



# Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



538





302219225Q







Frauenstandbild aus Herkulaneum  
Dresden, Albertinum

ERBE DER ALTE

I





Frauentafel, 1870  
D. 1000

# DAS ERBE DER ALTEN

I

# DAS ERBE DER ALTEN

SCHRIFTEN ÜBER WESEN UND WIRKUNG DER ANTIKE  
GESAMMELT UND HERAUSGEGEBEN VON  
O. CRUSIUS · O. IMMISCH · TH. ZIELINSKI

---

HEFT I

## HELLENISCHE STIMMUNGEN IN DER BILDHAUEREI VON EINST UND JETZT



VON

GEORG TREU

MIT ZWEIUNDSECHZIG ABBILDUNGEN UND EINER TAFEL

---

DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG  
≈ THEODOR WEICHER ≈ IN LEIPZIG 1910

# HELLENISCHE STIMMUNGEN IN DER BILDHAUEREI VON EINST UND JETZT

VON  
GEORG TREU

MIT ZWEIUNDSECHZIG ABBILDUNGEN UND EINER TAFEL

1. UND 2. AUFLAGE



---

DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG  
THEODOR WEICHER  IN LEIPZIG 1910

---

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

---

RICHARD SCHÖNE

IN DANKBARER TREUE

ZUGEEIGNET





Die vorliegende Schrift ist aus einem Vortrag entstanden, der im Juni 1909 vor der Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar gehalten wurde. Das wesentliche seines Inhalts gibt der Abdruck im XXXI. Bande des Goethe-Jahrbuchs. Auf Wunsch der Herausgeber und des Verlegers erscheint der Vortrag hier in erweiterter Gestalt. Dabei habe ich ihm die freiere und anspruchslosere Weise der mündlichen, an einen größeren Kreis gerichteten Rede wahren wollen, schon um die Forderung der Vollständigkeit abzuwehren. Nur wenige bezeichnende Erscheinungen sollten hervorgehoben werden, und zwar solche, die auf die deutsche Bildhauerei entscheidenden Einfluß geübt. Es ist daher so manches fortgeblieben, das man sonst mit Recht vermissen würde. Anderes wird man der gegen klassizistische Einseitigkeiten gerichteten Absicht des Redners zugute halten. Weitere Leserkreise mögen für diese Mängel einigen Ersatz in den zahlreichen Abbildungen finden, für die ich den Künstlern, Verlegern und vor allem dem opferwilligen Verlage dieser Schrift Dank schulde. Daß diese Abbildungen zumeist als Beispiel und Gegenbeispiel einander gegenübergestellt wurden, entspricht nicht nur neuem, nützlichem Brauche, sondern auch alter Lehrübung im Dresdner Albertinum, dessen Einrichtungen es ermöglichen, die beweglich aufgestellten Abgüsse jederzeit in mannigfaltigster Weise zu Vergleichen zusammenzurücken — zur Minderung der Worte und Förderung der Augen.

Weißer Hirsch  
bei Dresden

G. T.





# Inhalt.



Winckelmann und die Hellenen . . . . .	Seite	1
Mittelalter . . . . .	"	5
Die Renaissance und Michelangelo . . . . .	"	6
Dürer . . . . .	"	10
Vischer . . . . .	"	12
Bernini und Winckelmann . . . . .	"	15
Thorwaldsen . . . . .	"	20
Goethe und Schadow . . . . .	"	23
Rauch und Rietschel . . . . .	"	30
Reinhold Begas . . . . .	"	32
Stein und Erz . . . . .	"	33
Hildebrand . . . . .	"	35
Meunier . . . . .	"	37
Klinger . . . . .	"	40
Rodin . . . . .	"	42
Zusammenfassung . . . . .	"	42
Schluß . . . . .	"	49
Verzeichniss der Abbildungen . . . . .	"	51





**U**ber hundertundfünfzig Jahre sind dahingegangen, seit Winckelmann seine Romfahrt antrat, mehr als hundertundzwanzig, seit Goethe seinen Wegen folgte. Tausende sind seitdem auf ihren Spuren in den Süden gezogen: Künstler, Forscher, Schönheits-sucher. Woher rühren jene Stimmungen? Was ist in den letzten anderthalb Jahrhunderten aus den Strömungen geworden, die jene beiden Großen in den Süden getrieben? Was aus ihrer Sehnsucht nach dem Lande der Griechen? Was hat sie der Kunst an Gewinn und Verlust gebracht?

Diese Frage für die Bildhauerei im besonderen zu stellen liegt nahe. Für sie vor allem sollte ja alles Heil von den Hellenen kommen. Ist es gekommen?

«Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten» — so hatte Winckelmann in die Welt hinausgerufen. Ein berühmt und berüchtigt gewordenes, widerspruchsvolles Wort, das, buchstäblich genommen, eigentlich eine Ungeheuerlichkeit darstellt. Ist denn nicht alle lebendige Kunst von jeher ihre eigenen Wege gegangen? Muß sie es nicht, wenn sie doch ein Spiegel gegenwärtigen Lebens sein und zum Leben sprechen soll? War denn nicht die Bodenwüchsigkeit der Hellenenkunst auch ihre Größe?

Winckelmann selbst hat diesen engen Zusammenhang von Land und Leben und Kunst bei den Griechen in seiner Erstlingsschrift, den «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» treffend aufgezeigt. Es wird immer anziehend bleiben, sich dies mit seinen eigenen Worten zu vergegenwärtigen. Er schrieb sie 1755 in Dresden nieder, noch ehe seine Augen Rom geschaut. Mit der ganzen heißen Sehnsucht seiner Seele entwarf er damals jenes Idealbild von Hellas, das ihm sein ganzes Leben hindurch als Ahnung, Ziel und Antrieb vor der Seele stehen sollte.

«Der gute Geschmack», so beginnt er, «hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden» und «hat sich selten weit von Griechenland entfernt ohne etwas zu verlieren». «Der Einfluß eines sanften

und reinen Himmels wirkte bei der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibesübungen aber gaben dieser Bildung die edle Form». «Die Körper erhielten durch diese Übungen den großen männlichen Contour . . ohne Dunst und überflüssigen Ansatz».

«Nachdem war der ganze Anzug der Griechen so beschaffen, daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang antat. Das Wachstum der schönen Form litt nichts durch die verschiedenen Arten und Teile unserer heutigen pressenden und klemmenden Kleidung.»

«Die Schule der Künstler aber war in den Gymnasien, wo die jungen Leute . . . ganz nackend ihre Leibesübungen trieben.» «Das schönste Nackende der Körper zeigte sich hier in so mannigfaltigen, wehrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Modell nicht zu setzen ist.» Und wenn «die innere Empfindung den Charakter der Wahrheit» bilde, so könne die «ungerührte und gleichgültige Seele des Modells» Empfindung und Leidenschaft vollends nicht ausdrücken.

Eine Wirkung hellenischen Himmels sei ferner jene maßvolle Feinheit des Griechengeistes, die «gütige und fröhliche zur Festesfreude geneigte Gemütsart» der Griechen, die «sich der Lust und Freude von Jugend auf weiheten».

Niemand wird in diesem ins Schöne gesehenen Fernbilde dessen Einseitigkeit verkennen. Aber im Grunde versteht doch nur die Liebe. Nur sie vermochte in den Seelen der Mit- und Nachlebenden jene Flamme mitfühlenden Verständnisses und begeisterter Freude zu entfachen, die der Kunst und der Menschheit unendlich mehr geschenkt hat, als die schärfer, aber auch kühler zuschauende Erfahrung und Forschung der Folgezeit.

Zunächst ist klar, daß Land und Luft und Himmel so große Wirkungen allein nicht üben können. Korea und Persien besitzen ungefähr dasselbe Klima wie Griechenland und haben doch weder eine Hellenenkunst hervorgebracht, noch auch griechische Sitten. Man erinnere sich nur jenes ergötzlichen Vorgangs, den Plutarch aus einem Feldzug des Königs Agesilaos von Sparta berichtet. Der König läßt die gefangenen Perser nackt auskleiden und stellt sie so in ihrer weißen verzärtelten Haut seinen sonnengebräunten wettergewohnten Griechen mit dem verächtlichen Worte gegenüber: «das sind die, gegen die ihr zu kämpfen habt!» Die Neugriechen ferner, die doch unter demselben Himmel und derselben Sonne wohnen, holen sich, soweit sie nicht die albanesische Fustanella tragen, ihre Kleidersitten «aus Europa». Und das gegenwärtige Geschlecht tut auch gut daran sich auf diese Weise zu schützen, wie jeder empfindet, der den Schnee auf den Marmorsäulen des Parthenon und den Orangen spartanischer Gärten liegen gesehen hat, oder der es erlebt, wie die wochenlangen tropischen Regengüsse des Winters den Festplatz zu Olympia, der im Sommer ein Glutofen ist, in einen Sumpf verwandeln. Was aber die Leibesübungen anbetrifft, so haben wir in Olympia

an der dortigen Landbevölkerung auch unsere eigentümlichen Erfahrungen gemacht. Als nämlich auf dem Hügel über demselben Tale, das jene weltberühmten Kampfspiele gesehen, eine Turnerei veranstaltet werden sollte, zeigte sich, daß unsere Palikaren nicht einmal auf Bar und Reck hinaufgelangen konnten.

Auch die «Freiheit», die Winkelmann in seiner Geschichte des Werdeganges der griechischen Kunst als deren große Mutter preist, hat die hellenische Bildhauerei nicht allein hervorgebracht. Denn bloße Freiheit könnte ihr nicht zugleich jenes schöne Maß verliehen haben, das ihr Schmuck und ihr Ruhm ist.

In viel höherem Grade ist es vielmehr der eiserne Schicksalszwang großer geschichtlicher Notwendigkeiten gewesen, die im Laufe von Jahrhunderten das Hellenenvolk zu dem schmiedeten, was es in Staat und Sitte, in Leben und Kunst geworden ist. Von welcher Bedeutung dies für die Bildhauerei wurde, das hat für einen weiteren Kreis am knappsten und klarsten Henri Taine in seiner *Philosophie de l'art* dargestellt.

Als die Dorerscharen sich in den Peloponnes vorschoben, war dieser bereits bevölkert und von starkummauerten Burgen aus beherrscht, wie dem goldreichen Myken. Diese Burgen galt es zu brechen, ohne die neueren Kriegsmittel, ganz allein mit der Kraft der Faust und der Schärfe des Schwertes.

Später siedeln in einer offenen, in der Ebene gelegenen Stadt ohne Mauern und Türme 9000 Spartiaten mit den Ihren, inmitten einer Bauernbevölkerung von 30 000 entrechteten Pächtersippen und fast einer Viertelmillion von Heloten, gegen die jeder Hohn und jede Gewalttat, selbst der Massenmord, erlaubt ist. Kein Wunder, daß die geknechtete Bevölkerung jene kleine Minderheit von harten und grausamen Herren am liebsten «roh gefressen» hätte. Wie groß die Erbitterung war, haben die Sklavenaufstände und die Messenierkriege zur Genüge gezeigt. Auch in Friedenszeiten muß daher jeder einzelne Spartiate unter steter Todesdrohung jeden Augenblick bereit sein, sich allein mit der Kraft und Gewandtheit seines Leibes einer zehnfachen Übermacht zu erwehren. Diese furchtbare Gefahr war es, welche in Sparta jung und alt zu jenem ständigen Wachtstuben- und Heerlagerleben nötigte, dessen Härte und Zwang uns selbst in der verherrlichenden Darstellung von Xenophons Staat der Lakedämonier noch unerträglich erscheint.

Wohl konnte ein Aristoteles den Spartiaten ihre Einseitigkeit auch vom griechischen Standpunkte aus vorhalten: sie verstanden nur Krieg zu führen, aber nicht zu herrschen und der Muße zu gebrauchen. Die hervorragendsten unter den übrigen Hellenenstaaten verstanden sich freilich besser auf den freien Genuß der Muße und haben daher auch eine Kunst hervorgebracht, die den Spartiaten fehlt. Aber auch für sie blieb das dorische Vorbild in Sitte und Lebensordnung wirksam. Denn sie lebten ebenfalls in steter Bedrohung, insbesondere durch die Nachbarstädte. Diese Gefahr konnte für

den Unterliegenden eine furchtbare werden: Hinmetzelung der Männer und Abführung der Frauen und Kinder in die Sklaverei.

Soviel zu Winkelmanns Wort von der «gütigen und fröhlichen Gemütsart» der Griechen und der Lust und Freude, der sie sich von Jugend auf geweiht haben sollten. Vielmehr waren es jene harten Nötigungen, welche die Hellenen zwangen ihr Leben in den Ringschulen und im Felde zuzubringen, den starken und gewandten, selbstbeherrschenden und kühnen Menschen von Staats- und Gesellschaftswegen zu züchten, viele Jahrhunderte bevor Künstleraugen die Schönheit des Menschenleibes begriffen, bevor ihre Hände sie darzustellen lernten. Die Kunst ist eben überall im Leben nicht Wurzel sondern Blüte.

Wie diese hohe Wertung körperlicher Kraft bei den Griechen gelegentlich alles Maß überschreiten konnte, daran mögen folgende Geschichtchen erinnern.

Der Olympiasieger Timanthes war gewohnt, zur Übung seiner Kraft einen großen Bogen zu spannen. Als er, durch eine Reise aus der Übung gekommen, ihn nicht mehr spannen konnte, soll er sich lebendig in den Scheiterhaufen gestürzt haben. Allerdings bezeichnet dies auch schon der antike Berichterstatter, Pausanias, als «Wahnsinn». Aber auch Auswüchse wachsen doch nur auf vorbereitetem Boden.

Diagoras von Rhodos, selbst ein Olympionike, erlebt es, daß zwei seiner Söhne an demselben Tage in Olympia als Sieger gekrönt werden. Als die Söhne den Vater durch die jubelnde Menge tragen, ruft ihm ein Lakonier zu: Stirb Diagoras, denn du kannst doch nicht in den Himmel steigen, d. h. ein Gott werden wollen. Ein späterer Schriftsteller läßt ihn gar in der Erregung dieses Glückes sterben. Und dies alles, weil seine Söhne die stärksten Fäuste oder die flinksten Beine unter den versammelten Hellenen hatten.

Eine ähnliche Überschätzung des körperlichen Lebens müßte in unseren staatlichen und gesellschaftlichen Zuständen mit so manchem anderen wiederkehren, an dessen Überwindung unsere Zeit ihre beste Kraft setzt, wenn die Träume von einer lebendigen, vollen Wiederkehr der Hellenenkunst Wirklichkeit werden sollten. Ich fürchte, der Preis wäre für uns zu hoch. Auch die Hellenen haben kein volles Glück für ihn eingetauscht. Selbst für den Herrenstand der Freien unter ihnen wird der Ausspruch Boeckhs gelten, daß die Griechen weniger glücklich gewesen seien als die meisten denken. Die Bilanz, die Jakob Burckhardt in seiner Griechischen Kulturgeschichte für diese Seite des hellenischen Lebens aufgestellt hat, ist lehrreich genug. Daher denn auch in der Spätzeit des Altertums jener allgemeine Zug aus den Nöten des Lebens zu den Weihen und Geheimdiensten der Fremdgötter, die Rettung vor Leid und Schuld und Jenseitsangst verhiessen.

Die Erfüllung aller dieser Sehnsucht brachte die größte Gestalt, die je über diese Erde geschritten. Sie führte für die Welt eine neue Zeit herauf mit höheren Zielen, mit einer neuen Wertung der Einzelseele und ihres

inneren Lebens. Diese Wendung werden die Geschlechter der Menschen nie vergessen. Die Gestalt des «Menschensohnes», die auch «auf die Künstler mehr Anziehung geübt als alle Götter des Altertums zusammengenommen», wird für immer zwischen uns und einer völligen Wiederbringung der Antike stehen.

Das neue Lebensgefühl der Christenheit schuf sich erst spät eine neue Kunst. Das frühchristliche Gemeindeleben, das, nach einem schönen Wort Julius Langes, «im Verborgenen wie eine klare milde Lampe brannte, während das Leben im Tageslicht sich verwirrt und verdunkelt», spielte in seiner armen und bescheidenen Katakombenkunst noch mit den anmutigen Symbolen des Altertums, indem sie ihnen heilig tiefen Sinn unterlegte. Auch die siegende Kirche konnte ihre Macht noch immer mit den erstarrten Bildformen der Antike in würdig ernster Pracht schmücken. Die alte Welt mußte erst völlig in verheerenden Völkerkämpfen untergehen, ehe nach einem Jahrtausend wieder leidlicher Frieden und Wohlstand einkehrten. Erst dann rang sich der christliche Gedanke in jenen mächtigen Kathedralen des Mittelalters zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen durch. Hier spricht Weltabkehr und Andacht im farbigen Dämmerlicht ragender Gewölbe, die Himmelsehnsucht aus tausend emporschießenden Spitzen und Türmen.

Man halte im Geiste neben jene Riesendome nur den bescheidenen griechischen Tempel mit seiner ruhigen, erdgegründeten Harmonie, um den völligen Wechsel der Lebensstimmung im Bild zu schauen. Unsere Zeit hätte daneben etwa ihren Eiffelturm als Wahrzeichen zu stellen. Denn, im Ernst, was haben wir wohl aufzuweisen, das sich an Eigenart und Einklang, an überreicher Schöpferkraft, an Volkstümllichkeit der Kunstwirkung mit jenen mittelalterlichen Domen nur im Entfernten messen könnte. Diese mächtigen Kathedralen mit ihrem Schmuck gaben nicht nur für wenige Auserwählte Kunst um der Kunst willen; sie waren zugleich der Ausdruck eines Glaubens, ein Ruf zu höherem Leben, auch für die Massen.

Jetzt war etwas entstanden, das der hellenischen Kunst als Gesamterscheinung ebenbürtig bleibt.

Für die Bildhauerei im besonderen jedoch waren die Bedingungen hier nicht ebenso günstig, wie für die Baukunst. Das Bildwerk ist an den gotischen Domen so völlig an den Bau gebunden, daß die Gestalten nur um der Pfeiler und Bogenleibungen, um der Nischen und Fialen wegen da zu sein scheinen. Sie geben ihre «Selbständigkeit» auch in dem Sinne auf, daß Pfeiler und Nische ersetzen müssen, was ihnen an Festigkeit des Standes, an Gleichgewicht in Haltung und Bewegung fehlt. Auch war die Massenhaftigkeit des Bildschmuckes, seine Anbringung in Höhen, die dem Auge oft kaum erreichbar sind, einer feineren Durchbildung nicht förderlich. Vor allem aber war die Kenntnis von Wuchs und Bau des Menschenleibes



verloren gegangen, nachdem seine unverhüllte Darstellung Jahrhunderte hindurch geächtet gewesen. Damit war eine feste Grundlage für die Bildhauerei zerstört, ohne die sich auch das Geistige nicht in völliger Freiheit und Vollendung geben ließ.

Zuerst unter den leichteren, natürlicheren und freieren Daseinsbedingungen des Südens geschah es, daß in Italien mit vollerer Lebens- und Weltfreude Verhältnisse in Staat und Gesellschaft wiederkamen, die vieles mit dem Altertum gemein hatten. Einerseits zwang der Kampf der Staaten und der Einzelnen um Macht und persönliche Geltung in seiner Leidenschaft und Grausamkeit einen jeden zu äußerster Steigerung seiner Wehrhaftigkeit durch fortgesetzte Leibesübung. Andererseits gab es wieder Zwischenzeiten gesicherten Friedens und steigenden Wohlstandes, die mit Festeslust und verfeinerter Lebensweise, mit Sinnengenuss und weltlicher Kunst auch die Freude des Menschen an seiner eigenen Gestalt aufs neue weckten.

Daß die Künstler dieser Zeit die Wiederentdeckung des Menschenleibes aus eigener Kraft durch rastlose Arbeit vor dem nackten Modell und durch anatomische Zergliederung künstlerisch und wissenschaftlich völlig neu in Angriff nahmen, ist ihre Ehre und ihr Ruhm. Einzelne Anleihen bei den noch überall im Lande verstreuten Überresten der eigenen großen Vergangenheit, die zu den Augen der Italiener ganz anders volksverwandt und wesensvertraut sprachen, als zu den nordischen Barbaren, ändern dabei zunächst wenig. Nicolò Pisanos ruhig stolze und würdige, antiken Sarkophagen und Reliefs entlehnte Gestalten, verschwinden wieder, fast ohne Nachfolge zu wecken. So blieb denn den Bildwerken der Frührenaissance der ganze holde und herbe Reiz halb zaghafter, halb wagemutiger Entdeckerfreude. Erst um die Wende des 15. Jahrhunderts, als die Zeit reif war für die Vollendung, als ihr Michelangelo die Erfüllung ihrer Sehnsucht brachte, da war es doch wieder die aus langer Vergessenheit schönheitskündend auftauchende Kunst der Alten, die ihm dabei half.

Dafür haben wir das Zeugnis des Meisters selbst, das Carl Justis «Neue Beiträge» zu Michelangelo wieder gebührend hervorgehoben haben. Gegenüber Vasaris Bericht von Michelangelos Lehrgang bei Verrocchio und Bertoldo hatte der Alte seinem Condivi im beleidigten Stolz künstlerischer Selbstherrlichkeit erklärt, seine einzige Schule sei Cosimos und Lorenzos de Medici Antikensammlung in den Laubgängen von San Marco gewesen. Als er diese Werke geschaut und ihre Schönheit gekostet, sei er fürder nirgend anders wohin gegangen, sondern habe hier, als in der besten Schule solcher Fähigkeit, den ganzen Tag verweilt. Gewiß ein, bei aller leidenschaftlichen Einseitigkeit, vollgültiges Zeugnis dafür, daß es in der Tat die Antike war, welche die entscheidende Wendung in Michelangelos Anschauung von den Mitteln und Zielen der Bildhauerei herbeigeführt hat.

Was von Marmorwerken im Garten von San Marco stand, wissen wir nicht mehr; nicht, wieviel der Zerstörung und Plünderung entronnen und wieviel davon etwa in die späteren großherzoglichen Sammlungen übergegangen ist. Nur einige geschnittene Steine, die Lorenzo einst dem Knaben deutete, lassen sich noch im Neapler Museum sicher nachweisen. Da wir also nicht genauer davon unterrichtet sind, was von Antiken in Florenz auf den noch jugendlichen Michelangelo gewirkt haben könnte, so ziehen wir vor, ohne Rücksicht hierauf, ganz im allgemeinen, an einer Gegenüberstellung von Polyklets Speerträger und Michelangelos gefesselter Jünglingsgestalt im Louvre uns vor Augen zu halten, was Michelangelo und die ganze Folgezeit von den Alten lernen konnten und worin sich seine Kunst von der ihren unterscheidet (S. 8–9 Abb. 1–2).

Der «Doryphoros», den unsere Abbildung im Gipsabguß nach einer Marmorkopie der Florentiner Sammlung wiedergibt, war das wenig überlebensgroße Erzbild eines Siegers im Lanzenwurf; daher schultert er den, bei jener Übung gebräuchlichen kurzen Speer. Es ist ein Jüngling «tüchtig zu Krieg und Kampfspiel». Das eben war es, was das ganze Altertum an ihm liebte, was zu höchster Bewunderung hinriß: die Breite und Pracht von Brust und Schultern, die wuchtigen Arme und Schenkel; dieses wundervolle, wenn auch etwas schwere Ebenmaß der Glieder; die Festigkeit des Standes und der vollendete Zusammenschluß der Umriss in dem schönen Rhythmus jenes gleichgewogenen Schreitens, dessen erste Darstellung Polyklets Ruhm war. Höchste Kunst steht hier mit der schlichten Selbstverständlichkeit eines Naturgebildes vor uns. Auch das Haupt mit dem kräftigen Schädel und dem ruhigen Antlitz, in dem die Seele noch nicht erwacht scheint, hilft zu dem Eindruck eines vollendeten Gattungswesens in jenem Gleichmaß von Schönheit und Tüchtigkeit, die das Ziel hellenischen Lebens war. Diese Gestalt hatte in der Blütezeit des strengen und großen Stiles alle Züge der Athleten-Darstellung zu einem Musterbilde gesammelt. Noch hundert Jahre später nannte Lysipp den Doryphoros seinen Lehrer. Mittelbare Nachwirkungen strahlten auf die ganze Folgezeit der antiken Kunst aus. Selbst in der Ringschule von Pompeji stand er noch als Vorbild der Jugend.

Die Überlegenheit einer solchen, in jahrhundertlanger Übung unter nie wiederkehrender Gunst des Lebens und Schaffens errungene, typische Formenvollendung war es, die Michelangelo als einer der ersten, als «geborener Bildhauer», in den Marmorwerken der Alten wieder sah. Diese Erkenntnis war es, die seine Kunst befreite von der tüchtigen, aber ganz modellmäßigen Formenwelt, den eckigen Umrissen und Bewegungen, in denen die Arbeiten seiner Vorgänger noch befangen geblieben waren.

Als Michelangelo nach Rom kommt, da, auf der Höhe seines Schaffens, sind es vor allem die Meisterwerke aus der Spätzeit der griechischen Kunst mit ihrem gesteigerten Innenleben, die ihm, um mit Justi zu reden, «die Sprache seiner Ahnungen boten»: der Laokoon, der Menelaos-Pasquino, der

Heraklesrumpf des Apollonios, die bewegt hoheitsvolle Frauengestalt der sogen. Amazone Cesi, Reste der kleinen attalischen Galliergruppen und anderes mehr.

Was daneben als Einzelanregung aus den Antiken, die Michelangelo zu sehen bekam, in seinen Werken Aufnahme und Verarbeitung gefunden hat, überblickt man jetzt in einer lehrreichen Abhandlung, die Alois Grünwald für das Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen von 1908 geschrieben hat. Wir aber müssen uns hier damit begnügen, Wirkung und Umbildung solcher Eindrücke zu Neuschöpfungen an Michelangelos «sterbenden Sklaven» im Louvre darzulegen (S. 9 Abb. 2).

Als der Künstler von Papst Julius II. den Auftrag für ein gewaltiges Freigrab erhielt, das der neu zu errichtende Petersdom aufnehmen sollte, entwarf er für dessen mächtigen Unterbau eine Reihe gefesselter Männergestalten. Sie sollten, wie wir dem Berichte Condivi, seines Vertrauten, doch wohl glauben müssen, die freien Künste darstellen, jede mit ihrem Abzeichen. Denn ein solches Abzeichen ist, wie Springer und Thode gesehen haben, dem Jüngling wirklich in Gestalt eines Affen beigegeben, der allerdings nur erst angelegt war und sich daher lediglich im Marmor oder Abguß erkennen läßt. Diese Beigabe mochte auf die Malerei als «Affen der Natur» hinweisen. Die Fesselung aber sollte, nach Condivi, bedeuten, «daß mit Papst Julius alle Tugenden Gefangene des Todes» seien. Diesen gequält wunderlichen Gedanken nahm der Meister zum Anlaß, die Stimmungen seiner einsam verdüsterten, aus Menschenhaß und Liebesglut nach Erlösung ringenden Seele in Schaffen und Schönheit auszuströmen.

Wenden wir von hier den Blick zu Polyklets Speerträger zurück (Abb. 1, oben), so haben wir zunächst die Ungerechtigkeit des Vergleiches abzuwehren, die darin liegt, daß hier die handwerksmäßige Übersetzung eines Erzbildes in Marmor der eigenhändigen Arbeit eines Meisters gegenübergestellt wird, die in jedem Muskel von schwellendem Lebensgefühl durchströmt ist. Aber abgesehen davon: sind die Formen des Doryphoros nicht doch die ausgeglicheneren? Das macht das Vorbild des Lebens und der Ringschule. Die Zergliederungskunst mußte sie für Michelangelo teilweise ersetzen. Was er auf diesem Wege fand, mußte Knochen für Knochen, Gelenk für Gelenk, Muskel für Muskel bei seiner Wiedererweckung zum Leben eine Umformung in der Seele des Künstlers



1. Polyklet, Speerträger  
Florenz, Uffizj  
nach dem  
Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 7)



2. Michelangelo  
Gefesselter Jüngling  
Paris, Louvre

nach dem  
Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 8)

durchmachen. Was dieser der neuerstandenen Gestalt aus seiner gewaltigen Eigenart lieb, konnte doch niemals die Einheitlichkeit und Vollendung des typischen Naturgebildes erreichen, das die Alten aus dem Leben heraus gaben.

Man hat ferner darüber gestritten, ob in Michelangelos Jüngling Schlaf oder Tod dargestellt sei. Justi findet dies Schwanken zum Teil darin begründet, daß der Künstler seine stehende Gestalt anscheinend nach einem liegenden Modell arbeitete. Ein neuerlicher Hinweis Grünwalds auf die Ähnlichkeit mit dem sterbend daliegenden Niobiden bestätigt dies. Eine der Wiederholungen dieses Typus, der erst durch die spätere Auffindung der Niobegruppe berühmt wurde, mochte Michelangelo zu Gesicht gekommen sein. Er gibt eine ganz ähnliche Bewegung der Glieder, nur im Gegensinne. Auf ein solches Schweben zwischen Stehen und Liegen wäre kein griechischer Künstler verfallen. Wie fest auf der Erde steht nicht der Speerträger.

Dennoch danken wir Michelangelo die Kühnheit, in der er seinen Sterbenden aufrichtete.

Welch ein unvergleichliches Gebilde ist auf diesem Wege in der rührenden Gestalt entstanden, deren Gliederpracht hier in den Tod hinüberschlummert. Schon knickt das Knie kraftlos, die Bande aber halten den Rumpf noch aufrecht, die Rechte sucht sie mit ermattender Gebärde abzustreifen, während das schöne Haupt mit geschlossenen Lidern in Traum und Vergessen zurücksinkt. Es ist die Klage um den Tod der Jugendschöne. Sie erschien dem Künstler wie ein Gottesstrahl, der in dieser Welt des Dunkels und der Schmerzen verglimmt. Wie ganz anders greift doch dieses Traumbild an den Grenzen der Unendlichkeit uns ans Herz, als alles gesunde Lebensgefühl der Antike, deren Kunst jene Grenzgebiete scheu mied. Welche Seelentiefen enthüllt sie uns. Vor allem — wieviel mehr ist dies Seele von unserer Seele!

Eine solche selbstherrliche Umschaffung von Erinnerungsbildern aus dem Altertum ist seither nicht wieder erlebt worden. Mit- und Nachwelt riß des Meisters Schaffen zunächst weit über den Bannkreis der Antike hinaus zu einer Nachahmung seiner eigenen Schöpfungen. Es ist bekannt, wie das Bestreben, das zum Allgemenstil zu erheben, was bei Michelangelo persönlichstes Erlebnis der Einbildungskraft und des Schaffens war, der Kunst zum Verhängnis wurde, weit über die Grenzen Italiens hinaus.

Der Norden hatte bisher sein künstlerisches Eigenleben geführt. Um die Wende des 15. Jahrhunderts wird nun auch er von der neuen, durch die Antike beeinflussten Geschmacksbewegung in Italien fortgerissen.

«Man nennt Dürer gern den deutschesten der deutschen Künstler», schreibt Wölfflin in dem Vorwort seines Dürerbuches, «und gefällt sich in der Vorstellung, wie er zu Nürnberg gesessen habe in seinem Hause am Tiergärtnerort, geruhsam vor sich hinarbeitend nach der Väter Weise, mit recht innigem Behagen an der heimatischen Erde und überzeugt, daß die Kunst nur herzlich und wahr sein müsse, die äußere Schönheit aber gleichgültig sei. Die Romantiker haben diese Vorstellung aufgebracht. Sie ist falsch. Wenn irgend einer sehnsüchtig über die Grenzen des Landes hinaussah nach einer fremden großen Schönheit, so ist es Dürer gewesen . . . Es war nicht Zufall oder Laune, daß Dürer nach Italien ging: er ging, weil er dort fand, was er brauchte.»

Zweimal in etwas mehr als einem Jahrzehnt (1495 und 1506) scheint er den Weg nach Venedig gesucht zu haben. Von den Wirkungen der ersten italienischen Reise hat Wölfflin durch die Gegenüberstellung von Dürers Sebastianstich mit demselben Heiligen aus einem Bilde Cima da Coniglianos eine Anschauung zu geben gesucht (Abb. 3 und 4). Schon in jener Frühzeit entlehnt der Deutsche dem Italiener die ruhig-lässige Standweise mit dem ausgesprochenen Gegensatz von Spiel- und Standbein, die Geschlossenheit der ganzen Gestalt. Aber er gibt sie noch ganz im nordischen Geschmack, unruhiger in Bewegung und Umriß, mit hinauspießenden Pfeilschäften, mageren Gliedern und spitzen Gelenken, knorriger Innenzeichnung des Rumpfes und einem großen Kopf von jener eindrucksvollen Häßlichkeit, wie sie in seinen apokalyptischen Bildern wiederkehrt. Das also entsprach damals Dürers Vorstellung von den Formen des menschlichen Körpers.

Wenige Jahre später aber erscheinen bei ihm plötzlich ganz neue Ge-



3. Dürer, S. Sebastian  
Aus Wölfflin, Kunst Albrecht Dürers  
München, Bruckmann  
(S. 10)



4. Cima da Conegliano S. Sebastian  
(Ausschnitt)

Aus Wölfflin, Kunst Albr. Dürers  
München, Bruckmann  
(S. 10)

stalten. In einer Londoner Vorzeichnung zu einem Kupferstich taucht, wie zuerst Lehrs gesehen hat, gleichsam aus weiter Ferne, das Bild des Belvederischen Apollon auf (S. 12 Abb. 5). Es mag Dürer durch Zeichnungen jenes aus Venedig gebürtigen Jacopo de' Barbari vermittelt worden sein, jenes «Jakob Wald», den Dürer im Besitz der Geheimnisse von den antiken Schönheitsverhältnissen der menschlichen Gestalt glaubte. Er habe sie ihm nur nicht «klärlich anzeigen» wollen, meint Dürer, obgleich er dies damals lieber gesehen hätte, «dann ein neu Königreich». Welches aber auch die Trübungen gewesen sein mögen, durch die Dürer den Gott erblickte: das antike Urbild bleibt unverkennbar (vergl. Abb. 8 auf S. 15). Schon der Gegenstand ist derselbe, wie der Name im Sonnenbild lehrt, der hier, da es sich um eine Vorzeichnung für den Kupferstich handelt, in der Umkehrung erscheint. In der Gestalt selbst aber erinnert nicht nur die schwebende Art des Schreitens, die Bewegung der Arme und die scharfe Seitenwendung des Hauptes an das vatikanische Götterbild, sondern auch die überschlanken Verhältnisse der Beine und die Kleinheit des Kopfes. Dazu kommt eine bei Dürer auffällige Marmorglätte der Formen. Ein Vergleich mit dem fleischigen Rücken der nach dem Leben hinzugefügten Diana läßt dies nur um so stärker empfinden.

Der neue Kanon wirkt sogar bis in Dürers berühmten Adam- und Evastich hinein (S. 13 Abb. 6).

Auch dem Leib der Eva mag die Erinnerung an einen, dem Künstler ebenfalls durch Zeichnungen überlieferten Venustorso zugrunde liegen. Bei dem Adam aber schimmert das Apollovorbild in der Bewegung noch deutlich durch. Auf der Rückseite einer Vorzeichnung erhaltene Leit- und Maßlinien beweisen auch, daß es sich für Dürer hier um die Darstellung mustergültiger Verhältnisse in Maßen und Bewegung handelte. Die Einzelformen dagegen sind, wenn auch noch nicht in ganz ausgeglichener Weise, in Dürerische Eigenart umgeschaffen.

Noch mehr. Die ganze gewaltige Arbeit, die Dürer während fast dreier Jahrzehnte, den letzten seines mühereichen Lebens, auf die Proportionslehre des Menschenleibes wandte, galt im Grunde jener, für ihn auf anderem Wege unerreichbaren Schönheit, die er mit den Werken der alten Künstler unter den Trümmern Roms begraben glaubt. Diese nimmt er sich vor «in das Lob Gottes zu wenden».

In Dürers Kunst trugen diese fremden Einwirkungen zunächst Zwiespalt und Verwirrung hinein. Seinen «konstruierten» Gestalten und Köpfen haftet etwas verstandesmäßig Erklügeltes an, das erkältend wirkt, selbst in seinem berühmten Adam- und Eva-Blatt. Aber seine Künstlerkraft war doch eine zu mächtige, um nicht auch dies Fremde in eigene Art zu wandeln. Im letzten Ausgang sind es, darin gipfelt auch Wölfflins Darstellung, doch jene Bestrebungen gewesen, die Dürer aus nordisch wilder Phantastik, aus Befangenheit und Vertiefung in die Welt des kraus Malerischen hinaufgeführt haben, zu der abgeklärten Schlichtheit und Größe, die aus den Gestalten seiner Münchner Apostelbilder so ergreifend zu uns spricht.



5. Dürer, Apoll und Diana  
Zeichnung, London, British Museum  
Aus Wölfflin, Kunst Albrecht Dürers  
München, Bruckmann  
(S. 11)

Wichtiger noch als für die Malerei war das Eindringen italienischer, von der Antike beeinflusster Vorbilder naturgemäß für die deutsche Bildhauerei der Zeit. Dies stellt sich für uns am klarsten in der Entwicklung dar, welche die Werkstatt Peter Vischers und seiner Söhne durchlaufen hat. Das Vorbild des vatikanischen Gottes wirkt auch hier herein (S. 14–15 Abb. 7–8). Wir werden bei dem Vergleich, um gerecht zu sein, nicht vergessen dürfen, daß sich zwischen beide als Vermittler in diesem Falle nachweislich ein Stich des Jacopo de' Barbari einschleibt, dessen weichlich-schwächliche Grazie hier in lebendig schlanke Naturform übertragen ist. Hält man die Gestalt freilich neben das Urbild, so fühlt man die Unausgeglichenheit der Verhältnisse zwischen Rumpf und Gliedern. Aber eine frische Jugendkühnheit spricht doch aus dem deutschen Werke.

Der reichgeschmückte Renaissance-Sockel trägt den Namen Hans Vischers. Dergleichen Zierwerk hatten die Söhne des alten Meisters auf ihren italienischen Reisen eifrig gesammelt. Insbesondere wird von dem jüngeren Peter Vischer



6. Dürer, Adam und Eva  
Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin  
(S. 11)

Holzfigur desselben Apostels aus dem Berliner Kaiser-Friedrichmuseum gegenüber, die für eine Arbeit aus der Richtung des Veit Stoß gilt (S. 16–17 Abb. 9–10). Jedenfalls ein vorzügliches Werk. Die Wiedergabe der mageren, knochig-spitzen Bildniszüge des Antlitzes unter der, trotz korkzieherartigen Lockenbildung, höchst malerisch wirkenden Haarmasse ist bewunderungswürdig. Wie mager eingefallen ist dagegen die Brust unter den hängenden Schultern; wie unsicher schwankend Stand und Haltung. Eine klare Vorstellung vom Bau des Körpers liegt der Gestalt überhaupt nicht zugrunde. Man sehe nur, wie das linke Knie, gleichsam unerwartet, aus der Gewandung empor taucht. Es erscheint wie verschoben gegenüber Bein und Rumpf. Beide werden überdies von tief und willkürlich geführten Faltenzügen teilweise angeschnitten. Das Gewand folgt nicht mehr dem Gesetz der Schwere, sondern geht in Knitterfalten, Bauschen und willkürlich gewundenen Furchen über Rumpf und Glieder hinweg seine eigenen Wege. Zweifellos ist dies Faltenwesen, zumal in Flimmer und Glanz der Vergoldung, von hohem malerischem Reiz, zerstört aber die Einheit der Form. Und doch haben wir hier ein nach

berichtet, daß er seine Lust an den «Historien» und «Poetereien» der Alten gehabt habe. Es ist dieselbe Freude an der neuentdeckten fremden Fabelwelt und dem «antikischen Geschmack», die in dem anmutigen mythologischen Beiwerk am Fußgestell des Sebaldusgrabes so fröhlich und unbefangen ihr Wesen treibt.

Der beste künstlerische Gewinn dieser Bestrebungen liegt jedoch in der raumklaren Vortragsweise der Flachbilder mit den Wundern St. Sebaldus und, vor allem, in den edelschlichten Apostelgestalten, welche die Pfeiler des Sebaldusschreins schmücken.

Wir stellen Vischers Johannes eine lebensgroße



dieser Richtung ziemlich gemäßigtes Werk vor uns.

Der Reliefstil der Zeit vollends verwildert unter dem Einfluß dieser Hohlmeißel- und Schnitzmesserkunst gänzlich. In Altarschreinen und auf Grabmälern bewegt sich eine gedrängte Menge geschnitzter, bemalter und vergoldeter Gestalten vor tiefen landschaftlichen Hintergründen. Im einzelnen wird eine Fülle von Lebensbeobachtung, Charakter und Reiz ausgestreut, aber dabei das Viele und Bunte bis zur Verwirrung gesucht. Auf diesem Wege war nicht mehr weiter zu kommen. Hier gab es für eine Bildhauerkunst größeren Stiles nur noch eine Rettung in Schlichtheit und Stille.

Sehen wir dagegen den Johannes vom Sebaldusgrab (S. 17 Abb. 10). Der malerische Reiz der lebensgroßen Holzfigur fehlt dem kleinen Erzbildchen naturgemäß. Aber wie wohltuend ruhig steht dieser Johannes da. In großen, von einfachen und klaren Faltenzügen unterbrochenen Flächen legt sich das Gewand über den wohlgebauten Körper. Welch schöner, stiller Linienzug umschreibt die ganze Gestalt, die segnende Gebärde des rechten Armes und den Aufblick des Hauptes mit den fließenden Locken. Die Gesichtszüge haben zwar an persönlichem Leben eingebüßt. Ist aber nicht doch auch in ihnen sowohl wie in dem ganzen Rhythmus der Gestalt das Seelische des Vorgangs, die Unschädlichmachung des Giftbechers durch starkes Gebet und Weihung, viel ergreifender zum Ausdruck gekommen, als in der zaghaften, rituell gebundenen Haltung der Holzfigur?

Auch die übrigen Apostelgestalten erscheinen in Stand und Bewegung wie freigesprochen. Sie hängen nicht mehr an den Pfeilern, sie drücken und winden sich nicht mehr in engen Nischen; sie sind herausgehoben aus dem Gedränge der Überfülle, befreit von dem ausschließlichen Dienst am Bau; sie sind «selbständig» geworden. Von nordischer Eigenart und persönlichem Leben haben sie eingebüßt; dafür sind es aber freiere und schönere Menschen geworden, auf denen zugleich die Weihe der Andacht als Erbe einer frommen Zeit ruht.

Wie gerne würde man sie als die Erstlinge einer neuen Kunst in Deutschland grüßen. Allein die Nachfolge blieb aus.



7. Hans Vischer, Apoll  
Nürnberg, Rathaus  
nach dem Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 12)



8. Apollon vom Belvedere  
Rom, Vatikan  
nach dem Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 11 und 12)

Es ist lehrreich, der Entwicklung des nun folgenden Zeitabschnittes, etwa an der Hand von Bodes Geschichte der Deutschen Bildhauerei zu folgen. Man sieht, die deutschen Künstler waren der Aufnahme der überlegenen italienischen Formenwelt noch nicht gewachsen. Sie vermochten insbesondere aus den massenhaften neuen Einwirkungen keine Bildhauerei in höherem, monumentalen Sinne zu gestalten. Ihre nordische Gewöhnung an das Kleine und Viele, dazu die Bedürfnisse ihrer Besteller drängten den Kunsttrieb ins Kunstgewerbe, das fast überreiche Blüten treibt. Die Großkunst aber wird während mehr als zweier Jahrhunderte fast ausschließlich Fremden überlassen: Italienern, Niederländern, Franzosen. Franzosen sind es auch, die die mittelbaren Fernwirkungen von Marc Aurels

Reiterstandbild in das machtvolle Denkmal des Großen Kurfürsten von Schlüters Hand überleiten. Auch dieser Meister war einer der großen Wiedererwecker antiker Formgedanken. Aber seine Kunst fand zunächst keine unmittelbare Nachfolge; ebensowenig wie die im Sinne der Antike unternommene Einschränkung barocken Übermaßes in einzelnen Werken Raphael Donners. Folgenreicher war in dieser Beziehung seine Einwirkung auf Oeser, als den Lehrer und künstlerischen Berater Winkelmanns.

Die Kunst des Südens, nach der die Deutschen so sehnsüchtig ausschaut und deren Überlegenheit sie sich so bereitwillig unterworfen, wird während des 17. und 18. Jahrhunderts am augenfälligsten durch das Virtuositentum Berninis und seiner zahllosen Nachahmer vertreten. Schon in der Massenhaftigkeit ihrer Hervorbringungen sind sie allen andern weit überlegen. Sie überschwemmen ganz Europa mit ihren Werken: von Rom aus ganz Italien, Frankreich, Deutschland, England, Schweden, Rußland. Überall schmücken sie Kirchen und Paläste, Höfe und Gartenanlagen mit ihrer schnellbereiten Kunst.

Die Haupt- und Prunkstücke solcher Parkdekorationen pflegen lebhaft bewegte Entführungs-Abenteuer zu bilden. Ihr Urbild hat für diese ganze

Zeit Bernini in seinem Raub der Proserpina hingestellt. (S. 18 Abb. 11.)

Pluto, ein bärtiger, haarbuschiger Bösewicht mit Zackenkrone, von kräftiger, aber wenig götterhafter Körperbeschaffenheit, hebt mit beiden Armen die nackte, anmutig zappelnde Proserpina in die Höhe, die tränenenden Auges und mit etwas tänzerinnenhaften Arm-bewegungen sich hilfefelehend an den Beschauer wendet. Alles, insbesondere das schwellend-weiche Proserpina-körperchen ist mit erstaunlicher Meisterschaft und Marmorbeherrschung durchgeführt; die Gruppe auf breiter, durch den heulenden Höllenhund sehr geschickt gefestigter Grundlage aufgebaut, die Gestalten in Verschränkungen und Schneidungen von Rumpf und Gliedern zu einem bewegten, mannigfaltige Ansichten darbietenden Ganzen emporgekipfelt.

Kein Wunder, daß dieser Gruppe überall Nachahmungen entstanden. Darunter befinden sich sehr geschickte Abwandlungen, die sich in der Weiße des Marmors und dem Spiel ihrer bewegten Umrisse äußerst wirksam gegen das Grün der Bäume und das Blau des Himmels abheben.

Im Dresdner Großen Garten sind deren aus der Zerstörung des siebenjährigen Krieges noch zwei gerettet: Balestras Chronos, der die Schönheit entführt (S. 20 Abb. 13), und Corradinis Gott der Zeiten, die Wahrheit entschleiern. Der Name ist hier überall nur Vorwand für die Absicht, aus sehnigen Männerleibern und zarten Frauenkörpern bewegte Marmorgruppen zu gestalten.

So hatte Winckelmann, als er 1747 als Bibliothekar des Grafen Bünau nach Dresden kam, jene Gruppen gesehen. Damals standen sie noch inmitten einer großen Menge von Gartenbildwerken ähnlicher Art: Götter-, Jahreszeiten- und Kaiserhermen, Herkulesen und Kentauren, grinsenden Faunen, geraubten Nymphen und flüsternden Liebespaaren. Wie mag diese ganze höfische Taxushecken-Mythologie auf den nachdenklichen und empfindsamen Gelehrten gewirkt haben. Bisher hatte er die Götter und Helden der Hellenen, alle jene Sagen von Menschenschicksal und Götterhilfe in der Dichtung Homers und der Tragiker geschaut, als ernste Schöpfungen des Glaubens- und Schönheitsdranges eines ganzen Volkes. Nun traf es sich, daß ihm inmitten dieser «eitlen Pracht der Höfe» die ersten Boten einer reineren und stilleren Schönheit aus dem Lande der Griechen begegneten.

In den sogen. Pavillons desselben Großen Gartens standen damals,



9. Veit Stoß (?)  
Apostel Johannes

Berlin,  
Kaiser Friedrich-Museum

Nach einer der Direktion des  
Museums verdankten Aufnahme  
(S. 13)



10. Vischer,  
Apostel Johannes  
Nürnberg, Sebaldusgrab  
nach dem  
Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 14)

freilich «wie die Heringe verpackt», aber doch immerhin sichtbar, die drei herkulanischen Frauengestalten, die noch jetzt die Zierde des Albertinums sind. (Siehe das Titelbild und Abb. 14 auf S. 21; dieser entspricht, bis auf den verloren gegangenen Kopf, auch die dritte jener Statuen.) Winkelmann galten sie als Vestalinnen. Es ist nicht zufällig, daß man ihnen diesen Namen gab, der den Adel der Reinheit bezeichnet. In Wirklichkeit jedoch standen diese Marmorbilder in Herkulaneum als Ehren- oder Erinnerungsmale vornehmer Frauen an Tempel, Halle oder Grab. Zudem war die Statue der reiferen Frau, wie man mit Recht vermutet hat, die römische Wiederholung eines griechischen Götterbildes des praxitelischen Kunstkreises, einer Persephone; denn sie hielt ursprünglich Ähren und Mohn in der gesenkten Linken. Es ist also die Unterweltgöttin, die über den Dahingegangenen im Reiche der dunklen Erdtiefe als Herrscherin waltet und von hier aus alles Gedeihen und Blühen als Gruß an die lichte Oberwelt schickt. Daher der Zug leiser Trauer im Antlitz, der sinnende Niederblick, die Verhüllung der ganzen Gestalt, die übrigens

auch sonst griechischer Lebenssitte bei öffentlichem Erscheinen der Frauen entsprach.

Dieses edelste Frauenbild, das uns aus dem Altertum erhalten blieb, war also ursprünglich auch eine Proserpina — wie das niedliche, nackte, zappelnde Persönchen in Berninis Entführungsgruppe. Man lächelt bei dem Vergleich und begreift, wie Winkelmann Bernini, dem Vater dieser ganzen Gattung, gegenüber nicht verdammende Worte genug finden konnte. Er spricht von «pöbelhafter Schmeichelei des groben Sinnes», mit der die Zeit «gänzlich verderbt werde»; von «wildem Feuer und aufgebrachtten Neigungen», die man als «franchezza» rühme; von «Formen aus der niedrigsten Natur genommen», die «gleichsam durch Übertreibung veredelt» werden sollten, er schilt sie sogar «zu plötzlichem Glücke gelangter Pöbel». Zugleich klagt er über «die gezierte Zierlichkeit, eine übel verstandene Grazie, die übertriebene und verdrehte Gelenksamkeit», die nicht, wie die Alten, viel mit wenigem, sondern wenig mit viel sage. An Berninis weiblichen Gestalten im besonderen tadelt er die «gemeine hübsche Bildung», die «unsere Lüste errege». Auf die Einzelbehandlung übergehend, wirft er Bernini schon in seiner Erstlingschrift vor, er habe «an den Teilen des Körpers, welche gedruckt sind,

kleine und zu sehr bezeichnende Falten der Haut» angebracht, eine «Menge kleiner Eindrücke» und «gar zu viele und gar zu sinnlich gemachte Grübchen».

Die Gegenwart wird am wenigsten geneigt sein, mit Winkelmann gegen Bernini zu eifern, der in bahnbrechender Künstlerkraft neue bildnerische Ausdrucksmöglichkeiten für heftigste Bewegung und Leidenschaft erfand, und der es zugleich vermochte, wie sonst kaum einer, den überströmenden Reichtum seiner neuen Schmuckformen an Bau- und Bildwerk zu glänzenden und blendenden Wirkungen zusammenzuzwingen. Es ist uns sehr begreiflich, daß er sein, gleich ihm, auf Prunk und Pracht in Kirche und Hofhaltung bedachtes Zeitalter zu stürmischer Bewunderung hinriß. Aber wir werden auch verstehen, wie Winkelmanns ernster und tiefer gestimmter Sinn von dieser äußerlichen und allein schon in der Massenhaftigkeit aufdringlichen Virtuosität abgestoßen wurde. Er fühlte sich zu den Göttern und Helden der Griechen hingezogen, die ihm «wie an heiligen Orten stehend» erschienen, «wo die Stille wohnt». Er wird nicht müde, diese Vorzüge zu rühmen. «Je ruhiger der Stand des Körpers, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern.» «Die Seele ist edel und groß nur im Stande der Ruhe.» «Die schönsten Menschen sind von stillem gesittetem Wesen.» Sein Preis klingt aus in den begeisterten Worten von der «edlen Einfachheit und stillen Größe» der hellenischen Marmorbilder. Auch den «wirkenden und leidenden Zuständen unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaft sowohl als der Handlungen» werde bei den Griechen der Ausdruck «gleichsam zugewägt», da «die Schönheit bei den alten Künstlern gewissermaßen das Zünglein an der Wage des Ausdrucks» gewesen sei.

Winkelmann erläutert diese Sätze bekanntlich an den Beispielen des vatikanischen Apoll, der Niobe, des Laokoon. Wir stellen Berninis Proserpinagruppe lieber jenes schöne Relief aus Villa Albani gegenüber, das den Abschied des Orpheus und der Eurydike darstellt (oben Abb. 11 und 12). Auch hier also eine Handlung aufregendsten Inhalts. Es galt die erneute Trennung von der ins Totenreich zurückkehrenden Gattin darzustellen. Man denke sich dies mit allem künstlerischen Aufwand von Gewalt- und Klagegebärden im Stile Berninischer Entführungsgruppen vorgeführt und blicke



11. Bernini,  
Raub der Proserpina  
Rom, Palazzo Piombino  
Aufnahme Alinari, Florenz  
(S. 16 ff.)



12. Orpheus und Eurydike  
Rom, Villa Albani  
nach dem Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 18 f.)

nun auf das bescheidene griechische Flachbild mit seinen nur zweidrittel-lebensgroßen Gestalten hinüber. Kein Ton, keine Gebärde der Klage. Lediglich das leise Zusammenneigen der Häupter und das stille Zwiesgespräch der Hände spricht von dem Weh der Liebenden vor dem letzten, unerbittlichen Scheiden für immer. Der Totengeleiter Hermes steht als schöner, stiller Jüngling dabei und mahnt mit sanfter, schonender Gebärde daran, daß der Augenblick der Trennung gekommen sei. Welche von beiden Darstellungsweisen ist wohl die wirkungsvollere? «Alles Edle ist still.»

Wir kehren zu der Herculinerin unseres Titelbildes zurück, um ihrer Gewandung zu ge-

denken, die auch Winkelmann preist. Ein linnenenes, in anmutig gedrängter Fülle feiner Steilfalten bis auf die Füße hinabreichendes Unterkleid, ein rechteckiges Stück feinen Wollenzuges als Mantel darüber geworfen — das ist alles. Kein Schneiderwerk, keinerlei «Konfektion». Die Art des Tragens, jede Falte der Wiederhall ruhigen Adels im Benehmen, «ein Spiegel der Seele». Die Einzelausführung der Falten, trotz der Kopistenhand eine Meisterleistung vollendeten Geschmackes. Man hat bei diesem Gewand und dem der jüngeren Herculinerin (S. 21 Abb. 14) mit Recht an neugefundene Musenreliefs der jüngeren praxitelischen Schule erinnert. Aber erst das Wunder unter allen griechischen Gewändern, das über den Baumstamm herabhängende Mäntelchen des olympischen Hermes, läßt ahnen, zu welchem Grade stoffartiger Wahrheit und Feinheit ein Praxiteles dieses Frauengewand im Urbild gesteigert haben mochte.

Das Standbild war in Herculaneum zu Ehren einer bestimmten Frau aufgerichtet. Wir würden in einem solchen Falle Bildniszüge und eine Wiedergabe der persönlichen Erscheinung fordern. Die Alten suchten auch hier vielfach nur die Darstellung allgemein menschlichen Wesens in typischer Schönheit. Die Statue sollte nur sagen: schön und edel war die Frau, die dies Priestertum verwaltet, jene Halle gestiftet, hier in diesem Grabmal wohnt.

Noch vernehmlicher spricht der Adel aus Stand und Umriß jenes Frauenbildes. Das ruhige Gleichgewicht wird zum Ausdruck inneren Zusammen-

klangs der Seelenkräfte, die Geschlossenheit zum Gleichnis göttergleichen Selbstgenügens. Während bernineske Reize sich selbstgefällig zur Schau stellen, konnte Winkelmann in vorfühlender Ahnung von der hohen Grazie in der Kunst eines Phidias schreiben: sie scheine sich selbst genugsam und biete sich nicht an, sondern wolle gesucht werden. «Sie verschließt die Bewegungen der Seele in sich und nähert sich der Stille göttlicher Natur.»

Man sieht, es waren im Grunde Schönheitszüge tief ethischen Wesens, die ihm im Anblick der Griechenbilder aufgingen. Dies ist es, was Winkelmann als einer der ersten in seinem dauernden Werte begriff und seiner Zeit verkündete.



13. Balestra,  
Zeit und Schönheit  
Dresden, Großer Garten  
(S. 16)

Welch denkwürdige Wendung. In einem kleinen entlegenen märkischen Städtchen ergreift den Schusterssohn und Schulmeister Winkelmann die Sehnsucht nach den Griechengöttern so stark, daß er Heimat und Glauben darüber aufgibt. Goethe selbst wird, als die Zeit gekommen war, von der Sehnsucht nach der Welt der Alten, nach Sonne und Süden, wie er selbst gesteht, bis zu krankhafter Pein beherrscht. Thorwaldsens Künstlerauge sieht an Berg und Meer und allen Farbenherrlichkeiten seiner Heimat, an all den nordischen Charakterköpfen, die ihn umgeben vorbei, in dem einzigen Verlangen nach den fremden, bleichen Marmorbildern Roms. Gibt es einen stärkeren Beweis für das Gesetz der Weltgeschichte, daß an gewissen großen Lebenswenden jedes Volk die Enge seiner Eigenart sprengt, daß dann seine freiesten Geister sich unter Zurückdrängung heimischen Volkstums zu leidenschaftlicher Hingabe an das Fremde getrieben fühlen. Sie wollen dem eignen Volke neue Werte erschließen, ihm eine neue Geistesheimat auf erhöhter Weltstätte gründen. Auch die Kunst nährt dann Gefühl und Einbildungskraft nicht mehr an Heimat und Umgebung, sondern gerade an dem, was sie ihr nicht geben können, weil sie fühlt, daß die Welt einer neuen Schönheit bedarf. Wer wird, was der ersehnte Süden jenen Wanderern, wie einst unserem Dürer, brachte, aus dem Erbe der Menschheit austilgen wollen: bei Winkelmann den Mut, der wild und leer gewordenen Zeitkunst mit ihrer ausschließlichen Schätzung von Ausdruck, Leidenschaft, Virtuosität ein neues Ideal von stiller Schönheit und schlichter Größe entgegenzusetzen; bei Goethe die Milde und Klarheit, die reife Süße seiner schönsten Manneswerke; bei Thorwaldsen alles, was von Anmut und Adel in seiner Kunst lebt.



14. Mädchenstandbild  
aus Herkulaneum  
Dresden, Albertinum  
Aufnahme nach dem Marmor  
(S. 12 und 19)

Daß diese Kunst die Verkörperung ihrer neuen Ideale zunächst in befangener Nachahmung des antiken Vorbildes gab und zwar in enger Anlehnung an die römische Kopistenkunst ist nur natürlich. Denn diese fast allein hatte Thorwaldsen in Rom vor Augen. Sein unsterbliches Verdienst um die Kunst lag aber in der Wiederentdeckung der lang vergessenen Ausdruckswerte schlichter und stiller Formen und Stellungen. Dies hat Julius Lange in der Würdigung seines großen Landsmanns mit Recht in den Mittelpunkt seiner Erörterungen von «Thorwaldsens Darstellung des Menschen» gerückt. Er erläutert dies sehr anschaulich an dem Gegensatz von Thorwaldsens Hebe zu der von Canova (S. 22–23 Abb. 15–16).

Wie bei Canova die Götterschenkin im kurzen Röckchen, Kanne und Schale mit spitzen Fingern haltend, dem Ankömmling etwas allzu dienstfertig entgegenhüpft, ist noch ganz im Sinne des Barock. Dieser Tänzerin

stellte Thorwaldsen seine, im langen Gewande ruhig dastehende, leise und sittig das Haupt neigende Göttin wie eine Verkörperung der ethischen Stimmungen gegenüber, die seine Kunst auf den Wegen der Alten sucht. «Das Gleichgewicht ist das Ethische in der Plastik. Es drückt aus, daß die Gestalt Herr über sich selbst ist», sagt Julius Lange und findet es bezeichnend, daß Thorwaldsen nie ein liegendes Weib gebildet.

Selbst aus den altertümlich starren Stellungen der noch unentwickelten Griechenkunst wußte Thorwaldsen wirkende Werte zu gestalten. Hierfür gibt es ein gutes Beispiel. Als er die Aufforderung erhielt für den ersten Begräbnisplatz der Familie Humboldt in Tegel eine Statue der Hoffnung zu schaffen, wählte er als Vorbild eine jener altertümlichen Frauenstatuen vom First des aeginetischen Tempels, die in Thorwaldsens Werkstatt für den Kronprinzen Ludwig von Bayern ergänzt wurden. Nach dieser schuf er seine «Hoffnung» (S. 24 Abb. 17). Er gibt sie altertümlich feierlich in Gelock und Gewandung, mit der Linken das Gewand fassend, in der Rechten die Knospe als Verheißung der Blüte haltend. Was reizte ihn an jenen altertümlichen Formen? Doch wohl grade das unerschütterliche, durch Steilfalten noch stärker betonte Gleichgewicht der Gestalt, die «gewissen Tritte» mit denen sie naht. Shadows «Hoffnung», die wir gegenüberstellen, lehnt lässig leicht auf dem Anker (S. 24 Abb. 18). Es ist mehr ruhig freundliche Erwartung, als jene unerschütterliche Zuversicht, die der Mensch «noch am Grabe aufpflanzt».



Wir werden auf Schadows Statue gelegentlich der Würdigung seiner Kunst noch zu sprechen kommen (S. 27).

Durch das einfache Kunstmittel des ruhig aufrechten Standes vermochte Thorwaldsen auch in die schlicht große Gebärde seines Christus einen Ewigkeitswert zu legen (S. 25 Abb. 19). «Einfach muß eine solche Figur sein», hatte er zu Kestner gesagt, als er an der Statue arbeitete, «denn Christus steht über den Jahrtausenden. Kann eine Bewegung einfacher sein? Und dabei drückt sie aus, daß Christus die Menschen liebt und sie umarmt». Wenn es uns zugleich wie Tempelkühle aus diesem Christusbild anweht, so liegt dies an der etwas leeren antikisierenden Formengebung. Hatte Thorwaldsen jenes Christusstandbild doch auch für die große Altarnische seiner, aussen als dorischer Tempel gestalteten Frauenkirche in Kopenhagen bestimmt. Auch das Innere mit seinem Tonnengewölbe und der kassettierten Apsis erinnert mehr an Hadrians Tempel der Venus und Roma, als an eine christliche Kirche (S. 25 Abb. 20). Die zwölf Apostel, die sich vor Christus zu beiden Seiten des Mittelschiffes vor den Pfeilern reihen, sind nicht viel mehr als schöne langbärtige Männer in weitfaltigen Mänteln antiken Stiles. Thorwaldsens Formenwelt hatte keine Ausdrucksmittel für Glut und Todesmut jener ersten Glaubenszeugen.

Viel lieber verweilte seine nachschaffende Einbildungskraft bei dem holdseligen Jugendschwarm praxitelischer Gestalten. Ganymed, Adonis, Aphrodite und die Grazien mit ihrem Gefolge von Liebesgöttern, das sind die liebsten Gespielen seiner Phantasie. Auch der berühmte praxitelische Satyr hat es ihm angetan (S. 26 Abb. 21). Das jugendliche Ebenmaß seiner schlanken Glieder, die lässig lehrende Stellung brachte Thorwaldsen in seinem für König Ludwig von Bayern eigenhändig gemeißelten Adonis wieder (S. 26 Abb. 22). Formen und Haltung stimmte er dabei mit feinem Gefühl für die verschieden geartete Aufgabe mehr in das Weiche und gefallsüchtig Träumerische. Er hätte diesen Leib auch in der Einzelform wohl noch anders gebildet, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, den lebenatmenden Körper des olympischen Hermes zu schauen.

Denn freilich, sein Verhältnis zur Natur war immer ein abgeleitetes, mittelbares, kühles; sein Schaffen, so viel Schönheit in ihm auch war, blieb eine Kunst aus zweiter Hand.



15. Canova, Hebe  
Forli, Palazzo Guarini  
Aufnahme Alinari Florenz  
(S. 21)



16. Thorwaldsen, Hebe  
Aufnahme  
Vilhelm Tryde, Kopenhagen  
(S. 21)

Seltsam mutet uns auch sein Verhältnis zu Zeit und Gegenwart an. Während die Welt von Brand und Blut der napoleonischen Kriege erfüllt ist, weilt Thorwaldsen in Rom, wie auf einer Insel der Seligen, und formt seine Griechengötter. Aber war das nicht die Künstler- und Denkerstimmung seiner ganzen Zeit. «Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden, und das neue öffnet sich mit Mord» klagte Schiller; «Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang». Auch er suchte Trost bei den Göttern Griechenlands: «Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder, holdes Blütenalter der Natur!» Für die Ausschließlichkeit der Gegenwartsfucht bei Thorwaldsen bleibt aber bezeichnend, daß Lange unter seinen Schöpfungen keine einzige Kampfszene nachzuweisen vermochte. Seine napoleonischen Generale, die Poniatowsky, Potocki, Beauharnais stellte er als gelassen schöne Griechenhelden dar (S. 27 Abb. 23). Sein Herzog von Leuchtenberg hat etwas unkriegerisch Weiches

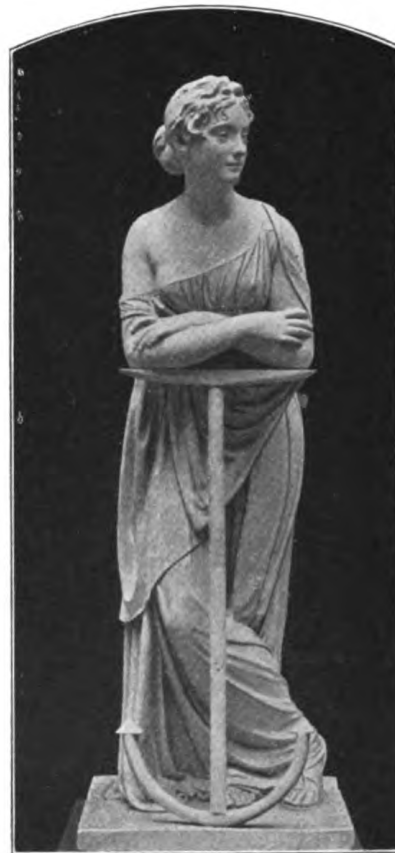
in der Gebärde, mit der er der Muse der Geschichte seinen Lorbeerkrantz überreicht um ins Grab zu steigen. Man halte doch nur Shadows alten Haudegen Zieten daneben, um zu fühlen, daß in Preußen mit seinem starken Wirklichkeits- und Gegenwartssinn nur ein, aus dem Leben herausgeschaffenes Feldherrnbild volkstümlich werden und bleiben konnte (S. 27 Abb. 24). Es wäre ja auch ein zu seltsamer Gedanke gewesen, den alten «Zieten aus dem Busch» etwa in klassischer Nacktheit auf ein Parthenonpferd zu setzen.

Als Verkünder der neuen klassischen Ideale in der bildenden Kunst, tritt um die Wende des Jahrhunderts kein Geringerer als Goethe auf den Plan. Gelegentlich einer «Flüchtigen Übersicht über die Kunst in Deutschland» hatte er in den Propyläen eine ernste, gegen die Berliner Kunst von damals gerichtete Mahnung erlassen.

«In Berlin», so schrieb er, «scheint der Naturalismus, mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung, zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Character und Ideal durch Portrait, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt. Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute,



17. Thorvaldsen, Hoffnung  
Tegel, Erbegräbnis Humboldt  
Aufnahme Vilhelm Tryde, Kopenhagen  
(S. 21)



18. Schadow, Hoffnung  
Berlin, Hohenzollernmuseum  
Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin  
(S. 21 und 27)

der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, unter steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.»

Gegen diese Verurteilung des Vaterländischen in der Kunst braust der damals sechsundzwanzigjährige Schadow heftig auf. Als guter Preuße und echtes Berliner Kind erwidert er in ehrlicher Entrüstung: «Nein! das kann nicht sein! Wer sagt dieses Blasphem gegen die Natur! Im Vaterländischen schon liegt das Allgemein=Menschliche, aber umgekehrt liegt nicht im Allgemein=Menschlichen das Vaterländische. Welche Wesen sind es, worinnen das Allgemein=Menschliche allein liegt? Sind es etwa die Götterbilder der Alten? Keineswegs — diese sind kein Abstractum, der Herkules, der Bacchus, der Pan, der Silen, der Zeus und andere, haben ihre bestimmte Physiognomie, ihre Statur, ihre Verhältnisse, Bekleidung, Haarlocken und Gewand.» «Besäßen wir doch nur die Geschicklichkeit, das Vaterländische darzustellen, das

Eigentümliche (denn nichts anderes gibt es in der Natur!). Dann würden wir Deutschen eine Schule haben . . . dahin kommen, Kunstwerke hervorzubringen, in welchen man uns selbst sähe.» «Seit anderthalb hundert Jahren schon sind wir Nachahmer der Wälschen und der Franzosen, oder Gräculi. Anstatt zu geben und auszubilden, was in uns ist, quälen wir uns etwas hervorzubringen, was dem von diesen Fremden Gemachten ähnlich ist.



19. Thorwaldsen, Christus  
Kopenhagen, Frauenkirche  
Aufnahme Vilhelm Tryde, Kopenhagen  
(S. 22)



20. Inneres  
der  
Frauenkirche zu Kopenhagen  
(S. 22)

Dieses geschieht mehrenteils ohne guten Erfolg, indem das uns Eigentümliche und Angeborene vorher erstickt werden muß.»

«Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön», hatte Goethe gesagt. «Homeride sein zu wollen, wenn man ein Goethe ist!», so schloß Schadow seine mutige Erwiderung, «hätte ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!»

Wir prüfen das Für und Wider in diesem Streit, wie billig, zunächst an Schadows Werken selbst.

Blicken wir nochmals auf die Zusammenstellung von Thorwaldsens Leuchtenberg und Schadows Zieten (Abb. 23 und 24 auf S. 27). Gewiß, die Husarenuniform ist kein antiker Chiton. Aber die Hauptlinien des Körpers treten doch in denkmalsmäßiger Klarheit hervor. Das gespannt, wie nach dem Feinde hinspähende Antlitz ist von energischer Hässlichkeit, zugleich aber verleiht das ruhige Gleichgewicht und der geschlossene Umriss

dieser Heldengestalt doch den Ausdruck gehaltener Kraft. Lehrt dieses Standbild, das am Beginn der neuen deutschen Kunst steht, damit nicht vielleicht überhaupt das Beste, was sich für uns von der Antike lernen läßt, ohne Gegenwart und Eigenart zu verleugnen?

Allbekannt ist Schadows anmutige Gruppe der Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen (S. 28 Abb. 25). Ihre Entstehungsgeschichte hat Schadow in seinen Kunstwerken und Kunstansichten anziehend und lebendig erzählt: wie er im Charlottenburger Schloß den persönlichen Reiz der Köpfe in Brustbildern zu fassen sucht, wie er die Maße des Wuchses nimmt und sich aus dem Kleiderstaat der hohen Frauen auswählen darf, was für seine Zwecke



21. Praxiteles,  
• Satyr  
Rom, Kapitol  
(S. 22)



22. Thorwaldsen, Adonis  
Kopenhagen, Thorwaldsenmuseum  
Aufnahme Vilhelm Tryde, Kopenhagen  
(S. 22)

paßt. Er berichtet dabei, wie die damalige Mode ihren Einfluß auf die gewählte Gewandung geübt habe, sogar bis auf die Kinnbinde, welche die Kronprinzessin gebraucht, um eine Halsschwellung zu verbergen. Der Anmutszauber, der von jenem Schwesternpaare ausging, klingt noch in den begeisterten Worten des Künstlers nach. Er ist in seinem Werke voll gegenwärtig. Überall sieht man, daß hier ganz und mit Liebe nach Lebenseindrücken gearbeitet wurde.

Bei dem Aufbau der Gruppe als Ganzem scheint ihm daneben, wie Laban in den Jahrbüchern der Preußischen Kunstsammlungen ausgesprochen hat, ein Erinnerungsbild von seiner italienischen Reise her geleitet zu haben, entweder ein spät griechisches Grabrelief, oder die kleine Reliefgruppe eines

engverbundenen Frauenpaares von einem Rundaltar der Villa Albani (S. 29 Abb. 26). Was er ihm entlehnte, waren aber nicht Formen und Gebärden, sondern der ruhige und klare Gesamtaufbau und der schmiegsame Zusammenschluß der schwesterlichen Gestalten. Wie sehr er dabei aus eigenwüchsigem Bildhauersinn in allgemeingültigen Schönheitszügen mit den Alten zusammengetroffen ist, hat die Ähnlichkeit mit einem vor ein paar Jahrzenten



23. Thorvaldsen, Grabstatue  
Eugen Beauharnais'  
München, S. Michaelis-Hofkirche  
Aufnahme Vilhelm Tryde, Kopenhagen  
(S. 23)



24. Schadow, Zietenstandbild  
Kaiser Friedrich-Museum,  
Berlin  
Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin  
(S. 23 und 25 f.)

in Korinth aufgefundenen griechischen Tongröppchen in überraschender Weise gezeigt. Schadow hat hier in der Tat «im Vaterländischen das Allgemeine» gefunden. Das ist es, was diese Gruppe für immer anziehend machen wird.

Die Gegenwart anmutigen Lebensreizes gab Schadow auch seine Statue der Hoffnung ein (S. 24 Abb. 18). Er hatte das Brustbild der Schauspielerin Unger nach dem Leben gearbeitet. Die heitere Anmut dieses Antlitzes veranlaßt ihn daraus eine Statue der Hoffnung zu bilden. Wie verschieden waren hier die Ausgangspunkte bei ihm und Thorvaldsen (S. 24 Abb. 17). Wieviel näher steht Schadow unserer Empfindung, trotz einem gewissen Mangel an Einheit im Aufbau des Ganzen, den er selbst hervorhebt.

Ein anderes Beispiel bieten Schadows Marmorreliefs vom Sockel des Zieten=denkmals. Ihre stark beschädigten, aber höchst reizvollen Urbilder sind im Kaiser= Friedrichmuseum zu sehen (auf dem Wilhelmsplatz wurden sie durch glatte und noch dazu im Rahmen unglücklich erweiterte Ergüsse ersetzt). Eines dieser Reliefs sollte die Schlacht bei Torgau darstellen. Schadow bringt mit gutem Bedacht kein ausgedehntes Schlachtgemälde, sondern die knappe, auf wenig Personen beschränkte Schilderung eines Vorgangs aus der Erstürmung der Siptitzer Höhen (S. 30 Abb. 27). Der alte Zieten sitzt, mit seinem Säbel hinaufweisend, im übrigen aber ohne alle heroischen Allüren, auf einem abgetriebenen Husarenklepper. Vor ihm ein rapportierender Wachtmeister und ein vorüberjagender Adjutant; hinter ihm ein Offizier seines Gefolges. Ein Grenadier kommt mit der erbeuteten Fahne von der erstürmten Höhe herabgelaufen. Alles dies wird anschaulich und wahrhaft erzählt, ohne Überfüllung und Kleinlichkeit: die Gestalt des Feldherrn herrscht klar im Vordergrund. Ein köstliches Stück Bildhauerarbeit, frisch und packend wie ein Menzel in Marmor.

Dergleichen Schilderungen hat die Folgezeit — auch Schadow folgte später hierin ihrem Zuge — durch streng klassizistische Flachbilder ersetzt. Sie glaubte nur damit recht auf dem Wege der Alten zu sein.

Nun haben aber die Forschungen Theodor Schreibers nachgewiesen, daß auch die Griechen in hellenistischer und römischer Zeit für Innenräume oder den Nahblick Reliefs mit malerisch frei angeordneten Menschen und Tiergestalten vor landschaftlichen Hintergründen geschaffen haben. Die Teilnahme dieser Zeiten gehörte besonders dem ländlichen Sittenbild. Daher wird z. B. auf einem derartigen Relief der Münchner Glyptothek die Rinderherde im Vordergrund mit breitem Behagen geschildert, dabei auch ein Stierleib in halber Verkürzung gegeben. Auf dem Felsgrund des zweiten Planes darüber ruht gemächlich ein Berggott oder Silvan mit Fichtenzweig und Tierfell zwischen einem flammenden Altar und einem spürenden Hund. Die ländlich= friedliche Stimmung soll auch hier weiter klingen (S. 31 Abb. 28). Anordnung und



25. Schadow, Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen  
Berlin, Königliches Schloß  
Aufnahme Dr. F. Stödtner, Berlin  
(S. 26 f.)



26. Antiker Rundaltar  
Rom, Villa Albani  
Aufnahme Alinari, Florenz  
(S. 26)

Vortragsweise sind, wenn auch derber, so doch in ihrer malerischen Freiheit dem Zietenrelief verwandt. Schadow war hier in seiner wirklichkeitsfrohen Eigenart auch der Antike gegenüber künstlerisch in gutem Recht.

Nun ein Gegenbeispiel. Sechzehn Jahre nach jenem Streit, als Schadow längst seinen Frieden mit Goethe gemacht hatte, erhält er den Auftrag zu einem Standbilde Blüchers für Rostock. Goethe sollte dabei die Oberleitung haben. Infolgedessen wird statt der Husarenuniform für Blücher eine «heroisch=dichterische» Bekleidung gewählt: eine Art antiker Tunica mit einem Löwenfell über der Brust. Dies sollte Blücher als neuen Herkules bezeichnen, hat aber den Nachteil, daß das Antlitz des Feldherrn neben dem großen Tierkopf klein erscheint. Man sieht, das Standbild war kein Fortschritt dem Zieten und Dessauer Schadows gegenüber (S. 27 Abb. 24 und S. 36 Abb. 33).

Noch seltsamer sind die Sockelbilder ausgefallen (S. 34–35 Abb. 31–32). Nach Goethes Vorschlag sollte auf ihnen der Held in tiefster Bedrängnis und in höchstem Ruhm gezeigt werden: bei Ligny und Belle=Alliance. Bei Ligny war Blücher mit seinem erschossenen Pferde gestürzt und wäre in französische Gefangenschaft geraten, wenn nicht sein Adjutant, Graf Nostitz, ihn gerettet hätte. «Dies gedachte der Künstler ganz nach der Wirklichkeit abzubilden» — schreibt Schadow, wie er denn tatsächlich im Hintergrund die flüchtenden preußischen Ulanen mit den nachsetzenden französischen Kürassieren in einem etwas nüchternen Erzählungsstil und lockerer Anordnung abgebildet hat. Aber Goethe entgegnete: Die Rettung des Feldherrn schreibe man billig einem Schutzgeist zu. «Daß dieser Schutzgeist in Wirklichkeit ein Herr von Nostitz gewesen, gehört der Geschichte an, die bildende Kunst aber darf sich damit nicht befassen.» Zudem steche eine solche Auffassung gegen das Poetische des andern Reliefs gar zu sehr ab. Hier nämlich hatte Schadow, unter dem Einfluß der siegreichen klassizistischen Zeitrichtung die Schutzgeister Preußens und Englands sich einander die Hände reichend dargestellt, weiter



unten Blücher, wiederum mit dem Löwenfell, zu Roß an einen Abgrund heransprengend, in den zwei Fabeltiere hinabstürzen: «der Dämon des Bösen», ein schlangenfüßiges Wesen mit Fledermausflügeln, und ein tigerartiges gehörntes Ungetüm — Schadow hat offenbar an die Chimära der Alten gedacht —, das Napoleon darstellen sollte. Man kann dies unerfreuliche Gemisch nicht ohne peinliche Empfindungen betrachten.

Aus diesen Erfahrungen Schadows scheinen sich uns drei Lehren zu ergeben: daß auch die erlauchteste Dilettantenweisheit sich nicht in die innersten Angelegenheiten der Kunst mischen sollte; daß der Künstler vor allem Selbsttreue zu üben hat; endlich, daß es mit dem äußerlichen Antikisieren nichts ist.



27. Schadow, Relief vom Zietendenkmal  
Berlin, Kaiser Friedrich=Museum  
Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin  
(S. 28)

Es war ein Glück, daß Friedrich Wilhelm III. und die Königin Luise keine Griechengenerale wollten. Auch nicht von Rauch. Dieser hätte, wenn es allein nach ihm gegangen wäre, Kampf und Sieg vielleicht am liebsten in den Gestalten seiner anmutig deutschen Viktorien gefeiert. Aber in dem eben erst aus verzweifelterm Ringen um sein Dasein neu erstandenen Preußen war die Erinnerung an das Erlebte, an die Heldengestalten seiner Retter und Führer noch so stark, daß sie von der Kunst Bildnisse Blüchers, Yorks und ihrer Mitstreiter forderte. Was Rauch hier gab, zeigt die Wirkungen der Antike nicht nur, wie ihm so oft ungerechter Weise vorgeworfen wird, in alles verhüllenden Militärmänteln. Rauchs Blücher ist dem Schadows in Form und Geist entschieden überlegen (siehe die Abb. 29—30 auf S. 32—33). Was Schadow auf Goethes Anregung durch das Löwenfell andeuten sollte, die Kühnheit, sie spricht bei Rauch als Innenleben aus einem großbewegten Umriß. Es ist wirklich der Marschall Vorwärts, kein bloßer Haudegen, sondern ein Feldherr. Und wie markig entschlossen steht Rauchs York da: ein Mann von Eisen (S. 36 Abb. 34). Er hält sich auch noch neben Schadows Altem Dessauer (S. 36 Abb. 33). Wenn jener in der Einzeldurchführung reizvoller erscheint, so vergesse man nicht, daß Rauchs Feldherrnstatuen durch Schinkel



28. Ländliche Szene, Antikes Relief  
München, Glyptothek

Nach Schreiber, Hellenist. Reliefbilder, Leipzig, Engelmann  
(S. 28 f.)

auf überhohe Sockel verwiesen wurden. Dies forderte eine vereinfachte Formgebung. Denkmalsmäßige Geschlossenheit, bezeichnender Ausdruck mannhafter Tatkraft in typischer Ausprägung, das wird für immer der Ruhm der besten von Rauchs Feldherrnstandbildern bleiben. Er hatte in eigner Weise von den Alten etwas gelernt, was Thorwaldsen noch nicht konnte. Er stand dem Leben und seiner Zeit eben doch näher als dieser. Wie vorzügliche Büsten hat er nicht geschaffen. Es sollte ihm unvergessen bleiben, daß

wir ihm das geistesmächtigste Lebensbildnis Goethes verdanken. Shadows nüchterner Sinn hatte für diese Aufgabe nicht ausgereicht.

Die schönsten Früchte auf dem Gebiete der Denkmalkunst reiften der Zeit jedoch in Rietschels glänzendem Lessing, in seinem Zwillingsstandbild der Weimarer Dichturfürsten, in seinem markigen Luther.

Goethe und Schiller hatte sich noch Rauch nur in antiken Gewändern denken können (wir geben eine seiner kleinen Denkmalskizzen auf S. 37 in Abb. 35). Rietschels großes Modell (S. 37 Abb. 36) wirkt daneben wie eine Erlösung. Was Rauch in weite antike Mantelhüllen umständlich eingepackt hatte, Bewegung und Eigenart, kommt in Rietschels Gestalten erst frei und voll zum Ausdruck: Goethe im Staatskleid, fest und mit herrschendem Blick auf der ihm vertrauten Erde stehend; Schiller, in schlichterer Tracht, nur leicht über den Erdboden hinschreitend, den Blick den Höhen zugewandt, in denen seine Dichterseele heimisch war. Er rührt nur leise an dem Kranz, den Goethe fest gefaßt hält. Ein für Mit- und Nachwelt unvergeßliches Bild des Freundespaars.

Das ist es, das Größte: die typenschaffende Stärke. Rietschel hat Typen hingestellt, welche die Einbildungskraft vollständig in ihren Bann zwingen.

Wie tief sich auch die kraftvolle feste Gebärde seines Luther den Zeitgenossen eingepägt hatte, dafür brachte der Wettbewerb für das Berliner Lutherdenkmal den Erfahrungsbeweis. Fast bei allen eingelieferten Skizzen schimmerte Rietschels Vorbild durch. Bei denen aber, die sich von ihm losmachen wollten, wuch verzweifelte Anstrengungen Neues zu finden. Da

gab es Luthers, die mit der erhobenen Bibel drohten, die Fäuste ballten. Eine wilde Gesellschaft. Wenn diese Luthers aufeinander losgelassen worden wären, sie hätten sich gegenseitig in Stücke gerissen. Die Mäßigung der Antike war hier gründlich geschwunden.

Rietschel selbst hatte, im Gegensatz zu Rauch, zu der eigentlich antiken Phantasiewelt kein näheres Verhältnis. Sein Innenleben war von fromm christlichen Stimmungen erfüllt. Er hat ihnen in seiner Pietà, dem ersten religiösen Bildwerk der neuen Zeit in Deutschland, ergreifenden Ausdruck geliehen. Mit der einzigen, auch nur halb nackten weiblichen Gestalt, die er einmal auf Bestellung bildete, wollte es bei ihm nie recht vorwärts gehn. Er nannte sie scherzend seine «ewige Nympe».

Rauch dagegen hatte es sich bei einem Werkstattbesuch des Kaisers Nikolaus als besondere Gunst ausgebeten, eine nackte mythologische Figur zu schaffen. Das Ergebnis war seine Danaide, die er mit einigen Abwandlungen später wiederholte (S. 38 Abb. 38). Die Gestalt ist mit einer schönen Einfachheit aufgebaut. In der Behandlung des Nackten aber fühlt man mehr den Einfluß der vatikanischen Danaide (S. 48 Abb. 59), als den der Natur. In der weiteren Entwicklung der Rauchsule vollends war die Bildung des Nackten immer kälter, leerer, blecherner geworden.



29. Schadow, Blücherstandbild  
zu Rostock  
Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin  
(S. 29)

Diese glatten, vornehm-kühlen Formenschalen sprengte Reinhold Begas. In ihm verkörperte sich etwas wie eine sinnliche Naturkraft in überquellendem Schöpfungsdrang. Zum ersten Male seit den Tagen des Barock bekam man in seinen Werken wieder lebendiges Fleisch zu schauen. Man vergleiche nur mit Rauchs Danaide die Venus- und Amorgruppe von Begas (S. 38 Abb. 37–38). In Gewand und Haar, im Antlitz, in Schultern, Brust, in der ganzen Bildung des Nackten ein neues Naturgefühl, ein neues Sehen, ein gesteigertes Können. Und doch sucht auch Begas in seinen ersten römischen Anfängen Anregungen aus der Antike. Aber welcher Antike. Es ist das



30. Rauch, Blücherstandbild  
Berlin  
Aus den Standbildern Europas  
Berlin, Wasmuth  
(S. 30)

Bocksgesicht und die zottigen Ziegenfüße des Pan, es sind die wilden Halbtiere vom Kentaurengeschlecht, die es ihm angetan haben. Aus ihnen bildet er in Böcklinischen Stimmungen derb frische, täppisch lüsterne aber lebendige Gestalten. Sein Pan als Flötenlehrer ist ein ins Campagnolenhafte ausgewachsener Abkömmling der hellenistischen Pan- und Daphnisgruppe in Neapel. (Vergl. S. 39 Abb. 39 und 40.) Das Werk ist von verblüffender Meisterschaft in der malerischen Behandlung der Oberfläche. Dies kommt Begas von seiner stärksten Liebe, dem Barock. Ihm verdankt er seine reizvollsten Schöpfungen. Sein Raub der Sabinerin stammt von Berninis Proserpinagruppe ab (vergl. S. 40 Abb. 41 und S. 18 Abb. 11); seine reizvollste monumentale Schöpfung, der Berliner Schloßbrunnen, von den vier Weltflüssen auf Piazza Navona in Rom, zu denen wiederum Bernini die Entwürfe geliefert.

So stand denn die deutsche Bildhauerei wenig mehr als ein Jahrhundert nach Winkelmann wieder dort, wo er sie zu den Alten abgerufen. Es gibt wenige Wendungen in der Geschichte des Geschmacks, die so geeignet sind, die Wiederkehr des Gleichen und die innere Notwendigkeit des Wechsels vor Augen zu führen.

Sollte nun dasselbe Spiel von neuem beginnen? Hatte die Zeit seitdem in Können und Einsicht, an Selbständigkeit und Eigenart nichts gelernt und nichts gewonnen?

Zunächst war die geschichtliche Erforschung des Griechentums seit den Tagen Winkelmanns unvergleichlich gewachsen. Sie hatte unter anderem auch die handwerklichen Bedingungen zu ergründen gesucht, unter denen die griechischen Künstler arbeiteten; die Wirkungen erwogen, welche die Bildstoffe, insbesondere Stein und Erz, auf ihr Schaffen übten. Wie der ägyptischen Kunst Basalt und Granit, der assyrisch-persischen die dünne Kalksteinplatte die Wege gewiesen, so hat der griechischen Bildnerei der Marmor das Gesetz ihres Schaffens geboten. Nicht wie die Neueren bereitete sich der griechische Künstler sein Werk in ausführungsgroßem Tonmodell vor. Was ihm beim Beginn seiner Arbeit vor Hand und Auge stand, das waren die roh zugehauenen Rechtecke von Block und Platte.

In der Frühzeit der Kunst ist die Bindung durch Form und Härte des Steins naturgemäß am stärksten (S. 41 Abb. 42). Die Gestalt ist noch wie in den Block gebannt. Sie wagt sich nicht zu regen. Der Bildhauer getraut sich wegen der Bruchgefahr auch noch nicht die Arme vom Rumpf zu lösen. Er benutzt die auf Rücken und Schultern herabfallende Haar- masse, um den Hals zu ver- stärken. Daß das eine Bein leicht vorgesetzt ist, wird schon als Kühnheit empfunden. In den nur erst angelegten Körper- formen machen sich die Schwie- rigkeiten in der Bearbeitung des harten Steines noch überall fühlbar. Die Begrenzung des Blockes in rechtwinklig auf- einanderstoßenden, kantig be- grenzten Flächen wirkt deutlich genug nach. Das symmetrische Gleichgewicht der Massen, die streng «frontale» Stellung sind hier noch ein Ergebnis des «Gesetzes der Träg- heit» und der Vorsicht, lange bevor man sich ihres künstlerischen Wertes bewußt wird.

Jener Zwang des Steines bleibt auch in den Zeiten gereiften Könnens noch wirksam. Man sehe die ebenfalls unvollendete Gruppe auf S. 41 Abb. 43. Dionysos ist dargestellt, der in träumerischer Trunkenheit auf einem Satyr lehnt. Der rechte Arm ruht auf dem Scheitel. Die Begrenzung des Blockes und die Arbeit im Stein sicherten auch hier dem Werke von vorneherein die einheitliche Geschlossenheit des Raumbildes, die im Senkrechten und Wagerichten gefestigte Gleichgewichtslage, die ruhige Klarheit der Vorder- ansicht, die steinmäßige Vereinfachung der Formensprache.

Den Kunstgewinn dieser Erkenntnisse hat Adolf Hildebrand in einer vielgelesenen Schrift, seinem «Problem der Form» eindringlich und über- zeugend dargelegt. Betrachtet man daraufhin Gestalten wie Polyklets Speer- träger (S. 8 Abb. 1), in dem die Gewohnheiten des Steinstils deutlich genug auf die Gestaltung des Erzbildes eingewirkt haben, oder die Herkulanerin auf unserer Tafel, so erkennt man, daß es im letzten Grunde doch nicht bloß



31. Schadow, Blücher bei Ligny  
Sockel des Blücherdenkmals zu Rostock

Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin

(S. 29)



32. Schadow, Blücher bei Belle-Alliance  
Sokkel des Blücherstandbildes zu Rostock  
Aufnahme Dr. F. Stödtner, Berlin  
(S. 29 f.)

die wohligen Wirkungen solcher Klarheiten auf Auge und Raumgefühl sind, die hier die höchsten Werte darstellen. Diese sind vielmehr tieferer, seelischer Art. In dergleichen geschlossene, gleichgewogene und klare Formengebilde dichten wir aus innerer Nötigung ein Innenleben von Maß und Klarheit hinein, das selbstgenügend in sich ruht und uns das Glück eines harmonisch ausgeglichenen Daseins miterleben läßt.

Es bleibt das dauernde Verdienst von Hildebrands Künstlerschaffen, daß er uns in Gestalten, wie der schlicht tüchtigen «männlichen Figur» der Berliner Nationalgalerie, oder seinem, in der Linienführung berückend schönen

Kugelspieler die Wirkungen vollendet einheitlicher und harmonischer Gebilde tief und ruhig erfahren läßt (S. 42–43 Abb. 44–45). Seine Kunst hat den künstlerischen Gewinn der Antike am entscheidendsten in die Gegenwart hineingetragen. Auch hier also die Wiederkehr von Stimmungen, wie sie ein Jahrhundert früher durch Winkelmann und Goethe herrschend wurden. Man erinnere sich nur an Goethes Preis des schönen Menschen als Gipfel und Ziel von Natur und Kunst; seine Abweisung «des modernen Wahnes, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse»; an seine Worte darüber, daß ein ruhiger Gegenstand sich bloß in seinem Dasein zeige, in sich selbst geschlossen sein müsse, und daß selbst ein verwickelter Werk durch eine gewählte Ordnung der Teile auch für die Entfernung faßlich und dem Auge noch immer als Zierat erscheinen solle.

Hildebrand war es beschieden, uns auch die Gesetze des Erzstils in Werk und Wort neu vor Augen und Sinn zu stellen (vergl. S. 42–43 Abb. 46–47). In seinem ruhenden Merkur übersetzte er das Motiv einer griechischen Hermesstatue in ihren ursprünglichen Erzstil zurück. Er befreite sie von den Zutaten, wie Stamm und Gewand, mit denen der antike Kopist seine Marmorwiederholung aus technischen Gründen belastet hatte. Er lehrte



33. Schadow,  
Standbild des Fürsten  
Leopold von Anhalt-Dessau  
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum  
Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin  
(S. 30)



34. Rauch,  
York-Standbild zu Berlin  
nach dem Modell  
im Rauch-Museum zu Berlin  
nach Eggers, Rauch (Fontane, Berlin)  
(S. 30)

zugleich, daß das Erzwerk durch seinen ausdrucksvoll bewegten Umriss zu sprechen habe, wie der Marmor durch die Innengliederung seiner Flächen, da die Einzelform in der glänzenden oder dunkelen Bronze nicht so zur Geltung komme wie in dem weißen Stein.

Wie Marmorreliefs bei den Griechen hergestellt wurden, zeigt das unvollendete Flachbild eines Grabsteins (S. 44 Abb. 48). Hier ist nicht eine Grundfläche das erste, auf die Ton aufgetragen wird, sondern eine Marmorplatte, aus welcher der Hintergrund, von dem die Gestalten sich abheben sollen, rings um diese herum herausgemeißelt werden muß. Die Gestalten selbst bleiben auf diese Weise in ihren Umrissen mehr oder weniger kantig begrenzt, im ganzen aber flächig in der Fläche stehn. Die ruhige Schönheit der auf diese Weise erzielten Wirkungen zeigt das berühmte Grabrelief der Hegeso vom athenischen Friedhof am Dipylon (S. 44 Abb. 49).

Das Erzrelief dagegen, sowohl das getriebene, wie das gegossene, folgt anderen Gesetzen. Das für beide unentbehrliche Tonmodell gestattet ein freieres, gerundeteres Herauswölben der Formen. Die spätere griechische Kunst übertrug diese Stilart auch auf Marmorreliefs, besonders kleineren Umfangs (S. 31 Abb. 28).



35. Rauch,  
Skizze zum Goethe-Schiller-Denkmal  
für Weimar  
Rauch-Museum, Berlin  
nach Eggers, Rauch (Fontane, Berlin)  
(S. 31)



36. Rietschel,  
Goethe-Schiller-Denkmal  
in Weimar  
nach dem  
Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 31)

Jene Wirkungsunterschiede von Stein und Erz verdeutlichen sehr schön die zwei Reliefs von Hildebrands Hand, die wir auf S. 44 in Abb. 50 und 51 einander gegenüber gestellt haben. Er ist auch auf diesem Gebiete der neueren Kunst Lehrer und Führer zu zweckmäßiger und feinfühlicher Anpassung von Bildform und Bildstoff geworden.

Wenn in Hildebrands Schöpfungen trotz aller, an den Quellen der Natur genährten Eigenart, Formenwelt und Ideenkreis der Alten und der Renaissance noch deutlich durchscheinen, so war es einem anderen Künstler der Gegenwart vorbehalten, die Unabhängigkeit der von den Hellenen gefundenen Schönheitsgesetze von ihrer Gedanken- und Gestaltenwelt entscheidend darzutun.

Ich will von Constantin Meunier reden. Welch größere Gegensätze lassen sich denken, als die Griechengötter in ihrer ruhigen Ätherklarheit und Meuniers von Getöse und Qualm der Werkstatt umlohte Arbeiter. Und doch sind sie verwandten Geschlechtes mit den alten Helden, diese seine Bergleute und Lastträger, Schiffer und Bauern.





37. Reinhold Begas,  
Venus und Amor  
nach dem  
Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 32)



38. Rauch, Danaide  
nach dem Abguß  
im Albertinum zu Dresden  
(S. 32)

Mit dem Brustbild des seine Keilhaue schulternden Bergmanns (S. 45 Abb. 52) ist Meunier einer antiken, aus polykletischem Kreise stammenden Herme des Herakles nahegekommen, der die Keule auf der Schulter trägt. Meunier kannte jene ludovisische, jetzt im Thermenmuseum zu Rom befindliche Herme jedoch gar nicht. In dem Profilrelief S. 45 Abb. 53 tritt die Art des Gesichtsschnittes deutlicher hervor: die fliegende Stirn, die starken Jochbeine und Kinnladen. Für diese Gesamtform aber läßt sich die Entstehung aus Naturbeobachtungen Zug für Zug aus Meuniers Skizzenbüchern belegen, und verfolgen, wie diese Züge allmählich zu jener typischen Schlichtheit zusammenschwanden, in der sie uns aus dem Antlitz des Bergmanns anschauen.

Auch Meuniers Lastträger ist aus einem Lebenseindruck entstanden (S. 45 Abb. 54). Der Künstler erblickt im Hafen von Antwerpen einen Lader und wird von der plastischen Größe und Ruhe seiner Stellung ergriffen. Der Lader steht in dieser Weise da, um diejenigen Muskeln und Sehnen, die bei ihm für gewöhnlich am stärksten zu arbeiten haben, durch Ruhe zu entlasten. Scheitel und Nacken, Schultern und Rücken sind durch einen Sack geschützt; denn diese Teile haben am meisten zu tragen und mit ihnen die Halssehnen, die daher überstark ausgebildet erscheinen. Jetzt erholen sie sich in der Aufrichtung und Seitenwendung des Hauptes. Die Arme ruhen in den auf die Hüften gestützten Händen. Die Beine werden abwechselnd durch



39. Pan und Daphnis  
Antike Gruppe  
im Museo Nazionale zu Neapel  
Aufnahme Alinari, Florenz  
(S. 33)



40. Reinhold Begas,  
Pan als Lehrer im Flötenspiel  
nach dem Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 33)

das Hinüberschieben des Körpergewichtes von dem einen auf das andere entlastet. So ist der sprechend bewegte Umriss dieses ehernen Bildes entstanden. Ein Vergleich mit Polyklets Speerträger enthüllt die der Antike innerlich verwandte Formensschauung (Abb. 1 auf S. 8). Klar wölben sich unter dem Arbeitergewand Brust und Schultern, heben sich die wesentlichen Drehpunkte der Gelenke heraus; die Gestalt ruht in Kraft und Gleichgewicht. In der Einzelbildung aber: welch entschlossener Verzicht auf kleine Natürllichkeit.

Diese Auslese bezeichnendster Züge zu Gestalten von typischer Einfachheit und Größe, das sichere Aufsichselbstberuhen ihres aufrechten Standes, der geschlossen sprechende Umriss dieser Erzgebilde — dies alles ist es, was sie zu Brüdern der Griechen macht.

Aber nochmals: welch entscheidende Abkehr von dem Ideenkreis der Alten, deren Kunst für den Arbeitssklaven nur den Hohn der Karikatur oder bestenfalls eine niedrig genrehafte Auffassung übrig hatte; welche Befreiung von der äußerlichen Griechennachahmung zu innerlicher Aneignung ihrer geläuterten Kunsterfahrung bedeutet nicht Meuniers Kunst.

Hätte sie wohl Goethe gebilligt? In bestem Sinne entspricht sie seiner Mahnung: «Richte dich auf die wirkliche Welt und suche sie auszusprechen; denn das taten die Alten auch, als sie lebten».





41. Reinhold Begas,  
Raub der Sabinerin

Aufnahme Heuer u. Kirmse, Berlin-Halensee  
(S. 33)

Die Wirkungen der Antike erstrecken sich aber auch tief hinein in die Phantasielust eines so neugearteten Geistes wie Max Klinger.

Lockung und Gefahr weiblicher Schönheit hatten die Alten in Sphinx und Sirene verkörpert. Klinger gab all dies ganz neu in der Halbfigur seiner «Salome» (S. 46 Abb. 55). Es ist eine kalte Schöne, die in ruhiger Selbstgefälligkeit die Arme über den schmerzverzerrten Häuptern ihrer sterbenden Opfer kreuzt. Er benutzte dabei ein in unseren Tagen ganz verschollenes Kunstmittel um die Wirkung seiner Gebilde zu steigern: die Farbe.

Beobachtungen der olympischen Ausgrabungen an frisch aus der Erde gehobenen Bildwerken, deutliche Farbreste an den Giebelgruppen und Metopreliefs des Zeustempels, vor allem aber an dem praxitelischen Hermes, hatten die Tatsache von neuem nachdrücklich in Erinnerung gebracht, daß die Marmorwerke der Griechen einst im Schmucke der Farbe

schimmerten. Wenn Praxiteles einst diejenigen seiner Marmorbilder als die schönsten bezeichnet hat, die der berühmte Nikias bemalte, so durfte man sich wohl fragen, ob denn nicht auch wir wieder «unsere Statuen bemalen sollten» — und es wagen dürften, sie auf diese Weise mit neuen Schönheits- und Lebensreizen zu schmücken.

Klinger, von diesen olympischen Erfahrungen unterrichtet und gelegentlich einer dekorativen Aufgabe ohnehin von dem Reiz bunter Gesteine gefesselt, unternahm es mit ihrer Hilfe eine neue farbige Bildhauerei zu schaffen, die ihren Werken Wirkung und Dauer verbürgte.

In der Tat hat er in seiner Salome durch die Farbe nicht nur die klare Gliederung der Massen gesteigert, sondern auch die seelische Wirkung seines Gebildes. Wer könnte sich wohl seine Herodestochter ohne ihr schwarzes Haar und den bösen Blick ihrer Bernsteinaugen denken. Oder seine ernste Seherin Cassandra ohne die hoffnungslos traurigen, dunklen Augensterne (S. 47 Abb. 56).

Klingers Beethoven hat man bei dem ersten Erscheinen in seiner thronenden Halbnacktheit befremdlich gefunden und mancher Tadel hat sich



42. Unvollendete Marmorstatue  
altertümlich griechischen Stiles  
Athen, Nationalmuseum  
Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική  
(S. 34)



43. Dionysos und Satyr  
Unvollendete antike Marmorgruppe  
Athen, Nationalmuseum  
Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική  
(S. 34)

an diese Wiederaufnahme antiker Kunstgewöhnung geknüpft. Nun wohl. Wir setzen dem Oberteil vom Beethoven Klingers die Büste gegenüber, die ein Zeitgenosse des Meisters, der Wiener Bildhauer Klein, von diesem unter Zuhilfenahme der bekannten, nach dem Leben geformten Gesichtsmaske herstellte (S. 48—49 Abb. 57—58). Welches von den beiden Bildnissen gibt nun wohl für uns den wahren Beethoven? Jener, in eine dicke Halsbinde, hohen Kragen und zugeknöpften Rock umständlich eingepackte Wiener Bürger von 1812, oder dieser, in großem Sinnen thronende, halbnackte Heros der Tonkunst? Wir wollen gar nicht dabei verweilen, was Klinger aus diesem Löwenantlitz gemacht; nicht bei dem malerisch geisterhaften Mähnenhaar, das er an die Stelle jener Makkaronilocken Kleins gesetzt — aber welche Pracht des elfenbeingeschmückten Erzthrones, des über die Knie gebreiteten Onyxgewandes rings um den weißen «Astralleib» des in verklärtem Dasein thronenden Meisters; welch machtvolle Steigerung des Fürsten der Tonkunst zu einsamer Götterhöhe. Und schließlich: welcher Ausblick aus unserem elenden Straßendenkmalswesen auf eine Denkmalskunst für weihe- und stimmungsvolle Innenräume. Alles neue Wagnisse auf den Bahnen der Alten.

So haben die Wirkungen der Antike die Bildhauerei der Gegenwart allmählich von abhängiger Gefolgschaft zu tieferer Erkenntnis ihrer allgemeingültigen Grundlagen, zu freier Verarbeitung ihrer Anregungen heraufgeführt.

Selbst bis zu ihrem Gegenpol, bis in die ruhelos geniale, impressionistisch flimmernde Kunst Auguste Rodins hinein, üben die Alten ihre Anziehungskraft. Auch von jenem Ufer aus gesehen erscheint Hellas als das verlorene Land der Sehnsucht.

Rodin hat eine Gruppe geschaffen, die er den Tod Athens nennt: ein nacktes Weib wirft sich schmerzgelöst über eine erdbedeckte Frauengestalt, neben der ein jonisches Säulenhaupt aus dem Boden ragt. Es ist die leidenschaftliche Klage um verlorene Schöne.

Aber die Weise der Alten und die neue Kunst der «Reizsamkeit» scheiden abgrundtiefe



46. Hildebrand,  
Merkur  
Bronzestatue  
im Kunstgewerbemuseum  
zu Weimar  
(S. 35 f.)

Klüfte, nicht nur in der Art der Formengebung. Rodins Danaide im Luxemburg hat sich in

wilder Verzweiflung über den geborstenen Schöpfkrug hingestürzt, ihre gelösten Haarsträhnen fluten mit dem Wasser über den Fels (S. 49 Abb. 60). Die antike Danaostochter des Vatikans dagegen beugt sich stehend leicht über die Schale, die sie in beiden Händen hält. Gewand und Haar sind wohl geordnet; nur die verweint-geschwollenen Lider erinnern an unendliches Weh. Aus Haltung und Aussehen spricht dennoch überwiegender Lebenswille (S. 48 Abb. 59).

An der athenischen Korenhalle des Erechtheions tragen schlanke, langgewandete Mädchenbilder das Gebälk frei und leicht auf dem Haupt. Rodins «Karyatide» bricht unter ihrer Steinlast zusammen wie die Seele unter der Bürde des Lebens (S. 50–51 Abb. 61–62).

Kehren wir zum Schluß zu jenem Worte Windkelmanns von der Nachahmung der Griechen zurück. Was haben anderthalb Jahrhunderte unserer



44. Hildebrand,  
«Männliche Figur»  
Berlin, Nationalgalerie  
Aufnahme Gowans & Gray Ltd.,  
London u. Glasgow.  
(S. 35)



45. Hildebrand,  
Kugelspieler  
Aufnahme Hanfstaengl, München  
(S. 35)

erdentstammte Kraft jeder großen Zeit der Kunst. Damit schafft sie ein Schönes, das nur ihr angehört, das aber auch unweigerlich und unrettbar mit ihr ins Grab steigt; das nie wieder in der gleichen Weise aufersteht. Auf ihrem eigensten Gebiete bleibt sie allen Nachfahren überlegen. Jeder Versuch, sie wieder aufzuwecken, verfällt dem Banne des Künstlich-Leblosen.

Wir sollen aber im Sinne der Alten schaffen. Was bleibt uns dazu an dauernd förderndem und beglückendem Erbe von ihrer Kunst?

Vor allem die Bildung des gesunden und schönen nackten Menschenleibes als höchste bildhauerische Aufgabe, als höchster künstlerischer Wert, und hiefür der Hinweis auf die Allehrerin Natur. Zu der unbefangenen Schätzung und Überschätzung des starken und gewandten Menschenleibes als Naturgewächs und Zuchtungsziel können wir freilich nicht mehr zurück; auch nicht zu mittelalterlicher Bannung des Nackten. Aber eine bloße Fleischverherrlichung in befangener Abhängigkeit vom Zufallsmodell können wir auch nicht

Kunstübung und Forschung von ihm übrig gelassen?

Vor allem die Mahnung, die Alten nicht nachzuahmen, sondern in ihrem Sinne neu zu schaffen.

Nicht nachahmen. Befreiung vom Druck der Vergangenheiten. Auch die Griechen haben keine ägyptischen und babylonischen Götter gebildet. Das Fremde steht bei ihnen in den Uranfängen und am Ausgang, beidemal fast bis zur Unkenntlichkeit in griechisches Wesen umgestaltet. Im übrigen ist die hellenische Kunst mit Auge, Hand und Seele ganz der Heimat und Gegenwart zugewandt. Das ist die



47. Hermes, Antike Statue  
London, Lansdowne House  
nach dem  
Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 35)



48. Unvollendetes griechisches  
Grabrelief  
Athen, Nationalmuseum  
nach Conze, Attische Grabreliefs  
Georg Reimer, Berlin  
(S. 36)



49. Grabrelief der Hegeso  
Athen,  
antiker Friedhof am Dipylon  
nach dem Abguß  
im Albertinum zu Dresden  
(S. 36)



50. Hildebrand, Weibliche Gestalt  
Steinrelief  
Aufnahme Hanfstaengl, München  
(S. 37)



51. Hildebrand, Flötenspieler  
Erzrelief  
Aufnahme Hanfstaengl, München  
(S. 37)



52. Constantin Meunier,  
Bergmann  
mit Keilhaue  
(S. 38)



53. Constantin Meunier,  
Kopf eines Bergmanns  
Erzrelief im Albertinum zu Dresden  
(S. 38)

wollen. Nur die Verdichtung vieler Erinnerungsbilder im Künstlergeiste zu Schöpfungen von zwingender Stärke und Eigenart, die Steigerung des bloß Wirklichen zum Wahren und Wirksamen, zu typisch vollkommener Darstellung des Menschenleibes, als des schönsten Gottesgedankens der Schöpfung, wird ein dauerndes Ziel bildhauerischer Kunst bleiben.

Freilich, mit der freien Anschauung des lebendig bewegten Menschenleibes, wie die Alten sie besaßen, war es für immer vorüber, seit hosen- und kuttentragende nordische Barbaren die Welt in Besitz genommen. Es war auch vorbei mit der schönen, in ihrer zweckmäßigen Schlichtheit gleichsam zeitlosen Gewandung der Alten. Wie sollte aber die Bildhauerei dieser je entbehren können für Gestalten, die sie als über Zeit und Raum schwebend bezeichnen will. Wie sollte sie verzichten können auf jene ausdrucksvollen Flächen und Falten, die den Wiederhall jeder Stellung und Bewegung, den Wiederklang der Seele so wundervoll weitertragen.



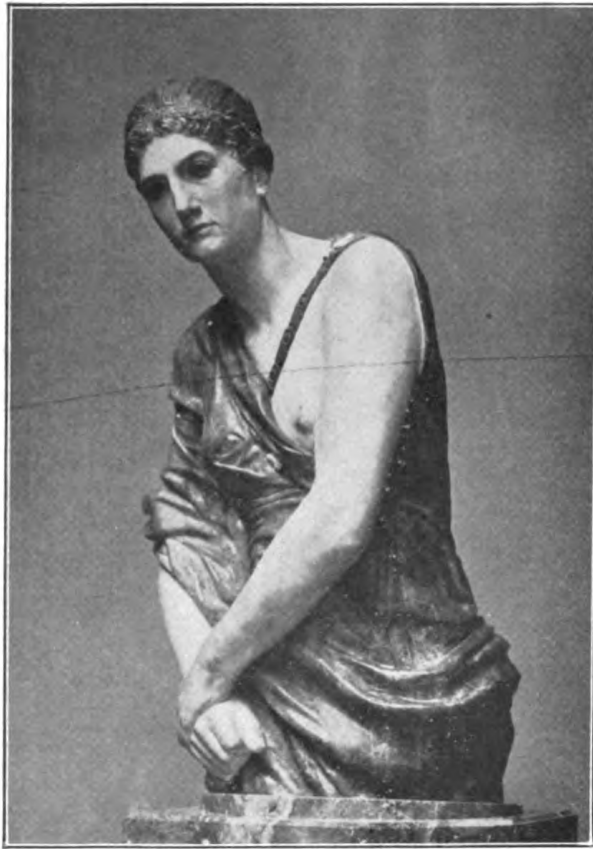
54. Constantin Meunier,  
Lastträger  
nach dem  
Abguß im Albertinum zu Dresden  
(S. 38 f.)





55. Klinger, die Neue Salome  
 Leipzig, Städtisches Museum  
 Aufnahme E. A. Seemann, Leipzig  
 (S. 40)

Eine weitere Erbschaft der Alten ist die Anleitung zu zweck- und naturgemäßer Verarbeitung der bildnerischen Stoffe, insbesondere von Marmor und Erz. Wir haben von diesen Hilfen zu Stil und Schlichtheit schon bei Hildebrands Kunst gesprochen (S. 33 ff.). Hier gedenken wir noch dessen, wie das künstlerische Handgeschick der Alten nur dadurch eine solche Vollendung erreichte, daß sie eben «Handwerker» waren und sich als solche fühlten. Praxiteles besuchte keine Akademie. Die beispiellose Marmor-Meisterschaft, die wir an seinem Hermes bewundern, erwarb er mit dem Meißel in der Hand in der Werkstatt seines Vaters. Diese aber scheint die bildhauerische Übung durch ganze Geschlechterfolgen hindurch fortgepflanzt und gesteigert zu haben. Daß etwas von dieser Handwerks-Erziehung des Künstlers zum Heile der Kunst wiederkommen muß, ist eine allgemeine Überzeugung. Man möchte ihr nur einen größeren Einfluß auf den akademischen Lehrbetrieb unserer Tage wünschen.



56. Klinger, Cassandra  
Leipzig, Städtisches Museum  
Aufnahme E. A. Seemann, Leipzig  
(S. 40)

Auch einer anderen Ausdrucks- und Stilhilfe in der Bildhauerei der Alten haben wir schon gedacht: der Farbe (S. 40f.). Wie das Erz Kraft und Schönheit des Athletenleibes zur Geltung brachte, so mußten Marmor, Gold, Elfenbein, mit farbigen Reizen geschmückt, helfen, die Würde der Gottheit zu erhöhen. Unentbehrlich war die Farbe auch für die festliche Fernwirkung des Bildwerks am Bau. Auf dem Flachbildstreif des Parthenonfrieses wäre an Ort und Stelle in dem gebrochenen Licht des Säulenumganges von unten her wenig genug zu erkennen gewesen ohne die verdeutlichende Hilfe der Farbe.

Witterung und Himmel setzen diesem Gebrauch bei uns freilich engere Grenzen. Aber etwas von der alten Farbenfreudigkeit in Bild- und Baukunst könnte doch auch im Norden wiederkommen. Vor allem aber müssen Bild und Bau in Form und Farbe wieder zusammenwachsen. Es muß die Baukunst sein, die mit ihren strengen, auf Ordnung, Dauer und Fernwirkung gerichteten Forderungen der unstät schweifenden Einzelkunst Zweck,

Maß und Ziel weist. Man denke daran, welche unvergleichliche Erziehung und welche Steigerung die Hellenenkunst durch ihre Arbeit für Halle und Festplatz, vor allem aber durch ihre Mitwirkung am Heiligtum erfuhr — ganz wie die große Kunst des Mittelalters. Auch bei den Alten schuf die Kunst zu bester Zeit im Dienste der größten und beharrendsten aller Mächte des Menschengemütes, der Gottesverehrung. Den Gott in vollendeter Schönheit zu schauen wird hier zugleich zu einer Forderung der Frömmigkeit. Adel und Stille, Ernst und Strenge, Größe und Erhabenheit, Würde und Anmut — alle diese einmal gefundenen Ausdruckswerte für ein Götterwesen sind zugleich Glaubenswerte. Sie dürfen nicht willkürlich geändert



57. Franz Klein, Beethoven  
Streichers Klaviersalon in Wien  
Verlag Georg Müller, München  
(S. 41)



59. Danaide, antike Statue  
Rom, Vatikan  
Aufnahme Alinari, Florenz  
(S. 42 und 52)

werden. Daher jener Zug ruhigen Verweilens und langsam-behutsamen Umbildens in der griechischen Kunst. Auf jedem Schritt zur Höhe gesellt sich der Schönheitsfreude die gläubige «Einfühlung» mit ihrem Verständnis und ihrer Steigerung der Nachempfindung. Das Leidenschaftlich-Willkürliche, das «Wüst-Geniale» hat keinen Platz am Heiligtum.

Wohl weiß ich, daß das kraftvoll Wilde in der Kunst, vollends in unserer nordischen, sein gutes Heimatsrecht hat, daß es befreiend wirken kann in Zeiten schwächlicher Nachahmungssucht oder glatter Virtuosität. Aber alle leidenschaftliche Willkür kehrt, wenn Leben und Kunst gesund sind, in besten Stunden zu Schlichtheit und Klarheit,



58. Klinger, Beethoven (Oberteil)  
Leipzig, Städtisches Museum  
Aufnahme E. A. Seemann, Leipzig  
(S. 40 f.)

zu Schönheit und Adel, zu Ernst und Größe zurück.

Die Aufgabe der Bildhauerei ist deswegen eine so große, weil sich der Mensch in seinem Bilde die anschaulichste Verkörperung seines Lebensideals schafft. Wie die Erschaffung des Menschen keine einmalige Urart der Vergangenheit ist, sondern ein sich noch täglich vollziehendes Schöpfungswerk, so wird es auch in der Kunst bis an das Ende der Tage heißen: «Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei». Daher ist im letzten Grunde die Stellung des Menschen zu den höchsten Aufgaben der Kunst ein Ausfluß seines innersten Lebens- und Weltgefühles.

Den großen Skulpturensaal der Dresdner Kunstausstellung sah ich einst voller Statuen. Neben Tüchtigem und Eigenartigem in überwiegender Mehrzahl allerlei Wirklichkeitsbilder, daneben prahlerisch gespreizte Jünglingsgestalten, verzweifelt sich windende oder lüstern sich wälzende Frauenleiber — und über diesem ganzen Gewimmel standen jene drei edlen, reichgewandeten Frauen aus Herkulaneum und blickten in ihrer mildheiteren Ruhe still auf all das vergebliche Mühen da drunten hinab.

Ist ihre Mahnung jetzt weniger eindringlich oder weniger nötig, als in den Tagen Goethes und Winkelmanns, dem sie inmitten des ganzen Berninesken Marmorgesindels im «Großen Garten» zu Dresden erschienen, um ihm die Wahrheit von der hohen Einfachheit und stillen Größe der alten Kunst zu künden? Wird je eine Zeit kommen, die für diese edelstille Schönheit unempänglich wäre? Oder sie ablehnte? Ich denke nicht.



60. Rodin, Danaide  
Musée du Luxembourg, Paris  
Aufnahme Bulloz, Paris  
(S. 42)

Denn dieser Formenadel spricht zu den sittlichen Tiefen der Menschenseele. Heilen kann zwar keine Kunst die Krankheit der Zeit, wohl aber ihr Bilder edlen Menschentums vor die Seele halten. Daß die Kunst der Hellenen dies tut, darin ruht ihr ewiger Wert für die Sinne und Seelen der Menschengeschlechter.



61. Gebälkträgerin am Erechtheion  
zu Athen  
London, British Museum  
nach dem Abguß im Albertinum in Dresden  
(S. 42)



62. Rodin, Karyatide  
Aufnahme Bulloz, Paris  
(S. 42)

## Verzeichnis der Abbildungen

Tafel: Frauenstandbild aus Herkulaneum. Dresden, Albertinum . . . . .	vor dem Titel
Abbildung 1. Polyklets Speerträger. Florenz, Uffizj . . . . .	Seite 8
" 2. Michelangelo, Gefesselter Jüngling. Paris, Louvre . . . . .	" 9
" 3. Dürer, S. Sebastian. Stich . . . . .	" 10
" 4. Cima da Conegliano, S. Sebastian. Ausschnitt aus einem Gemälde	" 11
" 5. Dürer, Apoll und Diana, Zeichnung. London, British Museum .	" 12
" 6. Dürer, Adam und Eva. Stich . . . . .	" 13
" 7. Hans Vischer, Apoll. Nürnberg, Rathaus . . . . .	" 14
" 8. Apollon vom Belvedere. Rom, Vatikan . . . . .	" 15
" 9. Veit Stoß (?), Apostel Johannes, bemalte Holzfigur. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum . . . . .	" 16
" 10. Vischer, Apostel Johannes. Nürnberg, Sebaldusgrab . . . . .	" 17
" 11. Bernini, Raub der Proserpina. Rom, Palazzo Piombino . . . . .	" 18
" 12. Orpheus und Eurydike, antikes Marmorrelief. Rom, Villa Albani	" 19
" 13. Balestra, Zeit und Schönheit. Dresden, Großer Garten . . . . .	" 20
" 14. Mädchenstatue aus Herkulaneum. Dresden, Albertinum . . . . .	" 21
" 15. Canova, Hebe. Forli, Palazzo Guarini . . . . .	" 22
" 16. Thorwaldsen, Hebe . . . . .	" 23
" 17. Thorwaldsen, Hoffnung. Tegel, Erbbegräbnis der Familie v. Hum- boldt . . . . .	" 24
" 18. Schadow, Hoffnung. Berlin, Hohenzollern-Museum . . . . .	" 24
" 19. Thorwaldsen, Christus. Kopenhagen, Frauenkirche . . . . .	" 25
" 20. Inneres der Frauenkirche zu Kopenhagen . . . . .	" 25
" 21. Praxiteles, Lehnender Satyr. Rom, Kapitol . . . . .	" 26
" 22. Thorwaldsen, Adonis. Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum . . . . .	" 26

Abbildung 23.	Thorwaldsen, Grabstatue Eugen Beauharnais, Herzogs von Leuchtenberg. München, St. Michaelis-Hofkirche . . . . .	Seite 27
" 24.	Schadow, Zietenstandbild. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum . . . . .	" 27
" 25.	Schadow, Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen. Berlin, Königliches Schloß . . . . .	" 28
" 26.	Antiker Rundaltar. Rom, Villa Albani . . . . .	" 29
" 27.	Schadow, Relief vom Zietendenkmal. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum . . . . .	" 30
" 28.	Ländliche Szene, antikes Marmorrelief. München, Glyptothek . . . . .	" 31
" 29.	Schadow, Blücherstandbild zu Rostock . . . . .	" 32
" 30.	Rauch, Blücherstandbild in Berlin . . . . .	" 33
" 31.	Schadow, Blücher bei Ligny. Sockelrelief vom Blücherdenkmal zu Rostock . . . . .	" 34
" 32.	Schadow, Blücher bei Belle-Alliance. Sockelrelief vom Blücherdenkmal zu Rostock . . . . .	" 35
" 33.	Schadow, Standbild des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum . . . . .	" 36
" 34.	Rauch, York-Standbild zu Berlin . . . . .	" 36
" 35.	Rauch, Skizze zum Goethe-Schillerdenkmal für Weimar. Berlin, Rauch-Museum . . . . .	" 37
" 36.	Rietschel, Goethe-Schillerdenkmal für Weimar . . . . .	" 37
" 37.	Reinhold Begas, Venus und Amor . . . . .	" 38
" 38.	Rauch, Danaide . . . . .	" 38
" 39.	Pan und Daphnis, antike Marmorgruppe. Neapel, Museo Nazionale . . . . .	" 39
" 40.	Reinhold Begas, Pan als Lehrer im Flötenspiel . . . . .	" 39
" 41.	Reinhold Begas, Raub der Sabinerin . . . . .	" 40
" 42.	Unvollendete Marmorstatue altertümlich griechischen Stils. Athen, Nationalmuseum . . . . .	" 41
" 43.	Dionysos und Satyr, unvollendete antike Marmorgruppe. Athen, Nationalmuseum . . . . .	" 41
" 44.	Hildebrand, «Männliche Figur». Berlin, Nationalgalerie . . . . .	" 42
" 45.	Hildebrand, Kugelspieler . . . . .	" 43
" 46.	Hildebrand, Merkur. Erzstatue im Kunstgewerbemuseum zu Weimar . . . . .	" 42
" 47.	Hermes, antike Marmorstatue. London, Lansdowne House . . . . .	" 43
" 48.	Unvollendetes griechisches Grabrelief. Athen, Nationalmuseum . . . . .	" 44
" 49.	Grabrelief der Hegeso. Athen, antiker Friedhof am Dipylon . . . . .	" 44
" 50.	Hildebrand, Nackte weibliche Gestalt, Steinrelief . . . . .	" 44
" 51.	Hildebrand, Flötenspieler, Erzrelief . . . . .	" 44
" 52.	Constantin Meunier, Bergmann mit Keilhaue . . . . .	" 45
" 53.	Constantin Meunier, Kopf eines Bergmanns. Erzrelief im Albertinum zu Dresden . . . . .	" 45
" 54.	Constantin Meunier, Lastträger . . . . .	" 45
" 55.	Klinger, Neue Salome. Leipzig, Städtisches Museum . . . . .	" 46
" 56.	Klinger, Cassandra. Leipzig, Städtisches Museum . . . . .	" 47
" 57.	Franz Klein, Beethovenbüste. Wien, Streichers Klaviersalon . . . . .	" 48
" 58.	Klinger, Beethoven (Oberteil). Leipzig, Städtisches Museum . . . . .	" 49
" 59.	Danaide, antike Statue. Rom, Vatikan . . . . .	" 48
" 60.	Rodin, Danaide. Paris, Musée du Luxembourg . . . . .	" 49
" 61.	Gebälkträgerin am Erechtheion zu Athen. London, British Museum . . . . .	" 50
" 62.	Rodin, Karyatide . . . . .	" 51



Im gleichen Verlage erschienen folgende Schriften von:

Th. Zielinski

Professor an der Universität St. Petersburg

# DIE ANTIKE UND WIR

Vorlesungen

Autorisierte Übersetzung von E. SCHOELER.

2. Auflage. IV und 126 Seiten gr. 8<sup>o</sup>. Geheftet M. 2.40, gebunden M. 3.—.

Erste Vorlesung: Einleitung: Die Antike in der öffentlichen Meinung. Zwei Strömungen in der sozialen Entwicklung. Der Bildungswert der Antike. Erfahrungstatsachen. Evolution der klassischen Bildung. Kriterien. Die Aufgaben der Mittelschule. — Zweite Vorlesung: Die Methoden der Spracherlernung. Vergleichende Wertung der Sprachen. Aussprache und Orthographie. Durchsichtigkeit der Etymologie. — Dritte Vorlesung: Semasiologie. Die Sprache als Ausdruck der Volksseele. Die Syntax. Emanzipation des Gedankens. Eine Schule des Stils. — Vierte Vorlesung: Übersetzung und Originale. Der pädagogisch-moralische Gesichtspunkt. Der pädagogisch intellektuelle Gesichtspunkt. Universalismus. Antike und moderne Poesie. Optimismus und Wahrheitssinn. — Fünfte Vorlesung: Der Kulturwert der Antike. Nicht Norm, sondern Same. Die Antike als unsere geistige Heimat. Religion. Mythologie-Literatur. Historische Literatur. Historische Wahrheit und Hottentottismus. — Sechste Vorlesung: Philosophische Literatur. Überzeugbarkeit. Philosophie. Ethik. Politik. Rechtswissenschaft. — Siebente Vorlesung: Kunst. Architektur. Struktive Ehrlichkeit. Skulptur und Malerei. Freiheit und Natürlichkeit. Idealismus. Kunsthandwerk. Beseelung. Veredelung der modernen Kultur durch die Antike. Die Wissenschaft von der Antike. Denkmäler. Vorarbeit und Arbeit. Aufgaben der Vergangenheit. Signatur der Neuzeit. Aufgaben der Zukunft. — Achte Vorlesung: Schlußbetrachtung. Die Antike in der öffentlichen Meinung. Betrug und Mißverständnis.

---

## Das Clauselgesetz in Ciceros Reden

Grundzüge einer oratorischen Rhythmik.

VIII u. 254 S. gr. 8<sup>o</sup>. M. 8.40.

(Separatdruck aus Philologus Suppl.-Bd. IX.)

---

## Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos

Erster Teil mit 12 Abbildungen und 3 Tafeln.

45 Seiten gr. 8<sup>o</sup>. M. 1.50.

(Separatdruck aus Philologus Suppl.-Bd. VIII, 3.)

---

Ferner:

## Handlexikon zu Cicero

von Professor Dr. H. Merguet.

Preis M. 24.— geheftet, M. 26.— gebunden.

Das Handlexikon gibt in etwa 80000 ausgeführten und nach syntaktisch-phraseologischen Gesichtspunkten geordneten, allen Schriften Ciceros entnommenen Beispielen eine Übersicht über den gesamten Sprachgebrauch dieses Schriftstellers.



:: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Theodor Weicher, Leipzig ::

---

# Antike Denkmäler zur griechischen Götterlehre

Zusammengestellt von

C. O. Müller und F. Wieseler

---

Vierte umgearbeitete und vermehrte Ausgabe

begonnen von

Konrad Wernicke

fortgeführt von

:: Botho Graef ::

⟨Denkmäler der Alten Kunst von C. O. MÜLLER und  
E. WIESELER. Teil II⟩



Lieferung 3:

Text 116 S. gr. 8<sup>o</sup> und 10 Tafeln Abbildungen. Inhalt: Apollon

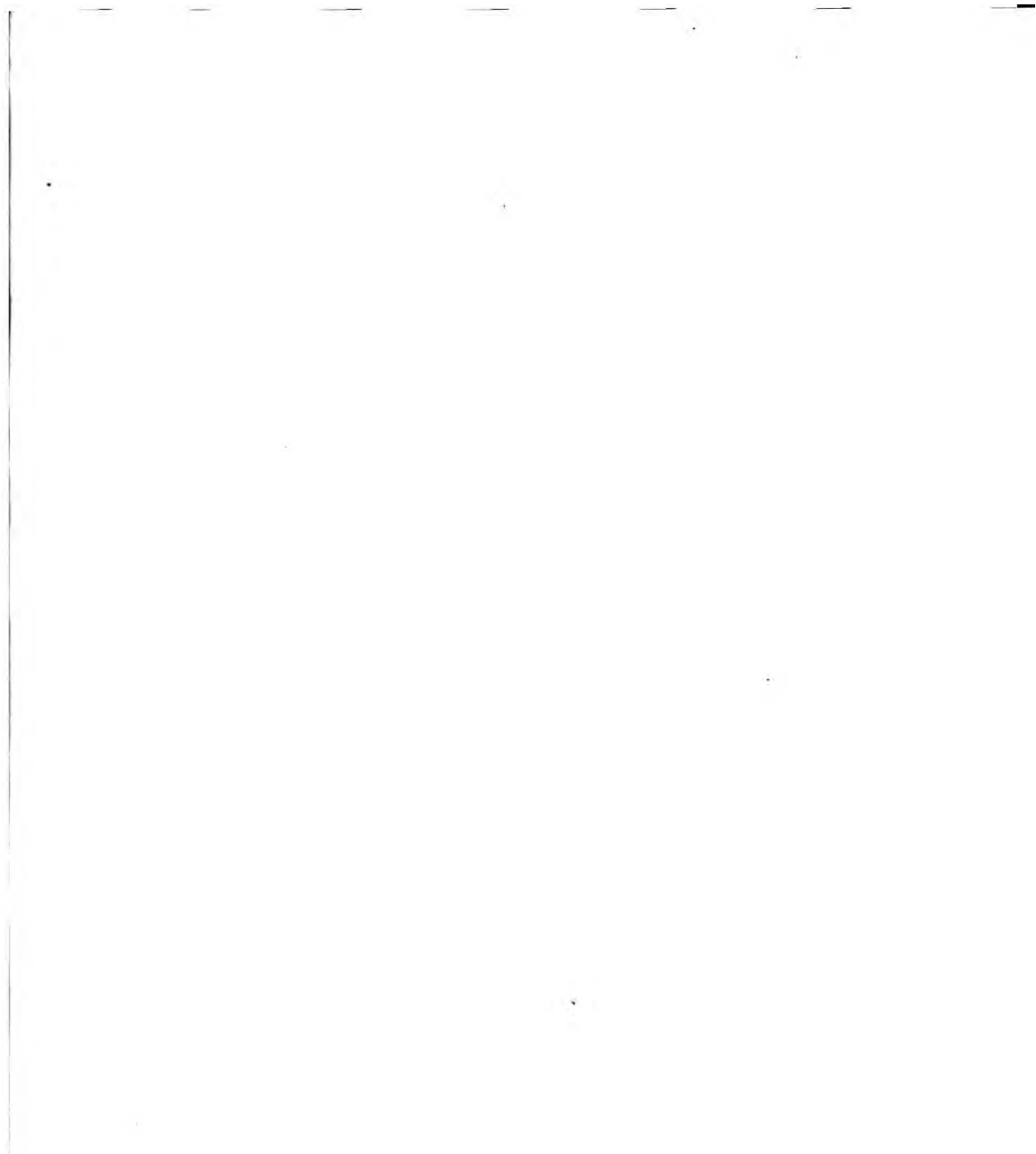
PREIS M. 8.—

Früher erschien Lieferung 1: Zeus Hera

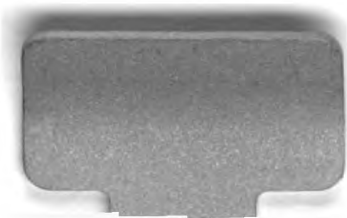
Lieferung 2: Poseidon, Demeter und Kore

Preis jeder Lieferung 5 Mark

„In dieser neuen Fassung dürfen Müllers Denkmäler als das beste kunst-  
mythologische Bildwerk bezeichnet werden.“ „Litterarisches Centralblatt.“







X

