

Der Feueranbläser und der Dornauszieher.

Hierzu Tafel I und II.

I.

Wer das Nationalmuseum von Neapel besucht hat, wird sich einer etwa halblebensgrossen Marmorgruppe erinnern, welche im sogenannten 'Portico dei Balbi' aufgestellt ist und mit dem Namen 'il sacrificio a Cerere' bezeichnet zu werden pflegt. Der ungünstige Standort, die trotz des aufgewendeten Fleisses und guten Willens unscheinbare Arbeit, der wenig ansprechende Inhalt der Darstellung — es handelt sich um das Opfer eines Schweines — sowie die unerfreuliche Composition, das mögen die Gründe gewesen sein, warum diese Gruppe bis jetzt ziemlich unbeachtet blieb und nicht die Bedeutung erlangte, die nur die Vergleichung mit anderen Kunstwerken ihr zu Theil werden lassen konnte.

Diese letztere und die aus ihr sich ergebenden Schlüsse bilden den Inhalt der vorliegenden Untersuchung. Die neapolitaner Gruppe ist ihr Ausgangspunkt gewesen, sie möge daher an erster Stelle behandelt werden.

Zur rechten Seite¹ erblickt der Beschauer einen geräumigen im Grundriss vollkommen runden Kessel², der auf drei Steinen über einem schwachen Feuer ruht. Er ist durchaus schmucklos; sein Boden hat die Gestalt einer umgekehrten Flachkuppel, eine Einzelheit, die immerhin nicht ganz ohne Interesse ist, wie sich im weiteren Verlaufe herausstellen wird. An der Seite hat er zwei bewegliche ringförmige Henkel, deren Verbindungslinie nach der gegenwärtigen Aufstellung die Gesichtssache bildet. Mit dem Kopfe nach rechts liegt über ihm ein als männlich gekennzeichnetes Schwein.

¹ Publ. bei Clarac IV pl. 742, s. die beiliegende Tafel I.

² Wohl ein κριβανός: vgl. Aesch. fr. 302 N. ἐγὼ δὲ χοῖρον . . . τόνδ' ἐν βοθοῦντι κριβάνῳ θήσω.

Links hinter dem Kessel befindet sich eine stehende männliche Figur. Der Oberkörper ist vornübergebeugt, ohne jedoch aus dem Gleichgewicht zu kommen, und dabei etwas nach links gewandt, wenn auch nicht so weit, dass die Körperachse der entsprechenden Sehne des Kesselkreises parallel wäre. Die Beine sind gespreizt und bilden, da das linke zugleich stark eingeknickt ist, einen etwas stumpfen Winkel; der linke Unterschenkel ist dicht an die Kesselwand geschmiegt, das rechte Bein zurückgestellt und nur wenig gebogen. Die linke Schulter ist in Folge der starken Neigung des Körpers nach dieser Seite bedeutend niedriger als die rechte, der linke Oberarm ist gesenkt; an der richtigen Ergänzung des gehoben vorgestreckten rechten Armes kann angesichts der Hebung der rechten Brust sowie der Lage des antiken Schulteransatzes kein Zweifel bestehen. Die ganze Gewandung des Mannes besteht aus einem in zwei Lagen gefalteten Ziegenfelle, das er sich schurzartig um die Lenden gebunden hat, und zwar so, dass nur der Glutaeus und der obere Theil der Oberschenkel verdeckt, die Scham dagegen dem Blicke völlig blosgestellt ist. Mit der Linken hat er das linke Hinterbein des Schweines angefasst; über das Motiv des rechten Armes soll unten im Zusammenhange gehandelt werden.

Links vor dem Kessel erblicken wir eine zweite, kauernde Figur. Der junge Mann ist im Begriffe, zu den dreien unter dem Kessel brennenden Scheiten ein viertes nachzulegen; vorerst bläst er mit vollen Backen in das Feuer hinein. Seine Stellung ist dieser unbequemen Beschäftigung gemäss verschränkt; jede der vier Extremitäten hat etwas an der Körperlast zu tragen. Am stärksten ist der vollauf tretende rechte Fuss beschwert, der aber doch nicht genau unter den Schwerpunkt der Figur zu liegen kommt, so dass auch die rechte Hand, dieselbe die das Scheit am Boden hält, etwas belastet ist. Der linke Fuss hat als Stütze keine wesentliche Bedeutung; er ist auf die Spitze gestellt, das Bein in's Knie gebogen, doch berührt die Kniescheibe den Boden nicht; ja ihre Lage ist sogar noch etwas höher als die des Knöchels. Die linke Hand endlich, die auf dem Kessel ruht, dient nur dazu, den Jüngling nicht linksüber das Gleichgewicht verlieren zu lassen, was sonst bei der excentrischen Stellung der Füße mit Nothwendigkeit eintreten müsste; wir haben sie uns bei der schwanken Lage des Kessels möglichst leicht aufgelegt zu denken. Der Oberkörper ist, soweit es thunlich war, nach rechts herumgedreht; die Spannung der Muskeln ist

dabei die höchst erreichbare. Die Gewandung dieser Figur besteht gleichfalls nur aus einem Ziegenfelle; dasselbe ist ebenso gebunden, wie bei der erstbesprochenen.

Ueber den Fundort der Gruppe ist nichts bekannt. Sie kam mit der farnesischen Sammlung nach Neapel und wird zum ersten Mal im 'Inventario del Nuovo Museo e della fabbrica di porcellana di Napoli' (herausgegeben von Fiorelli in den 'Documenti inediti' I p. 166 ff.), das im Jahre 1796 angefertigt wurde, unter No. 234 folgendermassen beschrieben: Gruppo di due figure che portano un porco, alto con sua pianta palmi $2\frac{3}{4}$, è di bellissima scultura per la naturale espressione di tutte le figure, merita ristauero con rifarsi le due teste delle figure, le braccia e gambe, porzione del porco e basamento. Diesem Wunsche wurde in späterer Zeit entsprochen; man benutzte dabei einige wiedergefundene Theile der ursprünglichen Gruppe, darunter namentlich den Kopf der kauernenden Figur, und liess die antike Basis in eine viereckige Plinthe ein. In diesem Zustande wurde die Gruppe von Clarac skizzirt und von Gerhard¹ und Finati² beschrieben. Noch später wurde die Plinthe wieder entfernt.

Die modernen Ergänzungen sind nicht immer mit Sicherheit zu erkennen, da bei der Restauration einzelne Theile reichlich mit Gyps überstrichen worden sind. Nach genauer Prüfung kam ich zu folgenden Ergebnissen.

Sicher modern ist der Kopf der stehenden Figur, der sehr gegen den Stil des Uebrigen verstösst. Der rechte Arm ist mehrfach gebrochen, und besteht aus folgenden Stücken: a) der Hand mit dem an der Spitze aus Gyps ergänzten und theilweise wieder abgebrochenen Schabeisen; diese ist sicher modern, wie schon die Gesuchtheit der Arbeit an den Fältchen zwischen den Fingergelenken sowie an den vorstehenden Knochen, wo die Hand in die Finger übergeht, beweist; b) dem Unterarme vom Handgelenk bis über den Ellbogen an der äusseren und bis zur Schulter an der inneren Seite; antik; c) dem Muskelstück an der äusseren Seite bis zur Schulter und d) der Schulter; ob diese beiden Stücke antik oder modern seien, ist nicht zu entscheiden. — Der linke Arm ist an der Mitte des Oberarms und dem Handgelenk gebrochen. Die Hand hängt mit dem Kessel zusammen und ist antik, über das Alter des Zwischenstückes gestattet die Gyps-

¹ Neapels antike Bildwerke S. 13.

² Museo Borbonico I 22.

hülle kein Urtheil, jedenfalls aber ist das Motiv durch den Oberarm und die Hand gegeben. — Der rechte Unterschenkel und Fuss bis auf die Zehen, welche mit der Basis zusammenhängen und antik sind, scheint modern. — Das linke Bein ist am Knie gebrochen, doch hängt der Unterschenkel mit dem Kessel zusammen und ist antik.

An der kauernenden Figur ist der Kopf mit einem Stück des Halses und der rechten Schulter, wie gesagt antik. — Der linke Arm ist an der Mitte des Oberarms und am Handgelenk gebrochen; die Hand hängt mit dem Kessel zusammen und ist antik, das Zwischenstück gewiss modern; doch ist auch hier die Richtigkeit der Ergänzung durch die Lage der antiken Theile verbürgt. — Der rechte Arm ist unterhalb der Achselhöhle, am Ellbogen und am Handgelenk gebrochen; die Hand hängt mit der Basis zusammen und ist antik, der Oberarm scheint es gleichfalls zu sein; der Unterarm ist modern. — Das rechte Bein ist etwas unterhalb des Knies, das linke etwa an der Mitte des Oberschenkels gebrochen; beide Unterschenkel hängen mit dem Stücke *ab* der Basis (s. die Zeichnung auf S. 80), das seinerseits von der Gesamtbasis abgebrochen ist, und dadurch mit einander zusammen; und so sehr es befremden mag, dass ein dem Bruche so ausgesetztes Stück sich als ein Ganzes erhalten hat, so bietet doch die Gleichartigkeit des Marmors, der Corrosion, endlich der Arbeit — die mit der Arbeit z. B. an der r. Hand der stehenden Figur nichts gemein hat, dagegen mit der an den sicher antiken Extremitäten durchaus übereinstimmt — genügende Gewähr für die Echtheit der betreffenden Theile.

Im übrigen ist der Kopf des Schweines aus Marmor, dessen rechtes Ohr und beide Vorderpfoten aus Gyps ergänzt; bei der Ergänzung wurde der Haltbarkeit wegen in die Kesselstütze unterhalb des Schweines ein noch vorhandener hölzerner Stift hineingetrieben, was einen Riss in den Kesselstützen zur Folge hatte. Die Basis ist der Hauptsache nach antik; inwiefern der Verfasser des Inventario, der ihre Restauration wünschte, im Recht war, werden wir weiter unten sehen.

Die Gruppe kann demnach wohl erhalten genannt werden, und an den wenigen Ergänzungen ist, wenn man von dem Kopfe und der rechten Hand der stehenden Figur absieht, durchaus nichts anzusetzen. Nun ist aber die weitere Frage zu stellen: ist sie in ihrer jetzigen Gestalt vollständig?

Auf den ersten Blick könnte man geneigt sein, die Frage

zu bejahen. Der äussere Eindruck ist befriedigend, die Composition lässt anscheinend nichts vermissen. Wir haben eine regelmässige pyramidale Aufstellung der Figuren vor uns; im Hintergrunde, genau in der Mitte, ragt die Gestalt des stehenden Mannes am höchsten empor; rechts und links senkt sich die Gruppe durchaus gleichmässig in ihren beiden anderen Bestandtheilen. Die Composition ist streng symmetrisch, man darf sogar behaupten, dass jedes weitere Element eine empfindliche Störung des wohlthuenden Eindrucks zur Folge haben würde.

Doch würde es das, wohlverstanden, nur unter der Voraussetzung, dass der Augenpunkt, von dem aus die Gruppe jetzt betrachtet zu werden pflegt, auch der vom Künstler beabsichtigte sei. Und diese Voraussetzung erweist sich bei aufmerksamerer Betrachtung der einzelnen Theile der Gruppe als irrig.

Zunächst ergeben sich Einwände rein ästhetischen Charakters gegen sie. Die kauernde Figur stellt sich in sehr unangenehmer Verkürzung dar; von der stehenden ist der ganze Unterkörper theils durch die kauernde Figur, theils durch den Kessel verdeckt; endlich bleibt das Motiv der linken Hand der stehenden Figur, deren ganzer Arm beinahe durch das Schwein verdeckt wird, völlig räthselhaft. Wie triftig namentlich der letzte Einwand ist, davon kann sich jeder überzeugen, der — wie einst der Verfasser — Gelegenheit hat, in Neapel längere Zeit vor der Gruppe zuzubringen und das Verhalten des Publikums ihr gegenüber zu beobachten; von allen denen, welche der Gruppe ihre Aufmerksamkeit schenken, versäumt es kaum einer, auf den Zehen über den Rücken des Schweines hinüber einen Blick nach der linken Hand der stehenden Figur zu werfen, um sich über die Bedeutung derselben aufzuklären; ein unbequemes Auskunftsmittel, das unmöglich in der Absicht des Künstlers gelegen haben kann.

Doch können wir die Beweiskraft dieser Aussetzungen leicht durch Einwände, ich möchte sagen, mathematischer Art verstärken. Stellt es sich bei eingehender Betrachtung der Gruppe heraus, dass einzelne Theile derselben vernachlässigt, einzelne mit grösserer Sorgfalt gearbeitet sind, so haben wir uns für denjenigen Augenpunkt zu entscheiden, bei dem die ersteren dem Blicke entzogen, die letzteren demselben vorzugsweise blossgestellt werden.

Dies trifft nun bei der jetzigen Stellung der Gruppe nicht zu. Nachlässig behandelt ist zunächst die Seitenfläche des Kessels unterhalb der linken Hand der kauernenden Figur, die jeder

Glättung entbehrt. Sollte das Stück, wie wir annehmen müssen, dem Auge entzogen werden, so konnte dies nur durch die linke Schulter der genannten Figur geschehen, dann werden wir aber gezwungen, die gegenwärtige Gesichtssachse xx^1 (s. die Figur auf S. 80) zu verlassen und uns in der Richtung des Bogens tu zurückzuziehen.

Eben dahin führt uns die Betrachtung der Behandlungsweise, welche der Künstler den Schamtheilen der beiden Figuren hat angedeihen lassen. Es ist im Vorhergehenden darauf hingewiesen worden, dass dieselben bei keiner von beiden durch das Schurzfell verdeckt werden. Nun ist die Arbeit an denjenigen der stehenden Figur von auffallender Roheit; die Schamhaare sind durch elf Rohrlöcher ausgedrückt, und wir würden uns daraufhin berechtigt fühlen, unser Exemplar in die späteste Zeit römischer Kunst herunter zu datiren, wenn uns die einfach geschmackvolle Art der Haarbehandlung am Kopfe der kauernden Figur nicht eines besseren belehrte. Ein solcher Widerspruch in der Behandlungsweise desselben Gegenstandes ist nur unter der Annahme erklärlich, dass die Schamtheile nicht gesehen werden sollten. Dasselbe gilt von der kauernden Figur, bei der sich der Künstler der Mühe, die Schamtheile plastisch darzustellen, gänzlich überhoben hat.

Suchen wir demnach einen Augenpunkt, von dem aus die Geschlechtstheile beider Figuren unsichtbar werden, so werden wir wiederum auf den Bogen tu gewiesen. Zwischen u und x ist bei hohem Augenpunkt die Scham der kauernden Figur allerdings durch die rechte Seite derselben verdeckt, die der stehenden dagegen blossgestellt; bei niedrigem Augenpunkt werden umgekehrt die Schamtheile der stehenden Figur durch den Kessel verdeckt, dafür aber die der kauernden enthüllt. Erst vom Punkte u nach links werden die Schamtheile beider Figuren in gleicher Weise durch die Schurzfelle unsichtbar.

Bleiben wir also bei der Linie uu^1 — eine Verlegung des Augenpunktes zu weit nach t hin würde die Erscheinung der kauernden Figur beeinträchtigen, — so sind auch die Bedenken, welche sich bei dem jetzigen Augenpunkte ergeben, auf's beste beseitigt. Der linke Arm der stehenden Figur wird sichtbar, das Motiv der Hand tritt deutlich zu Tage; das rechte Bein wird gleichfalls blossgestellt, und über den linken Unterschenkel ist wenigstens keine Unsicherheit möglich. Die kauernde Figur endlich stellt sich in der denkbar günstigsten Weise dar; die schön-geschwungene Rückenlinie tritt voll zu Tage, die Extremitäten

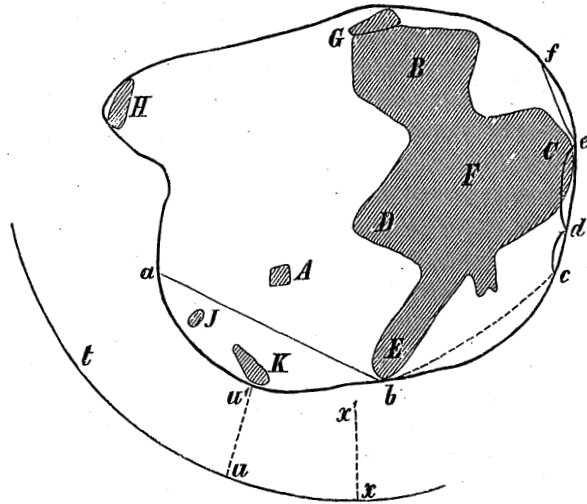
heben sich auf's deutlichste von einander ab; das Gesicht, das der Künstler nur ganz oben hin bearbeitet hat, erscheint dem Beschauer abgewandt; dagegen wird ihm die Möglichkeit gegeben, die sorgfältige Arbeit an der hinteren Seite des Schurzfeldes zu würdigen, wo der Künstler jedes Fältchen liebevoll ausgeführt hat. Auch ist es ein Gewinn, wenn die stehende Figur im Profil gesehen wird; dadurch tritt die linke Seite derselben hinter die in der Ausführung bevorzugte rechte zurück und wird durch sie verdeckt.

Ist aber durch diese Auseinandersetzung die Annahme der Linie uu^1 als Gesichtssachse hinlänglich gesichert, so sieht jeder ein, dass die Gruppe dadurch jede Symmetrie eingebüsst hat. Die stehende Figur, die wir vorhin in der Mitte aufragen sahen, tritt bei der nun erfolgten Drehung zuäusserst nach links, die beiden anderen Bestandtheile, die sich vorhin symmetrisch um die stehende Figur gruppirt, treten nun beide auf die rechte Seite der letzteren, und der schlaff herabhängende Schweinskopf bildet den wenig erfreulichen Abschluss der Gruppe nach rechts. Der höchsten Erhebung links entspricht die tiefste Senkung rechts; ungeschickter konnte eine Gruppe nicht componirt werden.

Damit ist die Unvollständigkeit des erhaltenen Exemplars ausser Zweifel gestellt; auch ist es nicht schwer, den Standort und die ungefähre Gestalt der fehlenden Figur zu bestimmen. Der Erhebung links muss eine gleiche Erhebung rechts entsprechen; rechts, am Kopfe des Schweines, haben wir eine Figur zu ergänzen, welche zur stehenden Figur links eine Art Gegenstück abgibt.

Es fragt sich aber, ob auch Raum für eine dritte Figur vorhanden ist. Dies führt uns auf eine eingehendere Betrachtung der Basis.

Die folgende Figur stellt ihren Grundriss dar; zur Erklärung sei bemerkt, dass von den schraffirten Stellen *A* den Puntello bedeutet, der das linke Knie der kauernden Figur stützt, *B*, *C* und *D* die drei Kesselstützen, *E* das von der kauernden Figur gehaltene Scheit, *F* das unter dem Kessel brennende Feuer, *G* und *H* die Füsse der stehenden, *I* und *K* die der kauernden Figur.



Die Basis ist, wie bereits hervorgehoben, zum grössten Theile antik, aber mehrfach gebrochen, und zwar sind die Stücke *ab*, *bc*, *cd*, *de* und *ef* angesetzt. Von diesen sind *cd* und *ef* modern, und zwar aus Gyps ergänzt, auch *de* ist sicher modern; *ab* mit den Beinen der kauernnden Figur ist, wie wir gesehen haben, antik; von *bc* gilt dasselbe, wofür vor allem der Umstand spricht, dass die Kante nicht geglättet ist und deutliche Spuren des Bruches aufweist. Es ist also klar, dass die Basis sich jenseits des Bogens *bf*, wo sie mit lauter Bruchkanten abschliesst fortgesetzt haben muss; und das ist gerade die Stelle, wo nach unserer Meinung die fehlende Figur gestanden hat.

Haben wir erst auf dem angegebenen, eher technischen als aesthetischen Wege das ursprüngliche Vorhandensein dieser dritten Figur erschlossen, so gesellen sich auch Gründe letztgenannter Art hinzu, um diese Annahme zu empfehlen. Das Haupterforderniss für eine bewegte Gruppe ist, dass Kraft auf Widerstand, Druck auf Gegendruck stosse, kurz, dass die Handlung concentrirt sei. Dies ist sie aber bei unserer Gruppe vorläufig keineswegs. Die Handlung beider Figuren ist auf den Kessel mit dem Schweine gerichtet, dieser sollte daher den Mittelpunkt der Gruppe bilden; statt dessen befindet er sich auf der rechten Seite derselben, während die auf ihn gerichtete Handlung von links ausgeht; das Auge sucht einen Widerhalt in der entgegengesetzten Richtung und findet keinen.

Diesem Uebelstande ist nun durch unsere Annahme gleich-

falls abgeholfen; ein Nebenerfolg, der sich gern mitnehmen lässt. Im übrigen möchte ich bei dieser Gruppe nicht allzuviel mit aesthetischen Gründen operiren; weiter unten wird gesagt werden, warum.

Auf diese Weise ergänzt, stimmt die farnesische Gruppe, was ihren Bestand anbelangt, durchaus mit den verwandten Darstellungen, die uns erhalten sind, überein.

Von diesen ist in erster Linie ein Gladiatorenhelm zu erwähnen, der in Pompei gefunden worden ist und gegenwärtig als No. 5672 des Gesamtinventars der Waffensammlung des neapolitanischen Nationalmuseums angehört (No. 276 in Fiorelli's 'Armi antiche').

Die Form kehrt bei Gladiatorenhelmen öfters wieder, man vergleiche z. B. Mus. Borb. III 60. Die bildlichen Darstellungen vertheilen sich auf die beiden Seiten des Helmbügels, die Backenklappen und die Stirnseite. Die Reliefs der Stirnseite stellen die Krönung eines Gladiators dar und sind ohne weiteres Interesse; den Inhalt der übrigen bilden Scenen aus einem bacchischen Feste, und zwar sind die Theilnehmer nicht Satyrn, sondern Menschen, die in menschlichen, auf das Fest bezüglichen Zuständen oder Handlungen auftreten. Dieser Umstand verleiht unserem Helme einen eigenthümlichen Werth. Die Publication seiner sämtlichen Darstellungen verspare ich mir auf eine andere Gelegenheit, da sie uns hier zu weit führen würde.

Die uns interessirende Gruppe bestätigt vollkommen unsere Erörterungen bezüglich der farnesischen Gruppe; der Theilnehmer sind hier drei; bis auf die stehende Figur rechts ist diese Gruppe mit der farnesischen identisch.

Ueber den Feueranbläser ist kein Wort weiter zu verlieren, er ist in beiden Darstellungen genau derselbe. Die stehende Figur links hat, wie zu erwarten war, einen jugendlichen Kopf ihre rechte Hand ist über das Schwein hingestreckt und hält ein Messer. Ein besonderes Interesse erweckt die stehende Figur rechts; dieselbe ist in einer der linken entsprechenden Haltung vornübergebeugt und hält mit der linken Hand das Schwein am rechten Ohr, mit der rechten hebt sie dasselbe am Kopfe empor. So dürfen wir allerdings die fehlende Figur in der farnesischen Gruppe nicht ergänzen; doch darüber später.

Die Ansicht der Reliefgruppe stimmt nicht ganz mit derjenigen überein, die wir für die farnesische verlangt haben. Nach unserer Annahme sollten die stehenden Figuren nach links und

nach rechts den Abschluss der Gruppe bilden, das Centrum sollte der Kessel sein und, als der in der Ausführung bevorzugteste Theil, die vor demselben kauernde Figur. Auf dem Relief dagegen ist diese letztere nach links verschoben. Behalten wir aber im Auge, erstens dass die Ansicht der Reliefgruppe im höchsten Grade ungraziös ist, zweitens dass es überhaupt nicht möglich ist, die farnesische Gruppe in der vom Reliefkünstler dargestellten Ansicht zu sehen, so werden wir ohne Schwierigkeit zugeben, dieser letztere habe sich nur eine Freiheit gestattet, welche bei der Uebertragung der Freigruppe in's Relief nothwendig war. Um die Deutlichkeit der Darstellung nicht zu beeinträchtigen, durfte er die kauernde Figur nicht, wie der von ihm gewählte Augenpunkt verlangte, ganz auf den Kessel projiciren; es blieb ihm nichts übrig, als sie etwas nach links zu verschieben; dass dabei die Beine der links stehenden Figur verdeckt wurden, war in seinem Falle das geringere Uebel.

Ferner finden wir unsere Gruppe auf einer Gemme und einem Cammeo¹ wieder, deren Darstellung identisch ist und eine vereinte Betrachtung ermöglicht. Auch hier sind drei Figuren theiligt, doch bietet diese Darstellung einige Verschiedenheiten, die ihr einen selbständigen Werth verleihen. Ueber den Feueranbläser ist nichts zu sagen; die stehende Figur links hält aber statt eines Messers einen Urceus in der Rechten; ebenso ist die Haltung der stehenden Figur rechts etwas abweichend, indem sie das Schwein mit der Linken beim Ohr hält, die Rechte aber demselben auf den Rücken stützt. Der Kessel steht gleichfalls auf Stützen, von denen die eine sichtbar ist. Die Arbeit, besonders auf dem Cammeo, ist scharf und präcis, aber ohne besondere Feinheit.

Nur eine Weiterbildung dieser Darstellung ist das Elfenbeinrelief aus der Sammlung Carpegna², gegenwärtig in der Bibliothek des Vaticans im Schranke der Silberreliefs Benv. Cellini's befindlich. Bewegung, Linienführung, Attribute sind dieselben wie auf dem Cammeo; aber die Handelnden sind nicht mehr Jünglinge, es sind Satyrn. Auch dieses Relief gehörte ursprünglich, wie die Schweinsopfergruppe des Helmreliefs, einem grösseren Cyclus an, das

¹ Impronte dell' Istituto Cent. IV, No. 33; Impronte Cades Bd. XLVII, No. 113 u. 114; publ. Panofka, Bilder antiken Lebens T. XII 5.

² Sehr ungenügend publ. von Buonaroti, Medaglioni p. 314, besprochen ebenda p. 443.

beweist die vierte Figur, die wir auf demselben erblicken, der Satyr links im Hintergrunde mit dem Pedum in der rechten Hand, der erstaunt beide Arme erhebt; er greift in die Handlung nicht ein, und da er auch zur Ausfüllung des Raumes nicht nöthig war, so kann sein Vorhandensein nur durch die Annahme eines sehr sorgfältigen Copirens erklärt werden, wobei der ganze vom gegebenen Raume eingeschlossene Inhalt auf die Platte übertragen wurde.

Abgesehen von dieser Figur und der bacchischen Metamorphose der übrigen entspricht diese Gruppe sehr genau der eben besprochenen. Auch die Arbeit des Elfenbeins zeigt dieselben Vorzüge und Fehler; sehr scharfe, deutliche Profilirung, aber einen beträchtlichen Grad von Roheit in den Formen.

Nur mit der Figur des Feueranbläusers ging eine wichtige Veränderung vor, die uns am besten zur folgenden Darstellung hinüberleitet: ihre Stellung ist ungezwungen, sie bläst nicht.

Dem eben besprochenen Relief am nächsten steht die Darstellung auf einem Puteal, das aus der Sammlung der Königin Christine in die Gallerie Giustiniani und aus dieser in den Vatican übergegangen ist, wo es als No. 134 A in der Galleria dei Candelabri aufgestellt ist (publ. bei Bartoli, *Admiranda Romae* Taf. 44 und 45. *Montfaucon, Antiquité expliquée* 2 Taf. 85). Es stellt bacchische Scenen, bekannte Personen in bekannten Motiven dar. Den Hintergrund bilden Rebstöcke, Pfeiler, toscanische Säulen mit Crateren, zwischen welchen Thierhäute und Tücher nach Art eines Parapetasma gespannt sind. Innerhalb des behängten Raumes bewegt sich der bacchische Thiasos, in dem wir Bacchus, Silen, Satyrn und Pane erkennen; ausserhalb des Parapetasma befinden sich zwei Gruppen, die auch auf dem Bronzehelm in dieser Zusammenstellung vorkommen — das Schweinopfer und der Ausweider.

Der letztere wird uns weiter unten beschäftigen; was das erstere anbelangt, so sind die handelnden Personen als Satyrn charakterisirt; sie haben Schwänze, Ziegenohren und Pinienkränze auf dem Kopfe. Die kauernde Figur ist nackt, die beiden stehenden haben kurze Gewandstücke um die Lenden. Die kauernde Figur ist noch mehr nach links verschoben, so dass sie links vom Kessel im Profil zu sehen ist, sonst ist sie mit der entsprechenden Figur im Relief Carpegna durchaus identisch. Auch die links stehende Figur bietet nichts neues; die stehende Figur rechts hält das Schwein am Rücken fest. Der Kessel ruht auf

einem primitiven Herd, aus dem man das Feuer herausschlagen sieht; im übrigen ist die Ausstattung von der vorbesprochenen nicht verschieden.

Freilich ist das im Vatican befindliche Exemplar, wie schon Gerhard¹ bemerkt hat, modernen Ursprungs; doch ist es die Copie nach einem Original, das sich gegenwärtig in Madrid befindet². Ich citire das Exemplar vom Vatican, da ich das Original nicht habe einsehen können.

Dass uns von der Schweinsiedergruppe fünf Darstellungen erhalten sind, lässt auf eine gewisse Beliebtheit des Originals schliessen. Doch sind sich diese fünf Darstellungen nicht in allen Theilen gleich und es fragt sich welche Fassung die ursprüngliche ist.

Eine Datirung ist bei den verschiedenen Darstellungen natürlich nur annäherungsweise möglich. Das leichteste Spiel haben wir bei dem Gladiatorenhelm von Pompei. Die Verschüttung der Stadt gibt uns den terminus ad quem, die Einführung der Gladiatorenspiele in derselben — 88 v. C. — den terminus a quo. Da nun ein Helm als Verbrauchsgegenstand auf keine lange Dauer berechnet ist, so wird die Entstehung des unsrigen nicht lange vor das Jahr 79 n. Chr. fallen. Nicht so früh dürfen wir die farnesische Gruppe entstanden glauben. Zwar die unausgearbeiteten Bohrlöcher an den Schamhaaren der stehenden Figur würden, wie der Augustusaltar im Tempio di Mercurio zu Pompei beweist, das erste Jahrhundert n. Chr. nicht ausschliessen, allein die auffallende Vernachlässigung der dem Auge nicht direct ausgesetzten Theile lässt uns an eine spätere sorglosere Zeit denken, während andererseits die leidlich gute Arbeit an den sichtbaren Theilen, namentlich die Behandlung des Haares am Kopfe der kauernenden Figur uns zu weit herunterzugehen verbietet. Wir glauben der Wahrheit am nächsten zu kommen, wenn wir die Gruppe dem zweiten Jahrhundert zuerkennen. Die geschnittenen Steine, so wie das Carpegnarelief sind sehr später Arbeit; sie stehen, wie wir gesehen haben, der Darstellung des Puteals am nächsten und alle drei gehen auf ein gemeinsames Original zurück.

Die älteste uns erhaltene Darstellung ist demnach das Helmrelief; ist nun das Original gleichfalls ein Relief, oder ein Rund-

¹ Neapels antike Bildwerke S. 13.

² Hübner, antike Bildwerke in Madrid S. 144.

bild gewesen? Die Anadyomene ist, wie allgemein geglaubt wird, aus dem Gemälde in's Rundbild übertragen worden, und es würde daher auch die Uebertragung eines Reliefs in's Rundbild nicht unwahrscheinlich sein. Doch lässt sich durch einen Beweis eigener Art die Priorität der statuarischen Darstellung darthun. Und zwar machen wir auf die Gestalt des Kessels aufmerksam. Kessel dieser Form wurden noch im ersten Jahrhundert n. Chr. in Italien gebraucht; in Pompei wurden fast identische ans Tageslicht gefördert, sie stehen gegenwärtig im grossen Saal der Bronzegeräte des Museo Nazionale zu Neapel (dritter Schrank links No. 68856—68858). Die Uebereinstimmung dieser Kessel mit dem Kessel der farnesischen Gruppe ist auffallend, der einzige Unterschied besteht darin, dass die wirklichen Kessel statt der beiden Henkel einen Tragreifen haben. Dieser Unterschied ist aber in der Natur des Kessels begründet; überall, wo er das hauptsächlichste Hausgeräth bildet, ist er bestimmt, aufgehängt, nicht aufgestellt zu werden. Namentlich ist dies in Italien der Fall; im Hause ist sein Platz im focolare, und er hängt ständig an einer Kette, die ihrerseits am Rauchfang des Herdes befestigt ist: im Freien wird er an einen Baumast, oder in Ermangelung eines solchen am Kreuzungspunkte dreier aneinander gelehnter Stangen aufgehängt. Dass auch der Kessel unserer Gruppe von der allgemeinen Regel keine Ausnahme machen sollte, erkennt man am besten an seinem convexen Boden; einem zum Aufgestelltwerden bestimmten Gefässe gibt niemand einen solchen, namentlich nicht, wenn das Schwanken mit Gefahr verbunden ist. — Wenn nun das Original unserer Gruppe ein Relief gewesen wäre, so hätte der Künstler sicher der Natur gemäss einen aufgehängten Kessel dargestellt, und ein solcher würde uns auch auf den erhaltenen Reliefnachbildungen begegnen. Dass wir gerade auf diesen einen aufgestellten Kessel sehen, dünkt uns ein Anzeichen, dass das Original ein Rundbild gewesen ist, welches die plastische Ausführung eines aufgehängten Kessels nicht zuliess.

Ist aber das Original eine Freigruppe gewesen, so dürfen wir wohl annehmen, dass uns die erhaltene farnesische Freigruppe eine ziemlich getreue Nachbildung desselben aufbewahrt, besonders da sie mit der ältesten uns erhaltenen Darstellung, mit dem Helmrelief, so wohl übereinstimmt. Allerdings erstreckt sich diese Uebereinstimmung auf einen Punkt nicht — auf die Beschäftigung der zweiten stehenden Figur. Auf dem Helmrelief hebt sie das Schwein beim rechten Ohre und beim Kopfe empor;

in der Gruppe hängt der Kopf schlaff herunter. Hier ist also eine Verschiedenheit festzustellen; wir können die farnesische Gruppe etwa nach dem Relief Carpegna, oder nach dem Puteal der Königin Christine ergänzen, wozu die Bruchflächen auf dem Rücken des Schweines ganz gut stimmen. Für die Herstellung des Originals müssen wir uns aber doch an das Helmrelief, als an die älteste Fassung halten.

In den beiden übrigen Darstellungen werden wir alsdann Wandlungen der ursprünglichen Idee zu erblicken haben, und es ist nicht ohne Interesse, diese Wandlungen schärfer in's Auge zu fassen.

Bei der farnesischen Gruppe, dem Helmrelief und den geschnittenen Steinen hatten wir es mit Menschen, wahrscheinlich Slaven zu thun; im Relief Carpegna und im Puteal der Königin Christine treten uns Satyrn entgegen, dort durch spitze Ohren, hier ausserdem durch thierische Schwänze und Pinienreiser im Haar charakterisirt. Der Künstler der beiden letzteren Darstellungen glaubte dem Geschmacke seiner Zeitgenossen durch ein menschliches Genre nicht mehr zu genügen; er schuf es zu bacchischem Genre um. Diese Erscheinung steht keineswegs vereinzelt da; unten werden noch mehr Beispiele beigebracht werden.

Eine weitere Veränderung ist in der Handhabung des Schweines vor sich gegangen; hier lässt sich geradezu eine Scala von drei Stufen nachweisen. Im Helmrelief hält der eine Jüngling das Thier mit der einen Hand bei einer Hinterpfote, in der anderen Hand hält er das Messer, während sein Gefährte das Thier beim Ohre und beim Kopfe emporhebt; in den geschnittenen Steinen und im Relief Carpegna ist das Messer mit dem Urceus vertauscht, und der Gefährte hält das Schwein mit der einen Hand am Ohre, mit der anderen am Rücken; im Puteal der Königin Christine endlich hält er es mit beiden Händen am Rücken.

Die dritte Veränderung betrifft die Stellung der kauern den Figur; wir sehen die Auflösung ihrer verschränkten Haltung immer mehr durchgeführt. Im Relief Carpegna ist sie erst begonnen, das linke Knie ist etwas gelockert, der Kopf etwas gehoben, wobei auf das Motiv das Blasens Verzicht geleistet wurde; dadurch wurde die ganze Haltung unmotivirt, denn erst das Blasen bedingte überhaupt die Verschränkung. Der Künstler des Puteals war daher nur consequent, indem er sie überhaupt aufhob; wir sehen eine Figur in durchaus ungezwungener halb knieender Stellung. Da weder an der Identität dieser Figur in den fünf Darstellungen,

noch an der Priorität der farnesischen Gruppe vor dem Putealrelief zu zweifeln ist, so haben wir hier ein zweifelloses Beispiel der häufigen Erscheinung, dass sich das einfache Motiv aus dem complicirten entwickelt.

Wenden wir uns nun ausschliesslich zur ältesten Darstellung, ob uns vielleicht auf die leider meist hoffnungslose Frage nach dem Namen des Künstlers eine Antwort wird.

Doch mögen wir uns wohl überlegen, ob in der Frage nach dem Künstler nicht bereits zu viel enthalten sei. Ist es auch sicher, dass die Gruppe so wie wir sie kennen, von einem Künstler original erfunden ist?

Die Gesetze für die Gruppencomposition sind verschieden, je nachdem die Intention des Künstlers darauf ausgeht, die Figuren bloß äusserlich, oder auch innerlich mit einander zu verbinden. Ist das letztere der Fall, das heisst, ist die Gemeinsamkeit der Handlung das verbindende Element, so ist die Einheit der Handlung die unweigerliche Forderung.

Dieser Forderung genügt aber unsere Gruppe keineswegs. Es ist kein Zweifel, wir haben es nicht mit einer, sondern mit zwei Handlungen zu thun, die so lose verknüpft sind, wie es zwei nicht zueinandergehörige Handlungen nur immer sein können.

Denken wir uns in der ältesten Darstellungsform der Gruppe, auf dem Helmrelief, die kauernde Figur mit sammt dem Kessel hinweggezogen — das Schwein wird, von drei Händen festgehalten, in der Luft hängen bleiben und wir würden aus der einen Gruppe eine Statue und eine Gruppe gemacht haben. Der feueranfachende Slave bedarf keiner fremden Hilfe um seinem Geschäfte obzuliegen; ebenso sind die beiden Slaven, welche das Schwein halten, der eine mit seinem Messer in der Hand und im Begriffe es zu gebrauchen, durchaus klar und unzweideutig.

Wenn aber Theile einer Gruppe getrennt existiren können, so ist das für die meisten Fälle ein Beweis, dass sie getrennt existirt haben.

Durch die Vereinigung der beiden Theile zu einem Ganzen hat die Klarheit der Composition nur gelitten. In der That, was wollen die drei mit dem Thiere? Sie opfern es, heisst es gewöhnlich. Man möge uns aber eine Stelle nachweisen, wo das Opferrthier mit Haut und Haaren gekocht wird — namentlich mit den letzteren, die bei der farnesischen Gruppe und auf dem Putealrelief mit wünschenswerther Deutlichkeit sichtbar sind. Clarac erklärt die Leute für 'écorceurs rustics'; doch wird man zugeben müssen,

dass für dieses Geschäft jede andere Stellung des Thieres bequemer war. Dazu kommt, dass der Kessel, in den doch offenbar das Schwein mit der Zeit hinein muss, für die Aufnahme eines so stattlichen Thieres viel zu klein ist. Man wende nicht ein, dass diese Erscheinung in der griechischen Gewohnheit, Nebendinge oft gegen die Natur kleiner darzustellen, ihren Grund habe. Der Künstler hätte, wenn er von diesem Triebe geleitet worden wäre, auch das Schwein dem Kessel entsprechend verkleinern können; so trägt das Terracottafigürchen einer Demeter im Museo Campano zu Capua eine attributive Sau in der Hand — statt des gewöhnlicheren Ferkels —, doch hat diese hier nur die Grösse eines Ferkels.

Die vorhin erwähnte Scala in der Art wie sich die beiden Männer mit dem Schweine beschäftigen, findet ebenfalls ihre Erklärung in der Annahme, beide Theile der Gruppe hätten ursprünglich gesondert bestanden. Sie ist dann der Versuch, die Verbindung beider Theile möglichst organisch zu machen. Der Künstler, der die Gruppe zuerst zusammenschweisste, begnügte sich damit, dem Schweine eine etwas veränderte Haltung zu geben; erst hatte es den Bauch nach oben, jetzt liegt es auf der Seite. Er hielt es nicht einmal für nöthig das Schwein auf dem Kessel aufruhren zu lassen; ebenso liess er dem einen Slaven das Ausweidemesser in der Hand, das er vermuthlich als Schabmesser auffasste. Die Künstler der geschnittenen Steine und des Reliefs Carpegna gaben ihm das Kännchen in die Hand; dadurch wurde die Handlung vollends als ein Opfer charakterisirt. Durchaus ähnlich ist die Verwendung des Urceus in dem Relief einer Marmorvase im Museo Kircheriano¹ sowie einem verwandten Relief des Museums zu Turin², wo die Erklärung der Handlung als Opfer durch den Altar und die Anwesenheit des Priesters ausser Zweifel gestellt wird. Der Künstler des Putealreliefs hat das Motiv des Aufruhens noch stärker zum Ausdrucke gebracht, indem er die Linke des zweiten Slaven vom Kopfe des Thieres entfernte und nur den Rücken stützen liess.

Dies alles bestärkt unsere vorhin ausgesprochene Annahme; sie wird zur Thatsache dadurch, dass es uns möglich ist, beide Bestandtheile der Gruppe in ihrer Vereinzelung nachzu-

¹ Publ. von der Gräfin Lovatelli im *Bullettino della commissione municipale degli scavi di Roma* 1879 Taf. II—V.

² Publ. im *Museum Veronense* p. CCXI.

weisen: einerseits zwei Männer, welche ein Schwein ausweiden, andererseits einen feueranblasenden Jüngling.

Wir beginnen mit den ersteren.

Hier ist zuerst das Relief einer Terracottalampe zu nennen, die sich gegenwärtig im Museo Archeologico zu Syracus befindet.

Zweitens ein Cammeo aus der barberinischen Bibliothek, publicirt bei Raponi (*Recueil de pierres gravées*) Taf. 61, 6, Rossi-Maffei (*Gemme antiche figurate*) Taf. 51, Sandrart *Admiranda* 24. Beide Figuren sind Satyrn, die links ist bärtig, die rechts unbärtig; das Thier, das ausgeweidet wird, ist ein Bock, auch hat es den Kopf nach links gewandt. Der Satyr links hält in der Rechten das Messer, in der Linken die linke Vorderpfote des Thieres; der Satyr rechts hat beide Hinterpfoten des Thieres in den Händen. Beide stehen etwas eingeknickt, der linke hat das linke, der rechte das rechte Bein vorgestellt. Unter dem Bock befindet sich ein brennender Altar.

Drittens ein Relief in der Villa Medici in Rom (*Matz-Duhn, Ant. Bildw. in Rom II S. 92 No. 2349*). Hier hält die rechte Figur das Messer, auch sonst ist manches verändert. Das Thier, von dem der Kopf fehlt, schien mir am ehesten ein Reh zu sein. Duhn erklärt es für ein Rind.

Viertens ein Oscillusrelief in Neapel (*Museo Nazionale, erster Saal der Reliefs No. 6635; publ. Museo Borbonico XIII 12*), das jedoch von allen angeführten Beispielen die grössten Abweichungen zeigt. Ein Satyr und ein altes Weib weiden gemeinsam ein Schwein aus. Links steht das Weib, es hält das Thier bei den beiden rechten Pfoten; der Satyr packt es mit der Linken bei der Schnauze und schneidet ihm mit der Rechten, in der er das Messer hält, den Hals auf; unten steht eine Schüssel, um das Blut aufzufangen. Mit dem Bilde ist entschieden eine komische Wirkung beabsichtigt; das geht vor allem aus der Haltung des Satyrs hervor, der auf dem linken Fusse steht und das rechte Bein hinter die linke Kniekehle geschlagen hat. Ueberhaupt ist das Relief von frischer, launiger Ausführung.

Diese vier Darstellungen weichen von einander und von der Dreifigurengruppe in vielen Punkten ab, doch müssen wir bedenken, dass es sich nicht um statuarische Nachbildungen handelt, wo die Genauigkeit des Copirens durch Rücksichten technischer Art geboten war, sondern um Reliefs, welche der Künstler aus dem Kopf und nur in Erinnerung seines Vorwurfs arbeitete.

Es wäre nicht unmöglich, dass diese zweifigurige Gruppe

sich ihrerseits aus einer Einzelfigur entwickelt hätte — dem schon mehrfach erwähnten Ausweider. Von diesem besitzen wir gleichfalls eine Anzahl von Darstellungen, in denen das Thier nicht immer dasselbe bleibt. Bei allen diesen Darstellungen ist jedoch die Composition so übereinstimmend, dass ihre Zurückführung auf ein Original ganz unbedenklich ist.

Vor allem ist eine Statue im Louvre, aus der Villa Albani stammend, zu erwähnen (publ. v. Piranesi, Musée Napoléon IV 34; Clarac III Pl. 287). Das Thier scheint ein Reh zu sein; im übrigen bietet diese Darstellung auch noch die Variante, dass die Haut des Thieres, das ausgeweidet wird, vom Halse herunterhängt und den Kopf verdeckt.

Zweimal kommt der Ausweider auf dem pompeianischen Helme vor, wobei das Thier ein Schwein ist.

Auf dem Puteal der Königin Christine sehen wir einen ausweidenden Satyr; das Thier ist ein Bock.

Endlich ist eine Terracottalampe zu nennen, die sich mit der bereits erwähnten im Museo Archeologico zu Syracus befindet; das Thier ist wegen der Undeutlichkeit des Reliefs nicht zu bestimmen.

Wie man sich den Uebergang der Einzelfigur in die Gruppe zu denken habe, lehrt das Relief in der Villa Medici. Statt dass das Thier an den Baum gehängt wurde, nahm es eine zweite Person bei den Hinterläufen und hielt es empor; die Stellung des Thieres und des ausweidenden Mannes konnte dabei dieselbe bleiben. Eine Veränderung gieng vor, indem nun auch der Ausweider das Thier bei einer Vorderpfote anfasste, wodurch es eine horizontale Lage bekam. Diese Veränderung mochte wünschenswerth erscheinen, um die linke Hand der ausweidenden Figur zu beschäftigen.

Noch sicherer lässt sich der Feueranbläser als Einzelfigur nachweisen; wir besitzen von ihm eine Anzahl von Wiederholungen, allerdings fast ausschliesslich in Relief.

Erstens ein unedirtes Fragment des Museo Chiaramonti (No. 214), ein Gelage darstellend. Rechts sitzen die Gäste, Speisen werden aufgetragen; links sehen wir eben unseren Feueranbläser am Herde beschäftigt. Er kniet rechts vom Herd; das linke Bein ist in's Knie gekrümmt, so dass das Knie den Erdboden berührt, das rechte ist aufgestützt; der Körper ist gebeugt und etwas verschränkt; die linke Hand scheint in der Luft zu schweben, während die Rechte mit dem Nachlegen beschäftigt ist; im Gesichte ist das Motiv des Blasens deutlich ausgedrückt.

Zweitens das bereits erwähnte Relief der Villa Medici. Auch hier kniet der Jüngling rechts vom Kessel und zwar auf beiden Knien; der Körper ist verschränkt, aber wenig gebeugt, der Kopf bläst nicht; die Linke mit dem Scheit schwebt in der Luft, die Rechte rührt im Kessel, der hier einem Topfe ähnlicher sieht. Das Gewand ist ein Schurz; der Topf steht, wie auf dem Puteal der Königin Christine, auf einem Herd.

Drittens ein im capitolinischen Museum (Sala degli uomini illustri G) befindliches Relief¹, einen Leichenzug darstellend. Rechts von den Leidtragenden sehen wir unseren Feueranbläser rechts vom Kessel knieend. Er kniet, gleich dem vorigen, auf beiden Knien, legt mit der Linken nach, die Rechte ist aufgestützt. Der Körper ist stark gebeugt, doch nicht verschränkt, der Kopf ist bärtig und scheint der Lage nach zu blasen. Der Kessel oder Topf ruht auch hier auf einem Herd.

Viertens ein im früheren Atelier Canova eingemauertes Relief (Matz-Duhn II 3257), den Transport eines Ebers darstellend. Die nur fragmentarisch erhaltene Figur links ist mit aller Wahrscheinlichkeit als Feueranbläser zu deuten. Sie ist nach links gewandt; ein Kessel ist nicht vorhanden, auch fehlt der Kopf und die beiden Arme, doch kann man erkennen, dass der linke Oberarm gesenkt war. Der Körper ist wenig gebeugt und nicht verschränkt; das linke Bein ist in's Knie gebogen, aber ohne dass das Knie den Boden berührte; das rechte Knie ist unsichtbar. Die Gewandung besteht aus einem etwas hoch sitzenden Schurz.

Fünftens ein unzugängliches Relief in der Villa Gentili, ein Gelage darstellend². Die für uns in Betracht kommende Figur beschreibt Duhn folgendermassen: 'Links ist in die Scherbe einer grossen Amphora, die mit der Oeffnung auf dem Boden steht, und vermuthlich ein improvisirtes Kohlenbecken bilden soll, ein Topf gestellt; rechts von demselben kniet nach links ein nur mit einem Schurz bekleideter Mann, der mit der Rechten entweder in dem Topfe rührt, oder daraus schöpft³. Wir haben sie uns demnach etwa wie die Figur im Relief der Villa Medici zu denken.

Sechstens ein Relief im Caffehause der Villa Albani³.

Siebtens ein Relief im Museo Kircheriano⁴.

¹ Publ. bei Foggini Museo Capitolino IV 40.

² Matz-Duhn II S. 82 No. 2333.

³ Catalog von Visconti No. 275.

⁴ Publ. von Bonanni, Museo Kircheriano Class. III, tav. XXXIV.

Achtens das Ende einer Sarcophagplatte im Museum zu Berlin (No. 809). Links steht ein Kessel mit Ringen als Henkeln auf einem improvisirten Ofen; rechts von ihm kniet der Feueranbläser nach links auf dem rechten Knie, dessen Scheibe jedoch den Boden nicht berührt, während der linke Fuss aufgestützt ist; er ist bartlos und nur mit dem Schurz bekleidet; mit der Linken legt er Holz in die Flamme nach, die er anbläst, mit der Rechten rührt er im Kessel. Die übrigen Figuren sind mit ländlichen Arbeiten beschäftigt.

Neuntens der feueranblasende Satyr auf einem Sarcophagdeckel im Lateran¹. Der Kessel ruht auf einem Herd, der Satyr kniet rechts davon auf dem linken Knie, der rechte Fuss ist aufgestützt; der Körper ist gebeugt, aber nicht verschränkt, der Kopf bläst, die rechte Hand legt nach, die Linke ruht auf dem rechten Knie.

Zehntens der feueranblasende Satyr auf einem fragmentirten Sarcophagdeckel im Museo Chiaramonti² (No. 131). Das Ganze stellt ein bacchisches Gelage dar, als Hintergrund ist ein Parapetasma gespannt, ausserhalb dessen sich nur unser Feueranbläser befindet.

Elftens der feueranblasende Erot auf einem Sarcophagdeckel in S. Agnese fuori le mura³, ein erotisches Gelage darstellend.

Endlich zwölftens ist das Motiv sehr ingenüös bei dem Rundfigürchen einer Terracottalampe⁴ verwandt, das in die Flamme zu blasen scheint.

Soviel war mir möglich zusammenzustellen. Sollte das Verzeichniss unvollständig sein, was leicht der Fall sein könnte, so möge man bedenken, dass es sich zumeist um unpublicirtes Material handelt. Uebrigens würde das der Stärke des Beweises keinen Eintrag thun.

Identisch sind diese Darstellungen freilich nicht; indessen hat die eine mit der anderen immer so viel Züge gemein, dass am gemeinsamen Ursprung aller nicht gezweifelt werden kann. Als ebenso sicher kann aber die angedeutete Beziehung dieses ein-

¹ Benndorf-Schöne No. 373; publicirt von Petersen, Monumenti VI, VII 80, 2.

² Publ. bei Spon, Misc. erud. antiq. p. 308.

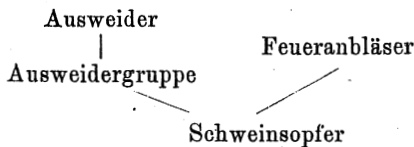
³ Beschr. Roms III 2, 446; Collignon, Essai sur les monuments relatifs au mythe de Psyche 418 resp. 162; Matz-Duhn II S. 228 No. 2815.

⁴ Publ. Bellori-Bartoli, lucerne sepulcrali tav. 20.

zelen Feueranbläfers zum Feueranbläser in der dreifigurigen Gruppe gelten. Allerdings erscheint die Haltung des Jünglings in den Einzeldarstellungen nachlässiger, abgeschwächer als in der Gruppe; doch macht einerseits die Gruppe auf dem Puteal zu dieser Haltung den Uebergang, andererseits finden wir alle Merkmale des Feueranbläfers der Gruppe einzeln in den einfigurigen Darstellungen wieder. So die Beinstellung auf dem Fragmente im Atelier Canova; die verschränkte Körperhaltung im Fragment Chiaramonti No. 241; das Motiv der mit dem Nachlegen nicht beschäftigten Hand in den Reliefs der Villa Albani, Villa Medici und Villa Gentili, hier freilich mit einer geringen Modification.

Das Original des Feueranbläfers werden wir uns übrigens nach dem Feueranbläser der Gruppe zu reconstruiren haben, schon aus dem Grunde, weil wir nur von diesem eine statuarische Darstellung besitzen. Dann ist es auch bemerkenswerth, dass nur bei diesem von einer künstlerischen Intention die Rede sein kann; die Abweichungen der Einzeldarstellungen, die ausserdem sämtlich sehr später Ausführung sind, finden als Abschwächungen der ursprünglichen Motive ihre Erklärung.

Ich denke mir demnach die Gruppe folgendermassen entstanden.



Wir sind also bei dem Resultate angelangt, dass für die Gruppe nicht ein, sondern zwei Schöpfer anzunehmen sind. Auf die Namensbestimmung des Künstlers, der den Ausweider geschaffen hat, muss verzichtet werden; bezüglich des Feueranbläfers geben wir jedoch die Hoffnung nicht auf.

Zuvor muss aber bemerkt werden, dass man wohl daran thut, zwischen dem Schöpfer des Motivs und dem Schöpfer des Typus genau zu unterscheiden. An Beispielen, wo dasselbe Motiv eine Metamorphose über sich ergehen lassen musste, fehlt es nicht. Weiter unten kommen wir auf diese Frage zurück.

Betrachten wir zuerst das Motiv, als das ältere und wesentlichere Moment.

Die Absicht des Künstlers ging dahin, einen Jüngling darzustellen in dem Augenblicke, wo er Holz nachlegt und die

schwache Flamme durch Blasen anfacht. Dies Motiv gehört nicht zu denen, welche durch den Anlass der Bestellung selber — man mag sich diesen denken, wie man will — gegeben sind; vielmehr offenbart sich bereits in der Wahl desselben der Charakter und die Lieblingsneigung des Künstlers. Das geschieht jedoch noch mehr in der Art und Weise, wie der letztere seinen Gedanken zur Ausführung brachte. Das angegebene Motiv bedingt eine allerdings auf die Dauer unangenehme, jedoch nicht nothwendigerweise eine verschränkte und selbst für den Augenblick anstrengende Stellung, wie unser Feueranbläser sie hat. Die natürlichste und bequemste Lage bei dieser Beschäftigung ist, dass man sich auf beide Kniee niederlässt, denn schon das Aufstützen des Fusses bedingt ein lästiges Zusammendrücken der Weichtheile —, den Körper vorbeugt und sich auf den Ellbogen des unbeschäftigten Armes aufstützt. Auch unserem Künstler stand es frei, seiner Aufgabe auf eine ähnliche Weise gerecht zu werden; dass er es nicht that, dass er es vorzog, ohne die Grenzen des Möglichen zu überschreiten, in seinem Feueranbläser die grösste Verschränkung, deren ein normal ausgebildeter Körper überhaupt fähig ist, zur Erscheinung zu bringen, ist ein sprechendes Zeugniß für die Kunstrichtung, der er huldigte.

In welche Zeit gehört nun diese Richtung? Die Verschränkung unserer Figur wird gewiss manchen an die Pergamener, namentlich an das Weihgeschenk des Königs Attalus erinnern; und in der That lässt sich nicht leugnen, dass das Motiv des sich wehrenden Galliers in der Galleria dei Candelabri mit dem unseres Feueranbläusers eine gewisse Aehnlichkeit hat. Trotzdem ist es nicht die Zeit der pergamenischen Schule, welche diesen letzteren geschaffen hat.

Diese Zeit hatte es längst verlernt, Gestalten zu schaffen um des rein plastischen Wohlgefallens an ihrer Erscheinung wegen. Wie jede hochcultivirte, zur Reflexion geneigte Epoche, verlangte auch sie, dass die Kunstwerke nicht allein zum Auge, sondern auch zum Geiste oder zur Phantasie sprächen und Empfindungen erweckten, welche der ursprünglichen engeren Sphäre des plastischen Kunstvermögens fremd waren. Ihr ist die Darstellung nicht mehr Ein und Alles; diese wird zur durchsichtigen Hülle, hinter der sich das eigentlich wirkende — das Dargestellte — birgt. Das Mitleid, das sie beim Anblicke des sterbenden Galliers empfand, galt dem barbarischen Jüngling, der im Kampfe für seine Heimath sein Leben gelassen hatte;

die Aphrodite von Melos liess sie an die üppige, sinnenreizende Schönheit des Weibes denken, das dem Künstler zum Vorwurf gedient hatte; der Knabe mit der Gans wirkte durch den frischen Humor, der in der Situation selber enthalten war. Wir sehen die Poesie in die bildende Kunst hereinragen; jedes Kunstwerk jener Zeit ist, sozusagen, ein erstarrtes Gedicht. Namentlich gilt das von der Genrebilderei; zum Knaben mit der Gans wüsste ich keine bessere Parallele, als das Gösseltreiben in Reuter's 'Hanne Nüte'; die Empfindungen, welche die Gruppe und das Idyll erwecken, sind durchaus ähnlicher Art, und das hat seinen Grund darin, dass in beiden Fällen das Interesse nicht der Darstellung, die verschieden, sondern dem Dargestellten gilt, das in beiden Fällen dasselbe ist.

Wir mögen uns in der stattlichen Reihe von Kunstwerken, die wir aus jener Zeit besitzen, noch solange umsehen -- wir finden keines, dem wir unseren Feueranbläser an die Seite stellen könnten. Vergleichen wir diesen mit den Werken der Diadochenzeit, so erscheint er uns auf den ersten Blick höchst anspruchslos; im Grunde ist aber diese höchste Anspruchslosigkeit des Kunstwerkes recht eigentlich die höchste Selbstbewusstheit des Künstlers; er verschmäht die fremde Beihilfe des wirksamen Stoffes, weil er weiss, dass er im Stande ist, einzig und allein durch die Mittel seiner Kunst auf seine Zeit zu wirken.

Diese war aber, wie gesagt, zur Diadochenperiode längst vorbei. Die Zeit, die wir meinen, war — das Wort wohlverstanden — die Blüthezeit des reinen plastischen Virtuositums, ohne Nebenabsichten und Hintergedanken; es war dieselbe Zeit, aus der der Discobol des Myron stammt.

Auch Myron stand es frei, seinem Discuswerfer eine zwanglosere Haltung zu geben; sein Auftrag konnte ihn ja nicht zwingen, gerade diesen Moment zu wählen, und wie die Aufgabe einfacher gelöst werden konnte, zeigt der andere Discobol, der in der Sala della Biga des Vaticans in der Nachbarschaft des myronischen steht. Myron entschied sich für die verschränkteste Stellung, die innerhalb des Natürlichen zu erreichen war. In der Stellung der Beine, in der Verdrehung des Körpers, in der Ponderation zeigt sich eine unverkennbare Verwandtschaft zwischen dem Discobolen und dem Feueranbläser; es ist die grösste Aehnlichkeit, die bei der Verschiedenheit des Motivs in der Erscheinung zu erreichen war.

Aber noch mehr. Ich bitte den Leser, einstweilen von der

in so vieler Hinsicht mangelhaften statuarischen Nachbildung des Feueranbläusers abzusehen und sich das Original zu reconstruiren. Der Copist der Dreifigurengruppe durfte die dem Beschauer abgewandten Theile vernachlässigen in der Zuversicht, dass seine Gruppe nur von einem Augenpunkte betrachtet werden würde. Vom Original dürfen wir voraussetzen, dass es bestimmt war, von allen Seiten gesehen zu werden, wenn auch eine Ansicht die vorzüglichste blieb. Alsdann mussten auch die vorderen Theile des Körpers sorgfältig ausgearbeitet werden, und das war mit Bedingungen eigener Art verknüpft.

Jedermann weiss, dass das Anfachen eines Feuers mit dem Athem zum Zwecke des Nachlegens ein ziemlich anstrengendes Geschäft ist. Legt man ein frisches Scheit in ein schwaches Feuer, so läuft man Gefahr, durch die plötzliche Entziehung eines beträchtlichen Wärmequantums die Glut vollends zu verlöschen. Man muss daher auf den einen Augenblick die grösstmögliche Hitze concentriren, indem man die Verbrennung beschleunigt; und das geschieht durch rasche und ununterbrochene Luftzuführung. Zwei Bedingungen, welche für die menschliche Brust in hohem Grade anstrengend sind. Man muss die Lungen rasch bis zum letzten Hauch ausleeren, dann hastig wieder aufathmen, dann wieder blasen, und das wer weiss wie oft wiederholen; dazu kommt die lästige kauernde Stellung, die gesenkte Lage des Kopfes, die blendende und brennende Nähe des Feuers, das Einathmen des schädlichen Kohlendunstes — nach und nach wird das Gesicht roth, die Adern an Stirn und Schläfen blähen sich auf, die Brust will sich nicht mehr heben und erscheint fast eingezogen, kurz, es entsteht ein Zustand ähnlich dem, wie wenn jemand sich lange Zeit in heftigem, überstürztem, athemlosem Laufen befindet.

Nun war es gerade ein Werk der letzteren Art, wodurch sich Myron am meisten hervorgethan hat. Was die Nachwelt an seinem Ladas bewunderte, weiss jedermann zu gut, als dass darauf näher eingegangen werden müsste.

Endlich kommt uns die schriftliche Ueberlieferung zu Hülfe. Der Sohn des Myron, Lykios, sowie der Kyprier Styppax, den man eben deshalb den Schüler des Myron nennt, haben beide einen feueranblasenden Knaben gebildet, und es kann nur noch die Frage sein, welchem von beiden wir die Erfindung des unserigen zuzuschreiben haben.

Die Notiz über Lykios stammt aus Plinius (Overbeck S. Q.

864) 'Lycius Myronis discipulus fuit, qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes'. Ausserdem heisst es von Lykios bei Pausanias (S. Q. 863), er habe einen Knaben mit einem Weihwasserbecken (περιβόαντήριον) gemacht, und Plinius erwähnt noch einen puer suffitor von ihm. Dieser letztere kann nun nach Brunn (Künstlergesch. I S. 259) mit beiden identificirt werden; doch ist er wohl am ehesten der παῖς ὃς τὸ περιβόαντήριον ἔχει des Pausanias, da es doch wahrscheinlicher ist, dass Plinius beide Werke des Lykios erwähnt habe, als eins und dasselbe unter zwei verschiedenen Namen. Warum man den puer sufflans durchaus mit einem Weihrauchbecken zu ergänzen habe, wie das Overbeck (G. d. gr. Pl. I 373), Furtwängler (der Dornauszieher etc. S. 32) und Oertel (Leipz. Studien I 23) thun, sehe ich nicht ein; Plinius sagt uns nur, dass er Feuer anblies.

Eine bestimmtere Vorstellung können wir uns vom feueranblasenden Knaben des Styppax machen (S. Q. 868, 869). Hier war das Anblasen des Feuers mit dem Rösten der Eingeweide verbunden, und letzteres war ein heiliger Gebrauch, von dem wir durch Vasenbilder Kenntniss haben (vgl. z. B. Wieseler II 337; Gerhard III 155). Der Opfernde steht am Altare und hält die betreffenden Stücke über dem brennenden Feuer; denken wir uns nun, dass er sich vorbeugt und in die Flamme bläst, so haben wir ungefähr den Splanchnoptes des Styppax reconstruirt. Derselbe war bekanntlich ein Weihgeschenk an die Athena Hygieia und, wie es heisst, an ihrem Altare aufgestellt. Michaelis hat nun (Mitth. d. arch. Inst. 1876, S. 284 ff.) in einer vor dem Postamente der Athena Hygieia befindlichen Basis eben die Basis des Splanchnoptes sehen wollen, den er nach der Anordnung der Löcher in derselben sich knieend denkt; doch beruht seine Wahrnehmung, wie Bohn (Mitth. 1880, S. 331 f.) dargethan hat, auf einem Irrthum, indem die fragliche Basis vielmehr dazu gedient hat, ein grösseres rechteckiges Geräth zu tragen. Ist im letzteren eben ein Altar zu suchen, wogegen nichts spricht, so würde das meine Vermuthung bestätigen, indem sich dann die zugehörige Figur nicht anders als stehend ergänzen liesse. Es würde dies auf den Vorschlag von Bergk¹ hinauslaufen, mit der Modification jedoch, dass ich mir erstens Feuer und Eingeweide plastisch ausgeführt denke, und dass zweitens dieser Altar in keiner Beziehung zu reellen Opferhandlungen stehen würde. In diesen zwei

¹ Ztschr. f. Alterthumsw. 1845, S. 969.

Punkten weicht Bergk's Ansicht von der meinigen ab, und die Polemik von Ross¹ und Brunn² gegen ihn ist völlig berechtigt.

In jedem Falle hat man sich also den Splanchnoptes des Styppax stehend zu denken, auf ihn ist also das Schema unseres Feueranbläusers nicht zurückzuführen; und daraus geht hervor, dass der Schöpfer des letzteren Lykios, der Sohn des Myron ist.

Der Gedanke ist nicht neu. Er mag wohl manchem eingefallen sein, der eine der vielen Repliken dieser Figur betrachtet hat; ausgesprochen hat ihn meines Wissens nur Winckelmann (Storia ed. Fea II 213) und, offenbar unabhängig von diesem, Petersen in den Annali (1863, 387. ff.), ersterer mit Bezug auf die farnesische Gruppe, letzterer mit Bezug auf den feueranblasenden Satyr des Laterans, beide ohne ihren Gedanken näher zu begründen.

Halten wir nun an der Autorschaft des Lykios fest, so ergeben sich daraus Konsequenzen eigenthümlicher Art.

Ich habe bis jetzt nur vom Motive gesprochen und den Typus unberücksichtigt gelassen. Wenden wir uns jetzt zu diesem, so wird es sofort klar, dass er einer viel jüngeren Zeit seine Entstehung verdankt. Das breite, runde Gesicht, die kleinen gemeinen Augen, die platte Nase, das kurze, struppige, fast satireske Haar — kurz, der ganze Kopf hat, trotz seiner Vernachlässigung, eine unverkennbare Aehnlichkeit mit einem wohlbekannten Kunstwerk, dem Dornauszieher Castellani.

Bezüglich des letzteren hat, abgesehen von E. Curtius (Arch. Ztg. 1878, S. 22), niemand gezweifelt, dass er dem hellenistischen Genre angehöre; eben in die Zeit wird daher auch der farnesische Feueranbläser anzusetzen sein. Wir haben somit die merkwürdige Thatsache constatirt, dass die hellenistische Kunst der naturalistischen Schule des fünften Jahrhunderts ein Motiv entlehnt und sich begnügt hat, den Typus zeitgemäss umzubilden.

Zum Schluss hebe ich noch einen Gesichtspunkt hervor. Die Werke des Myron waren alle oder fast alle aus Erz; hinsichtlich des Lykios wissen wir das sicher von dem Knaben mit dem περιρραντήριον, dem einzigen, von dessen Material wir Kenntniss haben; endlich war der Splanchnoptes des Styppax gleichfalls von Erz. Es unterliegt demnach keinem Zweifel, dass auch der Feueranbläser des Lykios ein Bronzewerk war. Betrachten

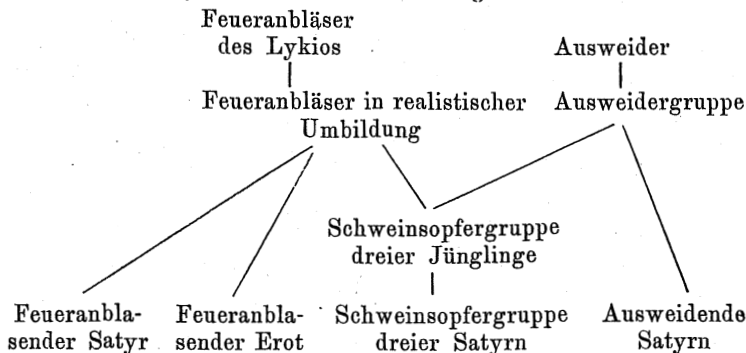
¹ Arch. Aufs. II 312.

² KG. I 266.

wir nun den farnesischen Feueranbläser, so erscheint uns der ganze Körper mit seiner verschränkten, excentrischen Bewegung unstreitig für Bronze componirt; dies beweist schon der puntello unter dem linken Knie der Figur, der sehr störend ist und gerade den Begriff des Balancirens aufhebt. Ebenso sicher ist aber der Kopf für Marmor gedacht; die Uebereinstimmung zwischen Material und Technik kann nicht grösser sein, es ist kein Indicium vorhanden, das uns auf ein Bronzeoriginal schliessen liesse. — Dieses eigenthümliche Verhältniss zwischen Körper und Kopf passt trefflich zu unserem obigen Resultate.

Der feueranblasende Knabe hatte auch in der Malerei der hellenistischen Epoche eine neue Beliebtheit erlangt; Antiphilus (Overbeck S. Q. 1942) und Philiscus (S. Q. 2154) hatten sich beide dieses Motivs bedient. Doch verfolgten sie beide damit andere Zwecke; der Widerschein der angefachten Kohlenglut musste sehr hübsche Lichteffecte hervorbringen. Dass die Knaben dieser beiden Maler mit unserem Feueranbläser nichts gemein hatten, scheint ziemlich sicher. Beim Knaben des Antiphilus war nach Plinius das Gesicht sichtbar, während der unsere es abwendet. Philiscus' Bild stellte ein Maleratelier dar; das Feueranblasen wird also mit der Encausis in Zusammenhang gebracht werden müssen (cf. Donner bei Helbig, Camp. Wandgem. p. XXI), einem Verfahren bei dem ein eisernes Kohlenbecken, das sogenannte Kauteron, zum Einbrennen der bereits aufgetragenen Wachsfarben der Tafel angenähert wurde. Wir werden uns demnach diesen Knaben mit dem Kohlenbecken in der Hand stehend oder sitzend zu denken haben — ein von dem unserigen ganz verschiedenes Motiv.

Wir sind mit der Entwicklungsgeschichte des Feueranbläsermotivs zu Ende; der Uebersicht halber seien die wesentlichen Stationen in folgender Tabelle zusammengestellt:



II.

Bereits im Laufe der Untersuchung habe ich Gelegenheit gehabt auf den Dornauszieher hinzuweisen, indem ich die Aehnlichkeit in den Gesichtszügen betonte, die mir bei dem Dornauszieher Castellani und dem Feueranbläser Farnese aufgefallen war. Doch beschränkt sich die Verwandtschaft der beiden Kunstwerke nicht auf diese allein; weit grösser und bedeutsamer ist die Aehnlichkeit der Motive.

Dass das Gesicht im Verhältniss zu den Körperformen in der antiken Kunst nicht die bevorzugte Stellung inne hatte, die ihm in der modernen eingeräumt wird, ist bekannt, dass aber der Hauptnachdruck so sehr auf die Körperformen gelegt wird, dass die Gesichtszüge dem Blicke des Beschauers in der Hauptansicht wenigstens, entzogen werden, das ist selbst in der antiken Kunst ein seltener Fall. Diese Eigenschaft hat aber der Feueranbläser mit dem Dornauszieher gemein; andere Beispiele wüsste ich nicht anzuführen.

Als ein Hauptcharacteristicum für die Kunstrichtung des Schöpfers habe ich ferner beim Feueranbläser die athembeklemmende Stellung angeführt. Auch diese hat mit ihm der Dornauszieher gemeinsam, und zwar sind es in beiden Fällen dieselben Mittel, wodurch sie herbeigeführt ist: der Druck des vorgebeugten Oberkörpers gegen den einen Oberschenkel, verstärkt durch den noch engeren Anschluss des anderen — dort aufgestützten hier aufgenommenen — Beines. Daraus ergab sich dann die weitere Aehnlichkeit in der schöngeschwungenen Rückenlinie.

Auch in der von Furtwängler hervorgehobenen unsymmetrischen Ueberlastung der einen Seite stimmt der Dornauszieher mit dem Feueranbläser überein; endlich auch in der 'Concentration des Körpers auf eine Handlung'.

Zwei Bildwerke von so grosser innerer wie äusserer Uebereinstimmung mussten dem natürlichen Laufe der Dinge gemäss eine ähnliche Entwicklungsgeschichte haben; wenigstens war für die späteren Künstler die Veranlassung, das gegebene Motiv zeitgemäss umzugestalten, bei dem einen so gross, wie bei dem anderen.

Indem ich mich nun anschiebe, die Wandlungen des Dornausziehers zu verfolgen, bin ich mir der Streitfrage wohl bewusst, die ich damit berühre. Ich will mich aber auf dieselbe vorläufig nicht einlassen und nur Unbestrittenes, oder vielmehr noch nicht Bestrittenes behandeln.

Dazu gehört vor allem die bereits hervorgehobene Aehnlichkeit des uns erhaltenen realistisch umgebildeten Feueranbläses mit dem Dornauszieher Castellani, welche das Ansetzen beider in dieselbe Zeit ermöglicht.

In der Entwicklungsgeschichte des Feueranbläses sahen wir dicht hinter der hellenistischen Umwandlung einen Scheideweg; einerseits entwickelte sich das Motiv selbständig weiter und wurde in den bacchischen und erotischen Kreis hineingezogen; andererseits wurde es zum Bestandtheil einer Gruppe gemacht und durchlebte ihre Wandelungen mit.

Genau denselben Scheideweg können wir auch noch dem Dornauszieher Castellani nachweisen.

Einerseits kommt der dornausziehende Satyr auf einem Carneol des Berliner Museums vor (Tassie-Raspe No. 4786; Winckelmann Catal. Stosch No. 1528; Tölken No. 1656; Imprime Cades Bd. X 196); der dornausziehende Erot als kleines Bronzefigürchen im neapolitanischen Nationalmuseum¹, wie auch auf einem pompeianischen Wandgemälde.

Andererseits sehen wir unseren Dornauszieher auch zum Bestandtheil einer Gruppe werden, wobei zwei Stadien zu unterscheiden sind.

Ehe wir jedoch darauf eingehen, ist eine Vorfrage zu erledigen.

Der Feueranbläser konnte unverändert in eine Gruppe herangezogen werden; denn wenn auch seine Handlung keine fremde Beihülfe zuliess, so liess sich doch auf die Weise, die wir gesehen haben, wenigstens ein äusserer Zusammenhang herstellen. Beim Dornauszieher ging das nicht an. Zwar sehen wir ihn in Gesellschaft anderer Figuren, auf einem Relief aus Ince Blundell Hall (publ. von Michaelis in den Arch. Zeitg. 1877 Taf. 12, 2); allein während die anderen durch ihre Geberden ihren Antheil an der Musik, die ihnen zu Ohren dringt verrathen, sitzt der Dornauszieher theilnahmlos nur mit sich selbst beschäftigt da, ein fremdes Element. Dieses Beispiel zeigt uns besser als jede Erörterung, warum der Dornauszieher nicht unverändert in eine Gruppe aufgenommen werden durfte. Wurde er aber verändert, so konnte das nur in der Weise geschehen, dass eben die andere Person der Gruppe die Arbeit des Dornausziehens übernahm. Diese Aenderung des Gedankens musste folgende Aenderung der Bewegung zur Folge haben. Die nunmehr überflüssige Spannung

¹ Figürchenschrank 5365.



des Körpers wurde aufgelöst; die Figur durfte sich sogar etwas zurücklehnen und mit den unbeschäftigten Händen anfangen, was ihr beliebte. Der ganze Unterkörper musste jedoch derselbe bleiben.

Nun existirt im Museum von Neapel (grosser Saal der Reliefs No. 6716; besprochen von Gerhard-Panofka, Neapels ant. Bildw. S. 131) das Fragment eines Hochreliefs¹ von feiner Arbeit, das dem berühmten Relief 'Alcibiades unter Hetaeren' durchaus stilverwandt ist. Dasselbe stellt eine Genrescene in ländlicher Umgebung dar. Rechts grasen Ziegen; links kniet, nach links gewandt, ein altes Weib in einem gegürteten langärmeligen Chiton, mit einem Ueberwurf um die Schultern und einem Himation um die Beine; auf dem Kopfe hat sie eine Haube, wie so häufig die alten Frauen der antiken Kunst. Sie ist in's linke Knie gesunken und stützt den rechten Fuss auf; der Kopf ist aufmerksam vorgebeugt, 'die Finger ihrer ausgestreckten rechten Hand sind mit dem Daumen zusammengedrückt und gegen ein verstümmeltes breites Geräth erhoben, das die Linke hält, vielleicht einen Thierkopf oder eine mystische Schwinge' (Gerhard). Es ist aber kein Thierkopf und noch viel weniger eine mystische Schwinge, sondern ganz sicher ein menschlicher Fuss. An dieser Stelle bricht das Relief freilich ab; wie es zu ergänzen sei, geht aus einem Henkelrelief hervor, welches im selben Museum (erster Saal der Bronzeeräthe) erhalten ist. Die Ziegen sind natürlich weggelassen; die Figur zur rechten entspricht dem alten Weibe des eben besprochenen Marmorreliefs; der Knabe zur linken zeigt uns den Dornauszieher genau in der Stellung, die er, einmal zum Bestandtheil einer Gruppe gemacht, nach meiner Auseinandersetzung von vorhin erhalten musste. Der Unterkörper ist unverändert; der Oberkörper zurückgebeugt, die r. Hand hinten aufgestützt. Dass die Knabenfigur auf den Dornauszieher Castellani und nicht auf den capitolinischen zurückgeht, ist zwar aus dem Henkelrelief nicht ersichtlich, doch geht es aus der realistischen Behandlung des alten Weibes auf dem Marmorrelief hervor.

Dass dieser Reliefgruppe eine statuarische entsprach ist zwar an sich durch nichts erwiesen, ist aber nach den Analogien, die ich sogleich anführen werde, nicht unwahrscheinlich.

Die nächste Wandlung der Gruppe musste ihre Hereinziehung in den bacchischen Kreis sein; auch von dieser Station sind uns

¹ Publ. auf meiner Tafel II 2.

Beispiele erhalten. Ich meine jene Marmorgruppe, die sich ehemals in der Villa Borghese befand und gegenwärtig im Louvre aufgestellt ist (publ. E. Q. Visconti, Villa Pinciana II st. IV 12; Hirt, Bilderbuch für Mythologie etc. II T. XX 9; Bouillon III T. XIII; Clarac 297, 1741; Müller-Wieseler, Denkm. II 43, 535; Panofka, Bilder antiken Lebens T. VII 6. Erw. Clarac Catal. No. 290; Fröhner Sculpt. ant. I No. 261). Hier sehen wir unseren Dornauszieher en face, den Körper zurückgelehnt, die Hände hinter sich auf den Felsen aufstützend, den Kopf mit übertriebenem Ausdruck körperlichen Leidens zurückgeworfen — es ist ein jugendlicher Satyr; links zu seinen Füßen sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen ein Pan, der ihm den Dorn aus dem Fusse zieht. Die Arbeit scheint nicht hervorragend zu sein; doch gebührt der Erfindung hohes Lob. Dass der Satyr bei der leichten Operation so ungeberdig thut, ist seinem Wesen durchaus entsprechend und vervollständigt nach dieser Seite hin die Charakteristik jenes nichtsnutzigen, je nach den Umständen frechen oder feigen Geschlechtes; wahrhaft rührend ist aber der Ausdruck väterlicher Fürsorge im gutmüthigen Bocksgesichte des improvisirten Arztes. Dieser kehrt in den weiteren Variationen, von denen die Rede sein wird, nicht wieder. Ferner gehört der Satyr der Petersburger Ermitage¹ hierher; der zugehörige Pan ist leider nicht erhalten. Seine Stellung ist mit der des Pariser Satyrs fast identisch, nur dass der Kopf weniger zurückgeworfen ist.

Dieses sind die Beispiele, die uns aus dem älteren Stadium der Dornausziehergruppe erhalten sind; das zweite jüngere verhält sich, was die Bewegung anbelangt, zum ersten etwa so, wie die Schweinsopfergruppe auf dem Puteal der Königin Christine zur farnesischen Gruppe. Während dort der Unterkörper des castellanischen Dornausziehers beibehalten und nur der Oberkörper verändert wurde, wird hier auch die Bewegung des Unterkörpers aufgelöst, der kranke Fuss ist nicht mehr auf das andere Knie gelegt, sondern ist vorgestreckt und ruht ganz in der Hand des Arztes. Dass dieses Motiv das jüngere sein muss, geht übrigens auch daraus hervor, dass das vorhin behandelte das in diesem Falle natürlichere ist. In der That wird jeder bei ähnlichen Anlässen den Fuss über's Knie legen; dadurch bekommt dieser festen Halt, eine genügend hohe Lage, und der Arzt kann die Sohle weit besser überschauen. Wenn aber trotzdem der Bildhauer

¹ Catal. No. 15; publ. Clarac IV Taf. 716.

das unbequemere Motiv vorzog, so konnte es nur geschehen, weil das andere bereits occupirt war und er gern seine Selbständigkeit wahren wollte.

Hierher sind mehrere Darstellungen zu beziehen, von denen die meisten dem bacchischen, eine dem erotischen, keine dem menschlichen Kreise angehört. Ich beginne mit den statuarischen Gruppen.

Da ist vor allem die Dornausziehergruppe¹ zu nennen, die in der Galleria dei Candelabri des Vaticans aufgestellt ist (No. 74). Der Satyr sitzt zurückgelehnt auf einem Stein und stützt sich auf den linken Arm, dessen Hand auf einem Schlauche ruht; der linke Fuss berührt den Boden, den kranken rechten hebt er hoch empor und hält das Bein mit der rechten Hand. Der Pan kniet ihm gegenüber auf dem rechten Knie, das er gegen den linken Fuss des Satyrs stemmt, das linke Bein ist ausgestreckt. — Der seelische Vorgang ist in dieser Gruppe ein wesentlich anderer, als in der vorbesprochenen; der Arzt scheint es darauf abgesehen zu haben, den Patienten recht zu quälen; diese Absicht offenbart sich nicht minder im verdächtigen Ausdrucke seines Gesichtes, als darin, dass er ihm den gesunden Fuss mit dem Knie drückt. Conze vergleicht ihn sehr passend mit der volksthümlichen Gestalt des modernen Zahnbrechers.

Zweitens eine verwandte Gruppe², die sich in der domus Lucretia zu Pompei befindet. Nur haben hier die beiden theiligten ihre Rollen getauscht; der Satyr ist es, der diesmal dem Pan den Liebesdienst erweist. Links sitzt der Pan, der linke kranke Fuss ist es, den er dem Satyr reicht.

Drittens eine der ersterwähnten ähnliche Gruppe³ aus dem Museo Campana, gegenwärtig in der Ermitage zu St. Petersburg. Der Satyr ist hier der Patient, der Pan der Arzt.

Endlich ein Gruppenfragment⁴ in der Galleria dei Candelabri des Vaticans (No. 73); erhalten ist nur der Pan, dessen Gesicht

¹ Publ. Visconti, Museo Pio-Cl. I, T. 48; Pistolesi, Vaticano descritto VI, T. 20; Clarac IV 725, 1742; Conze, Zeitschr. für bild. Kunst III S. 161. Cf. Beschreibung Roms II 2, 250; Braun, Ruinen und Museen p. 478.

² Publ. Museo Borbonico Bd. XIV im Frontispiz; Museum of classical antiquities II 76.

³ Ermitage impérial. Musée de sculpture antique No. 266.

⁴ Beschreibung Roms II 2, 250.

stark in's affenhafte carrikirt ist; ausserdem ist auf der Basis der linke Fuss einer Figur erhalten, die nur die des Satyrs sein kann. Ergänzt man diesen, so wird man eine der ersten und dritten durchaus analoge Gruppe haben.

Dieses sind die statuarischen Nachbildungen des Gegenstandes. Von Reliefs wäre der Sarcophag zu erwähnen, den Conze (a. a. O.) im Umgang des Hofes vom Palais des Arts zu Lyon gesehen hat; leider ist derselbe nicht publicirt, und ich kann nicht einmal sagen, ob die von Conze gemeinte Darstellung unsere Gruppe im älteren oder jüngeren Stadium reproducirt.

Durchaus arabeskenhaft gehalten sind die in Silberintarsia gearbeiteten bacchischen Scenen¹ an den Seitenplatten des bisellium Capitolinum. Auf der einen derselben ist auch unsere Gruppe dargestellt. Rechts sitzt der Patient, ein Satyr, der sich indessen nicht zurücklehnt, sondern vorbeugt, und mit der linken Hand den kranken linken Fuss anfasst, den er einem links kauern den Weibe reicht. Zwischen beiden befindet sich im Hintergrunde ein Baum. Die Umgebung stellt Weinlesescenen dar.

An letzter Stelle ist eine Anzahl geschnittene Steine zu nennen.

Die Gemme bei Caylus² erinnert nur durch die äussere Form an unsere Gruppe; der Inhalt ist ein anderer. Beide Betheiligte sind Menschen. Rechts sitzt der Kranke und reicht dem Arzte den rechten Fuss; der grosse Ernst der beiden, sowie die wie zur Beschwörung erhobene rechte Hand des Kranken machen es wahrscheinlich, dass es sich hier nicht um das Herausziehen eines Dornes, sondern um eine möglicherweise gefährliche chirurgische Operation, etwa die Amputation des Fusses handelt. Immerhin soll nicht gelängnet werden, dass sich der Künstler durch unsere Gruppe mochte beeinflussen lassen.

Dagegen gehören mehrere Gemmen hieher, deren summarische Aufzählung genügen mag. Die Betheiligten sind meist Satyrn³; einmal ist die Kranke eine Bacchantin⁴.

Besonders hervorzuheben ist eine Gruppe zweier Eroten⁵,

¹ Publ. im Bullettino della commissione municipale degli scavi di Roma 1874 Tav. III. IV von Castellani.

² Recueil d' antiquités III pl. LIII 4.

³ Tassie-Raspe 4778—4784; Winckelmann Cat. Stosch 1529; Toelken 1058—1060; Impronte Cades X 197—201.

⁴ Tassie-Raspe 4785.

⁵ Impronte Cades XIV 220.

von denen der eine dem anderen den Dorn aus dem Fusse zieht.

Ganz abseits von der Entwicklung unserer Gruppe steht eine andere Darstellungsweise des Dornausziehens, die ich nicht unberücksichtigt lassen will. Der Patient pflegt in diesem Falle zu stehen und sich etwa an einen Baum zu halten; den kranken Fuss hebt er nach hinten auf und reicht ihn dem hinter ihm sitzenden Arzt. Hieher gehören eine Anzahl geschnittene Steine¹, ferner ein Crater von Capua² mit rothen Figuren, welcher besonders darum interessant ist, weil er die Dornausziehergruppe unter anderen palaestriscen Beschäftigungen bringt. Ich muss gestehen, dass mir dieses Motiv von allen das bequemste erscheint, sowohl für den Patienten wie für den Arzt. Jedenfalls beweisen die letztangeführten Darstellungen, dass das behandelte Gruppenmotiv nicht das einzig mögliche und darum selbstverständliche war.

Wir sind nunmehr auch mit der Entwicklungsgeschichte des Dornausziehers zu Ende, und es hat sich ergeben, dass sie der des Feueranbläusers durchaus analog ist. Die folgende Tabelle stellt zur besseren Uebersicht die einzelnen Stationen beider Motive zusammen:

A. Das Urbild.

Der Feueranbläser des Lykios | ?

B. Die Zeit nach Lysipp gestaltet das Bildwerk mit Beibehaltung des Motivs entsprechend um, indem sie den Typus ins Realistische übersetzt

der hellenistische Feueranbläser | der Dornauszieher Castellani

C. Scheideweg. Einerseits entwickelt sich die Einzelfigur weiter, indem sie in den bacchischen oder erotischen Kreis herangezogen wird

a. feueranblasender Satyr.		a. dornausziehender Satyr.
b. feueranblasender Erot.		b. dornausziehender Erot.

D. Andererseits wird die realistisch umgebildete Figur zum Bestandtheile einer Gruppe

Schweinsopfergruppe.		a. Aelteres Stadium:
		Jüngling und Weib (Henkelrel.).
		b. Jüngerer Stadium:
		?

¹ Tassie-Raspe 4784; Winckelmann Cat. Stosch 1530, 1531; Toelken 1057; Imprime Cades X 202—204.

² Publ. von Klein, Arch. Ztg. 1879 Taf. IV.

E. Endlich wird auch die Gruppe in den bacchischen [und erotischen] Kreis gezogen

Schweinopfernde Satyrn.

- a. Aelteres Stadium:
Dornausziehergruppe, Satyr u. Pan.
- b. Jüngerer Stadium:
aa. Dornausziehergruppe, Satyr und Pan.
bb. Dornausziehergruppe, zwei Eroten.

Wie der Leser sieht habe ich den capitolinischen Dornauszieher in die Reihenfolge nicht aufgenommen; andererseits weist dieselbe eine Lücke auf, indem die dem Feueranbläser des Lykios entsprechende Stelle in der Entwicklungsgeschichte des Dornausziehers mit einem Fragezeichen hat bedacht werden müssen.

Nun frage ich: ist dieses peinliche, bis in die unbedeutendsten Einzelheiten durchgeführte Zusammengehen der beiden Motive, dem sich auf dem Gebiete der gesammten antiken Kunstgeschichte kein gleiches an die Seite stellen kann — ist dieses Zusammengehen ein müßiges Spiel des Zufalls, dem kein tieferer Sinn zu Grunde liegt, oder haben wir darin das Walten eines historischen Gesetzes zu erkennen?

Ist es Zufall, so bekennen wir wenigstens, dass uns der Zufall diesmal mit beispielloser Bosheit mitgespielt hat; ist es Gesetz, so ist zu verlangen, dass gleiche Wirkungen auf gleiche Ursachen zurückgeführt werden.

Die Ursache der Entwicklung des Feueranbläsermotivs ist die Freude, welche der Hellenismus an Motiven aus der ersten Blütheperiode hatte; soll dasselbe für das Dornausziehermotiv gelten, so ist für dasselbe ein Original aus dem fünften Jahrhundert, das heisst, aus der Schule des Myron anzunehmen. Dies ist der erste Theil der Forderung, der unerschüttert bleibt, auch wenn der zweite fallen sollte.

Der zweite ist: einen erschöpfenden Begriff von diesem Original gewährt uns der capitolinische Dornauszieher.

Diese Sätze zu beweisen soll dieser letzte Abschnitt meiner Arbeit dienen.

Zunächst möge die folgende Zusammenstellung der bis jetzt ausgesprochenen Meinungen über den capitolinischen Dornauszieher den Leser über den Stand der Frage orientiren.

Für ein Werk des Kalamis erklärt ihn Brizio¹.

Für ein Werk aus der Schule des Myron hält ihn Furtwängler².

In die Zeit zwischen Chabrias und Lysipp setzt ihn E. Q. Visconti³.

Für älter als Lysipp erklärt ihn Friederichs⁴.

Dem Boethos schreibt ihn Brunn⁵ zu.

Der hellenistischen Periode, wenn ich ihn richtig verstanden habe, Conze⁶.

Zwischen einer reactionären Kunstrichtung der Diadochenzeit und der Schule des Pasiteles schwankt Kekulé⁷; für erstere entscheidet sich Michaelis⁸.

Der Schule des Pasiteles endlich schreiben ihn Overbeck⁹ und Robert¹⁰ zu.

Diese Zusammenstellung war nothwendig, um für den Verfasser das Recht zu erweisen, in der Dornauszieherfrage überhaupt mitzureden.

Er wird gewiss in allen Punkten, wo erprobtes Kunstgefühl viel zur Entscheidung beiträgt, auf die Aufrechterhaltung des eigenen Urtheils gegenüber dem Urtheile eines bewährten Kunstkenners gern und willig verzichten. Wenn aber auf Grund dieses Kunstgefühls ein und dasselbe Kunstwerk innerhalb der sechs Jahrhunderte, welche die Entwicklung der antiken Kunst begreifen, dermassen umhergeworfen worden ist, dass für einen, der um jeden Preis seine Originalität wahren wollte, auch nicht ein Plätzchen unbesetzt blieb; wenn hinter jedem der verschiedenen, einander widersprechenden Ansätze ein klangvoller Name, oft eine Autorität steht — dann möchte selbst für einen, der keinen klangvollen Namen hat und noch viel weniger eine

¹ Bei der Publication des florentiner Dornausziehers *Annali* 1874, p. 163.

² 'Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans'.

³ *Opere varie* IV 163.

⁴ *Baust.* S. 289.

⁵ *Gesch. d. gr. Künstler* I 511.

⁶ *Zft. f. bild. Kunst* III 161.

⁷ *Kunstmuseum zu Bonn* 100.

⁸ *Arch. Ztg.* 1877 S. 127.

⁹ *Gesch. d. Plastik*³ II 144 f.

¹⁰ *Annali* 1876 bei der Publication des Dornausziehers *Castellani* S. 133 ff.

Autorität ist, erlaubt sein, zweifelnd zu fragen: ist das Kunstgefühl der jetzt lebenden Generation überhaupt so entwickelt, dass sich in allen Fällen damit deductiv operiren liesse?

Ich könnte nun ruhig, wie Kadmos bei der aufgegangenen Drachensaat, dem Kampfe der einander aufhebenden Urtheile zuschauen und die Frage als neutral betrachten, da jeder von mir beigebrachte Grund zu meinen Gunsten entscheiden müsste. Damit es jedoch nicht den Anschein habe, als suchte ich den Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, sei hier, so kurz als es angeht, das Problem nochmals behandelt.

Die Urtheile über den Dornauszieher vom Capitol sind oben zusammengestellt. Ueber die Variante Castellani herrscht ziemliches Einverständnis. Nur Curtius¹ möchte ihn in's fünfte Jahrhundert datiren aus Gründen, die so weit sie das Motiv betreffen, durchaus richtig sind. Die anderen betrachten ihn als ein Erzeugniss der hellenistischen Periode, Overbeck speciell als ein Werk des Boethos; Robert sieht in ihm ein Originalwerk.

Diesen verschiedenen Ansätzen der beiden Kunstwerke gegenüber habe ich nun folgendes zu erwidern.

Erstens ist der capitolinische Dornauszieher kein Werk aus der Schule des Pasiteles. Gerade der Hauptgrund, den man gegen die Ansetzung der Figur ins fünfte Jahrhundert anzuführen pflegt — der Fall des Haares — gilt in noch erhöhtem Masse gegen die Zurückführung auf Pasiteles und seine Richtung. Wenn in der That die Anordnung des Haares unnatürlich ist, so unnatürlich, dass wir sie der naturalistischen Kunst des fünften Jahrhunderts nicht zutrauen dürfen, mit welchem Rechte schreiben wir sie der pasitelischen Schule zu, da doch die Sorgfalt im Studium des Modells — bezüglich des Meisters von Plinius bezeugt, in den Werken seiner Schule von uns selber constatirt — zu dem wenigen gehört, was wir von dieser Kunstrichtung wissen? — Wenn ferner in der Bildung des Leibes 'lysippische Meisterschaft' gefunden worden ist, so muss ich dem gegenüber aufs bestimmteste verlangen, dass erst die Art und Weise nachgewiesen werde, wie Lysipp im Gegensatz zur früheren Kunst Knabenkörper darzustellen pflegte; der Schluss von einem Jüngling wie der Apoxyomenos auf unseren Knaben erscheint mir sehr voreilig, da ein in die Höhe wachsender Körper der Natur der Sache gemäss schlanker ist, als der entwickelte Körper eines

¹ Arch. Zeitg. 1879 S. 22.

Jünglings. Wenn endlich Robert zwischen der 'eleganza un po' ricercata' der Bewegung und der Behandlung des Kopfes und des Haares einen Gegensatz erblickt, so hat bereits Plinius nahezu denselben Gegensatz in den Statuen des Myron betont. Ueberhaupt wird auf diese 'Starrheit und Leere' im Ausdruck des Gesichtes mehr Nachdruck gelegt, als billig ist. Das Gesicht des Dornausziehers ist nach Welcker¹ ganz Aufmerksamkeit, und Welcker hat Recht; es gibt eben keinen neutraleren Ausdruck für das menschliche Gesicht, als den der Aufmerksamkeit. Das wissen auch die Photographen sehr wohl, wenn sie ihre Clienten auffordern, aufmerksam einen bestimmten Punkt anzuschauen; ihnen kommt es eben darauf an, die Gesichtszüge der betreffenden ohne jede Beimischung von Empfindungen zu fixiren. Was endlich sonst über stilistische Unvereinbarkeiten beim Dornauszieher vorgebracht worden ist, ist sehr zweischneidiger Art und kann ebensogut zu Gunsten der noch nicht zur völligen Reife gediehenen Kunst des Myron verstanden werden². Oft ist es eine blosser Spielerei mit dem Worte 'eclectisch'; wer nur 'ein Ragout von anderer Schmaus braut', ist drum noch lange kein Eclectiker; das wird er erst, wenn er von seinem Geiste genug dranwenden kann, um ein organisches Ganze zu schaffen — und dann werden wir ihm nicht so leicht auf die Sprünge kommen können. Man versuche doch, den Eclectiker Domenichino in seine Elemente zu zerlegen!

Zweitens darf eine der pasitelischen analoge Schule innerhalb des Hellenismus nicht angenommen werden. Die Richtung des Pasiteles, man mag sie nun als archaisirend oder als eclecticisch bezeichnen, ist jedenfalls eine künstlerische Reaction; eine Reaction aber ist keine gesunde Fortentwicklung der Kunst, sie ist nicht eine weitere Stufe, die man betritt, wenn die dicht vorhergehende überschritten ist; sie ist ein gewaltsamer Sprung nach rückwärts, ein Sprung, zu dem sich nur eine Zeit entschliesst, die sich an ihren Idealen zuwidergesehen hat. Sie kann nur als Folge einer tiefen politischen Erschütterung erscheinen. Erst wenn die Besten der Nation, an die sich auch die bestehende Kunstrichtung klammert, von der Bildfläche verschwunden sind, und andere Elemente emportauchen, die dem eingeschüchterten

¹ Kunstmuseum zu Bonn² S. 45.

² Ich verweise bei der Gelegenheit auf die treffenden Worte von Helbig, camp. Wandmalerei S. 15.

Volke einreden — ob mit Recht oder Unrecht, gleichviel — dass vorwärts nur seitwärts, und rückwärts eigentlich vorwärts sei — erst dann wird auch die Kunst in ihrer Entwicklung gewaltsam unterbrochen und zurückgeschraubt. Das war der Fall, als die hellenistischen Reiche zertrümmert wurden und ein Element, das bis dahin gar keine Berührung mit der Kunst hatte — die Römer — nun in derselben gar tonangebend wurde; Pasiteles und seine Schule war die natürliche, nothwendige Folge dieses Ereignisses. Vorher hatte die griechische Kunst nur zweimal Gelegenheit zu einer gewaltsamen Rückkehr; das einmal als die Blüthe des perikleischen Zeitalters durch den peloponnesischen Krieg zerstört wurde, das anderemal als die griechische Freiheit auf dem Schlachtfelde von Chaeronea verblutete. Und beidemal erholte sich der hellenische Geist von dem Schläge, und eine noch üppigere Kunstblüthe folgte. Und dieser ungebeugte Geist sollte nach solchen, so siegreich bestandenen Prüfungen sich bald darauf bereit finden, ohne Grund, ohne Zwang seine Errungenschaften preiszugeben und die volle, prächtige Sprache der hellenistischen Epoche mit dem unverständlichen Stammeln der vorphidiasischen Kunst zu vertauschen? Es mögen doch diejenigen, die so freigiebig mit Reactionen umgehen, bedenken, welche Unbill sie damit dem lebenskräftigen Geiste des griechischen Volkes zufügen; und wenn sie sich auch dazu leichten Herzens entschliessen, so mögen sie wenigstens das eine bedenken, dass eine Reaction nicht über Nacht kommt, sondern Folge eines politischen Umschwungs ist, dass sie daher verpflichtet sind, erst diesen nachzuweisen, ehe von jener die Rede sein kann.

Nun ist aber drittens der capitolinische Dornauszieher kein Product einer reactionären Kunst, weder der pasitelischen, noch der hellenistischen, noch irgend einer menschenmöglichen überhaupt. Es folgt dies unmittelbar aus dem Wesen der Reaction. Dieses besteht darin, dass man in allem, worin die unmittelbar vorangegangene Periode Ueberschwängliches geleistet hat, ein strenges Mass beobachtet und naturgemäss weit hinter dem Masse zurückbleibt; dass man ferner gerade dasjenige betont, was diese Periode vernachlässigt hat. Suchen wir nun, worin die hellenistische Periode zu weit gegangen war, so ist es erstens die Wahl des Stoffes, zweitens die Bewegung; in der ersteren war nach und nach die Würde, in der zweiten die Ruhe mehr als billig abhanden gekommen. In bewusstem Gegensatz dazu wirkte die Schule des Pasiteles, um bei ihm zu bleiben; während der

Hellenismus genrehafte und heroische Motive bevorzugt hatte, namentlich aber die ersteren über Gebühr, kennen wir von Pausanias nur Götterbilder (S. Q. 2207. 2262), mit denen er, wie sein elfenbeiner Zeus beweist, in die Kunstrichtung des Phidias zurückgriff; und wenn wir auch von einem Löwen hören, den er gefertigt, so kann darunter gar wohl ein Kybelelöwe verstanden werden. Stephanos stellte nach Art des Polyelet den Kanon eines palaestrisch geübten Jünglings dar; Menelaos bewies seinen Zeitgenossen, wie sich mit Beibehaltung der grössten Ruhe in den Geberden eine tief ergreifende Wirkung erzielen lasse. — Soweit ist alles verständlich, natürlich und nothwendig. Nun soll aber auch der Dornauszieher vom Capitol ein Werk der Reaction sein, in directer Anknüpfung an ein Kunstwerk aus eben der Richtung, gegen die die Reaction Front machte, aus der besten Blüthezeit des Hellenismus. Die Reaction verlässt das Feld, auf dem sie stark und mächtig war; statt dass sie durch würdigen Stoff imponiren sollte, entlehnt sie ihn diesmal der Feindin; statt dass sie durch milde Ruhe der Geberden wirken sollte, behält sie die eckige, unruhige Bewegung ihres Vorwurfs bei; sie begibt sich aller ihrer Vorzüge denen sie sonst den Erfolg verdankte, sie gibt das Original wieder, wie es war, nur die Charakteristik lässt sie weg. Aber nicht genug: sie nimmt den ungleichen Kampf auf und — sie siegt. Ihr Product bringt das Vorbild in Vergessenheit; es wird copirt und wieder copirt, und wenn nicht durch Zufall eine verstümmelte Replik des Originals — oder dieses selbst nach Robert — vor kurzem gefunden worden wäre, so würden wir gar keine Kunde davon haben, wie beängstigend sich manchmal der menschliche Geschmack verirren kann. Es gibt gewisse Forderungen, deren Nichtzugeständniss jeden Streit unmöglich macht. Für wen geschichtliche und kunstgeschichtliche Thatsachen nichts als Muscheln sind, die, unbekannter Herkunft, mit dem Meeresschaum an den Strand gespült werden, und nicht vielmehr Coralleninseln, deren Erscheinung auf der Fläche die nothwendige Folge langer geheimer Arbeit in der Tiefe ist — der wird sich nicht überzeugen lassen. Nicht unterlassen will ich aber, die Frage zu stellen: woher kommt es, dass der capitolinische Dornauszieher früher die Bewunderung Aller bildete, und dass man ihn jetzt, nachdem der castellanische bekannt ist, diesem gegenüber so herabsetzt? Ich denke, daraus lässt sich ermessen, was geschehen wäre, wenn wir umgekehrt zuerst den castellanischen und erst

seit kurzem den capitolinischen ans Tageslicht gefördert hätten; alle Welt würde fortfahren, den ersten zu bewundern, der zweite würde nur für Fachmänner den Werth einer Curiosität haben. Und sollte der Geschmack der Alten so viel schlechter gewesen sein, als der unsere?

Viertens ist der Dornauszieher Castellani kein Werk des Boethos, überhaupt keine genaue Copie eines Originals, noch viel weniger ein Original selber. Dies folgt zwar unmittelbar aus dem gesagten, doch kann bei einer Streitfrage wie die vorliegende auch Ueberfülle an Beweisen nicht schaden. Bekanntlich hat Robert die Figur für ein Original erklärt, und da für uns dieselbe leider unzugänglich geworden ist, so hat sein Urtheil Anspruch auf Beachtung. Overbeck dagegen hält sie für das Werk des Boethos, speciell für das von Pausanias (S. Q. 1596) erwähnte παιδίον ἐπίχρυσον γυμνόν im Heraion von Olympia, wobei er ἐπίχρυσον mit Wieseler in ἐπίκρυτον ändert. Die beiden Urtheile widersprechen sich, wie jeder sieht; ist der Dornauszieher Castellani ein Originalwerk, so ist er nicht das παιδίον, das Boethos ἐτόρευσε. Allein er ist keines von beidem. Erstens ist die Aenderung des Textes durch nichts geboten, da Bronzewecke im Alterthum nachweislich vergoldet wurden. Zweitens ist παιδίον ein Kind, infans, nicht Knabe, puer; und als Kind passt es sehr gut als Gegenstück zum Knaben mit der Gans. Drittens waltet zwischen dem Knaben mit der Gans und dem Dornauszieher Castellani auch nicht die geringste Familienähnlichkeit ob, und es ist die Frage ernstlich zu erwägen, ob wir dem Boethos, dessen Werk zwar in hohem Grade ausdrucksvoll und charakteristisch, aber nicht im mindesten als Typus individualisirt ist, diese realistische Darstellung des Bauernknaben zutrauen dürfen: was mich anbelangt, so scheint mir der Dornauszieher Castellani in eine wesentlich entwickeltere Periode des Hellenismus zu gehören, als der Knabe mit der Gans. Endlich ist — und das gilt gegen beide — unser Dornauszieher mit nichten ein einheitliches, sondern, wenn das Wort erlaubt ist, ganz deutlich ein zweieitliches Werk, im Gegensatz zum capitolinischen. Ich rede hier nicht von der höheren künstlerischen Einheit — über diese mag sich jeder mit seinem Kunstgefühl auseinandersetzen — sondern von der niederen technischen, die sich am Objecte mathematisch vordemonstriren lässt. Und da ist nicht zu leugnen, dass zunächst der capitolinische Dornauszieher ein höchst einheitliches Werk ist. Sowohl die einzelnen Theile — Haar, Augen,

Lippen, Hände, kurz die ganze Oberfläche, wie auch das Motiv als solches, beides ist für den einen Stoff gedacht, aus dem wir das Bildwerk vor uns sehen — für die Bronze. Anders der Dornauszieher Castellani. Zwar das Motiv ist auch bei ihm ursprünglich für die Bronze gedacht, das beweist ausser dem Puntello an der linken Hand — ein unangenehmer Nothbehelf, zu dem der Meister des capitolinischen Dornausziehers seine Zuflucht zu nehmen nicht nöthig hatte — der Umstand, dass nach Robert die beiden Unterschenkel aus besonderen Stücken gearbeitet und zum Angesetztwerden bestimmt waren; dagegen ist die ganze Ausführung der Oberfläche, namentlich des Kopfes, von einer Art, wie wir sie nur an Marmorwerken zu treffen gewöhnt sind; von einem Einfluss des Bronzestils, wie wir ihn an Statuen regelmässig wahrnehmen, die aus Bronze in Marmor übertragen sind, ist am castellanischen Dornauszieher nichts zu spüren. Und daraus geht erstlich hervor, dass der Erzgiesser Boethos nicht sein Schöpfer ist; zweitens, dass er kein Original, auch nicht die Replik eines solchen, sondern die für Marmor componirte Umbildung eines Bronzeoriginals ist.

Alle diese Erörterungen laufen auf das eine hinaus, dass der Dornauszieher vom Capitol archaisch, nicht archaisch, und das Original des castellanischen ist.

Wenn nun der Dornauszieher vom Capitol eben das verlangte Original des castellanischen ist, so kann nach der Aehnlichkeit seines Motives mit dem des Feueranbläasers kein Zweifel sein, dass auch er in die Schule des Myron gehört. Eine nähere Bestimmung kann von mir nicht erwartet werden; doch will ich nicht unterlassen, mit aller Zurückhaltung eine Vermuthung zu äussern, die wenigstens einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf. Es wäre nämlich allerdings etwas sonderbar, wenn sich von diesem im Alterthume so berühmten Werke keine Spur in der schriftlichen Ueberlieferung fände; da nun thatsächlich ein Dornauszieher als solcher nirgends bezeichnet ist, so könnten wir zunächst annehmen, dass man ihn im Alterthume unter einem bestimmten conventionellen Namen kannte. Nun hat Brunn erwiesen, dass Strongylion, etwa ein Zeitgenosse des Lykios, zur Kunstrichtung des Myron gehörte; es ist demnach wohl möglich, dass der bekannte puer Bruti des Strongylion eben unser Dornauszieher ist. Was wir von diesem Werke, sowie von seinem Meister wissen, stimmt sehr gut zu dieser Vermuthung. Er befand sich, wie aus seiner

Nichterwähnung bei Pausanias combinirt mit der Stelle des Plinius geschlossen werden darf, in Rom; dies würde die vielen Copien erklären. Martial vergleicht seine Epigramme mit dem puer Bruti; nun muss ein solcher Vergleich immer cum grano salis verstanden werden, indessen wird man zugeben, dass er unter allen voralexandrinischen Werken auf keines besser passt, als auf den Dornauszieher mit seiner concentrirten 'zugespitzten' Handlung. Der puer Bruti wird ausserdem noch zwei Mal von Martial erwähnt, was von der hohen Beliebtheit der Statue Zeugnis ablegt. Was nun den Strongylion anbelangt, so zeichnete er sich sonst in der Menschenbildung nicht aus, gerade wie Kalamis; seine Thiere werden mehr gelobt; dies erklärt sehr gut das Veraltete in Gesichts- und Haarbildung bei unserem Dornauszieher, das allerdings im Gegensatz zur freien Bewegung des Körpers und wohl ein Erbstück aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts ist, der Zeit des Pferdebildners Kalamis, der überhaupt die Schule in mancher Richtung beeinflusst haben wird. Für die Haarbildung speciell bietet sich der Knabe und das Mädchen im eleusinischen Relief von selbst zum Vergleiche dar. Ferner erinnere man sich, dass die Amazone des Strongylion den Namen 'die schönschenkliche' (εὐκνημος) hatte: gerade die Zartheit in der Bildung der Arme und Beine ist es, die noch heutzutage beim capitolinischen Dornauszieher den Gegenstand der allgemeinen Bewunderung bildet. Dass Strongylion Erzgiesser war, ist bekannt (S. Q. 877).

Doch dem sei wie ihm wolle; in die Schule des Myron gehört der Dornauszieher jedenfalls. Nun bleibt mir nur noch übrig, einen letzten Einwand Robert's zu berücksichtigen.

Dieser Gelehrte nimmt daran Anstoss, dass wir auf diese Weise ein verhältnissmässig sehr frühes Genre anzunehmen hätten, das ohne Beispiel ist; denn die Knaben des Lykios und Stypax betrachtet er, und mit Recht, als aniconische Portraits und Weihgeschenke. Nun hat Furtwängler auch für den Dornauszieher eine gleiche Beziehung vermuthet, doch nicht eben in glücklicher Weise, und Robert scheint mir wieder mit seinem Einwande im Recht zu sein. Indessen ist damit die Möglichkeit, dass der Dornauszieher ein Weihgeschenk gewesen sei, noch nicht ausgeschlossen. Die Gefahr, sich selbst trotz Sandalen und PERSERSCHUHE einen Dorn in den Fuss zu treten, war für jeden Griechenknaben überall vorhanden, wo es Opuntienhecken gab; das wird mir jeder bezeugen, der im Süden war. Und wer mag alle die verhängnissvollen

oder glücklichen Folgen aufzählen, die der eingetretene Dorn zufällig gehabt habe, und die ihrerseits ein Weihgeschenk an die Gottheit zur Folge haben konnte? Etwa eine schwere Krankheit, eine Entzündung, die Gefahr einer Amputation, von der Gottheit in prophetischem Traume abgewandt? Oder eine Verzögerung der Wanderung, die das Entgehen einer Lebensgefahr bedingte? Doch mag nur jeder seine Phantasie anstrengen; ich gehe auf diese Möglichkeiten um so weniger ein, als mir eine andere Auffassung unseres Kunstwerks viel wahrscheinlicher vorkommt. Ich habe bereits auf den Crater von Capua hingewiesen, auf dem palaestriscne Scenen dargestellt sind. Da sehen wir unter anderen auch einen Discobolen, sowie die Gruppe zweier Jünglinge, von denen der eine dem anderen einen Dorn aus dem Fusse zieht. Dies weist uns den richtigen Weg. Auf Robert's Frage, wo denn in Griechenland ein Sohn aus einer Bürgerfamilie Gelegenheit hatte, sich einen Dorn in den Fuss zu treten, antworte ich: in der Palaestra. Bringen wir nun diesen Dorn in Beziehung zu einem Siege des Knaben, so war für den Bildhauer Veranlassung genug da, seinem aniconischen Portrait diese Stellung zu geben. Wir kämen damit zu dem mit Unrecht so geringschätzig behandelten Vorschlage Visconti's zurück. Wie fein das Gefühl der Griechen für solche Siege mit Hindernissen war, beweist am besten folgende, vom Scholiasten des Pindar überlieferte Anecdöte¹. Bei den pythischen Spielen hatte ein gewisser Midas die Flöte — d. h. nach unseren Begriffen das Clarinett — zu blasen; während des Blasens ging nun die Zunge des Clarinetts entzwei und blieb oben am Rohre stecken; Midas liess sich aber durch diesen Zwischenfall nicht stören, sondern blies sein Stück zu Ende, indem er sein Instrument wie eine Syrx handhabte; entzückt von seiner Geistesgegenwart und Gewandtheit sprachen ihm die Zuschauer den Sieg zu. Was hindert uns, den Sieg unseres Dornausziehers uns ähnlich zu denken? Stellen wir uns einen olympischen δρόμος vor, unser Knabe ist der erste von allen, schon ist er dem Ziele nicht fern — da tritt er sich einen Dorn in den Fuss, sein ungleicher Tritt verräth allen den Zwischenfall. Man meint, er werde zurückbleiben; aber er verbeisst den Schmerz, erreicht doch als erster das Ziel — und nun erst setzt er sich nieder und zieht sich den feindlichen Dorn heraus. Welchen Sturm von Begeisterung musste ihm solcher Sieg bei dem leicht-

¹ Schol. Pind. Pyth. XII.

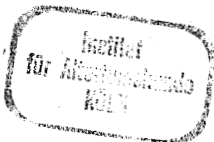
empfindlichen Volke der Griechen hervorgerufen — und welche Versuchung für den Bildner, gerade diese Stellung des Knaben im Erze festzuhalten!

Hiermit sind die Fragen, die sich an den Dornauszieher knüpften, erledigt. Der capitolinische Dornauszieher ist, vielleicht als Werk des Strongylion, dem Feueranbläser des Lykios an die Seite getreten und hat die völlige Identität in der Entwicklungsgeschichte beider Motive hergestellt. Die Familienähnlichkeit zwischen dem Feueranbläser Farnese und dem Dornauszieher Castellani dient zur weiteren Bestätigung, dass es sich hier nicht um einen Zufall, sondern um Absicht handelt; es ist offenbar dieselbe Epoche, dieselbe Schule, vielleicht derselbe Meister der hellenistischen Periode, der es sich angelegen sein liess, das eine wie das andere Motiv seinen Zeitgenossen wieder mundgerecht zu machen. Robert's Einwand gegen die Wiederaufnahme des Dornausziehermotivs durch den Hellenismus, der an eigener Erfindungsgabe so reich war, gilt nun nicht mehr, seit dem sich zum Dornauszieher der Feueranbläser gesellt hat. Wir werden vielmehr gezwungen, eine solche Richtung innerhalb des Hellenismus anzuerkennen, und ich denke, wir können dies als einen Gewinn für unsere Kenntniss dieses Zeitraums betrachten.

Aber sieht eine solche Kunstrichtung nicht etwas nach jener Reaction aus, deren Existenz innerhalb des Hellenismus in Abrede gestellt wurde? Durchaus nicht; es ist ein echt griechisch gedachter Act der Pietät gegen die Vergangenheit, dass ihre Motive im reizvolleren Kleide der Gegenwart den Zeitgenossen wieder vor die Augen geführt wurden. Es erinnert an jenen anderen, verwandten Act der Pietät, an das Psephisma des Lykurgos, welches jedem, der eine Tragödie des Aeschylus zeitgemäss umgestaltet auf die Bühne zu bringen gedächte, den Vorrang vor den anderen Mitbewerbern zusicherte. Zeitlich von einander geschieden, legen beide, dieses Psephisma und jene Kunstrichtung, von demselben Geiste Zeugniss ab.

Petersburg.

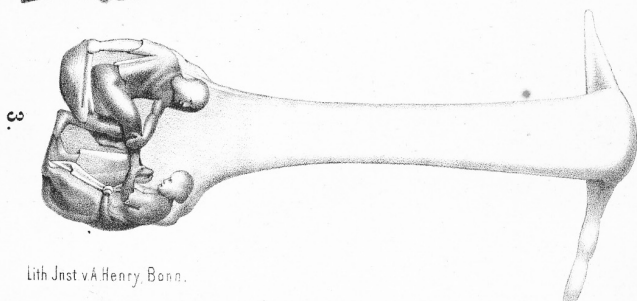
Th. Zielinski.







2.



3.