

Erläuterung der Abkürzungen.

- Bau. Bi. = Baumeister, Bilderhefte aus dem griechischen und römischen Altertum für Schüler zusammengestellt. München, Oldenbourg. 1889. 8 Hefte.
- Bau. D. d. kl. A. = Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums. München und Leipzig, R. Oldenbourg. 1889. 3 Bände.
- Be. Kl. B. = F. Bender, Klassische Bildermappe. Abbildungen künstlerischer Werke zur Erläuterung wichtiger Schulschriftsteller. Darmstadt, Zedler u. Vogel. 1890—93.
- Br. Gr. G. J. = Heinrich Brunn, Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert. München 1893. Verlagsanstalt für Kunst u. Wissenschaft.
- Br. G. d. gr. K. = Heinrich Brunn, Geschichte der griechischen Künstler. 2. Auflage. 2 Bände. Stuttgart, Ebner u. Seubert (Paul Neff). 1889.
- L. Gr. G. u. H. G. = Langl, Griechische Götter- und Heldengestalten nach antiken Bildwerken. Wien, Hölder. 1887.
- M. E. = R. Menge, Einführung in die antike Kunst. Mit 34 Bildertafeln in Folio. 2. Auflage. Leipzig, E. A. Seemann 1885.
- O. G. d. gr. Pl. = J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4. Auflage. 2 Bände. Leipzig, Hinrichs 1893.
- S. K. B. = Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig, E. A. Seemann.

I. Die in der Rede erwähnten griechischen Künstler.

Gleich im Beginne der Rede (cap. 2 u. 3), und zwar an der Stelle, an welcher Cicero die dem Hejus, einem ebenso reichen wie kunstsinnigen Einwohner Messanas, von Verres entwendeten Kunstwerke aufzählt, werden drei griechische Künstler genannt, die einen hervorragenden Platz einnehmen: Praxiteles, Myron und Polyklet.

Wir wenden uns, indem wir die Lebenszeit derselben berücksichtigen, zuerst der Betrachtung des Myron (*Μύρων*) und seiner Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst zu, wobei wir sowohl die Nachrichten, die über ihn aus dem Altertum überliefert sind, berühren, als auch die auf ihn zurückweisenden Kunstwerke, die in Kopien bis auf unsere Zeit sich erhalten haben, heranziehen.

Die Nachrichten, die wir über das Leben dieses Künstlers haben, sind äußerst dürftig. Es wird uns von Plinius (nat. hist. XXXIV, 57) berichtet, daß er aus Eleutheræ (*Ἐλευθεραί*) in Boeotien stammte und um die 90. Olympiade (ebendas. XXXIV, 49) auf der Höhe seines Ruhmes stand. Die zuletzt genannte Angabe ist ziemlich wertlos; seine Blütezeit ist wohl schon in den Anfang der 80er Olympiaden zu setzen. Wenn Pausanias (VI, 2, 2; VI, 8, 4; VI

13, 2) ihn als Athener bezeichnet, so ist diese Abweichung vielleicht dadurch zu erklären, daß die Stadt Eleutheræ aus Haß gegen Theben sich frühzeitig an Athen angeschlossen hatte, oder dadurch, daß er vornehmlich in Athen thätig gewesen ist (Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, 268; Br. G. d. gr. K. I, S. 101). Er war, ebenso wie Phidias und Polyklet, ein Schüler des hochberühmten argivischen Künstlers Ageladas (*Ἀγελάδας*), (vgl. Bau. D. d. Kl. A. S. 331) dessen Blütezeit Brunn (G. d. gr. K., I p. 52) auf Grund einer sehr sorgfältigen Untersuchung in die Zeit zwischen Olympiade 70 und 82 setzt. Nach der Annahme des genannten Gelehrten war er unter den erwähnten Künstlern der älteste Schüler des Ageladas.

Myron hat fast ausschließlich in Erz gearbeitet und auf diesem Gebiete eine sehr ausgedehnte Thätigkeit entfaltet. Ganz besonders ist die Mannigfaltigkeit in den Gegenständen seiner Darstellung hervorzuheben: er bildete Götter und Heroen (Cicero in seiner Rede c. 3 erwähnt einen Hercules, egregie factus ex aere, und c. 43 einen Apollo, signum pulcherrimum, cuius in femore litteris minutis argenteis nomen Myronis erat inscriptum), ferner Athleten, und schließlich, was als besonders charakteristisch hervorzuheben ist, auch Tiere, unter denen seine berühmte Nachbildung einer Kuh den ersten Platz einnahm.

Wir gehen nunmehr zu den Werken des Myron über, die uns noch in Nachbildungen erhalten sind, so daß wir uns danach eine genügende Vorstellung von der Bedeutung des Künstlers machen können.

1) Athene und Marsyas. Plinius berichtet (nat. hist. XXXIV, 57): Myron fecit Satyrum admirantem tibias et Minervam; es liegt auf der Hand, daß sich die Darstellung auf den bekannten Mythos bezog, nach welchem Athene die Flöte, die sie erfunden hatte, mit einem Fluche wegwarf, Marsyas aber, der nach dem später gewöhnlichen Sprachgebrauch ein Satyr genannt wurde, aufhob, um dieses Instrument alsdann zu seinem Unheile zu pflegen (cf. Preller, Griech. Mythol. 4. Aufl. S. 733.) Wie die Gruppe dargestellt gewesen sein mag, dafür bietet uns ein attisches Vasenbild (abgebildet bei O. G. d. gr. Pl. Fig. 73^a) die beste Vorstellung. Von der Figur des Marsyas haben wir nun eine vortreffliche Kopie in einem Marmorbilde, welches sich in Rom im Lateran befindet. (Abbildungen: Bau. D. d. kl. A. II, No. 1210; Bau. Bi. VII, 702; O. G. d. gr. Pl. I, Fig. 73 u. S. 268; S. K. B. Taf. 18, 6 u. Ergänzungst. 9, 4.) Die Ergänzung des Kunstwerks ist freilich als eine völlig verkehrte zu bezeichnen: wir haben es nicht mit einem tanzenden Satyr zu thun, und die Castagnetten, die der Figur in die Hände gegeben sind, haben auch nicht die geringste Berechtigung. Es ist vielmehr anzunehmen, daß der rechte Arm hoch erhoben, und der linke nach unten hin weit weggestreckt war. Man vergleiche damit eine halblebensgroße Erzstatue aus dem Britischen Museum (abgebildet bei O. G. d. gr. Pl. Fig. 73^b u. L. Gr. G. u. H. G. S. 115), die ebenfalls einen in Verwunderung begriffenen Satyr darstellt, und in der man eine Kopie eines Myronischen Werkes hat wiedererkennen wollen.

2) Der Diskoswerfer (*Δισκοβόλος*). Lucian, Philopseud. cap. 18 erwähnt das Kunstwerk mit folgenden Worten: *Μῶν τὸν δισκείοντα, ἦν δ' ἐγώ, φης, τὸν ἐπικεκνηφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφάσεως, ἀπεστραμμένον ἐπὶ τὴν δισκοφόρον, ἡρέμα δὲ κλάζοντα τῷ ἑτέρῳ, ἕτοιμά ξυναναστησομένῳ μετὰ τῆς βολῆς;* „Von dem Diskoswerfer, sagte ich, sprichst du, der sich zum Wurf niederbeugt, mit dem Gesicht weggewendet nach der Hand, welche die Scheibe hält, und mit dem einen Fusse etwas niederkauert, als wolle er zugleich mit dem Wurf sich wieder erheben?“ Von diesem Diskoswerfer, der übrigens nicht als eine Portraitfigur anzusehen ist, sind uns nicht wenige Nachbildungen erhalten; die beste befindet sich im Palast Lancelotti in Rom; früher stand sie im Palazzo Massimi in Rom. (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 711; Bau. D. d. Kl. A. T. II

Nr. 1211; Be. Kl. B. Heft III.; O. G. d. gr. Pl. T. I, S. 274, Fig. 74; S. K. B. Taf. 18, 7, u. S. K. B. Ergänzungst. 9, 4; M. E. Taf. 13, 7.)

„Unsere Statue“, sagt Overbeck treffend (a. a. O.), „zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, wo die Kräfte der nach hinten geschwungenen Scheibe, andererseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Konflikt sind, in jenem verschwindenden Augenblick der Ruhe, der zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt oder in dem eine Bewegung in die entgegengesetzte umschlägt. Diese Darstellung des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Augenblickes, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was unsere Bewunderung der Statue vorzüglich erregt.“ Ganz besondere Auszeichnung verdient die Behandlung des Kopfes; „das Gesicht“, sagt Welcker (Alte Denkmäler, I. S. 410), „ist eins der schönen, klugen und feinen attischen, deren man im Panathenaeenzuge des Parthenon so viele unter einander verwandte nicht müde wird zu betrachten. Der Ausdruck scheint auf die strenge Zucht vieler Palaestriten zu deuten im Gegensatze der weichlichen Jugend“. —

Ein anderes hochberühmtes Werk des Myron, von dem uns leider keine Nachbildung erhalten ist, war 3) die Statue des argivischen Läufers Ladas (*Λάδας*), der durch seine Schnelligkeit ausgezeichnet war und nach Pausanias III, 21, 1 bald nach einem Siege im Laufe (*δόλιχος*) in Olympia gestorben zu sein scheint. Myron hatte nach Epigrammen, die uns erhalten sind, jenen Läufer in dem Momente höchster Erschöpfung dargestellt, in dem Momente, wo er nach glücklich errungenem Siege nach dem Kranze greift. Wir dürfen im Hinblick auf den bereits besprochenen Diskobol annehmen, dafs es dem Künstler meisterhaft gelungen ist, die tief eingesunkenen Weichen und den nach Luft schnappenden Mund des Jünglings zum Ausdruck zu bringen und lebenswahr darzustellen, wie dies in einem Epigramm aus dem Altertum bezeugt wird: . . . ἄχροις ἐπὶ χεῖλεσιν ἄσθμα

Ἐμφαίνει κοίλων ἔνδοθεν ἐκ λαγόνων.

„Der Atem, aus den hohlen Weichen gedrängt, schwebt auf dem Rande der Lippen.“ Wir verstehen es danach, dafs diese so lebenswahre Figur als *ἔμπνοε* (d. i. lebensvoll) *Λάδα* angeredet wird.

Dieselbe Bezeichnung wird auch 4) von Myrons Kuh gebraucht, die in nicht wenigen Epigrammen gefeiert ist. Es war jedenfalls das Kunstwerk, das den Ruhm des Myron am meisten verbreitete, wie dies auch Plinius (nat. hist. XXXIV, 57) bezeugt: Myronem . . . bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudata. Zu den Zeiten Ciceros stand das hochberühmte Werk noch auf der Pnyx in Athen (cf. Cic. Verr. IV, 60); von da kam es später nach Rom, wo es Procopius, (de bello Gethico IV, 21) der im 6. Jahrhundert nach Chr. lebte, im Friedentempel noch sah.

Charakteristik des Künstlers. Myron, der aus einer lebhaften Phantasie heraus seine Werke schuf, zeigte eine grosse Mannigfaltigkeit in den Gegenständen, die er zur Darstellung brachte; treffend sagt hierüber Plinius (nat. hist. XXXIV, 58): primus hic multiplicavisse veritatem (so ist zu lesen für das sinnlose varietatem) videtur, d. h. „er war wohl der erste, der die Naturwahrheit oder Wirklichkeit in zahlreichen Formen zur Anschauung gebracht hat.“ Ausgezeichnet waren ferner seine Werke durch das Leben, das in ihnen pulsierte und in einem besonders scharf ausgeprägten Momente in die Erscheinung trat. Mit Recht wird von seinen

Werken der Ausdruck *ἐμπνοῦς* (= lebensvoll) gebraucht; das gleiche Merkmal hebt Properz hervor, wenn er III, 29, 7 u. 8 sagt:

Atque aram circum steterant armenta Myronis

Quattuor artifices, vivida signa, boves,

und treffend sagt Petronius c. 88: paene hominum animas (d. h. das physische, animalische Leben) ferarumque aere comprehendit. Er bewahrte in seinen Werken eine idealistische Richtung, wenn er auch nicht geistige Ideen in denselben verkörperte; darauf zielt Plinius ab, wenn er (XXXIV, 58) sagt: corporum tenuis curiosus animi sensus non expressisse (sc. videtur). —

Polykletus oder Polyclitus (*Πολύκλειτος*) wird bald als Sicyonier (Plin. XXXIV, 55), bald als Argiver bezeichnet. Beide Angaben lassen sich am leichtesten und natürlichsten durch die Annahme vereinigen, daß der Künstler aus Sicyon gebürtig war, daß er aber in Argos seinen dauernden Aufenthalt genommen und dort seine Werke geschaffen hat. Argos war in jener Zeit neben Athen die wichtigste Stätte für die Pflege der bildenden Kunst. Ebenso, wie Myron u. Phidias, wird er als ein Schüler des berühmten argivischen Künstlers Ageladas bezeichnet. Er war jünger als Phidias (cf. O. G. d. gr. Pl. S. 508), dessen Zeitgenosse er genannt wird, und hat nach 440 v. Chr. Geb. gearbeitet. Einen Anhalt für seine Lebenszeit bietet uns der Umstand, daß der berühmte Tempel der Hera in Argos, den er nicht nur wieder aufbaute, sondern auch mit einem hochberühmten Standbilde der Hera (s. u.) schmückte, 423 v. Chr. abbrannte. Für die argivische Kunst hat er dieselbe Bedeutung gehabt, wie Phidias für die attische (cf. O. G. d. gr. Pl. I, S. 507). Polyklet war ein sehr vielseitiger Mann: wenn er auch vornehmlich als Erzbildner thätig war, so wirkte er daneben auch als Baumeister, indem er aufser dem schon genannten Tempel das Theater in Argos erbaute; ferner war er berühmt als Toreut (*τορευτής*, caelator d. i. Ciseleur und Graveur), wie dies Plinius (nat. hist. XXXIV, 56) bezeugt: toreuticen sic erudisse (sc. indicatur), ut Phidias aperuisse; schliesslich wird er auch als Kunstschriftsteller erwähnt, und zwar als Verfasser einer Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers. Von einem jüngeren Künstler, der den gleichen Namen führt, ist er scharf zu scheiden.

Bildwerke, die direkt auf Polyklet zurückzuführen sind, besitzen wir leider nicht, aber welcher Art die Werke des Künstlers gewesen sind, können wir aus Nachbildungen, die auf uns gekommen sind, deutlich erkennen. Cicero erwähnt in der Rede (cap. 3) nur zwei Korbträgerinnen (*canephorae*, *κανηφόροι*) von unserem Künstler, die sich in dem Hause des obengenannten Hejus zu Messana befanden, indem er ihnen zugleich großes Lob spendet: erant aënea duo praeterea signa, non maxima, verum eximia venustate, virginali habitu atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam more Atheniensium virginum reposita in capitibus sustinebant.

Wir wenden uns zuerst dem Werke zu, das den Ruhm des Polyklet ganz besonders begründete, dem Goldelfenbeinbilde der Hera im Tempel dieser Göttin zwischen Argos und Mycenae. Pausanias, der das Bild selbst sah, berichtet darüber (II, 17, 4) folgendes: *Τὸ δὲ ἄγαλμα τῆς Ἥρας ἐπὶ θρόνον κάθηται μεγέθει μέγα, χρυσοῦ μὲν καὶ ἐλέφαντος, Πολυκλείτου δὲ ἔργον.* "Ἐπεστι δὲ οἱ στέφανος Χάριτας ἔχων καὶ Ὠρας ἐπειργασμένας καὶ τῶν χειρῶν τῇ μὲν καρπὸν ῥοιάς (Granatapfel = Zeichen der Fruchtbarkeit), τῇ δὲ σκῆπτρον. Aus den Epigrammen, welche die Schönheit des Kunstwerkes feiern, erfahren wir etwas Näheres über die Darstellung nicht; ganz besonders wird nur die hohe Vollendung in der Behandlung des Gewandes gepriesen.

Einen schwachen Begriff von der Hera des Polyklet geben uns argivische Münzen (vgl. L. Gr. G. u. H. G. S. 6), auf denen Hera und neben ihr Hebe, ein Goldelfenbeinbild des Naukydes, dargestellt ist.

Den Typus der Hera des Polyklet glaubt v. Brunn (Gr. G. J. S. 1 ff.) wiederzuerkennen in der überlebensgroßen Büste im Mus. Nazionale in Neapel, der sogenannten Farnesischen Büste (Abbildungen: L. Gr. G. u. H. G. 9. S. 6; Bau. Bi. VII, 718; Bau. D. d. kl. A. No. 1506. B. II., S. 1352; S. K. B. Taf. 20, 9; M. E. Taf. 16, 7 u. Br. a. a. O.) Auch von denjenigen Gelehrten, die diese Ansicht nicht billigen, wird soviel wenigstens zugegeben, daß dieser Kopf in seiner strengeren Form und namentlich in der altertümlichen Behandlung der Haare auf die beste griechische Zeit zurückweist und einer viel früheren Periode angehört, als die bekannte Hera Ludovisi (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 768; L. Gr. G. u. H. G. Taf. IV; Be. Kl. B. VIII, 2, Bau. D. d. Kl. A. No. 1505. Bd. II, S. 2352; S. K. B. Taf. 20, 7 u. 323, 7; M., E. Taf. 16, 8., Br. G. G. J. S. 9.), die vielleicht von einem Künstler aus dem letzten Viertel des 4. Jahrhunderts herrührt. Ueber die Schönheit dieses Kunstwerks haben sich unsere Dichteroenen in begeisterter Weise geäußert: Goethe nannte die Hera Ludovisi seine erste Liebschaft in Rom und sagt an einer anderen Stelle über dieses Götterbild (XXIV, 286): Keiner unserer Zeitgenossen, der zum ersten Male vor das Bild hintritt, darf sich rühmen, diesem Anblick gewachsen zu sein; Schiller, der sie mit einem Gesange Homers vergleicht, giebt seiner Empfindung (Aesthet. Erzieh. des Menschengeschlechts. Br. 15) in folgenden Worten Ausdruck: „Es ist weder Anmut noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Kopfe zu uns spricht, es ist keins von beiden, weil es beides ist.“

Auf ein Original des Polyklet führt man ferner zurück die sogenannte Hera Farnese, die früher im Palazzo Farnese zu Rom stand und jetzt sich im Museo Nazionale zu Neapel befindet. (Abbildungen: L. Gr. G. u. H. G. Taf. III). Die Gestalt ruht auf dem rechten Beine, das linke, etwas gekrümmte Bein (sogen. Spielbein) steht ein wenig zurück, in der erhobenen rechten Hand hält die Göttin das Scepter; die linke Hand, welche falsch ergänzt ist, umschloß vermutlich eine Schale (*φιάλη*). Bekleidet ist die Statue mit einem Chiton mit Ärmeln aus weichem Stoffe und mit einem Himation, das über die linke Schulter geschlagen ist. Der Faltenwurf in der Bekleidung ist mit ganz besonderer Vollendung ausgeführt.

Auf Polyklet weist ferner zurück der Speerträger oder Doryphoros (*Δορυφόρος*). Plinius (nat. hist. XXXIV, 55) berichtet darüber Folgendes: idem (sc. Polyclitus fecit) et doryphorum viriliter puerum, (et) quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur, d. h.: „er bildete auch den Speerträger, einen Jüngling, der näher dem Manne steht; diesen nennen die Künstler das Modell, weil sie die Mafse von ihm nehmen wie von einer Art von Gesetz. Polyklet allein hat gewissermaßen ein Lehrbuch der Kunst in einem Kunstwerke hinterlassen.“

Von diesem Doryphoros sind uns mehrere Nachbildungen in Marmor erhalten; unter denselben ist in erster Linie zu nennen eine Statue im Museo Nazionale in Neapel, welche 1797 in einer Turnschule (palaestra) in Pompeji gefunden worden ist. Daß dieselbe auf ein Werk des Polyklet zurückgeht, darauf machte zuerst Friedrichs aufmerksam. (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 712; Bau. D. d. Kl. A. No. 1497, Bd. II, S. 1347; Be. Kl. B., Heft III, No. 4; O. G. d. gr. Pl. Fig. 127 a. S. 512; vgl. Overbeck, Pompeji 4. Aufl. S. 151 u. 558; L. Gr. G. u. H. G. Einl. p. XXI; S. K. B. Taf. 326, 4; Menge, E. Taf. 16, 10.) Die Figur, an welcher der Speer in der linken Hand ohne Zweifel richtig ergänzt ist, ist im Vorschreiten begriffen; der Körper ruht auf

dem rechten Fusse, der linke, der etwas zurücksteht, ist zum Weitergehen ein wenig erhoben. Die Figur, die sicherlich ursprünglich in Erz ausgearbeitet war, machte gewifs einen leichteren und gefälligeren Eindruck als die Nachbildung aus Marmor, die einen Stützpunkt für das rechte Bein durch Hinzufügung eines Stammes notwendig machte. Charakteristisch ist das Gedrungene und Unteretzte der Figur (Quintilian V, 12, 21 bezeichnet den Jüngling als *aptum vel militiae vel palaestrae*); die Gesichtsbildung hat etwas Altertümliches; das Haar, das deutlich auf ein Original aus Erz hinweist, liegt flach an und ist drahtartig behandelt. Ob die Figur ursprünglich eine Grab- oder Ehrenstatue gewesen, muß dahingestellt bleiben.

Ein Werk des Polyklet, das Plinius XXXIV, 55 mit den Worten erwähnt: *Polycletus Sicyonius, Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuvenem etc.*, ist der sogenannte *Diadumenos* (*Διαδούμενος*), d. h. der Jüngling, der sich die Siegesbinde um das Haupt schlingt. Mehrere Kopien von diesem Werke glaubt man nachweisen zu können. Wir ziehen zur Betrachtung heran die aus vielen Stücken zusammengesetzte Marmorfigur, die zu Vaison in Südfrankreich in einem antiken Theater gefunden worden ist und sich jetzt im Britischen Museum befindet. (Abbildungen: Bau. Bi. I, 34; Bau. D. d. kl. A. No. 1498, Bd. II, 1349; O. G. d. gr. Pl. Fig. 127b, S. 512; S. K. B. Ergänzungst. 10, 4 u. Taf. 326, 4.) Der Jüngling ist in dem Augenblicke dargestellt, in welchem er die Binde um das Haupt gelegt hat und die Enden derselben anzieht; daß diese Binde aus Erz gearbeitet war, ist an dem Kopfe deutlich zu erkennen. Die Figur ruht, wie der *Doryphoros*, auf dem rechten Beine; auch hier ist der linke Fuß etwas zurückgezogen und ein wenig erhoben. In den Proportionen bietet sich gleichfalls manche Ähnlichkeit zwischen dem *Doryphoros* und dem *Diadumenos*. Der Ausdruck des Gesichts ist nicht grade als geistvoll zu bezeichnen; auch die Bildung des Haares ist schlicht. Die Form der Glieder hat etwas Strenges und Herbes.

Daß ferner Polyklet eine Amazone dargestellt hatte, bezeugt uns Plinius (nat. hist. XXXIV, 53). Es sind uns verschiedene Darstellungen von Amazonen erhalten (cf. Bau. D. d. kl. A. No. 1499—1502, Bd. II, S. 1350 ff.; O. G. d. gr. Pl. Fig. 128, S. 516). Wir können uns darüber nicht wundern, da wir aus einer Stelle bei Plinius (nat. hist. XXXIV, 53) erfahren, daß die berühmtesten griechischen Künstler in der Darstellung von Amazonen gewetteifert und Statuen derselben in dem Tempel der Artemis in Ephesus aufgestellt haben.

Die Sage meldet uns übrigens, daß die Amazonen, als sie von Dionysos im Kampfe besiegt waren, nach Ephesus flüchteten und im Tempel der Artemis Schutz fanden. In den uns erhaltenen Statuen spiegelt sich diese Sage wieder: die Amazonen sind entweder verwundet und infolgedessen kampfunfähig geworden oder sind vom Kampfe ermattet, und ihre Lust am Kriegshandwerk ist geschwunden.

Die Eigentümlichkeit der Kunst Polyklets erkennen wir am meisten wieder in der verwundeten Amazone des Berliner Museums (Bau. Bi. VII, 748; Bau. a. a. O. Fig. No. 1500, S. 1350; M. E. Taf. 16,9; O. G. d. gr. Pl. Fig. 128a, S. 526; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XXVII, vgl. Text S. 98; S. K. B. Taf. 21, 4.), die man nicht unpassend als die „Schwester des *Doryphoros*“ bezeichnet hat. Sie wurde i. J. 1868 in den Thermen des Diokletian zu Rom gefunden. Die Stellung ist die nämliche wie beim *Doryphoros*: der Körper ist auch hier kräftig und gedrunge, das Gesicht zeigt keinen besonderen seelischen Ausdruck; in den Falten des Gewandes tritt eine zierliche Gleichmäßigkeit hervor. Das Original, auf welches das Marmorwerk im Berliner Museum zurückführt, war ohne Zweifel aus Erz. Auffallend ist übrigens an der Statue die Haltung des rechten, ohne Zweifel richtig ergänzten Armes, der auf dem Kopfe aufliegt: sie paßt nicht recht

zu der unter dem rechten Arme befindlichen Wunde, da durch die Spannung der Schmerz nicht unwesentlich gesteigert werden muß. Außerdem erscheint die schreitende Stellung und das Anlehnen an eine Säule als ein Widerspruch, und es läßt sich wohl annehmen, daß Polyklet die Figur sinnreicher komponiert hat.

Rückblick auf die Bedeutung des Künstlers. Wir gehen dabei aus von einem Urteil, das wir bei Quintilian (XII, 10, 7) lesen: *Diligentia* (= sorgfältige Ausarbeitung) *ac decor* (= würdiger Anstand) in *Polyclēto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus* (= das Imponierende) *putant*. *Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum* (= über die Wirklichkeit), *ita non explevisse deorum auctoritatem* (= die Hoheit) *videtur*. *Quin aetatem quoque graviorem* (= das reifere Alter) *dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas*. Es ist nicht zu leugnen, daß Polyklet einen gewissen Gegensatz bildet zu Phidias: während dieser nach dem Idealen in seiner künstlerischen Darstellung strebt, sucht Polyklet das Reale zur Anschauung zu bringen. Auch von Myron, den wir oben bereits betrachtet haben, ist er in augenfälliger Weise verschieden: während bei jenem die größte Spannung herrscht und ein reiches inneres Leben, beobachten wir bei den Figuren des Polyklet eine ruhige und gemessene Haltung. Als ein besonderes Verdienst des Polyklet wird hervorgehoben, daß er die Schrittfigur einführt: *proprium eius est, uno crure ut insisterent signa, excogitasse* (Plin. nat. hist. XXXIV, 56). Daß dabei eine gewisse Gleichmäßigkeit herrschte, und daß in seinen Figuren das Kräftige und Gedrungene ganz besonders zum Ausdruck kommt, wurde schon von Terentius Varro bemerkt, dessen Urteil Plinius a. a. O. mit den Worten wiedergibt: *quadrata* (= vierschrötig) *tamen esse ea ait* (sc. Varro) *et paene ad unum exemplum* (= Modell).

Der dritte Künstler, der von Cicero im Anfange der Rede erwähnt wird, Praxiteles (*Πραξιτέλης*) ist das Haupt der jüngeren attischen Schule. Er gehört einer alten attischen Familie an und ist wahrscheinlich der Sohn des Künstlers Kephisodotos (*Κηφισόδοτος*), auf den die meisterhafte, an die Madonnenbilder erinnernde Gruppe „Eirene und Plutos“ (Abbild.: Bau. Bi. VII, 760; Bau. D. d. kl. A. No. 829; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XL; S. K. B. Taf. 23, 1; M. E. Taf. 19, 1.) zurückgeführt wird. Gebürtig war Praxiteles aus dem attischen Demos Eresidae oder Eiresidae. Die Angabe des Plinius (nat. hist. XXXIV, 50), der die Blütezeit des Praxiteles in die 104. Olympiade setzt, begegnet starkem Zweifel; Overbeck (G. d. gr. Pl. 3. Halbb. S. 36) nimmt als die Blütezeit des Künstlers die 110. Olympiade (= 340 v. Chr.) an und hält denselben für jünger als Skopas. Nach der Ansicht desselben Gelehrten (a. a. O. S. 38) hat Praxiteles als ein noch nicht alter Mann Alexander den Großen erlebt, ohne jedoch für ihn oder seine Umgebung künstlerisch thätig gewesen zu sein.

Den ersten Unterricht hat der Künstler bei seinem Vater Kephisodotos genossen; in welchem Verhältnisse er zu Skopas gestanden, und ob dieser sein Lehrer gewesen, muß dahingestellt bleiben. Das Material, in dem der Künstler seine Bildwerke schuf, war, wie auch bei Skopas, der Marmor, und hierin konnte das Seelenvolle, das seine Figuren auszeichnet, zu vollem Ausdrucke gelangen. Daß er auch früher als Erzbildner thätig gewesen, sei beiläufig erwähnt. Er hat als Bildhauer eine ganz außerordentliche Thätigkeit entwickelt: gegen 50 Kunstwerke werden ihm beigelegt.

Werke des Künstlers. Wir besprechen zuerst den Eros von Thespieae, dessen Cicero a. a. O. lobende Erwähnung thut, und den Plinius (nat. hist. XXXVI, 22) mit folgenden

Worten anführt: eiusdem (sc. Praxitelis) est et Cupido obiectus a Cicerone Verri, ille, propter quem Thespieae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus. Dafs Cicero dem Verres den Raub dieses Cupido vorgeworfen, ist übrigens ein Irrtum des Plinius. Das Werk war aus pentelischem Marmor; Eros oder Cupido war dargestellt als Knabe in der Jugendblüte, als Mellephebe, und versehen mit goldenen Flügeln. Zu Ciceros Zeit befand sich die Figur noch in Thespieae; unter Caligula kam sie nach Rom. Claudius gab das Kunstwerk zurück, aber unter Nero wurde es zum zweiten Male nach Rom entführt, um dort im Porticus der Oktavia aufgestellt zu werden. Bei einem Brande unter Titus ist es leider zu Grunde gegangen (Pausanias IX, 27, 3). Pausanias (a. a. O. §. 4) sah in Thespieae nur eine Kopie jenes Eros, die von Menodorus aus Athen verfertigt war: *Τὸν ἐφ' ἡμῶν Ἔρωτα ἐν Θεσπιαῖς ἐποίησεν Ἀθηναῖος Μηνόδορος, τὸ ἔργον τὸ Πραξιτέλους μιμούμενος*. Das von Cicero unter den Besitztümern des Hejus angeführte Bildwerk ist wohl auch nur als eine Kopie anzusehen.

Man führt auf Praxiteles zurück 1) den Eros, der 1770 von dem schottischen Maler Hamilton in Centocelle bei Rom gefunden wurde und sich jetzt in den Sammlungen des Vatikans befindet (sogen. Eros von Centocelle oder „Genius des Praxiteles“). (Abbild.: Bau. Bi. II, 188; Bau. D. d. kl. A. Bd. I, S. 497; B. kl. B. Heft III, 1. Kopf des Eros: S. K. B. Taf. 22, 8.) Ob wir bei diesem Kunstwerke es mit einer Nachbildung des Eros von Thespieae zu thun haben, erscheint immerhin fraglich (vgl. O. G. d. gr. Pl. II, S. 49 ff.). Friedrichs (Bausteine I, No. 449) will, indem er ähnliche Statuen zum Vergleiche heranzieht, darin einen Totengenius erblicken, der als Grabmonument aufgestellt war, und meint, dafs sich in dem Gesichte nicht Liebesmelancholie, sondern tiefe Trauer ausdrücke.

2) Ein anderer berühmter Eros des Praxiteles befand sich in Parion, einer am Südrande der Propontis westlich von Cyzikus gelegenen griechischen Kolonie (vgl. Plin. a. a. O.: eiusdem (sc. Praxitelis) et alter nudus (sc. Cupido) in Pario, colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate.) Schwache Nachbildungen dieses Kunstwerkes sind uns auf ziemlich roh gearbeiteten Münzen von Parium erhalten, die in der Zeit von Antoninus Pius (138—161) und Philippus Arabs (244—249) geprägt sind und die Umschrift haben: Deo Cupidini Colonia Gemina Julia Adriana Parium (vgl. O. a. a. O. p. 50). Danach hatte dieser Eros des Praxiteles, der unbekleidet und mit mächtigen Flügeln dargestellt war, die linke Hand in die Seite gestützt, während die rechte nach unten gestreckt war und vielleicht einen Pfeil umfafst hielt. Das Haupthaar war in einen Schopf zusammengebunden.

Auf Praxiteles zurückgeführt wird 3) der Torso einer Erosstatue, die auf dem Palatin gefunden wurde und sich jetzt in den Sammlungen des Louvre befindet. (Abbild.: O. a. a. O. No. 154; Bau. D. d. kl. A. No. 1551.) Die Ergänzungen, die Steinhäuser vorgenommen, werden als wenig glücklich bezeichnet. Eros ist auch hier völlig nackt und mit langen Flügeln dargestellt. Der rechte Arm war hoch erhoben und hielt in der Hand vielleicht einen Kranz. Der linke Oberarm ist nach unten gesenkt, der Unterarm nach oben gestreckt; welcher Gegenstand sich in der Hand befunden habe, mufs dahingestellt bleiben. Als Cupido wird die Figur deutlich dadurch gekennzeichnet, dafs sich an einem an der Seite befindlichen Baumstamme Köcher und Bogen befinden. Das Kunstwerk ist mit ganz besonderer Feinheit gearbeitet; vornehmlich wird die Zartheit in der Nachbildung der Epidermis rühmend hervorgehoben.

Es sei noch erwähnt, dafs von Overbeck (a. a. O. p. 51), dem Furtwängler beistimmt, auch die Erosstatue, die aus der Chigischen Sammlung her stammt und sich jetzt in der Antikengallerie zu Dresden befindet, auf Praxiteles zurückgeführt wird (Abbild.: ebendasselbst No. 153).

Wie sehr auch diese oder jene Behauptung zweifelhaft sein mag, soviel geht aus allem doch hervor, daß Praxiteles den Eros nicht als ein Kind darstellte, sondern als einen Knaben, der sich dem Jünglingsalter nähert, als sogenannten Mellepheben.

Von einem anderen Werke des Praxiteles, dem sogen. 4) Apollo Sauroktonus (*Σαυροκτόνος*) sind uns mehrere Wiederholungen erhalten; es sind besonders hervorzuheben die Repliken aus dem Vatikan und dem Louvre (in Marmor) und die aus Erz in der Villa Albani. Plinius (nat. hist. XXXIV, 70) erwähnt dasselbe mit folgenden Worten: fecit (sc. Praxiteles) et puberem Apollinem subrepenti lacertae comminus sagitta insidiantem, quem sauroctonon vocant, und Martial feiert dasselbe in einem Epigramm (XIV, 173): Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae parce; cupit digitis illa perire tuis. (Abbild.: O. G. d. gr. Pl. No. 155; Bau. D. d. kl. A. No. 1500; S. K. B. Taf. 23, 2; M. E. Taf. 20, 2.) Der jugendliche Apollo, der auf dem rechten Beine ruht und das linke in leise gebogener und gehobener Stellung etwas zurückgesetzt hat, lehnt sich mit dem linken, langgestreckten Arme leise an einen Baumstamm, während in der Hand des rechtwinklig gebogenen rechten Armes sich der Pfeil befindet. Welche Beziehung die Eidechse (*σαῦρος* oder *σαύρα*) zu Apollo hatte, ist nicht recht klar; Preller glaubt eine nähere Beziehung darin zu erblicken, daß die Eidechse das Sonnenlicht ganz besonders liebt. Es ist wohl verkehrt, in dieser Zusammenstellung des Gottes mit der Eidechse einen tieferen, in sacralen Gebräuchen begründeten Sinn zu suchen; viel wahrscheinlicher ist es, daß der Künstler uns nur den Apollo als in einem Spiel begriffen darstellen und uns ein mythologisches Genrebild vorführen wollte. Es ist dabei nicht ausgeschlossen, daß die Eidechse in einer humoristisch gefärbten Weise an den Drachen Python erinnern sollte.

Hätten wir es bisher mit Nachahmungen zu thun, die mit mehr oder weniger Recht auf Praxiteles zurückgeführt werden, so kommen wir nunmehr zu einem Original des Künstlers, das uns, wenn auch in verletztem Zustande, durch einen glücklichen Zufall erhalten geblieben ist, zu der Gruppe 5) Hermes und Dionysos (Abbild.: Bau. Bi. VII, 759; Bau. D. d. kl. A. No. 1291—93 u. Text S. 1399; O. G. d. gr. Pl. No. 156; Be. Kl. B. III, 2; S. K. B. Taf. 324, 8; M. E. Taf. 18, 3.) Pausanias, der dieses Kunstwerk des Praxiteles unter den in dem Tempel der Hera (Heraion) aufgestellten Weihgeschenken anführt, berichtet darüber (V, 17, 3) Folgendes: *χρόνον δὲ ἕσπερον καὶ ἄλλα ἀνέθεσαν ἐς τὸ Ἡραῖον, Ἐρμῆν λίθου, Διόνυσον δὲ φέρει νήπιον.* Diese Gruppe, die in mancher Beziehung an das Kunstwerk „Eirene u. Plutos“ (s. o.), das dem Vater des Praxiteles, Kephisodotus, zugeschrieben wird, erinnert, wurde bei den von dem Deutschen Reiche auf der Altis in Olympia veranstalteten Ausgrabungen im Mai 1877, und zwar in der Cella des Heraion wiedergefunden. Das Original befindet sich noch jetzt in Olympia.

Die aus parischem Marmor gearbeitete Statue, die vermutlich früh verschüttet worden ist, hat sich ganz besonders gut erhalten, namentlich der Kopf, der fest auf dem Halse aufsitzt. Es fehlen die Beine abwärts vom Knie und der rechte Unterarm; der rechte Fuß, der mit einer Sandale bekleidet ist, hat sich später gefunden; er steht fest auf der Basis auf. Der Gott Hermes, eine volle und dabei doch schlanke Jünglingsgestalt, ruht auf dem rechten Beine, das linke hat er in leichter Krümmung etwas zurückgestellt. Er stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstamm, über welchen eine durch große Mannigfaltigkeit im Faltenwurfe ausgezeichnete Chlamys ausgebreitet ist. Auf dem linken Unterarme sitzt der Dionysosknabe, der den linken Arm verlangend ausstreckt. Der Kopf des Hermes, auf dessen Antlitz Ruhe und Freundlichkeit sich ausprägt, ist ein klein wenig zur linken Schulter geneigt. Der Blick des Gottes ist auffallender Weise in die Ferne gerichtet, wodurch die Beziehung zu dem Kinde etwas

geloockert ist. Welche Attribute der Gott in den Händen gehalten, darüber gehen die Ansichten auseinander. Treu ist geneigt anzunehmen, daß Hermes in der erhobenen Rechten einen Thyrsosstab gehalten, und in der linken Hand, die übrigens später aufgefunden worden ist, sich ein bronzenener oder goldener Heroldsstab (*κηρυκεῖον*) befunden habe. Nach der Ansicht von anderen Gelehrten hielt Hermes in der erhobenen Rechten eine Weintraube (s. d. Ergänzungen bei Baumeister u. Langl a. a. O.) Um den Eindruck des Kunstwerkes zu erhöhen, waren einzelne Teile desselben mit verschiedenen Farben versehen (Polychromie); ganz besonders werden dieselben bei den Gewändern, dem Heroldsstab und den Sandalen zur Anwendung gekommen sein. Der Gegenstand, den der Künstler zur Darstellung bringen wollte, ist folgender: Hermes nimmt sich des kindlichen, früh mutterlos gewordenen Bruders Dionysos an, um ihn der Pflege der Nymphen in Nysa in Thracien zu übergeben (vgl. Preller, Griech. Mythol., S. 662), ein Motiv, das auch sonst in den erhaltenen Kunstwerken öfters wiederkehrt.

Als ein Originalwerk des Praxiteles sieht ferner H. v. Brunn (Deutsche Rundschau XXXI (1882) 200) 6) den Torso eines ruhenden Satyrs an, der bei den Ausgrabungen Napoleons in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin gefunden worden ist und sich jetzt im Louvre in Paris befindet (Abbild.: Bau. D. d. kl. A. No. 1549). Ein vollständig erhaltenes Exemplar befindet sich in dem kapitolinischen Museum zu Rom (Abbild.: Bau. Bi. VII, 764; Bau. D. d. kl. A. No. 1548; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XXIII; S. K. B. Taf. 22, 10; M. E. Taf. 20, 3). Das Werk kehrt in zahlreichen Repliken wieder, und das ist der beste Beweis dafür, daß es auf ein hochberühmtes Original zurückführte. Der Satyr stützt sich in gefälliger Stellung mit dem rechten Ellenbogen auf einen Baumstamm; in der Hand hält er die Hirtenflöte. Die linke Hand, die in die Seite gestützt ist, schlägt das Fell eines Panthers zurück, das auf der rechten Schulter aufliegt, und dessen Kopf und Vorderpfoten in naturwahrer Darstellung deutlich erkennen läßt. Die Körperlast fällt auf die Stütze; das linke Bein steht fest auf dem Boden, während das rechte etwas zurück gezogen ist und nur mit dem vorderen Teile des Fußes den Boden berührt. Der Blick ist träumerisch in die Ferne gerichtet. Die Formen des Körpers sind weich und schön; ganz besonders tritt dies in dem oben erwähnten Torso hervor. Wir haben keinen rauhen Waldgott vor uns, sondern einen schönen, dem Jünglingsalter sich nähernden Knaben; nur die etwas stumpfe Nase und die spitz zulaufenden Ohren (vgl. Hor. Od. II, 19, 3 u. 4: *aures capripedum Satyrorum acutas*) erinnern noch an die Darstellungen der früheren Zeiten.

Wir führen noch an letzter Stelle das Werk an, welches den Ruhm des Praxiteles ganz besonders verbreitet hat, 7) die Venus von Knidos, die auch Cic. in seiner Rede § 135, wenn auch ohne Beifügung des Künstlers, unter den berühmtesten Kunstwerken der damaligen Welt erwähnt. Viele reisten nach jenem Orte, um das Marmorwerk zu sehen und zu bewundern, das in einem besonderen Tempel, wahrscheinlich in einem Rundbau, aufgestellt war; wie hoch es geschätzt wurde, beweist der Umstand, daß der König Nikomedes von Bithynien sich erbot, die ganzen Staatsschulden der Knidier zu bezahlen, wenn sie ihm dasselbe überliessen. Von der Auffassung des Künstlers geben uns knidische Münzen (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. S. 55; Bau. D. d. kl. A. II, Fig. 1554 u. S. 1402; O. G. d. gr. Pl. II, S. 46, Fig. 150 a—c; S. K. B. Ergänzungst. II, No. 8) eine schwache Vorstellung; wie sehr es aber wegen seiner keuschen Schönheit gerühmt wurde, das bezeugen uns die vielen Epigramme, die auf dieses Kunstwerk gedichtet sind.

Kurze Charakteristik des Künstlers. Praxiteles ist zwar nicht imstande, die Götter in der idealen Auffassung darzustellen wie Phidias, aber er vermag es in besonderem

Grade den Köpfen (vgl. Cic. de div. II, 21, 48 den Ausdruck: Praxitelia capita) seiner Figuren seelisches Leben einzuhauchen. Die Richtung war eben eine andere geworden; E. Curtius (Altertum u. Gegenwart II, 167) charakterisiert diese Zeit, deren vornehmlichster Repräsentant unser Künstler ist, mit folgenden Worten: „Man zog die Götter in die Welt der Empfindungen, welche das Menschenherz bewegen. Man ließ Dionysos der eigenen Gabe sich freuen, Apollo schwelgt im Zauber der Melodien, und Aphrodite empfindet selbst die Macht der Liebe. So spiegelt sich ein bewegtes Gemütsleben in dem klaren Antlitz der Götter, und dies war eine der zartesten, aber entschiedensten Neuerungen in der Plastik.“ Während Polyklet es liebt, das Körpergewicht auf Standbein und Spielbein zu verteilen, lehnt Praxiteles seine meist jugendlichen Figuren, die er gern im Zustande behaglicher Ruhe darstellt, an eine künstliche Stütze. Dadurch wird den Beinen ein Teil der Last abgenommen, und dem Künstler bietet sich Gelegenheit, durch das Anlehnen schön geschwungene Linien in der Haltung und Stellung der Figuren hervorzurufen. Er schuf mit Vorliebe Einzelfiguren; dafs ihm aber auch Gruppenbildungen nicht fremd waren, davon bietet uns Hermes mit dem Dionysosknaben ein deutliches Beispiel. Um eine klare Vorstellung über die Wirkung der praxitelischen Kunst zu gewinnen, dazu fehlt uns leider ein Moment, auf welches Praxiteles selbst den größten Wert legte: die Bemalung der Statuen, wobei ihm der Maler Nicias mit kunstfertiger Hand zur Seite stand. Es belehrt uns darüber Plinius (nat. hist. XXXV, 133): hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus, quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat.

Der zweiten Blütezeit der griechischen, und zwar speziell der attischen Kunst gehört noch an der von Cicero § 125 erwähnte Künstler Silanio (*Σιλανίων*), der als Erzgießer in Athen thätig war. Obwohl Plinius (nat. hist. XXXIV, 51) seine Blütezeit der 113. Olympiade (= 328 v. Chr.) zuweist, hat Michaelis (Histor. Aufs. für E. Curtius 1884, S. 105 ff.) als zweifellos erwiesen, dafs Silanio bereits dreißig bis vierzig Jahre früher als Künstler thätig gewesen ist. Als besonders bemerkenswert hebt Plinius (a. a. O.) an ihm hervor, dafs er ein Autodidakt gewesen: in hoc mirabile, quod nullo doctore nobilis fuit. Ueber die Eigenart dieses Mannes wissen wir leider nichts Näheres. Es wird uns berichtet, dafs er eine Statue des Achilles (Pl. nat. hist. XXXIV, 82 bezeichnet sie als nobilem) eine Statue des Theseus (Plut. Thes. 4), mehrere Siegerstatuen in Olympia u. a. schuf. Ganz besonders aber war er auch auf dem Gebiete des Porträts thätig, wobei er sich nicht darauf beschränkte, historische Persönlichkeiten naturgetreu darzustellen, sondern auch mit freier Phantasie Porträtstatuen schuf. Von dieser Gattung erwähnt Cicero (a. a. O.) ein Beispiel, die Statue der Sappho, der bekannten, einer viel früheren Zeit angehörigen Dichterin, und dieses Kunstwerk bezeichnet er als opus perfectum, elegans, elaboratum. Winter (Jahrb. d. K. arch. Instit. 1890, 5, S. 153) hat es wahrscheinlich zu machen versucht, dafs wir in einer Büste in der Villa Albani (Abbild. bei O. G. d. gr. Pl. II, S. 12) ein Porträt der genannten Künstlerin besitzen, und dafs das Original derselben auf unsern Künstler zurückzuführen ist. Von der ersten Gattung sei die Statue des Plato angeführt, die Diogen. Laert III, 25 mit folgenden Worten erwähnt: *Ἐν δὲ τῷ πρώτῳ τῶν ἀπομνημονευμάτων Φαβωρίνου φέρεται, ὅτι Μιθριδάτης ὁ Πέρσης ἀνδριάντα Πλάτωνος ἀνέθετο εἰς τὴν Ἀκαδημίαν καὶ ἐπέγραψε· Μιθριδάτης ὁ Ῥοδοβᾶτον Πέρσης Μούσαις εἰκόνα ἀνέθετο Πλάτωνος, ἣν Σιλανίων ἐποίησε.* Winter (a. a. O.) hat nun die Vermutung ausgesprochen, dafs die uns erhaltenen Porträts des großen Philosophen auf jenes Werk des Silanion zurückgehen (vgl. die Abbildungen einer Platoherme aus dem

Vatican bei O. G. d. gr. Pl. II, 11 u. Bau. D. d. kl. A., S. 1334, Fig. 1492). Dafs der Künstler bestrebt gewesen, in den Gesichtszügen seiner Statuen auch das Pathos zum Ausdruck zu bringen, können wir daraus schliessen, dafs er, wie Plutarch quaest. conv. V, 2 berichtet, eine sterbende Jokaste, die sich in das Schwert gestürzt hatte, darstellte, und dafs er, um die Wirkung zu erhöhen und eine bleichere Farbe zu erzielen, dem Erz Silber beigemischt habe. Noch schärfer mag diese Eigentümlichkeit des Künstlers, das Pathos zur Geltung zu bringen, bei der Darstellung des Apollodorus hervorgetreten sein, eines leidenschaftlichen, mit seinen Schöpfungen leicht unzufriedenen Bildhauers, den er in diesem Zustande der höchsten Erregung bildete. Plinius (nat. hist. XXXIV. 81) berichtet darüber Folgendes: Silanion Apollodorum fudit, fictorem et ipsum, sed inter cunctos diligentissimum artis et iniquum sui iudicem, crebro perfecta signa frangentem, dum satiari cupiditate artis non quit, ideoque insanum cognominatum; hoc in eo expressit, nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam.

Die zwei übrigen Künstler, die in unserer Rede noch erwähnt werden, Mentor und Boëthus, sind hervorragend gewesen auf dem Gebiete der Toreutik (*τορευτική*), d. h. der Ciselierkunst, die ganz besonders für Gegenstände des täglichen Gebrauchs, namentlich für Geräte beim Opfer oder beim Gastmahl und Trinkgelage, Verwendung fand. Das Material, das dabei mit Vorliebe gebraucht wurde, war das Silber: abgesehen von seinem Werte hat es den Vorzug, dafs es dehnbar ist und mithin für derartige Arbeiten sich besonders eignet. Ueber das Leben des Mentor (*Μέντωρ*), der unter allen Caelatoren des Altertums vielleicht die erste Stelle einnimmt, ist uns näheres nicht überliefert; wir kennen weder sein Vaterland noch die Zeit seines Wirkens. Auf Grund einer Stelle bei Plinius können wir nur soviel feststellen, dafs er vor dem Brande des Tempels der Ephesischen Diana (Ol. 106, 1) gelebt haben mufs; er gehört demnach einer Zeit an, in welcher die Kunst in Griechenland in hoher Blüte stand. Plinius berichtet nämlich (nat. hist. XXXIII, 154); Mirum auro caelando neminem inclaruisse, argento multos. Maxime tamen laudatus est Mentor, de quo supra diximus (v. VII, 127). Quattuor paria ab eo omnino facta sunt, ac iam nullum exstare dicitur Ephesiae Dianae templi aut Capitolini incendiis. In der vorliegenden Stelle sind die Worte: quattuor paria ab eo omnino facta sunt auffallend; Brunn (Gesch. d. gr. K. II S. 276) nimmt mit Sillig an, dafs der Schriftsteller vier Paare von Bechern als besonders berühmt habe hervorheben wollen. Werke von ihm befanden sich nicht nur im Tempel der Ephesischen Diana, sondern auch im Heiligtum des Jupiter Capitolinus, wie ebenderselbe Schriftsteller (nat. hist. VII, 127) bezeugt: Phidiae Iuppiter Olympius cotidie testimonium perhibet, Mentori Capitolinus et Diana Ephesia, quibus fuere consecrata artis eius vasa. In Ciceros Rede (§ 38) werden zwei ciselierte Becher des Mentor erwähnt, die ein gewisser Diodor in Lilybaeum besafs und nur mit Mühe vor dem habsüchtigen Praetor retten konnte.

Ueber das Eigentümliche dieses Künstlers erfahren wir leider nichts Näheres; dafs er aber in seinen Arbeiten grofse Lebenswahrheit bekundete, beweist folgendes Epigramm des Martial (III, 41):

Inserta phialae Mentoris manu ducta
Lacerta vivit et timetur argentum

d. h. man scheute sich, das Silber zu berühren.

Auch über Boëthos (*Βοηθός*), der gleichfalls als Bildhauer und Toreut thätig war, fliefsen die Nachrichten sehr spärlich. Pausanias berichtet V, 17, 4, dafs er im Heraion zu Olympia vor der Aphrodite des Kleon aus Sikyon einen sitzenden nackten Knaben aufgestellt sah

(s. u.) und fährt dann fort: *Βοηθός δὲ ἐτόρευσεν αὐτὸ Καρχηδόνιος*. O. Müller (Handb. d. Arch. S. 159) vermutet wohl mit Recht, daß für *Καρχηδόνιος* zu schreiben sei *Καλχηδόνιος*; die Heimat des Künstlers würde also Bithynien sein. Ueber die Zeit, in welcher Boëthos lebte, gehen die Ansichten auseinander. O. Müller (a. a. O.) hält ihn für einen Zeitgenossen des Mentor, und Overbeck (G. d. gr. Pl. II, S. 185 A. 8) stimmt ihm darin bei; auch Brunn, der anfänglich geneigt war, die Lebenszeit desselben in den Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. herabzurücken, entscheidet sich doch schliesslich dafür (Gesch. d. gr. K. II, S. 271), ihn einer älteren Zeit, etwa der Alexanders, zuzuweisen. Von seiner Kunst wissen wir soviel, daß er als Genrebildner thätig war und mit Vorliebe Knabenfiguren dargestellt hat. Die Betrachtung der Werke, die mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführt werden, wird uns erkennen lassen, daß er eine gefällige Darstellungsgabe besaß und Naturwahrheit in seinen Arbeiten erstrebte.

Plinius (nat. hist. XXXIV, 84) thut unseres Künstlers mit folgenden Worten Erwähnung: *Boëthi, quamquam argento melioris, infans eximie anserem strangulat*. Von diesem Knaben, der eine Gans würgt, sind uns verschiedene Nachbildungen erhalten; so eine Marmorkopie im Vatikan und im Louvre (Abbild.: S. K. B. Taf. 22, 9 u. Ergänzungst. 14, 3; O. G. d. gr. Pl. II, S. 182 Fig. 185; L. Gr. G. u. H. G. S. IV; Bau. D. d. kl. A. I, S. 350, Fig. 372). Das Werk bekundet einen großen Meister; „die Stellung“, sagt Overbeck a. a. O., konnte nicht besser erdacht werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen.“ Es ist ein Genrebildchen, in welchem der Uebermut und die Siegesfreude des Knaben in einer überaus ansprechenden Form zum Ausdruck kommen. Daß das Werk ursprünglich eine Brunnendekoration gewesen, ist wahrscheinlich; mit Recht zieht Brunn (Gesch. d. gr. K. I, S. 357) das sogen. Gänsemännchen in Nürnberg und den bekannten Brunnen in Brüssel zum Vergleich heran.

Ob auf Boëthos auch der dornausziehende Knabe, der uns in mehrfachen, von einander abweichenden Darstellungen (s. O. G. d. gr. Pl. II, S. 183, Fig. 186 a—c) erhalten, zurückzuführen ist, läßt sich nicht mit Entschiedenheit behaupten. Aendert man in der oben angeführten Stelle aus Pausanias: *Παιδίον δὲ ἐπίκρυτον* etc. mit Wieseler (Gött. gel. Anz. 1877, S. 12) in: *Παιδίον δὲ ἐπίκρυτον* (= incurvum), so liegt es nahe, an das oben genannte Werk zu denken. Es würde zu weit führen, hier auf die Frage näher einzugehen, welche von den erhaltenen Nachbildungen dem Original am nächsten steht, und welche derselben als nicht antik anzusehen sind; es sei hier nur hingewiesen auf die berühmte Erzstatue des Dornausziehers im Conservatorenpalaste auf dem Capitol (Abbild.: O. a. a. O.; S. K. B. Taf. 24, 12 und Ergänzungst. 14, 2; L. Gr. G. u. H. G. S. XXVII), von der sich Marmorkopien in der Villa Borghese, in Florenz, Paris und Berlin befinden. Auch hier haben wir es mit einem Genrebild zu thun, das unser Interesse in hohem Grade in Anspruch nimmt, und das in bezug auf die darin ausgesprochene Stimmung einen gewissen Gegensatz zu dem oben erwähnten Kunstwerke bildet.

Daß Boëthos außerdem auf dem Gebiete der Toreutik thätig war, erwähnt Plinius, der ihn (nat. hist. XXXIII, 154) mit anderen berühmten Ciseleuren zusammenstellt und alsdann fortfährt: *Exstant omnium opera hodie in insula Rhodiorum, Boëthi apud Lindiam Minervam*. Außerdem führt Cicero in seiner Rede (§. 14) von ihm eine Hydria an „*praeclaro opere et grandi pondere*“, die Verres dem Pamphilus in Lilybaeum raubte.