

NEUNZEHNTE HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

VOTIVGEMÄLDE EINES APOBATEN

NEBST EINEM EXCURS ÜBER DEN SOG. ARES BORGHESE

VON

CARL ROBERT.

MIT EINER TAFEL UND SIEBEN TEXTABBILDUNGEN.

Rezensions-Exemplar

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER.

1895.

NEUNZEHNTE HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

VOTIVGEMÄLDE EINES APOBATEN

NEBST EINEM EXCURS ÜBER DEN SOG. ARES BORGHESE

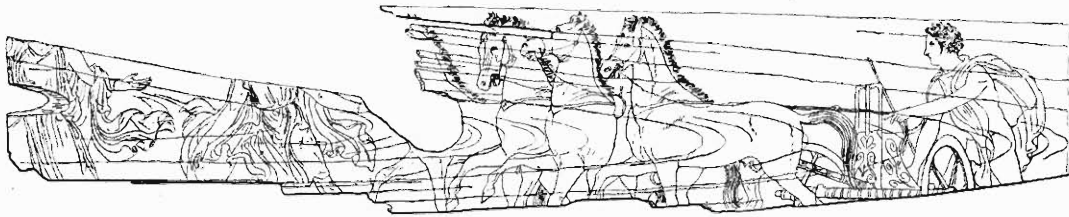
VON

CARL ROBERT.

MIT EINER TAFEL UND SIEBEN TEXTABBILDUNGEN.

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER.

1895.



I.

Der freundlichen Fürsorge eines kunstsinnigen Gönners verdankt die archäologische Sammlung unserer Universität genaue Kopien jener sechs in Herculaneum und Pompeji zu Tage gekommenen monochromen Marmorbilder, die mehrfach, auch von Winckelmann¹⁾, hart getadelt, öfter gepriesen und in ihrer kunsthistorischen Bedeutung heut wohl allgemein anerkannt, doch eine würdige und zuverlässige Publikation bis zur Stunde nicht gefunden haben. Mein lang gehegter Wunsch, eine solche durch Beschaffung möglichst genauer Facsimiles anzubahnen, sollte in Erfüllung gehen, als es gelang, für diese eigenartigen und einzigen Malereien das Interesse jenes Kunstfreundes zu wecken und gleichzeitig durch Vermittelung von Paul Wolters in dem Maler Gilliéron einen Mann zu gewinnen, der durch Vertrautheit mit der Antike, peinliche Gewissenhaftigkeit und eignes künstlerisches Können zur Lösung der Aufgabe wie kaum ein zweiter berufen war. Der Direktor des Museo nazionale Giulio de Petra hat es an keiner Vergünstigung, keiner Erleichterung fehlen lassen, um Herrn Gilliéron die genaueste Untersuchung der Originale zu ermöglichen. In den Sommermonaten des Jahres 1893 ist die Arbeit unter den Augen und der beständigen Kontrolle von August Mau ausgeführt worden, der die fertigen Bilder schliesslich nochmals einer Revision unterzogen und für gut befunden hat, ein Zeugnis, das wohl die beste Garantie für das Gelingen giebt. Die Kopieen sind in Aquarell genau in der Grösse der Originale und mit getreuer Wiedergabe des gegenwärtigen Zustandes ausgeführt und haben in unserem akademischen Kunstmuseum im Kabinet des betenden Knaben²⁾ Aufstellung gefunden. Es wird beabsichtigt, sie in diesen Programmen in mechanischen Reproduktionen in der durch das Format gebotenen Reduktion nach und nach zu veröffentlichen.

Fünf von diesen auf Marmorplatten gemalten Bildern sind bekanntlich in Herculaneum, nur eines ist in Pompeji gefunden. Von jenen fünf gehören vier, die Astragalenspielerinnen (Helbig 170 b), der Kentaurenkampf (1241), die Tragödienscene (1969) und der trinkende Silen (1405) zu den frühesten in Herculaneum gemachten Funden. Sie eröffnen denn auch in der grossen monumentalen Publikation

¹⁾ Geschichte der Kunst des Alterthums VII 3 § 17 (Werke V S. 168).

²⁾ S. Nachtrag zum Führer durch das Archäologische Museum der Universität Halle-Wittenberg No. 506—511.

der Akademiker die Reihe der *Pitture*; das fünfte, die Quadriga (1405 b), das ich in diesem Programm zunächst behandeln werde, ist dagegen erst im Jahre 1837 gefunden. Leider fällt der erste Fund in eine Periode, für die die Ausgrabungsberichte verloren, der zweite in eine, wo sie, kurz vor dem Abbruch der Grabungen, äusserst dürftig sind. Für jene vier sind wir ausschliesslich auf die kurzen Mittheilungen in den Anmerkungen der *Pitture di Ercolano* angewiesen.³⁾ Danach wären die Astragalenspielerinnen am 24. Mai 1746 unter Resina, die drei anderen Bilder ebendort drei Jahre später, seltsamer Weise wieder am 24. Mai, gefunden worden. Dennoch ist die Annahme eines Druckfehlers 1746 für 1749, so nahe sie zu liegen scheint, unbedingt ausgeschlossen, da die frühere Entdeckung der Astragalenspielerinnen im Text der *Pitture* ausdrücklich hervorgehoben wird. Es muss daher auf einem Versehen beruhen, wenn sowohl Brunn (Kunstlergeschichte II S. 308) als Helbig (Wandgemälde S. 48) die Auffindung aller vier Bilder gleichzeitig geschehen lassen. Indessen einem und demselben Hause werden sie gewiss entstammen, vielleicht in der That demselben Gemach, da die Astragalenspielerinnen und der Kentaurenkampf denselben rothen Randstrich aufweisen und dieser sich, wenn auch sehr verblasst, auch bei den andern Bildern konstatieren lässt. Die Ausgrabungen müssen sich damals in einem besonders reichen, geschmackvoll ausgestatteten Viertel bewegt haben. Grosse mit Säulen geschmückte Gebäude, also Peristyle, werden in den Berichten des Pedro Bardet von 1749 mehrfach erwähnt.⁴⁾ Auch eine Anzahl der besseren Fresken sind nach den Angaben der herculanensischen Akademiker in jenen Jahren in Resina⁵⁾ gefunden worden, vor allem die köstlichen kleinen Friesbilder mit den jagenden, fischenden, spielenden, handwerkernden, bacchisch schwärmenden, die Symbole der oberen Götter verehrenden oder handhabenden Eroten⁶⁾ im August und September 1748.

³⁾ *Pitture di Ercolano* I p. 1 n. 6, p. 7 n. 2 Vgl. Ruggiero *Storia degli scavi di Ercolano* p. 103 f.

⁴⁾ Ruggiero a. a. O. 101.

⁵⁾ Dagegen stammen aus Portici die schönen Fresken Apollon und die Sibylle (203, *P. d. E.* II 17 p. 105), die sog. Lichtgötter d. h. Helios, Aphrodite und Phosphoros (970, *P. d. E.* II 10 p. 61), beide 1749 gefunden, ferner die offenbar zusammengehörigen, einen kleinen Cyclus bildenden bacchischen Bilder: Erziehung des Dionysos (376, *P. d. E.* II 12 p. 79), Dionysos und Ariadne (1235, *P. d. E.* II 16 p. 103), Pan und Eros vor Dionysos ringend (404, *P. d. E.* II 13 p. 85), gefunden 1747, 1748. Man wird in der genaueren Bestimmung der Provenienz der Herculanensischen Bilder und der Ermittlung ihrer Zusammengehörigkeit etwas weiter kommen können, wenn man darauf achtet, ob die *Pitture* Portici, Resina oder Civita als Fundort angeben, was Ruggiero versäumt hat.

⁶⁾ Gerne möchte man über die ursprüngliche Anordnung dieser zierlichen Bildchen Bestimmteres ermitteln, aber der Versuch lässt sich nur mit Reserve machen, da die 19 erhaltenen Stücke schwerlich den ganzen Cyclus repräsentieren. Auch bieten die von Ruggiero a. a. O. aus den *P. d. E.* zusammengestellten Fundnotizen nur bedingt einen Anhalt, da, wie sich leicht erkennen lässt, die Ablieferung im Jahre 1748 in der Regel wöchentlich erfolgte, das angegebene Datum also sich nicht sowohl auf den Tag der Auffindung als den der Ablieferung bezieht. Ein gewisser Grad von Wahrscheinlichkeit wird sich aber doch vielleicht erreichen lassen. Zunächst sondern sich die Bilder deutlich in zwei Gruppen: Eroten mit den Attributen und Symbolen der vornehmen Götter in mannigfacher Weise beschäftigt, und Eroten, die das Treiben der Menschen, der grossen wie der kleinen, spielend imitieren. Zu der ersten Gruppe gehören die 5 Bilder, die Eroten den bacchischen Thiasos parodierend, mit Tanz und Musik beschäftigt, zeigen (Helbig 761—765), bekanntlich auch auf den römischen Kindersarkophagen ein sehr beliebtes Motiv. Alle sind an demselben Tag, 7. September, abgeliefert und daher gewiss auf derselben Wand in einer Reihe angebracht gewesen. Demselben Kreis sind drei weitere Bilder zuzurechnen:

Sie könnten sehr wohl aus demselben Hause stammen wie die Marmorbilder, zumal das gleichzeitig mit drei der letzteren 1749 gleichfalls in Resina gefundene Harpokratesbild (81, *P. d. E.* I tav. 38 p. 202 n. 12) ihnen verwandt erscheint.

Ueber die Auffindung des fünften Bildes, der Quadriga (s. d. Tafel), berichtet Arditì am 13. Januar 1837 an den Minister Santangelo folgendermassen: *Questa mattina mi è pervenuto di Ercolano un così detto monocromo di marmo, largo pal. 2 $\frac{1}{4}$ per pal. 1 once 10 di altezza. Vi si vede con colore rossaceo oscuro di sublimissimo disegno una quadriga con due figure. Sventuratamente il marmo è molto frammentato, di maniera che mal si distingue il soggetto. Ho disposto sul momento di attaccarsi sopra di una lavagna onde conservarlo all' ammirazione degli artisti ed alle illustrazioni dei dotti.* Es ist das der einzige aus dem Jahre 1837 erhaltene Fundbericht, der

das gleichfalls am 7. September abgelieferte Bild: Eros als Apollon auf einem von Greifen gezogenen Wagen (784) und die beiden, 8 Tage vorher am 31. August abgelieferten Bilder: Erosen um den Thron des Ares und den der Aphrodite beschäftigt (769, 771). Aber fremdartig schieben sich ein: Eros als Wagenlenker auf einem von Erosen gezogenen Wagen (782: 31. August) und die *ἀποδιδοσζίνδα* spielenden Erosen (755: 7. September), die beide zur zweiten Gruppe gehören. Innerhalb dieser bilden wieder die handwerkernden Erosen (799, 804—806) eine offenbar zusammengehörige Reihe; Ablieferungsdatum für 804: 17., für die übrigen drei: 13. August. Dagegen verteilt sich die zweite gegenständlich zusammenhängende Reihe, die der sporttreibenden Erosen, auf ganz verschiedene Tage; Hirschjagd und Wettfahrt auf dem Meere mit Delphinwagen (812, 786): 3. August, Fischfang (820): 24. August, Wagenrennen (782): 31. August. Ebenso die Kinderspiele: das Spiel mit dem Pflöck (753, nach mündlicher Mittheilung des verstorbenen Dr. Bizyenos ein noch heute auf Cypren unter dem Namen *σικζή* bekanntes Spiel): 13. August, Spiel mit der Maske (754): 24. August, *ἀποδιδοσζίνδα* (755): 7. September. Doch glaubt man auch in dieser Gruppe noch ein bestimmtes Prinzip wahrzunehmen: 4 Sportbilder, 4 Handwerkerbilder; ist es da zu kühn anzunehmen, dass auch zu den 3 Kinderspielbildern ursprünglich noch ein jetzt verlorenes viertes gehörte, zumal auch die erste Gruppe aus $8 = 2 \times 4$ Bildern besteht? Nimmt man nun an, dass 782 vor 769, 771 und 784 vor 755 gefunden sind, was durchaus statthaft ist, da Ruggiero innerhalb der einzelnen Tage natürlich ganz willkürlich ordnet, und weiter, dass die Ausgrabung in der Woche vor dem 7. September wieder an ihren Ausgangspunkt zurückgekehrt war, so erhält man zwei Reihen von je vier Bildern, bei denen immer 2 Sportszenen von 2 Kinderspielszenen eingefasst werden, und die ganze Anordnung stellt sich als folgende heraus:

Sport und Kinderspiele:	755	812	786	753
	<i>ἀποδιδοσζίνδα.</i>	Jagd.	Wettfahrt auf dem Meere.	Pflöckspiel.
Handwerker:	805	806	799	804
	Tischler.	Oelpresse (?).	Kranzflechten.	Schuster.
Sport und Kinderspiele:	754	820	782	—
	Spiel mit der Maske.	Fischer.	Wagenrennen.	(Kinderspiel).
Götterattribute und bacchischer Thiasos:	769	771	761	762
	Thron der Aphrodite.	Thron des Ares.	Bacchische Erosen.	
	763	764	765	784
	Bacchische Erosen.			Eros als Apollo.

Unschwer wird man auch in der Gruppierung der Handwerkerbilder denselben Chiasmus entdecken, wie bei den Sport- und Spielbildern, und wer sich die Mühe nimmt, die Bilder in der vorgeschlagenen Reihenfolge zu betrachten, wird alsbald erkennen, dass die hier als Pendants erscheinenden Stücke in der That als solche gedacht und komponiert sind.

letzte vor der Suspendierung der Grabungen, die gerade einen Monat später von Arditì auf Grund eines Gutachtens des leitenden Architekten Bianchi beantragt und alsbald genehmigt wurde. Ueber die Stelle des Fundes schweigt der Bericht, wie überhaupt seit 1832 in den Akten jede speziellere Provenienzangabe fehlt. Dennoch lässt sie sich vielleicht durch Kombination ermitteln. In der mit so stolzen Hoffnungen 1828 eröffneten und mit so kläglicher Resignation 1837 abgebrochenen Ausgrabungsperiode⁷⁾ wurden hauptsächlich die *case di Argo, del genio* und *dello scheletro* blossgelegt.⁸⁾ Am 18. April 1831 wird die Absicht ausgesprochen, die Ausgrabungen von *casa dello scheletro*, „*il terreno appartenente alla R. Casa essendo vicino a finire intieramente in tal sito*“, wieder an ihren Ausgangspunkt, die *casa di Perseo*, zurückzuverlegen. Dort wird in der That im Mai und Juni desselben Jahres gegraben.⁹⁾ 1837 beruft sich Arditì in dem erwähnten Antrag auf die Erklärung Bianchis, dass *i lavori degli scavi erano giunti al termine della strada e delle fabbriche antiche verso il mare, e che non si rinveniva più che il solo terreno vulcanico e la nuda arena*. Diese Worte passen aber nur auf die am weitesten nach dem Meere hin gelegene *casa di Perseo* oder, wie man sie später nannte, *di Aristide*. Dort hat man also entweder seit 1831 ununterbrochen oder 1837 wieder gegraben, und somit dürfen wir dieses Haus mit Wahrscheinlichkeit als den Fundort des Gemäldes mit der Quadriga in Anspruch nehmen.

Auf eine weitere Möglichkeit muss wenigstens hingewiesen werden. Wiederholt stösst man in jener Ausgrabungsperiode auf die im vorigen Jahrhundert unter Carl III. angelegten Grabschachte und findet die leeren Stellen der damals ausgebrochenen Bilder¹⁰⁾; so speziell 1837, wo Arditì in seinem oben citierten Berichte schreibt: *volendo dunque proseguire questi infelicissimi scavamenti, non incontreremmo che le stesse mura rovesciate dalla lava delle antiche eruzioni e sfondate e crivellate dai cunicoli di Carlo III.* (Ruggiero p. 571). Die 1746 und 1749 gefundenen Marmorbilder könnten daher sehr wohl auch aus *casa di Perseo* stammen und der von Bardet erwähnte Säulenhof (s. S. 2) das Peristyl des Nachbarhauses, der *casa di Argo*, sein.

Ein genauer Fundbericht liegt für das Marmorbild aus Pompei, die Niobe, vor.¹¹⁾ Es stammt aus einem am 3. Februar 1872 zu Ehren der russischen Grossfürstin Olga unter Fiorellis Leitung

⁷⁾ Gennaio 1828. *Il dì due del corrente, giorno memorabile pel nostro paese, per l'archeologia e per le arti, ebbe incominciamento la grande intrapresa che deve restituire all' esistenza ed al giorno la leggiadra Ercolano.* Bonucci (Ruggiero a. a. O. p. 540). — 29. gennaio 1828. *Il primo mese degli scavi ercolanesi è terminato ed i risultamenti ne sono stati sì rapidi e decisivi che nulla di simile potrebbe offrire Pompei in una intiera stazione.* Bonucci (Ruggiero a. a. O. p. 539). — 13. febbraio 1837. *In ogni modo il danaro che s'impiegherebbe in questa assurda intrapresa sarebbe perfeltamente perduto e la triste esperienza di tanti anni deve bastare a provarcelo.* Arditì (Ruggiero a. a. O. p. 571).

⁸⁾ S. Ruggiero a. a. O. p. 537—571, vgl. *tav. XII*.

⁹⁾ Ruggiero a. a. O. p. 566 f.

¹⁰⁾ Ruggiero a. a. O. p. 538. 545. 553. 564.

¹¹⁾ Sogliano *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867—1879* p. 85 no. 504; *Giornale degli scavi di Pompei N. S. II* p. 365; Gaedechens ebenda p. 238 und im *Bullett. d. Inst.* 1872 p. 169; Fiorelli *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872* p. 136 no. 336 und *Descrizione di Pompei* p. 305.

veranstalteten Scavo und ist in dem an der Ecke des *vicolo della fontana* gelegenen Hause (*Reg. VII ins. 15, 2*) gefunden, das nach einem darin befindlichen, demselben Sagenkreis entlehnten Wandbild (Sogliano 505), gewöhnlich als *casa dei Niobidi* bezeichnet und von Nissen (Pompejan. Stud. 508) für identisch mit dem aus einer oskischen Inschrift bekannten Hause des Maius Castricius gehalten wird.¹²⁾ Sicher ist, dass das Haus noch in oskische Zeit zurückgeht; doch ist es später wesentlich umgebaut und erweitert worden. Dort also in einem rechts von der Hausthür gelegenen, auf das Atrium mündenden ziemlich geräumigen Gemach¹³⁾ ist das Bild in stark zertrümmertem Zustand, das grösste Stück mit der Vorderseite gegen die Wand gelehnt, neun kleinere Splitter auf dem Boden zerstreut, gefunden worden. Fiorelli sagt, es sei von der Wand, in deren Stuckbekleidung es eingelassen gewesen wäre, herabgestürzt; indessen weist diese, soweit sie erhalten ist, keine Stelle auf, an der das Bild gesessen haben könnte, und die Position, in der das Hauptstück gefunden wurde, scheint mehr darauf hinzudeuten, dass es absichtlich bei Seite gestellt, als dass es in Folge einer Erschütterung herabgefallen ist. Gegen die Annahme Fiorellis spricht ausserdem der ausserordentlich schlichte Charakter der Wanddekoration, eine weisse nur durch rothe Striche belebte Fläche mit schwarzem Sockel, nicht minder die ganze Einrichtung des Gemachs, das in der Mitte des Fussbodens eine runde ummauerte Vertiefung, wie es scheint, zur Aufnahme einer Flüssigkeit zeigt, während in der nach der Strasse hin gelegenen Wand Oeffnungen, vielleicht zum Abzug des Rauches, angebracht sind, und zwei Reihen tiefer Löcher darauf hinweisen, dass sich hier zwei hölzerne Borde hinzogen. Fiorelli bezeichnet daher selbst den Raum als *apotheca*, aber eine solche hätte man doch schwerlich mit einem so auserlesenen Stück geschmückt. Gaedechens versteigt sich mit Rücksicht auf die in diesem Raum gefundenen kleinen Broncewerke zu der Hypothese, dass ein kunstliebendes Mitglied des Hauses hier sein Privatatelier gehabt habe. Auf keinen Fall gehörte das Marmorbild in dieses Zimmer, sondern war entweder aus irgend einem Grunde dort provisorisch untergebracht¹⁴⁾ oder es ist aus dem Obergeschoss heruntergestürzt.

Darin aber hat Fiorelli ohne Zweifel Recht, dass es ursprünglich in den Stuck der Wandbekleidung eingefügt war, und dasselbe gilt von den fünf aus Herculaneum stammenden Bildern. Bei zweien von diesen, den Astragalenspielerinnen und dem Kentaurenkampf, bemerkt man über dem hellrothen Randstrich noch Reste braunrother Farbe, die nur von dem Anstrich der Wand, in die sie eingelassen waren, herrühren können. Dass man in augusteischer Zeit in dieser Weise mit berühmten Originalen verfuhr, lehren zwei oft citierte Stellen des Plinius; dieser erzählt XXXV 27 von Augustus, dass er in der Curia Julia zwei Tafelbilder des Nikias und Philochares in die Wandbekleidung

¹²⁾ Vgl. Overbeck-Mau Pompeji 56.

¹³⁾ Das Zimmer ist auf dem Plan bei Fiorelli *Scavi* tav. X mit c bezeichnet, das Haus auf dem bei Overbeck-Mau mit 52.

¹⁴⁾ Es darf daran erinnert werden, dass auch die vier berühmten auf Stuckplatten gemalten Bilder aus Herculaneum (Helbig 1389 b, 1435, 1460, 1462) in ähnlicher Weise paarweise an die Wand gelehnt gefunden worden sind, Ruggiero a. a. O. p. 339; vgl. Winckelmann an Bianconi § 21, Gesch. d. Kunst VII 3 § 22, der irrthümlich Stabiae als Fundort angiebt.

eingelassen habe (*impressit parieti*). Ebenso wird XXXV 26 erzählt, Agrippa habe im Caldarium seiner Thermen kleine Bilder in der Marmorbekleidung angebracht. Auch in der fingierten Gemädegalerie des älteren Philostrate werden die Bilder als in die Wand eingelassen gedacht (*ἐνθηροσσομένον αὐτῆ πινάκων*); sie sollen eben dadurch als Werke ersten Ranges gekennzeichnet werden. Für die übrigen Zeugnisse genügt es auf die zusammenfassende Darstellung von Raoul Rochette (*Peintures antiques* p. 162) zu verweisen.

Bekanntlich hat Helbig in seinen grundlegenden Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (S. 122 ff. S. 139) in diesem Verfahren die Vorstufe für die Rolle, die die Bilder als Centren der Wanddekoration in der Kaiserzeit spielen, gesehen und daher die pompejanischen Bilder schlechtweg als imitierte Tafelbilder bezeichnet. Maus epochemachenden Entdeckungen scheinen mir, obgleich der Entdecker selbst diese Konsequenz zu ziehen sich sträubt, auf eine Modifikation dieser Resultate hindrängen, wie ich dies schon im vorigen Programm (S. 101) angedeutet habe. Als direkte Kopien von Tafelgemälden kann nur eine verhältnismässig kleine Gruppe pompejanischer Bilder in Anspruch genommen werden, vor allem diejenigen, die sich durch die Stoffe selbst als ursprüngliche Votivgemälde charakterisieren und von Helbig als hellenistisches Genre bezeichnet werden; so 1435 das Mädchen, das nicht, wie man früher glaubte, zur Hochzeit, sondern, wie Dilthey (*Bull. d. Inst.* 1869 p. 158) gesehen hat, zu einer Pompe geschmückt wird, 1378b der alte Kitharistes, 1460 der Schauspieler, aber auch Mythologisches, wie 1389b „Jüngling und Bote“, 1388 der asiatische König. Die grosse Masse der pompejanischen Bilder aber wurzelt im Prospektbild des II. Stiles, das ich nur auffassen kann als einen Ausblick ins Freie auf eine wie durch Zauber nahe gerückte Märchenlandschaft. In diese Landschaftsbilder, die anfänglich mit selbstständig erfundener, theils genrehafter, theils mythologischer Staffage angefüllt werden, setzt man mit der Zeit Figuren aus berühmten Schöpfungen grosser Meister ein. Bald werden plastische Gruppen, wie der Farnesische Stier¹⁵⁾, in ihre Elemente aufgelöst, in solcher Weise als Staffage verwandt, bald Tafelbilder mit grösseren oder kleineren Modifikationen auf solchen landschaftlichen Hintergrund aufgesetzt, wofür das kürzlich von Löscheke¹⁶⁾ behandelte und in durchaus überzeugender Weise auf ein Tafelbild des fünften Jahrhunderts zurückgeführte Bild der Medusa aus Herculaneum (H. 1182), das demselben Hause entstammt wie unsere Quadriga, ein sehr instruktives Beispiel bietet. Aber in solchem Falle wird man nicht mehr von imitierten, sondern nur von ungebildeten Tafelbildern sprechen dürfen. Allmählich

¹⁵⁾ Helbig 1151—1153. Sogliano 503 und besonders das neuerdings gefundene, in den *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* XVII von dem letzteren Gelehrten veröffentlichte und gewürdigte Bild.

¹⁶⁾ Die Enthauptung der Medusa, Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Doktorjubiläums von Heinrich von Brunn. Hingegen scheint mir das von Löscheke neben die Medusa gestellte Iphigenienbild aus *Casa del poeta*, falls es wirklich bis ins fünfte Jahrhundert zurückgehen sollte, stark modernisiert. Denn weder die Tracht des Agamemnon und des Kalchas, noch der Typus der Artemis, noch die schwebende Nymphe sind in so früher Zeit denkbar. Auch verdient es Beachtung, dass auf den denselben Typus repräsentierenden etruskischen Urnen Agamemnon selbst das Opfer vollzieht, und somit die wundervolle Figur des Schweigen gebietenden, das Eingreifen der Gottheit ahnenden Kalchas entweder dem pompejanischen Maler selbst oder einer Zwischenstufe in der Entwicklung des Typus angehört.

konvergieren die beiden Klassen, die imitierten Tafelbilder und die Landschaftsbilder, bis sie schliesslich ganz zusammenfliessen. Die jüngeren Bilder des III. und fast sämtliche Bilder des IV. Stils sind gewiss nicht mehr als Prospektbilder gedacht, so wenig wie sie als eingelassene Tafelbilder äusserlich bezeichnet sind. Aus zwei verschiedenen Wurzeln ist nun ein neues Gebilde entstanden, das Wandbild der römischen Kaiserzeit, das ich a. a. O. als Landschaft mit mythologischer Staffage oder als mythologische Malerei auf landschaftlichem Hintergrund zu charakterisieren versucht habe.

Der von Helbig erschlossene Uebergang von dem in die Wand eingelassenen Original zu der auf den Stuck aufgemalten Imitation wird uns jetzt durch die Wanddekoration des einen der rothen Zimmer aus der unschätzbaren Casa Tiberina (*Mon. d. Inst.* XII tav. 18) veranschaulicht. Dort sind zu beiden Seiten des die Mitte einnehmenden Prospektbildes¹⁷⁾ kleine weissgrundige Gemälde angebracht, Scenen aus dem Hetärenleben, die in den Motiven lebhaft an die Darstellungen auf den jüngeren rothfigurigen Lekythen mit Goldschmuck (z. B. *Arch. Zeit.* 1873 Taf. 4. 1879 Taf. 10. *Ann. d. Inst.* 1879 tav. *d'agg.* N.) erinnern, in der Komposition sogar ein wenig an die attischen Grabreliefs anklängen. Als Tafelbilder sind sie nicht nur durch die gemalte breite Umrahmung, sondern auch durch die sirenenartigen Phantasie-Gestalten charakterisiert, die sie mit erhobenen Händen zu tragen scheinen. Trotzdem lehrt eine zweite äussere auf das Roth des Wandanstrichs aufgesetzte Umrahmung, dass sie nicht als frei gehalten, sondern als in die Wand eingelassen zu denken sind, eine Inkonsequenz, wie sie sich auch an anderen Stellen derselben Wand findet und die man der kühnen die selbstgezogenen Schranken immer wieder durchbrechenden Phantasie des Dekorationsmalers ebenso gern zu Gute halten wird, wie die noch grösseren Freiheiten, die sich die Maler des IV. Stiles erlauben. Sehr treffend hat Mau, dem wir eine meisterhafte, nur leider allzu knapp gefasste Analyse der Wände dieses kunstgeschichtlich ungemein wichtigen und noch lange nicht erschöpfend behandelten Hauses verdanken¹⁸⁾, darauf hingewiesen, dass hier Bilder aus der Blüthezeit der Tafelmalerei nachgebildet werden sollen.¹⁹⁾ Die Tracht der Figuren ist die attische des ausgehenden fünften und des beginnenden vierten Jahrhunderts, die freilich nicht immer richtig verstanden und wiedergegeben ist. Für die Technik erinnert Mau an die polychromen weissgrundigen Lekythen, deren Beziehung zur gleichzeitigen Tafelmalerei schon Benndorf erkannt hatte.²⁰⁾ Auf Vorbilder der gleichen Zeit gehen auch die in einem anderen Zimmer desselben Hauses direkt auf den Wandgrund gemalten anmuthigen Frauengestalten zurück (*M. d. I.* XII 26. 27); verbindet man z. B. die Figuren *tav.* XXVIb und XXVIIb zu einer Gruppe, so erhält man eine Komposition, die unwillkürlich an das Hegeso-Relief erinnert. Wir verstehen das

¹⁷⁾ Eines von diesen, Aphrodite, Peitho und Eros (*Mon. d. Inst.* XII *tav.* 21) sieht ganz aus, wie eine lebendig gewordene, in Action versetzte Cultgruppe aus der Zeit kurz nach Pheidias, und ich werde den Gedanken nicht los, dass wir es hier mit den Statuen aus dem Tempel der Aphrodite Pandemos zu thun haben (vgl. Preller, *Griech. Myth.* I⁴ S. 508 A. 3), nicht mit der Kopie eines alten Gemäldes (Mau *A. d. Inst.* 1885, 3 ff.). S. auch Millingen *Peint. de vases* 41.

¹⁸⁾ *Annali dell' Istituto* 1883 p. 301 ff. 1884 p. 307 ff. 1885 p. 302 ff. Vergl. auch Mau und Lessing *Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus*.

¹⁹⁾ *Ann. d. Inst.* 1884 p. 319.

²⁰⁾ Griechische und sicilische Vasenbilder S. 23; vgl. meine Ausführungen im vorigen Programm S. 102.

leicht; wer nicht in der glücklichen Lage war, alte Originale zu besitzen, der liess sie sich wenigstens auf dem Stuck seiner Gemächer imitieren, ähnlich wie schon im II. Stil, und auch noch auf Wänden derselben Casa Tiberina und des Hauses auf dem Palatin, die in Holz gerahmten und mit Klappdeckeln versehenen Tafelbilder allerdings häufig mehr markiert, als imitiert werden. Es war ein ähnliches Surrogat, wie heute die Photographie; und Helbig hat gewiss Recht, wenn er das bekannte Wort des Petron von der *compendiaria picturae* speziell auf dies Verfahren bezieht.²¹⁾

Das Bindeglied zwischen jenen Originalen und diesen direkt auf den Stuck gemalten Imitationen stellen nun die Marmorbilder dar; und es kann eigentlich nur das die Frage sein, ob wir in ihnen treue Kopien wirklicher Originale oder freie Kompositionen im Stil der klassischen Zeit, also archaische Neuschöpfungen, sehen sollen. Und eigentlich ist auch dies kaum noch die Frage. Wen nicht ein Blick auf die von archaisierender Maniertheit himmelweit verschiedene Zeichnung belehrt, der lässt sich vielleicht durch die Künstlerinschrift auf dem einen der Bilder, den Astraganspielerinnen, überzeugen: Ἀλέξανδρος Ἀθηναῖος ἐποίησεν. Die Art der Anbringung, die Vertheilung in drei Zeilen, die Buchstabenformen, alles zeigt, dass wir nicht die Signatur des Kopisten vor uns haben, sondern dass die Künstlerinschrift des Originals hier genau kopiert ist oder wenigstens kopiert sein soll. Helbig hat das bereits in seinem Katalog kurz und scharf ausgesprochen. Andererseits berechtigt uns aber zunächst nichts, in Alexandros auch den Schöpfer der drei anderen Bilder zu sehen, die zum Theil einen ganz verschiedenen Charakter tragen. Dass alle vier im Format unter einander etwas verschieden sind, ist ein weiterer Beleg dafür, dass wir es mit genauen Kopien zu thun haben.

Gewiss hat man solche Kopien auch auf demselben Material, wie die Originale, also auf weissgrundierten Holztafeln, hergestellt, wenn auch das Beispiel, das man für ein solches Verfahren im Tablinum der *Casa di Lucrezio* zu haben glaubte, nicht völlig sicher scheint.²²⁾ Dass man statt dessen später zu der dauerhafteren Marmorplatte griff, ist leicht verständlich. Mit der Marmorincrustation der Wände, mit der Schreiber (Brunnenreliefs Grimani S. 43) diese Neuerung in Zusammenhang bringen will, hat die Sache gewiss nichts zu thun. Vielmehr hat gerade diese, deren Aufkommen in Rom mit der Blüthezeit des III. Stils zusammenfällt, zur Erfindung des Reliefbildes als Mittelpunkt der Marmorwand geführt, in direkter Nachbildung der als Mittelpunkt der gemalten Wand typischen Prospekten- oder imitierten Tafelbilder. Wäre die Entwicklung so erfolgt, wie Schreiber glaubt, so müssten die pompejanischen Wandbilder den Charakter von Reliefs tragen, während jetzt umgekehrt die Reliefbilder den Charakter von Gemälden zeigen. Aus diesem Grunde habe ich seit Jahren in Wort und Schrift die Anschauung vertreten, dass die von Schreiber für hellenistisch angesehenen Reliefbilder, die uns der verdiente Forscher in seiner schönen Serienpublikation vollständig gesammelt vorgelegt hat, vielmehr in die augusteische Zeit gehören, und freue mich zu sehen, dass Wickhoff²³⁾

²¹⁾ Untersuchungen S. 137.

²²⁾ Fiorelli, *Descrizione* p. 392, Donner, Einleitung zu Helbigs Wandgemälden p. CXXVI, Overbeck-Mau, Pompeji S. 317.

²³⁾ Die Wiener Genesis S. 14 ff.

durch sein feines Stilgefühl neuerdings zu dem gleichen Resultate geführt worden ist. Nur befremdet es etwas, ihn diese Ansicht als etwas ganz Neues, noch nie Gesagtes vortragen und der herrschenden Meinung die Konzession machen zu sehen, dass ein gewisser Zusammenhang mit der hellenistischen Richtung doch vorliegen müsste.

Alle sechs Marmorbilder lassen sich am kürzesten als schattierte Umrisszeichnungen bezeichnen. Kontur und Schatten sind mit einer rothen Farbe hergestellt, die wohl nicht nur durch die Hitze der Lava, sondern vor allem auch durch die Einwirkung der atmosphärischen Luft jetzt ein schwärzliches Aussehen bekommen hat. Von den vier im vorigen Jahrhundert gefundenen Bildern schreibt Winckelmann ²⁴⁾: „Die rothe Farbe dieser vier Stücke ist unter dem glühenden Auswurf des Vesuvius schwarz geworden, doch so, dass man hier und da die alte rothe Farbe spüren kann.“ Noch bestimmter drücken sich Cochin und Bellicard aus ²⁵⁾: „*Ces morceaux ressemblent parfaitement à des desseins au crayon rouge, et sont hachés en quelques endroits comme un dessein.*“ Bei der Quadriga hebt der Fundbericht den *colore rossacco oscuro* ausdrücklich hervor (s. oben S. 3), und an dem Niobebild sind die Umrisse noch heute röthlich. Einzelnes Beiwerk ist dann noch mit lebhafteren Farben bemalt, und es ist sicher, dass sich diese Bemalung ursprünglich auch noch auf einzelne Theile der Gewänder erstreckte, wie sich das namentlich bei dem Tragödienbild konstatieren lässt. Im Ganzen scheint sie sich aber in bescheidenen Grenzen gehalten zu haben. Sempers Hypothese (Stil I S. 470), dass die Bilder nur der Grund enkaustischer Malereien seien, die die Hitze der Lava zerstört habe, hat mit Recht keinen Beifall gefunden. ²⁶⁾ Wie sollte man sich auch bei dieser Annahme die Schattierung der nackten Körpertheile erklären, die doch dann von der Wachsfarbe bedeckt gewesen wären? Heute können uns die oben herangezogenen imitierten Tafelbilder aus Casa Tiberina eine Vorstellung davon geben, wie die Bilder in unverletztem Zustand ausgesehen haben werden. Trotz dieser vereinzelt Anwendung von anderen Farben werden also die Bilder ihre alte Bezeichnung als Monochrome behalten können, und nach wie vor wird man die bekannte Stelle des Plinius (XXXIII 117) über monochrome Malerei mit ihnen in Verbindung bringen dürfen: *cinnabari veteres quae etiam nunc vocant monochromata pingebant. pinxerunt et Ephesio minio, quod derelictum est, quia curatio magni operis erat. praeterea utrumque nimis acre existimabatur. ideo transiere ad rubricam et sinopidem, de quibus suis locis dicam.* Dass das für die Marmorbilder verwandte Roth Zinnober sei, haben zuerst die herculanensischen Akademiker vermuthet, und die meisten Forscher, zuletzt Helbig, haben ihnen mit Recht zugestimmt. In der That scheint es kaum zweifelhaft, dass Plinius an der angeführten und den übrigen Stellen, wo er von Monochromen spricht, Bilder wie die unsrigen im Auge hat. Den monochromen Gesamtcharakter beeinträchtigen die diskret verwandten Deckfarben so wenig, wie das Violett den der älteren, das Weiss und Gold den der jüngeren rothfigurigen Vasen, das Roth und Blau den der weissgrundigen Lekythen. Das wesentliche Characteristicum ist, dass die

²⁴⁾ Geschichte der Kunst des Alterthums VII. Kap. 4 § 3 (V. 192).

²⁵⁾ *Observations sur les antiquités d'Herculanum* (2. Aufl. 1755) p. 55.

²⁶⁾ Nur Blümmer, *Technologie* IV 439 scheint die Hypothese wenigstens für möglich zu halten.

nackten Theile nur umrissen und mit derselben Farbe schattiert sind, während sie auf den polychromen Tafelbildern gefärbt gewesen sein werden.

Nach allem diesem werden wir kein Bedenken tragen, in den Marmorbildern Kopieen nach berühmten Schöpfungen aus der Blüthezeit der griechischen Tafelmalerei zu erkennen. So urtheilte auch schon Welcker, *Alte Denkmäler* II. S. 179 (= *Ann. d. Inst.* XVI 1844 p. 173), dass diese Gemälde „durch Reinheit und Bestimmtheit der Umrissse, Zartheit der sparsamen Ausführung, Ausdruck der Gesichter und Bewegungen an Attische Marmorbilder erinnern und weit mehr als anerkannt zu sein scheine, unter die vorzüglichsten Kleinode des Museums zu rechnen seien.“ Aehnlich sprechen sich Helbig und Paul Girard²⁸⁾ aus. Aufgabe der Wissenschaft ist es nun, diese wichtigen Denkmäler für die Geschichte der antiken Malerei zu verwerthen und den Versuch zu machen, ob sich die Originale nach Zeit und Schule näher bestimmen lassen.

²⁸⁾ *La Peinture antique* p. 210.



II.

Das auf der beigegebenen Tafel in Kupferlichtdruck reproducirte Bild ist, wie wir oben (S. 3 f.) sahen, 1837 in Herculeaneum wahrscheinlich in der *Casa di Perseo* gefunden worden. Die Höhe beträgt 0,47, die Breite 0,58. Bald nach seiner Auffindung wurde es von W. Zahn im zweiten Bande seines bekannten Werkes, Taf. I, in Umrisszeichnung publicirt, nicht ohne zwei starke sachliche Versehen, wie sich alsbald herausstellen wird. Auf dieser Publikation beruhen die Abbildungen in den *Annali dell' Istituto XVI 1844 tav. d' agg. E* (= Welcker, *Alte Denkmäler II Taf. X 16*) und in Overbecks *Heroischer Gallerie Taf. VI 7*. Ich wiederhole des Vergleichs halber oben die Zahnsche Publikation in starker Verkleinerung.

Ein feuriges Viergespann braust in stürmischer Eile dahin. Die Dreiviertelstellung lässt die Rosse plastisch aus dem Bilde heraustreten und ermöglicht es, die einzelnen Thiere individuell zu charakterisieren. Seiner Aufgabe sich bewusst sprengt das eine Stangenpferd mit ruhiger Kopfhaltung daher, während das andere den Kopf emporhebend lebhafter ausgreift. Von den jüngeren *παρόχοι* galoppiert der hintere noch wilder, während der vordere gleichmässiger laufend den von einer kurzen Mähne umflatterten Kopf nach dem Beschauer hinwendet. Der leichte Streitwagen trägt zwei Figuren. Der Wagenlenker in der Tracht seines Amtes, dem langen Chiton, beugt sich weit nach vorn über, mit vorgestreckten Armen die Zügel regierend. Bei der eiligen Fahrt wird das volle Haupt- und Barthaar vom Luftzug emporgesträubt und bewegt. Die Blicke aber richtet er für einen Augenblick auf seinen Nachbar; *ἐπιλοξοῖ τῆ ἑτέρῃ κούρῃ* würde Herondas sagen. Die Brauen besorgt zusammenziehend, blickt er ihn von der Seite an, gewärtig jeden Moment wieder die Augen auf das Gespann zu richten. Die zweite Figur ist ein kräftiger junger Mann von stolzem Aussehen. Er trägt einen Helm mit langem Busch, dessen Halter als ein Thier, vielleicht als Löwe oder Sphinx gestaltet zu sein scheint; doch lässt sich das nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Am linken Arm trägt er den Rundschild, der, wie der Vorderarm, in starker Verkürzung dargestellt ist. An der Seite hängt das Schwert. Die Bekleidung besteht in einer einfachen Chlamys. Während das rechte Bein, allerdings stark gebogen, im Wagen steht, ist das linke weit zur Seite gestreckt, so dass der jetzt verlorene Fuss nicht auf dem Boden des Wagens gestanden haben kann, sondern in der Luft geschwebt haben muss. Der rechte

Arm ist gebogen vorgestreckt, wieder mit starker Verkürzung des Unterarms, die Finger sind gekrümmt: es ist klar, dass sie den Wagenrand, den sie bisher umfasst hielten, erst eben losgelassen haben und noch in ihrer früherer Stellung verharren. Das Antlitz wendet der Jüngling zur Seite, die Blicke auf den Boden. Dies alles lässt über den Sinn der Darstellung kaum einen Zweifel. Der Jüngling ist im Begriff von dem in voller Fahrt befindlichen Wagen abzuspringen. Der Wagenlenker beobachtet ihn gespannt, um ihm nöthigenfalls durch Zügeln der Rosse den Sprung zu erleichtern.

An den Pferden sind die Brust- und Bauchriemen sowie das Zaumzeug roth bemalt. Der Wagen zeigt eine hellviolette Färbung, Spuren derselben Farbe scheinen am Schild und am Helm des Jünglings erhalten zu sein. Ob vielleicht auch der Chiton des Wagenlenkers einst ganz oder theilweise bemalt war, wie das Theaterkostüm der Schauspieler auf dem Bilde mit der Tragödienscene, lässt sich nicht mehr feststellen.

Zahn hat nicht nur der linken Hand des Wagenlenkers eine falsche Haltung gegeben, sondern auch die rechte des Jünglings verkannt, indem er sie, wie es scheint, als Gewandfalten, wie sie der enganschliessende Aermel des Wagenlenkers in Wirklichkeit niemals bilden konnte, missverstanden hat. Die rechte Hand, die er dafür an dem Wagenrand ungefähr in der Stellung, die die linke des Wagenlenkers zeigt, gezeichnet hat, ist reine Phantasie, und wenn auch Helbig (Wandgemälde S. 329 No. 1405 b) sie zu sehen geglaubt hat, so war er offenbar von der Zahnschen Zeichnung beeinflusst. Dass Gilliérons Kopie auch in diesem Punkte getreu ist, wird überdies durch eine mir vorliegende, jedoch zur Publikation nicht geeignete Photographie verbürgt. Weiter giebt Zahn dem Wagenlenker eine Mütze von einer auf antiken Bildwerken beispiellosen Gestalt. Helbig spricht daher vorsichtig von einer „Art von Mütze“, die der Wagenlenker auf dem Haupte zu tragen scheine. Gilliérons auch hier mit der Photographie vollständig übereinstimmende Kopie zeigt die Mütze nicht; wohl aber, was als solche missverstanden werden konnte. Um die Haupthaare des Wagenlenkers läuft, den Konturen des Kopfes genau folgend, ein weisser Streifen, der an die thongrundige Umrahmung der Haare auf rothfigurigen Vasen erinnert, hier aber schon deshalb anders aufzufassen ist, weil er sich über die Schulter und den Rücken fortsetzt. Ein ähnlicher weisser, jetzt fast wie ein lichter Nimbus wirkender Rand findet sich bei der Tragödienscene an allen Figuren und bei dem Bilde mit dem trinkenden Alten an der sich niederbeugenden Frau. Möglich, dass diese Streifen im allgemeinen von dem ersten Emplacement der Figuren herrühren. Aber in unserm Falle hat es damit noch eine besondere Bewandnis. Denn an seinem oberen Rande bemerkt man über dem Scheitel des Wagenlenkers eine Reihe feiner nach oben gerichteter Spitzen. Wir werden nicht irre gehen, wenn wir hier ein *Pentimento* des Malers konstatieren. Er hatte dem Wagenlenker zuerst eine aufrechtere Haltung, seinem Gesicht eine grössere Breite gegeben. Er hat seinen Fehler dann verbessert, aber jene Spitzen, die Enden der vom Winde emporgetriebenen Haare, sind stehen geblieben, wie die Füsse des Aristratos auf dem Gemälde des Melanthios (Plut. Arat. 13).

Jene vermeintliche Mütze hat wohl wesentlich mit dazu beigetragen, dass man die Darstellung bisher fast allgemein mythologisch gedeutet hat, obgleich diese Art von Kopfbedeckung bei einem mythischen Wagenlenker ebenso unerklärlich sein würde, wie bei einem des täglichen Lebens. Zahn

dachte an Achilleus und seinen Wagenlenker Automedon. Welcker, der mit Recht auf dem Bilde denselben Typus erkannte, wie auf dem damals gerade gefundenen Relief aus Oropos (s. unten S. 17) wurde durch den Fundort des letzteren veranlasst, an den auf der Flucht von der Erde verschlungenen Amphiaros zu denken.¹⁾ Von diesem Relief sei das herculanesische Bild eine unverkennbare Kopie. Es sei der Moment dargestellt, wo sich Amphiaros nach seinem Verfolger Periklymenos umblicke; jedoch habe der Maler „den Augenblick und die Wirkung desselben auf die Menschen und das Gespann, die wir (auf dem Relief) zu erkennen glauben, nicht genommen oder auch nicht gefasst, sondern eigentlich nur die Flucht des Amphiaros, nicht die unmittelbare Nähe der geöffneten Unterwelt ausgedrückt.“ Die Bedenken gegen diese Deutung, vor allem die jugendliche Bildung des vermeintlichen Amphiaros, die durch die Analogie eines etruskischen Spiegels (*Ann. d. Inst.* XV 1843 *tav. d'agg.* F; Gerhard, *Etr. Spiegel* 178) nur unzureichend entschuldigt wird, sind alsbald von O. Jahn²⁾ gebührend hervorgehoben worden. Heute, wo uns der Fries von Gjölbaschi und eine boiotische Vase gezeigt haben³⁾, wie man im fünften Jahrhundert den Untergang des Amphiaros darstellte, würde Welcker selbst seine Deutung gewiss nicht mehr aufrecht erhalten wollen. Aber auch Jahns eigene Deutung auf die Iliasscene (© 80 ff.), wo Diomedes den Nestor auf seinen Wagen nimmt, ihm die Zügel übergibt und beide vor dem verfolgenden Hektor dem Lager zuflihen, scheidet schon an dem für Nestor unmöglichen Kostüm des Wagenlenkers, das Jahn vergeblich zu rechtfertigen versucht. Helbig endlich schreibt: „Vielleicht kam es dem Künstler, welcher in römischer Epoche unsere Zeichnung fertigte, gar nicht darauf an, eine bestimmte mythologische Situation zur Darstellung zu bringen, sondern wollte er nur ein schönes Motiv aus der Blütezeit der griechischen Kunst reproducieren, ohne auf die ursprüngliche Bedeutung desselben irgend welchen Nachdruck zu legen.“ Durch die Erkenntnis, dass der Jüngling vom Wagen abspringen will, hat sie jetzt die ganze Grundlage der Erklärung verschoben.

Das von Welcker zum Ausgangspunkt für seine Deutung genommene Relief aus Oropos, das bekanntlich später in die Sammlung Sabouroff und aus dieser ins Berliner Museum gelangt ist⁴⁾, hat G. Körte als Weihrelief eines Apobaten erkannt.⁵⁾ Ein zweites ähnliches ist 1887 in Amphiarion zu Oropos⁶⁾, ein drittes auf der Akropolis zu Tage gekommen⁷⁾; den Rest eines vierten hat Reisch (*Griech. Weihgesch.* S. 51) in einem auf dem Esquilin gefundenen Fragment aufgewiesen.⁸⁾ Die nothwendig sich ergebende Schlussfolgerung für unser herculanesisches Marmorbild hat, so viel ich sehe, bis jetzt

¹⁾ *Annali dell' Istituto* XVI 1844 p. 166 ff. = *Alte Denkmäler* II S. 172 ff.

²⁾ *Archäologische Beiträge* S. 401.

³⁾ Benndorf, *Das Heroon von Gjölbaschi* S. 187 ff. Taf. 24; vgl. *Wiener Vorlegeblätter* 1889 Taf. XI S. 17.

⁴⁾ Furtwängler, *Die Sammlung Sabouroff* I Taf. 26; *Beschreibung der antiken Skulpturen des Berliner Museums* S. 271 No. 725.

⁵⁾ *Ath. Mitth.* III 1878 S. 410 ff.

⁶⁾ *Ath. Mitth.* XII 1887 S. 146.

⁷⁾ Collignon, *Bull. d. corr. hell.* VII 1883 p. 453 ff. pl. 17.

⁸⁾ Vgl. *Marathonsschlacht* S. 67 f., wo ich S. 68 Z. 4 Oinomaos statt Amphiaros zu lesen bitte.

nur Furtwängler gezogen, der auch bereits richtig erkannt hat, dass der Jüngling abspringen will. Weit lebendiger und dramatischer als irgend eines der genannten Reliefs stellt uns dies Bild den charakteristischen Moment vor Augen. Ohne Zweifel war das Original das Votivgemälde eines Apobaten, wofür auch das Porträthafte in den Zügen des Wagenlenkers, das schon Welcker aufgefallen ist, spricht. Votivgemälde waren ja auch die beiden von Augustus in der Curia Julia angebrachten Bilder, das des Nikias für einen Sieg in Nemea, das des Philochares von einem gewissen Glaukion aus irgend einem Anlass in irgend einem Heiligthum gestiftet, sein eigenes Porträt und das seines Sohnes, und auch noch bei mindestens zweien von unseren Marmorbildern wird sich, wie ich hoffe, der anathematische Charakter wahrscheinlich machen lassen.

Der nach dem Zeugnis des Theophrast⁹⁾ nur bei den Athenern und Boeotiern¹⁰⁾ d. h. an den Panathenäen, wo sie Erichthonios eingeführt haben sollte,¹¹⁾ und in Oropos¹²⁾ geübte Wettkampf wird am besten von Dionysios von Halicarnass geschildert, VII 73 *ἕτερον δὲ παρ' ὀλίγαις ἔτι φηλαττόμενον πόλεσιν Ἑλληνίσιν ἐν ἱεροουγίαις τισὶν ἀρχαίαις, ὃ τῶν παρεμβεβηκότων τοῖς ἄρμασι δρόμος. ὅταν γὰρ τέλος αἱ τῶν ἵππων ἀμιλλαι λάβωνται, ἀποπηδῶντες ἀπὸ τῶν ἀρμάτων οἱ παροχοῦμενοι τοῖς ἡμιόχοις, οὓς οἱ ποιηταὶ μὲν παραβάτας, Ἀθηναῖοι δὲ καλοῦσιν ἀποβάτας, τὸν σταδιαῖον ἀμιλλῶνται δρόμον αὐτοὶ πρὸς ἀλλήλους.* Also am Ende des Stadions, nicht „an einer gewissen Stelle“, wie Furtwängler meint, verliessen die Apobaten den Wagen, der natürlich die Wettfahrt dann nicht mehr fortsetzte, sondern am Ziel verharrte, und durchmassen das Stadion im Lauf zurück. Selbstverständlich hat dabei der, den sein Wagenlenker zuerst ans Ziel gebracht hat, einen grossen Vorteil, daher es sich begreift, dass neben den Apobaten auch die *ἡμίχοι ἀποβατικοί* Preise erhielten. Im Grunde war also das Ganze nichts als eine Kombination des *ἄρμα* mit dem *ὀπλίτης*, nur dass der Schauplatz nicht der Hippodrom, sondern das Stadion war und die Apobaten, wie Furtwängler richtig hervorhebt, von dem noch im Lauf befindlichen Wagen abspringen mussten.

Die Denkmäler zeigen diesen Absprung in verschiedener Weise. Auf dem Relief von der Akropolis lässt sich der Apobates langsam vom Wagen heruntergleiten, indem er die Antyx bis zuletzt gefasst hält. Auf dem von Gamurrini auf Oinomaos bezogenen Krater aus Casalta (*Ann. d. Inst. XLVI 1874 tav. d' agg. H. J.*), der ältesten Darstellung eines Apobates, die wir besitzen, springt der Apobat nach rückwärts ab, wobei man sich freilich schwer vorstellen kann, dass er nicht zu Falle kommen sollte; die auf dieser Darstellung angebrachte Säule mit dem Dreifuss soll offenbar das Ende der Rennbahn andeuten. Auf dem Marmorbild endlich will der Apobates in der Richtung des Wagens

⁹⁾ Harpokration v. ἀποβάτης . . . τὰ δ' ἐν αὐτῷ γινόμενα δηλοῖ Θεόφραστος ἐν τῷ 2' τῶν Νόμων. χρῶνται δέ, ἰρησί, τοῦτω μόνου τῶν Ἑλλήνων Ἀθηναῖοι καὶ Βοιωτοί.

¹⁰⁾ Die Inschriften aus dem karischen Aphrodisias und aus Neapel, CIG 2758. 5807 (= Kaibel, *Inscriptiones graecae Italiae et Siciliae* 754), auf die Körte a. a. O. S. 413 A. 3 hinweist, lehren, dass in einer späteren Epoche in diesen Städten jener attische Wettkampf nachgeahmt wurde, involvieren aber keineswegs einen Irrthum des Theophrast. wie Körte zu glauben scheint.

¹¹⁾ Eratosthenes *Catast.* 13, vgl. CIA II 966. 968. 969.

¹²⁾ Dittenberger, *Inscriptiones graecae Graeciae septentrionalis* 417. 4254.

abspringen, die Elasticität seiner Glieder verbürgt uns, dass der Sprung gelingen wird. Auf welche dieser Arten der Apobat aber auch abspringen mochte, das Rad konnte ihm dabei, bei der Niedrigkeit der griechischen Wagen, nicht nur keine Hilfe gewähren, sondern in seiner heftig rotierenden Bewegung nur gefährlich werden. Wenn also der Lexikograph bei Bekker *Anecd. Gr.* p. 426, 30 schreibt *ἀποβατῶν ἀγών..... ἐν ᾧ οἱ ἔμπειροι τοῦ ελαύνειν ἄρματα ἅμα θεόντων τῶν ἵππων ἀνέβαινον διὰ τοῦ τροχοῦ ἐπὶ τὸν δίφρον καὶ πάλιν κατέβαινον*, so liegt hier ein Missverständnis vor, offenbar veranlasst durch den einmal bei Dinarch vorkommenden Ausdruck *ἀποβατικοὶ τροχοί*, den Harpokration mit *οἱ ἀπὸ τούτου τοῦ ἀγωνίσματος* völlig ausreichend erklärt. Das Missverständnis, dem leider auch Collignon zum Opfer gefallen ist, wenn er gegen den Augenschein behauptet, auf dem Relief von der Akropolis benutze der Apobat beim Absteigen das Rad, ist aber ein dreifaches: denn erstens sind es nicht *οἱ ἔμπειροι τοῦ ελαύνειν ἄρματα* — das würden die *ἡνίοχοι ἀποβατικοί* sein —, die abspringen, sondern die *παραβάται* oder *ἀποβάται*, zweitens ist es, wie Furtwängler treffend bemerkt, undenkbar, dass die *ἀποβάται* auch wieder aufgesprungen sein sollten, und drittens können sie sich, wie wir eben sahen, dabei unmöglich des Rades bedient haben. Die Nachricht beruht offenbar, ebenso wie die späten Nachrichten über das Kottabosspiel, nicht auf eigener Anschauung, sondern auf missverstandenen schriftlichen Quellen, und findet mit der Bemerkung *καὶ ἦν τὸ ἀγωνισμα ἵππέως ἅμα καὶ πεζῶ* einen würdigen Abschluss.

Nach Eratosthenes trug der Parabates des Erichthonios *ἀσπίδιον καὶ τροχοφίαν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς*. Ebenso, nur mit einfachem Busch, erscheint der Apobat auf den Reliefs. Dagegen giebt ihm das Vasenbild auch einen Speer, unser Marmorbild Chlamys und Schwert. Auf dem Parthenonfries, wo sie allerdings nicht beim Wettkampf, sondern in der Procession erscheinen, tragen die Apobaten den Chiton, einer sogar den Panzer.

Dass schon Polygnot einem Apobaten sein Votivbild gemalt hat, habe ich im letzten Programm S. 67 f. wahrscheinlich zu machen versucht. Für die Datierung unseres Bildes kommt neben der Schrägstellung der Gespanne¹³⁾, vor allem die kräftige Schattierung des Nackten an dem jugendlichen Manne und den Pferdekörpern in Betracht. Durchweg in Strichmanier ausgeführt, was auf unserer Abbildung zwar infolge der starken Verkleinerung nicht überall, aber doch z. B. an dem hinteren Stangenpferde, mit hinlänglicher Deutlichkeit zu erkennen ist, lässt sie die Körperformen in ganz anderer Weise plastisch hervortreten, als es den in derselben Art schattierenden Malern der beiden Berliner Grablekythen¹⁴⁾ gelungen ist. Dort sehen wir belebte Flächen, hier kräftig modellierte Körper, dort schafft die Hand des Schülers, hier die des Meisters. Dass unser Bild jünger sein muss, als die Zeit, wo Apollodor von Athen als der erste die Kunst lehrte, die Farben abzutönen¹⁵⁾ und die

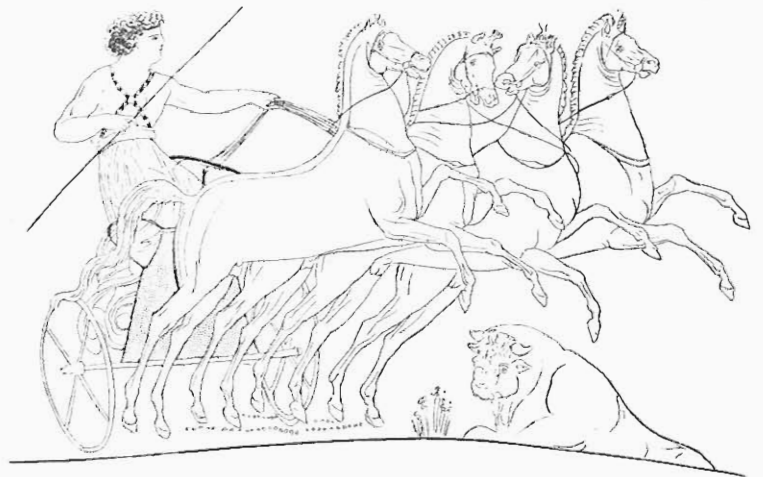
¹³⁾ Vgl. Marathonschlacht S. 77.

¹⁴⁾ S. ebenda S. 73. P. Girard *La Peinture Antique* p. 215. 217.

¹⁵⁾ *φθορά καὶ ἀπόχρωσις τῆς σκιάς* Plutarch *de glor. Atheniens.* c. 2 p. 346 A, *σκίασις, ἐπιφάνεια τοῦ χρώματος ἀντίμορφος* Hesych v. *σκιά*. Es wäre möglich, dass die Neuerung des Apollodor sich auf diese Abtönung der Farben beschränkt hätte, die Schraffierung dagegen erst von Zeuxis erfunden worden wäre, und dass Apollodor diese im Sinne hätte, wenn er in den bekannten, leider nur in lateinischer Paraphrase erhaltenen Versen klagt, durch das von ihm

Zeichnung zu modellieren (*primus species exprimere instituit* Plinius), dass es frühestens in die Epoche gehören kann, wo Zeuxis *luninum umbrarumque rationem invenit* (Quintilian), wird man, hoffe ich, ohne weiteres zugeben. Aber viel tiefer wird man auch nicht herabgehen dürfen; dafür zeigt das Bild doch noch zu viel von der schlichten Grösse, dem „reinen und massvollen Sinn“ des fünften Jahrhunderts.

In die Zeit des Zeuxis gehört das Bild; hat es, ausser der Schattierung, noch anderes mit den Werken des grossen Meisters gemein? Wenig genug ist es ja, was uns die litterarischen Quellen von der Eigenart des Künstlers melden; doch finden wir darunter gleich die willkommene Notiz, dass er auch Bilder, wie das unsrige, *monochromata ex albo* gemalt habe (Plin. XXXV. 64). Bestimmteres hören wir nur von seinen Proportionen, an denen Xenokrates die Grösse der Köpfe und der Handgelenke getadelt hat¹⁶⁾, wobei freilich im Auge behalten werden muss, dass der Kunst-richter auf dem Standpunkt der Lysippischen Schule steht. Auf unserem Bilde erscheinen nun in der That die Knöchel der rechten gekrümmten Hand des Apobates auffallend gross; auch die linke des Wagenlenkers ist recht ansehnlich. Und auch die Köpfe mussten wenigstens einem an Lysippischen Proportionen gewöhnten Auge zu gross vorkommen.



Weiter gemahnen der Gesichtsausdruck, der breite Bart, das flatternde Haar des Wagenlenkers an die Schilderung, die der Timon Lukians von dem Philosophen Thrasykles giebt, den er mit einem von Zeuxis gemalten Boreas oder Triton vergleicht (Tim. 53) *ἐκπετάσας γούν τὸν πώγωνα καὶ τὰς ὀφρῶν ἀνατείνας καὶ βρενθνόμενός τι πρὸς αὐτὸν ἔρχεται, τιτανῶδες βλέπων, ἀνασπασοβημένος τὴν ἐπὶ τῷ μετώπῳ κόμην, Αἰτοβορέας τις ἢ Τρίτων, οἷους ὁ Ζεῦξις ἔγραψεν*. Gewiss waren der Triton und der Boreas viel wilder gebildet, aber es verdient doch Beachtung, dass die Worte des Lukian auch auf den Wagenlenker passen.

Alles dieses würde es noch nicht rechtfertigen, wenn wir das Bild in engere Beziehung zu Zeuxis setzen wollten, käme nicht noch ein wichtiges Moment hinzu, der Typus der Pferde. Das

erschlossene Thor sei Zeuxis eingetreten und habe ihm die Kunst entführt. Im übrigen ist natürlich *σκιαγράφος* und *σκηνογράφος* keineswegs, wie in jenem Hesychartikel behauptet wird, dasselbe, aber eine entwickelte *σκηνογραφία*, wie die im Ion (vgl. Iliupersis S. 36 A. 23), hat die *σκιαγραφία* zur Voraussetzung, und daher kann man sich sehr gut vorstellen, dass Apollodor ὁ σκιαγράφος zugleich ein *σκηνογράφος* war.

¹⁶⁾ Plin. XXXV. 64, vgl. Arch. Märch. 76; Iliupersis 35, Marathonschlacht 73.

Gemälde muss von einem Athener für einen Sieg an den Panathenäen oder den Amphiaraien gestiftet worden sein.¹⁷⁾ Aber sind denn das die attischen Pferde, wie wir sie vom Parthenonfries und zahlreichen attischen Reliefs her kennen? Man vergleiche z. B. das wiederholt erwähnte Weihrelief aus Oropos, das wir nach der Phototypie in Brunns Denkmälern mit freundlicher Erlaubnis der Bruckmannschen Verlagsbuchhandlung hier verkleinert wiederholen. Sind nicht vor allem die Köpfe in Grösse und Form durchaus verschieden? Schon Welcker ist das aufgefallen, wenn er (Alte Denkm. II. 181)



schreibt: „Grösser noch als in seiner (des Wagenlenkers) Stellung ist der Unterschied in dem Viergespann der in wildem Lauf dahinstürzenden Pferde, deren Race gegen die Griechische umgetauscht und ganz dieselbe ist, die wir aus Marmorwerken in Neapel kennen, sowie auch die Bezäumung dieselbe ist, wie an diesen.“ Welche Neapler Marmorwerke Welcker im Auge hat, habe ich nicht feststellen können, wohl aber finden wir eine auffallend ähnliche Kopfform auf den tarentinischen Vasen.

Von einer derselben, dem Ruveser Hippolytos-Krater des Britischen Museum (abgeb. Arch. Zeit. 1883 Taf. 6), ist das Viergespann entlehnt, das wir S. 16 des Vergleichs wegen abbilden. Die Uebereinstimmung der Pferdeköpfe mit denen des Marmorbildes springt in die Augen, aber freilich ist der Hals auf dem Vasenbild bedeutend länger, die Brust schmaler, so dass unser Vertrauen auf die Richtigkeit der Racebestimmung wieder erschüttert werden würde, wenn uns nicht die tarentinischen Münzen zu Hilfe kämen. Vergleicht man die dort in langer Entwicklungsreihe vorliegenden Pferdetyphen mit denen auf den tarentinischen Vasen, so kann man nicht bezweifeln, dass der auf jenen übliche lange Hals lediglich einer übertreibenden Manier der Vasenmaler zur Last fällt. Die Münztypen bieten zu den

¹⁷⁾ Dass sich auch vornehme Athener an diesen Wettspielen beteiligten, lehrt das Beispiel des Sohnes des Phokion (Plut. Phoc. 20).

Pferdetypen des Marmorbildes in der That die vollkommensten Parallelen. Ich kann mich für diese Thatsache auf das zustimmende Gutachten eines in dieser Frage gewiss kompetenten Kenners, des Geheimrath Carl Freytag, berufen, dessen sachkundigem Urtheil ich die bisher erwähnten und noch zu erwähnenden Pferdedarstellungen unterbreitet habe. Ich bilde beistehend nach Percy Gardner *Types of greek coins* (pl. V 35) die Münzdarstellung ab, deren Pferdetypus Freytag unter einer grossen Anzahl ihm vorgelegter Stücke als denjenigen bezeichnet hat, der den Pferden des Votivgemäldes am genauesten entspreche. Wir dürfen somit den Typus der Rosse als tarentinisch bezeichnen. Wie aber kommen tarentinische Pferde auf ein attisches Votivbild? Hat vielleicht der Apobates seine Pferde aus Tarent bezogen?



Das wäre ein so singulärer Fall, dass die Annahme gar nicht in Betracht kommt. Weit wahrscheinlicher ist es, dass der Pferdetypus lediglich auf Rechnung des Malers kommt, der in oder bei Tarent zu Hause gewesen sein oder gelebt haben wird, — wie Zeuxis von Heraklea.

Heraklea ist bekanntlich im Jahre 432 von Tarent und Thurii colonisiert. Zeuxis wird im Platonischen Protagoras, der die Zeitverhältnisse von Ol. 89 zur Voraussetzung hat, als *ὁ νεανίσκος ὁ νῦν νεωστὶ ἐπιδημῶν Ζεῦξιππος ὁ Ἡρακλεώτης* eingeführt.¹⁸⁾ Dass hierbei die fingierte Zeit des Dialogs streng festgehalten ist, beweist der Umstand, dass auf ein von Zeuxis für Athen gemaltes Bild, den Eros, bereits in den 425 aufgeführten Acharnern des Aristophanes (V. 991 mit den Scholien) angespielt wird. Da es aber undenkbar ist, dass Zeuxis dies Bild als siebenjähriger Knabe gemalt haben sollte¹⁹⁾, so kann Herakleia seine Geburtsstadt nicht gewesen sein. Nehmen wir, auf die Bezeichnung *νεανίσκος* fussend, an, dass er in der fingierten Zeit jenes Platonischen Dialogs etwa 20 Jahre alt gewesen ist, so würde er 441 geboren und etwa als neunjähriger Knabe mit seinem Vater nach Herakleia gekommen sein, immerhin Grund genug, diese Stadt als seine Vaterstadt zu bezeichnen. Vermuthlich also war er in Tarent geboren, und es ist vielleicht kein Zufall, dass er aus derselben Gegend stammt, woher eine Generation früher der Vater des ihm in vieler Beziehung verwandten Polyklet nach Sikyon eingewandert war.²⁰⁾ Die Nachricht, dass Damophilos von Himera sein Lehrer gewesen sei, zeigt

¹⁸⁾ Vgl. Arch. March. 73.

¹⁹⁾ Das hat Lenormant *La Grande-Grèce* I p. 170 richtig bemerkt; doch hat man, wie aus dem Text ersichtlich, weder nöthig mit ihm einen zweiten Zeuxis anzunehmen, noch mit Klein (Arch. ep. Mitth. aus Oesterreich XII 1888 S. 104) an ein anderes Herakleia, etwa das am Pontos, zu denken. Die zahlreichen und bedeutenden Schöpfungen, die Unteritalien von der Hand des Meisters besass, sprechen doch deutlich genug; und wenn ein attischer Schriftsteller im vierten Jahrhundert von Herakleia schlechtweg spricht, so meint er eben die Stadt, an deren Gründung Athen durch Thurii mittelbar betheiligt war.

²⁰⁾ S. Herm. XXIII 1888 S. 429. Wenn Furtwängler, *Meisterwerke* S. 417, die krotoniatische Abstammung der Familie des Polyklet bestreitet, so hätte es dazu etwas stärkerer Argumente bedurft, als die blosse Versicherung, das olympische Xoanon des Krotoniaten Patrokles sei gewiss ein archaisches Werk gewesen, was Niemand wissen kann. Der Zusammenhang Polyklets mit der alten argivischen Schule, der übrigens keineswegs als gesicherte Thatsache gelten kann, würde an sich auch bestehen können, wenn Polyklet einer krotoniatischen Auswandererfamilie entstammte und in Sikyon gebürtig war. Dass er aus Sikyon war, ist durch Plinius (XXXIV 55) so gut bezeugt, wie irgend eine biographische Thatsache, und nichts berechtigt uns, hier eine historische Fälschung des Xenokrates zu wittern. Was endlich

wenigstens so viel, dass ihn die antiken Kunstschriftsteller seine erste künstlerische Ausbildung in Unteritalien empfangen liessen, worauf ja im Grunde auch schon die Platostelle hinweist. Es kann aber in der That hier mehr als blosser Kombination vorliegen; denn das Leben des Zeuxis fällt gerade in jene Zeit, wo die Nachrichten über den Schulzusammenhang der Künstler glaubwürdig zu werden beginnen. Wenn neben Damophilos oder vielmehr an seiner Stelle ein sonst ganz unbekannter Neseus von Thasos als Lehrer des Zeuxis genannt wird, so ist hier einmal eine harmonistische Lösung der antiken Kontroverse am Platz. Denn Zeuxis kann den Unterricht dieses Mannes, der durch sein Ethnikon in den Kreis des Polygnot verwiesen wird, sehr gut in Athen genossen haben.²¹⁾ Das Neue ist auch hier wieder durch Mischung entstanden.

Entspricht diese Skizze von der Jugendentwicklung des Zeuxis einigermaßen der Wirklichkeit, kam er als fast fertiger Künstler nach Athen, um hier durch neue Einflüsse ausgereift zu werden, so werden seine Werke aus jener Zeit noch in vielen Punkten ein nicht-attisches, unteritalisches Gepräge getragen haben. Dahin würde es auch gehören, wenn er die Pferde nicht in attischem Typus, sondern so dargestellt hätte, wie er sie in Herakleia zu sehen gewohnt war und zu zeichnen gelernt hatte. Damit würde er auch in seiner Schule den tarentinischen Pferdetypus eingeführt haben, und dazu stimmt es, dass das Elfenbeinkästchen von Kul-Oba, auf dessen Zusammenhang mit dem Stil des Zeuxis ich bereits im vorigen Programm S. 74 hingewiesen habe, in der Pferdebildung des Gespanns, das wir auf S. 1 nach der Publikation in den *Antiquités du Bosphore Cimmérien* pl. 79 wiederholen²²⁾, mit unserem Marmorbild zwar nicht vollkommene Uebereinstimmung, aber doch grosse Verwandtschaft aufweist. Hingegen zeigen die sicilischen Silbermünzen, z. B. das als Schlussvignette verwandte katanäische Tetradrachmon des Euainetos²³⁾, zwar einen anderen Pferdetypus, der aus der Verschiedenheit der tarentinischen und syrakusanischen Race zu erklären sein wird, aber doch in der Anordnung, Bewegung und Kopfhaltung der Thiere eine solche Uebereinstimmung, dass es schwer fällt, an keinen Zusammenhang zu glauben.

das von mir Arch. March. 107 aufgestellte Geschlechtsstemma des Polyklet und die Herm. a. a. O. vorgeschlagene Schreibung *ρεώτερος* für *Μέθωνος* bei Paus. II. 22. 7 anlangt, so muss ich behaupten, dass diese, auch wenn man von dem Stemma ganz absieht, schon durch den Zusammenhang der Stelle ebenso sehr empfohlen wird, wie durch den Stil des Pausanias und die Paläographie.

²¹⁾ Ein Aufenthalt auf Thasos, wie ihn P. Girard *La Peinture Antique* p. 204 postuliert, braucht daraus keineswegs gefolgert zu werden.

²²⁾ Die bereits in dem Text der *Antiquités* zweifelnd vorgetragene Deutung der Darstellung auf den Raub der Leukippiden wird durch den Vergleich mit den im vorigen Programm S. 56 behandelten Vasenfragmenten unseres Museums bestätigt. Offenbar sind hier Motive aus dem Polygnotischen Bild im Anakeion in den Stil des Zeuxis umgesetzt, wie wir einen ähnlichen Vorgang für die früher besprochene Helena-Vase (Iliupersis S. 35) angenommen haben. Das Bruchstück hätte in meiner Besprechung der Anakeion-Bilder (Marathonschlacht S. 53 ff.) mit herangezogen werden müssen. Ich möchte das damals Versäumte einigermaßen nachholen, indem ich es diesem Programm als Vignette vorsetze.

²³⁾ Nach Percy Gardner *Types of greek coins* pl. VI 29; vgl. R. Weil, die Künstlerinschriften der sicilischen Münzen (XLIV Beil. Winckelmannsprogramm) Taf. II 4 S. 11; A. J. Evans *Syracusan medallions*.

In seiner mit divinatorischem Geiste geschriebenen Charakteristik des Zeuxis (Künstlergesch. II. 84 f.) erkennt Brunn in allen Werken dieses Malers einen gemeinsamen Grundcharakter, welcher begründet sei in der Wahl der Situationen: „die besonderen, oft sehr ausserordentlichen und überraschenden Umstände, durch welche jene Situationen hervorgerufen werden“, seien „das wesentlich Bestimmende für die Auffassung der Handlung.“ Dass uns auch bei unserem Bilde, „als das vorwiegende künstlerische Motiv die Charakterisierung der augenblicklichen Situation“ entgegentritt, darf, nachdem wir die technischen und stilistischen Indicien erschöpft haben, wohl auch angeführt werden, um die Berechtigung, das Bild dem Kreis des Zeuxis zuzuweisen, zu erhärten. Dass das Original die Unterschrift *Ἡράκλεια πατρίς, Ζεύξις δ' ὄνομα*²⁴⁾ getragen habe, wird man zwar nicht zu behaupten wagen, aber unwürdig würde es ihrer nicht gewesen sein.

²⁴⁾ Dass das Epigramm, das bekanntlich weiter heisst *εἰ δέ τις ἀνδρῶν ἡμετέρας τέχνης πείρατά γησιν ἔχειν, δείξας νικάτω*, augenscheinlich dem *γρῆφος* des Thrasymachos (vgl. Reitzenstein in *Hermes* XXIX 1894 S. 237 A. 1.) nachgebildet ist, bestätigt die auch aus anderen Gründen wahrscheinliche Vermuthung, dass Zeuxis, wie auch doch wohl Polyklet, Beziehungen zu den Kreisen der Sophisten hatte.



Excurs über den Ares Borghese.

Wenn man für die kräftige Jünglingsgestalt des Apobaten auf dem Marmorbilde nach Parallelen unter unserem Denkmälervorrath sucht, so hat wohl kein Bildwerk grösseren Anspruch in erster Linie genannt zu werden, als der Ares Borghese, den wir mit freundlicher Erlaubnis der Bruckmannschen Verlagsbuchhandlung hierneben nach Taf. 63 der Brunn'schen Denkmäler verkleinert abbilden. Diese schöne eigenartige und, wie die Zahl der Repliken des Kopfes beweist, im Alterthum hochberühmte Statue ist von der fruchtreichen Forschung der letzten Jahre nur wenig berührt worden. Hinsichtlich der Deutung hat man sich nach manchem Schwanken doch schliesslich bei der Benennung Ares beruhigt. Was die kunsthistorische Einordnung betrifft, so hat kürzlich Furtwängler (*Meisterwerke* S. 121) der verbreiteten und früher von ihm selbst getheilten Ansicht, dass die Statue in irgend welcher Weise mit der Schule Polyklets zusammenhangen oder wenigstens von ihr beeinflusst sein müsse¹⁾, die Behauptung gegenübergestellt, dass sie ein Werk des Alkamenes und zwar das von diesem für den Arestempel am Areopag geschaffene Kultbild sei. Er hat damit, ohne es zu wissen, einen schon von E. Q. Visconti²⁾ geäusserten Gedanken wieder aufgegriffen, nur dass dieser nicht an Ares, sondern an Achilleus dachte.



Bekanntlich hat ein zunächst räthselhaftes Detail, ein über dem Knöchel des rechten Fusses angebrachter Ring, der Interpretation bisher grosse Schwierigkeiten gemacht und zu den abenteuerlichsten Erklärungen Anlass gegeben. Die die Figur für Achilleus hielten, wollten darin eine Schutzvorrichtung für die verwundbare Stelle der Ferse erblicken, eine Ansicht, die der Wiederlegung nicht bedarf. Die an der Bezeichnung Ares festhielten, erinnerten sich an den gefesselten Kriegsgott

¹⁾ So schon C. O. Müller, *Handbuch* § 413, 2; dann Friederichs-Wolters, *Gypsabgüsse antiker Bildwerke* S. 472 Nr. 1298, Conze, *Beitr. z. griech. Plastik* 8 u. A.

²⁾ *Opere varie* IV. p. 475; früher hatte Visconti an Lykios gedacht, s. *Monumenti Borghesiani* zu *lav.* 5.

der Spartaner und hielten den Reif für eine Fessel. Furtwängler will diesen Ring, „der nur an dem borghesischen Exemplar, nicht an den anderen Repliken³⁾ sich findet, als eine Zuthat des Kopisten“ ansehen, „der damit zweifellos auf die beliebte Geschichte von der Fesselung des Ares durch Hephaistos hindeuten wollte.“ In einem „unmittelbar über dem Ring, an der Innenseite des Beines befindlichen antiken mit Blei gefüllten Bohrloch“ vermuthet Furtwängler eine weitere Verdeutlichung der Fesselung. Eine solche wäre allerdings dringend zu wünschen. Denn in jenem Ring, der nicht einmal durch eine Kette mit irgend einem anderen Gegenstand, etwa der übrigens dem Bronzeoriginal natürlich fremden Baumstütze, in Verbindung gebracht ist, der dem Träger überdies nicht das geringste Hindernis, nicht die kleinste Unbequemlichkeit bereiten kann, würde ein Unbefangener niemals eine Fessel vermuthen. Und sollen wir auch dem schlechtesten römischen Kopisten eine solche ebenso geschmacklose wie unklare Anspielung zutrauen? Sollen wir ihm zutrauen, dass er das unsichtbare Netz, das das auf der Kline liegende Paar umschlingt, durch einen Reifen angedeutet haben sollte, den der ruhig allein dastehende Ares trägt? Wenn der Ring sich an den anderen Repliken nicht findet, so darf nicht vergessen werden, dass eben die Borghesische Statue das beste erhaltene Exemplar ist. Der Gegenstand mochte immerhin weggelassen werden können, ohne dass das Verständnis der Figur dadurch wesentlich beeinträchtigt wurde, aber mit der Bedeutung derselben kann er nicht in Widerspruch gestanden haben; vielmehr wird man mit Friederichs⁴⁾ daran festhalten müssen, dass er „einen für die Auffassung der ganzen Statue wichtigen Gedanken enthält.“ Natürlich kann der Ring auch keine *ἐπισημεία* sein, wie Welcker⁵⁾ und Ulrichs⁶⁾ annahmen, schon darum nicht, weil er sich dann, wie Friederichs richtig bemerkt, an beiden Knöcheln finden müsste. Der Gegenstand ist aber gar nicht etwas so Unbekanntes oder auf antiken Denkmälern Unerhörtes; nur weil es befremdete, ihn bei einem Krieger zu finden, hat man sich wohl gescheut, ihm seinen richtigen Namen zu geben. Es ist eine Fussspange aus edlem Metall, vermuthlich aus Gold, wie wir sie allerdings sonst nur bei Frauen und zierlichen Jünglingen oder Knaben, vor allem bei Eroten zu finden pflegen.⁷⁾ Der Krieger, wer er auch sein mag, liebt also weiblichen Putz, und dazu stimmen die wolgepflegten langen Locken, die zierlich geordnet über die Schläfen auf die Wangen herabfallen.

Hinsichtlich des Gesamteindrucks des Körpers vermag ich Friederichs nicht beizustimmen. Gewiss ist es ein kräftiger Krieger, die breite Brust, die starken Arme zeugen von grosser, in beständiger Uebung gestählter Kraft, aber schwer möchte ich die Gestalt darum nicht nennen. Ebenso-

³⁾ Eine sichere Replik in den Uffizien (Dütschke 24, Clarac 635, 1434); über die übrigen angeblichen Repliken s. unten S. 23 A. 12.

⁴⁾ Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke S. 472 Nr. 1298.

⁵⁾ Bonner Kunstmuseum S. 31.

⁶⁾ Ueber die Gruppe des Pasquino S. 37.

⁷⁾ Vgl. z. B. die Iphigeneia auf dem pompejanischen Bild, Arch. Zeit. XXXIII 1874 Taf. 13, den toten Knaben auf dem Krater des Lasimos, Millin, *Peint. de vases* II 35, die Nike auf der Rückseite der Perservase, den Eros in der Terrakottagruppe bei Furtwängler Samml. Sabouloff II 135 u. s. w. Euphronios giebt ihm dem Theseus in der Scene mit Amphitrite, Peithinos dem jugendlichen Peleus beim Ringkampf mit Thetis. Auf die letzteren beiden Parallelen hat schon Welcker a. a. O. hingewiesen.

wenig kann ich mit Furtwängler einen trüben, trotzigem Ernst, sondern nur ein weiches Hinträumen mit einem Hauch von Sinnlichkeit in den Zügen finden. Es ist ein starker, schöner, sich seiner Schönheit bewusster und auf ihre Erhöhung bedachter Mann, tüchtig „in der Männerschlacht, wie auch im kleinen Kriege mit den schönsten Frauen.“ Nicht ohne Grund ist diese Statue das Ideal des Empire geworden.

Aber wer ist dieser Krieger, der Schönheit und Kraft, Eleganz und Kriegsmuth in so merkwürdiger Weise paart, der im Schmuck des Helms träumerisch sinnend dasteht? In dem Kreis der Götter und Heroen, in dem wir die Benennung zu suchen haben, kenne ich nur einen, auf den alle Züge der Statue passen, auf diesen aber in hohem Grade, Paris, d. h. nicht der weichliche Paris der hellenistischen Zeit, sondern der Paris der Euripides, der von einer Bärin gesäugt ist und schon als Knabe die Räuber bezwingt.

Ich hoffe nicht dem Einwurf zu begegnen, dass Paris in asiatischer Tracht dargestellt sein müsste. Wenn diese Forderung für die hellenistische und römische Zeit unbedingte Geltung haben sollte, was ich dahingestellt lasse, auf das fünfte und vierte Jahrhundert darf sie gewiss nicht ausgedehnt werden. Bekanntlich erhält Paris die phrygische Tracht zuerst in der Malerei, und zwar zunächst nur beim Urtheil über die Göttinnen; dann wird sie auch auf die Darstellung der Werbung um Helena und ihrer Entführung übertragen.⁸⁾ In der Poesie erscheint sie zuerst bei Euripides im *Kyklops* (V. 183), den ich schon aus diesem Grunde nicht so hoch hinaufdatieren möchte, wie es Kaibel (*Herm.* XXX 1895 S. 85) thut. Aber ich möchte bezweifeln, ob selbst ein Maler des ausgehenden fünften oder beginnenden vierten Jahrhunderts, wenn er den Paris auf dem Schlachtfeld, etwa in der von Duris dargestellten Scene⁹⁾, hätte malen wollen, ihm die phrygische Tracht gegeben hätte. Dass vollends die in der Darstellung des Nackten schwelgende Plastik sich dieser Neuerung gegenüber spröde verhalten haben wird, dürfen wir unbedenklich voraussetzen. Zeigt doch noch das auf ein Vorbild des vierten Jahrhunderts zurückgehende Neapler Relief¹⁰⁾ den Paris selbst in der Scene mit Helena in heroischer Nacktheit.

Der Dekoration des Helmes, Greife an der Kappe, Hunde am Schirme, wird man schwerlich symbolische Bedeutung beimessen dürfen. Sollte aber eine solche doch gesucht werden, so lassen sich die Hunde mit demselben Recht als Anspielung auf das einstige Hirtenleben des Paris, wie als die heiligen Thiere des Ares¹¹⁾ auffassen, und der Eros, den die jetzt im Museo Torlonia befindliche, einstmal Guistinianische Replik des Kopfes zeigt, würde für diesen ebenso gut passen, wie für jenen. Die Greife aber haben mit Ares so wenig etwas zu thun, wie mit Paris -- und der Athena Parthenos, deren Helm sie bekanntlich gleichfalls zieren.¹²⁾

⁸⁾ S. *Hiupersis* S. 35. Stephani, *Compte rendu* 1861 pl. 5, Brunn, Vorlegeblätter 10a.

⁹⁾ Vgl. XV Hallisches Winckelmannsprogramm S. 7.

¹⁰⁾ Hauser, die Neuattischen Reliefs S. 155 f.

¹¹⁾ Dilthey, *Jahrbücher des Vereins für Alterthumsfreunde im Rheinlande* LIII S. 31.

¹²⁾ Die von Dilthey a. a. O. S. 29 mit dem Ares Borghese zusammengestellten Statuen könnten schon wegen der Verschiedenheit des Kopfes nicht mit ihm zusammengehören. Auch deutet der pathetisch erhobene Arm auf eine spätere

Man wird längst errathen haben, dass ich den sog. Ares Borghese für den Paris des Euphranor halte, von dem das bei Plinius XXXIV 77 erhaltene, rhetorisch zugespitzte Kunsturtheil rühmt, *quod omnia simul intelleguntur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector*. Dass der Paris des Euphranor in einer der drei hier genannten Situationen dargestellt gewesen sei, liegt in diesen Worten keineswegs, wird vielmehr durch sie ausgeschlossen. Paris kann danach überhaupt in keinem bestimmten Moment gedacht gewesen sein; aber seine Erscheinung liess erkennen, dass er es war, der über die Schönheit der Göttinnen zu Gericht gesessen, der das Herz der Helena bezaubert, der den Achill mit todbringendem Pfeil getroffen hatte. Schon aus diesem Grunde vermag ich der Meinung Helbig's¹³⁾ nicht zuzustimmen, dass der aus Pal. Alttemp's in den Vatican gelangte Paris der des Euphranor sei; denn dieser ist in einer bestimmten Situation, als Richter über die Göttinnen gedacht¹⁴⁾ und wenn man ihm auch den Liebhaber der Helena ansehen kann, den Mörder des Achilleus in ihm zu erkennen, hält recht schwer. Hingegen wird man kaum in Abrede stellen können, dass jenes Apophthegma auf die Borghesische Statue vorzüglich passt, in der sich thatsächlich eine weichliche Schönheit und eine weitgehende Sucht zu gefallen mit kriegerischer Entschlossenheit verbindet. Giebt man der Figur in der linken Hand den Bogen, in die rechte Hand einen Pfeil, oder den am Tragriemen gehaltenen Köcher, so wird der Gedanke an den *interfector Achillis* dem Beschauer noch näher gelegt, und man kann den sinnenden Ausdruck des Gesichts dahin deuten, dass Paris seine That plant, ohne dass er deshalb im Moment vor dem Schuss gedacht zu sein braucht. Leider kann ich im Augenblick nicht konstatieren, wie sich die einzelnen Repliken hinsichtlich des Helmbuschs verhalten. An dem schönen Münchener Kopf¹⁵⁾ ist er ergänzt; auch an dem borghesischen Exemplar scheint der Bügel keinen Bruch und der Nacken keine Ansatzspur aufzuweisen, die auf sein einstiges Vorhandensein deuten könnte. Fehlte er der Statue in der That, so würden wir darin ein sicheres Anzeichen dafür, dass die Figur als Bogenschütze gedacht war, und somit eine Bestätigung unserer Ergänzung finden dürfen, während andererseits auch der Helmbusch den Bogenschützen nicht ausschliessen würde.

Aber passt denn auch der Stil der Statue zu dem, was wir von Euphranor hören? Ich glaube diese Frage bejahen zu dürfen. Freilich wenn der Tadel des Xenokrates *fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior* (Plin. XXXV 128) wirklich das besagte, was ihn die in der archäologischen Litteratur gegenwärtig herrschende Auffassung besagen lässt, dann würde es mit der

Periode; vielleicht ist in der römischen Zeit der Typus in der That zum Mars umgewandelt worden. Bei jenen Porträt-Gruppen aber, die statt dieses Mars-Typus den Ares Borghese mit einer der Aphrodite von Melos nachgebildeten Frauenfigur verbinden (*Mus. Cap. III 20*), kann man fragen, ob die Besteller sich nicht geradezu als Paris und Helena darstellen lassen wollten. Auf jeden Fall lehren sie, dass in der Kaiserzeit das erotische Element der Statue, das die neueren Besprechungen allzu sehr ausser Acht lassen, noch lebhaft empfunden wurde.

¹³⁾ Führer I 124 f. No. 186, vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 591 A. 5.

¹⁴⁾ Auch der Apfel, der allerdings auf Ergänzung beruht, darf für die Zeit des Euphranor gewiss noch nicht angenommen werden.

¹⁵⁾ Brunn, Beschr. d. Glyptothek No. 91. An der Florentiner Statue ist der Kopf modern.

Zurückführung der Statue auf Euphranor schlecht bestellt sein. Schon Brunn nämlich hat (Künstlergesch. I 317) unter den *articulis* die Glieder „Arme und Beine im Gegensatz zur Masse des Körpers“ verstanden, das Wort also für völlig gleichbedeutend mit *artus* oder *membra* gehalten, und ähnlich versteht Furtwängler (Meisterwerke S. 579) die Worte so, als seien „Euphranors Figuren in der Gesamtheit des Körpers zu schwächig, an Kopf und Gliedern zu gross gewesen“ und charakterisiert den von ihm dem Euphranor zugesprochenen Dionysos von Tivoli, der ihm als die vortrefflichste Illustration jenes Xenokrateischen Urtheils gilt, dahin, dass er im Vergleich mit dem Apoxyomenos nur aus Kopf und Gliedern zu bestehen scheine. Am Ares Borghese musste nun freilich der Kopf und nicht minder die Arme einem an Lysippische Gestalten gewöhnten Auge zu gross erscheinen; aber das für die Proportionen eigentlich Charakteristische sind, wie von vielen Seiten hervorgehoben ist, die im Verhältnis zu dem kräftigen Rumpf auffallend kurzen Beine. Schwächig ist unter allen Bezeichnungen die am wenigsten auf unsere Statue passende. Aber dass in der That Euphranors Gestalten nicht schwächig gewesen sein können, beweist sein bekanntes und gewiss authentisches Apophthegma über seinen eigenen Theseus und den des Parrhasios, woraus Brunn an einer anderen Stelle seiner Künstlergeschichte (II S. 189) auf eine materielle Kraft in der äusseren Erscheinung, auf etwas Gewaltiges und Imposantes bei den Figuren des Euphranor schliesst. Hierzu stimmt durchaus die *altitudo*, die Varro (*d. v. p. r. fr.* 1), und das *expressisse dignitates heroum*, das Xenokrates (bei Plin. a. a. O.) diesem Künstler zuschreibt. Es geht nicht an, diese drei bei ihrer gegenseitigen Unabhängigkeit schwer ins Gewicht fallenden Zeugnisse einfach zu ignorieren, wozu Furtwängler a. a. O. nicht übel Lust zu haben scheint. Wir müssten einfach bekennen, vor einem unlösbaren Widerspruch zu stehen, wenn die übliche Auffassung jenes Xenokrateischen Urtheils gesichert wäre. Das ist sie aber keineswegs. Gänzlich unberechtigt ist es zunächst, *articuli* auf die Arme und Beine zu beziehen. *articuli* sind bekanntlich die Gelenke, vornehmlich die Gelenke der Finger. Dichter gebrauchen das Wort auch von den Fingern selbst und, da ein grosses Gelenk in der Regel auch eine grosse Bildung der Finger und überhaupt der Hand bedingen wird, kann man das Urtheil auch auf diese ausdehnen, wie ich es (Arch. Märch. S. 76 und oben S. 16) bei dem fast gleichlautenden Urtheil über Zeuxis gethan habe. Dass aber *articuli* auch die Arme und Beine bezeichnen könne, dafür wird sich schwerlich ein Beleg beibringen lassen. Der zweite Theil des Kunsturtheils passt also auf den Ares Borghese, dessen Kopf und dessen rechte Hand¹⁶⁾ von Lysippischem Standpunkt aus entschieden als zu gross bezeichnet werden mussten. Bleibt das *in universitate corporum exilior*. Welches griechische Wort mag Plinius oder Varro mit *exilior* wiedergegeben haben? Ich gebe zu, dass es am nächsten liegt, an *ισχνότερος* oder *λεπτότερος* zu denken. Das thun Brunn und Furtwängler, wenn sie das Wort durch „schwächig“ wiedergeben und letzterer daraus auf eine knappe trockene Formgebung schliesst. Aber damit setzen sie sich, wie wir sahen, in Widerspruch zu andern durchaus einwurfsfreien Zeugnissen. Sollte das griechische Wort nicht vielmehr *βραχύτερος* gewesen sein, und sollte mit diesem „zu niedrig

¹⁶⁾ Obgleich die Finger ergänzt sind, glaube ich das sagen zu dürfen. Die linke Hand ist bekanntlich sammt dem Unterarm modern.

gewachsen“ nicht ein ähnlicher Gesamteindruck bezeichnet worden sein, wie ihn der Ares Borghese mit seinen im Verhältnis zum Rumpf auffallend kurzen Beinen hervorruft? Mein verehrter Freund Hermann Welcker, den ich die Statue von seinem Standpunkt aus zu charakterisieren bat, that dies mit ungefähr folgenden Worten: „Ein kleiner, höchstens mittelgrosser Mann; der Kopf, nicht wie bei den meisten antiken Statuen zu klein, sondern normal (also von Lysippischem Standpunkt aus zu gross), Arme sehr lang, Beine sehr kurz, Hände und Füsse gross, Rumpf kräftig entwickelt, langer Rücken.“ Kommt dieses Urtheil des modernen Anatomen sachlich nicht ganz auf dasselbe hinaus, wie das des alten Sikyonischen Künstlers und Kunsthistorikers, wenn wir *exilior* in der vorgeschlagenen Weise auffassen? Man lasse sich durch den grossen Massstab der Figur über die Kleinheit des Wuchses nicht täuschen; im Kleinen liegt hier vor, was in viel kolossaleren Dimensionen Michel Angelo bei seinem David unternommen hat. Der Tadel des Xenokrates würde also zutreffen. Auf der anderen Seite wird man aber auch das von Xenokrates dem Euphranor gespendete Lob, *usurpasse symmetriam*, vom Standpunkt der Lysippischen Schule aus bei der Statue bestätigt finden, wenn man sie einerseits mit dem Doryphoros und andererseits mit dem Apoxyomenos vergleicht. Dass endlich das *expressisse dignitates heroum* in ganz besonderer Weise auf den Ares Borghese passt, wird Niemand bestreiten wollen.

Aber Euphranor muss auch in manchen Punkten von Polyklet beeinflusst gewesen sein; denn sein Vater der ältere Aristeides, wie sein Sohn zugleich Maler und Bildhauer, war ein Schüler des Polyklet.¹⁷⁾ Aber nach seiner malerischen Thätigkeit wird derselbe Aristeides der attischen Schule zugerechnet.¹⁸⁾ Er muss also eine Art von Ausgleichung des attischen und des peloponnesischen Stiles repräsentiert haben, und seltsam genug kehrt diese Doppelbeziehung in den Ethnika seines Sohnes wieder, den Plinius in dem chronologischen Verzeichnis XXXV 128, also nach Xenokrates, als *Isthmius* bezeichnet, während ihn Plutarch *de gloria Atheniensium* p. 346 A in einer vermuthlich auf pergamenische Quellen zurückgehenden Aufzählung¹⁹⁾ ausdrücklich Athener nennt. In Wahrheit wird er vom Isthmos stammen und in Athen wegen seiner dortigen ausgebreiteten und erfolgreichen Thätigkeit das Ehrenbürgerrecht bekommen haben. Aber die beiden Zeugnisse zeigen doch in sehr charakteristischer Weise, dass ihn sowohl die Attiker als die Sikyonier für sich in Anspruch nahmen. Eine merkwürdige Mischung attischer und peloponnesischer Elemente zeigt nun gerade der Ares Borghese, wie schon daraus erhellt, dass ihn Furtwängler jetzt mit derselben Entschiedenheit dem Alkamenes zuweist, wie früher dem Polykletischen Kreise. Beide Zutheilungen haben ihre Berechtigung. Die Proportionen haben mehr mit Polyklet gemein, als man nach dem Gesamteindruck glauben möchte. So ist zunächst das Verhältnis des Gesichts zur Gesamthöhe ein dem Doryphoros sehr ähnliches²⁰⁾:

¹⁷⁾ Vgl. Arch. March. S. 83. Das Verdienst, die Identität des Bildhauers mit dem älteren Maler dieses Namens zuerst erkannt zu haben, gebührt Kroker, Gleichnamige griech. Künstler 25.

¹⁸⁾ Plin. XXXV. 75; vgl. Arch. March. 84.

¹⁹⁾ Vgl. Marathonschlacht 41.

²⁰⁾ Die Maasse nach Kalkmann, Proportionen des Gesichts (LIII Berliner Winckelmanns-Programm) S. 90 f.

Ares	Höhe 1,995,	Gesichtslänge $201\frac{1}{2}$,
Doryphoros . .	„ 1,980,	„ $199\frac{1}{2}$,
Apoxyomenos .	„ 1,945,	„ 175.

Die Armhaltung ist unbestreitbar die Polykletische; auch die Bildung der Brust und des Rückens dem Doryphoros sehr verwandt. Aber die Beine sind kürzer, die Arme länger geworden. Aehnlich verhält sich der Kopf zu dem des Doryphoros. Die Profillinie ist von unbestreitbarer Aehnlichkeit, ebenso zeigen die Formen der Augen und des Mundes Verwandtschaft. Aber das Gesicht ist oben breiter,²¹⁾ das Oval länger und schmaler geworden.²²⁾ Die Züge sind individueller und durchgeistigter. Man wird Friederichs Recht geben müssen, wenn er sagt: „Der Kopftypus ist z. B. dem Doryphoros verwandt, aber offenbar gehört er einer jüngeren Zeit an. Wir glauben deshalb, dass das Werk in einer von Polyklet abhängigen Kunst entstanden ist, und zwar nach dem Charakter des Kopfes zu schliessen, etwa im vierten Jahrhundert.“²³⁾

Ganz zu demselben Resultat führt eine Prüfung der Ponderation. Das rechte Bein trägt die Hauptlast des Körpers, das linke ist in Schrittstellung vorgesetzt. Man wird sich schwer überreden lassen, dass wir es hier mit einer Vorstufe des Polykletischen Kanon und nicht mit einer Umbildung zu thun haben, die diesen mit Nothwendigkeit voraussetzt. An Stelle des Uebergangs von der Bewegung zur Ruhe, wie Winter die Stellung des Doryphoros treffend charakterisiert hat, ist der Uebergang aus der Ruhe in die beginnende Bewegung getreten; das Standbein ist vertauscht, das Nachziehen des andern Beines durch ein Vorwärtsstellen ersetzt. Ganz ähnlich verhält sich hinsichtlich der Ponderation der Silen mit Dionysosknaben, den ich mit Wolters nur für jünger als Praxiteles, aber doch für das Werk eines Ausläufers seiner Schule ansehen kann, zu den von Praxiteles selbst herrührenden Werken, dem Hermes, dem ausruhenden Satyr, dem Sauroktonos.

Diese bewusste Umgestaltung, namentlich die des Kopfes, beruht aber nicht bloss auf eigener Erfindung, sondern zum guten Theil auf attischem Einfluss, und insofern hat Furtwängler gewiss Recht, wenn er an die Schule des Pheidias erinnert wird und von einem scharfen Gegensatz zu Polyklet spricht. Aber dass derselbe Künstler, der die von Furtwängler so glücklich in der sog. Venus Genetrix wiedererkannte Aphrodite *ἐν κίπροις* geschaffen hat, dass Alkamenes auch den „Ares“ geschaffen haben sollte, scheint mir unglaublich. Dagegen könnte allerdings der von Furtwängler mit unserer Statue zusammengestellte Hephaistos (S. 120) ein Jugendwerk des Euphranor sein²⁴⁾, zumal ein Bild dieses Gottes von seiner Hand durch Dio von Prusa (37, 43) bezeugt ist. Zweifelhafte bin

²¹⁾ Ohrenabstand beim „Ares“ 162, beim Doryphoros 155, Augenabstand $108\frac{3}{4}$ zu $99\frac{3}{4}$.

²²⁾ „Ares“ Auge bis Kinn $134\frac{3}{4}$, Doryphoros $129\frac{3}{4}$.

²³⁾ Aehnlich urtheilen Urlichs Gruppe des Pasquino S. 40 und Dilthey a. a. O. S. 32 f.

²⁴⁾ Wenn Furtwängler a. a. O. S. 579 die künstlerische Thätigkeit des Euphranor erst um 375 beginnen lässt, so ist dieser Ansatz wohl zu tief gegriffen. Dass die Quadriga mit Philipp und Alexander durch die Schlacht bei Chaironeia veranlasst sei, ist eine blosse Hypothese. Schon der sechszehnjährige Alexander konnte ganz gut auf einer Quadriga dargestellt gewesen sein, und so hindert uns nichts, Euphranor schon 390, ja noch früher thätig zu denken.

ich beim Diskobol der *Sala della biga*, der bei aller Aehnlichkeit der Stellung, die hier indessen durch die Situation motiviert ist, doch einen wesentlich anderen Kopftypus zeigt.

Furtwängler selbst hat in seinen Meisterwerken S. 578 ff. aus der Fülle seiner Monumentenkenntnis heraus eine ganze Reihe von Statuen für Euphranor in Anspruch genommen und nach ihnen die Eigenart des Künstlers zu bestimmen gesucht. Von diesen könnte der Dionysos von Tivoli, von dessen stilistischer Analyse Furtwängler ausgeht, wohl mit dem „Ares“ zusammengehen. Die Haltung der Arme ist zwar vertauscht, im übrigen aber dieselbe, die Ponderation verwandt, nur dass das eine Bein nicht vorwärts, sondern zur Seite gestellt ist, die Haltung des Kopfes und des Körpers sehr ähnlich, nicht minder die Formengebung, nur dass beim Dionysos alles viel weichlicher, fast weiblich ist. Von beinahe verblüffender Aehnlichkeit sind beide Figuren in der Profilsicht von der rechten Seite, und ganz besonders mag noch auf ein Detail, die über die Schläfe herabfallende Locke, hingewiesen werden, wenn sie auch bei Dionysos bedeutend kleiner gebildet ist, als beim „Ares“. Jedenfalls ist die Uebereinstimmung des Dionysos mit dem Ares mindestens ebenso gross, wie mit dem Bronze-Apollo des Britischen Museums und der Dresdener Statue, die Furtwängler mit jenem zusammenstellt.

Die erste Gruppe, der von Furtwängler dem Euphranor zugewiesenen Werke, die von ihm auf das Schema des Idolino zurückgeführt wird, kann also neben dem „Ares“ diesem Meister sehr wohl gelassen werden; ja sie würde, falls sich Furtwänglers Zuweisung mit der Zeit noch zu grösserer Evidenz bringen liesse, unserer Ansicht zur Bestätigung dienen können.

Von der zweiten Gruppe, die Furtwängler einer früheren Periode des Künstlers zuschreibt und an deren Spitze er den von ihm als Apollon Patroos angesprochenen sog. Adonis des Capitolinischen Museums stellt, ist der Ares Borghese allerdings recht verschieden. Aber auch hier ist die Verschiedenheit nicht grösser, als sie zwischen den beiden Gruppen überhaupt besteht und von Furtwängler selbst zugestanden wird. Wer dem Euphranor zutraut, dass er sowohl den Dionysos von Tivoli als den Adonis geschaffen hat, wird ihm auch den Ares lassen können. Ist doch die Zurückführung auf Euphranor bei dieser Gruppe nur um den Preis der immerhin gewagten Hypothese zu gewinnen gewesen, dass sich das Urtheil des Xenokrates nur auf die erste jüngere Reihe beziehe, für die zweite ältere aber nicht gelte. Aber selbst wenn Furtwängler auch hier, wie in so vielen Fällen, das Richtige gesehen haben sollte, — die Zeit wird hierüber wie über viele andere Fragen, die in jenem einen gewaltigen Fortschritt unserer Wissenschaft bedeutenden Werke angeregt worden sind, das letzte Wort zu sprechen haben —, darauf muss ich schon jetzt bestehen, dass der von Furtwängler dieser zweiten Gruppe gezählte weichlich schwärmerische Jünglingskopf mit der phrygischen Mütze, das uns in mannigfachen Brechungen erhaltene Parisideal der hellenistischen und der römischen Zeit, mit Euphranor nichts zu thun haben, nicht der berühmte Paris des Euphranor sein kann. Mag man den epigrammatischen oder richtiger rhetorischen Kunsturtheilen noch so viel Uebertreibungen zutrauen, ihre Pointe wird man ihnen doch lassen müssen. Wer aber würde seine Betrachtung dieses ganz in Liebesehnsucht aufgehenden Kopfes mit dem Ausruf schliessen: *et tamen interfector Achillis?* Darin hat Furtwängler ja gewiss Recht; von dem Paris des Euphranor müssen Nachbildungen erhalten sein; aber er durfte nicht unter den jugendlichen Köpfen mit phrygischer Mütze nach ihnen suchen. Der

Paris des Euphranor trug einen Helm, es ist der Ares Borghese. Er war nicht mit Rosen aufgefüttert, sondern mit Fleisch der Rinder. Paris Alexandros nennt ihn, wohl nicht ohne Absicht, das Kunsturtheil.

Täuschen wir uns nun nicht darin, dass zwischen dem Apobates auf jenem Gemälde aus dem Kreise des Zeuxis und dem Ares Borghese oder, wie wir jetzt sagen dürfen, den Paris des Euphranor, eine mehr als zufällige Aehnlichkeit besteht, so fällt auch auf Euphranors Stellung in der Malerei ein neues Licht. Die attische Malerschule, deren dritte Generation er und sein Bruder Nikomachos repräsentieren, wird eröffnet durch Euxeinidas, einen Mann, von dem ausser dem Namen nichts überliefert ist, weder was er gemalt, noch wer sein eigener Lehrer gewesen. Wenn nun dieser Maler, wie es scheint von Xenokrates, in dasselbe allerdings zu tief gegriffene Epochenjahr Ol. 95, 4 gesetzt wird wie Zeuxis²⁵⁾, und wir bei seinem Enkelschüler Anklänge an Zeuxis finden, ist da nicht der Schluss einfach gegeben, dass Euxeinidas der Schule des Zeuxis angehört hat, dass er es gewesen ist, der in Athen, wo sich der Meister selbst doch nur vorübergehend aufgehalten hat, die neue Erfindung des Meisters gelehrt und mit einem Worte Schule gemacht hat? Das Apophthegma über den Herakles des Parrhasios, auf das ich oben angespielt habe, scheint auf einen ähnlichen Gegensatz zwischen Euphranor und dem Haupt der asiatischen Schule hinzuweisen, wie er zwischen diesem und Zeuxis bestand. Ist das richtig, so würde Euphranor die bei Zeuxis einsetzende Entwicklung fortgesetzt haben und in gewissem Sinne das Bindeglied zwischen diesem und dem grössten Meister, den diese Schule im vierten Jahrhundert hervorgebracht hat, dem jüngeren Aristeides, darstellen.

Und nun beachte man, welche grosse Rolle in dieser Schule die Darstellung des Pferdes, speziell die der Quadriga, spielt. Aristeides der Aeltere bildet *quadrigas bigasque* aus Erz (Plin. XXXIV 72) und malt *currentes quadrigas* (XXXV 99); Euphranor selbst bildet gleichfalls aus Erz *quadrigas bigasque*, darunter die mit Philipp und Alexander (XXXIV 78), und malt die Reiterschlacht bei Mantinea (*τῆν ἐν Μαντινείᾳ πρὸς Ἑλλαμεινῶνδαν ἱππομαχίαν* Plut. d. glor. Ath. 2 p. 346 A; *equestre proelium* Plin. XXXV 129); sein Bruder Nikomachos schafft den Raub der Kore und die *Victoria quadrigam in sublime rapiens* (XXXV 108), Bilder, auf deren bekannten Nachbildungen auf römischen Sarkophagen²⁶⁾ und den Münzen der gens Plancia²⁷⁾ die Gespanne sich wie eine geniale Weiterbildung der Quadriga unseres Marmorbildes ausnehmen, und endlich von einem Schüler des Nikomachos, von Philoxenos von Eretria, rührt aller Wahrscheinlichkeit nach das Original des Alexandermosaiks her²⁸⁾, mit seinen kühnen Pferdedarstellungen der Endpunkt einer Entwicklungsreihe, die mit diesem Votivgemälde aus der Schule des Zeuxis beginnt.

²⁵⁾ S. Archäolog. March. 91.

²⁶⁾ S. namentlich *Annali dell' Inst.* 1866 *tav. d' agg.* S, Stephani *Parerga archaeologica* XXVI, Overbeck *Kunstmythologie* Taf. XVII 2. 6.

²⁷⁾ S. O. Schuchardt, Nikomachos.

²⁸⁾ Michaelis, *Jahrb. d. Arch. Inst.* VIII 1893 S. 134. Vgl. *Marathonschlacht* S. 100.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.



Figure 1. The Great Court, Karnak, Egypt.

Verlag von MAX NIEMEYER in Halle.

- Heydemann, H.**, Nereiden mit den Waffen des Achill. Ein Beitrag zur Kunstmythologie. Fol.
Mit 5 Tafeln. 1879. Mk 8,00.
- Heydemann, H., Hallische Winckelmannsprogramme.** No. I—XIII. 4°.
- I. Zeus im Gigantenkampfe. Mit 1 Tafel. 1876. Mk 2,00.
- II. Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten.
1877. Mk 3,00.
- III. Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. Mit 6 Tafeln
und 7 Holzschnitten. 1878. Mk 10,00.
- IV. Verhüllte Tänzerin. Bronze im Museum zu Turin. Mit einer Tafel und zwei Holz-
schnitten. 1879. Mk 2,00.
- V. Satyr- und Bakchennamen. Mit einer Doppeltafel. 1880. Mk 3,00.
- VI. Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura. Mit 1 Doppeltafel. 1881. Mk 2,00.
- VII. Terracotten aus dem Museo Nazionale zu Neapel. Mit drei Tafeln und einem Holz-
schnitt. 1882. Mk 3,00.
- VIII. Alexander der Grosse und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern.
Mit 1 Doppeltafel und 2 Holzschnitten. 1883. Mk 2,00.
- IX. Vase Caputi mit Theaterdarstellungen. Mit zwei Tafeln und zwei Holzschnitten. 1884.
Mk 2,00.
- X. Dionysos Geburt und Kindheit. Mit 1 Doppeltafel und 1 Holzschnitt. 1885. Mk 4,00.
- XI. Jason in Kolchis. Mit 1 Doppeltafel. 1886. Mk 2,00.
- XII. Pariser Antiken. Mit 2 Tafeln und 8 Holzschnitten. 1887. Mk 7,00.
- XIII. Marmorkopf Riccardi. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1888. Mk 2,00.
- Robert, C., Hallische Winckelmannsprogramme.**
- XIV. Der Pasiphae-Sarkophag. Mit 4 Tafeln. 1890. Mk 2,00.
- XV. Scenen der Ilias und Aithiopis auf einer Vase der Sammlung des Grafen Mich. Tyskiewicz.
Mit 17 Textfiguren und zwei farbigen Tafeln. Folio. 1891. Mk 10,00.
- XVI. Die Nekyia des Polygnot. Mit einer Tafel und sechs Textabbildungen. 4°. 1892.
Mk 8,00.
- XVII. Die Iliupersis des Polygnot. Mit einer Tafel und zwei Textabbildungen. 4°. 1893.
Mk 8,00.
- XVIII. Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot. Mit einer Tafel
und zwölf Textabbildungen. 4°. 1895. Mk 12,00.