



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 : (Schluß.)

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

Die Venus von Milo.

Von Veit Valentin.

(Schluß.)

Nach der Feststellung des allgemeinen Charakters des Grundmotivs unserer Statue ergiebt sich als die weitere Aufgabe, dieses selbst zu erkennen. Wir verwenden hierzu die Neben motive, weil diese als Folge aus dem Hauptmotiv entspringen und daher mit diesem in Einklang stehen müssen. Das charakteristischste Nebenmotiv der milonischen Venus ist in der Gewandung enthalten. Sie zeigt uns einen Zug, der sich bei Statuen sonst nirgends in gleicher Weise wiederfindet. Nur einmal noch kommt er, und zwar bei der Venus Torlonia, jedoch in abgeschwächter Weise ähnlich vor. Es ist die durch das starke Vortreten des linken Beines veranlaßte Spannung des Gewandes und die sich daraus ergebenden wenigen großen, aber kräftigen, von links nach rechts abwärts ziehenden Querfalten. Wäre das Aufstützen des linken Fußes nur ein sogenanntes „künstlerisches“ Motiv, gewählt, um eine hübsche Bewegung des Gewandes zu erzielen, so wäre diese Spannung nicht nur nicht nothwendig, sondern sogar ungünstig, weil die Falten sich ohne Spannung viel anmuthiger legen lassen, die Spannung aber zugleich die Aufmerksamkeit auf einen Punkt lenkt, der gar nicht besonders hervorgehoben werden sollte. Bei einem Künstler, der solcher Kunstgriffe nicht bedarf, deutet dagegen diese Spannung gerade darauf hin, daß in der That hier die Aufmerksamkeit des Beschauers erregt und auf eine für das Verständniß des Ganzen nothwendige, ihren gewichtigen Theil mit beitragende Bewegung gelenkt werden soll. Die Spannung muß also in der Gesamtkonomie des Kunstwerks ihre Bedeutung haben und ist nichts Gleichgültiges. Der Zweck der Spannung liegt aber auf der Hand: sie soll das Gewand vor dem Fallen schützen, das Gewand, welches so lose um die Hüften geschlungen ist und sich überdies auf der rechten Seite schon auf der am weitesten ausladenden Stelle der Hüfte befindet, daß es ohne äußere Hilfe nicht haften könnte. Diese Hilfe wird ihm in der That durch das Vortreten des linken Beines und die dadurch bewirkte Entfernung von dem rechten, dem Standbeine gewährt. Diese Art der Gewandhaltung ist eine ungewöhnliche und kann daher nur aus einem besonderen, einer eigenartigen Lage entsprechenden Grunde entspringen. Nun weiß aber wohl Jeder aus eigener Erfahrung, wann diese Art der Gewandhaltung naturgemäß eintritt: die Hände müssen anderweitig beschäftigt sein. Es muß also auch hier eine Veranlassung da sein, welche die

Hände, wenn auch nur für einen Augenblick, mit Nothwendigkeit in Anspruch nimmt und daher zu der gleichzeitig zu bewerkstelligenden Festhaltung des Gewandes die Beine benutzen läßt, eine Art zu halten, die sich wiederum nur für wenige Augenblicke denken läßt, und die anderweitiger Unterstützung bedarf, wenn nicht das Gewand dennoch bald sinken soll. Welches war nun diese besondere Veranlassung? Die Antwort ergibt sich aus den thatsächlichen Verhältnissen: Ein Weib mit entblößtem Oberkörper sucht das um den Unterkörper nur lose geschlungene Gewand vor gänzlichem Fallen zu schützen — nur die unerwünschte Gegenwart eines Mannes kann sie veranlassen, sich vor gänzlicher Enthüllung bewahren zu wollen. Ihre Bewegung, um das Gewand zu halten, ist eine außergewöhnliche — der Anblick des Mannes muß sie so unerwartet getroffen haben, daß die Hände noch keine Zeit hatten, der Gewandhaltung zu Hilfe zu kommen; sie müssen in Folge des Ueberraschenden des Augenblicks noch anderweit in Anspruch genommen sein. Denkt man sich den Mann in unmittelbarer Nähe, so ergibt sich eine direkte Abwehr, und wir gelangen zu einer Gruppe, deren eine Hälfte verloren wäre — das ist die früher von uns vertretene Ansicht, die jedoch damals ausdrücklich nur als ein Versuch aufgetreten ist, und mit der bewußterweise das Gebiet der Hypothese betreten wurde. Die Annehmbarkeit oder Nichtannehmbarkeit dieser Hypothese kann jedoch keinerlei Rückwirkung auf die Sicherheit der vorangehenden Schlussfolgerung ausüben. Es ließe sich aber auch denken, daß der Mann nicht in der Nähe voranzusetzen ist, daß also keine Gruppe vorgelegen hat, daß die die Handlung veranlassende Persönlichkeit zu ergänzen der Phantasie des Beschauers überlassen bleibt, wie es bei so vielen anderen dramatisch bewegten Statuen der Fall ist. Dann ließe sich die Situation so denken: ein unerwünschter Anblick bewirkt die schützende Bewegung; rasch wird das fallende Gewand durch die Spannung mittels der Beine gehalten, um durch die nach ihm hingreifende, es noch nicht berührende rechte Hand im nächsten Augenblick einen sicheren Halt zu gewinnen. Die linke Hand dagegen ist, dem ersten Eindrucke folgend, abwehrend und schützend erhoben, so daß der Oberarm sich in der Schulterlinie wagerecht, aber etwas nach vorn sich vorbeugend, dann der Unterarm sich mit der abwehrenden Hand wiederum etwas nach vorn neigend erhebt — die erste, selbstverständlich, daher unwillkürlich eintretende, zugleich abwehrende und schützende Bewegung, einem unerfreulichen Anblick, einer unwillig bemerkten Annäherung gegenüber, selbst wenn sich der Naheende noch in ziemlicher Entfernung befindet.

Halten wir diese Annahme als das schließlich gefundene Grundmotiv fest, so ergibt sich zwar leicht, wie sie jede Bewegung im Einzelnen, wie sie die Gesamthaltung des Körpers vollständig erklärt und sie als eine wohl motivirte, die Nothwendigkeit des inneren Zusammenhangs offenbarende, die ganze Gestalt

von einer sie gleichmäßig durchbringenden Einheitlichkeit des Ausdrucks beherrschte aufweist und nichts als nur zufällige Zuthat übrig läßt. Es bleibt jedoch noch zu untersuchen, was der Künstler aus diesem Grundmotiv gemacht hat.

Es ist natürlich, daß dieses einfache, im wirklichen Leben sich in den mannigfaltigsten Aeußerungsarten wiederholende Motiv auch höchst verschieden aufgefaßt und zur Darstellung gebracht werden konnte. Es kommt eben hierbei auf den Beobachter an und auf das, was er selbst mitbringt und demgemäß in seinem Werke zum Ausdruck bringt. Und es will uns dünken, daß gerade durch eine Verfolgung dieses Gedankens die melische Statue erst in ihrer richtigen Bedeutung für die Kunstentwicklung erkannt wird.

So bedeutend die Individualität eines Künstlers sein mag, so wird er sich doch in der Grundauffassung nicht wesentlich von derjenigen seiner Zeit entfernen können. Wir vermögen daher mit einiger Sicherheit von dem Grundcharakter einer Zeit auf die Art zu schließen, in welcher ein Künstler einen bestimmten Gegenstand behandeln wird, so wie wir umgekehrt das Werk des Künstlers zur Erkenntniß der Zeit verwerthen dürfen. Ein und dasselbe Motiv wird uns daher in verschiedenen Zeiten bald großartig, bald kleinlich, bald edel, bald niedrig entgegentreten, und wir werden hieran die Entwicklung der Kunst verfolgen dürfen, ohne daß wir zu behaupten brauchen, die Entwicklung finde in der Weise statt, daß ein Künstler vom andern das Motiv entlehnte, oder gar daß ein Kunstwerk eine Nachahmung, eine Wiederholung, eine „Replik“ des andern sei, zumal wenn das Grundmotiv der Art ist, daß es jeden Tag durch eigne Beobachtung neu gewonnen werden kann. Der trotzdem sich ergebende Zusammenhang liegt in der, was den einzelnen Künstler betrifft, gewöhnlich wohl absichtslosen Umwandlung der Behandlungsweise, welche innerlich und äußerlich ein Rückschlag der sich unabänderlich in bestimmter Richtung entfaltenden Entwicklung der Kunst ist. Dies auf die melische Statue angewendet, ergiebt Folgendes.

Es tritt uns hier zum ersten Mal in der statuarischen griechischen Kunst das Motiv entgegen, welches, wie es die Möglichkeit höchst verschiedener Auffassungsweisen in sich trägt, diese in der That auch über sich ergehen lassen muß: ein Weib sieht sich dem unerwünschten, überraschenden Anblick eines Mannes ausgesetzt. Wer hierin von vornherein ein sinnliches oder gar ein unsittliches Motiv sehen wollte, würde durch dieses Urtheil nur zeigen, daß ihm eine für die Kunstbeurtheilung außerordentlich wichtige Erkenntniß fehlt; das Sinnliche und das Unsittliche liegt nicht sowohl im Motiv, als vielmehr in der Behandlungsweise von Seiten des Künstlers und in der Betrachtungs- und Auffassungsweise von Seiten des Beschauers. So ist denn auch die Verwerthung der Geschlechtsbeziehungen zwischen Mann und Weib noch keineswegs an sich

unfittlich oder auch nur nothwendigerweise sinnlich. Während bei dem sich freier in der Welt bewegenden Manne dem Künstler eine Fülle von Beziehungen zur äußeren Welt zu Gebote stehen, um seine Seele in Bewegung zu setzen, so wird beim Weibe, für welches sich die Welt im Manne concentrirt, und dessen Thun und Empfinden obendrein weit mehr als beim Manne unter dem Banne des Geschlechtes steht, so daß es leicht Alles zu sich in Beziehung setzt, insofern es Weib, nicht insofern es Mensch ist, gerade das nach dieser Richtung hin erregte Seelenleben dem Künstler die reichste Gelegenheit geben, die energischsten und leidenschaftlichsten Empfindungen lebendig werden zu lassen und ergreifend zu gestalten. Je reiner und höher aber ein Weib empfindet, desto schmerzlicher wird sie jede Berührung ihrer Weiblichkeit aufschrecken, auch wenn diese Berührung noch weit davon entfernt ist, eine körperliche zu sein. Auch ein Blick vermag schon zu kränken und die Empfindung der Verletzung wachzurufen. Dann wird sie sich zwar in erster Linie körperlich zu decken und zu schützen suchen; zugleich aber wird der echte Stolz in ihr aufflammen, die ganze Hoheit ihres Wesens wird sich offenbaren, und die achtungsgebietende Ruhe des unge störten Selbstbewußtseins wird ihr einen sichreren Schutz gewähren, als es die schwachen Hände vermöchten. Und so wird über der energischen, dem ersten Impuls gemäß zurückweichenden Bewegung des Körpers die erhabene Ruhe der siegesgewissen Seele in dem stolz erhobenen Haupte thronen und durch den fest auf den Nahenden gerichteten Blick diesem die Schranke stecken, ihn durch Hoheit zurückweisen. Ein solches hoheitsvolles Weib hat uns der Künstler in der melischen Statue geschaffen und hat mit unerreichbarer Kunst gerade diese die Bewegung des Körpers überragende, von dem herrlichen Kopfe ausstrahlende Ruhe, Sicherheit und Erhabenheit der Seele zum Ausdruck gebracht, so daß bei der Betrachtung diese Empfindung auch in uns den Sieg davonträgt, ohne daß wir des Genusses des in Folge der starken Bewegung den Körper durchziehenden Rhythmus in seinen immer aufs neue zur Verfolgung reizenden mannigfaltigen Linien verlustig gehen.

Eine solche Behandlung des Grundmotivs entspricht einer von großen Empfindungen erfüllten und für sie noch empfänglichen Zeit. Es kommt aber eine andre, in welcher nicht das Hoheitsvolle, sondern gerade das Hilfsbedürftige als das am Weibe Entzückende erscheint. Da wird der unerwartet Nahende nicht durch Hoheit zurückgewiesen: gerade der Anblick der hilflos Glehenden ist es, der ihn entwaffnet und zurückschreckt. Trat nun die Energie der Bewegung mit der Energie der Seele zurück, so bedurfte es auch des Gewandmotivs nicht, und es mußte an seine Stelle ein anderes treten, das die Nacktheit verständlich machte: es ist die Ablegung des Gewandes als Vorbereitung zum Bade. Diese Verwerthung zeigt uns, wenn wir nicht den Münzen, sondern den statuarischen

Nachbildungen glauben, welche gerade um dieses lebendigeren Charakters des Motivs willen den Vorzug verdienen möchten, die knidische Venus des Praxiteles. Es ist nun leicht, weiter zu verfolgen, wie das Grundmotiv eines in seiner Enthüllung von einem Manne erblickten Weibes immer neu und immer anders behandelt wird, wenn wir nur noch auf die capitolinische Venus, bei welcher die Beziehung zum Manne eine weit ausgeprägtere, eine weit mehr auf den Reiz der Darstellung sinnlich schöner Formen ohne entschieden überwiegende Bedeutung des seelischen Elementes gerichtet ist, und auf die mediceische Venus hinweisen, bei welcher schon eine Gefallsüchtigkeit zu Tage tritt, welche von sinnlicher Lüsterheit sich nicht mehr allzuweit entfernt. Die verschiedenen Zeitalter und Kunstströmungen spiegeln sich in der Art wieder, in welcher dasselbe Grundmotiv eine wesentlich veränderte Behandlung findet: das äußere Motiv der Enthüllung wird immer schwächer, da die Scheu vor der Entblößung des weiblichen Körpers mit der steigenden Freude an der nackten Schönheit abnimmt; Hand in Hand geht die Abnahme der seelischen Hoheit des dargestellten Weibes. Will man nun die melische hoheitsvolle Frau als Venus bezeichnen, so wird gerade dieser Zusammenhang darlegen, daß das Grundmotiv eines die Annäherung eines Mannes nicht willkommen heißenden Weibes dem Begriffe einer Venus keineswegs nothwendig widerspricht. Ebenso wenig wird sich aber diese Bezeichnung als nothwendig erweisen: ist es doch, da jedes andre Merkmal fehlt, nur die überwältigende Schönheit und Hoheit, welche uns gern in ihr eine Göttin erkennen lassen. Daß man aber schon vor der Zeit der melischen Statue angefangen hatte, nichtgöttliche und dennoch idealgestaltete Frauen in Einzeldarstellungen und zwar in dramatischer Auffassungsweise zu schaffen, zeigen die verwundeten Amazonen, die auf Phidias, Kresilas und Polyklet zurückgeführt werden, und die uns wenigstens in dieser Beziehung in der Kunstgeschichte den Weg zur melischen Statue zeigen können, so daß sie auch nach rückwärts unter diesem Gesichtspunkte nicht so ganz einsam mehr erscheint.

Ergiebt diese Entwicklung ein richtiges Resultat, so fallen damit auch jene anderen Erklärungsversuche, welche zwar eine dramatische Auffassungsweisezugeben und in Folge davon eine Gruppierung befürworten, diese jedoch dahin auffassen, Venus halte den in den Krieg eilenden Mars zurück. Hier genügt außer dem bisher Gesagten schon, daß eine zurückhaltende Venus sich nach links und nicht nach rechts beugen müßte, wie sie es in der That in den uns erhaltenen Gruppen dieser Art thut (vgl. Die hohe Frau von Milo, Tafel III Fig. 8); oder aber sie müßte den Mars gewaltsam zurückschleppen. Ist jedoch schon bei liebevollem Zurückhalten außer der Körperbewegung auch die seelische Stimmung, wie sie uns deutlich entgegentritt, mit dem äußeren Motiv nicht in Uebereinstimmung zu bringen, so ist dies bei der zweiten Auffassung noch viel

weniger der Fall, so daß auch diese beiden Versuche als verfehlt zu betrachten sind. Einen dritten Versuch, die Statue dramatisch aufzufassen und demgemäß mit anderen Personen zu gruppieren, hat neuerdings ein Schwede (Geskel Saloman) gemacht; er soll hier nur der Curiosität wegen erwähnt werden. Darnach soll die melische Statue ein Theil einer Gruppe „Herkules am Scheidewege“ sein, aber nicht, wie man vielleicht erwarten sollte, darin die Rolle der Göttin der Jugend spielen, sondern, da sie halbnackt ist, die Göttin der Wollust darstellen!

Aber sind denn nicht mit der Statue Fragmente eines linken Oberarmes und einer linken Hand, welche den Apfel hält, gefunden worden, die in offenbarem Widerspruch zu der hier dargelegten Ansicht stehen? — Es darf in der That als feststehend betrachtet werden, daß jene Fragmente nicht nur zugleich mit der Statue gefunden worden sind, sondern auch daß sie bei der Auffindung zwar nicht mehr mit der Statue zusammenhingen*), wohl aber mit ihr verbunden gewesen sein mögen. Wenigstens lassen dies nicht sowohl die Gleichartigkeit des Marmors als vielmehr die genau entsprechenden Größenverhältnisse der Statue und der Armfragmente mit hinlänglicher Sicherheit vermuthen. Dieser Umstand wird denn auch von den Vertheidigern der Hypothese der Apfelhaltung als ein Grund von entscheidendem Gewicht angeführt, vor welchem alle Gegenstände schwinden müssen. In der Freude über einen alle Schwierigkeiten wenn auch nicht lösenden, so doch abschneidenden Schluß sind aber einige Punkte nicht so beachtet worden, wie es hätte geschehen sollen.

Zunächst ist die Thatsache zu berücksichtigen, daß der linke Arm von allem Anfang an angelegt war. Da dieser Arm unter allen Umständen sich vom Körper entfernte, so hätte der Künstler, wenn er ihn mit dem übrigen Körper aus einem einzigen Block hätte meißeln wollen, diesen von ganz bedeutend größeren Dimensionen nehmen, dann aber ein sehr großes Stück nutzlos abschlagen und zertrümmern müssen. Daß aber der Künstler entweder keine großen Blöcke zur Verfügung hatte oder aber auf das technische Kunststück, das ganze Werk aus einem Block herzustellen, keinen Werth legte, ein Umstand, der unsere Achtung vor seiner künstlerischen Einsicht nur erhöht, beweist die andre Thatsache, daß auch der Körper selbst von Anfang an aus zwei Blöcken (Ober- und Unterkörper) besteht. Es findet sich aber auch ein äußerer Beleg dafür: das Loch an der Schulter, in welchem mit einem metallenen Halter der Oberarm befestigt wurde, ist noch vorhanden. Nähme man nun nicht an, daß schon der Originalkünstler den linken Oberarm aus einem besonderen Stück angelegt hätte, so wäre damit entschieden, daß die jetzt vorhandenen Armfragmente von einem

*) S. v. Goeler, S. 16 ff. und vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, 1875, Kunstchronik Nr. 17.

Restaurator herrühren mußten — denn daß diese angefügt waren, beweist ja jene Ansatzstelle — oder aber man müßte annehmen, sie wären überhaupt niemals mit dieser Statue verbunden gewesen: in beiden Fällen wären die Fragmente für die Frage nach dem ursprünglichen Motiv nicht zu berücksichtigen. Wir schließen uns jedoch der Ansicht an, der Originalkünstler habe schon selbst den linken Oberarm aus einem besonderen Stück gearbeitet. Darf dies aber als sicher gelten, so kann der Umstand, daß die Fragmente vermuthlich einmal mit der Statue verbunden waren, nichts für ihre Originalität beweisen: der linke Arm war ja unter allen Umständen von Anfang an angefügt, und die Fragmente müssen daher durch ihre eignen Eigenschaften bewähren, ob sie zu dem originalen Arm oder einem später angefügten gehörten. Als solche Eigenschaft werden zwei für die Originalität angeführt: die Gleichartigkeit des Marmors und die richtigen Proportionen der Fragmente. Der erste Grund beweist nichts, weil sich in demselben Steinbruch zu verschiedenen Zeiten sehr wohl ganz gleichartiger Marmor findet — wie könnte man sonst noch mit Sicherheit einen bestimmten Marmor auf eine bestimmte Fundstätte zurückführen? Und auch dasselbe Korn läßt sich finden: mußte es doch auch der Originalkünstler finden, da er ja sein Werk nicht aus einem Stücke schuf! Der zweite Grund beweist nichts, weil jeder nur einigermaßen tüchtige Bildhauer im Stande ist, die richtigen Proportionen ebenso sicher herzustellen, wie sie ein Gelehrter wahrnehmen kann. Auch ein dritter Grund, die Gleichartigkeit der Arbeit, der Meißelführung, scheint bei der mangelhaften Erhaltung des Oberarmfragmentes nicht unbedingt stichhaltig; für die Hand wird aber eine inferiore Arbeit zugegeben. Es bleiben also als entscheidend nur die inneren Gründe übrig, die Beantwortung der Frage: Stimmt das durch den Apfel angedeutete Motiv mit der Haltung des Körpers und mit dem seelischen Ausdruck? — Das ist entschieden nicht der Fall. Die Apfelhaltung ist typisch, die Körperbewegung ist dramatisch; die symbolische Haltung des Apfels hat mit dem hoheitsvollen Charakter des Ausdrucks nichts zu schaffen, den die Statue thatsächlich hat; das ruhige Hinhalten des Apfels steht in schroffem Gegensatz zu der stark gebogenen Körperhaltung. Da bleibt nichts übrig, als sich für eine von zwei Möglichkeiten zu entscheiden. Entweder das Motiv mit dem Apfel rührt von dem Originalkünstler her: dann ist zuzugestehen, daß ein innerer Widerspruch zwischen Hauptmotiv und Körperhaltung besteht, daß somit der Künstler einen Cardinalfehler begangen hat, der ihn nicht auf der Höhe erscheinen läßt, die man ihm nach der sonst hervortretenden Qualität seiner Arbeit einräumen muß; dann schadet es nichts, wenn man, um diesen Widerspruch zu erklären, auf die gewundene Körperhaltung der gothischen Sculpturen hinweist — der Künstler gehört aber dann in eine Zeit, in welcher man sich so grober Mittel bedienen mußte, um den

Körper überhaupt als bewegt erscheinen zu lassen. Wie mit solcher Unvollkommenheit die sonst so hoch gerühmte Trefflichkeit nach allen Seiten hin in Einklang zu bringen ist, bleibt natürlich ein Räthsel. Oder das Motiv mit dem Apfel rührt nicht von dem Originalkünstler her, der ein so bedeutender Meister war, daß das in dem Arme und in der Hand sich darstellende Motiv ein Ausfluß des Hauptmotivs sein muß, und daß, wenn dieses dramatisch ist, jenes nicht typisch sein kann.

Wenn nun aber das Apfelmotiv nicht vom Originalkünstler herrührt, die Hand mit dem Apfel aber doch wahrscheinlich einmal zur Statue gehört hat, so bleibt nur eine Möglichkeit: eine antike Restauration. Eine solche kann so stattgefunden haben, daß dem Restaurator das ursprüngliche Motiv nicht mehr bekannt war und er nach eigner Eingebung restaurirte und so zu einem Irrthum kam, der uns nicht in Erstaunen setzen darf, die wir so manche Gelehrte und Künstler unter Uebersetzung der Cardinalfrage denselben Weg gehen sehen. Sie kann aber auch die Folge einer absichtlichen Aenderung sein: der Stadt Melos zu Liebe gab man der Statue das den Namen der Stadt charakterisirende Wappen derselben, den Apfel (*αἶϋλον*) in die Hand, zugleich, falls die Statue eine Venus darstellte, mit Bezug auf sie, da der Apfel als Symbol der Liebe galt, wie dies nicht nur in Griechenland, sondern überhaupt im Orient der Fall war; tritt er doch schon im Paradies in dieser Bedeutung auf. Ein solches Verfahren wäre zwar unkünstlerisch, aber noch nicht barbarisch und in Griechenland undenkbar gewesen: auch dort mußten die ästhetischen Gründe oft genug hinter politischen und religiösen zurücktreten. Eine Restauration würde auch die hohe Haltung des Apfels erklären, die bei dem Originalkünstler ganz undenkbar wäre, und ebenso die coquette Haltung des Apfels mit losgelöstem Mittelfinger, ein Motiv, das in die gute Zeit nicht paßt. Vielleicht beschränkte sich diese antike Restauration nur auf den Unterarm, während das Oberarmfragment noch vom Originalkünstler herrührt. Dann war sie noch einfacher zu bewerkstelligen und reducirte sich auf eine verhältnißmäßig geringe äußere Modification, welche freilich eine schwere innere Schädigung zur Folge hatte: der ganze Zusammenhang des Kunstwerks war zerstört.

Dieser einheitliche Zusammenhang, dieser Alles durchbringende, jedes Glied und jede Bewegung bedingende schöpferische Hauch ist es nun aber, der im Verein mit der Art, wie er alle äußeren Bedingungen eines Kunstwerkes berücksichtigt, dieses Werk so unbeschreiblich groß macht. Denn in der That war die Aufgabe keine leichte. In der Zeit, in welcher der Künstler schuf, innerhalb der letzten zwanzig Jahre des fünften Jahrhunderts — v. Goeler macht zutreffende Gründe für das Jahrzehnt 415—405 geltend — mußte noch mit der strengeren Gewohnheit der älteren Zeit gerechnet werden, welche der Enthüllung

des weiblichen Körpers nur schrittweise nachgab. So wählte der Künstler ein Motiv, welches ihn ebensosehr zur Enthüllung des Oberkörpers wie zur Verhüllung des Unterkörpers berechnete. Damit erreichte er technisch zunächst die Vergrößerung der Masse des Unterkörpers durch das Gewand, wodurch die von Anfang an in Marmor gedachte Statue einen festen, unabhängigen Stand erhält. Er vermied aber zugleich den für das kunstsinige Auge nichts weniger als schönen Anblick des weiblichen Unterkörpers, welcher, seinem eigenthümlichen anatomischen Bau entsprechend, durch die naturgemäße Zusammenschließung der Oberschenkel und der sich nach außen öffnenden Unterschenkel nicht nur an sich einen wenig erfreulichen Anblick bietet, der, wenn an jener Zusammenschließung der Oberschenkel nicht festgehalten wird, ein geradezu widerwärtiger wird, sondern zugleich den unabwieslichen Eindruck der Schwäche und Hilflosigkeit macht. Das aber hätte grade bei der hier gewählten Behandlung des Motivs am allerwenigsten gepaßt. Der Künstler gewann aber zugleich andere bedeutende Vortheile. Das Gewand wird ein wichtiges Mittel, seine Absicht zu klarem Ausdruck zu bringen, und giebt, ohne die kräftig markirten Formen des Körpers zu verhüllen, reiche Gelegenheit für neue, schöne Formbildung, die um so reizender wird, je mehr der todte Stoff des Gewandes in Mitleidenschaft gezogen und von der den Körper durchwebenden Empfindung belebt wird, so daß er in der ihm eigenthümlichen Sprache denselben Inhalt redet wie der Körper. Im Gegensatz dazu taucht aber der wundervolle Oberkörper in um so strahlenderer Schönheit empor, der Theil des weiblichen Körpers, in welchem die Formenweichheit sich noch am ersten mit energischer Bewegung paaren kann, ohne den Charakter der Weiblichkeit einzubüßen. Nur wenig von dem nach dem Gewande greifenden rechten Arme verdeckt, bant sich der schöne Leib auf; ja, gerade diese geringe Verdeckung reizt die Phantasie unablässig zur Vervollständigung des nicht sichtbaren Theiles. Noch meisterhafter aber ist das Grundmotiv dazu benutzt, der Bewegung einen Rhythmus zu verleihen, der in der Verfolgung seiner Linien dem Auge immer neue Reize bietet und gerade dadurch die dem Kunstwerke am schwersten zu erreichende Aufgabe löst, der erneuten Betrachtung immer neue Schönheiten zu enthüllen. Den vollendetsten Anblick gewährt wohl die Stellung vor der Statue etwas nach ihrer linken Seite hin. Da wechselt das fest auftretende linke Bein mit dem stark ausladenden rechten und seiner in Ober- und Unterschenkel gebrochenen Linie, beide Beine verbunden durch den großen Zug tiefschattender Falten und breiter Flächen. Da wechselt die stark ausladende rechte Hüfte und die sich tief senkende rechte Schulter mit der straff ansteigenden linken Profilinie und der hoch erhobenen rechten Schulter. Da locken die entgegengesetzten Beugungen von rechts nach links, von hinten nach vorn, immer aufs neue die ursprüngliche

Lage sich auszudenken und die Bewegung von ihr aus bis zu diesem Moment, und von diesem Moment weiter fortzubilden, und über dieser reizvollen Complication thront in erhabener Ruhe der schöne, nur wenig nach der Seite geneigte Kopf, die fest auf einen bestimmten Punkt, mit etwas gesenkten Lidern energisch blickenden Augen, der wie zu einem ersten Laut, zum Anfang eines Wortes leise geöffnete Mund, die hoheitsvolle Stirn. Und alle diese Bewegung und die sie beherrschende Ruhe sind nur der gemeinsame Ausfluß eines Gefühles, einer Empfindung, welche von außen veranlaßt, die Seele des edlen Weibes mächtig aufregt und in kräftigem Wellenschlag alle Glieder durchdringt und jedes nach seiner Art bewegt, aus jedem die Antwort hervorlockt, die es nach seiner Stellung im Ganzen, nach der Eigenart seines Baues und seiner Functionen geben muß. Dies zu können ist aber nur Sache des großen Meisters, und als solchen lobt den Namenlosen sein Werk, die hohe Frau von Milo.

Die neuen Chopin-Ausgaben.

Übermals sind die Werke eines großen Tondichters aus den Banden des Monopols befreit: Mit dem gestrigen Tage, dem 1. Januar 1880, ist die gesetzliche Frist von dreißig Jahren, die nach dem Todesjahre eines Autors verstrichen sein muß, ehe das Privileg des ersten Herausgebers seiner Werke erlischt, für Friedrich Chopin abgelaufen, und jedermann hat das Recht, von heute an Chopins Werke zu drucken und zu verkaufen (Chopin † d. 17. October 1849 in Paris). Die entfesselte Concurrenz scheint denn auch mit einem im deutschen Buch- und Musikalienhandel noch nie dagewesenen Wetteifer auf das losgelassene Beutestück Jagd machen zu wollen oder vielmehr schon Jagd gemacht zu haben. Denn selbstverständlich beginnt keiner, der in die Rennbahn mit einzutreten gedenkt, etwa heute erst den Druck seiner geplanten Ausgabe. Nein, die Herstellung derselben ist längst in aller Stille besorgt, und mit dem heutigen Tage erscheint die Waare fix und fertig auf dem Markte. Wenn wir recht unterrichtet sind, so treten heute a tempo zwölf oder dreizehn Musikalienverleger — d. h. noch einige mehr als vor zwei Jahren beim Freiwerden Mendelssohns, des populärsten Componisten der Neuzeit — mit neuen Chopin-Ausgaben ans Tageslicht, darunter einer beträchtlichen Anzahl completer Ausgaben, die sämtliche Werke Chopins umfassen werden.

Niemand ist natürlich heute schon in der Lage, über diese Ausgaben ein Urtheil abgeben zu können. Wir behalten uns vor, an einem möglichst bekann-