

Eine neue Bronzestatue aus Pompeji.

Don Margarete Bieber.

(Hierzu Tafel 1 bis 3.)

Im Mai 1925 wurde bei den Ausgrabungen an der östlichen Fortsetzung der sogenannten Via dell' Abbondanza, die wahrscheinlich nach neugefundenen Inschriften im Altertum Via Urbulana hieß, in Pompeji das kostbarste plastische Denkmal gefunden, das diese an Kunstschätzen so reiche Stadt uns bisher geschenkt hat. Pompeji stand bis vor kurzem in dieser Hinsicht hinter Herculaneum zurück, in dem man durch einen glücklichen Zufall eine so große Anzahl von Großbronzen in einer einzigen vornehmen Villa fand, wie vordem an keinem einzigen Ort des klassischen Altertums. Nachdem aber jetzt zu den früher in Pompeji gefundenen Bronzestatuen des leierspielenden Apoll, des sogenannten Narziß und des tanzenden Satyrs, die sämtlich in Tausenden von Nachbildungen verbreitet sind, das neue Meisterwerk getreten ist, kann Pompeji auch in diesem Sinn mit Herculaneum wetteifern. Überlegen bleibt dieses nur noch durch die Erhaltung der in Pompeji gänzlich fehlenden Papyri.

Wie die eben genannten Bildwerke, so wurde auch die neue Bronze im Atrium, der großen Eingangshalle des italischen Hauses, gefunden, an das erst später die in Pompeji in so reizvollen Beispielen vertretenen Peristyle angeschoben wurden. Die Wertschätzung des altherwürdigen, einheimischen Teils des Hauses zeigt sich unter anderm darin, daß er immer viel kostbarere Kunstwerke enthielt, als der mit Gartenanlagen geschmückte Säulenhof. Dieser diente zu Wohnzwecken, jener zur Repräsentation; darum enthielt er die wertvollsten Besitztümer.

Dank dem vorsichtigen und geschickten neuen Verfahren der Ausgrabung, bei dem langsam eine wagerechte Schicht der Verschüttungs-

massen nach der andern abgehoben wird, kann man jetzt die ursprüngliche Lage und Stellung jedes einzelnen Gegenstands im Augenblick der Verschüttung (August 79 n. Chr.) viel genauer bestimmen, als früher. Man fand die Statue nicht auf einer Basis am Rand des Impluviums, des Wasserbeckens in der Mitte der Halle, wie die beiden letzten der zum Vergleich genannten Bildwerke, sondern neben dem Eingang zum Tablinum, dem Gesellschaftszimmer, auf dem Boden stehend, sorglich mit Leinen zugedeckt, von dem noch Reste an der Oberfläche der Statue haften. Das Haus war zur Zeit des Vulkanausbruchs im Umbau, man hatte, um Beschädigungen zu vermeiden, die Statue bei Seite gestellt und eingepackt. Bisher ist das Werk nur von Maiuri im *Bollettino d'Arte* 5 (1926) 337 ff. und von Rizzo im *Bollettino della Commissione archeologica comunale* 53 (1926) 13 ff. besprochen. Beide sind durchaus zuständig: der erste ist Oberleiter der Ausgrabungen von Pompeji und des Museums von Neapel, das den kostbaren Schatz aufgenommen hat, der zweite Professor der Archäologie an der Universität Rom. Wenn diese beiden Autoritäten in der Beurteilung des Fundes verschiedener Ansicht sind, so ist das ein Zeichen dafür, daß die Statue noch ungelöste Rätsel aufgibt.

Wir sehen einen Knaben an der Grenze des Jünglingsalters, einen Mellephebos, wie die Griechen das Alter von 15 bis 17 Jahren bezeichneten, d. h. den werdenden Epheben, der erst im achtzehnten Jahr die bürgerlichen Rechte erhielt. Der magere Rumpf, die langen Arme und Beine, der unaufgeschlossene Ausdruck des Gesichts scheinen ein Alter von 16 Jahren zu bezeugen: dann ist die Gestalt mit 1,49 Meter Länge gerade lebensgroß. Der Knabe steht in gesammelter Haltung leicht nach rechts gewandt, der linke Arm hängt locker herab, der rechte ist zur Seite erhoben. Die Finger der rechten Hand sind vollständig verbogen. Der pompejanische Besitzer der Statue, offenbar ein reicher, aber nicht sehr vornehmer Mann, hatte das Meisterwerk nicht nur prozig vergolden, sondern auch zu einem Lampenträger umarbeiten lassen. Dasselbe ist mit einer schon im Jahre 1900 in einer Vorstadt von Pompeji gefundenen, ähnlichen, aber weniger wertvollen Statue geschehen. Infolge dieser Umarbeitung ist es nicht mehr möglich, den ursprünglich von der Hand gehaltenen Gegenstand sicher zu bestimmen. Wahrscheinlich war es ein Opfergefäß, mit dem der Knabe, ähnlich wie der berühmte Idolino in Florenz und Jünglinge auf geschnittenen Steinen, in bescheidener Haltung an einen Altar trat. Nach der Umarbeitung leuchtete er mit dem ausgestreckten Arm in das Tablinum herein.

Die technische Ausführung des Bildwerks ist von allererstem Rang. Bronzeguß und Bronzebearbeitung sind hervorragend gut. Der Augapfel ist besonders gearbeitet und eingeseht. Er hat sich etwas gelockert und die Iris, die aus Smalt oder farbigem Stein eingeseht war, ist herausgefallen. Selten genug, daß wir überhaupt noch die antiken Augen besitzen! An den Bronzen von Herculaneum sind sie alle neu eingeseht, an den Marmorstatuen aber, an denen sie immer gemalt waren, sind sie verblaßt. Weiße, farblose Augen gab es nie im Altertum, das ist ein Irrtum der Nachahmer.

Der Knabe blickt nachdenklich oder in die heilige Handlung vertieft vor sich hin. Gesicht und Oberschädel bilden ein herrliches, edles Oval. Die Lippen des jugendlich schwellenden Munds sind herb geschlossen. Wundervoll sind die halbblangen Haare geordnet und behandelt. Sie strahlen vom Wirbel nach allen Seiten in fünf konzentrischen Haarwellen aus. Oberhalb der Stirn sind sie von einem Reif umgeben; über und unter diesem scheidet sich das Haar leicht in der Mitte und fließt dann in reizvollen Wellenlinien an der Stirngrenze entlang. An den Schläfen und am Nacken ist es emporgehoben und über den Reif eingeschlagen. Jede einzelne Strähne ist mit großer Liebe und Sorgfalt von Anfang bis zum Ende durchgeführt, von den Nachbarsträhnen gesondert und in sich durch feine Rillen gegliedert.

Der Kopf war schon durch eine Anzahl alter Nachbildungen bekannt, die sich reiche Römer von diesem griechischen Meisterwerk hatten herstellen lassen. Diese Nachbildungen in Marmor finden sich zu Rom, je eine im Vatikan, im Thermenmuseum und im Museo Barracco; eine vierte Wiedergabe, früher in der Sammlung Ludovisi, steht jetzt in Kopenhagen, eine fünfte in der Eremitage, eine sechste in Neapel. Eine der besten Wiederholungen ist die in dem kleinen Museo Barracco: als besonders sorgfältig erweist sie sich schon durch das Einsetzen der jetzt verlorenen Augen: man wollte sich so eng wie möglich an das Original anschließen. Haltung des Kopfs und Anordnung der Haare kehren genau wieder. Trotz allem steht die Nachbildung weit unter der Bronzestatue: die Behandlung der Haarsträhnen ist viel oberflächlicher und gröber, die Partien um die Augen sind verweicht, ebenso die um den Mund, dessen Lippen ganz lose aufeinander liegen, so daß der herbe, verschlossene Ausdruck verloren geht. Kein Wunder, daß man diese wie andere Nachbildungen, auch wegen der reichen Haartracht, für weiblich gehalten hat! Surtwängler, Meisterwerke griech. Plastik 88 hielt den Kopf, dessen jugendliche Herbeheit er auch

durch die Verweichlichung erkannte, für Artemis, der kürzlich verstorbene österreichische Archäologe Klein Österreichische Jahreshefte 18 (1915) 17 ff. sogar für die Amazone des Phidias, die er mit diesem Kopf rekonstruierte. Es war eine große Überraschung, als dieser „Mädchenkopf“ ungebroschen auf einer Knabenstatue aufsaß. Wir haben hier einmal einen guten Maßstab dafür, wie viel oder wie wenig wir aus römischen Marmorkopien auf die zugrunde liegenden griechischen Originale schließen dürfen. Die pompejanische Statue ist wenigstens ein genauer Bronzenachguß, wenn wohl auch kaum das gemeinsame Urbild selbst.

Solange man nur die Marmornachbildungen kannte, galt der Kopf für ein Frühwerk des Phidias. Surtwängler hat ihn als solches wegen der Ähnlichkeit mit einem Kopf in Bologna bestimmt. Diesen hat er richtig als zu einer Athena in Dresden gehörig erkannt, die er als die von Phidias gearbeitete, von Iemnischen Kolonisten bestellte, sogenannte Athena Lemnia ansah. Während die Verwandtschaft nicht zu verkennen ist, haben andere Gelehrte, vor allem Amelung Österr. Jahreshefte 9 (1908) 200 ff., die Bestimmung der Dresdener Athena als Lemnia bestritten. Trotzdem hält der erste Herausgeber der pompejanischen Knabenstatue, Maiuri, an Surtwänglers Gleichsetzung fest und baut darauf die weitere Vermutung, daß Pantarkes, der Liebling des Phidias, dargestellt sei. Diese Vermutung beruht auf zwei Nachrichten des Pausanias, der bei seiner Beschreibung des heiligen Hains von Olympia VI 10, 6 von einer Statue dieses Pantarkes spricht, und vorher V 11, 3 bei Beschreibung des Throns des Zeus von Phidias unter den Darstellungen der olympischen Kampfsarten einen Knaben erwähnt, der sich die Haare mit der Siegerbinde umwindet (Anadumenos), und der dem Liebling des Phidias, Pantarkes, gleiche. Damit ist durchaus nicht gesagt, daß Phidias der Urheber der VI 10, 6 genannten Statue sei. Dagegen spricht, daß Pausanias VI 4, 5 ausdrücklich sagt, man kenne nur eine einzige Porträtsstatue des Phidias, nämlich einen Anadumenos, also einen Knaben in dem gleichen Motiv, wie der dem Pantarkes ähnliche Knabe am Thron des Zeus. Als Nachbildung dieses Anadumenos des Phidias hat man längst mit Recht die Marmorstatue eines Knaben im Britischen Museum (Nr. 501) erkannt, der sich die Binde um den Kopf legt. Der Vergleich der beiden Köpfe macht ohne weiteres klar, daß dieser siegreiche Knabe und der zum Altar tretende Mellephebe nicht von dem gleichen Künstler gearbeitet sein können. Wollte man den Bronzeknaben als ein Jugendwerk des

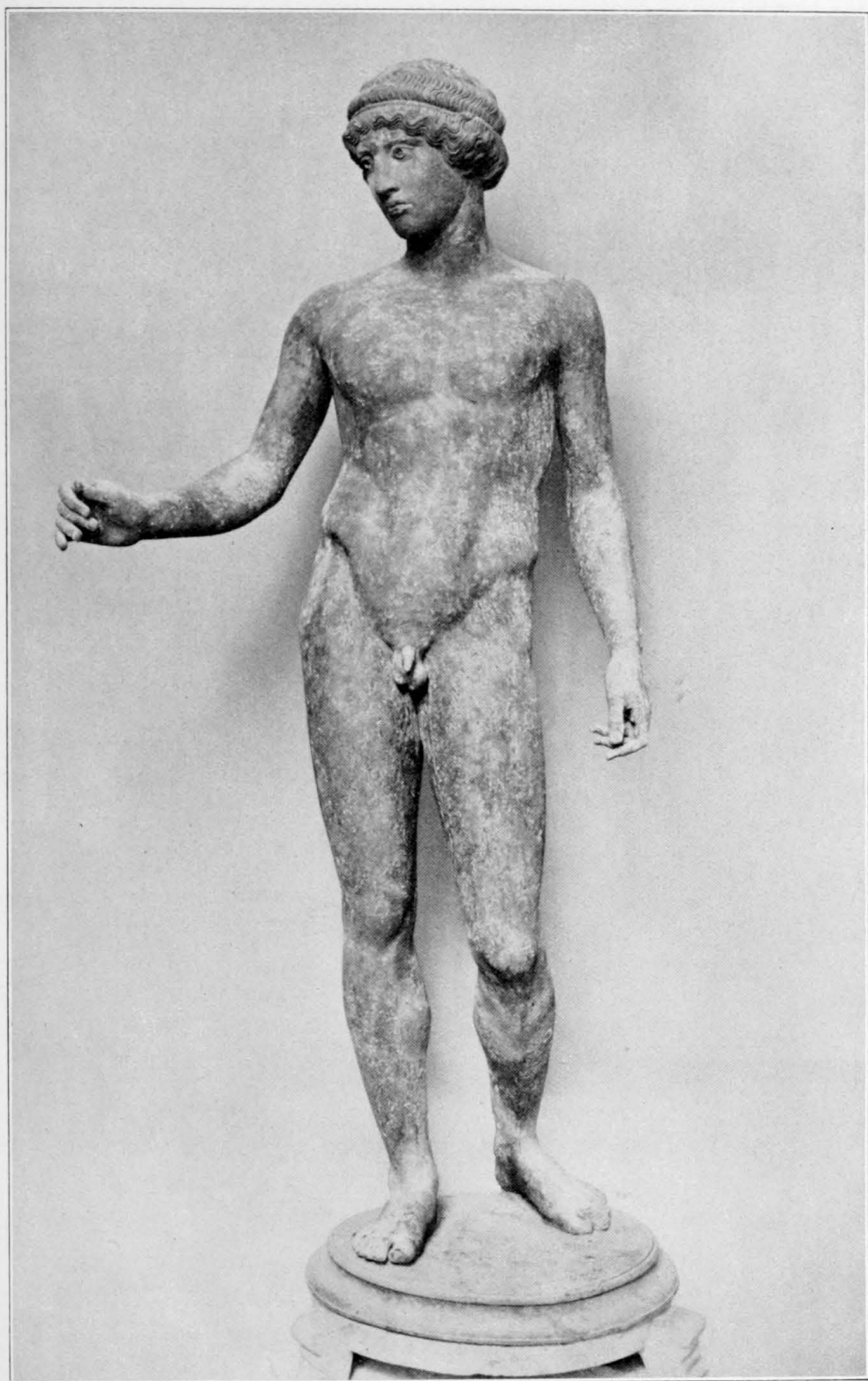
Phidias ansehen, so könnte es wieder nicht Pantarkes sein, denn dieser hat erst 436 v. Chr. in Olympia gesiegt und konnte frühestens damals sein Siegerbild dort aufstellen. Der Stil der Statue aber weist in viel frühere Zeit. Sie zeigt den sogenannten strengen Stil der Übergangszeit vom archaischen zum klassischen Stil, etwa 460 bis 450 v. Chr. Sowohl das Alter des Dargestellten, wie die Kunstformen der Darstellung kann man mit einer schwellenden Knospe im letzten Augenblick vor dem völligen Aufblühen vergleichen. Der Anadumenos dagegen repräsentiert die volle Blütenpracht im Zeitalter des Perikles.

Daß die Herbeheit des pompejanischen Knaben nicht nur auf der Altersstufe, sondern auch auf dem Zeitstil beruht, beweist ein Vergleich mit dem nächstverwandten erhaltenen Werk, dem Idolino. Der gleichaltrige Knabe steht in gleicher Haltung, aber trotz seiner dem Alter entsprechenden, mageren, etwas eckigen Formen ist alles flüssiger, geschmeidiger, mit zarteren Übergängen und Wölbungen gegeben. Auch das seelische Leben ist sowohl in den Gesichtszügen wie in der Haltung des Florentiner Knaben tiefer und feiner ausgedrückt. Anadumenos und Idolino gehören der attischen Kunst an, der man bisher auch den Kopf des pompejanischen Knaben zuschreiben wollte. Mit Recht ist Rizzo jetzt als erster davon abgegangen, indem er den Stil der argivisch-sikyonischen Schule in ihm erkennt. Es ist die nordpeloponnesische Schule, aus der später auch Polnket hervorgegangen ist. Für jene Heimat spricht auch die an dem archaischen langen Haar festhaltende Haartracht, während die attischen Knaben seit den Perserkriegen als erste den jetzt allgemein üblichen kurzen Schnitt der Haare einführten. Die Frisur sagt uns, daß kein Athlet dargestellt ist, daß wir es also nicht mit einer Siegerstatue zu tun haben, da die Wettkämpfer von jeher und überall kurze Haare trugen.

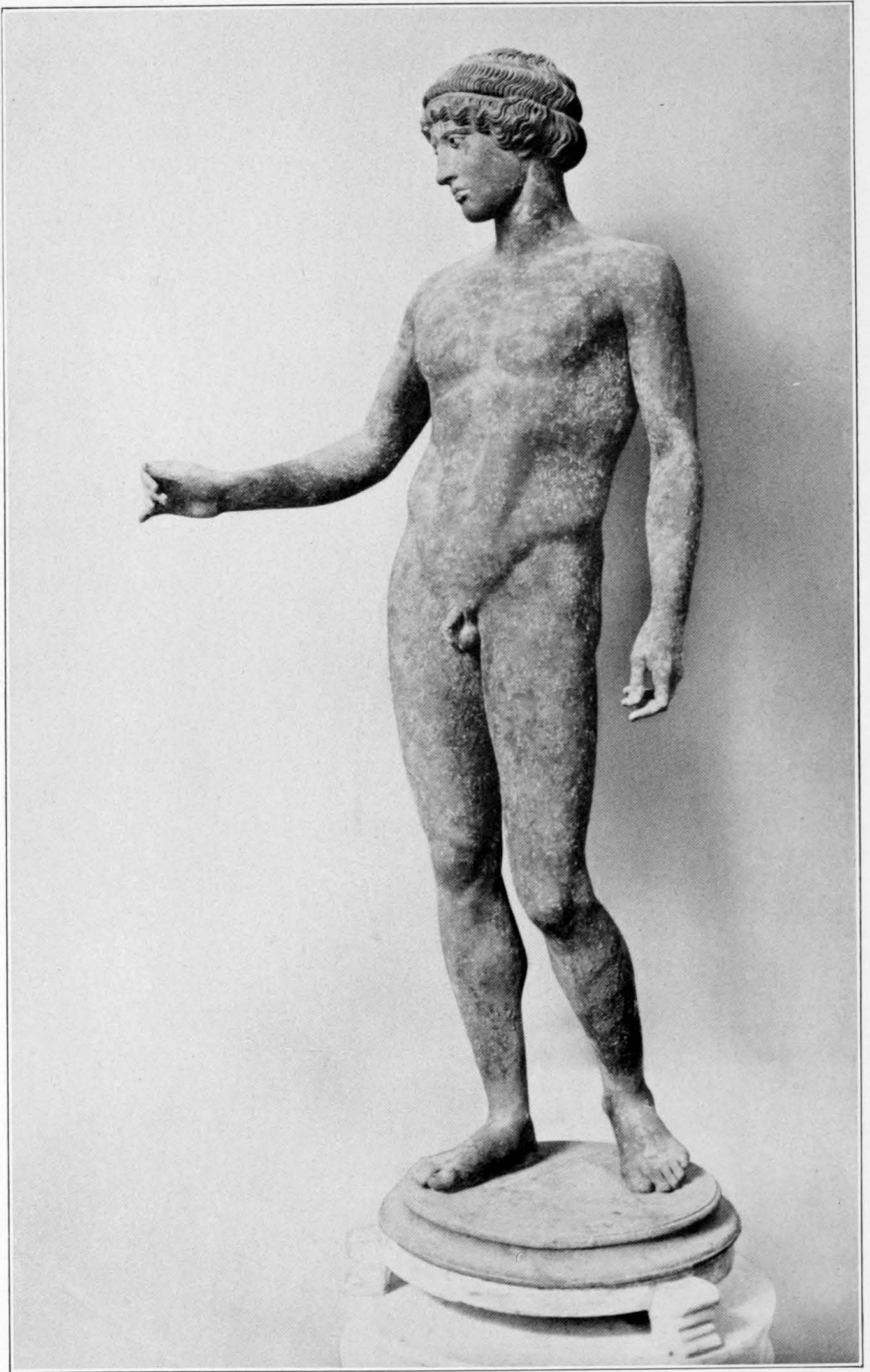
Rizzo versucht weder eine nähere Benennung noch einen Künstlernamen für die kostbare Statue zu finden, weil er beides für aussichtslos hält. Dagegen macht Amelung einen Vorstoß nach beiden Richtungen. Pausanias berichtet V 24, 5 über die ebenfalls in Olympia aufgestellten Statuen des Zeus mit Ganymed von dem Künstler Aristokles, einem Sohn und Schüler des Kleoitias. Danach wäre der Bronzeknabe aus Pompeji ein antiker Nachguß nach dem Ganymed des Aristokles, in dem Augenblick dargestellt, in dem er dem Vater der Götter einen Trunk reicht. Eine Marmorkopie nach dem Kopf des Zeus glaubt Amelung in einem Kopf zu London zu erkennen, dessen Ähnlichkeit mit dem Kopf des Knaben Rizzo er jedoch nicht anerkennt. Auch

die Benennung als Zeus ist nicht sicher. Surtwängler, Meisterwerke S. 394 hielt ihn für ein Porträt, der Katalog des Britischen Museums (Nr. 1624) bezeichnet ihn als Dionysos(?). Wir bewegen uns also durchaus auf unsicherem Boden. Unzweifelhaft sind nur der künstlerische und ethische Wert dieser Darstellung eines bescheiden und gesammelt vor seine Gottheit tretenden Knaben.

TAFEL I



TAFEL II



TAFEL III

