



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

R., A.: Praxiteles

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

Polizei, denn eine solche giebt es in der Regel nicht, sondern aus Angst vor übler Nachrede, da hier alle Menschen bekannt sind. Geht man auf der Straße, so muß man in jedes Fenster hineingrüßen, wo gewöhnlich eine alte Dame sitzt und wiedergrüßt. Man muß auch jeden grüßen, dem man begegnet, denn alle diese stillen Menschen denken darüber nach, was sich im allgemeinen und im besondern schickt. Wer das Maß überschreitet, das seinem Stand oder seiner Stellung gesetzt ist, verliert seinen guten Ruf, denn man kennt ihn und seine Voreltern und forscht dann, ob sich in der Familie schon früher etwas unschickliches gezeigt habe. — Das ist aus dem Eingang zum „Fischermädchen.“ Einladend, nicht wahr? Und noch eins zum Schluß! In diesen Geschichten finden sich keine Schlüpfrigkeiten, in denen die neuesten norwegischen Erzähler ihre Erfindungskraft erschöpfen. Wir sehen also aus dem Jugendwerk des Meisters, es geht auch ohne das, und so zeigt sich auch hier wieder, wie so oft, dem Neuen das Alte überlegen.



Praxiteles



chon lange vor der Auffindung des Hermes in Olympia war der Name Praxiteles im großen Publikum oder doch bei den Menschen, die für Werke der bildenden Kunst Verständnis haben oder dafür wenigstens äußeres Interesse zeigen, der geläufigste unter allen Künstlernamen des klassischen Altertums. Man machte sich wohl eine dunkle Vorstellung von dem erhabnen Phidias, dem strengen Polyklet und dem realistischen Erzbildner Lysippos, man kannte auch die Auedoten, die die antiken Schriftsteller von Zeuxis, Parrhasios und Apelles überliefert haben, aber populär, d. h. im Munde der Leute, die über Kunst nachdachten und darüber sprachen, war eigentlich nur Praxiteles. Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß besonders in unsrer Zeit das Verhältnis des griechischen Bildhauers zu jener Frauengestalt, deren Name im Laufe der Jahrhunderte bei allen Kulturvölkern ein Gattungsbegriff geworden ist, wesentlich zu seiner Popularität beigetragen hat, und wohl alle berühmten Venusstatuen, die aus altem Besitz und aus neuen Ausgrabungen öffentlichen Museen und Privatsammlungen zugewachsen sind, hat man daraufhin gemustert, ob doch nicht die eine oder die andre die Gestalt der Phryne enthalte, die Praxiteles als Modell gedient hat. Man hat sich dabei in dem weiten Kreise bewegt, der durch die kapitolinische Venus, die Venus von Milo und die Mediceerin umschrieben wird, und wenn auch von der letzten allmählich der Nimbus gefallen ist, mit dem sie Enthusiasten aus allen Ländern seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts umgeben haben, so ist doch die melische Venus bis vor kurzer Zeit noch eine ernsthafte Bewerberin um den Ruhm geblieben, einem Urbilde des Praxiteles nahe zu stehen. Vor der Forschung unsrer Tage hat von diesen

Grenzboden IV 1898

61

dreien zuletzt nur noch die kapitolinische Venus Stich gehalten, aber auch nur bis zu einem gewissen Grade. Nicht sie steht mehr nach dem übereinstimmenden Urteil unsrer Archäologen der berühmten Aphrodite von Knidos am nächsten, sondern eine Statue im Vatikan, in der Sala a croce greca, die man lange Zeit nicht genügend beachtet hat, weil ihre untere Hälfte mit Rücksicht auf die Seelenruhe der Besucher der vatikanischen Kunstsammlungen mit einer Blechhülle verdeckt worden war. Erst vor etwa zwölf Jahren ist es einem Engländer gelungen, vom Papste die Erlaubnis zu einem Gipsabguß der unverhüllten Gestalt zu erwirken, und seitdem sind mehrere Museen in den Besitz von Gipskopien gekommen. Jetzt ist man wenigstens über die Komposition der knidischen Aphrodite des Praxiteles im klaren, die bis dahin eigentlich nur durch Abbildungen auf Münzen einigermaßen gesichert war.

Eine feste Grundlage für die Praxitelesforschung hat die Wissenschaft aber erst durch die Entdeckung des Hermes mit dem kleinen Dionysos unter den Trümmern des Heraheiligtums in Olympia erhalten, und damit ist Praxiteles auch für das große Publikum ein faßbarer Begriff geworden, der sich allerdings sehr weit von jenem Praxiteles entfernt, den man bis dahin immer mit Aphrodite und Phryne zusammen genannt hatte. Als ein Telegramm aus Olympia im Mai 1877 das frohe Ereignis meldete, ging ein Sturm von Begeisterung durch Deutschland. Was die kühnste Phantasie nicht zu hoffen gewagt hatte, war zur Wirklichkeit geworden: die Erde hatte ein Originalwerk eines Großmeisters der griechischen Kunst herausgegeben, und noch dazu ein Marmorwerk des Meisters, den seine Zeitgenossen gerade wegen seiner unvergleichlichen Kunst in der Belebung des toten Steins am höchsten gepriesen hatten. Es ist noch in der Erinnerung, daß nicht bloß Neider und Feinde den Deutschen die Freude an ihrem Fund und den Ruhm dieser Entdeckung schmälern wollten, sondern daß auch ernstern Forschern in Deutschland und im Auslande dieses ungeahnte Glück so unfaßbar erschien, daß sie mit Zweifeln und kritischen Bedenken kamen. Die Zweifel haben bis auf diesen Tag nicht geschwiegen; noch im vorigen Jahre hat ein so angesehenes Blatt wie die Gazette des Beaux-Arts dem Aufsatz einer Engländerin Raum gegeben, die darin noch einmal mit rabulistischer Spitzfindigkeit alle längst widerlegten Gründe zusammengetragen hat, die gegen die Urhebererschaft des Praxiteles zu sprechen scheinen.

Sie könnte allerdings bezweifelt werden, wenn sie sich allein auf das Zeugnis des Pausanias stütze, über dessen Zuverlässigkeit die Meinungen auseinandergehen. Seitdem die Hermesgruppe zum Ausgangspunkt der Forschung geworden ist, haben sich aber auch so viele innere Gründe ergeben, die für Praxiteles zeugen, daß sich heute ein Zweifler den Vorwurf gefallen lassen muß, den Entwicklungsgang der griechischen Plastik nicht verstanden und insbesondere von den stilistischen Eigentümlichkeiten Praxitelischer Kunst nichts erfaßt zu haben. Der Hermes des Praxiteles hat nicht nur seine feste Stellung in der Geschichte der griechischen Plastik, sondern auch in der Geschichte der künstlerischen Entwicklung seines Schöpfers erhalten. Er hat die sichere Handhabe dazu geboten, daß von den Hypothesen, die man bisher auf Grund unsers Denkmälervorrats über die äußere Erscheinung gewisser berühmter Werke des Meisters aufgestellt hatte, die einen als richtig anerkannt, die andern als hinfällig abgewiesen werden konnten, und was die alten Schriftsteller von einzelnen Zügen über die künstlerische Art des Praxiteles, über das Persönliche in seinen Werken überliefert haben, konnte an dem Hermes nachgewiesen werden, obwohl

gerade dieses Werk im Altertum nicht zu den berühmtesten Schöpfungen des Künstlers gehört zu haben scheint.

Man hat dies daraus geschlossen, daß er in der ganzen antiken Litteratur, abgesehen von der Stelle bei Pausanias, nicht erwähnt wird, und diese Thatsache haben sich die zu nütze gemacht, die sich beim Anblick der ersten Abbildungen und Gipsabgüsse in ihren auf das höchste gespannten Erwartungen etwas enttäuscht sahen. Die Thatsache läßt sich aber sehr leicht aus dem Umstand erklären, daß uns von der antiken Kunstlitteratur, die, wie wir aus Zitaten wissen, sehr ansehnlich war, nur der kleinste und anscheinend auch schwächste Teil erhalten worden ist. Dafür jedoch, daß der Hermes des Praxiteles auf die Kunst der folgenden Zeit einen starken Einfluß ausgeübt hat, also bekannt gewesen und als vorbildlich geschätzt worden ist, hat die neuere Forschung eine Reihe von Beweisen aus antiken Denkmälern beigebracht, die kürzlich durch den Professor der Archäologie an der deutschen Universität in Prag, Wilhelm Klein, in einer umfangreichen, sehr schön ausgestatteten und mit vortrefflichen Abbildungen versehenen Monographie über Praxiteles die richtige Beleuchtung erhalten haben.*)

Die Zeit für eine solche Monographie war reif, nachdem der Hermes „seinen Triumphzug ohnegleichen,“ wie der Verfasser sagt, zwei Jahrzehnte gefeiert und dabei wie eine Wünschelrute gewirkt hatte, die bald echte Schätze, bald auch täuschendes Raubgold aus der Verborgenheit emporgezaubert hat. Während dieser Zeit hat sich auch in der Kunstforschung eine Umwandlung vollzogen, von der die Wissenschaft, die sich ausschließlich mit der Kunst des Altertums beschäftigt, vielleicht den größten Nutzen gezogen hat. Die rein philologische Kritik, die Kritik der Quellen und des sie darstellenden Textes ist zurückgetreten, nachdem man eingesehen hat, daß mit den spärlich vorhandenen Schriftquellen angeichts unsers gewaltigen, immer mehr anwachsenden Denkmälervorrats nicht mehr viel auszurichten ist. Die philologische Kritik ist durch die Stilanalyse und die Stilkritik ersetzt worden, und wo diese noch versagt, wird die psychologische Analyse zu Hilfe gerufen, die jetzt soweit entwickelt worden ist, daß uns Meister der alten Kunst, über deren äußere Lebensumstände und Werke Plinius nur in wenigen Zeilen berichten konnte, weil er selbst nicht mehr von ihnen wußte, jetzt so lebhaftig vor Augen stehen, als wandelten sie noch unter uns, oder als wären sie erst kürzlich gestorben. Klein ist ein entschiedener Vertreter dieser modernen Richtung in der archäologischen Forschung, die, von mehreren angebahnt, wohl zuerst durch Furtwängler zur Geltung gebracht worden ist. Dessen große, mit reichen bildlichen Beigaben ausgestattete Arbeit: „Meisterwerke der griechischen Plastik“ hat auf dem Gebiete der Stilanalyse einerseits alles bis zu ihrem Erscheinen als sicher Ermittelte zusammengefaßt, andererseits bahnbrechend gewirkt, und wenn sich auch gegen manche Wiederherstellungen berühmter Meisterwerke, die Furtwängler aus zum Teil wenig beachteten Trümmern zum Leben oder doch zum Schatten des Lebens erweckt hat, seine Fachgenossen ablehnend oder skeptisch verhalten haben, so hat er doch einen Weg eröffnet, auf dem ihm inzwischen viele gefolgt sind. Jedenfalls darf keiner der Archäologen auf Gehör in einer Sache rechnen, die einen großen altgriechischen Bildhauer angeht, bevor er sich nicht mit Furtwängler auseinandergesetzt hat.

*) Praxiteles von Wilhelm Klein. Mit zahlreichen Abbildungen. Leipzig, Weid. u. Comp.

Auch Klein hat sich dieser Verpflichtung nicht entzogen und nicht entziehen können, weil auch er sich vor der Autorität der Quellen nicht beugt, wenn ihm die Ergebnisse der Stilanalyse etwas andres oder vielleicht einmal sogar das Gegenteil sagen. „Auf dem stilanalytischen Gebiete — sagt er in seiner Besprechung der Niobegruppe — hat uns die durch geistige Vererbung gesteigerte Fähigkeit, die Sprache der Formen immer feiner zu hören, schon oft über die Mängel der litterarischen Überlieferung hinweggeholfen,“ und durch diese Feinhörigkeit glaubt er sich befähigt, die alte, von Plinius aufgeworfne Streitfrage, ob Praxiteles oder Skopas der Schöpfer der Niobegruppe sei, wenn auch noch nicht bestimmt lösen, so doch der Lösung näher bringen zu können. Ein Epigramm der griechischen Anthologie hat ihn bei dem Vergleich mit der Stelle des Plinius, an der von der Gruppe die Rede ist, die uns in den Florentiner Bildwerken erhalten wurde, zu der Überzeugung gebracht, daß im Altertum nur ein Zweifel über den Schöpfer der Kinder geherrscht habe. Die Gestalt der Mutter Niobe habe im Altertum unbestritten als ein Werk des Praxiteles gegolten, und mit dieser Zuweisung stimmt auch die von Klein gebotne Stilanalyse. Sie erstreckt sich auch auf die drei Töchter, und „die frappante Familienähnlichkeit,“ die sie mit der Mutter verbindet, entscheidet für denselben künstlerischen Urheber. In den Söhnen dagegen erkennt er weder den Geist noch die Hand des Praxiteles. Er wagt sich aber auch nicht für Skopas zu entscheiden, weil diese Frage für ihn noch nicht zu einer Beantwortung reif ist, obwohl er sonst meint, daß die Zeit für eine Skopasmonographie sehr nahe sei.

Wir haben diese Einzelheit aus dem reichen Stoffe des Kleinschen Buchs hervorgehoben, weil sie das große Publikum besonders interessiert. Klein leitet den Niobetypus unmittelbar von dem der knidischen Venus ab. „Es sind sehr verschiedene Gefühle, die Aphroditens und Niobens Augen feuchten, aber nur leise Variationen scheiden ihren physiognomischen Ausdruck.“ Klein sieht in dem Ausdruck des Niobekopfes eine Steigerung und Vertiefung des Ausdrucks im Aphroditkopf und erkennt darin zugleich eine höhere Stufe der Entwicklung, „die uns sein Hermes so glänzend vertritt.“ Im Gegensatz zu Bruin, der in dem Hermes ein Jugendwerk des Künstlers vor sich zu sehen glaubte, stellt Klein die Hermesgruppe auf die Höhe seines Schaffens, eine Meinung, die jetzt wohl von allen namhaften Archäologen geteilt wird. Von dem Hermes muß die Forschung über Praxiteles ausgehen, und bei ihm muß sie Halt machen, weil es über ihn hinaus nichts höheres für uns giebt, weil der Hermes für uns „den unmittelbaren, durch kein Zwischenglied abgeschwächten Kontakt mit dem Meister bedeutet.“ Über den Hermes darf aber eigentlich nur der urteilen und schreiben, der das Original in Olympia gesehen und in allen Feinheiten studirt hat. „Es giebt wenig Antiken — sagt Collignon in seiner »Geschichte der griechischen Plastik«, von der jetzt eine vortreffliche deutsche Ausgabe vorliegt —, bei denen die Abgüsse und Abbildungen in solchem Maße versagen, wie beim Hermes. Nur vor dem Original kann man die unerreichte Vollkommenheit der Ausführung ermessen; in der Ausführung aber treten, wenn es sich um einen Meister wie Praxiteles handelt, so recht die persönlichen Vorzüge zu Tage.“ In dem Abschnitte, den Klein dem Hermes widmet, sind gerade seine Bemerkungen über die Ausführung, über die Marmorchnik des Praxiteles das Wertvollste. Wenn man sie mit der stilistischen Analyse Georg Treus im Olympiawerke verbindet, sollte man meinen, daß menschlicher Scharfsinn überhaupt nichts weiter mehr aus der Gruppe herauslesen könne. Der

Spürsinn Kleins hat sich dabei auf die unscheinbarsten Nebendinge ebenso gut erstreckt wie auf die Hauptteile, die er noch einmal von Grund aus durchgeht und vielfach seiner charakterisiert als seine Vorgänger, und bei diesen Untersuchungen hat er eine Beobachtung gemacht, die den Forschern bisher entgangen war. Sie bezieht sich auf die technische Behandlung des Baumstammes, auf den Hermes seinen linken Arm stützt. „Der Baumstamm . . . wird vorn durch das übergelegte Gewand unsern Blicken entzogen und bietet uns nur ein Stück Seitenansicht. Es ist von oben bis unten mit Meißelzügen bedeckt, die so beliebig geführt und aneinander gereiht erscheinen, daß man schier glauben möchte, der Meister habe hier nur die Schneide seiner Meißel erproben wollen; tritt man aber ein paar Schritte zurück, so sieht man überrascht das älteste Stück Impressionismus. Die Rinde eines jungen Stammes steht greifbar, förmlich schälbar vor uns, und die Schnittflächen der abgefägten Äste zeigen mit gleicher Deutlichkeit die Lagerung der Holzfasern.“ Wir erfahren daraus und noch aus andern von Klein beigebrachten Beispielen, daß des Praxiteles Art zu sehen eine malerische war, und darnach darf man wirklich, wie Klein es thut, von einer „nahen Berührung des großen Stilisten mit dem Prinzip des Naturalismus“ sprechen.

Alle Versuche, noch ein andres Originalwerk des Praxiteles auf Grund stilistischer Vergleiche mit dem Hermes nachzuweisen, haben bisher zu keinem allgemein befriedigenden Ergebnis geführt. Am meisten Anwartschaft darauf sehen ein vor kurzem in Cleusis aufgefunden, unter dem Namen „Eubuleus“ bekannt geworden Jünglingskopf zu haben. Benndorf und Furtwängler sind besonders für den praxitelischen Ursprung des Kopfes eingetreten. Klein bringt dagegen Beweise vor, die gegen Praxiteles sprechen. Ob nun seine Hypothese, daß der Kopf dem Leochares zuzusprechen sei, das Richtige trifft, muß die Zeit ergeben, die uns hoffentlich noch weitere Aufklärungen über diesen hervorragenden Künstler verschaffen wird, in dem Winter den Schöpfer des Originals des Apollo von Belvedere nachgewiesen hat. Klein führt seinerseits einen aus dem Besitz des Earl of Aberdeen stammenden Manneskopf des britischen Museums, der einer Statue des jugendlichen Herakles angehört zu haben scheint, als ein Originalwerk des Praxiteles vor, und er steht mit seinem Glauben nicht allein da.

Auch die Lösung dieser neuen, von Klein aufgeworfenen Frage muß der Zukunft überlassen bleiben, da uns zur Zeit das nötige Material zu Vergleichen noch fehlt. Diese Frage ist nicht die einzige, die sich Klein bei seinen Forschungen aufgedrängt hat. Im Schlußkapitel seines Buchs, dessen reichen Inhalt wir in diesem kurzen Auszuge bei weitem nicht erschöpfen konnten, führt er noch eine ganze Reihe von Werken auf, an denen er die für ihn untrüglichen Merkmale praxitelischer Kunst gefunden hat. Seine Beweisführung ist oft überzeugend, immer aber scharfsinnig und geistvoll. Als besonnener Forscher sieht er sich jedoch genötigt, seine Leser ohne einen letzten Urteilspruch in immerhin noch zweifelhaften Dingen zu entlassen. Dafür entschädigt er sie am Ende mit einer zusammenfassenden Charakteristik des Meisters, die wir hier zum Schluß als Probe seiner Darstellung, aber auch darum folgen lassen, weil sie das Wesen und den Inhalt der praxitelischen Kunst so tief erfaßt hat, wie es noch keinem Vorgänger Kleins gelungen ist. Nachdem er noch einmal auf die stark ausgeprägte malerische Naturanschauung des Praxiteles hingewiesen hat, wendet er sich zu dem Kern dieser in der griechischen Kunstgeschichte einzig und vereinzelt dastehenden Künstlerindividualität: „Eng verschwifert mit seiner male-

rischen Art die Welt zu sehen war ein Schönheitsfimmel, dessen überwältigende Macht sich nicht bloß gegen den Beschauer richtet, vor ihr löst sich das Reich des Häßlichen in weifenlosen Schein auf. Das Gros- und Aphroditehema war daher sein fideikommissarischer Besitz, und seine beispiellose Popularität dankt er fast ausschließlich seinen Gros- und Aphroditegestalten. Wie sehr er darob in alten und in neuen Tagen gepriesen und verlästert ward, es ist ihm von beiden Seiten gleich schweres Unrecht geschehen. Ein Künstler ohne sinnliche Begabung ist undenkbar, ein solcher mit ausschließlicher kein Künstler. Unser Meister hat sie in hohem Grade besessen und war Hellene genug, um darüber hellenisch zu denken. . . . Man hat sich allmählich gewöhnt, Praxiteles kurzweg als den Entdecker des Rechts der Sinnlichkeit in der Kunst zu betrachten und darnach sein Verhältnis zu ihm zu gestalten. Richtig ist der gerade Gegensatz, er war der Entdecker des geistigen Elements in der hellenischen Kunst. Man braucht sich nur an das allgebräuchliche Schlagwort »praxitelische Stirnbildung« zu erinnern, um ihm gerecht zu werden. Unablässig hat er dem geistigen Prinzip seine Huldigung dargebracht; daß es nur vom sinnlichen Boden erreicht werden konnte, war nicht seine Schuld. Aber seine persönliche That war die Offenbarung dieses Zusammenhangs wie dessen unentwegte Betonung. Der Traumzauber, in Hypnos und Methe von ihm verkörpert, der alle praxitelischen Gestalten umfließt, erweckt wohl in Aphrodite, in Gros, im Satyr die Liebessehnsucht, reißt aber im dichtenden Apoll, der sinnenden Athene, dem sorgenschweren Asklepios seine geistigen Früchte. . . . Im Reich der Ideale, in dem seine Gedanken weilten, herrschten damals die Götter. Und doch, welch eigentümlicher Götterbildner! Seine Götter sind ebenso menschlich, als seine Menschen göttlich waren. Auch im Verhältnis zum Glauben blieb er vor allem Künstler, sein Sauroktonos und seine Diana von Gabii verraten uns sogar einen recht heidnischen Künstler. Und doch fand sein Aphroditekopf Eintritt in das Madonnenideal der christlichen Kunst (durch Guido Reni), und sein Asklepios erinnert uns an das Haupt, das uns das Heil gebracht hat.“

u. z.



Spuren im Schnee

Eine Winternovelle von Sophus Bauditz

Autorisierte Übersetzung von Mathilde Mann

(Fortsetzung)

3



Am Vormittag sollte er fahrplanmäßig bei der ländlichen Station anlangen, die Midskov zunächst gelegen war, aber das war nicht der Fall, jede halbe Stunde blieb der Zug stecken, sodaß er ausgegaukelt werden mußte, und es dauerte bis zum Nachmittag, ehe er an seinem Bestimmungsort angelangt war.

Er bestellte sogleich einen Wagen nach Midskov — es war noch eine gute Meile bis dahin —, aber ein Wagen könne nicht durchkommen, wurde