes nötig ist, sogar ohne grosse Lücken zu scheuen³¹⁾. Dagegen finden sich Felspartien nach Art unserer Plinthe mit allem, was darauf wächst und lebt, bis zu den kleinen Ortsgottheiten, sowie dieselben Staffagestücke, die geflochtene Ciste und der Thyrsos, dessen Spitze den Pinienzapfen durchbohrt, ganz ähnlich, nur in kleinem Massstabe viel erfreulicher, in spätantoinischen Sarkophagreliefs wieder³²⁾.

Für die Hauptansicht ist das alles überflüssig oder störend. Beiderseits von dem festonartig herabwallenden Gewande Dirke's, besonders an den Ecken, verlangt das Auge ruhigen, festen Grund zu sehen. Rechts aber, wo er sich zu weit dehnen würde, überschneidet ihn der ex unguibus sicher ergänzte Hund. Er ist, wie diesmal Welcker mit Recht gegen Heyne bemerkte, sachlich am Platz als der auch im Spada-relief³³⁾ zur Charakteristik des Zethos verwandte Genosse des rauhen Jägers, dessen Beginnen fördernd er nach Art von Metzgerhunden den Stier von vorn an-



Abb. 6. Kleine Marmorgruppe
Rom, Via Margutta

bellt, um ihn zurückhalten zu helfen. Seinesgleichen und andere Tiere wirken ja auch im pergamenischen Gigantenkampfe mit den Herren zusammen. Seine künstlerische Notwendigkeit wird sich uns später herausstellen.

Die hier vorerst bloss mit Worten angedeutete Säuberung des Meisterwerkes von alle dem, was der römische Kopist ihm angeheftet, sowie die schwierigere Herstellung dessen, was er und der neuere Ergänzter verfälscht haben, am Abgüsse wenigstens einer modernen Reduktion gründlich durchzuführen, ist eine würdige Aufgabe derjenigen Art plastischer Chirurgie, die mit frischem Mut und schönen Erfolgen in früher unerhörtem Masse anzuwenden eine der vorbildlichen Seiten Ihrer Dresdner Museumsverwaltung ist. Auch jetzt indes kann der von falschen Ergänzungen abzusehen geübte vom richtigen Standpunkt aus ahnen, wie Herrliches die Meister von Tralles geschaffen haben. Dies mit Benutzung alles von Vorgängern Dargelegten, aber zeitgemäss vollständiger auszusprechen, lassen Sie mich zum Schlusse versuchen. Sie wissen ja, dass mir die Geschichte der statuarischen Gruppe besonders am Herzen liegt, seit mir die schöne Aufgabe zu Teil geworden, das heilige Original einer neuen aus der Zeit etwa der Niobiden: Artemis mit dem Hirsche zur Rettung Iphigeniens herbeikommand, aus zwei Torsen Dr. Karl Jacobsen's in Kopenhagen und vielen mühsam wiedergefundenen oder nachträglich ausgegrabenen Bruchstücken aufzubauen³⁴⁾.

Der Gegenstand der Stiergruppe ist eine Sage, mit deren Grausamkeit wir nicht zu rechten haben. Sie wird, gleich vielem Ähnlichen, in alten religiösen Vorstellungen wurzeln. Die vom Stiere geschleifte Quellgöttin Dirke gehört vermutlich neben den Queldämon Silen, mit dem der Mannstier Acheloos³⁵⁾, und in grösserem Abstände neben den Sonnengott Mithra, mit dem der Vegetationsstier durchgeht³⁶⁾. Vermenschlicht und mit dem Sagenkreise der thebanischen Brüder verknüpft wurde diese Vorstellung zum furchtbaren Schlusseffekt einer Novelle, welchen die Poesie, namentlich Euripides, romantisch und ethisch soweit verklärte, die Kunst den Augen so geläufig machte, dass ihn König Attalos II. von

Pergamon am Tempel seiner edlen Mutter Apollonis in Kyzikos unter den Beispielen von »philometria« darstellen liess. Unter den von Jahn und Dilthey³⁷⁾ trefflich gesammelten und geordneten Bildwerken zeigen die dem Werke des Apollonios und Tauriskos vorausliegenden oder sonst unabhängigen wesentlich zwei Momente des Vorgangs.

Zuerst griff die Kunst nach dem bezeichnenden Schlussakte, dem Keim der Sage. Allein das mit Dirke hinrasende Tier wirkt nur als brutales Elementarereignis, ohne die Bedeutung des Vorgangs als Strafgericht anschaulich zu machen, selbst wenn Nebenfiguren sie dem Wissenden ins Gedächtnis rufen. Dennoch ist, wie beim Laokoon, auch er zum Gegenstand einer statuarischen Darstellung geworden, in dem Originale der an Skopas erinnernden kleinen Gruppe zu Rom, deren Kenntnis Heinrich Bulle verdankt wird³⁸⁾ (Abb. 6). Richtig wählte ihr Schöpfer nicht die flüchtige Bewegung, sondern ihren ruhigen Ausgangspunkt, wo dem phlegmatischen Buckelochsen die hilflos an ihm herabhängende, mit der Linken an der Fessel Halt suchende Frau lästig zu werden beginnt, dass er stützend den Kopf senkt und mit dem Schwanz den Rücken schlägt. Es ist die angstvolle Ruhe vor dem Losbrechen, ein »Ethos« im strengen klassischen Geschmack.

Je grösseren Raum aber das bewegte Pathos gewann, um so mehr drängte die furchtbare Vergeltungsthat selbst zur Darstellung. Der empörende Anblick starker Männer, die ein schwaches, nur aus der Dichtung als schuldig bekanntes Weib so grässlichem Tode preisgeben, ward erträglich durch die für Griechen vermöge tausendjähriger Überlieferung noch ganz anders als für uns erhebende Leistung »des heldenhaften Kampfes mit dem Stiere«, die nicht bloss »Leiden und Mitleiden zurücktreten« lässt (Dilthey), sondern in ihrer gefahrverachtenden Kühnheit selbst dem Unkundigen dafür bürgt, dass es eine Leidenschaft von mächtigem Ernst ist, was so edle Jünglinge zu solchem Thun antreibt. Dies war auch das Thema des Reliefs am Tempel der Apollonis, wo freilich die Gegenwart der Mutter noch bestimmter an die sittliche Begründung des Strafgerichts erinnerte (S. 173 r.). Unter den erhaltenen Darstellungen, soweit sie von unserer Gruppe unbeeinflusst sind, fehlt von ihren Motiven kaum eines ganz. Aber wie sie in ihr, soviel bekannt zum ersten Male, von der Fläche losgelöst in voller Körperlichkeit ineinandergreifen, das ist eine Neuschöpfung von unwiderstehlicher Überzeugungskraft.

Das königliche Weib, gleich den Lapithenmädchen in den Ecken des olympischen Westgiebels vom früheren Widerstreben halb entblösst, ist — so lehrten uns die kleinen Nachbildungen — bereits an den Stier gefesselt und niedergeworfen auf den Boden, über den er sie hinschleifen wird. Haltlos hängt der linke Fuss den Felsrand hinab, an dem der rechte mit vergeblicher Anstrengung noch Stand zu fassen sucht. Denn mit eisernem Griffe seiner Linken hält sie der wilde Zethos am Haare nieder, während die rechte Hand noch die letzte Schleife festzieht. Aber

das scheuende Tier bräche zu früh los, wenn nicht, von dem bellend anspringenden Hund unterstützt, Amphion mit zugegriffe und, auf höhern Felsabsatz emporgesprungen, es am Horn und der empfindlichen Schnauze zurückhielte. Dem so scheinbar das Verderben im letzten Augenblicke noch hemmenden, mildern Bruder wendet sich Dirke mit letztem jammernden Gnadeflehen erfolglos zu. »Es ist wie eine Mine, die im Losgehen begriffen ist« (Welcker); und »dennoch bleibt der beflügelten Einbildungskraft zwischen dem veranschaulichten Moment und der Verwirklichung des Entsetzlichen noch eben Raum genug« (Dilthey).

Diese letzte Pause innerhalb der atemlos verwärtsstürzenden Handlung hat auch statisch betrachtet hinreichenden Bestand, um ihr Festhalten im Rundwerke glaublich erscheinen zu lassen. Dennoch ist die Gruppe wiederholt, zuletzt mit besonderem Nachdruck von Collignon, malerisch genannt worden. Davon bleibt, auch nach Entfernung all der Kopistenstaffage der Plinthe, so viel bestehen, dass sie anstatt des ursprünglichen ebenen Idealbodens der Plastik drei verschiedene Terrainstufen benützt: die oberste, noch in sich von den Hinterhufen des Stieres zu den Füßen Amphion's stark ansteigende; die mittlere, worauf Zethos steht und Dirke sitzt; die tiefste, ursprünglich wohl mit der Oberkante der Basis zusammenfallende, wo der Hund steht und Dirkes linker Fuss hinabhängt. Die Gestaltung dieser drei Absätze war im Originale gewiss einfacher als in der Kopie. Immer freilich gehörten sie zu den Naturformen, die in der Malerei ganz anders zu Hause sind, wie in der Plastik. Aber darum sind sie ihrem Wesen nach noch nicht schlechthin unplastisch und der Zweck, dem sie hier dienen, ist es auch nicht recht. Sie taugen nämlich schlecht dazu, gleich dem Fels der Antiochia von Eutychides³⁹⁾ oder dem Altar des Laokoon, den unmittelbaren Schauplatz anzudeuten; so steil abfallende Stufen sind doch kein Boden, über den ein Stier hinrasen könnte, weshalb ihm denn auch von der Gruppe nicht abhängige Wandgemälde (Abb. 3) glattere Laufbahn geben⁴⁰⁾ und die Beschreibung des kyzikenischen Reliefs nur von Buschwerk spricht. Dagegen wirklich zweckmässig, ja unentbehrlich sind sie für den Hochbau der Figuren über- und untereinander. Dessen Fügung aber fällt meines Erachtens im wesentlichen unter den Begriff der plastischen Gruppe, über den ja neuerdings wieder mehrfach verhandelt worden ist⁴¹⁾.

Schon der Hauptgegenstand der Plastik, der Menschenleib, ist kein Körper in stereometrischem Sinne, kein »Mal«, sondern ein organisch tektonisches System von mannigfach geformten, beweglichen Teilkörpern, ein lebendiger Mechanismus. Dieser Mechanismus vermag sich zeitweilig zu erweitern durch äusserlich



Abb. 7. Laokoon ohne die Ergänzungen

angefügte Glieder, Werkzeuge, Waffen, Attribute jeder Art — wozu selbst kleine Nebenfiguren, wie das Kind auf dem Arme der Eirene und des Hermes, zählen können —, ohne seine körperliche Einheit zu stören. Und darüber hinaus kann er sich vorübergehend mit anderen ähnlichen Wesen, sei es in Gleichberechtigung, sei es in Über- und Unterordnung, verbinden zu einem neuen, komplizierten Mechanismus von mehr oder minder enger Geschlossenheit, worin ähnlich wie im Einzelleibe, nur mannigfaltiger, verschiedene Kräfte zusammen und gegeneinander wirken. Ist nun so ein zusammengesetzter Mechanismus in Ruhe oder innerhalb seiner Bewegung in einem Gleichgewichtszustande von hinreichender Dauer sichtbar, also auch vorstellbar, dann bildet er den Gegenstand einer plastischen Gruppe im vollsten Sinne des Wortes. Dass letzteres auf unseren Fall zutrifft, erhellt aus dem bereits gesagten.

Aber nun gilt es erst, »die Einheit der Funktionswerte als Einheit der Raumwerte zu fassen« (Hildebrand S. 104); denn »eine Gruppe im künstlerischen Sinne beruht nicht auf einem Zusammenhange, der durch den Vorgang entsteht, sondern muss ein Erscheinungszusammenhang sein, welcher sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraume behauptet« (S. 108). Damit meint bekanntlich Hildebrand die Einigung der dreidimensionalen Körperlichkeit in der Relieffanschauung des zweidimensionalen Fernbildes. Ob diese Forderung seiner scharf durch-



Abb. 8. Menelaos und Patroklos, Abguss des Marmers in Loggia dei Lanzi in Florenz mit richtig gewandtem Kopfe, Dresden

dachten Theorie allen historisch bedeutenden Erscheinungen, einschliesslich des Apoxyomenos, entspricht, kann hier dahingestellt bleiben. Für die statuarischen Gruppen des Altertums gilt sie wenigstens insofern, als diese, wie schon oben (S. 172 l.) gesagt ist, so gut wie durchweg auf eine alles gegenständlich Wesentliche in klarster Ausprägung für einen Blick zusammenfassende Hauptansicht angelegt sind, mögen sie nach der dritten Dimension in reliefmässiger Flachheit beharren, wie der Laokoon (Abb. 7), oder durch grösstmögliche Tiefenentfaltung mehrere lehrreiche und reizvolle Nebenansichten darbieten, wie Menelaos mit der Leiche des Patroklos. Für dieses Wunderwerk nachlysippischer Gruppenbildung, das uns erst Ihre Rekonstruktion, obschon noch nicht ganz abgeschlossen, recht kennen gelehrt hat, sei hier die Vorherrschaft der Hauptansicht (Abb. 8) durch deren Zusammenstellung mit zwei weiteren, abermals Ihrer Güte verdankten Aufnahmen (Abb. 9. 10) anschaulich dargethan⁴³⁾.

Was diesen beiden untereinander so verschiedenen Beispielen antiker Gruppenplastik gemein ist, erinnert uns zugleich an ein weiteres Hauptmittel, wodurch sich solch »ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet«, also die Funktion erfüllt wird, die beim Relief und Bilde dem Rahmen zufällt. Es ist »der Aufbau nach Art tektonischer Körper«, der »dem Ganzen wieder die bleibende Existenzberechtigung, den Wert selbständiger Beharrung sichert« (Schmarsow S. 134 f.). So gern ich mir diese treffenden Worte für einen richtigen alten Gedanken aneigne, so wenig kann ich zugeben, dass damit zugleich »ein Abweg vom rein plastischen Wesen« bezeichnet ist. Gehört doch auch der Mechanismus unseres Körpers in dem hier in Betracht kommenden Sinne ganz ausgesprochen unter die »gesetzmässigen Gebilde der Tektonik«, sowohl in der Ruhe, wie in den Gleichgewichtszuständen der Bewegung, deren feste Basis, die auseinander tretenden Beine, wie sie Rodin's Täufer in monumentaler Schlichtheit veranschaulicht⁴³⁾, das Grundmotiv der für Gruppen so beliebten Dreieckform angeben. Ausser im Aussenkontur drückt sich der tektonische Aufbau in wirksamer Wiederholung der Hauptrichtungen der Glieder aus, demselben Parallelismus der Achsen, der auch stark bewegten Einzelgestalten, wie dem neulich erst von Strzygowski daraufhin gewürdigten Diskoswerfer⁴⁴⁾ den Stempel der Beständigkeit aufprägt. Laokoon und Pasquino zeigen auch das in voller Klarheit.

Der Gruppenbau unterliegt natürlich denselben zwei Forderungen, welche die antike Theorie so gut an Standbilder und Gemälde, wie an Tempel und Kriegsmaschinen stellte: der der Symmetrie und der Eurhythmie oder des Rhythmus schlechtweg⁴⁵⁾. Symmetrie besagt hier Proportionalität, das heisst die auf einem in dem Gebilde selbst enthaltenen Grundmasse beruhende Harmonie der Teile miteinander und mit dem Ganzen, also zunächst nicht dasselbe, was der Ausdruck uns bedeutet, nämlich die genaue Responion zweier Hälften zu beiden Seiten eines Mittelschnittes; wobei jedoch nicht übersehen werden darf, dass diese Art Symmetrie bei Formen, denen sie zukommt, wie dem Menschenleib oder der Tempelfront, auch in dem antiken Begriffe mitenthalten ist. Die Eurhythmie dagegen besteht in gewissen freien Abweichungen von der symmetrischen Gesetzmässigkeit, wodurch erst die lebendige Schönheit der Erscheinung hervorgebracht wird. Dies thut die Architektur, indem sie »die Eigenschaften des Auges berücksichtigt und danach strebt, dass Ungleichheiten, die sich bei



Abb. 9



Abb. 10

strenger Durchführung der Symmetrie für den Anblick ergeben, der Physiologie des Auges zuliebe durch Änderungen oder Abweichungen von der Symmetrie beseitigt werden, wie z. B. bei der Kurvatur oder der Verstärkung der Ecksäulen« (Puchstein⁴⁶). Auch in der Plastik sind solche Veränderungen der gegebenen »Daseinsform« in eine dem Bedürfnisse des jeweiligen Zusammenhanges angepasste »Wirkungsform«, wie Hildebrand (Kap. II) sagt, schon den Alten wohl-bekannt gewesen. Allein in dem Sprachgebrauche der auf Xenokrates, einen Enkelschüler Lysipp's, zurückgehenden Reihe von Künstlercharakteristiken⁴⁷) bedeutet Rhythmus (lateinisch numerus) die Abweichungen der bewegten Körperform von der symmetrischen der Ruhelage. Rein symmetrisch ist die archaische Statue; die Brüder Rhoikos und Telekles sollen die zwei genau zusammenpassenden Hälften eines Apollon mit Hilfe des ägyptischen Proportions-systems an verschiedenen Orten zu arbeiten vermocht haben⁴⁸). In der erst mit Phidias anhebenden Ent-wicklungsreihe des Xenokrates wird dann natürlich Symmetrie und Rhythmus gesondert charakterisiert. Der erste darin wirklich anerkannte Meister statuarischer Kunst, Polyklet, hat zu schwere Proportionen und in der stark betonten Unterscheidung von Stand- und Spielbein zu einförmigen und ruhigen Rhythmus. Ihm sind Myron und Pythagoras, die darum irrig für jünger gelten, überlegen durch ihre schlankeren Gestalten und mannigfaltigeren Bewegungsmotive.

Doch alle lässt Lysipp hinter sich mit seinen eleganten Figuren, die er in den flüchtigsten und feinsten Er-scheinungsmomenten (quales viderentur esse) zu fassen weiss, wie den erhitzt transspirierenden, flimmernd oscillierenden Apoxyomenos, neben dem in der That ältere Werke, zumal die polykletischen, nichts als die ruhende Daseinsform (quales essent homines) darzu-bieten scheinen⁴⁹).

Solches Einordnen in eine Reihe gleichartiger Werke wäre die Vorbedingung einer vollen kunst-geschichtlichen Würdigung unserer Gruppe. Es würde zeigen, wie die griechische Kunst auch hier mit schematischer Symmetrie begann, um sich langsam zu so freiem Rhythmus emporzuarbeiten. Da jedoch diese Ahnenreihe nur umständlich durch Heranziehung geringer Werke tektonischer Kleinplastik oder der Reliefkunst einigermaßen vollständig hergestellt werden könnte, muss ich mich hier auf eine bloss das Nächst-liegende vergleichende Würdigung nach den ange-führten Grundsätzen beschränken.

Den verwegenen Aufbau schliessen fest und ruhig gleich Eckpfeilern die beiden Träger der Handlung, die thebanischen Dioskuren, zusammen durch die Zug um Zug, bis in die Haltung der Arme genaue Responson ihrer Bewegung. Wie schon bei den Vorkämpfern des Äginetengiebels belebt diese Ein-förmigkeit der Wechsel zwischen Vorder- und Seiten-ansicht. Mit starkem Rhythmus wird die Symmetrie gelockert durch den bedeutend höhern Standplatz

Amphions, ähnlich, aber noch mehr, wie im Laokoon, wo der kleinere und minder aufgerichtete Bruder auf die Altarstufen gehoben ist. In beiden Fällen gilt es, der Verschiebung des Mittelgliedes aus der Senkrechten wie mit einer Strebe zu begegnen. Dort aber beschränkt sich diese Schrägstellung wesentlich auf die Beine des Vaters, während sein überragender Oberleib, wenn schon gekrümmt, doch mit der Sehne seines Bogens wieder einlenkt in die Vertikale, die in den Knaben vorherrscht. Hier dagegen waren die Eckpfeiler an sich stärker zu nehmen und der rechte so viel höher zu führen, weil gerade oben zwischen ihnen die weit schräger liegende Masse des Stieres dominiert. Nur sein Hals schliesst sich, der Aktion gemäss, an die wenig auswärts geneigte Achse des Amphiontorsos parallel an. Die volle Vertikale, die am Stiere bloss in den Umrissen der Brust, namentlich der Wamme, schwerlich auch in den — sicher parallel zu ergänzenden — Vorderbeinen, anklingt, übernahm unten zwischen den gegeneinander geneigten Beinen der Jünglinge die Herrschaft in dem nackten Oberleibe der leidenden Hauptperson, welcher einst, am Haare zurückgerissen, mehr als der ergänzte aufgerichtet war, so zugleich die baumähnliche Stütze des Tierbauches, deren selbst die Pferde des Parthenonwestgiebels nicht entbehrten³⁰⁾, glücklich maskierend. Dieses stark betonte Mittellot setzte sich nach oben, wenn wir dem Cameo (Abb. 12) trauen, in Dirke's steil erhobenen rechten Arm ähnlich fort, wie abwärts in ihrem herabhängenden Bein. Das rechte hingegen nimmt nochmals die Schräge des Stierkörpers auf, welcher aber hier die des andererseits ansteigenden Hundes die Wage hält, um im Fundamente nochmals die Symmetrie des ganzen Aufbaues zu betonen und dabei, durch tieferes Herabhängen dieser rechten Dreieckseite, die Verschiebung des entsprechenden Umrisses der ganzen Gruppe nach oben etwas zu kompensieren. Dies die so klare wie reiche Symmetrie und Eurhythmie des tektonischen Gerüsts, dessen ruhige Geschlossenheit doch dem Feuer der Bewegung nicht den geringsten Eintrag thut.

Nicht minder vollendet dünkt mich die plastische »Tiefenführung«. Die Brüder, mit den Beinen in einer Ebene gegeneinander tretend, bilden mit ihren leicht nach aussen weichenden, parallel halblinks gedrehten Leibern den schräg nach vorn und rechts offenen Thorweg, aus dem, sobald die leichte Barre der einander zugestreckten Arme fällt, der wilde Stier hervorbrechen wird. Das drückt nur die starke Verkürzung, worin ihn die Hauptansicht zeigt, mit grösstmöglicher Kraft aus. Aber es ist keine vom den peinlichen, die »von hinten nach vorn abgelesen« durch solches »Nachvornstreben dem gesamten Bewegungsgefühl nach der Tiefe des Bildes entgegenwirken« (Hildebrand S. 62). Die vorderen Teile des Tieres mit seinen »ausdruckvollsten Formenmerkmalen« halten sich streng innerhalb der durch die beiden Arme klar bezeichneten Vorderebene, von der aus uns die Linien seines Körpers durch die schräge Gasse hindurchführen bis hinab zu dem rückwärtigen Hufe, der zwischen den Füssen des Zethos so recht

im Hintergrunde sichtbar wird, »was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht« und die Verkürzung »in die allgemeine Tiefenbewegung einreihet«. Dass die plastische Gestaltung des Stieres ganz auf diese eine »Wirkungsform« berechnet ist, lehrt der wenig günstige Eindruck anderer Ansichten wie Abb. 1 und 2.

Dirke dagegen bleibt ebenso richtig draussen vor dem Thore. Von den ergreifend ausdrucksvollen Bewegungen ihrer Glieder darf nichts verloren gehen. Und sie ordnen sich bei aller Lebhaftigkeit mit sehr geringer Tiefenentfaltung in eine Fläche zusammen, wie die Seitenansichten (Abb. 2 und 4) erkennen lassen. Dieselben lehren freilich auch, wie weit die Figur von dem mittleren Reliefplan der Jünglingsbeine weg nach vorne gerückt ist. Aber es leuchtet sofort ein, dass dies wiederum nur zu den plastisch unsinnigen Folgen der Übertragung unserer Gruppe auf das Prokrustesbette des quadratischen Grundrisses gehört. Nichts hindert, Dirke bis an den Stiertrunk und das rechte Bein des Zethos zurückzuschieben, wie es schon die Statik und Ökonomie der Marmorarbeit verlangt. Dann treten die vordersten Punkte ihres Reliefs kaum weiter heraus, als über ihr Stirn und Hufe des Rindes, wodurch zugleich das drohende Verderben noch anschaulicher wird. Nicht stärker ist der Leichnam des Patroklos, der unten weit vor die Beine des Menelaos gerückt ist, oben durch dessen übergreifenden Arm und herausgedrehten Kopf in die Bildfläche der Hauptansicht eingefasst (Abb. 8 und 10).

So betrachtet und hergestellt dürfte das Werk des Apollonios und Tauriskos sogar den Forderungen Hildebrand's genug thun. Denn sein Urteil, »auch da wäre die künstlerische Form für den gewünschten Inhalt eine Reliefdarstellung gewesen« (S. 108), beruht offenbar auf den hier beseitigten Voraussetzungen. Gewiss liesse sich die Gruppe mit geringen Änderungen ins Relief projizieren, wie der Laokoon, der myronische Diskobol und noch manches antike Rundwerk. Aber ebenso gewiss ist die volle Körperlichkeit ein unentbehrliches Mittel zum Zwecke der überwältigenden Lebenswahrheit, welchen die Künstler wollten und erreichten, ohne sich der unumgänglichen Forderung, den reichen Mechanismus von Gestalten zur übersichtlichen, tektonischen »Raumeinheit« zusammenzubauen, im mindesten zu entziehen.

Wie sie das vollbracht haben, lehrt uns aufs neue, dass keine Periode der Kunstentwicklung eines wahrhaft begabten Volkes schlechthin unproduktiv ist, auch nicht diese späthellenistische Zeit, wo sich sonst der rückwärtsschauende Klassizismus neben den Ausläufern des griechischen Barockstiles breit macht. Und noch eines lehrt der Toro, wie wir ihn angesehen haben, sicherer als früher: dass in der Geschichte der statuarischen Gruppenbildung er und der Laokoon dicht beieinander, ersterer wohl etwas später, anzusetzen sind.

Damit schliesse diese rasch hingeworfene, für einen Geburtstagsbrief aber schon etwas lang geratene Skizze. Möge sie trotz ihrer Unfertigkeit gemügen, ihre These wenigstens in der Hauptsache glaub-

lich zu machen, vor allen anderen Mitforschenden Ihnen, mein verehrter Freund. Dann wird sie wohl auch den nächsten Zweck erfüllen und an dem Tage, da Sie die Schwelle des Lebensabends überschreiten, ein bescheidenes Scherflein beitragen, um Ihnen das zu erhöhen, was Sie uns trotz dem und alledem so

jung erhält; das, was Ernst Curtius in Olympia suchte und Sie dort mit ihm in reichstem Masse gefunden haben: »die Weihe der Kunst und die Kraft der alle Mühsale des Lebens überdauernden Freude«
Ihr treu ergebener
Leipzig.

FRANZ STUDNICZKA.

ANMERKUNGEN

1) Über die Ergänzungen: *G. Kinkel*, Mosaik zur Kunstgesch. S. 35 ff. *Correra* im Bullett. della commiss. archeol. comunale di Roma XXVIII, 1900, S. 44 ff. Über die Ergänzungen besonders *Miszkowski* bei *Welcher*, Alte Denkm. I, S. 365 f. Anm., danach *Friederichs* und *Wolters*, Gipsabgüsse antiker Bildwerke Nr. 1402.

2) *O. Müller* in den *Annali dell' instit. archeolog.* XI, 1839, S. 287 ff. In unserer Abb. 12 ist die Kamee nach *Archäolog. Zeitung* XI, 1853, Taf. 56, 1 (vergl. S. 90, *O. Jahn*), die Münze, deren ältere Publikationen *Müller* a. a. O. anführt, in Abb. 11 nach einem *Wilhelm Kubitschek*, dem Direktor der Kaiserl. Münzensammlung in Wien, verdankten Gipsabguss wiedergegeben. Über die einschlägigen pompejanischen Wandgemälde zuletzt: *Sogliano* in den *Atti dell' accademia di archeologia di Napoli* XVII, 1895; *Ely* im *Journ. of hellen. stud.* XVI, 1896, S. 145 ff.; *Mau* in den *Mitteil. d. d. archäol. Instit. Rom* XI, 1896, S. 46 f.; auch *Löwy*, unten Anm. 17.

3) *Hiller von Gärtringen* im *Jahrbuch d. d. archäolog. Instituts* IX, 1894, S. 22 ff.; S. 35 ff. über die Laokoonmeister. Über die Künstler des Stieres vergl. denselben in den *Mitteil. d. d. arch. Inst. Athen* XIX, 1894, S. 37 f.

4) *Karl Robert*, *Archäolog. Märchen* S. 142 f.

5) *W. von Hartel* und *Fr. Wickhoff*, *Die Wiener Genesis* S. 28 ff.

6) *Wickhoff* a. a. O. S. 18 und 22 f. *Petersen*, *Ara Pacis Augustae* Taf. 3. *Kunstgesch. in Bildern* I, bearb. v. *Franz Winter*, Taf. 80.

7) *Michaelis* in *Springer's* *Handbuch d. Kunstgesch.* I, 6. Aufl., S. 286, abgeb. *Kunstgesch. in Bildern* I, Taf. 74, 1.

8) *Friederichs* und *Wolters* a. a. O. S. 517. *M. G. Zimmermann*, *Kunstgesch. d. Altertums und Mittelalters* S. 277.

9) *Welcher*, *Alte Denkmäler* I, S. 352.

10) *Brunn*, *Geschichte d. gr. Künstler* I, S. 495 ff.

11) *Brunn* bei *R. Kekulé*, *Das Leben F. G. Welcker's* S. V.

12) Fast von vorn, mit geringer Verschiebung nach rechts, Antiope zuliebe: *Baumeister*, *Denkmäler* I, S. 107. *Brunn*, *Denkm. gr. u. röm. Skulptur* Nr. 367. *Collignon*, *Hist. de la sculpt. gr.* II, S. 535. *Michaelis* in *Springer's* *Handbuch der Kunstgesch.* I, 6. Aufl., S. 286. *Fr. Winter*, *Kunstgesch. in Bildern* I, Taf. 72, 5 u. a. m.

13) *Friederichs* und *Wolters* a. a. O. S. 517. Vergl. *Wickhoff* (oben Anm. 5) S. 17.

14) *A. Hildebrand*, *Das Problem der Form in der bild. Kunst*, 4. Aufl., S. 107 f.

15) S. Anm. 12.

16) *Karl Dillthey* in der *Archäolog. Zeitung* XXXVI, 1878, S. 48.

17) *Em. Löwy*, *Die Naturwiedergabe in der älteren gr. Kunst* S. 52 f. mit der Abbildung S. 42.

18) Mir liegen folgende annähernd von diesem Standpunkt aus genommene Abbildungen vor: *J. B. de Cavalleriis*, *Antiq. statuarum urbis Romae* I. et II. liber 1585, Taf. 3.

Lafrerii Speculum Romanae magnificentiae, Stich vom J. 1581. *O. Müller* und *Fr. Wieseler*, *Denkm. d. alten Kunst* I, Taf. 47. *Clarac*, *Musée de sculpture* V, Taf. 811 und 811 A. *R. Museo Borbonico* XIV, Taf. 5, danach *Overbeck*, *Gesch. d. gr. Plastik* II, 4. Aufl., Fig. 204 zu S. 343, alle mit Rücksicht auf Antiope zu weit von rechts. Ihre gegenseitige Abhängigkeit zu verfolgen lohnt nicht die Mühe. Die von *Löwy* (s. Anm. 17) wiederholte Skizze *Sogliano's* (oben Anm. 2) ist viel zu weit von links genommen. Am nächsten kommt der unserigen, bis auf zu hohen Standpunkt, die Photographie bei *Zimmermann* (oben Anm. 8) S. 275. Dass dies die Hauptansicht sei, bemerkte unter den neueren Gelehrten wohl zuerst *O. Müller* (Anm. 2), dann sehr klar *O. Jahn* (oben Anm. 2) S. 93, nach ihm *Friederichs*, *Overbeck* u. a. m.

19) *Chr. G. Heyne*, *Sammlung antiquar. Aufsätze* II, S. 193, 218.

20) Epigramm der palatinischen Anthologie III 7, vergl. *Dillthey* a. a. O. S. 44. Über Apollonis *Pauly-Wissowa*, *Real-Encykl. d. kl. Altert.* II, S. 163, 4.

21) Abb. 3 nach *Zahn* II 3; *Helbig*, *Wandgemälde der Städte Campaniens* Nr. 1251; vergl. *Dillthey* a. a. O. S. 48 f.

22) Herausgegeben von *Dillthey* (oben Anm. 16) Taf. 7; auch bei *Baumeister*, *Denkmäler* I, S. 456; vergl. *Furtwängler*, *Beschr. d. Vasensamml. [in Berlin]* Nr. 3296.

23) 1. Florenz, Uffizien, [*Arndt*] *Amelung*, *Phot. Einzelaufnahmen* II, Nr. 350. 2. Florenz, Giardino Boboli, mit Füllhorn, ebenda Nr. 386 (S. Reinach, *Repert. de la statue* II, S. 250, 5). 3. Rom, *Magazz. archeologico comunale*, mir durch *Furtwängler* nachgewiesen, aus schwarzem Marmor wie 4. München, *Furtwängler*, *Beschr. d. Glyptothek* Nr. 449, Hundert Tafeln nach *Bildw. d. Glypt.* 92. Ähnlich, nur im Gegensinn komponiert ist *Arndt-Amelung*, *Einzelaufn.* Nr. 551 in Palermo. Vergl. Anm. 24.

24) *Winter*, *Kunstgesch. in Bildern* I, Taf. 79, 7. *Collignon* (oben Anm. 12) II, S. 662. Wiederholungen des Vorbildes der Elektra (und des Antiopeypus): [*Arndt*] *Amelung*, *Einzelaufn.* IV, Nr. 1153 mit Text, S. 44 f.

25) *Plinius*, *naturalis historia* 36, 34.

26) *Vasari*, *Vita di Michelangelo*, *Milanesi* VII S. 224: (si perfette figure in un sasso solo e senza pezzi, che fu giudicato servire per una fontana); Michelangelo consigliò che si dovessi condurre nel secondo cortile [des Palazzo Farnese] e quivi restaurarlo per fargli nel medesimo modo gettare acque; das galt also offenbar als die antike Bestimmung des Marmorwerks. Über die Fundumstände in den Caracallathermen ist genaueres nicht bekannt, s. S. A. Iwanoff, *Architekturstudien* III herausg. von Hülsen.

27) Abbildungen *R. Schöne*, *Gr. Reliefs* Taf. 27, 110, und *Arndt-Amelung*, *Einzelaufnahmen* V, Nr. 1248, 1, S. 22 (*E. Löwy*). Ähnliche Dionysostypen in *Roscher's* *Lexikon d. Mythol.* I, S. 1132 f., 2539. Für Dionysos hielten den Knaben Schriftsteller des 18. Jahrh. und *Clarac*.

28) *Milchhöfer*, *Befreiung des Prometheus*, 42. Progr. zum *Winckelmannsfest* in Berlin 1882, Tafel und S. 7, 10 f.

Baumeister, Denkmäler II, S. 1277. Zu dem landschaftlichen Hintergrunde der Gruppen vergl. die Grotten, antra, am Festzelt Ptolemaios II und im Schiffspalaste Ptolemaios IV bei *Athenaens* 5, p. 196 F., p. 204 F., auch die Musentafel des Archelaos von Priene, Kunstgesch. in Bildern I, Taf. 75, 6. Die Möglichkeit solcher Aufstellung in hellenistischer Zeit verkennt *Wichhoff* S. 61 Anm. (s. oben Anm. 5), wenn er, gegen den Stil, die Prometheusgruppe antoninischer oder noch späterer Zeit überweist.

29) *Winckelmann*, Gesch. der Kunst. Buch 10, Kap. 2, § 14.

30) Am vollständigsten *Museo Borbonico* XIV, Taf. 6 abgebildet, darnach bei *Müller-Wieseler* (oben Anm. 18).

31) S. das Übersichtsblatt *Schrader's* im Jahrbuch d. d. archäol. Instituts XV, 1900, T. 1. Einzelnes am besten bei *Collignon et Pontremoli*, Pergame S. 91 ff. und *Collignon*, Hist. de la sculpt. Gr. II, S. 528 ff.

32) Z. B. *Robert*, Ant. Sarkophagreliefs II, Taf. 5 und 60. III, Taf. 1 ff., 14 ff., 38. *Baumeister*, Denkmäler I, S. 36 f., 480. Zur Zeitbestimmung vergl. *Walter Altmann*, Archit. und Ornam. d. ant. Sark. S. 104 ff.

33) *Schreiber*, Hellenist. Reliefbilder Taf. 5. *Roscher*, Lexik. d. Mythol. I, S. 311. Dass der Hund des Toro zum Zethos gehört, bemerkte *Friederichs* nach zögerndem Vorgang *Jahn's* (s. oben Anm. 1 und 2).

34) Fundberichte von *Lauciani* in den Notizie degli scavi 1886, S. 230, 272, von *C. L. Visconti* im Bullett. d. commiss. archeol. comunale di Roma XIV, 1886, S. 299, ebenda S. 390 ff. und Tafel 14, 15 Publication des Iphigeniatorsos, danach *S. Reinach*, Repert. de la statuaire II, S. 313, 4. Vergl. *Furtwängler*, Meisterwerke S. 558 mit Anm. 4.

35) Der Kürze wegen verweise ich nur auf *Fr. Marx* im Jahrbuch d. d. archäol. Instit. IV, 1889, S. 119 f.

36) *Franz Cumont*, Mystères de Mithra I, S. 170. Dass der im Hauptbilde der Mithrasreliefs öfter Kornähren am Schwanz tragende Stier nicht der Mond-, sondern der Mannhardt'sche Vegetationsstier sei, ist meine Meinung.

37) S. oben Anm. 2 und 10.

38) *H. Bulle* in den Mitt. d. d. archäol. Instit. VIII, 1893, S. 246.

39) *Michaelis* (oben Anm. 7) S. 262. *Helbig*, Führer d. d. Samml. Roms, 2. Aufl. I, Nr. 382.

40) Auch Archäol. Zeitung XXXVI, 1878, Taf. 9.

41) *Bruno Sauer*, Die Anfänge der statuar. Gruppe (Leipz. Dissert.) S. 1 ff., 74 ff. *August Herzog*, Studien zur

gr. Kunstgesch. S. 3 ff. Bei diesen beiden die ältere Litteratur. *Hildebrand* und *Em. Löwy* in den Anm. 14 und 17 angeführten Schriften. *August Schmarsow*, Beitr. zur Aesth. d. bild. Künste III, Plastik, Malerei und Reliefkunst S. 118 ff. Gegen die hier geübte Gesamtkritik hat *Hildebrand's* Gedanken am entschiedensten verteidigt *H. Cornelius* in der Deutschen Litteraturzeitung 1900 S. 2040 ff.

42) Abb. 8 aus *Michaelis* (oben Anm. 7) S. 270. Die von *Winter*, Kunstgesch. in Bildern I, Taf. 59 gegebene Zusammenstellung mit Mausoleumskulpturen lehrt aufs eindringlichste, wie viel später der Pasquino sein muss, was zuletzt *O. Waser* ausgeführt hat in den N. Jahrbüchern f. d. klass. Altert. VII, 1901, S. 616 ff. Der Kopf des Menelaos stellt sich nahe zu den lysippischen Heraklestypen.

43) Zuletzt abgebildet bei *Tren* im Jahrbuch der bildenden Kunst 1903, S. 83.

44) *Josef Strzygowski*, Anleitung zur Kunstbetrachtung in der Mittelschule, in der Festschrift zum fünfzigjährigen Bestande der deutschen Staatsoberrealschule in Brünn 1902, S. 326.

45) Davon handelt zuletzt, mit Benutzung der Arbeiten von *Puchstein* und *Kalkmann*, *R. Schöne* im Jahrbuch d. d. archäol. Instituts XIII, 1898, Anzeiger S. 181 f., vergl. *Kekule von Stradonitz* ebenda S. 183 und *Kalkmann* S. 185. Es sind dieselben Forderungen, wonach *H. Wölfflin* »Die klassische Kunst« beurteilt, s. besonders S. 266 seines so betitelten Buches.

46) *Panly-Wissowa*, Real-Encyklop. d. d. Altert. II, S. 547.

47) Am übersichtlichsten zusammengestellt und erläutert von *Robert*, Archäol. Märchen S. 28 ff. Vgl. *Kalkmann*, Quellen des Plinius, passim.

48) *Diodor* 1, 98.

49) Dass in diesem vielerörterten Ausspruch Lysipp's, nach den unmittelbar vorher bezeichneten Neuerungen in den Proportionen, von seinem Rhythmus die Rede sein müsse, haben, nach etwas unklarem Vorgange *Brunn's*, *Kalkmann* und *Schöne* gesehen (oben Anm. 45), nur den meines Erachtens für diesen Zusammenhang zu feinen, rein künstlerischen Unterschied zwischen Daseins- und Wirkungsform, statt des hier offenbar in Rede stehenden zwischen Ruhe und Bewegung darin gesucht.

50) *Br. Sauer* in den Mitt. d. d. archäol. Instit. Athen XI, 1891, S. 73 und die sog. carreysche Zeichnung *Collignon* a. a. O. II, S. 36 oder Kunstgeschichte in Bildern I, Taf. 44, 2.



Abb. 11. Münze von Thyateira



Abb. 12. Camee in Neapel



Abb. 13. Der Farnesische Stier, Hauptansicht der ursprünglichen Komposition

