

484^{13P}

SCHRIFTEN DER
KÖNIGSBERGER GELEHRTEN GESELLSCHAFT

9. JAHR

GEISTESWISSENSCHAFTLICHE KLASSE

HEFT 1

XENOKRATES VON ATHEN

VORTRAG, GEHALTEN AM 10. JANUAR 1932 IN ÖFFENTLICHER
SITZUNG DER KÖNIGSBERGER GELEHRTEN GESELLSCHAFT
UND IN ERWEITERTER FORM HERAUSGEGEBEN

VON

BERNHARD SCHWEITZER

Bibliothèque Maison de l'Orient



071905

1 9 3 2

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE (SAALE)

DIE AM 10. JANUAR 1924 GEGRÜNDETE
KÖNIGSBERGER GELEHRTE GESELLSCHAFT VER-
ÖFFENTLICHT FÜR JEDE IHRER BEIDEN KLASSEN
IN ZWANGLOSER FOLGE EINE SCHRIFTENREIHE,
DEREN HEFTE EINZELN KÄUFLICH SIND /
DAS SCHLUSSHEFT JEDER REIHE UND JEDES
JAHRES ENTHÄLT DEN JAHRESBERICHT



Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft

9. Jahr

Geisteswissenschaftliche Klasse

Heft 1

Xenokrates von Athen

Beiträge zur Geschichte
der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung

Von

Bernhard Schweitzer

1 9 3 2

Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale)

1. Auflage

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten /
Amerikanisches Copyright 1932 by Max Niemeyer Verlag,
Halle (Saale) / Amerikanische Schutzformel: Made in
Germany / Gedruckt bei Karras, Kröber & Nietschmann
in Halle (Saale)

Zur Beachtung

Die eingeklammerten Zahlen am Kopfe jeder Seite
bezeichnen die Seitenzahl des Einzelheftes, die nicht
eingeklammerten Zahlen diejenige des Jahresbandes

Ludwig Curtius
in freundschaftlicher Verehrung

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Xenokrates von Athen	1—19
Anhang I:	
Daidalos und die Daidaliden in der Überlieferung	20—31
Anhang II:	
Eine klassizistische kunstgeschichtliche Theorie des späten Hellenismus	32—46
Anhang III:	
Die Zeugnisse zur Kunstgeschichte des Xenokrates	47—52

Xenokrates von Athen

Vortrag, gehalten am 10. Januar 1932 in öffentlicher Sitzung
der Königsberger Gelehrten Gesellschaft

Von Bernhard Schweitzer

Neben einer durch Jahrhunderte sich dehnenden Reihe von Kunstwerken, an denen wir die Entwicklung der Kunst abzulesen pflegen, steht eine zweite Reihe: das unaufhörlich sich wandelnde Verhältnis der Menschen zur Kunst. Es ist kein Zweifel, und wo es nicht die theoretische Besinnung gezeigt hat, da hat es die praktische Erfahrung den Forscher gelehrt: der Raum, den wir mit Begriffen wie Tradition und Einfluß, Erfindung und ikonographische Abhängigkeit, Formentwicklung und Stilbildung umschreiben, der scheinbar so autonome Raum der künstlerischen Tatsachen, der Meister und Schulen, ist zu eng, um allein von ihm aus Erscheinungen und Gang der Kunstgeschichte voll zu begreifen. Das geschichtliche Leben großer Kunstwerke beginnt erst mit ihrer Ausstrahlung. Kunstwelten entstehen so und vergehen, werden vergessen und erleben ihre Auferstehung. Aber alle haben mitgeformt an der Seele der Menschen. Und auf diesem Umweg haben sie zurückgestrahlt auf den Entwicklungsgang der lebendigen Kunst, zurückgestrahlt bald fördernd bald hemmend, bald Möglichkeiten aufschließend bald Möglichkeiten abschneidend. Schaffende Kunst und Kunstbedürfnis, Künstler und Kunstanschauung der Zeitgenossen spielen aufs engste ineinander hinüber. So oft wir kunstgeschichtliche Epochen in größerem Zusammenhang betrachten, fühlen wir uns versucht zu fragen: was empfangen, dulden, wollen diese Menschen von der Kunst? Wie spiegelt sich die schaffende Kunst in der Seele der Zeitgenossen? Und welche Strahlen wirft dieser Spiegel wiederum auf den bildenden Künstler zurück? Denn die Seele der Zeit, das ist das größere Gegenüber, in das der Künstler hineinwirkt. Dort findet er seinen stärksten Rückhalt, dort auch oft den größten Widerstand. Das sind keine nebensächlichen Fragen und Erwägungen, sobald wir uns ernstlich um das Verstehen der Kunst und ihrer Geschichte bemühen. Gewiß sind die Künstler die eigentlichen Erzieher zu ästhetischer Einbildungskraft, bilden sie den Kunstsinn der Menschen; aber mehr als einmal ist auch die Kunstanschauung der Zeitgenossen aufgestanden gegen die gleichzeitige Kunst und hat sie zur Umkehr gezwungen. Sie ist eine gewaltige Macht in dem Kräftespiel der Kunstentwicklung. Und jene zweite Reihe neben dem Wandel der Formen:

der Wandel der Kunstanschauungen ist ein notwendiger Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung.

Auch die antike Kunst und ihren Verlauf begleiten von Anfang an in wachsender Zahl Stimmen, die von ihrer Aufnahme reden, sich mit ihr auseinandersetzen: naive Äußerungen, Dichterworte, bald auch das philosophische Kunstgespräch. Mit Demokrit und der Sokratik nimmt schon am Ende des 5. Jahrhunderts die geistige Auseinandersetzung mit dem Phänomen der bildenden Kunst klare und höchst verschiedenartige Formen an. In nacharistotelischer Zeit gesellt sich mit der beginnenden Kunstforschung die Fachdiskussion hinzu, neue Gesichtspunkte erarbeitend und neuen Grundlegend. Überall fühlen wir jedoch durch naive Ausrufe so gut wie durch die dichterische Beschreibung, durch die philosophische so gut wie durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung die herrschende Kunstanschauung als das eigentlich lenkende und führende hindurch.

Die archäologische Forschung stand und steht hier vor wichtigen Aufgaben. Die Werke der hellenistischen Kunstforschung sind verloren. Nur einzelne abgesprengte Stücke, biographische Notizen, Charakterisierungen von Künstlern und Werken, Künstlerzuschreibungen, Kunsturteile, sind aus ihr von römischen Enzyklopädisten, Reiseschriftstellern, Rednern gerettet. Dort stehen sie bunt durcheinander, in planer Beziehungslosigkeit. Dem wirklichen Verstehen konnten sie sich nur öffnen, wenn sie in die Gedankenkreise ihrer Entstehung zurückversetzt wurden, wenn hinter dem Prosenium der römischen Sammelschriftsteller die tiefe Bühne der hellenistischen Kunstforschung in ihrer über Jahrhunderte hinaufreichenden Perspektive wiederhergestellt wurde. Das konnte nur durch Quellenforschung geschehen. Die bedeutendsten Archäologen vom Ende des vorigen Jahrhunderts, AD. FURTWÄNGLER und C. ROBERT, haben sich dieser Aufgabe gewidmet. Sie ist durch AUGUST KALKMANN zu einem gewissen Abschluß gelangt¹⁾. Wir wissen heute, welche Nachrichten wir dem in Kleinasien reisenden römischen Prokonsul Licinius Mucianus verdanken, können die meist von Varro vermittelten Notizen zur griechischen Kunstgeschichte auf hellenistische Gelehrte, Apollodor von Athen, Polemon von Skepsis, Antigonos von Karystos und andere verteilen. Damit hat aber die Forschung erst die Hälfte ihres Weges zurückgelegt. Was noch fehlt, ist kaum in Angriff genommen: aus den erkannten Fragmenten ihrer Werke die Gestalten der griechischen Kunstforscher zu rundem Bilde zu erwecken, ihre geistige Form zu begreifen, die Epochen der antiken Kunstforschung voneinander abzugrenzen. Nichts weniger als eine Geschichte der ästhetischen Anschauungen in der Antike müßte darüber hinaus das letzte Ziel sein. Als Beitrag zu dieser Aufgabe sind meine heutigen Ausführungen gedacht.

Von den eben genannten Problemen muß der Behandlung des einen wenigstens andeutungsweise vorgegriffen werden. Ganz im Groben zeichnen

¹⁾ A. FURTWÄNGLER, Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste (Suppl. Bd. 9 der Jbb. f. Klass. Philol. 1877); C. ROBERT, Archaeologische Märchen, 1886; A. KALKMANN, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, 1896.

sich zwei große Epochen griechischer Kunstgelehrsamkeit ab. Die jüngere, besser bekannte, beginnt mit dem 2. Jahrhundert v. Chr., die ältere abzulösen. Sie setzt ein breites, an der Kunst interessiertes Publikum voraus. Eine große Zahl periegetischer Schriften erfüllt die Bedürfnisse gebildeter Reisender; Bücher über berühmte Bildhauer und Maler mit kritischer Aufzählung ihrer Werke und ausführlicher Erörterung strittiger Echtheit dienen sowohl diesen wie dem Interesse des reichen Kunstsammlers. Die Verfasser dieser Literatur periegetischer und monographischer Art sind nicht Künstler, hinter ihr steht der Typus des 'Kenners', des Kenners der Werke, Meister und Schulen oder der Lokalgeschichte einzelner Kunststätten. Bedeutendes war hier an Einzelforschung geleistet, an Reinigung und Ergänzung der Überlieferung, an Klassifizierung und Gruppierung des Materials. Man beachtete den persönlichen Stil der großen Meister¹⁾, man wagte Zuschreibungen²⁾. Nicht nur die Chronologie erfuhr Verbesserungen und Verfeinerungen, sondern man las sogar zeitliche Unterschiede von stilistischen ab: 'archaische' Werke und Motive wurden von reifen (klassischen) unterschieden, unter jenen trennte man wieder den 'ägyptischen' vom 'äginetischen' und 'attischen' Stil³⁾. In den Tempeln alter Zeit, die jetzt vielfach schon zu reinen Museen geworden waren, konnten die dort aufgestellten Kunstwerke, wie im Heraion von Olympia, geschichtlich angeordnet werden. Das Material war da und vorbereitet; es fehlte nur an einem großen Geschichtsschreiber, vielleicht aber auch an der Kraft des historischen Denkens, und schon die antike Kunstforschung wäre, anstatt in dürre Künstlerlexika und Enzyklopädien auszulaufen, zu einer großen geschichtlich-objektiven Darstellung der griechischen Kunst gelangt. Jedenfalls aber läßt sich die Kunsttheorie, welche diese Epoche des Sammelns und Sichtens beherrscht, in den Hauptzügen noch wiedererkennen. Wie es in dieser innerlich rückwärts schauenden Zeit zu erwarten, ist es eine rein klassizistische Theorie⁴⁾. Aus älterer, klassischer Anschauung ist der Nachahmungsgedanke herübergenommen, beherrscht aber nur noch einen Teil der Theorie. Maßstab, oder besser gesagt: der mittlere Pegelstand, an dem die künstlerische Leistung gemessen wird, ist die 'Naturwahrheit'. Die stilistischen Kategorien, welche den Urteilen zugrunde gelegt werden, z. B. 'frostig', 'hart', 'weich', sind von der Seite des Kunstbetrachters her konzipiert, gehen von der Wirkung der Form aus, sind ausdruckspsychologische Begriffe. Sie führen aber nur bis an die 'Naturwahrheit' heran.

¹⁾ Dionysios v. Halikarnass, *περὶ Δημοσθένους λέξεως* 50 p. 1108: οὐ γὰρ δὴ πλασταὶ μὲν καὶ ζωγράφων παῖδες, εἰ μὴ πολλὴν ἐμπειρίαν λάβοιεν, χρόνῳ τρίψαντες τὰς δράσεις μακρῶ περὶ τὰς τῶν ἀρχαίων δημιουργῶν τέχνας, οὐκ ἂν εὐπετῶς αὐτὰς διαγνοῖεν καὶ οὐκ ἂν ἔχοιεν εἰπεῖν βεβαίως, ὅτι τοῦτ' ἐστὶ Πολυκλείτου τὸ ἔργον, τοῦτ' δὲ Φειδίου, τοῦτ' δὲ Ἀλκαμένους, καὶ τῶν γραφῶν Πολυγνώτου μὲν αὕτη, Τιμάνθους δὲ ἐκεῖνη, αὕτη δὲ Παρρασίου.

²⁾ Oder affektiert sie: Pausanias IX 10, 2 (Kanachos) und VII 5, 9 (Endoios).

³⁾ Lindische Tempelchronik (ed. Blinkenberg, *Kl. Texte* 131) XV 88 ff.: *πίνακα [παναρχ]λαϊκόν, ἐν ᾧ ἦν ἐξωγραφημένος φύλαρχος καὶ δρομεῖς ἐννῆ πάντες ἀρχαίως ἔχοντες τοῖς σχήμασι* (99 v. Chr.); *delisches Gymnasium-Inventar* von 156 v. Chr., *Bulletin de Correspondence Hell.* 54, 1930, 95 ff.: *ἀρχαῖκή κορυθῆκη*; Pausanias VII 5, 5.

⁴⁾ Zu dem Folgenden vgl. Anhang II S. 32.

Denn erst jenseits dieser erreicht die Kunst ihre Gipfel: in der 'Schönheit' und in der 'Erhabenheit'. Um aber eine Steigerung über die Naturwahrheit überhaupt denkbar zu machen, muß das Prinzip der Nachahmung und der Standpunkt der formalen Ästhetik verlassen und das weite Reich des Gegenständlichen und Gedanklichen mit in die Theorie einbezogen werden. Über Menschliches hinaus ging Polyklet in seinen 'schönen', mehr Heroen gleichenden Athletenstatuen, und die Stufe der Erhabenheit hat erst Phidias in seinen Göttergestalten erreicht. Ja selbst, was nicht künstlerische Form geworden ist, das Gedankliche in Auffassung und Komposition, erhält seinen besonderen Preis; und der Maler Timanthes wird gelobt, weil in seinen Werken noch mehr 'gedacht' als gemalt ist und trotz höchster Kunst sein Genie noch weiter reiche als diese. Ganz deutlich ist diese, sich merkwürdig den Anschauungen Raphael Mengs' und Winkelmanns nähernde Theorie in all ihren Teilen auf den verschiedenen Formen eines Kunstgenießens errichtet, das sich an allen Arten und Zeiten vergangener Kunst gebildet hat.

Weniger will es gelingen, die vorausgegangene Epoche der Kunstforschung im 3. Jahrhundert v. Chr. als Ganzes zu umreißen, und ihrer Grundhaltung nahezukommen. Die Gestalt des Antigonos von Karystos, des Bildhauers, Kunstschriftstellers und Verfassers von Philosophenbiographien am Pergamenischen Hof, in dessen reicher Persönlichkeit die Kunstgelehrsamkeit des Jahrhunderts wohl zu ihrer breitesten Entfaltung gelangte, ist zu wenig greifbar. Nur die strukturellen Linien der Epoche zeichnen sich als völlig verschieden von der folgenden, klassizistischen Kunstforschung ab. Nicht Kunstkenner, sondern schaffende Künstler selbst sind es, die ihre Literatur hervorbringen und tragen. Die aus dieser früheren Zeit und meist durch Antigonos erhaltenen charakterisierenden Kunsturteile gefallen sich nicht in der Haltung bewundernden Verstehens, sondern verblüffen ebenso durch ihre meisterhafte Sachkunde wie durch ihre schonungslose Einseitigkeit. Die Begriffe, mit denen sie arbeiten, sind keine Wirkungsbegriffe, sondern, wie noch zu zeigen sein wird, 'Gestaltungsbegriffe', nicht vom Betrachter, sondern vom bildenden Künstler her konzipiert. Über diesem ersten Zeitalter der griechischen Kunstforschung erscheinen aber die Umrisse einer bedeutenden, ja großen Gestalt: des Xenokrates von Athen. Es ist heute möglich, diese Umrisse noch schärfer nachzuziehen.

Wer war Xenokrates? Das ist in wenig Worten gesagt: Ein Meister des Erzgusses und ein Enkelschüler des Lysipp. Er lebte und arbeitete also in frühhellenistischer Zeit. Statuenbasen mit seiner Signatur haben sich im Heiligtum des Amphiaraios zu Oropos in Nordattika und in dem böotischen Elatea gefunden. Man rühmte seine Fruchtbarkeit. Ein *καλλιτεχνος φῶς* wird er in einem Epigramm genannt. Das klingt sehr nach Achtungserfolg und läßt uns dem Verlust seiner Werke nicht nachtrauern¹⁾. Er könnte ruhig

¹⁾ Plinius NH. 34, 83: *Xenocrates, Tisicratis discipulus, ut alii Euthycratis, vicit utrosque copia signorum . . .*; Inschriften aus Oropos: E. LOEWY, *Inscr. Griech. Bildhauer* 135 a — *Ephem. Archaiol.* 1892, 49 ff. nr. 80; aus Elatea: LOEWY a. O. 135 c; P. PARIS, *Elatée* 240 f. nr. 49; IG. IX 1, 131.

vergessen werden, wenn nicht ein paar lakonische Notizen der antiken Überlieferung ihn in ganz anderem Lichte zeigten. Plinius erwähnt an einer Stelle, daß Xenokrates über seine Kunst geschrieben habe, und nennt ihn unter seinen Quellen für den Erzguß. Ein andermal werden Xenokrates und Antigonos in einem Atem als Verfasser von Büchern über Malerei genannt und ihnen das Lob erteilt, daß sie nicht nur eigene Werke kommentierten, sondern auch auf fremde eingingen¹⁾; das heißt aber, wenn wir es schärfer zu fassen versuchen, daß ihre Bücher nicht wie ältere ähnliche zur fachtechnischen Literatur zu rechnen sind, sondern ein neues Genos darstellten, das man am ehesten als kunstwissenschaftlich bezeichnen kann. Was in diesen unscheinbaren Angaben steckt, das läßt erst ein Blick auf die Hinterlassenschaft der griechischen Kunstschriftstellerei in seiner ganzen Tragweite ermessen. Wer einmal die wenigen Sätze über den Maler Parrhasios gelesen hat, zu denen Xenokrates genannt wird, der wird den Prägestempel des gleichen Geistes, die gleiche in das Herz der künstlerischen Probleme treffende Sicherheit des Urteils noch an zahlreichen Stellen der späteren römischen Literatur wiederfinden. Überall sind Spuren seines Geistes geblieben. Überraschend groß und sorgsam ins Lateinische übersetzt ist das von Varro und noch von Plinius und anderen benutzte Gedankengut des Jahrhunderts älteren griechischen Forschers²⁾, — man könnte trotz der Kürze der einzelnen Auszüge von einer gewissen Vollständigkeit der Erhaltung reden, so deutlich lassen sie noch das Gerüst eines ganz einheitlichen Gedankenbaus durchschimmern. Schon das deutet auf den Mann. Wie der Bildhauer mit der Spachtel, so hat Xenokrates mit wenigen, großen, eigenwilligen Zügen und knappen Worten — das zeigt jedes der erhaltenen Fragmente — die Leistungen der großen Meister der Vergangenheit umrissen. Das ließ sich nicht mehr vergessen. Selbst die breite Barriere der ganz anders gearteten, klassizistischen Kunstgeschichtsschreibung des späten Hellenismus konnte dem nichts anhaben. Die erhaltenen Reste seiner Werke werden durch die kühne Konstruktion eines Entwicklungsbildes der griechischen Kunst zusammengehalten. Auch dieser Leistung konnte sich eine selbst anders gerichtete Zeit nicht entziehen und mußte am Leben lassen und weitergeben, was sosehr die Prägung eines lebendigen Geistes und formender Kraft an sich trug. Schon diese Art der Überlieferung seines Werks, diese Wirkung durch die keineswegs gleichgestimmten Jahrhunderte zeugt für die machtvolle und glückliche Entfaltung eines großartig freien und originalen Denkens in Xenokrates, ebensosehr aber auch für seine geschichtliche Bedeutung. Xenokrates steht nicht zufällig am Beginn der griechischen Kunstforschung. Er ist ihr Begründer und Schöpfer, und damit der Schöpfer, der Vater der Kunstgeschichte überhaupt.

Wir haben die Gestalt des Xenokrates über dem Horizont der späteren griechischen Kunstgelehrsamkeit auftauchen sehen, haben uns ihr genähert,

¹⁾ Plinius a. O.: *de sua arte composuit volumina*; Autorenverzeichnis zu Buch 34: *Xenocrate, qui de toreutice scripsit*; 35, 68: *Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes.*

²⁾ S. Anhang III S. 47.

indem wir die Fernwirkung und die Unzerstörbarkeit seiner Gedanken ins Licht stellten. Um beides zu begreifen, reichen aber die geringen, nur in Übersetzung erhaltenen Reste seiner Werke, isoliert betrachtet, nicht aus. Wir müssen sie in ihre geschichtliche Umgebung zurückversetzen, aus ihnen die wechselseitige Bedingtheit von Persönlichkeit und Umwelt entwickeln, sehen, wie Xenokrates aus der Zeit herauswächst, um formend in sie einzugreifen. Dann erst können Gestalt, Werk und geschichtliche Leistung deutlicher greifbar werden. Dann auch dürfen wir hoffen, die Kräfte zu erkennen, die sich in dem Gedankenbau des Xenokrates vereinigen, um ihm seine die Zeiten überdauernde Festigkeit zu geben. Und wir dürfen erwarten, dabei einen tiefen Einblick in das zu tun, was man die Geburt der Kunstgeschichte nennen kann.

Da steht gleich am Anfang eine erstaunlich persönliche und für einen Griechen doppelt merkwürdige Tatsache: in seinem innersten Wesen ist Xenokrates nicht durch seine Geburt, sondern durch seine geistig-künstlerische Wahlheimat bestimmt. Er signiert zwar als Athener; aber innerlich zählte er sich zur Schule und Gefolgschaft des sikyonischen Meisters Lysipp, des Überwinders der Klassik, die in Athen ihre Hochburg gehabt hatte. In seinen Werken fand sich die leidenschaftlichste Parteinahme für seine neue Heimat Sikyon. In Sikyon hat nach Xenokrates die Tonbildnerei ihren Anfang genommen und sich entwickelt bis zum Tonmodell, das wiederum die Voraussetzung für den Bronzeuß geworden ist. Dieser selbst ist in Sikyon zu höchster Blüte gelangt. Dort war auch der Ursprung der Malerei und ihrer edelsten Technik, der Enkaustik: „*Sicyon patria picturae*.“ Dort wurde zuerst das Zeichnen unter die Bildungsgegenstände der Schule aufgenommen. Auch die älteste Plastik in Sikyon kann Xenokrates nicht erwähnen, ohne zu versichern, daß die Stadt „*diu fuit talium officinarum patria*“¹⁾. Das ist alles nicht ohne Begründung gesagt und klang demjenigen gut in die Ohren, der die Blüte der sikyonischen Kunst im 4. Jahrhundert erlebt hatte. Aber der ärgste Lokalpatriotismus konnte sich nicht fanatischer zeigen. Künstler waren an Aufenthaltswechsel gewöhnt, und die Alexanderzeit hat die Bindung des Einzelnen an seine Vaterstadt gelockert. Xenokrates ist äußerlich Athener geblieben, und wir wissen nicht, ob er das sikyonische Bürgerrecht erworben hat. Aber was mag es ihn gekostet haben, das Vornehmste hinter sich zu lassen, das ihm seine Vaterstadt Athen geben konnte, das künstlerische Erbe? Die freie Selbstbestimmung, mit der er den Bruch vollzieht, ist charakteristisch für Xenokrates und sein Zeitalter; ein Jahrhundert früher wäre sie noch kaum möglich gewesen. Aber das kann nicht ohne Verschärfung seines Wesens und seines Denkens abgegangen sein; sein fanatisches Eintreten für Sikyon legt dafür Zeugnis ab.

Eines der mit der Signatur des Xenokrates versehenen Werke läßt sich auf die Zeit rund um 280 v. Chr. bestimmen²⁾. Schon in das 3. Jahrhundert müssen also seine künstlerische Haupttätigkeit, gewiß aber seine literarischen

¹⁾ Plinius 35, 151—153. 15. 127. 77; 36, 9; vgl. auch KALKMANN a. O. 81.

²⁾ H. DIELS, Archäol. Anz. 1893, 183 f.

Arbeiten fallen. Das waren in mehr als einer Hinsicht bewegte und fruchtbare Jahrzehnte. Die große malerisch-idealistische Kunst des 4. Jahrhunderts hatte sich ausgelebt. Nur in einzelnen Richtungen, im Osten und in Alexandria, bewies sie ihre Wandlungsfähigkeit und ging in die neue Zeit über. Lysipp hatte die Klassik vollendet und in sich überwunden. Auch seine engere Schule scheint dem Schicksal nicht entgangen zu sein, in einen verwegenen Formalismus und geistreichen Manierismus zu verfallen. Aber das Samenkorn des Lysippischen Werks trug hundertfältige Frucht, auch wo keine formale Abhängigkeit zu beobachten ist. Noch einmal trat Athen künstlerisch hervor, das gerade um 280 einen großartigen Realismus entwickelt zu haben scheint. Wer als Künstler in vorderster Front stand, der mußte sich zum Wortführer dieser neuen realistischen Kunst, dieser 'Moderne' machen. — Das philosophische Jahrhundert der griechischen Geschichte, die Epoche der Selbstbesinnung haben ihre Mission erfüllt und in den neubegründeten Schulen der Stoa und des Kepos die weltanschauliche Spaltung des hellenistischen Philosophierens vorgebestimmt. Schon im aristotelischen Kreis beginnt jetzt — aus dem Wunsche heraus, das gesamte Wissen der Zeit zu umfassen, vielleicht aber auch schon in dem Bewußtsein der Bedrohtheit der geistigen Güter der Vergangenheit — ein Sammeln und Sichten der bedeutenden Leistungen aus allen Gebieten der Einzelwissenschaften und ihre Darstellung in geschichtlicher Abfolge. Eine Periode des Bewahrens, des Rückblickens, der urkundlichen Forschung und kritischen Wertung, des historischen und biographischen Interesses setzt ein. Xenokrates konnte als junger Mensch an dieser Bewegung teilhaben. — Unter diesen Wandlungen des Zeitgeistes ist nun auch der Typus des Künstlers selbst ein anderer geworden. Schon äußerlich ist er, begünstigt durch die Vornehmen und Fürsten, beachtet durch die Gebildeten, nicht mehr der schlichte Handwerker des 5. Jahrhunderts. Je mehr man sich über Künstler unterhielt, desto mehr trat das Besondere der künstlerischen Leistung hervor. Der Künstler wurde sich des 'Schöpferischen' seiner Tätigkeit bewußt, die Bande der Schultradition lockerten sich, die Probleme des künstlerischen Schaffens stellten sich in einer Unmittelbarkeit, in einer direkten Bezogenheit auf die Person des Künstlers dar wie nie zuvor¹⁾. Mußte man da nicht auch die Entwicklung der vergangenen Kunst als das Werk einzelner großer Meister sehen? Mit der neuen Bewußtheit der Künstlerseele wurde zweifellos das theoretische Element im Schaffen der griechischen Künstler verstärkt. Aber wenn die Theorie bisher im Gegenstand, in der menschlichen Gestalt oder im Bauwerk, verankert war, so fand sie jetzt ihren neuen Mittelpunkt in der Person des Künstlers. Man nimmt von ihm an, man verlangt von ihm, daß er universal gebildet sei. Das ist der neue Typus des Künstlers des 3. Jahrhunderts. Von der reichen und vielseitigen Bildung des Antigonos von Karystos haben wir schon gesprochen. So ist es auch später geblieben. Vitruv verlangt vom Architekten nicht nur die Beherrschung aller Künste, sondern auch Belesenheit, Kennt-

¹⁾ B. SCHWEITZER, Der bild. Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike (N. Heidelb. Jbb. 1925) 102 f.

nisse in Geometrie, Geschichte, Philosophie, Musik, Medizin, Rechtsdingen, Astronomie und gibt hiermit ein späthellenistisches Programm wieder¹⁾). Auch Xenokrates kann keineswegs außerhalb der Bildung seiner Zeit gestanden haben. Und wir erhalten hiermit das Recht zu fragen: welche Stützen und welche Bausteine konnte ihm die Vergangenheit für seinen kühnen Neubau einer Kunstgeschichte liefern?

Zur Beantwortung müssen wir etwas weiter ausholen. Anders als in neuerer Zeit wurde bei den Griechen die bildende Kunst in den Bereich des philosophischen Denkens gezogen lange, ehe sie als ein besonderes Feld menschlichen Schaffens neben sonstigen handwerklichen Fertigkeiten erkannt war. Und bevor sie noch selbst zum Gegenstand geschichtlicher Anschauung werden konnte, wurde sie in ein allgemeines Entwicklungsbild menschlicher Kultur hineingestellt. Es ist kein Geringerer als Demokrit, dem wir diese Entdeckung der Geschichtlichkeit der Künste verdanken²⁾). In seinem großartigen Bild einer aus primitiven Anfängen durch die Notdurft hervorgetriebenen Kultur, die sich über die Grenzen des unmittelbaren Bedürfnisses hinweg in Reichtum, Luxus und Feinheit entfaltet, haben auch das Handwerk, die bildenden Künste, Dichtkunst und Musik ihre wichtige Stelle. Da mußte er sich freilich gegen die eingewurzelte Vorstellung wenden, daß die Götter die ersten Künstler gelehrt hätten, Statuen zu schaffen und Paläste zu bauen. Er zielte in die Mitte der gegnerischen Stellung und griff den Namen des sagenhaften Daidalos, des Ahnherrn der Künstler, heraus, über den man schon bei Homer las. Er nannte Daidalos, aber er meinte die Anfänge der griechischen Plastik, die vor aller Augen standen. Da war es offenbar, daß sich die ältesten Statuen aus anfänglicher Gebundenheit zu größerer Freiheit und bereichertem Ausdruck entwickelten. Das war für Demokrit der entscheidende Schritt, dem Daidalos seine Berühmtheit verdankte. Was in dieser genialen Beobachtung an grundsätzlichem steckt, ist gar nicht zu überschätzen: zum erstenmal war mit der Kunstbetrachtung der Entwicklungsgedanke verbunden; und die Methode des Vergleichens war konstituiert, ehe die Zeit noch zu einer gesonderten Betrachtung der Kunst reif geworden war.

Beide Einsichten sind nicht mehr verlorengegangen. Im Kreise der Akademie waren sowohl der Gedanke einer allmählichen Zunahme der Kunstfertigkeit und der Darstellungsmittel wie der Erkenntnisweg des Vergleichs bekannt³⁾). Trotzdem hat das von Demokrit angeschlagene Motiv, die geschichtliche Betrachtung der bildenden Kunst, außer in seiner eigenen Schule keinerlei wesentliche Fortbildung erfahren. Die gewaltige Wirkung der mehr systematisch gerichteten attischen Philosophie des 4. Jahrhunderts hat das

¹⁾ I 1—3; K. WATZINGER, Rhein. Mus. 64, 1909, 203 ff.

²⁾ Zu dem Folgenden: Anhang I S. 20.

³⁾ [Platon], Hippias maior p. 281 D. . . ὡς περ αἱ ἄλλαι τέχναι ἐπιτεδῶκασι καὶ εἶσι παρὰ τοὺς νόθους δημιουργοὺς οἱ παλαιοὶ φαῦλοι κτλ. Daidalos wäre heute lächerlich. Platon, Ion p. 532 E—533 C: grundlegende Bedeutung des συμβάλλεσθαι für die Exegese von Kunstwerken. Zu dem Demokritischen Charakter der Stellen vgl. auch Anhang I.

griechische Denken in andere Bahnen gelenkt. Der Schauplatz der Handlung rückt von dem thrakischen Abdera nach Athen. Die Stadt der Künstler und erlesensten Kunstwerke, welche an sich selbst ein unvorstellbares Geschick, die Geburt einer alles Gewesene übertreffenden großen Kunst, erfahren hatte, und gleichzeitig die Stadt, in welcher Platon und Aristoteles lehrten, sammelten, forschten und das Erbe der Vergangenheit in einer letzten, umfassenden Überschau vereinigten, — welche Gunst der Stunde, welche Möglichkeit der theoretischen Durchdringung auch der Erscheinungen der bildenden Kunst! Trotzdem —, zu einer eigentlichen Kunstphilosophie ist es nicht gekommen. Die einzig mögliche und legitime Form der Erörterung solcher Fragen im 4. Jahrhundert war die Diskussion über Kunst Dinge, das Kunstgespräch. Nur aus den zufälligen Reflexen, welche es in den Werken der großen Philosophen hinterlassen hat, können wir noch ahnen, von welcher Dichte und von welchem Umfang es gewesen ist. Es gab Kunstsachverständige, nicht nur solche, die etwas vom Handwerk verstanden, sondern Kenner, die durch vergleichende Betrachtung wußten, worauf es ankommt, die das Wesentliche in den Werken der Maler aufzeigen, dartun, erklären, sehen lehren konnten¹⁾. Sokrates selbst war der erste, der in seinen von Xenophon überlieferten Gesprächen mit dem Maler Parrhasios und dem Plastiker Kleiton als Kunstrichter auftrat und als Laie ein tieferes Verstehen der Kunst für sich beanspruchte, als es dem Fachmann gewöhnlich zu eigen ist²⁾. Fast unvermerkt spielt sich da vor unseren Augen eine tiefgehende Wandlung der Anschauung ab: die bildende Kunst, Plastik und Malerei, wird allmählich herausgenommen aus der zahlreichen Familie der einzelnen Handwerke und der Dichtkunst an die Seite gestellt³⁾. Sie wird eine eigene Disziplin, ihr besonderes der Poesie verwandtes Wesen, ihre Bestimmtheit vom Geist, nicht von der Technik her wird anerkannt.

Jetzt entstehen die Anfänge einer systematischen Stillehre. Wir wissen nicht viel von ihr; eigentlich nur das wenige, was Aristoteles in der Poetik zur Verdeutlichung seiner poetischen Stillehre anführt. Ethischer Idealismus und Realismus der Darstellung werden unterschieden und nach diesen Begriffen der sittlichen Sphäre die Werke der Künstler beurteilt wie dann auch die Dichter, Sophokles und Euripides⁴⁾. Das meiste ist uns verloren. Aber es ist lehrreich für die Intensität der Kunstdiskussion im 4. Jahrhundert, zu sehen, wie solche Begriffe, im Bereich der Kunstbetrachtung entstanden, in den der literarischen Analyse hinüberwandern, wie die neu zu begründende Poetik sich auf eine bekannte Stillehre der bildenden Kunst berufen kann, die größtenteils untergegangen ist.

Klarer zeichnet sich das Verhältnis der großen Philosophen selbst zur Kunst ab. Für Sokrates wie für Platon bestand die Aufgabe der Kunst nicht darin, die vielen schönen Dinge, sondern 'das Schöne' selbst zur Darstellung zu bringen, also ein Geistiges an der Form, etwas, das an dem Schönen an

¹⁾ Vgl. die in der vorigen Anm. herangezogene Ionstelle.

²⁾ Memorabilia III 10.

³⁾ Lehrreich wiederum die Ionstelle.

⁴⁾ Aristoteles, Poetik p. 1448 A und 1460 B.

sich teilhat und das durch den Künstler gefunden und ausgedrückt werden soll. Bestimmend für diese Idee des 'Schönen' ist die Verwandtschaft mit den, im Grunde in ihr schon enthaltenen Begriffen des 'Guten' und 'Wahren'. „Die Werke der Seele durch die äußere Form auszudrücken“, das hat deshalb schon Sokrates als das letzte Ziel der Kunst bezeichnet. An diesem Punkt hätte sehr wohl eine Kunstphilosophie entstehen können. Im letzten Grund hat dies die Tatsache verhindert, daß das Schöne stets im Bereich des Gegenstandes, also des Naturschönen blieb, sosehr es auch sublimiert wurde; zum andern, daß man über die Nachahmungstheorie nicht hinauskam und die Leistung des Künstlers höchstensfalls in der 'Findung' des als existent vorausgesetzten Schönen erblickte. Für Platon war schon das Schöne in der Natur ein bloßer Abglanz der absoluten Schönheit; durch die Wiedergabe in der Kunst verlor es noch mehr an Wahrheitsgehalt. So waren in seinem Denken das Schöne und die Kunst durch unüberbrückbare Räume getrennt.

Aristoteles hat das Denken über die Kunst aus dieser ethischen Gebundenheit befreit: der sittliche Gehalt ist kein Maßstab für die Kunst. Er tat dies jedoch nur, indem er die Kunst in einen anderen Denkszusammenhang, in eine vorwiegend ontologische Fragestellung hineinzwängte. Wie jedes Ding in der Natur, so wächst auch jedes Kunstwerk seinem inneren Zweck zu. Zwei große Reiche des Werdens gibt es: die Natur, welche durch die φύσις, die menschliche Produktion, welche durch die τέχνη (= Kunst) ihr Ziel erreicht. Die Struktur beider Bereiche ist völlig analog, wobei das Reich der Kunst, als das bekanntere und vertrautere, häufig das Beispiel für die Lehre vom Werden in der Natur herangezogen wird.

Der Athener Xenokrates konnte das alles kennen und hat es sicherlich in sich aufgenommen. Für ihn ist die bildende Kunst eine Einzeldisziplin wie schon für Platon, das Schaffen des Künstlers schöpferisch, ähnlich wie das des Dichters. In seiner Jugend erlebte er die Blüte der historischen Sachforschung in der Rhetorik, Mathematik, Medizin, Philosophie, welche im Peripatos getrieben wurde. Sein eigenes Werk ist in Umfang und Grundlage nichts anderes als eine solche συναγωγή τεχνῶν¹⁾, wenn es auch weit darüber hinausgewachsen ist. Vor seinen Augen entwickelte sich eine systematische Urkundenforschung, entstanden die Sammlungen attischer Inschriften durch Philochoros, attischer Beschlüsse durch Krateros. Die Zusammenstellung der Didaskalien durch Aristoteles selbst, die Studien des Dikaiarch zu den musischen Agonen konnten ihm Muster und Vorbild sein. Xenokrates zeigt sich in der Tat nicht unberührt durch den nüchternen Geist kritischen Pragmatismus', der in dieser neuen Wissenschaftshaltung lag. Er scheint in seinen Büchern nur Werke behandelt zu haben, die er selbst im Original sehen und prüfen konnte. An Hand der Signaturen ist er den Spuren der hocharchaischen Meister Dipoinos' und Skyllis' in Sikyon und den Nachbarstädten nachgegangen und hat ihr Werk zusammengestellt²⁾. Auf diese Weise

¹⁾ Vgl. KALKMANN a. O. 75.

²⁾ Anhang I S. 28.

hat er auch den Phoker Telephanes, einen Bildhauer des 5. Jahrhunderts, wiederentdeckt und einer in seinen Augen unverdienten Vergessenheit entrissen¹⁾).

Die eigentliche geschichtliche Leistung des Xenokrates beginnt jedoch erst deutlich zu werden, wenn wir seines Gegensatzes zur unmittelbaren Vergangenheit gewahr werden, wenn wir die sich verbreiternde Kluft ins Auge fassen, die den reifen Mann von der Zeit seiner eigenen Jugend trennt. Wir sehen diesen Gegensatz sich auf tun gerade in den drei grundlegenden Tatsachen seines Forschens und Denkens: Xenokrates hat den Entwicklungsgedanken Demokrits und seiner Schule, gegen den sich die attische Philosophie des 4. Jahrhunderts ablehnend verhalten hatte, wieder in den Mittelpunkt seiner Kunstbetrachtung gestellt, sei es, daß dieser ihm von epikureischen Kreisen nahegebracht wurde, sei es, daß er, was wahrscheinlicher ist, damals in der Luft hing. Xenokrates hat ferner den Realismus in der bildenden Kunst, den die gebildete Welt des 4. Jahrhunderts ja schließlich anerkennen mußte, aber doch immer mit einer leicht abschätzigen Wertung versehen hatte, als eine eigene, große Form- und Stilmöglichkeit der Kunst proklamiert, ja in ihm sogar das Ziel der kunstgeschichtlichen Entwicklung überhaupt gesehen. Er hat schließlich — und darin besteht seine größte Leistung — die Gefahr, welche in jeder idealistischen Kunstbetrachtung mit ihren verschwimmenden Grenzen nach den Bereichen des Sittlichen und Geistigen hin liegt, gebannt und den Blick wiederum auf die konkreten Tatsachen der Kunst, des Kunstwerkes, seiner Form und der formalen Probleme gelenkt. Noch einmal deutlicher gesagt: er hat die Kunstbetrachtung seiner Zeit aus den engen und gefährlichen Fesseln eines ethischen Ästhetizismus und einer ontologischen Metaphysik befreit, in die sie Platon und Aristoteles hineingedrängt hatten.

Nichts zeigt dies deutlicher — und weist zugleich auf den archimedischen Punkt, von dem aus Xenokrates die herrschende Anschauung bewegt — als das System seiner Begriffsbildung, der einzige verlässliche Zugang, den wir zu seinem Werk besitzen. Dies System läßt sich aus den Resten in den Hauptpunkten wiedergewinnen. Es sind im wesentlichen vier Gesichtspunkte und Begriffe, welche seinen Urteilen und Wertungen zur Grundlage dienen. Zunächst die 'Symmetria', das Verhältnis des kleineren Teils zum größeren und aller Teile zum Ganzen, modern ausgedrückt: die 'Proportion', wenn wir nur die Vorstellung eines starren, im voraus festgelegten Verhältnisses fernhalten. Die Symmetria ergänzt der Begriff des 'Rhythmus'. Während jene ein festes, in Maßen ausdrückbares Verhältnis darstellt, und die Architektur des Körpers erfaßt, gehört der Rhythmus im Sinne des Xenokrates dem Bereich der organischen Welt und der das Lebendige umfassenden künstlerischen Erfindung an. Er bedeutet die von einem einheitlichen 'Zug' belebte und geregelte, Bewegungsvorstellungen erzeugende Form²⁾. Für den dritten Be-

¹⁾ Plinius NH. 34, 68.

²⁾ PETERSEN, Rhythmus (Gött. Abh. Phil.-Hist. Kl. 16, 5, 1917). Für Demokrit bedeutete *ἁρμόως* geradezu *σχήμα*, Form: DIELS, Vorsokratiker⁴ II 3.

griff setzt die römische Übersetzung zwei korrespondierende Bezeichnungen: 'arguitiae', das scharf Ausgeprägte der Einzelform, und 'diligentia', die Sorgfalt des Künstlers in ihrer Beachtung. Ohne jeden Zweifel sind das Umschreibungen eines einzigen griechischen Ausdruckes, der sowohl in dinglich-gegenständlicher wie in persönlich-subjektiver Hinsicht gebraucht werden kann: der ἀκριβεία, deren Bedeutungsumfang ungefähr dem unseres deutschen 'Genauigkeit' entspricht. Natürlich kann es sich bei Xenokrates nicht um genaue Ausführung im technischen Sinne handeln; das würde ein Absinken aus der Ebene seiner Begriffsbildung bedeuten. Vielmehr ist mit ἀκριβεία, wie einige in diesem Zusammenhang wichtige Verse des Theokrit beweisen, die 'Lebenswahrheit' gemeint, die Wiedergabe der Naturform in ihrer wahren Gestalt¹⁾ — wir dürfen hinzusetzen: im Gegensatz zu einer mehr auf illusionistische Wirkung ausgehenden, malerischen Gestaltung der Form. Beide, der Plastiker und der Realist Xenokrates verraten sich in der Betonung dieses Kriteriums. Für den vierten Gesichtspunkt endlich fehlte bei Xenokrates eine einheitliche Bezeichnung. Nicht zufällig, denn es handelt sich um ein künstlerisches Problem, das noch nicht lange, erst seit den Tagen des Lysipp, in seiner Bedeutung voll erkannt war: die Versinnlichung des körperlichen Volumens der Figur in der einen Hauptansicht, und entsprechend in der Malerei: die Darstellung der Körpertiefe in der Fläche. Wir wollen es der Einfachheit halber das 'Optische Problem' nennen.

So hören wir denn, daß Pythagoras von Rhegion sich um die Symmetria seiner Statuen bemühte und Myron hierin noch über Polyklet hinauskam, während Lysipp der wahren Lösung am besten gerecht wurde²⁾. Unter den Malern läßt Zeuxis die Symmetria noch vermissen, Parrhasios führt sie ein, Pamphilos bringt Arithmetik und Geometrie hinzu und Euphranor meistert sie. Wir lesen weiter, daß der Rhythmos in der Kunst Myrons von weit

¹⁾ Theokrit, Eid. 15, 80 ff.:

πάντ' Ἀθανάτα, ποῖται σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι,
 ποῖτοι ζυγογράφοι τ' ἀκριβεία γραμμάτων ἔγραψαν,
 ὡς ἔτυμ' ἐστάξαντι, καὶ ὡς ἔτυμοι ἐνδινεῦντι
 ἔμψυχ' οὐκ ἐνοφαντά. σοφόν τοι χρῆμ' ἀνθρώπου

ἀκριβεία (ἀκριβής) bedeutet 1. in gegenständlicher Hinsicht: a) die „objektive Wahrheit“, den objektiven Tatbestand. Antiphon, Tetral. III 3 p. 127: τὴν ἀκριβείαν τῶν πραγμάτων μαθεῖν; bei spätem Medizinern = γνήσιος, echtbürtig, nicht mit fremden Bestandteilen vermischt, Stephanus, Thes. I 1295 ff.; b) „Genauigkeit in Bezug auf eine ideelle Vorschrift“. Bei Isokrates, Areop. 47 p. 149 b, sind die κρίσεις ἀκριβεῖς, wenn sie sich in Übereinstimmung mit den Gesetzen befinden; c) „Exaktheit in Bezug auf ein ideales Gesetz“. Platon, Philebos p. 55 C—56 C, nennt diejenigen τέχναι ἀκριβεστάται, welche am meisten τὸ βέβαιον (σφές) enthalten, d. h. an Arithmetik, Geometrie, Statik teilhaben. 2. In persönlicher Hinsicht: a) „genau in bezug auf eine ideelle Regel“. Aristoteles, Nik. Eth. VI 7, p. 1141 A: τὴν δὲ σοφίαν ἐν τε ταῖς τέχναις ἀποδίδομεν τοῖς ἀκριβεστάτοις τὰς τέχνας, οἷον Φειδίαν λιθοουργὸν σοφὸν καὶ Πολύκλειτον ἀνδριαντοποιὸν κτλ.; b) „genau, entsprechend einem idealen Begriff“. Der ἀκριβής ἱατρός in Platons Staat I p. 342 D ist gleich dem τῷ ἀκριβεῖ λόγῳ ἱατρός in 341 C.

²⁾ Die Belege s. in Anhang III. Die von Xenokrates abweichende chronologische Verwirrung bei Plinius, welche den Pythagoras in die Nähe des Lysipp brachte, hat KALKMANN a. O. 147 f. wieder in Ordnung gebracht.

größerer Anpassungsfähigkeit an die Natur¹⁾ war als der Rhythmos Polyklets, der seinerseits Pythagoras in Schatten gestellt hatte²⁾. Und eine gewisse Erfindungsarmut im rhythmischen Motiv wird dem Maler Antidotos vorgeworfen. Was die Akribeia anlangt, so achtet Pythagoras als erster auf die Sehnen, die hervortretenden Adern und gibt das Haar sorgfältiger wieder, Myron steht in der Bildung der Einzelheiten wie der Haare noch weit zurück, Lysipp schließlich ist genau bis in die geringfügigsten Details. Parallel verläuft die Entwicklung bei den Malern. Adern und Gewandfalten werden schon früh beobachtet, Polygnot fügt durchscheinende Gewänder, geöffneten Mund und ein belebteres Antlitz hinzu, seit Parrhasios kann man von scharfer Erfassung der Gesichtszüge, von Eleganz der Haare und Charme des Mienenspiels reden. Und wieder fällt der Preis der größten Genauigkeit den Malern des 4. Jahrhunderts zu³⁾.

Wunderbar durchsichtig stellt sich die Geschichte des 'optischen Problems' bei Xenokrates dar. Sie wird aus den ohnedies ausführlicheren Exzerpten seines Malerbuches am deutlichsten. Deshalb sei dieses vorausgestellt. Die Entwicklung beginnt mit der Einführung von in der Verkürzung gezeichneten Körpern in der Malerei durch Kimon von Kleonai. Apollodor fügt im 5. Jahrhundert die Perspektive, Zeuxis die Modellierung durch Licht und Schatten hinzu. Die Kunstmittel sind da, und nun setzt mit Parrhasios das Ringen mit dem Problem ein. Durch die Kunst seiner feinen Konturierung gelingt es ihm, die Rundung des Körpers einzufangen und seine Tiefe fühlbar werden zu lassen⁴⁾. Das ist eine linear-plastische Lösung, der Pausias eine rein malerische an die Seite stellt, indem er den Raumschatten benutzt, um die Tiefenerstreckung beispielsweise eines von vorne gesehenen Stieres⁵⁾ sinnfällig zu machen. Eine ähnliche Lösung hebt Xenokrates später wieder an einem Heraklesbild des Apelles hervor. Im übrigen aber rühmt Xenokrates bei den jüngeren Meistern des 4. Jahrhunderts, Apelles und Nikias, daß die

¹⁾ Daß *numerosior in arte* hier Übersetzung von εἰρηθμώτερος ist, hat man längst erkannt, ROBERT a. O. 33 f. Das bedeutet aber, wie Sokrates bei Xenophon, Memorabilia III 10, 10—11 lehrt, die Anpassung des Rhythmus an den besonderen Fall oder das besondere Motiv: ὁ ἀρμόττων (sc. θάραξ) γὰρ ἐστὶν εἰρηθμός.

²⁾ Symmetria und Rhythmus in der Kunst Polyklets waren natürlich bei Xenokrates ausführlich erörtert; spielte doch mindestens die Symmetria in der berühmten Schrift des Polyklet eine bedeutende Rolle, und noch bei Plinius wird Myron mit Polyklet in Hinsicht auf beide Prinzipien verglichen. Aber in seinem Exzerpt über Polyklet sind sie ausgefallen. Geblieben ist von der Charakterisierung des Rhythmus nur das Anschauliche, nämlich daß das Schwergewicht polykletischer Figuren gewöhnlich auf dem einen Bein ruhte.

³⁾ Noch in den Auszügen des Plinius ausdrücklich betont bei Antidotos und Nikophanes.

⁴⁾ Der Satz: — *extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur*, wird erst recht verständlich, wenn wir statt „picturae“ „figurae“ einsetzen. Trotzdem ist die Überlieferung richtig; vgl. den ebenfalls aus Xenokrates übernommenen Satz über Nikias 35, 131, in welchem gleichfalls picturae für figurae steht. Picturae ist Übersetzung des griechischen γράμματα, das beides, Gemälde und Figuren heißen kann.

⁵⁾ Vgl. O. BRENDL, Röm. Mitt. 45, 1930, der freilich das Neue über die malerische Behandlung des Gemäldes des Pausias, das wir über die von ihm richtig erkannten römischen Nachklänge hinaus aus Xenokrates lernen können, unterdrückt.

Figuren des Vordergrundes und ihre Gliedmaßen aus der Bildtafel herauszuragen scheinen: die Weiterentwicklung des Problems hat Lösungen aus sich hervorgetrieben, welche die der Malerei gesetzten Grenzen zu sprengen scheinen und sich der Reliefwirkung nähern¹⁾. Hiernach wird nun auch die Lage und die Lösung des Problems in der plastischen Kunst Lysipps, wie sie Xenokrates sah, deutlich werden. Lysipp hat zunächst die Proportionierung seiner Statuen auf die besonderen Bedingungen des Sehvorgangs abgestellt. Er hat ferner, wie es heißt, die Vierseitigkeit²⁾ der Figur der älteren Meister „auf eine neue und bisher nicht versuchte Weise“ verändert. Wie, das wird in dem Auszug des Plinius nicht gesagt, geht aber aus einem zur Erläuterung herangezogenen angeblichen Ausspruch des Lysipp selbst hervor: er habe die Menschen nicht gebildet, wie sie sind, sondern wie sie „gesehen werden“³⁾. Das kann nur heißen, daß er die früher auf die vier Seiten der Figur verteilten körperlichen Wirkungselemente in der Hauptansicht konzentriert, also das Sehbild der Figur bereichert und geklärt habe. Stimmen annähernd der gleichen Zeit zeigen in der Tat, daß das Denken damals um dieses künstlerische Problem kreiste. Wir wissen, daß der Demokriteer Hekataios von Abdera eine starre und eine bewegliche, aus den Bedingungen der optischen Vorstellung heraus entwickelte Proportion unterschieden hat. Schon vorher hatte Platon einer objektiven Proportion die schön erscheinende und einer jene abbildenden Kunst (εἰκαστική) die subjektive Proportionierung (φανταστική) gegenübergestellt⁴⁾. Die Unterscheidung von gegenständlicher (πρὸς οὐσίαν σύμμετρον) und optischer Proportion (πρὸς ὄψιν εὐροσμον) wird von jetzt ab gang und gäbe⁵⁾. Das Problem der optischen Proportion hat sich aber für Xenokrates erweitert

¹⁾ Diese Lösungen, auf die Xenokrates achtet, haben Wesentliches gemein mit der Kunst seines gefeierten Heros Lysipp. Ihnen entspricht in der Plastik die Entwicklung der Figur auf den Beschauer zu, wie wir sie am Apoxyomenos, unserem sichersten Ausgangspunkt für Lysipp, sehen.

²⁾ Das Quadrat der Figur hatte Xenokrates schon als charakteristisch für Polyklet hervorgehoben. Was man darin im 5. Jahrhundert empfand, das in sich Gefestigte, das Tüchtige, das „Aufrichtige“, lehrt ein Skolion des Simonides (DIEHL fr. 4):

Ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι
χαλεπὸν χερσὶν τε καὶ ποσὶ καὶ νόῳ
τετραγώνον, ἄνευ ψόγου τετυγμένον.

³⁾ So und nicht anders muß das „viderentur“ des Plinius aufgefaßt werden. Im griechischen Zusammenhang hat φαίνονται gestanden, das ebensowohl „scheinen“ wie „erscheinen“ heißen kann. „viderentur esse“ bedeutet eine unzulässige, weil erweiternde Interpretation des Gewährsmanns des Plinius. Man vergleiche die Symmetria ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν δρασιν φαντασίας des Hekataios von Abdera bei Diodor I 98, 7, und die φανταστικὴ τέχνη bei Platon, Soph. p. 235 D — 236 C. — Die vieldeutige Übersetzung „wie sie zu sein scheinen“ hat der richtigen Interpretation nur hinderlich im Wege gestanden. In der Form entspricht ja der Ausspruch dem bekannten Apophtegma in der Poetik des Aristoteles: Σοφοκλῆς ἐφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἶσθαι. Der Inhalt aber bewegt sich auf einer ganz anderen Anschauungsebene und hat mit „Sein“ und „Schein“ nichts zu tun. In der Erklärung ist alle ethische oder metaphysische Nebenbedeutung fernzuhalten. Der Satz bezieht sich allein auf das künstlerische Formproblem und auf den optischen Realismus der lysippischen Kunst.

⁴⁾ S. die vorige Anm. und Anhang I S. 26.

⁵⁾ Heron (ed. Hultsch) p. 252.

zum Problem der optischen Wirkung der Figur und ihrer Körperhaftigkeit überhaupt.

Wir sehen, wieweit sich Xenokrates von der Kunstdiskussion des 4. Jahrhunderts entfernt hat. Sein Begriffssystem legt sich, indem es jede Ausdeutung des geistigen und ethischen Ausdrucksgehalts fernhält, eng um die konkrete künstlerische Form als solche. Es sind keine Wirkungs- sondern Gestaltungsbegriffe. Nur ihre Anwendung aber ist neu, sie selbst sind alt. Den Stempel ihrer Herkunft tragen sie deutlich genug an sich. Symmetrie und Rhythmus spielten zweifellos schon eine Hauptrolle in dem theoretischen Kommentar, dem 'Kanon', den Polyklet zu seinem Doryphoros veröffentlicht hat, — wenn das auch für den Rhythmus nicht unmittelbar zu beweisen ist. Jedenfalls legt Sokrates in seinen von Xenophon überlieferten Atelier-Gesprächen beide Begriffe den schaffenden Künstlern in den Mund. Daß der Meister vom Schüler, das Publikum vom Künstler 'Genauigkeit' verlangten, wäre selbstverständlich, selbst wenn es nicht Aristoteles bezeugte¹⁾. Als Fachausdruck der Plastiker hatte Xenokrates selbst diesen Terminus an einer verlorengegangenen Stelle seines Werkes erläutert²⁾. Das 'optische Problem' endlich, soweit es die Proportionierung betraf, hatte sich den Künstlern schon im 5. Jahrhundert in aller Konkretheit gestellt, als es sich darum handelte, Statuen in kolossalem Maßstab zu schaffen; bei diesen mußte, um den nötigen Ausgleich für das Auge herbeizuführen, das heißt: um den Eindruck einer normalen Proportion hervorzurufen, der obere Teil größer als der untere gebildet werden³⁾. Diese Herkunft der xenokratischen Begriffe aus dem Werkstattmilieu ist wichtig. Sie läßt uns die Atmosphäre empfinden, aus der Xenokrates sein Denken und seine Kraft empfing. Aber er hat diese Begriffe, auf denen sozusagen noch der Staub der Werkstatt lag, — was keiner vor ihm getan hatte — für die kunstgeschichtliche Betrachtung fruchtbar gemacht und diese so wieder näher an das Kunstwerk herangeführt. Und noch ein weiteres wird deutlich. Die Anschauung des Xenokrates und ihre Erweiterung bis zu klarer geschichtlicher Intuition nährten sich letzten Endes aus der eigenen Kunstpraxis, der Bronz bildner ei. Er hat zwar auch in seinem Malerbuch Werkstattbegriffe verwendet: Körperlichkeit, Schatten und Licht, Perspektive und Komposition, Koloristik und Konträrfarben, Farbton und Lasur, Enkaustik und Handzeichnung (in ihrer besonderen künstlerischen Bedeutung). Aber systembildend sind diese Begriffe nicht geworden. Xenokrates betrachtet die Gemälde überhaupt mit dem Blick des Plastikers. Mehr als Komposition, Perspektive, Farbtöne interessieren ihn die Figur im Gemälde und die Probleme ihrer Darstellung. Da kann er die gewohnten Begriffe auch auf die fremde Kunst übertragen. Und in seiner Gesamtwürdigung der Kunst des Parrhasios finden sich drei seiner vier Kriterien, die Symmetria, die Akribeia und das optische

¹⁾ Vgl. S. 12 Anm. 1.

²⁾ Plinius 35, 137, wo an Nikophanes die *diligentia* gerühmt wird, „*quam intellegant soli artifices*“. Das ist ein Zusatz des Plinius oder seines Gewährsmannes, der den Begriff des Xenokrates nicht verstanden hat.

³⁾ Platon, Soph. p. 235 E; Heron a. O.; Tzetzes, Chil. VIII 359 f.

Problem, nebeneinander verwendet. Dafür hat ihm die Ausdehnung seiner Studien auf die Malerei eines geschenkt: sie hat ihm die Augen geöffnet für die umfängliche Bedeutung des 'optischen Problems'. Hier, wo sie so offen lag, wo Vorder- und Hintergrund, wo zurückfliehende und herausragende Formen aus einer Malfläche zu entwickeln waren¹⁾, konnte und mußte ihm die Einsicht kommen, daß die Klärung der optischen Erscheinung auch in der Plastik nicht nur für die Proportion, sondern für den gesamten Aufbau der Figur nach der Höhe und nach der Tiefe von grundlegender Wichtigkeit geworden war.

Schon lange sind unterdessen die Umriss- des eigenartigen Entwicklungsbildes sichtbar geworden, das Xenokrates vor Augen hatte. Er sah die Geschichte der Kunst nicht mit dem Blick des betrachtenden, sammelnden, registrierenden Historikers, nicht als eine Entfaltung der Kunst im historischen Raum in ihrer ganzen Breite und Vielfältigkeit der Erscheinungen; er gab sie vielmehr als Geschichte der künstlerischen Probleme. Sie werden entdeckt und durch eine Reihe von anfänglich rohen und mangelhaften Lösungsversuchen hindurch bis zu ihrer meisterhaften Bewältigung durch Lysipp und Apelles geführt. Es steckt eine große denkerische Kraft in dieser Sinngebung des geschichtlichen Verlaufs vom Zentrum der künstlerischen Form und ihrer Problematik aus. Und der konstruktive Grundgedanke des Ganzen wirkt sich bis in die literarische Form der einzelnen Urteile aus, die nach Hervorhebung der Leistung eines Meisters die Mängel andeuten, welche auf der nächsten Stufe überwunden werden. Dabei konnte es jedoch nicht ohne Gewaltigkeiten abgehen. Schon der Zeitraum, den Xenokrates seiner Darstellung zugrunde legte, war durch die Idee seines Werkes eingeeengt. Man hat geglaubt, daß ihm die archaische Kunst unbekannt war²⁾. Das wäre für die Zeit des Xenokrates undenkbar. Aber sie war für ihn „*rudis antiquitas*“. So gab er von der vorklassischen Epoche nur eine sehr allgemeine Skizze. In seinem Buch über die Plastik stand über diese Zeit nicht viel mehr als die Erfindung der einzelnen Gattungen, des Tonreliefs, der Matrize, des Tonmodells. Und in der Einleitung des Malerbuches waren nur die Haupterrungenschaften der Vorzeit aufgezählt: die Silhouette, die Umrisszeichnung, Farbe und Schrägansicht. Die Geschichte der Kunst begann Xenokrates mit der Auffindung jener Gestaltungsprobleme, in deren Bewältigung er erst die eigentliche Aufgabe des künstlerischen Schaffens erblicken konnte. In der Geschichte der Plastik bildeten Phidias, in der Malerei Apollodor den Markstein³⁾. Und bei diesem ist es deutlich die Entwicklung der Körperperspektive, in der Xenokrates die entscheidende Wende fand.

¹⁾ Zeitgenössisch Aristoteles, de audib. 801: καθάπερ οὖν καὶ ἐπὶ τῆς γραφῆς, ἔταν τις τοῖς χρώμασι τὸ μὲν ὅμοιον ποιῆσθαι τῷ πόρρω, τὸ δὲ τῷ πλησίον, τὸ μὲν ἡμῖν ἀναχωρηθέναι δοκεῖ τῆς γραφῆς, τὸ δὲ προέχειν, ἀμφοτέρων αὐτῶν ὄντων ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας.

²⁾ ROBERT a. O. 36.

³⁾ Noch in der römischen Übertragung ist das Sprachbild bei Phidias (*aperuisse toreuticen atque demonstrasse merito*) und Apollodor (*primus gloriam penicillo iure contulit. ab hoc artis fores apertas*) merkwürdig ähnlich. Zur Disposition des Malerbuches s. Anhang III S. 50.

Als das treibende und tragende Moment der Problemgeschichte traten bei Xenokrates die Leistungen der alten Meister hervor. Aber nach der ganzen Anlage seines Werkes konnte es gar nicht anders sein, als daß die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten nur soweit von einem erhellenden Licht getroffen wurden, als sie an jener Problementwicklung teilhatten. Sie waren nicht viel mehr als Stationen auf dem durchmessenen Weg. Auch dies mußte zu Gewaltsamkeiten gegenüber den historischen Tatsachen, zu Auslassungen und offenen Mängeln führen. Lebensdaten waren von Xenokrates nirgends angeführt¹⁾. Wo es das Prinzip verlangte, kam es zu so bedenklichen Korrekturen der Geschichte wie bei Myron, den er später ansetzt als Polyklet. Die Werke der behandelten Meister vollständig zu sammeln und zu nennen, sah Xenokrates gar keine Veranlassung. Um das aufzuzeigen, was ihn interessierte, genühten die Werke, die er selbst zu sehen Gelegenheit hatte. Das Biographische fiel vollkommen weg. Bedenklicher noch ist es, daß auch ganze künstlerische Richtungen, welche sich außerhalb der von Xenokrates verfolgten Problementwicklung hielten, von ihm totgeschwiegen wurden. Und wenn bei Xenokrates von einem so führenden Meister wie seinem Landsmann Praxiteles, der auch als Erzbildner hervorgetreten ist, kein Wort stand, so empfinden wir noch, wie sich der radikale Bruch des Xenokrates mit der heimischen Kunsttradition und seine gegnerische Anschauung zu diesem Verdikt verbanden.

Lassen Sie uns nun die einzelnen zerstreuten Linien zum Bilde der Persönlichkeit sammeln. Xenokrates war in erster Linie Künstler, genauer: Künstler seiner Zeit, des beginnenden Hellenismus, der allen vermeintlichen Idealismus der vergangenen Jahrzehnte abschwor und in der Losung 'Natur'²⁾ das Ziel aller Kunst neu formuliert zu haben glaubte; der in der Tat auch alle früheren Epochen in virtuosem Realismus übertraf. Es war das Sieiergefühl dieser Generation von Künstlern, — der ersten, die sich bewußt gegen die Vergangenheit stellte, — das auch die Brust des Xenokrates erfüllte. Es verdrängte die ideellen und geistigen Gehalte der vergangenen großen Klassik, mochte er sie instinktiv noch so sehr empfinden, aus seinem theoretischen Bewußtsein und führte ihn zu seiner scharfen aber nüchternen Einengung der Betrachtung auf die reinen Probleme der Formgestaltung. Die gleiche Zeit aber, welche die Natur über alle Regeln stellte, lockerte auch die Bande der Schultradition und erweckte in den Künstlern das Bewußtsein des schöpferischen Vermögens. Xenokrates teilte mit ihnen das Selbstbewußtsein, die Kühnheit und Selbständigkeit der Meinungsbildung. Aber neben dieser Selbstherrlichkeit des Charakters steht in tragischem Gegensatz eine merkwürdige Zwiespältigkeit des Menschen und Künstlers, die ihn nicht zu einer vollen und runden Vollendung seiner selbst kommen ließ. Und so erfüllte sich auch an ihm die innere Auflösung einer Epigonenzeit. Vielleicht war es

¹⁾ Ausdrücklich von Plinius (35, 36) für die Maler von Monochromata bestätigt: *quorum aetas non traditur.*

²⁾ Vgl. den angeblichen Ausspruch des Malers Eupomp, der nach Duris von Samos auf den jugendlichen Lysipp einen entscheidenden Eindruck gemacht haben soll: die Natur selbst, nicht ein Künstler sei nachzuahmen (Plinius 34, 61).

die Unbefriedigtheit am eigenen künstlerischen Schaffen, gewiß aber die Richtung seiner Zeit auf Besinnung und Bewahrung der großen Leistungen der Vergangenheit, welche ihn zum Theoretisieren und zu rückblickender, historischer Betrachtung führten.

Viel hat er von Vorläufern und aus dem lebhaften und interessierten Kunstgespräch des 4. Jahrhunderts übernommen: die Anregung zu urkundlicher Forschung, die Form seiner Bücher, die Trennung der Kunst vom Handwerk, die philosophische Bildung, die Klarheit seines Denkens und die Schärfe der sprachlichen Formulierung von der attischen Philosophie, die Erkenntnis von der Geschichtlichkeit der Kunst und die Methode der Denkmäleranalyse von den Demokriteern. Aber seine eigentliche Leistung stellte sich als etwas völlig Neues eher in Gegensatz zur Vergangenheit. Seine Anschauung und sein Denken sind völlig originär und wurzeln in einem eigenen und kräftigen Boden: der Techne seiner Kunst. Dorther gewann er die Grundbegriffe, in denen er die treibende Problematik aller Kunstentwicklung sah: Proportion, Rhythmus, objektive Erfassung der Naturform, das optische Problem. Aber sie verwandelten sich in seiner Hand in etwas ganz Neues. Xenokrates nahm ihnen den Anspruch auf absolute Bestimmtheit, den sie in der älteren technischen Literatur gehabt hatten — hatte man doch nach der richtigen Proportion, der genauen Erfassung und so fort gesucht. Er relativierte sie, indem er verschiedene und verschieden entwickelte Lösungen anerkannte, und schuf sie so zu Kriterien künstlerischen Betrachtens und Urteilens um. Zum erstenmal wurden Kunstwerke mit einer dem Wesen der bildenden Kunst entsprechenden Methode gesehen und geistig erfaßt. Fruchtbar wurden jene Begriffe aber erst, indem sie mit dem Entwicklungsgedanken in Verbindung traten. Jetzt enthüllte sich das Wesen der Proportion in der Geschichte, während umgekehrt die geschichtliche Entwicklung an der Proportion aufzeigbar wurde. Das ist die geniale Entdeckung des Xenokrates. Sie hat es ihm ermöglicht, die Diskussion über Kunst Dinge von ihrem rein philosophischen, über die erreichten Formulierungen hinaus nicht mehr fruchtbaren Charakter, den sie im 4. Jahrhundert angenommen hatte, zu befreien. Er hat die Geschichte an die Kunst und die Kunst an die Geschichte herangebracht. Das ist die historische Leistung des Xenokrates. Die Formen der Kunstbetrachtung konnten sich wandeln, ein Zurück gab es nach Xenokrates nicht mehr: sie mußte eine geschichtliche bleiben¹⁾.

Die zeitgeschichtliche Stellung des Xenokrates und sein Werk haben manches Typische gemein mit Lorenzo Ghiberti, dem Künstler des 15. Jahrhunderts, und seinen Denkwürdigkeiten. Der Theoretiker kann den Künstler nicht verleugnen. Überall, selbst in den uns nur verstümmelt erhaltenen Resten, läßt sich die Kraft eines eigenwillig formenden Willens spüren. Die Geschlossenheit des Entwicklungsbildes, das Xenokrates vor Augen stand, ist die Geschlossenheit eines Kunstwerks. Von der Leidenschaftlichkeit eines Künstlers sind Ablehnung und Parteinahme in seinen Büchern. Das bestimmt

¹⁾ Zu dieser strukturbildenden Wirkung des Xenokrates s. auch Anhang II S. 43.

auch das Bild des Historikers Xenokrates. Man pflegt seine Angaben und Urteile als die zuverlässigsten der ganzen antiken Überlieferung zu betrachten. Und das mit einem gewissen Recht. Denn sie sind echt, nüchtern, klar, unschätzbar, weil sie uns zeigen, wie ein berufenes Auge die griechische Kunst sah, das fast noch der klassischen Zeit angehörte und doch schon so weit entfernt war, um die vergangene Leistung als Problem zu empfinden. Sein Entwicklungsbild der griechischen Kunst aber ist eine Konstruktion, der wir höchstens eine überhistorische Wahrheit zusprechen können. Auf richtige Daten, Vollständigkeit, Biographisches kam es ihm nicht an. Ziel und Tendenz treten überall hervor, nicht ohne gelegentlich die geschichtlichen Tatsachen zu vergewaltigen. Zu einem bedeutenden Darsteller geschichtlichen Lebens hätte Xenokrates nie werden können. Dazu war sein Denken zu einseitig und systematisch. Die Zeit war auch noch nicht reif zu solchem Unterfangen. Wo man die bildenden Künstler schon in die Zeitgeschichte mit einbezog, da tat man es in der Form wenig beglaubigter Künstlernovellen vom Stil etwa des Duris von Samos. Ein ernstes geschichtliches Interesse an der Kunst mußte erst geweckt werden. Das hat Xenokrates getan. Bald hat man jedoch die Mängel seines Werkes nach der historischen Seite hin empfunden. Und so war es nur natürlich, daß seine Bücher einige Jahrzehnte später von Antigonos von Karystos noch einmal herausgegeben wurden, diesmal bereichert durch feste Daten und biographische Einschübe, während der Gesichtskreis auch auf Inhaltliches und ikonographische Fragen ausgedehnt wurde¹⁾.

Das Werk des Xenokrates hat in der Antike nie aufgehört zu wirken. Auch wo man anderen Anschauungen huldigte, bewährte es die Kraft eines originalen Wurfes. Xenokrates blieb der Galilei der antiken Kunstforschung. Seine Gestalt und seine Zeit sind symptomatisch für den Ausgangsort der antiken Kunstgeschichtsschreibung. Werfen wir hierauf zum Schluß noch einen kurzen Blick! Die Situation war eine verwandte und doch wieder andere als in der neueren kunstgeschichtlichen Forschung. Hier hat das Interesse des 18. Jahrhunderts am Kunstschönen dazu eingeladen, die Entfaltung des Schönen in der Geschichte zu betrachten. In der Antike dagegen führte ein spezifisch künstlerisches Interesse, das Interesse an der 'Findung' der reinen Kunstform, zur Betrachtung seiner Verwirklichung in der Geschichte. Die Entelechie der reinen Kunstform in der Geschichte, wie sie Xenokrates dargestellt hat, — das ist aber rein griechisch gedacht. Und wir dürfen zuletzt trotz aller Spannungen und Gegensätze die Geburt der Kunstgeschichte als eine Auswirkung des Aristotelischen Jahrhunderts erkennen.

¹⁾ Vgl. Schol. Aristoph. Vög. 574: ... οἱ δὲ Ἀγλαοφῶντα, τὸν Θάσιον ζωγράφον πτηνῆν ἐργάσασθαι τὴν Νίχην, ὡς οἱ περὶ Καρύστιον τὸν Περράμηνον φασιν.

Anhang I.

Daidalos und die Daidaliden in der Überlieferung.

Was glaubte die Antike von Daidalos zu wissen? Von dieser leicht zu beantwortenden Frage hat die neuere Forschung eine zweite Frage abgezweigt: was läßt sich von den Aussagen, den Beobachtungen, den Rückschlüssen der Alten für den Aufbau der archaischen Kunstgeschichte verwerten? In einem Punkt herrscht Übereinstimmung: eine sei es mündliche, sei es schriftliche Überlieferung, die bis auf einen Daidalos zurückginge, hat es nie gegeben. Was die Antike an Schülern und Enkelschülern des Daidalos, an ganzen Schulfolgen zu kennen meinte, ist Kombination einer kunstgeschichtlich interessierten Epoche auf Grund urkundlicher Zeugnisse, Signaturen, Epigramme, deren Vorhandensein schon in der Generation des Dipoinos und des Skyllis keinem Zweifel unterliegt. C. ROBERT (Archäol. Märchen 11) hat die unausweichlichen Folgerungen klar gezogen: historischen Wert haben nur die Elemente der Kombination, nicht diese selbst. Nun scheint aber gerade dieser Kombination nach dem glücklichen Vorstoß E. LÖWYS (Österr. Jahresh. 12, 1909, 243 ff. und 14, 1911, 1 ff.) von der Seite der Denkmäler und der allmählich greifbarer werdenden Leistungen und Strömungen der hocharchaischen Kunst eine starke Stütze zu erwachsen. Die Denkmälerüberlieferung scheint die literarische zu bestärken. Inwieweit vermag sie das? Und dürfen beide Zweige der Tradition ohne weiteres miteinander verbunden werden? Die Antworten gehen auseinander. Während A. RUMPF (Daidalos, BJB. 135, 1930, 74 ff.) jüngst scharfsinnig und in fruchtbarer Weite der Betrachtung einen kretischen Meister Daidalos des 7. Jahrhunderts v. Chr. zum Leben zu erwecken suchte, verwirft E. KUNZE (Zu den Anfängen der griechischen Plastik, AM. 55, 1930, 141) einen freilich anderen, aber nicht unwesentlichen Teil der Überlieferung in Bausch und Bogen. Einerlei wie man sich hierzu stellen mag, von größerem Gewicht, auch für die Kunstgeschichte, ist eine andere und im Zusammenhang noch kaum beachtete Seite der Überlieferung — von größerem Gewicht auch, weil sie von hier aus auf große Strecken erst verständlich wird. Ein großer Teil der Vorstellungen, welche sich gerade die besten Zeiten der Antike, das 5. und das 4. Jahrhundert v. Chr., von den Anfängen der griechischen Kunst gebildet hat, ist an der Ausdeutung der rätselhaften Gestalt des mythischen Daidalos herangewachsen. Es erscheint also fruchtbarer und richtiger zunächst zu fragen: wie lassen sich die antiken Nachrichten für den Aufbau der griechischen Kunstgeschichte im weitesten Sinne verwerten? Dem sollen die folgenden Zeilen dienen. Von dem Mythos um Daidalos, der unzweifelhaft uralte, bis weit in das 2. Jahrtausend hinaufreichende Bestandteile enthält, in seinen novellistischen Zügen aber eine verhältnismäßig junge Prägung verrät, kann dabei ganz abgesehen werden (vgl. H. BRUNN, Geschichte der griechischen

Künstler 11 ff.; ROBERT a. O. 1 ff.). Die Griechen späterer Zeit haben in ihm Geschichte gesehen, wollten in ihm Geschichte sehen, wie die attizistische Tendenz deutlich zeigt. Eigentümlichen Wert hat er nur als eine der ältesten und ehrwürdigsten Künstlerlegenden. Nicht unwahrscheinlich ist, daß am Anfang ihrer gewiß sich über Jahrhunderte erstreckenden Formierung für die Figur des Daidalos eine geschichtliche Erscheinung Modell gestanden hat. Je besser wir die archaische Kunst Kretas kennenlernen, in desto klarerem Licht erscheint die Bedeutung der Insel für die Anfänge der monumentalen Plastik in Griechenland (vgl. RUMPF a. O. 80 ff.). Man erlebte in homerischer Zeit noch einmal, woran die Erinnerung sicher noch nicht erloschen war und was alte Sagen berichteten: die glänzende Stellung Kretas als künstlerisches Zentrum, das nach allen Seiten hin ausstrahlte. Aber wenn es ein solches historisches Modell gegeben haben sollte, — wissen können wir von ihm, wie sich zeigen wird, aus der Überlieferung nichts. Für diesen Teil der Tradition wird immer ROBERTS Skepsis zu gelten haben. Anders steht es mit dem Teil, der hier untersucht werden soll: der geistigen Auseinandersetzung der Griechen mit Name und Figur des Daidalos, die in der Schildbeschreibung der Ilias beginnt. Sie bestimmt einen großen Teil der Überlieferung. Ihr Verlauf ist ebenso geistesgeschichtlich interessant wie für die kritische Beurteilung wichtig.

In der Masse der antiken Nachrichten (OVERBECK, Schriftquellen, S. 11 ff. und 55 ff.) sind drei in sich überlieferungsmäßig zusammenhängende Gruppen auseinanderzuhalten; ihre Gedanken sind ganz verschiedener Herkunft und decken sich nahezu mit epochalen Typen in der Entwicklung des kunstgeschichtlichen Denkens bei den Griechen: (I) das legendäre Bild des Künstlers, (II) die wissenschaftlich-rationale Erklärung des legendären Bildes und (III) der Versuch einer Rekonstruktion des Werkes des 'Daidalos' und einer an ihn anknüpfenden Schulfolge.

I. Das legendäre Bild. Welche Vorstellung sich der Dichter der Schildbeschreibung (Σ 592 ff.) von dem $\chi\rho\omicron\varsigma$ gemacht hat, den 'einst in dem weiten Knossos Daidalos fertigte der schönlockigen Ariadne', wird nie zu ergründen sein (ein scharfsinniger Vorschlag: R. EILMANN, Labyrinthos, Diss. Halle 1931, 68 ff.). Sicher handelte es sich nicht, wie vielfach angenommen wird, um den Bau eines Reigenplatzes, einer Orchestra, oder gar um die Einrichtung eines Chors. Pausanias (IX 40, 3) oder seine Gewährsmänner suchten nach einem plastischen Bildwerk, und damit hatten sie nach dem ganzen Zusammenhang der Homerstelle recht; daß sie es fälschlich in einem archaischen oder archaistischen Marmorrelief wiederzufinden meinten, ändert nichts an der Richtigkeit der Auffassung. $\alpha\sigma\kappa\epsilon\iota\upsilon$ wird von Metallarbeiten, vom Drechseln und Weben gebraucht (EBELING, Lex. Hom.). Am wahrscheinlichsten ist, daß dem Dichter kretische Treibarbeiten vorgeschwebt haben (so jetzt auch mit anderer Begründung U. v. WILAMOWITZ, Glaube der Hellenen I 73 Anm. und EILMANN a. O.). Gruppen zum Leierspiel tanzender Frauen, wie sie sich in Ton aus Sp. M. II in Palaikastro gefunden haben (TH. BOSSERT, Altkreta² 113; BSA., Suppl. Paper I Abb. 71), kann er kaum mehr gekannt haben; aber sie vertreten wohl ein älteres Stadium der bildlichen Tradition.

Wichtiger ist die unleugbare Tatsache, daß das legendäre Bild des Daidalos, das im 5. Jahrhundert schon erstarrt war und das überwache Zeitalter der Sophistik zum Spott reizte, Züge homerischer Anschauung trägt. Unmittelbares über dieses erfahren wir nur aus den *Politika* des Aristoteles (I 2, 5): die Statuen des Daidalos waren Wunderwerke; wie bei Lebewesen traten ihre Glieder auf Geheiß oder spontan in ihre natürliche Funktion. Sie konnten reden. Denn in leidenschaftlicher Übersteigerung läßt Euripides (*Hekabe* 836 ff.) die flehende Hekabe wünschen, die Kunst eines Daidalos (oder ein Gott) möge ihren Armen, ihren Händen, Haaren, ihrem Gange Stimme verleihen. Aber schon dem Aristophanes (bei Hesych s. v. *Δαϊδάλεια*) erschien dies Legendenmotiv reif zu komischer Persiflage, indem er es geistreich sich überschlagen ließ: dem Schöpfer geht es mit seinen Werken so wie dem Goetheschen Zauberlehrling, und wenn sie nicht durchbrennen sondern ordentliche Statuen bleiben sollen, so muß man sie fesseln. Platon nimmt den Scherz auf (*Eutyphr.* p. 11 B; *Menon* p. 97 D), von ihm vererbt er sich weiter (*Dion Chrysost.*, *Orat.* 37, 9; *Lukian*, *Philopseud.* 19). Immerhin kann selbst Kallistratos in seinen *Ekphraseis* der Legende gegenüber eine freilich rational geschwächte (9, 3) gläubige Haltung affektieren (8, 1), ja sogar vermuten, daß auch der Reigen der Ariadne aus 'lebenden Figuren' bestand (3, 5). Betrachtet man dies nur in verhältnismäßig späten und fragmentarischen Anspielungen noch faßbare legendäre Bild des Daidalos, so wird ohne viel Worte deutlich, daß es nur ein Klischee des Wunderkünstlers unter den Göttern, des Hephaistos ist, von dem man in dem gleichen Gesang der *Ilias* hörte (Σ 418 ff.), daß er goldene Dienerinnen geschaffen habe, die ζῶσι νεήνισιν εἰκοῦται Verstand, Stimmen, Kraft besitzen und ihrer Hände Werk von den Göttern gelernt haben; dessen Schöpfung die goldenen Wächterhunde des Alkinoos sind: lebendig und unsterblich (η 91 ff.). Hephaistos und Daidalos sind Architekten sagenhafter Bauwerke. Aristoteles nennt sie in der angeführten Stelle der *Politika* in einem Atem. Und aus dem [platonischen] *Alkibiades M.* (p. 121 A) erfahren wir, daß man Daidalos mit Hephaistos genealogisch verknüpfte. Diese Genealogie ist alt. Daidalos ist in der Legende nicht ein Primitiver, dem die ersten 'Erfindungen' in der Kunst verdankt werden, sondern ein Wundermann, der Archegetes und Heros eponymos der bildenden Künstler, den ein Gott Geheimnisse der τέχνην gelehrt hat, die längst wieder verlorengegangen sind. Das ist eine echt archaische und schon homerische Auffassung vom Ursprung der Kunst; sie verträgt sich nur mit einem Weltmythos, der wie der hesiodische in den Anfang die Vollendung und ein erträumtes Glück der Götter und Menschen in einem goldenen Zeitalter stellt (*SCHWEITZER*, *Der bildende Künstler* 64 ff.). Später hat die Legende nur als dichterisches Bild und im Volksglauben (*Schol. Eurip. Hekabe* zu 836 ff.; *Schol. Plat. Eutyphr.* 328) weitergelebt.

II. Die wissenschaftlich-rationale Erklärung. Eine Anzahl von Stellen bei Palaiphatos (*περὶ ἀπιστων* 22), im vierten Buch des Diodor, in der Scholienliteratur und in Sprichwörtersammlungen vermitteln ein ganz anderes Daidalosbild. Die Überlieferung ist inhaltlich und bis in den sprach-

lichen Ausdruck so einheitlich, daß sie nur auf eine Quelle zurückgeführt werden kann, und zwar muß dies eine berühmte Darlegung gewesen sein. Besondere Gruppen bilden einerseits die Scholien zum Euthyphron (p. 328), zu Lukian, Philopseud. 19 und Philostrat, Apollonios Thyas. VI, 3, auf der anderen Seite das Menon-Scholion (p. 367), Zenobios, Paroim. III 7, Themistios, Or. 15 p. 316 A und Suidas s. v. Δαιδάλου ποιήματα. Doch sind dies nur zwei Zweige desselben Stammes. Den ausführlichsten Auszug gibt eine wichtige Stelle bei Diodor (IV 76, 1—4), die hier ausgeschrieben werden muß: κατὰ δὲ τὴν τῶν ἀγαλμάτων κατασκευὴν τοσοῦτο τῶν ἀπάντων ἀνθρώπων διήνεγκεν ὥστε τοὺς μεταγενεστέρους μυθολογῆσαι περὶ αὐτοῦ διότι τὰ κατασκευαζόμενα τῶν ἀγαλμάτων ὁμοίωτα τοῖς ἐμφύχοις ὑπάρχειν· βλέπειν τε γὰρ αὐτὰ καὶ περιπατεῖν, καὶ καθόλου τηρεῖν τὴν τοῦ ὄλου σώματος διάθεσιν, ὥστε δοκεῖν εἶναι τὸ κατασκευασθὲν ἔμφυχον ζῶον.

πρῶτος δὲ ὀμματώσας καὶ διαβεβηκότα τὰ σκέλη ποιήσας, ἔτι δὲ τὰς χεῖρας διατεταμένας ποιῶν, εἰκότως ἐθαυμάζετο παρὰ τοῖς ἀνθρώποις·

οἱ γὰρ πρὸ τούτου τεχνῖται κατασκεύαζον τὰ ἀγάλματα τοῖς μὲν ὀμμασι μεμυκτά, τὰς δὲ χεῖρας ἔχοντα καθευμένας καὶ ταῖς πλευραῖς κεκολλημένας.

Die Gedankenführung liegt klar zutage. Daidalos hat sich als Plastiker vor allen Menschen hervorgetan. In τῶν ἀπάντων ἀνθρώπων an Stelle von τῶν ἄλλων τεχνιτῶν, wie es auch heißen könnte, steckt eine emphatische Betonung: seine Leistung schien menschliches Maß zu übersteigen. So konnte die Legende entstehen. Aber sie erscheint hier charakteristisch beschnitten. Die Statuen des Daidalos sind den Lebewesen nur 'zum Verwechseln ähnlich', sie scheinen nur lebendig zu sein. In diesen abgeschwächten Mythos paßt die Stimmbegabtheit der dädalischen Figuren nicht hinein. Sie ist ersetzt durch die Lebendigkeit des Auges (βλέπειν). Blick und Bewegung, sie können auch im ruhigen Standbild Leben ausstrahlen. Die Legende ist für die folgende Erklärung vorpräpariert. Diese kann nur — und das verleiht ihr ihren hervorragenden historischen Wert — an der vergleichenden Betrachtung archaischer Kuroi gewonnen sein. Daidalos hat als erster seinen Menschenbildern einen leuchtenden Blick gegeben, die Beine in Schrittstellung voneinander getrennt, die Arme vom Rumpf gelöst und damit die höchste Bewunderung seiner Zeitgenossen erregt, die ihn bis zum Sagenhelden erhob. Vor ihm waren die Augen blicklos, die seitlich herabhängenden Arme am Körper angeklebt. Der dreigestufte Gedankenfortschritt der Diodorstelle steckt rudimentär in allen übrigen Gliedern der Tradition. Sie dürfen daher zur Ergänzung von Inhalt und Form des Diodorexzerptes herangezogen werden. Es fällt auf, daß im letzten Satz ein wesentliches Glied fehlt, das der Zusammenhang erfordert: die geschlossenen Füße der älteren Statuen. Hier tritt die übrige Überlieferung mit teilweise wörtlicher Übereinstimmung ein: [ἀνδριάντας] συμπεφυκότας ἔχοντας καὶ τοὺς πόδας (Palaiaphatos), συμβεβηκότα τῷ πόδε (Scholien zu Euthyphron und Menon), συμβεβηκέναι τῷ πόδι ἄμφω (Philostrat), [ἔχοντας] οὐ διεστηκότας τοὺς πόδας (Schol. zu Menon). Statt des ὀμματοῦν bei Diodor verwendet die übrige Überlieferung einhellig ἀναπέτασαι τοὺς ὀφθαλμοὺς oder τὰ βλέφαρα.

Eine andere Zeit hat hier ihr Daidalosbild geformt. Sie sieht realistischer. Daidalos ist nicht mehr der Tausendkünstler und Alleskönner, sondern ein Plastiker: Arbeitsteilung auch im künstlerischen Schaffen. Er lebt in ferner Vergangenheit, aber nicht mehr in einer paradiesischen. Im Gegenteil, er bringt die ersten Fortschritte in der Skulptur. Sie waren entscheidend und wurden mit Recht bestaunt. Aber heute würde man lachen darüber. Hinter diesem Bild steht ein größeres Geschichtsbild, eine Auffassung der τέχνη, welche sie aus primitiven Ursprüngen zu wachsender Bedeutung und Vollendung gelangen läßt. Man meint den gewaltigen Denkrhythmus des 5. Jahrhunderts zu verspüren, das zum erstenmal von dem erstarkten Boden der Wissenschaft her mit der Tradition brach und einen völligen Umbau des Weltbildes, ja zunächst des Mythos selbst herbeiführte (W. Graf UXKULL-GYLLENBAND, Griech. Kulturentstehungslehren 3 ff.; SCHWEITZER a. O. 66 ff.; WILAMOWITZ, Glaube I 345). Sollte der Ursprung der Tradition tatsächlich noch in das 5. Jahrhundert fallen, so wäre das allerdings ein nach verschiedenen Seiten so wichtiges Ergebnis, daß es nötig wird, noch weitere innere und äußere Gründe namhaft zu machen. Solche sind vorhanden.

Unzweifelhaft ist die neue Theorie nicht selbständig, sondern an der Erklärung der Legende entstanden. Weniger die Tatsache, daß sie in den Scholien und bei Zenobios als Erläuterung des mythisch-populären Daidalosbildes auftritt als vielmehr die inner-logische Form sämtlicher Zeugnisse spricht dafür. Den einzelnen Motiven der Sage, dem Vermögen der Figuren zu gehen, handeln, sehen, sind in der Theorie bestimmte Sachverhalte an den Statuen des Daidalos zugeordnet. Legende und Erklärung sind aufeinander abgestimmt, so sehr, daß, wie wir sahen, die Sage sich eine leichte Veränderung gefallen lassen mußte. Diodor hat den ursprünglichen Zusammenhang bewahrt. Ohne den Hintergrund der Legende ist die Theorie sinnlos, beide sind eng miteinander verflochten. Das ließe sich auch noch in späteren Zeiten verstehen. Und doch ist das Verhältnis zum Mythos ein anderes, wärmeres als in den Mythen- deutungen etwa des Euhemeros. Wir fühlen die Nähe des Mythos, sehen das kritische Denken sich allmählich von der poetischen Tradition ablösen. Aber noch bedarf es des Mythos als Legitimation. Es bildet ihn weiter, und was hierbei vor sich geht, ist weniger eine Leugnung als eine Rettung des Mythos, indem er plötzlich von einer anderen Seite her angesehen wird. — Mit Palaiphatos, dessen Gedankengut in der Substanz jedenfalls auf den frühen Hellenismus zurückgeht, führt die Überlieferung selbst bis in das Ende des 4. Jahrhunderts zurück. Ein wenig sicherer wird der Boden, wenn wir hinzunehmen, daß in dem [platonischen] Hippias Meizon (vgl. M. POHLENZ, Gnomon 7, 1931, 300) das Daidalosbild der Theorie zusammen mit der neuen Entwicklungslehre der τέχναι schon als bekannt vorausgesetzt wird (p. 281 D—282 A): nach Ansicht der Bildhauer wirkte Daidalos lächerlich, wenn er heute die Werke schüfe, die ihn berühmt gemacht haben. Entscheidend aber ist, daß schon Euripides die Theorie oder besser die neue Form der Legende gekannt hat, durch welche sie der Erklärung gefügig gemacht wurde. Das beweist ein Fragment des Satyrspiels Eurystheus (NAUCK fr. 373):

τὰ Δαιδάλεια πάντα κινεῖσθαι δοκεῖ
βλέπειν τ' ἀγάλμαθ' ὧδ' ἀνήρ κεῖνος σοφός.

Hier steht Daidalos nicht mehr neben dem Gott und wirkt Wunder wie in der Hekabe. Er ist σοφός wie jeder tüchtige Künstler. Vom Schein ist die Rede wie bei Diodor, und an die Stelle des Redenkönnens ist der Blick getreten.

Wenn aber diese Theorie, die bis in die späte Antike autoritative Geltung besaß, im 5. Jahrhundert entstanden ist, — welchen Kreisen verdankt sie ihr Leben? Auf wen ist sie zurückzuführen?

Mit der Frage ist schon die Richtung ihrer Beantwortung gewiesen. Es gab nur eine Strömung des griechischen Denkens in diesem Zeitalter, die eine ähnlich großartige Kraft realistischer Geisteshaltung entwickelte: die spätjonische Philosophie; nur einen Ort, an dem die kühne und die mythische Tradition völlig umkehrende Konzeption einer aus rohen Ursprüngen allmählich herauswachsenden Kulturwelt möglich gewesen wäre: Abdera; nur einen Mann, dessen auf geniale Beobachtung aufgebaute Geschichts- und Entwicklungskonstruktion, in zahlreiche Bruchstücke zersprengt, bis in die späte Antike von unbestrittener Gültigkeit blieb: Demokrit (ἀνήρ οὐ φυσιολογώτατος μόνον τῶν ἀρχαίων ἀλλὰ καὶ τῶν ἱστορουμένων οὐδενός ἤττον πολυπράγμων, Philodem. περὶ μουσικῆς 36, 29 = DIELS, Vorsokr. 4 55 B 144; K. REINHARDT, Hermes 47, 1912, 512; UXKULL-GYLLENBAND a. O. 32). Daß Demokrit der Urheber der Theorie war, läßt sich beweisen.

1. K. REINHARDT hat in seinen Untersuchungen zu Demokrit (a. O. 492 ff.) aus den Aigyptiaka des Hekataios von Abdera — im ersten Buch des Diodor — und aus dem fünften Buch des Lukrez die Grundgedanken der im Μικρὸς Διάκοσμος niedergelegten Lehre Demokrits über die Anfänge der menschlichen Kultur wiedergewonnen, die wie „ein Überrest aus fremdem Bau“ im zehnten Buch der Politeia Platons (p. 373) stehengeblieben sind. Die Not, die χρεῖα, ist die Lehrmeisterin der ersten hilflosen, selbst den Tieren noch unterlegenen Menschen gewesen. Sie hat ihnen gezeigt, daß sie aufeinander angewiesen sind, hat sie gelehrt Verständigung zu suchen, hat Sprache und Religion, Gesellschaft und Staat, Ackerbau und Handwerk entstehen lassen. Indem der Abwehrkampf über die Grenze der Notdurft hinaus produktiv fortgesetzt wurde, erwachsen die Künste. Welches waren nun die Künste, die Demokrit an dieser Stelle behandelte? Ausdrücklich genannt ist bei Philodem (a. O.) nur die Musik. Aber Lukrez V 1436 hat neben den carmina, welche gleicherweise Dichtkunst und Musik einbegreifen, noch Malerei und Skulptur. Vertreter der gleichen Künste, nur in umgekehrter Reihenfolge nennt eine gleich noch näher heranzuziehende, ebenfalls demokritische Stelle in Platons Gesetzen (p. 677 D). Hier war der Ort, an dem Demokrit auf Daidalos zu sprechen kommen konnte, wenn man nicht sagen will: kommen mußte. Und zwar kann es nicht der legendäre Künstler, sondern nur der Daidalos gewesen sein, mit dem die Kunst selbst aus rohen Anfängen geboren sein sollte. Wir vermeinen die gleiche Energie des Denkens, die gleiche konstruktive Idee in Demokrits gewaltigem Gedankenbau und in der Daidalos-Theorie zu verspüren. Aber wir sind nicht nur auf allgemeine Schlüsse angewiesen. Graf UXKULL-GYLLEN-

BAND hat mit Recht eine Schilderung primitiver Urzustände in den Gesetzen Platons (p. 676 D), die seiner eigenen Sehweise fremd ist, zur genaueren Kenntnis der demokritischen Kulturentwicklungslehre herangezogen (a. O. 28). Hier werden nun, freilich nur um einen chronologischen Anhaltspunkt zu geben, aber doch — und das ist gut demokritisch — als das Jüngste in der Entwicklung die Künste genannt, die wie gestern entstanden scheinen mögen gegenüber den ungeheuren Zeiträumen der Vorzeit: . . . τὰ μὲν Δαιδάλῳ καταφανῆ γέγονεν, τὰ δὲ Ὀρφεῖ, τὰ δὲ Παλαμῆδει, τὰ δὲ περὶ μουσικὴν Μαρσύᾳ καὶ Ὀλύμπῳ, περὶ λύραν δὲ Ἀμφίονι. Platon schaltet kompositionell frei mit dem Inhalt seiner literarischen Anleihe, wie er sie im folgenden auch souverän in ihr Gegenteil umkehrt; aber in ihr stand Daidalos für die Plastik wie Orpheus für die Poesie, Palamedes für die Schrift, Marsyas, Olympos und Amphion für die Musik. Und klingt es nicht, wenn man den oben schon herangezogenen Lukrezers: „*carmina, picturas, et daedala signa polire*“ hört, als ob in dem daedala, das an sich nur 'kunstreich' heißt, der Name des Bildhauers nachschwingt?

2. Unter den berühmten Griechen, welche Ägypten besucht und von den Ägyptern gelernt haben, werden am Ende des ersten Buches des Diodor (97, 5—6 und 98, 6—9) die Plastiker Daidalos und Telekles und Theodoros, die Söhne des Rhoikos aufgezählt. Die Stellen stammen aus den Aigyptiaka des Demokriteers Hekataios von Abdera. Sie enthalten die geistvollsten und treffendsten Beobachtungen über archaische Kunst, die wir aus der Antike besitzen. Dem Daidalos werden Bauwerke angedichtet. Der Rhythmus der daidalischen Werke aber — wir würden sagen: der Stil — wird als der gleiche erkannt wie der der ägyptischen Skulptur. Das gilt auch noch für die Statue des pythischen Apoll in Samos, welche Telekles und Theodoros schufen. Dem wird höchst geistreich die spätere Auseinanderentwicklung der ägyptischen und griechischen Kunst gegenübergestellt. Während die Symmetrie, d. h. die Proportion der ägyptischen Statuen eine starre ist, ist sie bei den griechischen eine bewegliche; dort ist sie objektiv und genormt, hier ist sie subjektiv und abhängig von dem visuellen Vorstellungsbild: . . . ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ἔρρασις φαντασίας τὴν συμμετρίαν τῶν ἀγαλμάτων κρίνεσθαι . . . παρὰ τοῖς Ἕλλησιν. Die Grundbegriffe, nach denen hier geurteilt wird, *συμμετρία* und *ῥυθμός*, sind klassisch. Schon in den Künstlergesprächen des Sokrates bei Xenophon treten sie auf; sie entstammen der praktischen *τέχνη* des 5. Jahrhunderts (s. auch oben S. 15). Ebenso sicher gehört aber die ausgezeichnete Bemerkung über die Proportionierung der ägyptischen und der griechischen Statuen, die uns schlaglichthaft zeigt, bis zu welcher Feinheit die analytische Kunstbetrachtung der Griechen vorgedrungen war, nach ihrer Terminologie und nach ihrem Inhalt erst der Alexanderzeit an (über *φαντασία* B. SCHWEITZER a. O. 95 ff. und 107; vgl. ferner S. 14). Sie ist ein Einschub des Hekataios, der sich ohne Schwierigkeit aus dem Zusammenhang herausdenken läßt. Denn nicht der volle Inhalt, aber der Zusammenhang der beiden Stellen über Daidalos und Theodoros ist älter als Hekataios und einem früheren Werk entnommen, in dem die Künstler nicht als Besucher Ägyptens, sondern als Vertreter der

ältesten griechischen Skulptur zusammengestellt waren. Wiederum wird uns Platon zum Kronzeugen hierfür. Im *Jon* (p. 532 E—533 C) wird an Malern, Bildhauern, Dichtern und Musikern auseinandergesetzt, daß das Urteil über den einzelnen Meister ein allgemeines Kunstverständnis voraussetzt. Dies Kunstverständnis aber wird durch Vergleichen, *συμβάλλεσθαι* erzeugt, wie wir es für Demokrit vermuten. Während nun dem Athener unter den Malern Polygnot am nächsten steht, wählt Platon als Plastiker nicht etwa Phidias und Polyklet wie sonst mehrfach, sondern Daidalos, Epeios und Theodoros von Samos, unter den Dichtern und Musikern wie in der demokritischen Umgebung der Gesetze Olympos und Orpheus. Die Abhängigkeit des Hekataios von Demokrit, die Jonstelle und ihre Verflechtung mit demokritischem Gut bei Platon lassen gar keinen Zweifel: die letzte Quelle ist der *Μικρὸς Διακόςμος* des Demokrit. Daidalos war dort mindestens mit den Söhnen des Rhoikos von Samos zu einer Gruppe archaischer Künstler zusammengefaßt. Der *ῥυθμός* seiner Werke war als nahe verwandt dem ägyptischen Stil geschildert. Dies Daidalosbild ähnelt dem der hier untersuchten Theorie wie ein Haar dem andern. Und um den Beweis voll zu machen: dieser ägyptische Rhythmus wird mit den gleichen Worten beschrieben wie die Statuen des Daidalos in unserer Überlieferung: (*ἔδανον*) *τὰς μὲν χεῖρας ἔχον παρατεταμέναις, τὰ δὲ σκέλη διαβεβηκότα* (vgl. oben Palaiphatos, Scholien zu Lukian und Euthyphron, Diodor).

3. Von Demokrit berichtet Diogenes Laertios (IX 37): *περὶ τεχνῶν πᾶσαι εἶχεν ἐμπειρίαν*. Er hat ein Buch *περὶ ζωγραφίης* geschrieben. Daß er sich mit Daidalos beschäftigt hat, ist ausdrücklich überliefert, sogar daß er die Legende rational zu erklären versuchte. Nach Aristoteles, *περὶ ψυχῆς* p. 406b 15 (DIELS a. O. 55 A 104) hat Demokrit gelehrt, daß die Seele durch ihre eigene Bewegung den Körper bewege und dies durch einen Vergleich mit Daidalos demonstriert, der einem hölzernen Xoanon der Aphrodite Quecksilber eingefüllt und es so beweglich gemacht habe. Die Erklärung ist aber eine andere und scheint alle vorige Darlegung zunichte zu machen. Ich glaube nicht. Sie gibt sich eher als ein geistreicher Scherz. Vielleicht ist sie auch als eine ältere Hypothese des Physikers aufzufassen, die er später durch eine bessere, historische ersetzt hat. Viel gewichtiger ist der Gewinn, den uns das Zeugnis des Aristoteles bringt: Daidalos ist von Demokrit schon aus dem Mythenhimmel herabgezogen und zu einem archaischen Meister gemacht worden wie in unserer Theorie. In diesem scherzhaften oder älteren Erklärungsversuch zeigt sich die gleiche Denkrichtung wie in der hier betrachteten Daidalosüberlieferung.

Es wäre ein kaum zu erwartender Zufall, wenn sich in dieser Überlieferung noch etwas von dem Sprachgebrauch des Demokrit selbst nachweisen ließe. Und doch scheint es so zu sein. Für geschlossene (blicklose) und geöffnete (blickende) Augen verwendet sie die Ausdrücke *τοῖς ὄμμασι μεμυκῶτα* (Diodor) oder *συμμεμυκῶτας ἔχοντα τοὺς ὀφθαλμοὺς* (Schol. zu Menon) und *ἀναπεταννύναι τὰ βλέφαρα* oder *τοὺς ὀφθαλμούς* (Schol. zu Menon, Zenobios, Suidas). Das ist nicht nur klassischer Sprachgebrauch, sondern

Sprache des Demokrit: Schol. Hom. T zu A 554: vom Löwen, der eine hitzige Natur habe und das Feuer scheue, *ἔθεν οὐδέ μῦει κοιμώμενος οὐδ', ὡς ὁ Δημόκριτος φησι, τικτόμενος* und Aelian, N. A. V 39: *λέγει Δημόκριτος τῶν ζῴων μόνον τὸν λέοντα ἐκπεπταμένους τίκτεσθαι τοῖς ὀφθαλμοῖς* (DIELS a. O. 55 A 156). Mag dieser Übereinstimmung auch keine absolute Beweiskraft zukommen, im Zusammenhang mit allen übrigen Tatsachen, die unsere Theorie auf Demokrit selbst zurückzuführen zwingen, verdient sie Beachtung.

III. Das Werk des „Daidalos“ und die Daidaliden. Die neuere Forschung neigt immer mehr dazu, nicht nur die Geschichtlichkeit der Dädalidenschule, sondern auch einen historischen Daidalos, einen kretischen Künstler des 7. Jahrhunderts, anzuerkennen, von dem Pausanias eine ganze Reihe von Werken überliefert. Signaturen dieses Daidalos, später wieder ausgegraben, könnten der Anlaß geworden sein, daß man ihn mit dem Daidalos der Legende verschmolz. Aus dem Widerspruch zwischen den Wunderberichten der Sage und den altertümlichen Werken des historischen Daidalos könnte die rationale Erklärungstheorie entstanden sein, wie wir gesehen haben, schon im 5. Jahrhundert. Das muß alles als möglich zugegeben werden. Aber darf man sich hierfür auf die Überlieferung berufen? Gibt es in ihr Spuren eines 'historischen Daidalos'?

Die 'Schüler des Daidalos' Dipoinos und Skyllis, ebenfalls Kreter von Geburt, später auf der Peloponnes und in der korinthischen Kolonie Ambrakia tätig, gehören ohne Zweifel der Geschichte an. Die zuverlässigsten Nachrichten hat Plinius im 36. Buch der N. H. 9—10 und — abgetrennt durch einen längeren Exkurs über die Chiotenschule — 14 aufbewahrt. Sie erweisen sich mit aller Deutlichkeit als Exzerpt aus Xenokrates von Sikyon. Das beweist die für ihn bezeichnende Lobpreisung von Sikyon als Hauptort und Quelle aller Kunst: *hi Sicyonem se contulere, quae diu fuit officinarum omnium talium patria*. Man vergleiche, was er (Plin. 35, 127) von dem Maler Pausias sagt: *Sicyone' et hic vitam egit, diuque illa fuit patria picturae*. Von Sikyon nahmen nach ihm den Ausgang Zeichnung und Malerei, Enkaustik, Tonplastik, die Anerkennung der Malerei als Bildungsgegenstand. Es fehlt nur die Erz-kunst, und die ist eigentlich schon dadurch mit inbegriffen, daß er das Tonmodell als wesentliche Voraussetzung des Bronzegusses erklärt. Der Wortlaut erstrebt den Anschein urkundlicher Sicherheit — wir befinden uns in der Zeit der peripatetischen Forschung. Es ist die Rede von 'staatlicher Verdingung' (*publice locaverant* vgl. SCHWEITZER a. O. 51 ff.) zu schaffender Kultbilder an die Künstler, aber hier hat Xenokrates sicher Verhältnisse der klassischen Zeit in eine ferne Vergangenheit zurückverlegt. Anders die von ihm gegebene Liste der Werke. Hier werden nur solche aufgezählt, die Xenokrates selbst gesehen haben kann, offenbar vollständig die in Sikyon selbst noch stehenden: ein Apollon, eine Artemis, ein Herakles und eine Athena. Ob der Satz: *Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus refertae fuere*, der durch jenen Exkurs von dem zusammenhängenden Exzerpt getrennt ist und mit Pausanias II 15, 1; 22, 5 und Clemens Alex. Protrept. IV p. 42 zusammengeht, noch dem Xenokrates gehört, ist nicht sicher. Aber

auch das würde nichts ändern an der Wahrscheinlichkeit, ja beinahe an der Gewißheit, daß Xenokrates signierte Werke des Dipoinos und des Skyllis vor Augen gehabt und danach seine Liste zusammengestellt hat. Dagegen können die Legende von der Vertreibung der Künstler aus Sikyon und von ihrer Rückberufung auf Geheiß Delphis und die Datierung in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts noch nicht bei Xenokrates gestanden haben (F. MÜNZER, *Hermes* 30, 1895, 523). Xenokrates hatte kein Interesse an zeitlichen Angaben, aber ungeachtet dessen kann die Datierung doch ein Körnchen Wahrheit enthalten.

Nun nimmt aber RUMPF in dem letzten und durchdachtsten Versuch den 'historischen Daidalos' wiederzugewinnen (a. O.) ebendies, was für Dipoinos und Skyllis als sicher gelten kann, auch für Daidalos an: nämlich daß Signaturen von ihm erhalten waren oder wenigstens, daß er von den jüngeren Künstlern inschriftlich als ihr Lehrer genannt wurde. Dem muß man entgegenhalten, daß Daidalos in den Büchern des Xenokrates, der Hauptquelle für Dipoinos und Skyllis, nicht vorkam. Die jüngeren Nachschreiber hätten sich diesen Daidalos nicht entgehen lassen. Und wenn Xenokrates, der oft die Schulverhältnisse berührt, den Lehrer in den Signaturen des Künstlerpaares erwähnt fand, warum hätte er ihn verschweigen sollen? Dürfen wir ferner den einen Fall des Epigramms der Bildhauer Mikkiades und Archermos verallgemeinern und die Sitte der 'geschwätigen Aufschrift' auf die Peloponnes vom Beginn des 6. Jahrhunderts übertragen, die uns erst 100 Jahre später Beispiele hierfür liefert? Es wird kein Zufall sein, daß allein die Chiotische Künstlerfamilie noch in der späteren Antike so gut bekannt war. Daidalos als Lehrer des Dipoinos und des Skyllis nennt nur an einer einzigen Stelle Pausanias und das deutlich von seinen Gewährsmännern abrückend (II 15, 1), der gleiche Pausanias, der einerseits nur den mythischen, von Homer besungenen Daidalos kennt, andererseits auch den Endoios zum Schüler des Daidalos macht. Das ist wenig vertrauenerweckend. Aber wie steht es mit Signaturen des 'historischen Daidalos' auf Werken, die man im späteren Altertum natürlich auf den mythischen Daidalos zurückführte? Die meisten hat Pausanias aufgenommen, häufig ist ein *on dit* beigefügt (OVERBECK, *Schriftquellen* 13 ff.). Nur bei zweien ist die Frage zu beantworten, und hier negativ. Bei dem Xoanon des Herakles in Theben (Paus. IX 40, 3 und 11, 4), das Daidalos selbst geweiht haben soll, würde man am ehesten eine Dedikationsinschrift erwarten. Das wird aber durch das *ὡς λέγεται* nach *τοῦτον ἀνέθηκεν αὐτός* ausgeschlossen. Auch eine Künstlersignatur fehlte; denn Pausanias spricht ausdrücklich von einer lokalen Tradition über die Urheberschaft, die für ihn selbst etwas Überzeugendes hat. Auch das Xoanon der Aphrodite in Delos (IX 40, 3—4) entbehrte jeglicher Inschrift. Sonst hätte sich Pausanias nicht überzeugen lassen müssen, daß es das Brautgeschenk der Ariadne an Theseus sei, hätten die Delier nicht erfinden können, daß Theseus es dem Apollon geweiht habe.

Doch nehmen wir einmal für einen Augenblick an, daß es einen kretischen Daidalos des 7. Jahrhunderts gegeben habe. Da will es scheinen, daß es nicht

recht gelingt, ihn mit der Überlieferung in Einklang zu bringen. RUMPF'S Vergleich der Statuette von Auxerre mit dem von Pausanias beschriebenen delischen Xoanon der Aphrodite (a. O. 78) wirkt bestechend. Die Statuette kann aber unmöglich über die Mitte des Jahrhunderts hinabgerückt werden; das verhindern die Skulpturen des Tempels von Prinias. Der Lehrer des Dipoinos und Skyllis muß jedoch gegen 600 gelebt haben. Nun widersprechen aber die Nachrichten des Pausanias dem chronologischen Ansatz des Künstlerpaares bei Plinius — immer das Lehrer-Schülerverhältnis vorausgesetzt. Die dort dem Daidalos zugeschriebenen Werke machen einen hochaltertümlichen Eindruck. Nachweisen läßt sich das an der einzigen, genauer gekennzeichneten Statue, der delischen Aphrodite. Sie muß ein noch älteres Werk als die Statuette von Auxerre gewesen sein. Der Wortlaut: *χάτεισι δὲ ἀντὶ ποδῶν ἐς τετράγωνον σχῆμα* macht es unmöglich an einen nur vierkantig gebildeten Unterkörper zu denken. *Ἀντὶ ποδῶν* heißt, daß die Füße nicht dargestellt waren. Der untere Teil der Figur war also pfeilerartig, anikonisch. An eine Herme und gar an eine weibliche ist natürlich in so früher Zeit nicht zu denken. Vergleichbare Kultbilder sind nicht erhalten. Wohl aber kennen wir die Sippe, zu der das delische Xoanon zu rechnen ist aus einer Anzahl von Terrakottaidolen. Sie erfüllen völlig die Ansprüche der Beschreibung des Pausanias, indem zwar die Arme, oft etwas verkümmert, plastisch ausgeführt sind, der Körper aber anikonisch, gewöhnlich röhrenförmig gebildet ist:

- a) Museum von Kandia 7653, aus Prinias. Roter mykenischer Firnis: submykenisch.
- b) Kandia, Nat. Mus. 6653, E. H. HALL, Vrokastro 101 Abb. 55 A. Ohne Arme, der 'Körper' als Hals umgedeutet. Protogeometrisch.
- c) Lemnos. AA 1930, 142 Abb. 17—18: frühes 7. Jahrhundert.
- d) Rhodos. Clara Rhodos IV 1931, 284 Abb. 313. Ende des 7. Jahrhunderts.
- e) Praisos. BSA 8, 1901/2, 276 Abb. 3. 6. Jahrhundert.
- f) Kandia, Nat. Mus. 2030, aus Praisos. 'Körper' vorne vierkantig. 5. Jahrhundert.

Merkwürdigerweise führt auch diese Gruppe auf Kreta als Ursprungsland des Typus. Die Verwandtschaft mit den altkretischen Kultröhren und die Ableitung von minoischen Idolen mit walzenförmigem Unter- und menschlichem Oberkörper (M. P. NILSSON, *Minoan-Mycen. Religion* 258 f. Abb. 79—80) bedürfen keiner Erläuterung. Allein auf Kreta ist der Typus von der nachmykenischen Zeit an nachzuweisen; dort hat er ein Nachleben bis ins 5. Jahrhundert gehabt, war also hieratisch festgelegt. Außerhalb Kretas scheint er nicht vor dem 7. Jahrhundert vorhanden gewesen zu sein und dürfte dessen Ende kaum überlebt haben. Natürlich kann dieser Typus nur einmal und nur für verhältnismäßig kurze Zeit reif zur monumentalen Gestaltung in wirklichen, geschnitzten Kultbildern geworden sein; damals kann er auch die monumentalere Vierkantigkeit des Unterkörpers angenommen haben. Man wird an die Wende des 8. zum 7. Jahrhundert denken, so daß das Xoanon eine

Zwischenstufe zwischen den Knochenidolen, Artemis Orthia Tafel 118 und 119, vertrat. Dies Ergebnis ist aber von allgemeiner Bedeutung für die Beurteilung der Liste der bei Pausanias und anderen überlieferten Werke des Daidalos: Sie repräsentieren das früheste, für uns nur noch indirekt erschließbare Stadium der griechischen Plastik. Zwei Folgerungen ergeben sich hieraus von selbst. Der 'Daidalos', dessen Werke man im späteren Altertum zu kennen glaubte und den wir zumindest hoch in das 7. Jahrhundert datieren müßten, ist chronologisch unvereinbar mit dem 'Daidalos', welcher der Lehrer des Dipoinos und des Skyllis gewesen sein soll, wenn wir von Xenokrates und seinem exakten Wissen ausgehen. Wenn es einen historischen Daidalos gegeben hat, so müßte er — und darin hat RUMPF recht — in die Zeit der Statuette von Auxerre fallen. Trägt man ihn aber an die zwiespältige, weil von ganz verschiedenen Punkten — Lehrerzuweisung und Werkzuschreibung — ausgehende Überlieferung, so muß er zerplatzen und mit ihm auch der Name.

Blieben wir aber bei der Überlieferung über Daidalos. Es ist, meinen wir, am einfachsten, sie ohne Seitenblick auf einen 'historischen Daidalos' zu erklären, von dem auch in der Tat die ganze Antike kein bewußtes Wissen besessen hat.

Das 5. Jahrhundert hat neben das überkommene legendäre und poetische Bild des Daidalos das wissenschaftliche Bild eines großen archaischen Künstlers gestellt, dem die ersten entscheidenden Fortschritte verdankt werden. Es hat mit dem mythischen Namen die Errungenschaften einer ganzen Epoche verbunden und ihn damit in den Kreis der noch erlebbaren Geschichte gezogen. Bezeugte Werke fehlten zwar. Eine spätere Zeit hat sie gefunden. Es muß auffallen, daß sich keine der Nachrichten über Werke des Daidalos auf eines der uns bekannten kunstgeschichtlichen Bücher der Antike zurückführen läßt. Dagegen sieht man es mancher Notiz an, daß sie aus älterer periegetischer Literatur stammt, und von dem Bericht über den merkwürdigen Schemel im Tempel der Polias auf der Akropolis (Paus. IX 11, 4) ist es sicher, daß er Heliodor entnommen ist. Die Nachrichten gehen, wie es für die delische Aphrodite ausdrücklich bezeugt ist, auf lokale Tradition und Ciceroneweisheit zurück. Wie leicht war es, hochaltertümliche und anonyme Werke mit dem Daidalos in Beziehung zu bringen, den Demokrit als archaischen Meister dem geschichtlichen Bewußtsein geschenkt hatte! Späthellenistische Kunstgelehrsamkeit hat gewiß sichtlich und ergänzend das ihre hinzugetan.

Das Rätsel aber, daß unser allmählich besseres Wissen um die älteste Plastik der Griechen im allgemeinen zu der Daidalosüberlieferung paßt, bei näherer Berührung sich aber keine Künstlergestalt konkretisiert, findet eine einfache Lösung: in der Auswahl des Ältesten, welche die griechischen Kunstgelehrten mit dem Namen des Daidalos verbanden, zeichnen sich natürlich die Hauptströmungen der Kunst des 7. Jahrhunderts ab, denen wir jetzt wieder auf der Spur zu sein glauben.

Anhang II.

Eine klassizistische kunstgeschichtliche Theorie des späten Hellenismus.

Der kurze Abriss einer Entwicklungsgeschichte der griechischen Plastik, den Quintilian, Institutiones XII 10, 7—9, gibt, geht auf die gleiche Quelle zurück wie die flüchtige Zusammenstellung bei Cicero, Brutus 18, 70. Cicero bricht bei Polyklet ab; aber von den vier Künstlern, die er nennt, treten Calamis, Myron und Polyklet in der gleichen Reihenfolge wie bei Quintilian auf. Statt mit Callon und Hegesias beginnt er die Reihe mit Canachos. Die Stufenleiter der formalen Fortschritte ist die gleiche: *duriora — minus rigida — molliora signa — diligentia ac decor — pulchritudo* bei Quintilian, *rigidiora — dura quidem sed tamen molliora — pulchra — pulchriora* bei Cicero. Aber Cicero zieht zusammen: schon die Werke des Calamis sind *molliora*, schon die des Myron *pulchra* — ein Prädikat, das nach Quintilian erst für Polyklet denkbar wäre und tatsächlich erst dem Phidias ausdrücklich beigelegt wird. Cicero folgt der gemeinsamen Quelle nicht genau, vielmehr nach dem Gedächtnis, improvisierend oder sich den Schein des Improvisierens gebend. Er wahrt sich auch einen eigenen Standpunkt, indem er Polyklet über alle anderen Meister, auch über Phidias, stellt: in deutlicher Ablehnung seiner Quelle (*iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent*). Doch auch in das Werk des Plinius ist einiges Wenige aus der gleichen Quelle — wahrscheinlich nicht unmittelbar — geflossen. Spuren finden sich in den Abschnitten über die *artifices insignes* (34, 53 ff.), und zwar nur bei denjenigen Meistern, die auch bei Quintilian genannt werden:

Phidias

Plinius
*praeter Iovem Olympium, quem
 nemo aemulatur . . .
 Minervam tam eximiae pulchritu-
 dinis, ut formae cognomen acceperit.*

Quintilian
*in ebore vero longe citra aemu-
 lum,
 vel si nihil nisi Minervam Athe-
 nis aut Olympium in Elide Iovem
 fecisset: cuius pulchritudo . . .*

Die Unübertrefflichkeit bezieht sich in beiden Erwähnungen nur auf die Goldelfenbeinstatue: die Quelle kannte die Geschichte von der Besiegung des Phidias in der Konkurrenz um die ephesische Amazonenstatue (über den verdächtigen Ursprung dieser Geschichte und ihre schlechte Überlieferung MÜNZER a. O. 534 f.).

Polykletus

Plinius
*diadumenum fecit molliter iuve-
 nem . . . et doryphorum viriliter pue-*

Quintilian
*aetatem quoque graviorem dicitur
 refugisse, nihil ausus ultra leves genas.*

*rum. Fecit et quem canona artifices
vocant liniamenta artis ex eo peten-
tes veluti a lege quadam, solusque
hominum artem ipsam fecisse artis
opere iudicatur*

*Diligentia ... in Polycleto supra ce-
teros,*

*cui quamquam a plerisque tribu-
itur palma ...*

Calamis

Plinius 71

*equis semper sine aemulo ex-
pressis*

*sed, ne videatur in hominum ef-
figie inferior, Alcmena nullius est
nobilior* (der Vorwurf: Tier- und
Menschenbilder unterschieden).

Quintilian

Vgl. die Unterscheidung von
Menschen- und Götterbildern in den
Sätzen über Phidias: *diis quam ho-
minibus efficiendis melior artifex*
(sc. als Alcamenes).

Auch hier ist die Konkurrenzlosigkeit des Kalamis auf eine — diesmal inhaltlich bestimmte — Gattung von Werken eingeschränkt: die Pferdebilder. Schließlich verrät auch der Abschnitt des Plinius über Myron den Einfluß der Quelle. Darüber unten. Kein Zweifel, daß die herausgehobenen Pliniusstellen von der gleichen Darstellung abhängen, der auch Cicero und Quintilian folgen.

Sie zeigen, daß die gemeinsame Quelle weit ausführlicher war, als es der Abschnitt des Quintilian ahnen läßt. Diese selbst, d. h. ihre zeitliche Stellung findet in Ciceros Brutus einen *terminus ante quem*. Sehr viel oder gar Jahrhunderte älter kann sie wegen der darin enthaltenen klassizistischen Wertungen — Polyklet oder Phidias als Höhepunkt der Entwicklung — nicht gewesen sein (Forschungen und Fortschritte 6, 1930, 414 f.). Ist es noch nötig zu beweisen, daß es eine griechische Quelle war? Die von Cicero und Quintilian verwendeten Termini lassen das Griechische noch durchschimmern (*τὸ σκληρόν, τὸ ἀσπυρόν, ἀκριβεία*) und begegnen in gleicher Bedeutung in der zeitgenössischen rhetorischen Kunstlehre griechischer Sprache. Die rhetorischen Schriften des Dionysios von Halikarnass liefern eine Fülle von Beispielen. *Verum* und *veritas* von den Römern sind *ἀλήθεια*; und zu den Ausdrücken (*signa*) '*ad veritatem adducta*' (Cicero) und (*Lysippum ac Praxitelem*) '*ad veritatem accessisse optime*' (Quintilian) vergleiche man Dionysios, Dinarch 7 p. 643 (Usener-Rademacher): *ἐὰν δὲ μήτε τὸ χάριεν ὅμοιον εὐρίσκη μήτε τὸ πιθανὸν καὶ τὸ τῶν ὀνομάτων ἀκριβές μήτε τὸ τῆς ἀληθείας ἀπτόμενον, ἐν τοῖς Δεινάρχου λόγοις αὐτοῦς ἐάτω*. An einer anderen Stelle, die in ihrem ganzen Zusammenhang in enger Beziehung zu unserer Quelle steht (Isocr. 3 p. 542 f.), gibt Dionysios die griechischen Synonymen einer anderen Reihe der von den römischen Rednern überlieferten Begriffe: *δοκεῖ δὴ μοι μὴ ἀπὸ σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἴσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιο-*

ματικόν. Da ist *σεμνόν* = *pondus*, *μεγαλότεχνον* (sonst auch *μέγεθος*, Strabon VIII p. 372, oder *μεγαλεῖον*, Demetrios, *περὶ ἑρμηνείας* 14) = *majestas*, *ἀξιωματικόν* = *auctoritas*. Endlich wird das auf Polyklet gemünzte *Aperçu* bei Plinius 34, 55, *artem ipsam fecisse artis opere*, erst recht verständlich, wenn man für *ars* das griechische *τέχνη* einsetzt, welches Kunst sowohl als Einzelakt wie als Tradition, als persönliche Fähigkeit wie als lehrbare Summe von Regeln bedeutet.

Näher läßt sich die Quelle nicht bestimmen. Nomina sunt odiosa. ROBERT (Archäol. Märchen 51 ff., 71 ff.) dachte an Antigonos von Karystos als Quelle des Quintilian. Das scheint für die von ihm benutzte Malergeschichte richtig zu sein. Aber der unmittelbar anschließende Abschnitt über die berühmtesten Plastiker hat einen ganz anderen Charakter. Die in ihm zutage tretende Kunstanschauung ist überdies zu jung für Antigonos. Eher hat KALKMANN (Quellen der Kunstgesch. des Plinius 117) recht, nach dem der ganze Abschnitt aus der Rüstkammer der Rhetorik aufgelesen ist. Der Ton macht die Musik: die Kanonisierung der Berühmten, das Leitfadenartige, die rhetorischen Wendungen im Ausdruck. Der Inhalt der Quelle ist uns nur in der Verdünnung der Rhetorenschule erhalten geblieben. Der ursprüngliche, kunstgeschichtliche Zusammenhang war in dieser Überlieferung nicht geschützt, das wichtige waren die einzelnen exempla. Daher die Freiheit der Redner der Tradition gegenüber. Bei Cicero ist sie deutlich, und für Quintilian hat REISEH (Österr. Jahresh. 9, 1906, 223 f.) schön gezeigt, wie seine Änderungen und Einführungen — Callon und Hegias für Canachus und *Tuscanicis proxima* als Erläuterung für *duriora* — von in Rom stehenden Kunstwerken hervorgerufen wurden. Trotzdem ist der freie Gebrauch, den KLEIN in seiner Griechischen Kunstgeschichte — für ihn handelt es sich nur um 'von den Technikern der Rhetorik konstruierte Härteskalen' (I 331) — und STUDNICZKA (Kalamis 84 f.) von diesen Rednerstellen machen, abwegig. Denn das Gedankengut der Quelle hat einen ganz anderen Ursprung, fern von aller rhetorischen Nutzenwendung.

Selbst der allein übriggebliebene, trockene Auszug enthält in sich noch die Struktur eines klaren und in sich sinnvollen Entwicklungsbildes der griechischen Kunst. Und hinter diesem Bild werden die Umrisse einer aus der Geschichte selbst abgeleiteten Kunsttheorie sichtbar. Die Entwicklung verläuft in zwei großen Phasen: hin bis zur Naturwahrheit (*veritas*, ἀλήθεια) und über diese hinaus. Der Stil der älteren Meister, des Callon und des Hegesias, ist noch frostig und hart; Calamis wirkt schon weniger herb, Myron schon weicher. Was das heißen soll, erfahren wir von Cicero. Da sind die Werke des Canachus, mit dem er beginnt, zu frostig: *quam ut imitentur veritatem*. Und selbst bei Myron, den er mehr lobt als Quintilian, muß er den Vorbehalt machen, daß er noch keinen hinlänglichen Grad von Naturwahrheit erreicht habe. Das deutet darauf hin, daß die volle Naturwahrheit der Kunst vor den Toren steht. Wir müssen erwarten, daß sie für das Schaffen Polyklets in Anspruch genommen wird. Das ist nicht mit ausdrücklichen Worten der Fall. Cicero biegt gerade an diesem Punkt von der Quelle in den Lustgarten eigener und höchst allgemeiner Urteile ab; immerhin wird er sich mit dem

Lob der rechten Vollkommenheit, das er für die Werke des Polyklet hat, nicht gerade in völligen Gegensatz gestellt haben zu den Gedankengängen, denen er bisher folgte. Und auch bei dem knappen Abriß, den Quintilian gibt, ist es nicht verwunderlich, wenn nicht alles gesagt ist. Genug, daß die Stellungnahme der gemeinsamen Quelle hinreichend gezeigt werden kann. Sie hat in den Statuen des Polyklet eine reife Naturwahrheit gefunden, allerdings keine absolute und keine einseitige Betonung der Naturwahrheit. In heutiger Sprache ausgedrückt: sie hat die Kunst Polyklets 'natürlich' aber nicht 'naturalistisch' gefunden. Denn was anders kann es heißen, wenn Polyklet an 'Sorgfalt und Genauigkeit' (*diligentia* = ἀκριβεία; zur Wortbedeutung oben S. 12 Anm. 1) einzig dasteht? Beweisend aber ist, daß von Polyklet gesagt wird, er habe der menschlichen Gestalt eine Wohlgefälligkeit, einen Anstand (*decor*) verliehen *supra verum*¹⁾. Für *decor*, den Quintilian neben der *diligentia ac decor in Polyclēto supra ceteros* — könnte im griechischen Text κοσμιότης gestanden haben, das ist nach den angeblich platonischen Definitiones (p. 412D): ὑπείξει ἐκούσια πρὸς τὸ φανερὸν βέλτιστον· εὐταξία περὶ κίνησιν σώματος — vielleicht auch εὐταξία selbst. In diesen Begriff sind eingegangen und durch ihn sind überwunden die Einzelvorzüge, die χάρις, die χάριεν, die λεπτότης, welche Dionysios an den oben schon herangezogenen Stellen an den Vorklassikern Calamis und Lysias hervorhebt. Polyklet hat sich also nach dieser Theorie nicht mit der einfachen Naturwahrheit begnügt, sondern noch etwas hinzugefügt, das man als sittlich empfand und in der Eurhythmie der Bewegung ausgedrückt sah. Wir würden sagen: er hat den inneren Adel in der äußeren Erscheinung gebildet. Cicero scheut sich nicht, das ganz einfach 'schön' zu nennen, schöner jedenfalls als die Werke des Myron. So erhält das *diligentia ac decor* des Quintilian seinen anschaulichen Inhalt und sein volles Gewicht: Beobachtung der Naturwahrheit und sittlich-sinnlicher Gleichklang des Bewegungsmotivs. Besser könnte man auch heute nicht die Kardinaltugenden polykletischer Kunst auf eine kurze Formel bringen. Soviel Rhetorik in der ganzen Überlieferung steckt, das ist fern von gleißendem Wortspiel. Meisterhaft wie diese Formulierung ist, zeigt sie sich gesättigt mit Anschauung und kann sie nur in einem sehr ernsten Ringen um Einsicht in das Wesen der vergangenen großen Kunst entstanden sein.

Polyklet ist für die Quelle der erste große Klassiker. Mit ihm beginnt die zweite Phase in der Entwicklung der Kunst. Sie schreitet über die Naturwahrheit hinaus. Sinn und Richtung, wie sie diese Theorie sah, können nicht zweifelhaft sein. Quintilian nennt die Ziele in aller Deutlichkeit: *pulchritudo* (κάλλος) und *majestas* (μέγεθος), 'das Schöne und das Erhabene'. Aber wo soll, wenn man einmal die ἀλήθεια, in künstlerischem Sinn die 'sichtbare

¹⁾ Wenn KLEIN, Geschichte d. griech. Kunst II 164 vermutet, das *supra verum* könne aus dem 'Kanon' des Polyklet selbst stammen, oder gar behauptet, in dieser Schrift des 5. Jahrhunderts sei das 'Programm des Idealismus' entfaltet, so zeigt das nur, wie sehr eine Geschichte der antiken Kunstanschauungen und Kunsttheorien fehlt.

Wahrheit', hinter sich läßt, der neue Maßstab für die Beurteilung und zugleich der Existenzgrund für eine 'höhere Wahrheit' gefunden werden? Die Antwort der Theorie läßt sich auch diesmal mit dem legitimen griechischen Begriff geben: in der ἀπετή. Jede Region der Welt, welche die Kunst darstellt, hat ihre besondere ἀπετή, die Tiere, die Menschen, die Heroen, die Götter. So geht eine in den fragmentarischen Trümmern noch faßbare Trennung nach Gegenständen und Wirklichkeitsbereichen durch die ganze Entwicklungstheorie hindurch. Tier- und Menschenbilder bei Calamis, Menschen und Götterstatuen bei Polyklet werden gesondert beurteilt. Aber es ist auch eine deutliche Stufenfolge der gegenständlichen Bereiche zu erkennen, welche gleichläuft dem inneren Wachstum der Kunst: nacheinander wird die Vollendung erreicht in den Tier-, den Menschen- und den Götterbildern; und diese Linie ist die Linie Calamis — Myron — Polyklet — Phidias. Das sieht wie graue Theorie aus. Und wir werden stutzig gegen das Lob der Pferde des Calamis, das so gut auf die Frühklassik, die Epoche des Künstlers, zutrifft (L. CURTIUS, Die Antike 3, 1927, 162 ff.). Aber nur einen Augenblick. Denn wer wollte leugnen, daß der Gedanke der allmählichen Bewältigung immer höherer Aufgaben durch die Kunst einen berechtigten Kern hat? Daß er, wenn man will, von der geschichtlichen Entwicklung abgelesen werden kann? Die Kunst muß versuchen, jedem dieser großen Bereiche des Lebendigen in Vollendung gerecht zu werden. Bei den Tieren und bis zu den Menschen hin vermag sie das, indem sie Naturwahrheit anstrebt. Schon mit dem Menschen aber und gar bei den Göttern wird der Gegenstand transzendent. Was das Kunstwerk nun muß und bei Phidias gekonnt hat, das sagt Quintilian: *aequare deum*. Da hilft nicht mehr die Naturbeobachtung, sondern nur noch das Erleben der Gottheit im Geist und die schöpferische Einbildungskraft. So kommt es, daß die Menschenbilder 'schön', die Götterstatuen 'erhaben' werden. So kommt es aber auch, daß von der Kunst selbst eine geistige Wirkung ausgeht, daß sie, wie es bei Quintilian heißt, der 'überlieferten Frömmigkeit eine Bereicherung bringen' kann.

Wie in Hinsicht auf das Problem der Naturwahrheit, so hat auch in dieser zweiten Entwicklungslinie Polyklet die Schwelle der Klassik schon überschritten. Er vollendet das Alte und leitet das Neue ein. Wir können den Anstieg, wie ihn die Darstellung der Quelle gab, noch verfolgen. Aus ihr stammt ja der Abschnitt Plinius 34, 71 über Kalamis, der ganz äußerlich und die chronologische Reihe durchbrechend an die Würdigung des Praxiteles angeschlossen ist. Da ist Kalamis der Meister der Pferdedarstellung. Seine Stärke liegt in der Tierplastik; und wir fühlen deutlich das leise Abrücken, wenn es gleich darauf heißt: damit er in der Menschendarstellung nicht geringer erscheine, so steht in der Tat seine Alkmene an Berühmtheit hinter keinem zurück. Die flüchtigen Erwähnungen des Myron bei Cicero und Quintilian müssen ebenfalls durch Plinius (34, 57) ergänzt werden. Es ist doch ein wenig verwunderlich, daß das gefeiertste Werk des Myron seine Bronzekuh gewesen sein soll. Aber nur für den, der die Anschauungen unserer Quelle und ihrer Zeit nicht kennt. Daß sie hier benutzt ist, beweist die Reihenfolge in der Aufzählung der myronischen Werke: Kuh — Hund — Diskobol —

Perseus — Satyr — Athena, also: Tier-, Menschen-, Heroen- und Götterbilder. Was folgt ist aus anderen Quellen angefügt, wie die Erwähnung des Pompeius und des Antonius und das abschließende Zitat aus Xenokrates zeigen. Auch Myron hat also die größte Naturwahrheit nach dieser Anschauung in der Tierplastik erreicht. Man wird fragen müssen, ob nicht auch die vielen, schon von Plinius erwähnten Epigramme, die an der Kunst des Myron ihren Witz üben, von der Welle dieser Kunsturteile des 2. Jahrhunderts v. Chr. und von der durch sie hervorgerufenen Mode getragen wurden; chronologische Schwierigkeiten können höchstens entstehen, wenn die unter den Namen des Leonidas von Tarent und des Dioskorides überlieferten Verse echt sein sollten. Das Urteil über Myron hatte also in unserer Quelle eine ähnliche Form wie das über Kalamis. In welcher Weise die Wertung seiner Menschen- und Götterstatuen abgestuft war, ist nicht mehr zu erkennen. Der Abstrich von der vollen Naturwahrheit bei Cicero, der an anderer Stelle (Verres IV 60, 135) — neben Plinius als ältester und einziger Prosaist der guten Zeit — auch in das Lob der Kuh einstimmt, muß sich auf diese beziehen. Wir werden uns eine Fassung des Urteils vorstellen dürfen, die den Fortschritt in der Menschendarstellung über Kalamis hinaus und ihre Mängel im Vergleich mit Polyklet festhielt.

Über diesen und Phidias sehen wir schon ganz klar. Wir buchen zunächst, daß in dem oben schon ausgezogenen Abschnitt des Plinius (34, 55) die Werke des Polyklet in der Reihenfolge: Athleten—Götter aufgezählt werden (die Benutzung der Quelle bricht ab mit *Herculem qui Romae*, dann kommen wie bei Myron Anfügungen und Xenokrates; der Diadumenos und der Doryphoros treten hier unter den Athleten auf). Hierauf brauchen wir nur die Worte des Quintilian auszuschreiben: *ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. . . . At quae Polycleto defuerunt Phidiae atque Alcameni dantur. Phidias tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur.* Und vom olympischen Zeus heißt es dann weiter: *cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo maiestas operis deum aequavit.* Polyklet hat also in seinen Menschenbildern die Naturwahrheit schon schöpferisch überwunden. Höchste Schönheit und Erhabenheit des Ausdrucks hat aber erst Phidias in seinen Göttern erreicht. Diese Unterscheidung in der Beurteilung der beiden großen Meister kehrt noch öfters wieder. Erinnerung sei nur an Strabo VIII p. 372: τὰ Πολυκλείτου ἔβανα τῆ μὲν τέγγη^η κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελέα δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα. Wichtig jedoch ist, daß die Stufung nach gegenständlich bestimmten Gattungen und die Klassifizierung der Künstler nach diesen auch in jener Stelle des 'Isokrates' von Dionysios v. Halikarnass ausgesprochen wird, die wir schon als abhängig von unserer Quelle erkannt haben (3 p. 542). Im Anschluß an die oben ausgezogene Stelle fährt Dionys fort: ὡσπερ γὰρ ἐκείνων οἱ μὲν (Kalamis und Kallimachos) ἐν τοῖς ἐλάττωσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις εἰσὶν ἐπιτυχέστεροι τῶν ἐτέρων, οἱ δ' (Polyklet und Phidias) ἐν τοῖς μείζωσι καὶ θειοτέροις δεξιότεροι, οὕτως καὶ τῶν ῥητόρων κτλ. Und nun wird auch der durch wenig Sachwissen beirrte Witz des Fronto (ad Verum I p. 123) nicht mehr als eine Eingebug des Augenblicks erscheinen. Lehnt er doch eine

Zumutung mit der Frage ab, ob man von einem Künstler das verlangen dürfe, was die Stärke und den Ruhm eines anderen bilde, also von Phidias niedliche Kleinigkeiten und von Kanachos Götterbilder — als ob er keine geschaffen habe¹⁾! Wie die *deum simulacra* als Ruhmestitel des Phidias zeigen, steht der Einfall des Fronto in der gleichen, durch die Rhetorenschulen weitergegebenen Tradition, die wir bei Cicero zuerst feststellen können.

Der kunsttheoretische Hintergrund dieses klassizistischen Geschichtsbildes wurde oben schon berührt. Die klassische Theorie der *μίμησις* ist noch beibehalten, aber nur für die erste Phase der Entwicklung bis zur Erreichung der reifen Naturwahrheit. Cicero spricht selbst von *imitari veritatem*. Darüber hinaus aber wird in der zweiten Phase das Kunstschaffen genährt durch eine ganz andere Kraft: durch die schöpferische Einbildungskraft, durch eine sich in Welt und Gottheit versenkende Intuition, welche den Künstler befeuert zu schaffen, wie die Natur selbst schafft. Diese auf solche Weise erschaute 'Bildvorstellung' (vgl. BOETHIUS, Instit. Arithm. I praef. ed. FRIEDLEIN p. 4: *nam in effigiendis marmore statuis alius excidendae molis labor est, alia formandae imaginis ratio*), welche auch das den Sinnen verborgene ans Licht hebt, heißt im hellenistischen Griechisch 'φαντασία', die der Natur so ähnliche Kraft, welche sie hervorbringt, bei den Römern 'ingenium' (Varro bei Quintilian I prooemium 26). Nirgends wird diese Fortsetzung und Überwindung der *μίμησις* durch die *φαντασία* deutlicher als in Philostrats Leben des Apollonios von Tyana (VI 19 p. 256 ed. KAYSER). Da ist von den Götterbildern die Rede, wie sie am schönsten und gottgefälligsten zu bilden sind. Mehr philosophisch auf die Frage des Wahrheitsgehaltes der Götterbilder

¹⁾ Das folgende und entsprechende Glied *aut Calamis † Turena aut Polycleetus † Etrusca* mit Ausnahme der Künstler ganz unsicher überliefert (FR. HAULER, Arch. f. Lat. Lexikographie 15, 1904, 106 ff.). Das *etrusca* ist Schrift zweiter Hand. Mit dem Versuch HAULERS als Text erster Hand *cirorga = chirurga*, 'Handgefertigtes' wiederherzustellen, ist gar nichts anzufangen. Zur Not ist *etrusca* freilich zu erklären. Neben Polyklet erwartet man wie neben Phidias die spezifische Leistung eines Vorklassikers. Quintilian aber vermochte die Werke des Callon und des Hegesias den tuskanischen ähnlich zu finden. Trotzdem bleibt *etrusca* unsicher, ja wenig wahrscheinlich; und die Synonymität des sicher verderbten *Turena* mit *Etrusca* (BENNDORF bei HAULER a. O.) deutet auf eine tiefgehende Zerrüttung der Stelle. Dort stand von zweiter Hand *turina*. STUEMUND und BRAKMAN glaubten als das Ursprüngliche *ut turena* zu lesen. Das ist, da wir ein Kennzeichen polykletischer Kunst verlangen müssen, sinnlos. Auch der Lesungsversuch HAULERS '*lepturga*' führt sachlich in die Irre und ist von LIPPOLD (RE 10, 1535) richtig widerlegt. Wäre *etrusca* sicher, so müßte man bei Kalamis auch ein Ethnikon verlangen, und zwar ein auf polykletische Kunst passendes. Aber das gibt es nicht. Oder konnte Fronto dem Kalamis als etwas Unmögliches *Argiva* oder gar *Graeca* zumuten? Das richtet auch *etrusca*. Die Stelle ist mangels jedes Ansatzpunktes nicht zu heilen. Ein paläographisch möglicher Vorschlag, der immerhin den Sinn ungefähr veranschaulichen kann, sei jedoch nicht unterdrückt. Es könnte ursprünglich dagestanden haben: *ut Phidias ludicra aut Canachus deum simulacra fingeret, aut Calamis aurigas aut Polycleetus equos*? Dann bezieht sich die Stelle auf die bekannte Geschichte (Plinius 34, 71), daß Praxiteles einen *auriga* eigener Hand auf ein Viergespann des Kalamis gesetzt habe, aus Mitleid, damit die Mängel des Kalamis in der Menschen-darstellung ausgeglichen würden. Statt *aurigas* könnte also — dem Sinne nach — auch von *hominum effigies* die Rede sein. Damit ist die geforderte Entsprechung für Polyklet da, wie die Pferde zu Kalamis passen.

zugespitzt ist das gleiche Thema häufig in der mittleren und jüngeren Stoa erörtert worden. Auf die Frage eines ägyptischen Gesprächspartners, ob denn Künstler wie Phidias und Praxiteles den Olymp erstiegen und die Götter abgeformt hätten, erwidert Apollonios, ihnen habe eine andere und viel weisere Methode beigestanden. „Welche? Du kannst doch nicht etwas meinen, das über die *μίμησις* hinausgeht?“ — „Die *φαντασία* hat das zu Wege gebracht, eine weisere Künstlerin als die *μίμησις*. Nachahmung bildet, was sie sieht, die *φαντασία* aber auch das, was sie nicht sieht. Dieses nämlich schiebt sie unter, um das wirklich Seiende ans Licht zu bringen. Die *μίμησις* wird oft durch Schrecken und Furcht aus der Bahn geschleudert, die *φαντασία* aber durch nichts; unbeirrt schreitet sie bis zu dem Ziel, das sie sich selbst gesetzt hat. Wer etwa der Gestalt des Zeus innerwerden will, der muß ihn sehen zugleich mit dem Himmel, den Jahreszeiten und den Gestirnen. Und wer dabei ist eine Athena zu schaffen, der denke in seinem Innern an Feldzüge, klugen Rat, Künste, und wie sie aus dem Haupte des Zeus selbst entsprang.“ In einer früheren Arbeit habe ich die allmähliche Verdrängung der klassischen *μίμησις*-Theorie durch die *φαντασία*-Theorie in hellenistischer Zeit verfolgt (D. bild. Künstler und der Begriff des Künstlerischen i. d. Antike, bes. 107 ff.). Dort konnte die von Philostrat verfochtene, aber auch von anderen, z. B. Dion von Prusa und Philon, vertretene Theorie als Eigentum der mittleren Stoa bestimmt, später dieser zeitliche Ansatz noch gestützt werden (JdI. 46, 1931, 193 Anm. 1). Sie zeigt sich nun auch als das theoretische Fundament der von Cicero und Quintilian weitergegebenen Anschauungen und Gedanken zur griechischen Kunstgeschichte. Beide Ergebnisse sind so geeignet, sich gegenseitig zu unterstützen.

Nachdem es so geglückt ist, den wesentlichen Inhalt einer kunstgeschichtlichen Theorie des späten Hellenismus wiederherzustellen, deren Durchdachtheit, innere Geschlossenheit und einheitliche Zeitfarbe ebenso wie ihre Wirkung von ihrer Bedeutung sprechen, — bleibt noch übrig, die Probe auf das Exempel zu machen und die außerhalb der Überlieferung etwa noch vorhandenen Testimonia zusammenzustellen.

Zunächst die Probe. Die Reihe bei Quintilian ist mit Phidias nicht abgeschlossen. Es folgen Lysipp und Praxiteles, denen das Lob der größten *veritas* zuteil wird. Sie sind 'Naturalisten'. Endlich wird Demetrios wegen seiner buchstäblichen und übertriebenen Naturwahrheit getadelt. Er ist 'Realist'. Lassen wir den Namen Demetrios aus dem Spiel, so ist hier mit kurzen Worten vortrefflich die kunstgeschichtliche Entwicklung vom Idealismus des 5. Jahrhunderts bis zum frühhellenistischen Porträt gekennzeichnet. Ziel und Ende der Entwicklung könnte man sich durch Werke von der Stilstufe und Richtung des Demosthenes des Polyukt vertreten denken. Und daß hier das Porträt mindestens mitgemeint war, zeigt die Wahl des Ausdrucks: die leitende Absicht des Demotrios sei auf *similitudo* gegangen. *Similitudines reddere* wird, Plinius 35, 153, vom realistischen Porträtieren gesagt (vgl. 34, 16 und 35). Aber wie kommt Demetrios, der ein Jahrhundert früher gelebt und geschaffen hat, an diese Stelle hinter Lysipp? Das ist der einzige schwere chronologische Anstoß, den die Quintilianstelle bietet; denn

wenn Polyklet, Phidias und Alkamenes als Künstler einer Generation behandelt werden, so wird niemand darin eine Durchbrechung der geschichtlichen Folge erblicken können. Die Antwort ist einfach. Demetrios, der ἀνθρωποποιός (Lukian, Philopseud. 18 und 20), ist als bekanntestes exemplum der realistischen Porträtkunst nachträglich hierher gerückt, deren Durchbruch und Höhepunkt von der guten hellenistischen Kunstgelehrsamkeit sonst mit dem Namen des Lysistratos, des Bruders des Lysipp, zusammengebracht wird (vgl. PFUHL, Anfänge der griech. Bildniskunst 1 f.). Der Satz bei Plinius (35, 153), der dies am deutlichsten ausspricht: *hic et similitudines reddere instituit, ante eum quam pulcherrimas facere studebatur*, steht mitten in einer xenokratischen Umgebung. Aber die Terminologie zeigt, daß er aus der Nähe unserer Theorie stammt und dort eingefügt ist. Demetrios hat Lysistratos verdrängt. Damit wird aber nun die Konstruktion des Entwicklungsbildes unserer Theorie bloßgelegt. Es ist in der Form einer Klimax und einer Antiklimax angelegt. Der Gipfel ist nicht die *veritas*, sondern die *pulchritudo* und die *maiestas*. Sie werden von Phidias und Alkamenes für die Kunst erobert. Dann erfolgt ein Absinken, und an Lysistratos (Demetrios) wird die mangelnde *pulchritudo* getadelt. Die *veritas* ist der mittlere Pegelstand in der Entwicklung. Reife Naturnähe hat schon Polyklet erreicht. Von ihrem Gipfel entwickelt sich die Kunst wieder zu bloßer und absoluter Naturwahrheit bei Lysipp, zu plattem Realismus bei Lysistratos (Demetrios) zurück. Gerade daß Demetrios, wahrscheinlich im Laufe der Überlieferung, gegen jede geschichtliche Wahrheit sich einschleichen konnte, beweist die Energie, mit der dieser Grundgedanke durchgeführt und festgehalten war.

Und nun zu den Testimonia. Der Kerngedanke der ganzen Theorie, die sich uns aus der Analyse des Abrisses der Plastikergeschichte bei Cicero und Quintilian ergeben hat, ist zwar spät aber expressis verbis bei dem Platoniker Maximos von Tyrus (Dialexeis 26, 5) überliefert. Zur Erklärung der Poesie des Homer zieht Maximos das Schaffen eines den ganzen Umfang seiner Kunst beherrschenden, 'weisen' (φιλόσοφος) Malers, etwa des Zeuxis oder des Polygnot, heran. Es sind Meister der im Sinn unserer Theorie klassischen Epoche, und es wird betont, daß sie keine Porträtmaler sind, sondern, wie wir ergänzen dürfen, ideale Vorwürfe wählten. Bei ihrem Schaffen „handelt es sich um einen zwiefachen Vorgang. Der eine leitet sich von der τέχνη, der andere von der ἀρετή ab. Gemäß den Regeln der τέχνη retten sie die Formen und Körper hinüber εἰς ὁμοιότητα τοῦ ἀληθοῦς“: bis zur (sinnlichen) Angleichung an die Wahrheit, *ad veritatem*. „Gemäß der ἀρετή aber ordnen sie die Harmonie der Linien εἰς μίμῃσιν τοῦ κάλλους“: zur Darstellung des Schönen, *ad pulchritudinem*. Mit ἀρετή kann hier nicht etwa die Vorzüglichkeit des Künstlers gemeint sein — das ergäbe keinen reinen Gegensatz zu τέχνη, in dem sie einbegriffen ist —, sondern nur die des (idealen) Gegenstandes¹⁾. Das künstlerische Vermögen des Malers, soweit

¹⁾ Das geht auch aus den nachfolgenden Sätzen über Homer hervor: gemäß der poetischen Technik kleidet sich seine Kunst in die Gestalt des Mythos und

es in der *Technē* beschlossen ist, und Wesen und Würde des Gegenstandes, die, im Geiste erfaßt, in der Seele des Malers die Schönheit erzeugen, sind als die beiden Pole des klassischen Gestaltens einander gegenübergestellt. In der Spannung zwischen diesen entsteht das Kunstwerk. Wieder fühlen wir uns an die oben illustrierte Kunsttheorie der mittleren Stoa erinnert. Daß Maximós bei dem zweiten jener Vorgänge, der die Schönheit bezweckt, nicht von *φαντασία*, sondern von *μίμησις* spricht, darf nicht stören. Es ist eine andere Nachahmung als die der klassischen Theorie, nämlich die Nachahmung des intellegiblen Schönen, nicht des sinnlichen. Und der ganze Begriff *μίμησις τοῦ κάλλους* stammt aus jener platonischen Gedankenschicht, die im 2. Jahrhundert n. Chr. die stoische Überlieferung schon zu überlagern begonnen hatte. Vor allem aber finden wir auch bei Maximós jene beiden Stufen des künstlerischen Schaffens, welche das Entwicklungsbild unserer kunstgeschichtlichen Theorie gliederten: die eine hat die *ἀλήθεια*, die andere τὸ κάλλος zum Ziel; das Bewirkende und der Maßstab des Urteilens ist einmal τὸ τέχνη des Künstlers (vgl. *dura, mollior* usw.), das andere Mal die ἀρετή des Gegenstandes (vgl. *auctoritas deorum*). Und wie dort erhebt sich die zweite Stufe über der elementaren ersten.

Die gleiche charakteristische Abstufung kehrt auch bei dem Autor περὶ βψους (36, 3 p. 221 v) wieder, freilich nicht zur Unterscheidung einer höheren, geistigen und einer niederen, elementaren Schicht im Schaffen der klassischen Meister, sondern um das Schaffen des Dichters von dem des bildenden Künstlers abzugrenzen: . . . κατὰ μὲν ἀνδριάντων ζητεῖται τὸ ὁμοίον ἀνθρώπων, — und bei diesem Streben nach *veritas* bewundert man, wie es in dem Vorigen heißt, τῆς τέχνης τὸ ἀκριβέστατον (vgl. *diligentia* des Polyklet bei Quintilian) — ἐπὶ δὲ τοῦ λόγου τὸ ὑπεραιῖρον τὰ ἀνθρώπινα (vgl. *supra verum* für die Kunst des Polyklet bei Quintilian). Ein Reflex der gleichen Anschauung und Theorie.

Zu den Testimonia gehört auch die weitere, neue Gedanken erzeugende Wirkung. Die Entwicklungstheorie des späthellenistischen Klassizismus — denn so dürfen wir sie jetzt benennen — hatte auch die verschiedenen Bezirke des Gegenständlichen, das Tier-, das Menschen-, das Götterbild und wiederum das Menschenbildnis als Porträt, unterschieden und für ihr System fruchtbar gemacht: ästhetisch, indem die Würde des Gegenstandes die Phantasie des Künstlers anregt, entwicklungsgeschichtlich, indem die Kunst mit der Größe ihrer Aufgaben wächst. Nun stecken bei Plinius, 34, 9 bis 17, wie schon MÜNZER (Hermes 30, 1895, 499 f.) gesehen hat, die Reste eines anderen Entwicklungsschemas der Bronzeplastik, das jedoch dem der klassizistischen Theorie ähnlich, nur weit trivialer ist. Die Disposition ist in 9 enthalten: in Bronzegeräten erfuhr das Erz seine erste Veredelung, dann fand es seine

schildert der Wirklichkeit entsprechend Gut und Böse nebeneinander; gemäß ihrer tieferen Weisheit und Bedeutung aber zielt sie es darauf ab, Bewunderung für die ἀρετή zu erregen und die Wahrheit zu erkennen. Als Beispiele solcher ἀρεταί werden — neben εἰκόνας παθῶν, νεότητος καὶ ἐξουσίας — unter anderen der alte und weise Nestor oder die Gestalten königlicher Herrscher genannt.

Verwendung in Götterbildern, Statuen von Menschen und anderen Lebewesen. In 11—18 wird das umfänglicher ausgeführt. Nacheinander sehen wir die Anwendung des Erzes im Kunstgewerbe und in der Architektur behandelt und mit historischen Beispielen belegt. Die Absicht der Darstellung ist eine historische: *transiit deinde ars vulgo ubique ad effigies deorum . . . transit et a diis ad hominum statuas atque imagines multis modis*. Gemeint sind mit diesen die Statuen, *quas iconicas vocant*. So schließt sich folgerichtig ein Exkurs über die ältesten öffentlich aufgestellten Ehrenstatuen bei den Griechen und über die Verbreitung dieser Sitte auf dem ganzen Erdball an. Bestätigt wird dieser Gedankengang durch die Titel des Inhaltsverzeichnisses zu Buch 34: *de tricliniis aereis — de candelabris — de templorum ornamentis ex aere — quod primum dei simulacrum Romae ex aere factum — de origine statuarum et honore*. Ähnlich ist dieses Schema, weil es ebenfalls eine Scheidung nach Gegenständen durchführt und aus der Folge der Gegenstände — die hier mehr einer Verbreiterung als einem Anstieg der Themen gleicht — die Entwicklung der Kunst abliest. Aber wieviel trivialer und enger ist die Anschauung geworden! Das Einteilungsprinzip ist nicht mehr aus der sichtbaren und fühlbaren Wirklichkeit genommen, mit der die Kunst in fruchtbarer Spannung lebt, aus Tier-, Menschen- und Götterwelt, sondern aus der engen und museal toten Welt der Denkmäler und Statuen, wie sie zu Legionen auf den Plätzen, Straßen und in den Häusern herumstanden. Es trennt nach der Verwendungsmöglichkeit des Erzes für tektonische Werke, Götterbilder, Porträtstatuen. Diese gar nicht einmal innerlich begründete Abfolge von neu hinzutretenden Inhalten ist ferner zum einzigen Entwicklungsprinzip erhoben. Und schließlich hält sich das ganze Entwicklungsbild in der banalen Sphäre von Material und inhaltlicher Zweckbestimmtheit, ohne daß das eigentlich Künstlerische, formal-inhaltliche Probleme und Lösungen, darin Platz fände. Trotz alledem wird dieser prosaische Geschichtaspekt nicht verständlich ohne den Voraufgang einer Theorie wie der oben wiederhergestellten, die ihre Vorstellung von Verlauf und Sinn der griechischen Kunstgeschichte mit auf einer Hierarchie der Gegenstände aufbaut. Diese Abhängigkeit von klassizistischen Anschauungen zeigt sich auch in den Beispielen und Belegen. Wo sie nicht der römischen Kunstgeschichte entnommen sind, beziehen sie sich lediglich auf die klassische Epoche der griechischen Kunst.

Man wird die Ungerührtheit, mit der hier Kandelaber und Götterstatuen als Produkte der Erzgießerei auf eine Stufe gestellt sind, auf die Rechnung des Plinius selbst setzen müssen. Die Quelle, der er folgt, kann gedankenreicher gewesen sein, z. B. in der Reihe: Tempelornament — Kultstatuen — Ehrenstandbilder den allmählichen Profanierungsprozeß der antiken Kunst beobachtet haben. Immerhin ist sie keine griechische gewesen. Hier ist uns ein seltenes Stück römischen Kunstdenkens erhalten. Die kühle, handwerkliche Auffassung der Kunst, die aus diesen Abschnitten spricht, und die nüchterne, registrierende Art der Beobachtung, sind der gleichzeitigen oder älteren griechischen Kunstgeschichtsschreibung ganz fremd. Beweisend ist

erst ein weiteres. Die geschichtliche Abfolge der Statuengattungen, welche Plinius oder seine Quelle feststellen, widerspricht nicht der späthellenistischen Theorie, da unter *hominum effigies* ja Ehrenstatuen und Porträts zu verstehen sind. Wohl aber sind dadurch die Marksteine der Entwicklung weiter auseinander gezogen. Das historische Blickfeld ist, wie auch die Beispiele zeigen, erweitert; und ein Umbau hat insofern stattgefunden, als eine Entwicklung nicht mehr nach der Höhe der künstlerischen Leistung, sondern nach der Breite der Anwendungsmöglichkeiten des Bronzegusses angenommen ist. Zur Rede stand die geschichtliche Entfaltung der Erzbildnerei in ihre *genera*. Wie nun die folgenden Abschnitte bei Plinius lehren, mußte all dies dazu dienen, unter der großen Masse der in Rom zu sehenden Denkmäler die verschiedenen Gattungen, die Götterbilder, die Ehrenstatuen zu Fuß, die Reiterdenkmäler, die Quadrigen zu scheiden und geschichtlich zu ordnen. *Statuarum genera et figurae* heißt der nächste Titel des Inhaltsverzeichnisses. Der Zweck der Quelle des Plinius war ein römischer.

Kehren wir zu unserer kunstgeschichtlichen Theorie des 2. Jahrhunderts v. Chr. zurück, deren Rekonstruktion durch den Gedankengang in der wichtigen Stelle bei Maximus Tyrius und durch die spezifische Wirkung, welche sie auf spätere Theoreme ausgeübt hat, hinreichend gesichert erscheint. Sie stand nicht isoliert in Geschichte und Zeit. In einem Punkt läßt sich sogar der starke Einfluß des Xenokrates von Athen finden: wie er sah sie den Entwicklungsvorgang als eine Folge von Künstlergenerationen, in der die Mängel der einen stets in der nächsthöheren Stufe verbessert werden. Wie bei Xenokrates endete die Darstellung — oder besser die Epoche, auf Grund derer die Entwicklungstheorie aufgebaut wurde, mit Lysipp und seiner Zeit. Aber was bei Xenokrates durch seine Lebensdaten genügend erklärt ist, mußte hier einen anderen Grund haben. Man kann schwanken, ob in dieser Beschränkung eine bestimmte, aus dem Zeitgeschmack zu erklärende Wertung zum Ausdruck kommen sollte — das *cessavit deinde ars; ac rursus olympiade CLVI revixit* des Plinius (34, 52) entspräche durchaus dieser klassizistischen Auffassung —, oder ob durch das Werk des Xenokrates die Kunst bis auf Lysipp eine kanonische Geltung erhalten hatte für das Genos der kunstgeschichtlichen Darstellung und als Feld für die Theorienbildung. Jedenfalls bildete sich die kunstgeschichtliche Anschauung unserer Theorie im engen äußeren Anschluß an Xenokrates, ihren größten Vorgänger: an seinen Entwicklungsbegriff und an das von ihm umspannte Blickfeld.

Innerlich entfernte sie sich von ihm und bezog eine völlig entgegengesetzte Position. Denn das bedeutet die Akzentverlagerung, welche nicht mehr in Lysipp, sondern in Phidias den Gipfel der Kunst erblickte. Um dies sichtbar zu machen, mußte die Kunst vor Phidias vom Übergang zur Frühklassik an eingehender berücksichtigt werden, als es Xenokrates getan hatte. Die eigentlich archaische Kunst blieb immer noch außer Betracht. Vor allem aber reichte die theoretische Grundlage des xenokratischen Werkes nicht mehr aus, um das zu sagen, was man jetzt zu sagen hatte: weder die klassische Nachahmungstheorie, noch die Naturwahrheit als letzter Maßstab, noch die

rein formale Betrachtungsweise. An untergeordneter Stelle des Theorems blieben die beiden ersten Prinzipien noch erhalten, wurden aber überbaut durch die neuen Begriffe des künstlerischen 'ingenium', der 'pulchritudo' und der 'maiestas' am Werk. Man griff auf Gedanken der klassischen Philosophie des 4. Jahrhunderts zurück. Meint doch schon Aristoteles in der Poetik (15, 10): „auch die wirklich guten Bildnismaler, welche die individuelle Form wiederzugeben pflegen, malen die Dargestellten schöner, indem sie sie ähnlich (d. h. der sinnlichen Wirklichkeit entsprechend) machen (ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν)“. Da war auch schon der höhere Rang des Schönen gegenüber dem Naturgetreuen ausgesprochen. Man brauchte sich ferner nur an die dem 4. Jahrhundert ganz geläufige Unterscheidung von Realisten und Idealisten in der Kunst zu erinnern (oben S. 9). Dort diente sie der Charakterisierung, der Klassifizierung, der Scheidung der Geister, wohl auch schon zur Abwertung der Werke und Meister je nach Geschmacksrichtung. Hier, nach Xenokrates, wurden Realismus und Idealismus zum Zeichen ganzer Generationen, und man beobachtete die Entwicklung der einen Haltung aus der andern. Die Begriffe waren geschichtliche geworden. All das war nicht möglich, der Vorrang des Phidias vor dem Naturalisten Lysipp nicht einzusehen, wenn man sich auf die formalistische Betrachtung beschränkte. Die sittlichen und geistigen Gehalte der Form wurden herangezogen, ja man sah in ihnen das Wesentlichste und Höchste. Das 18. Jahrhundert, Raphael Mengs, Winckelmann, Goethe, lehren uns, wie eng diese Betonung des Ethisch-Geistigen zum Typus klassizistisch empfindender Zeiten gehört. Es ist förderlich, den Begriff des 'rhythmus' bei Xenokrates und den Begriff des 'decor', wie wir ihn oben (S. 35) erläutert haben, miteinander zu vergleichen. Beide meinen die gleiche Erscheinung. Aber während sie für Xenokrates der in der Form geklärte Bewegungszug ist, ist sie für unsere Theorie Ausdruck sittlich-sinnlicher Harmonie. Darin wird der ganze Gegensatz des spätgriechischen Klassizismus zu Xenokrates faßbar. Mit der Hereinbeziehung des inneren Gehalts mußte aber die Kunstanschauung hinübergreifen in den ganzen großen Bereich des Gegenständlichen in der Kunst; denn an den Vorwurf ist ja der Gehalt aufs engste geknüpft. So entstand die Lehre von den *ἀορταί* der einzelnen Wirklichkeitsregionen, in deren Darstellung die jeweils größten Meister das höchste geleistet haben. Wieder spüren wir den Einfluß der Sokratik und der aristotelischen Philosophie. Denn was bedeutet diese Aufgabe anderes als Menschen und Götter darzustellen, *ὄρους δεῖ εἶναι* (nach der bekannten Formulierung des Aristoteles in der Poetik)? So ist unsere Theorie selbst nichts geringeres als die Theorie des späthellenistischen Idealismus. Als solche tritt sie dem realistischen Programm des Xenokrates gegenüber.

Das gibt uns den Mut, eine Reihe von durch Plinius überlieferten Kunsturteilen nach ihrem Inhalt und nach ihrer Fassung in die Nähe unserer kunstgeschichtlichen Theorie zu ziehen. Sie sind gewiß nicht aus der gleichen Darstellung geflossen, sondern verschiedener Herkunft. Einige mögen von Epigrammen abgezogen sein (vgl. O. BENNDORF, *De Anthologiae Graecae*

epigrammatis quae ad artes spectant 52 f.). Was sie eint, ist die Blickrichtung auf das Gedankliche im Kunstwerk, auf den Ausdruck von Leidenschaft und Charakter. Da ist zuerst die Würdigung des Timanthes (35, 73 f.). In höchstem Maße ist ihm 'ingenium' zu eigen. Der Gegensatz zu den frechen erotischen Bildchen, in denen sich Parrhasios die Zügel schießen ließ, und der ganze Zusammenhang verlangen geradezu, daß wir *ingenium* mit 'Gedankentiefe' interpretieren. „*Tristitiae omnem imaginem*“ hatte Timanthes erschöpft, als er in der 'Opferung der Iphigenie' Agamemnon mit verhülltem Haupte malte. *Atque in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur et, cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est.* Die Trennung von *ars* und *ingenium* verrät die gleiche Denkart wie die Gegenüberstellung von τέχνη und ἀρετή bzw. ζῆλον ἀρετῆς bei Maximus Tyrius. Von derselben Art sind die Sätze über Parrhasios (35, 69) und über den Paris des Euphranor (34, 77). Parrhasios hat den Demos der Athener gemalt *argumento quoque 'ingenioso'*. Und nun folgt eine Aufzählung von Charaktereigenschaften, welche gleicherweise in diesem Gemälde zum Ausdruck gebracht waren: wetterwendisch war er gegeben, aufbrausend und ungerecht, gleichzeitig aber auch milde und voll Erbarmen, ruhmredig und niedrig, trotzig und feige. Man wird sich diese Schilderung kaum zustandegewonnen vorstellen können ohne das Einfließen literarischer Erinnerungen, etwa an die Zeichnung des Demos in Aristophanes' Rittern oder an das Bild des μέγα θρέμμα für οἱ πολλοί in Platons Staat (VI 7 p. 493). Der Paris des Euphranor wird gerühmt, *quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector.* Praxiteles (34, 70) hat *duo signa diversos affectus exprimentia* geschaffen, die Statuen einer weinenden — trauernden? — Matrone und einer fröhlichen Buhlerin. Diese Bemerkung, nach der es aussieht, als ob für Praxiteles die Affekte das erste, die sinnliche Gestalt erst das zweite gewesen wären, leitet zu einer Anzahl von Urteilen über, in denen das Thema des Kunstwerks in einem abstrakten Begriff gefunden, ja in der vollendeten Darstellung eines solchen Begriffs die höchste Steigerung der Kunst erblickt wird. Silanion habe in der Porträtsstatue des Bildhauers Apollodor nicht sosehr den Menschen gebildet als vielmehr die 'Zorneswut' selber (34, 81 f.). Zeuxis schuf eine Penelope *in qua pinxisse 'mores' videtur* (35, 63), Parrhasios zwei Knaben, *in quibus spectatur 'securitas' et aetatis 'simplicitas'* (35, 70).

Die ἡθῆ und πάθη hatte man freilich schon im 4. Jahrhundert an den Darstellungen der bildenden Kunst beachtet. Hier aber liegt etwas anderes vor. Das Gedankliche erscheint überbetont, mehr aus einer geistreichen Analyse der Komposition gewonnen als in der Einfalt des Kunstwerks liegend, mehr Eigentum des gebildeten Betrachters als des alten Meisters. Die Leidenschaften und Charakterzüge, die beobachtet werden, bilden eine individuelle Skala von Gemütszuständen und Eigenschaften. Sie werden weniger unter ethischem Aspekt (wie im 4. Jahrhundert) als unter psychologischem betrachtet. Wichtig sind die abstrakten Titel: *tristitiae imago, iracundia, mores, securitas, simplicitas.* Sie knüpfen noch einmal den Zusammenhang mit der oben be-

handelten Überlieferungsmasse ganz eng. Denn genau mit der gleichen sprachlichen Wendung werden an der Stelle des Maximus Tyrius, welche viel von unserer späthellenistischen Theorie aufbewahrt hat, Achill und Agamemnon als εἰκόνας παθῶν, νεότητος καὶ ἐξουσίας gesehen. So hätte die klassische Zeit selbst nicht sprechen können. Hinter dem Abstrakt-Gedanklichen, mit dem sich diese Urteile im Reich der Kunst zurechtzufinden suchen, verspüren wir — sicherlich mehr als in der gleichzeitigen Kunst — die Kraft des Leiblichen, Sinnlichen, Visuellen schon entschwinden. Diese Zeitfarbe deutet auf eine Spätzeit, frühestens das 2. Jahrhundert v. Chr. Gewiß sind es Urteile von Laien, Kunstforschern, Rednern, Dichtern. Aber diese wurden im Verlauf der hellenistischen Jahrhunderte immer mehr tonangebend für die herrschende Kunstanschauung. Auch die Begriffe unserer Theorie, *duriora*, *rigidiora*, *molliora*, sind keine Gestaltungsbegriffe wie die des Bildhauers Xenokrates, sondern Wirkungsbegriffe, wie sie aus der naiven Impression des Betrachters entstehen. Zum Typus klassizistischer Kunstanschauungen gehört aber nicht nur ihre Entstehung aus den Kreisen gebildeter Kunstfreunde, sondern ebenso sehr die Reflexion über den gedanklichen, poetischen, lebenskundigen Gehalt der Kunstwerke. All das berechtigt wohl, die aus Plinius herausgezogenen Urteile in die Umgebung unserer kunstgeschichtlichen Theorie des ausgehenden Hellenismus zu setzen. Sie verbreitern diese mehr als daß sie sie ergänzen. Aber sie zeigen, wie weit sich Theorie und Kunstanschauung in anderthalb Jahrhunderten von Xenokrates, dem Bildhauer, entfernt haben. Sie sind ihm polar entgegengesetzt. Es ist die Theorie des klassizistisch gestimmten Kunstkenner.

Anhang III.

Die Zeugnisse zur Kunstgeschichte des Xenokrates.

Eine Fragmentensammlung des Xenokrates im eigentlichen Sinn des Worts ist nicht möglich. Es lassen sich nur die Stellen der späteren Überlieferung zusammenstellen, in denen xenokratisches Gut erhalten ist. Sie stehen hauptsächlich bei Plinius, der sie vermutlich aus Varro hat. Das hat zuletzt KALKMANN (*Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius* 69 ff.) getan. Jedoch leidet die Übersichtlichkeit seiner Stellensammlung daran, daß die Ergebnisse seiner eigenen Untersuchung vielfach noch nicht hereingearbeitet sind. Auch macht die fortgeschrittene Kritik kleine Verbesserungen nötig: Fortlassung von nicht dem Xenokrates Gehörigem und Hinzufügungen. Das rechtfertigt den erneuten Abdruck der auf Xenokrates bezüglichen Abschnitte bei Plinius, Quintilian und anderen an dieser Stelle. Er soll nur dem Bedürfnis des Lesers dienen und nimmt weder zu der Textgestaltung des Plinius Stellung noch will er als Fragmentensammlung betrachtet werden. Dem Pliniustext ist die Ausgabe von C. MAYHOFF (Teubner 1907) zugrundegelegt. Aus der Sachlage schöpft die folgende Zusammenstellung die Freiheit des Zitierens. Eine Begründung der Zugehörigkeit kann im einzelnen nicht gegeben werden. Im wesentlichen mag sie aus der zusammenhängenden Darstellung des Hauptteiles und aus der Terminologie gewonnen werden. Zu diesem Zweck ist die letztere auch im Druck hervorgehoben.

Die Stellensammlung enthält nur das gesichert Xenokratische. Das heißt nicht, daß nicht bei Xenokrates auch mehr gestanden haben kann. Aber auch alles, was den Bearbeitern des Xenokrates gehört, ist versuchsweise ausgeschieden. Das ist in dem Bronzobuch nicht leicht durchzuführen (Beispiel: Anhang II S. 40), weit schwieriger noch in dem Malerbuch (Beispiel unten unter 'Apelles'). So ist es zu verstehen, wenn der Sinnzusammenhang, den Plinius reproduziert, nicht immer als der xenokratische anerkannt, anders gefärbte und entbehrliche Sätze weggelassen werden und Übereinstimmungen zwischen Plinius und dem Malerverzeichnis des Quintilian nicht immer für Xenokrates ausgenutzt sind (z. B. NH. 36, 128 und Quintilian XII 10, 6: Euphranor; wohl Antigonos).

De Toreutice.

a) Die Tonplastiker (Plinius 35, 151—153).

In welcher Absicht die Tonplastik innerhalb des Bronzobuches zu Wort kam, darüber klären die letzten Sätze des Abschnittes auf. Es ist leicht möglich, daß sie auf dem Überlieferungsweg Varro-Plinius aus dem ursprünglichen Zu-

sammenhang herausgerutscht sind. BRUNN, *Gesch. d. gr. Künstler* I 403 und MÜNZER, *Hermes* 30, 1895, 509 f. lösen diese Sätze — von 'idem et de signis effigies exprimere invenit' bis 'quam fundenti aeris' — aus dem überlieferten Zusammenhang und fügen sie an den Abschnitt über Butades an, was auch mir — zwar nicht für den Pliniustext aber im Hinblick auf Xenokrates — richtig erscheint. Dem Sinne nach gehören sie hinter 'ectypa'. Die Einleitung des ganzen Buches wird, wie nachweislich in *de pictura*, die Vorstufen und die „rudis antiquitas“ dargestellt haben.

Butades: (151) fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscriptis, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fitilibus induratum igni proposuit.

(152) Butadis inventum est rubricam addere aut ex rubra creta fingere, primusque personas tegolarum extremis imbricibus inposuit, quae inter initia prostypa vocavit; postea idem ectypa fecit.

Lysistratos: (153) hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi . . . idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuave sine argilla fierent. quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam (= σοφ(α)ν) quam fundendi aeris.

b) Die Erzbildner (Plinius 34, 54—68).

Phidias: (54) primus artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur.

Polyklet: (56) hic consumasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. proprium eius est, uno crure ut insisterent signa, excogitasse, quae quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad unum exemplum.

Myron: (58) primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte (= εὐροθμώτερος) quam Polyclitus et in symmetria diligentior, et tamen corporum tenuis curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

Pythagoras: (Diog. Laert. VIII 47) πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάζεσθαι.

(59) hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius (= ἀκριβέστερον).

Über die eigenmächtige Ansetzung des Pythagoras bei Plinius und seine zeitliche Stellung bei Xenokrates zwischen Phidias und Polyklet s. oben S. 12.

Lysippos: (65) statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per

quae proceritas signorum maior videretur. non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodiit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur (esse). propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus.

Über viderentur esse s. oben S. 14 Anm. 3.

Telephanes: (68) Artifices, qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum, ignotum alias quoniam . . . Thessaliae habitaverit et ibi opera eius latuerint; alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polyclito, Myroni, Pythagorae. laudant eius Larisam et Spintharum pentathlum et Apollinem.

c) Marmorbildhauer (Plinius 36, 9—14).

Sie können nur in der Einleitung, welche vermutlich die rudis antiquitas behandelte, aufgeführt gewesen sein.

Dipoinos und Skyllis: (9) hi Sicyonem se contulere, quae diu fuit officinarum omnium talium patria. deorum simulacra publice locaverant iis Sicyonii.

(10) fuere autem simulacra ea Apollinis, Dianae, Herculis, Minervae, quod de caelo postea tactum est.

(14) Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus refertae fuere. Omnes autem candido tantum marmore usi sunt. e. Paro insula, quem lapidem coepere lychniten appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro.

Vgl. hierzu Anhang I S. 28 f.

De Pictura.

a) Rudis antiquitas.

Die Anfänge: (35, 15—16) Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc. inventam liniarem a Philocle Aegypto vel Cleanthe Corinthio primi exercuere Aridices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, iam tamen spargentes linias intus. ideo et quos pinxere adscribere institutum. primus inlevit eas colore testae, ut ferunt, tritae Ecphantus Corinthius.

Monochromata: (56) (apparet multo vetustiora) principia eosque, qui monochromatis pinxerint, quorum aetas non traditur, (aliquanto ante fuisse), Hygiaenontem, Dinian, Charmaden et, qui primus in pictura

marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnes imitari ausum, quique inventa eius excoluerit, Cimonem Cleonaeum.

Katagrapha: hic *catagrapha* invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes; articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in vestibis rugas et sinus invenit.

Polygnot: (58) qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare.

Abriß der Weiterentwicklung: (29) tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. quod inter haec et umbras esset, apellarunt tonon, commissuras vero colorem et transitus harmogen.

b) Die Maler.

Zur Disposition des Xenokrates: (60) omnes (*sc. die Maler der Generation des Polygnot*) iam illustres, non tamen in quibus haerere expositio debeat festinans ad lumina artis, in quibus primus refulsit

Apollodoros: (60) hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit.

Zeuxis (61): Ab hoc artis fores apertas Zeuxis Herakleotes intravit ... audentemque iam aliquid penicillum ad magnam gloriam perduxit. —

(64) reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque, alioqui tantus diligentia ...

(Quintilian XII 104) ... luminum umbrarumque invenisse rationem traditur ... plus membris corporis dedit.

Parrhasios: (67) primus *symmetriam* picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. haec est picturae summa subtilitas. corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat. hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenokrates, qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes; et alias multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices. minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis.

(Quintilian g. O.): ... examinasse subtilius lineas (traditur).

Pamphilos: (76) primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse.

(77) huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota

Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur . . .

(123) non pinxisse solum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausian Sicyonium, primum in hoc genere nobilem.

(Quintilian a. O. 6) . . . ratione Pamphilus (praestantissimus).

Pausias: (126) eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intellegitur amplitudo. dein, cum omnes, quae volunt eminentia videri, candicanti faciant colore, quae condunt, nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in aequo extantia ostendente et in confracto solida omnia. Sicyone et hic vitam egit, diuque illa fuit patria picturae.

Euphranor: (128) hic primus videtur . . . usurpasse symmetriam, sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior.

Antidotos: (130) ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus maxime inclaruit discipulo Nicia Atheniense.

Nikias: (131) lumen et umbras custodiit atque ut eminent e tabulis picturae maxime curavit.

Nikophanes: (137) sunt quibus et Nicophanes, eiusdem Pausiae discipulus, placeat diligentia, quam intellegant soli artifices, (alias durus in coloribus et sile multus).

Apelles: (79) verum omnes prius genitos futurosque postea superavit . . . picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, . . . praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera, cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam Graeci *χάρητα* vocant; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem.

(80) et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus inmensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimium diligentiam. fuit autem non minoris simplicitatis quam artis. Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.

Die Kunst des Apelles ist hier durch drei aneinandergereihte Selbstbekenntnisse des Künstlers charakterisiert. Sie sollen gleichzeitig die simplicitas des Apelles zeigen. Das ist gar nicht Art des Xenokrates und steht in unverhülltem Widerspruch zu den sicher dem Xenokrates gehörenden Eingangssätzen. Diese Ausführungen spielen das Ganze ins Biographische hinüber und sind daher sicher Zusätze eines Bearbeiters des Xenokrates, wahrscheinlich des Antigonos. Aber in ihnen ist noch die Topik des Xenokrates erhalten:

'*Exaktheit*', '*Komposition*', '*Symmetria*' (vgl. 107: *Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles*).

(92) digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse.

(94) Herculem a versum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat.

(97) inventa eius et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento in linebat ita tenui, ut id ipsum, cum repercussum claritatis colorum omnium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret, sed et luminum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.

(Quintilian a. O. 6) ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, est praestantissimus.



DIE AM 10. JANUAR 1924 GEGRÜNDETE
KÖNIGSBERGER GELEHRTE GESELLSCHAFT VER-
ÖFFENTLICHT FÜR JEDE IHRER BEIDEN KLASSEN
IN ZWANGLOSER FOLGE EINE SCHRIFTENREIHE,
DEREN HEFTE EINZELN KÄUFLICH SIND /
DAS SCHLUSHEFT JEDER REIHE UND JEDES
JAHRES ENTHÄLT DEN JAHRESBERICHT

Schriften der
Königsberger Gelehrten Gesellschaft

Geisteswissenschaftliche Klasse

Achtes Jahr

1931/1932

1 9 3 2

Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale)

1. Auflage

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten /
Amerikanisches Copyright 1931 by Max Niemeyer Verlag,
Halle (Saale) / Amerikanische Schutzzollformel: Made in
Germany / Gedruckt bei Karras, Kröber & Nietschmann
in Halle (Saale)

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Worringer, W.: Über den Einfluß der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des Kontinents	1
Goedeckemeyer, A.: Das Freiheitsproblem	17
Nadler, J.: Hamann, Kant, Goethe. Vortrag, gehalten am 11. Januar 1931 in öffentlicher Sitzung der Königsberger Gelehrten Gesellschaft	39

Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft

Achter Jahresbericht
der
Königsberger Gelehrten Gesellschaft

erstattet am 10. Januar 1932
von Herrn Mitscherlich

1 9 3 2

Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale)

Am heutigen Tage begeht die Königsberger Gelehrte Gesellschaft zum neunten Male den Festtag ihrer Gründung. Das verflossene Jahr war für sie ein besonders schweres, da ihr infolge der Notzeit das Reichsministerium des Innern seine Hilfe ganz versagte und das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung seinen Beitrag, der die Grundlage für das Bestehen unserer Gesellschaft bildet, ganz außerordentlich verkürzte. Es erscheint damit die Weiterarbeit unserer Königsberger Gelehrten Gesellschaft ernstlich bedroht zu sein, wenn auch die Notgemeinschaft für die Deutsche Wissenschaft uns nach wie vor eine gewisse Druckbeihilfe für unsere Schriftenreihen gewähren konnte. Allen denen, die aber auch im vergangenen Jahre unsere Arbeit weiter unterstützt, ja überhaupt ermöglicht haben, so auch unserer Provinz und unserer Stadt, sei am heutigen Tage der herzlichste Dank dafür ausgesprochen. Wir danken in gleicher Weise auch wieder unserem Verleger Herrn Max Niemeyer, Halle (Saale) für seine stets bereitwillige Hilfe.

Möchten sich die Verhältnisse im kommenden Jahr wenigstens so gestalten, daß die Gesellschaft ihre Arbeit fortzusetzen vermag.

Im vergangenen Jahre hat die Gesellschaft durch den Tod ihres ordentlichen Mitgliedes Herrn Max L ö h r (am 21. September 1931) einen besonders schweren Verlust erlitten. Eine Reihe weiterer Mitglieder schieden durch Wegberufung an andere Universitäten aus ihrem engeren Arbeitskreise aus, so der Sekretär unserer geisteswissenschaftlichen Klasse Herr Heinz He i m s o e t h , welcher nach Köln übersiedelte, sie bleiben jedoch korrespondierende Mitglieder unserer Gesellschaft und werden hoffentlich weiter als solche an unserer Arbeit teilnehmen. Für die ausscheidenden Mitglieder fanden Neuwahlen statt. Das Sekretariat der geisteswissenschaftlichen Klasse übernahm Herr Ziesemer.

Über unsere Arbeit im verflossenen Jahre ist folgendes zu berichten: Es fand eine Gesamtsitzung statt, viermal tagte der Gesamtvorstand, einmal der Ausschuß der geisteswissenschaftlichen und zweimal der der naturwissenschaftlichen Klasse. Jede Klasse hielt für sich sechs Sitzungen ab; außerdem fanden wie üblich zwei öffentliche Sitzungen statt, in deren ersterer am 12. Juli 1931 Herr Paneth über „Die erkenntnistheoretische Stellung des Elementbegriffs“ vortrug, und heute Herr Schweitzer über „Xenokrates von Athen, Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung“ sprechen wird.

Von den in unseren Sitzungen vorgetragenen Arbeiten erscheinen im 8. Jahrgange unserer Schriftenreihen die folgenden im Druck:

A. Schriftenreihe der geisteswissenschaftlichen Klasse:

- Heft 1: Wilhelm Worringer, Über den Einfluß der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des Kontinents.
 Heft 2: Albert Goedeckemeyer, Das Freiheitsproblem.
 Heft 3: Josef Nadler, Hamann, Kant, Goethe. (Öffentlicher Vortrag.)
 Heft 4: Oskar Leuze, Die Satrapieneinteilung in Syrien und im Zweistromlande von cr. 500—300.

B. Schriftenreihe der naturwissenschaftlichen Klasse:

- Heft 1: Werner Rogosinski, Über den Wertevorrat einer analytischen Funktion.
 Heft 2: Richard Gans, Zur Theorie des Ferromagnetismus. II. Bemerkungen zur Energetik des Magnetismus.
 Heft 3: Kurt Walter, Untersuchungen über Bedeckungsveränderliche. (Vorgelegt von Herrn Przybyllok.)
 Heft 4: Fritz Paneth, Über die erkenntnistheoretische Stellung des chemischen Elementbegriffs. (Öffentlicher Vortrag.)
 Heft 5: Fritz Steinecke, Die Phylogenie der Algorithmen, Versuch einer morphologischen Begründung des natürlichen Systems der Algen. (Vorgelegt von Herrn Carl Mez).
 Heft 6: Paul Adloff, Über den Ursprung des Menschen im Lichte der Gebißforschung.

Außerdem erschien als Band 2 unserer Sonderreihe:

Wilhelm Heintz † (herausg. von Richard Harder): *Sextus Empiricus*.

Das interakademische Unternehmen des Thesaurus Linguae latinae wurde auch im vergangenen Jahre weiter unterstützt. Die Fertigstellung der gemeinsam mit der preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin herauszugebenden Hamann-Ausgabe erlitt durch die Wegberufung von Herrn Josef Nadler eine Verzögerung; doch wird sie weiterhin von uns unter seiner Mitarbeit zum Abschlusse gebracht werden. Die bereits druckfertigen Bände unserer großen Simon Dach-Ausgabe können aus Mangel an Mitteln zur Zeit nicht veröffentlicht werden.

Die vor zwei Jahren von unserer naturwissenschaftlichen Klasse gestellte Preisaufgabe

„Im Anschluß an ein von H. Poincaré im Jahre 1907 gestelltes Problem haben sich in den letzten Jahren mehrere Forscher mit der topologischen Natur derjenigen Abbildungen beschäftigt, welche durch n -analytische Funktionen von n -komplexen Veränderlichen vermittelt werden. Zu dieser Frage sollen neue Beiträge geliefert werden, bei denen die Wechselbeziehungen von funktionentheoretischen und geometrischen, insbesondere topologischen Methoden in Erscheinung tritt“

hat leider keinen Bearbeiter gefunden. Die Klasse stellt heute satzungsgemäß eine neue Preisaufgabe mit dem Thema:

„Die Beziehung des Sympatikus zur quergestreiften Muskulatur soll untersucht werden.“

Die Arbeiten sind bis zum 15. Oktober 1933 mit Motto versehen einzureichen. In einem mit gleichem Motto versehenen, verschlossenen Briefumschlage ist der Name des Verfassers beizufügen. Die Verleihung des Preises in Höhe von 1000 RM. erfolgt im Januar 1934 am Gründungstage unserer Gesellschaft.

Mit der Zuerteilung des Preises erwirbt sich die Königsberger Gelehrte Gesellschaft das Recht, die preisgekrönte Arbeit drucken zu lassen.

Die Preisarbeit, welche im Vorjahre die geisteswissenschaftliche Klasse stellte:

„J. G. Hamanns Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhunderts“

ist in gleicher Weise bis zum 15. Oktober 1932 einzureichen. Die eventuelle Verleihung des Preises wird anlässlich dieser Tagung im nächsten Jahre bekanntgegeben werden.

Mitglieder-Verzeichnis

der

Königsberger Gelehrten Gesellschaft im Jahre 1931

Geschäftsführender Sekretär

Professor Dr. phil. Eilh. Alfred Mitscherlich, Tragheimer Kirchenstraße 83

A. Geisteswissenschaftliche Klasse

- Professor Dr. phil. Heinz Heimsoeth, Sekretär vom 1. April 1930 bis 31. Oktober 1931, sodann korrespondierendes Mitglied
Professor Dr. phil. Walther Zieseimer, Sekretär vom 1. September 1931, zuvor Ausschußmitglied
Professor Dr. phil. Oskar Leuze, Ausschußmitglied
Professor Dr. jur. Ottokar Tesar, Ausschußmitglied
Professor Dr. phil. Bernhard Schweitzer, Ausschußmitglied
Professor Dr. phil. Josef Nadler, Ausschußmitglied, vom 1. Oktober 1931 ab korrespondierendes Mitglied
Professor Dr. phil. Hans Rothfels, vom 1. September 1931 Ausschußmitglied
Professor Dr. theol. et Dr. phil. Max Löhr, † am 21. September 1931
Professor Dr. phil. Albert Goedeckemeyer
Professor Dr. phil. Friedrich Baethgen
Professor Dr. phil. Wolfgang Krause
Professor Dr. phil. et jur. Hermann Nottarp
Professor Dr. phil. Wilhelm Worringer
Professor Dr. phil. Walter Wreszinski
Professor Dr. rer. pol. Wilhelm Vleugels
Professor Dr. theol. Julius Schniewind
Professor Dr. jur. Ernst von Hippel
Professor Dr. phil. Paul Maas.

B. Naturwissenschaftliche Klasse

- Professor Dr. phil. Eilh. Alfred Mitscherlich, Sekretär
Professor Dr. med. Arthur Birch-Hirschfeld, Ausschußmitglied
Professor Dr. med. Otto Weiß, Ausschußmitglied
Professor Dr. phil. Carl Mez, Ausschußmitglied
Professor Dr. phil. Richard Gans, Ausschußmitglied
Professor Dr. phil. Erich Przybyllok
Professor Dr. phil. Walter Kaufmann
Professor Dr. phil. Kurt Reidemeister
Professor Dr. med. Wilhelm Stoeltzner
Professor Dr. med. Carl Kaiserling
Professor Dr. med. Robert Heiß
Professor Dr. med. Joseph Bürgers
Professor Dr. phil. Gabriel Szegö
Professor Dr. phil. et Dr. med. dent. h. c. Paul Adloff
Professor Dr. phil. Erich Kretschmann
Professor Dr. phil. Fritz Paneth
Professor Dr. phil. Otto Koehler
Professor Dr. med. Arthur Läden
Professor Dr. med. Fritz Eichholtz.

Ehrenmitglied

Verlagsdirektor Hans Moeller-Berlin.

Korrespondierende Mitglieder**A. Aus Wahlen hervorgegangen**

Professor Dr. phil. Hans Lorenz-Danzig, Geh. Regierungsrat, Techn. Hochschule
 Professor Dr. Ivar Heikel-Helsingfors, Universität
 Professor Dr. Paul v. Sokolowski-Watram bei Riga
 Oberbaurat Dr. h. c. Bernhard Schmid-Marienburg, Provinzialkonservator
 Professor James W. Thompson-Chicago, University of Chicago
 Professor Dr. Hans v. Wartenberg-Danzig, Technische Hochschule
 Professor Dr. Alfred Wohl-Danzig, Geh. Regierungsrat, Techn. Hochschule
 Professor Dr. Janis Endzelin-Riga, Universität
 Professor Dr. med. Adolf Wallenberg-Danzig
 Professor Dr. phil. Georg Tischler-Kiel, Universität
 Professor Dr. phil. et Dr. med. h. c. C. Dorno-Davos-Platz
 Professor Dr. phil. P. Lasareff-Moskau
 Professor D. Dr. phil. Konrad Burdach-Berlin, Geh. Regierungsrat
 Professor Dr. Ludwig Bieberbach-Berlin
 Professor Dr. Wilhelm Blaschke-Hamburg.

B. Frühere ordentliche Mitglieder

Professor Dr. Erich Seeberg-Berlin, Universität
 Professor Dr. Rudolf Unger-Göttingen, Universität
 Professor Dr. Georg Kühne-München, Technische Hochschule
 Professor Dr. Walther Schönfeld-Greifswald, Universität
 Professor Dr. Wilhelm Harms-Tübingen, Universität
 Professor Dr. Reinhold Trautmann-Leipzig, Universität
 Professor Dr. jur. et Dr. phil. Fritz Karl Mann-Köln, Universität
 Professor Dr. phil. Konrad Knopp-Tübingen, Universität
 Professor Dr. phil. Wilhelm Eitel-Berlin
 Professor Dr. med. Hugo Selter-Bonn, Universität
 Professor Dr. phil. Richard Hartmann-Göttingen, Universität
 Professor Dr. phil. Johannes Mewaldt-Tübingen, Universität
 Professor Dr. med. Martin Kirschner-Tübingen, Universität
 Professor Dr. phil. Ernst Bickel-Bonn a. Rh., Universität
 Professor Dr. jur. Herbert Kraus-Göttingen, Universität
 Professor Dr. phil. Gerhard Hoffmann-Halle (Saale), Universität
 Professor Dr. theol. et Dr. phil. Erich Klostermann-Halle (Saale), Universität
 Professor Dr. phil. Erich Caspar-Berlin, Universität
 Professor Dr. phil. Hans Meerwein-Marburg, Universität
 Professor Dr. phil. Hans Teschemacher-Tübingen, Universität
 Professor Dr. phil. Wolfgang Schadewaldt-Freiburg, Universität
 Professor Dr. phil. Friedrich Ranke-Breslau, Universität
 Professor Dr. phil. Richard Harder-Kiel, Universität
 Professor Dr. phil. Hans Heinrich Schaefer-Leipzig, Universität
 Professor Dr. phil. Heinz Heimsoeth-Köln, Universität
 Professor Dr. phil. Josef Nadler-Wien, Universität.

Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft

Geisteswissenschaftliche Klasse

Sechstes Jahr 1929

	Preis
1. Heft: Über das Problem des Protestantismus. Vortrag, gehalten am 13. Januar 1929 anlässlich des Gründungstages. Von Erich Seeberg	M. 1.80
2. Heft: Die Mennoniten in den Marienburger Werdern. Eine kirchenrechtliche Untersuchung. Von Hermann Nottarp	„ 7.—
3. Heft: Über Ciceros Somnium Scipionis. Von Richard Harder	„ 3.—
4. Heft: Antiken in ostpreußischem Privatbesitz. Von Bernhard Schweitzer	„ 12.—
5. Heft: Iranische Beiträge I. Von Hans Heinrich Schaefer	„ 8.—

Siebentes Jahr 1930

	Preis
1. Heft: Die Kenning als typische Stillfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache. Von W. Krause	M. 3.40
2. Heft: Römisches Recht bei Tertullian und Cyprian. Eine Studie zur frühen Kirchenrechtsgeschichte. Von A. Beck	„ 12.—
3. Heft: Das Asylwesen im Alten Testament. Von M. Löhr †	„ 4.40
4. Heft: Reich, Staat und Nation im deutsch-baltischen Denken. Vortrag bei der öffentlichen Sitzung der Gelehrten Gesellschaft zu Königsberg am 12. Januar 1930. Von H. Rothfels	„ 2.40
5. Heft: Die Lösungen des wirtschaftlichen Zurechnungsproblems bei Böhm-Bawerk und Wieser. Von W. Vleugels	„ 3.40
6. Heft: Die Hamannausgabe. Vermächtnis - Bemühungen - Vollzug. Von J. Nadler	„ 16.—

Achtes Jahr 1931

	Preis
1. Heft: Über den Einfluß der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des Kontinents. Von Wilhelm Worringer	M. 5.—
2. Heft: Das Freiheitsproblem. Von Albert Goedeckemeyer	„ 1.80
3. Heft: Hamann, Kant, Goethe. Vortrag, gehalten am 11. Januar 1931 in öffentlicher Sitzung der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Von Josef Nadler	„ 1.50

Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale)

Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft

Naturwissenschaftliche Klasse

Sechstes Jahr 1929

	Preis
1. Heft: Versuch einer Stammesgeschichte des Pitzreiches. Von Carl Mez	M. 5.—
2. Heft: Zur Theorie des Ferromagnetismus. I. Die Magnetisierungskurven. Von Richard Gans	„ 5.—
3. Heft: Studien zum Erklärungsproblem. Von Joseph Bürgers	„ 2.40
4. Heft: Beiträge zur Kenntnis der ostpreussischen Dünen. Von Ernst Tomuschat und Hermann Ziegenspeck	„ 11.—
5. Heft: Atom und Welle. Vortrag, gehalten am 7. Juli 1929 in öffentlicher Sitzung der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Von Erich Kretschmann	„ 1.60
6. Heft: Zur Axiomatik der zweigliedrigen Gruppen. Von Wilhelm Schernus	„ 3.60
7. Heft: Zur Ausschaltung eines systematischen Fehlers bei Feldversuchen. Von Eilh. Alfred Mitscherlich	„ 2.40
8. Heft: Dr. Filchners geographische Ortsbestimmungen und Höhenmessungen in Zentralasien. Von E. Przybyllok und K. Walter	„ 1.50

Siebentes Jahr 1930

	Preis
1. Heft: Zur Systematik der Naevi. Von C. Kaiserling	M. 1.50
2. Heft: Die Rolle des Kerns bei Verdauung, Sekretion, und Reizbewegung der Drosera rotundifolia. Von K. Konopka	„ 10.—
3. Heft: Die Intensitätsänderungen der kosmischen Ultrastrahlung im Meeres- niveau. Von E. G. Steinke	„ 8.—
4. Heft: Goethes Farbenlehre. Vortrag bei der öffentlichen Sitzung der Ge- lehrten Gesellschaft zu Königsberg am 6. Juli 1930. Von O. Weiß	„ 1.60
5. Heft: Sind wir an der Grenze der Mehrmöglichkeit angelangt? Ein Bei- trag zur Theorie der Molekularbewegung von Meßinstrumenten. Von R. Gans	„ 2.80
6. Heft: Demographie Ostpreußens. Von J. Bürgers und F. Schmidt	„ 8.—

Achstes Jahr 1931

	Preis
1. Heft: Über den Wertevorrat einer analytischen Funktion. Von Werner Rogosinski	M. 3.20
2. Heft: Zur Theorie des Ferromagnetismus. II. Bemerkungen zur Energetik des Magnetismus. Von Richard Gans	„ 2.80
3. Heft: Untersuchungen über Bedeckungsveränderliche. Von Kurt Walter	„ 4.80
4. Heft: Über die erkenntnistheoretische Stellung des chemischen Element- begriffs. Vortrag, gehalten am 12. Juli 1931 in öffentlicher Sitzung der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Von Friß Paneth	„ 2.—
5. Heft: Die Phylogenie der Algophyten. Versuch einer morphologischen Begründung des natürlichen Systems der Algen. Von Friß Steinecke	„ 18.—
6. Heft: Über den Ursprung des Menschen im Lichte der Gebißforschung. Von Paul Adloff	„ 2.—

Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale)