Die Darstellung der Tiere in der antiken Kunst.

Vortrag bei der Jahresfeier am 29. Mai 1910.

Mit 11 Abbildungen

von

Julius Ziehen.

„Wenn Sie, hochverehrte Anwesende, bei den Betrachtungen, die Ihnen im folgenden vorgeführt werden sollen, nicht ganz auf Ihre Rechnung kommen, so müssen Sie darüber zum Teil mit dem verehrten Vorstande unserer Gesellschaft abrechnen; denn er ist schuld daran, daß sich in diesen der Naturforschung gewidmeten Räumen an dem heutigen festlichen Tage die Wissenschaft der Kunst- und Kulturgeschichte eindrängt und Gehör erbittet für eine Reihe von Erörterungen, bei denen sie zwar vorwiegend der empfangende Teil ist, aber vielleicht doch auch ihrerseits einiges zu geben vermag. Nur wenn letzteres wirklich der Fall ist, darf der Eindringling es wagen, hier zu erscheinen; sehen wir zu, was er zu bieten hat!

Von den Tierdarstellungen der antiken Kunst[1]) soll hier die Rede sein; denn auf dieses engere Gebiet der Kunst- und Kulturgeschichte wollen wir unser Thema von vornherein beschränken und nur in gelegentlichen Seitenblicken auch Kunstwerke aus anderen Kulturepochen heranziehen. Was kann Ihnen, den Naturforschern und Freunden der Naturforschung, eine solche Betrachtung bieten, da doch Ihr Interesse den Naturobjekten selbst gewidmet ist und die Art der künstlerischen Wiedergabe der Objekte für Sie an dieser Stelle kein unmittel-

bares Interesse haben kann? Lassen Sie uns die Antwort auf diese Frage nicht in langen theoretischen Erörterungen suchen, sondern sie lieber gleich dadurch geben, daß wir aus einigen praktischen Beispielen die leitenden Gesichtspunkte gewinnen.

Kein von Künstlerhand illustriertes antikes Lehrbuch der Zoologie hat unseres Wissens jemals bestanden; auch ist es mehr als zweifelhaft, ob die zoologischen Werke des Aristoteles, des Meisters der antiken Tierforschung, des Begründers der noch heute festgehaltenen Tierklassifikation, überhaupt in illustrierten Ausgaben, wie etwa die des Pflanzenbuches von Dioskorides, existiert haben. Aber wenn auf antiken Bildwerken wie dem berühmten „Nilmosaik“ von Präneste (Fig. 1—3)[2]) den einzelnen Tierbildern die Namen der Tiere beigeschrieben sind, so war dafür sicherlich unter anderem auch ein gewisser Lehrzweck maßgebend, und die Freude an der künstlerischen Darstellung der Tiere ist im Altertum ganz allgemein gewesen. Es würde eine erstaunlich reichhaltige Sammlung geben, wollte man die Schätze der Antikensammlungen, die sich auf die Tierwelt beziehen, übersichtlich zusammenstellen zu einer „Sala degli animali“ großen Stiles, von der der Raum des vatikanischen Museums, der diesen Namen trägt[3]), nur eine sehr bescheidene Teilvorstellung geben kann. Auch große Künstlernamen, die Gegenstücke zu den großen Namen der Neuzeit, eines Rubens, Potter, Cuyp, Riedinger, Barye, würden in diesem Saale vertreten sein, sie freilich nur als Namen, denn die sonst so identifikationsfrohe und identifikationsfähige Kunstarchäologie hat auf dem Gebiete der Zurückführung erhaltener Bildwerke auf berühmte Originale, was die Tierdarstellung anbetrifft, bis jetzt noch recht wenig sichere Ergebnisse zeitigen können[4]).

Freude an der Wiedergabe der charakteristischen Tierformen und eine oft bewundernswerte Kunst der Tierbeobachtung würde das erste sein, was wir festzustellen haben; wir finden beide in reichem Maße an den köstlich naturwahren Köpfen eines Kamels und eines Esels in der eben genannten Sala degli animali des Vatikans und sehen mit gleichem Verständnis für die Naturformen auch den Gesamtkörper der Tiere wiedergegeben in Werken wie der schönen Windhundgruppe derselben Sammlung (Fig. 4), der sich eine ganze Reihe gleich

vortrefflicher Windhundskulpturen mit den verschiedensten Motiven aus anderen Antikenmuseen anreihen ließe. Nur eine scharfe Naturbeobachtung, von einer genauen Kenntnis des Tierkörpers und seiner Struktur unterstützt, vermag Werke von

Fig. 1. Mosaik im Palazzo Barberini zu Palestrina. Nach Pieralisi (s. Anm. 2).

so ruhiger Sicherheit der Naturwiedergabe hinzustellen; es gesellt sich dazu eine Kenntnis der „Tierseele“, die auch der humoristischen Seite des Tierlebens gerecht zu werden imstande ist: in der Sala degli animali ist die Gruppe eines Mutterschweines mit 12 Ferkeln zu finden, die mit köstlichem Behagen das Familienidyll der Rüsseltiere festgehalten hat, und jede genauere Betrachtung größerer Antikensammlungen zeigt deutlich,

Fig. 2. Mosaik im Palazzo Barberini zu Palestrina. Nach Pieralisi (s. Anm. 2).

Fig. 3. Mosaik im Palazzo Barberini zu Palestrina. Nach Pieralisi (s. Anm. 2).

in wie weitem Umfang Großkunst und Kunsthandwerk sich mit glücklichen Schöpfungen auf dem Gebiete der Tierdarstellung betätigt haben [5]).

Erwähnen wir wenigstens noch einige Meisterwerke. Als ein wundervolles Zeugnis solcher Kunst der Tierbeobachtung mag zunächst der bekannte Bronzewidder des Museums von Palermo genannt sein. Goethe fand ihn „einen Phrixus und eine Helle zu tragen würdig“ und rechnete ihn aus diesem Gefühl heraus der „mythologischen Familie“ zu; aber die unbestreitbare Großzügigkeit der Formgebung schließt nicht aus, daß Körperbau und Sinnesart des Tieres mit vollendeter Naturwahrheit wiedergegeben sind. Alles ist an dem Kunstwerke wohl erwogen, die Haltung der Beine, die Art der Wiedergabe des Pelzes, die mit verhältnismäßig wenigen treffsicheren Strichen das Zusammenkleben der einzelnen Partien des Wollhaares zum Ausdruck bringt, und nicht in letzter Linie die Öffnung des Maules, das sich zum Blöken anschickt. Die Volksmeinung fand gerade dieses letztgenannte Motiv der Darstellung offenbar besonders bezeichnend: der Widder soll, mit einem Gegenstück am Hafeneingang von Syrakus aufgestellt, durch sein Blöken die Stärke des Windes angegeben haben; in Wirklichkeit diente dieses Bildwerk wohl als Brunnenfigur.

Stellen wir dem Palermitaner Bronzewidder gleich ein zweites Tierbild zur Seite, das dem Bereiche der großen Kunst angehört und sich mit dem Widderbilde in bezug auf Großzügigkeit wie Naturtreue der Formgebung wohl messen kann: es ist die Statue eines Ebers (Fig. 5), in mehreren Repliken eines offenbar beliebten Originals auf uns gekommen, von denen die Statue des Florentinischen Museums, wie es scheint, die beste ist. Auch hier dieselbe Treffsicherheit in der Auffassung des Wesentlichen der Naturformen, dazu die glückliche Beobachtung eines charakteristischen Bewegungsmotivs, und wir dürfen dem Originalwerk, von dem wir ja nur die Kopien vor uns haben, gewiß eine noch weit feinere Wiedergabe der Details der Körperformen zuschreiben. Auch ein Hauptvorzug des Bildwerkes wird in dem Original noch mehr hervorgetreten sein, als es bei den Kopien der Fall ist: ich meine die sichere Andeutung der gewaltigen Kraft, die in dem ruhenden Tierkörper latent enthalten ist [6]).

Ob sich solchen Werken gegenüber wohl wirklich das scharfe Verdikt aufrecht erhalten läßt, das vor einiger Zeit von beachtenswerter Seite über die Tierplastik des Altertums ausgesprochen worden ist? In einem sehr lehrreichen Aufsatz, den

Fig. 4. Windhundgruppe im Vatikan. Nach Photographie.

Friedrich Fuchs über „Moderne Tierplastik“ vor kurzem in Velhagen und Klasings Monatsheften hat erscheinen lassen[7]), ist ein rascher Überblick über die Tierdarstellung des Altertums in dem Resultat znsammengefaßt, „daß der Antike das Organ für die selbständige Lebendigkeit der Lebewesen gefehlt hat.

Fig. 5. Statue eines Ebers im Vatikan. Nach Photographie.

Das lag an der Weltanschauung.“ Mir scheint dieses Urteil selbst ebenso anfechtbar wie seine Begründung; die letztere schon darum, weil schon durch die Beziehung der Tiere zu dem Götterkultus das Altertum mehr als irgend eine spätere Epoche der Geschichte mit der Tierwelt in beständige unmittelbare Berührung kam und dabei Gelegenheit fand, die Formen und die Lebensäußerungen der Tiere von immer neuen Seiten kennen zu lernen.

Es gibt allerdings eine Gruppe von Tierdarstellungen, für die das vorhin erwähnte harte Urteil über die Tierbildnerei des Altertums bis zu einem gewissen Grade zutrifft. Mit der Darstellung der Seetiere sieht es, wenn man die naturwissenschaftliche Seite in Betracht zieht, in der antiken Kunst nicht eben günstig aus; phantastische Seetiere — Seelöwen, Seestiere, Seepanther und dergl. mehr — haben die Künstler des Altertums mit wundervollem Schwung der Formgebung und immer neuer Fülle sinnreicher Motive zur Darstellung gebracht; aber die wirklichen Seetiere haben sie in merkwürdig weitgehendem Maße stilisiert. Sehen wir ab von dem Wappentier auf den Münzen der „Robbenstadt“ Phoköa, so bleibt kaum eine nach zoologischer Naturtreue strebende und sie erreichende Darstellung eines Seetieres in der antiken Denkmälerwelt übrig; insbesondere sind die überaus zahlreichen Delphindarstellungen der antiken Kunst meist ebenso graziös wie unrealistisch. Auch die wunderlichen Gestalten des Elefanten und noch mehr des Nashorns hat ein gewisser Mangel an Impressionismus in der antiken Kunst nur selten wirklich naturgetreu wiederzugeben vermocht; einige vortreffliche Münzbilder von Elefanten müssen dabei als rühmliche Ausnahmen erwähnt werden [8]).

Wir wissen von den meisten der bisher betrachteten Tierfiguren nicht, welchem Zweck sie ursprünglich gedient haben, ob sie freie Schöpfungen eines künstlerischen Interesses an der Naturform gewesen sind oder bestimmten Aufträgen ihre Entstehung verdankten; jedenfalls aber hat die antike Kunst mehr als die Kunst irgend einer späteren Kulturepoche immer aufs neue die vielseitigsten Impulse zur Darstellung von Tieren empfangen, die nachhaltigsten einerseits durch die bereits vorher erwähnten Kultbeziehungen der Tiere und andererseits — auf einem besonderen Einzelgebiete — durch die Sitte oder

Unsitte, die der Widmung von Reiterdenkmälern oder von Quadrigen im Altertum einen für unseren Geschmack unbegreiflichen Umfang gab. Sehr vielfach — so gewiß bei dem Pferde der Marc-Aurel-Statue des Kapitols — ist anzunehmen, daß ein bestimmtes Tier mit allen seinen individuellen Eigentümlichkeiten von dem Künstler dargestellt ist; der Verfasser des Cicerone hat das eben erwähnte Kaiserpferd „an sich ein widerliches Tier“ genannt, der Kunstleistung als solcher läßt er mit Recht alle Ehre widerfahren.

Eins dieser Bildwerke mag hier besonders erwähnt sein, sowohl wegen seiner Schönheit an sich als auch deshalb, weil es auf einen der großen Tierbildner des Altertums stilistisch zurückgeführt werden darf: das große Bronzepferd im Konservatorenpalast zu Rom zeigt in seiner ganzen Formgebung die Spuren einer Meisterhand, deren Originalwerk gewiß getrost dem berühmten Pferdekopf des Parthenongiebels an die Seite gestellt zu werden verdiente. Es ist Lysippos, der Lieblingskünstler Alexanders des Großen, auf den aller Wahrscheinlichkeit nach das Original der meisterhaft durchgeführten Pferdefigur zurückgeht. Der Künstler hat, wie hier gleich miterwähnt sein mag, seinen königlichen Gönner wiederholt, unter anderem auch einmal auf der Löwenjagd, dargestellt; ein Nachklang der letzteren Komposition findet sich vielleicht auf einem leider stark zerstörten Relief im Louvre zu Paris[9]).

Leicht ließe sich den oben erwähnten Tierfiguren aus dem Bereich der großen Plastik eine Masse von Werken der Kleinkunst anreihen, die uns die verschiedensten Tierarten in mehr oder weniger naturgetreuer Nachbildung zeigen; fast jede größere Antikensammlung enthält in ihren Bronzebeständen ein reichhaltiges, vom zoologisch-tiergeschichtlichen Standpunkt aus aber noch wenig durchforschtes Material. Am meisten zu Ehren ist von allen diesen Tierbronzen die kleine Figur einer Kuh gekommen, die sich im Cabinet des médailles zu Paris befindet: sie soll auf die berühmte Kuh des Myron von Athen zurückgehen und trägt allerdings entschieden den Stempel eines Meisterwerkes an sich[10]); doch dürfen wir ihr, was frische Naturauffassung anbelangt, mehr als ein Bildwerk anreihen, wie es unter anderen die Bronze-Menagerie des Britischen Museums an antiken Fundstücken bietet[11]).

Naturgemäß begegnen uns unter den Kleinbronzen auch am ehesten Darstellungen von niederen Tieren und Tieren untergeordneter Art; die Skorpionenbronzen, die aus Karthago nach Paris und London gekommen sind, mögen als ein Beispiel hier wenigstens kurz erwähnt sein, und es mag daran gleich ein Hinweis angeschlossen werden auf die schier unabsehbare Reihe antiker Bildwerke, auf denen Tiere aller Art — nicht in letzter Linie die Vogelwelt — uns in ornamentaler oder sinnbildlicher Verwendung entgegentreten. Wir müßten zurückgehen

Fig. 6. Römische Meerkatze. Relief im Museum zu Kopenhagen. Nach Arndt-Amelung (s. Anm. 5).

bis auf die kretisch-mykenische Kunst mit ihren Schmetterlingen, Tintenfischen, fliegenden Fischen, wenn wir einen auch nur annähernd vollzähligen Überblick über die Fülle der Erscheinungen bieten wollten. Die zoologische Forschung hat für einige Gruppen dieser Tierdenkmäler — vor allem für die Vogelwelt — noch fast alles zu leisten; sie muß dabei natürlich um so behutsamer vorgehen, je weiter sie in das Gebiet der ornamentalen Verwendung des Tieres — den Bereich von Büchern wie M. P. Verneuils „L'animal dans la décoration“ — vordringt [12]).

Wir verdanken dieser Kunst der Tierdarstellung aber nicht nur einen Kunstgenuß, sondern in vielen Fällen auch eine

naturwissenschaftliche Belehrung, deren Wert durch die Treue und Zuverlässigkeit dieser antiken Tierbilder durchaus gesichert ist. Es treten uns nämlich in diesen Kunstwerken gelegentlich Tierrassen bezw. Tierformen entgegen, die uns ohne sie unbekannt oder wenigstens nicht ausreichend bezeugt sein würden, und man darf wohl sagen, daß für die rassengeschichtliche Forschung noch ungehobene Schätze gerade in diesen Kunstwerken zu finden sind, die der Altertumsforscher in dieser Richtung naturgemäß nur unvollkommen zu verwerten weiß, er müßte denn wie der hochverdiente Hauptvertreter dieses Forschungsgebietes Otto Keller in jahrelanger Bemühung auch die nötige naturwissenschaftliche Fachkenntnis dazu erworben haben [13]). Vorsicht bei der Verwendung der Bildwerke ist hier vor allem insofern geboten, als die älteren Antikensammlungen in bezug auf Ergänzung an Tiertorsen und Zusammensetzung der Reste von verschiedenen Figuren das Unglaublichste geleistet haben und darum manche Tierabnormität bei genauerem Zusehen rasch in Wegfall kommt.

Ich muß mir leider versagen, in diesem Zusammenhange näher einzugehen auf das weite und schwierige Gebiet rassengeschichtlicher Probleme, das uns durch die antiken Pferdedarstellungen erschlossen wird. Sie alle kennen schon oder werden gewiß mit großem Interesse die fesselnden „Plaudereien über ein Pferd des Phidias“ lesen, in denen der feinsinnige Viktor Cherbuliez, auch als Verfasser eines guten Buches über „Die Kunst und die Natur“ um unser ganzes heutiges Betrachtungsgebiet verdient, die Pferderasse der Parthenonskulpturen zum Ausgangspunkt hippologischer und sportlicher Betrachtungen in novellistischem Gewande gemacht hat. Die wissenschaftliche Bearbeitung des ganzen umfangreichen Materials über das Altertum hinaus hat in neuerer Zeit vor allem R. Schoenebeck an der Hand eines reichen Apparates von Abbildungen sehr gefördert; es fehlt, so weit ich sehe, vor allem an einer eingehenden kritischen und erläuternden Behandlung des literarischen Quellenmaterials.

Ein nicht ganz leichtes Problem der rassengeschichtlichen Forschung stellt uns die wundervolle Figur des sog. Molosserhundes, von der sich je ein Exemplar im Vatikan und in den Uffizien zu Florenz befindet, die aber schwerlich mit Collignon

auf ein Original des Lysipp zurückzuführen ist. Ein echter Molosserhund ist in dem prachtvoll wiedergegebenen Tiere keinesfalls zu erkennen; denn die echte Molosserrasse, von der ein lebensvoll dargestelltes Exemplar unter dem Stuhle der Torloniaschen Olympias-Statue erscheint, stimmt mit unseren Bullenbeißern in allen wesentlichen Zügen überein, während wir in dem Florentiner Bildwerk und seinen Gegenstücken eine andere Hunderasse vor uns haben. O. Keller hat jedenfalls recht, wenn er mit dem statuarischen Typus den einer Mamertinermünze von Messana zusammenstellt und Spuren der in beiden Fällen dargestellten Rasse in Sizilien nachweisen zu können glaubt. Zu einem positiven, sicheren Ergebnis über die Herkunft und Weiterentwicklung der Rasse ist leider zur Zeit noch nicht zu gelangen [14]).

Mit einer Fülle interessanter Tierkreuzungen macht uns auch die Betrachtung der Kunstdarstellung katzenartiger Tiere bekannt. Die naturwissenschaftliche Kritik muß auch auf diesem Gebiete der Altertumsforschung noch sehr unter die Arme greifen; aber einige klare Resultate sind wohl schon jetzt gewonnen: ein pompejanisches Mosaik zeigt uns z. B. ein katzenartiges Tier (Fig. 7), das ohne Zweifel mit Recht als Kreuzung des Sumpfluchses mit der Falbkatze bezeichnet wird und so den Darstellungen des Sumpfluchses selbst (Fig. 8) in interessanter Weise zur Seite tritt. Ebenso erhalten wir den Eindruck mannigfacher Tierkreuzungen, wenn wir die Masse antiker „Panther"-Darstellungen nebeneinander halten; wenigstens halte ich es für unzweifelhaft, daß die großen Verschiedenheiten dieser Darstellungen zum guten Teil nicht auf Künstlerlaune oder Künstlerkönnen zurückgehen, sondern daß auch verschiedene Rassen und Kreuzungsergebnisse zugrunde liegen. Eine kleine Gruppe der Pantherdarstellungen des Altertums ist aus der übrigen Masse der Bildwerke von vornherein deutlich auszuscheiden, indem sie den afrikanischen oder den indischen Gepard darstellt [15]).

Fast noch unklarer ist die Sachlage in bezug auf die rassengeschichtliche Forschung für die antiken Darstellungen des Hirsches und seiner Verwandten. Der Damhirsch ist im europäischen Altertum stets eine importierte Rarität geblieben, wenn anders wir mit Recht annehmen, daß mit dem als

„dama“ bezeichneten Tier der antiken Schriftsteller eine Antilopenart gemeint ist, und wenn wir den Denkmälern Glauben schenken, auf denen der Damhirsch nur innerhalb des asiatischen Denkmälerkreises erscheint. Der Künstler, dem wir die wundervolle Bronzegruppe des Herkules mit dem heiligen Hirsche der Diana zu Palermo verdanken, gibt uns das Bild des Hirsches[16]), der in den westlichen Mittelmeerländern offenbar allein verbreitet gewesen ist; doch zeigen die antiken Denkmäler auch in ihren Darstellungen dieses Hirsches im einzelnen

Fig. 7. Luchskatze. Pompejanisches Mosaik im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

große Verschiedenheiten der Formgebung, die nicht allein auf Stilrichtung und künstlerisches Können zurückzuführen sind. Auch hier kann nur eine eingehende Untersuchung an der Hand der Originale oder genauer photographischer Reproduktionen über das Gebiet bloßer Vermutungen hinaushelfen.

Eine ganze Reihe interessanter tiergeschichtlicher Fragen knüpft sich auch an die Darstellungen der Rinder in der antiken Kunst, und zwar interessieren uns hier weniger die Verschiedenheiten der Rassen, wie sie sich in der Form des Kopfes oder der Hörner kundgeben, sondern in erster Linie die Frage, wie weit sich auf den Bildwerken noch Spuren der wilden Rinderarten nachweisen lassen, die einst in Europa

bis weit hinein in die südlichen Halbinseln verbreitet gewesen sein müssen.

Die neuere Forschung hat ja den großen Fortschritt gemacht, den geschichtlichen Kern mehr als einer Sage anzuerkennen, die von Ungeheuern der Heldenzeit zu erzählen weiß. Wir lächeln nicht mehr stolz von oben herab, wenn die Skylla des Odysseus auf eine besonders große Krakenart der ältesten Zeiten zurückgeführt und wenn in den Lindwurm- und Drachensagen der unbewußte Nachklang der Eindrücke erkannt wird,

Fig. 8. Sumpfluchs. Pompejanisches Mosaik im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

die die ausgestorbenen Riesensaurier der Vorwelt auf längst dahingegangene Generationen ausgeübt haben. So darf es denn heute als ausgemacht gelten, daß den Sagen von dem Stierkampf des Herakles und des Theseus wohl die Erinnerung an eine Wildstierrasse zu Grunde liegt, die dereinst auf dem griechischen Boden gehaust haben mag und bereits in der vorgeschichtlichen Zeit ausgestorben ist. Begreiflicherweise haben die Verfertiger der überaus zahlreichen Kunstdarstellungen der Herakles- und der Theseustat tiergeschichtliche Betrachtungen dieser Art nicht angestellt; aber es ist bemerkenswert, daß sie sich kaum bemüht haben, in der Darstellung des marathonischen und des kretischen Stieres auch nur annähernd etwas von be-

sonderer Furchtbarkeit der Formen zum Ausdruck zu bringen. Die Größenverhältnisse des Tieres sind gegenüber denen des Zuchtstieres wohl gelegentlich gesteigert, und seine Wildheit ist durch die Art seines Dahinstürmens angedeutet; aber der Kreis der den Künstlern vertrauten Tierrasse ist weder durch phantastische Zutaten noch durch Verwendung älterer Darstellungen wirklicher Wildstiere verlassen. Und doch hat die griechische Kunst wenigstens in ihren Anfängen Darstellungen solcher Wildstiere ohne Zweifel hervorgebracht: wir haben einen Beweis dafür in den Reliefs der berühmten Goldbecher von Vaphio, die uns zeigen, wie eine Reihe mächtiger Stiere in ausgespannten Netzen eingefangen und sodann — vielleicht in den Wildpark eines Herrschers — eingebracht wird. Die Bäume, unter denen diese Szenen vor sich gehen, sind allerdings wahrscheinlich Palmen und weisen so auf eine orientalische Herkunft der Darstellung hin; doch haben wir keinen Grund zu bezweifeln, daß ähnliche Wildstiere auch auf dem Boden Griechenlands und seiner Inseln vorgekommen sein mögen. Die beiden Sagen, von denen wir ausgegangen sind, sprechen jedenfalls sehr entschieden zugunsten dieser Annahme [17]).

Und dieser rassengeschichtlichen Belehrung treten wertvolle Aufschlüsse über die Geschichte der Tierwelt und ihrer geographischen Verbreitung zur Seite. Vorsichtige Verwendung der Denkmäler ist dabei allerdings naturgemäß geboten; denn sehr viele Tierdarstellungen auf antiken Denkmälern erklären sich durch den ungeheueren Tierimport, von dem wir später noch zu reden haben werden, andere aber durch die Nachahmung von Werken fremder Kunstkreise, so vor allem des ägyptisch-assyrischen sowohl in der älteren griechischen wie z. T. auch in der hellenistisch-römischen Kunst. Zum Beispiel sind die Viverre einer mykenischen Dolchklinge und der Serval eines altkretischen Wandbildes ohne Zweifel nicht als Zeugnisse des Vorkommens dieser Tiere in Hellas oder auf der griechischen Inselwelt zu betrachten, und auch das mehrfach erörterte Problem der Bildwerke des sogenannten „mykenischen Schafes“ mit seinen dem Halse fast anliegenden Zackelhörnern wird wohl so zu beurteilen sein, daß die Modelle ausländischer, nicht griechischer Kunstübung in ihnen zu erkennen sind [18]).

Pausanias, der Perieget, sah zu Delphi den ehernen Kopf eines Wisent, den ein thrakischer Häuptling nach Delphi

als Weihgeschenk gestiftet hatte. Das Werk ist nicht auf uns gekommen, aber die Notiz an sich von großem Interesse. Sie bestätigt aufs beste die aus anderen Umständen vermutungsweise erschlossene Annahme, daß der Wisent im Altertum ziemlich weit in die Balkanhalbinsel hinein verbreitet gewesen ist. Von dem Auerochsen mag ebenfalls anzunehmen sein, daß er früher weit verbreitet gewesen ist — sein Vorkommen auf einem Relief mit Elefant und Panthern in der Sala degli animali (No. 109 Taf. 31 bei Amelung) beruht allerdings so gut wie sicher auf moderner Ergänzung[19]).

Unmittelbare tiergeographische Schlußfolgerungen gestatten uns dagegen z. B. die Darstellungen des Zebus, die uns auf antiken Münzen und Reliefs ziemlich zahlreich erhalten sind. Das Tier ist nach Ausweis dieser Denkmäler im Altertum bis nach Vorderasien und dem östlichen Teil des griechischen Inselmeeres hin ganz allgemein als Haustier verwendet worden; es erscheint als Opfertier auf der berühmten Homerapotheose des Archelaos von Priene, die wir jetzt dank Watzingers scharfsinnigen Forschungen ziemlich genau, auf etwa 210 n. Chr., datieren können, und ist auch seiner Verwendung für Münztypen nach im Altertum weit nach Westen vorgedrungen[20]).

Auch für die Verbreitung des Bären ist aus den antiken Bildwerken vielleicht einige Belehrung zu gewinnen. Ein Relief aus Vienne in Südfrankreich stellt uns dar, wie Meister Petz sich an einen Weinstock herangemacht hat, von wo ihn der Weinbergsbesitzer mit einem Stein zu vertreiben sucht. Es wird wohl ein Genrebild aus dem Leben der Gegend sein, das da in handwerksmäßiger Ausführung festgehalten ist, und vielleicht entstammt auch die — künstlerisch unbedeutende — Gruppe eines Bären, der einen Stier überfallen hat, in der Sala degli animali nicht sowohl der Arena, von der wir später hören werden, als vielmehr den Eindrücken, die das Landleben nicht nur in den Alpengegenden sondern in fast allen Gebirgsgegenden Mittel- und Südeuropas genugsam bieten mochte. Die schöne Bronzefigur eines Bären, die von dem Schloßberge zu Muri in das Berner Museum gekommen ist, kann sehr wohl das Werk eines nordischen Provinzialkünstlers gewesen sein, und die eherne Bärin am Münster zu Aachen, die die alte Münstersage zu einer Wölfin umgedeutet hat, braucht keineswegs aus Italien zu stammen[21]).

Ein Problem der Tiergeographie des Altertums, bei dessen Lösung die Denkmäler jedenfalls mitzusprechen haben, will ich hier wenigstens noch kurz streifen: war der Löwe in geschichtlicher Zeit noch in Griechenland zu finden? Die Heraklessage fixiert das Tier in Nemea und dürfte für die vorgeschichtliche Zeit eine gewisse Beweiskraft haben. Aus historischen Zeiten sind uns mehrere Zeugnisse erhalten, die für das wenn auch vereinzelte Vorkommen des Tieres im Norden der Balkanhalbinsel sprechen, und ich halte es nicht für rätlich, diese Berichte kurzweg ins Gebiet der Fabeleien zu verweisen. Die Kunstdarstellungen des Löwen in der Zeit bis etwa herab auf Augustus zeigen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine starke Stilisierung, die mit auf mangelnde Autopsie zurückzuführen sein dürfte; erst die römische Kaiserzeit mit ihren Venationen (s. u.) machte die Kenntnis der wirklichen Formen des Tieres wieder ziemlich allgemein — ein Verlauf, dessen Einfluß selbst in so ungeschickten Produkten der provinzialen Handwerkskunst wie etwa den Löwenfiguren des Antikenmuseums zu Regensburg sich geltend macht [22]).

Wir haben bisher fast ausschließlich von den Tierformen gesprochen; es ist Zeit, daß wir uns dem zweiten Teile unserer Betrachtung zuwenden und fragen, was uns die antiken Kunstdenkmäler von dem Tierleben zu erzählen wissen.

Betrachten wir zunächst die Tiere im friedlichen Verhältnis zu ihrer Umgebung; der Landschaftssinn der antiken Völker, der nicht selten allzu gering veranschlagt worden ist, ist in der griechisch-römischen Kunst genug zum Ausdruck gekommen, um uns eine ganze Reihe von Gemälden und Mosaiken zu liefern, die das Tier im Rahmen seiner Umgebung zeigen.

Es ist die hellenistische Kunst, die zunächst in ihren malerischen Reliefs, den sogenannten „Reliefbildern“, alte Darstellungsgegenstände der altägyptischen Kunst mit den Mitteln griechischer Formgebung wieder aufleben läßt. Mit sehr viel Sinn für das Charakteristische der Erscheinung, aber z. T. in starker Gebundenheit des Stils — namentlich in bezug auf die räumlichen Verhältnisse — hatten die Bildhauer und Maler der Pharaonenzeit das Tierleben des Nillandes und der angrenzenden Wüstengebiete in sachlich sehr interessanten, künst-

lerisch überraschend geschickten Darstellungen festgehalten. Sie wissen, wie vielfach diese altägyptischen Urkunden der Tiergeschichte von Brehm und anderen Gelehrten mit Glück haben verwendet werden können. Im alexandrinischen Zeitalter fand dies Vorgehen der Künstler und Kunsthandwerker des Pharaonenreiches eifrige Nachahmung, und eine ganze Reihe von glücklichen Darstellungen zahmer wie wilder Tiere ist uns aus dem hellenischen Kunstkreise erhalten. Theodor Schreibers Sammlung der hellenistischen Reliefbilder[23]) bietet in vortrefflichen Reproduktionen, zu denen auch die modernen Zutaten überall kenntlich gemacht sind, zahlreiche Beispiele von z. T. nicht geringem Kunstwert.

Und mehr noch natürlich als die Reliefplastik konnte auf diesem Gebiete die Malerei zu naturgetreuen, das Bild der Wirklichkeit annähernd erschöpfenden Darstellungen gelangen. Fehlen uns auch die großen Originalwerke, so können wir doch aus ihren Nachklängen in der kampanischen Wandmalerei und aus den erhaltenen Mosaikgemälden in Italien und anderswo von dem vielseitigen Reichtum der Motive wie auch von der Naturwahrheit dieser hellenistischen Tier- und Landschaftsbilder eine ausreichende Vorstellung gewinnen. Ein pompejanisches Mosaik ist darum interessant, weil es uns die Tierwelt des Nils mit naivem Vollständigkeitsbedürfnis ohne allzuviel Rücksicht auf die relativen Größenmaße der Tiere vorführt: der Ichneumon erscheint seiner Hauptfeindin, der Aspisschlange, gegenüber; ein Krokodil schließt die Szene nach rechts ab; Wasservögel beleben die Oberfläche des mit Schilf bewachsenen Flusses. Und ganz ähnlich stellt ein Wandbild von Pompeji die Tierwelt des inneren Afrika in halb lehrhaftem Nebeneinander dar; mehr noch als Elefant, Schlange, Schakal, Rind und die sonstigen Tiere dieses Bildes verdient die Säbelantilope Beachtung, deren Körperbau auch in dem handwerksmäßigen Bilde nicht übel getroffen ist[24]).

Einen Höhepunkt in dieser Entwickelung des antiken Landschaftsbildes mit Tierstaffage bezeichnet das berühmte Mosaik von Präneste, auf das wir zu Anfang schon einmal kurz hingewiesen haben (Fig. 1—3). Wie ein wunderbares Mittelding von Idyll und Lehrgedicht in Farben stellt es sich dem Auge dar, und wenn wir das eigenartige Werk vom zoologischen

Fig. 9. Statue eines „Leoparden“ im Vatikan. Nach Photographie (s. Anm. 15).

Standpunkte aus betrachten, so tritt uns sofort eine Fülle von Problemen entgegen, die allerdings bei dem Mangel einer zuverlässigen, echte und unechte Bestandteile des Bildwerkes scharf scheidenden Publikation und auch bei der sichtlichen Ungeschicklichkeit der handwerksmäßigen Arbeit mit ihren offenbar groben Formfehlern schwer zu lösen sind. Welche Affenart haben wir vor uns in den als Sphinxe bezeichneten Tieren, die, von Negern gejagt, im Hintergrunde des Bildes erscheinen (Fig. 2)? Dies ist nur eine von den vielen Fragen, die erst nach genauer Feststellung des wirklichen Aussehens der antiken Mosaikteile mit Aussicht auf Erfolg erörtert werden können. Das Bild als Ganzes mit seinem sichtlichen Trachten nach Darstellung einer vielseitig belebten, auch ihrem Gesamtcharakter nach z. T. nicht übel wiedergegebenen Landschaft können wir auch angesichts der bis jetzt vorliegenden mangelhaften Reproduktionen schon bewundern. Eine ganze Anzahl ähnlicher, wenn auch minder umfangreicher Bildwerke läßt sich dem Mosaik von Präneste zur Seite stellen: wir nennen nur ein Mosaik des Museo delle Terme, das uns mit liebenswürdigem Humor das Flußpferd und andere Lebewesen der Nilgegenden vor Augen stellt, und die Landschaft mit Tierstaffage auf einem Mosaik der Vatikanischen Bibliothek, die uns an eine Tränke führt, zu der ein Löwe, ein Elefant, ein Wildschwein, ein Hirsch und eine Hirschkuh in verschiedener Weise in Beziehung gesetzt sind. Auch friedlichere Landschaften mit Tierstaffage wie das Mosaik der Sala degli animali (No. 113a Taf. 31 bei Amelung) ließen sich der Aufzählung zugesellen; doch können sie uns in diesem Zusammenhange weniger interessieren[25]).

Ob sie dem Leben abgelauscht sind, diese antiken, gewiß recht primitiven Gegenstücke zu den Schillings-Aufnahmen, die wir heutzutage mit Recht als neue Offenbarungen über das Tierleben bewundern? Wir wissen urkundlich von keinem Fromentin des Altertums, der mit Palette und Schreibtafel die tierreichen Länder Nordafrikas bereist hätte; aber selbst die bescheidenen Reste dieser Tier- und Landschaftsmalerei, die auf uns gekommen sind, zwingen uns, mehr als einen antiken Vorgänger des französischen Maler-Schriftstellers und seiner modernen Genossen anzunehmen. Mit der Erschließung Afrikas

sowie der östlichen Gebiete Vorderasiens war der zoologischen Forschung wie auch der Tiermalerei der Hellenen eine neue Welt aufgetan. Man darf wohl sagen, daß die Künstler sich diesen Umstand besser zunutze gemacht haben als die Gelehrten, wenngleich ich bezüglich dieser letzteren nicht ohne weiteres dem absprechenden Urteil zustimmen möchte, das heutzutage über die nacharistotelische Zoologie in Geltung ist. Doch ist systematische wissenschaftliche Forschung jedenfalls in den Hintergrund getreten; mit die meiste Belehrung über die Tierwelt geben uns unter den Späteren die Verfasser von Jagdbüchern in Poesie und in Prosa.

Und dies führt uns zu einer zweiten, reich vertretenen Klasse von Kunstdarstellungen aus dem antiken Tierleben, zu den Jagdbildern. Mit wundervollem Realismus und einer Kühnheit der Konzeption, die nur einem mit den Vorgängen durchaus vertrauten Künstlerauge möglich ist, haben schon die assyrischen und ägyptischen Künstler und Kunsthandwerker auch stark bewegte Jagdszenen dargestellt: es ist zum Staunen, wie auf den Reliefbildern von Kujundschik und in den ägyptischen Wandgemälden, man möchte sagen „Momentaufnahmen aus dem Jagdleben“ versucht werden und über alles Erwarten gut gelingen. Und schon die älteste griechische Kunst hat sich in gleichen Aufgaben mit kaum geringerem Glück versucht: wir haben schon früher von den Reliefs der Goldbecher von Vaphio gesprochen, auf denen der Fang wilder Stiere mit einem Naturalismus von erstaunlicher Treffsicherheit dargestellt ist, und wollen hier noch kurz an die oft abgebildete Klinge mit der eingelegten Darstellung einer Löwenjagd erinnern. Im hellenistisch-römischen Zeitalter folgte nach langer Pause dieser ersten Blüte des Jagdbildes eine zweite, die durch vorgeschrittene Technik der Landschaftsdarstellung ihrer Vorgängerin entschieden überlegen ist. Soweit diese Jagdbilder sich als Reliefdarstellungen an Sarkophagen und Grabsteinen finden, vermögen sie uns freilich verhältnismäßig wenig zu bieten. Es fehlt ihnen eben vor allem das landschaftliche Element und diejenige Gruppierung der Figuren, die die Darstellung über eine konventionelle Andeutung zu wirklicher Wiedergabe des Vorganges erhebt; um so mehr bieten uns auch hier die Wandbilder und die Mosaiken der hellenistischen und römischen Zeit.

Es würde natürlich zu weit führen, wollte ich versuchen, Ihnen unter Mitheranziehung der antiken Jagdschriftsteller an diesen Bildern zu zeigen, mit welchen Mitteln und auf welche Art das edle Waidwerk im Altertum betrieben wurde. Betrachten wir nur einige Bildwerke, die auch vom zoologischen Standpunkt aus unser Interesse in Anspruch nehmen. Da sehen wir zunächst auf einem Mosaik aus Utica, jetzt im Britischen Museum zu London (Fig. 10), ein eigenartiges Treibjagen am See- oder Meeresstrand: ein netzartiges Gehege zieht sich um eine Anzahl verschiedener Jagdtiere herum; die Leute in den beiden Booten sollen das Netz offenbar enger zusammenziehen und die Tiere in das Wasser treiben, damit sie eine leichte Beute der Jäger werden. Es ist recht ungeschickte, mäßige Handwerksarbeit, die wir vor Augen haben, und doch sind wesentliche Züge in der Erscheinungsform und in den Bewegungen der Tiere auch in dieser bescheidenen „Kunstleistung“ erstaunlich gut getroffen. Dasselbe läßt sich bis zu einem gewissen Grade dem Fischfangmosaik nachrühmen, das auf alle Perspektive verzichtet, um die Formen der verschiedenen Fischarten in flächenhafter Weise recht deutlich darstellen zu können[26]).

Wir wollen hier gleich ein drittes Mosaik aus Utica anschließen, das uns den Fang des Hirsches mit dem Lasso vor Augen führt. Die Bescheidenheit der Kunstleistung reicht auch hier immerhin aus, um die Tierart erkennen zu lassen: es ist ein Edelhirsch und zwar wahrscheinlich der Berberhirsch, der der nordafrikanischen Küstenlandschaft eigentümlich ist; für den Fang mit dem Lasso ist mir sonst kein antikes Denkmal als Beleg bekannt. Die Beliebtheit des Jagdsports im römischen Nordafrika aber zu belegen, mögen hier noch die zahlreichen Mosaiken des Bardo-Museums von Tunis angeführt sein, die einen merkwürdigen Reichtum mannigfacher Tiere in den verschiedensten Situationen der Jagd darstellen. Es sind die Kreise dieser Jagdliebhaber, für die noch im 3. Jahrhundert n. Chr. der Karthager Nemesianus in Anlehnung an ältere Vorbilder sein Lehrgedicht von der Jagd geschrieben hat[27]).

Brehm hat mit Recht gelegentlich davor gewarnt, diese antiken Berichte über eigenartige Jagdmethoden ohne weiteres als törichte Fabeleien zu verwerfen. Soweit mir ein Urteil zusteht, bin ich geneigt, die Glaubwürdigkeit eines Oppianus

und seiner Genossen in sehr weitgehendem Maße anzunehmen, und scheue den Vorwurf der Leichtgläubigkeit u. a. nicht gegenüber zunächst so wunderlichen Berichten wie denen, daß man sich den Fang der Panther erleichterte, indem man ihnen, wie übrigens auch den größeren Affenarten, die Tränke mit Wein untermischte, oder daß man Glaskugeln benutzte, um die den Jäger verfolgenden wilden Tiere irre zu machen und aufzuhalten, oder dem, daß die Äthiopier an die Höhle des Löwen in dicken Wollenpanzern und Helmmasken herangeschlichen seien und das Tier durch vergebliches Ankämpfen gegen die große Zahl der so gegen seine Bisse geschützten Angreifer schließlich matt und unfähig zum Widerstande gemacht hätten; ein wahrer Kern liegt gewiß allen diesen Angaben zugrunde.

Es ist ein eigenartiger Zufall, daß uns gerade eine dieser zunächst angefochtenen Jagdgeschichten auf einer bildlichen Darstellung aus dem Altertum wenigstens einem Hauptzuge nach wiederbegegnet. Im Wandschmuck des Grabmals der Nasonen zu Rom sind zwei Jagdszenen enthalten, die eine Treibjagd auf Tiger und Panther darstellen; sie wirken z. T. geradezu wie eine Illustration zu den Schilderungen der antiken Schriftsteller, indem sie uns die Flucht der berittenen Jäger zu bereitgehaltenen Schiffen und das Heranlocken der wilden Tiere an besonders für die Jagd konstruierte Käfige zeigen[28]).

Ebenso überraschend ist eine Notiz des jagdkundigen Xenophon über eine zunächst wunderliche Methode der Eberjagd vor einigen Jahren durch einen glücklichen Denkmalfund unerwartet bestätigt worden. Auf dem sogenannten „lykischen Sarkophag“, der gleichzeitig mit dem berühmten „Alexandersarkophag“ zu Sidon gefunden und von dort in den Tschinli-Kiosk zu Konstantinopel gebracht worden ist, finden wir nämlich deutlich und ganz der xenophontischen Schilderung entsprechend dargestellt, wie ein Eber von einer Reihe berittener Jäger umstellt und mit den Lanzen bedroht wird. Es steht außer Zweifel, daß diese Szene dem Leben entnommen ist, und dies gibt vielleicht auch gegenüber den Anfechtungen zu denken, die das Relief der anderen Seite desselben Sarkophags neuerdings erfahren hat: vier Gespanne, von Frauen gelenkt, haben einen Löwen (?) gestellt, der sich scheu unter den Pferden des vorderen Wagens zu Boden duckt. Ich sehe nicht den mindesten Grund,

Fig. 10. Treibjagd. Mosaik im Britischen Museum zu London.
Nach Morgan (s. Anm. 26).

der uns zwingen könnte, hier an bloße Phantastereien eines ungeschickten Künstlers zu glauben — eine Annahme, die zu dem Wirklichkeitssinn, der in den Sarkophagen von Sidon sonst zutage tritt, von vornherein nicht recht passen will [29]).

Nicht alle diese Jagden haben die Tiere in der Wildnis aufgesucht, die ihre Heimat ist; vielleicht spielt sich sogar die Mehrzahl von ihnen in den großen Tierparks ab, die die asiatischen Herrscher von alters her unterhalten und die Alexander der Große und seine Nachfolger ihnen nachgemacht haben. Ein solcher Tierpark ist z. B. ohne Zweifel der Schauplatz der Jagdszene, die wir auf der einen Langseite des berühmten Alexandersarkophags von Sidon dargestellt finden. Die Komposition dieses Farbenreliefs ist vor kurzem von einem gelehrten Untersucher der ganzen Denkmälerklasse bemängelt worden: es sei bloßes Flickwerk, das mit dem Bilde der Löwenjagd die Szene des Hirschfanges in Verbindung bringe; inhaltlich lägen zwei getrennte Szenen vor. Ich glaube, dieses Bedenken kommt in Wegfall, wenn man an der oben vorgeschlagenen Annahme festhält; ich kann übrigens auch in sonstiger Beziehung die Komposition des Reliefs nicht so wenig einheitlich finden, wie es dieser Kritiker tut [30]).

Unter den Jagdbildern, die wir bisher besprochen haben, tritt schon bei flüchtiger Betrachtung in bezug auf die Art der Jäger und hinsichtlich des Zweckes der Jagd ein bezeichnender Unterschied ziemlich deutlich zutage: auf den sidonischen Reliefs ist es der Grandseigneur, der zu seinem Vergnügen im Tierpark oder im Freien dem Waidwerk obliegt; die Jagdszenen des Nasonengrabes und der Mosaiken von Utica schildern eine gewerbsmäßige Jägerei, wie sie von etwa 100 v. Chr. an in allen Teilen des römischen Reiches in immer zunehmendem Umfange betrieben wurde im Dienste von Veranstaltungen, die wir nunmehr noch mit einigen Beispielen ins Auge fassen wollen.

Das römische Altertum bezeichnete mit dem Namen „Jagd“ (venatio) auch eine Form der Tierbekämpfung, die, als Kulturerscheinung überaus traurig, unter dem Gesichtspunkt, der uns hier beschäftigt, von größtem Interesse ist. Bekanntlich haben in den Amphitheatern des römischen Reiches die verschiedensten Arten von Tierhetzen stattgefunden, bei denen sowohl die Tiere gegeneinander ihre Kraft und Geschicklichkeit

zu messen hatten, wie auch bezahlte oder „ehrenamtliche“ Tierkämpfer einen mehr oder minder todbringenden Jagdsport vor den Augen des schaulustigen Publikums ausübten. Wir finden die letztere Art der Kämpfe sowohl in einfacher Wiedergabe des wirklichen Vorgangs dargestellt wie auch in genrehafter Umdeutung, indem kleine Eroten oder Putten an die Stelle der Tierkämpfer treten; die unabsehbare Zahl der einschlägigen Denkmäler aber, die uns erhalten sind, zeigt deutlich genug, welche Rolle diese Venationen im antiken Kulturleben gespielt haben.

Zoologische Raritäten bei dieser Gelegenheit dem Publikum vorzuführen, war natürlich ein besonderer Wunsch der Festveranstalter. Aus solchen Bestreben heraus wurden u. a. in den Amphitheatern gelegentlich der Elch und der Hirscheber *(Sus babirusa)* gezeigt; das Nashorn und das Nilpferd gehörten zeitweise kaum noch zu den Seltenheiten ersten Ranges, während das „Tigerpferd“, das Zebra, wie es scheint, erst spät und auch dann nur selten nach Rom gekommen ist und auch die Giraffe offenbar zu den Ausnahmeerscheinungen gehörte. Der Ehrgeiz der Spielgeber suchte sich in der Seltenheit wie auch in der Zahl der Tiere immer aufs neue zu überbieten, und wir lesen in letzterer Hinsicht von Ziffern, die an das Unglaubliche grenzen, die zu bezweifeln wir aber nicht den geringsten Anlaß haben. Dabei ergab sich natürlich die Notwendigkeit eines Handels mit wilden Tieren, dem gegenüber alles, was unsere Tage in den Leistungen Hagenbecks und seiner Genossen aufweisen, der Quantität nach nur ein ziemlich bescheidenes Gegenstück darstellt. Hätte uns nur einer dieser antiken Hagenbecke ein Memoirenbuch hinterlassen, wie wir es von dem Führer der modernen Tiereinfuhr kürzlich erhalten haben! Leider müssen wir uns die Niederschläge aller der Jagderfahrungen und Tierbeobachtungen jener Leute mühsam zusammensuchen aus den kunterbunten Sammelnotizen eines Buches wie der oft über Gebühr gescholtenen Naturgeschichte des Plinius, in der neben den wissenschaftlichen zoologischen Forschungen eines Aristoteles und Theophrast auch das Jägerlatein der Amateur- und der berufsmäßigen Jäger eine ziemliche Rolle spielt.

Wir dürfen annehmen, daß die Käfige, deren Reste noch an zahlreichen Amphitheatern festzustellen sind, bereits vor den

Spieltagen dem Besuch des Publikums zugänglich waren; auch wissen wir wenigstens von einem Gemälde, das ein von einem Kaiser des dritten nachchristlichen Jahrhunderts dem Volk gegebenes Festspiel nicht nur darstellte, sondern auch durch die Namensbeischriften der Tiere und durch Angaben über die Zahl der vorgeführten Exemplare erläuterte. Eine Erweiterung des tierkundlichen Horizonts, wie sie das römische Weltreich infolge aller dieser Bestrebungen dem Publikum gebracht hat, hat die Geschichte nur noch einmal aus späterer Zeit zu verzeichnen, wenn sie von der Entdeckung Australiens berichtet. Leider hat die gelehrte Forschung gefehlt, die in der Kaiserzeit alle diese neuen Eindrücke hätte klar fassen und wissenschaftlich verwerten können. Der ordnende Geist eines Aristoteles hätte reichlich zu tun gefunden; statt seiner aber finden wir nur einen Populärschriftsteller wie den Sophisten Älianus tätig, der — auch dies immerhin ein Verdienst — das Wissen von den Tieren und ihrer Eigenart in mehr oder minder anekdotenhafter Weise zu verallgemeinern suchte, und begegnen hin und wieder im Zusammenhang anderweitiger Schriftstellerei den Spuren des gewaltigen Eindrucks, den das Auftauchen immer neuer wunderbarer Tierarten — darunter manchmal künstlich zurechtgemachter — bei den staunenden Besuchern der Amphitheater erregte. Es ist uns ein klassisches Zeugnis für diese Stimmung in einem Exkurs erhalten, den der brave Pausanias seiner Beschreibung des griechischen Landes eingelegt hat (IX 21); er glaubt, vor allzu großer Leichtgläubigkeit ebenso sehr wie vor zu weit gehender Skepsis warnen zu sollen, und hält der letzteren die unwahrscheinlichen Tierformen entgegen, die er selbst gesehen oder durch die Berichte von — seiner Ansicht nach glaubwürdigen — Augenzeugen kennen gelernt hat.

Es ist ganz natürlich, daß solche Tierzufuhr auch die Künstler zu neuen Aufgaben führte; wir wissen von Pasiteles, daß er zu Rom an den Schiffshäusern, wo die Tiersendungen aus Afrika untergebracht waren, Studien an einem Löwen machte und dabei durch Ausbrechen eines Panthers aus einem Käfig in ernste Gefahr geriet. Doch sehr viel wichtiger als die Studien vor dem Käfig, die auch die heutigen zoologischen Gärten den Künstlern ermöglichen, war natürlich die immer erneute Gelegenheit zur Beobachtung der in freie Bewegung gesetzten und zur

vollen Betätigung ihres Wesens gebrachten Tiere. Daß die Künstler diese Gunst der Verhältnisse genutzt haben, ist an sich zu erwarten und wird uns durch eine Menge antiker Bildwerke von mehr oder weniger künstlerischer Ausführung deutlich bewiesen. Fassen wir einige dieser antiken Darstellungen von Tierhetzen näher ins Auge, um sowohl die Art der Veranstaltung wie auch den Grad der Naturbeobachtung kennen zu lernen, der den Künstlern infolge der häufigen Wiederkehr solcher Schaugelegenheit mehr oder weniger in Fleisch und Blut übergegangen ist. Die Stuckreliefs eines Grabmals von Pompeji zeigen neben anderen Kämpfen der Arena auch verschiedene Szenen der Venationen, aus deren Programm uns bekanntlich in einer pompejanischen Inschrift auch ein Bruchstück erhalten ist. Es sind nur flüchtige Erzeugnisse des Kunsthandwerks, die wir da vor Augen haben; aber sie reichen vollkommen aus, um uns inhaltlich sehr wertvolle Aufschlüsse zu geben. Etwas besser in der Komposition und Ausführung, aber weniger reich an Inhalt ist das Bild einer Bärenhetze im Zirkus, das wir auf einer Terrakottaplatte des Museo Kircheriano finden; diese Platte gehörte offenbar einer Serie von fabrikmäßig hergestellten Reliefs an, die zur Ausschmückung der Amphitheaterbauten oder der Gladiatorenkasernen verwendet worden sind[31]).

Weit mehr als diese bescheidenen Bruchstücke von Amphitheaterszenen bieten uns die Bilder eines großen Mosaiks, das, 1834 in einer antiken Villa bei Tusculum gefunden, jetzt in der Villa Borghese zu Rom aufbewahrt wird. Wir finden zwei Episoden der Tierhetze dargestellt: in der einen treten neben Stieren verschiedene afrikanische Tiere, ein Löwe und ein Strauß, und außerdem — nach einer allerdings nicht sicheren Annahme — ein Tier germanischer Herkunft, das Elentier, auf; die andere Episode zeigt uns eine Pantherhetze großen Stils, von der acht Tiere erhalten sind[32]). Und vielleicht noch wertvoller als dieses Mosaikbild ist für unsere Kenntnis des antiken Venationswesens ein Relief, das Humann und seine Genossen seinerzeit in dem phrygischen Hierapolis gefunden haben[33]). Mit äußerst lebendiger Formgebung führt uns der Verfertiger dieses Reliefs, zu dem sich hoffentlich noch weitere Stücke finden werden, verschiedene Tierkämpfe vor: ein Panther (oder eine Löwin) ist einem Strauß an den Hals gesprungen, ein Bär ist im Be-

griff, einen Stier zu überwältigen; daneben sehen wir einen vom Speer durchbohrten Bären an der tödlichen Waffe zerren, einen anderen über einen rücklings hingestürzten Gladiator herfallen. Die zweite Platte bietet uns das Kuriosum eines auf einem Stiere reitenden Bestiarius, der mit einer ganzen Anzahl von Bären kämpft.

Wir versetzen uns in das Rheinland und finden in den dortigen antiken Denkmälern die Spuren ganz der gleichen Vorliebe für Szenen aus dem Amphitheater mit seinen Tierhetzen: Mosaikbilder wie die von Nennig könnten wir als Beleg dafür anführen, wählen aber lieber ein neuerdings veröffentlichtes kleines Bildwerk, das mit der unglaublichen Ungeschicklichkeit seiner Figuren allerdings wie eine Karikatur wirkt, aber so ernst wie nur möglich gemeint ist und inhaltlich unser Interesse wohl beanspruchen darf: ein Glasbecher des Trierer Museums ist von seinem Verfertiger mit Szenen aus der Arena geschmückt worden; wir sehen, wie ein mit köstlicher Mischung von zeichnerischem Tatendrang und manuellem Ungeschick dargestellter Panther einem Gladiator nachsetzt, der ihn von seinem Wagen herab angegriffen hat. Das Bild ist dem Leben abgelauscht und als Kulturdokument ebenso interessant, wie es als Kunstwerk wertlos ist[35]). Ein gemaltes Venationsprogramm wie das oben erwähnte des Kaisers Gordianus wird von der Hand wirklicher Künstler gewiß ein wirkliches Kunstwerk geboten haben.

Und nun das Kämpfen der Tiere gegeneinander! Am eindrucksvollsten ist wohl das pompejanische Bild des Museums zu Neapel, auf dem der wilde Kampf eines Löwen mit einem Panther dargestellt ist, und das ich hier einreihe, obwohl es einer verhältnismäßig frühen Zeitepoche der kampanischen Wandmalerei anzugehören scheint (Fig. 11). Vor allem überrascht uns hier die Kühnheit, mit der der Maler die Tiere in verkürzter Ansicht wiedergegeben hat; es ist dasselbe Verfahren, das wir an dem Pferde im Mittelpunkt des berühmten Alexandermosaiks zu bewundern haben. Der Meister des Tierkampfbildes zeigt auch in anderer Hinsicht eine merkwürdige Sicherheit der Formgebung und der Charakteristik: es ist bewundernswert, mit welcher Feinheit bis in die Einzelheiten hinein die Bewegungen der beiden Tiere, vor allem die des unterliegenden Panthers, zum Ausdruck gebracht sind[36]). Gar viele, freilich künstlerisch

weniger eindrucksvolle Tierkampfbilder ließen sich diesem Meisterwerk der Beobachtung wildbewegten Lebens anreihen. Ein Relief der Sala degli animali führt uns vor Augen, wie ein

Fig. 11. Löwe und Panther im Kampf. Wandgemälde im Museum zu Neapel. Nach Hermann (s. Anm. 36).

Elefant sich mehrerer auf ihn gehetzter Panther erwehrt; auf einem Mosaikbild von Westerhofen — ich wähle absichtlich öfters Beispiele aus der Provinzialkunst, um die enorme Verbreitung dieser Tierbilder zu erweisen — ist ein Bär einem

Stier zum Kampfe gegenübergestellt und zögert mit gut wiedergegebenem Gemisch von Scheu und Kampfeswut eben noch, an seinen Gegner heranzugehen. Dann finden wir wieder im Museum des Konservatorenpalasts zu Rom eine freilich mangelhaft ausgeführte Gruppe, die uns darstellt, wie ein Eber einen Panther überrannt hat, der sich nun von unten her in den Hals des Gegners eingebissen hat. Vielleicht entstammt dem Amphitheater und seinen Eindrücken auch die großzügig erdachte Gruppe eines von einem Löwen niedergerissenen Pferdes, die in derselben Sammlung aufgestellt ist und mit ihrem packenden Realismus trotz geringer Feinheit der Arbeit geradezu überraschend wirkt.

Nicht immer aber wurden Gegner von gleicher Art und Kraft einander gegenübergestellt. Ein pompejanisches Wandbild, von O. Keller mit Unrecht als bloßes Phantasiestück beurteilt, zeigt uns einen Tiger gegen einen Affen kämpfend; vielleicht haben wir auch in einem Bilde gleicher Herkunft, das einen Panther im Kampf mit einer Schlange darstellt[37]), eine Szene aus dem Amphitheater zu erkennen, obwohl sich das natürlich nicht beweisen läßt — auch dies ein Bild von großer Feinheit der Beobachtung und voll dramatischen Lebens. Von der Zusammenstellung eines Bären und eines Seehundes als Kämpferpaar wissen wir nur durch die literarische Überlieferung; doch liegt kein Grund vor, an der Richtigkeit der Notiz zu zweifeln. Gerade bei so eigenartiger Zusammenstellung der Kämpferpaare bot sich den Zuschauern Gelegenheit, von der Verschiedenheit der Tierformen und auch der Tiercharaktere ein deutliches Bild zu gewinnen, — und dieser letztere Gewinn stellt vielleicht eine kleine Lichtseite dar in dem sonst so abstoßenden Gesamtbilde dieses massenhaften, in erster Linie der niedrigsten Sensationslust dienenden Tierverbrauchs.

Damit könnten wir dem Kreis der antiken Bilder aus dem Tierleben Valet sagen und unsere Betrachtungen schließen, wenn nicht noch eine Gruppe von Bildwerken zu erwähnen wäre, an die sich ein eigenartiges Interesse anknüpft: ich meine die Kunstdarstellungen gezähmter Tiere aller Art, die in unserem Antikenbestande einen überraschend großen Raum einnehmen. Allerdings wird die große Anzahl der einschlägigen Bildwerke sofort verständlich, wenn wir uns vor Augen halten, daß das

Altertum in der Züchtung und in der Dressur der Tiere erstaunlich viel, wahrscheinlich noch mehr als die heutige Zeit, geleistet hat, wenn auch die literarischen Zeugnisse über diese angewandte Tierpsychologie ziemlich dürftig sind und vor allem von theoretischer Begründung des praktisch Geleisteten so gut wie nichts bieten[38]).

Auch die Kunstdenkmäler wissen von dieser Tierdressur nach den verschiedensten Seiten hin zu erzählen: die große Anzahl der Reliefs, die den Festzug des Dionysos und seines Gefolges darstellen, geht gewiß nicht bloß auf rein phantastische Gebilde ihrer Verfertiger oder des Erfinders der gemeinsamen Vorlage der Hauptzüge dieser Darstellungen zurück. Es sind offenbar in der hellenistischen und römischen Zeit solche Aufzüge mit gezähmten Tieren veranstaltet worden, und aus der Annahme, daß solche Triumphzüge des Dionysos gelegentlich in Pantomimen dargestellt wurden, erklärt sich vielleicht auch am ehesten das tiergeographische Kuriosum, daß auf einem Relief des lateranischen Museums unter den asiatischen Tieren dieses Festzuges auch die Giraffe erscheint[39]).

Dieser einen Denkmälerklasse reiht sich hier sofort eine zweite an: auf einem Sarkophag des lateranischen Museums ist ein Wettreiten von Eroten auf allerhand wilden Tieren in humoristischer Weise dargestellt; es ist nicht bloße Künstlerlaune, die dieser Darstellung zugrunde liegt, vielmehr sind auch hier die Eroten — ähnlich wie bei den Venationsszenen — lediglich an die Stelle der Erwachsenen getreten, und das Relief gibt im übrigen einen wirklichen Vorgang wieder, der in der Rennbahn gar nicht selten gewesen sein mag. Ganz das gleiche gilt von den Wettfahrten von Eroten auf Wagen, vor denen allerhand wilde Tiere vorgespannt sind; „parodierend“ sind diese Darstellungen nur in so weit, als sie die Putten an die Stelle der wirklichen Wagenlenker setzen. Ein Relief des Louvre zeigt uns zum Glück sogar in einer knappen Andeutung den Schauplatz der Handlung, den der Verfertiger des Bildwerkes gemeint hat: ein von Delphinfiguren gekrönter Bogen stellt die Mittelwand des Zirkus, die Spina, dar und gibt von der Art der Ausschmückung dieses Teiles der Rennbahn eine wenn auch nur andeutende Vorstellung[40]).

Als dritte Denkmälerreihe tritt zu den beiden oben besprochenen die nicht geringe Anzahl solcher Bildwerke hinzu, die uns Szenen aus dem Affentheater und ähnlichen Schaustellungen dressierter Tiere zeigen. Das bedeutendste Beispiel dieser Reihe führt uns in das Gebiet der Mythologie hinein: auf einem Wandgemälde aus Herculanum erscheint die im Altertum weitverbreitete Gruppe des seinen Vater Anchises aus dem Brande von Troja heraustragenden Äneas auf hundsköpfige Affen übertragen[41]). Das Bild ist köstlich erdacht und gibt die stillergebene Würde des Alten ebenso gut wieder wie das unbewußte Nebenhertrotten des vom Vater an der Hand geführten Askanius. Daß das Bild auf parodische Aufführungen im Tiertheater zurückgeht, kann kaum bezweifelt werden; wohl nur der Tendenz nach gehört das herkulanische Bild in die Richtung des ägyptischen Malers Antiphilos, der ein Nebenbuhler des Apelles gewesen sein und die sogenannte Bildart der Grylli erfunden haben soll.

Es ist vielleicht unvorsichtig, hochverehrte Anwesende, daß ich unsere heutigen Betrachtungen gerade mit dieser an Spielerei erinnernden Gruppe von Tierdenkmälern geschlossen habe, und Sie werden sich vielleicht, wenn nicht schon früher, so doch beim Anblick dieser Äneasgruppe gefragt haben, ob denn wirklich in diesen der ernsten naturwissenschaftlichen Forschung gewidmeten Räumen alle diese Kuriositäten aus dem Bereiche der Archäologie überhaupt zu erscheinen berechtigt sind. Solchen Zweifeln gegenüber möchte ich noch einmal betonen, was allein der Zweck unserer heutigen Betrachtungen sein konnte: wir wollten an der Hand der Kunstdenkmäler einen kurzen Einblick gewinnen in die verschiedensten Seiten des antiken Tierlebens, wollten mit der Kulturgeschichte als Hilfswissenschaft einige bescheidene Materialien vorführen zu einem der schwierigsten, aber auch interessantesten Kapitel der Tiergeschichte, das in erschöpfender Weise nur geschrieben werden kann, wenn Zoologen und Altertumsforscher sich die Hand reichen, — der Tiergeschichte des Altertums“.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Bericht über die Senckenbergische naturforschende Gesellschaft

Jahr/Year: 1910

Band/Volume: 1910

Autor(en)/Author(s): Ziehen Julius

Artikel/Article: Die Darstellung der Tiere in der antiken Kunst. 267-300