

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu **München.**

Jahrgang 1892.

München

Verlag der K. Akademie

1893.

—
In Commission bei G. Franz.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 3. Dezember 1892.

Herr v. Brunn hielt einen Vortrag:

„Eine kunstgeschichtliche Studie.“

Wie die Bücher, so haben auch die Denkmäler ihre Schicksale: Zufälligkeiten walten, wie bei ihrem Entstehen, so bei ihrem Verschwinden. Zufall bleibt es, ob bei ihrer Wiederentdeckung Zeit und Umstände ihrem Verständniss förderlich oder hinderlich sind. Nicht immer liegen die Verhältnisse so günstig, wie z. B. bei der Eirenegruppe oder dem sich salbenden Athleten der Glyptothek, wo es, wenn auch erst lange Zeit nach ihrer Entdeckung, doch bei einem neuen Anlaufe zu ihrer Erklärung gelingen konnte, diesen Werken mit einem Schlage und fast ohne Widerspruch ihren sicheren Platz in unserem Denkmälervorrathe anzuweisen. Oft bedarf es einer Reihe von Zwischenstationen, um sich langsam und schrittweise dem Ziele nur zu nähern, das wirklich zu erreichen irgend ein zufälliger Umstand, der Mangel eines sicheren Vergleichungspunktes, irgend ein Missverständniss sich lange Zeit als hinderlich erweist. Hier darf die Gefahr zu irren uns von immer erneuten Erklärungsversuchen nicht abschrecken. Es gilt hier vielmehr, zwischen verschiedenen Ansichten, Meinungen und Beobachtungen ruhig abzuwägen, zuerst einzelne Thatfachen festzustellen, in der Erwartung, dass dieselben von andern Seiten weitere Ergänzungen finden, um sie endlich einmal zu einem Ganzen einheitlich zusammenzuschliessen. Solche Betrachtungen drängen

sich mir auf, wenn ich zum Ausgangspunkte meines heutigen Vortrages die Statue Nr. 162 der Glyptothek wähle, die Anspruch auf eine bestimmte Stellung in der Entwicklung der Kunstgeschichte hat, wenn es auch bisher noch nicht gelungen ist, dieselbe mit Sicherheit nachzuweisen.

Schon bei der ersten Abfassung meines Kataloges der Glyptothek im J. 1868 hatte ich dieser Statue eines kriegstüchtigen jungen Mannes etwas ernstere Beachtung geschenkt, als ihr bisher zugewendet worden war, zum Theil wohl in Folge der unrichtigen Ergänzung, die ihr eine zwar antike, aber nicht zugehörige kleine Nike in die Hand gegeben hatte. Ich begnügte mich damals, den künstlerischen Charakter an sich, aber noch nicht im kunstgeschichtlichen Zusammenhange zu betonen, ging aber in anderer Richtung allerdings weiter, indem ich für die Gestalt den Namen des Diomedes bei der Entführung des Palladiums glaubte in Anspruch nehmen zu dürfen. Um über das in ungünstiger Beleuchtung aufgestellte Werk sicherer urtheilen zu können und um auch weiteren Kreisen Gelegenheit zu eingehenderem Studium zu bieten, liess ich, da die Restaurationen für den Gesamteindruck nur störend sind, die antiken Theile in Gyps abformen. Längere Zeit verging, ehe sich das Verlangen auch nur nach einem einzigen Abgusse zeigte; erst in den letzten drei Jahren ist das Werk, man kann geradezu sagen, Mode geworden: der Abguss befindet sich jetzt bereits in acht auswärtigen Sammlungen, und von verschiedenen Seiten hat man angefangen, sich wissenschaftlich mit ihm zu beschäftigen. Bei der Philologenversammlung in München (1891) hat Flasch das Werk besonders nach der formalen Seite einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Weiter ist es von Winter in einem Artikel über Silanion (Jahrb. d. I. V, 167; 1890) berücksichtigt worden. Ich selbst habe theils im Verkehr mit Freunden, theils im Zusammenhange mit andern Studien die verschiedenen Probleme, welche der Gegen-

stand darbietet, nicht aus den Augen verloren, und es erscheint mir daher nicht ausser der Zeit, den allmählig angewachsenen Stoff einmal in grösserem Zusammenhange zur Erörterung zu bringen, um, wenn auch nicht zu einer definitiven Lösung der wissenschaftlichen Fragen zu gelangen, doch dieselbe vorzubereiten. Von Abbildungen mögen nur die in den Bruckmann'schen Denkmälern Nr. 128 erwähnt werden.

Ich beginne mit der Frage: ist die Bezeichnung als Diomedes wissenschaftlich gerechtfertigt? Als sich mir die Vergleichenngen mit andern Diomedesdarstellungen darbieten, war ich zuerst schwankend, ob ich mich mit dem blossen Hinweise auf dieselben begnügen oder sofort die dargestellte Gestalt mit dem Namen des Heros bezeichnen sollte. Halb im Scherze verfiel ich auf den Ausweg, im Kreise der mir näher befreundeten Schüler die Frage durch Abstimmung zur Entscheidung zu bringen: de consili sententia wurde der Name angenommen. Nur in neuerer Zeit ist von einem der damaligen Getreuen, nemlich von Flasch, Widerspruch erhoben worden. Anstoss erregte ihm besonders die viereckige Marmorstütze mit Bohrloch zwischen den Falten der Chlamys in der Höhe der linken Achselhöhle, die sich mit der Annahme eines von Diomedes gehaltenen Palladiums nicht vereinigen lasse; sie deute vielmehr auf ein Attribut, das von der l. Hand schräg gegen die Schulter gerichtet gewesen sei und weiter mit dem Gewande keinen Zusammenhang gehabt habe, also etwa den Speer eines Doryphoros. Der Widerspruch würde gerechtfertigt sein, wenn es sich um ein grösseres im Arm gehaltenes und gegen die Brust gedrücktes, ausserdem in Marmor ausgeführtes Palladium handelte. Mehrfach aber findet sich in Darstellungen des Diomedes, besonders in Gemmenbildern, ein kleines mehr in der Weise eines einfachen Attributes behandeltes auf der Hand getragenes Idol (Overbeck Heroengall. 24, 20—22; 25, 9 ff.). Ein solches

lässt sich aber auch für die Statue als durchaus geeignet voraussetzen. Das Original derselben war ursprünglich für Bronze erfunden, woraus sich die Anlage des I. Armes, das Hervortreten des Unterarmes mit dem ihn leicht belastenden Palladium sehr einfach erklärt. Den Künstler aber, der das Werk in Marmor übertrug, können wir nur loben, wenn er das Palladium als kleines Bronzebild beibehielt, das der Sicherheit wegen nur leicht durch einen Bronzestift an der Marmorstütze befestigt zu werden brauchte, künstlerisch aber sich vortrefflich von den umgebenden Theilen loslöste, um so mehr als die Bronze eine sehr saubere und sorgfältige Durchführung gestattete, die im Marmor bei einem kleinen Figürchen nicht so leicht in den richtigen Einklang mit der reichlich lebensgrossen Hauptgestalt zu setzen gewesen sein würde.

Neben der Anordnung des attributiven Beiwerkes muss aber auch auf die gesammte Erscheinung der Hauptfigur ein besonderer Nachdruck gelegt werden und hier möchte ich von einer etwas aussergewöhnlichen, aber gerade deshalb charakteristischen Einzelheit ausgehen, nemlich von dem noch nicht voll entwickelten, das Kinn noch völlig freilassenden Barte. Der Kopf gewinnt dadurch einen etwas individuellen Charakter, der schon zu der Frage Anlass gegeben hat, ob in der dargestellten Persönlichkeit nicht geradezu ein Portrait zu erkennen sei. Und doch besitzen wir ein Zeugniß, welches die Art des Bartwuchses gerade bei Diomedes rechtfertigt. Philostratos im *Heroïkos* (IV, 4) beschreibt die körperliche Erscheinung des Diomedes mit folgenden Worten: *Τὸν Διομήδην δὲ βεβηκότα τε ἀναγράφει καὶ χαρπὸν καὶ οὐπω μέλανα καὶ ὀρθὸν τῇν ῥίνα, καὶ οὐλήν δὲ ἡ κόμη καὶ σὺν αὐχμῷ.* Der Ausdruck *οὐπω μέλανα* scheint aus der Terminologie des Bühnenwesens entnommen. Unter den tragischen Masken bei Pollux (IV, 136, 49) repräsentirt der *μέλας ἀνὴρ* das kräftigste Mannesalter, das seinen Ausdruck

findet in dem dunkeln Teint und dem vollen Haupt- und Barthaar. Der gereifte Jüngling wird allerdings bezeichnet als *ἀγένειος*, was aber nur als ohne Voll- und Kinnbart verstanden zu werden braucht; denn zugleich heisst er *μελαινόμενος*, was uns bestimmt wieder auf das *ὄπω μέλας* des Philostratos hinweist. Jedenfalls gewinnen wir hier einen Zug zur persönlichen Charakteristik des Diomedes, der wohl geeignet ist, das allgemeine Bild des Helden individuell zu beleben. Auch die übrige Schilderung bei Philostratos passt, wenn auch nicht streng wörtlich, doch im Wesentlichen auf die Statue: die stramme Haltung der Gestalt, die Wendung des Kopfes, der scharf nach aussen gewendete Blick würde bei einem gewöhnlichen Doryphoros, mit welchem der Körper allerdings eine nahe Verwandtschaft zeigt, kaum genügend motivirt erscheinen; für einen Diomedes sind sie dagegen in besonderem Maasse charakteristisch, ja die ganze Composition erhält erst durch die Beziehung auf diesen Helden ihren individuellen Werth. Wenn aber „die statuariaische Darstellung eines Diomedes für die Zeit, welcher das Original angehört, problematisch“ sein soll, so wird dieses Bedenken so lange nicht wohl geltend gemacht werden dürfen, als unser Urtheil über die historische Stellung des Werkes noch nicht genügend festgestellt ist. Zu diesem Zwecke aber werden wir bei unseren Betrachtungen zwei Seiten, nemlich die Behandlung der Form und die geistige Auffassung, zuerst bestimmt unterscheiden müssen; und erst auf dieser Grundlage werden wir wagen dürfen, scheinbar widersprechende Erscheinungen zu einem einheitlichen Charakterbilde zu vereinigen.

Die formale Behandlung ist von Flasch mit gewohnter Schärfe analysirt worden, und ich kann mich mit seinen Ergebnissen im Wesentlichen durchaus einverstanden erklären. Um dieselben kurz zusammenzufassen, so erweist sich der Diomedes als noch unberührt von dem lysippischen Formensystem; er neigt vielmehr entschieden nach der älteren,

polykletischen Richtung. Ebenso fehlt die leichte elastische Fügung der Glieder, wie sie den schlanken lysippischen Gestalten eigen zu sein pflegt. Freilich folgt er umgekehrt auch nicht der strengen und einfach stillen, aber feinen polykletischen Rhythmik; es macht sich ein mehr energischer Geist geltend, der nicht nur das Maass körperlicher Kräftigkeit steigert, sondern diese Kräfte straffer zu concentrirter Aeusserung zusammenfasst, dem, dürfen wir wohl sagen, nicht die Form an sich Zweck ist, sondern nur Mittel zum Zweck thatkräftigen Handelns. Immerhin haben wir nicht mehr das volle, ruhige Gleichgewicht eines auf den Antrieb zum Handeln noch harrenden Doryphoros, sondern einen in gespannter Erwartung zur Handlung bereiten Helden. Es sind dies Spuren eines neuen Geistes, der nicht innerlich in sich ruht, sondern mehr nach aussen drängt, wenn auch die Zeit noch nicht gekommen ist, in der er sich zu eigentlich pathetischer Erregung steigert.

Solche auf eine etwas jüngere Zeit hinweisende Spuren lassen sich aber auch in mancherlei Nebendingen entdecken. Ich möchte hier zuerst hinweisen auf den quastenartigen Besatz am unteren Ende des Wehrgehänges, der an die langfransigen Besätze der Gewänder erinnert, welche vor den Anfängen der alexandrinischen Epoche kaum nachweisbar sein dürften. Doch würde ich auf diese Einzelheit wenig Werth legen, wenn sie hier nicht aufträte in Verbindung mit der Behandlung des Wehrgehänges überhaupt, das nicht mehr als ein einfacher glatter Lederriemen, sondern als eine Art von schmaler Schärpe aufgefasst ist. In seiner faltigen Modellirung und zusammen mit dem sorgfältig geknüpften Knoten über der Schwertscheide entfernt es sich nicht unwesentlich von dem einfachen strengen Charakter, der in solchen Dingen, z. B. in den Sculpturen des Parthenon durchweg vorherrscht. Hierdurch aufmerksam gemacht, möchte ich auch Flasch kaum beistimmen, wenn er ausspricht, dass „auch die Chlamys

völlig nach den Principien der älteren Kunst zurechtgelegt“, dass sie noch frei sei von höheren malerischen Effecten und naturalisten Zufälligkeiten. Als ein Muster strenger Bewahrung des Bronzestyls auch bei der Uebertragung in den Marmor verdient die Chlamys allerdings besondere Beachtung. In den einfachen herabfallenden Massen mag sie noch „nicht minder linear gehalten als der Körper“ genannt werden: nicht so in den auf der Schulter aufliegenden Theilen, in denen der Bronzecharakter in ganz besonderer Weise betont ist. Freilich wird es nöthig sein, hier auf das Wesen des Bronzestyls etwas genauer einzugehen. Wir pflegen ihn dem Marmorstyl gegenüber als einen einheitlichen, in sich abgeschlossenen zu betrachten. Im Grunde jedoch ist er ein zweifacher, wenn auch dabei verschiedene Uebergangs- und Vermittlungsstufen nicht ausgeschlossen werden: um es kurz zu sagen, wir müssen zwischen einem Ciselir- und einem Sphyrrelatonstyl unterscheiden. In der Darstellung des Nackten eines statuarischen Werkes bildet der Guss die natürliche Grundlage: es handelt sich hier um die bestimmte knappe Umschreibung der Form durch Linien und Flächen, da und dort, wie z. B. bei gewissen Arten der Behandlung des Haares, sogar um förmliche lineare Zeichnung. Technisch kommt dabei zunächst in Betracht ein Reinigen des Gusses, ein Glätten und Uebergehen, ein leises Abarbeiten des Metalles, weiter auch ein Einschneiden, Einzeichnen mit dem Ciselirstahl. Die Gewandung umkleidet den Körper, legt sich als eine Hülle um denselben: das Kunstwerk in Erz soll daran wenigstens erinnern. Der Stoff des Gewandes soll erscheinen als dünn und biegsam, sich in Falten legen, brechen lassen. Der wirkliche Stoff begegnet sich darin mit der Natur des Metalls: Dehnbarkeit und Biegsamkeit sind spezifische Eigenschaften desselben, insbesondere des Metallbleches, das sich mit dem Hammer bearbeiten, dehnen und treiben, ja mit der Scheere schneiden und beschneiden lässt.

Betrachten wir unter solchen Gesichtspunkten von älteren Werken z. B. die Gruppe der Tyrannenmörder: selbst in der Marmorcopie ist die Chlamys des Aristogeiton nicht in plastisch gerundeten Massen modellirt, sondern wie ein wirkliches leichtes Gewand über den l. Arm gehängt. Auf der Stufe vorgeschrittenster Entwicklung zeigt sich höchstes Raffinement an der uns ebenfalls nur als Marmorcopie erhaltenen capitolinischen Flora (Bruckmann Denkmäler Nr. 227): wie ein wirklicher Kleiderstoff legt sich das Obergewand über das Unterkleid: in Marmor scheinbar trocken und hart; erst wenn man es sich zurückübersetzt in den Metall-, oder noch richtiger in den Metallblechstyl, schmiegt es sich an die Gestalt und entwickelt sich zum höchsten Reichthum und zur Feinheit bis ins Einzelne. — So sind auch die Gewandpartien auf der Schulter des Diomedes Muster des Sphyratonstyls, und wenn Flasch bemerkt, sie sei „noch frei von höheren malerischen Effecten, wie sie eine jüngere Zeit durch Wickelungen, Abstufungen der Massen, Gegensätze und dgl. erstrebte, von naturalistischen Details und Zufälligkeiten“, so ist das gewiss richtig bei einer Vergleichung mit Arbeiten, wie der eben erwähnten Flora; dennoch aber empfinden wir leicht, wie die Grenzen des reinen Idealstyls bereits überschritten sind und der Hinblick auf die Wirklichkeit vielfach maassgebend geworden ist: es herrscht nicht der reine Zufall, aber auch nicht die blosse innere Nothwendigkeit, wohl aber eine wohlgeordnete und geregelte Freiheit.

„Um den noch deutlich quadratischen Schädel legen sich die Haare, wenn im Einzelnen auch recht natürlich gelockt, so doch nur als eine dem Schädel ganz untergeordnete, noch keine selbständige Geltung beanspruchende Masse“; gewiss richtig, wenn wir einen praxitelischen Hermes oder einen Apoxyomenos des Lysipp im Auge haben. Denken wir dagegen an den Discobol des Myron oder an den Jünglingskopf polykletischen Charakters, Nr. 302 der Glyptothek,

so müssen wir wiederum hinzufügen, dass das Haar des Diomedes in seiner Behandlung sich der jüngeren Zeit um einen nicht kleinen Schritt annähert hat.

Blicken wir jetzt auf unsere verschiedenen Beobachtungen zurück, so weisen uns dieselben alle nach einem und demselben Punkt hin, nemlich darauf, dass die Kunst der Statue des Diomedes sich nicht einer der beiden Hauptperioden, sagen wir kurz, weder der des Perikles, noch der Philipps und Alexanders, einfach einordnen lässt, sondern dass sie eine Mittelstellung zwischen beiden einnimmt. Im Besondern aber lässt sich ihr Charakter dahin bestimmen, dass sie in formaler Beziehung noch an den Grundlagen der älteren Schulen festhält, dass aber nach der geistigen Seite sich die Spuren einer neuen Zeit überall fühlbar machen, diese selbst jedoch noch nicht mit voller Entschiedenheit zum Durchbruch kommt.

Analogen Erscheinungen begegnen wir bei einem anderen Werke, welches gleichfalls an der Schwelle einer neuen Zeit steht: die Eirene des Kephisodot weist in den Körperverhältnissen, in dem System der Gewandung entschieden nach rückwärts. Während aber bei ihr die neue Zeit sich in einer ganz veränderten Auffassung des Gefühlslebens als ein überwiegend weibliches Element Geltung verschafft, begegnen wir beim Diomedes einer Steigerung der männlichen Energie, die sich äussert einestheils materiell in der Breite und Vollsaftigkeit der körperlichen Formen, andererseits in dem Ausdruck körperlicher Kraft, der denselben innewohnt, der aber von rein geistiger Idealität unvermerkt ablenkt nach der Seite der Wirklichkeit, und namentlich durch die Lebendigkeit des Blickes auf eine entschieden realistische und pathetische Auffassung in der Kunst vorbereitet.

Wenn so die einzelnen Erscheinungen sich in den Zusammenhang der Kunstgeschichte einzuordnen anfangen, so dürfen wir wohl voraussetzen, dass sich dieselben nicht als rein zufällige und ganz vereinzelt nur in einem einzigen Werke finden

werden; wir müssen erwarten, ihnen anderwärts wieder zu begegnen. So ist denn schon von Flaseh auf die nahe Verwandtschaft zwischen dem Diomedes und der vaticanischen Statue des sogenannten Alkibiades hingewiesen worden. Ich kann mich damit um so mehr einverstanden erklären, als ich eigentlich ihm darin vorangegangen bin: in den Bruckmann'schen „Denkmälern“ habe ich die beiden Statuen als Nr. 128 und 129 neben einander publicirt als „Werke einer von der allgemeinen abweichenden Richtung.“ Die Behandlung des Haares und die Auffassung der Körperformen in Zeichnung und Modellirung stimmen unter einander vollständig überein, und in dem Ausdruck innerer Energie und Thatkräftigkeit unterscheiden sie sich nur insofern, als diese Eigenschaften beim Diomedes in dem gewählten Moment bewusst zurückgehalten, ja zurückgedrängt erscheinen, bei dem Alkibiades dagegen nach aussen in lebendiger Handlung hervortreten.

Halten wir weitere Umschau, so dürfen wir unseren Blick wohl auf die Hermen der ludovisischen Sammlung richten (Mon. d. Inst. X, 56—57). Zwar sind sie im Allgemeinen als echt griechische Arbeiten anerkannt; aber nach ihrer besonderen Eigenthümlichkeit sind sie bisher noch nicht in bekannte kunstgeschichtliche Gruppierungen auch nur mit annähernder Bestimmtheit eingeordnet worden. In die Augen springend ist die Uebereinstimmung in der Behandlung des Haares an der Herme des Theseus (57, 2) und, wenn mein Gedächtniss mich nicht täuscht, auch an der des Herakles (56, 1); nahe verwandt ist auch die gesammte Schädelbildung. An den Körpern begegnen wir der gleichen Vollsaffigkeit des Fleisches, der Straffheit der Musculatur, der Flächenhaftigkeit und Kantigkeit in ihrer Zeichnung und Modellirung. In der Gewandung der Athene (56, 3) vermochte sich der Künstler wohl am wenigsten von dem Einflusse der kanonischen Vorbilder eines Phidias frei zu erhalten. An der

Herme des „Dionysos“ (56, 2) überrascht in den senkrechten Falten des Untergewandes, namentlich an der l. Seite die Schneidigkeit des Meissels, die nur in den Giebelsculpturen des Parthenon ihres Gleichen hat. Sonst bot sich gerade an dieser Herme dem Künstler eine ganz neue Aufgabe, nemlich den Uebergang von der organischen Form des Körpers in den unbelebten Hermenschaft auch unter der Gewandung zur Anschauung zu bringen: eine Aufgabe, der er halb realistisch durch eine auf feinsten Beobachtung der Wirklichkeit beruhende Durchbildung gerecht zu werden verstanden hat. Freier bewegte er sich bei dem leichten Mantel des Hermes (56, 4); namentlich an den um den l. Arm geschlungenen Partien zeigt sich der Gegensatz gegen die idealisirende Stylisirung der früheren Zeit. Aber man werfe nur einen Blick auf die Chlamys des praxitelischen Hermes, um sich zu überzeugen, wie sehr sich der Künstler von den in dieser hervortretenden naturalistischen Tendenzen noch frei gehalten hat: die ganze schneidige Art der Durchführung erinnert an die Frische und Schärfe in der Behandlung der Musculatur und der Gliederung des Körpers. Aber auch die ganze geistige Auffassung steht in voller Uebereinstimmung mit dem formalen Charakter. Ueber die durch den Hermenschaft gegebene tektonische Gebundenheit hat sich der Künstler mit frischem, freien und kräftigen Geiste erhoben. Der ruhige, in sich gesetzte Charakter des älteren, aber noch vollkräftigen Mannes im Herakles steht im schönsten Gegensatze zu der jugendlich lebhaften Heldenhaftigkeit des Theseus. Der ruhigen, man möchte sagen, behaglich beobachtenden Haltung des Hermes steht die auf das Höchste gespannte Action des „Discobols“ (57, 1) gegenüber. Trotz der vielfachen Verstümmelungen begegnen wir überall den Spuren individualisirender Charakterisirung, eines Lebens, das von innen nach aussen drängt. Es ist nicht mehr der reine Idealismus, aber auch durchaus noch nicht ein voller Realismus: alles weist

vielmehr auf die Richtung, der auch der Diomedes und der Alkibiades entsprossen sind.

Noch eines Werkes möchte ich in diesem Zusammenhange gedenken: des Herakles, welcher den kleinen Telephos auf der Löwenhaut im Arme trägt, in einer Statue des Museo Chiaramonti, n. 636. Die Composition erinnert an die Eirene-gruppe; man darf wohl sagen, sie hat dieselbe zur Voraussetzung. Aber das Thema der Kindespflege ist von dem weiblichen Geschlecht auf das männliche übertragen und demgemäss im inneren Empfinden umgestaltet. Geben wir ihm statt des Telephos ein Füllhorn in den Arm, und wir haben nahezu den Herakles der ludovisichen Herme. Der energischere, etwas stärker zur Seite gewendete Blick nähert ihn wieder dem Diomedes, der allerdings in dem Grundmotiv der Composition fester zusammengeschlossen erscheint. Im Einzelnen der Ausführung lässt sich freilich eine Verwandtschaft weniger nachweisen, und es würde daher zu gewagt sein, beide Werke auf den gleichen Künstler zurückführen zu wollen; aber eine Verwandtschaft und ziemliche Gleichzeitigkeit der Erfindung wird sich nicht in Abrede stellen lassen.

Haben wir es aber wirklich mit einer Gruppe von Arbeiten zu thun, die sich durch eine besondere Eigenart aus den uns bekannteren Massen aussondert, so lässt sich die Frage nicht umgehen, ob sich dieselbe nicht auf einen einheitlichen Ausgangspunkt, auf die ausgesprochene Individualität eines bestimmten Künstlers zurückführen lässt. Unsere bisherigen Erörterungen haben bereits gelehrt, dass die eigentlich führenden Häupter der zweiten Kunstblüthe, also Skopas, Praxiteles, Lysipp, und ihre nächste Umgebung hier nicht wohl in Betracht kommen können. Ueber die ihnen an Bedeutung am nächsten stehenden Künstler sind aber unsere Ueberlieferungen so dürftig und lückenhaft, dass eine persönliche Charakteristik von ihnen zu entwerfen nicht einmal hat

versucht werden können. Nur bei einem, bei Kephisodot, dem Erfinder der Eirene (und im engen Anschluss an ihn etwa noch bei Damophon von Messene) ist es gelungen, durch Combination verschiedener Thatsachen ihm nach und nach einen bestimmten Platz als Repräsentanten des Ueberganges zur Kunst des Praxiteles anzuweisen. Kennen wir aber einen Künstler von etwa analogem Werthe, den wir hier, gleichfalls als Vertreter eines Ueberganges, wenn auch in einer verschiedenen Richtung in Anspruch nehmen dürften?

In unseren schriftlichen Quellen treten unter der Masse untergeordneter Künstler zwei Namen hervor, die hier etwa in Betracht kommen könnten. Der eine ist der Maler und Bildhauer Euphranor vom Istbmos. Wenn er gesagt haben soll, der von Parrhasios gemalte Theseus sei mit Rosen genährt, sein eigener aber mit Fleisch, so scheint dadurch allerdings auf eine realistische Tendenz hingedeutet zu werden, die sich mit der materiellen Kräftigkeit und Energie in den Arbeiten der Diomedes-Gruppe einigermassen vergleichen liesse. Als besonders charakteristisch werden aber ferner hervorgehoben: ein Gemälde, welches den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus darstellt, und eine Statue des Paris, in der die widersprechenden Eigenschaften des Liebhabers der Helena und zugleich die des Mörders des Achilleus zum Ausdruck gelangten: zwei Werke, in denen wir nicht umhin können, eine starke Betonung des psychologischen Elementes vorauszusetzen, welches den Sculpturen der obigen Gruppe durchaus fremd ist. Auch tragen die letzteren einen hervorragend plastischen Charakter und es fehlt ihnen jede Tendenz zu malerischer Auffassung, die wir doch bei einem Künstler erwarten dürften, der wie Euphranor gleich ausgezeichnet als Maler wie als Bildhauer war. Von Euphranor werden wir also wohl absehen dürfen.

Anders liegen die Verhältnisse bei Silanion aus Athen. Plinius (34, 82) setzt ihn in die 113. Olympiade. Doch be-

merkte ich bereits in der Künstlergeschichte I, 394, dass er schon früher thätig sein mochte. Eingehender handelt über diesen Punkt Michaelis in einem Aufsätze „zur Zeitbestimmung Silanions“ (in der „Festgabe an Ernst Curtius“). Er weist darauf hin, wie der Zeitansatz des Plinius zunächst darauf beruht, dass er ihn am Ende einer mit Lysipp als Zeitgenossen Alexanders beginnenden Reihe aufzählt, mit dem er sich als dessen älterer Zeitgenosse immerhin noch berührt haben mag. Dazu aber liefert er durch chronologische Untersuchungen über einige seiner Werke den zwar nicht überall zwingenden, aber doch hoher Wahrscheinlichkeit nicht entbehrenden Beweis, dass die Thätigkeit des Silanion sich weit mehr um die Zeit der 103., als der 113. Olympiade (also etwa 370, nicht 325 v. Chr.) bewegt haben müsse. Mit diesem Zeitansatze steht der künstlerische Charakter der erhaltenen Denkmälergruppe im besten Einklange. Es erklärt sich dadurch einfach, dass sich in ihr ein Einfluss der Schulen des Praxiteles und Lysipp noch nicht zeigt, ja sich nicht zeigen kann, weil diese selbst eben erst in der Entwicklung begriffen waren: aber auch noch aus einem anderen Grunde. Plinius berichtet nemlich, dass Silanion ohne Lehrer berühmt wurde. Man ist zwar in neuerer Zeit vielfach geneigt, derartige Nachrichten als werthlos, wenn nicht gar als bewusste Erfindungen einfach bei Seite zu legen, um Platz für eigene Phantasien zu gewinnen. Hier dagegen findet die Angabe des Plinius ihre beste Bestätigung darin, dass die betreffenden Arbeiten von dem Einflusse der herrschenden Richtungen frei sind und einen besonders gearteten Geist verrathen. Aber zeigt sich nicht gerade in der besonderen Art dieses Geistes eine gewisse Neigung zu theoretisirender, systematisirender Auffassung und Durchbildung? Wohl mag nicht selten bei Autodidakten gerade das Gegentheil, eine der strengen Zucht abgeneigte Laxheit, ein Schwanken, das an Dilettantenthum streift, sich geltend machen. Aber eben so oft wird der

Autodidakt, aus einem gewissen Trotze und um dem Vorwurfe der Schullosgigkeit zu entgehen, einen besonderen Nachdruck selbst bis zur Einseitigkeit auf die Erwerbung theoretischen Wissens legen und dasselbe gewissermassen dogmatisch zu einem System zu verarbeiten streben. Und in der That hebt Plinius ausdrücklick als bemerkenswerth hervor, dass Silanion, obwohl selbst ohne Lehrer, doch einen Schüler, den Zeuxiades, hinterliess. Vitruv aber (VII, praef. 12) führt ihn unter den Schriftstellern über die *praecepta symmetriarum* an, wenn auch unter den minder berühmten; was sich aus einer gewissen Einseitigkeit seines Standpunktes und seiner Stellung in einer Uebergangsperiode erklären mag.

Um für seine Charakteristik als Künstler eine breitere Grundlage zu gewinnen, werden wir aber nicht vernachlässigen dürfen, was sich aus den Nachrichten über seine Werke noch weiter gewinnen lässt. Schon in negativer Beziehung muss hier hervorgehoben werden, dass kein einziges Götterbild von ihm erwähnt wird. Die reine Idealität, das freie Schaffen aus einer einheitlichen geistigen Idee scheint also seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit wenig oder nicht entsprochen zu haben. Dagegen hören wir von Statuen aus dem Kreise der Heroen, eines Achilleus und Theseus, allerdings ohne etwas Näheres über ihre Charakteristik zu erfahren; aber ihre blosser Erwähnung genügt, um die Behauptung von Flasch abzuweisen, dass „eine statuarische Darstellung des Diomedes für die Zeit, welcher das Original angehört, problematisch“ sei. Bis zu welcher Eigenart der Auffassung Silanion auf diesem neuen Gebiete vorschritt, lehrt schon der Gegenstand eines seiner Werke, das Bild seiner sterbenden Iokaste. Auf das wirkliche Leben weisen sodann, ausser einem Aufseher in der Palästra, einige olympische Siegerstatuen von Faustkämpfern hin: eines Eleers und zweier mesenischen Knaben, die auch insofern Beachtung verdienen, als die athenischen Künstler an der Concurrenz in Olympia

sich verhältnissmässig wenig beteiligten. Bedeutender tritt er hervor als eigentlicher Portraitbildner, und auf diese Seite seiner Thätigkeit hier näher einzugehen erscheint um so mehr geboten, als sie für Fr. Winter der Anlass geworden ist, die kunsthistorische Stellung des Silanion zuerst einmal schärfer ins Auge zu fassen und seine Persönlichkeit in den Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Entwicklung bestimmter einzuordnen. Er geht davon aus, einerseits, dass wir aus dem Alterthum Bildnisse der Sappho und des Platon besitzen, andererseits, dass in unseren schriftlichen Quellen Darstellungen der einen, wie der andern Persönlichkeit als Werke des Silanion angeführt werden. „Aus der stylistischen Untersuchung gewinnen wir das Resultat, dass die Vorbilder der beiden Portraits nicht nur gleicher Zeit und der gleichen Kunstrichtung, sondern, soweit das überhaupt bei zwei so ungleichartigen Werken, wie dem Bildniss eines alternden Mannes und einem jugendlichen weiblichen Kopfe mit Wahrscheinlichkeit zu erschliessen ist, demselben Künstler angehören. Diese Wahrscheinlichkeit wird aber durch den äusseren Umstand zur Gewissheit erhoben, dass die einzigen Sappho- und Platonstatuen aus berühmter Werkstatt, von denen die antike Ueberlieferung berichtet und welche folgerichtig auch Anspruch haben, als die Originale der erhaltenen Nachbildungen zu gelten, von ein und demselben attischen Künstler des vierten Jahrhunderts, Silanion, stammten.“ Ist diese Annahme auch nicht unumstösslich sicher, so lässt sich ihr doch ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit nicht absprechen. Nur wollen wir zunächst nicht vergessen, dass gerade nach der kunstgeschichtlichen Seite die griechische Ikonographie noch wenig bearbeitet ist, und dass wir noch keineswegs im Besitze eines Wissens über dieselbe sind, welches allgemein anerkannt überall als eine feste und sichere Grundlage für weitere Studien betrachtet werden könnte. Die Schwierigkeiten steigern sich noch weiter auf diesem Gebiete

durch den Umstand, dass wir es fast nirgends mit originalen Arbeiten zu thun haben, Copien aber nicht nur an sich geringer an Werth als Originale zu sein pflegen, sondern dass gerade Portraits vielfach aus verschiedenen Gründen im Laufe der Zeit mehr oder minder wesentlichen Umbildungen unterworfen worden sind. Auch in der Beurtheilung macht sich daher die Subjectivität des Betrachters oft mehr geltend, als auf andern Gebieten, und hieraus möchte ich mir auch erklären, dass mich manche Darlegungen und Behauptungen Winters zu bestimmtem Widerspruch herausfordern, während andere meinen eigenen Auffassungen ebenso bestimmt entgegenkommen, wenn ich auch bekenne, manchen seiner Ausführungen im Einzelnen noch nicht vollständig folgen zu können. Es scheint mir daher am angemessensten, in den folgenden Darlegungen zunächst meinen eigenen Weg zu gehen in der Hoffnung, dass es mir gerade dadurch am besten gelingen wird, über die wesentlichsten Punkte und das eigentliche Ziel unserer Erörterungen zu gegenseitiger Verständigung zu gelangen.

Ich beginne damit, auf die Gesamtentwicklung der Portraitzkunst in flüchtigen Zügen hinzuweisen. Nachdem durch die archaische Kunst die Mittel zur Darstellung geistigen Ausdruckes gewonnen waren, strebte die gesammte ideale Richtung der Kunst dahin, auch im Portrait das geistige Bild der Persönlichkeit zur Anschauung zu bringen, das ingenium, die angeborene geistige Anlage, die nicht in veränderlichen und wechselnden, sondern nur in den festen und unveränderlichen Formen der Knochen, hier also des Schädelbaues ihren Sitz haben kann. Die den Schädel umkleidenden fleischigen Theile werden nach Möglichkeit untergeordnet, gewinnen aber allmählig immer mehr an Bedeutung. An die Stelle des idealen, geistigen tritt das Charakterbild. Allerdings noch immer auf der Grundlage des Schädelbaues wird besonders die Entwicklung der Musculatur betont, die

Durchbildung der Falten, wie sie nicht etwa blos durch die physische, sondern durch die geistige Thätigkeit herausgebildet, herausgearbeitet werden: Formen, welche zeigen, was der Mensch aus sich gemacht, wie er sich zum Charakter gebildet hat. Noch ein Schritt weiter und die Aussenseite, die Oberfläche, die Haut gewinnt das Uebergewicht, auch sie noch in voller natürlicher Lebendigkeit, aber doch als naturalistische Wahrheit: wir erkennen, was die Natur in ihren oft zufälligen Wandlungen aus dem Menschen gemacht hat.

Als mustergültigen Typus dieser dritten Stufe möchte ich den schönen, wohl noch dem zweiten Jahrhundert v. Chr. angehörigen Römerkopf Nr. 172 unserer Glyptothek bezeichnen; für die zweite ist wohl kaum ein Kopf charakteristischer als der des Demosthenes. Für die erste gilt mir als Muster der, wenn auch nicht völlig sichere, doch höchst wahrscheinliche Aeschylos des Capitols, allerdings im Gegensatz zu Winter (S. 162). Denn von einer detaillirten Modellirung der Stirn, von einer Ausführung, die gegenüber der mächtigen, in kraftvollen Zügen geführten Behandlung des albanischen Sokrates kleinlich erscheine, kann ich an diesem Kopfe durchaus nichts finden. Beim Sokrates liegen die Stirnmuskeln wie ein für sich bestehendes Formensystem, allerdings in schärfster Charakteristik, über die Stirn ausgebreitet. Aeschylos ist ganz Schädel, alle übrigen Formen sind nur in knappster Weise mehr angedeutet, als durchgebildet; selbst die nach der Mitte sich herabsenkende Stirnhaut ist gewissermassen nur eine Verlängerung des Stirnknochens. — Neben dem Aeschylos möchte ich als nahe verwandt noch den Hippokrates Albani nennen, und unter etwas veränderten Gesichtspunkten die vaticanische Herme des Perikles.

Die Gruppe von Bildnissen, welche Winter in Anlehnung an die der Sappho und des Platon der Kunstweise des Silanion zuweist, findet ihre Stellung in der Uebergangszeit von der

ersten zur zweiten Stufe. In dem vaticanischen, früher fälschlich als Zenon bezeichneten Platon, von dem wir hier zunächst auszugehen haben, ist der reine Idealstyl, welcher die allgemeine geistige Organisation in möglichster Vereinfachung der Formen zur Anschauung zu bringen bestrebt ist, schon stark zurückgedrängt. Der Künstler geht offenbar aus von dem Bilde der Persönlichkeit, wie es uns in der Wirklichkeit entgegentritt. Er ordnet nicht die Formen einer Idee, einer allgemeinen Vorstellung vom Ganzen unter, sondern er strebt das Einzelne zu erfassen, um daraus ein dem Leben entsprechendes Gesamtbild herzustellen. Die Grundlage bildet dabei eine gewisse Breite der Anlage, welche nicht durch tiefgehende Modellirung wieder abgeschwächt oder aufgehoben werden soll: vielmehr werden die einzelnen Züge mehr in der Weise einer Zeichnung mit scharfem Schnitt umrissen, als in plastischer Rundung hervorgehoben.

Ich gehe hier nicht auf die Portraits des Thukydides, des Sophokles u. A. ein, welche Winter im Anschluss an das des Platon auf Originale oder wenigstens auf Umgestaltungen von der Hand des Silanion zurückführen will. Ich kann dabei gern zugeben, dass Winter hier im Einzelnen, ja selbst in der Hauptsache das Richtige getroffen haben mag. Aber nach Lage der Dinge konnten bisher objective Beweise für die Richtigkeit seiner Aufstellungen nicht beigebracht werden. Eine Uebereinstimmung subjectiver Ueberzeugungen aber verlangt ein längeres Einleben in gewisse Vorstellungskreise und lässt sich daher meist nur auf dem Wege schrittweiser Annäherung erreichen. So mag denn hier wegen bestimmter Analogien mit dem Bilde des Platon nur das des Epinenides in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen werden. Freilich muss ich hier zunächst entschieden Widerspruch erheben, wenn Winter (S. 164) bemerkt: „Die Deutung dieses Kopfes auf Homer ist so selbstverständlich, dass sie keiner Erörterung bedarf.“ Dass ein Künstler in

„naiver Unbefangenheit“ Erblindung durch im Schlafe geschlossene Augen darzustellen beabsichtigt haben sollte, liesse sich allenfalls in der Kindheit, gewiss aber nicht auf der Höhe der entwickelten Kunst begreifen, welche hier vielmehr das schwierige Problem einer Schilderung des Geisteslebens selbst während des Schlafes meisterhaft gelöst hat. Ich begnüge mich auf die Bemerkungen von Emil Braun (Ruinen und Museen Roms S. 397 ff.) zu verweisen, der hier mit feinem Empfinden in das Verständniss eingedrungen ist, namentlich wenn er darauf hinweist, wie hier durch den Schlaf „das Schauen eines philosophischen Geistes“ als Gegenbild „der Objectivität des Dichters“ in der Blindheit des Homer seinen tiefsinnigen Ausdruck gefunden hat. Wenn aber Beide, der Weise wie der Dichter, frei aus der Phantasie der Künstler erschaffene Bildnisse sind, so ist es dabei lehrreich, weiter zu beobachten, wie bei der nahen Verwandtschaft der geistigen Aufgabe in der formal-künstlerischen Lösung derselben die Verschiedenheit der Zeit ihren Einfluss geltend macht. Homer ist eine Erfindung der frühalexandrinischen Zeit; in der Schärfe der Charakteristik steht er künstlerisch so ziemlich auf gleicher Linie mit dem Bilde des Demosthenes. Epimenides aber, Winters angeblicher Homer, „sieht nicht viel anders aus als Platon mit zuge-drückten Augen“ (S. 166).

Nicht ganz leicht ist es, gewisse künstlerische Eigen-thümlichkeiten, die wir als charakteristisch an männlichen Köpfen erkannten, auch an weiblichen, wie denen der Sappho, wiederzufinden. Um hier einen bestimmten Massstab zu gewinnen, dürfte es sich empfehlen, unsern Blick nicht wie bei Epimenides vorwärts auf den Kunstcharakter des Homerkopfes, sondern nach rückwärts zu lenken auf ein Bildniss, das sich bei den Meisten keiner besonders hohen Werth-schätzung erfreut, das aber bei einem stillen Versenken in wiederholte ruhige Betrachtung eine immer steigende An-

ziehungskraft auf mich ausgeübt hat, nemlich das Hermenbild, der Aspasia im Vatican. Auf den Reiz jugendlicher, körperlicher oder sinnlicher Schönheit hat der Künstler verzichtet. Er fasst seine Aufgabe durchaus von der geistigen Seite, und diese Auffassung macht sich um so mehr geltend, je weniger sie formell und nach aussen hervortritt. Das ganze geistige Wesen erscheint in das Innere zurückgedrängt und wie verschlossen in den einfachsten Formen. Im Gegensatz dazu macht sich in dem Kopfe der Sappho das Körperliche schon in der Kräftigkeit der gesammten Anlage stärker fühlbar, während das Streben nach „unmittelbarer Lebenswahrheit“ zwar noch nicht auf eigentliche Charakterbildung, aber doch auf eine schärfere Betonung der Individualität hinleitete.

Unter den Portraitdarstellungen des Silanion bleibt endlich noch eine übrig, welche eine besondere Betrachtung erheischt, obwohl wir nur durch eine schriftliche Nachricht von ihr Kunde erhalten haben: die Statue des Bildhauers Apollodor. Plinius (34, 81) berichtet über dieselbe: Apollodor habe sich vor allen Künstlern durch eine übertriebene Sorgfalt und durch eine missgünstige Beurtheilung seiner eigenen Werke hervorgethan, so dass er sogar häufig fertige Arbeiten vernichtet habe, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nicht zu genügen vermochte, aus welchem Grunde ihm der Beiname des Tollen (*insanum*) gegeben worden sei. Diesen Charakter aber habe Silanion in seinem Portrait wiedergegeben und nicht einen Menschen aus Erz, sondern ein Bild der Zornmüthigkeit dargestellt. In meiner Künstlergeschichte (I, 396) glaubte ich aus diesem Berichte folgern zu dürfen, dass das besondere Verdienst dieses Werkes auf dem scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit beruhen müsste und dass daher die Auffassung dieses Werkes als eine durchaus pathetische zu bezeichnen sei, allerdings schon damals mit der Beschränkung, dass es dabei immer ein Portrait bleiben musste. Es wird sich aber dieses Urtheil

auf Grund der bisherigen Erörterungen wohl feiner umschreiben und schärfer begrenzen lassen.

Zu diesem Zwecke wenden wir uns nochmals zur Betrachtung des Diomedes, und zwar nach der Seite seines geistigen Wesens zurück. In einer klassischen Stelle des Philostratos (imagg. II, 7), in welcher die Haupthelden der Griechen vor Troia mit kurzen aber schlagenden Worten charakterisirt werden, heisst es von Diomedes: τὸν δὲ τοῦ Τυδέως ἡ ἐλευθερία γράφει. Die Bedeutung dieser Eigenschaft tritt am klarsten hervor durch den Gegensatz der ἀνελευθερία, wie sie in den Charakteren des Theophrast (22) geschildert wird. Diese erscheint dort (ich weiss keinen passenderen Ausdruck) als eine Schähigkeit im gesammten Auftreten und Handeln, wie sie eines freien oder, nach unseren Begriffen, eines anständigen Mannes nicht würdig ist. Das vollste Gegenbild zu einem solchen Charakter bietet der des Diomedes; und an der Statue offenbart sich derselbe vor Allem in der Energie des Blickes: hier zeigt sich nichts von Unsicherheit oder Befangenheit, die etwa dem Blicke eines Andern auszuweichen versuchte: fest hat er seinen Gegenstand erfasst, und in der seitlichen Wendung des Kopfes spricht sich die Entschlossenheit eines Charakters aus, welcher die eigene Kraft sammelt und zusammenfasst, um den Ansprüchen, die an seine Ehrenhaftigkeit gestellt werden könnten, schnell und voll Genüge zu leisten. Die Augenbrauen sind scharf gezeichnet, aber noch nicht schmerzlich-pathetisch zusammengezogen, sondern nur so weit angespannt, um uns erkennen zu lassen, wie das innere Leben nach aussen drängt, um dort zur Geltung zu gelangen. Noch steht die innere Thatkraft unter der Herrschaft eines bestimmten Willens, wenn es auch nur einer geringen Steigerung bedürfen würde, um ein wirkliches Pathos als ein Leiden oder eine Leidenschaft zu voller Geltung kommen zu lassen. Vgl. auch Philostr.

iun. 1: ὁ δὲ τοῦ Τυδέως ἔμφρων μὲν, ἔτοιμος δὲ τὴν γνώ-
μην καὶ τὸ δραστήριον προτείνων.

Die formale Verwandtschaft zwischen dem Diomedes und dem sogenannten Alkibiades erstreckt sich auch auf die geistige Auffassung: auch hier der gleiche energische Blick, das gleiche Heraustreten aus der geistigen Ruhe, das nur hier durch die Anforderungen einer bewegten Handlung noch näher motivirt erscheint. Ja, wenn wir uns in das geistige Empfinden versenken, welches diese beiden Werke beherrscht, so werden wir leicht inne werden, wie dieselben unter der Masse antiker Sculpturen eine eigenartige, ziemlich abgesonderte Stellung einnehmen. Mit welchem Ausdrücke aber sollen wir dieselbe bezeichnen und uns anschaulich machen? Die Ausdrücke wechseln; die Eigenschaften aber, zu deren Bezeichnung sie in einer bestimmten Zeit angewendet werden, kehren zuweilen in andern Zeiten und an andern Orten, wenn auch nicht in völliger Uebereinstimmung, doch in verwandter oder analoger Auffassung wieder; und so dürfen solche Bezeichnungen als termini technici wohl vergleichsweise als Stützpunkte der Verdeutlichung herangezogen werden.

Vasari und andere Schriftsteller seiner Zeit gebrauchen mehrfach zur Bezeichnung eines besonderen künstlerischen Charakters den Ausdruck Terribilità. Robert Vischer, der in seinem Buche über Luca Signorelli ausführlich über die Bedeutung dieses Wortes handelt, bemerkt dabei (S. 200 ff.): „Terribile“ hat bei Vasari zweierlei Bedeutung. Bald heisst es einfach so viel als das deutsche „Schrecklich“ oder in freierer Uebersetzung „Wilderhaben, Gewaltig, Grossartig“; bald ist seltener Weise das Gepräge der Lebenswahrheit damit gemeint, der täuschende Schein der Persönlichkeit, den der Künstler einer Gestalt, einer Büste, einem Portrait zu verleihen weiss.“ So legt Vasari einem Bildnisse als eine Eigenschaft bei: una terribilità tanto grande, che e' pare che la sola parola manchi a questa figura; von einem andern sagt er: nel viso

animo, forza, prontezza e terribilità; oder er spricht von der terribilità e grandezza eines Werkes, ja noch allgemeiner von der terribilità dell'arte oder dem terrore d'arte. Zu recht lebendiger Veranschaulichung des Begriffes mag nur an Verrocchio's Reiterbild des Coleoni in Venedig erinnert werden. Eine deckende Uebersetzung durch ein einzelnes Wort ist hier kaum möglich. Nur andeutend und annähernd liesse sich etwa von der „Leibhaftigkeit“, dem Packenden der Erscheinung reden, besonders wenn wir die Bedeutung durch eine bestimmte Beschränkung zu erläutern suchen. Die ideale Wahrheit, welche in der geistigen Erhabenheit der Schöpfungen eines Phidias, aber nicht weniger auch in der formalen Schönheit eines Polyklet herrscht, ist durchaus verschiedener Art. Sie erscheint dort wie durch einen leisen Schleier verhüllt und in dieser Zurückhaltung oder Verklärung auch in ihren Formen verallgemeinert: sie giebt von den Formen im Einzelnen nur so viel, als für das geistige Bild erfordert wird. Bei der „Leibhaftigkeit“ handelt es sich vielmehr um die Unmittelbarkeit des Heraustretens aus dem Zustande, sagen wir zunächst nur: der geistigen oder künstlerischen Ruhe; und im engsten Zusammenhange damit steht das Fixierende des Blickes, die feste Richtung des Auges, die seitliche Wendung des Kopfes. Wir mögen uns dabei an die von abstracter Ruhe abweichende Kopfhaltung der ludovisischen Hermen erinnern oder auch an den Herakles mit dem kleinen Telephos. Lehrreich dürfte hier auch die Vergleichung einer nackten Kriegerstatue der Villa Albani (Nr. 604; Helbig Nr. 824) sein. Flasch (Bull. 1873, p. 10) bezeichnet die Gestalt geradezu als einen Doryphoros. Der Kopf ist antik, sollte er aber, wie zuversichtlich behauptet wird, auch nicht ursprünglich zugehörig sein, so lehrt doch die moderne Zusammensetzung durch den Augenschein, wie gerade durch diese Wendung des Kopfes nach aussen und etwas nach oben das Wesen der ganzen Persönlichkeit verändert erscheint,

wie der Ausdruck der Ruhe in den Charakter der Leibhaftigkeit, der Terribilità übergeleitet wird. So ungefähr möchten wir uns einen Achilleus des Silanion vorstellen. Und ist nicht auch der Diomedes, nach Flasch in seinem Körper ebenfalls ein Doryphoros, erst durch die Wendung zu einem „leibhaftigen“ Diomedes geworden?

Nach dieser längeren Abschweifung kehren wir wieder zum Bilde des Apollodor zurück, in dem Silanion nicht *hominem ex aere fecit, sed iracundiam*. Das Lob ist offenbar ein epigrammatisches; aber die Spitze wird jetzt ohne Weiteres verständlich: sie beruht offenbar in dem fast erschreckenden Ausdrucke der Terribilità, der Leibhaftigkeit der Erscheinung, in welcher der aussergewöhnliche Charakter der Persönlichkeit dem Beschauer im Bilde entgegentrat. Wollen wir uns aber von dem Eindrucke eines solchen Werkes wenigstens annähernd eine Vorstellung machen, so besitzen wir dazu ein Mittel in der Vergleichung des Bildes einer andern Persönlichkeit aus dem Alterthum. Ungefähr Zeitgenosse des Apollodor und in manchen Sonderbarkeiten des Charakters ihm nicht unähnlich war Antisthenes, der Stifter der Kyniker, von dem uns ein durch Inschrift beglaubigtes Bildniss in einer vaticanischen Herme (Pcl. VI, 3; Visconti Icon. gr. I, 22, 1—2) erhalten ist: ein Charakterbild von seltener Lebendigkeit. In ihm haben wir nicht geradezu die personifizierte *iracundia*; wohl aber können wir sprechen von einer Personification, einer Verkörperung der kynischen Philosophie in ihrer Rücksichtslosigkeit, ihrer Verachtung des Irdischen und Vergänglichen, in ihrem einseitigen Unabhängigkeits-, Freiheits- und Tugendbegriff, und das in voller Leibhaftigkeit der Erscheinung. Durch welche künstlerische Mittel ist aber diese Wirkung erreicht? In der Malerei folgt auf Polygnot, den Maler des Ethos, Parrhasios aus Ephesos, dessen Verdienst in der Weiterentwicklung seiner Kunst man in einer Vertiefung der psychologischen Auffassung hat erkennen

wollen: nicht ganz mit Recht. Vielmehr leitete er dieselbe nur ein durch die Begründung der Physiognomik. Dieses Element aber ist es, welches auf dem Gebiete der Plastik uns entgegentritt im Bildnisse des Antisthenes: in dem ganzen Habitus der äusseren Erscheinung, in dem vernachlässigten Bart und Haar, in der Verdrossenheit des Mundes, in den Formen und der Zeichnung der Stirn, der Augenbrauen, in der Richtung des Blickes. Der Künstler geht nicht mehr ausschliesslich von einer allgemeinen geistigen Idee aus, sondern von dem physiognomischen Bilde, welches allerdings sich wieder zu geistiger Höhe erheben lässt, wobei wieder verschiedene Abstufungen sehr wohl möglich sind. Erinnern wir uns hier nochmals an das Bildniss des Platon, so werden wir unsere früheren Bemerkungen über dasselbe nur durch die zuletzt gewonnenen Anschauungen zu ergänzen brauchen, um die besondere Art dieser Portraitbildung in den allgemeinen Zusammenhang einzuordnen. Auch bei ihr bildet das Physiognomische die Grundlage; aber das Individuell-Portraitmässige ist stärker betont und tritt uns, allerdings vielleicht nur in Folge der geringen Ausführung der uns erhaltenen Wiederholungen, sogar in einer gewissen Nüchternheit entgegen. Bei Antisthenes macht sich von vorn herein der ausgesprochene Charakter einer aussergewöhnlichen Persönlichkeit weit entschiedener geltend, welche geradezu einladet, das Einzelne nach der Seite des Typisch-Charakteristischen zu verallgemeinern.

Endlich noch ein Wort über Silanions sterbende Iokaste! An dem Gesicht derselben soll der Künstler dem Erz Silber beigemischt haben, *ὅπως ἐκλιπόντος ἀνθρώπου καὶ ματαιομένου λάβῃ περιφάνειαν ὁ χαλκός*. An eine eigentlich malerische Wirkung ist bei den engen Grenzen der Bronze-technik doch schwerlich zu denken. Eben so wenig liegt es nahe zu glauben, dass mit dem technischen Verfahren eine psychologische Vertiefung in der Darstellung des Todes-

schmerzes und des Sterbens bezweckt wurde. Legen wir dagegen den Nachdruck auf das Wort *περιφάνεια*, so werden wir wieder auf den Begriff der *Terribilità dell' arte* zurückgeführt, die zu betonen in diesem Werke um so näher gelegt war, als der Gegenstand selbst beim Beschauer das Gefühl eines gewissen Grauens und Entsetzens zu erregen geeignet erscheinen musste.

Aus der Betrachtung der Monumente, aus der Prüfung der schriftlichen Nachrichten und aus der Verbindung dieser beiden Quellen hat sich eine Reihe von Punkten ergeben, aus denen wir jetzt versuchen müssen, so weit als möglich, ein einheitliches Bild zu gestalten.

Die Zeit des Silanion ist durch die Erörterungen von Michaelis näher dahin bestimmt worden, dass die Anfänge seiner Thätigkeit etwa bis 370 v. Chr. hinaufgerückt werden dürfen. Die stylistische Betrachtung zunächst der Diomedesstatue ergab, dass dieselbe in formaler Beziehung von einem Einflusse der Kunst eines Praxiteles und Lysipp noch unberührt war. Wenn die Thätigkeit dieser Künstler kaum früher begann, als die des Silanion, so vermochte sich doch ihr Einfluss nicht sofort in so entschiedener Weise geltend zu machen, dass derselbe für Silanion nothwendig hätte bestimmend sein müssen, um so weniger, als ausdrücklich berichtet wird, dass er ohne Lehrer berühmt geworden sei. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, dass er sich dem Einflusse der älteren ihn umgebenden Kunstübung habe entziehen können oder entziehen wollen. Damals herrschte noch der Einfluss des Polyklet, der in formaler Beziehung sich auch auf die attische Kunst erstreckte und in der Statue des Diomedes offen vor Augen liegt. Aber von den Formen unabhängig ist der dieselben erfüllende innere Geist, der sich gerade bei einem ausserhalb des eigentlichen Schulzusammenhanges stehenden Künstler, ich will nicht sagen, in einer

durchaus einseitigen, aber doch in einer eigenartigen, scharfen Betonung geltend machen mochte. Sehr analoge Erscheinungen treten uns bei einem etwas älteren, aber mit Silanion sich noch berührenden Künstler, bei Kephisodot entgegen. In formaler Beziehung hängt seine Kunst noch eng mit der des Phidias, als ein Ausfluss derselben zusammen. Aber in diese Formen tritt ein neuer Geist ein, eine durchaus neue Entwicklung nach der Seite des Empfindens, wenn dieselbe auch erst in den Werken seines Sohnes, des Praxiteles, zu vollem Durchbruch und zu allseitiger Entfaltung gelangt.

Dieses Empfinden dürfen wir wohl als ein überwiegend weibliches Element bezeichnen, und suchen wir nach einer Analogie auf dem Gebiete der Poesie, so dürfen wir etwa von einer stimmungsvollen Lyrik reden. Eine solche liegt der Kunst des Silanion fern, ja selbst die reine, man möchte sagen abstracte Idealität, wie sie sich im Götterbilde verkörpert, ist in seiner Kunst nicht vertreten. Es überwiegt ein Zug männlicher Kräftigkeit: der Blick richtet sich auf die Wirklichkeit; die ältere geistige Ruhe und Stille steigert sich zu männlicher Energie, zum Heroenthum, zur Charakterbildung in der Richtung, die wir annähernd uns durch den Begriff der Terribilità zu veranschaulichen versucht haben: annähernd; denn an sich liegt dieser nicht ganz so im Wesen der antiken Kunst, wie in dem der neueren. — So sehr sich aber in der Kunst des Silanion ein persönliches Element geltend gemacht haben wird, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass auch die scharfumrissenste Persönlichkeit sich nie ganz aus dem historischen Zusammenhange herauslösen und völlig isoliren lassen wird. Denken wir nur an Myron und seine vivida signa, so werden wir allerdings selbst bei seinem Diskobel kaum von Terribilità zu sprechen wagen: so sehr ist das Werk auf idealer Grundlage aufgebaut; nicht aber werden wir leugnen dürfen, dass in demselben gewisse Elemente oder Keime verborgen liegen, welche eine Ent-

wicklung nach dieser Seite gestatteten, ja fast nöthig machten. So finden wir in der That gegen die Zeit des Silanion einen Künstler Demetrios, der, wie es scheint, entschieden naturalistische Tendenzen verfolgte, welche vielleicht nur, weil verfrüht, ohne nachhaltigen Einfluss blieben. Auch der physiognomischen Studien des Parrhasios mag hier nochmals gedacht werden. Nach solchen Vorgängen mochte sich die Richtung des Silanion dem Gange der Entwicklung wohl einfügen, indem er die Lebendigkeit des Myron von dessen idealen Grundanschauungen loslöste und zur Terribilität überleitete, welche von dem unmittelbaren Bilde der leiblichen Erscheinung ausging und im Bildnisse die individuelle, portraitmässige Charakteristik in den Vordergrund stellte. — Wenn trotzdem die Kunst des Silanion keine directe Weiterentwicklung erfuhr, so liegt der tiefere Grund dieser Erscheinung in dem idealen Grundcharakter, welcher die griechische Kunst auch in der Folge noch durchdrang und durchaus beherrschte. Das natürliche durch die Zeit gegebene Streben nach grösserer Lebendigkeit und innerer Erregung schlägt andere Wege ein: es steigert sich einerseits von der Kunst des Skopas ausgehend zu eigentlichem Pathos, andererseits im Anschluss an Lysipp zu realistischer Charakterauffassung. Um aber zu einem Charakterbilde zu gelangen, wie es das des Demosthenes ist, welches uns den Mann zeigt, nicht nur wie er ist, sondern auch was und wie er es geworden ist, war eine Zwischenstufe nöthig, welche überhaupt das Persönliche, Individuelle zum Ausgangspunkte nahm. Hier ist es, wo die Kunst des Silanion nicht etwa nur wie zufällig ihre Stelle findet, sondern mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit ergänzend in die allgemeine Entwicklung eingreift.

Ich habe meine Arbeit als eine kunstgeschichtliche Studie bezeichnet, deren Schlussergebniss vielleicht im Widerspruch mit den einleitenden Betrachtungen zu stehen scheint. Ohne

auf die Durchführung eines im Voraus festgestellten Endzieles hinarbeiten, habe ich mich von den Dingen leiten lassen, wie sie sich mir während der Untersuchung gerade darbieten, und manche meiner ersten Vorstellungen und Gedanken sind dadurch mehrfach verschoben oder in ein anderes Licht gerückt worden. Wenn dennoch die verschiedenen Betrachtungen schliesslich zu einer gewissen einheitlichen Abrundung gelangt sind, so darf doch nicht vergessen werden, dass dieses Ziel zu einem nicht geringen Theile auf Grund hypothetischer Combinationen erreicht worden ist, die vorläufig noch gewagt und künstlich, wenn auch hoffentlich nicht gekünstelt erscheinen mögen. Mancher einzelne Punkt mag hier in der Folge noch mannigfache Berichtigungen und Umgestaltungen erfahren müssen: ist indessen der rechte Weg in der Hauptsache nicht völlig verfehlt, so werden sich ebenso nachträglich mannigfache Bestätigungen der Grundanschauungen ergeben, die sich bei einer ersten, auf bestimmte engere Gesichtskreise gerichteten Untersuchung leicht der Aufmerksamkeit entziehen.
