

besteht aus einem einfachen von Norden nach Süden gerichteten Viereck von 6,45 M. Länge, 4,32 M. Breite und einem kleinen vorspringenden Porticus. Das aus rothem Sandstein hergerichtete Mauerwerk von 0,50 M. Stärke ist bis auf wenige Schichten über der aus einer Stein-Stückung bestehenden Fundamentirung ausgebrochen. In der Mitte der Nordseite befindet sich der 1,10 M. breite Zugang: rechtwinklich von seinen Ecken springen 0,95 M. messende Pfeiler vor, welche ein kleines Portal bildend, an ihren Enden die zweiflügelige Tempelthür aufnahmen. Noch an ursprünglicher Stelle festgemauert befanden sich die 0,20 M. hohen, 0,18 M. im Gevierte messenden und etwas pyramidal ansteigenden Pfannsteine, in welche die beiden Thürflügel eingestellt waren. Gleich wohl erhalten ist eine davor liegende grosse Schwelle oder vielmehr Sandsteinplatte, an die sich ein gepflasterter in grader, nördlicher Richtung laufender Tempelpfad anschliesst. Ein besonderes Interesse erweckten die Reste der Bedachung. Sie bestanden nicht wie gewöhnlich aus Ziegeln, sondern aus ziemlich grossen auf Holz aufgenagelten Steinplatten; die eisernen Nägel steckten noch mehrfach in denselben. Im Innern fanden sich ausser Spuren eines röthlichen Estrichs und dem Fragment eines 3' langen und 8" dicken Säulenschaftes leider gar keine Gegenstände von Bedeutung, weder weitere Stücke der Inschrift, noch Cultusbilder und Münzen, kaum unbedeutende Scherben von Thon- und Glas-Gefässen. Das kleine Bauwerk war gänzlich ausgeräumt, und im Jahre 1778 zur Gewinnung von Stein-Material für den Kirchenbau in Neidenbach bis auf die blosgelegten Fundamente zum Abbruch gelangt.

E. aus'm Weerth.

6. Marmorstatuette von Dorf Wellen a. d. Mosel.¹⁾

Hierzu Tafel I.

Die auf Taf. I abgebildete Marmorstatuette ist im Jahre 1875 durch den Bau der Moselbahn bei dem Dorfe Wellen im Kreise Saar-

Herrn Ph. Mayers in Neidenbach. Im Jahrb. XXV S. 204 Nr. XIII wird der Fund eines römischen Gebäudes und darin 7 römischer Kaisermünzen im Distrikt Pomericht (auch Humericht und Tempelhaus genannt) verzeichnet.

1) Die für diese Abhandlung bestimmte, sorgfältig nach dem Original angefertigte Abbildung ging dem Vorstande durch einen bedauernswerthen Zufall verloren. Im letzten Augenblicke hatte die Lintz'sche Verlagshandlung in Trier die Güte, uns ihre Tafel aus der Rhein.-Westf. Monatschrift — der wir die dort fehlende Parthie der Plinthe mit dem Reste eines Vorderfusses in Contour zufügen liessen — in gefälligster Weise zur Verfügung zu stellen.

Die Redaction.

burg zum Vorschein gekommen, und zwar in dem Schutte einer römischen Villa. Das Monument befindet sich gegenwärtig noch im Besitze der k. Eisenbahndirection zu Saarbrücken, der wir für die Liberalität, mit welcher sie uns dasselbe zum Studium überlassen hat, hiermit unsern ergebensten Dank aussprechen. Dem Vernehmen nach soll die Statue demnächst dem Provinzialmuseum zu Trier übergeben werden.

Sie misst in die Höhe (mit Einschluss der Basis und der höchsten Erhebung des Baumstammes) nahezu 43 cm; die Basis hat eine Länge von 29 cm. und verschiedene Tiefe bis zu 10 cm. Vorne ist die Basis glatt zugehauen und durch eine eingeschnittene Linie ausgezeichnet.

Soweit ich sehe, sind bis jetzt nur wenige und unvollständige Berichte über unsere Statuette veröffentlicht worden. Laut der Chronik des Vereins Heft LVIII. S. 229 war dieselbe bei Gelegenheit der Festsitzung vom 9. Dez. vor. Js. ausgestellt, und berichtete darüber Prof. Bergk. »Die zarte jugendliche Figur (das Gesicht ist leider abgeschlagen, auch andere Theile beschädigt) trug, wie die Stütze andeutet, in der einen Hand irgend einen Gegenstand; ihr voran schritt eine andere Figur, von welcher nur noch eine Fussspur vorhanden ist. Diese Gruppe, wohl dem bacchischen Kreise angehörend, wird Copie eines älteren Werkes sein,« so der Bericht der Chronik. Weiter ist mir ein Aufsatz zur Kenntniss gekommen in der Monatsschrift für rhein.-westf. Gesch. u. Alterthumsk., herausgeg. v. R. Pick, betitelt „zur Alterthumsforschung in Trier“ von K. Bone; der Aufsatz enthält auch einige Bemerkungen zu unserer Statue, gewissermassen eine Begleitadresse zu dem Titelblatt der Monatsschrift, worauf die Statue nach einer Photographie lithographisch wiedergegeben ist. „Die Statuette“ sagt K. Bone, „deren Rückseite nur rauh gearbeitet ist, ist freilich nicht unverletzt auf uns gekommen, aber es ist kaum zu bezweifeln, dass sie dem bacchischen Kreise angehört, und ebenso ist ersichtlich, dass sie nur Theil einer grösseren Gruppe ist; man erkennt nämlich vor ihr noch den deutlichen Ansatz vom Fusse einer vor ihr schreitenden Figur.“

Ich denke, unsere Statuette ist einer eingehenderen Betrachtung nicht unwerth, und die citirten Bemerkungen machen eine solche gewiss nicht überflüssig. So klein das Monument ist, es regt zu Ideen an nicht weniger bedeutend, als wie sie durch grössere Kunstwerke hervorgerufen werden, und selbst in einem grösseren und reicheren Museum würde dasselbe durch seine besonderen Eigenschaften unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Auch durch die bei Pick gegebene Abbildung ist eine neue nicht nutzlos. Durch die Lithographie sind dort nämlich nicht nur die Eigenthümlichkeiten der Oberfläche verloren gegangen, sondern auch Dinge nicht zum Ausdruck gelangt, die an dem Monumente charakteristisch sind, wie z. B. die glatte Behandlung der Oberfläche, die Anatomie des rechten Ober- und Unterschenkels; am Original sind letztere schwellend, in Muskelabsätzen und Bändern und straff markirt, wo hingegen hiervon die Lithographie wenig bewahrt hat.

Unserer Betrachtung stellen wir eine doppelte Aufgabe; erstens durch genaue Berücksichtigung der gegebenen Motive, durch umsichtiges Studium der Bruchflächen und Stützen eine Restauration des Werkes in Worten vorzunehmen und zu bestimmen, was dargestellt war; zweitens den kunsthistorischen Werth des Bildwerkes in möglichst klares Licht zu setzen.

Zuerst wollen wir den Punct etwas zu präcisiren suchen, w e n , nicht w a s stellt die Statue dar? Meine beiden Vorarbeiter haben sich in Beantwortung dieser Frage etwas reservirt ausgedrückt. „Wohl dem bacchischen Kreise angehörend,“ sagt der Bericht über den Vortrag Prof. Bergk's. „Aber es ist kaum zu bezweifeln, dass sie dem bacchischen Kreise angehört“, bemerkt K. Bone. Lässt sich keine entschiedenere Antwort geben?

Die Figur ist jugendlich; kaum eine Spur von sprossenden Haaren ist über dem Gliede zu gewahren. Doch das darf uns nicht etwa verleiten, ein zu jungliches Alter anzunehmen. Man mag es mir nicht verübeln, wenn ich aus dem angeführten Chronikberichte von den Worten „die zarte jugendliche Figur“ nur das zweite Epitheton, nicht auch das erste gelten lasse. Jugendlich ist die Figur, aber nicht zart; zart ist nur die Oberfläche, die Haut, in Folge der glatten Bearbeitung des Marmors. Die Figur ist ausgebildet, hat in ihren Gliedern nichts Knabenhaftes, Unvollkommenes mehr; die Muskeln sind wohl entwickelt, zeigen Kraft und Elasticität. Auch die vollkommenen Proportionen zeigen deutlich an, dass der Körper durch Wachstum keine Veränderungen mehr wird zu erleiden haben; kurz wir stehen einem aufgeblühten jugendlichen Menschen gegenüber, nicht einem Knaben, sondern einem Jüngling. — Der Kopf ist abgeschlagen, wir müssen ihn uns unbärtig hinzudenken.

Als in die Augen fallendes Kennzeichen trägt der Jüngling ein Thierfell quer über die Brust; der übrige Körper ist nackt. Das Fell ist nicht gross, zieht sich in schlichter Fläche hin, die nur dadurch ge-

gliedert ist, dass der obere Theil sich umgeschlagen hat und mit seiner Innenfläche bis ungefähr ein Drittel der Breite herabfällt. Dieser umgeschlagene Theil wird in seinem Laufe durch eine kleine Einzackung unterbrochen. Ueber der linken Schulter ist das Fell in einen Knoten zusammengeknüpft, aus welchem ein Ende vorne über die linke Brust herabfällt.

So unbedeutend das Kleidungsstück, die Bewegung der Figur ist in ihm reflectirt. Von dem Luftzuge getrieben, fliegt es so zurück, dass es den freien Raum zwischen Körper und Arm füllt. Im Rücken ist das in der Luft fliegende Ende abgebrochen. — Der vorsichtige Bildhauer hat zwischen Fell und dem rechten Vorderarme eine kleine Stütze stehen lassen, und eine noch kleinere, auf der Abbildung kaum erkennbare zwischen dem äussersten Fellende unten und der rechten Hand.

Lässt sich bestimmen, von welchem Thiere das Fell? Der Bildhauer hat es in der Oberfläche glatt gehalten, nicht weniger glatt wie das Fleisch der Figur. Soviel sieht man, das Thier, von welchem dasselbe gewonnen ist, kann kein grosses sein. Der charakteristische Theil aber, der über die linke Brust herabhängende Zipfel, lässt sich als die Haut von einem äusserst schlanken Beine erkennen und endigt in zwei gespaltene Hufe, woran nach rückwärts auch der dem Knorren angehörige Hautantheil zu unterscheiden ist. Wenn nun schon das Fell an und für sich auf den bacchischen Kreis hinweist, so sind wir hierdurch noch mehr in dieser Annahme bestärkt; das Fell ist nämlich das eines Hirschkalbs, eine *νεβρίς*. Die Figur also ein Satyr! Geduld! Die Nebris kann auch Dionysos tragen.

Wohl ist es wahr, der Gott erscheint seltener in dieser Tracht, als seine schwärmenden, in der freien Natur herumschweifenden Gesellen. Allein immerhin ist die Nebris nicht auf sie beschränkt; und hier dürfen wir uns umsoweniger übereilen, als andere Charakterzeichen der Satyrn theils wirklich fehlen, theils auf einen flüchtigen Blick hin zu fehlen scheinen. Der Kopf ist, wie schon gesagt, abgesprungen und zwar so, dass auf der rechten Seite keine Spur der Ohren mehr zu gewahren ist. Welche Stellung der Kopf hatte, lässt sich mit ziemlicher Genauigkeit ermitteln. Sowohl von der rechten Flanke des Halses, als von der linken ist ein beträchtliches Stück erhalten, zudem die Halsgrube mit den Muskelansätzen auf das Bestimmteste in dem Marmor angegeben. Man erkennt, der Kopf stand zwar nicht ganz im Profil, aber doch ziemlich nahe dem Profil, und ein Theil des Gesichtes ist auch an dem Baumstamm miterhalten; allein das linke

Ohr lag doch zu weit zurück, als dass es auch nur hätte angedeutet werden müssen; und selbst die gegebene Gesichtspartie ist nur derb zugehauen und vom Baum bloß losgearbeitet. So müssen wir denn behufs einer gesicherten Deutung nach anderen Merkmalen forschen.

Ein wichtiges Kennzeichen der Satyrn, das sie auch in den Zeiten der Kunst, wo das Thierische hinter dem Menschlichen fast vollständig zurücktrat, erhalten haben, ist das Schwänzchen am Rücken. Es fehlt hier. Es kommen allerdings die Beispiele vor, wo es absichtlich weggelassen ist; der schönste, edelste Satyr, der uns vielleicht aus dem Alterthum erhalten ist, hat von thierischen Zuthaten nur die langen Ohren, nicht auch das Schwänzchen, nämlich der berühmte in vielen Repliken vorkommende, welcher mit erhobener Rechten aus einem Gefässe, vermuthlich Oinochoe, in eine Schale eingiesst, eine Statue, nebenbei gesagt, auch kunsthistorisch von höchster Wichtigkeit (Becker's Augusteum Taf. XXV. XXVI.). Hier kann aber unseres Erachtens von einer solchen Absicht nicht die Rede sein. Der Rücken der Figur und damit die Stelle, wo das Schwänzchen zu sitzen käme, liegt vollständig ausser dem Augenpunct des Beschauers; hätte es der Künstler anbringen und zugleich auch dem Beschauer sichtbar machen wollen, so hätte er es zu dem Zwecke ungeeignet lang herabführen und eigens nach der Seite meißeln müssen, damit es unter dem Gewandende für das Auge bemerkbar hätte werden können. Allein nun sehen wir bei Betrachtung der Rückseite dieselbe in einer Weise vernachlässigt, dass kaum die allgemeinsten Umrisse des Körpers wiedergegeben sind; das Fell z. B. setzt sich nach oben von dem Körper durch keinen Contur ab, Rückgrat und Hinterbacken sind nur durch eingemeißelte Furchen unterschieden. Dass bei solcher Arbeit der Künstler sich nicht mit dem Detail eines Schwänzchen im Rücken an unsichtbarer Stelle befasste, liegt auf der Hand.

Doch auch ohne dasselbe war ein Satyr durch Nebris und die Ohren hinlänglich charakterisirt. Selbst bei Rundwerken sehr hervorragender Art, wie z. B. dem sog. praxitelischen Satyr, wird schwerlich Jemand noch das Schwänzchen dazu verlangen, um die Figur für einen Satyr zu halten, und so hat auch der Künstler desselben gedacht, da er ja die Stelle durch das herabhängende Fell gedeckt hat. Allein die Verlegenheit, in der wir uns der Statuette gegenüber dadurch befinden, dass Kopf und damit die Ohren fehlen, wird durch andere untrügliche Kennzeichen wieder aufgewogen. Die Rechte der Figur hält nämlich einen runden Stab gefasst und zwar so, dass derselbe zwischen

Daumen und den eingebogenen Fingern der Hand sitzt, während der Zeigefinger dem Stabe entlang liegt. Er ragte über den Ballen des Daumens empor, was in der Abbildung wegen des zu hellen Conturs nicht klar genug hervortritt. Der obere Theil ist jetzt abgebrochen. Doch war das Abgebrochene nicht bedeutend. Der Stab konnte höchstens bis zur Mitte des Vorderarms reichen, was daraus ersichtlich, dass bis dorthin nur die rauhe Stelle des Marmors sich erstreckt, welche durch die behinderte Arbeit bedingt war. Ein kleiner Puntello vereinigte den Stab mit dem Arme. Wäre jener weiter emporgegangen, so müsste der Puntello entfernter sitzen, und wäre die durchaus glatte Arbeit des Arms undenkbar.

Dahingegen erstreckte sich dieser runde Stab weit nach unten. Die Bruchfläche ist neben der kräftigen zum Rücken führenden Stütze noch deutlich erkennbar. Bis wohin reichte er? Fortgeführt bis zur Basis würde er gerade auf das Ende derselben treffen, in der Gegend des linken Fusses. Allein auf der Basis entdecken wir keinerlei Spur eines Ansatzes; ihre Oberfläche ist hier so glatt wie an allen anderen Stellen. Da nun aber auch am untern Beine nirgends ein Ansatz zu finden ist, die kräftige Stütze oben jedoch auf eine längere Fortsetzung mit Bestimmtheit hinweist, so ergibt sich, dass eine Abbruchstelle auf der Wadenhöhe des linken Beines mit dem besprochenen Stabe in irgendwelcher Verbindung stehen musste, oder anders gesagt, dass jener Abbruch durch den Stab verursacht ist. Die Stelle ist von vorne in unserer Abbildung nur für geübte Augen erkennbar; in ihrer Hauptfläche liegt sie jenseits der vorderen Wadenfläche. Der Abbruch ist rund, stimmt also mit der Form des Stabes.

Doch wenn derselbe sich hier ansetzte, so musste er in seinem Volumen sich bedeutend erweitern; denn die Bruchfläche ist viel umfangreicher. Ferner ist zu bemerken, dass der Stab geradlinig fortgesetzt in der Richtung, die er an seinem oberen Ende hat, das linke Bein an gar keiner Stelle berühren, sondern höchstens neben der grossen Zehe die Basis treffen würde. Allein wir gewahren schon bei dem Zeigefinger eine sanfte Krümmung nach rückwärts, so dass der Stab in dieser Richtung fortgeführt ungefähr auf die Mitte der Wadenhöhe fällt. Aber auch so noch besteht eine gewisse Distanz zwischen Abbruch und Stab. Und was soll ein Stab, der wenn auch nur leise, so doch ohne Zweifel gekrümmt ist? Oder soll man dies für eine Nachlässigkeit des Bildhauers nehmen? Letzteres wäre an und für sich wohl nicht unmöglich. Allein da wir die Abbruchstelle rund sehen,

wie den Stab, da wir eine Stütze an jener Stelle und von jener Form nicht wohl annehmen können, da zuletzt der Stab nicht weiter reichen konnte, so ergibt sich, 1) dass er von der Hand bis zu dem besagten Abbruch eine bedeutende Curve ausführen musste und 2) bis zu seinem Ende an Volumen zunahm. Ein Stab aber von dieser Form ist nichts anderes, als das Pedom (*λαγωβόλον*), eines der bekanntesten Attribute der Satyrn, hier nur nicht nach oben, sondern nach unten getragen.

Somit hätten wir den Satyr an einem sicheren Abzeichen erkannt. Aber auch der Körper selbst ist gut gekennzeichnet. Der jugendliche Körper ist kräftig und wohlgebaut. Allein nicht gleichmässig ist er durchgebildet, sondern es fällt ein gewisser Contrast zwischen Rumpf und Beinen leicht auf. Jener ist weicher, fleischiger, diese aber sind ganz Muskel und Sehne, von ausserordentlicher Leistungsfähigkeit und Straffheit. Laufen und Springen gehört offenbar zu den Hauptthätigkeiten unserer Gestalt. Während wir dem Rumpfe gegenüber noch an Dionysos denken könnten, wird es anbetrachts der Extremitäten schlechterdings unmöglich. Ich weiss nicht, ob ich vielleicht zufällig der erste bin, der in der Satyrbildung auf diesen charakteristischen Contrast von Beinen und Torso aufmerksam macht, allein dieselbe Wahrnehmung wird schon Mancher, ohne sie so bestimmt auszusprechen, an zahllosen guten Bildwerken bestätigt gefunden haben. Der Satyr ist ein menschliches Wild, das hüpf, springt, tanzt, im Nu hier, im Nu dort ist unter Bockssprüngen der verschiedensten Art. Im Rumpfe zeigt sich die Sinnlichkeit und der Mangel an athletischer Ausbildung, in den Extremitäten die Beweglichkeit, die Elasticität.

Doch auch den Rumpf kann man nicht wohl verkennen. Es ist nichts Edles in der Formation dieses Körpers; er ist derb, und selbst die Glätte der Oberfläche und die Jugend können darüber nicht täuschen. Die Figur stellt einen Burschen dar, an dem nichts zu verderben. — Dieser Streifzug auf die Charakteristik des Bildwerks belehrt uns, dass der Künstler recht wohl, was er beabsichtigte, getroffen hat, ein gesundes, lebendiges Naturkind.

Nicht weniger deutlich, als aus der Körpergestaltung springt uns der Satyrcharakter aus der Action entgegen. Schon ohne sich vorher im Einzelnen Rechenschaft zu geben von dem, was hier vorgeht, kann man diesen Satz zugeben. Ein Dionysos in solcher Bewegung ist nachgerade nicht zu denken.

Die Beine sind weit von einander getrennt. Der Satyr hat eben einen grossen Schritt gemacht, indem er das rechte Bein vor und zur

Erde setzte. Das Schreiten ist klar ausgedrückt in dem Verhältniss von Ober- und Unterschenkel, welcher letztere vom Knie aus vorwärts strebt. Das linke Bein wird hierbei bis auf Zehen und Ballen vom Boden gelöst. Es ist demnach kein gewöhnlicher Schritt, den der Satyr that, es ist ein Eilschritt, wobei das linke Bein eine sehr bedeutende Streckung vollführt. Die Muskeln sind angeschwellt, die Sehnen angespannt. Der Raum, den der Satyr mit den Beinen umfasst, ist im Verhältniss zur Grösse der Gestalt sehr lang, und um seinen Schritt noch vergrössern zu können, hält er sich nicht gestreckt, sondern sinkt etwas in die Hüfte. Aber es lässt sich auch nicht verkennen, dass der Satyr den grossen Schritt wohl berechnet hat. Ober- und Unterschenkel sowie der Fuss des rechten Beines bewegen sich nämlich nicht in gleicher Richtung, sondern der Fuss ist schief aufgesetzt, verbunden mit einer Drehung des untern Schenkels. Das ist kein Schritt, der gradeaus unbeirrt seinem Ziele zustrebt, sondern ein Schritt, der genau bemessen und mit äusserster Sicherheit, wie der Sprung eines Raubthieres, ausgeführt worden ist.

Nun beachte man den scharfen Gegensatz, in welchem die Schritt-bewegung zu dem Oberkörper steht. Bei einem solchen, mit dem rechten Beine ausgeführten Sprungschritte, muss nothwendigerweise die rechte Flanke des Oberkörpers vor der linken stehen; keineswegs aber kann sie ohne eine neue Zwischenwirkung so bedeutend hinter der letzteren zurückstehen wie in unserm Monumente.

Man könnte mir einwerfen: Das ist wohl wahr; allein diese Abweichung von der Naturwahrheit ist dem Umstande zu liebe geschehen, dass die Formen des Leibes und der Brust nicht dem Auge verschwinden oder zu sehr verkürzt erscheinen. Warum aber, frage ich, hat denn der Künstler seine Composition nicht so eingerichtet, dass das linke Bein den Schritt vollzog? Nein, für eine so auffallende Abweichung von dem Normalen muss ein Grund vorliegen, und dieser ist kein anderer, als folgender.

In dem Momente, wo der Satyr den Schritt gethan, vollführt er eine zweite Bewegung, aber nicht mit den Beinen, sondern mit dem linken Arme; dem Arme folgt die linke Seite des Oberkörpers, der sich, linke Flanke vor, um die rechte Hüfte drehte. Der Schritt war als solcher genügend, er trug zum Ziele. Aber einen Griff noch machte der Satyr, und was er gefasst hat, befindet sich nicht in der Höhe, sondern ungefähr in der Mitte vor ihm. Ich sage, was er gefasst hat; denn der rechte Arm, der wohl erhalten ist selbst bis auf einen

grossen Theil der Hand, ist nicht gestreckt, und so scheint die starke Vorneigung des Rumpfes mit der Armbewegung selbst im Widerspruch zu stehen. Allein wenn der Satyr nach etwas erst griffe, so würde dies naturgemäss zugleich durch eine grössere Streckung des Armes ausgeführt. Man vergleiche nur den bekannten Myronischen Satyr (G. Hirschfeld, Winckelmannsprogramm, Berlin 1872) und Bildwerke von ähnlichen Motiven. Wenn wir noch dazu die Eile bedenken, die der Satyr gehabt hat, um seinem Ziele nahe zu kommen, so will uns gar nicht einleuchten, dass die Armbewegung desselben im Erhaschen begriffen sein könne. Diese Bewegung wäre höchstens denkbar, wenn er z. B. einen Schmetterling fangen wollte, wobei er den Arm erst behutsam, ohne zu verscheuchen, so nah als möglich zu bringen hätte, um dann erst loszufahren. Allein an etwas Aehnliches ist hier eben nicht zu denken.

Der Satyr hat also schon zugegriffen, und der Arm befindet sich in einer Rückzugsbewegung. Er hält das Ergriffene fest, zieht es an sich. Jedoch müssen wir fragen, wie kam denn der Künstler dazu, gerade diesen Moment darzustellen? Sobald der Satyr, was er haben wollte, erreicht, fliegt er doch wohl sofort in seine frühere Lage zurück, ohne in dem peinlichen Zustand zu bleiben, in dem wir ihn hier sehen, den Arm mit dem Ergriffenen in der Luft und den Körper vorgeneigt?

So werden wir auf eine zweite Figur hingewiesen, auf ein lebendes Wesen, entweder mit dem Object der Begierde des Satyrs in der Hand, oder selbst das Object der Begierde, das der Satyr mit einem Sprunge eingeholt hat und an sich zu reissen sucht, allein — mit Widerstand. Die zweite Figur muss ihrerseits bestrebt sein, dem Räuber entweder den ergriffenen Gegenstand nicht zu überlassen, oder selbst nicht zu folgen. Für den Satyr ergibt sich also das Motiv des Festhaltens, für die andere Figur des Entwindens oder Entfliehens.

Die nach den Motiven des Satyrs nothwendige zweite Figur war wirklich vorhanden. In geringer Entfernung vom rechten Fusse desselben haftet auf der Basis noch ein Rest dieser zweiten Gestalt. Die Abbildung giebt denselben nicht mit der gewünschten Genauigkeit. Man unterscheidet nämlich von einem rechten Fusse die grosse Zehe und den Umriss der übrigen. Dieser Fuss berührte den Boden nur mit dem vorderen Theile der Sohle; die übrige Fusssohle löste von der Höhlung an sich vom Boden und ging in die Höhe, und zwar ziemlich steil, wie daraus hervorgeht, dass die Basis unmittelbar hinter

dem Fussrest ungehindert bearbeitet und geglättet werden konnte. Was die Maasse des Fusses betrifft, so entsprechen sie denen der Satyrfüsse. Demnach haben wir für die zweite Figur ungefähr gleiche Grösse vorauszusetzen.

Durch die Ankunft des Satyrs wurde die zweite Figur offenbar gescheucht und war dargestellt, wie sie den Versuch der Flucht macht. Wir müssen also sowohl nach dem Fussrest, als der Armbewegung des Satyrs schliessen, dass die zweite Figur keinen Streit mit ihm aufnehmen wollte und konnte. Kaum dass der Satyr sie überrascht hatte, ging sie flüchtig oder versuchte es wenigstens; allein der Satyr erfasste sie behend und hält sie nun zurück.

Wenn die Gruppe einigermaßen geschlossen sein sollte, so musste nothwendiger Weise die zweite Figur mit dem Kopfe und einer theilweisen Drehung des Oberkörpers nach dem Satyr sich zurückwenden. Das linke Bein war gewiss in kräftigem Ausschritt vorgesetzt, während das rechte, dessen Fussrest wir vorhin beschrieben, in einer Lage sich befand, entsprechend dem linken Beine des Satyrs. Wie die Arme gehalten sein mochten, darüber ist schwer eine begründete Vermuthung aufzustellen.

Oder hat etwa der Satyr die Figur, die sich ihm entziehen will, am Arme oder an der Hand festgehalten? Wir müssen diese Frage um so mehr aufwerfen, als bei der vorausgesetzten Bewegung der fliehenden Figur die Hand unseres Satyrs den Körper jener in keinem anderen Punkte berühren konnte. Denn das linke Bein musste, wie der Rest des Fusses untrüglich zeigt, gestreckt sein, so dass nur die Ferse dem Satyr recht nahe kam; eine gerade Linie aber von der Hand des Satyrs auf die Basis gezogen, fällt gerade hinter den Fussrest.

Um diese Frage zu entscheiden ist nothwendig, einen Blick auf die Hand des Satyrs zu werfen. Wenn diese Hand einen menschlichen Arm von dem Umfang, welcher der Grösse unserer Figur entspricht, umfassen sollte, so müssten der Daumen und die übrigen vier Finger der Hand viel weiter von einander gespannt sein, um einen nur einigermaßen festen Griff zu thun; auch müsste die Handfläche mehr nach aussen gewendet sein, statt nach unten; zuletzt aber wäre auffallend, dass an dem erhaltenen Theil der Hand weder ein Rest noch eine Spur des darin anliegenden Armes der zweiten Figur sich vorfindet. Statt dessen wölbt sich die Fläche der Hand etwas nach unten zusammen, und ging der Daumen, ohne von dem Zeigefinger weit entfernt zu sein, nach vorwärts. Geglättet aber ist der Arm noch am Ballen der Hand;

an der inneren Handfläche ist der Marmor zwar rauh bearbeitet, allein von dem einstigen Anliegen irgend eines Objectes ist nichts zu entdecken. Alle diese Umstände wohl erwogen, müssen wir schliessen, 1) dass Daumen und Finger ziemlich nahe gegriffen haben, 2) mit der Richtung nach unten; 3) dass von Fingern und Daumen aus das gefasste Object, ohne den hinteren Theil der Hand zu berühren, zum Boden hinab ging, dahin, wo wir im Hintergrunde des rechten Fusses des Satyrs noch eine kräftige Stütze gewahren.

Diese Stütze ist ungefähr vierseitig, nur an den Rändern zugehauen; vom Beschauer gegen den Grund misst sie an der Abbruchstelle 2 Cm., der Länge der Basis nach etwas weniger. Die auffallende Stärke derselben zeigt, dass sie bestimmt war, etwas Schweres zu stützen, ein bedeutendes Stück Marmor. Die Vermuthung, dass der von dem Satyr mit der Hand gefasste Gegenstand gegen den Boden sich erstreckte, wird dadurch zur Gewissheit, dass die Stütze fortgesetzt auf die Hand trifft, direkt freilich nur auf den erhaltenen Theil der Hand, nicht den abgebrochenen Theil derselben.

Der fragliche Gegenstand war übrigens seiner Form nach complicirt; denn er lehnte sich, abgesehen von der Stütze, noch an einer andern Stelle an, nämlich an der hinteren, dem Auge nicht sichtbaren Wandung des rechten Unterschenkels des Satyrs. Dort befindet sich eine Abbruchstelle mit Puntello, welches nicht gegen den Baum, sondern gegen den jetzt leeren Raum zwischen diesem und der grösseren Stütze gerichtet ist. Es muss also das Object, welches uns beschäftigt, oben von den Fingern des Satyrs gefasst gewesen, ohne den Ballen der Hand zu berühren, gegen die grosse Stütze hinabgegangen und doch noch weiter zurück an dem innern Schienbein des Satyrs angelegen sein. Erwägen wir nun, dass die zweite Figur, welche sich dem Satyr entziehen, ihm entfliehen will, keine andere als eine weibliche sein konnte, ferner, dass er sie weder am Körper, noch, wie wir gesehen, am Arm festhalten konnte, so bleibt nur die einzige Möglichkeit, dass er sie an der Gewandung festhielt. Dazu aber passen vortrefflich die beschriebenen Stützpunkte. Die Gewandung flog von der Hand herab nach rückwärts bis an das linke Bein des Satyrs, die Masse aber wurde von der Stütze gehalten. Die dünnere Gewandung riss bei Zertrümmerung der Gruppe mit den darin haftenden Fingern ab, die massige Stütze aber und das kleinere Puntello blieben.

Die Scene ereignet sich im freien Felde; das zeigt der Baum, der hier nicht bloss als Stütze dient, sondern als wirklicher Baum gear-

beitet und gekennzeichnet ist. Er hat mehrere Auszweigungen, von denen die erste unten dem linken Beine mehr Festigkeit gibt, aber von vorne nicht sichtbar ist, andere dagegen einst über die Figur vorragten, wie über den rechten Oberarm und die rechte Schulter, über den Scheitel und über die Stirne. Als diese Ausläufer noch vollständig waren, werden sie durch sprossendes Laubwerk verziert und belebt gewesen sein.

Der Angriff auf Bacchantinnen und Nymphen von Seite lüsterner Satyren gehört zu den gewöhnlichsten Vorwürfen der griechischen Kunst, besonders von der alexandrinischen Epoche ab durch die griechisch-italische Kunst bis zu ihrem Verfall. Es sind meist Reliefs oder Werke der Malerei, die solche Szenen darstellen, was sich sehr leicht dahin erklärt, dass dieser Vorwurf überhaupt malerischer Natur ist. Nur der indiscretere Angriff oder Kampfszenen boten eine Linienentfaltung für das Runde geeignet, nicht die Verfolgung, die besser auf der Fläche sich darstellen lässt.

Einige Darstellungen, den Motiven nach unserer Gruppe näher verwandt, will ich nicht unterlassen besonders anzuführen.

Anc. Marbl. in the Brit. Mus. II. pl. 1. Dieses Relief ist instructiv zur Vergleichung mit der Bewegung unseres Satyrs. Dort geht nur der Arm nicht so kräftig zurück wegen des grösseren Widerstandes, den die Nymphe leistet; sie sucht mit ihrer Rechten den Satyr zurückzuschieben und mit der Linken das erfasste Gewand dem Zudringlichen zu entreissen. Auch der Baum fehlt nicht, der die Landschaft andeutet.

Clarc Mus. d. sculpt. pl. 126, 148. Im Gefolge des Bacchus sehen wir in dem Sarcophagbilde links vom Beschauer einen Satyr, ganz von der Bewegung des unsrigen, nur von der umgekehrten Seite; die Nebris deckt ihm den Rücken und die linke Schulter; in der linken Hand hält er einen Stab, wahrscheinlich den Thyrsus. Während Schritt und Biegung des Körpers ziemlich genau unserer Statue entsprechen, ist der Arm mehr gestreckt; er greift nämlich erst nach dem Gewand der Bacchantin, deren linker Schenkel entblösst ist. Sie wendet sich, mit einem Chiton bekleidet, der die rechte Brust freilässt, nach dem Angreifer zurück, die ausgestreckte Linke scheint abzuwehren.

Gerhard Ant. Bildw. Taf. CX. Von den beiden Seitenbildern des Sarkophags ist das rechts abgebildete unserem Bildwerke besonders verwandt. Der Satyr eilt vorwärts, mit Pantherfell um die linke Schulter und Pedom in der Hand; er hat die Verfolgte bereits einge-

holt und sucht sie nun an dem Zipfel des Gewandes festzuhalten. Der Chiton der Bacchantin fliegt zurück, ihre erhobene Rechte fasst ein im Bogen fliegendes Gewandstück, während die Linke das vom Satyr gefasste Ende zu entreissen sucht.

Mon. d. Inst. 1863. tav. 80: Zwei Seitenbilder eines Sarkophags von ähnlicher Composition, die ich nicht anführe, als ob das Motiv unseres Bildwerkes dort wiederkehrte, sondern vielmehr wegen der Verwandtschaft der Gruppierung. Besonders entsprechend ist in dieser Hinsicht das Bild rechts, wo auch der Baum zwischen Satyr und Bacchantin angebracht ist. Beide schweben im Tanzschritt, der Satyr aber drückt sein Begehren durch die vorgestreckte Hand aus.

Wir kommen nun zum zweiten Theil unserer Aufgabe, zur Bestimmung des kunsthistorischen Werthes des Werkes.

Ich habe schon des Oefteren auf die Bearbeitung des Werkes hingewiesen. Die Rückseite lässt sich kaum skizzirt nennen. Selbst die beiden Beine sind auf ihrer Innenseite nur roh bearbeitet; der Baumstamm ist nur vorne gerundet und geglättet, im Rücken aber flach und grob zugehauen. Es ist demnach klar, dass unsere Gruppe nicht bestimmt war, von mehr Seiten als von der vorderen betrachtet zu werden.

Wenn wir das auf Rechnung des Verfertigers setzen müssen, so ist doch hingegen die Composition selbst nur für eine Seite berechnet. Auch besser im Rücken ausgearbeitet, wäre die Gruppe kein Rundwerk im eigentlichen Sinne des Wortes. Sie wirkt ihrer ganzen Composition nach wie ein Hochrelief. Der reliefartige Charakter offenbart sich besonders dadurch, dass keine Linie über eine gedachte äussere Fläche herausspringt, ja man darf vermuthen, dass der rechte Arm mit dem Pedum diesem Princip zuliebe etwas gewaltsam nach innen angeordnet wurde. Diese Art, Gruppen zu componiren, nimmt in der griechischen Kunst erst in der Zeit überhand, in welcher man einen gewissen Stolz darein setzte, reiche, malerische Motive auch für die Plastik zu erobern, in welcher man Vorwürfe, in guten Zeiten nur der Malerei oder höchstens dem Relief eigen, in Gruppen anzuordnen und auszudenken, für besonders kunstvoll erachtete. Die Diadochenperiode ist die Zeit, welche uns die ersten und auch die vorzüglichsten Werke einer solchen plastischen Malerei geliefert, welche diesem Geschmack zuerst gehuldigt hat.

Die Statue ist aus feinkörnigem lunensischen Marmor, und in den Körpertheilen bis zu einer Reflex gebenden Glätte polirt; Marmor und

Bearbeitung geben dem Bildwerke ein nahezu alabasterartiges Aussehen. Die ausführende Hand zeigt Sorgsamkeit und Fleiss in allen Theilen, die dem Auge offen lagen. Detailkenntnis aber scheint nicht die starke Seite des Künstlers zu sein: die rechte Hand mit dem Stabe ist gröblich verzeichnet, der Zeigefinger, der am Stabe hinabliegt, um ein beträchtliches zu lang, die drei eingebogenen Finger könnten ebensogut die drei Zinken irgend eines Instrumentes darstellen; auch die Ausarbeitung und Zeichnung der Fusszehen lässt viel zu wünschen übrig. Besonders anzumerken ist die technische Behandlung der Stellen, wo Theile sich trennen; da sehen wir nämlich die in der Verfallzeit übliche Methode, mit dem Spitzisen harte, im Contur unbewegte Gräben einzuarbeiten.

Wir werden angesichts des Erwähnten für die Verfertigung des Bildwerks auf die römische Kaiserzeit geführt. Die berührte glatte Behandlung kennen wir allerdings schon aus den Werken der früheren Kaiserzeit, allein so recht in Blüthe kommt sie erst in der Zeit des Hadrian, nach vielen Monumenten zu urtheilen, die mit Sicherheit in jener Zeit entstanden und zum grossen Theil in seinen Villen gefunden sind. An Glätte kann sich mit unserer Statuette nur das berühmte Relief, das den Antinous darstellt, in der Villa Albani und Aehnliches messen. — Aber wozu halten wir uns allein an diese, wenn auch wichtige, so doch äusserliche Erscheinung? Auch die eigentliche Stilistik beruht auf den Principien der hadrianischen Epoche, und stimmt hierin überein mit jenem Werk, sowie, um ein zweites hervorragendes Beispiel zu erwähnen, das Jedermann bekannt ist, mit der Antinousstatue in der Rotunde des Vatikan, gefunden in der pränestinischen Villa des Hadrian. Man kann nicht sagen, dass in diesen Werken die Zeichnung fehle. Die einzelnen Partien sind recht kräftig angelegt und durchgeführt; allein wie die Conture an allzu grosser Stumpfheit leiden, so sind die Muskeln zu stark überdeckt, das Fleisch zu trocken und saftlos. Kein Blut scheint diese Körper zu durchdringen, kein Leben darin zu pulsiren; wie gestampft und gepolstert nehmen sie sich aus. Und dazu noch die geleckte polirte Behandlung der Oberfläche! So unser Satyr, so die Stilistik der hadrianischen Zeit.

Damit haben wir für unser Monument eine gesicherte Zeitbestimmung gewonnen. Jedoch muss ich noch einen wichtigen Zusatz machen. Wir kennen den Zeitpunkt, in welchem die erwähnte Stilistik zur Blüthe gelangte, allein weniger ist bis jetzt dargethan, wie lange sie

andauerte. Eine Untersuchung hierüber zu führen, ist hier nicht der Platz. Desshalb mag der Hinweis genügen, dass Büsten des Marc Aurel, des Commodus in grosser Anzahl jenen Stil noch an sich tragen, woraus wir ersehen, dass jene unter Hadrian in Schwung gekommene Stilistik ein gewisses Leben hatte. Zu weit dürfen wir trotzdem mit unserem Bildwerke nicht herabgehen. Alles Wesentliche zeigt doch noch eine gute, lebendige Tradition, die wir in den Sculpturen aus der Zeit des Septimius Severus schon bedeutend geschwunden sehen. Da hingegen die obengerügte Schwäche in der Behandlung des Details keineswegs auf Nachlässigkeit, sondern auf einen gröberen Geschmack, auf beginnenden Verfall hinweist, der auch in den erwähnten Trennungen zu Tage tritt, so müssen wir die Entstehung des Werkes etwas entfernt von der hadrianischen Zeit ansetzen, in der die Kunst noch in einer Art von Blüthe steht, freilich um rasch abzufallen. Wir werden also die Wahrheit treffen, wenn wir rund die 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. als die Entstehungszeit des Bildwerks annehmen¹⁾.

Eigenthümlich ist die grosse Vorsicht des Künstlers, durch viele Stützen der Möglichkeit eines Bruches vorgebeugt zu haben, was gewiss geschehen ist, um das Werk transportfähiger herzustellen. Es wird demnach nicht zu weit gegangen sein, wenn wir daraus schliessen, dass das Werk in Italien verfertigt und von dort zu den Trevirern versendet worden sei.

Allein ist denn unser Werk ein Original im eigentlichen Sinn des Wortes? Unmöglich. Das zeigt theilweise schon die gröbliche Vernachlässigung aller dem Auge entzogenen Stellen. Noch deutlicher aber zeigt es sich durch die mangelhaften Kenntnisse, die der Meister an vielen Theilen bekundet. Da handelt es sich nicht um geniale Vernachlässigungen des Untergeordneten, sondern um wirklichen Mangel an Kenntnissen und Fertigkeiten. So recht im Gegensatz mit der Arbeit verkündet die ganze Composition und Erfindung einen künstlerischen Geist, wohl vertraut mit dem menschlichen Körper und den Gesetzen der Kunst, ja die Analyse hat uns gezeigt, dass das Werk eine kritische Betrachtung bestehen kann, dass eine treffende Charakteristik darin vorherrscht. Es kann also nur eine der zahllosen Copien oder Reproductionen sein, welche in der Kaiserzeit

1) Die bei denselben Ausgrabungen gefundenen Münzen sind sämmtlich aus späterer Zeit, woraus nicht geschlossen werden darf, dass das Kunstwerk gleichzeitig mit den gefundenen Münzen entstanden sein müsse.

ein Heer von untergeordneten Künstlern beschäftigten, zahllosen Ate-
liers ihr Brod verschafften. Es handelte sich bei diesen Reprodu-
tionen nicht um stilistisch genaue Wiedergabe, nicht um Kunstwerke,
die zum Studium der Kunstgeschichte dienen könnten (solche Copien
wurden nur von den Vornehmsten bezahlt, solche Aufgaben stellten
sich nur die auserlesensten Künstler) sondern um Wiedergabe einer
bekannten Composition im allgemeinen. So trägt auch das vorliegende
Werk durchaus das Gepräge der durch Hadrian eröffneten Epoche,
und dennoch haften ihm die Spuren einer andern an, die seines Ori-
ginals. Ganz also kann es seine Herkunft nicht verleugnen. Mag auch
noch soviel Modernes aufsitzen, der ursprüngliche Charakter leuchtet
doch hindurch, der Charakter der Diadochenperiode ¹⁾.

Schon der Stoff weist auf jene Epoche hin, die Zeit der Idyllen-
dichtung, in welcher das Leben und Treiben neckischer, lüsterner Satyre,
ihr Verhältniss zu Bachantinnen und Nymphen ein besonders willkomme-
nes Thema war. Eine Reihe von statuarischen Satyrbildern, die in jener
Zeit entstanden sind, bekunden uns auch diese Vorliebe; so der oft
wiederholte trunkene, der auf dem Schlauche liegt und mit der Hand
ein Schnippchen schlägt; der wohlbekannte, der sein Schwänzchen sucht;
der tanzende aus der casa del Fauno in Pompeji; der im Flötenspiel
sich drehende der Villa Borghese, um nur wenige hervorragende zu
erwähnen. Auch in Rücksicht des Stils lässt sich jene Vorliebe für
Compositionen aus dem bacchischen Kreise in der Diadochenperiode
begründen. Jene Zeit nämlich zuerst liebte kecke, drastische Bewe-
gungen, suchte Neuheit und Originalität in der Anlage, wozu das
Treiben der Satyrn reichliche Motive darbot. Am nächsten steht unsere
Statue der stilistischen Bildung nach dem trunkenen (Mus. Borb. Vol.
II. tav. 21; Clarac. 719, 1720; Clarac. 734 B, 1746); wobei beson-
ders die Extremitäten zu vergleichen sind, und demjenigen der sein
Schwänzchen hascht (Ann. d. Inst. 1861 p. 331; Clarac. 704 C, 1727).
Wie sehr aber das Malerische der Composition auf die Diadochenzeit
hinweist, das habe ich schon oben hervorgehoben.

Würzburg, im November 1876.

Flasch.

1) Helbig hat uns in seinem verdienstvollen Buche „Untersuchungen über
d. campan. Wandmalerei,“ den grossen Einfluss dieser Epoche auf die römische
Kaiserzeit mit reichem Material dargelegt.