



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Valentin, Veit: Die Venus von Milo.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Gericht. Der Mann an der Spitze muß weiter gehen, als er will, muß vorwärts gehen, weil er nicht mehr rückwärts kann. Auf Lator begründen sie eine communistische Ordnung, die den Keim der Vernichtung in sich hat; sie muß alles gegen sich aufbringen. Nun sind vier Parteien da: die königliche, die gemäßigte in Prag, die Partei Biskas, die Partei der Halbverrückten, die über ihn noch hinausgehen. Der Führer muß gegen die Stadt ziehen, die er zweimal gerettet, macht aber Frieden vor diesem Neufürsten. Wäre das alles kein poetischer Vorwurf? Ich bedaure nur, daß mir die Kraft gemangelt, das alles, wie ich es vor mir sah, zu malen. Nur den Anfang, nicht das Weitere vermochte ich, wie ich es gewollt, zu dramatischem Verlaufe zu gestalten. Daß ich auf den Stoff gerathen, ist wahrlich kein Wunder. Jahrelang sah ich allabendlich den Berg im Abendroth erglühen, der heute noch den Namen jenes Führers trägt.“

So etwa sprach ich; ob es mein Gegenüber belehrte, weiß ich nicht. Ich bin nicht lange in Leipzig geblieben. Nach Erscheinen meines Buches war meines Bleibens dort nicht mehr.

Ein Jahr noch fuhren die „Grenzboten“ fort, österreichische Angelegenheiten zur Sprache zu bringen. Die Bedeutung des Blattes war im Steigen, in immer größeren Massen wanderten die grünen Hefte über die Grenze.

Da kam das Jahr 1848 heran. Immer sturmvoller wurde die Gewitterluft, die den Horizont umzog; endlich schlug es ein. Das alte System abdicirte, Metternich fiel. Es war eine große Stunde für Oesterreich. Die bäuerlichen Verhältnisse sollten andere werden, die Zeit der Jesuiten schien vorüber, die Censur hatte aufgehört. Das Wort war freigegeben, in allen Hauptstädten des Kaiserstaates tauchten Organe einer freiheitlichen Presse auf, die exilirten Oesterreicher kehrten heim.

Mit klarem Blicke hatte Kuranda eingesehen, daß die erste Phase der „Grenzboten“ vorüber sei. Er gab die Redaction ab, Gustav Freytag und Julian Schmidt traten ein. Die Oesterreicher räumten den Platz, die Preußen bezogen die Festung.

---

## Die Venus von Milo.

Von Veit Valentin.

Das große Kunstwerk hat das Vorrecht, der Betrachtung immer neue Seiten, der Freude am Schönen immer erhöhten Genuß darzubieten. Dieser Vorzug soll ihm nicht geschmälert werden; dennoch hat die Wissenschaft die Pflicht, der oft nur allzuregen Phantasie Bügel anzulegen und dem Kunstwerke

nicht bloß eine feste Stellung in der Geschichte anzuweisen, sondern auch seinen Gehalt möglichst scharf zu präcisiren und der Willkür überquellender Empfindung zu entziehen. Dabei geht sie von der Erfahrung aus, daß das Große weder plötzlich und unvorbereitet in die Welt tritt, noch ohne Nachwirkung dahinzugehen pflegt. Sie sucht daher sorgfältig alle Spuren auf, welche zu dem großen Werke hinzuführen scheinen, und verfolgt mit Späher Sinn die Wellenkreise, die es hinter sich zurückgelassen haben mag. Leider machen ihr nicht alle großen Werke diese Arbeit leicht. Da taucht wohl eines auf, an einem Punkte der antiken Welt, der nur schwer mit der Bedeutung des Kunstwerkes zu vereinigen ist, ungerühmt, ja ungenannt in der uns erhaltenen Litteratur, ohne sicher nachzuweisende Verbindung mit der ihm vorhergehenden Zeit, und wirkungslos, soweit wir wissen, in der Nachwelt. Trotz aller Bemühung will es der Wissenschaft, die nichts Einzelnes duldet, nicht recht gelingen, die Anknüpfungspunkte zu finden; es bleibt vereinzelt stehen, unenträthsel, ungelöst. So ragt uns in einsamer Größe jenes weltberühmte Meisterwerk entgegen, das dem kleinen, unbedeutenden Milo entstammt, und das der erstauten Welt als eine neue Offenbarung der hellenischen Kunst entgegentrat, auf welche kein Ruhm des Ortes, kein Name eines Künstlers, kein Wort eines Schriftstellers vorbereitet hatte. Und als ob dieses Werk recht eigentlich zum Gegenstande ruheloser Forschung bestimmt sein sollte, wird es uns in zertrümmertem Zustande im Verein mit räthselhaften Bruchstücken überliefert, und zu dem historischen Räthsel gesellt sich das künstlerische mit der Frage nach der Ergänzung. Darf es da Wunder nehmen, wenn die mannigfaltigsten Versuche einander ablösen, wenn kein Jahrzehnt vergeht, ohne neue Phasen der Untersuchung aufzuweisen? Ein solcher erneuter Versuch ist es auch, der, in seinem Bestreben, das Gesamtergebniß zu ziehen und die Frage einer endgiltigen Lösung näher zu bringen, uns veranlaßt, die früher von uns selbst behandelte Frage in ihrem gegenwärtigen Stande kurz darzulegen, die gewonnenen Resultate festzustellen und den Weg anzudeuten, auf welchem nach unsrer Ueberzeugung allein eine Lösung möglich ist. Vielleicht gelingt es, dieser Lösung über unsre eigne frühere Untersuchung sowohl, wie über die neueren Versuche hinaus näher zu kommen.\*)

\*) Die erwähnte neueste, die sämmtlichen bisherigen Untersuchungen fleißig zusammenstellende Schrift, welche allerdings, in der festen Ueberzeugung von der Wichtigkeit der eignen Ansicht, öfters rascher zu einem sicheren Abschluß kommt, als räthlich wäre, führt den Titel: Die Venus von Milo. Eine kunstgeschichtliche Monographie von Friedrich Frhrn. Goeler von Ravensburg, Dr. phil. Mit vier Tafeln in Lichtdruck. Heidelberg, C. Winter, 1879. Unsre eigne, weiterhin öfters zu erwähnende Untersuchung „Die hohe Frau von Milo“ ist 1872 bei G. Reimer in Berlin erschienen. Ihr sind vier Tafeln mit Abbildungen, zum Theil in geometrischer Zeichnung, beigegeben.

Grenzboten I. 1880.

Dem Thatbestand der Vereinzelnung gegenüber erscheint es angezeigt, die Hilfsmittel zur Lösung des Räthfels zunächst der Statue selbst zu entnehmen; ist sie doch die einzige authentische Interpretation der Absicht des Künstlers, neben welcher alle übrigen Hilfsmittel der Erkenntniß nur auf den Werth von Apokryphen Anspruch machen können. Da erscheint es denn von Wichtigkeit, gleich die ersten Momente ihrer Wiedergeburt zu verfolgen, zumal da sich mancherlei Mythen an diese geknüpft haben: die Melierin unterliegt auch hierin dem allgemeinen Schicksale der Götter. Wir beschränken uns hierbei auf das, was sich aus dem Wirrsal widersprechender Berichte als Thatsache herauschälen läßt; dies ist an sich schon so reich an dramatischer Verwicklung, daß es des künstlichen Aufputzes nicht bedarf, um die theilnehmende Empfindung in Spannung zu erhalten. Glücklicherweise löst sich diese friedlicher, als es eine Zeit lang der tragisch geschürzte Knoten erwarten zu lassen schien.

Anfang April 1820 grub der griechische Bauer Jorgos auf seinem Felde, etwa fünfhundert Schritte von den Ruinen des antiken Theaters von Melos, welches nach seiner Entdeckung im Jahre 1814 durch Baron Haller, vom Kronprinzen Ludwig von Baiern angekauft worden war. Das Feld lag in der Nähe der alten Stadtmauer und über den Gräbergrotten, die auf der rechten Seite des Thales, das zum Meere hinführt, in die Felsen eingehauen sind. Steine jener Mauer, welche der Bauer gefunden, und welche er verwerthen zu können hoffte, regten ihn an, weiterzugraben. Er fand hierbei eine vier bis fünf Meter breite Grotte, die er allmählich freilegte. Da stieß er am 8. April auf ein Marmorfragment: es war die obere Hälfte der melischen Venus. Als bald zeigte er sie, sowie einige zugleich aufgefundene Hermen und Marmorfragmente seinem Nachbar, dem französischen Consular-Agenten Brest. Dieser behielt sich sogleich das Vorkaufsrecht vor, zumal da die Commandanten einiger im Hafen befindlichen französischen Schiffe den Fund bei einer Besichtigung sehr rühmten. Einer denselber, Capitain Dauriac von der Bonté, schickte alsbald einen Bericht an den französischen Generalconsul David in Smyrna. Aus diesem geht hervor, daß man am 11. April, dem Datum des Briefes, noch nichts weiter gefunden hatte, aber die Ausgrabung eifrig fortsetzte: *on n'a dans ce moment que le buste jusqu'à la ceinture*. Die Erwartung, mehr zu finden, sollte bald in Erfüllung gehen; am 12. April schickt auch Brest einen Bericht an David nach Smyrna. Er erzählt, es sei eine Statue gefunden worden, *partagée en deux pièces par la ceinture*; der am 11. noch fehlende Unterkörper war also entweder noch an diesem Tage nach Abfassung des ersten Berichtes oder am 12., dem Tage des zweiten Berichtes, gefunden worden. Brest hat mit seiner Nachricht offenbar gewartet, um das Resultat der fortgesetzten Ausgrabung berichten zu können; mußte doch der Fund als ein viel bedeutenderer erscheinen, wenn

die ganze Statue vorhanden war. Aber leider: es fehlten ihr die Arme. In-  
dessen tritt uns schon in dem ersten Berichte die Ansicht entgegen, die Statue  
stelle dar: *Vénus recevant la pomme de Paris*. Hieraus geht hervor, daß  
das Fragment des linken Oberarms sowie besonders das der linken, einen Apfel  
haltenden Hand gleich am ersten Tage in so enger Verbindung mit dem Ober-  
körper gefunden worden war, daß ihre Zugehörigkeit zur Statue sich ganz von  
selbst ergab. Es folgt aber nicht daraus, daß sie bei der Auffindung noch mit  
der Statue selbst verbunden gewesen sein müssen. Auch wenn sie nur daneben  
lagen, so genügte dies schon, um jene Erklärung zu veranlassen. Die Beschaf-  
fenheit der Ansatzstelle an der linken Schulter, welche ebenso wie der übrige  
Marmor mit gelblich-bräunlicher Patina überzogen ist, beweist aber auch ge-  
radezu, daß die Fragmente bei der Auffindung nicht mit dem Rumpfe verbunden  
waren, und hieraus ergibt sich weiterhin als wahrscheinlich, daß die jetzt feh-  
lenden Verbindungsstücke zwischen Oberarmfragment und Rumpf einerseits und  
zwischen Oberarm und Hand andererseits überhaupt nicht mitgefunden worden  
sind. Auch der Haarwulst kam als besondres Stück nach Frankreich, scheint  
aber bei der Auffindung des Oberkörpers noch mit dem Kopfe verbunden ge-  
wesen zu sein: *la tête m'a paru bien conservée, ainsi que la chevelure*,  
heißt es bei Dauriac am 11. April.

So wenig Brest die Verantwortlichkeit des Ankaufs der Statue hatte auf  
sich nehmen wollen, ebenso wenig war David geneigt dazu; auch er berichtet  
an die höhere Instanz, den französischen Gesandten in Konstantinopel, Marquis  
de Rivière. Dieser verfügt sogleich den Ankauf, obgleich er aus dem ihm über-  
sandten Berichte Davids nur von dem Funde der oberen Hälfte wußte und  
obendrein glaubte, sie sei „in sehr schlechtem Zustande“. Er beauftragt seinen  
Secretair, den Vicomte de Marcellus, mit dem Ankaufe und schickt ihn auf der  
Estafette nach Milo, nachdem er in seiner Absicht durch den inzwischen einge-  
laufenen Bericht des Schiffsführers Dumont d'Urville, welcher eine eigen-  
händige Zeichnung des Oberkörpers beifügen konnte, bestärkt worden war.  
d'Urville hatte die Statue am 19. April gesehen und hätte sie gern gekauft;  
allein im Schiffe war kein Platz für solche Dinge.

Diese Hinausschiebung des endgiltigen Ankaufs führte nun eine Verwickelung  
herbei; der Intrigant erscheint auf der Bühne. Es ist ein griechischer  
Priester, Dionomos Bergji. Dieser stand unter Anklage wegen Veruntreuung,  
hoffte jedoch nach orientalischer Weise seine Freisprechung zu erreichen, indem  
er sich eine maßgebende Persönlichkeit verpflichtete. Er verfällt auf den Ge-  
danken, die neugefundene Statue dem Dragoman des Arsenal's in Konstantinopel,  
Nikolai Mourouzi, zu schenken und so diesen einflussreichen Mann für sich zu  
gewinnen. Er wendet sich an den Bauern und die Primaten von Milo — sie

weisen ihn zurück. Er läßt aber nicht ab, und endlich gelingt es ihm durch Ueberredung und Drohung, die Statue für 718 Piafter zu erwerben, ohne daß auf das Vorkaufsrecht Vrests Rücksicht genommen wird. Sie wird nun nach dem Hafen transportirt, es werden Stricke um sie geschlungen, und rücksichtslos wird die Göttliche auf dem Boden geschleift, um sie an Bord des Schiffes zu bringen, das sie nach Konstantinopel in eine Nacht und Vergessenheit führen sollte, aus der es aller Wahrscheinlichkeit nach kaum eine Auferstehung gegeben hätte. Hier erlitt der Oberkörper jene Unbilden an Schulter, Rücken, Hüften, Gewand und wohl auch den Bruch des Haarwulstes, die dauernd an die barbarische Hand erinnern, mit der der Orient sie zu erfassen gedachte.

Schon war die Statue an Bord des griechischen Schiffes; schon war das Schiff segelfertig und harrete nur eines günstigen Windes, als noch im letzten Augenblicke Vicomte de Marcellus an Bord der Estafette eintraf und seine Vorrechte geltend machte. Nach zwei Tagen gelangten seine Bemühungen zum Ziele; der Priester erhielt sein Geld zurück, die Primaten bekamen 118 Piafter „Transportkosten“ (!), und die Statue wurde auf das französische Schiff gebracht, nun endlich von sorgfamer Hand vor den Tücken des Zufalls und den „schlimmeren der Menschen“ behütet.

Die letzteren selbst aber kamen über den ihnen entgangenen Raub nicht so halb zur Ruhe. Mourouzi, der allmächtige Dragoman, welchem der Priester seine löblichen Bemühungen und deren Scheitern mitgetheilt hatte, benutzte die Gelegenheit, um Geld zu erpressen. Die Primaten mußten sofort 2000 Piafter erlegen, körperliche Mißhandlungen erdulden und nach und nach bis zu 7100 Piafter dem habgierigen Beamten zahlen, eine Summe, welche dieser auf Befehl des Sultans zurückzahlen sollte, als plötzlich der griechische Aufstand losbrach, Milo sich ihm angeschlossen, Mourouzi ermordet wurde und die Zahlung natürlich nun unterblieb. Da legte sich schließlich der Marquis de Rivière ins Mittel und erstattete die erpresste Summe zurück. So kam die von ihm für die Gesamtsumme von etwa 5200 Francs erkaufte Statue als sein Geschenk in das Musée National in Paris.

Ehe dies jedoch geschah, verging noch geraume Zeit. Als ob die Göttin noch einmal ihr altes Gebiet habe durchstreifen sollen, ehe sie auf immer den heimischen heiteren Gefilden entführt würde, fuhr das Schiff, welches sie trug, über Rhodos nach Cypern, besuchte von da Alexandria und kehrte dann in den Piraeus zurück. Hier in Athen, dem Orte, wo sie vielleicht geschaffen worden, enthüllte sie dem alten französischen Archäologen Fauvel ihre Schönheit. Dann fuhr sie wieder über Alexandria nach Smyrna, von wo sie, auf ein andres Schiff gebracht, nach Konstantinopel ging, um ihren neuen Gebieter, den Marquis de Rivière, abzuholen und mit ihm ihren Einzug in Frankreich zu

halten. Noch einmal wurde in Milo Halt gemacht, dann ging's dem Ziele entgegen, wo sie denn endlich, nach einer mehr als halbjährigen Kreuz- und Quersfahrt, ohne weiteren Unfall ankam. 1821 wurde sie im Louvre aufgestellt und wäre sicher nicht mehr aus ihrer Ruhe aufgeschreckt worden, wenn nicht 1870 die „Orden von Kantianern und Hegelianern“ sich unterstanden hätten, das arme unschuldige Frankreich zu überfallen. Da wurde sie, in eine Kiste gelegt, in den Keller der Präfectur geflüchtet und überstand dort unverfehrt die Belagerung von Paris und den Brand des Präfecturgebäudes. Seit dem Juni 1871 steht sie wieder im Louvre, aufs neue ein Zielpunkt andachtsvoller Wallfahrt, ein Gegenstand ebenso einmüthiger Bewunderung wie vielfältiger Erklärung.

Dem in der That genügt es dem grübelnden Forschergeiste nicht, in helle Bewunderung aufzuflammen; er möchte sich der Berechtigung dazu bewußt werden, er möchte sich Rechenschaft über den Grund der Empfindung geben, um, wenn er zu einer tieferen Erkenntniß durchgedrungen, darin einen neuen Anlaß für seine Bewunderung zu finden. Gelingt es, die Absichten des Künstlers ganz zu erkennen, sie in jeder Linie, jedem Zuge nachklingen zu fühlen, ihn auf dem Wege der Entstehung bis zum kleinsten Motiv in der Ausführung zu begleiten, der Schöpfung nachzugehen, wie sie von einem mächtigen Willen wachgerufen sich verkörpert und die Gestalt bis ins Feinste mit Alles beherrschendem Geiste durchdringt, so daß wir nicht nur fühlen, sondern erkennen: so mußte es werden und wachsen, wie ein Naturwerk unter eben solchen Bedingungen hätte wachsen müssen, so erweitert sich nicht nur die Kenntniß des Kunstwerkes selbst, so daß sie eigentlich erst eine vollständige wird, es ist vielmehr auch der einzige Weg, dem großen unbekanntem Menschen, der solches geschaffen, näher zu kommen und ihn genauer kennen zu lernen, als wir es durch Ueberlieferung von Namen und Schule hätten erreichen können. Dieser Mensch aber muß ein großer Künstler gewesen sein, und wollen wir sein Werk beurtheilen, so dürfen wir für seine Entstehung nur solche Beweggründe gelten lassen, die eines großen Künstlers würdig sind. Seder Künstler wird, wenn er schafft, von mancherlei Gründen bewegt, das, was er schafft, gerade so und nicht anders zu machen. Häufiger vielleicht noch, als man denkt, wird er äußere Gründe walten lassen, Rücksichten nicht nur auf das Material, auf den Ort der Aufstellung, sondern auch auf hundert Zufälligkeiten, welche das äußere Arrangement betreffen; er wird die eine Stellung der anderen vorziehen, weil sie besser aussieht, er wird ein Motiv im Gewande bevorzugen, weil es sich gut macht, er wird einem Arme, einem Beine eben diese Stellung geben, nicht weil er sich etwas dabei denkt, sondern weil es poetischer oder geistvoller oder sonst irgend etwas erscheint. Solche Rücksichten pflegt man „künstlerische“ zu nennen — unkünstlerische wäre

jedoch der richtigere Namen. Bei dem echten Künstler, dem wahrhaft großen, entstehen die Gestalten anders. Ein Hauptmotiv ist es, welches den Keimpunkt bildet, aus welchem mit Nothwendigkeit die Gestalt erwächst. Gleich dem belebenden Saft durchrinnt es alle Glieder und macht sie zum Dienste des Hauptmotivs lebendig, so daß dieses aus jeder Bewegung, aus jeder Linie zurückstrahlt, und indem es überall durchklingt, als das gestaltende Princip, als der eigentliche Gegenstand der Darstellung zur Empfindung kommt. Jene Nebenrücksichten wird der große Künstler beim Hervorwachsenlassen der Gestalt beachten, sie mit in seinen Zweck hereinziehen, sie sich dienstbar machen, so daß sie ausdrucksvolle Träger des Grundmotivs werden und dies laut nach allen Seiten hin verkündigen. Etwas Zufälliges giebt es da nicht mehr: Alles ist aus einem Guß, Alles ist geworden, gewachsen, es kann nur so und nicht anders sein. Für diese Wirkung bleibt es sich ganz gleich, ob der Künstler sich dabei immer der Gründe begrifflich bewußt worden ist, oder ob es, wie es wohl am richtigsten ist, nur die Wirkung seiner so glücklich organisirten Natur ist, die, wenn die Neuschöpfung aus ihm hinauszuwachsen anfängt, nicht duldet, daß dies nach anderen Gesetzen geschieht als den in ihm lebendig wirkenden und zur Thätigkeit gekommenen, die in der Unmittelbarkeit ihrer Wirkung einer Naturkraft gleichen.

Tritt man nun an die Beurtheilung eines einzelnen Werkes heran, so ist die erste Frage: Ist sein Schöpfer als ein solcher, wahrhaft großer Künstler zu betrachten, oder macht er den Eindruck, daß er auch „künstlerische“ Nebenrücksichten gelten lassen kann, welche mit dem Hauptmotiv, das er sich als das belebende Element gewählt hat, nichts Wesentliches zu thun haben? Gilt das Letztere, so wird eine wissenschaftliche Durchdringung des Werkes kaum möglich sein, da sich keine Grenze wird angeben lassen, wo die Willkür des Künstlers anfängt, wo die innere Nothwendigkeit seiner Schöpfung endet. Ganz anders wird es bei dem wahrhaft großen Künstler sein; sein Werk ist von der inneren Nothwendigkeit durchwoben, und jedes noch so tiefe Eindringen wird nur ein schärferes Erkennen der Folgerichtigkeit im Zusammenhang aller Theile, in ihrer Zusammenschließung zum Ganzen und zu dessen Gesamtwirkung sein. Dies zu thun ist Aufgabe der ästhetischen Betrachtung.

Unterwerfen wir einer solchen die melische Statue und suchen zunächst jene Frage zu beantworten, so dünkt uns, die über Alles erhabene Trefflichkeit des Werkes läßt nur eine Antwort zu. Wer sie nicht für das Werk eines wahrhaft großen Künstlers hält, wer bei der Beurtheilung solchen Nebenrücksichten glaubt Platz gönnen zu dürfen, für den werden die folgenden Betrachtungen nicht stichhaltig sein; sie gehen von der Ueberzeugung aus, daß hier der Beurtheilung ein Werk unterliegt, das im höchsten Sinne des Wortes ein Kunstwerk

ist, was es nicht wäre, wenn ihm die innere Nothwendigkeit, die Folgerichtigkeit abginge. Ist aber die melische Statue ein Kunstwerk in diesem Sinne, so ist der Weg ihrer Entstehung naturgemäß der gewesen, daß der Künstler von dem Reimpunkte aus geschaffen hat, so daß das Hauptmotiv für die Gestaltung aller einzelnen Theile des Werkes maßgebend geworden ist und die sich ergebenden Neben motive nur eine Folge dieses Hauptmotivs sind, dieses somit in ihrer Weise und nach Maßgabe ihrer Eigenthümlichkeit wieder spiegeln. Die Haltung einer Hand, eines Fußes, des Kopfes, die Fältelung des Gewandes mußte gerade so werden, weil der Künstler das bestimmte Hauptmotiv gewählt hatte. Springt dieses, in Folge der Zertrümmerung einzelner Theile der Statue, nicht sogleich in die Augen, so muß, wegen des vorhandenen nothwendigen Zusammenhanges aller Theile und der allen gemeinsamen einheitlichen Quelle, ein Rückschluß aus den Nebenmotiven auf das Hauptmotiv möglich sein. Je mehr die Neben motive auf ein und dieselbe Ursache hinweisen, je übereinstimmender sie sich alle aus derselben Ursache erklären lassen, um so sicherer ist in dieser bewegenden Ursache das Hauptmotiv zu erkennen. Da bei der melischen Statue grade diejenigen Theile fehlen, welche das Hauptmotiv unbestreitbar aufklären müßten — die Arme mit den Händen —, so ist bei der Untersuchung hier der umgekehrte Weg von dem einzuschlagen, welchen der Künstler gegangen: er ging von dem Hauptmotiv aus und gestaltete darnach die Neben motive; wir gehen von diesen aus und erkennen aus ihnen jenes.

Das Hauptmotiv konnte von Anfang an der Art nach verschieden sein. Entweder konnte es in der Absicht des Künstlers liegen, eine Persönlichkeit ihrem Charakter, ihrem Wesen nach darzustellen. Da mußte es ihm darauf ankommen, solche Neben motive zu wählen, welche zu der Erkenntniß des Charakters, des Wesens der Persönlichkeit hinführten. Diese Neben motive konnten äußerlicher Natur sein, wie Symbole; sie konnten aber auch mehr innerlicher Art sein, indem sie eine Bewegung, eine Handlung darstellten, welche der Persönlichkeit so eigenthümlich war, daß sie sicher an ihr erkannt werden konnte. Diese Bewegung diente jedoch nur als Mittel, um das Wesen zu charakterisiren, war aber nicht der Gegenstand der Darstellung, das Hauptmotiv. Sie mußte demgemäß so dargestellt werden, daß man sie leicht als eine nicht in einem bestimmten Zeitmoment, sondern als gleichsam außer der Zeit geschehend, nicht als diese einzelne Handlung, sondern als eine solche allgemein charakterisirende, sich oft, ja vielleicht immer gleichartig wiederholende Handlung vorstellen konnte. Wenigstens mußte sich die Persönlichkeit dauernd in dieser Bewegung, die ja ihr Wesen erkennen lehren sollte, denken lassen. Die Bewegung konnte also keine solche sein, in welcher sich der Körper thatsächlich nur einen Augenblick, auf dem Uebergange von einem Zustande in einen andern, auf dem Wege einer eben

vor sich gehenden Handlung befinden kann: auch die Bewegung muß den Charakter der Ruhe, der Möglichkeit einer Dauer in sich tragen, nicht nur ihrem Gesamteindrucke nach, sondern durch die Haltung des Körpers selbst und das Verhältniß seiner Theile zu einander.

Oder aber der Künstler wollte wirklich einen einzelnen Moment, eine Bewegung darstellen, welche sich nur innerhalb des Verlaufs einer Reihe von Momenten denken läßt, die daher nicht darauf berechnet ist, daß der Körper dauernd in dieser Haltung gedacht werde, sondern daß die Phantasie des Beschauers in die Momente vor dem für die Darstellung gewählten Augenblick zurück und über ihn in die der Darstellung folgenden Momente hinausführe und so die Handlung vervollständige, die der bildende Künstler, den Grenzen seiner Kunst gemäß, nur in dem „fruchtbarsten“ Moment erfassen konnte. In diesem Falle ist der Grund dieser Bewegung das Hauptmotiv, die Art der Darstellung aber ist die dramatische, im Gegensatz zu jener ersteren, in der geschichtlichen Entwicklung der Kunst vorhergehenden, der typischen.

Handelt es sich nun um die Beurtheilung eines Werkes der bildenden Kunst, so wird man sich also zuerst über den Charakter des Grundmotivs und der ihm entspringenden Art der Darstellungsweise klar werden müssen. Ist in Folge unvollständiger Erhaltung die Entscheidung nicht sofort klar, so wird man aus der Art der Bewegung, aus dem Verhältnisse der Körperteile zu einander, aus dem daraus entspringenden Gesamtcharakter der Bewegung den Schluß auf den Charakter des Grundmotivs ziehen müssen, eine Schlussfolgerung, die berechtigt ist, weil sich aus dem Wesen des Kunstwerks ergibt, daß die Darstellungsweise in nothwendigem ursächlichem Zusammenhange mit dem Charakter des Grundmotivs steht, also diesem nicht widersprechen kann.

Wenden wir diese Methode der Untersuchung auf die melische Statue an, so ergibt sich Folgendes.\*) Der Oberkörper zeigt eine doppelte Bewegung: von links nach rechts (diese Bezeichnungen immer im Sinne der Statue, nicht des Beschauers gebraucht) und von hinten nach vorn. Beide Bewegungen sind sehr stark, die erstere z. B. in dem Grade, daß eine durch den Nabel gezogene Senkrechte an der linken Seite des Kopfes vorbeigeht, ohne diesen zu berühren. Nicht minder deutlich tritt sie an der gewundenen Linie des Rückgrates hervor. Die Biegung nach vorn zeigt sich besonders deutlich in der Profilansicht. Hier fällt auch die eigenthümliche Haltung des Kopfes besonders stark auf: während der Hals schräg nach vorn vorgebeugt ist, bleibt der Kopf dennoch wagerecht, was nur durch ein starkes Heben des Kopfes im Gegensatz zu dem vorgebeugten

\*) Eine genaue anatomische Analyse giebt „Die hohe Frau von Milo“ S. 10—15 mit den dazu gehörigen Abbildungen Tafel I, II u. III.

Halbe möglich ist — eine für den Gesamteindruck der Statue entscheidende Bewegung. Auch der Unterkörper zeigt des Bestreben, von links nach rechts zu weichen. Die Last des ganzen Körpers ruht auf dem rechten Beine. Aber die Hauptlinie des Standbeines ist keine senkrechte; sie geht vielmehr in starkem Bogen über den Fuß hinaus nach rechts, zugleich in entschiedenem Widerspruch mit der durch den anatomischen Bau des Weibes indicirten Linie des rechten Unterschenkels nach links hin. Das linke Bein stützt sich auf den erhobenen Fuß und drängt das Knie zugleich möglichst weit nach vorn und nach rechts. Nimmt man noch dazu die bei der Vorderansicht sich ergebende steile Profilinie auf der linken Seite des Oberkörpers im kräftigen Gegensatz zu der gebogenen der rechten Seite und im Zusammenhange damit die hoch erhobene linke Schulter im Gegensatz zu der gesenkten, nach rechts und vorn vorgebeugten rechten Schulter, so ergiebt sich, daß die Bewegung eine complicirte und eine energische ist, derart, daß das Zusammentreffen solcher Gegensätze nur denkbar ist in einem Momente, welcher als Uebergang aus einer Lage in die andere aufzufassen ist, nicht aber als eine Constellation, welche als dauernde Körperhaltung möglich ist; mit andern Worten: die Darstellungsweise ist die dramatische, nicht die typische. Da nun die Darstellungsweise sich als Folge aus dem Grundmotiv ergiebt, so muß dieses selbst dramatischer Natur sein, d. h. der eigentliche Gegenstand der Darstellung ist eine Handlung, ein einzelner, in seinem raschen Vorüberreifen vom Künstler erfaßter und festgehaltener Augenblick, aus welchem wir uns Ursache und Folge zu ergänzen, den Verlauf der Handlung durch Uebersetzung aus der an den Moment gefesselten bildenden Kunst in die sich in der Zeit bewegende Vorstellungsthätigkeit aufzubauen haben.

Ist dieses Ergebnis richtig, so folgt daraus mit Nothwendigkeit, daß alle diejenigen Auffassungs- und Ergänzungsweisen unrichtig sein müssen, welche auf der Voraussetzung der typischen Darstellungsweise beruhen: sie treten mit dem sich aus der Art der Bewegung des Körpers mit Sicherheit ergebenden Charakter des Grundmotivs einer Handlung in unlöslichen Widerspruch. Dahin gehören die Ergänzungsversuche, welche der Statue in die zu ergänzende linke Hand den Speer, den Spiegel, den Apfel geben oder sie mit der rechten Hand auf den mit der linken oben angefaßten, auf den linken Oberschenkel gestützten Schild schreiben oder sie sich in diesem spiegeln lassen. Keiner dieser Versuche vermag die energische, complicirte Körperbewegung zu erklären, weil sie bei keiner dieser Ergänzungen nothwendig ist; ja, sie wäre sogar bei jedem derselben geradezu fehlerhaft. Alle diese Versuche sind also aufzugeben, es sei denn, daß man, um bei ihnen zu verharren, lieber dem Künstler die Stümperei eines inneren Widerspruchs zutraut, die mit der sonstigen Trefflichkeit des Werkes nicht im Einklang steht. Dann aber gebe man es auf, die melische Statue als Meisterwerk

Grenzboten I. 1880.

ersten Ranges anzusehen, und versuche nicht Widersprechendes vereinigen zu wollen. Wir jedoch bleiben bei unsrer Voraussetzung: der Künstler dieses Werkes erscheint so sehr als ein wahrhaft großer, daß seinem Werke die innere Folgerichtigkeit nicht abgesprochen werden darf, und weisen demnach die typischen Ergänzungs- und Erklärungsversuche als mit dem Grundcharakter des Werkes in Widerspruch stehend zurück.

(Schluß folgt.)

---

## Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

### 2. Carl Gussow und der Naturalismus.

Der Vater jener revolutionären Bewegung in der Kunst, die man am kürzesten und besten als Naturalismus bezeichnen kann, ist der Franzose Gustav Courbet, ein Mann, dessen Kunstprincip allmählich sein ganzes Denken und Fühlen derartig durchdrungen hatte, daß seine Lebensführung und seine politische Richtung am Ende auf denselben extremen Standpunkt gerieth, den seine Kunst von Anbeginn eingenommen. Die von Courbet ins Werk gesetzte Zerstörung der Vendomesäule, auf den Werth des Kunstwerks allein hin betrachtet übrigens kein allzu vandalischer Act, war nicht die rasche That eines wahnwitzigen Moments, sondern die letzte Consequenz eines artistischen Programms, welches keine Spitzen, keinen idealen Aufschwung, keine Isolirung eines Individuums von der Menge duldet. Der Naturalismus Courbets sucht die Totalität, die Allgemeinheit der Natur zu erfassen, indem er sich nicht zu den höchsten Schöpfungen, zu den reinsten Gebilden der Natur emporschwingt, sondern dieselbe in ihren niedrigsten und unvollkommensten Offenbarungen aufsucht. Indem er dieses Princip durchführte, konnte Courbet für sich geltend machen, daß er die Intentionen der Natur viel richtiger und besser treffe und wiedergebe als die Romantiker und Idealisten. Denn die Natur producirt ungleich mehr Häßliches und Gemeines, Niedriges und Unvollkommenes, Lächerliches und Unharmonisches als Edles und Erhabenes. Der demokratische, oppositionelle Grundzug seines Wesens wirkte freilich schon von Anfang an bestimmend auf seine künstlerische Richtung ein. Noch ganz erfüllt von dem Rausche, welchen die Revolution von 1848 unter dem jungen Frankreich hervorgerufen, vollendete er die ersten Bil-