

377

⊗ DIE ⊗
⊗ KUNST ⊗

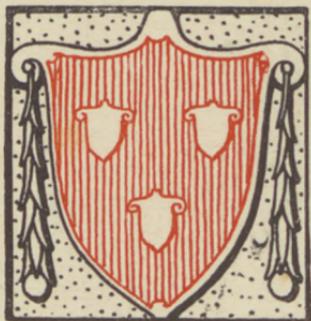
HERAUSGEGEBEN VON

⊗ RICHARD MÜLLER ⊗



PRAXITELES





·EX·LIBRIS·

Ms. 1.25

6/11/05



**DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIRTER
MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON
· RICHARD MUTHER ·**

· VIERZEHNTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

- Band I. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band II. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.
Band III. BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band IV. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band V. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band VI. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band VII. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band VIII. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.
Band IX. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.
Band X. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band XI. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band XII. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band XIII. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.
Band XIV. PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band XV. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.
Band XVI. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.
Band XVII. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER.
Band XVIII. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band XIX. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

- Band XX. GIORGIONE von PAUL LANDAU.
Band XXI. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.
Band XXII. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.
Band XXIII. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.
Band XXIV. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.
Band XXV. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.
Band XXVI. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT.
Band XXVII. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.
Band XXVIII. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.
Band XXIX. FLORENZ UND SEINE KUNST von GEORG BIERMANN.
Band XXX. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER.
Band XXXI. PHIDIAS von HERMANN UBELL.
Band XXXII. WORPSWEDE (Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Karl Vinnen, Heinrich Vogeler) von HANS BETHGE.
Band XXXIII. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED.

Unter der Presse:

- Band XXXIV. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von OSCAR BIE.
Band XXXV. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER.

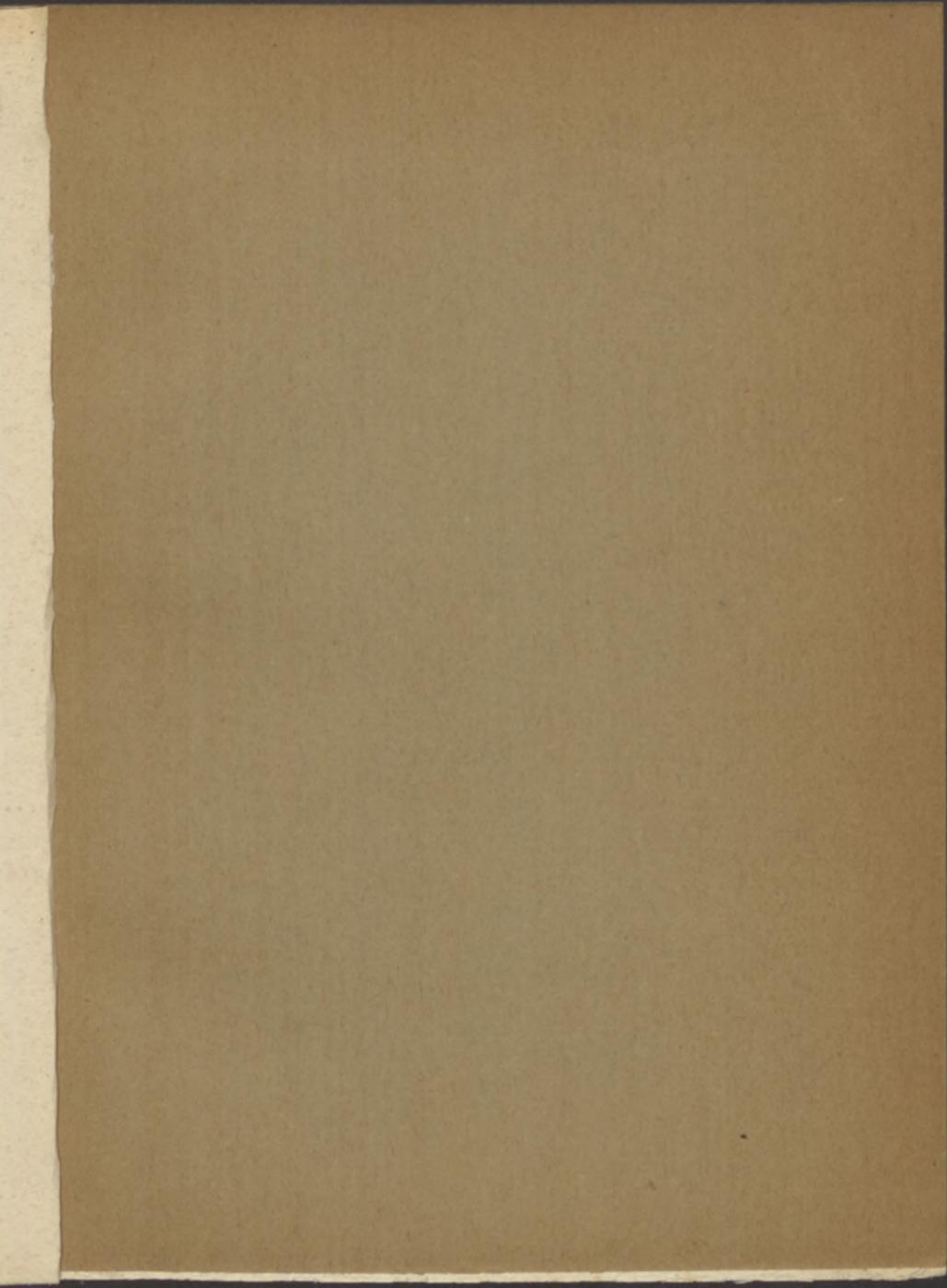
Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen in Heliogravüre, Farbendruck etc., kartoniert Mk. 1.25 ganz in Leder gebunden Mk. 2.50 Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden Mk. 10.—

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE
DIESES BANDES WURDEN AUF MIT
DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-
PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF
KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — AB-
GEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN,
KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND
GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER
LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1
BIS 50 EINZELN MIT DER HAND
NUMERIERT. DER PREIS EINES
SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT
ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE
DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE
BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN





Rom, Vatikan.

APHRODITE VON KNIDOS

Marmor.

373032

1
85



DIE
KUNST

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER

PRAXITELES
VON
HERMANN UBELL

MIT ZWEI PHOTOGRAVÜREN UND
ZEHN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

Zweite vermehrte Auflage

 BARD. MARQUARDT & CO 

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN



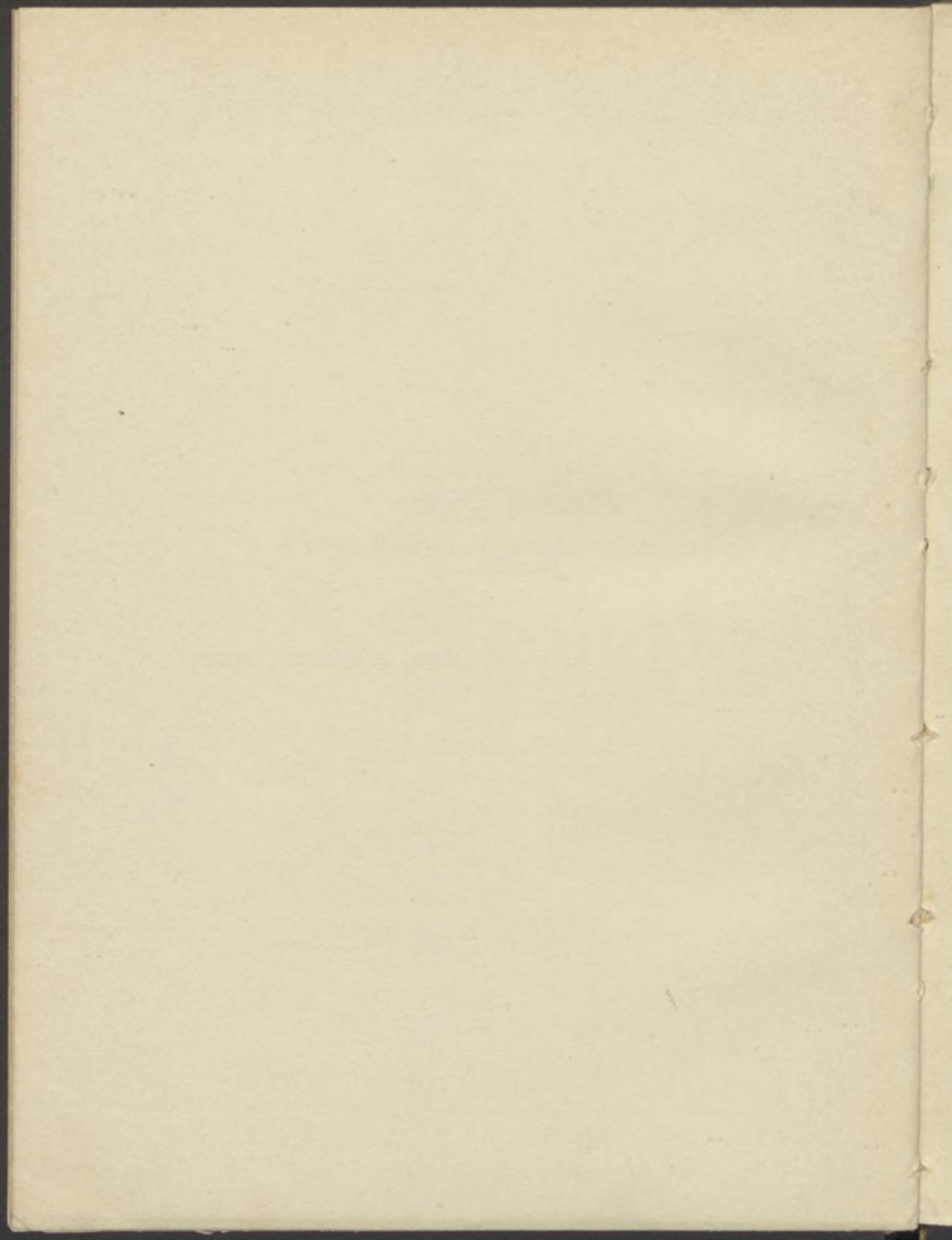
859606

D 82/2000

Meinem Vater

gewidmet

Rom, Weihnacht 1902

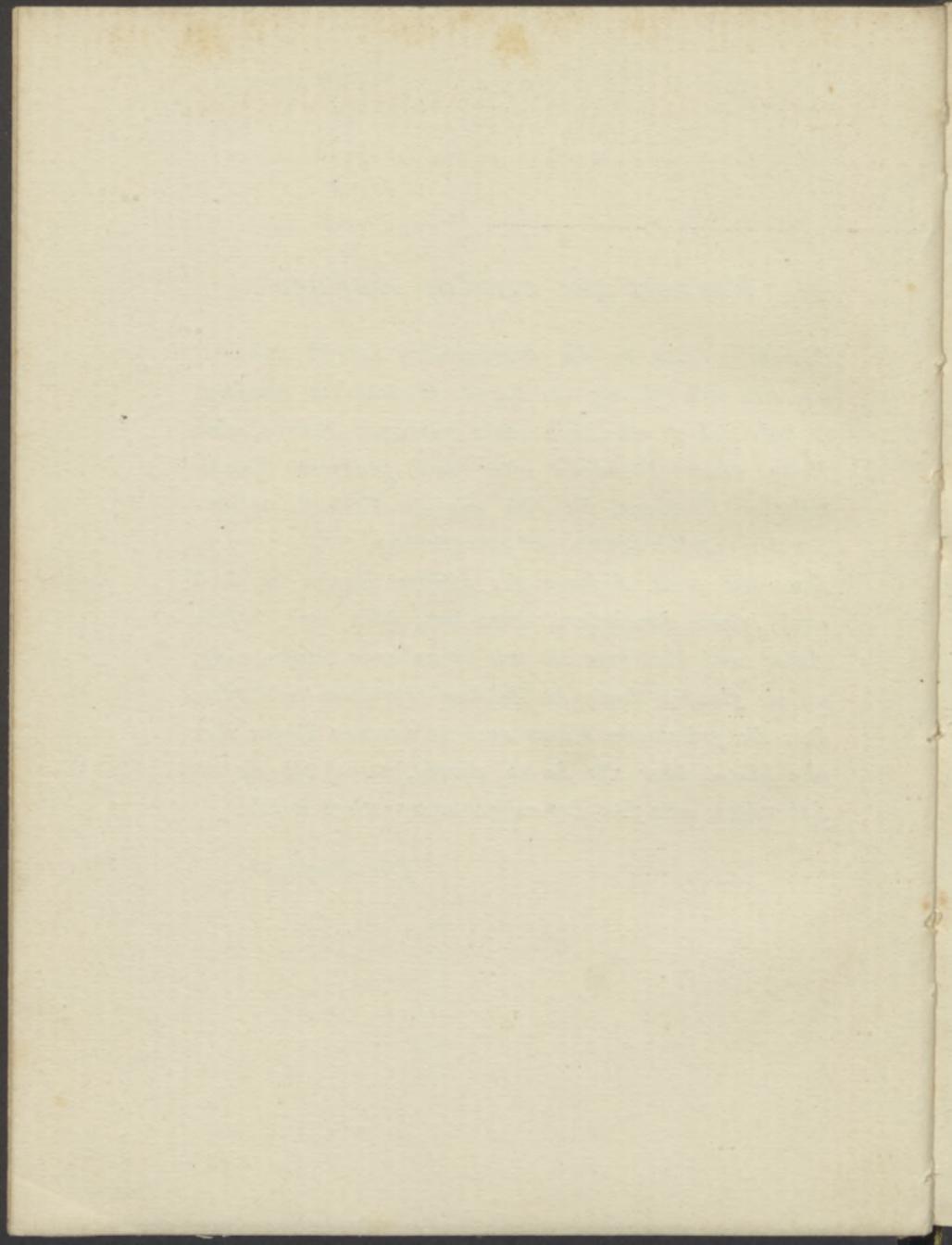


Vorwort zur zweiten Auflage

Obwohl es sich in der vorliegenden Schrift zunächst um eine Darstellung des bereits Gesicherten handelte, so habe ich es mir doch nicht versagen können, eine Reihe neuer Lösungen alter und jüngerer Praxitelischer Probleme, die sich mir im Verlaufe meiner Studien ergeben hatten, mit einzuflechten.

Dass die erste Auflage des kleinen Buches so bald nach seinem Erscheinen schon vergriffen war, erfüllt Autor und Verleger mit um so vollerer Genugtuung, als sie glauben darin ein Zeichen begrüßen zu dürfen, dass die griechische Kunst auch in unseren Tagen ihre alte Macht über die Seelen ausübt, wenn sie als ein Lebendiges und für Lebendige interpretiert wird.

Der Verfasser.





OM LEBEN DES PRAXITELES wissen wir ebenso wenig als von dem Leben irgend eines anderen griechischen Künstlers. Kaum die nacktesten Daten sind uns überliefert, und auch die sind strittig. Wir wissen nicht, wie er in seiner Zeit stand, wie sich die geistigen Bewegungen seiner Zeit in ihm spiegelten und wie seine Kunst von seiner Zeit empfunden wurde. Und von seinem äusseren Leben haben wir nur insofern Kunde, als es sich mit dem Leben eines Weibes, der grossen Hetäre Phryne berührte, die die Zeitgenossen und die unmittelbare Nachwelt als Persönlichkeit ungleich lebhafter interessierte als der Bildhauer Praxiteles, einer ihrer vielen Liebhaber und zugleich ihr Porträtist.

Die Bezeichnung „Ein Werk des Praxiteles“ wurde im Altertum empfunden als die Marke einer besonders bewährten Firma; die Vorstellung einer ganz bestimmten künstlerischen Individualität hatte man bei der Nennung des Meisternamens nicht. Seine Werke schätzte man, der Mensch und der Künstler Praxiteles war jedem gleichgültig.

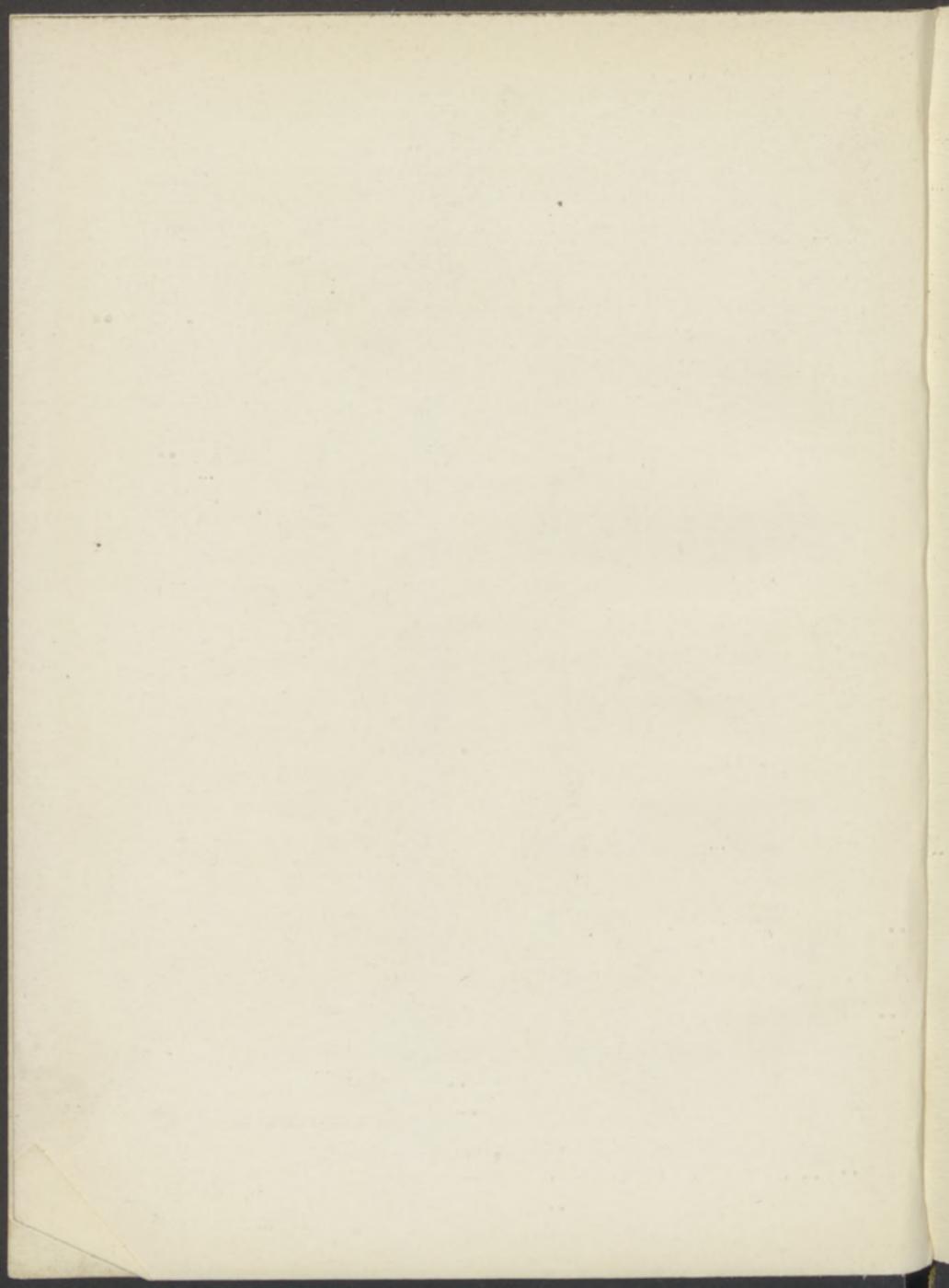
Wie mag das eine Zeit befremden, die den sonderbaren Grundsatz aufgestellt hat, die Werke der Künstler seien in erster Linie als Aufschlüsse über deren Individualitäten und als Marksteine ihrer Entwicklungen interessant und wichtig! Die moderne Anschauung ist aus der Hypertrophie des historischen Sinnes geboren; die antike Denkungsart über diesen Punkt hat eine ungleich edlere und gesündere Quelle: eine hochgespannte Vorstellung von der harmonischen und allseitigen Ausbildung des einzelnen Menschen.

Man traute dem Bildhauer, den Plato in einem Atem mit dem Tischler und Schuster nennt, einfach nicht zu, an jenes Menschenideal hinanzureichen, das in der Vorstellung der Besten lebte. „Ihre Steine suchen sie dem Ideal anzunähern, sich selbst aber nicht,“ sagt Sokrates



Dresden: Albertinum

MÄDCHEN AUS HERKULANUM



von ihnen; das heisst mit anderen Worten: sie gehören nicht zu den Vollmenschen, weil sie ihre Thätigkeit nicht der Ausbildung der eigenen Persönlichkeit zuwenden, sondern anderen Dingen. So dachten etwa nicht nur anspruchsvolle Philosophen, so dachten alle; Banausen waren den Hellenen ihre grossen Plastiker, weil deren Thätigkeit banausisch, das heisst eine einseitige mit körperlicher Arbeit verbundene Erwerbsthätigkeit war.

Als der junge Lukian, bei seinem Oheim, einem Hermenmacher, in die Lehre gethan, schwankte, ob er diesem Beruf treu bleiben oder den des Rhetors ergreifen sollte, da erschien ihm im Traum neben der „Kunst“ die „Bildung“ und riet ihm mit folgenden Worten ab: „Wenn du ebenfalls nur ein Steinmetz wirst, so bleibst du ein blosser Arbeiter mit dem Leibe, unberühmt, beschränkt an Geist, bei Freund und Feind wenig ästimirt, ein Mensch des grossen Haufens; vor den Mächtigen duckst du dich und musst dem schmeicheln, welcher reden kann; du lebst wie ein Hase, als Opfer des Stärkeren. Würdest du aber auch ein Phidias oder Polyklet und schüfest Wunderwerke, so würden zwar alle deine Kunst

loben, aber keiner, der noch etwas Vernunft hätte, würde begehren, deinesgleichen zu sein; denn welcher Meister du auch wärest, so gältest du doch als Banause, als Handarbeiter, als einer, der von seiner Arbeit leben muss. Sokrates, der als Bildhauer erzogen war, ist, sobald er das Bessere erkannte, zu mir übergelaufen.“ Im weiteren Verlauf ihrer Rede schildert sie den Bildhauer und sein Handwerk: in schmutzigem Kittel, anzusehen wie ein Sklave, in den Händen Hebel, Meissel, Bohrer, abwärts gekauert an seiner Arbeit, niedergebückt und niedrig strebend, in jedem Sinne unten gehalten; kein Aufrichten, nie ein männliches, freies Wollen! nur darauf sinnend, dass die Statuen harmonisch und wohlgestalt geraten, nicht aber, dass er selbst harmonisch und edel werde, daher denn auch geringer geachtet als die von ihm gemeisselten Steine.

Diese Stimme tönt aus dem römischen Altertum zu uns, wo man bereits Liebhaberpreise zahlte, Kunstwerke sammelte und Anfänge einer Art von Kunstkennerschaft sich ausbildeten. Die Zeitgenossen der von der „Bildung“ genannten Künstler dürften eher härter als milder über diese Dinge gedacht haben.

So kommt es, dass von keinem jener Banausen uns die Porträtzüge überliefert sind; so wie sie von jedem Anteil an der grossen Politik ausgeschlossen waren, z. B. nicht zu Feldherren gewählt werden konnten (wie etwa der Dichter Sophokles), so war es ihnen verwehrt, sich, z. B. in Olympia, eine Ehrenstatue setzen zu lassen. Es wirkt auf uns wie eine grosse Ironie: Phryne, die glänzende Hetäre, die Geliebte des Praxiteles, durfte ihre Porträtstatuen in Delphi und Thespiä aufstellen lassen; Praxiteles sein Bildnis nicht.

Mit welcher Unbefangenheit, mit welchem Stolz setzten die kleinen und die grossen Maler der italienischen Renaissance ihr Porträt neben diejenigen der Herren der Erde und des Himmels! Ein einziges Mal hat ein hellenischer Bildhauer ähnliches gewagt: Phidias, der auf dem Schilde der Athena Parthenos seinen Porträtkopf (eines kahlköpfigen Greisen) in die Darstellung einer Amazonenschlacht eingeschmuggelt haben soll. Jeder weiss, wie übel es ihm bekam.

Es ist leicht, über jene griechischen Schätzungen zu lächeln. Wir sollten lieber dem tieferen Kern nachspüren, den sie bergen. Rühren sie nicht an die Tragödie des Künstlertums? Des

Künstlers, der sich so an sein Werk verliert, dass er darüber verabsäumt, aus seinem Leben ein Kunstwerk, aus sich selbst ein Kunstwerk zu machen, wie es der Traum jener Griechen war? Jenes hohe Ideal ist uns völlig entschwunden und mit ihm das Mass, womit jene Schätzungen vorgenommen worden sind. Wo werden heute so prachtvolle Menschenexemplare gezüchtet, wie die musisch-agonisch erzogenen Griechen des 5. und 4. Jahrhunderts gewesen sind; wie dürften wir uns vermessen, über ihre Bewertungen des menschlichen Daseins zu Gericht sitzen zu wollen!

Zwei ganz grosse Künstler hat es gegeben, die, über ihre künstlerische Thätigkeit hinausstrebend, an ihrem inneren Menschen wie an einer Statue gemeisselt, sich selbst zum Stoff ihrer künstlerischen Thätigkeit erwählt haben, Leonardo da Vinci und Goethe. Das vornehme Dilettieren Leonardos (der auch körperlich sich ausbildete wie nur je ein Grieche der guten Zeit) in allen Zweigen der Kunst und des Wissens entsprang eben jener Furcht, sich nicht an eines zu verlieren, die den vollkommenen Griechen beseelte. Jene Rede des Antisthenes über den grossen Musiker Ismenias („Ein jämmerlicher

Mensch, sonst wäre er kein so trefflicher Flöten-
spieler!⁴⁾ ist von Leonardo gewiss sehr schnell
verstanden worden, wenn er sie jemals gelesen
hat. Und ist es nicht durch und durch griechisch
gedacht, wenn Leonardo in seinem „Trattato della
pittura“ (parte I, 35 ff. Ich citiere nach der Aus-
gabe Ludwigs) die Vergleichung zwischen Skulptur
und Malerei mit folgenden Argumenten zu Un-
gunsten jener führt:

„Die Bildhauerei ist keine Wissenschaft,
sondern eine höchst handwerksmässige Kunst,
denn sie schafft dem, der sie betreibt, Schweiss
und körperliche Mühe.“ Und später: „Denn bei
der Arbeit an seinem Werk hat der Bildhauer
mit Armkraft und Hammerschlägen den Marmor
und sonstigen überflüssigen Stein zu nichte zu
machen, der über die Figur, die in ihm ein-
geschlossen ist, hervorragt; das ist ein sehr
mechanisches Geschäft und ist oft von grossem
Schweiss begleitet, der mit Staub vermengt, zu
Schlamm wird. Da hat er das Gesicht ganz
beschmiert und mit Marmorstaub eingepudert,
so dass er wie ein Bäcker aussieht, und ist mit
kleinen Marmorsplittern über und über bedeckt,
dass es aussieht, als hätte es ihm auf den Buckel

geschneit, und seine Behausung, die ist voll Steinsplitter und Staub.“

„Ganz das Gegenteil von alle diesem ist beim Maler der Fall — wir sprechen hier nur von ausgezeichneten Malern sowohl als Bildhauern. Denn der Maler sitzt mit grosser Bequemlichkeit vor seinem Werk, wohl gekleidet, und regt den ganz leichten Pinsel mit den anmutigen Farben. Mit Kleidern ist er geschmückt wie es ihm gefällt. Und seine Behausung, die ist voll heiterer Malereien und glänzend reinlich. Oft hat er Gesellschaft, von Musik, oder von Vorlesern verschiedener schöner Werke und das wird ohne Hammergedröhn oder sonstigen Lärm mit grossem Vergnügen angehört.“

Meines Wissens hat noch niemand die merkwürdige Kongruenz dieser (uns Heutigen so fernliegenden) Anschauung mit der griechischen Gesinnung beobachtet. Denn auch die Griechen scheinen ihre grossen Maler nicht zu den Banausen geworfen zu haben, wahrscheinlich wegen der minimalen körperlichen Anstrengung beim Malen. Im Zusammenhang damit steht es, dass man sich auch für die Persönlichkeit der einzelnen Maler interessierte; wie reich ist unsere griechische

Malereigeschichte mit Anekdoten persönlichen Charakters ausgestattet! Es existierten ferner Malermonographien, Malerbildnisse und einzelne Meister wie Zeuxis und Parrhasios traten wie Fürsten auf, ohne dass es ihnen ihre Mitbürger verübelt zu haben scheinen. Schliesslich wurde denn auch der Zeichenunterricht unter die Elemente der Erziehung mit aufgenommen.

Unter solchen Umständen wird es nun auch den modernen Leser nicht weiter verwundern, (woran jeder Archäolog wie an etwas Selbstverständliches gewöhnt ist), dass das meiste von dem Bischen, das uns über Praxiteles und so viele andere grosse Namen der griechischen Plastik litterarisch überliefert ist, in einer — encyklopädischen Naturgeschichte und in einem spätgriechischen — Reisehandbuch steht. Jene ist bekanntlich von dem älteren, durch seinen heroischen Tod beim Untergang von Pompeji jedermann bekannten Plinius verfasst, der es für nützlich hielt, den Abschnitten seiner „Naturalis Historia“, die vom Erz und vom Marmor handeln, auch allerlei Angaben über berühmte Bearbeiter dieser Materiale einzufügen; dieses ist von Pausanias, einem Griechen aus Hadrians Zeit

geschrieben, in der Gesamtanlage thatsächlich vom Stil unserer Bäderer nicht allzuweit entfernt, aber mit litterarischen Ambitionen, wie übrigens das Buch des Plinius auch. Beide Schriften haben, soweit sie von Werken der bildenden Kunst der Griechen handeln, zunächst die Zwecke des vornehmen sammelnden und reisenden Römers im Auge, beide beruhen nicht auf eigenen Forschungen, sondern sind encyclopädischen Charakters. Die ästhetischen Urteile, die sie überliefern, stammen nachweislich nicht aus der Zeit der grossen Kunstblüte selbst, sondern aus der Epoche nach Alexanders Tod.

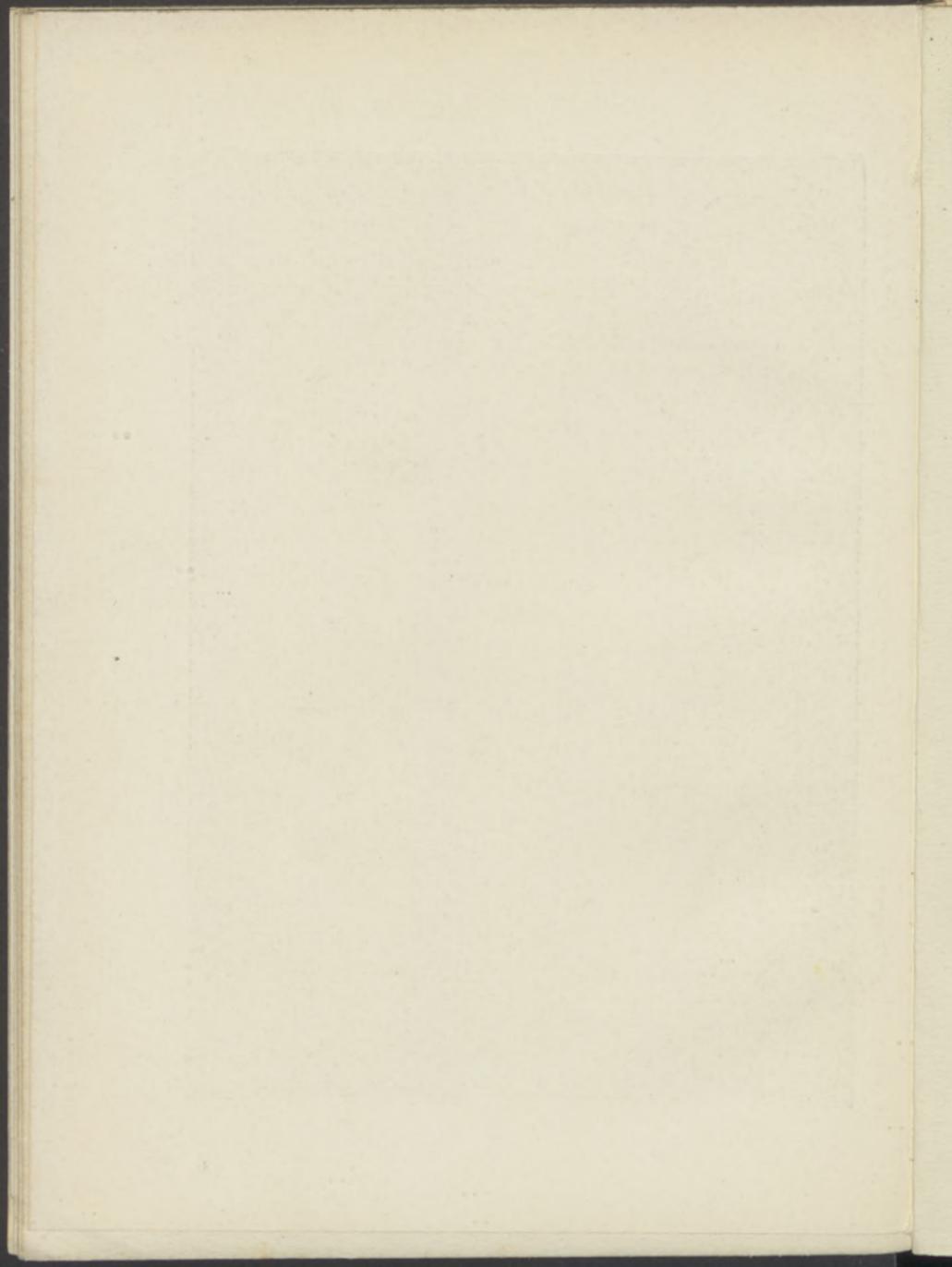
Wie die Zeitgenossen von Phidias und Polyklet, von Praxiteles und Skopas und Lysipp über die Kunst, die vor ihren Augen entstand, empfanden, dachten und urteilten, wissen wir nicht. Jakob Burckhardt hat jene Künstler darum glücklich gepriesen, dass kein theoretisierendes Kunstgeschwätz die Naivität ihres Schaffens gestört hätte. Aber dass der redefrohe Mund des Atheners gerade vor den Werken der bildenden Kunst verstummt wäre, ist schwer zu glauben; ja das Vorhandensein einer kritischen Reflexion über jene Werke und eines Kunst-



Athen: Museo Nazionale

RELIEF

[Ausgegraben in Mantinea]



gesprächs scheint mir an zwei Stellen litterarisch direkt bezeugt zu sein. Plato lobt einmal (in seinem Buch über die Gesetze, 2, 656) die unveränderlichen Typen der ägyptischen Kunst und lässt dabei seinen Unwillen über die „Neuerungen“ der zeitgenössischen griechischen Künstler deutlich durchschimmern. Jene vertraten ihm offenbar die gute alte klassische Weise, diese, Praxiteles und Skopas voran, wird er als „Seccessionisten“ empfunden haben. Unsere modernen Künstler mögen sich trösten: ihre Leiden sind von den uralten und ewigen; jede Seite der Kunstgeschichte bringt eine Parallele. — Die andere Stelle, die die Existenz einer gleichzeitigen Kunstkritik schon für jene Epoche beglaubigt, steht in Lukians Schriftchen „Zeuxis“ (3 ff.). Zeuxis, ein bedeutender Maler aus der Zeit des peloponnesischen Kriegs, liebte die neuen und unerhörten Sujets; dabei beklagte er sich aber darüber, dass sich das Publikum durch den stofflichen Reiz seiner Bilder von ihrer technischen Vollendung ablenken liess. Wieder eine uralte Künstlerklage, die bis heute nicht verstummt ist. Woran soll aber diese Klage anders angeknüpft haben, als an kritische Äusserungen

des Publikums, die dem Künstler zu Gehör gekommen waren?

Aber die Kunde jener gleichzeitigen Kunstkritik können wir am Ende noch vermissen; schlimmer ist, dass wir auch mit unserem Statuenvorrat im ganzen und grossen auf jene Auswahl angewiesen sind, die der Geschmack der römischen Kaiserzeit getroffen hat. Nichts aber hindert uns, von dem römischen Geschmack in Sachen der bildenden Kunst nicht allzu hoch zu denken. Und selbst wenn es anders wäre: einseitig ist jener Geschmack, als dessen Zeugen die zahllosen Kopieen griechischer Originale in unseren Museen dastehen, ohne Frage gewesen und durchaus nicht identisch mit unserem Geschmacksurteil. Goethes Kunstgeschmack darf uns doch wahrlich höher stehen als der irgend eines Römers des Altertums; und nun nehmen wir einmal an von den Bildern der alten Italiener sei uns nur das gerettet, was ihm zusagte! Da hätten wir denn Domenichinos, Guido Renis und Carracis im Überfluss; aber keinen Bellini, keinen Botticelli, keinen Ghirlandajo und wie die grossen Quattrocentisten alle heissen, die vernehmlich zu unserer Seele sprechen, während uns jene stumm

geworden sind. Die Auslese des Besten, die die Römer nach Furtwängler (in der Einleitung zu den „Meisterwerken der griechischen Plastik“) in der statuarischen Kunst der Hellenen getroffen haben sollen, ist gewiss nicht auch die Auslese des für uns Besten gewesen; ja wir dürfen fürchten, dass gerade das Keuscheste, Zarteste und Innigste der griechischen Kunst in die Herzen und in die Sammlungen der reichen Römer keinen Eingang gefunden habe.

Bei Praxiteles und seiner das Gefällige suchenden Kunst brauchen wir solche Befürchtungen nicht zu hegen. Kein Künstler des Altertums scheint ihn an Popularität erreicht zu haben; Phidias war vielleicht berühmter, aber gewiss nicht so beliebt. Die reife Süßigkeit seiner Anmut, die noch nicht ins Süßliche verfällt, bezauberte alle schon zu Lebzeiten des Meisters; von den äussersten Grenzen der antiken Welt (Olbia, Parion an der Propontis) liefen Bestellungen auf Werke seines Meissels ein. Und später boten Könige ihre Schätze, um eine Arbeit von ihm zu erwerben, und Jünglinge verliebten sich in seine Statuen und starben an dieser Leidenschaft. Gross ist denn auch die

Zahl römischer Kopieen praxitelischer Originale in unseren Museen; grösser noch die Zahl jener Werke, die in ihrer allgemeinen Haltung als praxitelisch empfunden werden dürfen, ohne gerade auf eine Arbeit von des Meisters eigener Hand zurückzugehen. Schon zu seinen Lebzeiten dürfte sein Atelier die grosse Nachfrage kaum haben bewältigen können, zu vielem, das seinen Namen trug, dürfte er nur den Entwurf gegeben haben, wie es in Raffaels und Rubens' Atelier an der Tagesordnung war, als die Künstler den Zenith ihres Ruhmes erreicht hatten. Eine solche Arbeit der „Werkstatt“ des Praxiteles, auf die wir noch zurückkommen, ist vor nicht zu langer Zeit auf griechischem Boden (in Mantinea) gefunden worden. Die Nachfrage nach praxitelischen Werken hörte auch nach dem Tode des Künstlers nicht auf, so dass es seine Söhne vorteilhaft fanden, die Firma unter dem Namen des Vaters fortzuführen: „Die Söhne des Praxiteles“ sind ein gutes Seitenstück zu den aus der venezianischen Kunstgeschichte wohlbekannten „Eredi di Paolo Veronese“ (Erben des P. V.); hier wie dort war der Anlass zu der wunderlichen Signatur der gleiche: die ungeheure Beliebtheit

der Weise eines Künstlers in den weitesten Kreisen. Sie nahm nicht ab in der Zeit der römischen Herrschaft und ist bis heute ungeschwächt geblieben; noch heute füllen die Kopieen nach seinen Werken die Antiquitätenhandlungen und Photographieen-Auslagen des römischen Fremdenviertels.

Wir aber können, gerade weil soviel Praxitelische Kunst geschaffen wurde, die nicht unmittelbar auf den Meister zurückgeht, garnicht streng und vorsichtig genug in der Auswahl dessen sein, das wir ihm selbst zuschreiben.

* * *



PLINIUS SETZT DIE BLÜTE unseres Meisters in die 104. Olympiade, das heisst in das Quadrienium von 364 bis 360. Es gilt die Regel, von diesen Zeitangaben nicht eher abzugehen, als zwingende Gründe es fordern. Bei Praxiteles liegen solche nicht vor; wir dürfen also sein Geburtsjahr in den Anfang des 4. Jahrhunderts setzen.

Praxiteles war ein Athener und hat den grössten Teil seines Lebens in seiner Vaterstadt zugebracht. Die war seit dem schlimmen Ausgang des peloponnesischen Kriegs und dem Zusammenbruch von „des attischen Reiches Herrlichkeit“ recht still geworden und hatte sich bescheiden gelernt; und dieses Stille der kleinen Stadt hat die gesamte Kunst des Praxiteles. Verfliegen war das grosse politische Pathos, das aus den Bildwerken der Phidiasischen Epoche mit gewaltigen Stimmen sprach; hinter der Athena Parthenos des Phidias stand wirklich ein ganzes gerüstetes Volk, das sich zutraute, die Welt zu erobern. Mit Alkibiades waren diese glänzenden Pläne aus Athen geschwunden, tief gedemütigt ging die Stadt aus dem fast dreissig-jährigen Krieg hervor; von den Leidenschaften jenes Krieges zuckt und bebt noch die gesamte Kunst des Skopas. Friede aber ist es geworden in der Kunst des Praxiteles, süsser, langersehnter Friede, wie ihn wundervoll Bakchylides schildert:

Aus dem Schosse des Friedens quillt des Wohlstands
Fülle, sprossen des Liedes duft'ge Blumen,
Auf geschmückten Altären rötlich flackernd
Glühn die Lenden von Stieren und von Lämmern,

Weichbeflaumten, ein Opferbrand den Göttern.
Und die Jugend gedenkt des Flötenschalles,
Denkt des fröhlichen Turnens und des Festzugs;
Doch am Griffe des erzgefügt Schildes
Webt die Spinne des grauen Netzes Maschen,
An dem Eisen des Speers, der Doppelschwerter
Nagt der Rost, es verstummt die Kriegsdrommete,
Nicht mehr bleibt von den Wimpern fern der süsse
Schlaf, der Trost und die Wonne unsrer Herzen,
Überall in den Strassen wogt die Festlust,
Und zum Preise der Knaben lodern Lieder.

Wie eine Illustration zum ersten Verse dieses Gedichts steht die schöne Gruppe der Eirene, der Friedensgöttin mit dem Kinde Plutos (Reichtum) auf dem Arm, im Eingang dieser Epoche (München, Glyptothek). Kephisodot, der Vater des Praxiteles, hat sie geschaffen, und ihre Elemente sind in der Kunst des Sohnes lebendig geblieben; dies mag uns rechtfertigen, wenn wir mit ein paar Worten bei ihr verweilen.

Zwei Seelen wohnen in diesem Kunstwerk, dessen Entstehung in das dritte Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts fällt. Die hoheitvolle Gesamthaltung der Göttin, das Standmotiv, die Gewandbehandlung stammen noch sämtlich von Phidias; in der Innigkeit der Verbindung aber, die



zwischen der Göttin und dem Kind hergestellt ist (man hat um ihretwillen von einer antiken Madonna gesprochen) klingt das Seelenvolle des Praxitelischen Stiles an. Als ein reifer Mann hat Kephisodot dieses Werk geschaffen, und der junge Praxiteles hat vielleicht schon daran mitgearbeitet. Wer weiss, vielleicht ist gerade das Neue an der „Eirene“ auf Rechnung des Sohnes zu setzen; wie stark haben z. B. auf den alten Giovanni Bellini seine beiden jungen genialen Schüler Giorgione und Tizian gewirkt. Kephisodot selbst ist ja nichts weniger als ein „Neuerer“ gewesen; im Gegenteil, sein Gewandstil ist — wie Furtwängler zuerst beobachtet hat — konservativer als der seiner unmittelbaren Vorgänger. Mit um so grösserer Berechtigung werden wir das Element, wodurch sich hier neue kommende Zeiten ankündigen, das Trauliche, Weiche der Stimmung, der Anregung des begabteren Sohnes zuschreiben dürfen.

Auch der Grossvater unseres Meisters war übrigens schon Bildhauer gewesen, und kein unbedeutender, wie es scheint, da Werke von ihm mit solchen seines berühmten Enkels verwechselt werden konnten. Welcher ungeheure



Olympia, Museum

HERMES
Marmor

Vorteil in dieser Überlieferung der Kunst von Geschlecht zu Geschlecht lag, wie wir sie auch sonst im alten Hellas beobachten können, ist kaum auszudenken. Das Kind wuchs in die Kunst hinein wie in seine Kleider und der Jüngling stand schon dort, wo sein Vater aufgehört hatte, während er bei uns, nach einem weitläufigen theoretischen Bildungsgang, erst auf der Akademie die Anfangsgründe der Technik sich aneignet. Bei uns muss der junge Künstler in den Jahren, da seine Seele am vollsten ist, erst mühsam die Sprache erlernen, in der er sich ausdrücken soll, denn früher hatte er ja keine Zeit, da musste Latein und Mathematik getrieben werden. In Griechenland und in der italienischen und deutschen Renaissance begann der Bub als Farbenreiber und Handlanger bei allen möglichen technischen Verrichtungen; aber wenn er dann als junger Mann etwas zu sagen hatte, konnte er's eben auch. Das „Geistige“, vertraute man, werde sich schon von selbst finden. Es hat sich auch in der Regel gefunden.

*

*

*



WIR BESITZEN BEKANNTLICH seit einem Vierteljahrhundert ein Originalwerk des Praxiteles, den Hermes mit dem Dionysoskinde, eine Gruppe aus parischem Marmor. Ihre Auffindung, wie das ganze olympische Ausgrabungswerk, wird ewig ein Ruhmes-titel des neugeeinten Deutschen Reiches bleiben.

Die Gruppe war in der Cella des uralten Heratempels in Olympia aufgestellt gewesen, der an der Nordwestecke des heiligen Bezirkes stand und unter vielem andern auch die berühmte hocharchaische Lade des Kypselos einmal beherbergt hat. Dass in diesem Heiligtum ein Hermes mit dem Bakchoskinde von Praxiteles aufgestellt gewesen war, hatte man aus Pausanias schon gewusst; aber wer hätte gedacht, dass sich das Werk an seinem alten Aufstellungsort noch vorfinden würde, und in relativ so guter Erhaltung! Der Fund gehört zu den schönsten Glücksfällen in der Geschichte unserer Wissenschaft.

Es fehlten der Statue die Beine von den Knien abwärts, der erhobene rechte Unterarm und die Attribute, um das Wichtigste anzuführen.

Ein Wunder an Konservierung war der Kopf zu nennen. Schwierigkeiten bot der Ergänzung nur die Führung des fehlenden Armstücks; alles andere war klar.

Wir haben den jungen, freundlichen, dienstwilligen Götterboten vor uns, der das mutterlos gewordene Kind des Zeus und der Semele im Auftrag des Vaters zu den Nymphen von Nysa bringen soll, die die kleine Waise in Pflege nehmen werden. Auf seiner Wanderung hat Hermes Halt gemacht, um ein wenig zu rasten. Die Sonne drückt, er hat die Chlamys abgelegt und über den Baumstamm geworfen, auf den er den mit dem Kinde beschwerten Arm stützt. Ihn dürstet, er sieht sich vergebens nach einer Quelle um; aber da hangen ja, dicht am Weg, die allerschönsten dunkelroten Trauben! Schnell nimmt er das Scepter in die Linke, die schon das Kind trägt, und pflückt mit der Rechten die Frucht. Aber gleich wendet er den Kopf, der der Bewegung des Armes gefolgt ist, wieder herum, zum Kind; denn dieses ist plötzlich lebendig geworden und zappelt und streckt die kleine Hand verlangend aus. Der Gott Dionysos ist sich seiner Mission bewusst geworden.

So dürfen wir uns den erzählenden Inhalt der Gruppe zurechtlegen, wenn das Attribut, das zuerst Gustav Hirschfeld in die Rechte des Hermes gab, richtig ist. Die Fortsetzung der Geschichte erzählt wunderschön ein polychromer Mischkrug der vatikanischen Vasensammlung; schon Praxiteles zuliebe sollte kein Besucher Roms versäumen, ihm ein Viertelstündchen zu widmen. Es ist geschildert, wie Hermes seinen Pflegling dem greisen Silen übergibt, die Nymphen schauen zu; und wie das geschildert ist, mit einem Nichts von Mitteln, das gehört zum Höchsten und Innigsten aller griechischen Kunst. Eine kleine Bewegung der Hand, eine leise Neigung des Hauptes wirken so, dass uns fast die Thränen in die Augen kommen.

Differenziert und stark empfinden, aber die Empfindung wenig verraten, hat zu allen Zeiten für aristokratisch gegolten. Ist das richtig, so hat es nie eine aristokratischere Kunst gegeben, als die Athens in ihrer goldenen Zeit.

Der heutige Geschmack, wenn er ehrlich ist, findet denn auch im Antlitz des Praxitelischen Hermes zu wenig „Ausdruck“, man wünschte ihn enger in die Situation verflochten. Aber

was wir mit „Ausdruck“ bezeichnen, hätten die Griechen der guten Zeit Grimasse genannt. Es lohnt sich, bei diesem Punkt ein wenig zu verweilen.

Man hat sich oft darüber gewundert, dass in der griechischen Kunst (die Malerei wird keine Ausnahme gemacht haben) die Entwicklung des Körpers mit der des Kopfes nicht Schritt hält. Auf den vollendeten Akten des Myron sitzen noch unbeseelte Köpfe. Beseelter wirken schon die Köpfe des Praxiteles, wie z. B. der des Hermes; aber wie stark vereinfacht, idealisiert, ja schematisiert ist auch er — nicht etwa im Verhältnis zur Natur, sondern zum lebendigen, die Grenzen der Illusion erreichenden Akt!

Und wie wunderbar, dass gerade die grossen modernen Künstler, Puvis de Chavannes und Hans von Marées, die unserer Kunst die Monumentalität wieder erringen wollten, genau so verfahren! Auch bei ihnen sitzen vollkommen impassive, grossgesehene und höchst vereinfachte Köpfe auf den belebtesten Akten. Und wer wollte leugnen, dass ihre Fresken monumental im höchsten Sinne des Wortes sind, und eine tiefe

Ruhe ausströmen und einen stillen Einklang bewahren wie nur ein Fries von Phidias?

Wie peinlich unruhig wirken dagegen die grossen Aktkompositionen Klingers, Sascha Schneiders und Otto Greiners mit ihren naturalistisch durchgebildeten Köpfen! Wie hängt das alles zusammen?

Ich meine so: die griechischen Künstler wollten mit dem Ganzen ihrer Gestalten wirken, nicht der Kopf allein sollte sprechen, sondern der gesamte Körper. Sollte dies aber erreicht werden, so musste die vorlaute Stimme des Kopfes in etwas zum Schweigen gebracht werden, das heisst: die vielen kleinen unter einander stimmenden Verhältnisse des Kopfes, die eine Welt für sich bilden, mussten so weit vereinfacht und ins Grosse gezogen werden, um nicht mehr kleinlich, unruhig, widerspruchsvoll zum Ganzen zu wirken. Ob diese Reduktion bewusst oder unbewusst geschah, ist für uns gleichgültig; wichtig ist für uns zu erkennen, woher denn der gesammelte Klang kommt, von dem die Komposition der plastischen Meisterwerke der Griechen zu ertönen scheint.

Ähnliches liegt ja auch bei den grossen,

monumentale Wirkungen erstrebenden Freskenmalern der Renaissance vor. Auch sie suchen die Disharmonie zwischen den Verhältnissen des Kopfes und denen des Rumpfes in ähnlicher Weise auszugleichen. Dagegen halte man dann jenen grossen Italiener, der sich auch in seiner Wandmalerei von vornherein aller monumentalen Wirkungen begeben hat: wie überlebendig, kleinlich und voller Miene sind Correggios Köpfe! Die Griechen aber sind soweit gegangen, dass sie auch Porträtköpfe stark verallgemeinerten, in der guten Zeit natürlich. Wie es aussieht, wenn dann später hellenistische Bildhauer etwa den realistischen Porträtkopf eines Diadochen auf einen Akt setzten oder noch Spätere die nackte Venusgestalt mit dem Bildniskopf einer römischen Kaiserin ausstatteten, dafür haben wir ja auch die unschönen Beispiele in unsern Sammlungen. Sie mögen als Gegenprobe zu meinen Behauptungen dienen. —

Vergleicht man unseren Hermeskopf mit Jünglingsköpfen der älteren attischen Kunst, z. B. dem des myronischen Diskoswerfers oder dem des „Salbers“ in der Glyptothek, so drängt sich einem auf, wie sehr viel weicher die gesamte

Formbehandlung geworden ist. Was früher knapp und scharf sich absetzte, verfließt jetzt in gemilderten Übergängen. Die Behandlung ist malerischer geworden: das Fleisch hat in erhöhtem Grade den Charakter des Fleisches angenommen, das Haar den des Haares. Speziell die Haarbehandlung des praxitelischen Hermeskopfes ist viel bewundert, und mit Recht; ihre scheinbare Flüchtigkeit steigert den Eindruck des Lockern und Zufälligen. Das Haar ist rau gelassen; aber nicht, wie man glaubt, zum malerischen Unterschied von der feinen Politur der Gesichtspartieen, sondern damit die rote Farbe besser an dem Steine haften, womit er hier bemalt war. Spuren dieser Bemalung haben sich bei der Auffindung der Statue noch sehen lassen, es ist nicht nötig, wie das Beispiel des sidonischen Alexandersarkophags zeigt, dieses Rot als eine Unterlage für Vergoldung zu nehmen.

Freundlich lächelt und blickt der Gott, das Grübchen im Kinn verstärkt den liebenswürdigen Eindruck. Nicht von jeher hatte die attische Kunst zur Darstellung des Windgottes den jugendlichen, palästritisch durchgebildeten Körper und den klugen Kopf (an dem vor allem die



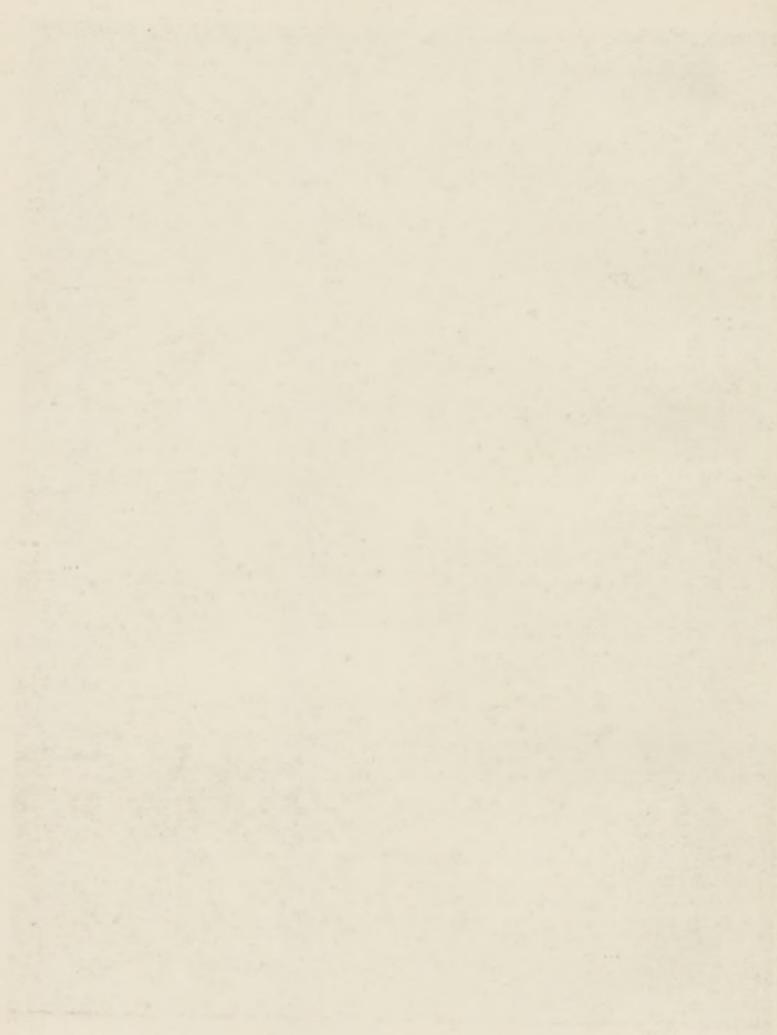
czoto
outydie

usoty
rozet.

Olympia, Museum

KOPF DES HERMES (Detail)

Marmor



Bildung der vortretenden Unterstirn attisch ist) des vornehmen attischen Jünglings zum Vorbild genommen; als kräftigen bärtigen Mann hatte sie ihn ehemals mit Vorliebe gestaltet. Erst im Kreise des Phidias (siehe das Orpheus-Relief) hat sich die endgültige Wandlung vollzogen; er ist von nun ab in Dichtung und Kunst der freundliche, den Menschen wohlwollende, willige Götterjüngling, auf dessen nichtsnutzige Jugendstreiche man mit Entzücken blickte, dem man aber nichts ernstlich Böses zutraute; darum ist er denn auch „den oberen Göttern lieb und den unterirdischen“, wie es in jener schönen Ode bei Horaz (I, 10) heisst, aus der das herrliche Gold eines griechischen Originals unverkennbar hervorschimmert.

Was oben von der weichen Führung der Kopfpartien gesagt ist, gilt in gleichem Masse vom Körper des Gottes. Auch hier ist die glücklichste Mitte zwischen dem zu Harten früherer und dem allzu Weichlichen folgender Zeiten eingehalten. Ein reiches Spiel warmen bewegten Lebens lässt diese wundervolle Oberfläche ahnen, und Einzelheiten, die sich dem Blick durch ihre Feinheit entziehen, werden noch der fühlenden Hand sichtbar. Um so vollkommene Gewächse,

wie diesen Körper gedeihen zu lassen, genügten die glücklichsten Bedingungen der Natur von Hellas nicht; hinzutreten musste jene gedankenreiche systematische Zucht des Leibes, die uns weiter als alles andere vom griechischen Lebensideal entfernt.

Mit jener Milde, die vom Antlitz des Jünglings leuchtet, steht die Milde des Rhythmus, der die ganze Komposition beherrscht, in vollem Einklang. Er bewegt sich in zwei grossen sanften Wellenlinien; ermöglicht hat sich ihn der Künstler durch die Anwendung des Stützmotivs. Dieses liebte er sehr; es diente ihm, Weichheit und vielfältiges Leben in die Figurenkomposition zu bringen. Es löst die Spannung, es beugt die frühere Starrheit; und dass es zugleich als Symbol der Zeitstimmung, aus der die Kunst des Praxiteles geboren wurde, uns dienen könne, werden wir wohl auch behaupten dürfen.

Das Kind Dionysos ist in seiner Bedeutung fürs Auge durch Verkleinerung (mit Recht hat Treu von seiner „attributiven Kleinheit“ gesprochen) und schematische Formenbehandlung so stark herabgedrückt, dass man eigentlich gar nicht von einer Gruppenkomposition sprechen

kann; falsch ist es aber, wenn man behauptet, der Gott sehe das Kind gar nicht an. Er thut es sofort, wenn man ihm Iris und Pupille an die richtige Stelle (in die rechten Winkel, vom Beschauer) des Augapfels zeichnet; ähnlich verhält es sich bei der Eirene mit dem Plutoskind und dem später zu besprechenden Eidechsen tötenden Apoll. Wie beliebt jener Ansatz der Pupille in den Augenwinkeln war, besonders in späterer Zeit, lehrt der flüchtigste Blick in die pompejanische Wandmalerei. Hier wie dort dient er der Verlebendigung des Gesichtsausdrucks.

Eine wichtige Aufgabe fiel der Bemalung auch beim Gewandstück des Hermes zu: es wurde durch den ihm verliehenen dunkeln (roten) Farbenton gegenüber dem helleren Ton des nackten Jünglingskörpers fürs Auge in den Hintergrund gedrängt, desgleichen die Akt und Baumstamm verbindende Marmorstütze. An und für sich würde diese Chlamys freilich durch die Schönheit und freie Natürlichkeit ihrer Motive und durch die Virtuosität in der Wiedergabe des Stofflichen reichlich die Bewunderung der Tempelbesucher verdient haben; wir zollen sie ihr in höchstem Masse, und in der „Verselbständi-

gung“ des Gewandes im Stil der griechischen Plastik des 4. Jahrhunderts hat ihr Benndorf eine wichtige Rolle zugeteilt. „Eine warme Lasierung des Nackten mit durchsichtigen Farbentönen“ werden wir gewiss mit Treu auch für die Figur selbst annehmen dürfen.

Von den bisher durchgeführten Ergänzungen des erhobenen rechten Arms mit der Traube vermag keine voll zu befriedigen, jede von ihnen scheint die Geschlossenheit der Komposition des Torsos zu zerreißen. Ähnlich verhält es sich ja bekanntlich mit den Ergänzungen der Venus von Milo und der Mänade des Berliner Museums, und ähnliche Erfahrungen würde der einheimen, der der esquilinischen Venus des Konservatorenpalastes in Rom (einer der herbsten und keuschesten Knospen am Baum der griechischen Kunst) die fehlenden Arme ersetzen wollte. Eine Schönheit, die hier der Zufall bewirkt hat, wollte Max Klinger (in der wundervollen Komposition der armlosen „Amphitrite“) mit bewusster Absicht hervorbringen.

Was aber das Motiv des Spieles mit Kind und Traube selbst betrifft, so sollte man nicht zu bestreiten versuchen, dass damit ein Schritt

ins Genre gemacht, einer genrehaften Auffassung der göttlichen Gestalten das Thor geöffnet ist. Wir werden ihr bei Praxiteles noch öfter begegnen; aber schon in der „Eirene“ lag sie vollentwickelt vor. Es spielt sich derselbe Prozess ab wie in der Entwicklung der Madonnendarstellung; die Götter steigen von ihren Thronen aus unnahbarer Höhe schrittweise herunter, um unter Menschen menschlich zu sein. In der attischen Tragödie von Aischylos bis zu Euripides hatte sich diese Wandlung schon vor Praxiteles vollzogen.

Dass die Scheu und Gebundenheit jener älteren Typen mit der strengeren Religiosität ihrer Zeit aufs innigste zusammenhing, wer wollte es leugnen? Ja, in den Mitteilungen über Praxiteles selbst ist uns die merkwürdige Nachricht aufbewahrt, dass seine erste Darstellung der nackten Aphrodite von einer Kultgemeinde aus religiösen Gründen abgelehnt wurde.

Viel würden wir darum geben, wenn wir wüssten, wie jener Hermes mit dem Dionysoskind aussah, den Kephisodot, wie wir aus Plinius wissen, gebildet hat. Dagegen sind uns von einigen Weiterentwickelungen der Praxitelischen

Gruppe die römischen Kopieen erhalten; der berühmte Silen mit dem Bakchoskinde (im Braccio nuovo des Vatikan) und die Gruppe des Herakles mit Telephos (aus pergamenischer Zeit) gehören dazu. Auch in dem sogenannten Antinous vom Belvedere hat man eine Weiterbildung des Praxitelischen Gottes mit vollem Recht erkannt.

Aber eine direkte Kopie der olympischen Gruppe giebt es in dem ungeheuren Vorrat römischer Kopieen nach griechischen Werken nicht.

Das ist eine Thatsache, die wir nicht ohne weiteres und gedankenlos hinnehmen dürfen. Vielleicht schadete dem Werke sein Aufstellungs-ort und es verschwand in dem Volk von Statuen, das Olympia bewohnte? Oder es musste vor anderen reicheren Geschwistern verblassen? Dies ist immerhin möglich, aber für uns schwer zu entscheiden. Freilich, wer wollte wagen, sich davon eine Vorstellung zu machen, wie jene Werke des Praxiteles, die im Altertum Weltruhm genossen, wie seine Aphrodite von Knidos und sein Eros in Thespiä im Original aussahen! Nichts kann zutreffender sein, als der Satz, womit Kekulé sein Buch über den Kopf des praxi-

telischen Hermes geschlossen hat: „Der Hermes zeigt nicht nur, wie viel gewonnen, sondern auch, wie unendlich viel für uns verloren ist, auch da, wo wir zu besitzen glauben.“

Endlich ist auch die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass das mythologische Schema „Hermes und Dionysoskind“ ausserhalb der engeren Hellas unpopulär war. Aber wäre die praxitelische Gruppe im Altertum berühmt geworden, so hätte sie ja sicherlich die Kraft gehabt, eine solche Popularität dieses Mythos durchzusetzen.

*

*

*



ON DER BETRACHTUNG DES olympischen Originals hat jede moderne Studie über unseren Meister auszugehen. Mit Hilfe dieses verlässlichsten Prüfsteins sind die alten und neuen Zuweisungen namenloser Statuen an unseren Meister zu untersuchen. Bevor wir jedoch (innerhalb der Grenzen dieser Darstellung) daran schreiten, muss eines andern Originals, wenn nicht der Hand, so doch der Werkstatt

des Praxiteles gedacht werden, das uns vor nicht langer Zeit der griechische Boden wiedergeschenkt hat.

Es handelt sich um jene drei Reliefplatten von der Basis einer praxitelischen Originalgruppe der Leto mit ihren Kindern in Mantinea; auch ihre Kunde verdanken wir dem „Führer“ des Pausanias; ja er hat sogar eine der Reliefplatten, die interessanteste unter den drei uns erhaltenen, einer kurzen besonderen Erwähnung gewürdigt.

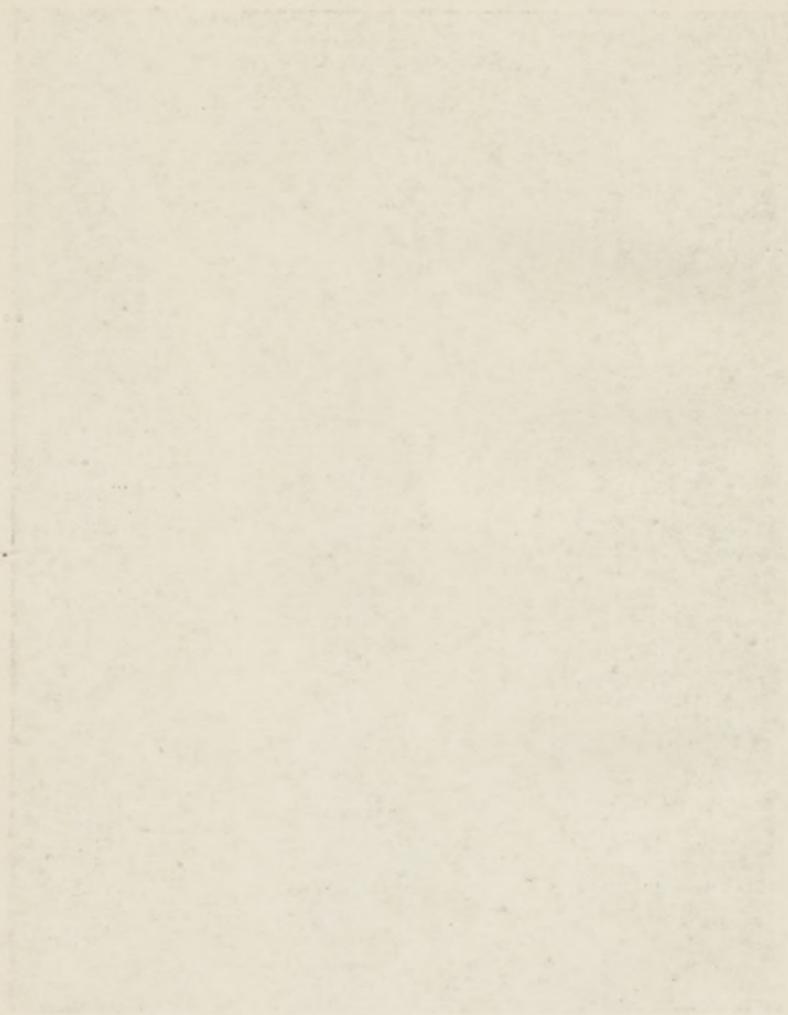
Geschildert ist der musische Agon zwischen Apollon und Marsyas, im Beisein eines Jünglings in barbarischer Tracht, der den besiegten Marsyas schinden wird, und der neun Musen. Die Erfindung und Komposition des Ganzen stehe ich nicht an, eine Meisterleistung zu nennen, die gebieterisch zur Annahme drängt, dass wenigstens der Entwurf auf Praxiteles selbst zurückgeht, während die Ausführung vielleicht anderen Händen überlassen wurde.

Voller Leben und Spannung ist die Erzählung auf der ersten Platte. Hier müht sich Marsyas mit grotesken Sprüngen, seiner Doppelflöte bezaubernde Töne zu entlocken, während ihm gegenüber in unheimlicher Ruhe, starr, die Augen fest



SAUROKTONOS
Marmor

Rom, Vatikan



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

auf den Satyr geheftet, in reicher Gewandung der Gott dasitzt, auf dem Schoss eine mächtige Kithara, die er mit der Linken stützt. In dem Gegensatz der feierlichen und grossen Haltung Apollos zu den eckigen Sprüngen des Satyrs lebt jener alte Kontrast zwischen Griechen- und Barbarentum, zwischen Kultur und Unkultur, den die griechische Kunst so gerne verherrlicht hat.

Zwischen Gott und Satyr steht der Skythe, die Linke leicht in die Hüfte gestützt, die Rechte mit dem Messer hängen lassend. Er neigt den Kopf. Ihm, dem blossen Werkzeug der göttlichen Rache, scheint der Ausgang des Wettkampfes völlig gleichgültig zu sein. Auf den übrigen Platten sind je drei Musen, sitzend oder stehend, in der üblichen reichen Gewandung, aber noch nicht individualisiert wie in späterer Zeit, dargestellt. Ruhig, mit leisem Lächeln hören sie dem Spiel des Hüpfenden zu. Den Tadel, den auch ihre Verteidiger diesen Musengruppen zu Teil werden liessen, verstehe ich nicht. So sollen sie z. B. nicht komponiert sein; aber sie sind es sehr deutlich, wenn auch mit leisen Mitteln. Man beachte z. B., wie die Aussenfiguren jedesmal gegen die Mitte bewegt sind. Still stehen sie

nebeneinandergereiht, wie die Heiligen einer venezianischen *santa conversazione*, und hier wie dort bewirkt diese lautlose Art zu komponieren eine ruhevolle, harmonische Stimmung.

Von den Gewandmotiven der Musen ausgehend, haben Amelungs schöne und ergebnisreiche Untersuchungen („Die Basis des Praxiteles aus Mantinea“, München, 1895) allerlei stilistisch Verwandtes und Gleichartiges aus der Welt der Statuen um jenes Denkmal gruppiert und mit der Kunst unseres Meisters in bald engeren bald weiteren Zusammenhang gebracht. Hier ist auch der interessante Versuch gemacht, die Entstehung der berühmten Musengruppe im vatikanischen Oktogon auf Praxiteles zurückzuführen. Auf diese und andere Zuweisungen (worunter vor allen die des „Eubuleus“ in Athen in Betracht käme) näher einzugehen, verbietet leider der Zweck dieser Schrift, in der nur das völlig Gesicherte und der Diskussion Entrückte zur Erkenntnis des Wesens der praxitelischen Kunst verwendet werden soll.

*

*

*



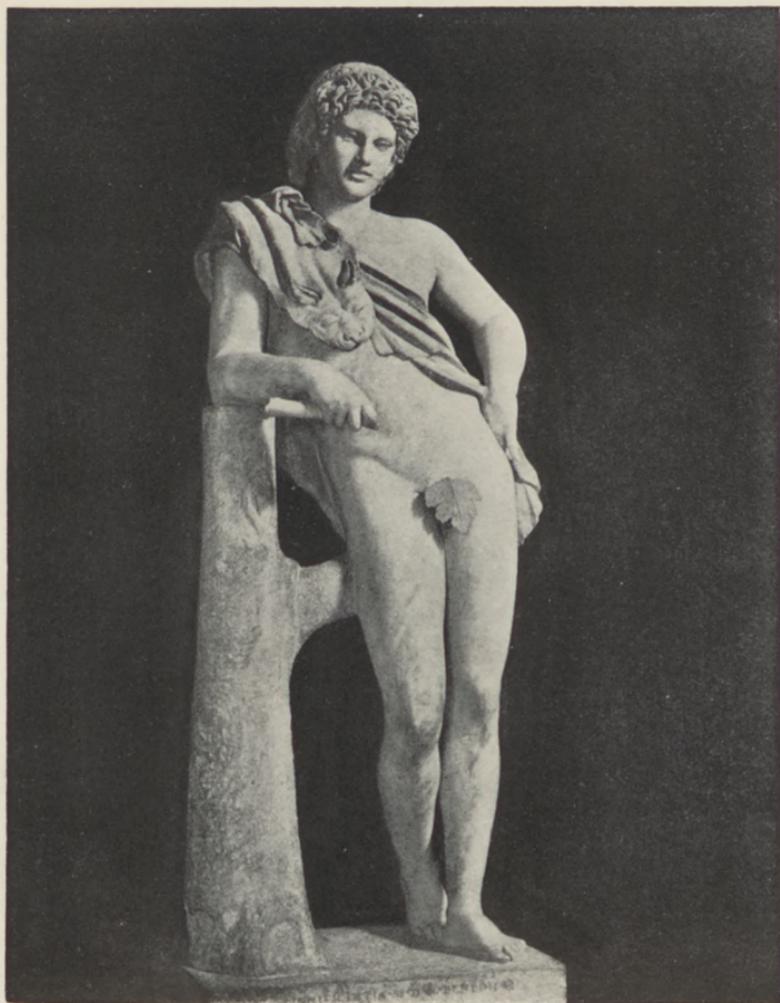
WENN WIR DAS FÜR DEN praxitelischen Stilcharakter so bezeichnende Stützmotiv und die dadurch ermöglichte Erweichung des Rhythmus allein ins Auge fassen, so sind unter jenen Statuen, die man schon vor der Ausgrabung des Hermes für Praxiteles in Anspruch nahm, dem Hermes selbst am innigsten verwandt der sog. Sauroktonos, der ausruhende Satyr und (in seinem vorauszusetzenden Urbild) der Apollino.

Unter diesen hat die an erster Stelle genannte am allerwenigsten der neuen Bestätigung ihres praxitelischen Ursprungs bedurft, da dieser durch die litterarische Überlieferung völlig gesichert war. In seiner Aufzählung der Erzwerke des Praxiteles hat Plinius das Motiv einer dieser Statuen genau beschrieben (wie selten sind leider in unsrer antiken litterarischen Überlieferung solche Motivbeschreibungen mit Angabe des Künstlernamens!): „Er bildete auch einen Apoll an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters, der einer emporschleichenden Eidechse mit dem Wurfpeil aus der Nähe auflauert; man nennt

ihn den „Sauroktonos“ (Eidechsentöter);“ auch durch ein ihr gewidmetes, die Schönheit des Knaben verherrlichendes Epigramm des Martial ist die stadtrömische Berühmtheit dieser Bronze für die Kaiserzeit bezeugt.

Nun findet sich in unsrem Vorrat antiker Statuen in nicht kleiner Anzahl die Darstellung eines nackten, sehr zarten und fast mädchenhaft gebildeten Jünglings, der die erhobene Linke an einen Baumstamm stützt, an dem die Eidechse emporläuft, gegen die die Rechte den Wurfspieß zückt. Winckelmann war es, der zuerst auf Grund jener Zeugnisse in diesen Statuen Kopieen des Sauroktonos erkannt hat. Die besten dieser Kopieen befinden sich im Vatikan und im Louvre.

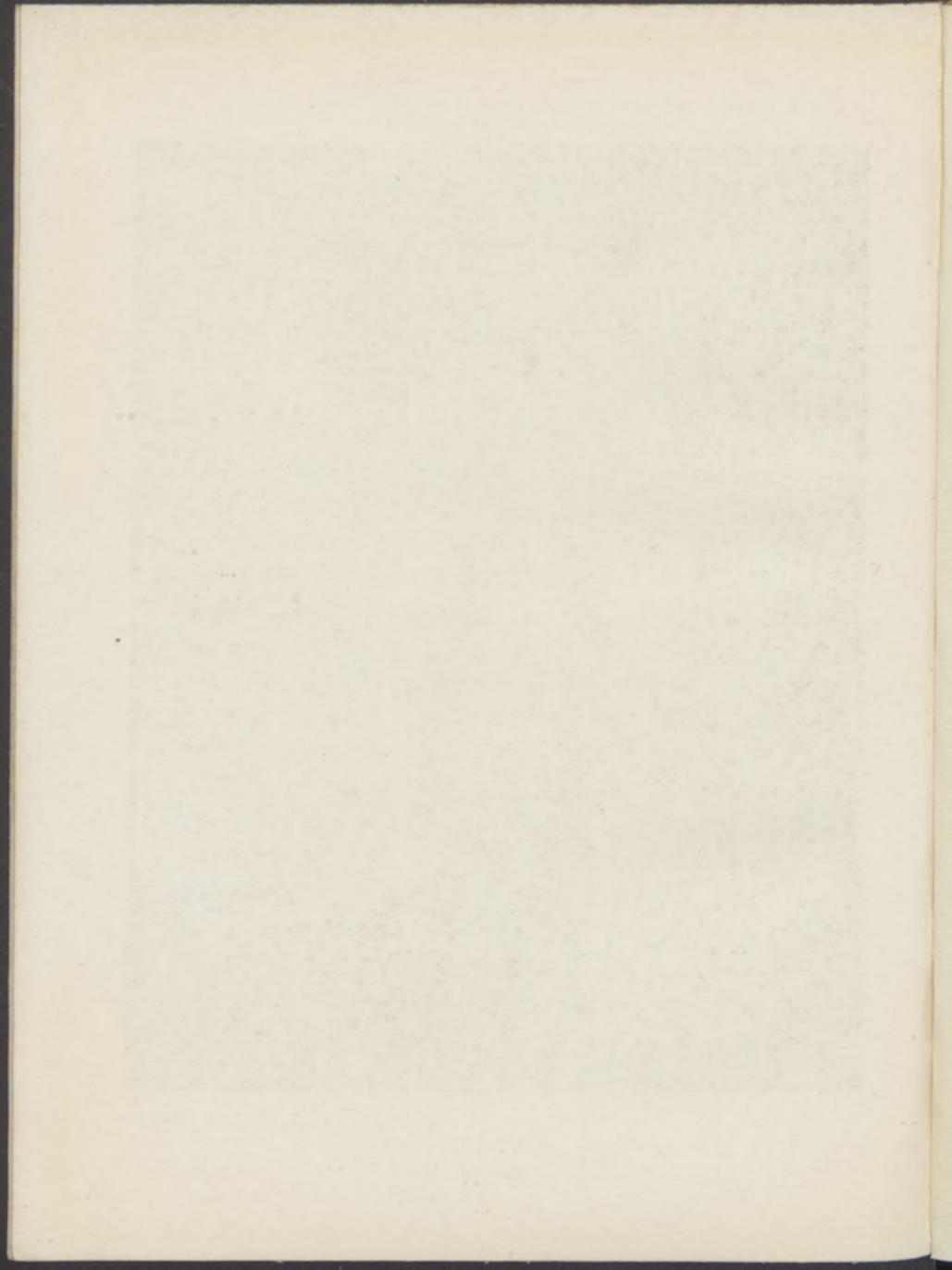
Die knappere und schärfere Formenbehandlung, die nirgends deutlicher wird als an der Bildung der Lider, ist natürlich durch den Bronzecharakter des Originals in erster Linie bedingt; aber auch das eigentümlich Schwungvolle und Leichte, wunderbar Freie der Komposition (wie massig und schwer erscheint dagegen selbst der Hermes!) fließt aus dieser Quelle. Es ist dieselbe „Doppelwelle“ wie im Hermes, aber viel eleganter und flüssiger.



Rom, Museo Capitolino

SATYR

Marmor



Die Gesichtszüge sind so streng stilisiert, dass es unmöglich wäre, aus dem Kopf allein zu erschliessen, ob er dem Körper eines Mädchens oder Knaben zugehöre. Durch eine reizvolle Einzelheit der Frisur der gescheitelten und leicht gewellten Haare wird der weibliche Charakter des Kopfes noch verstärkt.

Den unendlichen Wohlklang des Linienflusses dieser Figur lehren am besten spätere Umbildungen desselben Motivs schätzen, in denen z. B. durch die Kreuzung der Beine eine grelle Dissonanz geschaffen wird. Was aber die inhaltliche Deutung betrifft, so ist von vornherein allgemein zugegeben, dass weder der grosse Mythos noch die Lokalsagen einen Eidechsen tötenden Apoll kennen.

Vielmehr scheint das flinke Tierchen dem Gotte heilig gewesen zu sein; umso weniger können wir uns einen „Apollon-Eidechsenvertilger“ als Gegenstück etwa zum „Mäusevertilger“ des Skopas denken. Aber wir brauchen uns ja garnicht so eng an den (allerdings aus dem Altertum überlieferten) Namen der Statue zu halten; halten wir uns aber an ihre Action, so ergibt sich, dass der Knabe nur nach der

Eidechse zielt; ob er sie töten will, bleibt dahingestellt. Wir haben also einfach den Licht- und Sonnengott vor uns, der mit seinen (hier durch den Wurfpeil symbolisierten) warmen Strahlen die Eidechse aus ihren unterirdischen Verstecken hervorlockt.

Ein verwandtes, sicher praxitelisches Motiv, das des ausruhenden Apoll, der die Linke mit dem Bogen auf den Pfeiler stützt, während die ermüdete Rechte um das Haupt gelegt ist, ist uns leider nur in einer recht späten Umbildung erhalten. Aber dank der triumphierenden unzerstörbaren Schönheit des Aperçus gehört der „Apollino“ der Tribuna der Uffizien noch heute zu den populärsten Antiken. Das Original war, wie wir aus Lukian wissen, im athenischen Lykeion aufgestellt gewesen.

Und nun kommen wir zu einem Werke des Praxiteles, das schon im Altertum hohen Ruhm genoss und in zahlreicheren Kopieen auf uns gekommen ist, als irgend eine andere antike Statue.

Ein jugendlicher Satyr, die Rechte derb und voll aufgelehnt (vergl. dagegen den Eidechsen-töter!), die Linke lässig in die Hüfte gestützt,

das Pantherfell zwanglos quer über die Brust geschlungen, erscheint vor uns: ein Bild vollendeten Behagens, das sich gehen lässt. Merkwürdig, voll Charakteristik ist der Kopf. Nicht bloss die tierischen spitzen Ohren bewahren das satyreske Element, sondern auch die dichtwachsende regellose Fülle der Haare, die sich wie eine dicke Kapuze um das breite Gesicht legen, und vor allem die leicht schräggestellten Augachsen, die dem Antlitz einen bubenhaft frechen Ausdruck geben. Belustigt neigt der Bursche den Kopf ein wenig zur Seite; er beobachtet augenscheinlich etwas, das ihm grossen Spass macht. Dazu stimmt die ganze Haltung und dies spricht alles so stark, dass man sich unwillkürlich umwendet, um doch auch zu sehen, was den Satyr so freut.

Ohne Zweifel war dieser Satyr Bestandteil einer Gruppe. Nun ist uns aber überliefert, dass gerade jener Satyr des Praxiteles, der schon im Altertum der „Berühmte“ hiess, mit den Darstellungen des bärtigen Dionysos und der Methe (Trunkenheit) zu einer Gruppe vereinigt war, sämtliche Figuren aus Bronze. Die „Methe“ werden wir uns im Typus der trunkenen tanzenden

Mänade, den Dionysos ruhig zuschauend denken müssen.

Das Glück will es, dass uns dieser ruhig zuschauende, bärtige Dionysos, wie ich glaube, in der würdevollen Gestalt des sog. „Sardanapal“ (im Vatikan) erhalten ist, dessen Zuweisung an Praxiteles heute wohl kaum noch einem Widerspruch begegnet. Geradezu verblüffend ist ja z. B. die Ähnlichkeit der Kopf- und Gesichtsbildung bis zur Höhe des Bartansatzes mit den Formen des Kopfes der Aphrodite von Knidos. Hochaufgerichtet steht der Gott da, in ruhigem Stand mit seitwärts gesetztem rechten Spielbein, die Linke unter dem Mantel wie beim Satyr in die Hüfte gestützt, mit der erhobenen Rechten eingewaltiges Skeptron fassend. Reichlich fließen die langen Haar- und Bartlocken auf die Brust, ein leises Lächeln sah schon Visconti die göttlichen Lippen umspielen. Originell ist das Motiv der imponierenden Verbreiterung der Gestalt durch das Einstützen des linken Armes unter dem Himation; es ist in höchstem Grade des Praxiteles würdig.

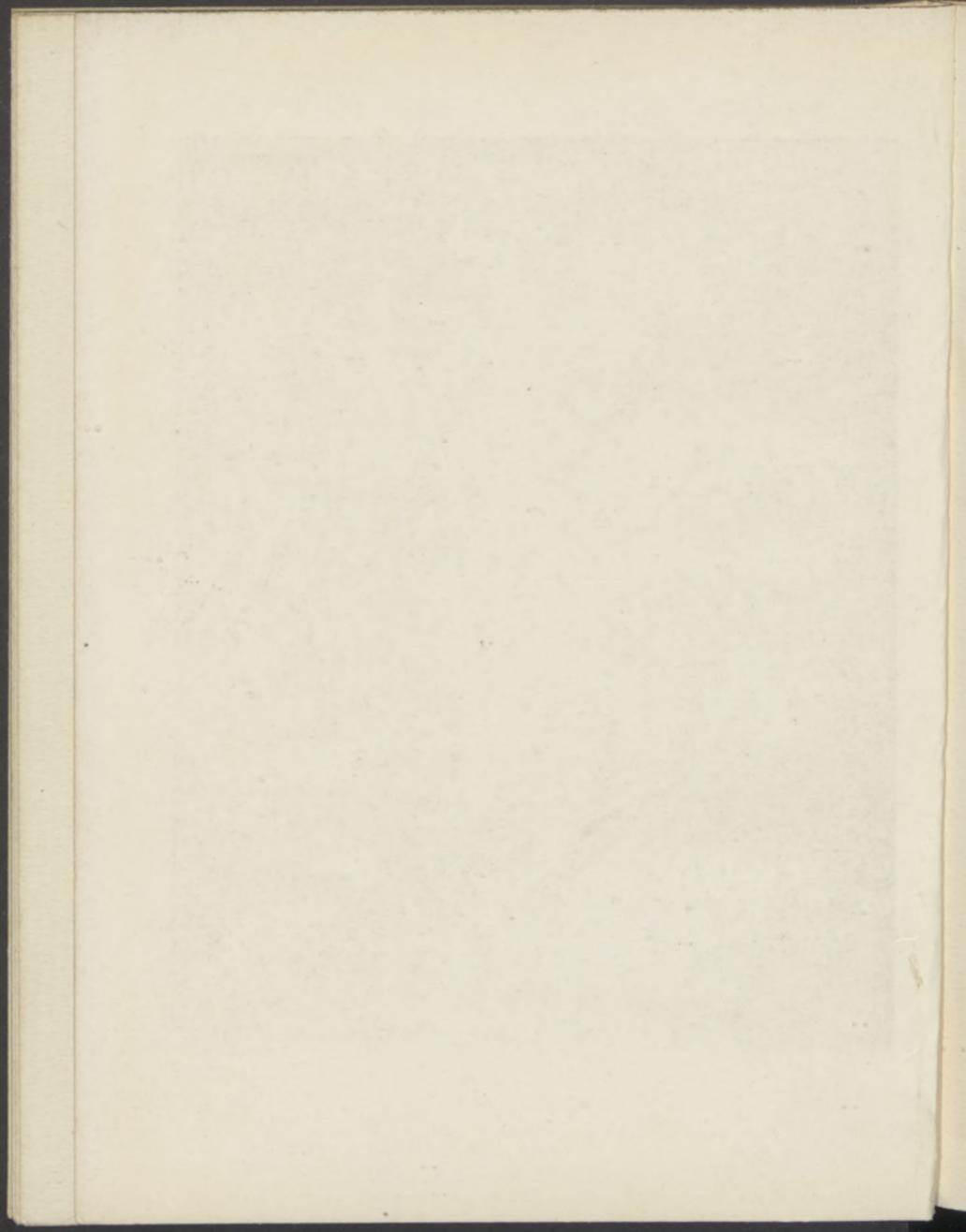
Die „Methe“ nun vermute ich in der „tanzenden Mänade“ des Berliner Museums, auf die



Rom, Vatikan

DIONYSOS

Marmor



sich vor wenig Jahren, infolge des Interesses, das Se. Majestät Kaiser Wilhelm II. ihr zuwandte, die allgemeine Aufmerksamkeit richtete. Im Standmotiv, im Rhythmus der Bewegung ihres Körpers, in der Wendung des (fehlenden) Kopfes deckt sie sich geradezu mit dem Satyr selbst, von dem wir gerade sprechen. In der malerisch virtuoson Gewandbehandlung ist nichts, was nicht auf Praxiteles zurückgeführt werden dürfte, ja sogar Einzelmotive wie die kleine Faltengabel am Himation des Dionysos finden sich hier wieder. Das wichtigste Moment scheint mir aber in dem ganz eigentümlich praxitelischen Verlauf der Mittellinie dieses wundervoll bewegten Körpers zu liegen, den ich oben die „Doppelwelle“ genannt habe.

Die „Methe“ tanzt und bläst die Doppelflöte wie der Marsyas auf dem Relief aus Mantinea, Dionysos schaut zu wie dort Apoll, zu ihnen tritt der Satyr, gelassen-gemütlich wie dort der Skythe. Dass bei dieser Zusammenstellung und Deutung der Gruppenzusammenhang der drei Figuren inniger noch ist als er für jene Zeit eigentlich vorausgesetzt zu werden brauchte, weiss jeder Kundige. Damals begnügte man sich mit ein-

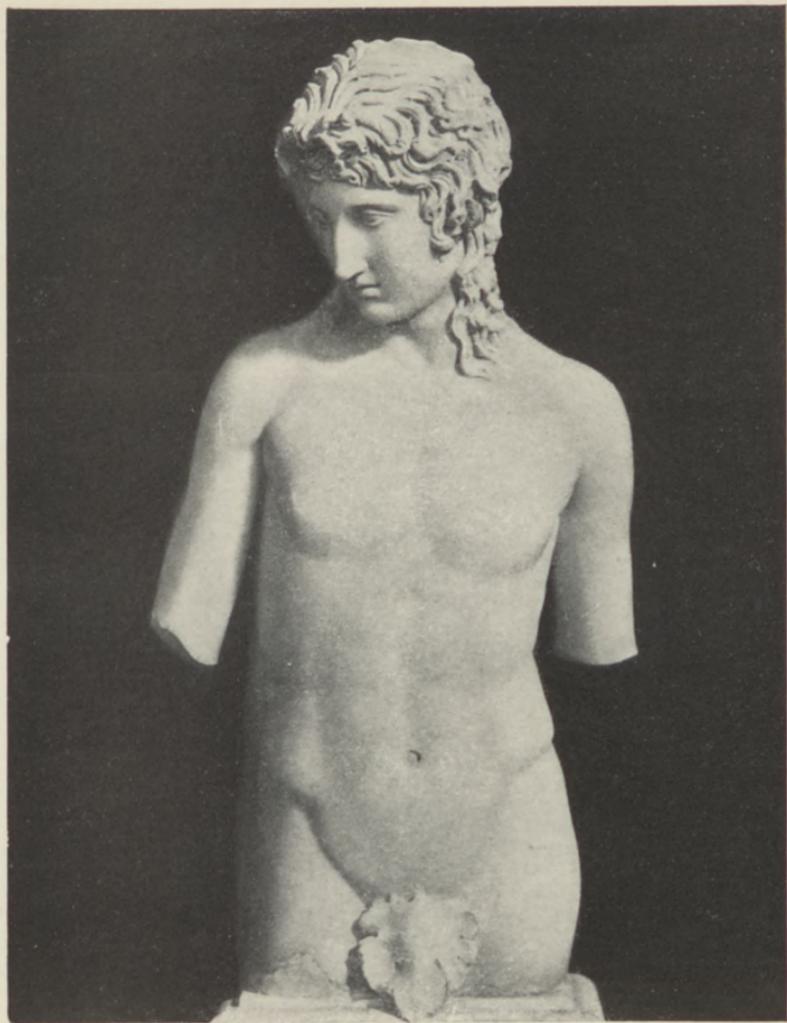
fachen Nebeneinanderstellungen, die „Gruppe“ im modernen Sinn ist viel späteren Ursprungs. Jene praxitelische Gruppe bestand aus Bronzeoriginalen; Satyr wie Mänade gewinnen wesentlich, wenn wir die dem antiken Marmorkopisten dieser Originale unentbehrlichen Stützen entfernen. Wo die Gruppe im Altertum gestanden hat, wissen wir nicht. Die Identifizierung unseres sich auflehrenden Satyrs mit dem „Berühmten“ der alten Welt ist nicht neu, schon Visconti hat sie vorgenommen, immer wieder aber wurde sie mit dem Einwand zurückgestellt, dieser Satyr könne in keiner Gruppe gestanden haben. Diesen Einwand hoffe ich im Vorhergehenden widerlegt zu haben. Mit der Annahme meiner Erklärung muss man natürlich auch auf all die Lyrik verzichten, mit der man diesen prächtigen athenischen Gassenjungen dicht zu umgeben liebte.

Spätere, gleichfalls sehr beliebt gewordene Umbildungen drücken den Satyr etwas ins kindliche Alter hinab, lassen ihn die Beine kreuzen und gestalten die Situation momentaner: der Junge setzt die Flöte, auf der er gerade blies, von den Lippen ab, um etwas zu beobachten, das plötzlich in seinem Gesichtskreis aufgetaucht ist.

Kaum noch als Satyr erkennbar ist der berühmte „Einschenkende“ des Dresdener Museums. Nur mehr das Haar, das von der Binde nicht gebändigt wird, und die Bildung der Ohren verraten seinen halbtierischen Ursprung. Im übrigen ist ein eleganter attischer Ephebe aus ihm geworden, der beim Symposion ein Kunststück vormacht; es gilt, aus hoherhobener Kanne mit dem Weinstrahl die enge Mündung des Trinkhornes zu treffen. (Eine flache Trinkschale in der vorgestreckten Linken, wie man sie neuerdings vorgeschlagen, würde den Sinn der Darstellung zerstören.) Will man an dieser Statue den spezifisch praxitelischen Rhythmus belauschen, so muss man sie, im Gegensatz zu den eben besprochenen Gestalten, in die Profilansicht stellen. Im übrigen enthält sie reichlich peloponnesische Formenelemente, wie Furtwängler erkannt hat, der sie deswegen in die wahrscheinlich von der Kunst des grossen Polyklet beeinflusste Jugend des Künstlers setzt. Auch hier ist ein Bronzeoriginal voranzusetzen, und vergleichen wir jetzt seine harte und knappe Formenbildung mit dem ungleich reicheren (Stirnbildung, Backenknochen, Falten von der Nase aus u. s. w.) und weicheren

Detail des „berühmten“ Satyrs, so werden wir uns unbedenklich entschliessen dürfen, diesen in eine spätere Epoche von Praxiteles' Schaffen zu setzen.

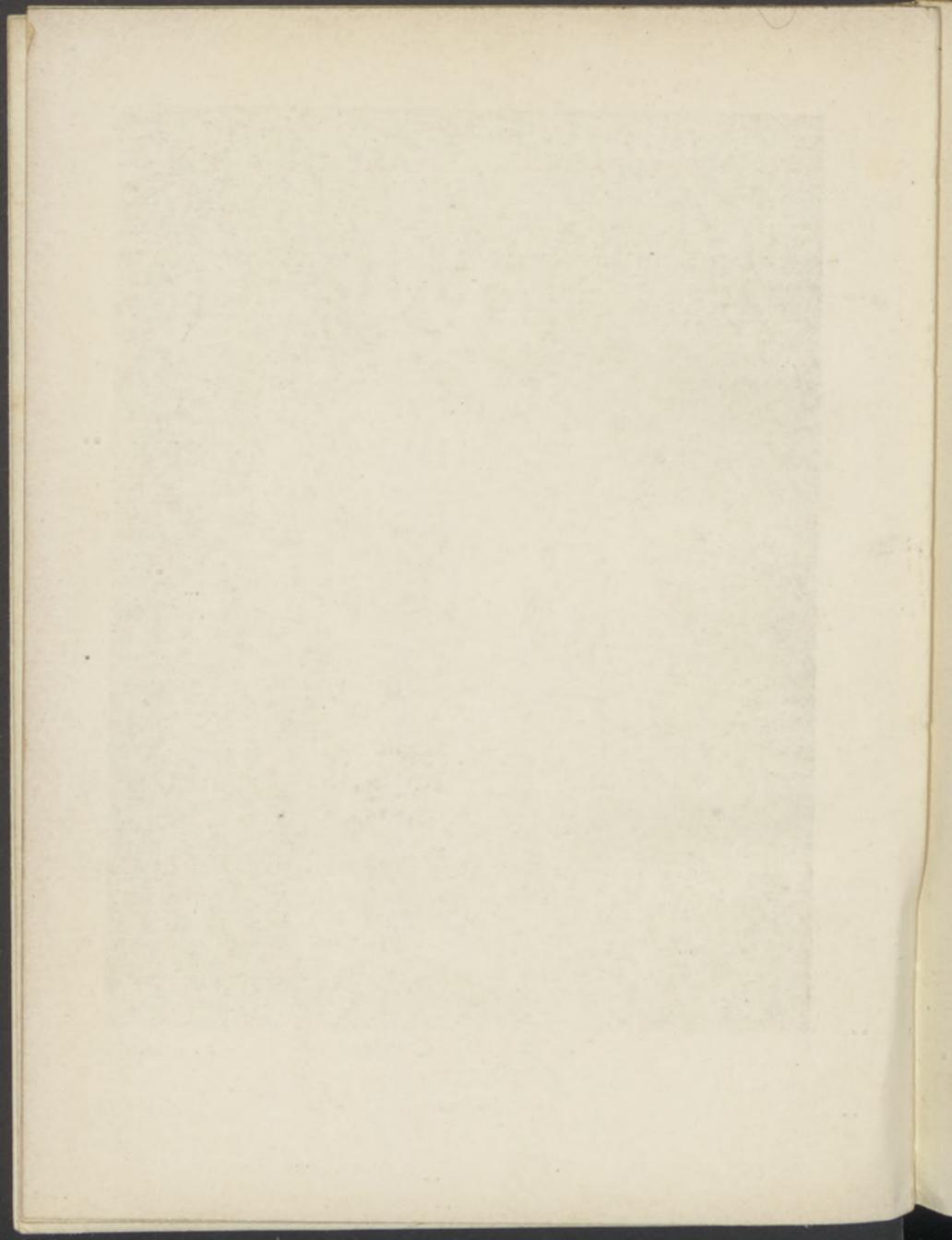
Jenen einschenkenden Satyr, ein Werk, das die ganze Anmut praxitelischer Kunst, nur noch ein wenig gebunden und gehalten, zeigt, scheint der junge Praxiteles besonders geliebt zu haben. Ihm gilt ja wahrscheinlich die hübsche Geschichte, die Pausanias bei Erwähnung dieses Satyrs erzählt. Phryne, des Praxiteles Geliebte, bat ihn einst um das schönste seiner Werke. Er wollte ihr geben „was sich für einen Liebhaber schicke“, wollte aber nicht recht damit heraus, welches er für das schönste seiner Werke halte. Da greift Phryne zu einer List. Als der Künstler wieder einmal bei ihr weilt, läuft einer ihrer Sklaven herein und erzählt atemlos, Feuer sei ins Haus des Bildhauers gefallen, das Meiste seiner Arbeiten sei verloren, aber noch nicht alles. Da stürzt Praxiteles hinaus und ruft voll Verzweiflung: Alles ist verloren, wenn die Flammen auch den Satyr und den Eros ergriffen haben. Lächelnd heisst ihn Phryne bleiben und guten Mutes sein: Nichts sei geschehen, sie habe nur erlisten wollen, was er nicht freiwillig gesagt.



EROS (Torso)

Marmor

Rom, Vatikan



Wenn wir, mit anderen Gelehrten, an jener Stelle des Pausanias eine Lücke und eine kleine Ungenauigkeit in der Beschreibung des Motivs jenes Satyrs annehmen, so gewinnen wir die Kunde, dass dieses Werk in einem Tempel der Tripodenstrasse neben dem Dionysos und dem Eros eines andern Künstlers aufgestellt war.

* * *



PHRYNE WÄHLT DEN EROS“ fährt jene Erzählung fort. Wir wissen, dass sie ihn zugleich mit einem Standbild der Aphrodite und ihrem eigenen Porträt nach Thespiä, ihrer zerstörten Heimatstadt, geweiht hat. Sämtliche drei Statuen giebt unser Denkmälervorrat wieder her.

Bleiben wir zunächst beim Eros. Er war im Altertum hochberühmt, das heisst, er gehörte zu den Werken, die aufs grosse Publikum Eindruck machen. Zweimal schleppte ihn römischer Kunstraub in die ewige Stadt, wo er durch Brand zu Grunde ging. Seinetwegen hatte man ehemals das kleine böotische Thespiä besucht. Die Dichter

haben einen Kranz von Epigrammen auf seine Stirn gedrückt; darunter reizende, die den Gedanken variieren: „es ist ja billig, dass Liebende die Liebe (Eros) selbst der Liebe bringen als Geschenk“. „Beugend den stolzen Nacken unter den sanften Sandalen der Phryne, schuf mich Praxiteles mit kriegsgefangenen Händen“ beginnt ein anderes, den Eros selbst reden lassend. Nach den Aussagen der Epigramme war übrigens das Original aus Erz, nach Pausanias aus Penteli Marmor. Kunstgeschichtliche Wichtigkeit kommt bloß einem dieser Epigramme zu, weil es an der Basis sei es des Originals, sei es einer Kopie des thespischen Eros geschrieben stand, seine Motivbeschreibung also stimmen musste. Es lautet: „Die Liebe, die er durchgemacht, hat Praxiteles hier nachgemacht, dem eigenen Herzen entnahm er das Modell. Zum Lohn für mich gab er der Phryne mich. Den Liebeszauber aber bewirke ich nicht durch den Schuss des Pfeils, sondern durch meinen Blick.“

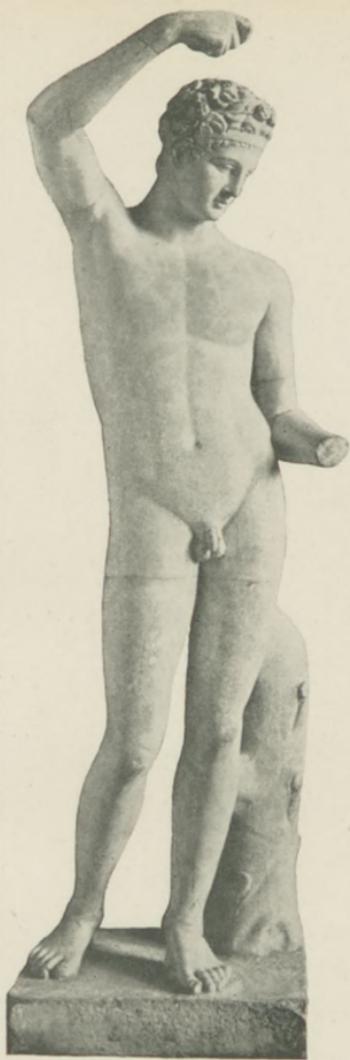
Die richtige Erklärung dieses Epigrammes durch Benndorf hat es ermöglicht, dieses hochberühmte Bildwerk des Praxiteles in einer Erosbildung wiederzuerkennen, deren beste Wieder-

holung im Neapler Museo nazionale steht, während eine andere im Vatikan als „genio del Vaticano“ seit langem in weiten Kreisen populär ist. Der praxitelische Charakter der Figur ist unverkennbar, und was einem am sichersten von ihr in Erinnerung bleibt, ist jene entzückend momentane Wendung und Neigung des kunstvoll frisierten, reichumlockten Hauptes, ist der Blick, von dem jene Verse sprechen. In der Linken hielt der geflügelte Liebesgott einen mächtigen Bogen aufgestützt, in die vorgestreckte Rechte, der der Blick folgt, möchte ich ihm einen Spiegel geben, worin er seine Frisur betrachtet; so allein erklärt sich die auffallende Bewegung der rechten Hand und das Motiv bekommt die runde Geschlossenheit des „Einschenkenden“. „Er liebt die Spiegel und die blonde Färbung des Haars“ heisst es in einem Fragment des Euripides von Eros. Das neue Attribut befreit denn auch die Gestalt von dem unantiken Traumzauber, den man an ihr wie an dem „berühmten“ Satyr pries. Die Formensprache des thespischen Eros aber gehört, so weit die wenig guten Kopieen ein Urteil darüber verstatten, der Jugend des Meisters an.

Das nämliche gilt von der Aphrodite jenes

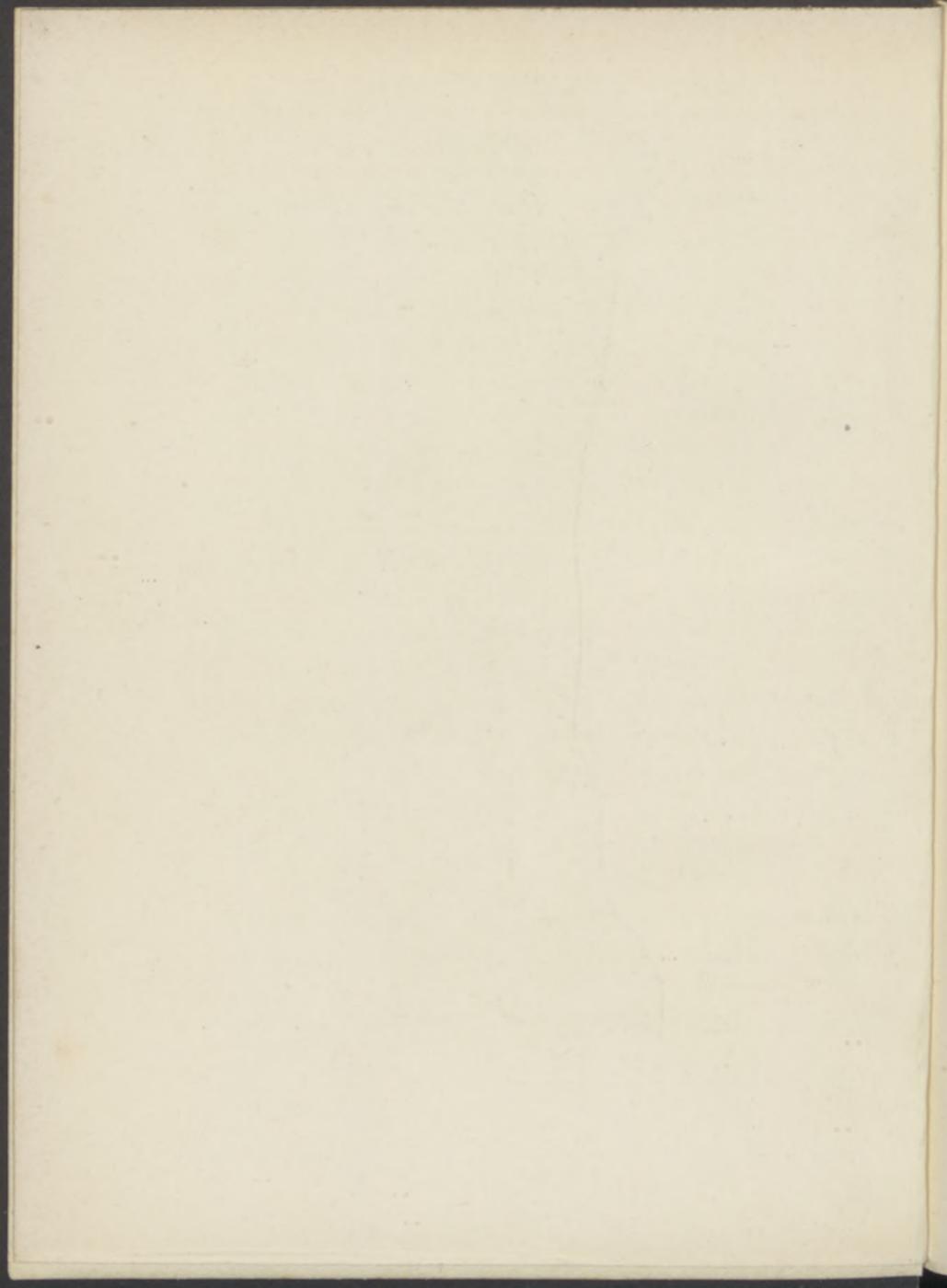
thespischen Weihgeschenks, die Furtwängler in der berühmten Göttin von Arles erkannt hat. Sie ist bei der Toilette, so ist die Entblössung des Oberkörpers motiviert. Das Gewand, mit einfachen und grossen Motiven, ist um die Hüften geschlungen, ein Zipfel fällt über den vorgestreckten linken Unterarm. Herrlich wirkt der Gegensatz der nackten zu den bekleideten Parteien, mit Recht ist gesagt worden, der Oberleib der Göttin blühe wie eine Blume aus ihrem Kelche hervor. Der nach der Seite des Standbeins geneigte Kopf, dessen Typus dem der Knidierin eng verwandt ist, betrachtet sich im Spiegel, den die Linke hält, während die (zu ergänzende) erhobene Rechte an der Frisur ordnet. Herb und frühlingshaft wirkt der Zauber dieser Arbeit, verglichen mit dem weicheren, blühenden Reiz der berühmteren Statue von Knidos.

Und Phryne? Das Porträt, das sie nach Thespiä stiftete, zeigte sie natürlich weder halb- noch ganz nackt, wie man wunderlicherweise angenommen hat; was sich für die Göttin ziemte, schickte sich nicht für ihre Dienerin. Ebenso gut hätte es dem Urheber der zeitlich nahe-



JUNGER SATYR ALS WEINSCHENK

Dresden: Albertinum



stehenden Sophoklesstatue einfallen können, den Dichter nackt darzustellen, oder dem Pythis, die Königin Artemisia auf der Spitze des Mausoleums so zu porträtieren. So wie man die berühmte Frau durch die Strassen von Athen gehen sah, wird sie sich von Praxiteles haben abbilden lassen: würdevoll und „dicht verhüllt“. Dass sie sich so in der Öffentlichkeit zeigte, erzählt Athenäus von Naukratis im 13. Buche seiner Deipnosophisten; sie geizte mit ihrer Schönheit. So wird sie auch das vergoldete Bildnis gezeigt haben, das sie später, auf der Höhe ihres Ruhms und Reichtums, nach Delphi stiftete, wo es hoch auf einer Säule, neben den Bildnissen der Könige von Sparta und Makedonien stand. Und es ist von vornherein anzunehmen, dass diese berühmten Darstellungen einer berühmten Frau auf den Gewandstil weiblicher Porträtstatuen lange und stark gewirkt haben.

Nun giebt es aber eine oft wiederholte, un-leugbar praxitelische weibliche Gewandstatue, die schon im Altertum gerne für PorträtDarstellungen verwendet ward; nicht nur in Rom, sondern schon in Griechenland; auf einem Grab in Andros stand sie z. B. neben Hermes, dem Totenführer.

Sie zeigt den Körper dicht verhüllt; das Himation ist über das Hinterhaupt gezogen und so um den Körper geschlungen, dass kaum die Finger der Hände noch hervorschauen. Und bei dem zugehörigen Kopf hat man schon lange an ein Porträt gedacht.

Es handelt sich um die Statuen der sogen. grossen und der kleinen Herkulanenserin, deren praxitelischen Ursprung Amelung in dem oben genannten Buche überzeugend nachgewiesen hat; das Original der kleinen Herkulanenserin rückt er allerdings nur in die Nähe des Praxiteles. Es ist im Gewandstil unruhiger, nicht so reif und abgeklärt wie das andere Werk; desgleichen zeigt der Kopf mädchenhaftere, herbere Züge. Wir dürfen es mit Bestimmtheit in die Jugend des Künstlers und seines Modells setzen und haben also das thespische Porträt der Phryne vor uns. Der ältere, mildere Kopf und die vollkommeneren Gewandbehandlung der grossen Herkulanenserin lassen uns das delphische Porträt Phrynes erkennen; die Ähnlichkeit mit dem Kopf der Knidierin ist frappant, nur hätten gewisse porträtliche Einzelheiten, wie z. B. die gebrannte Frisur oder das widerspenstige Löckchen über

der Stirn der Göttin schlecht angestanden. (Wie ich nachträglich zu meiner Freude ersehe, hat schon Helbig, in der ersten Auflage seines „Führers“, bei einer vatikanischen Replik der „grossen Herkulanenserin“ an Phryne gedacht, ist aber später von dieser Vermutung abgekommen, weil der Kopf „nur eine oberflächliche Verwandtschaft mit der Kunstweise des Praxiteles“ zeige; dieser Einwand ist aber durch Amelungs Beobachtungen erledigt.)

Da haben wir nun das Bildnis der grossen Frau vor uns, die Praxiteles und Apelles zu ihren höchsten Kunstschöpfungen begeisterte, der „Prophetin und Priesterin Aphrodites“, die so schön war, dass öffentliche Enthüllungen ihrer Schönheit einen Bestandteil grosser religiöser Feste gebildet zu haben scheinen. Denn als die Hellenen bei den Eleusinien und Poseidonien in Athen zusammenkamen, habe sie, so wird erzählt, vor allem Volke ihr Gewand fallen lassen und die Haare aufgelöst und sei so ins Meer gestiegen. Das bedeutet nichts anderes als eine Darstellung der Aphrodite durch deren Priesterin, wie ja bekanntlich auch Dionysospriester bei feierlichen Umzügen ihren Gott darstellten.

Diesen grandiosen Moment, das Steigen ins Meer und das Auftauchen aus dem Meer, haben Praxiteles in seiner Knidierin und Apelles in seiner Anadyomene festgehalten. Im hohen Alter (vielleicht ist ihr wie Ninon die Schönheit treu geblieben) durfte sie sich erbiehen, die Mauern des zerstörten Thebens wieder aufzurichten, wenn die Thebaner die Inschrift aufstellten: Von Alexander zerstört, von Phryne der Hetäre wieder aufgebaut! Einen grossen Sinn wird man dieser merkwürdigen Person nicht absprechen dürfen, ebensowenig wie jener Freundin des Perikles Aspasia. Übrigens wissen wir ja längst, was der vornehme und reiche Athener im Umgang mit den Hetären suchte und fand: was ihm der Verkehr mit der Hausfrau nicht bot, die feineren Reize weiblicher Geselligkeit und Konversation, den spezifisch weiblichen Esprit des „Salon“. Der gleiche Gegensatz bestand ja zwischen den Hausfrauen und den grossen Courtisanen des reichgewordenen Venedig, worüber Molmenti zu vergleichen ist.

*

*

*



NAHTE DER FREMDLING, DER auf Knidos gelandet war, um das „schönste Bild der Erde“ zu sehen, dem heiligen Haine der Aphrodite, so wehten ihn schon von weitem aphrodisische Düfte an. Er betrat den Garten; da ragten himmelhohe Platanen und Cypressen empor, von zärtlichem Epheu umschlungen, starkduftender Lorbeer und blühende Myrthen würzten die Luft und volle Trauben hingen nieder: „denn lieblicher ist Aphrodite mit Dionysos und ihre Mischung ist süß“. Und ging er in den Tempel ein, so enthüllte sich ihm das Wunder: in der Mitte das Bild der Göttin aus parischem Marmor, erhaben und verstohlen lächelnd, nackt, mit der einen Hand unbewusst den Schoss deckend. Der Tempel aber war auch von der entgegengesetzten Seite zugänglich, damit die ganze Schönheit der Göttin bewundert werden konnte. —

Längst ist auf Grund dieser Schilderung (in Lukians Schriftchen „Erotes“, was hier am besten mit „Allerlei Liebe“ übersetzt wird) und der Zeichnung Knidischer Münzen die Göttin des

Praxiteles unter unseren Kopieen erkannt. Unter den zugänglichen ist die des Vatikans (Sala della croce greca) die beste, nur leider zur Hälfte durch moderne Prüderie den Blicken entzogen, gerade sie, die keuscheste aller nackten Aphroditen. Der Kopf ist falsch aufgesetzt, seine beste Kopie ist in Berliner Privatbesitz.

Nicht die heimlich Badende ist geschildert, wie man immer annimmt; es hätte ja einen lüsternen Zug ins Bild gebracht, wenn der antike Beschauer sich denken durfte, er belausche das, was er eigentlich nicht sehen sollte; sondern die Göttin, die gnädig lächelnd ihre strahlende Schönheit vor den Augen des gesamten andächtigen Volks enthüllt. „Fremd ist ihr die Scham wie einer Göttin.“ Die Bewegung der Rechten ist eine unwillkürliche, unwillkürlich schmiegen sich die Oberschenkel leise zusammen; aber mit wie unschuldvollem Ausdruck blicken die grossen glänzenden Augen auf! Sie ist mit Keuschheit wie mit einem Mantel umgeben, nie ist das Lob des vollkommenen weiblichen Körpers mit mehr Reinheit und Schamhaftigkeit der Empfindung verkündet worden, als hier von Praxiteles.

Golden war ihr Haar, das schlicht anliegende, leicht gewellte; die Ohren halb verdeckend, von einem roten Band zweimal durchzogen; purpurrot wahrscheinlich auch das Gewand, das sie auf das mächtige (zur Andeutung des Bades dienende) Gefäss gleiten lässt. So ergibt sich jener herrliche Farbenzusammenklang einer gold-warmen Fleischfarbe mit einem satten Rot, wie wir ihn aus der „Überredenden Venus“ Tizians kennen. Der Kopf mit seinem sanften Umriss, kleinen, ganz leis geöffneten Mund und den sehr zarten Grübchen im Kinn und Hals, mit seiner sprechenden Wendung und Hebung, führt uns das Ideal des praxitelischen Frauenantlitzes in seiner höchsten Vollendung vor. Die Formen des Körpers aber vereinigen, wie schon antike Kenner hervorhoben, Zartheit und Fülle; die breite mächtige Brust und die geringe Taille, sowie die langen Beine bezeugen freilich, dass der griechische Mensch die weibliche Schönheit durch die Optik der männlichen Wohlgestalt, die ihm höher stand, sah. Er meinte den weiblichen Körper zu idealisieren, indem er ihn dem männlichen Akt annäherte.

Die in sanften Wellen fließende Komposition

hat auch hier den süssesten praxitelischen Wohllaut.

Die Aphrodite von Knidos scheint die berühmteste Statue des Altertums gewesen zu sein. Die Dichter begrüßten sie mit ihren Versen, ein König Nikomedes von Bithynien erbot sich, sie den Knidiern gegen Zahlung ihrer ganzen Staatsschuld abzukaufen, die Fremden pilgerten um ihretwillen nach Knidos wie zu einem Wallfahrtsort, man erzählte sich die tollsten Geschichten von Jünglingen, die sich in sie verliebt hatten. Andere berühmte Kunstwerke auf derselben Insel fielen neben ihr der Vergessenheit anheim. Von den reizenden ihr gewidmeten Epigrammen sei wenigstens eines angeführt: „Kythereia kam von Paphos durch die Flut nach Knidos, um ihr eignes Bild zu sehn. Als von allen Seiten sie's genau betrachtet, an dem Ort von allen Seiten sichtbar, rief sie: Wo sah mich Praxiteles nackt?“ Darauf antwortet ein andrer Dichter: „Praxiteles sah nicht, was nicht gebührllich, aber sein Meissel schuf sie so, wie Ares die Paphierin gerne möchte“.

Lange stand sie auf Erden und verkündete den Ruhm der goldenen Tage hellenischer Kunst;

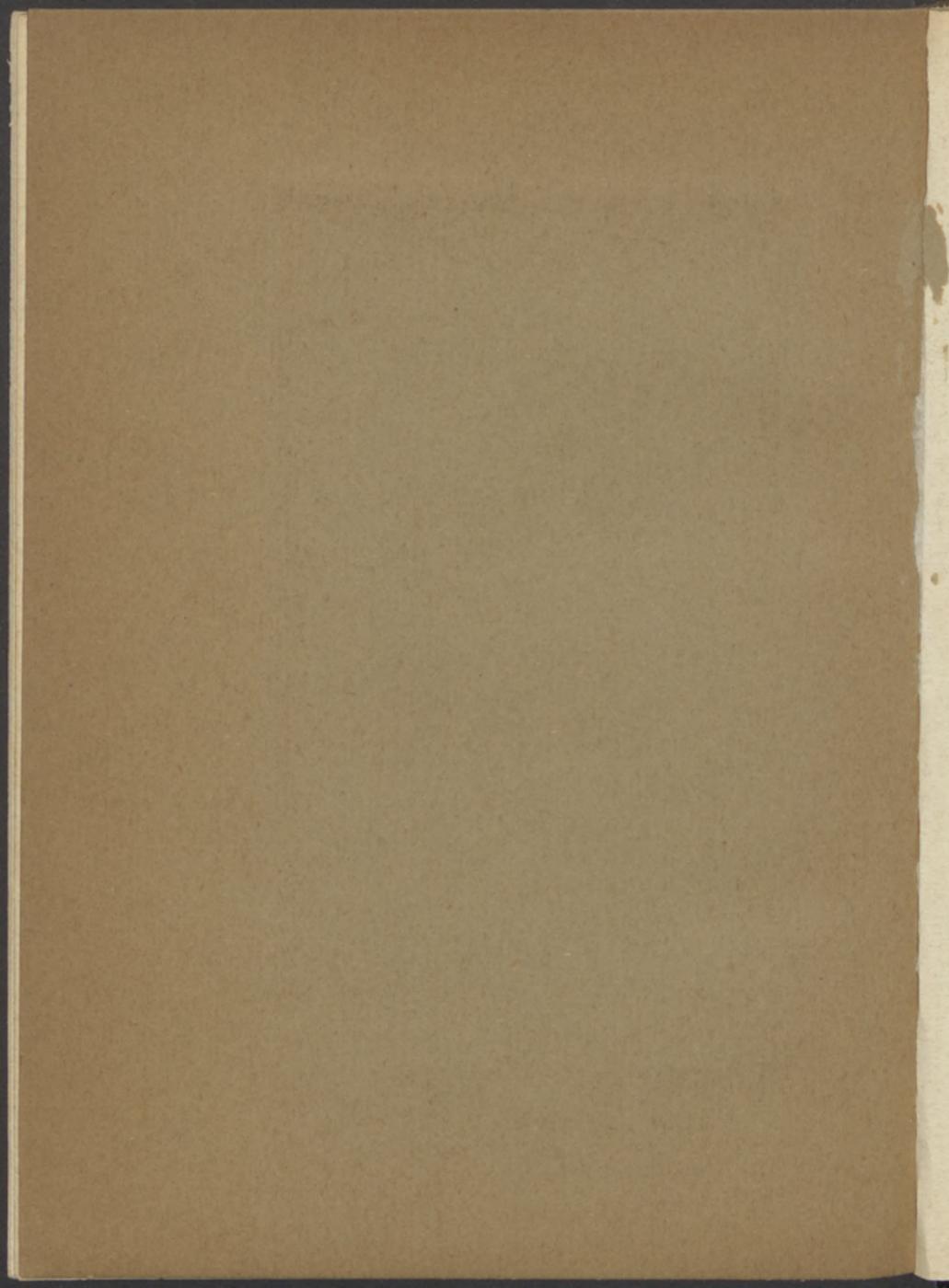


Berlin, Privatbesitz.

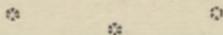
KOPF DER APHRODITE VON KNIDOS

Marmor





erst zu Ende des fünften Jahrhunderts nach Christus ist sie in Konstantinopel, wo sie die hundert letzten Jahre im Palaste des Laosos gestanden hatte, bei einer Feuersbrunst zu Grunde gegangen.



WEICHLICH UND KLEINLICH

erscheinen neben dem erhabenen Bilde der Knidierin alle späteren Umgestaltungen, die zum Teil schon auf die Söhne des Praxiteles zurückgehen, unter ihnen die Mediceerin. Die interessanteste dieser Neubildungen ist der berühmte Kopf von Petworth, in dem Furtwängler ein Originalwerk des Praxiteles hat erkennen wollen. Was am Kopf der Knidierin zart angedeutet ist, erscheint hier übertrieben: die Grübchen in Kinn und Hals, der seelische Ausdruck. Mit strahlenden Augen blickt die Knidierin empor, hier blicken die schmalen Augen verschwommen. Die Behandlung der Übergänge (vor allem der Unterlider in den Augapfel und des Haaransatzes) ist noch viel weicher als beim

Hermes, sie erinnert bereits an Eigentümlichkeiten der Wachstechnik, z. B. des bekannten Liller Köpfchens. Stammt der Kopf von Praxiteles (und die Analogieen mit dem Hermeskopf, auf die Furtwängler verwies, sind so stark, dass man mit der Möglichkeit rechnen muss), so ist hier der Meister sein eigener Manierist geworden und aus dem Süßen ins Süßliche, aus dem Weichen ins Weichliche geraten. Denn dieser Kopf verhält sich zu dem der Knidierin wie ein Frauenantlitz Luinis zur Gioconda seines Lehrers oder wie die Köpfe der Londoner Grottenmadonna zu denen des Leonardoschen Originals in Louvre. Auch jenen ist es ja eigen, dass sie sich die Herzen schneller erobern; aber die Originale, wie der Kopf der Aphrodite von Knidos, haben das, was Nietzsche in einem wunderschönen Aphorismus den „langsamen Pfeil der Schönheit“ genannt hat:

„Die edelste Art der Schönheit ist die, welche nicht auf einmal hinreißt, welche nicht stürmische und berausende Angriffe macht (eine solche erweckt leicht Ekel), sondern jene langsam einsickernde, welche man fast unbemerkt mit sich fortträgt und die einem im Traum ein-

mal wieder begegnet, endlich aber, nachdem sie lange mit Bescheidenheit an unserm Herzen gelegen, von uns ganz Besitz nimmt, unser Auge mit Thränen, unser Herz mit Sehnsucht füllt.“

* * *



ZUR VERVOLLSTÄNDIGUNG des Gesamtbildes von unserem Meister sei noch einer seiner Artemisbildungen, die uns in der sog. Diana von Gabii vorliegt, in aller Kürze gedacht. Ihre Rückführung auf ein Original des Praxiteles begegnet wohl kaum noch einem Zweifel.

Ein junges Mädchen, in leichtem Gange vorwärts schreitend, taucht vor uns auf. Sie hat den Ärmelchiton zweimal gegürtet, einmal dicht unter der Brust, ein zweites Mal knapp über den Hüften, so dass von diesen ein Bausch herunterfällt; so hat die Jägerin ihren Gang kniefrei gemacht. Das liebliche, schlicht frisierte Köpfchen wendet sie zur rechten Schulter, über der sie im Begriff ist, den kurzen Mantel zu befestigen, der in grossen schönen Falten die Mittellinie des Körpers

entlang herunter fällt. Es ist, wie Studniczka nachgewiesen hat, die Artemis Brauronia des Praxiteles, die wir hier vor uns haben. Im Heiligtum dieser Göttin auf der Akropolis hatte seit alter Zeit ein archaisches Holzbild gestanden, das eine reiche Garderobe besass: es war heilige Sitte der Athenerinnen, ihm kostbare Gewandstücke zu spenden. In den kleinen Tempel (?) dieser Artemis stifteten nun die Athener im Jahre 346 ein neues Cultbild; es ist dasselbe, das wir vor uns haben. Entzückend ist der Einfall, auf den das Motiv der Darstellung zurückzuführen ist: die Göttin legt, ihren Verehrerinnen huldvoll, eins der schönen neuen Gewandstücke an, mit freundlichem Blick, mit leisem Lächeln scheint sie jenen zu danken.

Die Naivität, die Unschuld dieses Werkes, seine thauige kühle Frische, die dem Charakter der Jagdgöttin so angemessen ist, weisen ihm den Rang unter den glücklichsten Erfindungen des Praxiteles zu, dicht neben der Aphrodite von Knidos und dem ausruhenden Satyr; es sind Konzeptionen, die an das Höchste im Homer heranreichen.

Konzeptionen, die es rechtfertigen, dass auch

wir, die wir in einer künstlerisch wahrlich nicht armen Zeit leben, uns immer wieder mit ganzem Herzen und mit allen Sinnen in das unerschöpfliche purpurne Mysterium der hellenischen Kunst versenken wollen.

* * *



Die Nachrichten allgemeiner Natur über die Kunstweise des Praxiteles, die uns das Altertum hinterlassen hat, decken sich im wesentlichen mit den Aussagen seiner Werke selbst. Es heisst, dass er in der Behandlung des Marmors „sich selbst übertroffen“ habe; seit wir den olympischen Hermes haben, glauben wir das gern; dass er aber auch die reichen Möglichkeiten der altberühmten Bronzetechnik erkannt und voll ausgenützt habe, zeigen Werke wie der Sauroktonos. Es heisst ferner, dass der Künstler diejenigen unter seinen Marmorwerken am meisten schätzte, die Nikias bemalt hatte. Das stimmt wieder vortrefflich mit den malerischen Tendenzen seines eigenen plastischen Stils überein, die wir am deutlichsten am Hermes er-

kannt haben. Dass übrigens der grosse, fürstlich reiche Nikias, der Regenerator der attischen Malerei in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts, dessen Bedeutung uns noch aus dem Nachhall seiner Kunst in einem ergreifenden Wandgemälde des sog. Hauses der Livia auf dem Palatin deutlich sichtbar wird, dass Nikias sich dazu herbeigelassen hat, die Skulpturen anderer zu bemalen, zeigt (wie richtig betont worden ist), welche enorme Wichtigkeit man in der guten griechischen Zeit der Polychromie in der Plastik beizumass; jene Künstler der Gegenwart also, die der modernen Skulptur die (seit dem verhängnisvollen Irrtum der italienischen Renaissance eingebüsste) Vielfarbigkeit zurückzuerobern suchen, lassen die besten klassischen Traditionen wieder aufleben. Es ist ein erlesener Genuss, den griechischen Marmorwerken ihren koloristischen Zauber wenigstens in der Einbildung wieder zu erstatten. Nur freilich müssen wir uns immer gegenwärtig halten, dass jene Farbigkeit keine naturalistischen, sondern dekorativ-abstrakte Wirkungen anstrebte, auch wohl der Gliederung und Verdeutlichung im einzelnen diene.

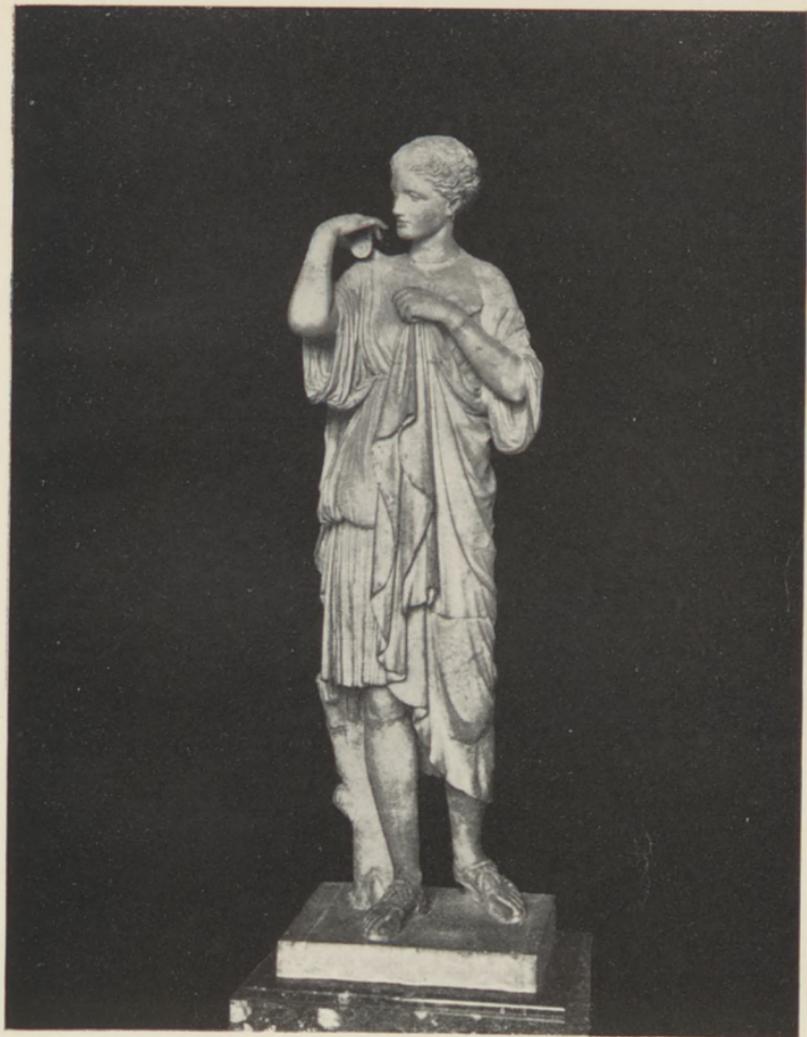
Auch die illusionistische Seite von Praxiteles'

Kunst haben die römischen Kunstschriftsteller erkannt und ihn darum mit Lysipp zusammengestellt. Sie tritt uns in Einzelheiten, z. B. der Chlamys des Hermes, am lebhaftesten entgegen. Desgleichen wurde die Verstärkung des seelischen Elementes bei ihm schon im Altertum konstatiert.

Aus den Sujets seiner Arbeiten Rückschlüsse auf die Individualität des Künstlers zu machen, halten wir nicht für zulässig, obwohl dieses Verfahren heute nicht nur in der kunstgeschichtlichen Behandlung der Renaissance, sondern auch der Antike beliebt ist. Praxiteles machte natürlich alles, was man bei ihm bestellte. Lehrreich ist es dagegen, zu sehen, wie er sich gegebenen Falls mit einem Gegenstand abfand, dessen Darstellung seinem künstlerischen Naturell, wie wir es zu kennen glauben, widerstreben musste. So scheint z. B. sein zarter, aufs jugendlich Anmutige, aufs weiblich Schöne gerichteter Sinn dem Heroischen abhold gewesen zu sein; trotzdem hat man neuerdings (und mit Recht, wie mir scheint) den Katalog seiner Werke um eine Heraklesdarstellung (Villa Albani) bereichert. Aber wie hat er den Heros aufgefasst! Nicht als Thatmenschen, voll drängender Energie,

förmlich schnaubend vor mutiger Ungeduld gleich einem edlen jungen Ross — wie sein Vorgänger Skopas; nicht als ermüdeten Zweifelnden, die schwere Fleischmasse an die Keule gelehnt — wie später, in einem realistischen Bravourstück, Lysipp; sondern in einer heitern Pause seines mühereichen Erdenlebens zeigt er den Sohn des Zeus, voller Frohsinn, den Becher in der erhobenen Rechten schwenkend, das Löwenfell wie eine fröhliche Schärpe quer über die Brust geknüpft, die Keule lässig schulternd, die Miene glanz erfüllt. So wie ihn Euripides in der „Alkestis“ sah, als er den Helden, den Epheubecher in den Händen, myrthenbekränzt, auf den mürrischen Sklaven des Admet einreden lässt: „Erfreue dich und trink und denke, dass nur dein Heute dir gehört, alles andere dem Geschick. Und ehre die süsseste Göttin, die gütige Kypris! Irdisch sind wir und sollen Irdisches denken. Den immer Feierlichen aber und Stirnrunzelnden ist — du darfst mir glauben — ihr Leben kein wahres Leben, sondern ein Unglück.“

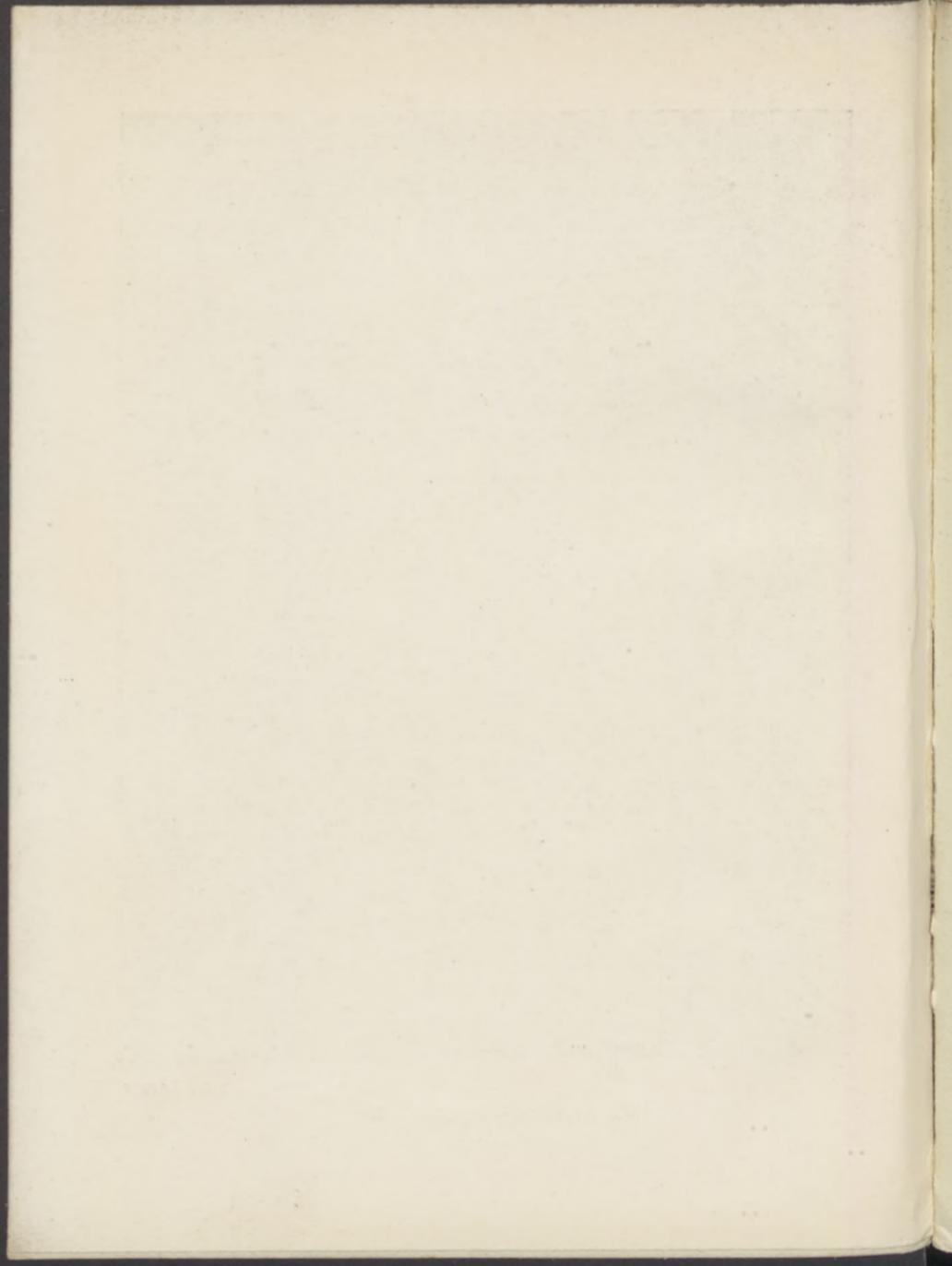
Solche Worte werden in der Seele des Praxiteles einen tönenden Widerhall gefunden haben. Mit milden und freundlichen Augen scheint



Paris, Louvre

ARTEMIS VON GABII

Marmor



er ins Leben geblickt zu haben, wie bald nach ihm der Dichter Menander, von dem Plutarch sagt: „Seine Dramen sind erfüllt vom Eros wie von einem gemeinsamen Hauch“, Menander, in dessen Leben zwei Hetären eine so grosse Rolle spielen, die „übermütige Thais und die seelenvolle Glykera“. Halten wir aber Praxiteles gegen seinen älteren Zeitgenossen Skopas, so erscheint er neben dem männlicheren, feurigeren Parier wie Raffael neben Michelangelo, wie Mozart neben Beethoven. Die Jugend und die Schönheit herrschen im heiteren Bereich seiner Kunst; und er ehrte die süsseste Göttin, die gütige Kypris, die es ihm, wie allen ihren Lieblingen, mit der ganzen Fülle ihrer ambrosischen Anmut vergalt.



VERZEICHNIS DER IM TEXT BESPRO-
CHENEN WERKE DES PRAXITELES.

- ATHEN, *Nationalmuseum*,
Musenrelief von Mantinea.
- BERLIN, *Kgl. Museen*,
Tanzende Mänade.
- DRESDEN, *Kgl. Museum*,
Einschenkender Satyr.
Grosse und kleine Herculanenserin.
- FLORENZ, *Uffizien*,
Apollino.
- OLYMPIA, *Lokalmuseum*,
Hermes mit dem Dionysoskind.
- PARIS, *Louvre*,
Aphrodite von Arles.
Artemis von Gabii.
- PETWORTH, *Privatbesitz*,
Aphroditekopf.
- ROM, *Capitolinisches Museum*,
Ausruhender Satyr.
- ROM, *Vatikan*,
Aphrodite von Knidos.
Dionysos.
Sauroktonos.
Eros von Thespiä.
- ROM, *Villa Albani*,
Herakles.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN:

APHRODITE VON KNIDOS	<i>Titelbild</i>
HERMES MIT DEM DIONYSOSKIND	<i>Seite 20</i>
KOPF DES HERMES	„ 28
SAUROKTONOS	„ 36
AUSRUHENDER SATYR	„ 40
DIONYSOS	„ 44
EROS VON THESPIAE	„ 48
KOPF DER APHRODITE VON KNIDOS	„ 56
ARTEMIS VON GABII	„ 64

DIE LITERATUR

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

Die „Literatur“ schliesst sich in Form und Inhalt an die bisher erschienenen Sammlungen „Die Kunst“ (herausgegeben von Prof. Dr. Richard Muther) und „Die Musik“ (herausgegeben von Hofkapellmeister Dr. Richard Straufs) an. Wie es denn bei der Begründung dieser Unternehmungen von allem Anfange an die Absicht der Verlagshandlung war, ein Gesamtbild der Kulturbestrebungen und Anschauungen unserer Zeit aus Einzeldarstellungen zu entwickeln, welche die grossen schöpferischen Persönlichkeiten, aus deren Leistungen sich der organische Bau unserer Kultur zusammensetzt und weiter entwickelt, zu zeigen, wie sie unserer Welt-, unserer Kultur- und Lebensanschauung erscheinen. So sollen auch die in der „Literatur“ behandelten Charaktere nicht in abstrakter Weise wissenschaftlicher und quellengeschichtlicher Methode dargestellt, sondern in lebendiger, künstlerischer Anschauung und Gestaltung als wirkende, schöpferische Persönlichkeiten zu dem Wesen unserer Zeit und Kultur in lebendige innerliche Beziehung gesetzt und gleichsam in ihrer fortwirkenden Lebenskraft geschildert werden.

Aus dem Namen des berühmten Herausgebers und denen der Autoren, deren Mitwirkung wir uns gesichert haben, mag entnommen werden, wie wir ein verheissenes Programm erfüllen wollen und werden. Neben der Charakteristik der Einzelpersönlichkeiten werden wir jene wesentlichen ästhetischen Zeitfragen auf dem Gebiet der Literatur und des Theaters behandeln, welche für die Entwicklung und Gestaltung unserer Kultur von Bedeutung sind. Es sollen jährlich ungefähr 24 solcher Bände herausgegeben werden, deren Inhalt sowohl durch die behandelten Gegenstände, als auch durch die Persönlichkeiten der Verfasser mannigfaltig, anregend und bedeutend sein wird.

Wie bei den bisherigen Sammlungen wird das feinste, erlesenste Illustrations-Material jedes einzelne Thema beleuchten und schmücken, wobei sämtliche Techniken der Vervielfältigung (Heliogravüren, Vierfarbdruck, Faksimiles, Lithographie, Tonätzung usw.) Verwendung finden sollen.

Die Bände der „Literatur“ werden zu demselben aussergewöhnlich niedrigen Ladenpreis erscheinen, wie die der „Kunst“ und der „Musik“

Jeder Band eleg. kartoniert mit zahlreichen Kunstbeilagen M. 1.25.

in echt Pergament gebunden mit Goldschnitt M. 2.50.

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57.

PAUL NEFF VERLAG (CARL BÜCHLE)
STUTT GART

Die neuesten Forschungen berücksichtigt
der in fünf je für sich durchaus selbständigen Bänden soeben
neu erschienene

GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Von WILHELM LUBKE

Zwölfte Auflage. Vollständig neu bearbeitet von
Professor Dr. MAX SEMRAU, Breslau.

I.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Mit 5 farb. Tafeln u. 411 Abbild. im Text, Lex. 8°, X u. 381 Seiten.

In eleg. Ganzleinenband M. 7.—

„ . . . Die Beherrschung des Stoffes, die sichere Kritik, der
Takt, mit dem Wesentliches und Unwesentliches geschieden werden,
die Klarheit und Präzision der Darstellung sind sehr hoch an-
zuschlagen.“

DEUTSCHE LITTERATURZEITUNG

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

Mit 5 farbigen Tafeln u. 436 Abbild. im Text, Lex. 8°, 450 Seiten.

In eleg. Ganzleinenband M. 8.—

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN

Mit 5 farbigen Tafeln, 3 Hellogravüren und 439 Abbildungen im Text.
Lexikon 8°, VIII und 558 Seiten. In eleg. Ganzleinenband M. 12.—

IV.

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO M. 7.—

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS

M. 6.—

Ausführliche Prospekte gern zu Diensten.

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTR. EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Unter diesem Titel sollen im Sinne der Kunstanschauung unserer Zeit und in allgemein verständlicher Form, Charakteristiken grosser Meister der Tonkunst, Monographien über berühmte Musikstätten, sowie Erörterungen allgemein musikästhetischer Fragen vermittelt werden. Der Name des Herausgebers, wohl des bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart, des Hofkapellmeisters an der Königl. Hofoper zu Berlin, Dr. Richard Strauss verbürgt, dass „Die Musik“ in fesselnder interessanter Form, weniger den äusseren Lebensgang, als die musikalische und menschliche Besonderheit der Künstlererscheinung, die Persönlichkeit der Meister zum Gegenstand ihrer Darstellung hat. Für das Unternehmen sind u. a. folgende Mitarbeiter gewonnen: Prof. PH. WOLFRUM-Heidelberg, Direktor ALFRED BRUNEAU-Paris, Prof. H. KRETZSCHMAR-Leipzig, SIGM. v. HAUSEGGER-München, Direktor A. GÖLLERICH-Linz, Prof. OSCAR BIE-Berlin, HANS v. WOLZOGEN-Bayreuth, Dr. PAUL MARSOP-Rom, KAPPELLMEISTER RÖSCH-Berlin, A. KALISCH-London, Dr. MAX GRAF-Wien, Dr. ERNST DECSEY-Graz, Dr. WILHELM KLATTE-Berlin, RICHARD BATKA-Prag. Die Ausstattung und der Umfang der Bände schliesst sich der im selben Verlage erscheinenden Sammlung DIE KUNST, herausgegeben von RICHARD MÜTHER an.

Bisher erschienen:

- Band I: BEETHOVEN von A. GÖLLERICH.
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE.
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS von WOLZOGEN.
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU.

Unter der Presse:

- FRANZ LISZT von A. GÖLLERICH.
BAYREUTH von HANS VON WOLZOGEN.
WIEN ALS MUSIKSTADT von ERNST DECSEY.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden à Mk. 2.50.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

Einige Urteile der Presse über

DIE MUSIK

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Nationalzeitung, Berlin, v. 18. 3. 04:

... Jeder Band enthält eine Anzahl wertvoller Kunstbeilagen; die bisher herausgegebenen Bände weisen eine bemerkenswerte schöne Ausstattung auf. Göllerichs „Beethoven“ versucht mit Glück, den riesigen Stoff in knappen Formen zu erschöpfen. So weit eine räumliche Beschränkung bei der Behandlung des Themas zulässig und durchführbar ist, hat der Verfasser in der Tat in seinem Büchlein Anerkennenswertes geleistet. Das Bild des grossen Tonmeisters erhebt in der Behandlung des Vorwurfes anschaulich und plastisch vor uns. Wir können einen Einblick tun in den Lebensgang des Meisters und gewinnen eine klare Übersicht über das unvergänglich Grosse und Erhabene, das Beethoven geschaffen. Oscar Bies „Intime Musik“ ist ein reizvolles, anregendes Buch. Es führt den Leser in das Heiligtum des Kunstgenusses ein, das sich fern von dem Lärm der Konzertsäle dem feiner empfindenden Musikfreunde erschliesst. Der Verfasser beschränkt sich nicht auf die Geisse, die ihm beim Thema vorzuschreiben schien. Was er an allgemeinen Anschauungen über Musik und ihre künstlerische Wirkung sagt, ist überaus fesselnd und belehrend, hauptsächlich dazu geeignet, zum Nachdenken über das Wesen der musikalischen Kunstübung anzuregen. Das „Wagner-Brevier“ Hans von Wolzogens bringt eine interessante Einleitung, die von Wagner und seinem Kunstwerke eine fesselnde Darstellung entwirft. Den Inhalt des Breviers selbst bilden Auszüge aus den Gesammelten Schriften und Dichtungen des Meisters. Diese Zusammenstellung von Aussprüchen und Anschauungen Wagners wird den Verehrern des grossen Tonsetzers gewiss willkommen sein. Bruneaus „Geschichte der französischen Musik“ ist von Max Graf in das Deutsche übertragen worden. Gern folgen wir den Ausführungen des Verfassers, wenn er uns die Entstehungsgeschichte der französischen Musik schildert, willig lauschen wir dem eigenartigen Empfindungsausdruck, durch den er die Blüten der französischen musikalischen Kunst als Hervorbringungen kennzeichnet, die ihren Nährboden im Volke selbst gefunden haben.

Kissinger Blätter, No. 3, März 1904:

Der erste Band von August Göllerich behandelt Beethoven und ist in ganz ungewöhnlich feinsinniger Ausstattung hergestellt. Ein prachtvoll geschriebenes Vorwort von Richard Strauss, diesem gottbegnadeten Tonfürsten, leitet das ganze Unternehmen ein. Göllerich schildert uns in 84 Seiten einen Beethoven, wie wir ihn noch nicht geschildert bekamen. Es ist ein Werk, das seine Vielseitigkeit der Auffassung Beethovens wegen eine Kulturstudie genannt werden darf. Überall bringt der Verfasser allgemeine rein menschliche Gesichtspunkte auf die Bildfläche, die das Buch so überaus anziehend und belehrend gestalten. Ich kann

mir nicht denken, dass ein ernster Künstler diese geistig hervorragende einzig dastehende Schrift von Göllicher vermissen möchte in seiner Bibliothek, wenn er sie aufmerksam gelesen hat. Daru ist das Werk mit Handschriften und Bildnissen des grossen Meisters überreich ausgestattet.

Deutsches Volksblatt, Wien, v. 9. 3. 1904:

... Tief ergriffen legt man diese Beethoven-Biographie zur Seite, die so ganz anders auf uns einwirkt wie die landläufigen Lebensbeschreibungen „berühmter Männer“, denn eine Künstlerhand hat darin ein ergreifendes Bild von dem einsamen Musiktitanen geschaffen, dessen Werke, wie Wagner sagt, die ganze moderne Zivilisation auslöschen wie das Tageslicht den Lampenschein.

Der Bund, Bern, v. 25. 3. 1904:

Die vier Bändchen gehören schon äusserlich zum Hübschesten, was man sehen kann.

*Wochen-Rundschau für dramatische Kunst, Literatur und Musik
No. 12 v. 24. 3. 1904:*

August Göllicher, ein beruener und feñfühliger Ästhetiker und Musiker, hat in seiner ungemein vornehmen und würdigen Darstellung Beethovens ein vorbildliches Werk, wie ein Künstlerleben zu beleuchten und zu behandeln ist, gegeben. Auf räumliche Grenzen und auf Ermöglichung eines billigen Anschaffungspreises streng angewiesen, verstand Göllicher doch nicht nur den grossen Musiker und den Reformator seiner herrlichen Kunst, sondern auch den erhabenen Menschen und Dulder, den rastlos seinen gewaltigen Idealen in Selbstaufopferung nachstrebenden Meister vollendet zu charakterisiren. Beethovens Leben entrollt sich in dem gehaltvollen, bleibenden Wert besitzenden Buche Göllicher von der Wiege bis zum Grabe. Aller seiner seltenen Herzeigenschaften ist mit bewundernder Verehrung und vollkommener Wahrheit gedacht. Mit Recht wählte der Autor die genaue chronologische Folge für die Durchführung der prächtigen Monographie. Seine treffenden Analysen der Beethovenschen Schöpfungen gewinnen dadurch an überzeugender Beweiskraft, auch erscheint die ununterbrochene Verbindung zwischen dem künstlerischen Schaffen und dem Lebensgange Beethovens für die Würdigung der niemals vergänglichlichen hohen Werke des Meisters von unwiderlegbarer Beweiskraft. Möchten alle zur Mitarbeiterschaft an der Sammlung „Die Musik“ berufenen Autoren in gleich glücklicher Vereinigung reichen Könnens und tiefen Verständnisses ihren schönen Aufgaben gerecht werden, wie August Göllicher, und das neue Unternehmen ist allerorts glänzender Aufnahme sicher. Wir kommen mit aufrichtigem Vergnügen auf dessen weitere Abteilungen zurück und wollen nur nochmals heute auf den wertvollen, graphisch vollendeten Bilderschmuck hinweisen, der im ersten Bande nicht nur die besten Bildnisse Beethovens, sondern Autographen von seinen Kompositionen, Briefen u.s.w. in schöner Auswahl vereinigt.

Urteile der Presse über

DIE KUNST

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Die Kunst (München, Bruckmann), Heft 16, 1903:

Unter demselben Titel, wie diese Zeitschrift „Die Kunst“ das ganze Universum des künstlerischen Schaffens also bezeichnend, gibt Richard Muther neue künstlerische Monographien heraus. Temperamentvoll wollen die Bändchen einzelne Künstler und Kunstgebiete begreifen machen. Die künftigen Historiker werden schon deshalb daran viel zu nörgeln haben, ein freies und leichtbewegliches Völkchen aber von Kunstfreunden, von solchen, die nicht durch vergilbte Folianten zu künstlerischem Mitgeniessen, sondern durch Freunde der Künstler sich führen lassen wollen, wird sich freuen über diese reizvoll ausgestatteten Bändchen und freudig wird es seinen wort- und seelbegabten Führern folgen, wie einst die Jugend hinter der verlockenden Pfeife des Rattenfängers zu Hameln

Neue Freie Presse, Wien, v. 10. 8. 1903:

Es ist nun ein wahres Verdienst, in einem kleinen wohlthätigen Buche alles zu sagen, was von einem bedeutenden Kunstinterpreten den weitesten Kreisen über Leonardo gesagt werden kann, mit vielen Andeutungen für solche, die auch tiefer gründen wollen, ein weiteres Verdienst, diesem Buche eine so ebenmässige Ausstattung zu geben, wie wir sie hier finden. Die Auswahl der Reproduktionen ist so instruktiv, dass, wer nur sie durchsieht, schon den Gedankengang des Textes errät. Dieses kleine Buch mag eine Art Leonardo-Brevier sein, darin man immer wieder blättern und lesen kann, nie ohne neue Erbauung.

Hamburger Fremdenblatt v. 21. 2. 1903:

Richard Muther, der bekannte Kunsthistoriker, hat mit der Schaffung dieser Bibliothek die deutsche kunsthistorische Litteratur um ein Werk bereichert, das namentlich denjenigen willkommen sein wird, die einen Schrecken vor dickleibigen Kompendien der Kunstgeschichte haben und doch gern von kundiger Hand in die neuesten Forschungen und Ansichten eingeführt werden möchten. In sehr hübsch und modern ausgestatteten kartonierten mit Kunstbeilagen versehenen Bändchen, die um den geringen Preis von 1.25 M. zu kaufen sind, geben kunstverständige Verfasser, an der Spitze natürlich der Herausgeber selbst, Monographien und Charakteristiken einzelner Kunstepochen und bedeutender Künstler, die, populär geschrieben, schnell in den Geist der verschiedenen Kunstepochen einführen. In demjenigen, der sich den geistigen Inhalt dieser Bände aneignet, wird sicher die Lust gesteigert werden, sich immer eindringlicher mit der Geschichte der Kunst zu beschäftigen.

J. V. Widmann schreibt im Berner „Bund“ vom 21. 12. 1902:

Kunstabdrucke wunderzierlicher Art sind die von Richard Muther im Verlage von Julius Bard herausgegebenen Bändchen. . .

Litterarisches Echo No. 20, 1903:

Diese handlichen und liebenswürdigen monographischen Darstellungen, in denen sich Leonardo und Manet, Lucas Kranach und Beardsley, Hogarth und Toujouse-Lautree zu einem pikanten Reigentanz die Hand reichen, haben sich rasch die Gunst des Publikums erobert, was nicht in allen Fällen ein bedenkliches Zeichen zu sein braucht. Mit Eleganz, aber durchaus nicht ohne solide Grundlage, werden hier näher und ferner liegende Themata besprochen, während ein paar mit Geschmack eingefügte Illustrationen die Stimmung verstärken.

Blätter für Bücherfreunde vom 5. Febr. 1903:

Die Bändchen bilden in ihrer geschmackvollen, soliden und vornehmen Ausstattung eine Zierde unseres modernen Buchgewerbes und so können wir dieses so brillant eingeleitete Unternehmen der Aufmerksamkeit unserer kunstfreundlichen Leser auf das dringendste empfehlen.

Antiquitäten-Rundschau vom 3. Juni 1903:

Ein reizendes und wichtiges Unternehmen zugleich! Frische, rohe Wanderungen durch die Kunstgeschichte, in Form packender, auch poetisch wertvoller Stimmungsplaudereien, die uns „schmerzlos“ die zahllosesten Dinge beibringen, die man als gebildeter Mensch wissen sollte. Die Namen der Schilderer bürgen für meisterliche Behandlung der Themata. Der äussere Schmuck der liebenswürdigen Bändchen — die nach ihrer Ausstattung geradezu fabelhaft billig genannt werden müssen! — und die allererste Illustrationstechnik, die verwendet ist, passen würdig zum Inhalt.

Wiener Extrablatt vom 7. 12. 1902:

Eine glückliche Idee kommt zur Ausführung; von den gediegensten Kräften zur Ausführung. Es gibt ja viele gute Ideen, aber stümperhafte Hände machen aus ihr unselige Taten. Auf dem Werke „Die Kunst“ liegt der Glanz vornehmster Durchführung. Es ist ein frohes Wandern durch das Zauberreich der Kunst, und kein Geringerer, als Richard Muther macht uns den Führer . . .

Neue Preussische (Kreuz-) Zeitung vom 3. I. 1903:

Mit grossem Genuss liest man das hübsche Büchlein über Wittenberg von Cornelius Gurlitt. Flott, temperamtvoll und stark subjektiv geschrieben, verletzt es doch niemals den guten Geschmack. Noch nie hat uns jemand so kundig durch die Lutherstadt geführt.

Internationale Revue No. 52, Januar 1903:

Man kann es kaum verstehen, wie es möglich ist, für einen so niedrigen Preis eine nach Inhalt und Form gleich ausgezeichnete Veröffentlichung zu bieten. Die Illustrationen allein sind kleine Meisterwerke der Vielfältigungskunst. Sicherlich werden diese Bändchen viel zur weiteren Popularisierung von Kunst und Künstlern beitragen.

Wiener Zeitung vom 3. I. 1903:

Der Verleger hat die handlichen Bändchen zierlich und geschmackvoll ausgestattet, Druck, Papier und Bildergaben sind vortrefflich, die ganze Pracht wird zu einem geradezu lächerlich wohlfeilen Preise abgegeben.

Vossische Zeitung vom 18. 12. 1902:

... Die beste Aussicht auf Erfolg hat eine im Verlage von Julius Bard in Berlin erscheinende Folge, die sich unter dem weiten Titel: „Die Kunst“ und mit Richard Muther als Herausgeber einführt. . . Die Ausstattung der kleinen Büchlein ist eine gefällige und solide; Papier und Satz sind gut und klar, die Abbildungen sind ast durchweg gelungen; kurz: äusserlich unterscheidet sich das Unternehmen in vorteilhafter Weise von dem Gros der „Künstler-Monographien“ . . .

Frankfurter Zeitung v. 9. 10. 1903:

Albert Zacher: Venedig als Kunststätte. Das schucke Büchlein, das den 6. Band der von Richard Muther unter dem Titel „Die Kunst“ herausgegebenen illustrierten Monographien bildet, kann allen Besuchern der einzigen Lagunenstadt als Führer durch die dortigen Kunstschatze auf beste empfohlen werden. Es ordnet mit vielem Geschick den Stoff nach den Bedürfnissen und der Bequemlichkeit des durch die „calli“ (Gassen), über Plätze und Kanäle hinspazierenden Reisenden, in dessen Rocktasche es, dank seinem angenehmen Format, leicht Platz findet, zugleich ermöglicht ein genaues Sachregister alle etwa gewünschte Aufklärung und Belehrung jederzeit rasch zu finden. Und die Mitteilung dessen, was an ästhetischen und historischen Kenntnissen zu einem verständnisvollen Genusse erforderlich scheint, geschieht überall in einem flotten, leichten Plauderton. Auch denen, die Venedig wieder einmal in der Erinnerung geniessen wollen, wird das Buch mit seinen vorzüglichen Photographien und Heliogravüren dabei ausgezeichnete Dienste tun.

Münchener Neueste Nachrichten v. 22. 12. 1903:

Wir wüssten zum Lobe der ersten, inhaltlich und in der äusseren Erscheinung höchst anziehenden Bändchen nichts Besseres zu sagen als dies, dass sie vollauf das Versprechen erfüllen, das die Herausgeber in dem dem ersten Bande vorausgeschickten kurzen Programm geben. Wenn auch die folgenden Bändchen diesem Versprechen so treulich und glücklich nachkommen wie die ersten, dann darf der ganzen Sammlung der schönste Erfolg gewünscht und mit Sicherheit vorausgesagt werden.

Wiener Montagszeitung v. 5. I. 1903:

... Die Hauptbedingungen für das Gedeihen dieses Unternehmens Gedeihenheit bei Billigkeit, sind erfüllt. . . Bei der Beschränktheit des Raumes, eine Reihe von künstlerisch wertvollen Essays zu bieten, das ward überhaupt nur dadurch möglich, dass von Muther ausschliesslich die hervorragendsten Kunstgelehrten zur Mitarbeit herangezogen wurden.

Kunst für Alle, Heft 10, 1903:

Was noch weit mehr als die Vielseitigkeit der besprochenen Themata die Mutherschen Monographien von all den anderen unterscheidet, ist die Art, wie die einzelnen Verfasser das Thema behandeln. Mit der Masse der populären Monographien zur Kunstgeschichte nimmt ja leider die Zahl derer zu, die wohl ein gewisses Mass kunstgeschichtlicher Kenntnisse besitzen, aber die weder Liebe zur Kunst und noch viel weniger eine Ahnung vom Schaffen und Wollen des Künstlers, von der Seele der Kunst haben. Die bisherigen Mitarbeiter der Mutherschen Kunst sind wirkliche Freunde und Kenner der Kunst und der Künstler, die wir durch sie kennen lernen sollen.



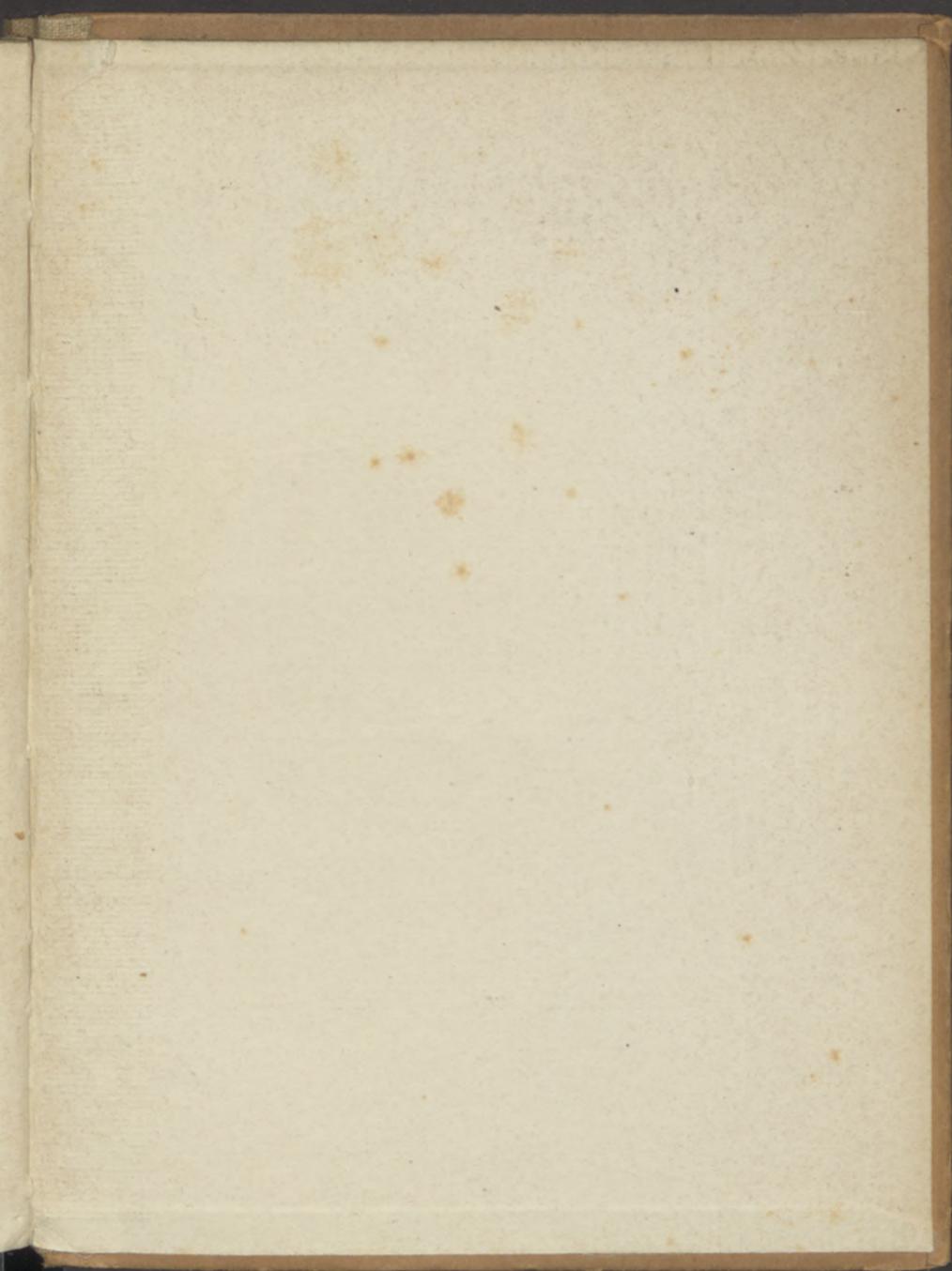
15, —

Biblioteka Główna UMK



300041147112

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSE & ZIEMSEN



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

859606

Biblioteka Główna UMK



300041147112

JULIUS BARD
VERLAG · BERLIN



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

859606

Biblioteka Główna UMK

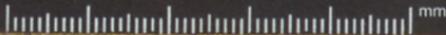


300041147112

JULI
VERI

x-rite

colorchecker CLASSIC



mm