

70

ÜBER DEN MARMORKOPF EINES NEGERS
IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN

SECHZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

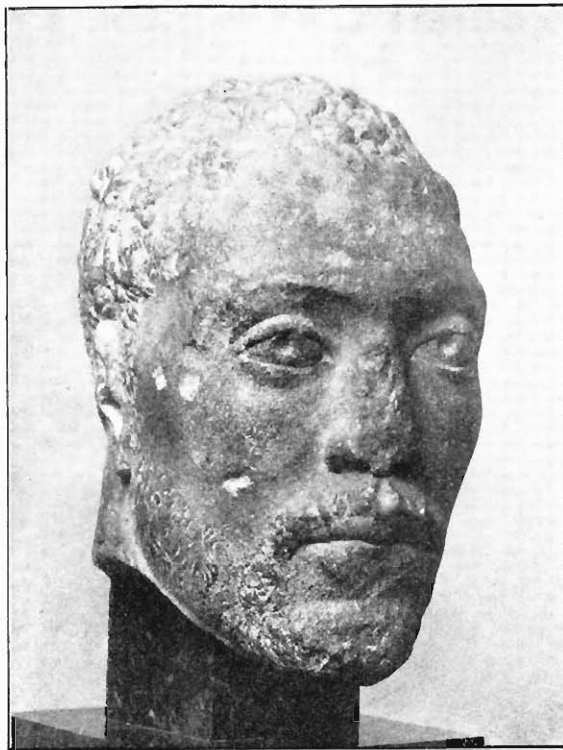
HANS SCHRADER

MIT 2 TAFELN IN HELIOGRAVÜRE UND 21 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1900



I.

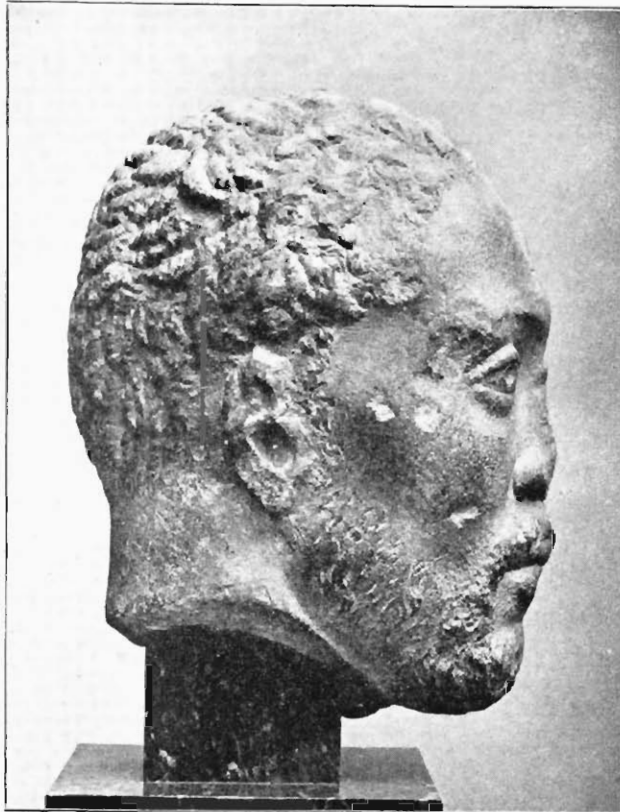
Der antike Portraitkopf eines Negers, welchen die beiden Tafeln dieses Festprogramms in Vorder- und Seitenansicht vor Augen führen, ist im vorigen Jahre aus dem Kunsthandel in die Sculpturensammlung der Königlichen Museen gelangt¹⁾. Die Erwerbung ist durch die Freigebigkeit des Herrn Geh. Commerzienrates Wilhelm Spemann ermöglicht worden.

Das Material des Kopfes ist feinkörniger pentelischer Marmor. Die bräunliche Patina, welche die Oberfläche ziemlich gleichmässig überzieht, hilft über die schwere Beschädigung an Nase und Unterlippe hinwegsehen und verstärkt, indem sie an die Hautfarbe der dunklen Race erinnert, den Eindruck ungewöhnlicher Lebendigkeit,

1*

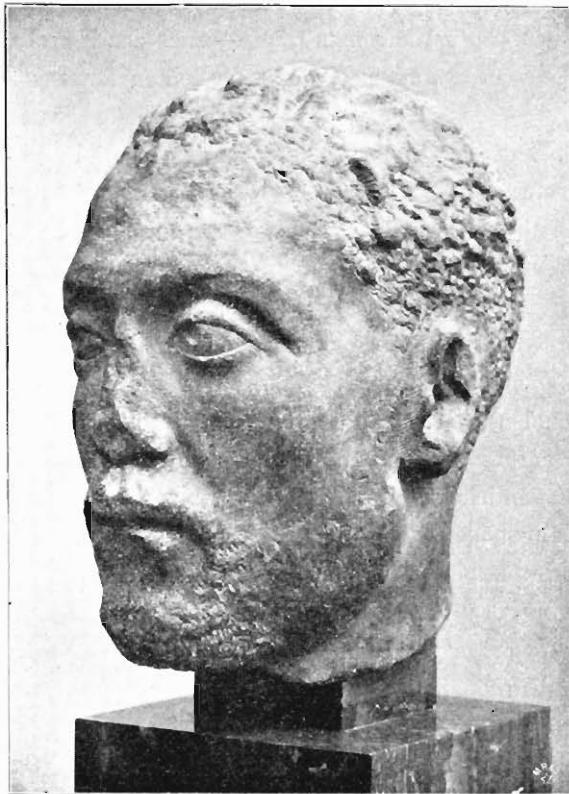
welcher den Beschauer beim ersten Anblick packt und dauernd festhält, wie es grosse und originale Kunstwerke zu thun pflegen.

Der Kopf stammt aus Griechenland und zwar, nach durchaus glaubwürdigen Nachrichten, aus der Thyreatis, dem kleinen Berglande zwischen der Argolis und Lakonien, das im Altertum zu keiner Zeit eine irgendwie hervorragende Rolle gespielt hat, von dem kaum viel mehr berichtet wird, als dass es durch Jahrhunderte der Gegenstand



des Zwistes und Kampfes der beiden mächtigeren Nachbarstaaten war. An Spuren griechischer Burgen und Städte fehlt es hier weder in dem schmalen Küstensaum noch auf den erdreichen und wohlangebauten zum Parnon aufsteigenden Terrassen, in welche sich jetzt die vier grossen Dörfer Meligú, Hagios Joannis, Korakowúni und Prastós teilen²⁾. Sculpturwerke von einiger Bedeutung, aus sehr verschiedenen Zeiten, sind an zwei Stellen zu Tage getreten, in der Gegend von Meligú und Hagios Joannis, schon

hoch im Gebirge, und im Thale des Tanos, in der Nähe des Klosters Lukú. Dort, angeblich in Meligú selbst, fand sich ein altertümliches bärtiges Köpfchen aus Kalkstein, das Brunn zum Gegenstande kunstgeschichtlicher Betrachtung gemacht hat³⁾, in der Nähe, im sogenannten Hellenikó, einer griechischen Stadtruine, ein kleiner jugendlich-männlicher Idealkopf aus Marmor, im Stil den Sculpturen vom argivischen Heraion verwandt⁴⁾. Sehr viel reichere und bedeutendere Funde hat seit hundert Jahren die Ruinenstätte bei Lukú hergegeben. Hier sahen im Jahre 1829 die Reisenden der franzö-



sischen Expedition eine ganze, stattliche Sammlung von Baugliedern und Sculpturwerken. Die Hauptstücke befinden sich seit lange im athenischen Nationalmuseum, die Karyatide nach dem Vorbilde der Matteischen Amazone⁵⁾, die weibliche mit einem Mantel um Rücken und Unterkörper bekleidete Figur, eine Wiederholung des einst von O. Jahn auf Amymone gedeuteten Typus⁶⁾, das Relief einer vor einem Baume sitzenden Göttin mit den Beischriften Τελέτη, Εὐθροία und Ἐπίτηρας⁷⁾, endlich das Grabrelief eines jungen

Mannes mit Pferd und grosser sich um einen Baum windender Schlange⁸⁾ — alles Werke spätgriechischer oder römischer Zeit. Einzig die linke Hälfte eines Votivreliefs mit drei Reihen von Anbetenden wird älter sein⁹⁾. Manches andere ist im Lauf des Befreiungskrieges oder schon vorher verkommen. Als Leake im Jahre 1806 das Kloster besuchte, erzählten ihm die Mönche, dass viele Stücke sculpierten Marmors bei den Hausbauten der Umgegend verwandt oder zum nahen Hafen Astros verschleppt worden seien, um als Schiffballast zu dienen. Er sah und beschrieb ausser der „Anymone“ zwei Fragmente einer colossalen Gruppe, welche einen Mann mit leicht über die linke Schulter geworfenem um die Hüften gegürtetem Gewand darstellt, wie er einen kleiner gebildeten nackten Leichnam trägt — nach den Einzelheiten der eingehenden und anschaulichen Schilderung und nach den mitgetheilten Maassen¹⁰⁾ unzweifelhaft eine Wiederholung der Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos, die einzige, welche in Griechenland an den Tag gekommen ist, während in oder um Rom Reste von fünf Nachbildungen gefunden worden sind. Diese wertvollen Fragmente — von Leake in ihrer Bedeutung nicht erkannt und auch sonst nicht beachtet — sind, wie es scheint, zu Grunde gegangen. Im Winter 1872/73 fand sich ein grosses figurenreiches Weihrelief an Asklepios und die Asklepiaden. Es ist nach Athen gebracht worden¹¹⁾. Jetzt werden im Kloster nur einige von den älteren Reisenden nicht erwähnte, also wohl später gefundene Stücke gezeigt: der Grabstein eines Winzers mit Traube und Rebmesser in den Händen und runde Platten mit Grabinschriften aus römischer Zeit, ein lebensgrosses marmornes Sitzbild der Athena, ohne Kopf, ein Stück von einem Löwenkopf aus Thon, ein männlicher Colossalkopf¹²⁾. Ruinen einer römischen Wasserleitung und Reste von Mosaikfussböden, auch manche Architekturteile, Stücke von monolithen Granitsäulen und korinthischen Capitellen, sowie Platten von weissem, geädertem und grünem Marmor und von Porphyr, endlich eine gelagerte Sphinx aus weissem Marmor¹³⁾ — in den Maassen wie in der aegyptisierenden Stilisierung gleich der, auf welche sich der Nil der vatikanischen Gruppe lehnt — alles dies weist deutlich darauf hin, dass hier, in diesem entlegenen Weltwinkel, auf dem zum Thale des Tanos sanft geneigten, olivenreichen Berghange, ein römischer Prachtbau gestanden hat. E. Curtius vermutete eine Villa. Lolling dachte, durch das Votivrelief an Asklepios geleitet, an ein „bis tief in die römische Zeit erhaltenes Heiligtum, welches vielleicht zu dem durch den Kult des Asklepios ausgezeichneten Ort Eua gehörte“¹⁴⁾. Kein litterarisches oder inschriftliches Zeugnis gibt hierüber Gewissheit. Selbst der Name des Ortes ist unbekannt. Denn Leakes Vermutung, dass es Thyrea, der Hauptort der Landschaft sei, ist nicht gesichert.

Für die Zeitbestimmung der Anlage gewährt einen Anhalt die Ähnlichkeit jener Karyatide mit den Stützfiguren der jetzt verschwundenen „Incantada“ von Salonik¹⁵⁾.

Hier wie dort sind an die das Gebälk tragenden Pfeiler Nachbildungen berühmter Figuren der classischen Kunst gelehnt, hier eine Amazone, dort u. a. die bekannte Gruppe der Leda mit dem Schwan und des vom Adler in die Lüfte gehobenen Ganymedes des Leochares. Der Bau von Salonik aber darf nach den Formen der auf Sockel gestellten korinthischen Säulen und des Gebälkes mit geschwungenem und geriefeltem Fries der späteren Kaiserzeit zugeschrieben werden. Reichtum und Geschmack der Ausstattung mit Bildwerken entsprechen dem in den Palästen und Villen in Rom und seiner Umgebung Üblichen. Einen Maassstab für die aufgewandten Mittel kann die Menelaosgruppe geben — auch als Copie ein überaus stattliches und kostbares Stück, wie sie in ähnlicher Grösse auf griechischem Boden selten gefunden werden. Man mag sich daran erinnern, dass von dieser Gruppe Reste zweier Nachbildungen in der Villa Hadrians bei Tivoli entdeckt worden sind¹⁶⁾.

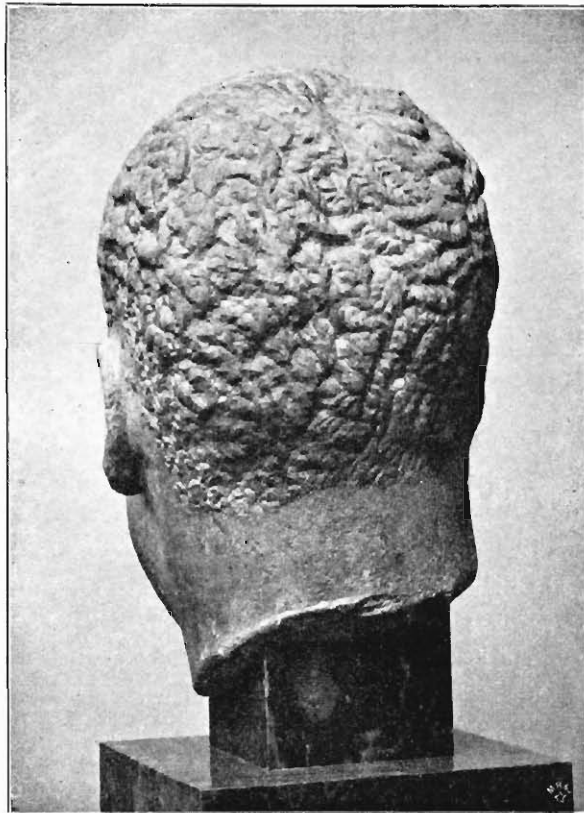
Unverdächtige Angaben führen darauf, dass der Negerkopf diesem Fundbereiche entstammt.

Der Kopf macht den Eindruck der Lebensgrösse; doch gehen die Maasse um ein Weniges über die Natur hinaus in der im Altertum für Statuen wie für Büsten vielfach angewandten geringen Vergrösserung, durch welche sie soviel an Masse gewinnen, wie sie an sich als Nachbildung, oder durch ihre Aufstellung auf erhöhter Basis oder in irgendwelchem architektonischen Zusammenhange für den Eindruck verlieren mögen¹⁷⁾.

Der Hals ist dicht unter dem Kinn abgebrochen; hinten scheint der Bruch der Grenzlinie eines Gewandstückes zu folgen, das um den Nacken gelegt war. Ein kleiner Rest davon ist etwa in der Mitte des Halses leicht erhaben stehen geblieben. Nase, Unterlippe und beide Ohren sind verstossen; leichtere Abschürfungen und Beschädigungen bemerkt man am Kinn, an der linken Hälfte der Stirn, am rechten äusseren Augenwinkel und dem Oberlide des rechten Auges, am Haar an vielen Stellen. Die Corrosion, welche die ganze Oberfläche, stärker jedoch die rechte als die linke Hälfte des Gesichts, erlitten hat, lässt doch überall auch die feineren Formen bestimmt erkennen und fühlen. Nirgends ist durch ungeschickte Reinigung die Form geschädigt, überall die schöne Patina unversehrt erhalten. Die Arbeit ist in allen Teilen etwa gleich weit gebracht, auch auf der Rückseite kaum weniger eingehend; merkwürdig ist, dass an der linken Wange, neben dem Ohr, grobe Rasselstriche stehen geblieben sind, während die nächste Umgebung sorgfältig vollendet erscheint. Ob die nicht von Haar und Bart bedeckten Teile einst poliert waren, lässt die Corrosion kaum noch mit Bestimmtheit entscheiden; die glatten Stellen, die man hier und dort sieht und fühlt — am ausgedehntesten an der linken Halsseite — mögen durch vielfaches Hin- und Herschleppen des Marmors, ehe er in den Handel kam, entstanden sein.

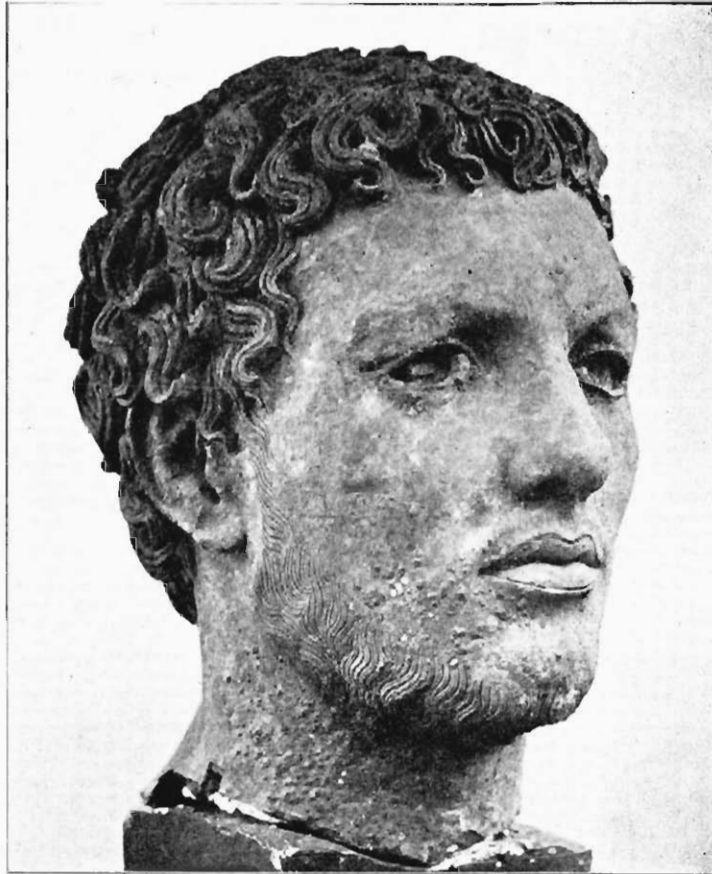
Vom Halse ist gerade genug übrig geblieben, um die Haltung des Kopfes, wie

sie in der jetzigen Aufstellung angenommen ist, zu sichern: er war stolz aufgerichtet und scharf nach seiner rechten Seite gewendet; ebendahin geht der Blick der grossen, weitgeöffneten, stark vortretenden Augen. Die feste Haltung, der Blick, der in die Ferne dringt, aber nicht traumverloren, sondern sicher, wie zielend, herrscherhaft, der festgeschlossene Mund, die gespannten Züge — alles wirkt zusammen zu dem packenden Eindruck ungebrochener, durch keine Reflexion beirrter Naturkraft. Es ist Race in dem Kopf — etwas von der Schönheit und von dem verächtlichen Stolz des Raubtiers. Fast



unheimlich wird bei längerer Betrachtung die Düsterei des Ausdrucks, die je nach dem Spiel von Licht und Schatten um Augapfel und gehöhlten Augenstern in allen Übergängen zwischen dumpfer Schwermut und finsterner Wildheit wechselt. Es ist die trübe Dampflheit darin, die wir so oft in den Gesichtern von Menschen aus den Naturvölkern zu lesen glauben. Dabei ist dieser Marmorkopf so reich an Ansichten, wie die Natur selbst ist. Wer sich die Vorderansicht auf der ersten Tafel eingepägt hat, wird kaum

dasselbe Gesicht erkennen mögen in der auf S. 3 wiedergegebenen Aufnahme von halb rechts. Hier verliert sich die Mächtigkeit der Bildung und indem der Blick am Beschauer vorbei geht, das kräftige Vortreten des Mundes nicht zur Geltung kommt, erhalten die Züge fast etwas weiches, schlaffes, durchgeistigtes. Die ganze wuchtige, gespannte Kraft des Mannes tritt heraus in der Ansicht der Rückseite. Wie der Kopf getragen wird, wie er in fast heftiger Bewegung nach seiner Rechten herum fährt — das ist ein Eindruck von unvergesslicher Stärke. Zu diesem Haupte ergänzt die Phantasie unwillkürlich einen Körper von sehniger Kraft, von hohem, gewaltigem Wuchs.



II.

Im Erwerbungsbericht wie auf dem Titel dieser Schrift ist der Kopf aus der Thyreatis als Negerkopf bezeichnet worden, nicht in der Meinung, dass damit eine wissenschaftliche Bestimmung gegeben werde, sondern um mit einer kurzen Benennung den Völkerkreis zu umschreiben, dem er in näherer oder fernerer Verwandtschaft zugehören mag.

An einen Neger im strengen Sinne des Wortes kann nicht gedacht werden. Denn dass der Künstler die bezeichnenden Züge der Race missverstanden oder gemildert habe, schliesst die jedem Auge sichtbare rücksichtslose Wahrheit des Werkes von vorn herein

aus. Auch sind wirkliche, echte Neger schon von einer weit weniger vorgeschrittenen Kunst richtig verstanden und unverkennbar wiedergegeben worden¹⁸⁾. Das hier in Vorderansicht abgebildete schöne attische Thongefäss in Kopfform im Antiquarium der Königlichen Museen¹⁹⁾ wird als Hinweis genügen. Das Gefäss, einst der Sammlung Saburoff angehörig, ist nahe verwandt dem grösseren und noch schöneren, vielleicht ein wenig strenger geformten, das in Eretria gefunden, im athenischen Nationalmuseum bewahrt wird²⁰⁾. Die am Mündungsrande sorgfältig eingegrabene Inschrift ΛΕΑΛΡΟΣ ΚΑΛΟΣ gibt einen sicheren Anhalt für die Zeitbestimmung; denn der Name desselben Knaben kehrt wieder auf Gefässen, welche in der Zeit um das Jahr 500 v. Chr. bemalt worden sind. Mag dem Ethnologen die Wiedergabe der Rassenmerkmale an dem Saburoffschen Köpfchen nicht genügen — mit den bescheidenen Mitteln dieser Kunst ist in grossen, wenn man will, karrikierten Zügen ein echter Neger, wie wir sie kennen, hingestellt, in den Formen wie im Ausdruck so überzeugend, dass wir ein Portrait vor uns zu haben glauben — das wohlgetroffene Bildnis eines der damals noch seltenen Negerklaven, welche in dem beobachtungsfrohen Athen jener Tage sicherlich stadtbekannt waren. Gerade in der Palästra, für deren Gebrauch das zierliche Salbgefäss vermutlich bestimmt war, mochte man ihnen im Gefolge vornehmer Herren begegnen²¹⁾. Die Kennzeichen des Negers, der schräge Gesichtswinkel, der breite Mund mit wulstigen Lippen, die kurze, am Ansatz sehr breite Nase, die vortretenden Kinnbacken — alles ist treu wiedergegeben, das kurze dichte Wollhaar schematisch aber verständlich und wirkungsvoll durch dicht nebeneinander aufgesetzte Thontröpfchen angedeutet.



Nicht alle diese Merkmale trägt der Marmorkopf und die meisten gemildert und dem kankasischen Typus angenähert. Völlig und rein negerhaft ist nur das dichte kurze Wollhaar und der spärliche Bart an Kinn und Oberlippe. Das vom kankasischen Typus Abweichende der Schädelbildung tritt am deutlichsten hervor in der über dem Anfange des ersten Abschnitts mitgeteilten Dreiviertelansicht von links, im Zurückkliehen der Stirn, im Vordrängen des Kinnes, in der starken Ausdehnung des Gesichts nach unten. Die Profilbilder zeigen, dass trotzdem der Gesichtswinkel steil, die Nase ziemlich lang und vermutlich nicht aufgestülpt ist, die Ansicht von vorn, dass die Nase in ihrem unteren Ansatz bedeutend schmaler ist als der Mund — nicht viel anders als durchschnittlich bei Europäern. Doch sind die Lippen kräftiger,

wulstiger, die Jochbeine und Kinbacken stärker betont. Die Ungleichheit der Gesichtshälften, besonders auffällig an der Ablachung der linken Hälfte der Stirn, aber auch der linken Wange und der rechten Hälfte des Hinterkopfes, darf nicht etwa als Merkmal der Race aufgefasst werden, sondern erklärt sich aus der bekannten Übung der antiken Bildhauer, an bewegten Köpfen die Rundung in den dem Beschauer zugewandten Teilen abzufachen, in den abgewandten zu verstärken. Wie die Augen, gross und vortretend, in weit offenen und flachen Höhlen liegen, ist fremdartig, aber, soweit ich urteilen kann, nicht eigentlich negerhaft. Alles zusammengenommen führt dahin, einen Angehörigen der nordafrikanischen oder nubisch-abessinischen Stämme zu erkennen, welche, vermutlich durch Vermischung mit Stämmen kaukasischer Race, einen edleren Typus erhalten haben. Vielleicht giebt diese Schrift einem Kenner der nordafrikanischen Völker Veranlassung zu einer genaueren Bestimmung. Für den vorliegenden Zweck wird es genügen, die allgemeinen Kennzeichen dieser Völkergruppe und zugleich die Schwierigkeiten der Klassificierung im einzelnen aus Fr. Ratzels Charakteristik der afrikanischen Stämme kennen zu lernen. „Der Kern der Bevölkerung Afrikas ist äthiopischen Charakters: dunkelbraun von Haut, wollig von Haar, mit dicken Lippen und Neigung zu starker Entwicklung der Gesichts- und Gebissteile. Völkern von dieser Beschaffenheit gehört, soweit die Geschichte reicht, Afrika südlich von der grossen Wüste, und wahrscheinlich ist dieselbe auch in der Wüste selbst weiter verbreitet gewesen als heute. Im südlichsten Afrika wohnt kompakt eine hellbraune bis gelbliche, kleingewachsene Abart Der Norden aber wird jenseit der grossen Wüste von Menschen bewohnt, die im allgemeinen heller von Farbe sich erweisen, sei es rötlich, wie die Aegypter, oder gelblich, wie die Araber, sodass der Centralafrikaner, mit ihnen verglichen, sogar „schwarz“ genannt worden ist; auch weisen sie mehr lockiges als wolliges Haar und nicht in so starkem Maasse entwickelte Gesichts- und Gebissteile des Schädels auf. Einige von ihnen, wie z. B. die Kabylen der algerischen Gebirge, sind sogar den Südeuropäern ähnlicher als ihren afrikanischen Nachbarn. Allein im ganzen sind ihre Merkmale den äthiopischen nicht scharf entgegengesetzt, sondern sie machen den Eindruck, mehr nur durch Vermischung und Verdünnung von denselben sich zu entfernen. Es kann diese ganze Bevölkerung, wie immer ihre ursprüngliche Natur gewesen sein mag, nicht anders als mit einem starken äthiopischen Elemente versetzt gedacht werden, und wenn man ihren anthropologischen Hauptcharakter am kürzesten bezeichnen will, so muss man an die Mulatten, die Mischlinge zwischen Negern und Weissen erinnern. Innerhalb der dunkelfarbigen Bevölkerung Afrikas gibt es eine grosse Anzahl von Stämmen, deren Gesichtsbildung den edlern Formen der Weissen durch dünnere Lippen, minder platte Nase, besseres Verhältnis zwischen Stirn und Kiefern nahe kommt, während ihre Färbung ebenso dunkel wie bei den typischen Negern ist, oft auch noch dunkler. Man erkennt hieraus, dass eine notwendige Beziehung zwischen

der für so wichtig gehaltenen Hautfarbe und anderen Körpermerkmalen nicht besteht; dasselbe lehren bekanntlich die dunkeln Indier von kaukasischem Gesichtsschnitt. Hier ist es aber von Interesse, festzustellen, dass zu diesen, um einen Herderschen Ausdruck zu gebrauchen, „schön gebildeten Menschen“ der dunklen Afrikaner vor allen die an der Ostseite gegen Arabien und die an der Nordwest- und Westseite bis zum Benuë wohnenden Stämme gehören. Die Nubier, Abessinier, Galla und Somali, die Fellata oder Fulbe, die Mandingo, Haussa und andere gehören hierher“²²).

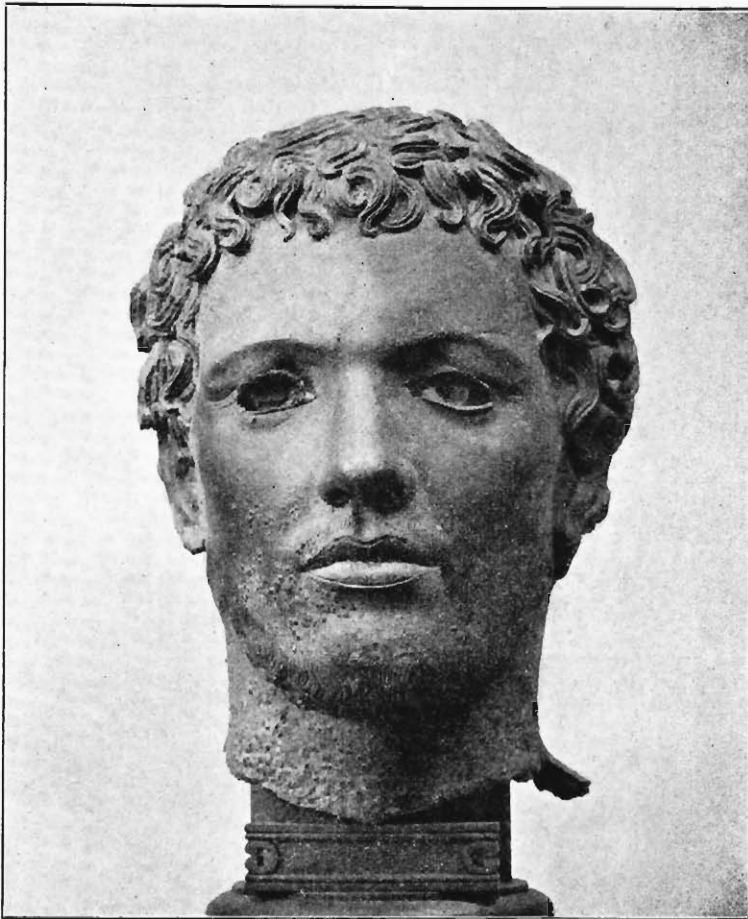
Die allgemeine Bestimmung des Marmorkopfes erhält eine Bestätigung durch den Fundort eines andern antiken „Neger“-Portraits — des schönen lebensgrossen Bronzekopfes im Britischen Museum, welcher bei den Ausgrabungen von Smith und Porcher auf der Stätte des alten Kyrene (1860—61) im Apollotempel gefunden worden ist²³). Die meisten Züge, welche an dem Marmorkopf das Negerhafte darstellen, kehren hier wieder, die zurückfliehende Stirne und das Vortreten der Jochbeine und Kimbacken, weit mehr abgeschwächt die Mächtigkeit des Untergesichts. Der spärliche Bart an Oberlippe und Kinn ist hier wie dort gleich, aber das Haar ist langlockig wie das eines Europäers. Ob die auffällig weite Stellung der Augen, welche zum guten Teil das eigentümlich Anziehende des Gesichtes bedingt, negerhaft ist, weiss ich nicht zu entscheiden. Alles Fremdartige des Kopfes ist in der über dem Anfange dieses Abschnittes wiedergegebenen Dreiviertelansicht von links auffälliger als in den Aufnahmen genau von vorn und von der Seite (S. 14. 15).

Vermischung der griechischen Bewohner Kyrenes mit den eingeborenen libyschen Stämmen ist an sich wahrscheinlich und schon für die älteste Zeit der Kolonie wohl bezeugt. Pindar erzählt als eine der Ruhmeserinnerungen des Telesikrates, dessen delphischen Sieg im Waffenlauf vom Jahre 478 die IX. pythische Ode feiert, die Brautwerbung seines Vorfahren Alexidamos um ein libysches Weib, die Tochter des Antaios von Irasa, die, von Stammesgenossen und Fremden viel umworben, von ihrem Vater dem Sieger im Wettlauf der Bewerber zugesprochen ward:

(121 f.) ἔνθ' Ἀλεξίδαμος, ἐπεὶ φύγε λαίψηρόν ὄρομον
παρθένον κεδῶν ἄν χειρὶ χειρὸς ἐλῶν
ἄγεν ἱππευτῶν νομάδων δι' ἑμίλων. πολλά νιν κείνοι τίχων
φύλλ' ἔπι καὶ στεφάνους²⁴).

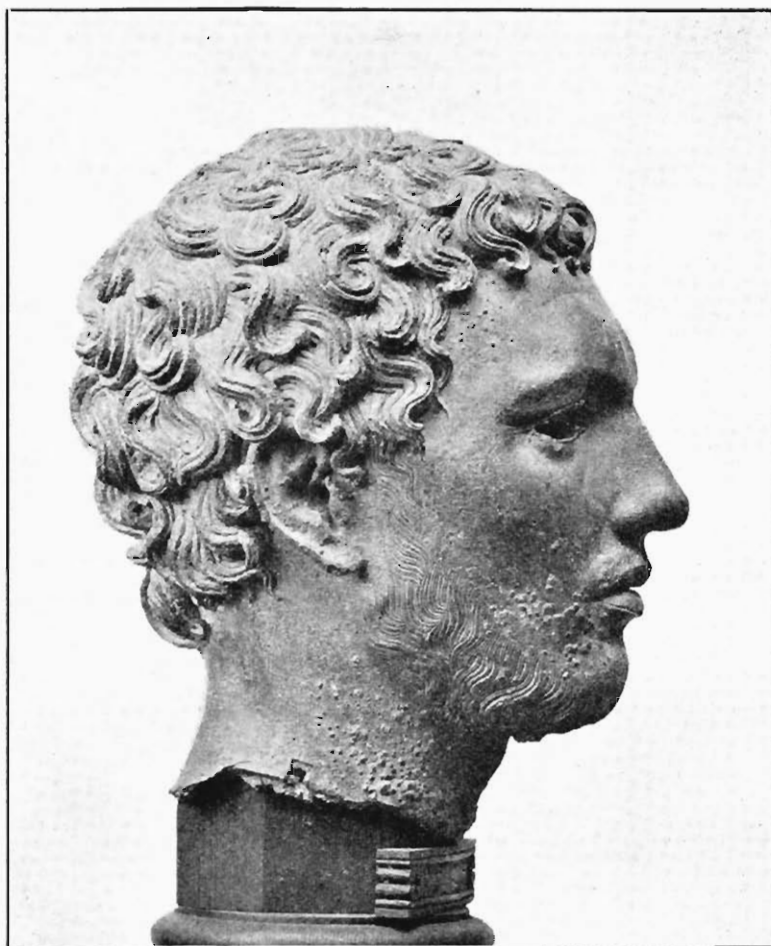
Der Bronzekopf von Kyrene ist, soviel ich finden kann, das einzige antike Bildnis eines Afrikaners, das nach Grösse und künstlerischer Bedeutung neben dem Marmorkopf aus der Thyreatis genannt werden darf. Er ist zugleich ein wichtiges historisches Denkmal, ein anschauliches Zeugnis für die Racenmischung im nördlichen Afrika schon in griechischer Zeit. Aber dieses Zeugnis darf nicht ohne weiteres verwandt werden, nicht eher, als eine Untersuchung seines künstlerischen Charakters uns gelehrt hat, welchen Grad von

Treue wir von ihm erwarten dürfen. Ich versuche die stilistische Eigenart des Kopfes und, wenn möglich, seine Entstehungszeit, zu bestimmen, indem ich von den eindringenden Bemerkungen O. Rayets ausgehe, mit denen er die Heliogravure des Kopfes in seinen *Monuments de l'art antique* begleitet hat. Er fasst sein Urteil in die folgenden Sätze²⁵): „La tête découverte par MM Smith et Porcher n'est pas l'oeuvre d'un artiste de première



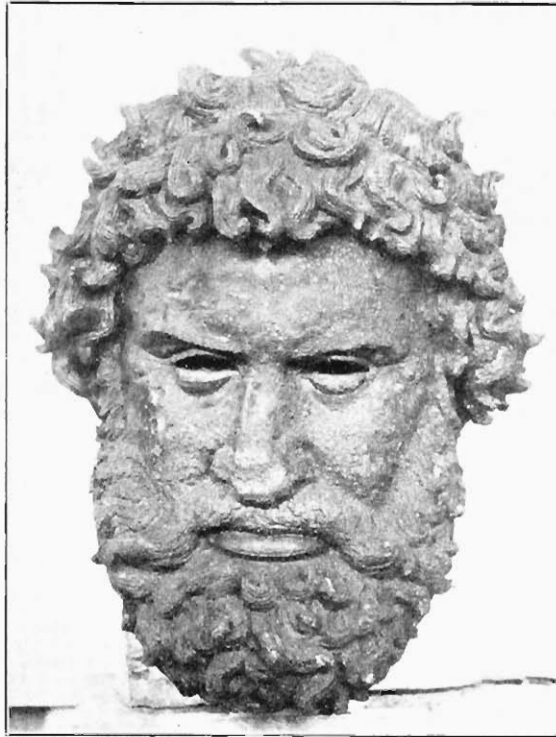
volée, mais elle appartient à une époque où l'habilité à manier le bronze avait été poussée au plus haut degré qu'elle puisse atteindre et où, à défaut de maîtres, il existait une foule de sculpteurs de second ordre, sachant sur le bout du doigt leur métier. Le soin avec lequel est rendu le désordre des cheveux, l'indication par quelques traits gravés au ciselet, des sourcils et du commencement de la barbe, révèlent l'influence de

l'école de Lysippe et indiquent sûrement une date: le milieu du III^e siècle⁶. Lysipps Einfluss auf die Kunst wird so geschildert: „Il l'a détourné des hautes conceptions spéculatives, de la recherche de l'idéal, et de même qu'Aristote dirigeait la philosophie vers l'analyse et l'expérimentation, que Ménandre ramenait le théâtre à l'étude minutieuse



de la vie réelle, il a proposé comme objet à la sculpture la copie du modèle vivant. Il lui a enseigné quel intérêt, quelle variété pouvaient donner à ses œuvres l'observation attentive, la traduction fidèle, des particularités individuelles, et lui a fait voir par cent exemples avec quelle docilité le bronze se prêtait à rendre ces innombrables accidents, cette infinie complexité de la nature humaine. Une fois engagé dans cette voie, l'art

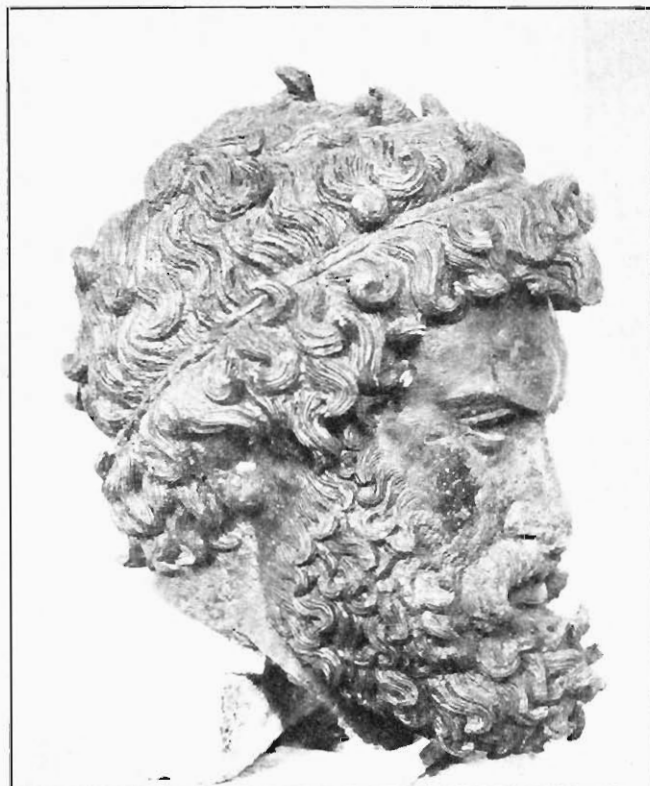
devait fatalement arriver à l'oubli de la beauté idéale, à l'abus de l'adresse manuelle, à la complication, la mesquinerie et la sécheresse. Mais la première génération des élèves du maître sicyonien n'en était pas encore là, et l'application à n'omettre aucun détail ne lui avait pas encore fait perdre la facture large et magistrale dont les maîtres de l'âge précédent lui avaient laissé la tradition. C'est ce que l'on voit dans la tête de Cyrène: bien qu'elle serre de fort près le modèle, qu'elle ne néglige aucun des traits qui concourent à en former la physionomie, ni les premiers plis formés au coin des



yeux ni la moustache naissante qui commence à pousser sur le lèvres supérieur, elle est d'une exécution simple et sévère et d'une fermeté de touche dans laquelle se révèle une main parfaitement sûre d'elle même et qui n'a pas besoin pour trouver la forme exacte d'y revenir à plusieurs fois. Sous la dureté de bronze on ne cesse pas un instant de sentir la souplesse de la terre modelée sans effort."

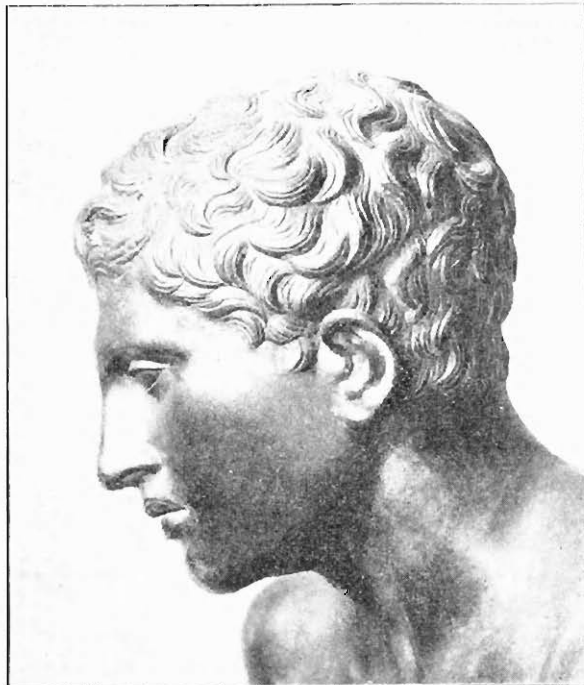
Das Kunsturteil, das diese Sätze in unübertrefflicher Klarheit aussprechen, ist ohne Zweifel richtig—und doch bin ich überzeugt, dass die kunstgeschichtliche Bestimmung in die Irre geht und dass das Werk, in andere Umgebung gerückt, eine veränderte, viel-

leicht günstigere Beleuchtung erhalten wird. Rayet setzt den Kopf um reichlich anderthalb Jahrhunderte zu spät und er irrt, wenn er in ihm den Charakter der lysippischen Kunst wiederzufinden meint. Die ins Einzelne gehende Naturbeobachtung, am auffälligsten in den feinen Zügen um den Mund und in der reichen Durchbildung der Umgebung der Augen, der weichen über das obere Lid ein wenig überhängenden Partien, der zarten Einsenkungen unter den Augen, der feinen Fältchen an den äusseren Winkeln — diese Naturbeobachtung im Kleinen und Feinen ist so völlig und von Grund aus verschieden



von der lysippischen, wie es Haltung und Ausdruck sind. Wie der Kopf auf dem Halse sitzt, einfach geradeaus gerichtet, wie er ruhig vor sich hin blickt, ohne jede Spur von Pathos — in einer freien, offenen, gewinnenden Schlichtheit: das ist nicht die Weise lysippischer Kunst oder überhaupt der Kunst des vierten Jahrhunderts, die hier mit diesen, dort mit jenen Mitteln immer auf dasselbe Ziel hinarbeitet, durch bewegte Stellung des Körpers und durch den Ausdruck momentaner Stimmung in den Gesichtszügen dem Kunstwerk ein Interesse zu verleihen, das der älteren Kunst fremd war.

Der Kopf aus Kyrene steht in seiner Art nicht allein; ihm nahe verwandt ist der lebensgrosse Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia. Auch dieser gilt allgemein, wie es scheint, für ein Werk des vierten oder dritten Jahrhunderts²⁶⁾. Collignon schildert ihn etwa mit den Ausdrücken, welche Rayet von dem Negerkopfe gebraucht hat; er ist ihm charakteristisch für den „hellenistischen Realismus“, das Werk eines geschickten sikyonischen Bronzegiessers des dritten Jahrhunderts. Wir sehen für einen Augenblick von den Gesichtszügen ab und betrachten Haar und Bart. Das Haar erscheint wie eine dicke Kappe, fast wie eine Perrücke, die aus runden, S-förmig gewundenen, mit den Spitzen frei abstehenden Locken gebildet ist. Die Locken sind durch eine oder mehrere Furchen gegliedert und mit eingravierten parallelen Linien belebt, welche, ihrer Bewegung folgend, die ornamentale Wirkung des zierlichen Geringels steigern; jede ist von den benachbarten wohl gesondert und bei aller scheinbaren Unordnung so gelegt und geführt, dass Ursprung und Ende deutlich verfolbar sind, jede wirkt, wie Fläsch bemerkt hat, als „ein Individuum für sich, so lebendig und trotzig wie der Mann



selbst“. Dichter an einander gerückt, eine fast die andere verdrängend, erscheinen die Locken des Bartes; aber auch diese treten jede einzeln in klarer Linienführung hervor und entsprechen sich mit leichten Abweichungen auf beiden Seiten des Gesichts.

Vergegenwärtigen wir uns dagegen die Weise Lysipps an dem Kopfe des anruhenden Hermes in Neapel, dessen lysippischer Charakter allgemein anerkannt zu sein scheint. Ich wähle diesen statt des Apoxyomenos, damit alle Unterschiede, welche die Uebertragung des Bronzeoriginals in Marmor verschulden kann, ausser Spiel bleiben. Wie sich hier die Locken durcheinander und untereinander schieben, verschwinden und wieder auftauchen, gleichsam in einem gemeinsamen Zuge um den Kopf geführt sind, keine sich selbständig hervordrängt, alle zu der einheitlichen Wirkung schmiegsamer Bewegung zusammengehalten werden — das ist von Grund aus verschieden von der Art des Faustkämpfers. Es ist die „freie und andeutende Behandlung“, welche nach R. Schoenes Formulierung für Lysipp charakteristisch ist²⁷⁾.

Die Manier des Faustkämpfers ist offenbar altertümlicher, sie steht sehr nahe der Weise der grossen Kunst des fünften Jahrhunderts, wie sie etwa am Idolino oder an der Kopie des Apollonios nach dem Doryphoros des Polyklet beobachtet werden kann. Sichtlich ist der Stil des Faustkämpfers schon freier, die Schichtung und Bewegung der Locken nicht mehr so streng regelmässig, die Belebung der Masse durch die herausgedrehten Lockenenden fortgeschritten — der Charakter ist der gleiche: die Freude an der Durchbildung der Einzelheiten steht noch im Vordergrund, die Rechnung auf die Gesamtwirkung beherrscht und bestimmt noch nicht die Ausführung des Einzelnen. Die Freude an den Einzelheiten überwiegt am Faustkämpfer auch in der Durchbildung der Gesichtszüge — und darin unterscheidet er sich wesentlich von den Werken der grossen Meister des fünften Jahrhunderts, z. B. von den Bildnissen des Kresilas. Man hat oft die treue Naturbeobachtung gerühmt, welche z. B. an der Stirn und in der Umgebung der Augen in einer Fülle von Einzelheiten hervortritt. Bringt man aber den Kopf in die Höhe, welche er einst, da er von der Statue noch nicht getrennt war, einnahm, so verschwinden alle diese Feinheiten und nur die Hauptzüge des Gesichtes bleiben wirksam, vor allem die eng gestellten und mit dem Oberlide bis dicht an die Brauenbogen reichenden Augen und der schiele Mund mit vorgeschobener Unterlippe. Neben dem Kopf des Apoxyomenos in gleicher Höhe betrachtet erscheint der Faustkämpfer altertümlich-einfach; es fehlt der Eindruck bewegten Lebens der Oberfläche. Erst bei der Betrachtung in der Nähe fangen die Details an zu wirken. Es ist klar, dass es nicht die Absicht des Künstlers war, dass das so liebevoll Beobachtete nicht zur Geltung kommen sollte, klar auch, woran es ihm mangelte — an dem Kunstmittel, durch das Lysipp wirkt — an der „Hervorhebung entscheidender Hauptzüge durch eine bestimmte Art von Anspannung und leichter Vergrösserung einzelner Formen, wodurch das, was man als monumentalen Charakter eines Kunstwerks zu bezeichnen pflegt, zu einem grossen Teile bedingt ist“²⁸⁾.

Alle diese bezeichnenden Merkmale teilt der Negerkopf mit dem des Faustkämpfers; auch in Einzelheiten gleichen sie sich fast Zug für Zug. Das Haar zeigt die

gleiche Bildung und Anordnung der dicken, sorgfältig eiselierten Locken; die dem Neger in die Stirne fallenden Löckchen mit ihren bald parallel bald gegen einander geringelten Enden sind dem Nackenhaar des Faustkämpfers zum Verwechseln ähnlich. Die Modellierung der Stirn und der Augengegend mit ihrem feinen Verständnis für die Unterschiede der geschwellten, gespannten und der weichen, hängenden Partien ist hier wie dort unverkennbar die gleiche — selbst die zarten Striche, mit denen auf der Stirn feine Hautfältchen angegeben sind, finden sich bei beiden Köpfen. Wenn der Kopf von Olympia meist abstossend gefunden wird, der von Kyrene etwas unwiderstehlich Anziehendes hat, so liegt das in der Verschiedenheit der Dargestellten, welche mit der grössten Ehrlichkeit, ohne alle Zuthat von Seiten des Künstlers, hingestellt sind, wie sie waren. Ob dieser Eindruck naher Verwandtschaft zu dem Schlusse berechtigt, dass beide Köpfe von derselben Hand oder doch aus der gleichen Werkstatt herrühren, kann nur eine genaue Untersuchung der Originale auch auf ihre Technik hin lehren. Die weite Entfernung der Fundorte von einander schliesst keine Schwierigkeit ein, da der Fundort des Faustkämpfers, Olympia, den Ort der Herstellung unentschieden lässt und selbst unsere spärlichen Nachrichten erkennen lassen, dass der Wirkungskreis manches griechischen Künstlers über die ganze griechische Welt ausgedehnt war. So haben z. B. in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Kyrenacer zwei ausländische Künstler beschäftigt, Pythagoras von Rhegion für den Wagen des Kratisthenes in Olympia (Paus. VI 18. 1), Amphion Akestors Sohn von Knossos, einen Schüler des Kritios von Athen, für die in Delphi geweihte Gruppe des von Libya gekränzten Battos auf dem von Kyrene gelenkten Wagen (Paus. X 15. 6).

Dass die Kunst, welche sich in den beiden Köpfen ausspricht, älter ist als Lysipp, jünger als Kresilas, wird als sicher, ein ungefährer Ansatz um das Jahr 400 als wahrscheinlich gelten dürfen. Unter dieser Annahme findet die „breite und meisterhafte Formbehandlung“, welche Rayet neben der liebevollen Sorgfalt für das Einzelne hervorhebt und als Erbe der grossen Meister der vorangehenden Epoche zu verstehen sucht, eine viel ungezwungener Erklärung. Der Künstler lebte noch unter dem frischen Eindruck der Kunst des V. Jahrhunderts. Es ist verführerisch, sich des Meisters zu erinnern, der um die Wende des V. und IV. Jahrhunderts in Athen durch seine rücksichtslos ehrliche Portraitkunst Aufsehen erregte — des Demetrios von Alopeke. Und vielleicht ist es geratener, sich dessen Art nach den beiden Bronzeköpfen vorzustellen, als nach den Statuen des sitzenden Faustkämpfers im Thermen-Museum und des leierspielenden Dichters der Sammlung Jacobsen, welche Winter zur Veranschaulichung seiner Kunst herangezogen hat²⁹⁾. So überzeugend die Ähnlichkeit der beiden Statuen unter einander ist, so fühlbar scheint mir in beiden der Charakter einer jüngeren, auf grosse Gesamtwirkung rechnenden Kunst zu sein³⁰⁾. Es ist merklich bei beiden in den vereinfachten und verstärkten Zügen des Gesichts, besonders deutlich an dem Leierspieler in der meister-

haften Behandlung der welken Haut wie des groben, flauschartigen Mantels³¹⁾. Dieses Gewandstück steht dem Mantel des praxitelischen Hermes an Wahrheit der stofflichen Wirkung nicht nach. Besser mögen die beiden Bronzeköpfe die Anfänge realistischer Naturbeobachtung veranschaulichen, die für die Wende des V. und IV. Jahrhunderts bezeugt sind — kräftige Ansätze, doch überstrahlt durch den Glanz dessen, was vorher war und nachher kam. Es sind starke und frische Leistungen, neben denen etwa gleichzeitige Werke der idealen Richtung, wie die Eirene des Kephisodot, matt erscheinen.

Ehe wir zu dem Marmorkopf zurückkehren, wagen wir den Versuch, uns ein Bild des Ganzen zu machen, dem der Bronzekopf einst zugehörte. Einen Anhalt dafür bietet der Befund. Smith und Porcher entdeckten den Bronzekopf unter einer grossen Masse zerschlagener Marmorwerke, die sie tief unter dem Fussboden einer über dem Apollontempel errichteten christlichen Kirche auf dem Boden der Cella aufgehäuft fanden — Reste von 30 Statuen, Statuetten und Köpfen aus römischer Zeit. Als einzige Bronze-
reste wurden ausser dem Kopfe und zwar in seiner Nähe³²⁾ kleine durch Brand stark beschädigte Teile von Pferden gefunden. Es liegt nahe, diese als zugehörig zu betrachten, um so mehr als die Haltung des ruhig geradeaus gerichteten Kopfes — auffällig an einem Werke vorgeschrittener Kunst — eine natürliche Erklärung findet, wenn er einem Wagenlenker angehörte. So trägt den Kopf der Wagenlenker von Delphi. Es ist die angemessene Haltung bei ruhigem Anfahren. Auf den unter der Herrschaft der Demokratie zwischen 431 und 321 geprägten Goldmünzen von Kyrene³³⁾ finden wir überaus häufig eine von Nike oder einer ungeflügelten Frauenfigur, wohl Kyrene, gelenkte Quadriga — nicht wie die der syrakusanischen Münzen in heftigem Jagen, sondern in ruhigem



Anfahren. Zwei besonders schöne Exemplare im Kgl. Münzkabinet, die ich nach Abdrücken abbilde, mögen als Beispiele dienen. Die Rosse schreiten kräftig aus, etwa wie das schöne Bronzepferd des kapitolinischen Museums. Der Typus gehört dem ausgehenden fünften Jahrhundert an — das zeigt deutlich das noch sehr strenge Bild des stehenden oder thronenden Zeus Ammon auf der Rückseite. So, möchte ich vermuten, haben wir uns das Viergespann vorzustellen, das der Neger lenkte. Wir erinnern uns dabei des anerkannten Ruhmes der Libyer als Wagenlenker, den Herodot mehrfach bezeugt; nach ihm hätten die Hellenen von den Libyern das Fahren mit vier Pferden gelernt und gerade von dem Stamm der über Kyrene ansässigen Asbysten weiss er zu berichten, dass sie von den Libyern die allereifrigsten Quadrigafahrer seien³⁴⁾.

Die umständliche kunstgeschichtliche Untersuchung des Bronzekopfes von Kyrene führt zu dem, wie ich glaube, gesicherten Ergebnis, dass er sein Vorbild treu und ehrlich, mit einem naiven Realismus wiedergibt, dass keine Neigung zum Idealisieren, wie wir sie von einem Werke lysippischer Richtung erwarten müssten, die Züge des Mannes dem europäischen Typus angenähert hat. So lange der Kopf als lysippisch gilt, ist sein Wert als geschichtliches und ethnologisches Denkmal zweifelhaft; besteht die dargelegte stilistische Bestimmung zu Recht, so dürfen wir ihn mit Vertrauen als Zeugnis für die Racenmischung im Bereiche des alten Kyrene benutzen. Halten wir neben ihm den Marmorkopf, so springt in die Augen, dass dem Manne, den dieser wiedergibt, weit mehr Negerblut in den Adern floss als dem Kyrenäer. Die Gemeinsamkeit der Hauptzüge aber ist unleugbar. Der Marmorkopf stellt, das können wir als wahrscheinliches Ergebnis aussprechen, einen Mann aus der Mischrace des nördlichen Afrika dar.

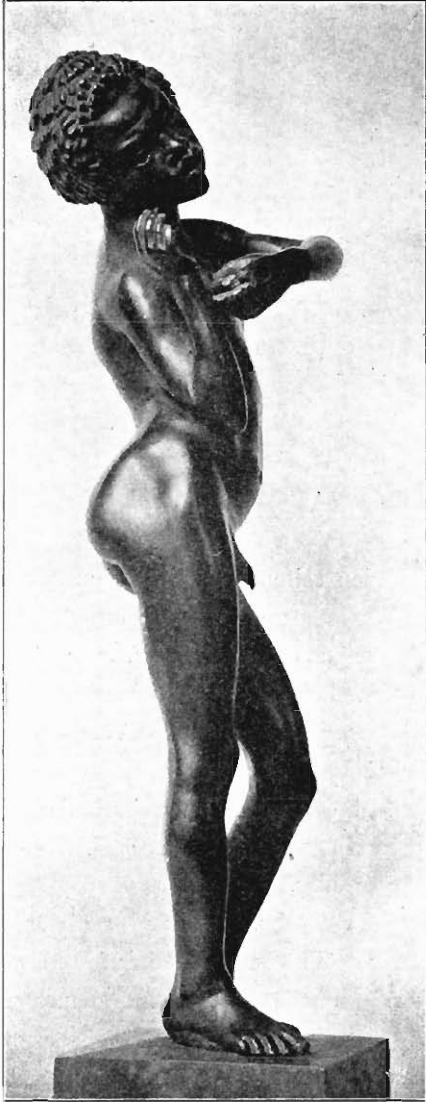


III.

Der Marmorkopf aus der Thyreatis gehört zu den seltenen antiken Kunstwerken, welche uns einen Menschen fremder Race unmittelbar überzeugend vorführen. Neger oder Halbneger, die so oder ähnlich aussehen, stehen uns allen lebhaft vor Augen, während wir von Persern und Galliern und Dakern keine anschauliche Vorstellung haben, oder wenigstens nicht in der Reinheit des Blutes, welche für das Altertum vorausgesetzt werden darf. Aber gerade dieser mächtige Eindruck der Fremdartigkeit erschwert die kunstgeschichtliche Bestimmung. Denn die bequemsten Mittel der Einordnung, welche für die Mehrzahl der antiken Portraits zur Verfügung stehen — der Gesichtsausdruck, die Haar- und Barttracht — versagen hier.

Der Kopf macht den Eindruck eines treuen Portraits. Nicht der allgemeine Typus eines fremden Stammes steht vor uns, sondern ein Einzelner, in Haltung und Gesichtszügen, in Geberde und Blick unverkennbar. Nun ist es bekannt genug, dass vielleicht die zwingendste Portraitähnlichkeit mit den allereinfachsten Mitteln erreicht wird. „Aus den Zeichnungen der niederländischen Künstler, vor allen Rembrandts“, bemerkt z. B. Wickhoff, „lernen wir, dass es möglich ist, mit fünf bis sieben unverbundenen Punkten oder kurzen Strichen, die in die allgemein gehaltenen Umrissse eines Kopfes richtig eingesetzt sind, eine vollständige Illusion zu erzielen. Die Köpfe scheinen zu leben und wir würden ihre Vorbilder, wenn sie uns auf der Strasse begegneten, sogleich

wieder erkennen Nicht anders sind die alten etruskischen Portraitköpfe in Thon oder Stein gearbeitet. Es sind die charakteristischen Formen der einzelnen Gesichtsteile, in den locker behandelten Kopf eingesetzt, welche, aus der richtigen Entfernung gesehen,



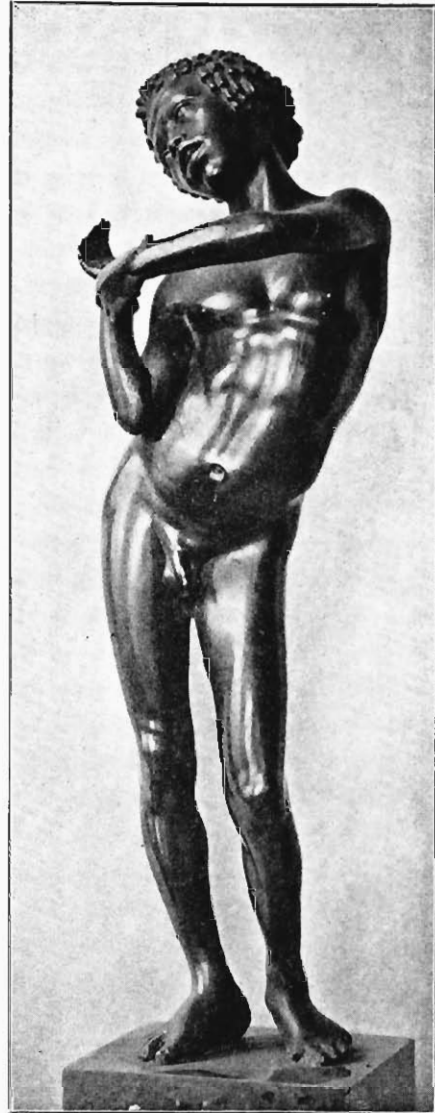
durch eine täuschende Lebenswahrheit überraschen³⁵⁾.“ Der Negerkopf ist nicht von dieser Art. Er ist als Ganzes und in allen Teilen organisch verstanden und durchgebildet. Mit Freude gewahrt man, wie der Knochenbau überall unter Haut und Muskeln gleichsam hindurch wirkt, wie der feste Zusammenhang aller Teile in jeder Ansicht, auch aus der Nähe, klar hervortritt. Nichts wesentliches ist übergangen, nichts unverstanden, nichts unlebendig geblieben. Und dabei eine Grösse des Vortrags, eine Einfachheit der Formen, die an Werke der ältesten ägyptischen Kunst, oder an die höchsten Leistungen der archaisch-griechischen, z. B. den altattischen Portraitkopf aus der Sammlung Saburoff erinnert. Man beachte nur den festen Umriss des Gesichts, die sichere Führung der Flächen an den Wangen, das Vortreten des linken Kinnbacken bei der scharfen Wendung zur rechten Seite, den festen Schluss der Lippen. Aber wie Haar und Bart als einheitliche und doch belebte Masse gegeben sind, darin offenbart sich ein Reichtum von Formen, wie er in jenen altertümlichen Werken noch nicht gefunden wird.

Man wird zunächst geneigt sein, den Kopf der hellenistischen Epoche zuzuweisen. Die Gallier der pergamenischen Kunst sind Beweis genug, dass man im dritten Jahrhundert vor Christo verstand, Menschen fremder Rasse in ihrer Eigenart zu erfassen. Das überdem Anfang

dieses Abschnittes wiedergegebene, von einer Statuette abgebrochene Terrakottaköpfchen — es ist in Priene in den von den Kgl. Museen unternommenen Ausgrabungen gefunden und ge-

hört mit der Masse der dort entdeckten Terrakotten dem III. oder II. Jahrhundert v. Chr. an²⁶) — ist lehrreich für die Verfeinerung in der Beobachtung der Negerrace seit den Zeiten jenes altertümlichen Kopfgefässes. Ein Kenner afrikanischer Völker, Major Morgen, sah beim ersten Anblick, dass ein Mädchen gemeint sei; und wie fein ist die mit der festlichen Bekränzung grell contrastierende trübe Stimmung in den halbgeschlossenen Augen, der gerunzelten Stirn, der hängenden Unterlippe ausgedrückt!

Das Gefühl für das menschlich Anziehende, Ergreifende, das sich in diesem schönen Bruchstück verrät, tritt mit ungleich grösserer Kraft in einer wohl erhaltenen Bronzefigur des Cabinet des Médailles zu Paris hervor, die wir in drei Ansichten hier wiedergeben²⁷). In den Abbildungen wirkt die doch nur 20 cm hohe Statuette wie eine Statue — so gross ist sie in Formen und Bewegung. Sie erträgt den Vergleich mit dem sterbenden Gallier — als Einzelfigur vielleicht der höchsten Leistung der hellenistischen Kunst, die auf uns gekommen ist. Es ist eine tiefe Melancholie in Haltung und Gebärde des schlanken, schönen Knaben, wie er zur Begleitung eines primitiven Saiten-instruments, das wir in seinen Händen ergänzen müssen, die langgezogenen, eintönigen Weisen seiner heimatlichen Musik vortragend, langsam, wie schleppenden Schrittes vorüber wandelt. Wir spüren darin, wie in dem einsamen, schweren Sterben des gallischen Helden, ein vielleicht unbewusstes Verständnis für das Tragische in dem Leben und Sterben solcher Naturkinder unter stammfremden, hoch kultivierten Menschen.



Die Bronzestatnette ist meisterhaft wie der Gallier in der Einfachheit der Formgebung und in dem Verständnis für die Eigentümlichkeiten in Wuchs und Bewegung,

z. B. der geschmeidigen Biegung des Leibes in den Hüften, der Schwächigkeit von Armen und Schenkeln. Ähnlich ist auch die Kunst der Gestaltung des körperlichen Motivs, das, in Wahrheit nicht einfach, mit einer hohen künstlerischen Weisheit dem Auge übersichtlich



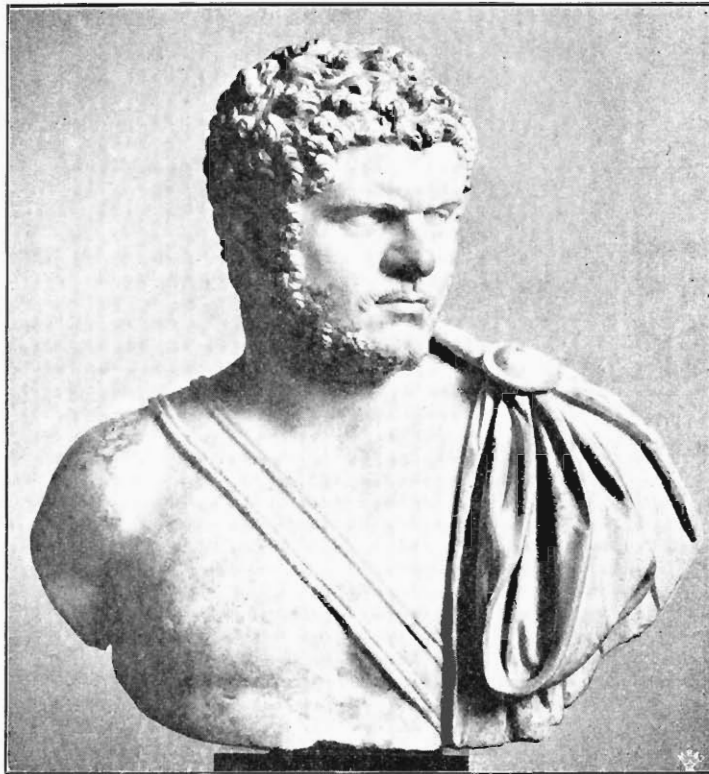
und klar hingestellt ist. Dass die Statuette, obwohl auf französischem Boden — in Châlon-sur-Saône — und zugleich mit geringen Bronzezügeln von römischer Arbeit gefunden²⁸⁾, der hellenistischen Kunst zuzuweisen sei, ist, seit es von Schreiber ausgesprochen und durch den Vergleich mit ähnlichen in Aegypten gefundenen Werken begründet wurde, allgemein anerkannt. Es ist kein Zweifel, dass der grosse Künstler, der sie formte, dem Bildnis eines Neger in grossem Maassstab sprechende Ähnlichkeit und überzeugenden Rassencharakter verliehen hätte. Und doch — auch bei aller Herrschaft über die Marmortechnik der Zeit hätte er den Kopf aus der Thyreatis nicht geschaffen. Es ist eine besondere Art virtuoser Behandlung der Oberfläche darin, die einer viel späteren Zeit eigen ist.

Das äusserlich auffälligste Merkmal ist die Bezeichnung der Iris durch einen eingeritzten Kreis, des Augensterns durch eine halbmondförmige Vertiefung, die durch ihren Schatten das von ihr umfasste Marmorstückchen hell hervortreten lässt und so den Eindruck des Glanzlichtes im Auge hervorrufft. Es ist die besondere Weise, die, in der neueren Kunst seit der Renaissance üblich, erst in Hadrians Zeit aufgekommen ist²⁹⁾. Kein Beispiel aus früherer Zeit ist bisher bekannt geworden; man hat vorher Iris und Augen-

stern an Marmorwerken entweder durch Bemalung des glatt gelassenen Augapfels oder durch eingesetzte verschiedenfarbige Stoffe, an Bronzen regelmässig in der zweiten Manier ausgedrückt. Am Negerkopfe sind gerade die Augäpfel durch Corrosion angegriffen, doch

ist am linken Auge die Umrissslinie der Iris wohl erhalten, an beiden die Vertiefung des Augensterns deutlich und für den Eindruck des Kopfes wesentlich; die Vertiefung ist 2—3 mm tief, auch das erhaben stehen gebliebene Marmorstück hat eine unverkennbare Spur hinterlassen.

Durch diese Einzelheit einmal aufmerksam gemacht, werden wir auch in allem übrigen deutliche Spuren einer Marmorkunst entdecken, die, wie noch keine frühere, zu täuschender Nachahmung der stofflichen Wirkung des Nackten wie des Haares vorgezogen



war. Die Photographien können keinen ausreichenden Begriff von dieser Meisterschaft geben. Betrachtet man den Kopf von verschiedenen Seiten in wechselndem Licht, so wird man immer von neuem bewundern müssen, wie durch eine Behandlung des Nackten in grossen Flächen der bronzeartige Eindruck, den die straffe, glänzende, dunkelgetönte Haut des Negers in der Wirklichkeit macht, im Marmor zum Ausdruck kommt, wie das dichte, wollige Kopfhaar und der dünne Bartflaum unter sich verschieden in täuschender Wahrheit wiedergegeben sind, wie endlich gerade dieses scheinbar Unlebendige durch

eine gleichsam momentan bewegte Führung von Licht und Schatten, ein zitterndes Leben der Oberfläche, zur plastischen Wirkung der darunter liegenden Formen mithilft.

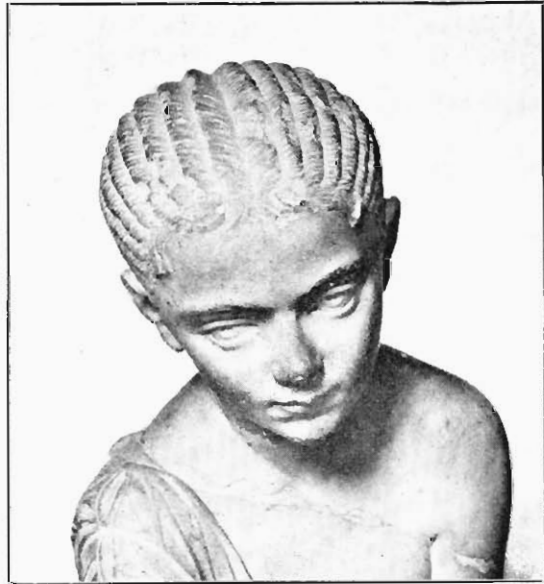
Ich führe zum Vergleich zwei Stücke unserer Sammlung an — hervorragende und wohlerhaltene Werke, welche mit Sicherheit dem Beginne des III. Jahrhunderts n. Chr. zugewiesen werden dürfen und die gerade durch die Verschiedenheit der dargestellten Personen einen Begriff von der Kraft und Vielseitigkeit der Portraitkunst jener Epoche geben können.

Die Portraitbüste des Kaisers Caracalla — Nr. 295 unserer Sammlung — kann sich an künstlerischem Werte mit dem Negerkopf nicht messen, wenn sie auch vielleicht das schönste unter den Bildnissen dieses Herrschers ist, welche über die Masse der Kaiserbüsten durch energisches Leben hervorragen. Sie ist weder in dem Sinne wie jener Original noch auch so unversehrt geblieben von moderner Reinigung und Glättung. Die glänzende Politur des Nackten und des Mantels ist schwerlich ursprünglich, da überall, wo sie vorhanden ist, der Marmor eine viel gleichmässiger weisse Farbe zeigt, als das rauher gelassene Haar und vor allem der Bart, der mit einer schönen bräunlichen Patina fast ganz überzogen ist. Durch diesen Gegensatz des Tones bekommt das Nackte etwas Verschwommenes, Aufgedunsenes, das so kaum beabsichtigt war. Trotzdem ist die Verwandtschaft mit dem Neger unverkennbar, sowohl in der Art, wie der Kopf in jäher Bewegung nach links herum fährt, als in der virtuosen Behandlung des wie quellenden, reich bewegten Haares und des eben spriessenden Bartes.

Künstlerisch bedeutender und anziehender als das Bildnis des grausamsten unter den Cäsaren ist der Portraitkopf eines römischen Mädchens, welcher der Figur einer Knöchelspielerin — Nr. 494 unserer Sammlung — aufgesetzt ist. Der Kopf ist mit dem Körper durch ein modernes, nicht ganz geschickt eingesetztes Zwischenstück verbunden, doch kann seine Zugehörigkeit durch die Gleichheit der Arbeit und des schönen grosskörnigen leuchtenden Marmors für gesichert gelten. Die Figur ist die gelungene Wiederholung eines beliebten Originals griechischer Erfindung, der Kopf unverkennbar Portrait und zeitlich bestimmt — abgesehen von den plastisch ausgedrückten Augensternen — durch die Haartracht, welche für jene Epoche, bei dem raschen Wechsel charakteristischer Frisuren auf den Münzbildern der Kaiserinnen und Prinzessinnen, einen sicheren Anhalt gewährt. Die Haartracht ist sehr einfach, zum Unterschiede von höchst complicierten und sonderbaren, welche in den Büsten jener Zeit vielfach mit der liebevollsten Sorgfalt wiedergegeben sind, ähnlich wie die Werke der um viele Jahrhunderte älteren chäischen Marmorkünstler allen pikanten Erfindungen der Mode gerecht zu werden suchen. Das Haar, „wellig von der Stirne in parallelen Lagen nach dem Hinterkopf sich hinziehend und dort in ein flaches Netz gelegt“, die Stirn mit losen Löckchen umrahmend, wird in allen Einzelheiten völlig gleich von Fulvia Plautilla getragen, der unglücklichen Gemahlin

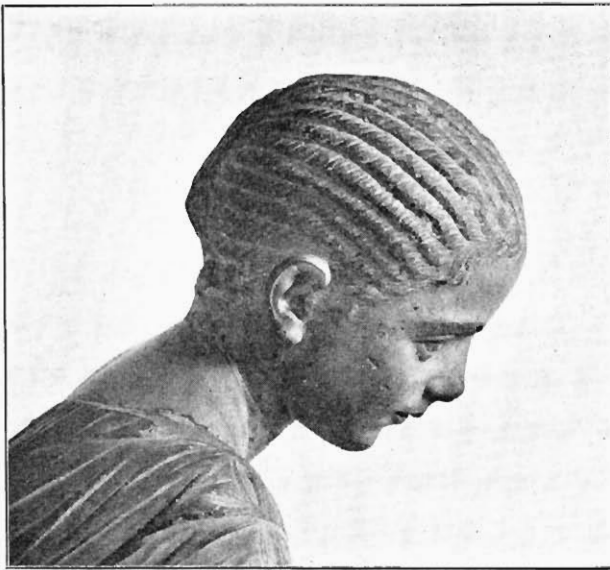
des Caracalla, die im Jahre 203, etwa vierzehnjährig, verstossen und verbannt und im ersten Regierungsjahre Caracallas (211) ermordet wurde⁴⁹).

Die Knöchelspielerin, einst zu Friedrichs des Grossen Antikensammlung gehörig, ist von jeher besonders beliebt gewesen. Verdankt sie dies ihrer anmutigen Gesamterscheinung, der geschmeidigen Bewegung des schlanken, kindlichen Körpers — Vorzügen, die dem griechischen Meister des Originals zuzurechnen sind — so ist darum das Verdienst des römischen Bildhauers nicht herabzusetzen, der dem gegebenen Ganzen den neugeschaffenen Kopf so geschickt einzupassen wusste, dass das Werk völlig einheitlich erscheint. Über dem Kopfe selbst liegt ein zarter Reiz echter Kindlichkeit, wie er nicht bei vielen antiken Marmorwerken gleich innig wiederkehrt. Ganz ehrlich und wahr ist das Kind wiedergegeben, mit seinem Stumpfnäschen und der etwas vorstehenden Oberlippe, mit einem fast rührenden Ausdruck scheinbarer Freundlichkeit in Mund und Augen — doch ohne die leiseste Spur von Sentimentalität. Die Arbeit ist meisterhaft, des Zusammenhanges der Teile völlig sicher, gleich ausdrucksvoll in der Wiedergabe der frischen Zartheit von Wangen und Lippen, wie in der Bildung der kindlich-reinen Stirn mit den fein gezeichneten Brauenbogen. Das Haar, sorgsam frisiert und in streng gezeichnete Strähnen gegliedert, hebt noch die Wirkung des Nackten; nur den Löckchen, die den Haaransatz umspielen, ist, doch auch nur in zartem Relief, freiere Bewegung gegönnt. In allem ist eine Zurückhaltung bei völliger Herrschaft über die Technik, welche auf das Lebhafteste an Marmorwerke der florentinischen Kunst des Quattrocento erinnert, z. B., um ein Stück der Berliner Sammlung zu nennen, die Büste der Marietta Strozzi aus der Werkstatt des Desiderio da Settignano. So verschieden der Eindruck durch das kecke, siegesbewusste Herausschauen der Florentinerin sein mag — im Vortrag, in dem bescheidenen Maasshalten bei einer aufs höchste gesteigerten Empfindlichkeit für die Wirkungen, die dem Material, dem schönen Marmor abzugewinnen sind, ist eine über-



raschende Übereinstimmung, leicht verfolgbare an Mund, Augen und Stirne, auch im Haar, das bis auf wenige in flachem Relief angedeutete Löckchen streng, fast hart stilisiert ist.

Durch die beiden angeführten Bildnisse wird die Entstehungszeit des Negerkopfes um das Jahr 200 n. Chr. gesichert. Um mehr sagen, um entscheiden zu können, ob die zweite Hälfte des II. oder die erste des III. Jahrhunderts wahrscheinlicher sei, dafür reicht unsere Kenntnis der spätrömischen Kunst bisher nicht aus. Dem Ganzen der Funde beim Kloster Lukú ordnet sich der Kopf passend ein, als ein Stück der glänzenden Ausstattung des römischen Prachtbaus — doch unter so vielen Copien und dekorativen Arbeiten das einzige Original.



Portraits des II. oder III. Jahrhunderts n. Chr. haben in den meisten Fällen die Form der mehr oder minder tief abgeschliffenen Büste. Auch zum Negerkopf möchte man am liebsten eine Büste, etwa von der Art der am Berliner Caracalla vollständig erhaltenen, ergänzen; nur so, nicht an einer Statue kann der Kopf alle Feinheiten der Formgebung zur Wirkung bringen. Der Gewandrest am Nacken kann ebenso gut von der Toga wie vom Paludamentum herrühren; auch die starke Wendung des

Kopfes hat nichts auffälliges — der der Caracallabüste ist noch weit lebhafter bewegt⁴¹⁾.

Der Negerkopf gehört zu den nicht zahlreichen antiken Portraits, deren Interesse nicht in ihrer Bildmässigkeit beschlossen liegt, die den Beschauer anregen, den Dargestellten handelnd und leidend unter den Mitlebenden zu denken. Wer war dieser Halbwilde, dieser Mann voll gewaltiger Naturkraft, dessen meisterhaftes Bildnis in einem der entlegensten Winkel Griechenlands aufgestellt worden ist? In welcher Beziehung steht er zu der prächtigen römischen Anlage, in deren Bereiche er gefunden wurde? Das Herrscherhafte seiner Erscheinung wurde zu Anfang hervorgehoben. Hat er nicht Geberde und Blick eines Mannes, der zu befehlen gewohnt ist? Auf diese Fragen ist keine Antwort möglich — es müsste denn sein, dass einmal ein glücklicher Fund an der gleichen

Stelle einen sichern Anhalt bietet. Dass Männer libyscher Abstammung in der späteren Kaiserzeit zu grossen Thaten und grossem Ansehen sich aufschwingen konnten, lehrt das Beispiel eines der hervorragendsten Heerführer des Trajan, des Lusius Quietus, auf den mich H. Dessau hinweist¹²⁾. Die Möglichkeit, diesen selbst in dem Marmorkopf zu vermuten, wird dadurch ausgeschlossen, dass der Kopf mindestens um eine Generation jünger ist als die Trajanische Epoche. Aber unsere Phantasie erhält eine bestimmtere Richtung, wenn wir uns der Schicksale dieses Afrikaners erinnern. Dass Lusius Quietus maurischen Stammes war, bezeugt Dio Cassius; nach Themistius war er „kein Römer noch auch nur Libyer aus dem unterworfenen Libyen, sondern aus der namenlosen, weltentlegenen Ferne“⁴³⁾. Er hat seine Laufbahn begonnen als Führer einer Abteilung Maurenreiterei. Als solcher erhielt er, vermutlich unter Domitian, schimpflichen Abschied, man weiss nicht, wegen welches Vergehens. Aber unter Trajan, beim Beginn des Dakerkriegs, konnte er in das Heer wieder eintreten und in diesen Feldzügen begründete er seinen Ruhm. Glänzendes leistete er dann im Partherkriege; er war derjenige, dem immer der gefährlichste Posten zugewiesen wurde, der niemals das Vertrauen täuschte. Trajan ehrte ihn hoch, ernannte ihn zum Senator und Consul und gab ihm eine so mächtige Stellung, dass



man sich erzählte, er habe ihn zu seinem Nachfolger bestimmt, und Hadrian es für gut befand, ihn bei seinem Regierungsantritt aus dem Wege zu räumen. Noch in den Tagen Theodosius des Grossen weiss der Philosoph und Rhetor Themistius von ihm zu erzählen, von seinem Ruhm und jähen Fall. Ähnliche Schicksale und Thaten mögen wir wohl dem Manne zutrauen, dessen Züge der Kopf aus der Thyreatis vor Augen stellt.

Versuchen wir zum Schluss die kunstgeschichtliche Bedeutung des Kopfes kurz zu bezeichnen, so dürfen wir sagen, dass er für das Verständnis und die Schätzung der Portraitkunst in der Zeit des sinkenden Reiches gleich wertvoll ist, wie der ebenfalls unserer Sammlung angehörige, früher fälschlich Marcellus genannte Knabekopf für die Würdigung der augusteischen Epoche. Noch lässt sich nicht absehen, ob es je

gelingen mag, diesem so gut wie unbearbeiteten Abschnitte der antiken Kunstgeschichte, welcher des Leitfadens litterarischer Überlieferung völlig entbehrt, Künstlerpersönlichkeiten wieder zu gewinnen — wenn auch nur in der Beschränkung, welche die Natur der Überlieferung überhaupt der Kunstgeschichte des Altertums auferlegt⁴⁴). Können und Wollen jener Zeit wird uns verständlicher werden durch den Vergleich mit Kunstwerken uns nächstehender Epochen. Wie der Kopf der Knöchelspielerin, so erinnert auch der Negerkopf bestimmt an Werke des florentinischen Quattrocento⁴⁵). Donatellos gewaltige Bronzestatuette des Markgrafen Lodovico III. Gonzaga von Mantua, ein kostbarer Schatz unseres Museums, ist trotz der Verschiedenheit des Materiales überraschend ähnlich in der sicheren Beherrschung des Organismus, in der Grösse und Einfachheit der Formgebung, in der Wucht der Charakteristik. Nicht durch Steigerung oder Übertreibung der bezeichnenden Formen, sondern durch geniale Vereinfachung der unendlich mannigfachen Einzelheiten der Natur wirkt diese Kunst. Ihr grösstes Geheimnis ist, dass sie in solcher Einfachheit das innerste Wesen, gleichsam Geblüt und Temperament des Portraitierten vor uns stellt — unausweichlich, wie es die Mitlebenden ergriff und zur Gegenwirkung in Liebe und Hass bestimmte.



Anmerkungen.

¹⁾ Inv.-Nr. 1503. Vgl. den Erwerbungsbericht der Skulpturen-Sammlung im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen XXI (1900) S. 1.

²⁾ Vgl. Leake, Travels in the Morea II S. 476 ff. Ross. Reisen im Peloponnes I. S. 158 ff. Curtius, Peloponnesos II S. 273 ff. Baedekers Griechenland 3. Aufl. S. 271 ff.

³⁾ Athenische Mitteilungen VII T. 6 S. 112. Friederichs-Wolters 52.

⁴⁾ Athenische Mitteilungen III S. 296 (Furtwängler).

⁵⁾ Expédition de Morée, Architecture et sculpture III T. 88. Kekule, Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen Nr. 63. Kavvadias, Γλυπτὰ τῶν ἐπιπέδων Μουσείου I Nr. 705.

⁶⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 89, 1. Kekule a. a. O. Nr. 360. Kavvadias a. a. O. Nr. 706.

⁷⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 90 r. Annali dell' Instituto di corrisp. archeol. I (1829) tav. d'agg. C. S. 132 ff. (Gerhard). Kekule a. a. O. Nr. 284. Friederichs-Wolters 1847. Inv. des Nationalmuseums Nr. 1390. — Wenn der Bildhauer E. Wolff, nach dessen Zeichnung der Stich in den Annali hergestellt ist, als Aufbewahrungsort des Reliefs und der anderen in der Expédition de Morée abgebildeten Stücke Astros angiebt, so erklärt sich das aus Leake's Angabe (a. a. O. S. 482), dass nicht blos der Hafenort eine Stunde von Lukú, sondern auch die ganze Bucht und die daran liegende Ebene, Lukú eingeschlossen, Astros hiess.

⁸⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 91. Kekule a. a. O. Nr. 232. Friederichs-Wolters 1812. Inv. des National-Museums Nr. 1450.

⁹⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 90 l. Kekule a. a. O. Nr. 219.

¹⁰⁾ Leakes Beschreibung (S. 488 f.) lautet folgendermaassen: „The next thing I observe is two fragments of a colossal groupe, which seems to have represented a man carrying the dead corpse of another, with the face upwards, upon his shoulders. The latter figure is much smaller than the other, and is perfect from the neck to the thighs. The body is curved backwards, as a dead body would naturally hang. The hand of the figure which was represented carrying the dead body remains on the side of the body; a part of the other figure, covered with drapery, is also attached to the corpse and forms part of the same stone. Lying close by this fragment is another representing the body from the neck to the waist, of a man having a loose garment thrown over his left shoulder, and bound by a thong passing over the right; there is a girdle of the same kind and size round his waist, but partly hidden under the loose folds of the garment which hang over the left shoulder. All the breast and right side are naked, and

are of very good design and execution. The muscles seem exerted; probably this was a part of the figure which was represented as carrying the other on his shoulders. It measures two feet two inches from one shoulder to the other (= 0,658 m). The hand on the side of the corpse is six inches and one tenth across the knuckles of the four fingers (= 0,1525 m). These two fragments lie close together and are partly covered by the lentisk bushes growing by them, but they are still better secured perhaps from the destructive hands of the masons by the unfit shape of the blocks and by the colour, which, though the stone is white marble, has become brown with the weather and incrustated with a minute moss.“ — Ich maass die Schulterbreite am Abguss des Pasquino zu rund 70 cm, die Breite der rechten Hand des Menelaos an der aus Abgüssen der verschiedenen Fragmente zusammengesetzten Gruppe (Friederichs-Wolters 1398) zu rund 15 cm.

¹¹⁾ Annali dell' Instituto di corrisp. archeol. XLV (1873) T. d'agg. M. N. S. 114 ff. (Lüders). v. Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen Nr. 319. Friederichs-Wolters 1150.

¹²⁾ Baedeker a. a. O. Furtwängler, Athenische Mittheilungen. III S. 291 mit Anm. 4, wo er bemerkt, dass alle Werke aus Lukü der römischen Zeit und wohl hauptsächlich dem 1. Jahrhundert n. Chr. angehören, gleichwohl aber einen eigentümlichen, „ebenso leicht zu erkennenden wie schwer zu beschreibenden Stil“ zeigen. Sollte der „männliche Colossalkopf“ der des Menelaos der Gruppe sein?

¹³⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 89, 2. Kekule a. a. O. Nr. 160. Athenische Mittheilungen IV S. 54 Anm. 1 (Milchhofer).

¹⁴⁾ Baedeker a. a. O.

¹⁵⁾ Stuart and Revett, The antiquities of Athens III T. 45—49 S. 119 ff.

¹⁶⁾ Vgl. Friederichs-Wolters 1397, 1398.

¹⁷⁾ Kinn bis Scheitel	0,26 m.
Kinn bis äusserer Augenwinkel	0,142
Kinn bis Mundspalte	0,065
Kinn bis unterer Rand der Nasenflügel	0,093
Unterer Rand d. Nasenflügel bis Nasenwurzel	0,063
Nasenwurzel bis Haaransatz in der Stirnmitte	0,061
Höhe des (besser erhaltenen) linken Ohres	0,069
Grösste Tiefe des Schädels	0,213
Gesichtsbreite am Ansatz der Ohrläppchen	0,15
Abstand der äusseren Augenwinkel	0,107
Abstand der inneren Augenwinkel	0,035
Breite der Mundspalte	0,051
Breite der Nase an den Flügeln	0,045.

¹⁸⁾ Eine sorgfällige, wohl geordnete Übersicht über Negerdarstellungen in der antiken Kunst giebt R. v. Schneider im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses III (1885) S. 3 ff.

¹⁹⁾ Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung Nr. 4049. Höhe 0,11 m. „Negerkopf mit der Mündung eines Salbgefässes und zwei vertikalen Henkeln; schwarz; die Lippen rot; die Haare als Punkte; sie waren ebenfalls schwarz; Stirne gerunzelt. Vorzüglicher Typus.“ Ich trage folgende Einzelheiten nach. Das Weiss des Auges war mit Deckweiss wiedergegeben, das jetzt fast verschwunden ist, wie auch ein kleiner, auf die braun gemalte Iris weiss aufgemalter

Kreis, der die Pupille andeutete. Am Haar sind nur die vortretenden Thonknöpfchen beim Auftragen des dunkelbraunen Firnisses gedeckt worden, der Grund ist thonfarbig geblieben, wodurch sich das Haar als hellere Kappe gegen die Haut absetzt. Sonderbar bei einem so sorgfältig geformten Stück ist, dass für die Ohren nur der Platz in der Haarkappe ausgespart ist, der dann mit Firnis flüchtig überstrichen wurde; sie sollten gewiss eigentlich plastisch aufgesetzt oder eingezeichnet werden.

²⁰⁾ Vgl. *Ἐπιγραφαὶ ἀρχαιολογικαί* III (1894) T. 6 S. 121 ff. (Hartwig).

²¹⁾ Vgl. die von Hartwig (a. a. O. S. 127 f.) angeführten Beispiele von Neger-Sklaven und -Sklavinnen auf Vasen strengen Stils.

²²⁾ *Völkerkunde* I S. 22 f.

²³⁾ Smith and Porcher, *History of the recent discoveries at Cyrene*, T. 66 S. 42. Rayet, *Monuments de l'art antique* II T. 14.

²⁴⁾ Vgl. Studniczka, *Kyrene* S. 121 f. Weitere Belege für die Vermischung der griechischen Colonisten mit Libyern ebenda S. 5, wo auch der Bronzekopf angeführt wird.

²⁵⁾ a. a. O. Text zu T. 14 S. 2 f.

²⁶⁾ Friedrichs-Wolters Nr. 323. Flasch in *Baumeisters Denkmälern d. klass. Altertums* II S. 110400; Furtwängler, *Die Bronzen von Olympia* S. 10 f. Nr. 2, 2a; Collignon, *Gazette des beaux-arts* Bd. 35 (1887) S. 400 und *Histoire de la sculpture grecque* II S. 491 f.

²⁷⁾ *Archaeologischer Anzeiger* 1898 S. 183.

²⁸⁾ Kekule, *Archaeol. Anzeiger*, 1898 S. 185 Anm. 1. Über das Bruchstück einer Portraitstatuette Alexanders des Grossen, *Sitzungsberichte der Kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften* 1898 S. 286.

²⁹⁾ Über die griechische Porträtkunst S. 11 ff.

³⁰⁾ Kekule urteilte, dass die Statue des Leierspielers kaum vor den letzten Jahren des V. Jahrhunderts entstanden sei, am wahrscheinlichsten erst im IV. Jahrhundert. (*Jahrb. des archaeol. Instituts* VII (1892) S. 124).

³¹⁾ Dabin führt auch das von Winter einleuchtend richtig zum Vergleich herangezogene grosse attische Grabrelief mit dem Nachen (S. 13 mit Anm. 7). Winter setzt es nicht viel später als 400 v. Chr. Dagegen bezeichnet Conze (*Die attischen Grabreliefs* Nr. 1173 T. 251) die Formenbehandlung als die freientwickelte des vierten Jahrhunderts. Das hohe Relief der in Vorderansicht gestellten Figuren entspricht ganz der Art der grossen Grabmäler aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, z. B. des bekannten der Demetria und Pamphile. Die sitzende Frau rechts ist in Haltung und Gewand bis in die einzelnen Motive hinein der Pamphile überaus ähnlich; man vergleiche im Einzelnen, wie die linke im Schooss ruhende Hand in die zusammengegriffenen Mantelfalten greift. Das Gewand der links sitzenden Frau, der eng um den Leib gezogene Mantel, dessen oberer Rand umgeschlagen ist, so dass die Brust von mehrfachen Faltenzügen überschritten wird, ist Figuren von praxitelischer Art nachgebildet; vgl. z. B. die Flöten tragende Muse der Basis von Mantinea.

³²⁾ Smith and Porcher a. a. O. S. 42. Die Liste der Funde im Apollotempel S. 99 f.

³³⁾ Vgl. Head, *Historia nummorum* S. 729.

³⁴⁾ Herodot IV 189 τέσσαρες ἑπταὶ σάτραρχαὶ παρὰ Αἰθίων οἱ Ἕλληνας κεραιήμασιν. — 170 περιπαροβάτα δὲ οὐκ ἔχοντα ἀλλὰ μάλασιν Αἰθίων εἰσὶ (οἱ Ἀεθίοσται).

³⁵⁾ W. v. Hartel und F. Wickhoff. *Die Wiener Genesis* S. 16.

³⁶⁾ Terrakotten-Inventar 8658; gefunden im März 1898 mit vielen anderen Terrakotten in einem Hause der Weststadt. Höhe vom Kinn bis zum Haaransatz 4,5 cm, wonach die Höhe der Statuette auf etwa 35 cm veranschlagt werden kann. Das Haar, am Hinterkopf in grossen Lockenballen gebildet, die ohne feinere Gliederung geblieben sind, verschwindet vorne fast ganz unter einem aus kleinen Blättchen gebildeten, mit einer Binde umwundenen Kranz; die Enden der Binden hingen zu beiden Seiten des Halses herab. Unter den Kranz sind Ephenblätter und Korymben gesteckt. Reste von dunkelbrauner Farbe sind an Haar und Gesicht erkennbar.

³⁷⁾ Babelon et Blanchet, Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Nr. 1009; Rayet, Monuments de l'art antique II T. 15. Athenische Mitteilungen X (1885) S. 395 (Schreiber).

³⁸⁾ Vgl. Babelon et Blanchet a. a. O. S. XXVIII f.

³⁹⁾ Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (Ausgabe von 1764) S. 180: „Dieses Licht [im Auge] aber wurde in Marmor, soviel wir wissen, allererst den Köpfen in dem ersten Jahrhundert der Kaiser gegeben und es sind nur wenige, welche dasselbe haben; einer von denselben ist der Kopf des Marcellus, Enkels des Augustus, im Campidoglio.“ Vgl. dazu Fernows Anmerkung (Winckelmanns Werke 1808 II S. 378 Anm. 137), wonach nicht mehr festzustellen war, welchen Kopf Winckelmann meint. Winckelmann spricht noch einmal ausführlicher über die Sache in den „Nachrichten von einigen in Rom und den umliegenden Gegenden ausgegrabenen Alterthümern“ (Werke, II S. 3. 317 f.). „Man muss wissen, dass solche Augen eine Künsteley sind, die am meisten in den Zeiten des Verfalles der Kunst im Gebrauch war, und die unter Hadrian hernach allgemein wurde, wie wir an den Brustbildern der Kaiser sehen.“ — Eine Prüfung der grossen Zahl der in Bernoulli's römischer Ikonographie abgebildeten Kaiserbildnisse lehrt, dass diese besondere Art der Augenbehandlung erst in Hadrians Zeit in Übung kam. Beispiele bei Bernoulli II, 2 T. 35 Matidia (?) in Neapel, T. 40 Sabina (?) im Vatican, T. 44 Antoninus Pius in Neapel. — Der Hadrian des britischen Museums (Ancient Marbles in the brit. Mus. III T. 15) und der Antonins ebenda (Ancient Marbles XI T. 25) haben gebohrte Augen. Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 188 f. Irrtümlich führt I. W. Crowfoot (Some portraits of the Flavian age, Journal of hellenic studies XX (1900) S. 33 mit Anm. 1) als Beispiele für plastische Ausführung des Augensterne in vorhadrianischer Zeit den Kopf der Augustusstatue von Prima Porta und den Tiberius oder Claudius genannten Kopf aus der Sammlung Saburoff in Berlin (No. 392) an. Nach Bernoulli (a. a. O. II, 1. S. 27) sind an dem erstgenannten Kopfe „die Augen durch Vertiefung der inneren Winkel und durch Schärfe der Superciliarbogen plastisch belebt. Die Pupillen sind mit Meissel und Farbe angegeben.“ Am Gipsabguss erkenne ich nur die eingeritzte Linie, welche die Thränendrüse vom Augapfel sondert. Die Umrisslinien der Iris und der Pupille — auf Tafel 1 bei Bernoulli sichtbar — haben offenbar nur als Vorzeichnung für die Bemalung gedient. An dem Saburoff'schen Kopfe ist nur die Trennungslinie zwischen Thränendrüse und Augapfel angegeben, ähnlich, wie es auch an den beiden Knabenköpfen aus augusteischer Zeit in Berlin, dem früher fälschlich Marcellus genannten und dem Kopfe aus dem Itzinger'schen Vermächtnis (No. 399 b) beobachtet werden kann.

⁴⁰⁾ Bernoulli, Römische Ikonographie II, 3, S. 65, Münztafel II 1.

⁴¹⁾ Auf die etwa lebensgrosse Marmorstatue eines Negers im Hofe des Nationalmuseums zu Neapel macht mich P. Arndt aufmerksam (Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen Serie II Nr. 541). Sie zeigt in den Körperformen keine Negermerkmale; der Kopf mit wolligem

Haar und spärlichem Bart erinnert ein wenig an den Marmorkopf. Doch handelt es sich wohl um ein dekoratives Werk, nicht ein Portrait. Kekule, der kürzlich die Figur sah, erklärt die Arbeit der schlecht erhaltenen Figur für gering, eine nähere Beziehung zum Marmorkopf für ausgeschlossen.

⁴²⁾ Vgl. II. Dessau, Prosopographia imperii Romani II S. 308. Dio Cassius 68, 32. Themistius or. XVI p. 250 (Dindorf). A. v. Domaszewski erkennt Lusius Quietus neben Trajan auf einem der Reliefs des Triumphbogens von Benevent (Jahreshefte des österr. archaeol. Instituts II S. 185 Fig. 93). Indess kann ich nicht finden, dass in den Zügen dieses Mannes etwas vom römischen Typus Abweichendes liege.

⁴³⁾ . . . οὐδὲ Ρωμαίων ὄντα τὸν ἄνδρα ἀλλ' οὐδὲ Αἰθῶν ἐκ τῆς ὑπερκόου Αἰθῶνης, ἀλλ' ἐκ τῆς ἀσῶτου καὶ ἀπορρισμένης ἑσχατίας.

⁴⁴⁾ Die kunstgeschichtliche Ordnung der uns überkommenen Masse spätrömischer Portraits ist eine schöne Aufgabe, auf die Wickhoff hingewiesen hat, wie er überhaupt das Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, auf die Spuren selbständiger Entwicklung in der bildenden Kunst der Kaiserzeit aufmerksam gemacht und Gesichtspunkte der Betrachtung bezeichnet zu haben.

⁴⁵⁾ Auf den Vergleich mit Werken des Quattrocento ist näher eingegangen worden, weil Wickhoff in seiner glänzenden Darstellung der Entwicklung der römischen Kunst, um seine These von dem sie beherrschenden „Illusionismus“ deutlich zu machen, von den Bildnissen dieser Zeit in Ausdrücken und Vergleichen spricht, die nur für einen Teil gelten können. Vgl. S. 11: „Eines hat man der römischen Kunst nie abzusprechen versucht, die Vorzüglichkeit ihrer Portraitkunst. Wer hat nicht in den Antikensammlungen Köpfe gesehen aus der Zeit von Vespasian bis zu Trajan, die in ihrer frappierenden Lebenswirkung und ihrer für einen besonderen Zweck erdachten, scheinbar flüchtigen Behandlung den besten Portraits des Velasquez und Franz Hals zur Seite zu stellen sind? wer nicht empfunden, wenn die Processionen des Titusbogens an ihm vorüber zu ziehen scheinen oder die Schlacht vom Trajansforum vor seinen Augen wogt, dass er hier vor Werken einer neuen Kunst steht, die mit der griechischen nur mehr einen losen Zusammenhang hat?“ Die Einschränkung des Lobes auf die Portraits der Zeit von Vespasian bis zu Trajan wird S. 36 einigermaßen zurückgenommen: „wenn auch im zweiten Jahrhundert die Büsten so sehr nach Eleganz streben, so hat die künstlerische Behandlung keine Rückschritte gemacht und noch im dritten Jahrhundert wurde meisterhaft portraitiert“. An der gleichen Stelle werden wiederum Niederländer und Spanier zum Vergleich herangezogen. — Vielleicht ist deutlich geworden, dass dieser Vergleich auf unsere Köpfe nicht zutrifft, dass der Zusammenhang dieser Bildniskunst mit der griechischen enger ist, als Wickhoff glauben macht. Das Verständnis für das Organische, das klare plastische Gefühl, das ich hervorzuheben versucht habe, ist ein Erbe der griechischen Kunst.

JAHRESBERICHT.

Im abgelaufenen Jahre hat die Gesellschaft durch den Tod drei ihrer ordentlichen Mitglieder verloren, die Herren Professor Dr. Lehfeldt, Wirklichen Geheimen Ober-Regierungsrat Rommel und Dr. Wernicke. Verzogen ist Herr Dr. J. Jacobs, ausgetreten Herr Prof. Dr. Nausester. Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Dr. Helm, Dr. P. Meyer und Professor Dr. Sieglin. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 96 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Bartels, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Bürcklein, Bürmann, Conze (II. Vorsitzender), Corssen, Dahm, Dessau, Diels, Ende, Engelmann, Erman, Frey, von Fritze, Fritsch, Fuhr, Genz, B. Graef, P. Graef, von Groote, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Helm, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Hölländer, Hübner, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Kalkmann, von Kaufmann, Kokule von Stradonitz (Schriftführer), Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Küppers, Freiherr von Landau, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, E. Meyer, P. Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nothnagel, Oder, Ochler, Pallat, Pernice, Pomtow, von Radowitz, O. Richter, Rüdiger, Rose, Rothstein, M. Rubensohn, Sarre, Schauenburg, Scheff, H. Schöne, R. Schöne (I. Vorsitzender), Schrader, Schröder, Schulz, Senator, Sieglin, Sommerfeld, Stengel, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Vollert, Freiherr von Wangenheim, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, von Wilamowitz-Moellendorff, Wilmanns, Winnefeld, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Benjamin, E. Jacobs, O. Rubensohn, Samter, Schmidt.

