

Herrn J. Reinsch 5
zu Hochachtung
ÜBERREICHT VOM VERFASSER.

SONDER-ABDRUCK

AUS DEM

JAHRBUCH

DES

KAISERLICH DEUTSCHEN
ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND V 1890 DRITTES HEFT

SILANION

(Hierzu Tafel 3.)

Die ikonographischen Studien haben sich bisher allzu weit abseit gehalten von den eigentlich kunstgeschichtlichen und sind im Wesentlichen auf Identifizierung der dargestellten Persönlichkeiten gerichtet gewesen. Nur wenige, wie Michaelis in seiner Abhandlung über die Bildnisse des Thukydides¹, haben versucht, sie aus dieser Sonderstellung herauszuheben. Auch die Porträts wollen als Kunstwerke betrachtet sein und den übrigen Monumenten gleich behandelt werden. Der Versuch, die Denkmäler dieser Gattung nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten genau zu bestimmen und zu gruppieren, wird sowol die Ikonographie auf eine sicherere Basis bringen, als sie bis jetzt noch hat, als auch auf die Kunstgeschichte selbst fördernd rückwirken. Als Probe eines solchen Versuches mögen die folgenden Untersuchungen dienen, deren Resultate schon in einem in der Februarsitzung der archäologischen Gesellschaft gehaltenen Vortrage (Anzeiger S. 26) kurz dargelegt wurden.

Otto Jahn hat in seiner Abhandlung über Dichter auf Vasenbildern² die damals bekannten Darstellungen der Sappho zusammengestellt. Seitdem hat sich das Material stark vermehrt. Es sind jetzt sechs Vasen³ — darunter eine die in das Ende des sechsten Jahrhunderts hinaufreicht — auf welchen einer weiblichen Figur der Name Sappho beigeschrieben ist, ebenso findet sich der Name neben einem Frauenkopfe auf einem jüngst in Sparta gefundenen noch nicht veröffentlichten Mosaik⁴, auch neue Münzen mit dem Bilde der Dichterin sind bekannt geworden⁵, und wenn Jahn die Versuche verschiedene Marmorbüsten auf Sappho zu beziehen, nur als verfehlt oder doch ganz unsicher abweisen konnte, so hat inzwischen Gammurrini ein in Florenz befindliches Köpfchen⁶ von ähnlichem Typus, wie er den älteren Münzen eigentümlich ist⁷, veröffentlicht. Ein anderer, bedeutenderer Marmorkopf, der sich im Casino der Villa Albani befindet und bereits in dem 1869 erschienenen Cataloge von Visconti als Bildniß der Sappho bezeichnet ist⁸, hat

¹) Festschrift der Universität Straßburg zur vierten Säcularfeier der Universität Tübingen. Vgl. auch die Bemerkungen von Wolters über das Porträt des Seleukos Nikator, Römische Mitteilungen IV 1889 S. 39 f.

²) Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften 1861 S. 722.

³) Zusammengestellt im Museo Italiano II Taf. 3 S. 61 ff.

⁴) Vgl. Ἀρχ. Δελτίον 1889 März S. 74 (Arch. Anzeiger 1889 S. 129).

⁵) Vgl. Sallet's Numismatische Zeitschrift IX Taf. Jahrbuch des archäologischen Instituts V.

4—6 S. 114.

⁶) Annali dell' Instituto 1879 Tav. d'agg. O. S. 246 ff. Dittschke, Zerstreute Bildwerke in Florenz S. 26 u. 52.

⁷) Vgl. Friederichs-Wolters Anm. zu n. 1609.

⁸) Morcellini-Fca-Visconti, La villa Albani descritta (Roma 1869) n. 1033 'Saffo, erma grande al vero, marmo greco. Il ritratto dell' illustre e infelice poetessa è assicurata in quest' erma dalla identità dei lineamenti con quelli del ritratto di essa posto sulle medaglie di Mitilene. La bontà dell' esecuzione accresce il pregio della rarità, che l'accompagna.' Eine Ab-

indessen bisher nicht die verdiente Beachtung gefunden. Er ist etwas über lebensgroß⁹⁾, die Nasenspitze und ein Stückchen der Oberlippe sind ergänzt und die Oberfläche scheint modern übergangen zu sein. Wie an dem Contur der erhaltenen Halsfläche erkennbar ist, ist der Kopf beim Aufsetzen auf die moderne Büste allzu stark nach rechts hinübergeneigt. Die Ausführung ist geschickt aber flüchtig und nicht ganz zu Ende geführt, wie namentlich an der Ungleichmäßigkeit der beiden Augen deutlich zu sehen ist.

Auf Taf. 3 ist der Kopf in Vorder- und Seitenansicht nach einem Gipsabgusse abgebildet und daneben eine Sapphomünze der Berliner Sammlung wiedergegeben¹⁰⁾. Die Vergleichung beider läßt kaum irgend welchen Zweifel, daß das Münzbild und der Marmorkopf auf ein und dasselbe Original zurückgehen, sie zeigt aber auch deutlich, daß das Florentiner Exemplar an Treue hinter dem aus Villa Albani zurücksteht. Es ist eine nach späterem Geschmack ins Zierliche und Feinere umgebildete Wiederholung, bei welcher der ernste Charakter und die kräftig entwickelten Formen, wie sie die Münzbilder zeigen, einer auf das Anmutige abzielenden Darstellung gewichen sind¹¹⁾. Für den Kopf auf den Münzen liegt das, was den Charakter der Erscheinung bestimmt, in dem starken vorstrebenden Unters Gesicht, in der breiten Fülle der Wangen, den etwas zurückliegenden Augen und der eigentümlichen Frisur des Haares, welches von einer Haube zusammengehalten wird, in deren Schlitz auf dem Scheitel eine breite Flechte freiliegt. Vorn tritt das Haar unter der Haube hervor, in leichten Wellenlinien Stirn und Schläfen begrenzend und vor dem Ohr in einer kunstvoll gedrehten Locke tiefer herabhängend. In dem Marmorkopfe der Villa Albani vereinigen sich diese Züge zu einem Bilde so unmittelbarer Lebenswahrheit, daß man glauben möchte, nicht ein Idealporträt, sondern das wohl getroffene Bildniß einer bestimmten zeitgenössischen Persönlichkeit vor sich zu haben.

Die Zeitbestimmung ergibt sich leicht aus dem Vergleich mit anderen Kunstwerken. So stehen die beiden — etwas jüngeren — weiblichen Köpfe aus Priene¹²⁾ und Halikarnafs¹³⁾, welche sich im Britischen Museum befinden, dem Sapphokopfe nahe, wenn sie auch nicht so fein bis ins Einzelne durchgebildet sind, wie es bei diesem noch die Copie erkennen läßt, und bei ihrer mehr in allgemeineren Formen gehaltenen Arbeit auch einen weniger individuellen Ausdruck haben. Man hat sie mit Sicherheit den Künstlern zugeschrieben, welche in Halikarnafs am Bau des Maussoleum, in Priene an der Ausschmückung des Athenatempels tätig waren.

bildung, jedoch ohne erläuternden Text, giebt Christ, Griechische Literaturgeschichte (in Müllers Handbuch der classischen Altertumswissenschaft VII) Beilage 3.

⁹⁾ Kopfhöhe 0,265 M.

¹⁰⁾ Nach einem der Güte Dressels verdankten Abdruck. Vgl. Sallets Numismatische Zeitschrift IX Taf. 5. 6.

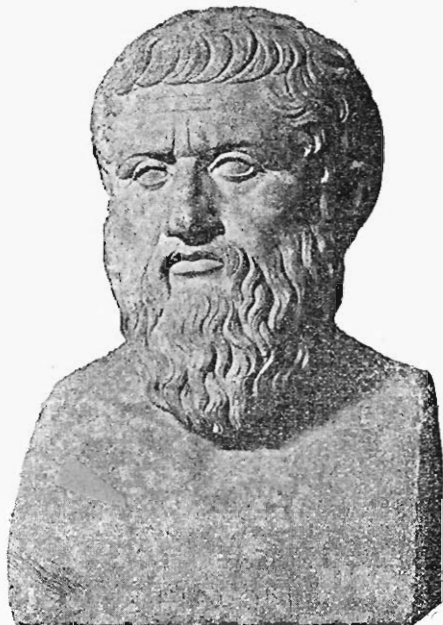
¹¹⁾ Einen ähnlichen Kopf habe ich in Nimes, unter den im 'Tempel der Diana' aufgestellten Sculpturen gesehen. Bei Stark, Kunst und Städteleben in Südfrankreich, finde ich ihn nicht verzeichnet.

¹²⁾ Friederichs-Wolters n. 1241. Abgeb. Jonian antiquities IV pl. XX.

¹³⁾ Newton, Travels II pl. 7. Vgl. Overbeck, Geschichte der griech. Plastik II S. 101.

Unter den attischen Meistern des vierten Jahrhunderts ist auch der Künstler des Sapphokopfes zu suchen.

Zu einer genaueren Ermittlung desselben bietet uns das Porträt des Platon die Handhabe. Seitdem die inschriftlich bezeichnete Castellanische Herme des Berliner Museums bekannt wurde, ist eine ganze Anzahl von Platonköpfen nachgewiesen. Die zuerst von Helbig¹⁴ aufgestellte Reihe hat Reinach¹⁵ um eine im Louvre befindliche Büste aus Smyrna vermehrt. Weiterhin wird sie durch eine von Wernicke erkannte Büste in Cambridge¹⁶ ergänzt. Die Exemplare scheiden sich nach der verschiedenen Art der Behandlung in zwei Gruppen, von denen die eine am besten durch die hierneben abgebildete vatikanische Herme, der sich namentlich der Kopf in Cambridge (siehe unten S. 169f.) eng anschließt, die andere durch die Herme im Louvre und die an Güte der Ausführung weit hinter dieser zurückstehende Castellanische Herme vertreten ist. Reinach hat die Unterschiede hervorgehoben und kommt zu dem Resultate, daß der Kopf im Louvre das Original am getreuesten wiedergebe, in der vatikanischen Herme dagegen eine 'idealisirte und verschönerte' Copie vorliege. Ich kann diesem Urteil aus Gründen, auf die ich weiter unten zurückkommen werde, nicht beistimmen, sondern glaube, daß für einen Rückschluss auf den stilistischen Charakter des Originals der vatikanische Kopf die geeignetste Grundlage abgibt. Das aber scheint



Platon, Herme im Vatikan.

auch mir sicher, daß die Abweichungen, die sich im Wesentlichen auf eine verschiedene Art der Marmorbehandlung und auf die grössere oder geringere Sorgfalt der Einzelausführung beschränken, lediglich auf Rechnung der verschiedenen Copisten kommen und keinem Zweifel darüber, daß die Exemplare auf ein und dieselbe Vorlage zurückgehen, Raum geben.

Helbig und Reinach haben bereits auf ein attisches Original des vierten Jahrhunderts geschlossen, indem sie auf die Verwandtschaft mit Figuren von attischen Grabreliefs dieser Zeit hinweisen. Eine Vergleichung des Bildnisses beispielsweise mit dem Kopf des bärtigen Alten auf dem Grabstein des Prokleides¹⁷ stellt die Richtigkeit dieses Ansatzes ohne Weiteres klar. Ebenso zeigt der Kopf des Mausolos eine verwandte Bildung, der sich mit seinen ins Große gehenden Formen

¹⁴) Jahrbuch des Instituts I 1885 S 71 ff. Taf. 6. 7. ¹⁶) Archäologischer Anzeiger 1889 S. 149 und unten.

¹⁵) American Journal of Archaeology IV S 1 ff. Taf. 1. ¹⁷) Friederichs-Wolters n. 1050.

zu dem bis in alle Einzelheiten fein durchgeführten Platonporträt ungefähr ebenso verhält, wie die Köpfe aus Priene und Halikarnafs zu dem der Sappho.

Schon hierdurch wird eine Vergleichung der Bildnisse des Platon und der Sappho untereinander nahe gelegt. Für beide ist der ernste Ausdruck der Züge, die leise Wendung des Kopfes, welcher der strenge prüfende Blick folgt, die kräftige Entwicklung der Formen, namentlich die Breite der Wangen und die vorstrebende Fülle des Untergesichtes in gleicher Weise charakteristisch. Ähnliche Übereinstimmungen ergibt auch eine Betrachtung der einzelnen Details. So ist, was allerdings auf den Abbildungen kaum zu erkennen ist, in dem Winkel, in welchen die Augenbrauen an der Nasenwurzel ansetzen, der Marmor unmittelbar unter der Brauenlinie mit scharfem Schnitt herausgeholt und hierdurch eine tiefe Schattenwirkung erreicht, die an dem Platonkopf den Eindruck, der durch die zusammengezogenen Brauen und die gefurchte Stirn beabsichtigt ist, wirkungsvoll verstärkt. An dem Sapphokopf, der weichere Züge und eine faltenlose Stirn hat, ist die Unterhöhlung äußerlich nicht in gleicher Weise motiviert, gleichwol fehlt sie hier nicht. Auch in dem jugendlichen weiblichen Antlitz sollte der Ausdruck ernster Gedankenarbeit wenigstens angedeutet werden.

Der Augenknochen ist nach dem äußeren Winkel hin kräftig entwickelt, die über ihm liegenden Fleischteile treten wie schützende Polster über das Auge vor wie bei praxitelischen und skopasischen Köpfen¹⁸, nur in viel maßvollerer Betonung, indem sie das obere Lid in seiner ganzen Breite bis zum äußeren Verlaufe hin frei sichtbar lassen. Dieses setzt sich am äußeren Winkel in einer scharfgezeichneten Linie über das untere Lid fort und beide schließen den Augapfel von allen Seiten wie in einem fast gleichmäßig vorspringenden Rahmen ein.

Die breit aufgeworfenen, etwas hängenden Lippen sind nach den Mundwinkeln zu leise herabgezogen. Lehrreich ist es auch hier, wie für die Augenbildung, die verschiedene Behandlungsart in Werken des Praxiteles und Skopas zu vergleichen. Ihnen gegenüber ist die lediglich auf ein einfaches und bestimmtes Umgrenzen der Form gerichtete Zeichnung auffallend, welcher auch nur der Versuch, eine ähnliche auf Illusion berechnete Wirkung hervorzubringen, fern liegt, wie sie beim Hermes durch die duftige Behandlung der Haut und das feine Faltenpiel um Mund und Lippen, bei dem weiblichen Kopfe vom Südabhang der Akropolis¹⁹ durch das effectvolle Motiv des geöffneten, bewegt athmenden Mundes erzielt ist.

Naturgemäß sind mit Rücksicht auf den zarteren Bau des weiblichen Kopfes bei diesem alle einzelnen Formen weicher gebildet als an dem Platonkopfe, dieselbe Rücksicht hat auch eine einfachere Modellierung der unteren Gesichtsteile, ein feineres Abtönen und Verschleifen der Übergänge veranlaßt, in denen an jenem die bestimmt herausgehobenen Muskelflächen aufeinanderstoßen.

Auch die Haarbehandlung ist bei beiden Köpfen eine übereinstimmende. Die einzelnen Strähnen, durch vertiefte Einschnitte von einander abgegrenzt, sind

¹⁸) Vgl. Graef, Römische Mitteilungen IV 1889 ¹⁹) Abgeb. Athenische Mitteilungen I Taf. 13; vgl. S. 203 ff. Graef a. a. O.

durch feine, wie gravirt ausschende Linien gegliedert, welche unregelmäßig absetzend und wieder anhebend die Fläche beleben. Deutlich sieht man an dieser Technik, daß die Köpfe Bronzeoriginalen nachgebildet sind: auch wo an Marmorwerken das Haar ähnlich in compacter Masse geformt und in einfach herabhängende Strähnen geordnet ist, wie z. B. bei jenem Kopfe des Alten auf dem Grabstein des Prokleides oder beim Maussolos, wird dadurch, daß der Meißel tiefer einschneidet und breitere Furchen zieht, von selbst eine größere Lockerung der Fläche hervorgebracht.

Aus der stilistischen Untersuchung gewinnen wir das Resultat, daß die Vorbilder der beiden Porträts nicht nur gleicher Zeit und der gleichen Kunst-richtung, sondern, so weit das überhaupt bei zwei so ungleichartigen Werken wie dem Bildniß eines alternden Mannes und einem jugendlichen weiblichen Kopfe mit Wahrscheinlichkeit zu erschließen ist, demselben Künstler angehören. Diese Wahrscheinlichkeit wird aber durch den äußeren Umstand zur Gewißheit erhoben, daß die einzigen Sappho- und Platonstatuen aus berühmter Werkstatt, von denen die antike Überlieferung berichtet und welche folgerichtig auch Anspruch haben, als die Originale der erhaltenen Nachbildungen zu gelten, von ein und demselben attischen Künstler des vierten Jahrhunderts, Silanion, stammten.

Die Statue des Platon, die Mithradates, der Sohn des Rodobates, in die Akademie weihte²⁰, ist nach Michaelis überzeugender Darlegung²¹ zwischen c. 387, dem Beginne von Platon's Tätigkeit in der Akademie, und 363, dem Todesjahre des Mithradates, geschaffen. Die der Sappho, ein Bronzework, befand sich im Prytaneion zu Syrakus, von wo sie Verres fortschleppte. Wir kennen sie aufser einer Erwähnung bei Tatian²² aus den Worten, mit denen Cicero den Kunstraub des Verres geißelte²³: *'Atque haec Sappho sublata quantum desiderium sui reliquerit dici vix potest'*. Weiter preist er sie als *'egregie facta'*, als ein *'opus tam perfectum, tam elegans, tam elaboratum'* in Lobsprüchen, die gegenüber einem Bilde wie dem Kopfe der Villa Albani keineswegs übertrieben erscheinen. Schon Otto Jahn hatte für die Sapphomünzen wie Helbig für die Platonbüsten auf die Möglichkeit hingewiesen, daß Silanions Werk als Vorbild zu Grunde liege: wir dürfen dieses Verhältniß jetzt als feste Tatsache hinnehmen.

Die beiden Bildnisse in ihrer bestimmt ausgeprägten Charakteristik vermitteln uns von der künstlerischen Eigenart des Silanion eine hinreichend klare Vorstellung, welche uns in Stand setzt, aufser den litterarisch bezeugten noch weitere Porträts dieses Meisters nachzuweisen. Doch mögen hier, bevor wir uns zu dieser Untersuchung selbst wenden, einige allgemeinere Bemerkungen vorausgeschickt werden.

²⁰) Diogenes Laertius III 25 Overbeck, Schriftquellen 1358.

²¹) Michaelis, Zur Zeitbestimmung des Silanion (Festgabe an Curtius) S. 8.

²²) Tatian c. Graec. 52 p. 114 Overbeck, Schriftquellen 1356. Σιλανίων ἐγαλοῦργησε Σαπφῶ τὴν ἑταίραν. Vgl. Kalkmann, Rhein. Museum 1887 S. 502 ff.

²³) Cicero in Verr. IV 57,125 Overbeck, S. Q. 1355.

Der Versuch, verschiedene Porträts, die nicht Idealschöpfungen sind, sondern die authentischen Züge bestimmter Persönlichkeiten wiedergeben, auf ein und denselben Künstler zurückzuführen, kann gewagt erscheinen, da ja die eine Person anders aussieht als die andere und daher auch, wie es scheint, die Bildnisse Verschiedener, wenn sie ähnlich sind, ein ganz verschiedenartiges Aussehen haben müssen. Aber man kann die Ähnlichkeit auf hunderterlei Weise hervorbringen. Es kommt nur darauf an, daß die charakteristischen Züge eines Gesichtes sicher erfaßt und richtig wiedergegeben werden, während es für die Ähnlichkeit wenig ausmacht, ob in geringeren Einzelheiten ein getreues Abbild der wirklichen Form erreicht wird. Wenn es nun leicht verständlich ist, daß ein Künstler bei solchen Porträts, die er nach den Bildern bereits Verstorbener macht, nicht nur in der allgemeinen Anlage sondern auch in der Einzeldurchbildung eine bestimmte Art der Formgebung gleichmäßig wiederholt, oder den ihm eigentümlichen Stil gleichmäßig festhält, so darf derselbe Satz unbeschränkt auch für die Bildnisse gelten, die nach dem Leben ausgeführt werden. Es ist bekannt, wie David d'Angers seine Porträts immer nach ein und demselben Typus bildete²⁴. Gewiß erklären sich die Übereinstimmungen, welche Bildnisse, die zu gleicher Zeit entstanden sind, untereinander zu haben pflegen, zum großen Teil daraus, daß die Menschen einer Zeit einen gewissen Typus repräsentieren, zu nicht minder großem Teil aber werden sie auf den Stil und die Gewohnheiten der ausführenden Künstler zurückgehen. Es giebt kein besseres Material zur Beurteilung dieser Frage als die im Königl. Lagerhaus zu Berlin vereinigte Sammlung Rauchscher Porträtwerke²⁵. Sie zeigen die fortschreitende Entwicklung des Künstlers und in dieser den allmählichen Wechsel bestimmter Ausdrucksformen und Auffassungsarten. Für die Werke der ersten Periode ist neben antiken Vorbildern das Denkmal der Königin Luise von entschiedener Bedeutung gewesen. Dann tritt mit dem Goethebildnis ein durchgreifender Wechsel der Formen ein. Die grandiose, in großem Zuge geführte Zeichnung weicht später einer realistischen Behandlung, die am vollendetsten in dem Stagemannschen Porträt zum Ausdruck gelangt ist, um schließlich in Werken aus der letzten Zeit seines Schaffens, wie dem Standbilde Yorks und der Thaerstatue, von Neuem und in vollkommenerer Weise hervorzutreten. Eine einfachere Gestaltungsart geht vielfach daneben her: einzelne Gruppen an dem Postament des Friedrichs-

²⁴) »Neben einer besonderen Betonung der von den Nasenflügeln abwärts und von der Nasenwurzel aufwärts auf die Stirn gehenden Falten, die den Ausdruck des Nachdenkens mit dem einer gewissen Weltverachtung verbinden, ist insbesondere die Stirn selbst und der Schädel durchgehends durch gesteigerten Ausdruck seiner Einzelformen und Vergrößerung charakterisirt.« (Eggers, Chr. D. Rauch III S. 20 ff.). 1834 modellirte er Rauch's Colossalbüste nach dem Leben. »Die 72 cm hohe Büste« so urteilt Eggers »zeigt, wenn auch weniger befremdlich als die von

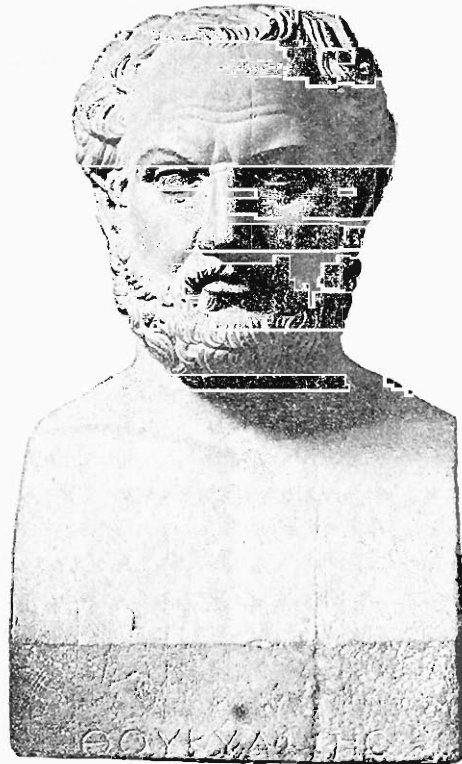
Goethe, den Davidschen Büstentypus in der starken Überhöhung der Stirn, besonders in der Gegend der Haarwinkel. Weiter ist die Vertikalrichtung betont in dem schmalen Gesichte, das nicht viel breiter ist als der lange Hals. Der Ausdruck hat etwas Herbes, Weltschmerzliches erhalten, das dem Original auch beim ersten Blick nicht eigen war — Zutat aus der eigenen Individualität David's.« Und trotzdem nennt Rauch selbst dieses Porträt in einem Briefe an Rietschel 'ähnlich und charakteristisch'.

²⁵) K. Eggers, Das Rauchmuseum.

denkmals sind ein lehrreiches Beispiel dafür. An diesem tritt die gleichmäßige Verwendung bestimmter Typen und bestimmter Behandlungsarten besonders auffallend hervor und sie gereicht der geschlossenen Wirkung des Ganzen nicht zum Nachteil.

Es ist unnötig, noch weitere Belege aus der modernen Kunst anzureihen, um den oben angedeuteten Versuch zu rechtfertigen. Wir werden eine Methode, die für die Porträtbildner der Renaissance längst angewendet ist²⁶, auch für die antike Kunst befolgen dürfen.

Der mit Platon und Sappho eingeleiteten Reihe von Porträtwerken des Silanion nun fügt sich als nächstes Glied das Bildnis des Thukydidés an. Schon seit dem 16. Jahrhundert ist dasselbe durch die jetzt in Neapel befindliche Doppelherme bekannt, welche den Kopf des Thukydidés mit dem des Herodot, beide inschriftlich bezeugt²⁷, vereinigt. Eine zweite Büste des Historikers hat Michaelis²⁸ aus der Sammlung des Schlosses zu Holkham bekannt gemacht, eine dritte verbirgt sich unter dem Namen Isokrates im Museo Torlonia²⁹. Sie steht den beiden anderen durch jüngere Entstehung und eine weichlichere Modellirung nach, kommt ihnen aber immer noch näher, als ein viertes im Capitolinischen Muscum befindliches Exemplar³⁰, in welchem die manirierte Behandlungsweise einer noch späteren Kunst nur eine ganz allgemeine Ähnlichkeit mit den ursprünglichen Zügen zurückgelassen hat. Für den vorliegenden Zweck kommen nur die (beistehend abgebildete) Neapeler und Holkhamer Büste in Betracht. Michaelis giebt der letzteren als der lebendiger und künstlerischer gearbeiteten den Vorzug, dagegen läßt die Vergleichung mit dem Platonporträt den Neapeler Kopf als das treuere Abbild des Originals erkennen.



Thukydidés, Doppelherme in Neapel.

In wenigen kräftigen Zügen ist der Charakter des Kopfes entwickelt. Man hat gemeint, diesem Gesichte die thrakische Abstammung des Historikers ansehen zu können, so individuell scheint alles gestaltet zu sein. Geht man

²⁶) Vgl. Bode, Italienische Porträtsulpturen in Berlin.

²⁸) Die Bildnisse des Thukydidés Taf. I. II.

²⁷) Über die Echtheit der Inschriften siehe von Wilmowitz, Hermes XII (1877) S. 352 Anm. 38. Michaelis, Die Bildnisse des Thukydidés S. 2.

²⁹) Visconti, I monumenti del Museo Torlonia p. IX n. 33 = Galleria Giustiniani II 37. hoch 1,25. 'La conservation est parfaite'. Die Nase ist ergänzt.

³⁰) Ich kenne den Kopf nur aus einer Photographie.

aber den Formen im Einzelnen nach, so findet man das Schema des Platonkopfes immer wieder, in der breiten Anlage des Gesichtes, in dem einfachen Linienenspiel der Horizontalfalten auf der Stirn und der steilen Einschnitte, die an den zusammengezogenen Brauen sich bilden, in der Zeichnung der Augen, der energisch vorspringenden Lippen, der schief sitzenden Ohren, und selbst da, wo die Verschiedenheiten in der natürlichen Erscheinung eines Jeden der beiden Dargestellten abweichende Gestaltungsformen bedingten, klingen dieselben Motive durch: Platon trägt volles dichtes Haar, welches glatt auf dem Schädel anliegt und in gleichmäÙig nebeneinandergelegten Strähnen, die unten in grader Linie abschneiden, über die Stirn herüberfällt. In derselben Weise ist bei Thukydidēs das spärliche Haar angeordnet, welches den kahlen Scheitel nach vorn begrenzt. Der Bart ist kurz geschnitten und daher in einzelne kleinere Schichten gegliedert. Der Lippenbart geht wie bei dem Platonkopfe, ohne sichtbaren Absatz in den Kinnbart über. Die scharfe und einfache Ausarbeitung des Haares läÙt auch hier mit Bestimmtheit auf ein Bronzeoriginal schließen.

Michaelis³¹ weist für dieses auf die Bronzestatue hin, welche nach der Beschreibung des Christodor³² im Zeuxippos zu Konstantinopel aufgestellt war, und ähnlich hat man sich den Kopf der Sapphomünzen von der ebendort befindlichen Sitzstatue abhängig gedacht³³. Es müÙten demnach die Werke des Silanion selbst, oder, wie bei der Sappho anzunehmen wäre, Nachbildungen von diesen spät nach Konstantinopel verschleppt sein, was ja an sich nicht unmöglich ist. Eine andere Spur leitet für das Standbild des Thukydidēs in frühere Zeit. Die viel besprochene Stelle bei Pausanias I 23, 9³⁴ setzt durch den Zusammenhang, in dem die Worte Οἰνοβίῳ δὲ zu dem Anfang des Satzes ἀνδριάντων δὲ ἔσσι μετὰ τὸν Ἴππον ἐστῆχαισι stehen, das Vorhandensein einer Statue des Thukydidēs auf der Burg von Athen voraus. Es liegt nichts im Wege, diese mit dem Werk des Silanion — und vielleicht mit dem später im Zeuxippos befindlichen Standbilde — zu identifizieren. Freilich ginge das nicht an, wenn sie unter der Verwaltung des Oinobios aufgerichtet wäre. Denn dann würde sie in frühere Zeit zurückgehen, als für das von Silanion gefertigte Porträt wahrscheinlich ist, welches nach seiner engen Stilverwandtschaft mit dem Platonbildnis ungefähr mit diesem gleichzeitig, also etwa in den 70er Jahren des vierten Jahrhunderts entstanden sein muß. Aber in den Worten des Pausanias liegt nichts, was zu der Annahme, daß Oinobios die Statue geweiht hätte, berechtigte, sondern es ist nur von der guten Tat die Rede, die sich Oinobios durch das Psephisma um Thukydidēs verdiente³⁵. Auch braucht

³¹) Michaelis S. 9.

³²) Anthol. Pal. II 372.

³³) Stark, Archäol. Zeitung XXVIII 1871 S. 74.

³⁴) Ἀνδριάντων δὲ ἔσσι μετὰ τὸν Ἴππον ἐστῆχαισι, Ἐπιχαρίνου μὲν ὀπλιτευόμενι ἀσκήσαντος τὴν εἰκόνα ἐποίησε Κριτίας, Οἰνοβίῳ δὲ ἔργον ἐστὶν ἐς Θουκυδίδην τὸν Ὀλύρου χρηστὸν. ψήφισμα γὰρ ἐνέταξεν Οἰνόβιος κατελεθεῖν ἐς Ἀθήνας Θουκυδίδην

στα. Vgl. Schoull, Hermes XIII (1878) S. 441.

³⁵) Die Meinung, daß Pausanias eine Thukydidēsstatue von der Hand des Oinobios im Sinne habe, ist bereits von Wilamowitz, Hermes XII (1877) S. 345 ff. gebührend zurückgewiesen. Gleichwol wiederholt sie neuerdings Christ, Griech. Literaturgeschichte S. 289 Anm. 6, mit irrigem Verweisung auf Michaelis, Die Bildnisse

man nicht nach einer derartigen bestimmten Veranlassung für die Errichtung der Statue zu suchen. Es war gerade um diese Zeit in Athen Mode geworden, neben Feldherren und Staatsmännern auch litterarisch hervorragende Gröfsen durch Standbilder zu ehren, nachdem ein vereinzelter Fall, wie der stilistische Charakter der stehenden Anakreonstatue aus Villa Borghese lehrt³⁶, schon um die Mitte des fünften Jahrhunderts vorgekommen war, und so war das wissenschaftliche Verdienst Grund genug, dem Historiker ein Denkmal zu setzen³⁷.

Wir werden an den ganz ähnlichen Hergang in dem Kunstleben unserer Zeit erinnert. 'Das Rauchsche Dürerdenkmal bildet einen Markstein in der Geschichte der deutschen Porträtplastik. Auch für die Heroen der Kunst und Wissenschaft war von nun an die passive öffentliche Denkmalfähigkeit in ganzer Figur statuiert, die bis dahin in Deutschland nur den gekrönten Häuptern und Helden des Schwerter zustand³⁸'. Und wie hier die Sitte, einmal hervorgetreten, schnell um sich griff, so nahm sie auch in Griechenland sofort die ausgedehntesten Formen an: Als in Athen ein Dichter wie Astydamos für seinen Parthenopaios durch eine Statue belohnt wurde³⁹, mufs sie schon sehr gewöhnlich gewesen sein. Von Kolotes⁴⁰ und Kleon⁴¹ gab es Darstellungen von Philosophen, von Naukydes kannte man eine Erinna⁴². Die Statue des Isokrates in Eleusis, die Leochares in Erz bildete und Timotheos weihte, ist aller Wahrscheinlichkeit nach vor 354 errichtet⁴³ auch das Sitzbild des Pindar kann nicht viel später entstanden sein⁴⁴ und eine ganze Reihe nicht litterarisch bezeugter Porträtbildnisse aus diesem Kreise, die in Nachbildungen erhalten sind, gehen in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts zurück. Kein Wunder, wenn an einer so lebhaften Production der hervorragendste Porträtbildner dieser Zeit, Silanion, in erster Linie beteiligt war und also auch unter dem Erhaltenen ungewöhnlich Vieles sich als sein Werk erweist.

Der Nachweis aber von solchem ist nicht überall so einfach, als bei dem Thukydidesbildnifs. Mit der an die Lysippische Zeit anknüpfenden Kunstentwicklung nahm auch die Porträtplastik einen neuen Aufschwung⁴⁵. Über die schlichte Naturwahrheit der älteren Weise hinweg war man zu einer realistischen Behandlung der Form und einer idealeren Auffassung der Züge vorgedrungen, um es mit einem Wort zu bezeichnen, man suchte Charakterköpfe zu bilden. Sollte nun, wozu Gelegenheit und Bedürfnifs häufig vorhanden war, das Andenken grofser Männer der Vergangenheit durch neue Monumente geehrt werden, so griff man

des Thukydides Ann. 37, der nur von dem Psephisma, nicht von einer Statue des Oinobios spricht.

³⁶) Friederichs-Wolters n. 1305.

³⁷) Vgl. Michaelis a. a. O. S. 13.

³⁸) Eggers, Chr. D. Rauch III S. 126. Vgl. auch II S. 349. 352. 391 ff.

³⁹) Diogenes Laertius II 43 (Overbeck, S. Q. 1410), Welcker, Alte Denkmäler I S. 465, Griech. Tragödien III S. 1054f. Christ, Griech. Lit. S. 238.

⁴⁰) Plinius N. II. XXXIV 87. Overbeck, S. Q. 849.

⁴¹) Plinius ebenda. Overbeck, S. Q. 1013.

⁴²) Tatian c. Gr. 52 p. 113. Overbeck, S. Q. 999. Kalkmann, Rhein. Mus. 1887 S. 505 hält die Angabe Tatians für erdichtet.

⁴³) Michaelis, Zur Zeitbestimmung des Silanion S. 9.

⁴⁴) Overbeck, S. Q. 1414. 1415.

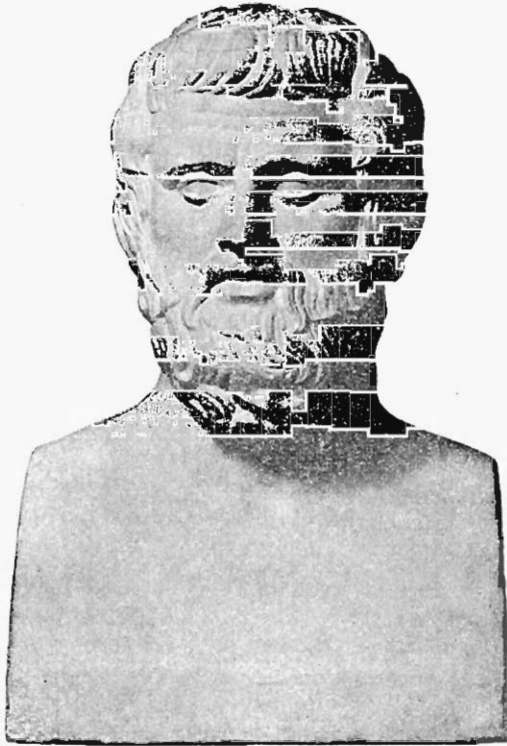
⁴⁵) Vgl. Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides S. 9.

natürlich auf die vorhandenen älteren Darstellungen zurück, copirte sie jedoch nicht, sondern bildete sie dem moderneren Kunstgeschmack entsprechend um. Die Spuren des älteren Bildes mußten aber immer im neuen zurückbleiben. Solchen Spuren, soweit sie auf die Kunst des Silanion zurückweisen, haben wir im Folgenden nachzugehen⁴⁶.

Dafür mag das Sophoklesporträt als Wegweiser dienen. Denn bei ihm ist die Untersuchung dadurch erleichtert, daß sowohl von der idealisirten Umgestaltung als von dem älteren Typus Nachbildungen vorliegen, jene in der lateranischen Statue, dieser, wie Wolters⁴⁷ erkannt hat, in der Londoner Büste⁴⁷, der sich eine Doppelherme im Louvre⁴⁸ (mit dem Kopfe

des Sophokles und des angeblichen Aristophanes) und — nach einer Bemerkung Gercke's — ein Kopf im Capitolinischen Museum⁴⁹ anreihen.

'Wir dürfen annehmen in der Londoner Büste eine Kopie jenes Bildnisses zu besitzen, das der Künstler der Lateranischen Statue seiner Schöpfung zu Grunde legte'⁵⁰. Wann wurde dieses Bildniß gemacht? Um diese Frage beantworten zu können, ist es notwendig, vorher das Verhältniß der Kopieen zu einander zu prüfen. Der (hierneben abgebildete) Pariser und der Londoner Kopf stimmen in der Anlage der Formen überein⁵¹, im Gegensatz zu jenem zeigt aber dieser eine auffallend harte und scharfe Modellirung. Die Rillen im Haar und die Falten im Gesicht sind mit einem spitzen Instrument tief eingerissen und so ohne jede Glättung oder Abtönung der Schnittfläche stehen gelassen, ganz so wie z. B. bei den Londoner Köpfen des Homer⁵² und des Hippokrates⁵³ (oder richtiger



Sophokles, Büste in Paris.

⁴⁶) Ähnlich sind die Porträts des Euripides und Sokrates als Neuschöpfungen auf älterer Grundlage erkannt. Vgl. Michaelis, Bildnisse des Thukydides S. 11. Krüger, Archäol. Zeitung 1881 S. 6 ff. Archäol. Anzeiger 1889 S. 98. v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst S. 199.

⁴⁷) Berliner Gipsabgüsse n. 1308.

⁴⁸) d'Escamps, Musée Campana pl. 46.

⁴⁹) Museo Capitolino I Taf. 46.

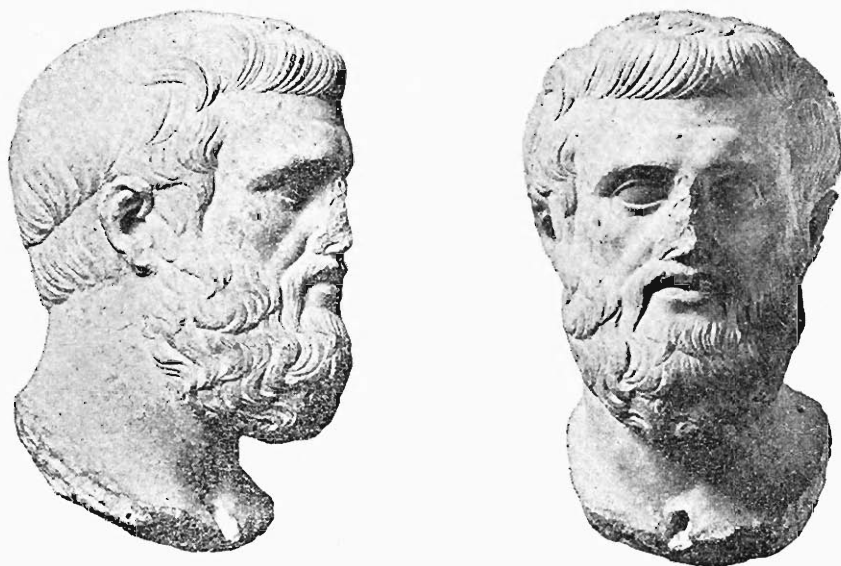
⁵⁰) Wolters a. a. O.

⁵¹) Um über das capitolinische Exemplar urteilen zu können, fehlt es mir, an ausreichenden Abbildungen.

⁵²) Ancient Marbles II Taf. 25 Friederichs-Wolters n. 1627.

⁵³) Anc. Marbl. II Taf. 20 Friederichs-Wolters n. 1626.

Chrysispos⁵⁴), und an dem Münchener Demosthenes⁵⁵. Bei diesen durchfurchten Gesichtern mit den scharf markirten Zügen ist eine derartige Behandlungsweise von guter Wirkung, an solchen hatte sie der Verfertiger des Londoner Sophokleskopfes auch offenbar ausgebildet und er brachte nun an diesem — aus übler Gewohnheit — auch da seine Faltenrisse an, wo sie nicht hingehören, wie unter den Augenlidern. Die Vermutung könnte sich aufdrängen, daß er daher auch die Falten auf der Stirn und an den Brauen, die wieder genau das Linien-schema des Silaniontypus zeigen, als eigene Zutat hinzugefügt hätte. Das ist indessen bestimmt nicht der Fall. Denn sie kehren auch, was in der Abbildung allerdings kaum zu sehen ist, an dem Pariser Exemplar wieder und da dieses von dem Londoner ganz unabhängig ist, so müssen sie auch an dem beiden gemeinsam zu Grunde liegenden Original ebenso angebracht gewesen sein.



Sophokles, Kopf in Berlin.

Dem scheint ein anderer von Wolters⁵⁶ in diese Reihe gestellter Kopf, der sich im Berliner Museum⁵⁷ befindet, zu widersprechen. Hier ist, wie die vorstehende Abbildung zeigt, die Stirnfläche nicht durch Falten, sondern nur durch eine auch bei den übrigen Köpfen deutlich markirte Vorladung über der Nasenwurzel belebt. Aber ist er wirklich eine Wiederholung desselben Originals? Er hat bei im Ganzen ähnlichen Formen einen entschieden altertümlicheren Charakter, der in der Zeichnung der rundlichen mehr seitwärts gestellten Augen, in den knapperen Verhältnissen der mittleren Gesichtsteile, in der schematischen und einfache-

⁵⁴) Vgl. Gereke, Archäol. Anzeiger S. 56f.

⁵⁵) Brunn, Glyptothek n. 149 Friederichs - Wolters n. 1313.

⁵⁶) n. 1308.

⁵⁷) Verzeichnifs der antiken Sculpturen n. 296. Noch ein anderes stark zerstörtes Exemplar — wie es scheint — dieses Typus befindet sich im Brit. Museum unter dem Namen Metrodor.

ren Behandlung des Haares hervortritt. Suchen wir für ihn nach Analogieen, so werden wir auf Werke wie den Porträtkopf in Berlin n. 310 oder die schöne Grabstele aus Karystos Sammlung Saboureff Taf. VI (Furtwängler) Berlin n. 736 hingewiesen, die man beide dem fünften Jahrhundert zuschreibt. Namentlich in der Seitenansicht wird das Übereinstimmende mit jenem ersteren deutlich; auch zu dem Perikleskopfe⁵⁸ findet sich mehr als eine Beziehung.

Wir haben daher zwischen zwei dem lateranischen Exemplar noch vorausliegenden Typen zu scheiden. Von diesen erweist sich der jüngere als eine Umbildung des älteren, in welcher das Neue und Eigentümliche in der Anähnlichung an solche Porträts wie die des Platon und Thukydides beruht. Wir dürfen also auch hier Silanion nennen. Wie er aber für dieses Sophoklesbildniß ein Porträt, das wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Dichters entstanden war⁵⁹, benutzte, so wird ihm auch für den Thukydideskopf irgend eine authentische Darstellung vorgelegen haben.

Im Anschluß an das Sophoklesporträt, dessen Entwicklung klar vorliegt, werden wir nun auch in solchen Bildnissen, die nur in jüngerer Umgestaltung vorhanden sind, den älteren Typus leichter wiederfinden.

Die vorzügliche Büste des Lysias in Neapel⁶⁰, die durch die Inschrift beglaubigt ist, geht deutlich auf ein Original frühestens aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts zurück, wie die realistische Behandlung der dicken und in vielen Falten und Fältchen zusammengezogenen Haut und das Motiv der eingezogenen Lippen mit den tief liegenden stark beschatteten Mundwinkeln zeigt. Aber der Kopf ist keine Neuschöpfung der hellenistischen Zeit. In der breiten Anlage des vollwangigen Gesichtes, in dem lang herabwallenden, dichten Bart, in den zusammengezogenen Brauen sieht eine Vorlage durch, welche dicht an die Werke des Silanion heranstreift: mit dem Thukydideskopfe stimmt die Anordnung des dünnen Haupthaars fast in den einzelnen Linien überein.

In anderer, weniger kunstvoller Weise sehen wir bei dem auf Aeschylos gedeuteten Kopfe des capitolinischen Museums⁶¹ Altes mit Neuem gemischt. Die detaillirte Modellirung der Stirn und der einfache strenge Schnitt der übrigen Züge, die den Silaniontypus fast unverändert wiederzugeben scheinen, stehen in scharfem Gegensatz zu einander. Vielleicht war an dem Kopfe, der hier Vorbild war, das Stirnrunzeln noch stärker markirt, als bei den Porträts des Thukydides und Platon, und der ernste Ausdruck bis zur Unzufriedenheit gesteigert, wie es ja bei Silanion's Bildniß des selbstquälerischen Apollodoros wol der Fall gewesen sein muß. Das mag später Veranlassung gegeben haben, das Stirnmotiv einseitig zu betonen. Schon Welcker⁶² hat für die Stirnbildung auf die Ähnlichkeit mit dem Sokrates-

⁵⁸) Friederichs-Wolters n. 481.

⁵⁹) Man könnte auch an das von O. Jahn (zu vita Sophoclis § 11 und 16 in der Ausgabe der Elektra) auf Iophon zurückgeführte Bildniß denken. Vgl. Welcker, Alte Denkmäler I S. 463.

⁶⁰) Gerhard-Panofka, Neapels antike Bildwerke I

S. 103 n. 354. Visconti, Iconogr. Gr. pl. 28, 2. Abgeb. auch bei Christ, Griech. Litteraturgesch. Beilage 9.

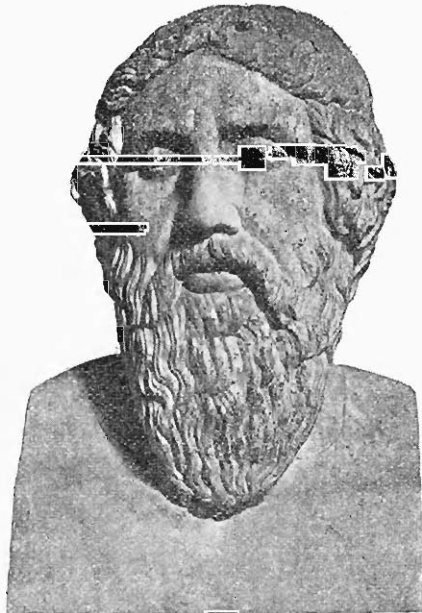
⁶¹) Friederichs-Wolters n. 487. Christ, Griech. Litteraturgesch. Beil. 4.

⁶²) Alte Denkmäler V S. 96.

porträt⁶³ hingewiesen. Aber gegenüber der mächtigen in kraftvollen Zügen geführten Modellirung dieses Kopfes erscheint die Ausführung an der 'Aeschylus'-büste kleinlich und wie ein schwacher Versuch einer nachahmenden Hand. Es scheint erst der Verfertiger gerade der uns vorliegenden Kopie gewesen zu sein, der diese auf ein Motiv beschränkte Änderung des alten Typus vornahm. Denn stammte die Umschöpfung aus hellenistischer Zeit, so würde sie, wie beim Lysias, Sophokles, Antisthenes und anderen Köpfen einheitlich und gleichmäÙig durch das ganze Werk durchgeführt sein.

Es wäre zu kühn, auch die beiden zuletzt besprochenen Porträts in ihrer älteren Vorlage direct für Silanion in Anspruch zu nehmen. Es geht ja aus Werken, wie dem Grabstein des Prokleides hervor, daß neben Silanion andere Künstler in ähnlicher Art arbeiteten, wenn auch wiederum andere erhaltene Bildnisse wie z. B. das des Herodot⁶⁴ oder der Kopf des sog. Alkibiades⁶⁵ zeigen, daß zu jener Zeit die Porträtkunst in sehr verschiedener Weise und Auffassung gehandhabt wurde und die litterarische Überlieferung über Demetrios zu demselben Schlusse führt. Aber es wäre übertriebene Vorsicht und Ängstlichkeit, für die Übereinstimmungen der übrigen Porträts eine weniger bindende Erklärung als die gegebene offen halten zu wollen, und ebenso bestimmt dürfen wir zu ihnen noch ein anderes als Werk des Silanion hinzustellen, welches als Idealporträt den Schluß der Reihe bilden mag, die mit dem Idealbildniß der Sappho eingeleitet wurde.

Es ist die unter der willkürlichen und unzutreffenden Bezeichnung Epimenides bekannte Büste. Die nebenstehende Abbildung giebt das vatikanische Exemplar⁶⁶ wieder — ein anderes befindet sich im Museo Torlonia⁶⁷ ein drittes im Museo Capitolino⁶⁸ —, welches durch Verletzung und Überarbeitung die ursprüngliche Schärfe der Behandlung verloren hat. Aber immerhin ist noch genug erhalten, um an dem (freilich in der Abbildung nicht genügend deutlichen) Schema der Stirn- und Brauenfalten, an der geschwungenen Linie, in der die Begrenzung der oberen Augenhöhle nach dem äußeren Augenwinkel hin ausläuft, an den breiten, vortretenden Lippen,



Homer (sog. Epimenides), Herme im Vatikan.

⁶³) Das beste Exemplar ist in Villa Albani. Abgeb. u. A. bei Christ, Griech. Litteraturgesch. Beil. 12.

⁶⁵) Friederichs-Wolters n. 1321.

⁶⁴) Friederichs-Wolters n. 485. Abgeb. auch bei Christ, Beil. 8.

⁶⁶) Mus. Pio Clementino VI Taf. 21 S. 126 ff.

⁶⁷) Visconti, I Monumenti del Mus. Torlonia T. XLI n. 163.

⁶⁸) Museo Capitolino I T. 7.

an dem langen gesträhten Barte, an der starken Entwicklung der Wangenfläche den bekannten Typus, wie er namentlich in dem Platonporträt zur Entwicklung gekommen ist, zu erkennen. Dem Idealbild angemessen hat das Haar nicht den modischen Schnitt, sondern hängt wie bei dem Sapphokopfe die Stirn bis oben freilassend zu den Schläfen nieder. Die Augen sind geschlossen. Von naiver Unbefangenheit wie das Motiv selbst, welches Erblindung ausdrücken soll, ist auch die Darstellung des Motivs, indem das Schließfen nicht durch die Bewegung des oberen Lides allein bewirkt wird, sondern das untere etwas gehoben ist, so daß beide in horizontaler Linie aufeinanderstoßen. Die Deutung dieses Kopfes auf Homer ist so selbstverständlich, daß sie keiner Erörterung bedarf.

Wir müssen noch, bevor wir von den Porträts zu den übrigen Werken des Silanion übergehen, auf das Verhältniß der benutzten Kopien zu den Originalen einen kurzen Rückblick werfen, um die Treue der Wiedergabe zu prüfen. Die Art von Umgestaltung, wie wir sie bei der 'Aeschylus'-büste dem Kopisten zuschreiben zu dürfen glaubten, steht vereinzelt. Dagegen ist es nichts durchaus ungewöhnliches, daß auch ein römischer Copist sich nicht damit begnügte, ältere Porträts einfach nachzubilden, sondern sie im Geschmack und der Auffassung seiner Zeit umformte. Eine der bedeutendsten Leistungen solcher Art liegt in dem schönen Bildniß des Aesop in Villa Albani⁶⁹ vor, welches nach einer aufs engste mit dem Demosthenesporträt verwandten Vorlage⁷⁰ in der Antoninenzeit gearbeitet ist, deren Kunstcharakter in der auf malerischen Effect berechneten Modellirung des Ganzen, in der Zeichnung und seitlichen Stellung der Augensterne, in der feinen, realistischen Behandlung der Hautfläche deutlich sich ausprägt. Häufiger finden wir die Porträts unselbstständig kopirt und nur insofern nicht getreu wiedergegeben, als unter dem Einfluß technischer Gewohnheiten des Kopisten bestimmte dem Original fremde Äußerlichkeiten der Formbehandlung eingedrungen sind. Ein lehrreiches Beispiel hierfür liefern die Nachbildungen des bekannten jüngeren Homerbildnisses⁷¹ in ihrer verschiedenartigen Ausführung, auch die Londoner Sophoklesbüste mit den scharf eingeschnittenen Faltenrissen. Eine dritte Art bilden schließlich diejenigen Copieen, in welchen eine getreue Wiedergabe des Originals auch bis in die Einzelheiten der formellen Durchbildung erstrebt ist. Für diese mögen beispielsweise die Perikleshermen genannt werden.

Es ist für den Zweck unserer Untersuchung natürlich von Wichtigkeit, welcher von diesen drei Gattungen die für Silanion verwerteten Nachbildungen angehören. Hat Reinach⁷² Recht, daß der vatikanische Platokopf eine 'idealisirte und verschönerte Umbildung' ist und also in der Treue der Wiedergabe etwa mit dem Aesop auf gleicher Stufe steht, so kann gegen unsere Beweisführung der Einwand erhoben werden, ob denn nicht die gefundenen stilistischen Ähnlichkeiten der Bild-

⁶⁹) Friederichs-Wolters n. 1324.

c. Graec. 55 p. 119 (Overbeck, S. Q. 1606) gab

⁷⁰) Es pflegt als Nachbildung der Iysippischen

es auch von Aristodemos eine Statue des Aesop.

Statue aufgefaßt zu werden. Aber nach Tatian ⁷¹) Friederichs-Wolters n. 1627f.

⁷²) S. oben S. 153.

nisse etwa erst durch die Copisten in die uns erhaltenen Exemplare hineingetragen sind. Sicher läßt sich dies für den Pariser Sophokles-Kopf verneinen. Er gehört, wie der Vergleich mit dem Londoner Exemplar zeigt, zu jener dritten Kategorie von Copieen. Nach ihm aber dürfen wir auf Grund der nachgewiesenen Übereinstimmungen auch die Zuverlässigkeit der übrigen Bildnisse beurteilen, wenn es auch hier und da an einer ganz geringen Abweichung vom Original nicht fehlt, wie denn am Neapler Thukydideskopfe die Augenbrauenhaare schwach angedeutet sind. Schwerer noch fallen die Beziehungen, die sich oben zu erhaltenen Originalwerken des vierten Jahrhunderts ergeben haben, ins Gewicht. Nur in größerem Zusammenhange, nicht aus dem einzelnen Bildwerk heraus, läßt sich eine Frage, wie die von Reinach aufgeworfene, entscheiden, in solchem aber erweist sich grade der vatikanische Platonkopf, der um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. gearbeitet ist, als die beste und getreueste Copie von allen in diese Reihe gestellten, als diejenige, in welcher die einzelnen Feinheiten des Originals nicht, wie bei den meisten anderen, nur summarisch wiedergegeben sind und in welcher der Charakter des Bronzewerkes am genauesten festgehalten ist — im Gegensatz zu einer in den Marmorstil übersetzten Nachbildung, wie sie in dem Kopfe des Louvre vorliegt.

Die Porträts geben von der Kunst des Silanion ein anschauliches und nach einer Seite hin abgeschlossenes Bild, welches durch die erhaltenen litterarischen Nachrichten ergänzt wird. Es würde allerdings zu falschem Schlusse führen, wenn man der Beurteilung des Künstlers die Notiz bei Plinius⁷³, die nach Michaelis' Nachweis schon in der Zeitbestimmung einen Fehler enthält, zu Grunde legen und die Bemerkung '*nullo doctore nobilis fuit*' streng wörtlich nehmen wollte. Die Monumente lehren vielmehr, daß er nicht aufer dem Zusammenhange fester Kunsttradition steht. Michaelis⁷⁴ hat mit Recht für die Thukydidesbüste vergleichend auf Köpfe des fünften Jahrhunderts, speciell auf das Periklesbildniß hingewiesen. Auch an dem Platonkopfe, obwol dieser — wie wir annehmen dürfen — nach dem Leben gebildet ist, lassen sich die Grundzüge der Formen bis hinauf zu diesem Werke verfolgen, in dem man die Kunst des Kresilas erkennt. Der lange Zwischenraum, der beide trennt, macht die Fortschritte erklärlich, die bei Silanion wesentlich nach der Richtung des Naturalistischen hin liegen. Nicht zufällig war ja Demetrios, der ἀνθρωποποιός, sein Zeitgenosse.

In der schlichten ernsten Auffassung, in der ehrlichen Wiedergabe der Natur liegt der Reiz seiner Porträts. Nach ihrem Bilde, mit diesen fast trüben energischen Zügen und dem graden und entschlossenen Blick mögen wir uns die Menschen jener an bitteren Erfahrungen und ernsten Bestrebungen reichen Zeit vorstellen, nicht nach dem Bilde der sorglos freundlichen Gestalten des Praxiteles oder der Figuren des Skopas, die mit schwärmerischem Augenaufschlag nach oben schauen, 'wo sie nichts zu suchen haben'.

⁷³) Nat. hist. XXXIV. 51. Overbeck, S. Q. 1350. ⁷⁴) Die Bildnisse des Thukydides S. 11.

Zu diesen Künstlern steht Silanion in scharfem Gegensatz. Seine Stärke lag nicht im Erfinden, sondern im Nachbilden, nicht in dem Schaffen aus der künstlerischen Phantasie heraus, sondern in der Fähigkeit, das Sichtbare mit offenem Blick zu sehen und richtig wiederzugeben und einen bestimmten Charakter sicher zu erfassen und mit kräftigen klaren Zügen zur Gestaltung zu bringen. Die beiden Idealbildnisse der Sappho und des Homer bestätigen diesen Satz. Nicht frei aus der Vorstellung heraus, wie man sich unter dem Eindruck der Lieder die Züge der Sängerin und des Dichters denken mochte, nicht als eigentliche Idealbilder, welche 'den Charakter der Dichtungen gewissermaßen verkörpern', sind sie geschaffen, sondern nach dem Muster wirklicher Porträts. Die individuelle Bildung des Sapphokopfes wurde schon oben hervorgehoben, der Homer des Silanion sieht nicht sehr viel anders aus als ein Platon mit zgedrückten Augen.

Wir mögen uns hier der Worte erinnern, in welche Brunn⁷⁵, mit sicherem Blick aus der kümmerlichen litterarischen Überlieferung ein Bild gestaltend, sein Urteil über Silanion zusammengefaßt hat. 'Die Kunst des Silanion beruhte wie die der meisten Künstler seiner Zeit, nicht sowol auf einem tieferen Verständniß des inneren Wesens der Dinge, als auf Beobachtung der äußeren Erscheinung... Lysipp als ein Glied der argivisch-sykionischen Schule bleibt vor allem auf die formelle Seite der künstlerischen Darstellung bedacht, während Silanion sich insoweit der Richtung seiner Landsleute anschließt, als er auf die geistige Bedeutung des darzustellenden Gegenstandes seine besondere Aufmerksamkeit lenkt, wenn auch freilich nur in soweit, als dieselbe sich in ihren Äußerungen an bestimmten Charakteren oder Handlungen durch eine scharfe Beobachtung erfassen läßt'.

Die Idealbildnisse stellen dem Künstler ähnliche Aufgaben wie die Werke 'pathetischer Auffassung'. Auch hier tritt jetzt der von Brunn hervorgehobene Unterschied den Werken des Skopas gegenüber klarer hervor. In diesen ist die ganze äußere Gestaltung so zu sagen aus der Idee des *πρόθετος* herausgeboren und in einer über die Natur hinausgehenden Form gebildet, während bei Silanion der Typus der Form durch schlichte Nachahmung der Natur gewonnen feststeht und in ihn durch äußerliche Züge der Ausdruck des Affects hincingetragen ist. So bei dem Porträt des Apollodoros, 'dem Bilde der Zornsucht selbst', welches wir uns — nach einer Vermutung Kekule's — nach Analogie des sog. Aeschyluskopfes vorstellen müssen, wenn in ihm nicht geradezu eine Nachbildung dieses Werkes erhalten ist, so auch bei dem Bilde der sterbenden Iokaste. Wie aus den Worten Plutarchs⁷⁶ hervorgeht, waren die Gesichtszüge nicht in leidenschaftlichem Schmerze bewegt, sondern in mattem Hinschwinden sah man die Glieder sich lösen. Das Leben entwich schon aus dem Körper. Um das sichtlich darzustellen war dem Metall durch Zusatz von Silber ein bleicher Ton gegeben. Mit geschlossenen

⁷⁵) Geschichte der griechischen Künstler I S. 397.

⁷⁶) Quaest. conviv. V 1, 2 (Overbeck, S. Q. 1354)
... και την πεπλασμένην ἰσχύστην, ἧς φασιν εἶς

τὸ πρόσωπον ἀργύρου τι συμμῖξει τὸν τεχνίτην, ἵπως ἐκλιπόντος ἀνθρώπου καὶ μαραινομένου λάβη περιφάνειαν ὁ γυλῆος, ἡδόμεθα καὶ θαυμάζομεν.

Augen und ruhigen Zügen werden wir uns also den Kopf zu denken haben — eine Darstellung, die dem Homerbildnis ähnlich gewesen sein wird⁷⁷.

Mehr noch als in einem Werke, wie diesem, dürfen wir erwarten in den Siegerstatuen und den Darstellungen athletischer Heroen, dem Achilles nobilis und dem Theseus, das Bild, welches wir aus den Porträts von der Kunst des Silanion gewonnen haben, bestätigt zu finden. Hier führt uns die monumentale Überlieferung einen Schritt weiter. Denn in der Statue des Diomedes in München⁷⁸ ist, wenn nicht alles täuscht, die Nachbildung eines Werkes des Silanion erhalten. Da eine Publication derselben und eine eingehendere Besprechung von anderer Seite für die Institutsschriften in Aussicht genommen ist, möge nur das Nötigste gesagt sein, um diese Zuteilung der Statue zu begründen. Wer auch nach dem Stil des Kopfes und des Körpers über die Zeitbestimmung schwanken mag, wird doch, wenn er die wirkungsvolle Drapirung der ineinander geschobenen Falten an dem lässig über die linke Schulter geworfenen Gewandstück betrachtet, nicht zweifeln, daß die Statue nicht früher als in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstanden sein kann. Echt attischen Adel verraten der freie Anstand der Formen, die vornehme sichere Haltung. Eine feste, ernste Willenskraft liegt in den Zügen des Gesichtes. Der energische Ausdruck, die feine, in reicher Bewegung spielende Modellirung, Einzelheiten wie die Zeichnung der nahe zusammengerückten Augen, die breite Entwicklung der Schläfen und Wangen, der kräftige Bau des Untergesichts rufen lebhaft die Züge des Thukydidés und Platon in die Erinnerung zurück. Das Haar liegt nicht gesträht, sondern in kleinen, krausen Locken auf dem Scheitel und ein kurzer Bart sproßt an Wangen und Kinn, die Stirn ist nicht gefurcht, aber sie tritt auch hier in starker Wölbung vor und die Brauen ziehen sich zusammen, die Lippen sind nicht, wie bei jenen Köpfen fest aufeinandergepreßt, sondern wie in Erregung leicht geöffnet. Ein Idealkopf wie der der Sappho ist er, nicht weniger als dieser, individuell und porträtmäßig behandelt. Wenn wir den sitzenden Alten vom Grabstein des Prokleides mit dem Platon vergleichen konnten, so tritt der jugendliche Krieger von dort dem Diomedes eng an die Seite. Daß die Statue auf ein Bronzeoriginal zurückgeht, wie es für ein Werk des Silanion vorauszusetzen ist, hat Brunn bereits bemerkt.

Wir erfahren nun auch, wie Silanion den menschlichen Körper behandelte, und finden hier das, was sich aus den Köpfen mehr allgemein über den Zusammenhang mit der älteren Kunst erschließen liefs, in bestimmterer Form bestätigt.

⁷⁷) Dieser Vorstellung entspricht ein bisher unbekannt gebliebener Kopf im Kloster Sa. Scolastica bei Subiaco, in welchem ich eine Nachbildung der Iokaste vermute. Der Kopf ist nach der linken Seite hin geneigt. Der Mund, leicht geöffnet, läßt die obere Zahnreihe frei, die Augen sind geschlossen und die Lider ähnlich wie bei dem Homerkopfe zusammengelegt. Die Formen sind voll und weich wie an dem Sappho-

phokopfe, das Haar ist lang gesträht und fällt von der Mitte der Stirn aus über die Schläfen herab. Der linke Arm war, wie der Ansatz der heraufgezogenen Schulter erkennen läßt, gehoben, die Hand lag auf dem Scheitel, sie ist nicht erhalten, aber ein tiefes Loch bezeichnet ihre Stelle. — Eine Veröffentlichung des Kopfes mufs leider auf später verschoben werden.

⁷⁸) Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 162.

Schon die Notiz bei Vitruv⁷⁹, welcher Silanion unter denjenigen aufzählt *qui praecepta symmetriarum conscripserunt*, weist die Richtung deutlich an: ein Künstler in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, wenn er neue Studien über Proportionen und Maße anstellte, konnte dies nur mit Beziehung auf das polykletische System tun, im Anschluß an dieses oder im Widerspruch zu ihm. Silanion ging in den durch Polyklet vorgezeichneten Bahnen weiter. Der Körper des Diomedes ist deutlich mit Kenntniß und starker Berücksichtigung des Doryphoros gearbeitet, aber er ist keine Copie, sondern eine durch feine Modificationen lebensfähiger gemachte Umbildung dieser mathematisch gegliederten Form.

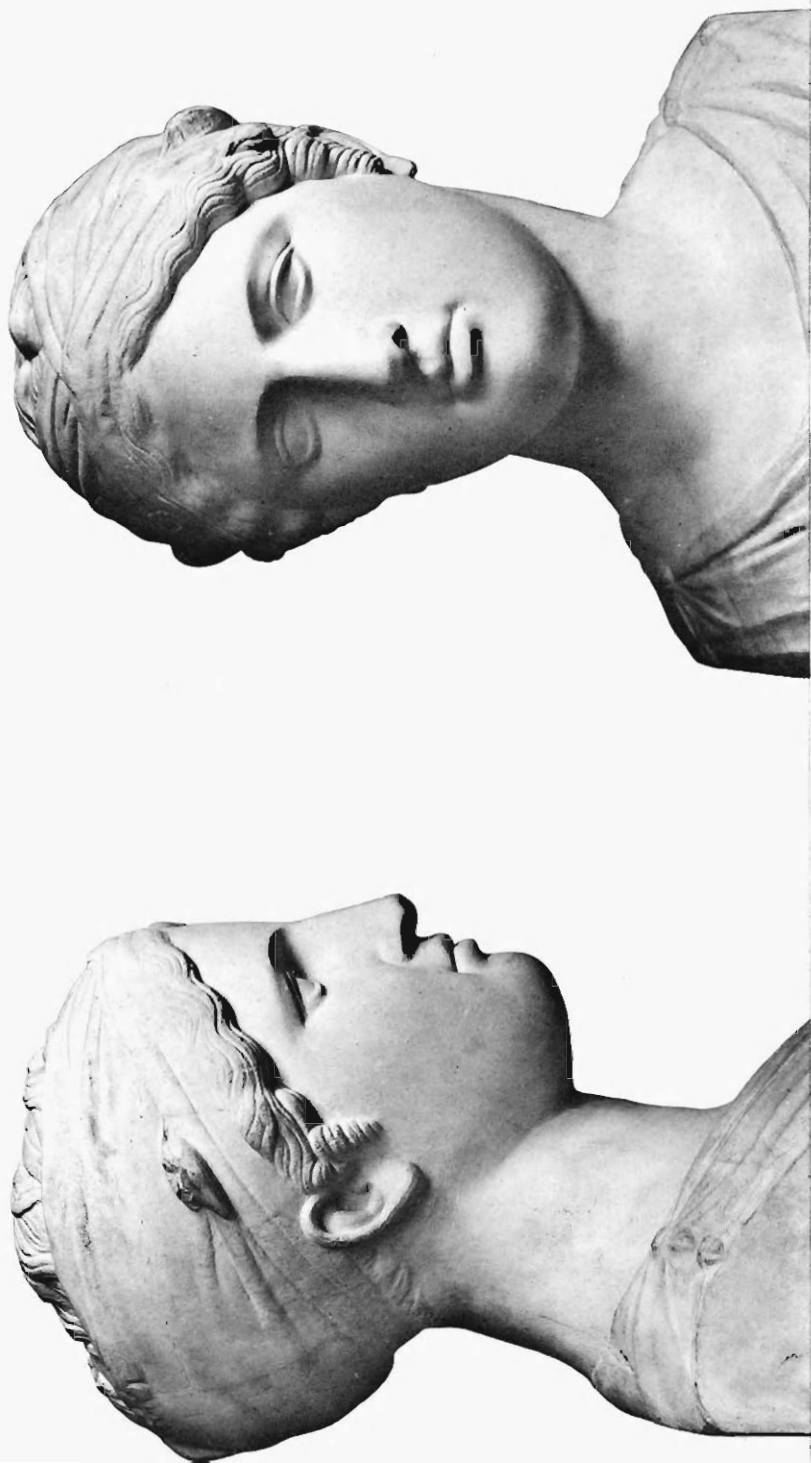
Die Statue des Diomedes schließt sich mit den nur aus litterarischen Notizen bekannten des Achilles und Theseus zu einer Gruppe zusammen, nach ihrem Bilde haben wir uns auch diese zu denken. Urlichs⁸⁰ glaubte in dem Ares Borghese eine Nachbildung des Achilles nobilis erkannt zu haben. Aber wenn das erhaltene Exemplar den Stil des Originals getreu wiedergiebt, so kann dieses kaum aus der Werkstatt des Silanion sein. Denn der Körper des Ares mit seiner vollen schweren Masse steht in der Auffassung der Form zu weit ab von der straffen Gestalt des Diomedes, die sich elastisch in den kräftigen Gliedern bewegt und bei aller Geschlossenheit der Formen einer leichten Anmut nicht entbehrt, durch die sie sich auch von den polykletischen Figuren deutlich unterscheidet.

Berlin.

Fr. Winter.

⁷⁹) VII praef. 12. Overbeck, S. Q. 1363.

⁸⁰) Die Gruppe des Pasquino S. 40.



KOPF DER SAPPHO
IN VILLA ALBANI.

