

# Zur Geschichte der Renaissance - Herme

von

Alfred Meyer.

Es war ein Lieblingsgedanke der Renaissance, in ihren grossen Bildhauern einen neuen Phidias oder Lysipp, in ihren Malern einen zweiten Zeuxis oder Apelles zu begrüessen. — Kaum minder illegitim, als diese vermeintliche Nachkommenschaft der antiken Künstler, muss innerhalb einer Reihe streng archäologischer Untersuchungen die folgende kunsthistorische Studie erscheinen, sowohl in ihrem Gegenstand, wie in ihrer Methode! Die Gestaltenwelt, der sie gewidmet ist, trägt im Hinblick auf das Stoffgebiet der classischen Archäologie ihren Geschlechtsnamen mit Unrecht, ja ihre »antikische Art« ist für den Alterthumsforscher eine ununterbrochene Kette archäologischer Irrthümer, und die im Folgenden angewandte kunsthistorische »Methode« kann sich innerhalb der eng bemessenen Grenzen, in welche hier ein kaum zu erschöpfendes Thema zu bannen ist, nicht wohl derjenigen Gründlichkeit befleissigen, in der die kunstgeschichtliche Disciplin die ältere Schwesterwissenschaft so gern als Meisterin anerkennt. Aber gerade die »archäologischen Irrthümer« bilden in der Geschichte jener gewaltigen Cultur- und Kunstepoche, die man als eine »Wiedergeburt der Antike« bezeichnet, vielleicht das grösste und lehrreichste Capitel, in welchem vorerst auch noch ein unvollkommener Beitrag eine Stätte erbitten kann.

---

An die Entstehung der Hermen knüpft sich bekanntlich eine Streitfrage, welche die Urgeschichte alles künstlerischen Schaffens berührt. Die Thätigkeit des Bildners bleibt bei der antiken Herme im wesentlichen auf die Wiedergabe des menschlichen Kopfes beschränkt. War dies in der Genesis der griechischen Kunst ein Gebot des Cultus, oder eine Folge künstlerischer Unbeholfenheit, welche der

Nachbildung einer ganzen Figur noch auswich und sich mit der Darstellung des Bezeichnendsten und Wichtigsten an ihr begnügte? Ging die Darstellung in Hermenform dem Götterbild in voller Gestalt als Vorstufe voran, oder als Abkürzung parallel? —

Allzu scharf zugespitzt, dürfte sich diese Frage wohl niemals endgiltig beantworten lassen. In der rein künstlerischen Entwicklung können der Pfeiler mit menschlichem Kopf und das Idol, welches die ganze Gestalt verkörpern will, nebeneinander bestanden haben, ohne von einander abhängig zu sein, obgleich hier wie dort »das Haupt für den Künstler auch das Hauptstück war«. Ein Bildner, welcher den Kopf erkennbar darzustellen vermochte, durfte auch vor der Andeutung der Arme und Beine nicht zurückschrecken. Verzichtete er auf diese, so geschah es nicht unter dem Zwang künstlerischen Unvermögens, sondern lediglich unter dem Einfluss religiöser Tradition oder aber tektonisch gegebener Bedingungen, jedenfalls in dem vollen Bewusstsein, etwas zu schaffen, wofür die Natur kein unmittelbares Vorbild gewährt. In diesem Sinne ist die Herme eine von der Entwicklung der Statue völlig zu trennende selbständige plastische Kunstform, deren organischer Bestandtheil sich zu dem anorganischen ähnlich verhält, wie etwa das Capital zum Säulenschaft.

Dies ist wenigstens der Gesichtspunkt, für welchen es allein möglich wird, die Geschichte der Herme kunsthistorisch zu verfolgen, wobei freilich auch ihre Definition weiter gefasst werden muss, als bei Winckelmann: ihr Wesen besteht dann in der Vereinigung eines menschlichen oder thierischen Oberkörpers mit einem tektonischen pfeiler- oder consolenartigen Gebilde.

Schon für die Theorie lässt diese Aufgabe eine kaum übersehbare Fülle von Varianten zu. Der Oberkörper kann an sich vollständig oder, besonders durch Ausschluss der Arme, unvollständig sein, er kann den Kopf, das Bruststück, die Halb- oder die Dreiviertel-Figur zeigen, in allen Phasen zwischen statuarischer Ruhe und malerischer Bewegung; der tektonische Theil ist allen Stilwandlungen pfeiler- und consolenartiger Stützen und ornamentaler »freier Endigungen« zugänglich; die Junctur darf gänzlich fehlen, oder aber durch das Gewand oder selbständige Schmuckformen, wie Tuchgehänge, Blattwerk, Guirlanden, Masken u. s. w. nur verdeckt werden, sie vermag aber auch einen gleichsam organischen Process zu spiegeln, indem der menschliche Körper in das pfeilerartige Gebilde wie bei allmählicher Versteinerung hinüberwächst. Die letzte Consequenz dieser Vorstellung ist es, wenn der Pfeiler unten wiederum in Menschen- oder Thierfüsse ausgeht: eine Zwischenstufe zwischen

Herme und Statue, auf welcher die erstere ihr eigentliches Wesen der obigen Definition gemäss bereits einbüsst und nur noch als Spielart der freien künstlerischen Phantasie erscheint. --

Schon in ihrer Heimath, auf griechischem Boden, begann die Herme dieses gestaltenreiche Leben, denn die Verlockung zu demselben war vorhanden, sobald der strenge Grundtypus des unverjüngten, oben in einen Kopf ausgehenden Pfeilers mit seinen zum Aufhängen von Kranzspenden bestimmten seitlichen Vorsprüngen verlassen wurde, sobald der Kopf dem ganzen Oberkörper zu weichen begann, der Pfeiler zusammenschrumpfte und unter dem herabhängenden Gewand für den Gesamteindruck nur etwa noch wie ein höheres Postament wirkte. Dies erfolgte schon früh in Griechenland selbst. Pausanias berichtet aus Phigalia<sup>1)</sup>: »*Ἐν δὲ τῷ γυμνασίῳ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἑρμοῦ ἀμπεχομένῳ μὲν ἔοικεν ἰμάτιον, καταλήγει δὲ οὐκ ἐς πόδας, ἀλλὰ ἐς τὸ τετράγωνον σχῆμα*«, und so zeigen es — um nur einige Beispiele aus der ersten Blüthezeit anzuführen — die Hermen der Athena<sup>2)</sup>, des Hermes und des Bacchus(?) in der Villa Ludovisi. Auch unter den zahlreich erhaltenen Nachbildungen archaischer Formen in den Hermen spätgriechischer und römischer Arbeit ist neben dem strengen Grundtypus des »*τετράγωνον σχῆμα*« auch die obige Abwandlung gut vertreten, zuweilen selbst schon mit einem leisen Anklang an die Stilrichtung der Grottesken. Im Ganzen aber können sich diese Bildungen mit der Gestaltenfülle der Renaissance-Herme doch auch nicht annähernd messen.

Die Herme zählt auch nicht zu denjenigen Kunstformen der Antike, deren »Wiedergeburt« in der Renaissancezeit ein wenn auch kümmerliches, so doch unverkennbares »Nachleben« im Mittelalter voranging. Wohl zeigen die mittelalterlichen Fabelgestalten die Glieder der verschiedenartigsten Lebewesen unter sich und mit rein ornamentalen Formen verbunden, aber diese formalen Analogien führten hier meines Wissens nirgends zu einer der Herme entsprechenden Bildung, und auch die häufig so seltsamen Gesellen, welche in der Architektur und im Kunstgewerbe des Mittelalters an Stelle der Säule die Function des Tragens ausüben, erscheinen fast durchgängig in ganzer Gestalt und können ihren Stammbaum demgemäss wohl bis zu den antiken Atlanten, nicht aber bis zu den Hermen und Termini zurückführen.

1) Lib. VIII. 39, 4. vgl. Diog. L. V, 82.

2) Schreiber, Ant. Bildwerke d. Villa Ludovisi. Lpzg. 1880. Nr. 60, 55, 3, vgl. Abbild. *Mon. dell' Inst.* X. tv. 56, 3; 56, 4; 56, 2. Helbig, Führer d. d. öffentl. Samml. Roms: *Museo Boncompagni* Nr. 856; 857; 858.

Um so überraschender ist die Rolle, welche die Herme in der decorativen Kunst der Renaissance spielt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist sie in Italien, in Deutschland, in Frankreich, in Spanien gleichmässig heimisch, zählt in der Architektur, in der Sculptur, ja selbst auch in der decorativen Malerei, besonders aber auf fast allen Gebieten des Kunstgewerbes, zu den beliebtesten und häufigsten Schmuckmotiven, und ist in so zahllosen Variationen vertreten, dass der Versuch, dieselben auch nur irgend erschöpfend zu classificiren, müssig und wohl auch undurchführbar wäre. Es ist nur möglich, einerseits einzelne grosse stilistische Hauptgruppen zu sondern, und andererseits einzelne völlig individuelle Schöpfungen nachzuweisen, welche in ihrer Eigenart für die Beurtheilung ähnlich willkürlicher Phantasiespiele einen kunsthistorischen Anhalt gewähren.

Einen verhältnissmässig sicheren Weg hierzu zeigen die Nachbildungen und Entwürfe von Hermen im Holzschnitt und im Kupferstich, und sie geben auch über die schwierige Frage, wie die Vorstellung von der antiken Herme in der Renaissance allmählich gewachsen ist und zu Neubildungen führte, zwar nicht vollständigen aber doch beachtenswerthen Aufschluss. —

Das neue Leben, welches die Herme im sechzehnten Jahrhundert beginnt, fliesst aus dreifacher Quelle. Vielleicht am wenigsten ergiebig ist ihre rein archäologische Wiederbelebung als Symbol der Gottheit, wesentlicher erscheint ihre Bedeutung in der decorativen Formensprache der Plastik und Architektur als eine der Karyatide verwandte Stütze, am fruchtbarsten vielleicht wurde für sie diejenige Richtung der lediglich ornamentalen Phantasie, welche in den Grottesken zum Siege gelangt.

Bei der Knappheit des hier zu Gebote stehenden Raumes mögen hier für jede dieser drei Sphären des künstlerischen Schaffens nur einzelne bezeichnende Beispiele genügen!

In dem archäologischen Traumbild, welches die nach 1485 von dem Dominicaner Francesco Colonna verfasste, 1499 in Venedig gedruckte *Hypnerotomachia Poliphili* entwirft, fehlen auch Hermen nicht. Bei der Gestalt des »*hortulano custode*« mochte dem Verfasser ein antiker Pan vorgeschwebt haben, und die Illustration seiner Worte: »*Sopra la plana della . . . ueneranda Ara rigidamente rigoroso promineua el rude simulacro del hortulano custode, cum tutti gli sui decenti & propriati isignü*« zeigt über einem nach unten verjüngten Pfeiler den nackten Oberkörper eines bärtigen Mannes, welcher in der erhobenen Rechten einen Stab, in der Linken eine Schale hält. Bezeichnender noch ist der Holzschnitt, welcher das beim Festzug von

den Panisken und Satyrn (*»aegipani & procaci satyri«*) im Wagen emporgehaltene Götterbild im wörtlichen Anschluss an die Beschreibung darstellt: *»uno monstro rudemente exciso in ligno, & inaurato, effigiato humano uestisto. Dal tricapo fino alla diaphragma solamente il residuo in quadrato acuminatisce alla parte infernate demigrana in una gulatura basiale, cum uno latastrello, cum una antiqua foliatura nel sito brachiale, cum uno pomo al pecto. Et nel medio dil quadrato nella parte più lata appareua lo ithyphallio signo«*.

Ein zweites Beispiel für diese archäologische, auf das Symbol als solches beschränkte Auferstehung der antiken Herme sei der deutschen Kunst entlehnt! Der römische Terminus war im Kreis der nordischen Humanisten heimisch. Im Anschluss an die Sage, welche sich an den Tempel des Jupiter Optimus Maximus auf dem Kapitol knüpft, hatte Erasmus von Rotterdam den Terminus mit dem Wahlspruch *»Cedo nonnulli«* zu seinem Zeichen erkoren, und Holbein stellte ihn in den Mittelpunkt seines herrlichen Titelholzschnittes für die Gesamtausgabe der Werke des Freundes, sowie des ebenfalls für diesen bestimmten Entwurfes eines Glasgemäldes, welcher in Basel bewahrt wird<sup>1)</sup>. Der armlose Oberkörper geht hier in ein kurzes, sich verbreiterndes Pfeilerstück über, welches die Inschrift *»Terminus«* trägt. Im Holzschnitt liegt dem jugendlichen Kopf wohl eine Reminiscenz an einen antiken Satyrtypus zu Grunde, aber dieselbe verschwindet unter dem frischen Hauch selbständigen Lebens: die Augen blitzen, das lockige Haar fliegt wie vom Wind bewegt, der breite Mund scheint nicht zum Grinsen, sondern zu sarkastischer Bemerkung geöffnet. Klug ist auch der Ausdruck des unbärtigen Profilkopfes beim Terminus auf der Baseler Zeichnung, der, nicht mehr antikisierend, porträthafte Züge trägt.

Jener berühmte Holzschnitt gewährt in der Geschichte der Herme auch für die beiden anderen oben aufgestellten Gesichtspunkte Anhalt. Der *»Terminus«* in der Mitte ist lediglich das Attribut des Erasmus, ein Symbol ohne tektonische Function. Anders die beiden Hermen am *»Gehäus«*. Sie sind Vertreter jenes zweiten Gestaltenkreises, aus welchem die Renaissance bei der Bildung ihrer Hermen Nahrung schöpfte, Träger des Gebälkes, Nachkommen antiker Telamonen. Und unten, als seitliche Einfassung der Schrifttafel, dienen zwei jener seltsamen Zwittergeschöpfe, deren Zusammensetzung aus einem weiblichen Oberkörper, geschupptem Fischleib und Akanthusblättern im Anschluss an antike Nereiden der Welt der Grottesken entnommen ist.

1) *Dessins d'ornements* de Hans Holbein. Texte par Edouard His. Paris. 1886. Pl. IV.  
Festschrift für Overbeck.

Dieses Blatt ist in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts entworfen. Eine lange, reichhaltige Entwicklungsphase der Renaissance-decoration trennt es von den Holzschnitten der Hypnerotomachia, und in dieser Entwicklung vollzog sich auch diejenige der Herme als tektonisches Glied und als Grotteskenornament, für welche Holbein's Titelblatt schon das Stadium der Reife vor Augen führt.

Die Ausbildung der tektonisch fungirenden Herme spiegeln besonders die Illustrationen zu den theoretischen Schriften über die Baukunst. Die von Vitruv ausgesprochene antike Anschauung, welche die Säulenordnungen mit dem Menschen in Parallele setzt, fordert eine anthropomorphe Bildung geradezu heraus, zu welcher ja die Antike in ihren Karyatiden und Telamonen auch schon selbst gelangt war. Die bildlichen Erläuterungen zu Vitruv's Angaben hierüber verdienen hier freilich meist nur soweit Beachtung, als sie zeigen, welche Vorstellungen die Renaissance mit einzelnen den Hermen analogen Gestaltenkreisen des Alterthums verband. Die erste Ausgabe Fra Giocondo's von 1511 (Venedig) sucht sich dabei offenbar auf antiken Boden zu stellen. Ihre Frauen in durchscheinendem Chiton, mit gelöstem Haar, sind als Karyatiden antiker empfunden, als ihre in überreiches Renaissancekostüm gehüllten Schwestern im Komasker Vitruv von 1521, und auch die »Perser« stehen bei Fra Giocondo trotz ihrer seltsamen Tracht der Antike doch noch näher als die wüsten Gesellen bei Cesare Cesariano. In dessen Ausgabe gesellt sich zu den Illustrationen der Karyatiden selbst ferner bereits eine Abbildung, welche äusserlich schon eine nähere Beziehung zur Herme besitzt: eine canellirte Säule, die statt des Capitales einen weiblichen Kopf trägt, die »*cariatum colunarum cōmutatio*«. Auch Caporalis Vitruv von 1536 (Perugia) zeigt neben den noch störrischer gewordenen Karyatiden und Atlanten diese Figur, aber schon in einer bezeichnenden Modification: es ist nicht mehr nur, wie 1521, der Hals, sondern bereits auch ein Theil der Büste dargestellt. Hermen selbst finden sich im Anschluss an diese Textstelle jedoch erst in der deutschen Vitruv-Ausgabe des Rivius<sup>1)</sup> von 1548. Dessen »fürmalung künstlicher Seulen von bildwerck, wie solche diser Zeit bey den Welschen im brauch«, ist lediglich eine Uebersichtstafel über Hermenformen. Auf Originalität haben dieselben freilich keinen Anspruch. Schon Reimers<sup>2)</sup> hat darauf aufmerksam gemacht, dass im Vitruv des Rivius bei der bildlichen Erläuterung der Karyatiden die Holz-

1) Vitruvius Teutsch . . . durch Gualth. H. Rivium. Nürnberg; J. Petrejus 1548.

2) J. Reimers, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München und Leipzig. 1890. S. 42.

schnitte der italienischen Vitruvausgaben benutzt sind. Auch diese Hermen gehen auf italienische Muster, auf Stiche Agostino Veneziano's und Sebastiano Serlio's, zurück. Aus der Hermensuite des ersteren von 1536 ist das bei Bartsch Nr. 304, Passav. 72, verzeichnete Paar wiedergegeben: die eine in Profilansicht, zusammengesetzt aus dem nackten, armlosen Oberkörper eines Jünglings und dem Stamm einer Palme<sup>1)</sup>, die andere, en face, der völlig in einen Mantel gehüllte Oberkörper eines mit Turban geschmückten Mannes, verbunden mit einem starken Baumstamm. Vier weitere Hermen konnte Rivius den 1537 in Venedig edirten »*Regole generali di architettura*« Serlio's entnehmen. Zwei finden sich<sup>2)</sup> auf dem dortigen Titelblatt: ein männlicher und ein weiblicher Oberkörper ohne Arme, durch ein symmetrisch gelegtes Akanthusblatt mit dem Pfeiler vereinigt, die beiden anderen sind Serlio's Entwürfen zu den Kaminen »jonischer« und »korinthischer« Ordnung entlehnt, die »jonische« eine schon monströse Bildung: eine schön geschwungene Stütze mit weiblichem Kopf und Krallenfüßen, von einem unterhalb der Brust beginnenden, unten umschnürten, sackartigen Gewandstück ummantelt; die »korinthische« mit deutlichem Anklang an die ephesische Diana, oben mit weiblichem Haupt und vier Brüsten, aber ohne Arme, unten mit nackten Füßen, am Körper mumienartig verhüllt und von kreuzweis gelegten Bändern umwunden. Bereits Serlio selbst war seinem Text zufolge bei diesen Entwürfen von der »matronalen« Bildung der jonischen und der »jungfräulichen« Erscheinung der korinthischen Säule ausgegangen. In diesem Zusammenhang sind sie auch bei Rivius als Illustrationen zu den Vitruvianischen Säulenordnungen verwertet. — Zweifellos liegen einigen der Karyatiden und Atlanten in den Vitruvausgaben und einzelnen Hermen Agostino Veneziano's unmittelbar antike Vorbilder zu Grunde. Für die Herculeshermen des letzteren [Bartsch 301, Passav. 69] und für seine von Rivius entlehnte beturbante Herme hat schon Thode<sup>3)</sup> auf die Hermen der Villa Ludovisi und auf zwei Neapeler Antiken<sup>4)</sup> hingewiesen, für die übrigen aber, wie auch für die Karyatidenfassade<sup>5)</sup> Marcanton's [Bartsch 538, Passav. 279], glaubt

1) Diese Herme ist zweifellos einer Antike nachgebildet. Sie findet sich auch auf einer Federzeichnung des Polidoro da Caravaggio in der Samml. Morelli, vgl. *Collez. di quar. disegn. scelt. di Morelli. ed. Frizzoni*, Milano 1886. Tav. XXI. rechts unten.

2) Im Gegensinn.

3) Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's. Leipzig. 1881. a) »Stiche, welche antike Werke mit Absicht auf Treue wiedergeben.« 2. Agostino Veneziano Nr. 16a—d.

4) Gerh. u. Panofk. Neapels A. B. I. Nr. 113; Gerh. A. B. 102, 6. Neap. Mus. vgl. Clarac Pl. 874 A. Nr. 2223 B.

5) Thode a. a. O. Marcanton Nr. 4.

er im Gegensatz zu Passavant auf die Entdeckung des antiken Musters verzichten zu müssen<sup>1)</sup>. So möge auch hier der Hinweis auf die drei Specimina genügen, welche bereits Rivius als Erläuterung der Vitruvianischen Stelle anführt<sup>2)</sup>, und welche, obgleich selbst nicht unmittelbar den Hermen zuzuzählen, auf die Hermenbildungen der Renaissance nachweislich einen grossen Einfluss geübt haben. Am meisten gilt dies wohl von den »zwen Satyri im hauss Bartholomei a Valla, die fruchtkorb für Kapiteel tragen«, den beiden so häufig gezeichneten Panstatuen, welche aus dem Hof des Hauses Valle in den des capitolinischen Museums gelangt sind<sup>3)</sup>. An die jetzt beim Eingang der »Sala rotonda« im Museum des Vaticans aufgestellten Telamonen<sup>4)</sup>, welche Rivius als »zweyer juden bossen bildnuss« anführt, gemahnt bei den Renaissancehermen nur der nicht selten verwerthete ägyptische Kopfschmuck. Die »zwey bildt alter Gefangener im Palast der Columneser« (Palazza Colonna<sup>5)</sup>) haben mit den ihnen verwandten Gestalten der Triumphbögen auf die Renaissance-

1) Eine Aufzählung der antiken Karyatiden, Atlanten und Hermen, welche um 1530 das Auge der Renaissancekünstler auf sich ziehen konnten, würde den Rahmen dieser Studie wesentlich überschreiten. Der Aufschluss, welchen hierüber etwa die Publicationen des Aldrovandi, des Vaccarius, des J. B. de Cavalleriis, des Lafreri und der Codex Pighius gewähren, dürfte keineswegs ausreichen, wie schon das Ergebniss der Forschungen von Michaelis bezeugt. Vgl. Römische Skizzenbücher Marten van Heemskerck's und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts. Jahrb. d. Kais. archäol. Inst. 1891 S. 125 ff. u. S. 218 ff. 1892 S. 83 ff.

2) a. a. O. S. XVIII. Rivius sagt: »Nach der meinung solcher Seulen sind mit weniger andere bildwerck von den Römern nachgemacht worden, dann wie vor von der Caryatischen Seulen gemeldet worden, dann solche auch noch biss auff dise Zeit unter andern Römischen antiquiteten gefunden werden, als zu Rom im Pallast der Columneser stend noch heutiges tags zwey bildt alter gefangener augenscheinlicher Gestalt, dessgleichen zu Tyburt zweyer juden bossen bildnuss, yeder zwelf werckschuch hoch. Dise achten wir für zwen Pfosten eins thuer gestels, sind umb das haubt mit Egyptischen bundt geziert. so werden auch im hauss Bartholomei a Valla zwen Satyri gesehen, die Fruchtkorb für Kapiteel tragen«.

3) Seit 1734. Hof Nr. 523. Vgl. über die von ihnen genommenen Skizzen und ihre Nachbildungen: Michaelis, a. a. O. Jahrb. 1891. Nr. II. S. 237. Nr. 175. — J. B. de Cavalleriis (a. a. O. I. II, 87) bemerkt zu ihnen: »*similes uarij in Urbe conspiciuntur*«. Einen ähnlichen Satyr giebt ein Kupferstich von Corn. Bos. (vgl. Nagler, Monogr. I. Nr. 2316, 14) Dessen von Guilnard, *Maitres Orneman., Ecole allemande* S. 476 angeführte Hermenfolge zeigt, wie Herr Dr. Peter Jessen in Berlin mir nach den im Dresdener Cabinet befindlichen Exemplaren gütigst mittheilt, neben den beiden Panischen noch den nackten Atlanten sowie vier Hermen aus der Uebersichtstafel der Vitruvausgabe des Rivius. Die beiden Satyrn im Gegensinne auch in der mit dem Monogramm  $\mathcal{K}$  (p. s.) versehenen Hermenfolge (1535—38); vgl. R. Dumesnil. P. gr. f. VIII. S. 1 Nr. 4.

4) Vgl. Helbig Nr. 312. Abb. Visconti, *Mus. Pio Clement.* II, 18. Clarac, V. pl. 985. Nr. 2565.

5) Plattner-Bunsen, Beschr. d. St. Rom. III, 3 S. 163: »Auf der Treppe sieht man eine antike Bildsäule eines gefangenen Barbaren, dessen Kopf neu ist.«

künstler offenbar eine besondere Anziehungskraft ausgeübt, wie aus ihren häufigen Nachbildungen erhellt<sup>1)</sup>.

Während einzelne Formenelemente dieser tektonisch fungirenden Gestalten in zahlreiche Hermenbildungen der Renaissance übergegangen sind, hat sich die letztere gegen die edle Form der weiblichen Karyatiden, wie sie Marcanton nachbildet, im ganzen spröde verhalten, und ebenso auch gegen den strengen antiken Grundtypus der Herme selbst, mit Pfeiler, Kopf und Inschrift, obgleich derselbe im sechzehnten Jahrhundert in römischen Antiken sehr zahlreich vertreten<sup>2)</sup> war. Unter den Renaissance-Hermen begegnet man ihm nur ausnahmsweise, wie in der über Trophäen aufragenden Pansherme des »Meisters von 1515« (Bartsch XIII. 7), welche aus Brustbild und leicht verjüngtem Pfeiler gebildet ist, wobei ein über die rechte Schulter herabhängendes Tuch und ein Lorbeerkranz nicht sowohl als Junctur, denn als malerische Beigabe dienen<sup>3)</sup>.

Mehr als die strenge Gebundenheit hat den Renaissancekünstler zweifellos das phantastische Formenspiel angezogen, zu welchem die Herme bei der Zusammensetzung aus heterogenen Gebilden Anlass giebt: der Kreis der Grottesken offenbart die Ergiebigkeit der Hermenformen weitaus am reichsten und glänzendsten. In den Decorationen der Loggien des Vatican spielen sie sowohl als selbständige Schmuckfiguren, wie als Glieder der graziösen Linienarchitektonik eine grosse Rolle. Mit dem nackten menschlichen Oberkörper, dem fast stets die Arme fehlen — dieselben sind entweder scharf abgeschnitten, oder durch Flügel oder Voluten ersetzt — verbinden sich hier die mannigfachsten ornamentalen Endigungen. Trägt die Figur ein Gewand, so bedingt dasselbe meist deren Bewegungsmotiv: neckisch hüllt sich der Paniske in seinen Mantel, ja er zieht ihn wohl auch ganz über das Köpfchen. Bisweilen ersetzt das Gewand in ornamentalem Spiel sogar den Pfeiler selbst, indem es nach unten, einem Sacke gleich, verlängert wird. Jene nadelartig zugespitzten Endigungen, welche noch einzelne Hermen der antiken Grotteske zeigen, erfreuen

1) Solche finden sich besonders in der decorativen Plastik, so an den Ecken der prächtigen Niobidentruhe im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin (nach dem Constantinsbogen) und an einer ähnlichen Truhe in der Sammlung Botkin in Petersburg.

2) *Boissardus* [*Antiquit. Romanar.* (1602) Pars VI Bl. 33, 34, 41—49] allein giebt davon zwanzig Beispiele.

3) Am unmittelbarsten schliesst sich vielleicht die neben der »Kleopatra« des gleichen Meisters [Bartsch a. a. O. 12] stehende Priapusherme einem antiken Muster an: ein unverjüngter Rundpfeiler, von einem Fell umschlungen — oben, unvermittelt, das noch vor der Schulter durchschnitene Brustbild. Diese Notiz verdanke ich Herrn Dr. Ludwig Kämmerer in Berlin.

sich auch in der Renaissance-Grotteske besonderer Beliebtheit. Die Zahl der so entstehenden Combinationen spottet jeder Classification. Pinsel und Zeichenstift folgen der Phantasie hier in traumhafte Regionen, in denen Spukgebilde ihr Wesen treiben. —

Wie aber, wo die Phantasie selbst gebunden war, gebunden noch nicht an die Gesetze materieller Schwere und strenger Statik, wohl aber an die unumgänglichen Satzungen eines architektonisch angeordneten Entwurfes?

Antwort hierauf ertheilt der gleiche Meister, welcher durch seine Stiche der Grotteskendecoration die weiteste Verbreitung schuf<sup>1)</sup>: Enea Vico. Hermenbildungen sind die Lieblinge auch seiner eigenen Ornamentik. Er mag sie selbst bei seinen pseudoantiken Gefässentwürfen<sup>2)</sup> nicht entbehren, bei den Umrahmungen seiner Bildnisse römischer Kaiser und Kaiserinnen vollends verwendet er sie fast durchgängig. Der architektonische Grundtypus von Pfeiler und Kopf, den er selbst auf einer der von ihm abgebildeten Münzen vorfand, genügt ihm nirgends. Schon bei den »*Imagini . . degl' Imperatori*« [s. l. 1548]<sup>3)</sup>, bei deren Rahmen er von den Hermen immerhin nur massvollen Gebrauch macht, lässt er den menschlichen Körper in Schlangenumwindungen ausgehen, die unten wiederum in menschliche Füße endigen<sup>4)</sup>, und setzt gehörnte Faunsmasken auf spitze Pfeiler<sup>5)</sup>. Stärker zeigt sich die Neigung zur Grotteske jedoch erst in den Rahmen seiner »*Imagini delle donne Auguste . . etc.*« (Venezia. 1557<sup>6)</sup>). Die oben mit Menschenköpfen abgeschlossenen Vasen des ersten Blattes eröffnen dort eine Reihe grottesker Bildungen, bei denen Voluten die Beine und Arme der Menschenleiber ersetzen, und grosse Masken eine mit Schnecken verzierte Wölbung unvermittelt bekrönen<sup>7)</sup>. Tücher mit Quasten und Fruchtguirlanden sind als Junctur und Schmuck verwerthet. Der Anschluss an die Antike ist zu-

1) *Leviore et (ut videtur) extemporaneae picturae, quas grotteschas vulgo vocant quibus Romani illi antiqui ad triclinia aliaq. secretiora aedium loca exornanda utebantur etc.* (1541) Bartsch XV. S. 361 Nr. 467 ff. Ueber Hermen in gemalten Renaissancegrottesken vgl. besonders auch das Sammelwerk von Carlo Lasinio, »*Ornati presi da Graffiti e Pitture antiche esistenti in Firenze. Firenze. 1789.* Poccetti (Bernardino di Grotteschi) hat für Hermen eine Vorliebe.

2) 18 Vasen »*Romae ab antiquo repertum MDXXXXIII.*« Bartsch. a. a. O. 420 ff.

3) *Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite degli imperatori tratte dalle medaglie e dalle historie degli antichi. libro primo. Enea Vico Parm. F. l'anno 1548.*

4) Tiberius.

5) Servius Galba.

6) *Le imagini delle donne Auguste inagiate in istampa di rame; con le vite, et isposizioni di Enea Vico sopra i riversi delle loro medaglie antiche. Libro primo. Venezia. 1557.*

7) S. 70 Antonia, Mutter des Claudius.

weilen kaum noch nachweisbar, obgleich ihn einzelne dieser Hermen, wie diejenige mit ägyptischem Schurz und Kopfschmuck<sup>1)</sup>, die Doppelherme S. 178<sup>2)</sup>, und die Nachbildung der ephesischen Diana<sup>3)</sup>, deutlich genug bekunden, und das prächtige Paar, welches das Medaillon der »Giulia, Figliuola di Cornelia et di Cesare<sup>4)</sup> trägt, die classische Schulung verräth. Aus etwa gleichzeitigen Holzschnitten und Kupferstichen liessen sich noch zahlreiche Beispiele von italienischen Grottesken-Hermen beibringen, im Ganzen aber wird diese Ausbeute durch die Entwürfe Enea Vico's an Reichhaltigkeit weit übertroffen. —

Jener dreifache Nährboden der Hermentwicklung, zu dessen Charakteristik die angeführten Belege wohl ausreichen, ist selbstverständlich nur für die pragmatische, nicht aber für die rein historische Betrachtungsweise von Werth. Thatsächlich haben sich die für die Herme als Symbol, als Stütze und als Grotteske nebeneinander entstandenen Formen wechselseitig beeinflusst, und über dem künstlerischen Zeugungsprocess, welchem diese unerschöpfliche Gestaltenwelt entstammt, schwebt als einzige kunsthistorisch entscheidende Macht die allgemeine und locale Stilrichtung der Entstehungszeit. Nur in diesem Sinne sind die phantastischen Hermentwürfe eines Du Cerceau und Vreedeman de Vries, und vollends eines Hugues Sambin und Boillot — in der That die denkbar ärgsten »archäologischen Irrthümer«! — mit den gleichnamigen Gebilden der Frührenaissance in Verbindung zu bringen.

---

1) S. 38, Scribonia, Gattin des Augustus.

2) Sestilia, Mutter des Vitellius.

3) S. 98, Agrippina, Gattin des Claudius.

4) S. 20.